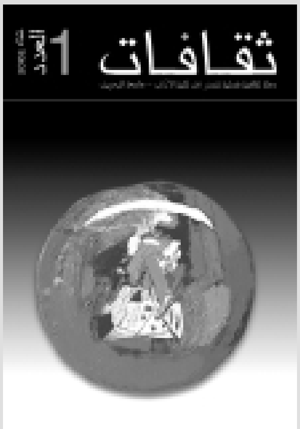


رواق في جامعة البحرين / تصوير رافع الناصري

العدد الأول - شتاء ٢٠٠٢

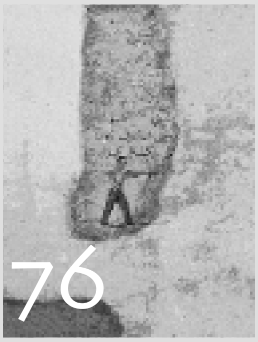


لوحة الغلاف للفنان ضياء العزاوي

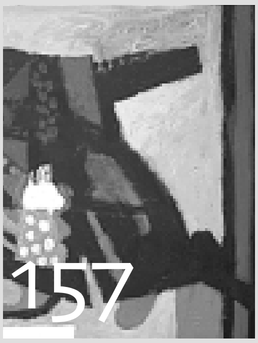
التصميم والإخراج
رافـع الناصـري

تنفيذ الإخراج
أحمد الخـلاقي
ناصـر مهـدي

طبعت بمطبعة جامعة البحرين







فنـــون

في الثقافات الأخرى

انتاج المعرفة

دراسات مترجمة

نصوص بالإنجليزية والفرنسية

دراسات

قصص

ثقافات
مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية
THAQAFAT
A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

الاشتراكات:

الاشتراك السنوي (اربعة أعداد)	للأفراد	للمؤسسات
في البحرين ودول الخليج	٥ د.ب.أو ما يعادلها	١٥ د.ب. أو ما يعادلها
في باقي الدول العربية	١٠ دولارات أمريكية	٢٠ دولارًا أمريكيًا
في الدول الأخرى	٢٠ دولارًا أمريكيًا	٤٠ دولارًا أمريكيًا

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

ثمن النسخة الواحدة:

في البحرين ودول الخليج : ١ د.ب.
في باقي الدول العربية: دولاران أمريكيان أو ما يعادلهما.
في الدول الأخرى: ٥ دولارات أمريكية.

العنوان:
«ثقافات» : كلية الآداب – جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير – دولة البحرين.
البريد الألكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ٤٤٩٧٦٤ – فاكس: ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الأنترنت: www.uob.edu.bh

الموزع في البحرين والوطن العربي: مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع
ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / دولة البحرين
هاتف: ٧٢٥١١١ / فاكس:٧٢٣٧٦٣

في العدد القادم

احسان عباس
المتنبي وموقفه من الطَلَل

عبدالله الغذّامي
سؤال الواقع الثقافي

مسعود ضاهر
صورة الحداثة اليابانية في الفكر العربي المعاصر

عبدالكريم حسن
انشودة المطر – الدراسة والقصيدة

عبدالله إبراهيم
النقد العربي والعولمة

أدوار خراط
تجربتي في الفن التشكيلي مع عدلي رزق الله

محمد قدري دلال
تاريخ الموسيقى في حلب

فوزية رشيد
فصل من رواية انقسامات السيد

منذ العدد الأول



ثقافات
تتعلق بالشمس والحرية والزمن الأجمل

رئيس التحرير

منذ أن كانت حلماً يداعب مخيلتنا قبل بضع سنوات، إلى أن أصبحت اليوم حقيقة ماثلة بين يدي قارئها، لم تكن « ثقافات » في حساباتنا وتقديرنا أبداً مجلة عادية نضيفها رقماً إلى سلسلة المجلات الثقافية الصادرة في الوطن العربي الآن أو قبل الآن. و على الرغم من ان مثل هذه الإضافة الكمية أمر مشروع ولا يخلو من فائدة، حين يفصح تراكمه ذات يوم عن كيف ما، فإن المسافة بين أهدافنا والأفق المفتوح كانت ملأى بالمواعيد والخطوات الخضر ورفيف الأحلام. لذلك لم نقنع بقطف الثمار القريبة الميسور قطفها من شجرة الواقع الثقافي. بل راحت القلوب تتعلق بزرع شجرة جديدة نتعب في تصورها وتسميد تربتها وزرع بذارها والعناية بغرسها وإحاطتها بكل ما يمكن من عناصر الضوء والهواء والحرية، من قبل ان نتسابق إلى قطف ثمارها اليانعة.

لا.. لم يكن حلمنا في « ثقافات » سهلاً ولا قريب المنال. لم يكن سقط متاع محض ولا من منتجات الصدفة وحدها. لأننا نؤمن بأن ما تأتي به الرياح تأخذه الرياح. أما الذي يبقى وينفع الناس، فيحتاج إلى عمل دءوب وكد وجد منذ ان كان بذرة حلم الى ان يصير شجرة لا تخطئها العين. لم يكن إقناع إدارة الجامعة بمسألة إصدار مجلة ثقافية غير محكمة من كلية أكاديمية هي كلية الآداب في مؤسسة

علمية رصينة كجامعة البحرين، أمراً يسيراً حسبما يتصور الكثيرون. فقد تطلب ذلك وقتاً طويلاً وجهداً متواصلاً تكلل بالنجاح أخيراً، بسبب ما تميزت به الجامعة رئيساً وإدارة من وعي وانفتاح على حركة المجتمع وفي مقدمتها العمل الثقافي.

ولذا، فإننا نشكر سعادة الدكتور/ ماجد بن علي النعيمي، رئيس الجامعة، على احتضانه المشروع ومساندته له معنوياً ومادياً، وذلك منذ اللحظة الأولى لتوليه مهام رئاسة الجامعة.

ولقد نعلم أن هذا النجاح قد ألقى علينا عبئاً أكبر ومسئولية أخطر في النظر إلى المادة الثقافية التي ستنشر في المجلة، لا باعتبارها مادة تستوفي الحد الأدنى من الشروط الأكاديمية والعلمية والموضوعية فحسب، بل بما ينبغي ان تتوفر عليه هذه المادة من إبداع وابتكار وعمق وصدق ورؤية جديدة. من هنا انفتح أفق المجلة على جميع أنواع الإبداع الفكري والفني واللغوي، أي على كل أقانيم المعرفة الإنسانية، شرط توفر عنصر الإبداع في أي منها. وهذا ما يعوض في نظرنا شرط التحكيم الأكاديمي الذي تلتزم وتضطلع به في جدارة مرموقة أخت لثقافات هي مجلة (العلوم الإنسانية) التي يرأس تحريرها الزميل الدكتور / إبراهيم عبد الله غلوم.

ولم يكن تباعد المسافات يخيفنا ولا اختلاف اللغات يحرجنا ولا صغر حجم البلد الذي تصدر منه المجلة يشعرنا بالنقص. بل على العكس من ذلك كان شعورنا. فتباعد المسافات بيننا وبين الآخرين يجعلنا أكثر شوقاً وحنيناً إليهم واشد رغبة في التواصل معهم.

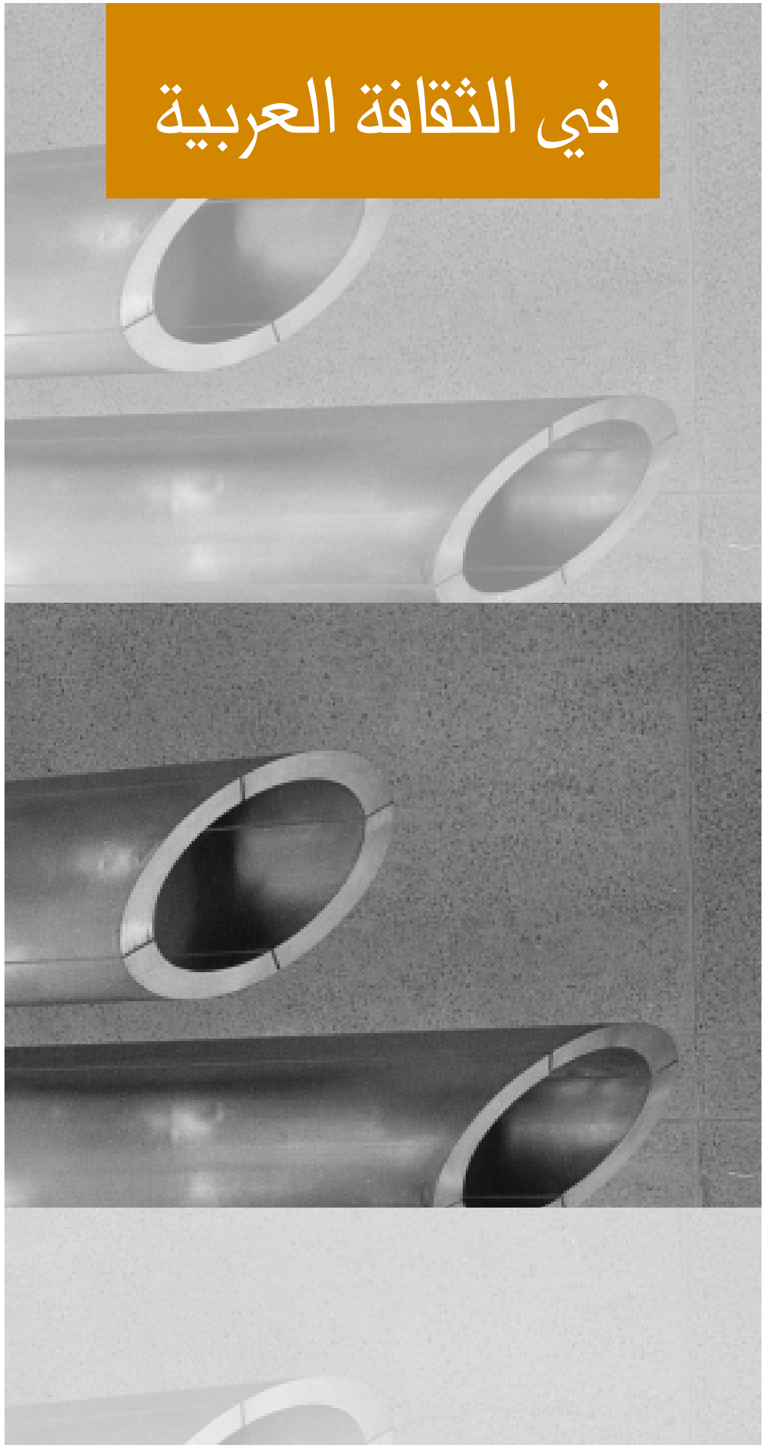
واختلاف اللغات بين اللغة العربية الأم وسواها من اللغات العالمية، يدفعنا نحو التوق إلى فتح النافذة العربية على بقية النوافذ المطلة على الساحة العالمية عبر لغتين عالميتين هما اللغة الإنكليزية واللغة الفرنسية، مع إطلالة على اللغات الأخرى عبر ترجمة ثقافاتها المتنوعة. وهذا معنى مجئ اسم المجلة في صيغة الجمع (ثقافات).

أما صغر البحرين في مساحة أرضها وقلة عدد سكانها، إن هي قيست بأخوات لها عربيات مثلاً، فذلك أمر يجعلنا أكثر قدرة على الحركة والاتجاه صوب الآخرين والاتصال بهم ودعوتهم برحابة حضارية لا مثيل لها إلا في الأسطورة الدلمونية القديمة التي يقول أحد سطورها الشعرية الدافئة:

فلتصبح دلمون ميناء للعالم كله.

إن هذه الدعوة الخالدة المنبعثة من قلب البحرين القديمة (دلمون) بأصدائها المترامية في أرجاء التاريخ على مدى يزيد على الثلاثة آلاف سنة، حين تعانق اليوم في البحرين شمساً جديدة تشرق من أفق جديد في عهد سياسي جديد يكتظ بالإنجازات الخيرة والخطى الخضراء نحو الحرية والديمقراطية والحياة الحقة، فان حظ « ثقافات » في الوجود يصبح عظيماً لا يضاهيه حظ آخر خاصة في الدنيا العربية. ويرجع الفضل في ذلك إلى إرادة شعب في الحياة والى حدة وعي لدى قيادته. فعلى الرغم من ان فكرة « ثقافات » كانت تهجس بالعهد الجديد في أهم عناصره وملامحه، وبخاصة حرية التعبير والتفكير، فانها تدين له في زمن ولادتها اليوم وبقوة اندفاعها وشدة تعلقها بالشمس والحرية والزمن الأجمل الذي لم نعشه بعد.

وأخيراً، فإننا نرى في هذه الافتتاحية مناسبة سانحة لكي نتوجه بالشكر والتقدير إلى سعادة الدكتور/ محمد بن جاسم الغتم وزير التربية ورئيس مجلس الأمناء على ما بذله من جهد ودعم وحماس وما تميز به من وعي خاص في دفع هذا المشروع الثقافي للظهور عندما كان رئيساً للجامعة. ■


في الثقافة العربية

الثقافة العربية

هيمنة نسق الاستبداد

إبراهيم عبدالله غلوم *

التحديات / القوى / النسقيّة المهيمنة

ليست التحديات عدداً متوالياً من المشكلات كما قد يتوقع كثيرون وإنما التحديات قوى نسقيّة مهيمنة ينبغي اكتشافها من أجل معرفة حدود ما تشكله في أنساق الثقافة العربية من تشويه وتزييف وإعاقة أو من بعث واندفاع خلاق. والثقافة بالمعنى الذي سأحدده دائمة الاقتران بمنظومة من التحديات في جميع العصور لأنها - أعني الثقافة - دائمة الاقتران بالمعنى الخلاق في التغيير، وبدون ذلك لا تغدو الثقافة روحاً ورمزاً مستمراً لعقل المجتمع الذي ينتجها. من هنا لن نستغرب إذا كنا سنتحدث عن تحديات في سياق الثقافة العربية وكأننا نتحدث بمرجعيات نستعيرها من سجالات امتدت منذ أواخر القرن التاسع عشر ثم تكررت في سياقات متعددة. ولن نذهب بعيداً .. دعونا نتذكر - فقط - سؤال الشيخ محمد عبده (لماذا تأخر المسلمون؟ .. إنه سؤال حفر به الشيخ واقع العرب والمسلمين آنذاك بأسلوب المفارقة الذي قاده لأن يكتشف الإسلام لدى الغرب والمسيحية (اللاهوتية) لدى المسلمين.

منذ سؤال محمد عبده إذن يمكن لنا أن نفهم بأن تحديات المستقبل ليست قوى تقع خارجَنا .. ليست تهديدات ومؤامرات تُحاك، لنا وليست عوامل متصلة بنموذج غير نموذجنا الذي نحيا به و الذي نقرره و نختاره. في ضوء ذلك كانت التحديات - في تقديري - هي قوانا المهيمنة. التي تنتجها ثقافتنا و لا تنتجها ثقافة غيرنا. ولذا لن تكون تحديات القرن الجديد في الثقافة العربية متبدّية في التقدم المتسارع في ثقافة الآخر وإنما ستكون في التخلّف الجاثم في ثقافة الذات، وهذه عملية تقتضي التحرر من عقدة الآخر، ومن نظرته المركزية أيضاً، فهل يأتي على عقل أي منا أن نبرّئ ثقافة مّا من تمركز الذات .. أليست الثقافة داخل المجتمع الصغير عبارة عن مجموعة من التحيزات (المتمركزة) ثقافياً يقوم بتوطينها أفراد وجماعات و ولاءات متباينة؟ . من أجل ذلك لا مناص من أن يكون الذهاب إلى التراث أو إلى ثقافة الآخر محصناً بالتمركز والشعور بأن أحدَهما قوةٌ مهيمنة .. فالمعرفة لا تعترف بالحدود والتخوم. وفحص المعرفة

* أستاذ النقد الحديث ورئيس تحرير مجلة العلوم الإنسانية - جامعة البحرين

بالمرجعيات المهيمنة لا يتم دون معرفة، حسب النظرة الهيجيلية .. وإذا اقتضت « المعرفة » وخاصة أدواتها المتحكمة في النظر إلى المستقبل قطيعة مع ما هو « مهيمن » كنسق مستبد بالعقل فلا بأس من اجتراح ذلك بصرف النظر عن مقدساته وحصاناته. من هنا يمكن لنا أن نفهم العديد من إشكاليات الثقافة العربية سواء تمركزت في بيئاتها المحلية المغلقة، أو في محاذيرها ومخاوفها من الآخر، أو في أوهامها وأحلامها إزاء أفكار الوحدة وعلاقات التفاعل مع الثقافة العربية القطرية.

نسبية الثقافة:

حين نناقش مصطلح الثقافة لا بدّ أن نضع في الاعتبار ما يلي:

١. نسبية الثقافة زماناً ومكاناً.

٢. تجاوزها حدود الزمان والواقع إلى الخيال والماضي والحلم.

٣. حكمتها المضللة التي جعلتها تشمل ما هو عقلاني في مجتمعاتنا وأسطوري وخرافي، وما هو واقعي وخيالي وما هو جماعي وفردي أو نخبوي.

في ضوء ذلك كانت الثقافة هي الكيفية المتعينة التي ننتج بها ما نفكر فيه ونقوله ونسلكه، ونشكل به المجتمع الذي نعيش فيه .. فالثقافة بالضرورة تحفل بما نحن عليه من تنوّع واختلاف وتغيّر وثبات، وليست الكيفية - بذلك - إلا قوانا المشتركة والمهيمنة والخلاقة في إنتاج أنماط التباين والاختلاف.

هذا التحديد النسبي للثقافة في منأى عن أي نخبة ومع كل نخبة، وفي منأى عن أي حقل أو نوع أو جنس أو مادة ومعها جميعاً، وفي منأى عن التراث ومعه، ويقرّ هذا التحديد بالتنوع الثقافي إقراراً يعني بأننا حين نذهب إلى قضايا الثقافة ومستقبلها لا بد أن نذهب غير مدججين بالتراث وحده، أو بالدين وحده، أو بالسلطة وحدها، أو بالايديولوجيا أو بأي مفهوم نخبوي يضع مسافات بينه وبين أي مفهوم نخبوي آخر. لا بدّ أن نعترف بأن هذه وغيرها قوى خلاقة مشتركة تنتج المجتمع الذي نحن عليه وتحدّد الهوية أو االثقافة التي نكون عليها.

تجليات النسق الاستبدادي بوصفه قوة مهيمنة في الثقافة العربية:

في ضوء التحديد السابق نسأل .. ما هي أبرز القوى المهيمنة في الثقافة العربية بوصفها تحديات لقوى غير مهيمنة وغير نسقيّة ..؟ لن أذهب بعيداً في الإجابة وسأختزل القوى جميعها في قوة مركزية مهيمنة وهي التراث وأعني به: الدين كاعتقاد والدين كأنثروبولوجيا والدين كأيديولوجيا (المؤول من السلوك) وكطوائف ومذاهب أو فرق. كما أعني به اللغة والسلطة والدولة والنظم والشعر والعلوم وكافة ما يستعمل في معنى التراث الثقافي والفكري، والمفردة بهذا المحتوى الملفوف في بطانة وجدانية أيديولوجية حسب تعبير د. محمد عابد الجابري « **لم يكن حاضراً لا في خطاب أسلافنا ولا في حقل تفكيرهم كما أنه غير حاضر في خطاب أية لغة من اللغات الحية المعاصرة التي نستورد منها المصطلحات والمفاهيم الجديدة علينا .. إن هذا يعني أن مفهوم التراث يجد إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر** » (التراث والحداثة، ص٢٣). وقد جرى استخدام هذا المفهوم في الخطاب النهضوي ثم في الخطاب الحداثي أيضاً طوال فترة تزيد عن قرن تقريباً .. وهي الفترة التي تشكلت بمفاهيم الدولة الحديثة ونظمها، وتحددت داخله طبيعة السلطة وموقفها من الدين ومن الذات ومن العلم ومن ثقافة الآخر ومن القومية العربية وقضايا الوحدة والحرية والديمقراطية ومؤسسات المجتمع المدني والاثنيات والأقليات وغير ذلك من القضايا التي ظلّت نظم التراث وركائزه المعرفية تتحكم في توظيفها مع بروز خطاب النهضة وخطاب الحداثة، وحتى ما بعد الحداثة في سياق تيار العولمة كما سيتضح.

هذا التحكّم يمتد القبول به في خطاب مراحل الإحياء والبعث وإلى حدٍّ ما في خطاب النهضة، لكن لا

يمكن القبول به في مرحلة مشروع الحداثة العربية، ومع ظهور الأحزاب السياسية التقدمية ونظم الحكم الدستورية والأنظمة الثورية الاشتراكية منذ الخمسينات من القرن الماضي، والقبول بتحكّم نظم التراث في مراحل الإحياء والبعث تبرره صدمة الاحتكاك الأولى عادة مع تحديات النموذج الغربي بمؤسساته العسكرية والعلمية .. وبذا تكون ركائز الإحياء ركائز دفاعية من أجل تأكيد الهوية، لكن أن تستمر بعد ذلك ومنذ رسم الشيخ محمد عبده مفارقته الشهيرة (الغرب الإسلامي والإسلام المسيحي) فهذا يعني أن نظم التراث وقواه المهيمنة تحولت إلى آليات مختلفة تؤدي وظائف مختلفة ظاهرة أو متخفية.

يتجلى حضور التراث كقوة مهيمنة متخفية أو حاضرة ومحتويه للثقافة العربية ومعوقة لحركيتها وانفتاحها في أكثر من إتجاه:

١- فهو بمثابة ذاكرة ثقافية تتخلل مساحات الوعي واللاوعي وتنتظم في داخلها أنماطاً وأنساقاً وآليات تفكير وتتحوّل تدريجياً إلى قناعات راسخة مفعلة بالرمزية والنسقيّة وسائر مكونات العقل الاجتماعي.

٢- وهو نموذج بديل يوازي النموذج الغربي الذي حقق مكتسبات علمية وإنسانية. و يتشكّل هذا النموذج البديل من كل ما يهبط من التراث من قراءات وتأويلات ومشروعات منظمة داخل المجتمع المدني للعقيدة والشريعة والدولة والأفراد والمؤسسات والجماعات .. إلخ، تجلّى ذلك أول الأمر في خطاب اليقظة (الجامعة الإسلامية)، وخطاب الإحياء ثم في خطاب النهضة، ولم يسلم منه مشروع الحداثة العربية أيضاً . لكنه تجلّى في خطابات موازية متمثلة في حركات حزبية منظّمة وحركات أصولية متشددة إزاء (إشكالية فصل الدين عن الدولة).

٣- وهو « أي التراث » الذات المتمركزة التي سجل الخطاب الفكري العربي المعاصر معها خطاباً سجالياً طويلاً قائماً على الاختلاف تارة وعلى المصالحة والتراضي تارة وعلى الإنقسام تارة ثالثة .. وعلى التماهي تارة أخيرة .. من أمثلة التماهي ذات الدلالة المسقطة على إشكالية التراث في الفكر العربي المعاصر تعريف محمد عابد الجابري للتراث بأنه: « **كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي، سواء ماضينا أو ماضي غيرنا، سواء القريب منه أو البعيد** » (التراث والحداثة، ص٤٥) هذا تعريف ينطوي على منطق أرسطي، جامع وشامل لما هو مادي وما هو قومي وما هو إنساني أيضاً لكنه يعبّر عن الصورة المتماهية التي يبلغها حضور التراث فعبارة (حاضر فينا أو معنا) تعني الحضور الواعي واللاواعي بدون شك.

أولاً: الذاكرة النسقيّة والنمطية للتراث في الثقافة العربية:

هناك أمثلة كثيرة يمكن تتبع هبوط مركّباتها النسقيّة والنمطية من التراث إلى الثقافة العربية المنتجة للمجتمع المعاصر .. وقد لا يتسع المجال للحفر في مجموعة أمثلة، ولكن يمكن الإشارة إلى مثال يتقاطع بقوة مهيمنة في ثقافتنا وحياتنا المعاصرة وهو نمط الاستبداد .. أو نسق الاستبداد الذي يحرّك وعي الشخصية العربية نظراً لتراكمات نسقيّة تراثية منحدرة من التاريخ والميثولوجيا والدين وكافة ما صنعه الماضي من تضامن أو دعم لنسقيّة الاستبداد واتساع الحيز الثقافي للنمطية السائدة في إنتاج الأفكار أو في الخطاب الثقافي بشكل عام. هذه الذاكرة النسقيّة البعيدة ظلّت تشحن الوعي الفردي والجماعي إلى الحد الذي أصبحت لدينا تجليات نسقيّة لا حصر لها .. نحن مثلاً نرفض الحديث عن التباين في ثقافتنا، نرفض التنوّع و نصرّ إصراراً شديداً على الوحدة .. وللتأكد من ذلك علينا أن نتذكر واقع الثقافة العربية في سياق المشروع القومي (الإسلامي أو العربي)، وكيف أن الجميع رفض مبدأ الإقرار بالاختلاف أو التنوّع على أنه ظاهرة ثقافية طبيعيّة وقارة في الثقافة العربية، وأن المجتمع العربي ينتجها بشكل طبيعي مثله مثل المجتمعات الأخرى. بل إننا ينبغي أن نتذكر حدّة التمركز على الذات لا في

الثقافة الإسلامية أو العربية إجمالاً في مقابل الثقافة الغربية .. وإنما في داخل هذه الثقافة نفسها؛ إن هناك ثقافات عربية مصغرة متمركزة على ذاتها، وفي تاريخ هذه الثقافات الحديث صدامات مريرة تعايشت وسط دعاوى وشعارات الوحدة منذ أوائل القرن الماضي. ولم يكن من الممكن استثمار البعد الثقافي لتوحيد المجتمعات العربية وسط العصبيات القبلية والعرقية والمذهبية، بل لقد اعتمد الاستعمار هذه العصبيات في تقسيم البلاد العربية ووضع حدودها، مما يعني أن أوضاع السياسة والجغرافيا والثقافة ترتّبت وانحدرت وفق تلك العصبيات التي تعمل اليوم في الثقافة العربية بوصفها منبعاً للنسقيّة.

إن هذه الترتيبات الجيوسياسية هي التي فرضت مطلبين أو عاملين ضاغطين بقوة في فضاء العلاقات العربية:

الأول: مطلب التبعية لترتيبات الصراع الدولي.

الثاني: مطلب النمو الثقافي المحلي الذي حرّر ميلاد الحركات الوطنية المحلية في البلاد العربية.

وقد فرض المطلب الأول شروطاً وحدوداً في التشكّل على المطلب الثاني، لأنه ساهم بقوة في تحجيم آلية اشتغال المطلب الخاص بالنمو الثقافي. ومن هنا نلاحظ أن الحركات الوطنية الإصلاحية من الجزيرة العربية إلى المغرب العربي إنما عُنيت باستثمار القاعدة المحلية المحركة للثقافة (الولاء للمكان المغلق، العصبيات القبلية والمذهبية، الدين المُكتسب في ذات المكان، الثروة المُكتسبة لذات المكان)، وربما كان الولاء لقاعدة الثقافة العربية العريضة الممتدة تاريخاً ومكاناً أضعف العناصر المستثمرة في برامج النمو الثقافي. وفي تقديري أن فكرة القومية العربية جاءت متأخرة كثيراً في خطاب الإصلاح الوطني، وجاءت مستعصية على التحوّل إلى برامج عملية وظلّت من أجل ذلك أفقاً للتجربة المحلية لا غير في الأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن.

يدفعنا ذلك إلى تأمل ظاهرة العلاقات العربية / العربية بعد أن استوت ترتيبات السيادة القطرية، وبعد أن قطعت تجربة الوحدة العربية اخفاقاتها الشديدة ... هذا التأمل يُحيل هذه الظاهرة بشكل مباشر إلى كونها مفهوماً ثقافياً نسقيّاً .. ذلك أن العلاقات العربية / العربية تتحكّم فيها اليوم ثلاث محددات:

١- السيادة الوطنية .. وأوهام الاستقلال.

٢- النزاعات الحدوديّة والخصومات السياسية.

٣- المصالح السياسية.

وترتبط هذه المحددات ببعضها وكأنها شحنة ثقافية محددة لكل ما آلت إليه العلاقات العربية / العربية من تدهور أو من تقدم في بعض الحالات القليلة، فالتمسك بالسيادة والاستقلال محرك أساسي للمواقف السياسية وللحدود المتنازع عليها، أما المصالح السياسية فهي تشكّل خطاباً يتصل باللعبة السياسيّة وحبكتها المرسومة من منظور السيادة الوطنية ذاتها.

لقد انعكست هذه المحددات على كيفية دخول الأنظمة العربية في الاتفاقيات العربية والدولية .. الأمنية والاقتصادية كما انعكست على مفهومها للوحدة والقومية والسيادة الوطنية والموقف من القضايا العربية الكبرى وخاصة القضية الفلسطينيّة والحروب العربية / العربية .. وكان مما يجعل هذه الانعكاسات ذات دلالة ثقافية نسقيّة هو:

أولاً: التحكم السلبي لتلك المحددات.

ثانياً: حالة الفصام بين التغني بالوحدة والنفور منها والنفور من القطرية والتمسك بها.

ثالثاً: تحكّم البنية العشائرية التقليديّة في الأنظمة العربية.

وهذه كلها ترسخ فضاء الثقافة النسقيّة في مناخ السياسات العربية، لأنها تقودها إلى التخلّي عن الروابط القومية وتدفعها لتعزيز مركزيّة السيادة الوطنية، وفي هذا السياق يتعزّز بطبيعة الحال النسق القبلي والطائفي والمذهبي بوصفها مكونات لصيغة التوازن السائدة لمفهوم السيادة الوطنيّة.

وتمثّل حرب الخليج الثانية قمة تبلور مفهوم النسق الثقافي كما يتجلّى في السياسة العربية لأنها في

حقيقتها ليست إلا حرباً بين ثقافة الدكتاتور وأفق الثقافة الديمقراطية، لقد استلهم الأول منابع النسقيّة من الدين والتراث القومي والبنية العشائرية المغرقة، وشحذَ لعبته التي لم تنته بعد، وهذا الاستلهام مجرد مثال ينحدر من سلالة طويلة من الأمثلة في التاريخ العربي، ليس هنا مجال التفصيل فيه.

كل ذلك يشهد بأن الثقافة العربية من الناحية الجيوسياسية إنما هي حصيلة اجتهادات وترتيبات وقراءات وتأويلات نسقيّة وفسيفسائية.

كيف نفسّر ظاهرة رفض الاعتراف بالتباين والاختلاف والتنوّع علماً بأن نظريات الثقافة لما بعد الحداثة تضع ذلك شرطاً في تحديد مفهوم الثقافة..؟.. الإجابة تقع في حضور نسقيّة الموروث (الماضي) في الشخصية العربية .. والمثقفون يمثّلون النخبة الممثلة لهذه الشخصية ورمزها المتجبّر بلا منازع. فالذاكرة النسقيّة تهبط بما يعني أن الزمان مخلوق والمكان مخلوق. إنهما واسطة إلى الأبدية، ولذا تنتفي السببية، ولا يكون للإنسان يد أو شهادة فيما يحدث إلا بإقرار وحدة الفاعل (اللّه) .. يقول الغزالي في إحياء علوم الدين: « **لا يتم الدين إلا بالدنيا والملك والدين توأمان فالدين أصل والسلطان حارس وما لا أصل له فمهدوم وما لا حارس له فضائع** » (ج١ ص٣ دار الشعب، مصر).

وفي القصص والخرافات الشعبية العربية أمثلة كثيرة تدل على أن النسق الاستبدادي يتمثل ككائن متخفٍ داخل الشخصية العربية حتى الشخصية البسيطة أنَّى كان موقعها. من ذلك قصة أبو عزة المُغفّل مع هارون الرشيد في ألف ليلة وليلة التي روت كيف تنازل الرشيد عن الملك لهذا الرجل وراح يتفرج على استبداده وبطشه بمن تسبّبوا في نكده وقهره .. وهناك قصص تضج بدلالات رمزية على كيفية تساكُن المستبد في المقهور والظالم في العادل والغاشم في الناعم الرقيق .

هناك عدد كبير من المفكرين الذين شغلتهم ظاهرة غياب الوعي باكتشاف الذات العربية عبر الاختلاف لا عبر التطابق معها .. وليس هنا مقام عرض ذلك لكنه يأتي فقط في سياق الدلالة على أن نسق الاستبداد المنحدر من حضور التراث في الثقافة العربية لا ينعكس في نصوص أو تجارب محددة وإنما ينعكس في ممارسات وسلوكيات ومواقف منبنيّة على تراكمات تحوّلت مع الزمن إلى تحيزات ثقافية نمطية جاهزة (لاواعية) .. ومن هنا لم يستقم الاعتراف بالتنوّع والاختلاف في سياق المشروع القومي (الإسلامي – العربي) لأنه يتعارض مع الوحدة الأولى غير المتناهية (اللّه) والتي تجعل الإنسان – بالضرورة– شاهداً عليها ونموذجاً لها، وهذا ما يمكن فهمه في التوأمة الحادثة بين الدين والمَلِك في الميثولوجيا وفي مقولة الغزالي. وفي المثال التالي:

من المعروف أن المَلِك مفردة ذات فضاء ميثولوجي لأنها متحولة من أصول أسطورية بعيدة، فقد كانت الآلهة متساكنة مع غير الآلهة في الأساطير .. ثم تحوّلت إلى ملوك من البشر يتحكمون في مصائر الناس وأقدارهم كيفما شاءوا، وقد عرف العرب هذا المعنى للملك قبل الإسلام في شمال الجزيرة العربية وجنوبها ، أما في قلبها فقد عرفت قبائل ربيعة (وهي أقوى القبائل العربية) المَلِك كليب وائل، ولكن في ظروف منقسمة بين الولاء للرعوية والولاء للحاضرة. وحرب البسوس المعروفة تحكي لنا قصة هذا الإنقسام.. حين جاء الإسلام عفى على

التصور الميثولوجي للملك وأحدث فيه انقلاباً كبيراً .. ولنتأمل النصوص التالية:

قال أبو بكر الصديق بعد أن تولّى الخلافة:

« **أيها الناس إني ولِّيتُ عليكم ولستُ بخيركم، فإن رأيتموني على حق فأعينوني وإن رأيتموني على باطل فسدّدوني، أطيعوني ما أطعتُ اللّه فيكم، فإذا عصيته فلا طاعة لي عليكم..** »

هذه خطبة مشحونة بفعل القطيعة مع نسقيّة الملك.. لكن جاء وقت تمت فيه البيعة لمعاوية بن أبي سفيان في ظروف معروفة ومفصلة، فصعد المنبر وقال:

« أما بعد، فإني والله ما وَلَّيْتُها بمحبة علمتُها منكم، ولا مسرّة بولايتي، ولكني جالدتكم بسيفي هذا مجالدةً. ولقد رضْتُ لكم نفسي على عملِ ابن أبي قحافة، وأردتها على عمل عمر فنَفَرتْ من ذلك نفاراً شديداً، وأردتها على سيئات عثمان فأبت عليّ، فسلكتُ بها طريقاً لي ولكم فيه منفعة ..».

هنا أعاد السيفُ – وهو رمز نسقي مشحون – الحضور لميثولوجيا الملك .

ثم جاء وقت اعتلى فيه أبو جعفر المنصور المنبر ليقول:

« أيها الناس إنما أنا سلطان الله في أرضه، أسوسكم بتوفيقه وتسديده وتأييده، وحارسُه على ماله، أعمل فيه بمشيئته وإرادته، وأعطيه بإذنه، فقد جعلني الله قُفْلاً عليه، إن شاء أن يفتحني فتحني لاعطائكم، وقَسَّم أرزاقكم وإن شاء أن يقفِلني عليها أقْفَلني، فارغبوا إلى الله وسلوه .. أن يوفقني للرشاد والصواب وأن يُلهمني الرأفة بكم والإحسان إليكم .. ».

كاد الإسلام في الفترة الأولى أن يُحدِث قطيعة كاملة لنسقيّة الاستبداد .. لكن النسقيّة عادة لا يمكن أن تتعرض للإنكسار في الوعي في مرحلة قصيرة من الزمن وإنما تحتاج إلى مراحل ربما توازي مراحل استقرارها في اللاوعي ..

وبإمكاننا أن نفهم ظواهر نسقيّة كثيرة في الثقافة العربية من ذلك مثلاً سرعة انتكاس مشاريع الوحدة العربية أو مشاريع العمل الثقافي والاقتصادي المشترك، وسرعة احتضان المشاريع القطرية أو الأقليمية، والذين يبحثون عن أسس تاريخية للقطرية ويجدونها في خصوصية الثقافة والمكان والزمان والتكوين الاجتماعي والطبقي يغفلون أن ذلك موصول بنسقيّة – الاستبداد .. فكل جماعة منتمية لمكان، ومرتحلة فيه لا تنفك تصنع لها رمزاً جبروتياً يمثّل أمامها وبشكل عياني ما يكون عليه جبروتها الخاص بها والمتخفي المتحصّن بأوهامها (الدول السياديّة).

ومثلما كان عدم الاعتراف بالتنوّع الثقافي والتعددية (وخاصة في السياسة) سلوكاً نسقياً منحدراً من توأمة الدين بالسلطان أو منحدراً من سيف معاوية أو قُفل أبوجعفر المنصور سلطان الله في أرضه .. مثلما كان ذلك كذلك فإن التشدّد في الولاء للوحدة والانسجام صنيع لذات النسق، ولذا حفلت الثقافة العربية بمتشددين (أصوليين لمبدأ الوحدة القومية التي لا تعترف بالتنوّع) ولمبدأ الوحدة داخل القطر، أو داخل الطائفة والمذهب. والولاء في الحالات جميعها لا يتبرأ من نسقيّة الاستبداد.

بإمكاننا أيضا أن نتأمل « النص » بوصفه رمزاً متجبراً للمستبد في أعماقنا وفي تناسل خصوصياتنا الثقافية المتعددة، وإني إذ استخدم صيغة الجمع هنا أؤكد أن الاحتكام إلى « النص الأول» .. الذي ليس قبله نص ولا بعده نص إنما هو احتكام نسقي يبدأ بعد السنوات الأولى للخلافة الإسلامية ليكوّن مجموعة خصوصيات ثقافية تحتكم نسقياً إلى النص (قراءةً وتأويلاً) بينما هو يتمثل فيها بوصفه سلطة ثقافية، ومن هنا لم يبتعد الدارسون عن الحقيقة حين وصفوا المجتمع العربي بأنه « **مجتمع سلطوي في ثقافته ومؤسساته السائدة** » (انظر حليم بركات، ص١٥٧).

أما اللغة في الثقافة العربية فتكاد تكون عصباً نسقياً ورمزياً لا مثيل له .. إن اللغة نظامٌ مستقلٌ .. ذاتٌ قائمة لا تنتمي إلى فرد كما تؤكد ذلك النظريات اللسانية الحديثة .. لكنها إزاء الاسقاطات النسقيّة في الثقافة العربية تلتبس بالكلام وسلطويته ورمزيته الذاتية العنيفة .. ولذا يمكن القول إننا حين نصف الثقافة العربية بأنها ثقافة كلامية فكأننا نقول بأنها ثقافة سلطوية.

والكلام هنا غير اللغة لأنه يتبع الذات المتكلمة مبدعاً أو غير مبدع. ولذا كان – أي الكلام– موازياً للسيف في الثقافة العربية .. وقد تمثله شعراء كبار مثل صلاح عبد الصبور بهذه الصورة الموازية في أعماله الشعرية المسرحية .. وتمثلته الثقافة العربية برمتها عندما عوّلت وبعنف على أن الكلام أداة في التغيير والفعل والثورة والالتزام، ودارت حول ذلك سجالات لم تنته حتى الآن منذ سنوات المد الايديولوجي الماركسي

والقومي والأصولي .. (في الأصولية الدينية -مثلاً - يتم النهي عن المنكر باللسان ويقصد به الكلام) .. وقد تمثلت اسقاطات الأنا النسقيّة المتسلطة على اللغة لدى شعراء كبار .. يقول أدونيس: « **صرتُ أشعر وأفكّر وأسلك وأكتب كأنني موجود في اللغة** » (جريدة الحياة ١٩/٧/١٩٩٣م).

ويقول محمود درويش:

ما دلّني أحدٌ عليّ أنا الدليلُ

إليّ بين البحر والصحراء، من لغتي وُلدت

على طريق الهند بين قبيلتين صغيرتين عليهما قمرُ الديانات القديمة والسلام المستحيل

وعليهما أن تحفظا فَلَك الحوار الفارسي

وهاجسَ الروم الكبير، ليهبط الزمن الثقيل

عن خيمة العربي أكثر. من أنا؟ هذا

سؤال الآخرين ولا جواب له. أنا لغتي أنا

وأنا معلقة معلقتان .. عشْرٌ هذه لغتي

أنا لغتي، أنا ما قالت الكلمات

(قافية من أجل المعلقات، من ديوان لماذا تركتُ الحصان وحيداً، محمود درويش).

ولنتأمل العنف الرمزي الذي تتخذه « الكتابة » أو يتخذه « النص » بوصفهما فضاءً دلالياً للثقافة النسقيّة المنحدرة من استبداد الأنا في حنايا المبدع. كما يتمثل في النص التالي لقاسم حداد مع ملاحظة أن الضمير الغائب هنا هي ذات الشاعر:

يتكاسرُ حولَه الكلامُ

يتحشّدُ مثل كتائب القتال

يتأسسُ ويحاذي

يوازي وينزاح

يتجاوز ويخرج

يصير المتنُ هامشاً له والحاشية شهوة النار

لكنه لا يكترث ولا يهتم

-

أكتبنا بهذا الشكل

كي نبقى بشكل شاهق

وامنح قصيدتك الهواء

مغامراً بنشيجك المشحون

وأدفعنا معاً .. نبكي معك

أكتب كما يُملي هواك

تكون قنديلاً لنا بجنونك الأخّاذ

خذنا في ظلام النص

للنص الذي لا ينتهي بالنوم

أكتب

سيّدٌ شكلُ الذي لا ينحني للشكل

(قبر قاسم، ص١٢)

إن الأمثلة التي سقتُها من الشعر الحديث تشير إلى أن تمثّل « اللغة » يتم بصورة نسقيّة متناغمة مع « جوانيه » شعرية موغلة، فالشاعر العربي قد يوجّه نقداً عميقاً للواقع، ويهزّ العالم والقيم ويُسقط الرموز النسقيّة في الواقع لكنه في مواجهة ذلك يقيم رمزاً نسقياً موازياً متصلباً يحقّق من خلاله توازنه النفسي عبر اللغة. ونراه بسبب ذلك من خلال الوعي بالواقع مزعزعاً، متناقضاً، هشاً. لكنه من خلال اللاوعي يكوّن لذاته بنية صلبة غير متناقضة ومحتمية بالنسق، ولذا كان إسقاط الذات على اللغة وتحويلها إلى كلام أو كتابة أو نص أو معلقة ..الخ، بمثابة هدم النسق بالنسق و صهر المتناقض في غير المتناقض بصورة مؤقتة (وهمية) يحقّق الشاعر بواسطتها مقاومته وعنفه الرمزي الذي لا يُقهر.

إن التصورات والمفاهيم المتناقضة في الثقافة العربية هي تصورات ومفاهيم نسقيّة مرتبطة برمزها التراثي البعيد (الاستبداد / الملك) هل يمكن أن نبعد من ذلك ظاهرة استعادة الأصوليات في الثقافة العربية؟ أو نبعد صفوف الإلغائيين في سجالات الثقافة العربية على مدى قرن كامل؟ أو نبعد اليقين المطلق بلا تاريخية النصوص التي أسست متانة قوية لمفهوم السلطة في الثقافة العربية، والتي كونت محيط حماية للأنظمة العربية الاستبدادية طوال القرن الماضي. وهل يمكن أن نفهم تنكّر المثقفين ونفسّر خياناتهم وتنازلاتهم إلا عبر النسق الاستبدادي المتساكن مع

أوهام الفجوة المضللة مع السلطة التي اتخذوها.. كيف نعقل تحولات المثقفين من اليمين إلى اليسار وبالعكس ومن المعارضة إلى السلطة .. وكيف نفهم أن المثقف يمكن له أن ينظِّر للديمقراطية وحريات الرأي والمساواة والعدالة وحقوق المجتمع المدني ..الخ ..لكنه على المستوى السلوكي الشخصي يظل رمزاً قوياً لشحنات نسقيّة، فنراه خلف تلك الدعاوى قبلياً طائفياً منغلقاً على القطرية يمارس الاستبداد في تنشئة أبنائه وأسرته ببشاعة ولا إنسانية.

وفوق ذلك وأبعد من ذلك كله، كيف يمكن لنا أن نفهم الصراع مع إسرائيل في معزل عن نسقيّة التراث ورموزه المنحدرة بعنف أو بنعومة .. هل ترثُ الثقافة العربية المعاصرة شيئاً أكثر مما ترثه من نسقيّة القمع؟، أترى هذه الثقافة ستعجز عن مواجهة إسرائيل لو أنها تحرَّرت من الشبكة النسقيّة الموروثة للاستبداد، وحدّدت خياراتها في العقلانية والديمقراطية، وفصلت الدين عن الدولة، وأطلقت مؤسسات المجتمع المدني لتؤسس الاندماج والوحدة من داخل التنوّع والاختلاف. أو أنها وضعت برامج لعلّمنة المجتمع وعقلنته مستثمرةً الموارد الاقتصادية (وخاصة النفط) والثقافية (وخاصة التراث الفكري والعلمي العربي والإنساني على السواء)؟.

ثانياً: تمثّلات النسق التراثي في مشروع الحداثة العربية

شغلت الثقافة العربية بقضية المستقبل ولكن بصيغة الانشغال بالماضي .. وفي أبسط الأحوال وأكثرها تفاؤلاً وعقلانية لم تنشغل بهذه القضية حتى بأفق المستقبل المنظور الذي يضع احتمالات المستقبل وجهاً لوجه أمام تمظهرات الواقع وتجلياته وتداعياته الراهنة. فبمجرد أن تطرح تحديات المستقبل يقفز الماضي إلى العقل العربي، وتبدأ التصورات المسبقة تحرّك الذهنية العربية بنشاط لا مثيل له نحو استدعاء الماضي ثقافة وعقلاً وتاريخاً بل إنتاجاً .. حتى باتت الأمة بذلك أمة مشغولة بالحفر في ماضيها؛ تفكر في الماضي وتتعبّده إلي الحد الذي تنقسم عليه، ويصل ذلك إلى درجة أنها تستدعي صورة أولئك القدماء من السلف الذين فكروا في حاضرهم آنذاك بصيغة الماضي، وأعادوا إنتاجه بأفضل أو أسوأ. وبمعنى آخر يمكن القول أن الثقافة العربية ظلّت تحتضن التنوّع الثقافي في شكل طوائف ومذاهب وقبائل وأقاليم وحتى أحزاب ولكن في صورة إعادة إنتاج التأويل السلفي القديم للنصوص والأفكار، وبذلك « **أخذ العربي في الممارسة والنظر يستخدم موروثه لكي يفهم كل شيء، وما لا يضيئه هذا الموروث لا يكون جديراً بأن يعطي أية قيمة** » (الثابت والمتحول، ج١، ص٢٨).

ولو أننا حاولنا التأمل في الكيفية التي تكونت فيها تباينات الثقافة العربية سواء تجلّت في مصفوفات المجتمع الثابتة القبلية والطائفية والمذهبية والأقليمية، أو تجلّت في الأنماط والأنساق الثقافية في المجتمع العربي والتي تخفي وراءها تباينات متسترة .. أقول لو أننا بحثنا في ذلك سنجد لها مكوناتها في الموروث الثقافي العربي التقليدي، واليوم لا توجد « مفردة ثقافية » لا نعيد إنتاجها أو تفسيرها بواسطة العودة بها إلى «التراث» « اللّه » « محمد » ومعظم الأسماء العربية ، « الملك »، «اللغة »، « القرآن »، « الحديث »، « الأثر »، « الأنبياء »، « الأولياء »، « الصحابة »، « الخلافة »، « الدولة»، « الدين »، « الدنيا »، « الموت »، « الجنة »، « النار »، « الخير »، « الشر »، .... « العقل »، « النهضة »، « التخلّف »، « التقدّم »، « الديمقراطية » ... الخ.

ولو أن هذا التمثّل التراثي يكتفي بحضور محدّد ونهائي لهان الأمر ولكنه يتجاوز حضوره كمفهوم سلفي أو كمفهوم نهضوي وأيضاً كمفهوم حداثي، ذلك أن كثيرين حاولوا صياغة مشروع الحداثة العربية من مدخل ما يمكن تسميته بالقراءة الحداثية للتراث، وحاولوا البحث في خصوصية الحداثة العربية من هذه

الزاوية – أعني تحديث التراث، (انظر مشروع محمد عابد الجابري، و انظر مشروع أدونيس في قراءة التراث والثقافة العربية في كتابه الثابت والمتحول) .. وحتى أدونيس نفسه يفترض هذه الثنائية البنائية (الثابت والمتحول) المفسِّرة لظواهر الإتباع والإبداع في الثقافة العربية بصورة يخترقها المفهوم التراثي للحداثة، أو قُل إن هذا المفهوم تخللها وتحكّم في بنية الثنائيات المطروحة جميعها منذ خطاب النهضة الإصلاحي وحتى مشروع الحداثة. ولنُلاحظ هنا بعض هذه الثنائيات في الخطاطة التصنيفية التالية:

المصفوفة التراثية	المصفوفة الحداثية
القديم	الجديد
التخلف	التقدم، النهضة
الأصالة،	التراث المعاصرة
الإيمان	العلم
القبيلة	الدولة
البداوة	الحضارة
الصحراء، البادية	المدينة، الحاضرة
الرعوية، البدائية	المدينة
الدين	السلطة
الإسلام	العروبة (القومية العربية)
الثابت، الثبوتية	المتحول، التحولية
الإتباع	الإبداع
السلفيون	الحداثيون
القدماء	المولدون، النهضويون
التقليديون	التنويريون، الإحيائيون
محافظ	مجدد
طائفي، قبلي، مذهبي	فردي
الملكية (بوصفها نظاماً تقليدياً)	الجمهورية (بوصفها النظام الحديث في الحكم)
المركزية، التسلطية، الإستبدادية	الديمقراطية
الشــرق	الغـرب
الثقافة الإسلامية + العربية	الثقافة الغربية
المركزية الإسلامية	المركزية الغربية
السكونية	الحركية
النقل	العقل
الشريعة	العلمانية
اليمين	اليسار
الوبر (بيوت الشعر)	المدر (بيوت الطين)
النص	التأويل
المحلي	العالمي
العرقية، الدينية والجنسية	الإنسانية
التبعية، تابعة	التحررية، متحررة
المطابقة	الاختلاف
مركزية تراثية	مركزية غربية

هاتان مصفوفتان تجسمان - بالفعل - الصورة الموازية للتراث، في الحداثة والصورة الموازية للحداثة في التراث، لكن المشكلة التي تدل عليها المنهجية (الثنائية البنيوية) هي هيمنة القراءة العمودية لمسار الثقافية العربية طوال القرن الماضي. ومنذ محمد عبده الذي رسم مفارقة الإسلام والغرب وحتى الوقت الراهن كان موقع النظر لهذه المفارقة يكرس حضور أنماط التراث وأنساقه حتى عندما يكون ذلك الموقع مهيأ لإحداث قطيعة أو انكسار معرفي كما هو في حالات عدد من المثقفين (أدونيس، الجابري، اركون، العروي، صادق جلال العظم وغيرهم ..) لقد جرت خلال مثل هذه القراءات محاولات دائمة لإثبات الحداثي في التراثي (الجابري)، والإبداعي في الإتباعي (أدونيس)، والإنساني في الإسلامي العربي (اركون)، والعقلاني في الإصلاحي الديني (العروي) .. وهذه عمليات تشهد بالإنحراف عن القراءة العمودية بالفعل وتقرّ بفداحة المنهجية البنيوية التي كرّست سلسلة المفارقات الثنائية بدعاوى مختلفة، لكنها مع ذلك وعند ذلك لا تقود إلا إلى إتاحة فضاءات جديدة لتحيزات الموروث وهيمنته بوصفه قوة نفسر بها الواقع الراهن، وتُؤسس بها محاولة إعادة صياغة التدهور الحادث في الثقافة العربية، وأغلب أولئك المثقفين وجهوا نقداً حاداً للفلاسفة الغربيين الذين لم يحاولوا اكتشاف الإنساني والعقلاني والإبداعي في التراث العربي بسبب هيمنة مناهج الاستشراق، وركائز هيمنة النموذج الغربي، فالدكتور الجابري مثلاً يدافع عن المركزية التراثية العربية في سياق عرضه لمناهج مؤرخي الفكر الأوروبي، ومناهج المستشرقين (خاصة المنهج التاريخي والمنهج الفيلولوجي) لأن هذه المناهج أقصت ما هو خارجها، ولم تنظر إلى الثقافة العربية والإسلامية بوصفها جزءاً من كيان ثقافي عام بل بوصفها امتداداً منحرفاً أو مشوهاً للفلسفة اليونانية (التراث والحداثة، ص٢٨)، وهي بذلك تخّلص لذات المركزية الأوروبية المهيمنة منذ العصور الوسطى، والتي استمرت منذ روجر بيكون إلى كانت، ومنذ هيجل إلى فوكوياما وهينتجتون .. إن كتابات إدوارد سعيد والعروي والجابري و اركون و سمير أمين و برهان غليون، وحتى الكتابات الأخيرة التي ظهرت لكتّاب جُدد أمثال د.عبداللّه إبراهيم (المركزية الغربية) و د.عبداللّه الغذامي (النقد الثقافي) توجه نقداً شديداً لأنظمة تمركز الغرب بوصفه أسمى أشكال الوعي وأكثرها تنوّعاً وخصوبة فيما يتخبط العالم في تعارضات وانقسامات. وحسب المفاهيم الهيغلية التي استثمرت منذ هيجل وحتى فوكوياما يبلغ الغرب مرحلة الفترة الشاملة ونهاية التاريخ أما العالم الذي هو مجرد مقولات في فلسفة هيجل فما زال يخوض تناقضاته (المركزية الغربية، ص١٤٥).

إن ما كشفه مشروع الحداثة العربية في سياق قراءته الحداثية للتراث لا يزال غير قادر على الاستمرار لأن هذا المشروع لم يقم بأكثر من محاولة لانتشال نصوص التراث المتمثلة للعصر والعلم والعقل والإبداع وللنزوع الإنساني .. وبين هذه النصوص وبين واقع الانحطاط الذي عايشها أو أعقبها قطيعة معرفية لا يمكن إنكارها في تراثنا العربي، خصوصاً بعد هيمنة القراءات السلفية، ومن ثم لم يفعل مشروع الحداثة أكثر من محاولة إحياء جديدة لم يتوفر لها من ظروف الواقع وتجاربه العملية ما يكرسها على صعيد الممارسة في نظم الحياة وممارساتها ونسق التفكير وأنماطه. ولأن الواقع المتمثل في أحوال الثقافة العربية على صعيد المجتمع والسياسة والاقتصاد يحفل بتناقضات ومفارقات تختزلها سلسلة الثنائيات التي عرضنا لها والأنماط التي كشفت عنها الدراسات المجتمعية الحديثة (انظر دراسة د. حليم بركات على سبيل المثال).

أقول لأن الواقع كذلك فإن مشروع الحداثة العربية لم يكن أكثر من سلسلة تصورات ذهنية ثورية متمركزة حول قضايا الثقافة الإبداعية، وعلى نحو أحدث تغييراً جذريًّاً في النظم الفاحصة في ظواهر الإبداع على مدى الثلاثة العقود الأخيرة من القرن

العشرين، بينما لم تحدث الرؤية التنويرية أو الحداثية للتراث على صعيد الفلسفة والفكر وعلوم الإنسان تبلّورات حاسمة فيما يمارسه المثقفون الصاعدون إلى السلطة، وهم كما يُفترض الفئات المرشحة أكثر من غيرها لتداول الأفكار التي انتهى إليها مشروع الحداثة الغربية، ووضعها في محك الواقع . إن ما حدث هو عكس ما هو مأمول. وهو أن الصاعد من المثقفين إلى مواقع اتخاذ القرار لم يصل لذلك إلا بعد أن أعلن يمين الإخلاص للسلطة بمفهومها الديني / التراثي والاستبدادي كما بلورته الأنظمة العربية السياسية على مدى قرن من الزمان، و أفضل أحوال أولئك المثقفين تمثلها أدوارهم في حركة التنمية الاقتصادية والاجتماعية والتي كانت ظروفها مهيأة أساساً من أجل التوسع في خلق فئات وشرائح عريضة من التكنوقراط الذين وجدت السلطة السياسية في أدوارهم حصانة جديدة وعنصر حماية للنظام السائد (أنظر نموذج غازي القصيبي، الذي عبّر عنه كتابه الهام حياتي في الإدارة).

وفي السنوات الأخيرة من القرن العشرين تقدمت اجتهادات نقدية عقلانية جديدة تتجاوز قليلاً الاجتهادات التي طرحت في سياق مشروع الحداثة من حيث ركائزها الفلسفية، وربما رواسبها أيضاً، وذلك لأن جيلاً جديداً بدأ يستفيد من تيار ما بعد الحداثة الأوروبي الذي فكّك نظم التمركز في الثقافة الغربية، وتجاوز بذلك النماذج البنيوية التي استهلكتها « نمذجة » جاهزة ومطردة لا تعترف بالتناقض، ورغم إن الاجتهادات في هذا السياق قليلة إلا أن نماذجها الجادة تنتهي إلى حدود لا تنفصل عن الحضور الميثولوجي لمقولات التراث، وهيمنة خطابه وأنظمته وأنساقه بوصفها نصوصاً تخضع لأرخنة متجددة وقابلة للوعي بها في الراهن من الوعي، يستفيد من ذلك اجتهاد د. عبدالله الغذامي في كتابه (النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، فيحاول أن يُخْضِع الأجواء المعرفية التي طرحتها مقولات: الجماليات الثقافية والتاريخانية الجديدة لستيفن قرين بلات، ومقولات التفكيكية والانثروبولوجيين الثقافيين وتطوير نموذج جاكبسون في النموذج الإتصالي في الخطاب .. استثمر ذلك وغيره لتأسيس ما سمّاه بالنقد الثقافي، مقترحاً من خلاله التركيز على الوظيفة النسقيّة لجعل النسق منطلقاً ومنهجاً في النقد، ومتخذاً من نموذج (الشاعر) نسقاً يكشف من خلاله الصورة الكاذبة والمزيفة في الثقافة العربية .. وعندي أن المشكلة في مثل هذا المشروع ليست في المنهج أو النظرية لأن الكاتب يرتكز على تأسيس نظري محكم يبعث آفاقاً جديدة في نقد الخطاب. ولكن تكمن المشكلة في النموذج الذي حاول من خلاله أن يهدم البناء بأكمله .. وهو الشاعر .. هذا النموذج الذي يستدعيه خدين للماضي وله شحنة قوية من التراث، وهو بذلك يمكّن لميثولوجيا الشاعر من التحكّم في تفسير معضلات ذات خطورة، وربما كان من أخطرها أن هذا النموذج يبرر للسلطة بمفهومها التراثي / الديني المتخلف مواقفها الجامدة، ويخوّل لها أن تجد ذرائع قوية تتحصّن من خلالها لمواجهة مشروع الحداثة بأكمله .. خاصة وأن تأويل د. الغذامي قد أمعن في أحكام نهائية (سلطوية) على رموز الحداثة ومنجزاتها، وبلغة ربما كانت أشد ضراوة من خطاب الأصولية الدينية وإذا كان مثل ذلك يقوّض نسقاً فإنه يبني نسقاً على أنقاضه بدون شك.

أما مشروع د. عبدالله إبراهيم في قراءته للمركزية الغربية وقراءته للمركزية الإسلامية كما تمثلت في أعين المسلمين ورؤيتهم لعالم القرون الوسطى (مصنفات الرحالة والجغرافيين خاصة) فهو دراسة وصفية اثنوجرافية، تحمل دعاوى الاختلاف مع نظم التمركز على الذات دون أن تمارسها، ومن ثم فإن الموقع الذي ينطلق منه الكاتب في القراءتين الوصفيتين تؤسس لمركزية تراثية ففي الحالة الأولى (المركزية الغربية) كان موقع الاختلاف غياب الرؤية للثقافة العربية التراثية ووضعها في سياق تاريخ الفلسفة والعلوم تابعة لما أنجزه اليونانيون والأوروبيون في

العصر الحديث .. ولا يتراجع الاختلاف مع المركزية الإسلامية التي نظر بها المسلمون لعالم القرون لأنه جعلها تنطلق من ثنائية سائدة في العالم الإسلامي آنذاك (دار الإسلام + دار الحرب) وهو بذلك يحكّم اختلافه فوق مادة تنتمي إلى الإسلام بمعناه الانثروبولوجي، وفي كل الأحوال أرى أن هيمنة قوة التراث تظل معوقاً دون تأسيس قطيعة مع الماضي والقبول بقوة العقل والعلمنة والتكنولوجيا والثورة في الاقتصاد والمعرفة. وتشهد فتوحات الغرب ومكتسباته بأن ما يحققه ذلك القبول هو مصدر المركزية الغربية في السياق العالمي الراهن.

إن المفصل الحاسم في فشل مشروع الحداثة العربية إذن يكمن في عدم تمكنه من مواجهة قوة الموروث ليس بوصفها واقعاً حتمياً فحسب وإنما بوصفها ميثولوجيا ترتبط بتأسيس الدولة وتأسيس الجماعات المحلية والقطرية المتضامنة معها، كالقبيلة والطائفة والمذهب والجهة.

ثالثاً: مجتمع مدني إزاء نموذج إستبدادي

منذ أن بدأت صدمة الاحتكاك بالغرب دخل المجتمع العربي حالة من الصراع و التناقض ولم يخرج منها حتى الآن، وعلى مدى أكثر من قرن ونصف.. وسواء تمثّل الغرب في الاستعمار، أو في الثقافية الامبريالية، أو الغزو الثقافي، أو الثورة العلمية والصناعية والتكنولوجية سيظل نموذجاً للآخر الذي يضع المجتمع العربي – و أي مجتمع آخر – في سياق قياسات التقدم والتخلف، فالغرب بمنجزه العلمي و بتفوقه الصناعي و العسكري يشكّل عامل استفزاز و مقايسه، كما أنه يشكّل عامل صراع وتوتر بدأ يفرض سيطرته باستراتيجية المستعمر الذي يرى الآخر هامشاً لا حول له ولا قوة، ثم انتقل في النصف الثاني من القرن العشرين نحو هيمنة استراتيجية مغايرة وصلت قمتها في مرحلة العولمة و النظام العالمي الجديد.

صاحَبَ هذه الحركة التاريخية حركة للمجتمع العربي من الداخل فقد ارتهن بتناقضات ثقافية عديدة قومية وقطرية، تقليدية وحداثية، يمينية ويسارية، دينية وعلمانية، وحدوية و تجزيئيّة، تقدمية ورجعية، عقلانية و ثيوقراطية إلخ .. وليست هذه التناقضات خيارات عبثية و إنما هي ردود لفعل الصدمة مع الغرب أولاً ولفعل سلسلة الهزائم و الانهيارات التي تعرض لها المجتمع المدني في البلاد العربية منذ قيام إسرائيل مروراً بحرب ١٩٦٧ و الحروب الأهلية (حصار بيروت ١٩٨٢) وحرب العراق و إيران ثم حرب الخليج التي لم تنته حتى الآن.

أمام ذلك كله انكشف المجتمع المدني هشاً تخترقه الرمزية النسقيّة للاستبداد على جميع المستويات كما أوضحتُ فيما سبق .. وإذا كان هناك خط دفاع أمام الاختراقات الأبدية للاستبداد يتمثل في مشروع النهضة العربية (النصف الأول من القرن العشرين) ومشروع الحداثة العربية (النصف الثاني من ذات القرن) فإن العرض الذي قمنا به لسجل الخطاب الفكري المعاصر يكشف لنا أن خط الدفاع هذا يحتاج إلى إعادة بناء.. ويحتاج إلى تحصينات واقعية صلبة ذات صلة مباشرة بالقرار السياسي القادر على أن يجعل مشروع الدولة الحديثة موازياً لمشروع الحداثة في الفكر العربي.

ومن الصعب الحديث عن مؤسسات المجتمع المدني وسط ثقافة يهيمن عليها نموذج استبدادي .. لأن المحصلة الطبيعية في ذلك هو انحلال المؤسسات وتحولها إلى مؤسسات تضامنية للسلطة، فالدولة المستبدة عادة تحتكر سلطتها « **عن طريق إختراق المجتمع المدني وتحويل مؤسساته إلى تنظيمات تضامنية تعمل كامتداد لأجهزة الدولة** » (المجتمع والدولة في الخليج والجزيرة العربية، د. خلدون النقيب، ص١٤٣).

من أجل ذلك لا ينطبق مفهوم المؤسسة في الثقافة العربية وخاصة في دول الخليج إلا بوصفها ذلك الامتداد الطبيعي لمؤسسة الدولة، فمع هذه المؤسسة تتماهى كل جماعة وقبيلة وطائفة ومذهب وجهة

وجمعية واتحاد .. خاصة وأنها مشروطة بعدم التدخل في السياسة والأمن أو الخوض في الدين كما نصّت القوانين التشريعية على ذلك. وهو ما يتناقض مع شروط الثقافة المدنية التي تعني أن مؤسسات المجتمع المدني (أحزاب، نقابات، اتحادات، جمعيات، أندية، مراكز، ..الخ وغيرها مما يشكّل فضاءاً يتحرك فيه الفرد من أجل تحقيق منافعه الجماعية أو أعماله الفردية الخلاقة أو من أجل الدفاع عن حقوقه المكتسبة أمام مؤسسات الدولة)، أقول إن هذه المؤسسات مصدر استقطاب رئيسي للتنوّع الثقافي ولحدود الاختلاف والانسجام داخل الجماعات والولاءات والأفراد، وكونها مؤسسات استقطابية يعني أنها عنصر حماية للحقوق، وعنصر تنظيم وتأطير للعمل الجماعي، كما أنها عنصر تحالف واستلهام لمبدأ الشراكة مع السلطة. وهي بعد ذلك عنصر تحشيد لمواقف النخبة المثقفة التي يفترض لها المجتمع المدني عادة دوراً حيوياً ..

وتغيب جميع أبعاد الاستقطاب المذكورة للمؤسسات في الثقافة العربية غياباً فادحاً نظراً لهشاشة حضور المؤسسات، ولقيامها في ضوء تحيزات ثقافية متضامنة ومتصالحة مع الدولة، بل إن مؤسسات الفضاء المدني تتحوّل بشكل تدريجي إلى أداة فعالة لفرض هيمنة الرمز النسقي للاستبداد. ومن البدهي أن السلطة الأعنف للدولة تعني مباشرة فرصاً متضائلة ومتلاشية لاستقرار مميزات ثقافية فاعلة لمؤسسات المجتمع المدني دون أن يعني ذلك بأن «الدولة» في سياق الثقافة العربية تغدو قوية.

وبدون دولة ديمقراطية عقلانية لا يمكن الحديث عن ظروف مواتية لنشوء ثقافة مدنية ناضجة ومتبلورة في مجتمع يعترف بأن التحرّر من المفاهيم النسقيّة الموروثة وخاصة مع صحوة حركات الإسلام السياسي إنما هو نتاج لثقافة واعية بخطر التحديات المحدقة بواقعه ومستقبله.

وإذا ما توسعنا في فضاء المجتمع المدني، ونظرنا إلى مؤسسات التنشئة الاجتماعية والتربوية (الأسرة + المدرسة وغيرهما) فإن المشكلة تؤكد المزيد من هيمنة النسق الاستبدادي الذي ينتجه المجتمع في الثقافة العربية، فقد أكّدت عدة دراسات على أن الثقافة العربية تنتج مجتمعاً أبوياً تتحكّم فيه سيطرة الأب على الأسرة، ويغدو ذلك « **المحور الذي تنتظم حوله العائلة بشكلها الطبيعي والوطني، إذ أن العلاقة بين الأب وأبنائه وبين الحاكم والمحكوم، هي علاقة هرمية. فإرادة الأب في كل من الإطارين هي الإرادة المطلقة ويتم التعبير عنها في العائلة والمجتمع بنوع من الإجماع القسري الصامت، المبني على الطاعة والقمع** » (هشام شرابي، البنية البطركية: بحث في المجتمع العربي المعاصر، ص٢٢).

رابعاً: قيم العولمة .. قيم الاستبداد

لا أحد يستطيع أن ينكر بأن العولمة لا تعني أساساً قيم التوسع الاقتصادي المرتبطة بالسياسات التي تتبناها الدول الكبرى و المتحكمة اليوم في ثلاثة عناصر تتدفق من خلالها قيم التوسع وهي: العلم والتقنية والمال. و لا نريد أن نكون حالمين أكثر من حدود العقل و المنطق و نتطلع إلى تلك القيم على أنها وسيلة لإيجاد مجتمعات أكثر إنسانية و تلاحماً، ومن ثم نروج لقيم العولمة تحت مبررات كونها تياراً لا يمكن الوقوف أمامه لأنه مقترن بالثورة العلمية و التكنولوجية تارة .. أو تحت دعاوى اقترانه بشعارات الديمقراطية التي يفرضها التمويل الأمريكي تارة أخرى..

ولا أدّعي بذلك بأن قيم العولمة هذه لا تشكّل تحدياً صارخاً للثقافة العربية .. لكني أرى فقط بأنها حصيلة تحديات أكبر منها و ألصق بالذات العربية .. فالعولمة إذا كانت في نهاية الأمر تختزل في شكل قيم ووسائل إنتاج و دينامیات محركة للاقتصاد فإنها بذلك حصيلة خيارات و قناعات و مكونات و برامج نمو داخل المجتمع .. سأزعم إذن أن التحدي يبدأ من تحرير القناعات و إقصاء الرواسب الموروثة من الماضي، و التي قد تتدخل فيها اعتقادات دينية راسخة، و خاصة

عندما يتصل الأمر بأولية العقل أو العلم أو التكنولوجيا و الكشوف المتجددة في علوم الإنسان .. ثم سيبدأ من تحرير الاقتصاد من الريع النفطي والانتقال به إلى الصناعة .. و لأن العصر الذي نعيش فيه هو عصر اليكتروني فإن التحدي سيبدأ أيضاً من كيفية التمثل الكامل للثورة المعلوماتية و الصناعة الاليكترونية .. وطالما العولمة ثمرة تطور العلم و التقنية فلا بدّ من التحرر من كل الرواسب التي تحول دونها، و لا بد من اقتنائها كخيار استراتيجي في التنمية الشاملة..

هذه مسائل لا يمكن إقصاؤها في سياق الحديث عن التحديات القادمة لأنها مقترنة بحركة موضوعية في التاريخ .. تطور العلوم و ثورات المعرفة ووسائل الاتصال.. لكن لا بدّ من التفريق هنا بين العولمة بوصفها ديناميكية محركة للتوسع الاقتصادي و الهيمنة و المركزية للنظام العالمي الجديد و بين العولمة بوصفها حصيلة ثورية في العلوم والمعرفة.. في هذه الحالة لا بدّ من إقصاء جميع المعوقات التي تحول دونها كما ذكرت أما في الحالة الأولى فلابد من التعامل معها بوصفها تهديداً للثقافة العربية ولخصوصياتها المحلية، فهذه الثقافة في نهاية الأمر لن تكون أكثر من ثقافة محلية هامشية يمكن أن تتفتت إلى ثقافات مصغرة و هويات متنافرة.. إنها ثقافة منطقة يمكن التدخل في تحديد مصيرها بالقوة عبر مقولة النظام العالمي الجديد.. (حالة العراق + ليبيا ودول أخرى في آسيا و أفريقيا و أمريكا اللاتينية) .. أو عبر اتفاقيات التجارة الدولية وصندوق النقد الدولي .. أو عبر دعاوى تمويل الديمقراطية أو دعاوى السلام في الشرق الأوسط .. أو دعاوى تطبيق القيم المعولة كما عبّر عن ذلك أحد زعماء أوروبا (توني بلير في خطاب ألقاه في عام ١٩٩٩ تحدث فيه عن حروب ليس من أجل الدفاع عن أراضي و إنما من أجل تطبيق القيم المعولة) في هذا الاتجاه يستوجب التحدي أن تحسم الثقافة العربية موقفها مما ينحدر إليها تحت تسمية ما بعد الحداثة بغطاءات و دعاوى سياسية مختلفة كما ذكرت.

والتفريق الذي أُشير إليه ضروري لأنه أولاً لا يسوغ لنا رفض العولمة بحجة أنها ثقافة غربية وقوى استعمارية، و لأنه ثانياً يرشّح حدوداً معقولة من إمكانيات معالجة التحرك المعكوس الذي ران على المجتمع العربي طوال قرن كامل، وذلك بتجديد خيارات الحداثة على صعيد النظم السياسية و الاجتماعية والاقتصادية و العلمية .. مثل هذه الخيارات المقترنة بالعقلانية و الديمقراطية لم تكن موضع معالجة حاسمة، و إنما كانت موضع شك و انقسام كما يدل عليه حال المجتمعات العربية الراهن.

و لا أعتقد أن العولمة بوصفها ديناميكية محركة لاقتصاديات النظام العالمي الجديد يمكن أن تخترق نموذج السلطة أو الدولة المستبدة، وتشكل بالنسبة لها ضغوطا تقودها إلى إحداث تغييرات في سياق التوجه إلى الديمقراطية والعقلانية بل العكس هو الصحيح. لقد أثبتت السنوات الماضية أن قيم العولمة مرتبطة بقيم ورموز نسقيّة داخل المجتمعات الهامشية، وخاصة المجتمعات العربية التي تقتضي قيم العولمة أن تظل معتمدة على ريعيّة النفط من جهة، و أن تظل سوقاً مرتهنة بشروط الصناديق و المنظمات التجارية والبنوك الدولية..

أما العولمة بوصفها ثورة في العلوم و التكنولوجيا و المعلومات فإنها عامل أساسي و متغير حيوي، ولكن أمام ذلك مهمة صعبة وهي مواجهة القوى النسقيّة المهمينة التي عرضت لتمثلاتها في الثقافة العربية.

الخلاصة: ما هو الحل؟

يبدأ الحل من الكشف عن القوى المهيمنة للنسق الاستبدادي في الثقافة العربية، فبدون ذلك يغدو السياق الثقافي مكتظاً بحلقات متكررة، و دورات حتمية تتكرر فيها البدايات و النهايات بشكل متقطّع يجعلنا مرشحين دوماً للوقوف في آخر الصف، بل إنه يسبغ علينا شعوراً بالتراجع و إننا نتحرك في الاتجاه المعاكس.. وليس في ذلك مبالغة فالإسلام الإصلاحي في نهاية القرن التاسع عشر أكثر تنويراً و عقلانية من

الإسلام في مرحلة ما بعد الحداثة.. وبدايات الألفية الثالثة، و الفكر القومي في النصف الأول من القرن العشرين أكثر إلتصاقاً بالخطاب النهضوي منه في العقود الأخيرة من ذات القرن. ومشروع الحداثة خلال العقود الأخيرة يتراجع أمام صدمة الواقع، وهزائم الدول العربية أمام إسرائيل من ناحية، و كشوف العقلانية الليبرالية وثوراتها المعرفية من ناحية ثانية.

ورغم أن عدداً كبيراً من الدراسات النقدية للثقافة العربية والفكر العربي المعاصر قد كشفت سمات العقل العربي، وحررت إشكاليات رئيسية للمجتمع و الدولة والسلطة. إلا أن ذلك لم يتبلور على صعيد الممارسة وتطوير النظام السياسي والتغيير نحو الديمقراطية والعقلانية، ومن ثم فإن الاتجاهات المعاكسة لا تزال مفتوحة بلا حدود أمام الثقافة العربية في القرن الجديد، تهميش أكثر، و استبداد أكثر ودولة أضعف ومجتمعات مدنية لا تستطيع الذود عن أبسط الحقوق للفرد، وهويّات قبلية و طائفية فاعلة أكثر، وضياع أكثر للفرص و للظروف المواتية وهدر أكبر للموارد الاقتصادية و البشرية والثقافية.

لا يمكن القول إن الحل يقع في ثقافة ذات طابع جوهري وشمولي تقودها أصولية إسلامية مثلاً لأنها ثقافة نسقيّة حتى العظم، و لأنها ثقافة ايديولوجية تتناقض مع ذاتها، فالقول السلفي: « **لا يصح أمر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها** » (مالك بن أنس ٩٣-١٧٩هـ) يمر عبر مسافات طويلة و مضنية من التأويل و القراءة التي تُباعد تماماً بين ما صلح به أول أمر الأمة و ما يمكن أن يصلح أمرها الآن .. هذه المسافات الدلالية في القراءة و التأويل لـ (الأول) هي سلسلة من التناقضات والخلافات التي قد تكون أشد من الاختلاف مع الآخر. ولذا لا يمكن أن تسلم قيادة الأمة لتطاحنات عقدية، و لتناحرات تأويليّة بينها وبين روح العصر فراسخ. ولا يمكن الذهاب مع الخيار القومي بما كان عليه في القرن الماضي فقد كان أسيراً لأوهام كثيرة: نظرية المؤامرة، واليقين المطلق بالوحدة، وعدم الاعتراف المطلق بالتباين و بالتنوع والاختلاف، والنزوع للتوفيقية الملفقة التي تسلّلت من خلالها نسقيّة الاستبداد و مفاهيمه في مرأى الدعاوي القائمة بالعقلانية و الديمقراطية، والولاء المقنّع للسلطة الذي تخفت وراءه ولاءات القبلية والطائفية، والريع النفطي الذي تحوّل إلى عامل أساس في التجزئة و باعث لأبعد ما في الإنسان العربي من طاقات استهلاكية مدمرة لطاقاته الإنتاجية.

من أجل ذلك لا بدّ من الوقوف مع ضرورات المرحلة القادمة:

أولاً: ضرورة مراجعة الأفكار الأساسية للمشروع القومي في ضوء الاعتبارات التالية:

١. إقصاء المفاهيم الحتمية (القول بحتمية الوحدة) ومعالجة ذلك بإصلاحات اقتصادية متدرجة وصولاً إلى وحدة داخل الاختلاف والتنوّع.

٢. ليست الهوية القومية مفهوماً ثابتاً.. إنها فضاء يتسع للتنوّع الثقافي ويستوعب المتغيرات الثقافية، ومن ثم لا بدّ من أن تحتضن الدولة و المجتمع المدني فكرة الهويّات في نطاق يحرّرها من النسقيّة التي تحدثنا عنها وهذا بدوره يحرر الثقافات العربية المصغرة من تكتلاتها المغلقة ويجعلها تعيد صياغة مفهوم الهوية بوصفه مجموعة تحيزات ثقافية متضامنة وظيفياً.

٣. تكريس الاعتراف بعدم التناقض بين الوحدة والتنوّع و بالتالي بين الهوية و الهويات الموازية، وهو تكريس لا يتم إلا بتكريس الديمقراطية و التعددية الثقافية في سياقها.

٤. التحرّر من عقدة المركزية العربية المواجهة للثقافة العربية لأنه لا يمكن الرد على التمركز العربي بتمركز ذاتي، وإنما الرد يكون عبر انفتاح الثقافة العربية على الآخر، و استيعاب كشوفه العلمية و المعرفية دون وضع أية قيود « نسقيّة » تعزّز التمركز على الذات.

ثانياً: ضرورة مراجعة مشروع الحداثة العربي من أجل تنقيته و بلورة أفكاره العملية / الواقعية من أجل أن يصار بها في سياق مشروع الدولة الحديثة، وإنشاء مراكز علمية متخصصة لذلك.

ثالثاً: تعزيز الفضاء الاجتماعي لمفهوم المجتمع المدني القائم على أفكار المواطنة والثقافة المواتية للديمقراطية.

رابعاً: الخروج من دوائر التمركز الذاتي منها و المضاد، والدخول في دائرة الفعل والممارسة العملية المباشرة من أجل امتلاك الثقافة الجديدة و المعرفة المتقدمة و الثورة التقنية، لأنها تمثّل بؤرة القوة و النفوذ في عالم اليوم. ولن يتم ذلك إلا باستثمار الموارد الاقتصادية (وخاصة النفط) والثقافية، واستثمار الأجيال الطالعة وتحويلها إلى عقل المرحلة القادمة في القرن الجديد.

خامساً: إن تفكيك المفهوم النسقي للثقافة العربية المتحكم في السياسة والاقتصاد والمجتمع والتربية والأخلاق لا يتم إلا بتطوير الأنظمة السياسيّة وتنميتها في اتجاه العقلانية والديمقراطية والفصل بين الدين (منبع النسقيّة) والدولة (منبع جميع السلطات) وذلك بهدف تنظيم حياة مواتية لإنتاج ثقافة مدنية تشترك فيها الدولة و الأفراد و الجماعات و المؤسسات وفق قوانين طبيعية مستمدة من الواقع والحياة وليس من الدين أو الميثولوجيا أو سجالات التأويل في التراث الثقافي العربي.

وأهم ما يتطلبه خيار العقلانية و الديمقراطية:

١. المساواة و العدل وعدم التمييز بين الأجناس و الأديان والطبقات.
٢. الحرية الدينية و كافة حريات الرأي والاعتقاد.
٣. إقصاء الطائفية الدينية والسياسية.
٤. استقلال القضاء و المؤسسات القضائية.
٥. توحيد قانون الأحوال الشخصية والمساواة بين الرجل و المرأة.
٦. الشعب مصدر السلطات والمجتمع مصدر القوانين و لكون السلطات والقوانين نسبية وغير نهائية لأن المجتمع متغيّر و المفاهيم متغيرة فإنها تظل خاضعة للتعديل.
٧. عقلّنة الدولة والمجتمع وتعزيز الثقافة العلمية .
٨. تحرير المؤسسة الدينية من الدولة والعكس.
٩. إدخال أدبيات مشروع النهضة والحداثة العربية في برامج التربية والتعليم و أساليب التنشئة وتوجهات الثقافة المدنية.■

المراجـع:

١- التراث والحداثة، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ١٩٩١.
٢- المجتمع و الدولة في الخليج والجزيرة العربية، د. خلدون النقيب، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ١٩٨٧.
٣- نزعة الأنسنة في الفكر العربي، د. محمد أركون دار الساقي، بيروت ١٩٩٧.
٤- المركزية الغربية، إشكالية التكوين والتمركز حول الذات، د. عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٧.
٥- الثابت و المتحول، أدونيس، دار العودة بيروت ط ٢ ١٩٧٩.
٦- رسالة التوحيد، محمد عبده.
٧- أحياء علوم الدين، محمد الغزالي، دار الشعب، مصر.
٨- النقد الثقافي، د. عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٠.
٩- البنية البطركية : بحث في المجتمع العربي المعاصر، د. هشام شرابي ، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٧.
١٠- لماذا تركت الحصان وحيداً محمود درويش، رياض الريس للكتب و النشر، لندن ١٩٩٥.
١١- قبر قاسم، قاسم حداد، دار الكلمة، البحرين ١٩٩٧.

محمود المسعدي

وإيقاع اللغة

عبدالسلام المسدي *

محمود المسعدي أسم اخترق بكتاباته الإبداعية الحس العربي الحديث ثم تشكّل منه في الضمير الجماعي وعي جديد بالطاقات الكامنة في اللغة العربية وتهيّأ معه استشراف بآفاق أدب إنساني يتجاوز الحدود المألوفة فتترامى أطرافه إلى وجودٍ طلقٍ فسيح .

اخترق محمود المسعدي الوعي اللغوي الموروث كما اخترق الوعي اللغوي المستحدث ، وأحس الناس بهذا الاختراق فارتضاه بعضهم ولم يفقهوا سرّه وانشدّ أمامه آخرون ولم يتساءلوا، وقوم من غير هؤلاء ومن غير أولئك بحثوا واستكشفوا ثم قنعوا بما أعثرهم عليه البحث فكفّوا عن السؤال .

وكأن المعمار قد استوى في شموخ ألفه الآلفون ، وفي سكينة لم يَشْكُ أحد منها ضجراً . وأعان على ذلك الشموخ وعلى هذه السكينة أن المؤسسة التربوية قد انخرطت في ميثاق محمود المسعدي حتى ولو غاب الإجماع على أدبه في ديمومة صلاحه ، أو في طواعية خطابه ، أو في مشروعية الانتماء إلى علام المسرح، أم إلى دنيا الرواية ، أم إلى أفق من الأدب جديد لا هو هذه ولا هو ذاك .

فوق كل المظنّات أنّ محمود المسعدي اسم استحال مؤسَّسة قائمة بنفسها حتى أمسى في الأدب سلطة يحتكم إليها من يحتكم ويتخاصم في أمرها من يختصم ، ولكن الجميع من أهل الأدب لا يملكون جنوحاً عنها بفهم أو بدون فهم .

وإذ يخرج محمود المسعدي للقارئ العربي باللسان العربي ثمرة بحثه الطويل عن (الإيقاع في السجع العربي) بعد أن كان أخرجه باللسان الإفرنجي (١) فإنه يأتي إلى ما خُيّل لبعض الناس أنه ماء آسن قد رَكَدَ فيلقي فيه الحجارة المباركة تحرّكه فيمُوج فتتطهّر بمَوجانه هباءاتُه كلها .

إن « الإيقاع » في خالص فكرته وفي منتهى بواعثه- يقدّم الحلقة التي تربط ما تناثر من أسباب لتجلُوَ لنا واسطة الاكتمال بين صانع الإبداع باللغة والمتأمل الذي أثار هواجسه إبداع اللغة . إنه الفكر المتيقّظ لا ينفكّ يضيء محتفيا بالعقل السائل ولا يفتأ يوقظ الأوجاع .

وعندما احتفى بمحمود المسعدي المحتفون بعيد ميلاده السادس والثمانين في مطلع عام ١٩٩٧ (٢) كانت له على شاشة التلفزيون محاورات « بلا حدود » (٣) أفاض معها في مخزون الذاكرة الجماعية من خلال مراسم الذاكرة الفردية فأظهَرَنَا على بعض البدايات وأطلَعَنَا على الينابيع الأولى التي بها قد نعرف كيف انبجس «الإيقاع » من عيونه الصافية .

بَاكراً اخترق محمود المسعدي الوعي العربي خارج الحدود . ضُرب به في ذلك موعدان متقاربان . كان الأول يوم قرأ طه حسين كتاب السد الذي ظهر للناس منشوراً سنه ١٩٥٥ بعد مضي عقد ونصف العقد على تأليفه ، فكتب عميد الأدب العربي مقالته الشهيرة « السد – قصة تمثيلية رمزية للكاتب التونسي الأستاذ

* ناقد وأكاديمي من تونس. أستاذ اللسانيات.

محمود المسعدي » ونشرها في جريدة « الجمهورية » يوم ٢٧ فيفري ١٩٥٧ مفتتحاً إياها بقوله : « أريد اليوم أن أنتقل بقراء هذا الحديث من مصر ومن أدبائها وكتّابها إلى وطن عربي آخر لا نكاد نعرف عن حياته الأدبية شيئاً ذا بال لأن ظروف السياسة حالت بيننا وبين الاتصال الدقيق المنظم به وبأدبه آمادا طوالا ، وهو تونس » (٤) .

ويمضي طه حسين في شرح أسباب الانقطاع ثم يعود « والأثر التونسي الذي أريد أن أتحدث عنه اليوم قصة تمثيلية رائعة ولكنها غريبة كل الغرابة ، كتبها صاحبها الأستاذ محمود المسعدي لتُقرأ لا لتمثّل، ولتُقرأ قراءة فيها كثير من التفكير والتدبر والاحتياج إلى المعاودة والتكرار، وحسبك أني قرأتها مرتين ثم احتجت أن أعيد النظر فيها قبل أن أملي هذا الحديث. وهي بأدب الجدّ العسير أشبه منها بأي شيء آخر ».

ولكن طه حسين يقف عند المَلمح الأخّاذ : « وضع فيها الكاتب قلبه كله وعقلة كله وبراعته الفنية وإتقانه الممتاز للغة العربية ذات الأسلوب الساحر النضر والألفاظ المتخيرَّة المنتقاة ، وقصد بها إلى إثارة التفكير الفلسفي لا إلى التسلية والتلهية ، ولا إلى الإمتاع السهل والإثارة اليسيرة ، بل إلى تعمق الحياة والفقه بها والنفوذ إلى ما وراءها .

هي إذن المجاذبة : في أي جنس من الأجناس الإبداعية ينسلك الكتاب : « وقد تستطيع أن تقول إنها قصة فلسفية كأعمق وأدق ما تكون الفلسفة ، وتستطيع كذلك أن تقول إنها قصة شعرية كأروع وأبرع ما يكون الشعر ، ولا غرابة في ذلك فما أكثر ما يلتقي الشعر والفلسفة » .

طه حسين – وهو الفارس في حلبة البيان ، والإمام في ترتيل آيات اللغة ، والعمدة في حياكة أنسجة الكلام – لم يجَدْ بدّا من التسليم بسحر اللفظ كما صاغه محمود المسعدي ولم يتردد في الإذعان إلى فتنة الكلمات بين يديه.

بحكم ذلك يترك طه حسين البحث في جنس الأدب لائذا بالبحث في جنس اللغة فيَعثر على هذا اللون المزيج الذي به يفسر أسرار الإبداع كما صاغه محمود المسعدي في كتاب « السد » .

«وما دام الكاتب قد اتخذ التعبير الرمزي له سبيلا ، وما دام لا يريد أن يكتب فلسفة خالصة وإنما يريد أن يكتب فلسفة أدبية أو ينشئ أدباً فلسفياً ، فليكن التعبير الشعري هو سبيله إلى تصوير فكرته هذه بالرمز والإيماء وقد وُفّق إلى ذلك توفيقا ما أعلم أنه أتيح لأديب عربي معاصر من الرمزيين ، لأن أدباءنا الرمزيين في الأوطان العربية على اختلافها لم يبلغوا من تطويع اللغة العربية لفنهم ما يتيح لهم الإتقان والإبداع فهم ما زالوا في طور المحاولة والتجربة».

ثم يستأنف القول المخصوص :

« أما كاتبنا فقد أذعنت له لغته إذعانا واستجابت له في غير مقاومة ولا عناد » .

ولا يُنْهي طه حسين كلامه إلا وقد عرّج مرة أخرى على هذا المفتاح الذي ولج به إلى عالم « السد » .

« والقصة كما قلت شعر كلها ولكنه شعر غير منظوم ، وربما غرض فيه النظم أحيانا ولكنه نظم يبتكره الكاتب ليعرّف به عن ذات نفسه لا يعتمد فيه على شيء مما عرف القدماء المحدثون في شعرهم التقليدي ».

لم يمض شهران على ما كتب عميد الأدب العربي حتى كتب محمود المسعدي تعقيبا عليه نشرته مجلة الفكر في عددها لشهر ماي ١٩٥٧ أكّد فيه حرية الناقد عند استقباله للأثر الفني في إقامة الصلة التي يراها بينه وبين ما تلقّى دونما تقيد بما يريد الأديب أن يُلزم به الآخرين ، ولكنه أبان عن بعض رؤاه حيال مفهوم الالتزام وما يُنسب إلى الوجودية من ذلك ، وكشف عما يراه هو من مؤثّرات في تكوينه سواء منها ما تأتّى من ثقافة التراث العربي والإسلامي أو ما وفد عليه من ثقافة الآداب الغربية .

ولكن ومضةً تنقدح ، ولنا أن نقتنصها وإن سيقت في غضون الكلام مساق الإيضاح العابر :

« ذلك أن الالتزام في الأدب لا يعدو – في معناه

الصحيح عندي – أن يكون الأديب ملتزما لجوهريّ الشؤون منصرفا عن بهرج اللفظ والصنعة؛ الالتزام هو أن يكون الأدب جماع قصة الإنسان وخلاصة ما يستنبطه من أعمق أعماقه ويحياه في صميم أحشائه . هو أن يكون الأدب رسالة الإنسان إلى الإنسان ، رسالة يستوحيها من الجانب الإلهي ، من فكره ومن روحه ، ومن هذا الوجدان ، والعقل وما فوق العقل ».

هي إذن إضاءة أخرى تتراكم مع جنيساتها لتَهدينا إلى سر الأسرار في مفهوم الإيقاع كما تَخَلَّقَ في رحم الإبداع باللغة : اللغة فكر وعقل وليست بهرجا باللفظ ولا احترافا لصنعة الكلمات هي إلى فيزياء التركيب ورياضيات الأسلوب أقرب منها إلى كيمياء الألفاظ . ومنذئذ ينفي محمود المسعدي عن أدبه ما قد تستتبعه الوجودية من ريب الشّرك إذ يؤكد بأن غيلان – بطل رواية السد – « يحمل بين جنبيه يقين المؤمن بأن الحياة فانية، وأنه لا بقاء إلا لله، وبأن قدرة الإنسان ليست إلا عجزا بالقياس إلى قدرة الله (...) وتلك في الكون منزلته التي كان بها خليفة الله في الأرض والتي أتاحها له قبوله «الأمانة » التي عرضها الله على السماوات والأرضين فأبينها خوفاً وإشفاقا ».

ويردّ طه حسين على محمود المسعدي في جريدة « الجمهورية » يوم ٢٩ ماي ١٩٥٧ بمقال عنوانه « أصداء تونسية» فيفتتحه بالقول : « منذ أشهر نشرت في الجمهورية حديثا عن القصة التمثيلية الرائعة » ، قصة « السد » « التي كتبها الأديب التونسي البارع محمود المسعدي » . وبعد رد التحية وتهادي الثناء ينصرف عميد الأدب العربي إلى القول: « وليس المهم أن يتبادل كاتبان فنون التحية والثناء على بعد الأمد المادي بين مصر وتونس ، وإنما المهم شيء آخر هو أعظم من ذلك خطرا وأبلغ أثرا لأنه يضيف إلى الأدب العربي مذهبا جديدا لم يحققه الأدباء الشرقيون من قبله سواء منهم القدماء والمحدثون » .

ويصرّ طه حسين على أن كتاب « السد » يحمل بصمات من أسطورة سيزيف كما تخيّلها الإغريق وكما أحياها الكاتب الفرنسي ألبير كامو في روايته الشهيرة.

ويقدّم تأويلا لمعاني الهزيمة كما طفحت بها رواية السد ولإصرار البطل على مقاهرة الانخذال : إنّ رواية السد صورة أمينة للوعي الكليم أيام كانت تونس ترزح تحت نير الاستبداد الاستعماري ، وأنها رواية وجودية حتى الرميم ، غير أن الوجودية التي وُلدت ملحدة قد كُتب لها أن تُسْلِمَ على يد محمود المسعدي وقد سبق لها أن تنصرت على يد جبرييل مارسيل .

ثم يفضي به الردّ في مخاطبة محمود المسعدي إلى إعلان التحدي : « وأنا أتحداه وأطلب إليه أن يُسعدنا بإنشاء قصة تمثيلية جديدة يصوّر فيها الأمل والعمل ، وأزعم له أن هذه القصة الجديدة سيشرق فيها نور من الثقة التي لا تعرف اليأس ولا تشفق من الإخفاق ، وأن بطله في هذه القصة سيكون أمضى عزما وأصدق ثقة بنفسه ، ذلك لأنه سيكتب قصته هذه وقد تغيرت حياته وحياة الوطن التونسي من حوله فأصبح كلاهما مالكا لأمره لا يفرض عليه إذعان ولا استسلام » .

ولا يختم طه حسين مقاله إلا وقد جَدَّدَ الدعوة : « وللصديق الكريم تحيتي خالصة وشكري صادقاً والحاحي في أن يقبل ما وجهت إليه من التحدي ويكتب لنا قصة جديدة عن العمل والأمل لنرى أيّنا المخطئ وأيّنا المصيب ».

ولم تمض أشهر معدودات حتى حان الموعد الثاني الذي ضربته الأقدار لمحمود المسعدي كي ينجز وجها آخر من أوجه اختراق الحس العربي ، كان ذلك مع انعقاد الدورة الثالثة لمؤتمر أدباء العرب في القاهرة في منتصف شهر ديسمبر من السنة نفسها ١٩٥٧ ، وكان المحور الذي اختاره المؤتمر دائراً على « الأدب والقومية العربية » والموضوع الذي عُهد به إلى محمود المسعدي دائراً بالتحديد على مسألة حماية الأديب والقومية العربية (٥)

لم يجنح المسعدي إلى المجاملة ، ولم يرتّب حساباً للخطاب العربي السائد يومها ، ولا تحالف مع منطق الكياسة طبقاً لأشراط المكان ، بل لم يقبل بقواعد لعبة المؤتمرات : إذا عُهد إليك بقضية فإما أن ترضى بها من حيث المبدأ وإما أن ترفض الحديث فيها .

لم يفعل محمود المسعدي شيئاً من ذلك ولم يبحث عن مسالك الرضى في حدودها الدنيا مما يقتضيه ميثاق العامل الرسمي ، فلم ينخرط في ميثاق الخطاب الجماعي ذي الاتجاه الغالب ، وإنما انبرى ينادي معلناً إياها صيحة لا غبار عليها ولا إثم وراءها: أن حرية الأديب مقدسة وأنها أقدس ما يُحْمَى من القيم البشرية ، هي لا تحتمل أي حصر ولا تحديد لأنها في جوهرها مطلقة أو لا تكون .

في مؤتمر أدباء العرب كان عميد الأدب العربي الدكتور طه حسن حاضراً : أصغى محمود المسعدي إليه يحلل عناصر الوحدة القومية مثلما أصغى إلى محاضرين آخرين ، وَزَكَّى ما سمع، وأيّد أنّ « منها وحدة اللغة التي هي العربية ، ووحدة الأدب الذي هو عربي ، ووحدة الثقافة والحضارة اللتين هما عربيتان إسلاميتان » .

ويمضي في سياق التحليل : مدققاً ، مفصّلاً ، جامعاً الفرع إلى الفرع والفروع إلى الأصل ، مستدرجاً مَن حضر ومن أصغى ومن قد يقرأ جميعَهم إلى موطئ القدم الأولى :

« ليس الأديب صاحب اقتصاد حتى يُسأل العملَ على التوحيد أو التعاون الاقتصادي أو الدعوة إليها ، وليس هو من حيث هو أديب مضطلعاً بمسؤولية الحكم السياسي أو الدعاية السياسية حتى يُسأل تحليلَ الأوضاع السياسية (...) أو النفخَ في أبواق الدعاية لها . ليس الأديب بشيء من هذا وإن كان لا يخلو من واجبات قومية سياسية واقتصادية بصفته مواطناً عربياً . أما من حيث هو أديب فإنما هو كائن خلاق بفنه وفكره . ولو حملناه على غير ذلك عسفاً لمسخناه مسخاً » .

ويتواصل الاستدراج في ما هو شبيه بالاستدلال ، وتمضي المجادلة كأنها الحجَاج ولكنه حجاج الأديب التواق إلى الفلسفة النَّفور من الإيديولوجيا : « فإذا كانَ الأديب هو هذا ، فإن أوجب ما تجب حمايته له هي حريته لأنها شرط قدرته وخلقه ، ولأنه لا يستطيع بدونها أن يخدم العنصر الثقافي من القومية العربية الذي هو مهيأ للمشاركة فيه بالطبع . وقد تتفجر قريحته تفجراً حراً تلقائيا بالقصيدة القومية الحماسية أو بالمسرحية أو القصة الممجّدة للقومية ولعظماء القومية . ولكنه قد تنصّب قريحته على غير ذلك ، ويكون منصَرفاً بالطبع عن الناحية السياسية أو الدعائية من القومية العربية دون أن يكون خائناً لهذه القومية أو مُظهرا لها عقوقاً . ويكفيه شرفاً في هذه الحال وخدمةً لقوميته أن يكون هو الأديب الذي يجدد سلّم القيم الفنية أو وجهة النظر إلى المشاكل الوجودية فيجدد لي بذلك تعلقي بثقافتي العربية واعتزازي الإنساني بالانتساب إلى القومية القائمة عليها . ولو هو انصرف بي في أدبه عن كل ما يتصل بالقومية العربية من مشاكل فإنه يكفيه شرفا وخدمة أن يغذي فكري ، ويزيد فهمي للوجود وللحياة خصباً ووضوحاً ، ويقوّي ذاتيّتي وشخصيّتي الإنسانية ، فيعزز امتيازي وامتياز قومي بخصائصنا الفذة التي تحتّم احترامنا كمجموعة إنسانية ، وتفرض وجودنا على التاريخ فرضا ».

أفلم يكن محمود المسعدي قاصدا بخطابه هذا إلى الرد البليغ على حيثيات عامة وإلى الرد كذلك على حيثيات خاصة ؟ ألا يكون الحوار الذي دار بينه وبين طه حسين على مسافةٍ في المكان بين مصر وتونس ، وعلى مسافة في الزمان طيلة الأشهر التي كانت يومها قد مضت على امتداد سنة ١٩٥٧ هو الذي أعانه على أن يسوّي خطاباً في حرية الأديب يكاد يتناهى إلى صورة الميثاق ، وأنه بذلك يُذكِرّ بالدرس المنسيّ ويقدّم الوصية للضمير العربي النابض .

إن الذين خاطبهم محمود المسعدي كانوا كثرا ، وكان بينهم طه حسين . أفلا يكون قد أراد أن يَرّجع بطه حسين إلى نفسه : إلى صباه فإلى شبابه يوم كان من الدعاة العتاة لحرية الأديب بلا حدود ؟ أم تُراه أراد أن يزجّ بطه حسين في زاوية الانفصام الظاهر الذي تمليه الظروف العابرة ؟ وَلِمَ لا يكون متجها إليه بشكل مخصوص حين قال من أعلى منبر المؤتمر :

« إنه لا يكفي أن نعتق الأديب من رق المسؤوليات

السياسية أو الدعاية لأوضاع اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية معينة لنضمن له حريته الكاملة (...) لنتجَنّبَ توجيهه نحو نوع من الفن أو ضرب من التفكير دون الأنواع والضروب الأخرى . فإنّ أخطر ما يجب أن نخشاه ونحتمي منه هو أن يصير مجتمعنا العربي خاضعاً لهذا النظام الذي لا ينجو فيه من التوجيه والتسيير والمراقبة نشاطٌ سياسي ولا أدب ولا علم ولا فن . هذا النظام الذي يأبى على الفكر والأدب أن ينتهيا في طلبهما للحقيقة وجوسهما عليها إلى نتائج قد لا تلائم أهدافه وأغراضه ، ويراها خطراً عليه فيزجر عنها زجراً إلا وهو نظام التسخير الكلّيّ ».

ألا نكون هنا بمشهد حوار خفي صامت هو من ضروب التراسل الإيمائي: إنْ أنت حشرتَ روايَة السدّ في خانة القَصص الوجودي حشراً ، أفتراك تعترَض – أيا أيها العميد – على ما هو جوهر الوجودية ونُسْغُ نباتها : حرية الإنسان إلى أقاصي الآماد بما يتيح له احتمال أمانة المسؤولية في أقواله وفي أفعاله ، في معاشه وفي صنعته ، في قناعاته وفي فنونه :

« إني أرجو أن أكون بما ألححت في بسطه من قضية حرية الأديب قد ساهمت في شرف إظهار هذا المؤتمر في مظهر مؤتمر رجال أدب صحيح وفكر حقّ وثقافة مفتَّحة وفنٍّ قيّم حتى يبدو لجميع المَلاحظين منَ الأعداء والأصدقاء أن قوميتنا العربية التي حولنا بيان علاقتها بأدبنا تأبى العسف والإكراه ».

ليس في كلام محمود المسعدي شطط يراه الرائي ولا غمط لحق من الحقوق : في حرية الأديب ضمانة للإبداع ، وفي حرية الأديب صمّامُ أمانٍ للجميع : للفرد وللجماعة ثم للمؤسسة الكبرى الحاضنة للفرد وللجماعة .

ولكن هذا الخطاب بحيثياته في الزمان وفي المكان – سنة ١٩٥٧ في مؤتمر أدباء العرب بالقاهرة – كان صوتاً نشازاً بلا خلاف ، وأول المُحرَجين به مؤلفُ « قادة الفكر » ذاك الذي لم يعرف أديب عربي خلال النصف الأول من القرن العشرين من تبعات الفكر إذا جمح ما عرفه هو ، ولم يذق أحد مرارة الانتكاس في الرأي ما ذاقه هو يوم حمله الحاملون على أن يعلن نقده الذاتي فاستبدل كتابا بكتاب فكان كمن أعلن أنه إمام التائبين .

لقد كان لطه حسين في محاورته لصاحب « السد » هَنَاتٌ ليست من مقامه لأن فيها من اهتزاز المعايير ما ينال من صرامة العقل : فطه حسين صانعُ فكر وصانع لغة، ولقد أجرى قياساً بالظن أفسد به صورة التماثل حين قال: « إن هذا لأديب التونسي قد تثقّف بالأدب العربي كأحسن ما تكون الثقافة ، ثم أتم دراسته في فرنسا فأتقن العلم بالأدب الفرنسي كل الإتقان ».

هذه كانت حاله طه حسين نفسه أكثر مما كانت حالَ محمود المسعدي ، فالمثاقفة المزدوجة عند الأول قد تحققت بتعاقب زمنيّ : أزهرية ثم غربية إفرنجية . أما ثقافة الثاني فصادقية : تنهل منذ الطفولة من المعينين وهما يتصاحبان . وأهل الدراية – من الخاصة وخاصة الخاصة – يعرفون فرق ما بين التحصيل الواحد يتبعه التحصيل اللاحق والتحصيلين المترافقين منذ سن النشأة التربوية الأولى يُداخل أحدهما الآخر حتى يتوالجا .

ولكن هذه الهَنة ليست جليلة الخطر . أما الذي قد تَعجب أنْ فاه به طه حسين فهو استطراده – بعد ثنائه على كتاب محمود المسعدي وإقراره بإذعان اللغة العربية لمشيئته – قائلاً : « وأخشى أن تكون قد استجابت له أكثر مما ينبغي فأطمعته في نفسها وأغرته أحيانا بأن يشقّ عليها ويرهقها من أمرها عسراً ».

أفتراه جادا يتحدث بحديث الحقيقة أم جانحاً إلى المجاز ينافح بمدحٍ كأنه التعريض ويغمز بلمز في رداء القريض !

سيتضح الأمر ويتكشّف خطاب طه حسين في لحظة هي أقرب إلى الارتضاض ، وهي بغير طه حسين أليق :

« وكم كنت أتمنى أن تكون لغة المؤلف أيسر شيئاً مما هي ، فهو قد نحتها من صخرة كأنه اشتقها من الجبل الذي تجري عليه القصة . فأضاف عسر اللفظ

إلى عسر المعنى وعسر الأسلوب » .

من يصدّق أن طه حسين يَحْمل اللغةَ محمل الوعاء الجامد ، ومن يصدّق أنه كبعض المثقفين يقول بأن الفكر قائم ولك أن تسوّي له من لبوس الألفاظ على مقاسات السامعين بحسب الحاجات العارضة دون أن تطرأ عليه زيادة أو يعتوره النقصان !

إن كان طه حسين متحدثاً بخطاب الحقيقة فلا علة لما أتاه إلا أن تكون لغة محمود المسعدي قد غاظته ، وإن كان متحدثاً بحديث المجاز فالتأويل أنه قد فُتِنَ بما قرأ فتنةً عمّتْه فشملت اللغةَ ولم يُفلت منها عقلُه . عندئذ سيعود إلى موقف طه حسين وئامُه الذاتي لأنه حمَل السدّ محمل الشعر .

إن محمود المسعدي في أدبنا العربي ظاهرة مبدعة. وظاهرة أخرى - غيرُها تماماً- أن يتعاشر الإجماع عليه والاختلاف على أدبه ، ولا سبب لذلك في تقديرنا إلا غياب الوعي بالجسر الواصل بين إيقاع الفكر لديه وإيقاع اللغة .

وما احتجب الإحساس بهذا الإيقاع المزدوج إلا احتجبت معه الفطنة بالجوهر الأليف في ما كتبه محمود المسعدي: تمرّ الأيام ويتكرر الغياب .

فعندما أصدر البشير بن سلامة كتابه « التيارات الأدبية في تونس المعاصرة » (٦) كان من حق القارئ المتابع أن ينتظر ثمرة الثقافة الأدبية والنقدية فيما انتهت إليه من نضج علمي وما أدركته من وئام معرفي لا سيما والبيئة الفكرية سانحة بذلك ، وشخصية المؤلف غزيرة التكوين ثرية العطاء ، متدفقة في حماسها ، شديدة الإصرار على المثاقفة ، لا ترضى لنفسها أن يسابقها الزمن حتى ولو لم تسابقه .

إن البشير بن سلامة كاتب عاش مجاهدة الأفكار وعاين مكابدة الإبداع ، ولم نقرأ له إلا وكنا متلمّسين إخلاصه لما هو موقن به سواء أكانت موارده في ما يُجمع الناس على صوابه أو ما يجمعون على الاحتراز فيه ، وجل ما ورد في كتاب « التيارات الأدبية في تونس المعاصرة » جدير بالعناية لأنه متماسك بمنطق داخلي هو منطق المؤلف الذي يَصدر فيه عن مسلّمات لم ترتبك لديه ولم يتحوّل هو عنها ولكنّ ما قاله في أدب محمود المسعدي ونهجه في الكتابة بعيد الحجة وأخشى أن يكون بعيد الهوى .

والذي نملك أن نزيح به غشاوة الالتباس هو أن صاحبنا قد مازج القولَ في أدب محمود المسعدي بإرادة القول في محمود المسعدي . فلم يُنصف الأدب، ولا يعنينا إن كان أنصف الأديبَ أو لم ينصفه، ولكنّ الذي هو من تبعاتنا في الظن والتفكير هو أن الأستاذ البشير بن سلامة بعدم إنصافه لغةَ محمود المسعدي وكتابتَه قد أساء إلى البشير بن سلامة المفكر والأديب.

إن مجمل آراء الكتاب - بمنتهى عصاراتها في الأمر المحدد الذي نحن بصدده - هو أن محمود المسعدي قد كان بكل ما فعله الصانعَ الأوّلَ لتيار المحافظة المتقادمة ، وأنه بصنيعه يتحمل كل أوزار السباحة ضد تيار التاريخ ، وأن ذلك لم يتجسد في شيء كما تجسد في صوغه اللغوي ، ولذلك يغمز المؤلف في حديثه عن رواية السد مستطرداً : « قيل الكثير عن هذه الرواية في الكواليس استنكاراً للغتها الصعبة القديمة ولعسر فهمها ». (٧) وهو في ذلك حامل لقناعة محدَّدة حول مفهوم المعيار اللغوي ومفهوم السلامة التداولية (٨) .

ولن يتأتّى لأحد - لا بيسر ولا بعسر - أن يوائم بين الأحكام القاطعة التي يرسلها المؤلف على أدب المسعدي ، وعلى نهجه في الكتابة ، وعلى ريادته في تثبيت مفهومٍ صارخ للفصاحة ، وبين ما كان يفيض فيه من حين لآخر على السّجيّة :

« وفيهم من أبدع وجَلىَّ كمحمود المسعدي في روائعه الكلاسيكية » .

« وخَصص محمود المسعدي مقالا كُتب بماء العين في مجلة المباحث أيضاً بعنوان مشكلة المعرفة عند الغزالي ». « ويكفي أن نورد بعض ما جاء في كتابات الأستاذ محمود المسعدي - لا روائعه الخالدة - لنفهم بوضوحٍ هذا الاتجاه ».

« وأصبح كتاب السد ، وحدث أبو هريرة وغيرها - وأنا لا أشك في قيمتها الأدبية ولا في روعتهما - بمثابة

الآثار المقدسة الجديرة بالتبريك ولا مجال فيها للنقد»(٩).

كل الأمر إذن - بل كل العقدة - في هذه « اللغة الصعبة » ، وكل العلة في « عسر فهمها »! (١٠) .

لو كان الناس يعلمون أن الذي منهم يتحدث عن غموض الكلام إنما يتحدث عما به وعما في نفسه أكثر مما يتحدث عما بالكلام ، وعما بصاحب الكلام ، لآلوا على أنفسهم ألا يعودوا إلى مثل هذا الحديث أبداً ، ولأقسم نقاد الأدب على أنفسهم أن يتكتموا كلما همّوا بالحديث عن غموض الأدب ، فإن فعلوا فعلوه همساً حتى يتبيّنوا هل أجمع الناس على ما رأوا أم لم يُجمِعوا . ففي أصول الأحكام أنَّ المُثْبَتَ حجّةٌ على المنفيّ . إن المستوى الإبداعي في اللغة لم يكن يوماً إلغاءً لمستواها الأدائي . أما الإصرار على أدائية اللغة فهو الذي يهدّد بإلغاء إبداعية اللغة .

إن الارتقاء إلى نظام تعبيري يختَزلُ الفوائضَ ويقتضب الاتداد في الأداء لم يكن في يوم من الأيام إصراراً على أنه البعد الوحداني في التواصل ، بل أنه هو الإقرار بتعدد الأبعاد طبقاً لتعدد المستويات .

إنك إن تَطعن في الطاقة الاختزالية لفوائض الدوال اللغوية فكأنك طعنت في طاقتها الشعرية ، بل كأنك افترضت أن الذي عبرّ عن فنه شعراً قد طالب الناس بألا يعبرّوا عن مُراداتهم إلا بالشعر .

إن اللغة التي تتوسل بالطاقة الاختزالية في الأداء لا تطلب إليك إلا ممارسة حقك في الفهم المنسرح لأنها مُقامة على إفساح أبواب التأويل وهو نُسغ العمل الفني ورُواؤه. إنها - على عكس ما قد يتبادر إلى الأذهان - تنخرط معك في ميثاق حرية التلقي ، بينما اللغة ذات الفائض الإطنابي التي تتوسل بالطاقة التصريحية المكشوفة تَأسرك لأنها ترسم حولك دائرة المعنى بخطوط حمراء فلا تفسح لك مجال الإسهام في إنتاج الدلالة . وتَحْسَب أن الزمن قد طوَى بعض أغراض الثقافة النقدية ، وتغيرّ أمر الناس مع الأدب وأمرهم مع اللغة، وأنجبت معارفهم صوراً أخرى من تقدير الفن ، وجاءت لهم الحداثة بحداثات فارقات.

وتصغي إلى بعض أبناء جيل من المظنون فيه أنه يمتلك جسوراً واصلة بين طاقة الفكر وطاقة الأداء ، ومن المسلَّم به عنده أن الحداثة إذا ركنت إلى النقل والتجميع نقضت نفسها بنفسها فيحدث في غابة الفكر خواء - والطبيعة عدوّها الفراغ - فتنبثق حداثة حديثة تسدّ ذاك الخواء وتَستدرك البنتُ على أمّها .

باحث ناقد مسنودُ الظهر بانتمائه إلى المؤسسة الجامعية حيث يضطلع - في رفقة أسرة أكاديمية مثابرة - بأمانة تكوين الرجال ، وصقل الأذواق ، وتسوية المواهب ، وتعليم موازين الرجحان ، إذا تحدث عن نفسه ومَن حوله قال : « نحن جيل العمل الدؤوب في حقلي التدريس والثقافة ، لا نقول هذا بغرض الادعاء ولكنه التنصيص على واجب معرفي ثقافي ووطنيّ نضطلع به باقتناع ومسؤولية » (١١) .

سئل عن أمر الرواية في وطنه وعن الاسم الذي أصبح رمزاً وتتحوّل إلى سلطة معرفية وهو محمود المسعدي فقال مشتكياً :

« إن السائد اليوم في نقد الأدب والفنون هو المجاملة والتعتيم وتضخيم بعض الأسماء لحجب أسماء أخرى حَدَّ الإقصاء ، حَدَّ القتل المجازي أحياناً أو العداء الذي هو الوجه الآخر للمجاملة ، إذ يلتقي كل من العداء والمجاملة في وظيفة واحدة هي تزوير الحقيقة لغرض مسبق تبعاً لخلفية مّا » .

ثم أردف : « ومن النصوص ما يوضع في خانة الرواية وهو ليس رواية . ثمة سلطة نقدية مفتعلة حجبت نصوصاً وأبرزت نصوصاً مما أربك ساحة الإبداع الروائي في تونس ، وأسهم دون وعي في توسيع الهوة الفاصلة بين النص الأدبي الروائي وقارئه . فكيف لنص كتب بلغة الشنفرى أن يتقبله الآلاف من الشبان والكهول والشيوخ من أوساط تعليمية مختلفة ؟ كيف لنص غارق في ذات كاتبه أن يلامس عقول الآلاف من القراء ، ويُحدثَ الدهشةَ في النفوس ، ويولّدَ الحلمَ، ويَدفع إلى التخييل المشترك ؟ كيف لنصّ مشتّت يصل بين أساليَب متباعدة يلوذ باللغة ولا شيء سوى اللغة أن يؤسس أبنية عجيبة من السرد

وشخصيات تتجاوز حدودها النصية لتحلّق في فضاء المخيال الفردي والجمعي ؟ (...) وما الضرر أن تذهب إلى أن « حدث أبو هريرة قال » على سبيل المثال ليس عملاً روائياً دون نفي قيمته الجمالية من حيث هو نص أدبي مختلف ».

إننا غير معنيين في هذا المقام بشيء عنايتنا بموقفٍ باحث ، ناقد ، مثقف ، حداثي، يحترف صنعة تكوين الأجيال في رحاب المؤسسة الجامعية ، من قضية اللغة التي يكتب بها الأدب : كيف لنا - والعلم اللغوي قد قفز بالجميع مسافات ضوئية ، والعلم النقدي قد حلّق بالناس في أجواء متعالية ، والعلم بأسرار الخطاب وآليات الكلام قد آتى ثماره في كل الحقول من مال وسياسة واقتصاد وإعلام - أن نفهم قول الباحث عن نص محمود المسعدي إنه « يلوذ باللغة ولا شيء سوى اللغة » ؟

هل هناك لغة يلاذ بها وإليها ، ولغة يلاذ بها عليها، وثالثة يلاذ بها على من سواها؟

هل نحن بحضرة خطاب باللغة عن الأدب أم نحن أمام مشهد اللغة عن لغة اللغة ؟ بل في أي وظيفة من الوظائف الست للكلام يتنزل قول الباحث عن أدب محمود المسعدي ؟ هل هي الوظيفة المرجعية أم الوظيفة الانتباهية أم الانعكاسية ؟ أم تراها الوظيفة الانفعالية ؟ لأنها - في سياق كلام الباحث - لن تكون ابداً لا الوظيفة الشعرية ولا الوظيفة الإفهامية .

هو أنموذجٌ يخوِّلُ لك الإشفاقُ أن تتأوّله على محمل المجاز وتخوّل لك الصرامة حمله محمل الحقيقة فتتساءل : بأي نجمة نهتدي في بحر الخطاب عندما نقف على أنموذج الاستفهام الإنكاري : « كيف لنص كتب بلغة الشنفرى أن يتقبله الآلاف من الشبّان!»

قد لا يعنينا مدى تطابق لغة محمود المسعدي ولغة الشنفرى لأننا هنا معنيون بخطابنا النقدي كيف نسوّيه أكثر مما نحن معنيون بالذين عنهم نسويّه : فهل بوسعنا أن نتوسل بأسلوب التعريض كي نؤسس معرفة نقدية ؟ وبمن نعرّض ؟ بالشنفرى الكائن الإنسان أم باسمه الذي هو اسم الشهرة ؟ وهل كانت منظومة الخطاب تستوي لو قلنا بدل الشنفرى النابغة الذبياني أو عمرو بن كلثوم أو امرأ القيس ؟ ألا ترانا نتوسل بتركيبة الأصوات لنستحث النشاز السمعي فَنَرْكب المطايا الطيّعة ونتوسل بالمسالك اللينة ؟ ثم لماذا نتناسى الاسم الحقيقي لشاعرنا وهو ثابت بن أوس الأزدي ، وما أخفَّهُ اسماً على اللسان وأغناه على الأسماع ؟ وهلاَّ تَحدّثنا عن شعره بما هو ألصق به وأدل عليه وهو « لاميّة العرب » ! وكيف ننسى أن طالعها من أكثر المطالع خفة وأبعدها شجى وألطفها رقة وإيقاعا :

أقيموا بني أمي صدور مطيّكم
فإني إلى قوم سواكم لأمْـيَـلُ

وأين نحن من شعر كثير يكتبه محمود درويش وعبدالعزيز المقالح وعبدالوهاب البياتي وأدونيس ولا نقول عنه إنه كتب بلغة الشنفرى ! أفكتب على الشين والنون والفاء والراء إذا التقت أن تكون وصمة في جبين التاريخ فنفزع منها تاركين خطاب العقل لائذين بالخطاب المخاتل !

فإن أنا توسلت بخطاب الازدراء - وأنا المؤتَمن على القيم العلمية في المؤسسة الجامعية بين سائر المؤتَمنين - فَأنَّى لي أن أحقق الوئام بيني وبين نفسي ثم بيني وبين الآخرين يوم تطلب مني الجامعة ، ومن حقها أن تطلب، تدريس ثابت بن أوس الأزدي وشرح معلقة لامية العرب؟ وكيف لي أن أحقق الانسجام بين كياني المعرفي وكياني الثقافي في المجتمع حين يسعى إليّ الساعي يريد أن أشرف له على بحث وأوجّه له رسالة حول معلقات الشعر الجاهلي ، وهل لي شفيع يشفع يومها فيما أسلفت !

ثم ما بالنا نحط الرحال كلّ الرحال عند مضارب السد ، وحدّث أبو هريرة قال ، ومولد النسيان، وننسى الجديد الجديد مما نسيجُه قَدّ قُدَّ مما قدّت منه تلك المضارب : نصوص جمال الغيطاني وصلاح الدين بوجاه وفرج الحوار ورفعت سلام (١٢) كلها من ذاك

النسيج وحيثما حللّت بين مضاربها قارئا فإنها تأخذ منك أكثر مما تعطيك ، وقد سبق لشيخ من شيوخ النقاد تثقف بالتراث حتى امتزج به ثم عُنِيَ بما بَعْدَ التراث حتى نافسَ الأبناءَ أنْ قال : « إن النصوص لا تعطي بعض ما تملك إلا إذا أعطيتها كل ما تملك ». (١٣) هي كمستودَع الاستثمار مثل بنوك المال: على قدر إبداعاتك من العلم تكون فوائضك من المعرفة .

إن لكل أديب قضية مع الإبداع وعليه حلها . ولكن الأديب غير مطالب بحل قضايا الآخرين : قضيتهم مع اللغة وقضيتهم مع الإبداع ، ثم قضيتهم مع ما في اللغة من إيقاع الفكر وما في الفكر من إيقاع اللغة .

فإن ألقيت السؤال على محمود المسعدي أجابك : « اللغة التي أكتب بها كلها رمز لطيف إذ العربية تكره التكرار والتحليل ، والإلحاح والتفهيم الثقيل ، وهي بالطبع لا تليق إلا بذوي الأفهام الخاطفة وذوي الوجدان الحساس المجرّب المتيقظ. فحيث نجدُ لغةً أخرى تركّب المقدّمات على المقدمات وتتدرّج بالقارئ أو السامع في سلّم التحليل العقلي والاستدلال المنطقي حتى تبلغ به النتائج كما يُدرَّج الصبيُّ القاصر عن الخطو بنفسه نجد العربية ترسل الكلام وثبات كوثب الطير العتيد ، وتقفز بالقارئ قفزا ، وتطفر به طفراً طاوية من اللفظ كل ما يُستغنَى عنه في تأدية ثنايا المعاني المفهومة » (١٤)

هي إذن الطاقة الاختزالية تحمل بها اللغة فتُغْنيها إغناء وتأخذها إلى ضفاف تباعد بينها وبين الطاقة التصريحية فتسبح وإيّاها في طاقة إيحائية تُحوّلُ اللفظ ولودا .

ربما يكون الأمر في منبعه الأول الصافي علاقة حميمة جمعت محمود المسعدي بلغة الضاد ، ولكن الأمر قد استحال على كرّ السنين إلى ضفيرة متلاحمة بين إيقاع اللغة وإيقاع الفكر : أيا كان مجال الفكر ، وبأي لغة أبان عنه اللسان .

فعندما نظّمت كلية الطب بتونس – في إطار اليوم العالمي للشيخوخة – مؤتمراً علمياً انتدبت إليه كبار المختصين في العالم ليتدارسوا القضايا المتصلة بحياة الإنسان وامتدادها طولا وقصراً ، وبالعلم ومدى قدرته على مساعدة الإنسان بفضل مكتسبات علوم الوراثة التكوينية بدا لها أن تستضيف الأديب محمود المسعدي ليلقي الدرس الافتتاحي ، فقدّم باللغة الفرنسية محاضرة حول كينونة الحياة أجال فيها النظر بين حيرة العالم وتأمل الفيلسوف وحلم الشاعر : كلّ يتساءل عن سر الحياة فيلتقون جميعاً على سؤال الوجود (١٥) .

وإذا تملىَّ القارئ النظر في نص المسعدي كما وضعه باللغة الفرنسية وكان له زاد من الصبر على تقريب القرائن أدرك أن إيقاع الأداء في اختزاله الإيمائي البعيد وثيق الاتصال بنسق العقل وهو يجرّد المظنونات : بأي لسان أفصح وفي أي منظومة انسلك .

فالتماهي بين الصورة الظنية وصورة الإبلاغ التي تحكي ثماثلها في اقتصاد لا يَظلمها ولا يُدخِل على كرامة العقل المتقبل ضيماً ، هو ديدن أليف عند محمود المسعدي . إيقاع اللغة من إيقاع الفكر ، وإيقاعه من إيقاعها : يتساقيان ما يقيم منهما الأصل دون الفروع، واللغة تَجُودُ ببُنَى التركيب على قوالبها المختَزَلة الدنيا. وفي تقاطع الفكرة كما هي حصيلة مدلولات ، والبنية كما هي ارتصاف بين الدول ، والإيقاع كما هو نسق ينتظم به الخطاب على فواصل نغمية موحية ، يتولد النص الذي تتعدد أبوابه وكل باب هو مسلك تأويلي ، وجماع المسالك منظومة « هرمونيطيقية » متجددة .

إن النص على يد محمود المسعدي لا يُنتج دلالته إلا في هذه الضفيرة الثلاثية : اللفظ والمعنى والإيقاع . وكُلُّ مَن تأوَّل لغة محمود المسعدي على أنها لغة غامضة أو عسيرة أو مُلغِزة فقد ظلم نفسه إذ كشفها أكثر مما ظلم اللغة وصاحب اللغة .

كثيرون هم الذين أحسوا بهذه الضفيرة الثلاثية عن طريق الاستشعار ، وفيهم من كان إحساسه بها أكثر جلاء من إحساس الآخرين . ومنهم من توسل بتحليل الأسلوب لاستنباط آلياتها الخفية. لكن الذين كان وعيهم بها وعياً وظيفياً هم بلا شك مَن حملوا

أوجاع النص بمكابدة نقله من لغته إلى لغة أخرى .

لقد ترجم عز الدين قلّوز كتاب السد (١٦) وكتب مقدمة أبان في مطلعها أن ترجمة أدب محمود المسعدي مغامرة غير مأمونة لأن قوته كامنة في تناسقه ، وتناسقه كامن في الوئام القائم بين المضمون والشكل (١٧) وفي خاتمة المقدمة يعود المترجم مشيراً إلى أن لغة المسعدي تنزاح عن زمنها لِتُسَابقه أكثر مما تتخلف عنه (١٨) .

أما جاك بارك الذي كتب توطئة لهذه الترجمة فقد استوقفته لغة محمود المسعدي فتأوّل انفرادها في صياغة تأوّلا لا يخلو من حدس رشيق : أنَّ المضامين الأدبية التي عالجها السد ذات خلود إنساني لأنها تنفلت من قبضة الزمن ، وعلى قدر تحَرّرها من الزمن كان تَحَرُّرُ اللغة التي بها صاغها محمود المسعدي (١٩) .

ثم يعرّج مرة أخرى على طريقة صاحب السد في الكتابة فيشير إلى أنه قد حمل اللغة العربية على صورة تأليفية من النثر الفني الأصيل في أصواته واشتقاقاته وحَقَنَها بدلالات وامضة تذكّر بما فعله الشاعر مالرمي في اللسان الفرنسي (٢٠) .

وترجم توفيق بكار كتاب مولد النسيان (٢١) وكانت له مع أدب محمود المسعدي مغامرة النقد قبل مغامرة الترجمة ، فلما نقل النص من لسان إلى لسان – وهو العارف بنواصي التأويل – أفاض على شعرية المسعدي أدبية من عنده تكاد أن تحاكيها بعد أن تحكي عنها . فكان وهو يترجم كمن يحمل اللغة الفرنسية على أن تَمْتَتِحَ دوما من ذخائر الإيحاء الثاوية وراء بنية اللغة لأنه عليم بتعدد الأبعاد التي يَسَيح في أرجائها كلام محمود المسعدي .

كان الناقد توفيق بكار وهو يترجم كما كان وهو يكتب مقدمة « حدث أبو هريرة قال ... » في عيون المعاصرة (٢٢).

كان بحس الباحث المتشبع بروح الأدب والصانع لشعرية الخطاب النقدي يجوس تخوم المعنى على مراكب الألفاظ فيستشعر ضفيرة البناء استشعاراً: « فكما بعث المسعدي أبا هريرة إسما ومعنى من أعماق الماضي كذلك بعثه شكلا وأسلوباً في تناسق فنّيّ متين». لذلك جاء البناء القصصي « وَحَدات متقطّعة تتداعى معنويا أكثر مما تتلاحم زمانياً » وقد « رَكّب تلك الوحدات عروضياً بين طوال وقصار كالأسباب والأوتاد في التفعيلة الخليلية (...) فكأنّ القصة كلها بيت من الشعر يوقّعه بحر مستنبط من روح العصر»(٢٣) .

وفي إشارة عابرة يُبين توفيق بكار عن ومضة لعلها الإضاءة الوافدة من خبايا الحس النقدي فيصوغها صوغاً غائماً : « هذا ما فعله المسعدي بالشكل وفعل مثله بالأسلوب ، تلقّى عن كبار الناثرين القدامى لغتهم الأثيلة فعدل بها عن موضعها وولّدها كلاما فهي تتحرك في النص مشحونة بمادة الفكر الحديث ومُثْقلة في الوقت نفسه بتالد معانيها ، قديمة جديدة»(٢٤) .

ويطوف الناقد باللغة مفتشاً عن مقبض يمسك به: فعبارة المؤلف كلها إشارات لا تكلمنا بالمعنى بل « بمعاني المعنى » إذ هو « ملتزم للرمز اجتهاداً » كما يقول ، وحريص على أن « يجعل الجملة حبلى » (٢٥).

لقد استشعر توفيق بكار بحسه النقدي المرهف أخص خصائص الضفيرة الإبداعية عند محمود المسعدي ، وقد سبق للأستاذ محجوب بن ميلاد أن استشعر بحدسه الفلسفي هذا التراكب المتفرد منذ قدّم للقارئ العربي رواية السدّ سنة ١٩٥٥ :

"إن أول ما يلفت النظر من هذا (السد) لغته والحرية المطلقة التي يتنفسها الفكر في فصوله على اختلافها : هما أمران مستقلان في نظر من اعتادوا أن يقسموا الأدب إلى أدب لفظ وأدب معنى ، ولكنهما أمر واحد في نظر الأديب الأصيل الذي ألفَ أن يصارع اللفظ إلى أن يصرعه ويخضعه إلى ما يريد من أداء شوارد المعاني ودقائق الإحساس الحي النابض ...

تطالع (السد) فتعجبك منه وتبهرك هذه اللغة العربية المتينة التي تذكّرك بأروع عصور العربية وأفصح أساليبها ، تذكرك بلغة الأصبهاني في أغانيه

ولغة التوحيدي في مقابساته . وهي مع ذلك لغة فريدة في أدبنا العربي قديمه وحديثه ، هي لغةُ فاتحٍ من الفاتحين في الأدب ممن تراهم جديرين بمجدِ تجديد نظرة الأدباء إلى شؤون الفن وأساليب البلاغة . هي لغة المسعدي (٢٦) .

ثم يتابع الأستاذ محجوب بن ميلاد متسلحاً بمهجة الفيلسوف مستدرجاً آليات العقل الخالص ، متوسلاً بما بين الشعر والفلسفة من عريق الأنساب ، فيُعثره الاستشعار على منارة فسيحة الخيال رقيقة العلم يستلذها الحس الأدبي بلغة النص ويحار لها اللغوي بقلق الوصف :

"تنظر في أخص خصائص هذه اللغة فتجد أوّلا ما يمكن لي أن أسميه (اقتصادها) أو (زهدها) . فما من عبارة إلاولها معناها الأصيل . فلا زخرف كاذب ولا حشو ولا كلمة تردّد الأخرى : وظيفتها في الجملة كوظيفة مقاطيع الشعر أو تفعيلاته إن أردت إدخال أي تغيير على ترتيبها اختل الوزن وانتفى النغم.

في هذا سحرُ تلك اللغة وسرُّ عظيمِ مفعولها في النفوس : هي لغةُ الرمز (...)

فكأنّ اللفظ – رغم جماله الفني – لم يُقصد لحدّ ذاته ، بل لغرضٍ آخر أسمى وألطف جوهرا (...)

هو أداة الوصل بين المنظور وغير المنظور ...

وفي هذا سرُّ ذلك الرواء الشعري الخالص الذي يمتاز به أسلوب المسعدي (٢٧) هو الإجماع إذن على أن شيئاً مّا قد أحدثه محمود المسعدي في صيغ الكتابة بلغة العرب ، مغارزَ حفرها على جسد الضاد ، وهو عند النابهين شيء غير يسير لأنه من اللغة ولكنه نافذ إلى ما وراء اللغة .

هذا الإحساس الغامض إذن هو الذي نسائل أنفسَنا فيه مساءلة تتخطى حقول الأدب حيث مَزارع لذة النص ومجاني ثمارها عسى أن نلج من نوافذ العلم اللغوي في تجرده المعرفي إلى بؤرة الفعل الأدبي بذاته .إننا على يقين بأن حديث النقاد عن لغة محمود المسعدي هو التفاف لحديثهم عن أدبه وعن مضمون أدبه سواء أكان ذلك منهم بوعي صريح أو بحس غامض . وليس أدل على ذلك من أن كبار النقاد ما تحدثوا عن المكوّن الفني في أدب المسعدي إلا انجذبوا إليه انجذاباً فخالط شيء منه شيئاً من لغتهم وهم يكتبون عنه . ما كان ذلك من كبارهم محاكاة ولا بحثاً عن الأمثل ، وإنما هم كادّون في نحت الأنموذج الذي تَمَّحي فيه الفواصل بين البنية الدالة والبنية المدلول عليها .غير أن تجربة محمود المسعدي قد تفردت بما أدخل بعض الحيرة على النفوس الناقدة. ولقد نهتم بأدب المسعدي فنقول فيه قولاً ، أو قد ترانا نهتم به فنقول في لغته متوسلين به إليها ، ولكن الذي رأيناه ونراه هو أن انبثاق الجمالية في أدب المسعدي مورده من طبقة أخرى هي بنية نظمية ثانية تُداخِل البنية التركيبية النحوية ، هي تلك الضفيرة الثلاثية :

أنَّ الدوال تتجافى في أدائها عن كل فائض إطنابي.

وأن المدلولات التي ترتسم من وراء البنية الأدائية ترتصف في اختزال يمنعك من إجراء البدائل الشارحة .

وأن انسياب الخطاب يترتب على مفاصل متوازية تسوّي هي بذاتها بنية نغمية لا تخالطها البنية النحوية ولا البنية النظمية .

فالحديث عن لغة المسعدي بذاك اليسر المألوف إجحاف بأدبه وإبداعه .

والحديث عن أدب المسعدي بادعاء الحديث عن أسلوبه ابتسار لأجلى ما فيه من تأمل واكتناز .

وبعد كل هذا وذاك لا نرى وجهاً لإقامة الفصل بين بنية دالة وبنية مدلول عليها ما دام الكاتب ينسج – بوعي وبإصرار – ضفائر التعبير الصوتية المتناظرة .

لكأننا لو سألنا الآلة وهي تختزن مكونات الخطاب كما تَشكّل في أدق عناصره وفي أخفى ذرّاته لأجابت بأن اللفظ إذا تَبَدل تبدّل بتبدله الفكر ، وأن اللفظ إذا تغيرّ موقعة تغيرّ معه الفكر ، وأن المَفصل النغمي إذا ارتجّ في نبرته أو عُدِل به عن موضعه انزاح كذلك الفكر عن سَمْته انزياحاً بالضرورة .

ليس الأمر إذن جمالا في اللغة ، وليس فنا في الألفاظ ، وليس هو بعد كل ذلك « أسلوبا » بالمعنى الذي يجري على ألسنة الناس من عامتهم وكثير من خاصتهم. إنما هو المعاني تستوي على قدودها ، وهو تصوّر قطعي لتلك المعاني في ذواتها بحسم وصرامة : إذا قلتَ سمعتُ لم تقل أنصَتُّ ولم تقل أصغيتُ ، وإذا قلت بليغ لم تقل فصيحٌ، وإذا قلتَ حَدَّثَ قَالَ لم تقل حَدَّثَ فقال

بنية الدوال وبنية المدلولات حقيقة قائمة .

والفصل بينهما كالجمع بينهما حقيقة هي الأخرى قائمة .

أما أن يصبح اقتران البنية الدالة في الخطاب بالبنية المدلول عليها مشروطاً بموازين الإيقاع كما تقوم عليها مفاصل الكلام فذاك هو الشيء الجديد ، وذاك هو الإبداع المنفرد ، وذاك هو الذي يظن الناس أنه الأسلوب بينما هو فوق الأسلوب لأنه بنية نظمية « فوق – المقطعية » كما قد نتجرّأ عليها بالقول .

هو الإيقاع . وليس بدعاً ولا جزافاً ، وليس اتفاقا أو مصادفة ، أن يحمل محمود المسعدي همومَ الإيقاع وَهَوَاجسَهُ منذ وقت مبكر لاح فيه أن اللغة محكومة بشيء آخر: غير الألفاظ ، وغير المعاني ، وغير وقوع الألفاظ على المعاني ، ووقوع المعاني على المقاصد .

الإيقاع في معناه العروضي وفي تحقّقه الشعري ليس إلا صورة من نسق قائم في اللغة موجود لديها بالقوة ، ومحمود المسعدي أقدر الواعين على إدراكه ثم أقدر المحقّقين لإنجاز ولادته في حيز الفعل .

في الكلام إيقاع وهو في اللغة العربية نُسغها ورُواؤها. هو في الكلام حلية وهو على لسان محمود المسعدي جسد للمعنى ، هو الحقيقة وليس المجاز .

اللغة معمار ، والمعنى فيه فضاؤه المسكون ، ومواد البناء أسلوبه الذي حيك عليه ، والإيقاع هو المعدن الحديد الذي به تتمازج أخلاطه فتشتد وتقوى حتى تتسلّح ويقوم بها البناء .

وأقوى الإيقاعات ما خفي منها .

للشعر إيقاع هو عروضه وموازينه .

وللسجع إيقاع هو فواصله واعتدالات جوانحه .

وللكتابة كما يخطّها محمود المسعدي إيقاع لا تجلّيه القوافي والأسجاع وإنما يحققه التماثل الذي يجعل البنية الدالة قالباً للبنية المدلول عليها بلا فائض وبلا مراوحة ، وبينما الإيقاع الذي يتجافى عن الحلي لأنه هو المضمون المتصوَّر المُفضَى به ولا غير . تقوله أوْ لا تقوله . تدركه أو لا تدركه . هو الكسر الجبري الذي لا يقبل الاختزال سمَّوْه الأصمّ فحرمونا استعارته.

ليس اتفاقاً أن يعكف محمود المسعدي منذ نصف قرن على دراسة الإيقاع ، ولئن اختار له السجع مجالاً ومقامات الهمذاني حقلا للاختبار فإنه من وراء ذلك يصدر عن حدس بأن الكلام ضفيرة تتثلّث ولا تتثنّى : هي الجوهر والصورة ، والهيولي الجامعة. وفي ذلك سر من أسرار فن الكلام .

يقف محمود المسعدي على همسة يهمس بها بول فاليري حين « كتب صفحات قيمة ميز فيها بين نوعين من النثر: النثر الذي وظيفته هي أساساً إبلاغ المعاني إلى ذهن السامع أو القارئ دون العناية بشيء آخر والذي ينحصر همّ كاتبه في اختيار الألفاظ والتراكيب النحوية للتعبير عن المعنى دون اعتبار لنسق أصواتها . ولغة هذا الصنف الأول من النثر هي لغة المعاني والمنطق الذي يكون مدلول الجملة فيها مستقلاً عن إيقاعها ، ونظامها الصوتي داخلاً في عموم النظام الصوتي للغة دون امتياز . وذلك هو النثر العادي الذي تجئ عليه عامة كتب العلم مثلاً. أما النوع الثاني من النثر فهو النثر الفني الذي فيه عناية باختيار أحسن التراكيب النحوية وبتنسيق أصوات الكلمات فيها أحسن تنسيق إيقاعي موسيقي ملائم لجنس موضوعه ومعانيه » (٢٨) .

ويطمئنّ بعد البحث والعناء إلى أن مغامرته كانت مأمونة بفيض حدسه الذي هو حدس صانع اللغة وحدس كاشف اللغة :

« من الجليّ أن النتائج العامة التي تستخلص من

هذا الباب الطويل تتجاوز إلى حد بعيد مسألة العلاقة بين الموازنة وإيقاع المدى . بل لعلها تتجاوز حتى السجع نفسه كنوع ممتاز من النثر إلى موضوع أوسع وأعم هو موضوع العنصر الكمي ودوره في بنية اللغة العربية وإيقاعها. ولكن استطرادنا في هذه المجالات كان لا مناص منه لتحليل إيقاع المدى في السجع وتقييمه تقييماً صحيحاً. وقد أتاح لنا في الأثناء تحديد ما بين الوزن والمدى من علاقة ولِمَا للمقاطع الطويلة المنفتحة والمقاطع الطويلة المنغلقة من قيم تعبيرية مختلفة ، ومكّننا من أن نعطي للسجع منزلة معينة ضمن مختلف الأشكال الموسومة بالإيقاع في العربية ، زيادة على إلقاء مجموع هذا البحث بعضَ الأضواء الجديدة على عناصر الإيقاع في العربية وخاصة منها إيقاع المدى وخصائصه » (٢٩) .

لئن جاز الحديث عن المغامرة فهي مغامرة الباحث أن يستنبط من اللغة الفنية منظومتها الإيقاعية :

تكلم العرب ثم انبرى منهم من استنبط من العربية نظامها الصوتي ونظامها الصرفي ونظامها النحوي . وقال شعراء العرب شعراً ثم جاء من اشتق من أشعارهم نظامه العروضي . فلم لا يكون للغة – بنفس المبدأ الكلي – نظام إيقاعي يتجلّى في السجع كما يتجلى في غير السجع ، وتكون أدبية الكلام بحسب غزارته في الوجود ، وكثافته في الحضور، وتواتره في الارتصاف . ذاك هو المشروع الكبير : استنباط آليات الإيقاع كما يستوي عليها النثر الفني في لغة العرب . الآليات بما هي أصول وبما هي نظام :

« وهذا ما يؤدي إلى القول في النهاية بأن الإيقاع له في العربية أصول وقواعد ومقومات واحدة، وإنما باختلاف صور تطبيقها تختلف ظواهره ومظاهره شعراً وسجعاً ومزدوجاً ، وبسوء تطبيقها يختل قوامه درجة فدرجة ، وبغيابها تماماً ينعدم الإيقاع كلياً ويتنزّل الكلام إلى درجة القول الخالي من كل صنعة وكل سمة فنية » (٣٠) .

هو إذن مشروع يرمي إلى استنباط آجرومية الإيقاع في اللغة العربية عامة ، هو المصادرة على وجود غراما تولوجيا إيقاعية في نثرها الفني .

ولو لم يكن لهذا البحث من فضل إلا المصادرة على أن في اللغة نظاماً إيقاعياً خفياً يصنع فيها صنعه ويصنع صنعه في من يتلقاها لكان يكفيه ذلك جزاء واستثماراً .

إن الذي به نتأول « إيقاع اللغة » عند محمود المسعدي هو في حد ذاته صورة مثلى للانصهار القائم بين بواعث الكتابة باللغة وحوافز التفكير فيها .

ولعل الأمر أبعد مدى مما يفوه به صاحبه : هو هاجم بفكره عليه في رحاب الأدب والفن وجميل الأقوال ولكنه في تصاقب الفكر والعبارة والإيقاع مبدأ كلي يتخطى الفن إلى الأداء مطلقاً.

هناك الخطاب الإبداعي وهو الأدب ، والأمر فيه جلي واضح عند المسعدي .

وهناك الخطاب الواصف وهو النقد وليس الأمر فيه أقل وضوحاً عندنا ونحن نقلّب النظر في الذي كتبه المسعدي، وخذ لك شاهداً أو شاهدين مما كتبه عن أبي العتاهية كما يراه أبو الفرج الأصفهاني (٣١). هذا البحث الذي استهله ثم ختمه بعبارة مسبوكة شاعت عنه وذهبت مذهب الأمثال ثم راجت فحكاها الناقلون وأنزلوها في غير مضاربها حتى استفرغوا رحيقها : « الأدب مأساة أولا يكون » ثم جاء الناس إلى قالبها النحوي فركّبوا عليه ما شاء لهم كلُّ سياق فغدت صيغة مسكوكة لأي خاطرة .

وهناك خطاب العلم والبحث ، والأمر هو هو كما نراه ، ولك في حديث محمود المسعدي عن « مشكلة المعرفة عند الغزالي » خير الأدلة (٣٢) .

ولكن هناك الخطاب النقدي الذي موضوعه الأدب وموضوعه النقد وموضوعه حظ الأدب من اللغة ومن الإيقاع: قمة الارتقاء بعد قمة التوالج ، ولنا فيه شاهد وعنه دليل: حديث محمود المسعدي عن الأدب الذي منه أدبك الصغير ومنه أدبك الكبير ومنه الأدب المنسوب إلى الحمامة المغرّدة ثم منه أدب الهوائيين الذي به ينطق شعراءُ أفئدتُهم من هواء ، وبه يطنّ

طبل كل عبارة محفوظة ، وينقر وتر كل لفظة موروثة ، ويصلّ تجرس كل كلمة مأثورة ، وتعلو جعجعة كل رواية، وبه تنتفخ الصدور ، وتصلصل الأبواق ، وترقص القرود ، ألفاظ في ألفاظ، ورواية في غير دراية ، ولغو قصير المعنى (...) .

ومنه أدب اللفظيين الذي فيه يتراكب الكلام ويتداغم ، وفيه يَغَصُّ المتكلم باللفظة تختنق في الحلق والحرف يتعطل به اللسان ، وفيه يشتبه العي بالإيجاز، ويلتبس العجز بالإبداع ، وفي خضمّه ينوب الفراغ عن المعنى ، والنية عن القدرة و « أنا » المكنونُ عن الكيان الفعّال ، لِيُظنَّ أن الغموض عمق والإبهامَ خصب والظلامَ بيان (٣٣) .

لقد انغرس حس الإيقاع باكراً في نفس الأديب محمود المسعدي ، وهو إذ يستدعي اليوم الذاكرة الأولى يميط اللثام عن المنابع الصافية فيما يشبه الحفر في مناهل البدايات .

لم يكتب محمود المسعدي سيرة ذاتية ، ولم يدوّن مذكّراتٍ ولا خَطَّ لنا سيرة شعرية أو إبداعية ، ولكن إذا سئل أجاب : (٣٤) .

" لا حرج في أن أذْكر بأني نشأت في كتّاب القرية على يد مؤدب كان رجلاً أعمى كفيفاً وأني عشت مدة خمس سنوات في جو الكتّاب (...) .

كل ما أثّر فيَّ من ذلك العهد شيء يصعب تحليله علمياً إذ هو يرجع بنا إلى عالم الأثر الوجداني أو العاطفي أو اللاعقلي ، ذلك العهد الذي تأثرت فيه بأنغام القرآن وموسيقى القرآن ، كنت أردّده ، أقرأ ما تعلمته من القرآن على نحوٍ من الترتيل لا أعرف أنني كلما حفظت شيئاً من القرآن وكلما استحضرت شيئاً من القرآن كان موقّعاً في أذني وفي ذهني حسب إيقاعات هي إيقاعات القرآن التي جعلتني في ذلك الوقت أعرف أن القرآن ليس كلاماً فقط ، بل هو إيحاء؛ كنت أشعر في ذلك الوقت بهذا الجانب الإيحائي الذي وجدته فيما بعد عندما بدأت أتأثر بالقرآن فكرياً ، وعندما أدركت أن القرآن ليس فيه ما يدعو إلى عمليات عقلية أو منطقية بقدر ما فيه من إيحاء، إي تخليص للقرآن وللمتسائل عن معناه من حدود المنطق إلى آفاق التصور الحر الذي هو ما يسمى الخيال ، ولكن التصور الحر هو كل ما ينشأ في داخل الضمير مما يوحي به ما تقرأ وما تقول ، وذلك هو العالم الحر الذي فيه وفي نطاقه يجد الإنسانُ الله " .

ما كان محمود المسعدي استثناء بين المبدعين من الشعراء والناثرين ، وليس منا ببعيد ما قدمه الشاعر فاروق شوشة في « عذابات العمر الجميل » إذ يقول :

" وقد أتيحت لي خلال العامين اللذين قضيتهما في كتّاب القرية أحْفَظُ القرآن وأجوّده تجربةٌ دينية ولغوية ، أما التجربة الدينية فقد طغت عليها مشاعر الخوف والرهبة (...) وأما التجربة اللغوية فتمثلت في ذلك التدريب الصوتي والمران الذي مارسته ، دون أن أدري ، مع مخارج الأصوات والحروف ، والمد ، وقواعد التجويد ، وأنواع النبر والوقف ، وتدريب جهازي الصوتي على النطق السليم المبين (...)

واكتشفت خلال مراحل الدراسة الابتدائية والثانوية أن علاقتي المبكرة بالكلمة القرآنية والنسيج القرآني على مستوى التجربتين الدينية واللغوية قد أكسبتني رصيداً هائلاً من القدرات والمهارات والوعي المبكر (...)

وعندما أنظر الآن إلى تجربتي الشعرية التي تشكلت ملامحها الأولى في ذلك العهد البعيد ، أدرك كم أنا مدين شعرياً لهذه العلاقة الحميمة مع هذا المناخ القرآني تصويراً وتشخيصاً ، تناسقاً واتساقاً ، تخييلاً وتجسيماً ، توافقاً وافتناناً في الموسيقى، وإخراج المشهد واللوحة (...)

لقد بدأت أذناي منذ وقت مبكر تستوعبان فكرة « الجرس » وتلتقطان أصداءها وأبعادها من خلال عديد الآليات (...) هذا الحنان وتلك الرحمة وذاك الرضا وهذا الشّجَى تتسرب كلها في النفس وتَلمس الوجدان من خلال النظم اللطيف العبارة ، الرقيق اللفظ ، ومن خلال هذه الموسيقى السارية في التعبير ، الموسيقى المتناغمة الحركات ، الوئيدة الخطوات ، الرقيقة الأصداء ، الشجية الإيقاع (...) ولا بد أن

أصداء هذه التأثيرات القرآنية في نفسي ما تزال حية تصاحبني حتى اليوم » (٣٥) .

اليوم نفهم فهما جديداً مغزى الإهداء الذي خطه محمود المسعدي على فاتحة كتابه « حدث أبو هريرة قال ...»

" إلى أبي ، رحمه الله ، الذي رتلتُ معه صبَايَ على أنغام القرآن وترجيع الحديث مما لم أكن أفهمه طفلا ولكني صغت من إيقاعه منذ الصغر لحن الحياة » .

وليذهبْ الشارح كلَّ مذهب مع كل لفظ وعند كل صورة ، وليقفْ ما شاء له الوقوف مع كل مجاز وأي استعارة ، وكلّ تشبيه وأي كناية . أما نحن فالمبتدأ والمطاف هما الإيقاع : بصريح اللفظ وبخالص الحس.

إننا لنزعم أن مفهوم الإيقاع – في تصوره الخفي وفي أغواره الكامنة – هو اليوم هدية غالية يَجُودُ بها محمود المسعدي الأديب ، والناقد ، والمتأمل في منزلة الإنسان وفلسفة الوجود .

إن الإيقاع هو – بين أيدينا الآن – مفتاح يعيننا على المضيّ قدماً في كشف أسرار الإبداع لأنه إنارة ضوئية غزيرة الإشعاع تؤازرنا في تفسير آليات الكتابة الفنية . ولا ننفكّ نصرّ – ونحن نقرأ ونعيد ثم نكرر – على أن أدب محمود المسعدي مقُام على ضفيرة مثلّثة إذا لا يكفي فيه الحديث عن اللغة والمضمون:

عندما يقول « حدّث أبو هريرة قال » فالنقاد في معظم الأحيان معنيون بفعل (حدّث) ومعنيون بشخصية أبي هريرة ، وقد يكون بينهم من هو معنيّ بهذه الطريقة غير المألوفة في تحديد عناوين المؤلفات الإبداعية . وليس غريباً أن توحي صيغة العنوان بمدخل طريف لصنف رابع من النقاد فيتوسلون بها إلى البحث في فنون السرد وآلياته بين الخبر والقصص عند أديبنا .

ولكنّ شيئاً آخر يستوقفنا نحن فنحاول أن نجلبه قبل غيره وبعد غيره تحت عدسة المجهر الكاشف :

ماذا في « حدث أبو هريرة قال » وكان يضيع لو جاءت العبارة على صيغة (حدث أبو هريرة فقال) والحال أنها ما كانت تقلّ عن أختها فصاحة وجزالة !

المسافة التي بين (حدّث فقال) و (حدّث قال) هي المادة الخام التي تهمّ البحثَ المجهريّ في أدق شقائقه . هي تلك الفروق « الميكروسكوبية » التي منها ينبثق التفسير الأكبر لشؤون اللغة : هل هو فقط تجاوزٌ للربط ؟ وهل هو مجرد مراوحة بين تركيب العطف وتركيب الاستئناف ؟ وهل يكون أسلوب الفصل إدراجاً للحال على معنى المفعول لأجله ؟

من وراء كل ذلك تُطلّ علينا عدسة الإيقاع في (حدّث قال) غيرُ ما في (حدّث فقال) ولك أن تفكك كلتا العبارتين إلى مقاطعها القصيرة والطويلة ، ولك أن تُناظر، ثم أن تسلّم بالأمر تسليماً ، ولا عليك أن تقف على الحركة أو تقف على المقطع الطويل المُشْبَع . هو هذا الذي نروم .

وهو الذي نعنيه عندما نذهب إلى أن البحث المستقبلي مطالب بالغوص على مكاشفة التحليل المتكامل عن طريق تفسير تفكيكي لبنية اللغة الاختزالية التي ابتكرها محمود المسعدي .

لقد وقفت آليات التحليل الأسلوبي عند حد إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع، أي عند استثمار التناظر الحاصل بين جدول الوحدات الدالة وجدول الانتظام . ولكنّ خصوصية الكتابة عند محمود المسعدي إذا صَاهَرْنَا بينها وبين نظريته في الإيقاع أوحت إلينا بمشروع تفسيريّ جديد يربط الأداء الدلالي بأنساق التركيب ، ويجمع آليات التعبير إلى آليات الاختزال ، ثم يكشف ما احتجب من علاقة بين حيثيات الإدراك وأدوات التأويل.

ومنطق الفرضيّة المنهجية أنّ كتابة محمود المسعدي تتناضد فيها بُنَى ما فوقَ النَّظم ، أو لنقل هي البنية « فوقَ- المقطعيّة » . ومنْ تقاطع هذه بالبنيتين الأوليين يتولّد الإيقاع .

تلك نواة مشروع تفسيريّ يشخّص الظواهر بأدوات مجهرية عالمة وسيُفضي قطعاً – إذا ما حَسُنَ تصوّره وسَلمَ إنجازه – إلى تحليل المسافات القائمة بين البنى السطحية والبنى العميقة في كَل جملة أدائية من جمل محمود المسعدي ، وعندها سنكتشف على

وجه الدقّة شبكة المنظومات المحدّدة لآليات التأويل .

ذلك أننا أمام تجربة على غاية من الخصوصية : تفرّدت بابتكار إبداعيّ لم يكن سهلا أن يَنفذ إلى أسراره النقّاد. فبعضهم طاف به طوافاً . وبعضهم توسّل إليه بالمجاز يحكي به عنه . ومن القادرين من إذا تحدّث عنه حاكاه حتّى لبَوسعنا أن نتحدث عن أصداء خطاب المسعدي في الخطاب النقدي الذي كتبه النقاد عن أدب المسعدي .

هي ظاهرة أخرى: ظاهرة الإسقاط الفني الذي يدفع بالكلام إلى أن يتساقى فيه الموضوع والمحمول كؤوس الشعرية تتقاطر ندىً .

ذلك أن الكتابة عند محمود المسعدي طافحة بالشعرية تكاد تلازم هذه على قدر ما هذه تستدعي تلك استدعاء.

لقد سبق أن رأينا كيف أن الأستاذ محجوب بن ميلاد بفكره الفلسفي الأصيل وبحسه الأدبي الوافد إليه من ثقافات غنية بالأدب وبالتراث وبالفلسفة - الإسلامية منها وغير الإسلامية - قد عزا القيمة الفنية لرواية السد وهو يقدّمها إلى القارئ منذ ظهورها أوّل مرة إلى ما فيها من مهجة شعرية بالغة .

ورأينا أن عميد الأدب العربي طه حسين قد كان واضح الحكم شديد الحسم إذ قطع بأن السد رواية تمثيلية رمزية جاءت على صياغة الشعر إن لم يكن كله منظوماً فبعضه من النظم وسائره من الشعر كما فهمه جيل من الشعراء الفرنسيين المجدّدين.

ثم رأينا الأستاذ توفيق بكار - وهو الناقد العليم بأوجه الحداثة الإبداعية والخبير بأضرب الحداثة النقدية - كيف يحلل مكوّنات الشعرية المستأثرة بأدب محمود المسعدي ونهجه في الكتابة انطلاقاً من دراسته كتاب « حدّث أبو هريرة قال ...».

إننا هنا بحضرة شيء جديد .

اليوم يثار إشكال يتجاوز حدود الجنس الأدبي ويشمل القضايا الإبداعية أنّى كان مأتاها على الصعيد الإنساني:

هل أن عهد الشعر قد وَلّى ؟

وهل دخلت الإنسانية عصر الرواية دخولاً لا نكوص بعده ؟

وهل بقيت آمالٌ في أن يتعايش الشعر والرواية في عصر ثقافةِ الصورة ؟

ليس سياقُنا هذا متيحاً للإفاضة ولا المقامُ سامحاً باستيعاب السّؤال في كل امتداداته، ولكنّ تجربة الكتابة عند محمود المسعدي بتراثها وخصوصيّتها تحضّنا حضاً على التفكير في آليّة بحثيّة جديدة قد تُعِينُ على تشخيص جانبٍ من الجدل حول الرواية والشعر . وفي البدء ننطلق من وجهةٍ محدَّدة فيها التسليم وفيها المصادرة وغير غريب عنها جدل الاستدلال : أنَّ ما ينساق إليه كثير من المنظرين في باب المقارنة بين الرواية والشعر وخاصة في باب البحث عن قول حاسم إنْ كنا الآن في عصر الرواية أم في زمن الشعر لهو مبنيّ على خطأ جوهري ، وربما على سوء تفاهم ثقافي إن لم نقل على التباسٍ فكريّ خطير .

إن الشعر في جوهرة كما يتراءى لنا - هو عبارة عن إبداعٍ لغويّ يَتوسل بالخيال ، أم الرواية فهي إبداع تخييليّ يتوسّل باللغة .

هذه حقيقة .

لا يغفل الناس عنها إلا تعقّد عليهم الأمر حتى ولو كانوا من مَهَرة النقاد أو خاصّة المبدعين ، وما لم نتبصرّ بهذه الخصيصة من خصائص الإبداع الأدبي فسنظل نجّلد المعرفة جلداً ونسوم العلم بخساً ، وسنظل نحن أبناءَ حضارة الشعر وثقافة البيان ومرجعيّة الإعجاز نَجلد التاريخ جَلداً .

إن إبداعية الشعر هي إبداعيّة الدوال المُخَيِّلَة .

وإن إبداعيّة الرواية هي إبداعيّة المدلولات المُخيَّلة.

في الشعر تَتَضايف الدوال بتضايف البنى التركيبية .

وفي الرواية تتضايف المدلولات بتضايف أنساق الدلالة.

الشعر يجيز لك نسيان معناه ولا يغفر لك نسيان لفظه، والرواية تحاسبك على الصور التي شَخَّصَتها لك فأقامتها في ذهنك مقام الوقائع كما لو أنها عالم حقيقيّ مكتفٍ بنفسه .

هنا - وهنا على وجه التحديد - يقفز إلى ذهننا

جميعاً أدب محمود المسعدي : هل تراه من الضرب الأول !

أم هل ترى يَصّدق عليه الضرب الثاني !

هو بلا جدل وبلا خلاف شيء يتطابق عليه هذا وذاك ، هو خطاب تَرَكَّبَ علي إيبستيميّةٍ مزدوجه :

الأنساق واللغة من خلال حضور اللغة .

ثم الأنساق واللغة من خلال غياب اللغة .

لو جاز لنا أن نرتّب ما قدمناه ترتيباً يجعله إطاراً مرجعياً لدراسة الكتابة عند المسعدي وضممناه إلى ما أسلفناه من مشروع تفسير يستخدم جهاز البنى العميقة والبنى السطحية ويستعمل آليات التأويل لأمكننا الجزم بأن الإيقاع هو مفتاح المَغَالق وبأنه سرّ الأسرار في تجلية المحتجب .

فلو اتجه البحث هذه الوجهة وانتحى من المناهج ذلك المنحى فسنحصل على ثمار علمية في مجال النقد الأدبي يكون للّسانيات فيها بعض الفضل . ويومها سنقول : هذه هي غراماتولوجيا الكتابة عند محمود المسعدي ، وهذه هي مصفوفتها الهرمينوطيقية ، أو سنقول – درءاً للذرائع وإيثاراً للسلامة – هذه آجرومية الفن الأدبي عند أديبنا وهذا علم تأويله. ■

الهوامش :

١) محمود المسعدي : الإيقاع في السجع العربي – محاولة تحليل وتحديد ، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله ، تونس ١٩٩٦ . وهو ترجمة للكتاب الذي أصدره الناشر نفسه سنة ١٩٨١ والذي يعود إلى رسالة جامعية أعدها المؤلف في جامعة السوربون بإشراف المستشرق رجيس بلاشير وأجيزت للمناقشة في مارس ١٩٥٧ ، ويذكر الأستاذ محمود المسعدي (ص ٢٠٠) أن اهتمامه بالإيقاع يعود إلى فترة دراسته (١٩٣٣ – ١٩٣٦) منذ تلقى عن المستشرق ستانسلاس جويار دروساً في العروض .

راجع : ستانسلاس جويار : نظرية جديدة في العروض العربي ، ترجمة منجي الكعبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

٢) المتخصص في الكتابة عن محمود المسعدي وعن أدبه هو الدكتور محمود طرشونة ، كما حرص على تزويد النقاد بالمتابعة التوثيقية الدقيقة . راجع له :

أ – الأدب المريد في مؤلفات المسعدي ، تونس ط٣، ١٩٨٥ .

ب – مباحث في الأدب التونسي المعاصر ، تونس ١٩٨٩ .

٣) سلسلة حلقات أسبوعية بثتها التلفزة التونسية في قناتها السابعة ابتداء من ١٧ جانفي ١٩٩٧.

٤) محمود المسعدي : السدّ ، شركة النشر لشمال إفريقيا ، تونس ١٩٥٥ ، حملت الصفحة الداخلية إضافة دقّقت العنوان بعبارة ز رواية في ثمانية مناظرس. اشتمل الكتاب على مقدمة أولى كتبها الأستاذ محجوب بن ميلاد وعلى مقدمة ثانية كتبها الأستاذ الشاذلي القليبي. وصدرت الطبعة الثانية عن االدار التونسية للنشر سنة ١٩٧٤ ، ألحقت بنص « السد » المقدمتان ، وأضيف مقال الدكتور طه حسين (ص ٢١١–٢٢٨) وتعليق المؤلف عليه (ص ٢٤٧ – ٢٧٢) وتعقيب طه حسين على الرد (ص ٢٢٩ – ٢٤٦) .

٥) محمود المسعدي : تأصيلا لكيان ، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله ، تونس ١٩٧٣ ، وهو مصنّف ضمّ مقالات ومحاضرات وافتتاحيات وترجمات ، من بينها البحث المقدّم إلى مؤتمر الأدباء العرب المنعقد في دورته الثالثة بالقاهرة بين ٩، ١٥ ديسمبر ١٩٥٧ ، ص ٥٣ –٦١.

٦) دار المعارف ، سوسة – تونس ، ١٩٩٦ .

٧) المرجع ، ص ١١٩ .

٨) المرجع ، ص ٨٠ .

٩) المرجع ، تباعاً : ص ٢٧–٥٦–٥٩–١١٩ .

١٠) المرجع ١١٩ .

١١) ورقات ثقافية ، الصحافة ، تونس ع ١٢٧ ، ٣ جانفي ١٩٩٧ ، ص ٣ حوار الدكتور مصطفى الكيلاني .

١٢) على سبيل الشاهد لا الحصر :

– جمال الغيطاني : الزيني بركات ١٩٧٤ ، التجليات ١٩٩٦ .

– صلاح الدين بوجاه : مدونة الاعترافات والأسرار ١٩٨٥ ، التاج والخنجر والجسد ١٩٩٢ .

- فرج الحوار : الموت والبحر والجرذ ١٩٨٥ ، النفير والقيامة .
- رفعت سلاّم : إشراقات ١٩٩٢ .

١٣) مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٧ ، ص ١٢ .
١٤) تأصيلات لكيان ، ص ٤٠ ، والشاهد مقتبس من حديث به محمود المسعدي إلى مجلة « الندوة » ونشرته في شهر فيفري ١٩٥٦ (ع ٢ ، س ٤) وكتاب السد يومها طُبِعَ ولم يوزع بعد .
١٥) انعقد المؤتمر بتاريخ ٩ ديسمبر ١٩٨٣ ، تولت الباحثة حسناء الطرابلسي بوزويتة ترجمة النص إلى اللغة العربية تحت عنوان « ما الحياة ؟ » (حوليات الجامعة التونسية ع ٣١ ، س ١٩٩٠ ، ص ١٣٥ - ١٤٧) ثم نشرت مجلة « المدارس الصادرة عن مدينة العلوم بتونس ترجمة أخرى لم تَذكر مَن أنجزها ولم يقع الإشارة فيها إلى الترجمة السابقة (ع ٤-٥ ، س ١٩٩٥ ، ص ٤٢-٥٤) وصدرت في جريدة لابريس بتاريخ ١٨ فيفرى ١٩٩٤ مقتطفات من المحاضر تحت عنوان « اُلجِنـَةُ والحَيُّ ».
١٦) ط ١ ، منشورات نعمان ، كندا ، ١٩٨١ . ط ٢ ، أركنتار ، مطبوعات اليونسكو ، باريس ١٩٩٤
١٧) المرجع : ص ١٣ .
١٨) المرجع : ٢٩ .
١٩ المرجع :ص ١٠ .
٢٠ المرجع : ص ١١
٢١) محمود المسعدي : مولد النسيان ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ط ٣ : ١٩٨٦
٢٢ محمود المسعدي : حدث أبو هريرة قال ، سلسلة عيون المعاصرة ، دار الجنوب ، تونس ، ١٩٨٤ (ط ٢ في السلسلة).
٢٣) المرجع : ص ٣٧ .
٢٤) المرجع : ص ٤٢ .
٢٥) المرجع نفسه .
٢٦) السد ، ط١ ، ص ١٠-١١ .
٢٧) المرجع : ص ١١-١٢ .
٢٨) محمود المسعدي : الإيقاع ، ص ١٦٠ .
٢٩) المرجع : ص ١٦٤ - ١٦٥ .
٣٠) المرجع : ص ١٨٧ .
٣١) محمود المسعدي : أبو العتاهية كما يراه صاحب الأغاني ، المباحث ، ع ١٢، مارس ١٩٤٥ ، تأصيلا لكيان، ص ٢١-٢٨ .
٣٢) محمود المسعدي ، المباحث ، جوان ١٩٤٤ ، تأصيلا لكيان ، ص ١٥-٢٠.
٣٣) محمود المسعدي : « في الأدب » ، الصباح ، تونس ، فيفرى ١٩٥١ ، تأصيلا لكيان : ص ٣٦ - ٣٧ .
٣٤) بلا حدود ، الحلقة الأولى ، راجع أعلاه الهامش عدد ٣ ، وقد حاوره رجل الإعلام القدير فرج شوشان . يقول محمود المسعدي فيما يقول : « أما ما ذكرت عن مراحل تعليمي من الكتّاب إلى الصادقية إلى السربون فتلك مراحل مغامرة وجودية لم أكن منفرداً بها في عهدي (...) كانت مغامرة الحياة بالنسبة إلى كل تونسي أنه ينشأ في عائلة لها هُويّتها الإنسانية: فيها عنصر الانتساب العربي وعنصر الإسلام».
٣٥) فاروق شوشة : عذابات العمر الجميل ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٩٩٢، وجاء في الصفحة الداخلية بعد العنوان الأصلي التدقيق التالي : « سيرة شعرية » ، ص : ٤٣ - ٤٧ .

@ Mahmoud MESS
Le Barrage,
Préface de Jacques Berque , traduction et introduction par Ezzedine Guellouz, Arcantère, éd. Unesco , Paris , 1994 .
** Mahmoud MESSADI
La Genèse de I'Oubli, traduit de L'arabe par Taoufik Baccar
Beit Al- Hikma, Carthage, Tunis, 1993.AAA

كمال ابو ديب

يعاني، يكتنه، يعابث، يستعيد، يرتعش في

صَدْمَة / هَزَّة الاستعارة

أو جماليّات الانتهاك وبنية الإلصاق والإضافة

أو

مغامرات الخيال الربربيّ

أعني البربريّ مع الاعتذار – لكنّ البربريَّ هنا هو الجميل الطليق الأصيل فلِمَ تعتذر ؟ 1988-2090 ؟؟؟

كمـــال ابـوديـب *

شذرات فواتح

* في كل نص إبداعي ، بل في جوهر الخلق ، فجوات ترشح ثراء ودكنة * وبهاء .

هل للكتابة النقدية أن تحتقن هي أيضاً بالفجوات ، وتظل ترشح ثراء ودكنة وبهاء ؟

وما حدود الكتابة النقدية ، وحدود غيرها من الكتابات؟ وما العلاقة بين الكتابة والحياة ؟ هل نحيا لكي نكتب أم نكتب لكي نحيا ؟ وبين الوهم والواقع : هل نتوهم ما نكتبه أم نكتب ما نتوهمه ؟ وهل ثمة حدود فاصلة بين هذه الأمور كلها ؟ أليس مشروعا أن نلغي الحدود بينها ونخلق فضاءات متناسجة ، متوالجة ، يلغ الوهم فيها الحقيقة ، والحياة الكتابة ، والشعر النقد ؟ على تبادل بين الفاعل والمفعول في كل هذه الجمل؟ فتنتج نصوص جديدة كل الجدة ، مختلفة كل الاختلاف ، ويمرئي الخيال المنتهك نفسه في مراياه المتوالجات ؟ ثم نحتفي في ذلك كله بالاختلاف والانتهاك ؟

** كتب هذا النص في صيغة أولى عام ١٩٨٨ ، وقد قضيت ١٣ عاما أتأمل فجواته وأحاول أن أسدّها . ثم أدركت أنها محاولة فاسدة. فالفجوة في تكوين كل شيء هي مكمن الإبداع وسحره ، وغواية فتنة الخلق .

لكن ، املأ (و/ ه) ها إن شئت (نّ / م)

*** إلى الصديقات والأصدقاء في اليمن والبحرين ، ال ذين \ لواتي منحن للروح ملاذا في زمن الاختناق ، فتركن لها أن تنفلت في غواية الحرية ، ونعمة المحبة ، إلى زمن لن يكرره زمن .

وإني لأكاد أدوّم في نشوة انتهاك زائغة ، وأنا أهدي هذه الهزّة أيضا إلى صديقة نائية، رحلت في وردة تيه لا أراها . هل قلت : وردة تيه؟ هه هه هه هه هه !!!!!

" وما أدراكم ما الدكنة ؟ إنها عبق لونها.

ثم فاتحة مكتملة

كما في الرواية ، كذلك في النقد : جميع الأسماء

* أستاذ (بروفيسور) من سوريا، أستاذ كرسي الأدب العربي والنقد في جامعة لندن.

والعلاقات الشخصية والمواقف التي ترد في هذا النص باستثناء (معظم) الشعراء والنقاد المقتبسين، لا وجود لها في الواقع. وهي مخترعة خصيصاً لأغراض هذه الدراسة . وإذا حدث أن تطابق بعض هذه الأسماء مع أسماء بشر (رجال ونساء) موجودين في الواقع (ممن أعرفهم وأعرفهن أولا أعرفهم – ن) ، فإن ذلك محض مصادفة غريبة ، وجمحة من جموحات الخيال المغامر. وأودّ أن أعتذر مسبقاً عن أي حرج أو إزعاج قد يسببه ذلك لأحد أو أحدة . فمقتضيات الكتابة لها أولوية على مقتضيات الحياة .

-1-

1- حين قام ابن المعتز ، في نهايات القرن الثالث الهجري ، بمحاولته الرائدة لدراسة البديع كان يبتكر مجالاً تصورياً جديداً : أن يسعى الناقد إلى اختزال بنىً ثقافية – فنية كاملة ، تترامى على مدى قرون من الزمان ، في حيزات تصورية محددة ويقبض على مكوناتها الجوهرية واعياً عناصر التغاير والفروق التي تنتصب فيما بينها . ثم أن يسعى إلى تكثيف التغاير في مفاهيم ، وفي مصطلحات مائزة لها ، تصبح حوامل لما تنتجه العملية التاريخية عبر قرون من العبور البطيء، اليومي ، في رؤى بشر حقيقيين : في تساؤلاتهم ، ومواقفهم من العالم ، ووعيهم لذواتهم ولتراث متشكل عريق ، وللهواجس التي تسكن أرواحهم في علاقتها بهذا التراث ، وبالحاضر الذي يعيشون ، وبالمستقبلالذي لا يملكون نعمة أن يروه .

وكانت علامة الاختراق ، والاكتشاف ، والريادة هي أن ابن المعتز استطاع أن يميِّز فضاءين تصوريين – فنيين متغايرين ، ينتمي أحدهما إلى العالم المتراكم الراسخ ، وينتمي الآخر إلى عالم ضربته أعاصير التحولات واشتباك الثقافات وتداخل الحضارات وتنازعها ، وتمازجها وتنافرها ، لقرن كامل من الزمان ولبعض القرن قبل أن تتهدّج في لجة الصراعات مترقرقة نحو حالة قريبة من القرار : سمّى ابن المعتز الفضاء الأول، على طريقة سابقيه ، كلام العرب وطريقتهم . وسمّى الفضاء الثاني ، على طريقة سابقيه أيضاً ، البديع (١) . لكنه ، على غير ما طريقة سابقة، حدّد الفضاء الثاني بفعل إبداع نقدي شخصي ، وسوّره بأسوار ، وسيّجه بسياجات. وخارج الأسوار والسياجات ترك الكثير الكثير مما هو فتون وأبّهة وثراء في لغة الإبداع . وداخل الأسوار والسياجات نصب خمسة نُصُبٍ شاهقة قال إنها وحدها مكونات البديع وأعمدة هيكله وركائز بنيته .

خارج الأسوار ترك ابن المعتز أنهاجاً في التصور والتعبير كانت في لحمة الكلام منذ أن كان الكلام ، وتغلغلت في نسيج فن التعبير العربي وما تزال، أنهاجاً كالتشبيه والكناية والتعريض. وداخل الأسوار نصَّب ابن المعتز أنهاجاً في التصور والتعبير كانت أيضاً في لحمة الكلام منذ أن كان الكلام ، لكنها – في عرفه – لم تغلغل في نسيج فن التعبير العربي ، بل لألأتْ مثل درر فريدة متناثرة على مسافات في مساحات هذا النسيج ... غير أنها في انقلاب الأزمنة ومناخات التحول صارت الخرزات العادية التي ينتظم منها عقد الكلام ، بل صارت الخيوط الحقيقية المشكِّلة لنسيج الكلام.

2 - وكان أولَ الأنصاب، في الهيكل الجديد، نهجٌ في التصور والتشكيل ستمر الأيام لتثبت أنه سيظل أول الأنصاب في كل كلام تالٍ. وإنه لأولُ الأنصاب ما يزال في ما تحتشد به الآن معابد الشعر والكلام وبشكل خاص في ما سأسميه « قصيدة الحداثة ». أما اسم هذا الأول من الأنصاب فإنه «الاستعارة».

لم يسمها ابن المعتز أول الأنصاب، بل سماها ما هو أبدع وأغزر نبضاً بالحياة وأبلغ قدرة على جلاء دورها المانح للحياة . سمّاها « أم الباب » ، أم البديع . إنها مدخل الهيكل وإلهة سدنته الحارسين، والرحم المولِّد لرائديه .

وكأنما كان طيف هيكل ما يرود ذهن ابن المعتز

وهو يصف هذه الأم ، فكان أولَ ما خطر له من تجليات لها تجلٍّ في لغة روحية ، ماورائية ، سماوية هي لغة النص القرآني الذي وصف فاتحته بأنها « أم الكتاب »، ليدل بهذه الأمومة للمقدس على أن هذا المنهج التصوري مكوِّن من مكوِّنات لغة المقدس، بل مكوِّن جوهري.

وكان بين ما جلاه فكر ابن المعتز، في دراسته للإستعارة ، الإحساسُ بالهيجان الداخلي المكبوت لديه (لكن الذي سينفجر فيما بعد لدى ناقد آخر هو الآمدي) أمام ما سأسميه الآن « صدمة الاستعارة » . هيجان وقلق ، بل غضب وانتعاظ أخلاقي وفني ، احتجاجي باسم التراث، باسم الفضاء الأول الذي هو « طريقة العرب وكلامهم »، وباسم مفاهيم وتصورات مشروطة مكيَّفة أنتجها العيش في تاريخ للكتابة والإبداع يسحب أثقاله على الذهن والشعور والتصور ، ويحدد لها مسارها ، آتياً من عراقة القرون ومنجزات الماضي القريب، بل والحاضر الراهن أيضاً.

وكانت « صدمة الاستعارة » فاتحة ، وتجسيداً، وتأوّجاً لفعل التحديث وهاجس الحداثة في الشعر العربي. وإنها لَكذلك ما تزال ، كما سأسعى إلى أن أجلو في هذا البحث.

3- بين ابن المعتز وعبدالقاهر الجرجاني يمتد قرنان من الزمن . وقرنان من الزمن مساحة شاسعة بأية مقاييس . غير أن شسوع المسافة يَضْمُر في تواشج رؤية هذين الناقدين لشيء واحد : عظمة الاستعارة – كونها أم الباب وأم الكتاب ، وكونها المجسِّدَ الأول للصدمة التي تحدثها هواجس الحداثة وقلق الابتكار والابداع في نهر البقاء الذي يمثِّله التراث الثقافي – التصوري – الفني للأمة .

وبين ابن المعتز وأرسطو إلى الوراء تمتد قرون لا أحصيها في الزمن . وعند بدء هذه القرون أعلن أرسطو أن الاستعارة علامة على العبقرية . وبين ابن المعتز والجرجاني وسدنة النقد الحديث قرون أيضاً من الزمن إلى الأمام لا أحصيها . وعلى رأس الخيط من هذه المسافة الشاسعة تتعدَّد إعلانات المعلنين من ريتشاردز والسرياليين من معاصريه ، إلى آخر صوت جهير في النقد ، أن الاستعارة جوهر الشعر والإبداع فيه .

4- إلى هذه الأصوات، أضمُّ صوتي في الدراسة الحاضرة ، غير أنني لن أنازع أياً منها وسام أفضل عبارة لاقطة ، مثيرة، لوصف الاستعارة وتتويجها أميرة لأنماط التصور الفني، بل سأكتفي بتمييز ظاهرة تحتل مركز واسطة العقد بين الظواهر التي تتألق في قصيدة الحداثة ، ووعي الحديث لحداثته ، وعلاقته باللغة والعالم ، والنهج الذي يسلكه في التعامل مع اللغة والعالم : مع الكلمات والأشياء، والتجربة ، وغياهب النفس وتجليات الأعماق في معطيات وموجودات وتصورات وهواجس . والظاهرة التي أعني هي اختراق الاستعارة في النص الحديث / الحداثي جدرانَ الحواجز كلها التي أقامتها بين تصنيفات العالم وأشيائه وكلماته قرونٌ طويلة من الفكر الفلسفي والنقدي والعلمي ، وتجسّدها في تكوينات فذة جديدة، تنقرن ضمنها أشياء ، ومفاهيم ، وكلمات، في علاقات باهرة في لامنطقيتها، ولا معقوليتها، ولا خضوعيتها للقوانين التي طوَّرها الفكر فيما سبق لما هو «مقبول» أو «معقول» أو «مفهوم» أو «قابل للإدراك بعد إعمال الفكر» إلخ... وسأجلو هذه الاستعارة الاختراقيّة، هذا الفكر، الوعي، الخيال، المنتهك في لغة شعر الحداثة ، محاولاً تحديد أبرز صور تجليه، ومقترباً بتردد قلق من أبوابه الموصدة في محاولة لاكتناه آليات انتهاكه والبحث عن إمكانيةٍ لعقلنة لاعقلانيته . وسأسمي الظاهرة، من منظورين متقابلين، باسمين مختلفين: من منظور النص المتكون ومبدعه «بنية الانتهاك» ومن منظور المتلقي والنص الذي يمور في وعيه « صدمة الاستعارة ».

غير أنني أود أن أؤكد أن ما سأفعله له طبيعة الاقتراب المكتشف، المتلمس للملامح الأولية، والمتقرّي لبوابات الدخول.(وإني ، وأيم الله ، لمولع أغرب الولع

بتقرّي بوابات الدخول أيا كانت موصداتها) .

ولست أطمح الآن إلى انتاج بحث متقص مستوفٍ، مع أن إنجاز مثل هذا العمل سيظل بين أبعد الطموحات التي تخامر البال وتغويه بالاكتناه والتسآل.

5- ليس تاريخ الخيال المنتهك بحديث أو معاصر ، بل إنه ليضرب في أعماق تاريخنا الشعري. في الشعر الجاهلي ، تنبثق، هنا وهناك، ائتلاقات فذة منه. وفي شعر ذي الرمة تغدو الائتلاقات أحياناً خيوطاً من الضوء، وفيضاً مؤقتاً . غير أن تحوّله إلى فيض دافق مستمر لا يكتمل ويتشكل إلا مع الشعراء العباسيين وأواخر أسلافهم ، من مثل أبي الهندي والوليد بن يزيد .

وفي شعر أبي تمام يصبح الخيال المنتهك فارس الإبداع الأول، وساحر الكلمة السيد. وتنفجر «صدمة الاستعارة» أمام أحداق الذاهلين ، وتغدو في نفوسٍ حوّلها تراكم المعرفة التقليدية إلى بنية مغلقة، وتكوين جيولوجي راسخ لا ينفذ إليه النسيم ، كابوساً حقيقياً. فيصرخ الآمدي ، مثلاً، من أعماق روحه صرخةَ مَن هزّه الانفجار ورأى الكارثة بأم عينيه وأذنيه:

« وشعره (أبي تمام) لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة » .... « وحسبه بهذا خطأً وجهلاً وتخليطاً وخروجاً عن العادات في المجازات والاستعارات » ..
« إستعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب » (٢)

وتدير القرون دواليبها، وتعود قرون الاستعارة الصادمة والخيال المنتهك إلى تجويفاتها في الرؤوس ، وتستقر شهوة الإبداع في أشكال جامدةٍ ، ثم يأتي « الإحياء » فينبثق من ركام الموت الخيال المدجن المستريح، وقواعد الأداء المحافظة المعقولة، والشعر الذي يتمثل أوج طموحه في أن ينال القبول . هكذا يكون شوقي، مثلاً، مسحاً لنتوءات الانتهاك وصقلاً للسطح الباقي إلى درجة الالتماع . غير أن القرون لا توقف حركتها، وتهبُّ ، على حين فجأة ، رياح لا تطلعُ من قبور الابتعاث بل من زوايا الأرض المفتوحة الأربع . وتتدفق اللغة، والفكر، في تيارات جديدة تجرؤ على السؤال ، والتجاوز ، والابتكار. وبمائة عامل وفاعلية وسبب (مما لا أنوي مناقشته الآن) يستعيد الخيال المنتهك ألقَ أجنحته الفارهة القوية ، ويطعن برماحه الأمامَ: الفضاءَ الخفي المجهول، وغياهب المناطق المحرمة في النفس ، والفكر ، واللغة ، والوجود الإنساني ، والشعر . وينجلي الغبار فإذا حالة جديدة لم نألفها من قبل ، وإذا مناخ طازج طري ، وإذا لغة شعرية جديدة ، وإذا فارس سيد جديد يجول ويصول هو عينه فارس الخيال المنتهك وقد استوى اكثر شباباً ، وأينع ثماراً ، وأشدّ قوة في الصدمة ، وأعظم ولعاً بالانتهاك والاختراق . وإذا ، أيضاً ، فضاء جديد : فضاء مكهرب احتدامي تئزّ فيه ذبذبات التوتر والقلق والابتكار ، ومن كل عرق من عروقه ، التي لا تكاد تشكل نسيجاً متناغماً حتى الآن ، تنبعث صدمة الاستعارة وهزّة لذّتها الشبقيّة.

6- هكذا هو فضاء الحداثة الآن . وفي هذا الفضاء سأطوّف ملتقطاً بعض يانع الثمار ، وبضعة من الخيوط المتألقة . وسأبدأ الآن باستخدام العين الراصدة ، واللغة الواصفة ، وأتخلى عن لعبة منازعة الخيال المنتهك وسام تجليه في لغة الشعر لأمنحه للغة النقد . سأكتب عن الانتهاك بلغة تقف عند حدود المحرّمات ، وأكتنه الصدمة بلغة تهدهد وتمسّد ولا تحدث الصدمات . فذلك إلى طبيعة العمل النقدي أقرب، وبمتطلبات الكتابة التحليلية أشد وفاء . لكن أتراني أقدر على كبح جماح شهوة الانتهاك في دمي ؟ أشك شك اليقين ! وبعونه أستعين ، ولهديه أستكين . ولنبدأ بأول الثمار والبكر بين الخيوط المتألقة مع هذا النص لأدونيس :

رسائل

" يهبط الليل من شرفات الفضاء
ويجلس في حيِّنا
هرماً ، شاحبا ،

معه تجلس البيوت وأحلامها
تترامى على صدره ،
وتغازل عُكَّازه (٣) "

إنها صدمة الاستعارة الهاجمة من بنية الانتهاك . الآمدي الذي صرخ أمام « أخدعي الشتاء » أما كان يغمى عليه تماماً لو فاجأته وهو في شارع عريض « شرفات الفضاء والليل يهبط منها حاملاً عكازه » ؟ بلى . كان يغمى عليه . وكان يصرخ دونما شك: « ألم تسمعوا بطريقة العرب ونهج كلامهم ؟ ما الذي تفعلون ؟ منتهكون . منتهكون . منتهكون . » وكنا نقول: « ونِعْمَ هُمُ المنتهكون ، الذين يبدعون ما لا تعلمون ».

الآمدي فقط ؟ وألف ألف خيال معاصر سيصرخ الصرخة نفسها . غير أن صراخهم لن يغيّر شيئاً . إن للفضاء منذ هذه اللحظة التي ابتكرها أدونيس لَشرفاتٍ وإن للّيل لعكّازاً ، وإن الليل ليهبط من الشرفات ويجلس في الحي فتقوم البيوت إليه وتجالسه. ويتسامرون ، ويتندّرون ، ويتعاشقون. من ؟ لقد قلت : الليل والبيوت التي تلُّح عليه أن يلقي بعكازه جانباً ولا يظل على أهبة الرحيل .

ذلك أن الخيال المنتهك هو ، في الجوهر ، خيالٌ مدى تطوافه اللانهايةُ واللا بداية ، وفضاؤه سديم هيولي لم تتشكل فيه الأشياء بعد ، ولم تتجمد وتتقولب منحشرة في فصلات (أو مقولات) وتصنيفات جامدة تقيم بينها حدوداً صارمة . الخيال المنتهك يسبح في فضاء لا حدود له ولا حدود فيه، يتناول معطيات العالم السديمية في أحوالها الهيولية ويغمس أنامله في دمائها ويبدأ ، مرتعشاً أو هائجاً ، ليناً مدغدغاً أو عاجناً ضاغطاً ، برسم خطوط أولية فيها، ثم بتشكيل هيئات منها ، ثم بتكوين بنية جديدة تتحوّل هي فيها إلى مكوّنات جديدة ، وتدخل في علاقات طرية، وتكتسب صورة كلية مرئية : إما بدرجة معقولة من الجلاء ، أو بدرجة لا معقولة من الغياب، أو بدرجة هي ما بينهما ، أو وراء ورائهما. ليّن ونديٌّ عجين العالم الذي يبدأ الخيال المنتهك بتشكيله . وهو قد يلتفت إلى ما تحضنه ذاكرة العرق والذاكرة الثقافية التي ترسبت فيها من تشكيلات، وما صنعته وأقرته من علاقات ، وقد لا يلتفت. إذا التفت فلكي يعيد تعجين التشكيل وتشكيل العجين ، محوِّراً أو مغيراً أو ناسفاً مدمراً ، ثم مركبًّا محيرّاً . وإذا لم يلتفت فإنه لا ينبض فيه عرق خوف ، ولا يخشى من سلطة فنية ، أو ثقافية ، أو لغوية ، أو تصورية . إنه ، في لحظة إبداعه، ينتهك وحسب ، واعياً أو غير واعٍ لدلالات الانتهاك ، لكنه يمنح أولوية للإخلاص للحظة الخلق ، لا للقواعد والعقوبات والهواجس التي يفرزها في سوى روح المبدع كلُّ نظام متشكل راسخ سلطوي .

ومن هذا العالم السديمي ، وبفعل الخلق المستغرق في ذاته ، تخرج الأشياء : كلُّ ما فيها قابل لأن يكون كلَّ شيء آخر ، مما هو فيها ومما هو ليس فيها . يخرج الليل هرماً شاحباً ويجلس في حيِّنا . يخرج هابطاً من شرفات الفضاء ، وتخرج البيوت لتجالسه وتجلس إلى جانبه أحلامها لحظة ، ثم ترمي بنفسها على صدره وتغازل عكازه ... أعطنا دفء التحوّل أيها الحلم ولذّة أن نكون . فأنت موطن الأشواق وماء تحققها .

في هذا العالم المتواشج ، الواحد ، كل شيء قابل لأن يندفع لعناق كل شيء آخر . ومن هذه القابلية والتواشج الذي لا على مثال تتشكل عناصر بنية الانتهاك وتنبع صدمة الاستعارة . وإذا كان الفضاء يصبح ذا شرفات في هذا النص فإنه ، في شروط التكوين ذاتها ، قابل لأن يصبح حديقة في نص آخر . وإذا كانت له هنا شرفات ، فإنه قادر على أن تصبح له وردة :

أغنية إلى ميت

" دم يقطر الآن من وردة الفضاء
من حروف النحاس ومن كلمات الحديد ،
وموعظة الكيمياء
ليس موتي كموتِكَ ، هذا
موت أوهامنا ،

دمه الآن سجَّادة للسماء . " (٤)

الدم هو دم الميت . والوردة وردة الفضاء . تحوّل آخر بديع . وكما تتحول الأشياء فيكون ثمة وردة للفضاء ، تكون ثمة حروف للنحاس ، وكلمات للحديد ، وموعظة للكيمياء . بل تكون هناك أيضا للسماء سجادة . وتكون هذه السجادة دمه . تنقلب علاقات تكوين العالم القديم ، حيث كانت السماء سجّادة مزخرفة (كما لا بد أن يكون ابن المعتز قد رآها). تصبح السجّادة مصلّياً والصلاة سجادة . الدم سجّادة تسجد عليها السماء . لنتصور : دمه يقطر من وردة الفضاء ودمه يصير سجّادة للسماء . صورة مذهلة ، تلغي كل ما يمكن أن يكون قد ترسب في الوعي المتوارِث من حدود بين الأشياء ، وتنشئ عالماً جديداً تتواشج فيه المكوّنات كلها ، أياً كانت مصادرها وطبيعتها ، ومهما كانت العلاقات بينها غير قابلة للتمثل من قبل العقل أو الوعي المتمنطق بأسلحته القديمة . وتتكون من هذا الفعل الإبداعي الجديد بنية انتهاكٍ متألقة و تفجأنا ، قبل كل شيء ، بصدمة الاستعارة.

وفي هذا العالم أيضاً ، يكون لغير الفضاء ولغير السماء من الأشياء ما لا يكون لهما في مناخ العقل المدجّن :

حالة نبع

" منفيٌّ هذا النبع ، ومنفى
للظامئ هذا الماء ، وهذا المجرى
في الكلمات وفي الأشياء
أيخون النبع ، أيمحو
ما يكتبه قيثار الماء ؟ " (٥)

يكون الإنسان منفياً في الوعي المسالم ، المحترم للحرمات . أما لدى الخيال المنتهك فإن النبع يصبح منفياً ، منفياً ومنفى . وهو منفى للظامئ . أي قسوة في هذا العالم؟ والنبع والماء منفيٌّ ومنفى في كلا الكلمات والأشياء . لا الأشياء تروي ولا الكلمات. لا الأشياء تجد موطنها فتعود من منافيها ولا الكلمات . وفي هذا العالم من التنائي يحار السؤال : قيثار الماء ؟ نعومة الصورة تخفف من صدمة الاستعارة : فالماء يرقرق مغنياً ، والغناء نغم القيثار . هكذا « تعقلن » الاستعارة . غير أن عقلنتها لا تجعلها أقل بكثير انتهاكاً للوعي المدجن من « وردة الفضاء » و « سجّادة السماء». إنها فقط أقل خشونة وأكثر إغواء .

أخيراً ، لنتأمل هذا الخيط الألق الأخير :

حالة غيمه

" غيمة من كلام
تبخَّر من جثث الأنبياء
وتغطي الفضاء " (٦)

الفضاء من جديد . لكنه هنا أقرب إلى صورته في العقل المهادن : إنه مساحة قابلة للتغطية ، وما يغطيه غيمة . تآلف وعلاقات معقولة، رغم الغلوّ في التصور. إنّ غيمه واحدة لا تستطيع أن تغطي الفضاء كله . لكن، لا بأس ، تكبر الغيمة وتنتشر وتتوالد فتغطي الفضاء . معقول . نفهم.

غير أن طبيعة الغيمة هي التي تفرز بنية الانتهاك وصدمة الاستعارة . الغيمة من كلام : والكلام يتبخّر؛ بل الغيمة تتبخَّر صاعدة من جثث الأنبياء. معقولةٌ العلاقة : أهمُّ ما « يفعله » الأنبياء هو الكلام : إنهم يتحدثون كثيراً (ولا يفعلون إلا القليل) . الأنبياء حرفتهم الكلام ، بل أبلغ من ذلك : هم يحترفون الكلام أحياء ، وحين يموتون لا يصمتون ، بل تحترف جثثهم الكلام كما فعلت أجسادهم قبل الموت . ذلك أن كلامهم يبقى يتردد ويتكرر ويكرَّر ويردَّد على ألسنة الملايين من أتباعهم ومريديهم . الأنبياء محترفو كلامٍ إذن ، وحين يموتون يظل الكلام يتصاعد من جثثهم . وفي فعل الخلق، تتحول « يتصاعد » إلى « يتبخّر » ، ويشكلٍّ البخار غيمة تماماً كما يشكلٍّ بخار الماء غيمة . إضاءة جديدة إذن : الأنبياء ليسوا

محتر في كلام فقط، إنهم بحار من الكلام ، محيطات جياشة من الكلام . ومن ماء بحارهم يتبخّر الكلام فيشكل غيوماً هائلة فيغطي الفضاء – العالم . الأنبياء، هكذا، يغطون الأرض ويغطون السماء . إنهم يطوّقون كل شيء ، يقفلون العالم على كلامهم الذي ينثُّ ويملأ مسامَّ الوجود كله .

« غيمة من كلام » بنية انتهاك بالغة الثراء ، إذن . طاقة تعبيرية هائلة حين نبدأ بتفكيك أسرارها. لكنها، مع ذلك ، ليست ، أكثر من « غيمة كلام» ، من استعارة صادمة ، كلام بكلام .

7- سأتوقف الآن لأرصد بعض السمات وأنظمها بلغة تحاول أن تكون دقيقة.

حين نعاين البنى السابقة ، بمكوّناتها الاستعارية المنتهكة الصادمة ، من وجهة نظر لغوية صرف الآن ، تبرز خصيصة أساسية : هي أن بنية الاستعارة في جميع النصوص هي .. لنتأمّل :

« شرفات الفضاء »
« أحلام البيوت »
« صدر الليل »
« عكّاز الليل »
« وردة الفضاء »
« سجادة السماء »
« حروف النحاس »
« كلمات الحديد »
« موعظة الكيمياء »
« قيثار الماء »
ثم
« غيمة من كلام »

والأخيرة ، في الواقع ، بنية إضافة مُقَنَّعة نسبياً . نزيل القناع عنها فتصير : « غيمة كلام » ، ذلك أن « من » فيها تدل على المادة التي صنعت منها الغيمة (وهي ليستّ « من » الابتداء ، مثلا) . والشيء المصنوع من مادة بينه وبين المادة علاقة إضافة . لنقارن :

باب الحديد = باب من حديد
حروف النحاس = حروف من نحاس
ثوب الحرير = ثوب من حرير

مع ذلك يمكن ، حرصاً على الدقة ، أن نقول إن الصيغة (X من Y) صيغة إضافة على مستوى الدلالة ، لكنها صيغة إضافة من الدرجة الثانية على مستوى نظم التراكيب (Syntax)

أسجّل الظاهرة من جديد ، و أعمقٌ تأكيدي على تميزُّها : في النصوص المدروسة ، تتشكل بنية الانتهاك في صيغة طاغية هي صيغة الإضافة . ويغلب أن تكون هذه الصيغة إضافة من الدرجة الأولى ، لكن يحدث أحياناً أن تكون إضافة من الدرجة الثانية .

هذا وصف سليم (أو أظنه سليما ، والله أدرى) لما يحدث في النصوص التي درستها . ترى ما الذي نحتاجه لكي نحوّل هذا الوصف السليم لنصوص محدودة إلى قانونٍ من قوانين التصور والتشكيل والتركيب في قصيدة الحداثة ؟

ما نحتاجه ؟
بسيط .

عمل تحليلي أشمل ، إحصائي الطابع ، يتناول بالتحليل الدقيق ١٠٠٠ نصّ حداثي .

فإلى مثل هذا العمل ، لكن لا إلى ألف نصّ . تريدونني أن أقضي بقيّة عمري في كتابة هذا البحث ؟ لنكتفِ بنماذج ، بل سأكتفي بنماذج، وأترك لكم أنتم بقية أعماركم للبقية . لكن ، قبل أن ننطلق ، سأبرز نقطة أخرى على قدر من الأهمية .

إن السمة الثانية لبنية الانتهاك هي أنها قد تتشكَّل في صيغة **تجسيم أو تشخيص** . لنتأمل :

« يهبط الليل »
« يجلس الليل »

« تجلس البيوت »
« تجلس أحلام البيوت »
« الليل هرم شاحب »
« تترامى أحلام البيوت على صدر الليل »
« الليل يحمل عكّازه »
« أحلام البيوت تغازل عكّاز الليل »
« السماء تسجد »
« النبع يخون »
« النبع يمحو الكتابة »
« قيثار الماء يكتب »

أخدعَيّ الشتاء " ؟ لهما صرخ الآمدي ؟ فليتعال الصراخ ويغطِّ الفضاء الآن ، وليبكِ العرب اندثار طريقتهم في الكلام . لقد ورثهم عرب آخرون أبلغ إعراباً وفصاحة ومغامرة ، وأبعد أشواقا ونزوعا ، وألذُّ أحلاما وأشد انتهاكا .

8- أمامنا صيغتان حتى الآن إذن ، تتشكل فيهما بنية الانتهاك : الإضافة ، والتجسيم والتشخيص . سأسميهما : الإضافة والأنسنة والتشيىء (أو ، لأحيي ثالث أركان البديع عند ابن المعتز: « الشّيْئَنَة » ❖ .

وكلاهما بحاجة إلى تتبع - إلى التحليل الشامل ، الإحصائي ، وما تبقى من العمر .

الآن يمكن أن نبدأ العمل . ولعلّنا أن ننهيه في القرن الثالث والعشرين . وبه نستبين .

وسيتم العمل ، مبدئياً ، على عينة « معقولة » رغم أن مضمون العمل ومادته هو «اللامعقول» . مفارقة ، أه ؟ والعينة ستتألف من خمسة نصوص لخمسة شعراء كلهم ضاربون في مفازة الحداثة ، وإن كانوا على أقدار مختلفة من الضلالة والهداية ، والبراءة والخباثة ..

9-1 عبدالعزيز المقالح

9-1-1

" من يقاسمني نشوة الله
يرج من عفن الوقت
من خبز هذا الخراب
ويدخل في عصف هذا الرماد
ومن يرتدي شجراً من هباء
ويقضم حنظلة الندم الأخويّ
ويرحل عن عالم ورقيٍّ الوجوه ؟ " (٧)

9-1-2

" أوهمتْ شجر القلب أنا حبيبان ،
ان أصابعها تتلمَّس صوتي على البعد ،
تقرأني في الخيال ،
وتبحث في كلماتي عن الوجع المترسِّب في الكبد - العين .
لكنها أخلفت وعد جُرحي
وطارت .

إنه الحلم لا يكتم السرّ
يستدرج الكلمات البعيدة
ينشرها في عيون الأصابع حتى الضلّوع
ويرسلها كالعصافير في مطلع المطر البكر
يزجرها
يا لورد الشفاه التي أوهمتني
تعرّت أمامي
ونامت على كتفي ." (٨)

تتزايد نسبة الاستعارة من هذا النمط في شعر المقالح كلما تقدّم الزمن على الخط البادئ عام ١٩٦٠ والمتصل حتى هذه اللحظة من عام ١٩٨٨ . وما يحدث في شعر المقالح ليس فريداً : إنه عين الخط الذي يتنامى في شعر الحداثة على مدى هذه السنوات كلها . كأنما الحداثة بدأت تماهي نفسها جزئياً بالاستعارة المدهشة الغريبة ، وتماهي تأثيرها في البنية الثقافية واللغة الشعرية بصدمة الاستعارة . ألتقط هنا نماذج

متفرقة :

9-1-3

"... افتقدناك ،

ارملة الفجر تجلس في الحزن ،

تسأل عنك ،

ولا تتقبلّ فيك العزاء

هي الآن تخبز للجائعين رماداً

وتكتب :

ما أقبح الأمس

ما أقبح اليوم

ما أقبح الـ...

يا وحيد المسافات والجرح

أرملة الفجر تجلس في طبق فوق مائدة الليل

تكتب :

إنّا فتحنا لك الصبح قبراً

فتحنا الظلام لأهلك قبراً

وصارت بلادك مرثية وقصيدة . " (٩)

ثمة صور متألقة في هذا المقطع ؛ صور معقدة ، صادمة ، تنأى عن تكوين الصورة لدى ، لنقل مثلاً ، أحمد شوقي أو علي محمود طه أو ، حتى ، صلاح عبدالصبور ، نأي تراث ثقافي عن آخر . واللافت في هذه الصور أنها تنسج من لحمة الاستعارة (؟؟؟) وتتمحور حولها . واللافت أيضاً أن أشدَّ الصور – الاستعارات – إيغالاً في الغرابة والابتكار هي التالية :

« أرملة الفجر تجلس في الحزن »

« أرملة الفجر تجلس في طبق فوق مائدة الليل تكتب » ويأتي بعدها إغراباً « فتحنا لك الصبح قبراً »، « فتحنا الظلام لأهلك قبراً » ثم في آخر السُلّم

« أرملة الفجر..تخبز للجائعين رماداً ».

ما هو جدير بالإبراز أنّ أعلى درجات الغرابة في تشكيل الاستعارة تتجسّد لغوياً في صيغة الإضافة « أرملة الفجر » ، « مائدة الليل » ، وأنَّ ما يليها يتمثل في عملية أنسنة وشيئنة للموجودات : « تجلس في الحزن » ، « فتحنا الصبح قبراً » ، « فتحنا الظلام قبراً» (تحويل للمجرد إلى محسوس، أو تحويل للأشياء عن طبيعتها المادية إلى طبيعة مادية مغايرة – كما في الاستعارات الثلاث الأخيرة وفي « تخبز للجائعين رماداً») .

11 – محمود درويش

قصيدة بيروت

" تفاحة للبحر. نرجسة الرخام

فاشة غجرية . بيروت . شكل الروح في المرآة.

وصف المرأة الأولى ، ورائحة الغمام .

بيروت من تعب ومن ذهب ، وأندلس وشام .

فضة . زبد . وصايا الأرض في ريش الحمام .

وفاة سنبلة . تشرّد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت.

لم أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي ... وتنامُ ...

...

...

تفاحة في البحر . امرأة الدم المعجون بالأقواس .

شطرنج الكلام .

بقية الروح . استغاثات الندى .

قمر تحطمَّ فوق مصطبة الظلام .

بيروت . والياقوت حين يصيح من وهج على ظهر الحمام

حلم سنحمله . ونحلمه متى شئنا . نعلّقه على أعناقنا

بيروت زنبقة الحطام.

وقبلة أولى . مديح الزنزلخت . معاطف للبحر والقتلى

سطوح للكواكب والخيام
قصيدة الحجر . ارتطام بين قُبَّرتين تختبئان في صدرٍ ...
سماء ثاكل جلست على حجر تفكر .
وردة مسموعة بيروت . صوت فاصل بين الضحية والحسام
ولد أطاح بكل ألواح الوصايا
والمرايا
ثم ... نام ." (١٠)

بين هاتين الحركتين ، وهما الأولى والأخيرة في القصيدة ، يتشكل نسيج متدفق ، مضطرب ، فوار ، مرير الغنائية ، متقاطع تقاطع شطرنج الكلام مع نفسه ومع اللغة الأخرى ومع العالم . وتتميز الحركتان بكونهما إلى حد كبير نسيجين من الصور المتلاحقة . أما النص ما بينهما فهو كالبحر مُسطّح ، خفّاق ، رجراج ، لكنه يميل إلى البقاء على زرقة تتغير درجاتها بين خضرة شاطئية ودكنة في اللجة . النص – ما بين الحركتين – يعلو فيه صَخَبُ الكلام وتنحسر الصورة إلى درجة بارزة بالقياس إلى حركتَيْ المفتتح والاختتام. غير أن شيئاً ، بل شيئين في الواقع ، يبقيان لافتين للنظر : على قلة الصور النسبية ، تتخذ اكثر الصور إحداثاً للصدمة شكل استعارة الإضافة وأنسنة الموجودات . وبهذا المعنى تكون خصائص الصورة في الحركتين الأولى والأخيرة مستمرة في تكوين جسد النص المترامي ، مختلجاً ، متخافقاً ، ما بينهما .

لنرصد ، أولاً ، استعارات الحركتين الأولى والأخيرة :

أولاً : استعارة الإضافة .
ثانياً : استعارة الأنسنة والشيئنة

أولاً : استعارة الإضافة :

١) « نرجسة الرخام » ، « رائحة الغمام » ، « وصايا الأرض » ، « وفاة سنبلة »، « تشرد نجمة » ، « شكل الروح » .

٢) « فراشة غجرية » ، « دمي ينطق » ، « تنام على دمي» .

ثانياً : استعارة الأنسنة والشيئنة :

١) « امرأة الدم » ، « شطرنج الكلام » ، « استغاثات الندى » ، « مصطبة الكلام » ، « زنبقة الحطام – احتمال » ، « مديح الزنزلخت – احتمال » ، « قصيدة الحجر »

٢) « الدم المعجون بالأقواس » ، « الياقوت حين يصيح»، « حلم نعلقّه على أعناقنا » ، « معاطف للبحر»، « سماء ثاكل جلست على حجر تفكر » ، « وردة مسموعة – احتمال » .

ومن الجلي أن نمطي الاستعارة يتقاطعان في استعارة واحدة أحياناً ، كما هي الحال في « استغاثات الندى »، « مصطبة الظلام » ، « مديح الزنزلخت».

حين نعاين النص ما بين الحركتين ندرك ، كما أشرت ، انخفاض نسبة ورود الصورة . لكن من الشيق أن عدداً كبير من الصور الواردة على أية حال تنتمي إلى النمطين المناقشين هنا . وسأكتفي برصد استعارة الإضافة عبر النص كله كخطوة أولى :

طعم الخريف / رصاص البحر / وعاء القلب – احتمال / قامة الأغلال / عنقوداً من القتلى = عنقود القتلى / يد الفصحى / نافذة من اللهب = نافذة لهب / كيس من سحاب = كيس سحاب / رغبة الكلمات / أغصان الحديد / درجات الفجر / فرساً من الياقوت = فرس ياقوت / عباءة الكابوس / فردوس الدقائق – احتمال / طحلب الأيام / شجر الخرائط / حليب الروح / جغرافيا دمكم / سماء عيونكم / حقول أيديكم/

في قصيدة تشغل سبعا وعشرين صفحة كثيفة ، تمثل الاستعارات المرصودة نسبة وسطى بالمقارنة مع نصوص أخرى . لكن الدالّ في الأمر هو نسبة هذه الاستعارات إلى العدد الكلي للصور . وهي نسبة عالية جداً ، لا يفوقها شيء إلا عملية الأنسنة ❖❖ التي

وصفتها فيما سبق والتي تستحق أن تفرد برصد إحصائي الآن لاستكمال عملية التحليل المبدئي .

" من مطرٍ بنينا كوخنا - احتمال / الريح تحفر قبرنا على الصلصال / الزمان الرخو / دمنا يتسلّق الجدران / يسرقنا شارع وموشّح / لنقيس أجساداً محاها البحر عن أجسادنا / سال القلب / كي نزن الشمال بقامة الأغلال / مال الظلُّ عليَّ كسَّرني وبعثرني / يد الفصحى ❖ / أدعو الأرض جمجمة - احتمال / أطوي المدينة / تكسّرت روحي / ويسلمني الغزاة إلى القصيدة / إن هذا البحر يترك عندنا آذانه وعيونه / ينمو الجرح فوق الرمح / أمتطي درب الشآم / صدى الأجراس يجيئني صداً / العروق مليئة بالقمح - احتمال / أنظف لغتي من الماضي ومنهم / رغبة الكلمات ❖ في تغيير صاحبها / الفجر الذي سيشقُّنا عما قليل / كسرت شظاياها كؤوس الشاي / أرى مدناً من الورق المسلَّح بالملوك وبدلة الكاكي - احتمال / يأتي سادن الصنم الوحيد - احتمال / والهواء يُرى ويؤكل مثل حَبِّ التين / نطقت بها افريقيا / البحر ... إذا غضب يحمر / البحر مال على دمي - احتمال / الحرب تثقب ظلَّنا / منظر البحر الحزين / ارتدت أجسادنا المحراث / الربح يحكمنا ، يشرِّدنا ... يسرق لحمنا ويبيعه - احتمال / اقتصاد يهدم الإنتاج كي يبني المطاعم والفنادق - احتمال / مقعد في ريش عصفور - احتمال / جبال تنحني للبحر / غزالة مذبوحة بجناح دوري - احتمال / غيمه تخون الناظرين / يتقاسمان الليل / الصدر يتنفَّس الأمواج / العنُق الذي يُشرَب/ الكوكب المالح / علَّقنا كواكبنا على الأسوار / سنرقّص الساحة ونزوِّج الليلك / سنوقظ الأرض التي استندت إلى دمنا / نرشُّ فوق جنونهم أصواتنا / الريح اقتلعت جنوب الأرض من أضلاعنا / وخيَّمْنا على الريح التي اختنقت هنا فيكم / حفّت مفاصلنا منا فيكم / فيرتد الصدى بلداً / فيرتد الصدى جسداً من الأسمنت /

حين نضيف هذه التكوينات الاستعارية إلى ما ورد في الحركتين الأولى والثانية منها، ندرك بسرعة أننا أمام نسيج لغوي مثقل (بل مُشبع؟) بالتصورات والتشكيلات الإستعارية . كما ندرك أن النمط الطاغي للاستعارة هو هذا النمط الذي يؤنسن الأشياء والمادة والمجردات والعالم ويجعل كل ما فيه ينبض بالحياة والفعل والحركة والمبادرة والقدرة على التشابك والتداخل والتفاعل مع كل شيء آخر فيه . إننا أمام عالم هو للمرة الأولى في تاريخ الثقافة العربية ، الإنسان - هو جسد مكبَّر لجسد الإنسان الأصغر . إنه الـ microcosm منتشراً في الـ macrocosm الإنسان الأصغر منتشراً في الإنسان الأكبر . العالم الأصغر منتشراً في العالم الأكبر . أي أننا أمام انقلاب تصوري مذهل في علاقة الإنسان بالعالم.الإنسان ، هنا ، مركز العالم ، وللمرة الأولى .

وحين نضيف إلى شبكة التصورات الاستعارية في النص جميع أنماط الصورة الأخرى (التشبيه ، مثلا) الواردة فيه ، ينجلي أننا أمام نصّ مثقل حتى الإشباع هذه المرة بالصورة الشعرية . غير أن هذه اللفتة تنقلنا إلى مجال للدراسة أوسع ليس من غرضي في هذا البحث الدخول فيه. فهو يستحق بحثاً مستقلاً مستفيضاً .

11-1 تتجاوز الاستعارة في قدر كبير من شعر محمود درويش النماذج التي وردت في « قصيدة بيروت» من زاويتين اثنتين :

١- درجة البعد بين منبع كل من الطرفين فيها من حيث المادة (طبيعة / إنسان) وصعوبة تبيّن العلاقات التي تربط بين الطرفين ، ثم

٢ - تعقيد الصيغة اللغوية التي تتشكلّ فيها الاستعارة ومساحة الفضاء الذي تحتله في النص وطبيعة التأثير الذي تمارسه على تشكيل بنية النص لغوياً . وقد تكون استعارة الإضافة ، من هذه الزاوية الثانية ، أضيق الصيغ اللغوية التي تتشكّل فيها الاستعارة وأضعفها تأثيراً على بنية النص لغوياً . فهي ، إلى حد بعيد ، عملية إقحام فورية لمكوّنين لغويين (علامتين أو دالَّيْن) في إلصاق مباشر ؛ وبسبب التكوين الدلالي

والتركيبي لاستعارة الإضافة ، فهي لا تتطلب مقتضيات عديدة ناتجة عنها على محور التراصف ، أي على محور النمو الخطي الأفقي للغة .

إن « بيروت ... نرجسة الرخام » أو « استغاثات الندى » تكتمل دلالياً وتراكيبياً (syntactically) بمجرد حدوث عملية الإقحام : « نرجسة / الرخام ؛ استغاثات / الندى » . وقد يكون لهذه الخصائص لاستعارة الإضافة الأثر الأعظم في شيوعها ، بل طغيانها ، في قصيدة الحداثة . فهي اختيار « سليم » « سهل » يكفي أن يحقق شروط النسيج الإيقاعي على مساحة ضيقة لكي يكون قابلاً للرصف في نسيج الجملة ، ولا يعقّد النمو الإيقاعي أو التراكيبي (أو النحوي) للجملة ، أو يخلق تكويناً لغوياً « مشربكاً » معقّداً يفرض على الشاعر قيوداً معوّقة في عملية التشكيل . كما أنه لا يبطيء عملية التشكيل فيوقف السيلان الانفعالي – التصوري للنص ❖❖ .

وليس من قبيل الصدفة أن استعارة الإضافة تغزر في النصوص التي تستسلم إلى درجة أكبر لسيلان انفعالي – تصوري لاتتحكم فيه ضوابط صارمة ، وتقلّ في النصوص ذات الطبيعة الصارمة نسبيا، مع أنها طاغية في كلا النمطين ، على مستوى الإطلاق ، في شعر الحداثة .

أما الصيغ الأخرى التي تتشكل فيها الاستعارة فهي ، بشكل عام ، أشدُّ تعقيداً وتقييداً للإمكانيات المتاحة للشاعر لتكوين المحور التراصفي . كما أنها تشغل فضاء أرحب ضمن بنية النص ، وقد تصل أحياناً حدّ أن تشغل الحيزّ الكامل للحركة أو المقطع في نص شعري مقسَّم إلى حركات أو مقاطع محدودة الطول .

وبين نماذج هذه الحالة ، التشكيل الاستعاري التالي في قصيدة محمود درويش « لحن غجري » :

" قمر جارح
وصمتٌ
يكسر الريح والمطرْ
يجعل النهر إبرة
في يدٍ تنسج الشَجَر ."

تقترن صورة القمر في الذهن ، والثقافة ، بعشرات الأشياء : من الجمال إلى الحزن، ومن الألوهية إلى التيه الكامل . لكن اقتران القمر بأداة جارحة لا يقع في إطار المألوف . مع ذلك ، القمر هنا جارح . غير أن هذه ليست أبعد الاستعارات في هذا التكوين المتشابك . ثمة أيضاً

« الصمت» . والصمت أيضاً يقترن بعشرات الأشياء. ويحدث أن يُتَخَيَّل جسماً مادياً يكسره الكلام: « كَسَرَ الصمتَ المطبق سقوطُ الساعة عن الحائط» أو « كسر الصمت المطبق انفجارُ كلماته الراعدة » . لكن أن يتحول الصمت نفسه إلى أداة « تكسر » أشياء أخرى ، فانه أمر لا يدخل في سياق الاستخدام المألوف للغة . وأكثر من ذلك : الصمت هنا لا يكسر شيئاً عادياً صغيراً قابلاً للكسر؛ فيكون كسر الصمت له « معقولاً » ، قابلاً للتمُّثل في إطار علاقات منطقية محددة . بل إن الصمت ليكسر الريح والمطر ! الريح والمطر ؟ أليس كل منهما ذروة من الصخب ، والعجيج ، والأصوات التي تدمِّر الصمت ، أو تكسر الصمت ؟ بلى . لكن ذلك لا يهم ، فعمل المبدع ليس أن يرصد العالم في تركيبه المألوف وعلاقاته المتعارف عليها . عمله أن يقلب نظام الأشياء، أن يفجرِّ اللغة الراكدة المستكينة ، والنظام التصوري الذي تصنعه الثقافة وتورِّثه فنرثه جميعاً ، وهكذا ، إلى أبد الآبدين .آمين . هكذا يقلب النصّ نظام التصور المقبول . يصبح الصمت هو الذي يكسر الريح والمطر . كيف ؟ إذا حاولنا إيجاد علاقات منطقية تعقلن « الحدث » ، فإننا نكسر (أو ندمرِّ) روح العملية التصورية – الإبداعية في قصيدة الحداثة، وفي نص محمود درويش هذا أيضاً . قد يخطر لنا أن نقول : إن الريح تمثلِّ سلسة صوتية متّصلة ، والمطر يمثلِّ سلسلة صوتية متصلة . وتوقف الريح والمطر هو « كَسْر » لهذه السلسلة . من هنا يكون

« معقولاً » أن نقول : « إن الصمت الذي هو توقُّفُ هو كَسْر للريح والمطر » . معقول ، فعلاً . غير أن هذا التعليل المنطقي البارد يدمِّر الطاقات الحقيقية في الصورة ويحوّلها إلى عملية ذهنية باردة .

وحين يستمر النص لينسب إلى الصمت فعلاً آخر، تزداد الفجوة : مسافة التوتر (كما أسميتها في بحث حديث العهد عن « الشعريّة ») اتساعاً. فالفعل الجديد اكثر استحالة ، وتنعدم فيه حتى إمكانية العقلنة التي توفّرت في الاستعارة السابقة . وهو ، أيضاً : أكثر تعقيداً وعمق تأثير على بنية الجملة . « يكسر » كان يتطلب مفعولاً به فقط ، أما الفعل الجديد « يجعل » فإنه يتطلب مفعولين . ولا تكتمل الجملة بالمفعولين إلا في حالات قليلة ؛ وفي حالات كثيرة تتطلب لواحق للمفعول به الثاني ، أو على الأقل ، تسمح بأدراج لواحق به عن طريق الوصف مثلاً . وذلك ما يحدث فعلاً في النص .فالصمت :

« يجعل النهر إبرة في يدٍ تنسج الشجر »

الصمت يجعل النهر إبرة !! لو سمع الآمدي هذا الكلام وهو في قبره لَغَرَسَ النهرَ ، عفواً ، الإبرة ، في شريان قلبه التاجي وارتاح من عذاب اللغة والشعر والشعراء . كيف يحوّل الصمت النهر إلى إبرة ؟ أي علاقة ، منطقية أو غير منطقية ، يمكن أن تكشف في هذا الكلام ؟ إجابتي أنا : لا شيء. وهذا جوهر العملية الاستعارية المطورة هنا . غيري قد يفذلك الأمر : النهر خيط طويل ، إذا تصورناه صامتاً لمدة طويلة يصبح ناحلاً كالإبرة ؛ أو نظرنا إليه من بعيد يمكن أن يبدو كالإبرة . كلام معقول . لكنه فارغ تماماً. هراء .

غير أن انتحار الآمدي سيكون أكثر تأكُّداً حين نتركه يسمع بقية الجملة : إبرة في يدٍ!! . النهر إذن تمسك به الآن يد . تصورّ !! يد مثل يدي ويدك ، يدي التي لا تكاد تستطيع أن تمسك هذا القلم الذي به أكتب إلا لزمن قصير ، تحمل النهر ، تمسكه ، تقبض عليه ، تقلّبه بين أناملها ، وتضحك على منظره البائس قليلاً ثم تغرزه في الشجر لتنسج تنسج تنسج . تنسج ماذا ؟ بل لقد أخطأت التعبير . سأبدأ من جديد . «ثم تغرزه في ... تنسج منه الشجر » . في أي شيء ؟ لا أعرف . لعلني أخطأت من جديد . أحاول ثانية : « ثم تغرزه في الفضاء تحيك شجرة ... شجرتين . ثلاثاً ... عشراً ... مئات الأشجار على ضفة النهر الجميل السارح في واديه غير آبه لشيء » . حسناً . لقد استطعت أخيراً أن أتصوَّر الأمر . لكن هل تصوَّرتَ الأمر أنتَ مثلي ؟ هل رأيتَ في حياتك إبرة تنسج الشجر ؟ أنا لم أرَ . مسكينٌ أنا . هل رأيتَ نهراً يصبح إبرة ؟ وهل رأيتَ (سمعتَ؟) الصمتَ يصبح إبرة ؟ وهل رأيت نهراً هو إبرة تنسج الشجر ؟ وهل رأيتَ الصمت يجعل نهراً إبرة يضعها في يدٍ تنسج الشجر؟

أنا لم أرَ . وآمل ألاّ أرى . فمن المؤكدَّ أنه سيُغمى على . لن أستطيع تجمُّل الصدمة . صدمة الاستعارة أقصد (مع أنني قد أنتشي بالهزّة) . ومن قال إن قلبي من حجر ، أو أنه أشدُّ صلابة من قلب الآمدي؟ بل إنه لأرَقُّ وأكثر هشاشة . وإمّا أردتم يقيناً :

" فاسألوا لبنى وأترابَها
كف فاحَ القلبُ بالألمَ
يومَ غنَّيْنَ و(قد) حانَ النوى ،
« الثواني جَمَراتُ في دمي »
فَلَكَمْ أدْماهُ مِنْ وَتَرٍ
ولكم أضناهُ مِن نَغَمِ

إن قلباً لا يُطيق نوى
ليُقضيَّ العُمر في سقم
مازجا دمعَ الهوى بدمٍ
عَلقَمُ الذكرى يَكفنـُّهُ
وجحيم الوقتِ والنّدمِ / كدت أقول « التوق » فهو خليس الوقت ومرآته .
مازجاً دمعَ الهوى بدمٍ "

(أتساءل الآن إن كان أجمل وقعاً وأشدّ إيلاماً أن

أضع « مازجاً دمع الهوى بدمٍ » ، هنا - هنا - أو أبقيها هناك حيث تنتهك بنية التشطير والتخميس عَلَناً. أوَلسنا في جماليات الانتهاك ؟ لماذا نفعل ما لا نعط. عفواً ، نعط ما لا نفعل ؟ أوَليست هذه مشكلة العرب ؟ والرجال ؟ والنقّاد ؟ وماذا عن النساء والناقدات والحكام ؟ وإلخ. ؟ أتراني أوضح الأمور أكثر مما ينبغي ولا أترك شيئاً لذكاء القارئ الوهميّ (تقصد القارئ أم الذكاء، يا خبيث!!) أترى الإضمار أجمل أم الإشهار ، والتلميح أم التصريح ؟)

ألتوق ؟ الوقت ؟ مرآة ؟ الدمُ ؟ ما علاقة ذلك كله؟ لبنى ؟ أترابها ؟ ألنّوى ؟ أين كنتُ وأين أنا الآن ؟ آه .... حسناً ، كنتُ أحدّثكم عن الصدمة ، بل الهزة . لَنَعُدْ إذن ، فلقد كانت هذه بين أقسى هزات العمر وأحفلها بالمرارات (وما ألذَّ - أحياناً - قسوة الهزات!!!)

الصدمة ؟ ها نحن إذن نعُود إلى لحظة البدء : « صدمة الاستعارة ». والسحر في ذلك كله أنني سأصاب بالدوار والإغماء إذا رأيت نهراً يصير إبرة في يد تنسج الشجر ، لكنني لا أصاب بالدوار والإغماء حين أقرأ صورة محمود درويش :

« الصمت يجعل النهر إبرة في يد تنسج الشجر »

بل يملأني ما كان عبد القاهر الجرجاني سمّاه « هزة وأريحية » . إنه لَسحر صدمة الاستعارة . صدمة الإبداع الفنيِّ في ذروة جميلة من ذراه . بل لأنها الهزة التي تتماهى بهزّة نشوة الجسد في لحظة الانخطاف الجنسية . ألم تقرأ رولان بارت ؟ مالك ؟

أما السؤال المبرّح في النقد : وما علاقة هذه الصورة ببنية النصّ ؟ وما وظيفتها ضمنها ؟ وهل هذه وحدة عضوية ؟ و ... إلخ... فإن الإجابة عليه ليست من وظيفة هذا القسم من الدراسة الحالية . وستؤجل الإجابة إلى سياق اكثر ملاءمة في هذه الدراسة أو ، ربّما ، في غيرها مما سيأتي : في قرن قادم من العمر .

في هذا النص نفسه استعارات أخرى تستحق الرصد ، مع أنها أقل فاعلية على جميع المستويات التي حددتها بداية هذه الفقرة . « بِنْتُ خرجت تشعل القمر»، « حلم مالح » ، « صوت يحفر الخصر في الحجر » ، « اذهبي يا حبيبتي فوق رمشي أو الوتر »، « حائط سابح» ، « موت يشتهينا»، وأخيراً «وبنت خرجت تلصق الصور فوق جدران جثتي » التي تعيدنا إلى استعارة الإضافة . منذ متى كان للجثة جدران ؟ ذلك ما لا أعرفه ، وما لا يعنيني أن أعرفه . أعرف فقط أن صدمة الاستعارة تفاجئني من جديد وتمنحني ، رغم رائحة الجثة وعفونة الموت ، وخوفي من الصور التي تلصقها البنت، الهزة والأريحية اللتين ذكرتهما قبل قليل . لكن لنعد إلى استعارة الإضافة الآن بل ، الأفضل ، لنتوقف الآن . لقد تعبت ، وأخذتْ مني الصدمات مأخذها . وتكاد حساسيتي لمتعة الاختراق والانتهاك والافتضاض لبكورية اللغة أن تكهم . ليمضِ زمن أستعيد فيه رهافة الحسّ والشهوة، ثم أستأنف البحث والتأمل والكتابة . ذلك خير لكلينا أنتِ وأنا .

-2-

12- تكون السمة الأكثر طغياناً وبروزاً ، والأعمق دلالة ، لشعر ابن المعتز أنه كان يشيئن العالم : يحوّل النابض بالحياة ، المتوهِّج بالحركة والتدفق ، إلى جماد. يتناول فضاء من الاندفاعات والانبجاسات بحيوية الجسد وشبقية الروح ، فيعجنه بين يديه ويخرجه سلسة من الأشياء الجامدة، التي لا نبض فيها ولا روح ولا نأمة من حياة . أما السمة الثانية الطاغية والدالة لشعره فقد كانت طبيعة أشيائه : أكواماً من الدرر والأحجار الثمينة والنفائس، أكواماً نوادر لا تكاد العين العادية تقع على مثلها في الحياة . والسمة الثالثة الطاغية والدالة هي التكوينات التي تترسَّب وتتجلى فيها هذه الأشياء : تكوينات المحال ، تكوينات خارقة

تتراوح بين الباهر لندرة ما تراه العين أو تصطدم به في الحياة النّفس ، وبين الباهر لأنه ينتمي إلى ، بل يخلق ، عالم المستحيل.

ولقد كنت ، في دراسات سابقة ، اقترحت أن شعر ابن المعتز له نقيض من معاصريه هو شعر ابن الرومي. الأول يُشَيِّئن والثاني يُؤنْسِنْ. الأول مادته النادر الباهر والثاني مادته اليومي المألوف . الأول تكويناته تخلق المحال والثاني تكويناته تغري العين بالاستراحة إلى ما تألفه من عوالم وما تستطيع تتبع انحناءاته من خطوط .

غير أن هذا التعارض الذي يتشكل على مستوى تزامني له نظير يتشكل على مستوى تعاقبي توالدي . إن شَيْئَنَة ابن المعتز للعالم تقف نقيضاً لنموذج سابق عليها يؤنسن كل شيء في الوجود : هو شعر أبي تمام .

هذا التعارض له أيضا نظائره في مراحل تاريخية لاحقة ، بينها شعر الحداثة . إن التشيؤ كما أدركناه في الكتابة الغربية ، وفي الرواية الجديدة ، كما فسَّرها لوسيان غولدمان خاصة (١١) ، هو الوجه المطابق في الإنتاج الأدبي المعاصر لشيئنة ابن المعتز للعالم . وإن طغيان الأشياء الذي نراه يتنامى في الكتابة العربية المعاصرة ، وفي الشعر خاصة ، لهو أيضاً المطابق لشيئنة ابن المعتز . وفي مقابل ذلك ثمة شعر كثير ، وكتابات عديدة ، ما تزال تحتفي بالأَنْسَنَة . في شعرنا بين أبرز النماذج بدر شاكر السيّاب وأدونيس .

12-1 لنتسرب معاً إلى هذه الغلالة الشفيفة النابضة بالحياة التي يخلقها السيّاب ماءً تسبح فيه الطبيعة والأشياء والإنسان في انسيابية عذبة تجسِّد الحياة في إحدى اكثر صورها توحُّداً وحلولية ورقة :

<u>أنشودة المطر</u>

" عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء .... كالأقمار في نهرْ
يرجّه المجذاف وهْنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجومْ ...
وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيف
كالبحر سرَّحَ اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء
فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء
ونشوة وحشيّة تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر !
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطرْ ...
وكركر الأطفال في عرائش الكروم ،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر ...
مطر ...
مطر ...
مطر...
تثاءب المساء ، والغيوم ما تزال
تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثقال . " (١٢)

يجسِّد هذا التكوين الصوري العجيب حالة من التوازن الكامل بين الإنسان والعالم ، بين الإنساني والطبيعي ؛ حالة تنبع من التداخل والتواشج والتوحّد الرحمي ، التي تربط بينهما وتحكم علاقة الإنسان بالطبيعة . كما يجسِّد أيضاً حالة من التوازن النابع من التواشج الرحمي بين الإنسان وأشيائه أولاً ، ثم بين مكوّنات الطبيعة المختلفة ، ثانياً . عيناك غابتا نخيل/ وحين تبسم عيناك تورق الكروم وترقص الأضواء / النشوة التي تستفيق في روحي تعانق السماء / والأطفال يكركرون في عرائش الكروم/ المساء يتثاءب، والغيوم تذرف دموعها . الإنسان والطبيعة يتبادلان نبض عروقهما ، كما تنبض في غور عينيك النجوم .

غير أن الإنسان وأشياءه ، أيضاً ، في حالة من التناغم الكليّ. عيناك السحريتان الجميلتان شرفتان

راح ينأى عنهما القمر والطبيعة تضفي التناغم على الإنسان وأشيائه (عيناك ساعة السحر / شرفتان ينأى عنهما القمر) / والمجذاف الذي يرجُ النهر يرجه وهنّا في نعومة تمتاح من ، وتغذي ، التناغم الكلي بين الإنسان والطبيعة إلى درجة أن فعل المجذاف يحدث في اللحظة نفسها (ساعة السحر) التي يرصد فيها سحر العينين (رغم أن مثل هذا التكرار عادة مما يتجنبه الشعراء فإن نص السيّاب لا يتجنبه لأن بعده الدلالي بالغ الأهمية) . ورجّ المجذاف للنهر وهناً يتواشج مع نبض النجوم في أغوار الماء . واحد يولدّ الآخر . والآخر يعبر عن حركة الواحد. ومعاً يلغيان تناقض الزمن ويخلقان زمناً واحداً (الوهن منتصف الليل وساعة السحر ليست إياه لكنهما هنا يتوحدان). أما أشياء الطبيعة ومكوناتها فإن تناغمها لا يقل إطلاقاً ترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر / والمساء يسرّح اليدين فوق البحر / وفي البحر والمساء دفء الشتاء وارتعاشه الخريف / وأقواس السحاب تشرب الغيوم ، ثم تدغدغ أنشودة المطر صمت العصافير .

وحتى حين تنبثق صورة تشي بعلاقة من عدم التناغم بين الإنسان والطبيعة ، فإن جوهرها هو هذا التناغم ؛ الطفل يخاف القمر ؛ لكن الإحساس الذي يولدّه هذا الخوف هو هذه النشوة الوحشية التي تعانق السماء ، لا النفور والهرب والانقطاع بين الإنسان والطبيعة .

ويبلغ التواشج الرحمي ذروته في موقع مركزي من المقطع ، في الرحم منه تماماً ، وفي عبارات ضدية الطابع لكنها تؤكد التوحّد المطلق للإنسان بالعالم ؛ لازمنية هذا التوحد وأبديته وكليته :

والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء

في هذه الحالة من التوازن الكلي ، التوازن الذي يتجسّد أبدع تجسيد في اختيار لفظة واحدة لكل مكوّن، ووضع فاصلة بين كل كلمة وأخرى، والبدء بالنهايات والتثنية بالبدايات ، البدء بالمظلم والانتهاء بالمضيء ، كما يتجسد أيضاً في التوحد الصوتي أو الكتابي بين مبتدأ كل ثنائية من هذه الكلمات : مـ وت مـ يلاد ظـ لام ضـ ياء ثم يتجسد أخيراً في تطابق مواقع النبر على كل من الوحدتين الايقاعيتين المشكلتين لكل من المزدوجتين من جهة ، وعلى جميع الوحدات الإيقاعية المشكلة للبيت كله، من جهة أخرى :

« والموت والميلاد والظلام والضياء »

بوسع المحلّل القول إن نصّ السيّاب يصدر عن تصور عضوي للعالم – للعلاقة بين الإنسان وأشيائه والطبيعة ومكوناتها ، وأن المركز في هذا التصور هو الإنسان ؛ رؤية الإنسان للعالم هي مصدر التواشج بينهما ، وهي مصدر أنسنة العالم . والأشياء ذات وجود جزئي إلى درجة تقارب اللاوجود (الشرفتان والمجذاف فقط) وهي ، إلى جزئيتها ، مصهورة صهراً كلياً في الوجود الإنساني لا تنفصل ولا تستقل ولا تكتسب بروزاً خاصاً بها ولا تمثلّ نتوءات تفسد التناغم والصقل والانسيابية والتواشج التي تسم هذا الوجود العضوي الذي يحتل مركزه الإنسان ، بل الذي يشعُّ من الإنسان باتجاه العالم ويعتنقه ويضمه إلى المركز الإنساني .

بلغة أخرى ، بوسع المرء أن يقول إن فعل التوحد ، ورؤيا التواشج ، ينبعان من (ويولدّان في الآن نفسه) الإحساس بكون الإنسان في الطبيعة والأشياء ، وانحلال الأشياء والطبيعة في الإنسان . أنسنة الأشياء هنا عملية حيوية تفيض من ذوبان الأشياء في الإنسان أصلاً ، ولا تعني انفصاماً بين الإنساني والطبيعي ، أو الأشيائي والإنساني .

2-12
أدونيس

" يتقدم الزمن
على عكاز من عظام الموتى .
شفرة الأرق
تحزُّ عنق الليل .
جماجم تسكب الدماء
وجماجم تسكر وتهذي .
هل تتسَّخ النار
هل يحدودب الهواء ؟
الدخان غيوم
للغيوم شكل الرؤوس .
حروف من السماء
تنطبع على أشلاء الأرض
أوصى الأفق ابنَه الهواء
ألا يخرج اليوم .
أيام تلبس الغبار
لها قسمات الشيوخ .
فراشات تحترق
فيما تصعد سُلَّم النوم .
الرماد الأخير
يجلس ويأخذ البيعة . " (١٣)

هكذا تصبح الاستعارة عند أدونيس آلة كونية تعجن العالم كله ، الفضاء وما فيه ، العناصر الأربعة ، القوى الطبيعية الخارقة ، آلهة الشعوب القديمة، تسطِّح الأرض كفراش لامرأة يضاجعها ، وتكوِّر السماء على صدرها نهداً . تصير اللغة سيدة العالم فعلاً ، وخالقته فعلاً . ولا تبقى حدود عقائدية أو تطيرية أو أسطورية المنشأ بين اللغة وطاقاتها الحقيقية . تتحرر اللغة والخيال الخلاق من قمع قرون من الطغيان الديني والسياسي والاجتماعي، قرون كانت تسجن اللغة ضمن حدود الممكن الأخلاقي ، والسياسي ، والديني ، بل ضمن حدود المسموح الأخلاقي والديني والسياسي والاجتماعي . قرون جعلت اللغة ذاتها تبدو عجوزاً شمطاء عاجزة عن الانتفاض بحيوية الخلق وفيض اللهب الجنسي وسحرية القدرة على عجن السماء وخبزها رغيفاً أحمر شهياً لشفتين جائعتين . استعارة أدونيس الآن تشرخ تطعن تسفح دم القرون وتلغي كل مقيدات الرعب والإرهاب وتبعج بطن السماء كما تبعج بطن ضفدع نقناق في ماء عذب . لا تأبه . هكذا تجتاح شاعر يته الأكوان لتنتج ، بمنتهى الهدوء ، ودونما صخب أو إدعاء أو لفت للنظر ، هذه الصور الشاهقة كجبال السماوات السابعات ، التي تستحق أن تخصص بمصطلح مائز . وسأسميها : «الصورة الكونية » (Cosmological) :

" النهار ينحني
ولسماء تجلس القرفصاء
أما الشمس
فقد رضيت أن تكون عُكازاً
للشيخ – بائع الفاكهة . "

" شارع
هكل يتعكز على صلواته . "

" الرماد نفسه
الذي أكل الموتى
لا يتذكرّ أياً منهم .

تقول السماء إنها تهبط
وتمشي بين الناس ،
لعلها تفعل – لكنني لا أراها .

بخيوط من الورد
كانوا يربطون الموت
ويلقونه في أحضان الماء . "
" يأساً
ياد الهواء نفسه
أن يمدّ عنقه لأيّ قاتل

قطعان من الدم
ترعى وجه الأرض ."

" أشلاء رسوم على جسد الهواء :
انهم أطفال لبنان
يزينون كتاب الأرض وينقحون الأفق
لو أن البحر يشيخ
لاختار بيروت ذاكرة له ."

" لا يزال يتعلم كيف يرسم الفجر
سريراً يتمدّد عليه
..
حاول دائماً أ ن يتسلل تحت أقدام الريح
لكي يحاكي خطواتها . "

" أسمع أجراس الغبار
تدلى حزينة
من عنق الريح .
الريح – المرفأ الوحيد
المتحرك أبداً في اتجاه المجهول . " (١٤)

-3-

تنشأ التعارضات ، وينهار الزمن العضوي ، ويتشظى النص الشعري . تأتي موجة أخرى تضع اندفاعها على حافة المغايرة والتضاد مع شعر زمن مضى. تلهث ، تتقوّس ، ترتخي وتنتشر تلطم الرمال . وتبدو تشنجاتها مختلفة في بعض لهاث الزبد، مختلفة بحق . يطغي هاجس التجربة الشخصية والهمّ الفردي المتحرك في حيز العادي والمجاور للجسد ، القريب من العين . ينحسر مد البلاغية والجمالية المؤنّقة . تهمد غنائية الانفعال العالي ومديح ظلّه . تحلُّ العين ، للمرة الأولى ، مكان كلا الأذن والقلب . المرئي ، لكن في غلالة الغائب وتمويهه أحياناً ، يحتل مركز العالم .

وتسقط الأذن عن جانب الرأس إذ لا تبقى لها وظيفة هامة . كذلك يهدأ خفقان القلب المتهدّج القوي وتتحول حركته إلى وجيب ، نبضٍ رتيب ، هادىء ، خافت تحسُّه النفس ولا تسمعه الأذن . تعرف النفس فيه إيقاع الحياة التي ما تزال ، لكنها تعرفه معرفة ما هو مألوف ، عادي ، بدهي لا يلفت النظر ولا يستدعي انتباهاً خاصاً به أو تأكيداً مائزاً له . حتى الأسئلة التي تشغل نفسها بالماوراء ، تتجاوز اليومي والمألوف والشخصي ، وتهجس بالكوني والإنساني ، تصير هجساً خافتاً ، وتأمّلاً مكتنهاً ، تفسيرياً أحياناً ، مبرزاً للابهامية والسحرية أحياناً أخرى ، لكنه في كل الحالات ألصق بالذهن المتوجّه إلى الغامض بالاستفسار منه بالقلب الخابط بعنف حنايا الصدر وقفصه في قلق الوجود وتوتر الروح واندفاعها إلى لجّة المجهول .

كل هذا يحدث ، بل وغيره وأكثر منه . يتغير الشعر ويتغيرّ العالم . تصبح الشعرية في بدايات الربع الأخير للقرن مشروع شرنقة آخذة في الإنتاج . غير أن شيئاً واحداً يبقى . لا يتغيرّ .

صدمة الاستعارة . بل ، بأدقّ من العبارة ، استعارة الصدمة أو الاستعارة الصادمة .

لنتأمل كتابة بسام حجار ، الهادئة ، المألوفة ، خافتة الوقع ، المستفسرة بليونة ، المتأملة دونما كبير تأجّج أو وهج أو اندفاع :

« الثلاثون » (١٥)

" لم أقل
ان الشخص الذي يقف في ثيابي
مثل باب أو حارس
لم يدفع أعوامه
لم ينكسر حتى الثلاثين عمداً
لم يغتسل للمناسبة
لم يشتر معطفاً أو قبعة
لم يفرد ابتسامة عريضة

وكفّاً لمصافحة الوافدين "

هذه الكتابة المتحركة ببطء ، دونما إيقاع يوقظ الأذن من سباتها ، ودونما مفاجآت أو صدمات ، تملك أيضاً ، في لحظات منها ، استعاراتها الصادمة .

وهي وحدها ما يرفع مستوى الحركة في النص إلى توتر الحياة ، ولكن بكثير من الأناة والهدوء . النص يبدأ ، في الواقع ، هكذا :

"لم أقل
إن الثلاثين عمر تافه ،
إن ضجري من الهواة وأصحاب المهن
يفوقه ضجري منكم ،
من الساعة التي ترهق الحائط بالدوران "

الضجر ، والتفاهة ، والإرهاق . كافية لكي تمدّد الجسد على طاولة الجثث الميتة (هل يمكن أن تكون الجثث غير ميتة ؟) لكن « الساعة التي ترهق الحائط بالدوران » في اللحظة التي تثقل الروح بأعباء إضافية من الملل والإعياء ، فتصبح الروح والحائط صنوين ، تنبض أيضاً ببهجة حياة ، بل بانبثاقه حياة حقيقية . لماذا ؟ كيف ؟ لأن في جوهر الاستعارة هذه الهبة للحياة، للنبض ، للروح حتى حين تكون استعارة الموت المرعب للجثة الميتة . كل استعارة ، كل أنسنة أو شيئنة هي ، في الجوهر ، استعارة لحياة ، حين تتجسّد بلغة إستعارية . يستمر النص:

" لم أقل
إن النافذة تنام واقفة
لم أقل إن الباب . "

النافذة التي تنام واقفة تخلق محوراً آخر لنمو النص ولوجوده ، محوراً مغايراً للتفاهة ، والضجر ، والملل ، والابتسامة العريضة المفردة، والقبعة المشتراة، و " الشتاء يدوم من الليل إلى الليل / من الصيف إلى الصيف " . كذلك تفعل الاستعارة التالية :

" أظافر الرجل الذي يقف
عى عتبة الثلاثين
تذبح الحديقة
والأبنية الشاهقة
وفي الثلاثين
لا ينتقل جبل من مكانه
ولا تنتهي حروب وتندلع أخرى . "

يظل العالم كما هو . الثلاثون لا تهز العالم . بل هي تفعل . إنها تجعل أظافر الرجل تمسك بعنق الحديقة الناعم كعشيقتي الجميلة وبقامة الأبنية الشاهقة الرخصة كقامة عشيقتي السابقة ، وتنحرهما بسكينها الحادة . مهلاً : هل قلت : بسكينها؟ خطأ . بنصلها أقصد . فالأظافر هي هي النصول ، وليست أظافر لها سكين . ترون الفرق ؟ من أجل أن تذبح الحديقة والأبنية الشاهقة لابد أن تكون هي هي نصالاً ، شفرات سيوف هائلة بحجم سيف علي بابا الخرافي وألقه الذي يضيء بغداد ...

ويتقدم النص ، مكتسباً توتراً أحدّ . وتتقدم فيه الاستعارة – الصدمة ، تزيده حدة توتر:

" إذاً
نطفئ أشواك الثلاثين معاً
والحكمة الماثلة في الاحتفال
مثل دقيقة صمت
نحشر قلوبنا في الفسوخ
التي تحدثها قهقهات المساء
ونكرع الخسارة
معاً . "

ترون ؟ الأشواك تطفأ . قهقهات المساء تحدث فسوخاً . في هذه الفسوخ نحشر قلوبنا . ثم نكرع الخسارة . والحكمة ؟ إنها تنتصب في الاحتفال مثل

دقيقة صمت لا وجود لها .

عـالم إسـتـعـاري صـادم ؟ صـدمـات إسـتـعـاريـة ؟ إستعارة الصدمات ؟ كل ذلك . كله استمرار للعالم الجميل الذي خلقته الاستعارة ، الخيال المبدع ، ابتداءً من انبثاق نصّ الحداثة قبل ثلاثين من السنوات .

" إذا
نرتجل حريقاً في أعشابنا اليابسة
نسمع طقطقة
ونرى دخاناً .
إذاً
نبحث في رماد الثلاثين
عن الفضلات
والمعدن المطروق باللمعان . "

ابحثوا مع بسام حجار في رماد الثلاثين عن المعدن المطروق باللمعان . وإذا لم تستطيعوا القبض عليه ، فلا تيأسوا . ستجدون شيئاً ، شيئاً ما . لا يهم ما يكون. المهم أن تجدوه . هو ذا :

" ماذا نفعل
بأكوام الحجارة
بأكوام العظام ؟
ماذا نفعل بالفضلات
والثلاثون عمر تافه
وضجري
يدخل في عمر الأمثال ..."

ويحكم ! عمر تافه هي الثلاثون إذن ! أوَلم يكن قال في البدء إنه لم يقل إن الثلاثين عمر تافه ولم يقل إنه ضجر ولم ولم ولم ...

أم أنني لم ...

هي إذن اللعبة التي وصفت . الثلاثون عمر تافه . لم أقـل إن الـثـلاثين عـمـر تـافـه . تـريـدون جـدالاً ؟ برهاناً؟ معركة ؟

لقد انتهى زمن العراك . فلنقرأ ونتقبّل بصمت وخفوت . لا يهم . ما دمنا نعرف اللعبة . ونفهم لعبة الاستعارة الصادمة أيضاً : شيئنة كل شيء أعنى كل مجرد ، كل ما ليس شيئاً . تحويله إلى محسوسات نرتطم بها في عرض الطريق . كذا تصير الثلاثون فضلات ومعادن وأكوام عظام وحجارة. وكذا تصير اللا أشياء أشياء في نصوص حجار كلها . كما هو الضوء وغيره في هذه

البئر

"مكعبات الضوء التي تتراصف في
الزجاج المحجَّر .
الوقت الذي يجفُّ على الطاولة .
الأسماء والمدن والصلوات التي
تيبس في الحلق
وتتكسر .
شخصان يتذكران كمن يرفع
جثة الماء من البئر . " (١٦)

«الوقت يجف على الطاولة » و « الأسماء والمدن والصلوات تيبس وتتكسر » وشخصان يرفعان جثة الماء من البئر. والشعر الذي يحوّل العالم إلى أشياء، إلى كتل حقيقية ، صلبة ، تفقأ العين بصلابة ماديتها وثقلها ، أو تجذب العين ، أو تفتن العين . أياً شئتم . لكنها ، في كل الحالات، تشغل العين بذواتها . فلقد ماتت الأذن . ماتت ؟ بل سقطت . سقطت في البئر . فوق جثة الماء . من يدري ؟ بعد اليوم قد ترون جثة الماء في الـطـريـق وهـي تـزهـو بـثـلاث آذان . تصـدمـكـم الاستعارة ؟ حسناً . هذا هو بالضبط سر اللعبة .

تريدون المزيد من الصدمات ؟
لم تصعقكم المغامرة بعد ؟
إليكم ، إذن ، النموذج الأخير . تأملوا هذا

الرواق

" عندما أتى المساء الصديق

وجلس أمامي يدخن غليونه الكبير
لم أقل شيئاً .
كانت الجدران تحدِّث نفسها
عن التعب والوقت
والغرفة الباردة .
كان الرواق يتثاءب من فمه
المربَّع . " (١٧)

والمساء الذي يدخن غليونه الكبير أيضاً ، لا الرواق العجيب فحسب . والإنسان الصامت . لم يعد له من دور . انتهى . الأشياء وحدها تفعل الآن . الجدران تتحدّث . الرواق يتثاءب . المساء يدخّن . أما الإنسان فإنه ...

التمثال

في الليلة الماضية

ماذا أعني؟ الكلمات ليست لي . إنها على الصفحة المقابلة تماماً للرواق في كتاب بسام حجار . اقرأوها تعرفوا . تروا الإنسان ملغى تماماً . والتمثال هو الذي يتحرّك . لقد اختفى الإنسان . أو هو على وشك . واحتلت الأشياء قلب العالم .

غير أن ذلك أمر آخر . ليس مما أريد الولوج فيه الآن . مع أنه يغري كثيراً بالولوج، يغري إغراء جسد فينوس الحجري عند انفتاح الفخذ اليمنى قليلاً إلى الفضاء .

لكنني لن أدخل الآن .
سأبقى في الخارج ، هنا ، أكتب .
بعد توقف دقيقة من صمت .

ولقد توقفت . لكن الوقوف طال . خمساً ، عشراً ، بل وأكثر من السنين ، كنت أرنو فيها إلى الفجوات فأرى ثغوراً مفعمة بالعشق والعندم، ونهوداً يانعة للقطاف بسيف الرغبة ، فأنكسر مثل متر محمد الماغوط ، وأطوي الأوراق . وتبقى الفجوات . الفجوات؟ ألم أقل إنها ، بكل أنماطها وأفانينها ، مكمن الخلق، ومنبع الإبداع .

فلتبقَ .

-4-

تمايز في فاعلية الانتهاك التي تمارسها استعارة نصّ الحداثة مساران : الأول يفرقع اللغة وبنية الجملة والصور في لجّة نص يحكمه ، جوهرياً وعلى مستوى غوري ، فيضٌ كليٌّ التناسج ليس من الضلالة في شيء أن يوصف بأنه « عضوي » ، فيضٌ ما تزال منابعه الحقيقية تصدر عن تصوّر للعالم ، والتجربة ، واللغة باعتبارها جميعاً « جسداً » ، « وحدة » ، « دالة » ، « بنية» متلاحمة . أما الثاني فأنه يفرقع اللغة وبنية الجملة والصور في خضمٍّ نصٍّ لا تحكمه ، جوهرياً وعلى مستوى تكويني ، مثل هذه الرؤية للعالم ، والتجربة ، واللغة .

في المسار الأول ، تضيع الخطوط ، وتتبعثر ، وتتقاطع بل تتلاشى أحياناً . غير أن اندفاعها كله ، رغم ما يبدو عليه من لاغائية وفوضى، قابل للرصد والتتبع بعمليات تحليلية قد تكون مضنية لكنها مثمرة ، بمعنى أنها تقود إلى كشف آليات الحركة والتنظيم والتنسيق التي تتمُّ جميعاً ضمن بنية تتجه كل خيوطها باتجاه بؤرة ، أو مركز ، أو محرق تتجمع فيه منجزة خلق « وحدة » حقيقية قابلة للتمييز الآن وقابلة للعَنْي والدلالة . إن حركة النص هنا حركة قوة جابذة .

أما في المسار الثاني ، فان الخطوط تضيع وتتلاشى وتتبعثر ضياعاً وتبعثراً وتلاشياً ، حقيقية كلها . وتقود العمليات التحليلية ، التي قد تكون مضنية أيضاً ، إلى اكتشاف اندفاعات تنجز شيئاً بالغ الأهمية: منع تكوّن الوحدة ، نقض الوحدة المفترضة ،

تصورياً وراء كل نص حديث – لشدة ما أكدّت الحداثة علـى تماهيهـا مـع الـوحـدة العضـويـة – قـا . مـثـلاً ، أدونيس، زمن الشعر ط ١ ، دار العودة (بيروت ، ١٩٧٢) صص ٤٥-٤٧ . واتجاه الاندفاعات هنا ليس باتجاه مركز أو بؤرة أو محرق؛ الاتجاهات متوازية أو متقابلة أو متخارقة . إننا هنا أمام قوة نابذة ، إلى حد ما ، لكن دون تصوّر انطلاق كل شيء من مركز دقيق التحديد كرأس الإبرة والاكتفاء بتصور وادٍ مائي عريض تفيض منه التيارات لكن من نقاط مختلفة متبعثرة .

أمثّل على النمط الأول بصور السيّاب التناغمية الحلولية التي ناقشتها في الفقرة ١٢ -١ . كما أمثل عليها بصورة أكثر حدة وجذرية وبهراً بصور عبدالعزيز المقالح التي اقتبستها في ٩-١-٢ والتي سأقدّم مناقشة سريعة لها الآن من المنظور المحدّد في الفقرة الحاضرة .

تبدو صورة « عيون الأصابع » في عبارة المقالح التالية قادرة على اختراق رأس الآمدي بنبال لا يعقل أن ينجو من سمومها القاتلة . لأول وهلة ، على الأقل . هي ذي العبارة من جديد (وقد كتبتها متصلة اختصاراً للمساحة الطباعية وإبرازاً لترابطها) :

« إنه الحلم لا يكتم السرّ / يستدرج الكلمات البعيدة / ينشرها في عيون الأصابع حتى الضلوع ./ ويرسلها كالعصافير في مطلع المطر البكر يزجرها ...» (١٨)

مؤكّد أن الآمدي لن ينتف شعر لحيته لأن الحلم لا يكتم السر (ولن يفعل حتى لو كان يكتمه) ، رغم أن الحلم هو سرّ الأسرار . وسيصمد الآمدي بجدارة العربي الفحل بالصمود أمام الحلم وهو يستدرج الكلمات البعيدة . غير أنني أشك كثيراً في أن يظل العربيُّ الفحل قادراً على مواجهة الحياة ومنع قلبه من الانفجار إلى ألف نثرة – وعلى الشهداء السلام – وهو يرى الحلم ينشر الكلمات التي استدرجها « في عيون الأصابع » . عيون ما ؟ من ؟ أيّ ؟ الأصابع . نعم . الأصابع . وينشرها حتى الضلوع . أيّ ضلوع ؟ ضلوع الأصابع ؟ حقاً ؟ إذن ، لقد طابت الشهادة في سبيل حرمة اللغة وحريم تراث العرب . فلينفجر ، دون تذمّر، القلب الواجف .

غير أن الآمدي المسكين كان يمكن أن ينقذ قلبه الرحيم من تشظي الفناء بقدر قليل – بل كثير – من التأمل ، والتحليل ، والجهد لاكتشاف الروابط ، والمقدمات ، والوشائج . ولو أنه فعل لكان أنقذ حياته ، وشرف اللغة وحرمتها ، وأضاء لنا شيئاً عجيباً عن الصورة الشعرية – الاستعارة في هذه الحالة – قبل أن نصبح قادرين على فهمه بقرون . ولأنه لم يفعل ، فسأسعى أنا إلى أن أفعل ، على الأقل لكي أنقذ قلبي الأقلّ صلابة من قلبه من جحيم الانفجار ، لا خوفاً على حرمة اللغة ، ولا حريم العرب ، فأنا لست شديد الحرص على حرمات كهذه – ولا على حرمات عديدة غيرها . وسأفعل محاولاً إنجاز كشفٍ جدير بالاهتمام هو ما سأسميه « الصورة الشبكية / المحرقية في النص الشعري » نص الحداثة في هذه الحال .

وبدءاً ، سأزعم أن الأصابع ذات العيون ليست شيئاً مفاجئاً بحدّة في النص ؛ فهي لا تنبع من العدم ، من لا مكان . بل تكتسب الأصابعُ العيونَ في لحظة اكتمال وبلورة نهائية لسلسلة – بل لشبكة – من الخيوط التي كانت قد تمدّدت وانتشرت في النص منبثقة من بؤرة جذرية فيه ، من محرقه الحقيقي. ثم إن هذه الخيوط ظلّت – خفية وجلية – تتناثر وتتطاول وتتكاثر وتتداور وتنسرب وتتذرب ثم تلتف وتشتف إلى أن اكتسبت صلابة المتبلور فاندلعت عيوناً للأصابع . كيف أسوّغ زعمي وأثبت سلامته وأحوّله من زعم إلى فرضية فنظرية فحقيقة ناصعة ؟ إليكم الأمر والآليات، لكن جودوا بشيء من الصبر والبصر والبصيرة والصبيرة ، رجاءً ، ونحن محتاجون إلى كل هذه الأشياء لأن علينا أن نعود إلى نقطة البدء ، إلى بداية النصّ وتبرعم الخيوط ، بل إلى عنوان النص أيضاً . مستعدون ؟ حسناً لنبدأ .

لغة الأصابع

تتبرعم في فاتحة النـ ...

لكنني ما أكاد أبدأ بنسج الخيوط ، بل بتفكيكها لكي أبرزها ناصعة متألقة لكم ، حتى يفجأني ألم حاد في القلب ، وفي المعدة قليلا ، إذ يأتلق - بل ينفجر - في خيالي طيب أنامل لـَ (من يجرؤ على البوح بالإسم ؟) تنسلّ مترفة ، أنيقة ، لاهفة لِ/إلى (من يجرؤ على البوح بالفعل ؟) فأغمض عينيّ وأنسرب في زمن للأسى لا نهاية له . وينهرني أمر مزعج جداً : لماذا عليّ أنا أن أبرز لهم الخيوط في كل شيء وأجلوها لأعينهم وأفكّها لهم (لا بأس أن أفكّها لهنّ ، لكنْ لهم ؟!!) أفليست لأصابعهم عيون ترى ؟ وإذا كان المعنى - بدأت اتفذلك الآن - علاقة جدلية بين النص والقارئ ، فما دخلي أنا ؟ لأتركْ للقارئ (لماذا لا للقارئة ؟) أن يشكل علاقته - الجدلية هذه مع لغة الأصابع ويكتشف فيها نموّها الذي أعرفه أنا جيداً . إذا كانت عملية القراءة فعلا حرّاً مجدياً تفاعليا، وكان تنوع القراءات إغناء للنص ، كما يهزف الكثيرون (وأنا أحيانا) فمَن أنا لكي أسدّ ثغرات

(كان يجب أن أقول فجوات) الإمكانيات وفتحات البركة وتنوعها (رغم أنني مولع بالسدّ والفتحات في مواضع أخرى) ؟ حقاً : من أنا ؟ لأتركْ لهم - نَّ حرية القراءة ومتعة الجدل والإغناء والإثراء وأنسربْ في فضاء سحري مع طيف حبيبتي الداكنة ((كدت الآن أبوح باسمها فارتعدت فرائصي وأبدلته بلفظة على وزنه وصيغته (آه ، ما أجمل صيغتها ووزنها هي) لكنها ذات لون مغاير له)) . لِتحيَ الحرية . (إلا إذا كانت على طريقة الحكام العرب). أنا حرّ أيضاً - لكن يحزنني بعمق أنها هي ليست حرّة !!! سأحرّرها . كما حررنا فلسطين . غداً .

أما المسار الثاني فإن الأمثلة عليه تطغى في شعر السنوات الخمس عشرة الأخيرة ، وفي قصيدة النثر خاصة . هوذا نموذج من يحي جابر:

" نلوي برؤوسنا ناحية قلاع
مرصوصة بالغيم
أعناق محلولة من براغيها
جلودنا الطرية
تتجفف على التلال
كفراش للإوز البري
والشمس قطة
تلحس الليل ليتشقق لسانها
على جمر ازرق
ونردد :
هل تتسع السماء لنجمة أخرى ؟ " (١٩)

ونموذج من تميم سامري :

" أكلت حجر لسانها
والتهمت عصفور الخاصرة
بوجر كركي يلغ هواء النعش
فأزهر زجاج الردفين
وسلسبيل الكعب
تيمم هيكل في شذر حجل
يتأبط غابة الجسد
بوهج قطة تنام على مقصف الكلمات
عندها
بفجيعة لا تحسن رقص الأنمار
انهمر المطر
مدناً حبلى في رصاص الدفوف " (٢٠)

ونموذج من عباس بيضون :

" أدخل المدينة من ظهر الشجرة أو الناسك
والأفضل

أن يحيكها الأعمى ، وأن يصنعها
من نسيج غير مخيط . الأفضل
أن نصنعها من نخالة سهرة . النميمة
المعمرة القاسية الخيط ، والتجديف
الذي لا يتمكّن خيطه . ركب ضخمة
ستُدفَن في الأساس ، فيما يُقى
طاعنون بنقّالاتهم إلى السفح ، ستلحد
صناديق ملأى بحطام الخزف . مع كأس
أثري كبير ، إشارة
لعار امرأة . "

« وتلك البصقة التي كانت شقيقتنا أيضاً ، إستنارت على الأرض ، وبدأت تنظر إلينا ، كذلك هواء الشتاء وباب الحظيرة »

« مع ذلك لا ننتظر حياة أوسع من طرف الشعرة التي لبثت حيّة إلى جانبنا طيلة المحنة ولا نقيس شيئاً بالهواء الذي ينشق في سن الريشة.» (٢١)

في هذه النماذج ، ليس ثمة (بقدر قدرتي على الرؤية ، وهي محدودة دونما ريبة) محرق للنص تتكاثف فيه خيوط الاستعارة ، وشبكات الدلالات فيها. وليس ثمة بؤرة مركزية للنص تفيض منها هذه الخيوط والدلالات ، بل تتموّج وتتشكل كل الاستعارات والصور بوصفها أشياء منحوتة لذاتها وفي ذاتها ، حادة التشكيل والعزلة، جارحة النتوء (يجرحني هذا الكلام قليلاً ، وآمل ألا يجرح عباس بيضون وتميم سامري ويحي جابر ، فجرح الناس ليس من شمائلي ، وعباس صديق قديم يزعل بسرعة ؛ ويحي ، كما قيل لي، رجل لطيف لكنه حاد المزاج حين يتعلق الأمر بشعره – والحقيقة أنني لم أعد أذكر هل كانت هناك كسرة أم فتحة على الشين حين قيل لي ذلك . نسيت . يا أخي ، الإنسان ينسى . ألم يُشتَق أصلاً من النسيان؛ أم تراه اشتق النسيان منه لكثرة نسوانه ، عفواً ، أعنى نسيانه ؟)

-5-

من أنسنة الأشياء إلى شيئنة الإنسان

مع التيار (هل أقول الجيل ؟) الذي نشأ على مفاهيم تفجير اللغة ، والمتعة السرية بهزة الاستعارة ، وفتنة الكشف ، وتدمير صورة العالم المألوفة ، ونحت صور طرية صاعقة له ، والخروج على طرق الذين طرقوا من قبل ، يستمر زمن الصدمات في لغة الشعر. يفتنّ شاعر مثل قاسم حداد في ابتكار عوالم عذرية بمتعة شبه طقوسية ، كما ينسحر صبحي في السادسة عشرة بافتراع بكارة حبيبة ترعبها تعاليم الطهر والقهر والمحرمات، في زقاق معتم قرب مزار وليّ نحته التاريخ في الوعي هولا غوليا ونصا طاغيا من المقدسات . ويمضي أدونيس وقاسم حداد وعبد العزيز المقالح وغيرهم يمزقون أستار الكلام وحجب المألوفات . في صيغ لم تعد معها صيغ أبي تمام أكثر من مقتنيات تاريخية ثمينة في متحف للغة الشعر بنته آلهة الغوايات.

١ – يغنى أدونيس ويندب ويحتفي في الكتاب: أمس المكان الآن بما يلي ، في استعارات لها حدة ذرى شعره في السبعينات ووحشيتها وسحرها المغوي ، وتربو عليها بين آن وآن شراسة وغورا وهزيزا لجسد المتلقي وأعراقه الجذلى (٢٢)

" قال تأتي معي
حلب تتهيدب أيّامها
بالفتوح : الشمال
يتقلّب في نارها
والجنوب قريب
غريب .
كيف لا أستجيب لهذا السؤال
تاركا سفن الليل

تبحر ۓ شمس أنطاكيه ؟ " ١١
" عندما يصبح الغيث ثوبا لجسمك
والشمس رمّانة ۓ يديك
كيف لا تولد الأرض من أوّل
ۓ خطاك ، وۓ ناظريك ؟ " ١٤

" جرّت الشمس أردانها
فيرواق الغروب ، وأعطت قناديلها للمساء .
السهول خيام
تتلاقح فيها
شهوات الشجر ،
والنجوم كمثل النساء
يتفحَّصْنَ أجسادهن ،
ويفتقن ثوب القمر " ١٧

" قمر اليوم يفرك بالجاثليق يديه ، وبالفقه يقرك أجفانه ،-
أراه يعود إلى بيته سالما ؟ "٢٠٦

" تسمع الشمس ، تحنو وتقرع ، حزنا
عى الأرض ، أجراسها "٣٧٥

" سنة – كل أيّامها شهوات ،
النواح سرير لها ،
والجراح لقاح " ٢٧٦

" ممسكا بيد الشمس ، كان الصباح
ينتقّل ۓ حيّنا
والمكان على صدره غابة من رماح. " ٢٧٩

" وقف الموت ۓ باب كوخ
عى باب منبج ، مستقرئاً
حاملا كأسه –
يشرب الأرض ، أيّامها المانوية ،
أغصانها المائله ،
وعلى كتفيه
مدن راحله " ٢٨٢

" اِنفتح ، أيها الليل ، لا مثل قبر
بل كمثل السرير ،
ولا بأس أن ترقد الحرب حول الوسادة ،
كي يتوحّد ماء السديم
وماء الوجود
وابتعد ، لا تعد
الجمال متى سال ۓ نهر أشواقنا ، لا يعود " ٢٨٩

" سكبت وردة عطرها
ۓ يد الريح – تقرع باب المساء
لملاقاته . " ٤١٨
" سأقول لنفسي: كوني
كة والبسيني
واهبطي واصعدي
ۓ الظنون على درج الكيمياء ." ٤٣٣

" لوجهه فلك شطّ المدار به
كأنما صنعت منه مراياه " ٤٥٤

" إنه زمن الإبتداء
زن الماء يستنبت النار ،
والريح تترك أبناءها للعراء
زمن المومياء
...
" من الخلق يوغل ۓ كيمياء الهباء " ٤٥٦

" أين يمضي ، إذن ؟
نر من جراح لا مصبّ له ،
يتدفق ۓ فلوات السماء
...
شجر الحبر نكّس أغصانه –
...

لم يعد بيننا
غير أن أنسل الوقت كالخيط من طيفه ،
ومن ذكره ، وأخيط الهواء .
جسدي - كم أحب شياطينه
أستضيء بوسواسها
وأفوّض أمري إليها . " ٥٨٠ - ٥٨١

" عطش
يجلس الشمس في ظل غصن .
عطش
يجعل الغيم إبريق حزن
ويدلّيه من برعم .
عطش
مثلما يقرأ الرمل أمواجه
وتخطّ التجاعيد في وجه نبع .
عطش،
أي أيقونة ستفجّر في ينابيعها ؟ " ٦٠٢

يحتشد عدد من هذه الاستعارات بطاقة مرعبة على إحداث الصدمة والهزة الجنسية جمالياً ، لكن رونق شاعرية أدونيس ، وسلاسة سبكه ، ومقدرته الفائقة على صياغة العبارة الموسقة بإيقاع مغو ممغنط ، تشذّب نتوءاتها الجارحة ، وتسلبها شذاذة تنافراتها ، وتهبها درجة من المألوفية الأدونيسية التي لا مثيل لها في شعر أحد .

٢ - وينبر قاسم حداد بجلافته العتيقة (والمحببة) مع لغة الاستعارة وخشونة حراشفه البحرانية ، كما قرش ملتهم في عراد المسلوخة للريح أو في أزقة المحرّق المتشاجرة:

«جسد ذاهب ينتحب في دمائه الأنبياء

أنا ، الوحيد الواقف في الهذيان .. سهرت العمر أنسج هاوية لخطواتي نأمة نأمة ... كابرت مثل جبل يجهش في حضرة الغيم ... شهوة تفتح النهاية تأخذ يدي بحنان الجريمة وكسل الأفعى . ثمة شخص يذهب ورقة ورقة . أنا قرين الوحشة منتصف الهزيمة قاع الوهم جنس الدم أسنان الأهتم ولع البهيمة طنافس الشيطان جهامة العسس هودج النوم خسائر الليل غنج الذبيحة ، جنة الجحيم محروسة بهوام شرهة ، لدي من الحقد ما يكفي قطيعا من ذئاب الشهوة ... متوهماً أنه أول الغزل في وشاح العزلة .. فتطفر فضة روحي في وجوهكم لصلافة الفتوى . »
(٢٣)

« ثمة ما يمنح المرأة نيزك الضياع فتندفع مضرجة بصرخة الريش تقتحم البهو ، خلفها رواق مفعم بشظايا الصور وجنة الخطأ ، كتفان شاغران وشخص مفقود. تدخل ملتاعة ، أحداقها أشداق نمور مقصوفة ، وتصرخ مثل ثاكل تفقد أبناءها التسعة دفعة واحدة. تنهار في ركن البهو تدفن وجها شاردا في ذخيرة الصدر تبكي وتمزج القلب بذريعة الندم ، تنتفض في جسد يفقد الحصن بارئاً من دسيسة الذهب وسر الأسماء. نار الرواق ترن في أجراس مجنونة، والمرأة مزدانة بريشة الملك، تهبط أبار الوهدة متهدجة ببخار الروح ترى في البهو صلاة منصوبة مثل عاشق ينتظر القبلة .»
(٢٤)

وفي آخر أعماله التي أتيح لي أن أراها (علاج المسافة 2000) (25) ، تستمر حراشف قاسم حداد البحرانية في الإنتصاب ، فتفيض أسطورة « في قدح الذاكرة » ٩٩ ، ويتفجر « حنين الوحشة » في الأعطاف ٧ ، ويكون للقلب جمرة وللنص جمرة ، والغابة ثاكلة ، والنساء مجللات بسواد البهجة ٩ ، وثمة مخيلة الغابة، ووردة الليل . وتتوزع الإستعارات بين الإلصاق والفعلية التي تؤنسن وتشيئن بالقدر ذاته من شهوة الكشف عن « ذريعة الطرائد» ١١ و « زجاج أيامنا »و « براثن الجبل الباسلة » ١٥ و « الرجال مفتولو الأحلام » ٥٢ و « التاريخ وهو يتفصد في الكتب ومنعطفات الليل » ٦٢

وعن « هواء شاغر » و « حجر صغير يسند الهواء ... ويؤانس النسغ » ٨٥ .

غير أن تأجُّجاً ما يهمد قليلاً وقد كان من قبل حرائق مندلعة ، ولدونة مفاجئة تتفصد هنا وهناك في نصوصه كما في نصوص آخرين . وسأعود إلى هذه النقطة بعد قليل.

وجلي تماما، فيما آمل ، أن حرشفية استعارات قاسم حداد تنبع إلى حد بعيد من آلية الإضافة . والاستعارة جذرياً إضافة ، بل المجاز كله عملية إضافة، سماها النقد بين ما سماها الإلصاق (بل قد أكون أنا الذي يسميها الإلصاق الآن ، مبتكراً حرشفة جديدة من حراشف النقد . لم أعد أذكر .لم أعد أذكر ، فعفوكم ، ولا أملك كثيراً من الوقت قبل أن تأتي حبيبتي ، ولم أعد أحب الابتكار مع أنني مولع بما يشتق منه وينفرج عنه. أي أن الاستعارة إضافة شيء إلى ما (هو) ليس (هو) . تقول في اللغة « عينا لمى » بإضافة غير إستعارية ، لأن للمى عينين فعلا (وهما بالمناسبة عينان مغويتان تفتكان دون أن تذرفا ، بل وهما تتألقان بوميض غريب فيه رونق الصبا ومرحه ، في أعشار قلب امريء القيس المقتَّل) ، لكنك تقول «حراشف لمى » فتضيف إليها ما ليس لها، وهو الحراشف، وهي مما للسمك وغيره من الكائنات اللعوب الجميلة (وقد تكون للمى حراشف استعارية) بمعنى أنها خشنه اللسان جارحته – وهي كذلك بحق) .

ومن اللافت أن استعارة الإضافة والإلصاق كما أسميتها هي الآلية الجذرية للكتابة عند قاسم حداد وكثيرين غيره (ألم يتحدث أدونيس عن « سهوب المجاز » و« موعظة الكيمياء ») . وسأصعق موائد استسلامكم الآن فأخبركم بأن طغيان هذه الآلية في الشعر العربي ليس صدفة ، بل هو تجسيد لأمر عميق الغور في الحياة العربية ذاتها . فالإلصاق هو جوهر الحياة العربية بأكملها : من أنظمة الحكم إلى بهرجة النساء لوجوههن إلى استيراد آخر موديلات ال ب م دبليو (سيارتي المفضلة) والآي بي أم إلى التعليم والزواج . وإننا لقوم لصّاقون . نحن لا نَصْهرُ ولا نُوحّدِ ولا نُعَضْوِنُ ولا نهضم ونتمثل العالم ، بل نلصق ألف شيء بألف شيء مما هو منا ومما هو ليس منا . ونترك الأشياء متلاصقة ثم نمضي في أمور حياتنا سادرين مزهوين ، وفجأة تعلو هرهرات الانهيارات وتسقط المعابد والشوامخ التي توهمنا أننا بنيناها ، فننوح ونندب ونبدأ البحث عن الأسباب والنكبات بلا جدوى ، لأننا لا نعي أصلا أن في جذر المشكلة أننا لصّاقون لزّاقون وما نحن بموحّدين (بالكسر والفتح). والسر في طغيان آليات الإلصاق في الاستعارة الشعرية والاستعارة في الحياة العربية أن الإلصاق أسهل الأمور وأقلها تطلباً للجهد ، مثل (كسل الأفعى) في قبر قاسم .

والآن ، سأحوّل هذا البحث إلى بحث عن بنية الإلصاق في المجتمع والثقافة والدين والعشق وهندسة البناء وتخطيط المدن (هل نسمي هذا المعترك من الفوضى تخطيطاً؟) والثروة والزواج والموت في العالم العربي !! الله ، لكنني متعب ولا أريد ذلك الآن ، فافعلنَّ ما شئتنَّ باكتشافي هذا – وها أنذا ألصق المؤنث بالكتابة لأحلَّ مشكلة قمع المرأة وغيابها من اللغة والعالم بلعبة لفظية . أوَليس هذا ما نفعله عادة لنحلَّ مشكلاتنا في هذا المدى الشاسع كالموت ، الضيق كقبر جماعي في البوسنة ، الذي نسميه مجازا وضلالة : (الوطن العربي) ؟

٣ – ويرقرق عبدالعزيز المقالح عن قريته ، بعذوبة اليمن وحلميتها وافتراعية قممها للسماء في آن واحد: (٢٦)

" مثل صفصافة لا تغادر أوراقها

تستقيم على جبل باذخ

وتمدّ يديها لتمسح عن جبل آخر غيمة

تلك قريته

مثل موال اصطدمت بشظايا من الضوء

أنغامه

وهوى ريشه

فاستقرّ على الأرض مستجمعاً ذاته . " ١٣-١٤

أية قرية مما بناه الجن قبل أن يكون ابن آدم هي هذه الساحرة في غياهب الوديان اليمانية وعلى ذرى قممها الشامخات ؟

موال له ريش ويهوي إلى الأرض يستجمع ذاته بعد أن أصطدم بشظايا من الضوء . أهذه قرية بحق ؟ أم هي مما نحته شياطين وادي عبقر وأداروه على لسان شاعر ففاح بسحره ؟

قريته ، يقول ، « طين تراوده شهوة العزلة وحنين الابتكار » وهي ، والأئمة جميعاً ، مكمن الشعر ، ومفاض هزة الاستعارة . وهو فيها « روحك مخمورة بالجمال ومفتونة باكتشاف البكارة » ٢٢ . إن صورة المقالح للقرية هنا تجسيد لروح شعر الحداثة التي مضت تعيش شهوة العزلة وحنين الابتكار ، مفتونة باكتشاف البكارة ، حين جفت الينابيع في ما بعدها وصارت ماء باهتا يسيل على سطح تراب مكدَّم بالحصى . ويتابع : « من سقف قريتنا يتدلى النهار » ٢٢ ، ثم

" كروان المساء
يلل بالصلوات رؤوس القلاع
القديمة
يقرأ فاتحة الليل " ٧٣

" فيأكل إفطاره بانشغاف
وعيناه فوق نبيذ أصابعها " ١٤٩

" بيد أن الظلام سيأتي
ويأوي النهار إلى مرفأ الليل
عبر قوافله الذهبية
هذا هو الدوران الجميل " ١٦٦

" وبوم الخرائب يقرأ فاتحة الحزن منفردا " ٢٢٢

الى ما بقي من هذه السلسة الثرية من فاجيء الاستعارات وعذريّها .

لكنّ الولع العريق بفتنة الاستعارة يذبل قليلاً ، في شعر زمن بأكمله ، ويهمد شيء من صخبه المتفجر . فلقد تغير الزمن وتغير العالم ، وأيّم الله . تصبح هذه الفاجئات الشارخات درراً في أوساط عقود أقل اختراقا وتفجرا بالمدهش المحير المغاوي . إن تلك هي سمة العصر كله : تمعّج الموج وتلويّه يحلان محل صخبه القديم وجموحه وتناثراته وتفجراته . لكن - تحت الرماد - يظل الألق القديم وجمر شهوة التفجر ينبضان ويومضان . يتمتم المقالح :

" شاحبا كان وجه الشتاء
هنا في البلاد البعيدة
يخلع أوراق أجسادنا
فنجوت بجلدي " ٢٩٧

" وفي الليل توقد أحلامها
حبا للتذكر قبل الرقاد. " ١٨
" سأغمس ريشة روحي في حبر هذا الغراب
وأكتب مرثاة سيدة الريف
تلك التي لم تعد تأكل القمح من خبز تنورها . " ٣٠٥

٤ - وَيَتَشَبَّقَن ، بلغة منويّة ، عبد المنعم رمضان :

" بينا أضع كل عصارتي
في التويج الهائج
تضع الأرض
كلّ حصاها
في قلبي " (٢٧)

"أنتصر على حيواناتي الوحشية
أنضو جلد حصاني
وأحرّر غزلاني
ثم أمرّ على الوديان
أنتصر على أغشية القلب
فأفرح بالأسماء جميعاً
أتوقف كالأرنب عند حشائش جسمك
آكل عشب الساق
وعشب الفخذ
وأشرب من هاوية الصدر
وأرقد عند الشفة السفلى
منتشيا بردان
ألفّف جسمي بالورق البري
ضلوعي تسعى مثل النمل
فأهتف بالأسماء جميعاً
أعدو نحو الزغب الناضج في الأركان
أرشف منه الحب
ويرشفني النسيان " (٢٨)

رحمك الله يا الحسن بن بشر ، وطيّب ثراك ، وتركك في مستقرّك آمناً لا تفيق لتسمع فتفجع (فتندب طريقة العرب وتنوح على أطلالها) فترجع.

بيد أن بوازغ طارئة تدخل مدار اللغة الشعرية ، تأنس للعادي والمألوف من جديد ، وتدخل في إهاب شيئنة الإنسان ، بدلا من أنسنة الأشياء. هل أسميها جيلا ؟ لا ، بل إنها الحياة العربية ذاتها ، بكل مستوياتها وأجيالها ، تلج زمن الشيئنة . عينا ليلاء الوامضتان بسحر زقومي لم يخطر على بال إله أن يبتكر وميضا مثله منذ أن كان الضوء ، تغدوان الآن زمردتين من زمردات ابن المعتز أو حجري نرد ، لا غابتي نخيل ساعة السحر ، كما رآهما السياب . ووجه لمى العسجدي بكل ما فيه من غواية للسقوط في شراك الموت ، يغدو كلمة معجمية في قصيدة تتهجّى الحروف ، ولا يعود فيه شيء من فتنة عشتار تغري آلهة العالم السفلي بإعادة حبيبها الذبيح إلى هيكل العشق مضرّجا بشبق الحياة ، وشهوة الالتحام ، ونشوة الشهادة من جديد من أجل أن تعاني الأرض كل عام مواسم الخصوبة .

بلى ، لقد تغير العالم ، ومال إلى الهمود ، والاستسلام للقرار ، ومضى زمن الشبق والشبوب والتفجر بمعامع الكلام . بيد أن لذلك كله مجالا آخر يتم فيه اكتناهه وتأمل ما حدث وما يزال يحدث فيه .

فإلى أن يباح الكلام ثانية في صباح يأتي – إذا كان لصباح آخر أن يأتي على هذه الروح المرهقة بالصباحات والصبابات ووجه لمى النائي .

-6-

شغلت العلاقة بين الاستعارة والتشبيه عقول النقاد منذ أرسطو على الأقل . وثمة خضمٌّ من الكتابات ، الرخو منها والصلب ، السطحي والمتعمق ، المجدي واللا مجدي ، حول هذه النقطة . وليس في نيتي الآن أن أطلق هذا البعبع النقدي من قمقمه إذ إن إطلاقه سيفسد عليّ اللعبة ويخربط المخطط. غير أنني أودّ أن أبرز مسألة بالغة الأهمية تتعلّق مباشرة بدراستي الحاضرة . تلك هي المعيار النقدي المدهش الذي ابتكره عبد القاهر الجرجاني قبل عشرة قرون . لقد رفض الجرجاني المقولة التي ترسَّخت في أعمال سابقيه : أن التشبيه أسُّ الاستعارة ، وأن كل استعارة تشبيه مختصر الصيغة ، ويمكن أن تعاد صياغتها في صيغته . وأطلق الجرجاني هذا المبدأ : كلما كان وجه الشبه بين شيئين خفياً ، مبتكراً ، كلما صعب التعبير عنه بلغة الاستعارة واقتضى الأمر التشبيه . المبتكر ، الجديد ، البعيد يقتضي صياغة تشبيهية . استعارياً يصعب ، بل يستحيل أحياناً ، تركيبه. (٢٩)

وليس في النقد العالمي المتعلق بالموضوع ، بقدر ما نقبَّت فيه ، ما يضاهي هذا التمييز النقدي والبصيرة الباهرة . كل امتحان للغة الشعرية يزيد سلامة هذا

المبدأ رسوخاً . لنتأمل لغة محمد الماغوط الشعرية ، مثلاً . شاعر شرس ، تندفع لغته على الصفحات خيولاً جامحة برّية . وفجأة ثم فجأة ثم فجأة تثقب ضربةُ حافرٍ لها الأرض – أو السماء – فإذا صورة مدهشة مثيرة تنبثق . صور عجيبة ، شرسة ، تخمّش وتخرمش وتذبح . كل علاقاتها تقريباً مما لم نألفه في تصور أو لغة شعرية قبلها . ثم لِنُحص الاستعارات والتشبيهات في شعر الماغوط . ستكون النتيجة رائعة : إن التشبيه، لا الاستعارة ، هو الصيغة المثلى في قصائد الماغوط لتجسيد صوره الشرسة المخترقة . أمثلة ؟ هي ذي خمسة في آخر قصيدة له بعد إقلاع عن (نشر) الشعر مداه خمسة عشر عاماً :

من سياف الزهور (٣٠)

" يارب
أيها الإله المسن الوحيد في عليائه
في ليلة القدر هذه
وأمام قباب الجوامع والكنائس
اللامعة والمنتفخة كالحروق الجلدية
أزرّر سترتي
وأطوي غمامة بيضاء على ذراعي
لأصير خادمك المطيع
ووكيل نعمك ، وكوارثك إلى الأبد ..."
...
" أيها الأنف الأحدب الجميل
كنبلة تحت طائر
أيها الدم الدقيق ، كمواعيد الخونة أو الأبطال ..."
...
" آه كم فرحنا ...
...
وكم صفقنا طرباً
لشعرك القصير المنهك
وقد راح ينمو بحماسة بائسة
كعشبٍ زنجي في حقول بيضاء ..."
...

" يا يتيمة الدهر وكل الدهور
من أين ورثت
هاتين الرئتين الواهيتين كرئتي عصفور ؟
وهذا النمش المتجمع على ذرى الكتفين ،
كما تتجمع العصافير الخائفة في أعالي الأشجار ؟

آه يا حبيبتي
الآن يكتمل جنوني كالبدر
...
ولم يبق لي إلا هذه اللغة
فماذا أفعل بها ،
بحروفها الملتصقة بمخارجها كبول الأفعى
...
حبُّك لا ينسى أبداً
كالإهانة ، كجراح الحسين "

هل ثمة من وسيلة في أي من هذه العلاقات الفذة التي يبتكرها الماغوط لإعادة صياغتها ، أو لتصورها استعارياً ؟ لقد أدرجت بينها بعض العلاقات التي تبدو أقل فرادة وشذوذاً واكثر ألفة بقصد أن أظهر أنه حتى مثل هذه العلاقات يكاد يستحيل أن تتجسد استعارياً دون أن يستحيل إدراك دلالة محددة لها . لنجرب « يكتمل جنوني كالبدر » :

« الآن يكتمل البدر »

(قارن مع « رأيت البدر » مشيراً إلى امرأة) . أي سبرٍ نقدي أو تصوري يمكن أن يدرك حتى وهم دلالة مثل « الآن يصبح جنوني كاملاً» في « الآن يكتمل البدر »؟ لنجرّب أيضاً الصورة الأخيرة :

« حبك ... الإهانة لا تنسى أبداً ،
جراح الحسين لا تنسى أبداً »

هل ثمة من وسيلة لإدراك ما تدل عليه الصورة

الواردة في النص فعلاً في مثل هذين التعبيرين ؟

فكيف إذا جرّبنا أغرب هذه الصور : « ماذا أفعل ببول الأفعى الملتصق بمخارج هذه اللغة » ؟ أو « أحب العشب الزنجي ينمو في حقول بيضاء » أو « أحب العصافير الخائفة في أعالي الأشجار » .

ما يعنيني من هذه المناقشة هو المجازفة بتقديم أطروحة جديدة ، قد تكون مخطئة تماماً وقد لا تكون . لكنها في كلتا الحالتين تستحق التقديم ثم الاكتناه والتمحيص والتثبت من سلامتها أو خطئها . هي ذي: إن الاستعارة في نص الحداثة تشتقُّ السهم الأصلب من حدة صدمتها لأنها تخالف مخالفة بارزة القانون الذي سنّه الجرجاني . وما يعنيه هذا الكلام هو أن الاستعارة في تاريخ الشعر ظلت بشكل عام خاضعة (دونما وعي منها طبعاً) لقانون الجرجاني ، إلى أن اشتد صلب عود الحداثة فانتهكت استعارتها هذا القانون وصارت تتشكلّ موحدة في صيغتها اللغوية بين أشياء العلاقات بينها فذة ، طرية ، مبتكرة ، لا مألوفة.

وبودي أن أقضي قدراً كبيراً مما بقي - أو قد يكون بقي - من العمر والرغبة في البحث العلمي والدراسة في محاولة لتمحيص هذه الأطروحة . غير أن أشياء كثيرة ، مع الأسف ، في هذا العمر – أو ما قد يكون بقي منه – تستحق العناية والاهتمام والتمتع بها والموت عليها (أو بينها وفيها) . ولذلك كله ، أيها السادة ، لن أفعل ما بودي أن أفعله . لن أقضي العمر في تمحيص أطروحتي . افعلوا أنتم بها شيئاً ما إن شئتم . أما أنا فسأقدِّم نموذجين شعريين كنقطة بدء لتأملها لا أكثر . هو ذا هما (كيف نقول ذلك بالضبط؟ هما ذا هما ؟ هماذا ؟ الله أعلم) .

١ - يحي جابر

" المدينة مثل لكمة في وجه البحر
فمر الأمواج
وتتفرفط اسنانها على الصخر
المدينة مسرعة في الهواء
كلافتة ممزقة
وهذا البحر كغنمة بيضاء
وارق من نهد
نحتفظ منه ثغاء
لرحيل آخر
وإلى أن تبيض لنا دجاجة البحر
مدينة أخرى
سنختبيء كالصيصان . " (٣١)

" حين يجوع
يعضّ حلمتك على مهل
ليشمّ شواء شهيا
في حقل بين الغيوم
كم أحب الله
وأحبك
وحين يشتاق إلى الثورات
يتظاهر بما تبقى من اصابعه
في هتاف داخلي
والاجساد لافتات ممزقة
على سرير " (٣٢)

٢ – فوزية السندي (٣٣)

" منهوكة كما الأرض حين يجف في سراها حصى القلب
لانسى ، أوليت الغيم شأن احتضاري
وارتميت على ورق يجف على نهل الدم
فجئت ، منحسرا عن معطف مبلل بالهواء
وارتخيت على مقعد يشارف الجحيم
ليجلو ومسراي هلة المحن . " ١١٩

" للكتابة تهمة
لا يجلو همها غير سعاة اليأس

بجدارة القتلى آن الحرب
بهول الجثث غداة كل قبر واحد
وحدي ..
كل مساء أتحدى نفوذ حرابها الألف
بقميص أزرق يلتاع دوني
ذاكرة تتأود بصمت يدمي عناء النحر
وأصابع تنجز مرّ الحبر
وحدي . " ١٢٢

"أنت ،
طيّ العصف النازل بأعضاء تستجير
خضوع اللهب لمدفأة تهب البرد جمر الملاذ
أعنّي على اقتفاء غمر ذراعيك
فلا مستجير لفحم يديّ سواك
ضاق بي الهواء
منجم هي الرئة إذ تقبض نذير الحياة
وتذرف راحة الهباء
والجسد
مراق كسيل يعترم إذ يرجم المنحدر
هل تعرف ما يتكسّر ؟
ليس النحر
جلل حلّ
وأوهم الصخر بمعترك أديم
ليس البحر

واسيت ريشة مترفة
تتلهى بنوازع الحرف ومشكل الكلمة
فأنقضّ
جرحاً لا يتحاشى السيف
عتبات أرتقيها كل ليل
يعتريني فيها نزف الوجر
ياله من كاسر لمبتغى الأمل
لمعان رهيب كعين نمر
راح يراوغ خرساء القلب
ها حجر الجسد ومثوى الجثة
هاج مرادي بقفار تذّر رحى المعنى
كان ظلاما كامنا بولع يتشفىّ
لما رآني أغزل انزياح الحب
أستفرد بي
لعرين يديّ تجاعيد صخر
يلهم شغف الضحايا افتراس الغفلة
نير ناب لا يأبه . " ٥٥-٥٧

" تقافزت كضفدع مسّه الموت
ادرت طعنة المفتاح بخجل الباب
ودسست باطن وجعك في راحة البلاط
حينما تشجّرت أعضاؤك في فسيح جنتك ،
حينما تنفست ملء عظامك
وأدرت نهر البكاء ..
فما كنت هناك ." ٩ ■

إشارات

١- را. ما يقوله ابن المعتز عن تحديده للبديع وفصله عن غيره ، ومن أجل إحساسه بأنه يقوم بعمل رائد ، كتاب البديع ، تح. إغناطيوس كراتشكوفسكي ، سلسلة - غيب التذكارية (لندن ، ١٩٣٥)صص ٢-٣، ٦٤-٦٨، وغيرها .
٢- را. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تح. السيد أحمد صقر ، ج١، دار المعارف (القاهرة ، ١٩٦١) ، صص ٦ ، ٢٤١-٢٤٢ ، ٢٥٠، وأماكن أخرى عديدة يعلق فيها الآمدي بقسوة على أبي تمام واستعاراته وينعته بالهوس .
٣- أدونيس ، كتاب الحصار ، دار الآداب (بيروت، ١٩٨٥) ، ص ١١٥ .
٤- سا . ص ١٧٣ .
٥- سا . ص ١٩١ .
٦- سا . ص ١٩٠ .
٧- عبدالعزيز المقالح ، أوراق الجسد العائد من الموت ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٨٦) ص ٨١ - ٨٢ .

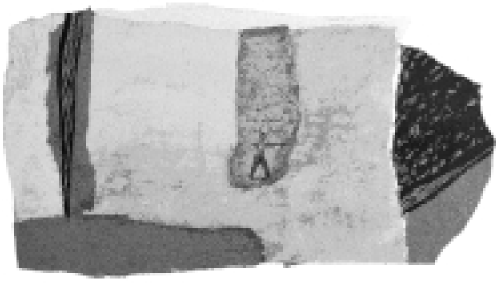
٨- سا . صص ٨٠ -٨١ .
٩- سا . يؤسفني أنني عاجز عن توثيق هذا النص الآن، دار الآداب (بيروت، ١٩٨٦) ص ٨١ - ٨٢ .
١٠- محمود درويش ، حصار لمدائح البحر ، ط ٢ ، دار العودة (بيروت ، ١٩٨٥) صص ٨٧ - ١١٦
١١- را. دراسته المتميزة للموضوع خصوصا في كتابيه : **Cultural Creation, trans. into English by Bart Grahl, Telos Press (St. Louis, 1976) chs. 3,4.**
Towards a Sociology of the Novel, trans. into English by Allan Sheridan, Tavistock Publications (London, 1975) chs. 3, 5.
ورا. حول ذلك أيضاً
Kamal Abu-Deeb, 'Cultural Creation in a Fragmented Society', in The Next Arab Decade : Alternative Futures, ed. By Hisham Sharabi, Westview Press, (Boulder - Colorado) and Mansell (London, 1988).
وقد ترجم البحث إلى العربية ترجمة تخلّ ببعض مصطلحاته في : العقد العربي المقبل : مستقبلات بديلة ، تحر . هشام شرابي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، (بيروت ، ١٩٨٧).
١٢- ديوان بدر شاكر السياب ، ج ١ ، دار العودة (بيروت ، ١٩٨٦) ، صص ٤٧٤ - ٤٨١) .
١٣- أدونيس ، إحتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة - صياغة نهائية ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٨٨) ، صص ١٠١-١٠٢ .
١٤- سا . مقاطع مختارة من صص ٦-٩ ، ٢٤ على التوالي .
١٥- بسام حجار ، لأروي كمن يخاف أن يرى ، دار المطبوعات الشرقية (بيروت، ١٩٨٥) صص ٧-١٥.
١٦- سا. صص ٢٤-٢٥.
١٧- سا . ص ٢٦.
١٨- عبد العزيز المقالح ، أوراق الجسد العائد من الموت ، صص ١٨ - ١٩ .
١٩- يحي حسن جابر ، بحيرة المصل ، رياض الريس (لندن ، ١٩٨٨) ، ص ٩٦ .
٢٠- تميم سامري ، كتاب الوله وكعب الحبيبة المائي ، دن ، دم ، دت ، ص ١١ .
٢١- خلاء هذا القدح ، دار الجديد (بيروت ، ١٩٩٠) ، صص ٢٣، ٣٢، ٧ على التوالي .
٢٢- الكتاب : أمس المكان الآن ، ج ٢ ، دار الساقي (لندن - بيروت ، ١٩٩٨) . ستورد أرقام الصفحات المقتبسة من هذا الكتاب في متن النص بعد الاقتباس مباشرة لتعددها وتواليها .
٢٣- قاسم حداد ، قبر قاسم ، دار الكلمة (البحرين ، ١٩٩٧) ، صص ١٧٢-١٧٣.
٢٤- سا . ص ٢٦٤ .
٢٥- قاسم حداد ، علاج المسافة ، منشورات تبر الزمان (تونس ، ٢٠٠٠) ستورد أرقام الصفحات المقتبسة من هذا الكتاب بعد الاقتباس في النص مباشرة لتعددها وتواليها .
٢٦- كتاب القرية ، رياض الريس (بيروت ، ٢٠٠٠) وستوضع أرقام الصفحات مباشرة بعد كل اقتباس من هذا الكتاب .
٢٧- قبل الماء فوق الحافة ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٩٤) ، ص ٣٨ .
٢٨- سا . صص ١١٩-١٢٠.
٢٩- را . من أجل دراسة موسعة مقارنة مع النقد الغربي
Kamal Abu-Deeb, Al-Jurjanis Theory of Poetic Imagery, Aris & Phillips, (Warminster, 1979), ch. v
٣٠- « سياف الزهور » ، الناقد ، ع ٧ (لندن ، ١٩٨٩)، صص ٦ - ٧ .
٣١- يحي جابر ، ورد ، ص ٩٨.
٣٢- سا . ص ٥٤
٣٣- فوزية السندي ، ملاذ الروح ، دار الكنوز الأدبية (بيروت ، ١٩٩٩) .

❖❖ الرموز المستخدمة في الإشارات: را. راجع ، قا. قارن مع ، تح . تحقيق ، تحر . تحرير ، سا. المرجع المذكور في الإشارة السابقة ، ورد، مرجع سبق اقتباسه للمؤلف ، صص من صفحة كذا إلى ص ، دن . دون ناشر ، دم. دون مكان ، دت . دون تاريخ .

❖ مؤقتاً ، أُدْرِجُ تحت الأنسنة الشيئنة (تحويل المجرد إلى محسوس) . أي أنني أضمُّ التجسيم والتشخيص في فصلة واحدة مبدئياً ولأغراض التحليل الحالي . وسأفرّق بينهما في مرحلة لاحقة من الدراسة .

❖ وقد يكون لذلك علاقة بميل لغة قصيدة الحداثة إلى الصرامة التعبيرية والكثافة والإيجاز أيضا ، في نمط معين من الشعر ، على ما يبدو في هذه التعليلات من تناقض. والله اعلم ؟!

سِجّيل



أدونيس

1

جاؤوا ،
يَحملون رأسَ الافقِ في صَحنٍ أحمرَ .
دُعيَ السَّرابُ كذلك ،
وكانَ يُخيِّمُ بَعيداً في صَحراءَ ليسَتْ بَعيدَة .
شِفاهٌ تَقرعُ كَمثلِ الأجراس ،
صَيدلانيٌّ يُقَطِّر إكسيرَ الآخرَة ،
والمِلحُ يُقاتلُ الخُبز .
إنَّها المأدبَة !
تحتَ سَماءٍ تنسَكِبُ رَحيقاً
في كُؤوسٍ كمثلِ رؤوسِ المَوتى .
وما أعمَقَ الوحدَة بينَ الدَّمِ والسَّماء .

2

دَمٌ يَسيلُ لا يَتوقَّف –
حبرُ نشأةٍ وتكوينٍ ،
دَشَّنهُ قايينُ .
كم كان قايين رائياً ،
ولم يَسِرْ في التّيه ،
ولم يَعِشْ في المَنفى .

وها هو الوَقتُ
تجُرُّهُ أمُّهُ الشَّمسُ ، وحَولها سَلاسِلُ ،
ودَواليبُ تحرُثُ الأرضَ ،
والفضاءُ قنديلٌ مُطفأ .

أفلَن تتكلَّمي أنتِ ، أيَّتُها الأشياءُ الصّامتةُ ؟
رضاعٌ لِثُديِّ الأهوَاءِ .
– غيبٌ تقودُهُ النّارُ .
– نارٌ وُقودُها الغيَبُ .
والضَّوءُ لا يَكفُّ عنِ النَّشيجِ ،
باكياً عَقلَ الكُرَةِ ،
راثياً لسُلالةِ المَنفى .

– في المَنفى تُولدُ النُبوّاتُ .
لكنْ ، ما أسهَلَ أن تُوضَعَ قُبَّعةُ نبيٍّ
على رأسِ أفّاكٍ
ما أسهَلَ أن توضَعَ قبَّعةُ أفّاكٍ
على رأسِ التّاريخ .

● اللوحة للفنان **فيصل السمرة** ١٩٩٤/ السعودية / من مجموعة مركز البحرين للفنون الجميلة والتراث بجامعة البحرين.

زمنٌ
غَسَقٌ هائلٌ من رؤوسِ البَشر .

3

سِجّيل ،
أينَ وضَعتَ صُراخ الماضي ؟
أفي خَوابٍ يَسوسُها الغيبُ ؟
أتحتَ مِطرَقةِ قاضٍ سَماويٍّ ، لا يَعرفُ أحدٌ أينَ وُلدَ
ومتى ؟

وسُرَّةُ الأرضِ –
تلكَ المدينةُ الثُّلاثيَّةُ الوَجهِ ،
والتي وُلدَ فيها الغيبُ ثُلاثيَّ الوجهِ ،
كيفَ حَوَّلتها إلى لُغةٍ تَسَعُ شِباكُها الأسافلَ والأعالي ،
الغَربَ والشرقَ ، الشّمال والجَنوبَ ؟

سِجّيل ،
مرّة في الحُلم ،
جاءَتني تِلكَ المَدينةُ – اللُّغةُ ، عاريَةً ،
غيرَ أنَّها لم تدخل فراشي ،
ولم أكد ألامسها حتى غابت .
مُذَّاكَ
لا نزال نتأرجح – أيّامي وأنَا
كأنَّ الحلمَ غصنٌ ،
وكأنّي ثمرةٌ تتدلّى منه .
لكن ، في الحلم ،
رأيت كأنّني أشرُب كَبِدَ حوتٍ تُبْحِرُ في جوفه امرأة،

وشعرتُ كأنّ ما أشربه
مستخرَجُ من كبدها .
وخُيِّل إليَّ أنها وشوشَتْني قائلةً :
«يمكنك الآن
أن تضع مكان سرّتك سرّةً أخرى ،
وأن تغيّر أعضاءك .»
ورأيتُ كأنـّها تَعومُ على الحِبرِ !
[ما أعمق الوحدة بين الدم والحبر !]

لكن ، تلكَ المَدينة – اللّغة إيّاها ،
كانت قد جاءَتني
«في شكلِ امرأةٍ حاملٍ ، تكادُ أن تـَلدَ ،
ورأيتُها تدخلُ في فِراشي .
فجأةً ، رأيتُ القابلة ، –
لم تكَدْ تمُدُّ يَديْها حتى خرَجَ الطّفلُ .
قالتْ ، وهي تَنظُرُ اليهِ :
« في عَينيهِ نورٌ لم يُعرَف من قبل »
«أنا هاربَةٌ .»
قالت الأم .
وقالتْ :
«خبّئهُ .
ضعهُ في هذا التـّنور » .

– التـّنور ؟
ثمّ أسرَعَت ، هيَ والقابلة ، إلى الخُروجِ من شِقٍّ انفتَح
في جدارٍ
خلفيّ فيما كان رجالٌ يداهمون بَيتي .

– أينَ المَرأة ؟ أينَ الطـّفل ؟
–إمرأة ؟ طِفلٌ ؟ ابحثوا ، ليس في البَيتِ أحدٌ غيري .
وكان التـّنورُ مُشتعلاً .

بَحثوا ، خرجوا .
ركَضتُ مَذعوراً . فوجئتُ :
لا نارَ في التـّنور ، بل ماء .
وكان الطـّفلُ يَسبَحُ ويَضحك.»

4

لست جلجامش ولا يوليس ،
لا ذاهبٌ ولا عائد .
ومن أينَ لي أن أكون نبياً ؟

أنا الصخرة ، وعليها يُبْنَى المنفى .

زَمني يفكّر كالماء ، ويدي تعمل كالغبار
في أبدٍ

تُؤلّف ريحُه معجماً للرّمل لم يكتمل بعد .

ولا قوّةَ لي ،
غير هذا الضوء الذي يهبط عليَّ من مجرَّاتِه .

أسعَدني ، مَرَّة ،
أن أصنعَ منَ السَّنابلَ كتاباً
أضع رأسي إلى جانبِه .
أسعدَني ، مَرَّة ،
أن أكون محرّاثاً
أصلُ سِكّتهُ بآذانِ النـُّجوم ،
أن أرفعَ سِروالي رايةً للحلُم ،
وأن أتـّخذَ منهُ غطاءً لتعبي .

الآنَ ،
أينما توَجّهتُ
أرى نفسي في المَدينةِ – إيّاها ،
ترتطمُ عينايَ بالطـّلاسم ،
ترتطمُ قدمايَ ،
في نار تَعومُ على الماء ،
في ماءٍ يَعومُ على النـّار .

5

يا لهذهِ المَدينة ،
أعطتها السّماءُ يَدَيها وقالتْ :
ضعي منشارَكِ على وَجهِ المَعنى –
في عَصْرٍ
يَحتفي بالحياةِ ، مازجاً البخورَ ببهاءِ الجُثثِ .

والكلامُ ،
بعضُهُ ألفاظٌ كمثلِ أشداقٍ وَحشِيَّةٍ ،
وبعضهُ قيودٌ
لا لأعناقِ البَشر وحدهم ،
بل كذلكَ لأعناقِ النـُّجوم .

يا لتلكَ المَدينة ،
لكلِّ بيتٍ تبتكرُ راعياً نبويّاً
ولكلِّ حقلٍ تؤسّسُ قطيعاً منَ المَعدن .

أثيرُ دخانٍ وآلاتٍ ، –
الوردةُ مَصنعٌ
والطـّفلُ دَبّوسٌ في عُروَةِ المَوت .
أثيرٌ يَتخلـّل أجزاءَ الكَونِ
وأسمَعُ من يُعلـّلُ بهِ الوَقت ، –
بِاسمِهِ تتنضَّدُ السّماواتُ
وفقاً لفِرجارٍ آخر .
الجهاتُ ،
الدَّوائرُ ،
الأقواسُ ،
الآفاقُ ،
تتنضَّدُ هيَ كذلكَ على نَحو آخر .
وها هيَ الأرضُ ، باسمِهِ ، سَهمٌ
قوسُهُ المَدينةُ – إيّاها .

6

آهٍ ، ما ذلكَ السِّلاحُ الذي يَلبسُ المُستقبل ؟
وما ذلكَ اللَّونُ الذي يَرسُمُ هَالَةَ الجَنينِ الكَونيّ ؟
أوه ، متى يَشفى ذلكَ المَرضُ
الذي يُسَمَّى الوَطن ؟

وها هوَ التّاريخُ –
حاضرٌ يَدُبُّ في أكياسٍ منَ الوَرَق ،
في عرباتٍ تجُرُّها عِظامُ المَوتى .

وأسألُكَ يا هذا العالم :
أيُّ غناءٍ
يمُكنُ أن يَتصاعَدَ
من أصدافِ الشـّعر ،
غيرُ نـُواحِ الأثير ؟

7

لست جلجامش ولا يوليس ،
لكن ، ماذا يَفعلُ كَناريٌّ
في قفص في مَدينةٍ
تُسوِّقُ الآلاتِ الجارحَة ؟
لا أعرفُ أن أقرأ الخُوذ المُنزلَة ،
لا أعرفُ أن أردِّدَ :
سَكنَ يونانُ هانئاً
في جَوفِ الحوت .
لا أعرفُ أن أغنّي :
خرَجَ الرَّبُّ راكباً أتـاَناً .

قُل لي إذن ، ماذا أفعلُ ، يا جسَدي ؟
ربمَّا ، ربمَّا
تلزَمُني أرضٌ
لا تعرفُ اللُّغة التي تُسمّى السَّماء .

مَرَّة ،
نمتُ بينَ كاحليّ ،
سرتُ في الفِتر الذي خصَّني بهِ الحَظّ ،
غنّيتُ بفمِ الحَجر ،
سَكنتُ في جناحِ عُصفور ،
غيرَ أنّني أكادُ أن أنسى –
وَماذا تُضْمِرينَ أنتِ ، يا ضفائرَ حَبيبَتي ؟

حقّاً ، الوَطنُ الأمُّ أوَّلُ المَنفى ،
حقّاً ، لابُدَّ من إيمانٍ سَمحٍ وواسِع ،
للتّصديقِ أنّ للشعّر مكاناً آخرَ ،
غير المَنفى .

أوفيد ،
لا يَزال المَسرَح واحداً ، –
أينَ تقف الآن ؟
مع جوبيتر ، أو مع إلآهاتِ الماءِ والشَّجر ؟
مع الذّكورَة والأنوثة ؟ أو مع الخُنوثة ؟
وما التّحَـوُّلات التي تكتُبُها الآن ؟

8

جاءَ ، .
قسَماتُ التـّاريخِ جراحٌ ،
في كُلّ جُرحٍ يَنتفخُ طَبلٌ ملائكيٌّ ،
من أينَ لك هذا السّوسَنُ ، أيُّها الطّبلُ ؟
وكيفَ مَلأتَ بهِ الأَوْدِية ؟

جاءَ ، –
من أينَ لخطواتِهِ هذا الصَّبر ،
وها هوَ النَّهارُ يمدُّ لسانهُ لاهِثاً ،
لاهثاً ومَكسوراً ،
وعلى كتفَيه تنكَسرُ جرارُ اللّيل .

جاءَ ، –
الطّيورُ نفسها جراحٌ في الشَّجر ،
وثمَّةَ عطشٌ يَغورُ إلى أبعدَ من العظم ،
ويَطوي الجَسَدَ طيَّ الوَرَق .
وكل لحظةٍ
قمقمٌ تندَلقُ منهُ أحشاء التـّاريخ .

جاءَ ، –
صَدعٌ في ماسَة الكَون .
وأنتَ ، أيُّها الشّعر ،
ألنْ تُوَسوسَ للجنونِ
كَي يُجَدِّدَ اكتشافَ العَقل ؟

9

بَرْقٌ ، –
محيطُ أرَقٍ
وما هذه السّماء التي تلبس بزّةً عسكريّةً ؟

خُذْ بيدَيَّ ، يا مَدارَ الجَدْي ،
وأينَ أنتِ ، أيّتها الشّياطين التي يَتَّهمونـَني بكِ ؟

لا النّـهايةُ ستبدأ ،
لا البِدايةُ ستنتهي .
كأنَّ الرّمْلَ وحده ،
يقدر أن يمْسِكَ بمفاصل الماء .

وها هيَ الحَقيقةُ تَسيرُ على عُكّازين :
واحدٍ يبدأ برأسٍ
لهُ مقبضُ السَّيف ،
وواحد يَنتهي بطرَفٍ
لهُ شكلُ العُنق .

10

– يُهاجرُ
– لا يَنتمي إلى بُلدانٍ ،بل إلى تُخومٍ ،
والهجرَةُ رايَةُ العَصر.
– يتشرَّدُ ،
– تلكَ هيَ صداقةُ النّور ،
وخيرٌ لخطواتهِ أن تقتفيَ الرّيحَ ،
وأن تشكَّ في كلِّ عتبَة .
– يَشطَح ،
– ذلكَ أنَّهُ بابلُ وغيرُها ،
– شاحبٌ ،
– ذلكَ أنَّ الحبَّ مُرجأٌ ،
والإنسانَ بينَ قوسَيْ آلة .
– غريبٌ وغامضٌ ،
– ذلكَ أنَّهُ مُقنَّعٌ بكِ ،
أيَّتها الشّمسُ ،
أيُّها البُركانُ ، يا أوّل الإثم .

11

لستُ جلجامش ولا يوليس ،
لا من الشّرق ،
حيثُ الزَّمنُ منجَمٌ منَ الغبار ،
لا منَ الغربِ ،
حيثُ الزّمنُ حديدٌ صَدِئ .

لكن ، أينَ أمضي ، وماذا سأفعلُ
إن قلتُ : بلاديَ الشّعر ،
وطريقي الحُبّ ؟
هكذا أسكُنُ مُترَحِّلاً
ناحِتاً جُغرافيَّتي بإزميلِ التّيه .
وها هوَ الضَّوءُ –
لم يَعُد يَركُضُ في خُطواتِ الأطفال ،
فلماذا ، إذن ،
تُكرِّرُ الشّمسُ وَجهَها ؟
أفلَنْ تَهطُلَ أيُّها المَطرُ ؟

اللَّيل :
بَرقٌ –
أنسِجةُ الزَّمنِ تلتهِبُ ، والحَقيقةُ إضمار .

الأرض :
– احلُمْ بي ، وقُلْ
أينما ارتحلتُ ، سَأرى قصيدَةً تحتضنُني .
احلُمْ بي ، حَقّاً
وقُلْ آنذاك ،
في كُلِّ قصيدةٍ سأرى بَيتاً لي .

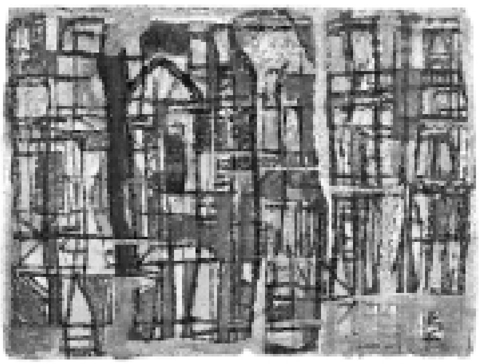
الصاعقة :
– الآن ، أفتح لك . ادخلْ ، ادخلْ .

....

آه ، أيها الانفجارُ الخَطِرُ ، النّاعِمُ ، أيها الشّعر !

(قصَابين - برلين ١٩٩٩)

من معاني كلمة سِجّيل ، كما جاء في التّفاسير :
أ – الطّين المتحجّر ، ب– عذاب الكُفّار ، ج– وادٍ في جهنّم .



زعفرانة البحر

قاسم حداد

La fleur de safran marine (1)

Poème écrit par: **Qassim Haddad**

Traduit par : Samira Ben Ammou

ترجمة: سميرة بن عمّو *

آخينا زعفرّانة البحر
وهي تخرج عن خبيئة الجبل
تزخرف مخيلة الغابة
وتمنح الغريب وردةَ الليل

آخينا الماء بزرقته القانية
وهذيانه الناضج
نغسله بمراراتنا القديمة
فيتفجّر في أعطافنا حنين الوحشة
نخبئ أفئدتنا المرتعشة
تحت القمصان والأغطية وضراوة الثلج
مثل ذئاب متوحدة

Nous avons fraternisé avec la fleur de safran marine
lorsqu'elle abandonnait les replis de la montagne
Brodait l'imagination de la forêt
Et donnait à l'étranger la rose de la nuit.

Nous avons fraternisé avec les flots
Avec leur azur rougeâtre
Et leur mur délire.
Nous les lavions avec nos amertumes anciennes.
Jaillissait alors dans nos flancs
La nostalgie de la solitude.

Tels des loups solitaires,
Nous enfouissions nos coeurs tremblants
Sous les chemises, sous les couvertures, et sous l'acharnement de la neige.

---

* أكاديمية من تونس، تدرّس في قسم اللغة الفرنسية بجامعة البحرين، كما تدرّس تاريخ الفكر وتاريخ الفن في قسم اللغة الفرنسية بجامعة تشرين. لها كتاب مؤلف بعنوان: «ألَ موت..أو إيديولوجيا الإرهاب الفدائي»، وكتاب مترجم بالاشتراك مع د. عبد الكريم حسن، عنوانه:« مورفولوجيا القصة».

● اللوحة للفنان **اسعد عرابي** ١٩٩٥/ سوريا / من مجموعة مركز البحرين للفنون الجميلة والتراث بجامعة البحرين.

Nous les dissimulions dans les puits de la mémoire
Afin que leurs sanglots étouffés ne nous trahissent pas.

Nous avons fait appel aux plus délicats des organes
Pour t'oublier
Pour oublier ton oubli.

La braise du coeur nous interpella alors dans un sanglot.
Le même air diaphane
La même forèt
Le même arbre
Effleurèrent nos sens.

Tel est donc
L'espace dans lequel tu faisais foule.
Telle est la végétation abandonnée par ses plus belles créatures
Après ton départ.

Nous sommes venus fraterniser avec une forèt en deuil de ta disparition,
Pour t'oublier,
Pour oublier ton oubli.
Pareils à celui qui libère le vent dans la braise du texte
Les coeurs nous interpellèrent alors dans un sanglot.
Nous sommes venus.
Ce fut un départ du paradis des hauteurs vers les rivages habités
Par les lamentations des coquillages et la frénésie des vagues.
Départ des campagnes de pays regorgeant de couronnes de palmiers
Et d' eaux anciennes
Vers les îles parées de traînes de météores
Chargées d'amertumes.
Nous sommes venus nous réfugier
En quête du remède à ton oubli.

Départ avec faste de douleurs et cortèges de larmes
Dans les pas effrénés
Aspirant à l'équité de la pluie
En train de laver les hommes
Avec des femmes tissant l'arc cruel
Enveloppées dans la noirceur de la joie .
Parmi elles les porteuses d'offrandes
Parmi elles celles dont le front est enserré de palmes tendres
Parmi elles celles nourries aux seins de l'abondance
Celles qui enduisent d'épices des corps menants des mouettes
Parées de plumes mouillées, semblables au vent vaniteux

نخفيها في آبار الذاكرة
لئلا تفضحنا بنشيجها المكبوت
جئنا بأكثر الأعضاء رهافة
لننساك
لننسى نسيانك

فتشهق بنا جمرة القلب
تلامس حواسنا الشجرة ذاتها
الغابة ذاتها
والهواء الشفيف ذاته

هذا هو إذن
الفضاء الذي ازدحم بك
الخضرة التي شغرت من أجمل كائناتها
بعد رحيلك
جئنا
نؤاخي غابة ثاكلة بعدك
لننساك
لننسى نسيانك
فتشهق بنا الأفئدة
كمن يطلق الريح في جمرة النص
جئنا
رحيلاً من جنة الأعالي نحو السواحل المأهولة
بنحيب القواقع واحتدام الموج

من سواد البلاد المكتظة بتاجات النخيل
والمياه القديمة
نحو الجزر الموشحة بأهداب النيازك
المشحونة المرارات
جئنا نسأل المنتجع
علاجاً لنسياننا

رحيل مترفٌ بالوجع ومواكب الدمع
في الخطى المشبوبة
ساعية لعدالة المطر وهو يغسل الرجال

بنسوةٍ ينسجنَ القوس الفادح
مجللات بسواد البهجة
فيهنَّ حاملات القرابين
فيهنَّ المعصوبات بالسعف الطازج
فيهنَّ المندلعات بأثداء النعمة
اللائي يدهنَّ بالتوابل أجساداً تسوق النوارسَ
مزينةً بالريش المبتلّ ، مغرورةً كالريح
في مرورنا الرشيق بين موائد البحر
نلملم عسل الشموع ونبجّل به غيابك الغامر
لعل رحيلنا الباكر يمنحنا نعمة نسيانك
في الأقداح المعبوبة حتى الثمالات
بالشفاه المرتعشة تحت المطر العادل
يستعيد لنا فصاحة الحواس
وهي تصف الهوادج في ترنح الرحيل
أقداحٌ نعبّها حتى تشفّ صور نسائنا
في الزجاج الثمل مصقولاً بجوهرة الأفئدة
في تاجات الزبد تحرس مراكبنا مبحرة
مثل حليبٍ يطيشُ في القصعة
ويمنح الطفل أختامَ النشوة
ليظن أنها الملاك .. وينام

رحيلٌ يضع زفير أرواحنا في التجربة
يعرّينا من حنين جامح
رحيلٌ فادحٌ
خلعنا له أجمل قمصاننا
لنجد أعضاءنا مستوحشة في وحدة الطريق
في ملح جارح يؤجج الجراح
متوغلاً في الخفيّ من أسرارنا

رحيل يذهب بنا
تاركين دفء أكواخنا في غياهب النخل
ميمّمين نحو مسارب الحجر
أعطافنا مثقلة بذريعة الطرائد
رحيلٌ مثل فرار فاجع من شراك الغبار
نلثم رطوبة الرمل بالأهداب

lorsque agiles nous faisions le tour des tables marines
Et récoltions le miel des bougies avec lequel nous honorions ton absence envahissante.
Notre départ matinal nous accorderait peut être le bienfait de ton oubli
Dans les coupes bues jusqu'a la lie,
Par les lèvres tremblantes sous la pluie équitable
Qui retrouve pour nous l'éloquence des sens
Décrivant les palanquins vacillant sous les départs.
Des coupes que nous buvions d'un trait jusqu'à ce que transparaissent les images de nos femmes
A travers le verre ivre poli par le diamant des coeurs .

A travers aussi les couronnes d'écume
Veillant sur nos barques prenant la mer
semblables à du lait qui se perd dans la jatte
Et donne à l'enfant les sceaux du plaisir
Qu'il prendrait pour l'ange ....avant de s'endormir.

Départ qui met à l'épreuve les soupirs de nos âmes,
Qui nous dépouille d'une nostalgie effrénée .
Départ cruel.
Pour lui nous avons retirés nos plus belles tuniques.
Nos membres étaient effarouchés dans la solitude du chemin
Dans un sel qui blesse et ravive les blessures
Pénétrant nos secrets intimes.

Départ qui nous emporte
Abandonnant la chaleur de nos huttes dans la nuit des palmes
Nous dirigeant vers les sentiers de pierre
Les flancs alourdis de pretexte de gibier.
Départ semblable à une fuite tragique loin des pièges de la poussière.
Nous effleurions de nos cils l'humidité du sable
Et empreignons les baisers dans un air qui se condense sur le verre de nos jours.
La fumée que dégageaient nos foies se répandait
Mêlée aux contractions des muscles.
Nous arrivions tels les malades du paradis au seuil de l'enfer.
Nos âmes excitées sous l'effet de la distance tremblaient.
Nos femmes déchiraient leurs guenilles pour que nous ne partions pas.

Nous les tirions, à force de départs, par leurs colliers portés autour du cou.
Nous repoussions par elles la nuit des ancêtres,
Par des livres qui ouvrent le chemin devant nos spectres.

ونطبع القبلات في هواءٍ يتكاثف على زجاج أيامنا
دخان الأكباد يندلع مختلطاً بتشنجات العضل
وافدين مثل مرضى الجنَّة على مشارف الجحيم
في تهدّج مهجنا المستثارة بفعل المسافة
نساؤنا يمزقنَ أسمالهنَّ لئلا نذهب

فنشدُّهنَّ من قلائد أعناقهنَّ لفرط الرحيل
نؤجل بهنَّ ليل الأسلاف
بكتبٍ تفتح الطريق أمام أشباحنا

نرسم لأحفادنا مستقبل النوم
بالحليب الشحيح في أثداء نسائنا
ونهدهد مهود أطفالنا بزفير الأفئدة
لئلا ينالهم ندمٌ على ذهابنا الباكر

في اختلاج معاجمنا باللغة
نتلو صلوات مكسورة بماء الرغبة
قدمٌ في النوم
وقدمٌ في نعاسٍ نظنُّ أنه اليقظة

تلك هي جذورنا صاعدة
في غيم لا يعرف تقويم الفصول
تلك هي خريطتنا المنهوبة
مبذولة للمهبّ

ما إن تغفو أجسادُنا في شهوة الليل
حتى تستفرد بنا ضباعٌ تتبع خطواتنا
تشمُّ رائحة الدم وتمشي عليه مثل الخيط
تقتحم علينا غرفة القلب
منتهكة بكورة أحلامنا

ليس فينا من ينسى نسيانه
ولسنا في الأسلاب
نذهب في رحيلنا
ونسمّي أحلامنا تميمة السفر .

Nous dessinions pour nos petits enfants l’avenir du sommeil
Au moyen du lait se tarissant dans les seins de nos femmes.
Et nous bercions nos nouveaux nés par les soupirs des coeurs
Afin que leur soit épargné le remords de notre départ matinal.

La langue bruissant dans nos glossaires
Est prières rompues par l’eau du désir
Que nous récitons
Un pied dans le sommeil
Et un pied dans une somnolence que nous croyons être l’éveil.

Telles sont nos racines s'élevant vers les hauteurs
Dans un cortège de nuages qui ignorent la succession des saisons
Telle est notre carte géographique spoliée
Offerte à tous les vents.

A peine nos corps s’assoupissent dans le désir de la nuit
Nous voici à la merci de hyènes qui suivent nos pas
Flairent l’odeur du sang
Y marchent comme sur une corde
Et prennent d’assaut la chambre du coeur
Violant ainsi la virginité de nos rêves.

Il n’est point parmi nous qui oublie son oubli
Et nous ne faisons point partie du butin.
Nous poursuivons notre départ
Et nous nommons nos rêves talisman de voyage.

---

(1) Poème extrait du recueil intitulé : ʾilaajou al massaafah [a]
(Remède à la distance) . Edition : Tibrou al zamaan. Tunis. Avril 2000.



أندريه ڤيلتير (1)

André Velter

شعر

ترجمة: عبدالكريم حسن *

ذاك ما عنديَ كي أبنيَ قبركْ
كلماتُ الشمس ... أحلامٌ...
وفيها كل ما فيها سوى ثقلِ الوجودْ
ذاك ما عنديَ مما ليس يرضى
لكِ موتاً في القيودْ
أو وثاقاً لجموح الجسد الواثب فوق الذرواتْ
فوق هاتيكِ الحدودْ...

J’ai pour te bâtir un tombeau
des mots du soleil et des rêves,
rien qui appartienne au poids du monde,
rien qui t’impose une mort enchaînée,
rien qui ralentisse ta course plus haut
que tous les sommets.

* ناقد من سوريا، أستاذ الشعر العربي الحديث ومناهج البحث في جامعتي البحرين وتشرين. من أعماله: «الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب» و «المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق»، «لغة الشعر في زهرة الكيمياء» و «من البنية السطحية إلى البنية العميقة؛ الحرب والسلام وشعرنا الحديث ».

● اللوحة للفنان **عبدالغفار شديد** ١٩٩٢ / مصر / من مجموعة مركز البحرين للفنون الجميلة والتراث بجامعة البحرين.

Tu vois je t’invente
un tombeau sans dorure,
sans marbre ni couronne, je t’élève
moins qu’une stèle perdue dans le désert,
je t’offre un souffle de sable et de vent,
tombeau d’oiseau migrateur,
tombeau de papillon bleu,
tombeau de cerf-volant.

Au plein-chant de l’univers
tu es le rire de la pure lumière,
la joie sans ombre qui donne
et donne encore présence à l’impossible,
comme ce poisson que tu léguais au ciel
ou ces fleurs qui acceptaient pour toi seule
d’éclore sous la lune.

Alors depuis les ténèbres ou je suis,
moi le quasi-mécréant je te crie
que s’il est une autre Jérusalem,
tu es ma femme céleste.

أترينْ
إنني أبدع قبراً ليس يطليه الذهبْ
ليس يكسوه رخامٌ أو تغطيه أكاليل الزهورْ
إنني أرفع من أجلك نصباً ضائعاً
شاهدةً في وسط الصحراءِ
أهديكِ هبوب الرمل والريحِ
هبوباً... قبرَ عصفورٍ مهاجرْ
قبرَ زرقاءَ فراشةْ
قبرَ طيرٍ من ورقْ.

وإذا ما ضجَّ هذا الكون تسبيحاً وترجيع صلاةٍ،
وائتلقْ
كنتِ للنور المصفى ذوبَ بسمةْ
فرحٌ أنتِ مُدِلُّ
فرحٌ شفافٌ لا يعروه ظلُّ
فرحٌ معطاءٌ موصولٌ بغيمةْ
فرحٌ يعطي ولا يفتأ يعطي حاضراً للمستحيلْ
مثلَ هذا السمك المذرور من يمناكِ كرمى للسماءْ
مثلَ هذا الزهَرِ
ليس يحييه سوى وحي حضوركْ
يلبس الزهو ويندى من حبوركْ
ويناغي تحت ضوء القمر.

فليكنْ أن أعلن الآنَ
وأن أصرخ من أعماق هذي الظلماتْ
ليكنْ أن أفتح الحلم
– على رقة إيماني بدنيا الأخريات –
إن يكن من قدسٍ أخرى
ففيها ستكونين معي
وتكونين شراعي
ويراعي
وتكونين...وتبقين معي
رغم المماتْ .

(١) هذه القصيدة أولى مراثي المجموعة الشعرية التي بعنوان « القمة السابعة »، وقد كتبها الشاعر لحبيتبه « شانتال مودوي » التي لقيت حتفها في عاصفة ثلجية وهي تتسلق جبال الهمالايا.

(1) **André valter** : “Le septième sommet: poèmes pour Chantal Mauduit”



أقل من الحبر

فوزية السندي *

تنتوي أن ترتمي لما تراه ،
قبل أن يغمرها المصير الوحيد،
برمله الكثيف ..
لم تزل موجة تحاول ذلك.

نواحٌ خفيفٌ لا تدركه ،
إلا أصابع تعيد الدرس تلو الآخر
أمام ورقة مبتلاة بحقد دفينْ.

بلادي رملةٌ لا يراها المحيط

وإذ تزدهي بمجد الحرف
يتعوذ العالم من رعدةٍ تعتري آخر البحر.

مصابك قدر جهلك
يا نرد الملمات .. يا سقطة قلبي .

محارب ..
لا يسله أحدٌ
وهو يتفقد ما أضاع من دمه..

وحدي كل خضم أليمْ ،

---

* شاعرة من البحرين

● اللوحة للفنان **اسماعيل فتاح** ١٩٩٧ / العراق / من مجموعة مركز البحرين للفنون الجميلة والتراث بجامعة البحرين.

أحرض انتحاري العصي على غفلة البشرْ
والسخي على حنجرة تحترف حتم نزفه.

للحرف جريانٌ صعب
يستنير بحبر مرير،
لا يكف من اندفاع موج لا يتمهل
ضد عناد صخوري

قبل الورقة ، قلما أرى
وبعدها ، يضلُّ النظرْ

كل شجرة إمرأةْ
والدليل تشبثها المرير بعنف الجذور
لا..تدلي الثمرة وحدها.

من ينسى جرأة حديد
استفرد كل قيد بعظام طرية
تتذكر وطناً لا يبرح ؟

للحرف جنون يستهوي محترف الجن
لذا يديم الجسد ليستنزل به.

مالي كلما جبَّرت كسراً
بالغ في فسخ بياض العظم عن مبتغى الدم
توالى على هيكلي هشيم التشظي ؟

وارف حضن القرنفل
أمام قسوة يد لاتنتزع منه
غير رائحة تنتحر ؟

ثروة الحياة قدرتها
على تأجيل بعث الجثث.

صمتٌ رحيمٌ :
أشتاق لموتك أيها العقل.

صاحبت الآخر ،
ومانلت من صاجه الضاج
غير صرير الكلام وصراحة الأذى.

الحرف الصاهل ما إن يلكز صهوة الدم ،
حتى يصل صداه لمبتغاي : لا منتهى الحذر .

مذعورة أُعوِّد جسدي ،
لئلا يعول عليَّ

ربما ارتديت درباً لا أعرف آخرته
لكني ارتضيت هبوب خطوي
مذ علمني الطوفان طبيعة الطفو .؟
صبراً يا هجمة القيد
أعطني وقتا ،
لأبدد حديداً لا يرى صعق يدي

الذاكرة كما الهاوية ،
كلما سادت وحدها
على رجّةِ تشعل الجسر الوحيد
بين حتف الجنة وحتم الجسد
مؤجل كل هذا الهواء
ما عداك جارفاً حوايا الروح

وشاهراً شهقة الألمْ

الحب ليس ما يحترب
نحو قلب خجول يقدّه الذبح
لكنه رعشة مريرة
طيلة العمر تحصي فعلة النحرْ ،

أعنّي يا قديم الفأس
على خدش ما أداري
من حطب طفولة لا يلتئم
ولا يشتغل إلا محتدماً بي .

إمنعوا الليل عني
رأفة بمصير حرف أخاف آخرُ ما يراه .

الكلمة غريمة جسدي
ما إن أجتاز وفير قنصها ،
حتى توقظ نباح الناب ضدي .

سلاما يا جنازاً يخفي القبر عني
لماذا الآن...
تديم صياح النواح الأصم نحوي ؟

مصفدة أكثر مما ينبغي ، محتواةٌ بحديد لا يُصد
مدشنة بغريب العبء مرسلة لمثاوي الحجر
ومع ذلك ،
أحاول أن أحلق بأقصى جناح يحتمل .

كلما تذكرتُ عطراً ضم حدود حضني حيث
تلامت الأعضاء في فتنة الدفق ،

تلاقت المهج في جنحة الهيج ،
اعتلى الوهن إغماءة الخفق ،

تلاحم العظم في خلعة الرعد ،
ترامت الروح في همسة اليد ،
تراحت الخلايا لهصر مأوى الجن
هتفت عالياً :
أمتني أوان الرجم يا حضرة الحب

للحرف جهات لا تدركها البوصلة
اردد حيرتها آخر الليل

صحبة الحياة : انتحار ما
أقواه حصار الحبر
وأقلّه هبوط النبض

دون هتف حرير دمي
أكاد كالغيمة أجف
دون هتف بروق حبري
أكاد لا أكون ...

الفوز ليس دليلي الضال
ولكنه خسارتي الأخيرة
الدالة دوماً على اسمي .

سرد الذات، إشكال الهوية

منيرة الفاضل *

تبدو صفتا الثبات والنمطية كصيغ للتخلق في البناء الأيدولوجي للآخر انهما الغالبتان على الخطاب السردي في رواية « مسك الغزال » للكاتبة اللبنانية حنان الشيخ. إن مفهومي الثبات والنمطية كما يطرح المفكر هومي باهبا، في جوهرهما مبهمان ومتناقضان قد تم تداولهما كشكل من أشكال المعرفة والمماثلة « يبدو متأرجحا بين ما هو في مكانه، ما هو معروف، وبين ما يتوجب وبتلهف تكراره »
(«The Other Question» Bhabha, 66)

مع هذا فأن التكرار يستدعي الاختلاف كنتيجة حتمية ، ويقتضي ضمنا تعدد الاستجابات تجاه أية محاولة لقولبة الآخر. بالإضافة فأن الإبهام المنطوي في حالة التكرار يعمل على مساءلة وتحدي أية مفاهيم نهائية أو دوغمائية عن الآخر، تلك التي تم تشكيلها كحقائق غير قابلة للمساءلة.

في رواية « مسك الغزال » تظهر حالة الخلخلة هذه في الانتقال المتواصل والحثيث بين خط سردي وآخر مما يجعل النص الروائي حقلا من الخطابات المتعاقدة والمتشابكة ، ويقدمه لنا كعالم من الوعي المتعدد تعمد جوانبه المختلفة إضاءة بعضها البعض. تعمل هذه الورقة على كشف وتحليل هذا التداخل في الخطابات المختلفة وعملية الإبهام في بناء وإعادة بناء القوانين المعرفية التي يتخلق عن طريقها النظام النمطي كشكل معرفي في الرواية.

عبر سرد متعدد ومختلف لنفس الأحداث تقدمه لنا الشخصيات الرئيسية النسائية الأربع: سُها، نور، تمر وسوزان، تدخلنا الرواية في تقصي الكثير من المفاهيم الثقافية التي ترتكز على التضاد الثنائي. وهذا يمكن أن يستشف في البناء النمطي للصحراء وسكانها الأصليين (متمثلة هنا في الخليج العربي) في نموذج يعاد نقشه وحفره على متن النص الى مالا نهاية.

بعد اتصالها الأول مع الصحراء وسكانها تعلق سها: « أنا لست في الصحراء التي رأيتها من الطائرة، ولا التي قرأت عنها أو تخيلتها ». (ص ١٠) يُقدم لنا خطاب سُها منذ بدايته تأويلا عن الآخر على أنه معروف ومرئي، بالنسبة لها لابد وأن تُفهم الصحراء كحيثية شمولية، « بيوت الشعر والابل والقمر الواسع

* كاتبة وأكاديمية من البحرين

والنجوم القريبة والواحات والسراب والظمأ وحب الهيل ». (ص ٣٠) كل ما تم « سردنته » و صياغته كحقائق في « كتب التاريخ والجغرافيا » سيعاد إحياؤه، ليصبح المشهد الهجين الذي تطالعنا به أحداث الرواية مسكونا به، ذات المشهد الذي يتضارب بشدة مع الإحساس المزدوج لدي سُها، الإفتتان/المقت تجاه الصحراء، إحساس يتراوح بين الازدراء لما هو عادي ومتعة مستفيضة في الجديد والذي يبدو مقتصرا على احتواء « الآخر » ضمن الفضاء المتخيل: « حتى الأهالي كنت متحمسة لهم. جئت أرى وأعرف ما في خزانة المرأة، من شالات الكشمير، الأخضر والأزرق والأحمر والأبيض. حجر روبي وماسة لكل إصبع؟ وكنت مخطئة». (ص ٣٤) إن ما تشتاق اليه سُها هو الشرق كمجاز، كما ابتكره الأوربيون، ذلك الذي ظل « منذ العهود القديمة مكانا للرومانسية، للغرابة الفاتنة، لذكريات ومشاهد طبيعية خلابة ». (سعيد ٨٧) ولكن حين يعجز الواقع عن أن يطابق هذا الموضع المتخيل عن الذات البدوية، بل ويذهب الى تجريد هذا الموضع وتعريته، تعمل سُها على إعادة صياغة لفظية لهذا النسق التمثيلي: « خفت من مقتي الشديد لكوني أعيش حياة قاحلة وغير طبيعية. لذلك أخذت أدافع عن الحياة هنا... قلت لهن {عربيات وأجنبيات} إنهن محظوظات، فهن يرين المدن تشاد، ويشهدن تحول الإنسان من البداوة الى المدنية». ومع ذلك تواصل سُها: « رغم إنني فكرت بيني وبين نفسي في أن الوقت يضيع في البحث وعمل البديهيات».(ص ١٢) هذا الإبهام في تناول الصحراء وسكانها لدي سُها يعكس في دلالاته وتماريه الخطاب الكولونيالي الذي يعمد من خلال عملية تشفير معينة، تأسيس وخلق صورة لسكان الصحراء على أنهم في حالة من الإنحلال والتخلف الحضاري. يبدو هذا واضحا في سلسلة من الأحداث التي تعكس وضع ورؤية سُها تجاه شعب الصحراء في الخليج. وسنتناول هنا حادثتين يمكن من خلالهما رصد خطابها المتناقض خاصة تجاه نساء المنطقة.

تأتي الحادثة الأولى أثناء إحدى زياراتها لنور التي تشعر بالظلم والاضطهاد كونها حبيسة المنزل الى جانب عجزها عن السفر بسبب احتفاظ زوجها بجواز سفرها. حين تبدأ نور في البكاء بشكل هستيري، تفكر سُها: « ما عرفت بما أجيبها. لكني فكرت واعترفت بيني وبين نفسي أني قاسية وأنانية لأني لا أتأثر ببكائها الآن...ثم فكرت مدافعة عن نفسي، أن ردة فعلي ستكون مختلفة لو أنني رأيت واحدة من صديقاتي في لبنان وهي تبكي».(ص٤١) أن بكاء نور الهستيري لا يختلف كثيرا عن بكاء سُها في حدث مماثل قبل هذا حين بدأت في الصراخ بغضب على زوجها في التلفون: « ونحنا أيمتى بدنا نترك هالبلد؟..ضروري أعرف لأني مش قادرة..لح افقع بدي أعرف...».(ص ٣٢) ترسم سها هنا بسلوكها فاصلاً جغرافياً للاضطهاد الذي تعاني منه المرأة العربية بشكل عام، يعكس الى حد كبير الاختلاف الذي يمليه المفهوم الكولونيالي المتمثل في ثنائية الأنا/الآخر. فهي قادرة أن تتمثل معاناة المرأة في بلادها ولكن ليس معاناة المرأة في الخليج، متناسية بهذا أنه عندما تتحدث المرأة «الهستيرية» (Cixous and Clement 154) فأنها تنقل صدى صيحات كل النساء، بالضبط كما يفعل صوتها ذاته. على الرغم من وعي سُها بالنظام الأبوي القمعي الذي تخضع له نور بالإضافة الى العديد من النساء، حيث أن سُها ذاتها تقع سجينة حدوده الفاتكة، الا ان خطابها ينم عن محاولاتها المستمرة لتفادي أية مماثلة بينها وبين المرأة في الخليج. في لحظة معينة في الرواية تشير اليهن كنساء لا حول لهُنَّ ولا قوة، وتبقى هي دائما « مختلفة عن جاراتي ».(ص ١٢) مما يجعلنا أمام أسلوب مقرر يعطي المفاضلة لتراتب معين يمنعها من رؤية أن واقع المرأة الخليجية قد يتطلب منها فهما آخر وقراءة مختلفة.

تعاد الحادثة نفسها حين تشرح تمر لسُها كفاحها من أجل أن تحصل على أذن من عائلتها لفتح محلٍ للخياطة، وحين تنتهي منتظرة ردود سُها العصبية وتعاطفها معها تفاجأ: « وبدلا من أن تتعاطف معي، نهضت تزيد من الشاي في كوبي ثم كأن جملة هربت

منها...سألتني: وليش ما بتسافري وتعيشي بره وبتخلصي؟».(ص١٩٦) هذا الحل الذي تقدمه سُها لتمر يعتبر نقطة مركزية في الحوار الدائر بشكل عام عن المرأة في الدول العربية، والذي يطرح بأن أي تقدم في وضع المرأة العربية لا يمكن أن يحصل إلا بترك ثقافة البلد الأصلي المتعصبة ضد المرأة واحتضان عادات وأفكار ثقافة أخرى أكثر عدلا، غالبا ما تكون الثقافة الأوروبية. بهذا الخصوص تطرح الباحثة ليلى أحمد في كتابها Women and Gender in Islam بأنه ليس من المصادفة أن نجد بأن « هجر الثقافة الأصلية قد تم طرحه كعلاج لاضطهاد المرأة فقط في الدول التي كانت تحت سيطرة الاستعمار أو تحت هيمنته وليس في الدول الغربية ». (ص ١٥١) وتشرح الباحثة بأن قضية المرأة في الإسلام قد حازت على مركزية واهتمام نتيجة لتلاحم عدد من الاتجاهات الفكرية التي نشأت في العالم الغربي في النصف الأخير من القرن التاسع عشر. هذا التلاحم قد تم ابتداعه ليربط بين قضايا المرأة وإضطهادها وبين ثقافات الشعوب الأخرى، حين استخدمت البلاغة الكولونيالية فكرة أن « الرجال الآخرين، رجال الدول المُستعمَرة أو تلك الواقعة خارج حدود الغرب الحضاري، هم من يضطهدون المرأة »، وبذلك بررت أخلاقيا مشروعها في « تفكيك وإبادة ثقافات الشعوب المُستعمَرة ». بهذه الكيفية تبدو لنا سُها في انحيازها واحتلالها لما تسميه جياتري سبيفاك « فضاء الذات المتماهية في الآخر الإمبريالي ». (Three Women's Texts and a Critique of Imperialism, 254) حيث نجد التدوير المستمر للخطاب الأوروبي من خلال استراتيجيات متنوعة تعمل على فرض والاحتفاظ بالنظم الأوروبية في بيئات غير أوروبية.

هذا بالطبع لا يعني بأن المجتمعات الإسلامية لا تضطهد المرأة، فنحن نعلم جيدا بأنها كانت ومازالت تفعل ذلك. إن محل الخلاف هنا هو في سوء الفهم وفي التلاعب السياسي لقضايا اضطهاد المرأة في هذه المجتمعات من قبل الغرب، الذي يؤكد بأن البرنامج النسوي الوحيد المطروح للمرأة العربية هو في أن تتخلى عن ثقافتها الأصلية وتحتضن الثقافة الغربية إذا كانت تطمع في أي تغيير لوضعها الاجتماعي والسياسي.

على العكس من سُها التي ترفض بدون أدنى تجاوب الصحراء وسكانها، نجد سوزان تحتضن بشكل كليّ والى حد التشبه والمماهاة الذات البدوية. تقدم لنا كل من سُها وسوزان رؤية خارجية للأحداث وتطورها في الرواية، كونهما امرأتين تحملان ثقافتين مختلفتين عن ثقافة المجتمع المضياف الذي استقرتا فيه مؤقتا. وعلى الرغم من إعجاب سوزان الواضح وتبنيها للكثير من عادات ومظاهر المجتمع الصحراوي، إلا إننا نجد بأن خطابها هو الآخر مشبع بالمتناقضات التي تُصيغ الذات البدوية ضمن صورة نمطية عن الآخر تتمثل في صفات الثبات والفانتازيا، وبالأخص هنا وفي هذه الحالة صورة الآخر الجنسية الحيوانية من جهة وغباءه من جهة أخرى والتي يعاد تكرارها وكأنها حقيقة إلزامية.

في بداية سردها يتكشف صوت سوزان في رواية محاولاتها لاستعادة اهتمام معاذ الجنسي بها الذي بدأ يخبو. رغم كونها متزوجة وأماً لبنتين وولد واحد، تُعد رحلة سوزان الى الصحراء بالنسبة لها بمثابة الاكتشاف الجنسي. ويمكننا أن نلاحظ هنا كيف أن هذا الاستغراق في الملذات الذاتية يصبح السمة الفاصلة المتحكمة في علاقة سوزان بالصحراء وبسكانها الأصليين. تتحدث سوزان عن الاهتمام الذي يثيره وجودها عندما تذهب لزيارة عائلة معاذ مع ابنها « شعوري بأهميتي بدأ يزداد، كأن شعري الأصفر، والذي ينهدل بلا حياة حول وجهي، أصبح ذهبا براقا...وفكرت أنه ما من مرة، استحوذت فيها على كلمة، أو حتى على نظرة إعجاب وأنا في بلدي».(١٣٣) بالاضافة فإن رغبة معاذ بها التي لا ترتوي تظل محط مقارنة دائمة بعدم اهتمام وبرودة زوجها تجاهها « تهت أبعد الفكرة بأن بطني كان هو عدم رغبة ديفيد بي، كذلك امتلاء جسمي. وما كان لبطني أدنى التأثير على انسجامي مع معاذ ». (١٤٠) يبدو احتفاء سوزان بجسدها في الصحراء واضحا

منذ البداية في لحظة شبيهة في صداها بتجربة الإنسانية الأولى في عري الجسد والرهبة الجنسية: « حياتي هنا تختلف، واختلفت منذ الليلة الثالثة لوجودي في الصحراء، إذ فتحت عيني مذعورة...لأجد نفسي عارية في حديقة، عالية السور ».(١٣٦)

مع ذلك فأن هذا الوعي المنبثق حول ذاتها يكشف عن حاجة مركبة للسيطرة ولاحتواء هذه العلاقة الناشئة بينها وبين الآخر. ونرى ذلك في الخطاب السلعّي الذي يتخلل حكاية سوزان كل مرة تباشر فيها اتصالها بالسكان الأصليين والذي يحدد بالدرجة الأولى موقعها الذي تصرح به: « جلست أشرب القهوة، فخورة بنفسي. لا شيء يستعصي علي في هذا البلد. كأني أملكه ».(١٧٣) في زيارتها الأولى لمنزل معاذ، مثلا، وحين تُسأل عن إمكانية تركيب مطبخ كالذي تمتلكه، تعلق سوزان: « لماذا لا أطلب له المطبخ من أمريكا، وأستفيد ماديا، لماذا لا أكون صلة الوصل التجارية بين أمريكا والصحراء؟ أخذت في خيالي أحسب ما سوف أكسبه ».(١٣٢) ثم لاحقا وحين تزور صيته، صاحبة الأدوية الشعبية، تبعا لنصيحة سها في أن تلجأ الى السحر الأسود ليساعدها في زواجها من معاذ، تفكر سوزان: « طافت في رأسي فنان مصفوفة، في أهم المحلات في أمريكا تحمل أسمي وصورتي. ورأيت نفسي أتحدث عبر التلفزيون، عن الوقت الذي قضيته متنقلة بين الصحراء والقرى، من قبيلة الى أخرى، حتى أجمع الوصفات تحت كلمة الحب. ثم رأيتني في عيادة خاصة بي، أرتدي المريول الأبيض، وحولي كل ما عند صيته، إنما في زجاجات تشبه زجاجات الروائح الباريسية. وتهت ارى نفسي ايضا تماما كالنساء الأجنبيات اللواتي جمعن المجوهرات الفضية القديمة والملابس البدوية وأصدرن كتبا، تحمل صورهن على الأغلفة ».(١٣٠) إن خطاب سوزان يفضح ما يسميه إدوارد سعيد بالموقع الفوقي المرن « الذي يدخل الإنسان الغربي في سلسلة من العلاقات المحتملة مع الإنسان الشرقي دون أن يفقد سطوته عليه ».(سعيد ٩٠) هذه العلاقة قائمة على القوة وعلى درجات مختلفة من الهيمنة. يمكننا أن نتقصى آراء سوزان التي تم ترسيخها عن الشرق قبل وصولها الى الصحراء، وخاصة تلك المتعلقة بما هو منظور ومدرك.

في مقارنة ماضيها بحاضرها، تسترجع سوزان لقاءها الأول مع الأمريكية باربرا، امرأة أعمال ناجحة وصاحبة جاليري. بالنسبة لسوزان تعتبر باربرا المثال الناجح للأنثى المغامرة التي عاشت في الهند حيث كانت تعمل في التدريس. ولهذا نرى سوزان مفتونة بطوفان باربرا في القطارات حول شبه القارة الهندية، بالصدفة التي جمعتها مع زوجها حين هب لمساعدتها في وجه عصابة ما. تروي باربرا لسوزان كل هذه المغامرات تاركة الأخيرة بشعور مرير بالخواء: « لأول مرة أجد نفسي لا أجلس مسترخية كأنه لا يقلق بالي سوى الواجبات المنزلية المحسوسة، بل إني أخذت أفكر بباربرا وبحياتها وبحيويتها...هذا الشعور أوصلني الى شعور آخر لا أستطيع وصفه. بل يشبه الشعور كمن أضاع شيئا ».(١٤٥) تعرض باربرا في الجاليري التابع لها الخشب المحفور والنحاس الأحمر والأصفر ورسومات على الحرير، كنوز الأماكن البعيدة التي قلما سمعت عنها سوزان. وحين تبدأ باربرا بشرح كيفية حصولها على عقد الأحجار الكريمة وكيف أنها تحايلت على البائع الهندي لتشتري حجرا واحدا بين كل مدة وأخرى، لا نستطيع إلا أن نسترجع تخيلات سها عن نساء منطقة الخليج، عن الصناديق الخشبية، عن الياقوت والألماس المقفل عليه في انتظار من يكتشفه.

تعود سوزان لزيارة باربرا فقط حين يتم عرض وظيفة على زوجها في « بلد عربي في الصحراء ». إن ردة فعل باربرا لهذا الخبر تعمل على تأكيد الصلة التي ارتسمت في ذهن سوزان بين موقع الانسان الغربي وبلوغه الحيز الذي يصبح من خلاله منظورا ومدركا من قبل الآخرين: « شجعتني هي كثيرا للذهاب الى البلد العربي، قائلة بأننا سنعيش كما في كتاب ألف ليلة وليلة.» (١٤٦) ثم تخبر باربرا سوزان عن الأموال،

والقصور، والأقمشة المرصعة بالمجوهرات في حين تتطلع سوزان في مصاغ باربرا الذهبي وتفكر بسعادة بأنها لا بد وأن تشتري مثلها في البلد العربي. وبالفعل، حين يفقد ديفيد وظيفته إثر إفلاس الشركة التي يعمل بها، تقول سوزان: « حققوا لي حلم ألف ليلة وليلة...أصبحت مثل باربرا، أخشخش في أساور الذهب حول معصمي، أخشخش الطمأنينة والأمان، حتى النفسي والمادي للسنوات التي سوف تأتي».(١٨٢)

يمكننا أن نشير هنا الى عنصر آخر لا يقل أهمية بهذا الخصوص فيما يتعلق بشخصية سوزان وهو عملية التسمية وإعادة التسمية التي تخضع لها من قبل الآخرين. فاللفظ العربي « سوسان » والذي تنادى به في الرواية مرات عديدة يعكس تنويعاً يكاد أن يحل محل الأسم الأصلي « سوزان ». هو إشارة للاختلاف في قلب التشابه، أنه البديل والمرائي. حتى سوزان ذاتها تبدو ساقطة في إبهام التسمية والتي تشير اليها وفي ذات الوقت الى شخص آخر « أبدو الآن سوزان أخرى، ووجدتني الفظ أسمي، سوزان، ثم سوسان، ثم بصوت أعلى سوزان...أنادي نفسي، أتساءل إذا كنت حقا سوزان أو سوسان التي جلست في تكساس، امرأة، في بيت ككل البيوت ».(١٤٤)

بعد أن تضع سوزان نقط صيته السحرية في كأس الويسكي لمعاذ، يعود الأخير ليحقق رغبة سوزان في الزواج منه، ولكن بشكل أهم ليصرح «{اسمك} مريم لا سوزان...مريم، زوجة معاذ الصديق...والله اللي يقول عنك مريم الأمريكية، لأفكك رقبته ».(١٤١) وكأن مطالبة سوزان في الإندماج تحتم إدراجها في نسق التمثيل التفاضلي عند الآخر. في الحقيقة تبدو سوزان مبتهجة بالتسمية الأخيرة حيث تبعدها عن التحريف المبهم في تسمية سوزان/سوسان، وتضفي عليها هوية جديدة: « آتي بشرشف السرير مركزة وسطه على رأسي، لأتركه ينسدل علي تماما كالعباءة. أبتسم، وأتمنى أن ألف نفسي بالعباءة. وأغطي وجهي بالمنديل الأسود. وأصبح كالباقيات ملفوفة، لأني ثمينة وسريعة العطب. ولأني أنقل من مكان الى آخر».(١٤١) في هذه المرحلة من الرواية تفكر سوزان بالاستقرار في الصحراء وأن تصبح زوجة ثانية لمعاذ.

لكن كل هذه القابلية، وما يبدو تحقيقا لنبوءة ذاتية، يعد مؤشرا أكثر من أي شيء آخر على الغموض الذي يكتنف النسق التمثيلي الذي تتحرك عبره شخصية سوزان على مستويين متداخلين، داعية بالنتيجة التصدع في وجودها، والتحريف الى عالمها، خارقة بهذا كل الفواصل والحدود.

بالرغم من ذلك فإن الشروط المحركة لهذا الغموض أو هذا الإبهام تصبح ذاتية الانعكاس عندما تواجه سوزان هلع العودة الى امريكا وقت يفقد زوجها وظيفته، وحين يهجرها كل من كان يلاحقها من أجل المتعة: « العودة الى أمريكا، هي العودة الى نقطة بين الملايين، وأنا هنا أشعر بأهميتي، كل دقيقة...ماذا تفعل امرأة أربعينية وحيدة في بلد يعج بغيرها...من سيدير تلفونها سوى من يخطئ؟...وتصورت تماما ما سيحدث لي، حتى وأنا في السيارة المتجهة الى المطار. سأرى وجها مستديرا لدرجة. وشعرا ينسدل على رقبة ممتلئة، وزندين سمينتين. صدرا طافحا. وبطنا بارزا وقدمين قصيرتين سمينتين ».(١٨٢)

هذا التضاد الثنائي في البناء الروائي يمكن تتبعه أيضا في تناول شخصيتي نور و تمر، حيث أستخدم الاختلاف الطبقي هنا كقاعدة لتجاور وجهتي نظر مختلفتين جوهريا فيما يتعلق بوضعية المرأة من سكان المنطقة الأصليات وأحلامهن في الصحراء. فالمحيط الذي تعيش فيه نور بإسرافه المفرط يلقي الضوء على طريقة في الحياة متفسخة وواهمة، تصور الصحراء « كجسد » يهدم في ذاته، ويقتات على هلوسات اسقاطاته لمساحات مغايرة في تخوم وجود غريب. هذه الأساليب المختلفة في حياة الصحراء تهدف وبشكل آني الى إثارة الصدمة والرفض أو المقت الذي يصبح العلامة المميزة له: الثياب الجلدية، سباق الدراجات النارية في الحدائق الشاسعة المطوقة بالأسوار، العباءات الملونة، الرغبة المحمومة في آخر صيحات

الأزياء من الغرب، والشهوة المتحكمة في كل العلاقات، كلها ممارسات بُديّة، تعكس حالة الضياع وفقدان الرؤية الواضحة والذي يُطرح هنا كسمة لعدد غير قليل من جيل ما بعد النفط في الخليج.

بالمقارنة يبرز لنا في الرواية انموذجا آخر مغايرا متمثلا في تمر التي تعمل بدأب في تغيير الظروف المعيشية التي ترضخ تحتها كأنثى وبهذا تبرهن من خلال الجهد الشاق على حتمية التغيير وبأن الثقافة تتخلق في جوهرها إنسانيا. حين تقدم تمر مطالبها كامرأة من المنطقة، فإنها تتحدى حدود وشروط مفهومي القوة/والمعرفة. وهي تفعل ذلك تحت عين السلطة ذاتها، عن طريق خلق تموضعات ومعارف « جزئية »؛ وهي بهذا تنجح في « تغيير الظروف التي يتم فيها إدراك وجودها كأنثى، وفي نفس الوقت تحتفظ بجلاء حضورها »

(" Bahbha Signs Taken for Wonders " 160)

على الرغم من هذا التضمين الأيدولوجي، تقدم لنا كل من نور وتمر صورة عن « الفضاء الثالث » الذي يتحدث عنه هومي باهبا كشرط أولي لتحديد الاختلاف الثقافي. فكلتاهما قد تم تقاربهما مع ثقافات أخرى عن طريق السفر أو التعليم، أو نتيجة النشوء في محيط يحمل سمة التعددية كالذي يتكشف عنه عالم نور، أو كون الأم تحمل اصولاً تركية كما هو الحال مع تمر. كلتاهما أيضا قد وصلتا الى وعي محدد يتصل بشكل مباشر بوضعهما كنساء من الصحراء. وقد يكون هذا الكشف، وترجمة مظاهر معينة في ثقافة ما، والمداولات وإعادة التنظيم الديالكتيكية للفكر سواء كان هذا بشكل واع أو غير واع، هو ما يجعل هاتين الشخصيتين تحملان الهوية الهجينة، وبهذا تكونان بادئتين في خلق التزعزع والتغيير.

لكن لا بد من الاشارة هنا إلى أن هذا التموضع الأيدولوجي يسقط في تمثيلات متناقضة حين يُطبّق نفس التجاور مع الشخصيتين الذكورية الرئيسية في الرواية، وهما صالح ومعاذ.

بالرغم من أن شخصية صالح يمكن أن تُرى كتمثيل للمثقف الذي يعمل بشكل واقعي من أجل تغيير مثمر في ثقافة بلده، تبقى شخصيته مبهمة الى حد لافت، حيث نراه متأرجحا بين موضعين لا ينسجمان: فمرة يُقدم لنا كانسان واعٍ وغير دوغمائي، ومرة أخرى نراه كزوج مستبد، رافض للتفاوض. بغض النظر عن مطالب نور غير المعقولة، تأكيدنا هنا يأتي على استخدام وسوء استخدام القوة التي يستعرضها صالح ضمن صلاحياته كزوج في مجتمع أبوي.

بالمقابل تفضح شخصية معاذ خطاب شديد التعقيد والتشابك. منذ البداية تم طرح معاذ كصورة نمطية عن الرجال الأصليين في الصحراء، والذين تم تمثيلهم في الرواية كمطاردين للنساء، مهووسين جنسيا. لا شك بأن خطاب سوزان في سرد علاقتها مع معاذ قد عمل بدون شك كما طرحت سابقا، على تأكيد الإطناب الغربي عن بساطة عقل الآخر وحيوانيته الجنسية غير المروضة. إن ما يهمنا في هذا التمثيل هو التأكيد الذي يعاد تكراره مرات ومرات عن سذاجة وغباء الرجال في الثقافات الأخرى الأقل شأنا من ثقافة الغرب. لذا فإن حياة معاذ من هذا المنظور تصبح نموذجا لنوعية الفضاء المحيط بمملكة الرجال في صحراء الخليج. إلا أن هذا الخطاب يكشف سمات أخرى متناقضة حين يتخذ الجانب الطبقي مكانا بارزا، خاصة حين نشهد بأن شخصية معاذ كنموذج أولي للسذاجة والحيوانية الجنسية في الرواية تتم مقارنتها بشكل مضمر بحكمة صالح الغني، المتعلم، القادر على ضبط وموازنة أطر حياته. فهل هي مصادفة إذن أن يكون معاذ الإنسان البسيط غير المتعلم هو من يصاب بمرض السيفليس في نهاية الرواية؟ مرض قد ظل لفترة طويلة مرتبطاً بالجهل والتخلف الاجتماعي لمجتمعات معينة يطلق عليها دول العالم الثالث. ■

المراجع:

١. حنان الشيخ: مسك الغزال ، دار الآداب ١٩٨٨.

المراجع الاجنبية

1- Al - Shaykh, Hanan. Women of Sand and Myrrh. New York. Anchor Books, 1989.

2- Ahmed, Layla. Women and Gender in Islam. New Haven. NJ: Yale University Press, 1992.

3- Bhabha, Homi K. "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism." The Location of Culture. London: Routledge, 1994, PP.66-84.

4- "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817." Critical Inquiry 12 (1985): 144-165.

5- Cixous, H. and C. Clement. "The Untenable". In The Newly Born Woman. Minneapolis, MA: University of Minnesota Press, 1986, pp. 147-160.

6- Hardy, Barbara. "Problems for Feminist Criticism." In Problems for Feminist Criticism. Sally Minogue, ed. London: Routledge, 1990.

7- Said, Edward. Orientalism. New York: Peregrine Books, 1985

8- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" In Marxism and the Interpretation of Culture. Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds. London: Macmillan, 1988. Pp. 271-313.

9- "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism." In The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism. Catherine Belsey and Jane Moore, eds. London: Macmillan, 1989.



اعترافات عبدالله السيَّار
رواية قصيرة لحكاية طويلة

محمد عبدالواسع شويحنة *

أنا عبدالله السيَّار ، ها قد عدت ثانية ، فاسمعوا ما أقول ! . إنها البداية .. بداية لمسيرة لا تنتهي، فبالله عليكم لا تكونوا مغفلين فتحسبوا أني انتهيت ، لقد أصبحت في برزخ آخر، غادرت دنياكم الفانية ، هجرتها إلى غير رجعة ، ولم أندم ، عشت كما أشتهي وأحب ، لم أهزم أو أتراجع ، ولم أنحن للحظة ضعف ، فسحقاً لكل من يظن بي الظنون ، لم أخسر معركتي أبداً ، صحيح أن أعضاء جسدي قد توقفت عن الحركة ، لكن خواطري ما تزال متفتحة وقادة كما عهدتها في كل حين ، مازلت أحلم ، حياتي في أحلامي ، وما أزال أسعى وراءها ، أخلقها في الصحو إن لم تسعفني في المنام ..

ذكريات بعيدة تحضرني الآن ، ذلك عهد تقادم ، لكنه أبداً لا يبرح فكري ، كأنه عند الأمس القريب ، أيام كنت أبني قصوراً وممالك ثم أهدمها بضربة من رأس عصاي، أطيح برؤوس أتباعي ، بعد أن أكتشف جهلهم وانقيادهم الأعمى وراء الغواية ، وتعلقهم بالأغيار. أشد ما كان يغيظني أني أحبهم ، وأتودد إليهم وأسلكهم في دربي ، ثم أجدهم حفنة من الحمقى لا يستأهلون العيش ، وعلامة ذلك عندي أن تبدأ رقابهم تغلظ وأكفالهم تتسع ، ثم يتباطؤون في السير خلفي ، ويصل الأمر بهم إلى التخلف عن المسير، والقعود على الأرصفة .. وما أكره إلا القاعدين، وما أمقت إلا الباكين الصاغرين في يوم الزلزلة الكبرى ، أولئك الذين جحدوا وجودي ، وعصوا أوامر سر أسراري شيخي وإمامي أبي الفضل الدردري ، ولهذا رأيت بعد يأسي وفراغ يدي ، وما أزال أرى ، أن الصبية الذين اصطفيتهم ، هؤلاء العجيان البنادق ، الذين لازموا موكبي في أيامي الأخيرة ، كانوا

* اديب سوري وأستاذ جامعي في دولة الامارات العربية المتحدة.

أقرب إلى نفسي، على الرغم من أنهم أصبحوا بعد حين أكثر مدعاة لإثارة غضبي ، والدعاء على نفسي بقصف العمر ، فلم أعد أحتمل كل هذه المهانة ، وما عادت شيخوختي التي تثير شياطينهم تقوى على تحريك العصا والتطويح بها والضرب الأعمى.. لم أفلح مع الكبار ولا مع الصغار ، لكن إذا كانت لي عثراتي وزلات أحلامي ، فأنا بشر والله مثلكم ، لي أوجاعي وأحزاني، ولي صبواتي وشهواتي ، فلماذا لا تفهمون ؟! . لماذا لا تدركون أني كنت رهن ابتلاء عظيم ، وأني عندما ارتضيت أن أسير أمامكم قد وضعت في عنقي قلادة شوك ، أنا لم أرفض قدري ولم أعترض ، يكفيني فخراً أني بمسيرتي اليومية تلك ، قد سننت سنة رأيتها مبرر وجود خلق الله جميعاً، لكن الناس لا ينقادون لما أردت وتمنيت ، وأنا في سعيي إلى تحقيق ما أبغي ، وجدت البطش شعاراً من ذهب ، والقسوة ملح المحبة ، فليس من شيء أحب على قلبي من حبيب أزجره وأجفوه ، ثم أقربه وأصله حبل ودي .. لكن الأنذال لم يفهموا طباعي، ولم يلتفتوا إلى ما أحب وأكره ، وحدهم الصبية فهموني أول الأمر ، في الأيام الأولى فحسب ، لكن ما ذقته على أيديهم بعد ذلك قصَّر حبل أجلي ، ثم دق مسامير نعشي ، لكنهم – الكبار والصغار معاً – لم يستطيعوا أن يدفنوا أحلامي ، ففي عليائي، وعلى دروب واسعة طويلة سرمدية ، هنا في ديار الحق ، وتحت قبة الملكوت الأعظم ، ما أزال في أوج سلطاني ، ما أزال أسير ، أسير وأسعى لأن أجد من ينضم لمسيرتي، فهل أفلح في مسعاي؟ وهل أغزو القلوب فتصبح ملك يدي ؟

هذه فحوى حكايتي ، فحواها في ختامها ، والأمور جميعاً بخواتيمها ، لكني – وأنا المنقاد أبداً إلى ما أحب وأشتهي – أود أن أحكي سيرة مسيرتي من بدايتها ، من خطواتها الأولى التي لم تنته كما قد ظننتم ، ولن تنتهي على أية حال.

حدث ما حدث منذ زمن بعيد ، إنه عهد الطفولة الأول ، طفولتي ، ذكرى حياتي الأولى ، لا أذكر ما وراءها ، فأنا ما كنت إلا الطفل الماشي ، الماشي أبداً ، لم أحبُ قط .. حطت حمامة على شباك غرفتي ، تأملتها مبهوراً ، حبست أنفاسي التي ازداد تدفقها في صدري ، ثم نهضت إليها ، طارت إلى أرض الدار ، تبعتها ، مشت فسحبتني وراءها ، هزت رأسها ومضت أمامي فسلبت لبي ، تعثرت قدماي فسقطت خلفها ، فوثبَتْ إلى أمام ، رشيقة موفورة الصحة ، وعادت إلى سيرها ، نهضت وتبعتها ، ثم صارت الأرض جميعها خضراء حولي ، وتنورت بالأزاهير، السماء خضراء ، والحمامة أمامي خضراء تشع بالأصفر البرَّاق .. وهاتف من السماء يحثني على السير ، فأسدد ناظري إلى حمامتي وأتبعها ، ثم تغيم عيناي وتختلط الأشياء، فلا أرى حمامتي ، بل الفضاء الرحب الأخضر ، والأفق الأخضر .. أقف وألتفت إلى الوراء فأجد حمائم كثيرة كثيرة لا يحصيها عدّ ، تغذ السير خلفي ، فعلمت من ساعتي أني نُذرتُ لمهمة عظيمة ، وأن الوقت قد أزف لمسيرة أبدية لا تنتهي .. لكن الحمائم طارت بعد ذلك، وتحول الفضاء حولي إلى رماد ، وأصابني وجوم شديد.. أمضيت طفولة باهتة ، لا أكلم أحداً ولا أنصت إلى قول أحد كفَّ جسدي عن أية حركة ، واستسلمت إلى قعود شلَّ أعضائي ، لكنه لم يسلبني القدرة على الحلم .. وما هي إلا سنوات ، حتى انتشلت نفسي من غمرة أحلامي ونهضت ومشيت .. كان ذلك في عصر شبابي الأول ، لا أدري أية قوة خفية دفعتني في قلب الحضرة، فوجدت نفسي أمام الأسرار مولاي الشيخ أبي الفضل الدردري . وقف أمامي بقامته القصيرة وحدبته البادية ، رفع وجهة إليَّ ووضع راحتيه على كتفيَّ كأنه يتعلق بي ، ثم تمتم وباركني بعينين مغمضتين ، ومسح براحتيه بعد ذلك وجهي، ثم أدارني أمامه ودفعني فسرت وتبعني .. في الأيام التالية طالت لحيتي حتى لامست سرتي ، فاتخذت لرأسي عمامة خضراء عظيمة ، وجلباباً أبيض واسعاً، ومشيت في الأسواق ، فصرت أدعى السيَّار ، وصار لي أتباع ومريدون، يسيرون عن يميني ويساري ، وفي أرتال بالعشرات خلفي ، أتمهل فيتمهلون ، وأقف فيقفون ، أسير في الحواري ، وأخوض الأزقة والمنعطفات ، وتمتد

المسيرة ساعات وساعات ، أتلفت حولي عندئذ وأتصفح الوجوه، فأرى علامات الرضا والارتياح ، أطمئن وأركن إلى راحة ضمير ، لكني أقول : لقد نال منا التعب كثيراً، وهذا وقت الراحة .. وأنعطف إلى أقرب مقبرة، أدخلها وسط مشاعر سرور عامة، أتخطى القبور وأتباعي خلفي ، أقف وألتفت إليهم، فيتوقفون وتشخص أبصارهم إليَّ ، فأشير بيدي إشارة خفيفة فيجلسون حيث هم ، وتشرئب أعناقهم نحوي، فأبدو في هذه اللحظات ، بجلبابي الأبيض وعمامتي الخضراء ، وقد تسامقت قامتي ، كشاهدة وحيدة في المقبرة، ثم أتخذ مكاني على عارضة قبر مرتفع ، وأنظر ساهماً، ثم أغمض عيني وأطأطئ رأسي ، وأرحل عنهم بعيداً ، أطير في مساحات الفضاء، أهيم مع الحمائم وأرقى السحب وأخوض الحجب ، وبين الحين والآخر ، أرفع رأسي وأجول بعينيَّ في خضم هذا الحشد من أتباعي المتناثرين أمامي ، يعانون المواجد وقد ران عليهم صمت وخشوع، أعناقهم مائلة أو منحنية ، وأجفانهم مسبلة أو ذابلة ، ووجوههم شاحبة قد مالت إلى النحول وانتابها عذاب العشق ، وأنا أعرف ما يعشقون .. للناس في عشقهم مذاهب ، وأتباعي مذهبهم في العشق الواحد .. يتسلل صوتي في هذه الآونة ناعماً رقيقاً لا يكاد يسمعه أحد غيري، أردد أنشودتي الخالدة : « هِمْ بحبي يا فتى ..» فتسري همهمة استحسان بينهم ، وتنفجر من جهة ما زعقة عظيمة ، فأعلم أن شريط الهيام قد لمسهم ، وأن عصف الوجد قد بلغ بهم كل مبلغ ، فأسترسل في أنشودتي أترنم ، أعلو وأهبط :

هِمْ بحبي يا فتى — وارضَ إذ أنت أنا
أغمض العين تري — واصبرَنْ تلقَ المنى
واهجرِ القلبَ الذي — هام حبًّا بالدنى
ملتفتْ لا لن يصلْ — رغم سيرهْ والعَنا

ثم أعود إلى اللازمة ، فتتمايل الرؤوس والجذوع وتنطلق الآهات والحسرات .. أتوقف عن الإنشاد ، وأنظر في عيونهم الذابلة الرطبة ، فأشفق على ما أجد فيها من توسل ورجاء ، فأتمطى فاتحاً ذراعي على اتساعهما ، وأتثاءب ، فيعلم الجميع أني أصدر أوامري بالانصراف.. وأنهض فينهضون نهضة رجل واحد ، وأسير فينتظمون على جانبي وخلفي ، فأمضي بهم في طريق العودة ، إلى حيث التفرق ، وما أقساها عندهم من لحظات ..

في بعض الأحيان كنت أحس بالضيق والنفور من هذه المسيرة التي بدأتها ، ومن أتباعي وخضوعهم الذي بات يثير غضبي ، فيخطر في بالي أن أقوم بعمل يوردهم موارد التهلكة جميعاً ، وهم بالطبع سينقادون لأوامري ، ويقذفون أنفسهم في نار جهنم إن أردت .. لكني أهدئ من روعي ، وأحسو قليلاً من شراب السوس المفضل لديَّ، وأقطب وانهرهم بعنف ، وأتلو عليهم المواعظ ، فيزدادون خضوعاً وانقياداً ، ويستسلمون لصمت مطبق ، فتثور ثائرتي ، وأقذفهم بشتائمي ، فيبتسمون ويتغامزون بغبطة ، فأكتفي – وقد تخففت من غضبي – بأن أستنزل عليهم اللعنات في سري ، وأقول مواسياً نفسي معزياً روحي : لا سبيل إلى ما تبغي ، فإذا لم يكن ما تريد فأرد ما يكون . وأنا أعلم في النهاية أن حبي لأتباعي لا يدانيه حب ، وأن هذا الحب أساس وجودي ، ومبعث قوتي ..

في إحدى نوبات غضبي ، دلقت إبريق السوس بكامله في جوفي ، وفي اللحظة ذاتها برقت في خاطري فكرة ، فحسمت أمري ، وانطلقت سهماً مارقاً أمامهم، أمضي لما عزمت عليه .. إن في نفسي توقاً لعمل عجيب يصعقهم، ويأخذ بعقولهم .. أمضي بخطوات أقرب إلى الهرولة، وهم يتبعونني وسط لغط كبير ، إلى أن أصل إلى الزقاق إياه ، إلى البؤرة التي طالما حرمت عليهم الاقتراب منها أو النظر إليها عندما يصادف مرورهم بها.. أمضي إلى ماخور البلدة ، أقف في رأس الزقاق وألتفت إليهم فيهدأ ضجيجهم ، فلا تسمع إلا صفيراً خافتاً مع لهاثهم ، أصطفي عشرة من أتباعي الأماجد بإشارة مني ، وأتقدم بخطواتي داخل الزقاق فيتبعونني ، أقف على باب الماخور ، وهو عبارة عن بناء قديم قائم تحت الأرض ، أدفع الباب اللوَّاح وأهبط

درجات القبو ، ورجالي ينزلقون خلفي تباعاً ، فأتيح لهم أن يتقدموني، فيغشون المكان قبلي ، ويعلن كبيرهم عن قدومي ، وسرعان ما أكون في الداخل .. وإذ يضمنا المكان ، تلامس عيوننا عتمته وسكينته ، وتتضح شيئاً فشيئاً الوجوه التي بهتت وشخصت بأبصارها إلينا ، يخرجون عراة من عليَّة هنا ومن قبو هناك ، يتطلعون إلينا ، يتراجعون في خشية ، تمتد أيديهم بحركات مذهولة إلى ملابسهم في محاولة لارتدائها .. الواضح أن المفاجأة شلّت ألسنتهم وأيديهم، فأقول بصوت بدأ كالهدير في جوف المكان : لا عليكم يا إخواني ! . ها نحن بينكم .. فلتطيبوا أنفساً ، إنكم من المصطفين ، وأنتم من خفق القلب بحبهم ..

عندها تصيب الدهشة أتباعي مما أقول ، وينظرون نحوي بتساؤل ، فأتقدم خطوات وأتخذ مجلسي في ركن عليّ، وينتظم الجميع أمامي في جوٍّ من الحيرة والذهول ، فلا أرى بدّاً من أن أقول : كنت أعلم أنكم لن تأتوا إلينا ، فوجدت أن آتي إليكم ، وها أنا وصحبي بينكم يا أحبائي !. ارفعوا رؤوسكم كما يليق بأمثالكم أن يفعلوا ، وانظروا في محياي تكحلوا عيونكم المتعبة الكليلة، واعلموا أن طريق السلامة ممتدة رحبة تحت أقدامكم ، فسيروا ورائي تغنموا ، وجودوا بالرضا تسلس الأيام قيادها لكم ، ويرضى المدى عنكم . لستم أو من نام ، بل النوم سمة كل المخلوقات ، فاسعوا إلى صحوكم ، اسعوا إلى الموت ، وأيقنوا بأن الناس جميعاً نيام ، أو سادرون في غفلة ، فإذا ماتوا انتبهوا . اخرجوا الآن بأجسادكم إلى الضوء ، وإلى الهواء الطلق! . فعلى الطرقات حياتكم ، وهناك يقين الجسد.

واقف بحزم وأشق طريقاً بينهم ، وأصعد خارجاً فيتبعني الجميع .. وفي الخارج يتعاظم الحشد ، يتوقف الناس وينظرون غير مصدقين ، إلى أبناء القبو وقد خرجوا عن آخرهم ، فتناثروا تحت ضوء الشمس ، بعيونهم البراقة التي استمدت حياتها من نفحتي ..

وكان ما كان بعد ذلك من أمرهم ، إذ حلوا أضيافاً على أتباعي ، فنعم الأضياف بمضيفيهم ، والمضيفون بأضيافهم ، وطاب لأحبائي الجدد العيش بيننا ، فهجروا حياة القبو إلى غير رجعة ، وانتشروا في أرجاء المدينة وأطرافها ، وتكاثروا في كل بيت وحي ، وأصبحوا يلازمون مسيرتي ، فازداد عد أتباعي أضعافاً ، فسررت حينئذ سروراً عظيماً أثلج صدري .. وحضرني في المنام شيخي الدردري ، وبارك صنيعي ، فعلمت أني قمت بعمل خارق قد عجز عنه مصلحو البشرية وهداتها .

لست من أهل الكرامات ولا أدعيها ، كرامتي الوحيدة أتباعي والمريدون الذين يتعاظمون من حولي يوماً بعد يوم .. وأنا أعلم أني بهم قد نلت أعلى المراتب في سلالم الفصل والسؤدد . لقد عشت لهم ، وأعطيتهم أكثر مما يحلم به منتظر عطاء، تقصفت قدماي وأنا أسير أمامهم ، أصل الساعات بالساعات ، والصبح بالظهيرة ، والعصر بالمساء .. وغالباً ما تنام عيون الليل ولا أنام، إلا إذا كنت ضجراً ، فأتوجه إلى داري من أقصر السبل، وعندما أصل أقف أمام الباب، وألتفت إلى جحفل هائل لا أرى آخره ، أرفع ذراعي وألوح بكفي طارداً ، فيهمون بالتفرق ، وأكون أسرعهم فأختفي من أمامهم وراء باب داري ، وأتحلل من عصاي وعباءتي وعمامتي ، وأتضمخ بعطري ، وأمر بالكحل الأسود على أجفاني ، وأشذب لحيتي .. وربما تكون الليلة صيفية قمراء فيحلو لي أن أنام على السطح، فأصعد إلى هناك وأستلقي ، ويجفوني النوم كما في إحدى المرات ، فأنده شيخي الدردري ، فيأتيني صوته من بعيد يقول : فاز المخفون يا عبدالله ، تَخففْ، تَخففْ ! فأجد ملابسي ثقيلة فأخلعها وأتمدد مستلقياً، فيجيئني صوته ثانية : تمدد على جانبك الأيمن يا عبدالله ، وإذا غفوت فاحذر الغفلة ! فأفعل وأحاذر ولا أجد إلى الغفوة سبيلاً ، فيعود صوته يتردد في هجعة الليل : تخفف يا عبدالله تخفف ! . فلا أجد سوى بعض هموم تثقل رأسي ، فأتخففْ منها بالنظر إلى نجوم السماء ، وأتيه في بحرها ، أعدها ثم أنتبه من شرودي وأعود فأعدها ثانية .. ولا أجد بعد ذلك بدّاً من أن أنهض وأطل على حارتي فأجد أتباعي قد افترشوا الأرض واستندوا قعوداً إلى الجدران ، أو

جعلوا من أجسادهم تكايا ووسادات لبعضهم بعضاً ، فأرقب المشهد من جهات السطح كافة، وتمتد عيني إلى أرجاء الأزقة كلها ، فأراها تمتلئ بأجسادهم ، وأجلس مطمئناً أمشط لحيتي بأصابعي في ضوء القمر، فأغفو قليلاً ، لكن سرعان ما يطلق الديك أولى صيحاته ، فأنهض وأعد العدة ليوم آخر .

في مثل هذه الليالي التي يستبد العشق فيها باتباعي ، فيأبون المغادرة إلى بيوتهم ، وينامون حول داري ، فيملؤون الحارات المحيطة بها ، أجد لزاماً عليَّ أن أكافئهم على حسن صنيعهم ، وإن كنت كما علمتهم أنفر من الإذعان وأضيق بالخضوع ، فأخرج إليهم بعد صيحة الديك الأولى ، فيهبون جميعاً واقفين ، وينتظمون سريعاً صفوفاً متراصة أمامي ، والبسمة على وجوههم ، والتوسل في عيونهم .. فأرسل خطبتي الصباحية ، فيصغون بانتباه وشغف ، ثم يغمضون أعينهم خشوعاً ، وأسترسل في بلاغتي الحبيبة إلى نفسي وإلى قلوبهم ، فتطيش أفئدتهم، وأجد الحكمة تقتضي أن أنهي خطبتي فأفعل ، ويبدأ في حينها غبش الصبح بالتلاشي ، وتكون دموع أتباعي قد تهاطلت سخية وهي تستمع إلى فيض حكمي ، فأقول ثانية الحكمة تقتضي ألا أبالغ في القسوة ، فالرحمة مطلوبة في كل حين .. وعندئذ يجيء النشيد بلسماً لعلاج النفوس بمحو الصدأ منها والصديد ، فأنشد وينشدون:

انتبِهْ من غفلتِكْ لا تكُن بالهَدْيِ عَيْ
طوِ بيدَ الأرضِ طَيْ وامتثِل أمرَ يَدَيْ
أنتَ لا تَسْطِيعُ شَيْ

ويطول النشيد ويتعاظم ، أعود إلى لازمتي « همّ بحبي يا فتى » أرددها وأنتشي ، ثم أسير أمامهم ، وبحركة من يدي ينجذبون ، فينتظمون عن يميني وعن يساري ، وفي أرتال بالعشرات خلفي ، بينما أصوات إنشادهم تشق أجواز الفضاء .. نسير ونسير ، ثم أتوقف وألتفت بكامل جسدي إلى الوراء ، فيتوقف الإنشاد ، ويحل الصمت على الحشد الكبير ، فأمسك بأصابعي أطراف جبتي ، وأفتحها على الجانبين ، ثم أستدير ثانية ، وأسير بخطوات واسعة ، فيعلمون أن إحدى عاداتي قد بدأت ، وأن الصمت هنا سيد المواقف، فلا تسمع حينذاك إلا وقع الأقدام وحفيف الأثواب ، وأتوقف عن المسير فجأة ، فيوسعون لي حلقة كبيرة أقف في وسطها ، أمد ذراعي اليمنى جانباً ، وأجعلها قائمة ، وأشرع كفي إلى أعلى ، بينما أضع الكف اليسرى على صدري ، فوق القلب ، وأبدأ بالدوران .. أدور مغمض العينين ، أسرع في الدوران وأظل أدور وأدور حتى أصل إلى الختام ، فأهدأ قليلاً ثم أتوقف وأفتح عيوني فأرى الكثير من أتباعي قد أصيبوا بإغماء واستلقوا أرضاً وقد علا الزبد أفواههم، فينهضم الآخرون ويصلحون من شأنهم.. وأرمقهم لحظات منتظراً أن ينضموا إلى صفوفهم ، ثم يعود موكبي إلى السير. ولا يفوتني أن ألاحظ بشكل بدأ يثير انتباهي ، أن كل من كنا نمر بهم من أقوام ، كانوا يخرجون من حوانيتهم ودورهم ، ويكفون عن أي عمل ، بل إنهم يقفون بخشعة وسكينة ، يرقبون مسيرتنا ويرمقوننا بعيون الدهشة والإعجاب ، فنرى أبداً حيث نمر صفوفاً مكتظة من الأقوام على جانبي الطريق ، وإذا أرادوا إكرامنا أكثر – وهذا ما أصبح عادة فيما بعد – جعلوا وأطفالهم ينثرون فوق رؤوسنا حفنات الرز والبرغل ، أما النساء فيلوحن بأيديهن من حافات أسطح المنازل ، وربما أطلقن الزغاريد أيضاً مما يدفع حتى الشيوخ إلى الرقص بحفاوة وسرور ، بل أصبح مألوفاً وبات من التقاليد العريقة في مسيرة موكبي أن نمر بحشود يتقدمها وجهاء قطعوا دربنا بصف من الخراف ، فأرى مشهد دمائها النافرة وأسمعها تشخب ، ثم أتابعها بعيني وهي ترتجف وتسكن ، فأقوم عندئذ بالمرور على رقابها ، أتخطى دماءها تباعاً ، وأقف عند رأس كبيرها أتلو خطبة عصماء ، وأستأنف السير تهدر خلفي أصوات من خاضوا في محيط محبتي ، تردد أناشيد السلوان ، فأضع كفيَّ خلف أذنيَّ ، فتعلو الأصوات أكثر ، فأخوض في بحر نشوتها وأسكر من غير مدام .. وتمتد المسافات

أمامنا ، فنمشي ولا ندري أية قوة تحملنا على السير ، على هدي اللذائذ نمضي ونجوب ، وكل ما أحاط بنا وضمنا ولفنا ، بات مسخراً لصبوة قلوبنا وقرة أعيننا..

ويؤذن يومنا بالارتحال فينتهي بنا الطواف إلى سفرة شهية ، امتدت سماطات عديدة حوت ما لذ وطاب ، أعدها أحد أتباعي ، إذ بعد توسل وطول انتظار أجود بالرضا ، وأصدر الإذن بالسماح. ويتبارى عدد من أتباعي في إحراز شرف إقامة هذه الولائم ، وأمام هذا التنافس الشريف الذي أسميه تهافتاً دنيئاً، لكثرة ما فيه من إلحاف وذلة ، يزداد الحقد في نفسي على عجولي السمينة ، التي ربيت على نعمة التهادي في موكبي ، فعندما أقبل دعوة أحدهم على الغداء أو العشاء ، كنت أصل إلى الوليمة فأقف في الباب ، وأبدأ بإدخال من أسميهم أحبابي وأصحابي ، ويسمونهم هم السلتجية والقجم وأهل اليول ، وهم فصائل كثيرة من المتسولين والطفيليين والعاطلين عن عمل والمشردين وذوي العاهات وأبناء القبو والغرباء .. ولا تنتهي أرتال هؤلاء ، كالبرق يسري فيهم خبر الوليمة ، فيتوافدون من كل مكان ، وتفرش على الأرض سفر وترفع سفر ، وأتباعي الآخرون مع صاحب الدعوة يقومون على الخدمة وتنظيم الموائد وتزويدها بالأطباق المليئة ، ورفع الصحون الفارغة ، يسعون بدأب لا يعرف السكينة ، يقدمون الأطعمة تلو الأطعمة ، وينتظرون أن ينتهي كل هذا الفيض من الشره وحمى الأكل ، وأنا أكون في قمة سعادتي ، أقف مراقباً ما يجري ، ولا أشعر بأية شهية إلى الطعام ، وقلما آكل في العادة ، فإذا ما جلست إلى طعام أحس بالشبع من اللقمة الثالثة ، وأقول مردداً : « بحسب ابن آدم لقيمات يقمن أوده » .

عندما ينتهي أحبابي وأصحابي من طعامهم ، يخرجون تباعاً ، مثقلين بأحمالهم في المعدة وفي الجيوب ، وأختلس نظرات إلى الداعي وأعوانه ، فأرى سيماء الغضب على وجوههم ، فأبث نحوهم بسمة سرعان ما ترتسم على سحنهم الغاضبة صفراء باهتة، وتظل على الأسمطة فضلات يجلس إليها بقية أتباعي ، يتناولون بعضها بقرف وينهضون سريعاً .. وتنتهي الوليمة ، فيما تنعقد بالقرب حلقة غناء ضمت أولئك الذين كفوا عن الطعام واكتظت بطونهم ، فتهالكوا إلى الأرض .. ويصلني صوت أحدهم يردد : « وإنْ أجاعوكَ جُعْ ، أو أطعموكَ فكُلْ ..» ويأخذني الغناء، فأسرح بعيداً .. وأنتبه من شرودي إلى أحد أتباعي يتقدم مني ، وقد انشرحت أساريره ، يتوسل إليَّ أن يكون الحائز على شرف الدعوة المقبلة ، وأهز رأسي موافقاً ، وأنا في دهشة عظيمة لا أبديها .. لي كل ما أريد ، وحاصل على كل ما أرغب وأشتهي ، حتى قبل أن أفوه بكلمة ، الولائم هذه علمتني أن نهر عجولي نبع لا ينضب ، وفيض يتعاظم وأنت تحسبه يؤول إلى نقصان .. هذه الولائم اليومية صارت السبب في شهرتي ، فطار اسمي في الآفاق ، وضمن كل معوز جائع طعام يومه على أشهى مائدة ، وأنا انتشيت وطربت لك ذلك .. وفي غمرة سروري، وأنا أسير ، ساحباً خلفي موكب المتعاظم ، أتوقف قليلاً وأستدير إلى الوراء ، فأرى أتباعي بعيونهم الشاخصة ، ووجوهه الموجهة نحوي ، وأرى خلفهم من سميتهم أحبابي وأصحابي ، أرتالاً كثيرة، بعضهم بأسمال بالية ، وبعضهم صبية مرضى نصف عراة ، وآخرون عاجزون يزحفون على الأرض أو يجرجرون أجسادهم على عكاز، في كل يوم تنضم أرتال جديدة إلى الموكب ، وقد فاقت أعدادهم مرات ومرات أعداد أتباعي ، فأتملى لحظات في سروري ، وعندما تعانق الطمأنينة قلبي ، ألتفت مستأنفاً السير في طريق عشاء قادم .. وأنتبه دائماً – وقد أصبح هذا يؤرقني– أن حياتي كلها قد غدت سيراً متواصلاً في الدروب وعلى الطرقات ، تتخلل السير وقفات على دعوات غداء أو عشاء ، الشوارع والحارات والأزقة قد أصبحت مضامير لمسير متواصل ، والراحة الوحيدة محطة المقبرة التي لم تفي بالغرض ، فصرت أمد سيري إلى أطراف البلدة ، وأجعل التوقف هنالك في الفلوات، حيث الهواء نقي منعش ، وروائح الأطعمة التي تزكم الأنوف تغدو بعيدة .. ولكنها فترة لم تطل ،

فما لبثت الولائم أن امتدت إلى هذه الفلوات ، فصار الداعي يطلب الطعام من السوق ، فتفرش الأسمطة على الأرض في العراء، وتتناثر عليها الأطعمة ، وبإشارة مني ، يقبل الجميع بالأيدي يتخطفون كل شيء ، حتى لا تجد بعد ذلك طعاماً يتبقى لأتباعي وأصحاب الدعوة أنفسهم .. وفي مرات ومرات ، أصبحت أجد في نفسي النفور واغضب من هذه الولائم، وأنا أراها تأخذ الكثير من وقت المسير ، لكنني أقول عندئذ : ما باليد حيلة ! . فالناس يطلبون العيش، وكل جائع يحب أن يملأ بطنه ، وكل عطشان يجب أن يرتوي ، وبعدها ليكن ما يكون ، ثم إني أعلم.. فنهر أتباعي فيض لا يتوقف عن التدفق.

في مجالسي المعتادة ، في المقبرة أو الفلوات ، كنت أرى أمامي ، في الصف الأول وجوه أكابر القوم ونقباء الأشراف والموسرين والأصحاء الموردة وجوههم المؤلفة قلوبهم ، وأنظر وأنقب بعينيَّ لكني لا أرى أحداً من أحبابي وأصحابي ، رواد الولائم وفرسانها المجلين ، فترتفع يدي وتشير إلى البعيدين منهم ليقتربوا ، وإلى من أمامي ليوسعوا صفوفهم للمتقدمين .. وتعتدل الصورة في ناظري، إذ أشهد أمامي، بل تحت أنفي مباشرة، أعداداً من المتسولين والعاجزين وأبناء السبيل، فافرح بهم، وأديم النظر في وجوههم المتهللة، أراها وقد طغى عليها فرح مثل فرحي، فيحلوا لي ساعتئذ أن أخصهم وحدهم دون سواهم بنظمي، فأنشد:

ما لذةُ العيش إلا صحبةُ الفقرا
هُمُ السلاطينُ والساداتُ والأمرا
فاصْحَبْهُمُ وتأدَّبْ في مجالسِهِمْ
وخلِّ حظَّكَ مهما قدَّموكَ ورا

وأكثر ما كان يشدني الدراويش والمجاذيب والبهاليل ، فلا أملُّ من قضاء الساعات في منادتهم والتودد إليهم، بقربهم أنعم ، وأنا استمع بل آمر الجميع بالاستماع إلى حكاياهم ونوادرهم وأغانيهم وطقطوقاتهم ، نطرب لهم وننتشي بكل صوت ، يضحكوننا فنضحك ، ويبكوننا فنبكي، والحكايا طويلة، تهدهد لنا فننام ، ننام مثل الملائكة على سرور، ونصحو على سرور ، وأكون أنا أول من يصحو، وقلما أنام في العادة ، ولا سيما في أيامي الأخيرة ، فأرسل نشيداً خافتاً ، يبدأ في العلو رويداً رويداً ... « يا أهل ودي .. يا أهل ودي .. أنتُمُ ذخري .. » فتتسلل اليقظة إلى أفئدتهم ، يتمطون بتكاسل وتنفتح عيونهم، وعلى وجوههم المطمئنة بسمات انشراح وغبطة ، يرددون النشيد معي ، وتنتظم أصواتهم وتصحو هي الأخرى ، ثم تعلو فأزيدهم بشدوي :

دارِ حبّاً قد برى	**أنفساً وتخيَّرا**
نهرُ حبي قد جرى	**فانهلنْ وارقَ الدُّرا**
واجتنبْ أهلَ الورى	**واقطَعَنْ كلَّ العُرا**

ثم أتوقف عن النشيد ، فيجيبني في الحال صوت طالما أحببته ، يترنم بهذه الكلمات:

واعلمْ بأنَّ طريقَ القوم دارسةٌ
وحالُ من يدَّعيها اليومَ كيفَ ترى
ولازم الصمتَ إلا إنْ سُئِلتَ فقلْ
لا علم عندي ، وكن بالجهل مستترا

فتهيم القلوب ، وتنعم وتطيب ، وإذ ينتهي فصل الطرب يحل صمت قصير ، أستلهم فيه وحي خاطري، ثم أبث على مسامعهم كلمة قصيرة موجزة ، فالوقت لم يعد يسعف ، وأمامنا مسير لابد أن يبدأ ..

تمر الأيام تعقبها الأيام ، ويشتد في خافقي حبي لأتباعي جميعاً ، أرقب هذا الحشد العظيم من المريدين النجباء، يأتمرون بإشارة من يدي ، راضين كل الرضا ، متآلفين بانسجام لا يعرف نفوراً أو رفضاً، فأقول : كم أنت عظيمة يا نفسي !. وكم أنت رائعة يا حكمتي !. فإناؤك الرحب قد وسع كل إناء ، وما أراه دائماً وأبداً يؤكد لي أنه لا يصح إلا الصحيح ، وهذا صحيحي فهو الصحيح ، وأن من أخلص النية فاز بالمرتجى .. وتمتد يدي إلى لحيتي أداعبها براحة كفي، فأحس بها ملساء كالحرير ، والعيون الضيقة ترمقني

بعذوبة ، ويحضرني التثاؤب حينئذ كما في كلي مرة ، فأتمطى في كل اتجاه ، ويكون وقت النوم قد حل . لكنني ومنذ ليال عديدة لم أعد أجد للنوم طعماً ، لم أهتد في كل محاولاتي إلى غفوة واحدة، ما الذي يؤرقني فتبقى عيناي على اتساعهما مفتوحتين وسط الظلمة ؟! باتت تنتابني أوجاع وأوجاع، سميتها كوابيس اليقظة ، هل هي آلام الحب ؟ فحبي لأتباعي لا يدانيه فيما أعلم حب آخر في الدنيا كلها، إنه أنفاسي التي أحيا بها ، ودقات قلبي التي لا تفارق صدري .. كلمت شيخي الدردري في آلامي وأحزاني ، كان يصمت ويهز رأسه ، فأنتظر وأصبر فلا يحير جواباً ، حتى يئست من نفحاته ، وبت أخجل من إلحاحي في الطلب .. وأفكر أن لو قدر لي أن أكون غير ما أنا ! فكيف تكون حياتي ؟! وما هي صورتي وحقيقة شأني ؟! بل ما حال أتباعي من دون ؟ من كان سيجوب بهم الآفاق في هذه المسيرة اليومية العظيمة ؟ تلك التي لا يدرك فضائلها إلا كل ذي بصيرة ، واسألوا إن شئتم كل من سعت قدمه في خطوة واحدة خلفي ، اسألوا كل من أغمض عينيه فوصلته بشريط حبي فارتعد ، مسته ريح الصبوة فاهتز وتمايل واستبد به الوجد ، فمن ذاق عرف ، وأنا ذقت وعرفت ، عرفت ما عرفت بفضل مشيئة كبرى ساقتني في الطرقات ، ودفعت خلفي الألوف المؤلفة ، تستمد من شعلتي الطاقة، ومن أنفاسي الحياة ، باسمي يهتفون في صحوهم والمنام ، وفي طاعتي يتبارون ويغنمون .

في سكينة الفجر يتهافت جسدي ، وينال مني الأرق، لكني في غمرة آلامي أشرع بالتفكير في خطة سير اليوم المقبل ، ثم أهرع على عجل ، فأرى الموكب في انتظاري ، فأمضي إلى المقدمة ، فيما تتدافع الأرتال خلفي ، وابدأ بالنشيد ، وبإشارة من يدي يرددون معلى كلمات النشيد ، ثم أصمت وأدع لحناجرهم مطلق الحرية في إيقاظ الناس جميعاً .

وأنتبه فجأة إلى ما حل بنفسي من ألم ، لقد طقت روحي وضقت بكل شيء ، أسير في هذه الظهيرة الملتهبة والموكب خلفي ، وشمس صيف حارق تصب حمماً على رؤوسنا ، كأن هجير جهنم يلفنا جميعاً ، أحسست بالاختناق ، ونظرت إلى السماء الزرقاء القاتمة ، فرأيتها تطبق على روحي فتوقفت . أغمضت عيوني ، داهمني الغياب لحظة .. لحظة أخرى .. فاجأني صوت صاعق ، صوت انفجار ضرب الأرض والسماء ، لقد انفجرت السماء وشهدت انفجارها، فاهتزت الأرض وارتجت قلوبنا وانخلعت عيوننا من المحاجر .. تحطم زجاج النوافذ في المنازل ، وخرجت النسوة من بيوتهن ينثرن الشعور ويندبن، ثم انطلق صوت زمور الخطر يتلوى ويشتد ، وأنا أسرعت أجول ببصري باحثاً عن سر أسراري ، أصيح بأعلى صوتي : مولاي يا مولاي !.. أين أنت يا إمام الحضرة ؟ أين أنت يا دردري ؟ فيأتيني صوته من ورائي قريباً يقول : أنا في موكبك يا عبدالله ! نظرت إلى حيث الصوت ، فأخذتني الدهشة ن كان شيخي الدردري يقف وقد شد قامته فاستقامت حدبته قليلاً ، نظر إليَّ بعيون فاترة محمرة ، ثم جلس على الأرض وقال : إيش بيك يا عبدالله ؟! .. الزلزال ما يهز رجال ، هذا أول الغيث.. قلت : داخل عليك يا شيخي !. أنا ضعت وضاع من معي . قال : أدري ، أدري ، وسِّعْ دربْ. ونهض وسار وتبعته ، أسرع يبتعد عني فأسرعت خلفه وأنا أحدثه من فوق حدبته ، أميل إلى قامته الصغيرة المنحنية أمامي وأقول : جتلونا يا شيخ ، إيش نسوي ؟ قال : النوبة الجاي نجتلهم . قلت : وأتباعي يا إمام ؟ قال: الساعة ساعتكم يا عبدالله ! خذهم صوب العدا .. فتركته والتفت خلفي أستعرض الصفوف والأرتال ، وأتصفح وجوه أتباعي ، لكني لم أر ما عهدته ، ولم أجد ما تعلقت نفسي أبداً بمشاهدته ، كانت الصفوف مضطربة ، والأرتال متفرقة متعرجة تشكل في المؤخرة فلولاً تتحرك ببطء ، وجوه متعبة مكدودة ، يغسلها عرف غزير بلل الشعور والثياب ، فكرت أن أوقف المسير وآمر الجميع بالانصراف ، فالانفجار حطمنا ، قصف شيئاً في أعماقنا ، ومثل هذا الحر لا يطاق ، والناس على ما عرفت فيهم من طاعة لا تعرف التردد، قد يبدون التذمر والتمرد ، قد يجول في خاطرهم

الرفض والعصيان ، ساعتها لن يشفع لي كل ما قدمت، ولن تجدي نفعاً الولائم والكلمات والأناشيد، فأنت لا تستطيع أن لم ماءً قد سفح ، فالعظة العظة ! . ومن لا يرى من الغربال فهو أعمى ، فليس ثمة قريب لا يمتد إلى شيء بعيد ، وليس ثمة من حضور لا يؤشر إلى غياب ..

كنت ألوب وسط أفكاري السوداء ، ومشهد الموكب يزداد شعثاً وتفرقاً ، أرتال بكاملها توقفت عن المسير واقتعد أنفارها الأرض وأرتال أخرى توارت عن ناظري في الأزقة الخلفية ، خطوات من تبقى ثقيلة كأنها تقتلع من طين، تمتمت شفتاي بصوت خفيض ، أفضي إلى أقرب مريد أن يجمع الصفوف حولي ، أطلب إليه أن يبلغ الآخرين أوامري ، بل أوامر مولاي الدرديري ، ربما لم يسمع ما أقول ! فأنا لم أكد أسمع صوتي ، لكنه نظر في وجهي مستنكراً ، وبدت عليه علائم المرارة ، أغمض عينيه فانبجست في الحال دموع سالت على خديه ، وشهق ببكاء عريض ، وأنا ما تمالكت نفسي ، لم تحملني ساقاي فتداعيت إلى الأرض ، وأحسست بحرارتها تلسع مقعدي ، وغمرني في الحال شعور طاغ بالعجز والضياع ، وقلت إنها النهاية ، فالتوقف نهاية كل شيء ، لكن لا ! الضعف موت ، وأنا لن أستكين ، ولن أتقهقر في ساعة شدة، نهضت كأنما أنتشل نفسي من حمأة أفكاري المبلبلة ، وركضت بين الجموع أستطلع ما جرى .. لقد انفرط عقد الصفوف والأرتال، وتناقصت الأعداد وتضاءل الموكب ، هذا ليس موكباً ! . إنه أكوام وقبضات من أنفار هنا وهناك.. وقفت أمام حلقة ضمت بعض أحبابي وأهل ودي ، لم يرفعوا وجوههم نحوي ، ولم يلتفتوا لشأني ، كانوا يعتقدون الأرض وجذوعهم مائلة إلى أمام ، كأنما يعانون آلام مغص ، بينما تتحرك رؤوسهم يمنة ويسرة، أو في حركة دائرية ، كانوا جميعاً ينشجون بحرقة وحسرة ، بلوعة وخيبات ، زفرات قهر وآهات تتصاعد من أعماقهم ، في عطفة قريبة مني افترش آخرون أرض الزقاق ، وانطلقوا بعويل يقطع القلب ، وجدت نفسي أشاركهم في البكاء ، وغصة قاتلة تحجز النفس في صدري .. بكيت وبكيت كما لم أبك في حياتي، واستسلمت لنحيب لا ينتهي ، لكن أحداً لم يلتفت إليَّ ، كانوا في شغل شاغل عني ، بل ربما لم يعد أحد يشعر بوجودي ، فأين أنا منهم ، وأين هم مني ؟! كيف أقابل بهذا الجحود والنكران ؟ ما أقسى الخيانة! حقاً إنها تستحق الموت ، الموت لهم جميعاً ، الموت لكل عاص منشق .. لم أكن مخطئاً عندما كنت أقسو عليهم وأغضب ، عندما كنت أجلدهم بنظرات غضبى وكلمات حقدي ، وأحس بكراهية لا تقاوم نحوهم ، فسحقاً لهم جميعاً ، وأنا لن أعدم أن أجد لي أتباعاً آخرين أحبهم ويحبونني ، ونخلص لبعضنا الوداد .. كانوا يبكون وكنت أبكي ، وما خجلوا من دموعهم وما خجلت من دموعي ، لم يكترثوا لبكائي ، وأنا هالني بكاؤهم وأفزعني ورماني في أسف جحيم ، بكاؤهم ندم وحسرات ، وبكائي ضياع وعجز ، ما أشد مشاعر الرجاء في نفسي ! وما أقسى شعوري بفداحة الخسران !.. ونهضت من قعودي ، هجرت الأنذال والخونة ، حملتني قدماي وتحركتا بي ، السير أولاً والسير أخيراً ، لن أستسلم إلى قعود ، وجال في خاطري أني من لحظة ولدتني أمي ، تلقفت قدماي الأرض وسرت ، لم أزحف ولم أتسند جدران ، السير أزلي وأبدي معاً ،إنه ظاهري وباطني ، ومحياي ومماتي ، أكثر أحلامي مشي على الصراط ، صراط طويل لا يكاد ينتهي ، وأنا أكثر ما ابتهج له طول الصراط ، وكل سيري في يقظتي دربة ومران على مشي الصراط .. هذا ما لم يفهمه أتباعي يوماً ، وما وعته قلوبهم العمياء ، فضلوا وغاصت بهم أوحال هواجسهم، وهلكوا في جحيم أرواحهم التائهة .

مسحت برفق على لحيتي وصدري ، فهدأت نفسي وتطامنت كرامتي الجريحة ، وانبثقت قوة خارقة من أعماقي، فتلقيت بشاراتها مسروراً ، وحضرني هاتف علوي يأمرني فائتمرت ، وعرفت أن أتباعي أحبتي وصحبتي ليسوا سوى أولاد الحواري النائية من الصبية الصغار والفتيان قبل سن البلوغ .. بهذا مرت فانصعت ، وانطلقت في سيري وخرجت إلى أطرف

البلدة وحيداً ، ووصلت إلى الأحياء الفقيرة ، ثم جمعت الصبية حولي ، فدعوت إلى نفسي وشرعت أردد الأناشيد التي نظمتها للمهمة الجديدة ، وسرعان ما لقيت الاستحسان وقوبلت بالحب ، وتقاطرت جموع الصبية فانتظمت عن يميني وعن يساري وأرتالاً بالعشرات خلفي ، أقول ما أقول فيرددون ورائي بأصوات حادة صاعقة ترج الآفاق فيسمعها الكون كله، تصافح أسماع من هب ودب ، فأمضي بهم صعداً في طريق انفتحت على بيداء واسعة قاحلة ، أمضي نحو الآفاق ، وأنا أرفع عصا طويلة ، اتخذتها لمسعاي الجديد ، بعد أن أمرت صبيتي بمثل ما فعلت، فحمل كل منهم عصاً أو حجراً أو نقافة .. وأنظر فأرى موكبي وقد لفته سحابة غبار ، تصاعدت من أقدام صغاري التي تحث الأرض بقوة ، فأسمع وقعها يتعاظم ، وأتقدم في سيري بدافع غضب وحماسة ، أتشهى أن أقاتل كل من أراه في سبيلي ، وجيشي هذا لن يتخاذل في مهمة ، إلى الأمام أمضي ، والصبية يسرعون خلفي ، أنا أوسع خطواتي وهم يتراكضون ، وكأننا بتنا في سباق طويل لا ينتهي ، بدأت أحس بالرضا وأنا أعود إلى نفسي الحبيبة ، لكنني في غمرة نشوتي وقمة سعادتي ، تعاودني الأحزان ، وتغزو قلبي الكآبة ، فأنظر في موكبي العظيم من الصبية ، وأحس بعبء السنين الطوال التي عشتها ، وآسف لمجرد تفكيري بقرب زوال كل هذا، فأجلس مهدوداً يائساً وقد أيقنت أن دوام الحال من المحال ، فأقول مع من يقول : لو دامت لغيرنا ما انتهت إلينا. ■





فوبيا

محمد عبدالملك *

قال : (بالتأكيد لا ينظر إلي حتى لا أكشف أمره!) يعلم أنني أراقبه بدوري. عندما أسهو مع كوب الشاي والأوراق التي أمامي ستهبط الجريدة من يده كالستارة،ويظهر مشهدي أمامه واضحاً. قال (المراقبة متبادلة!). تنتقل عينه بين الأوراق التي أمامه والرجل القابع على الكرسي في مواجهته.

لم يرفع الرجل رأسه عن الجريدة وذلك أدهشه. قال (لم يأتي كل يوم؟ وفي نفس الموعد؟بالتأكيد يعرف أنني أصل هنا في الثامنة صباحاً!). راح يفكر في الأمر من جديد. قال (قد تكون الصدفة؟). لم يتقبل الفكرة في الوهلة الأولى،فالصدفة لا تتكرر كل يوم؟ كل يوم في نفس الوقت؟ مقابل المقعد الذي يجلس عليه؟

* من رواد القصة القصيرة في البحرين

● اللوحة للفنان **عبدالجبار الغضبان** ١٩٨١ / البحرين / من مجموعة مركز البحرين للفنون الجميلة والتراث بجامعة البحرين.

(العادة لا تفسر) قال،(إنها عادة!)،ابتسم لهذا الخاطر فانهار الخوف الذي التهمه منذ دخوله الكازينو. فكر في الرجل الذي ينتظره خارج الكازينو،على الرصيف. تبعه منذ خروجه من العمارة. يراه من النافذة الزجاجية العريضة يروح ويجيء بانتظام،قال (إن الرجل مبرمج). قال إنهم كالمرض الذي يسبق الموت. كان أخوه تحت المراقبة. فكر في المداهمة التي قد تحدث له في الليل وهو نائم. يقتل في شقته الصغيرة، في العمارة المنعزلة. في الطابق الثالث. في الزقاق المهمل. لسبب مجهول تذكر أكياس القمامة السوداء الكثيرة أمام باب العمارة. قال إن جثته ستوضع في كيس أسود. لن تصل استغاثته إلى الجيران الذين يغلقون أبوابهم في المساء. فكر في الوحدة التي تتبعه في كل مكان. فكر في الرجل الذي يجلس على الدكه طول الوقت،أمام بوابة العمارة. يرفع الرجل التلفون النقال ويتحدث ما أن يراه. عندما يدخل هو العمارة يذهب الرجل إلى البقالة المجاورة التي يعمل فيها. أحياناً يتبعه ويضغط زر الطابق الرابع الذي يسكن فيه. يرتدي نظارة سوداء كبيرة – لم ير عينه قط – وقميص أسود. وحذاء أسود. له يد ضخمة نافرة العروق. تخيله وهو يضربه ضربات عنيفة. تذكر موظف الكهرباء الذي يضغط جرس الشقة كل يوم وآخر. (ماذا يسجل كل هذا الوقت؟ والنقال في يده؟ وعينه تتجول في الصالة والغرف؟). جاء النادل واقترب منه. قال : (أي خدمة؟) ناظره بفضول قبل أن يجيب. كاد يقول للنادل : (إذا أردت) شيئاً سأطلبك، لكنه – أمام نظراته الفاحصة – أرتاب،وقال : (أشكرك جداً). نسي الرجل الذي يجلس أمامه ويقرأ الجريدة ودهش لأنه نسيه. تذكر في الحال الرجل الذي ينتظره على الرصيف وصاحب البقالة التي أمام العمارة.

كان النادل ينظف الطاولة التي خلف ظهره،قال: (لابد أنه ينظر في الأوراق؟ رغم أنها معاملات تجارية. سيظن أنها أوراق خطيرة. في كل الأحوال الأوراق تخيفهم أكثر من المسدسات. هل الأوراق تقتل؟). شعر بحرج وتوتر عندما أطال النادل الوقوف خلف ظهره شعر وكأنه يركب على كتفه. كان يرتدي قميصاً مارونياً داكناً مثل دم قديم جاف. وله صلعة مخيفة. لوهلة تطلع إلى الرجل الذي يقرأ الجريدة وشعر بالأسى والخوف. تذكر الرجل الذي أمام العمارة. كان يسمع همسات أوراق الجريدة والرجل يطويها في يده. قرأ في الجريدة التي تواجهه هذا العنوان بالخط الأحمر : (القبض على جماعة مخربة) قال : (لماذا الكتابة كبيرة والعناوين حمراء؟) شعر بالخوف الشديد قال (إن يد الحكومة الحديدية ضخمة). كانت جثه أخيه مثقوبة من الظهر والبطن،وفي العنق،لم تبارحه صورة الجثة البيضاء الملفوفة في قماش،ولا التقرير الذي تسلمه. (في الأوراق توجد أشياء خطيرة) قال. بدأت مراقبته هو منذ استلامه الجثة. كانوا يتبعونه في كل مكان. المراقبة اشتدت مع الوقت. هناك من يدخل شقته في غيابه. كان ينظر إلى السقف في غرفة نومه. يضع سلماً ويفتش سقوف الشقة الصغيرة وزواياها. كانت العناكب تفزع منه بدورها. قال إنهم يدفنون المسجلات كالفخاخ في كل مكان. أحياناً تكون بحجم علبة الكبريت أو الخاتم، سمع حكايات كثيرة مشابهة. عندما يكون مع أصدقائه في الشقة يطلب منهم الخروج إلى الشارع. يخطو إلى الخارج ويقول : (لنذهب إلى الهواء الطلق!). تكررت الحالة. فهموا حالته وهو يتطلع إلى السقف. يتخيل وهو نائم في شقته في الليل مداهمة عاجلة. في الصباح يطل من نافذته التي على الشارع،يرى رجل البقالة عند الباب يدخن والنقال في يده. تقفل البقالة في الثالثة صباحاً. يقول (لماذا يلبس نظارة سوداء في الليل؟). يحرك الستارة التي يحرص على فتحها قليلاً،ويطل على الشارع. يتخيل جثته وهو على سرير متحرك في المستشفى،وتقرير أبيض فوقها..(سكته قلبية) قال : (الأمر هين جداً). كان النادل يغني أغنية شعبية ولاحظ أن صوته رخو وشواربه كبيرة. أصغى إلى صوته ولاحظ امتلاء مطفأته بالسجائر. رشف

الشاي،وأشعل سيجارة جديدة. كانت هي الأخيرة فطلب علبة أخرى. قال له النادل:

- التدخين يضر بالصحة! لا شك إن لديك ما يشغلك؟

نظر إليه،ودفعه الخوف لأن يقول:

- ليس لدي ما أفكر فيه.

قال : (من المفترض أن يكون الجميع سكان هذه المدينة سعداء. ومن يحزن فهو خطر) رغم ذلك،كان النادل يقف بثبات أمامه ويقول:

- أربع علب في اليوم كثيرة؟

- كيف عرفت إنني أدخن أربع علب؟

قال : (لماذا يعد السجائر التي أدخنها؟)

أربكته الفكرة. قال (أعرف أنه يظن أنني أفكر في مسألة محددة تشغله هو بدوره).

قال : (كان علي أن أكون في حالة أفضل. كلما فزعت ظنوا أنني أخفي سراً بالفعل). يظنون أنني أدبر شيئاً. تخيل جثته في كيس أسود مربوط. (لابد أنهم يفكرون في الخلاص مني!) اعتراه خوف شديد. قال إن فكرة مداهمته وقتله أكيدة. لن يستطيع تغيير شيء. أو التأثير في شيء. (لست أكثر من سلحفاة).

قال إن النادل يستفزه لكي يتكلم. يثيره لكي يقول،بذلك يعرفون حقيقته بالضبط. توقف عن الشراب منذ مدة،ولم يرتد الملاهي منذ شهور بعد أن تسلم جثة أخيه في غرفة يتحرك فيها الضابط والجنود. بعد ذلك زار العيادة النفسية. كان لابد أن يصمت. في نفس الوقت - وهو في خوفه العنيف - أراد أن يؤكد للنادل براءته. كاد يقول له: (أنت تعرف كل شيء!) لكنه استدرك في اللحظة الأخيرة. تهيأت له جثة أخيه، ووجهه الذي امتلأ بكدمات دموية حمراء،وأصابعه المبتورة. قال (إن الكتابة بترت أصابع أخي). تخيل أن المداهمة وشيكة. شعر بفخامة النادل وقوته. بدا له عملاقاً. كان يعلك لباناً. وتظهر أسنانه العريضة. كاد يقول : (إنني بريء!)

سمع صوته من بعيد:

- سأحضر السجائر!

لاحظ أن النادل يطل في الأوراق التي أمامه. لم يخاف؟ من خوفهم منه! (خوف متبادل) قال : تذكر وقع خطوات الأحذية العسكرية الضخمة. يشبه الحذاء العسكري الخوذة. وتشبه الخوذة القنبلة وتشبه القنبلة رأس الأفعى. دهش من هذه الخيالات الغريبة وسمع النادل يقول:

- هل تعمل في التجارة؟

- نعم ...

كاد يسأله : (لماذا تسأل؟) لكنه عدل عن رأيه.

كان الرجل يقرأ الجريدة يراقبهما معاً. ويبدو أنه قد ترك الجريدة جانباً،وواجهه ونظر إليه،ثم هربت نظراته إلى الشارع. لقد حان موعد نومه. سيذهب إلى شقته الصغيرة وفي انتظاره عند البوابة الرجل ذو القميص الأسود (لماذا يحب هذا اللون المخيف؟). كان يفكر فيه،ويفكر في النادل. ويعود لينظر إلى الرجل الذي عاد يقرأ الجريدة. واجهه عنوان آخر فتسلى بقراءاته : (إلقاء القبض على عصابة من اللصوص). لاحظ أن النادل يراقبه وهو ينظر إلى الجريدة. قال النادل وهو يناوله السجائر:

- ألا تحب قراءة الجرائد؟

كاد يقول له (هل كنت تراقبني؟) ظلت الجملة حبيسة صدره. كان يناوله علبة السجائر. قال :

- بالفعل أنا لا أقرأ الجرائد!

- ألا تعجبك؟

قال إنه يستفزه لكي يظهر كرهه للجرائد.

كان أخوه يكره هذه الجرائد بدوره ويقول إنها قمامة.

- أنا لا أقرأ إطلاقاً!

كان يشتري الجريدة وهو يلتفت من مكتبة النور البعيدة عن منزله ويضعها داخل حقيبة السامونايت، ولا يخرجها إلا في الشقة. وبعد أن يستلقي على السرير وينظر إلى السقف والزوايا ويفتش أسفل السرير وينهض ليكشف الشارع من خلال النافذة ينغمس في الجريدة حتى ينام. سلم مبلغاً من المال للنادل ونهض. أشعل سيجارة وهو يخرج من المقهى الزجاجي. كان ينتظره على الطوار المواجه للكازينو

رجل يرتدي قميصاً أصفر وحذاء رياضياً. أصلع بالكامل،ويضع نظارة سوداء ضخمة. له شفتان كبيرتان ويعلك لباناً ويداه حول كتفيه،وهو على هيئة الانتظار. يعرف أن الرجل في انتظاره. تابعه قبل دخوله الكازينو،حين كان يسير في شارع طويل كثير السابلة. كان قد خلف العمارة وفي يده حقيبة السامسونايت عندما ظهر الرجل من نفس البقالة المجاورة وفي يده النقال. كان يتحدث مع الرجل ذي القميص الأسود والنظارة الداكنة،والحذاء الأسود. وعندما انعطف هو إلى شارع جديد تبعه. كان يحمل منديلاً بنفسجياً في يده. وظل يتبعه حتى دخل الكازينو. عندما توقف على الرصيف ظل هو يلقي طرفاً من عينه إليه وهو يراقب الرجل الذي يقرأ الجريدة بالعين الأخرى فيما كان يفكر في النادل. حين داهمه النادل انتفض:

– أي خدمة؟

كانوا يتشابهون تماماً : وجوه عريضة كالجواشن. أفواه دقيقة واسعة لزجة. وعيون ضيقة. وكف ضخمة. عندما خطا على الرصيف كان الرجل يتبعه. وعند العمارة اختفى فجأة وظهر الرجل ذو القميص الأسود بنصف جسده من البقالة وعدل نظارته السوداء واستدار. عندما وصل إلى شقته وأغلق الباب،ولبس منامته سمع رنين الجرس. فتح باب الشقة ودخل موظف الكهرباء وفتح صندوق العداد وراح ينظر في زوايا الشقة. لاحظ وجهه العريض وفمه الواسع كالأخدود وعينه النائمة (قد يضع قنبلة في الصندوق!) قال. وحين ابتسم له سال خيط لعاب لزج. شعر بغثيان. وذهب إلى غرفة نومه،وفتح الجريدة. كان قارئ العداد قد ذهب. في الصفحة الأولى من الجريدة قرأ هذا العنوان باللون الأحمر العريض (سنضرب بيد من حديد). ابتسم. رأى أمامه يداً حديدية ضخمة بحجم عمارة تهرسه مثل آلة فرم اللحم. وانتشر في بدنه خوف هائل. تضاعف (الرهاب) في تجاويفه البعيدة،وسجن جسده،وغمره عرق كثيف. كانت اليد الحديدية الضخمة والأحذية السوداء العسكرية التي على هيئة مجنزرات تطارده. ثم اتسعت اليد الحديدية وتورمت الأحذية. اتصل بطبيبه النفسي. كان تلفون العيادة يرن. ظل يرن فترة طويلة. أحس بالغثيان والخوف وتقيأ على السرير والجريدة التي تحته. اختفت العناوين الكبيرة الحمراء. حمل الجريدة القذرة ورماها في صندوق القمامة وقال: (لو جاؤوا الليلة ورأوها في صندوق القمامة سيظنون أنني أكره الجريدة!) واهتدى إلى فكرتين: أن يحرق الجريدة أو يقطعها إلى قطع صغيرة ويلقيها في الحمام ليجرفها ماء السيفون إلى المجاري تحت الأرض. قال إن جثته قبل أن توضع في كيس القمامة الأسود ستقطع. فكر : إن الدخان الخارج من شقته سيزيد من شكوكهم. سيعطيهم الدليل القاطع على أنه كان يخفي أوراقاً سرية خطيرة. بدأ بتقطيع الصفحات الأولى بعد أن أغلق باب الشقة وباب الحجرة وباب الحمام. جرف ماء السيفون المندفع الأوراق الصغيرة. استراح. كان يسمع صوت السيفون وانطلاق الماء بلذة،ويشعر بطمأنينة مضاعفة. وشعر وكأنه يتخلص من كل آلامه. ■



حـــوار

العريض والتقاء الثقافات



حوار: علوي الهاشمي و عبدالحميد المحادين *

إبراهيم العـريض ، نموذج متـكـامـل لتجليات التفاعل بين الثقافات العديدة في إبداع إنسان واحد، حيث إنه جمع بين ثقافات شرقية وغربية، من خلال البيئات التي عاش فيها واللغات التي أجادها، والآداب التي قرأها بتلك اللغات مباشرة، وأتقنها ، حتى إنه أعاد إنتاج قراءاته كتابات وتأليفاً وإبداعاً بهذه اللغات ذاتها... فكان إبراهيم العريض هو البوتقة التي انصهرت فيها اللغة الأردية، وما تحمله من روح الهند، واللغة الفارسية وما تحمله من هذه الحضارة العريقة، واللغة الإنجليزية، البوابة المشرعة على الغرب كله، إلى جانب لغته العربية الأم، بآدابها وشعرائها ونقادها ... كل هذا تفاعل في إبداع إبراهيم العريض، وترك آثاراً لا تخفى في النسيج الجميل الذي تكوّن منه إبداعه الشعري والنقدي، ثم الترجمة والنقل من تلك اللغات إلى العربية.

وتجربة إبراهيم العريض شاهد على كفاءة الإبداع حين يتشكل وينصهر في روح إنسان واحد، بعد أن تلتقي كل الروافد وتشكل هذا النهر الجميل، فيصعب على المتتبع معرفة انتماءات هذه الدفقات الرائعة، وإن كان لا يخفى على المتذوق أنها نتاج فاعليات متعددة الجذور، متعددة الأطياف، ويجئ منها شعاع واحد ... هو إبراهيم العريض.

ولأن « ثقافات »، كاسمها، تعنى بالثقافات الإنسانية المتعددة، وتجمع منها ما يمكن جمعه على صعيد واحد، ولأنها تصدر عددها الأول شاهداً على أن الثقافات تتفاعل وتتعايش في جو إنساني رحب، وفي روح سمحة، فإنها تهتم بالإبداعات الإنسانية، وتوائم بينها وتنشرها على صعيد واحد، مكونة مشهداً متعدد

* **علوي الهاشمي**: شاعر وناقد من البحرين، عميد كلية الآداب في جامعة البحرين، صدر له عدد من الدواوين الشعرية، والدراسات النقدية.

* **عبد الحميد المحادين**، أكاديمي من البحرين، يدرّس في كلية الآداب بجامعة البحرين، متخصص باللغة العربية، صدر له عدد من الكتب والدراسات النقدية في مجال الرواية والقصة.

الألوان، لكنه في النهاية مشهد جميل تتكامل خيوطه وتلتحم خطوطه لتكوّن هذا الرواء العذب... «ثقافات»....

من هنا كان إبراهيم العريض شاهداً لا غنى عن شهادته في هذا المحفل الإنساني، لأنه شاهد صدق وشاهد عدل على معنى التقاء الثقافات...

فاتجهت إليه «ثقافات»... ونعترف أننا أثقلنا على أستاذنا الكبير، مد الله في عمره، فصحته الجسمية لا تسعف ذهنه المتوقد ، وعقله الواعي، وحضوره البهي، وقدرته المعهودة على التعبير عن أعمق القضايا وأعقدها بأسلوب سهل سلس، ولغة متماسكة لا يظهر عليها تعب ولا يظهر عليها التواء...

فمن مزايا إبراهيم العريض، أنه يستصفي من العربية ألفاظا شديدة الترابط، والوضوح والإيحاء ، للتعبير عن أعمق الطروحات. بل إن إبراهيم العريض يفاجئ المستمعين إليه بأنه على علم بآخر قضايا النقد ونظرياته، بل إنه يتمثل طروحات تشومسكي مثلاً حول اللغة وعلاقتها بالوراثة الإنسانية، فيعبر عن ذلك في أشعاره، ويجيء بشرح لتلك الطروحات من خلال شعر عذب المذاق.

في أمسية من آخر شهر مارس ٢٠٠١م، كنا في ضيافة إبراهيم العريض: علوي الهاشمي، ومنصور سرحان، ومحمد جواد رضا، وعبد الحميد المحادين، وشاركنا في الجلسة جليل العريض نجل الأستاذ إبراهيم، والآنسة دعد العريض ابنة الأستاذ والقائمة على أموره، والعناية به في هذه السن الصعبة. وكان إبراهيم العريض في شيء من تألقة المعتاد، وحضوره الذهني المتقد، فبدأنا معه الحديث. وحتى لا نثقل عليه، جعلناه يسترسل كيفما شاء حول موضوع: تفاعل الثقافات المتعددة وتجليها في الإبداع الثقافي والأدبي... من خلال خبرة الأستاذ العريض، وكتاباته. وكان كعادته... موسوعي الطروحات، يفاعل بين التنظير والتطبيق والاستشهادات، في أسلوب سهل ... جذاب.

بدأ الأستاذ إبراهيم العريض:

أريد أن أتناول الموضوع من أساسه... ولننظر إلى الإنسان، إلى لغته، إلى ثقافته، لكن لكي نفهم الحقيقة كما هي لننظر إلى الأرض التي يعيش فيها، إذا علمنا أن الأرض، الجبال والسواحل، والشواطئ والرمل ، هي الأمكنة التي يعيش فيها الناس، باردة كانت أم حارة، وأن الإنسان يتعلم اللغة؛ هذه اللغة التي هي أصوات، والأصوات رموز... وهي تختلف من بيئة إلى أخرى، ومن هذه الناحية تختلف العربية عن اللغات الأخرى على سبيل المثال، كلغة الهند، أو اللغة الفارسية. ولا بد للاختلاف من مبرر ، فقد لعبت الصحراء دوراً هاماً في جوانب من اللغة العربية، والصحراء هي التي تفرض الصوت على الإنسان العربي، كالضاد، فهو صوت صحراوي. وفي اللغة العربية ستة وعشرون حرفا، أو صوتاً، وكل لغة تنسج الفاظها طبقاً لعبقريتها وخصائصها، فطريقة الكلام في العربية تعتمد على الساكن والمتحرك في نطق الألفاظ. فنحن، مثلا، لا نلفظ كلمة (بنْكْ) في العربية بتسكين الحرفين الأخيرين منها، وإنما يعمد العربي إلى قول -بنكُنْ- (وهذه ربما كانت نظرية في مسألة التنوين في اللفظ العربي، أي أنه للهروب من التقاء الساكنين في آخر الكلمة أحياناً). فتتوالى المتحركات والسواكن مما يتفق مع اللغة والنطق العربي... أما الهنود فهم يعيشون في غابات، وانهار، وهذا ساعدهم على خلق أصوات خاصة بهم، ومن الممكن التعبير بصوتين في صوت واحد ... مثال ذلك تسمع من البهرة /الكجراتية، كلمة « بّها»، في العربية لا نستطيع لفظها لأننا لا نبدأ بالساكن، ونحن نقول في العربية، بهائي: والبهائي مشتقة من البهاء ولا علاقة لها بالأصل الهندي فنحرك أولها ليتفق مع طريقتنا في النطق ، فيتغير معناها ، فتصبح من البَهاء، بينما بّهاي معناها (أخ).

قصدت بهذه المقدمة أن أبين أن الإنسان عندما يتعلم اللغة، تكون البيئة هي التي فرضتها عليه، حتى التفكير العقلي أيضاً تفرضه على الإنسان الأصوات

التي يستعملها ، أي أن اللغة بحسب طبيعة أصواتها توجه طرائق أفكار الناطقين بها.

لذلك لاحظت أنني إذا تناولت موضوعاً من الموضوعات باللغة العربية، ثم أردت أن أتناول نفس الموضوع باللغة الإنجليزية، فإن الطرائق اللغوية التي أسلكها ، والمنطق الذي تفرضه عليّ اللغة الإنجليزية ، يختلف كل الاختلاف عن النهج الذي تفرضه اللغة العربية.

فإذا اجتمعت فئات من منطقة باردة، مع جماعة من منطقة حارة، أو إذا اجتمع جبليون مع ساحليين، أو أصحاب الأنهار مع صحراويين، ينتج عن هذا الاختلاف أن تتسرب بعض الكلمات، ولكن الكلمات إذا تسربت من لغة إلى لغة ثانية، يتغير نطقها كما يتغير مدلولها أيضًا، فهي لا تعني في اللغة الجديدة ما كانت تعنيه قبلاً بالضرورة. فاختلاف الثقافات ينشأ من خلال الكلمات التي تنتقل بين فئتين، ولكنها تختلف في مدلولاتها، لأن الرموز التي أنت تستحضرها في ذهنك مقصورة على البيئة التي أنت فيها. فكلمة حب مثلا في العربية و Love في الإنجليزية، لا تمثلان صورة واحدة في نفس اصحابها، فالإنجليزي يستحضر من كلمة Love حالة تختلف عن تلك التي يستحضرها العربي. فالعربي يستحضر من كلمة الحب « يحبون الله كحبهم آباءهم كحبهم أبناءهم»، الحب هذا مدخل إلى دراسة الثقافات، العالم كله قائم على الثقافة، التي تنتقل من مكان إلى مكان، لكن الثقافة شأنها شأن اللغة إذا انتقلت تغيرت بتغير الزمان وتغير المكان، وبتغير المتلقي.

ولا بأس أن نتحدث عن الفارسية ، وطبيعة علاقتها بالعربية ، فقد كان للفرس لغتهم الخاصة، ولما جاء الإسلام وفتح بلاد فارس، وانتقل الفرس إلى الثقافة العربية، أصبح معجم اللغة الفارسية يحتوى على نسبة ٨٠٪ من الألفاظ العربية. لكن الفرس لا ينطقون هذه الألفاظ العربية ، كما ننطق نحن، ولا يفهمون من معناها كما نفهم. وأصدق مثال على ذلك كلمة « حافظ »، فعندما يودعون شخصاً يقولون : «خدا هافز »، فتنقلب الحاء إلى ها، كما أن حرفي (ظ) و (ض) لاينطقان عندهم، ويميل حرف الغين إلى القاف، والقاف إلى الغين، فلا يقولون قصر: بل يلفظونها « غسر ». هذا من ناحية النطق، ولكن اللفظ يتبعه تغيير ثانٍ وثالث.. فما يتغير ثانيًا هو مدلول الكلمة ورمزها، فلا ترمز إلى الشيء نفسه.. نحن نقول في العربية: « انقلاب »، ونعني بالانقلاب ثورة أو تحوّل الأحوال، وهم أخذوا هذا الكلمة، ويستدلون بها على الثورة، أي الثورة السياسية.

هذا من حيث الأصوات التي نستعملها كرموز، ففي أصوات لغتنا ،أصوات لا يستعملها غيرنا، وإذا ما أخذوها منا جعلوا لها دلالة ثانية لا تطابق دلالتها في لغتنا.

أما التغيير الثالث، فهو أن المتلقي يتغير مع مرور الزمن، وبتغير المتلقي، تتغير الثقافة أيضاً، فإذا لم تتغير الثقافة ، فهذا يعنى الدخول في حالة واحدة هي الجمود، وإذا وصلت الثقافة إلى مستوى ثم وقفت عنده، فيتراءى للبعض أن كل من يدخل تغييرًا على هذه الثقافة أو هذه الزاوية منها، إنه قد خرج عنها، وانسلخ من هويته.

وهنا نأتي إلى قضية العلم والجهل...

العلم لا حدود له، وهو مستمر، بمعنى أن الإنسان لا يصل إلى نهاية العلم أبدا، لأن العلم في تطور، والزمان متطور ، والتطور يعني التغير ، والتغير مرتبط بسيرورة الزمن ، في هذه الحالة يكون من يقف من زمانه عند مرحلة معينة لا يتجاوزها، ويجمد عندها، كأنما يعيش في زمان غير زمانه، أو كمن يمشي في طريق، ولكنه ينظر إلى الوراء لا إلى الأمام.

● نتمنى لو انك تحدثنا عن تجربتك في هذا الحقل من اختلاف اللغات وما نجم عنه من آثار في ثقافتك . فأنت أديب على ضوء ما تقدم من كلامك ترى أن الإنسان حينما يتقن أكثر من لغة فهو على صعيد اللفظ والمدلول وعلى صعيد

الرمز يختلف... لك من اللغات أربع أو خمس لغات تتكلمها....... هل يتأثر التفكير نفسه مع الإلمام بهذا العدد من اللغات، اتساعا أو تشظياً ؟ كيف تتعامل مع أكثر من لغة ؟!

المسألة تختلف بين الأفراد قدر تعلق الأمر باللغة والثقافة والقدرة على الإتقان،وللنظر في مسألة الترجمة ، فإذا ما نظرنا إلى النقل من لغة إلى لغة، نتصور أننا لترجمة معنى ما، نقدم على استخدام الكلمات ذاتها. وقد أدركت من خلال التجربة، أن عملية نقل المعنى إلى السامع أو القارئ، أمر يحتاج إلى موهبة، من أجل أن يعبر عما يحسه فرد ما في لغته. فإذا ما أردت أن تنقل المعنى من لغة إلى أخرى، لا تستعمل الكلمات ذاتها.

فالأصوات لها دلالات، والرموز التي ترمز إليها الألفاظ قد يستوعبها الإنسان في لغته بطريقة ما، ولكن إذا استعملت ترجمة حرفيه لنفس الكلمات لنقل المعنى إلى اللغة الأخرى، فإن هذا سيضر بالحقيقة . الترجمة هي المحك الصحيح، وإذا كنت تنقل ما يحس به زيد بلغته إلى عمرو بلغتك، فالنقل الصحيح لا يكون بالترجمة الحرفية، وفي الترجمة الحرفية تجنٍ على اللغتين وعلى المعنى فيهما.

لننظر إلى الآية القرآنية الكريمة:

﴿ قُتل الإنسان ما أكفره ﴾

ولننظر إلى « قُتل »: وهو فعل مبني للمجهول، والإنسان نائب فاعل، ما أكفره: أسلوب تعجب.

لو ترجمت هذه الآية ترجمة حرفية مثلا ، فستلحق ظلمًا بمعناها الإنجليزي الذي ترجمت القرآن إليه.

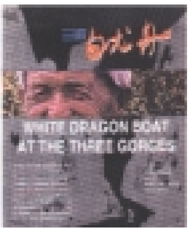
وحين ترجم « إقبال » القرآن، فإنه قدم ترجمته إلى علماء الأزهر للتيقن من سلامة ترجمته، ولمّا تناول هذه الآية ترجمها كالتالي:

Man is self distructive, How ungrateful!

هذه ليست ترجمة حرفية، وإنما نقل للمعنى ... وهذه موهبة، كما أنك لا تستطيع إتقان لغتك إلا بالموهبة، فإن الترجمة كذلك تحتاج إلى موهبة.

● كيف توصلت إلى ترجمة الخيام من الفارسية إلى العربية، وهي ترجمة تتسم بالقرب الشديد من معانيه!

استمع ، مثلاً إلى رباعية الخيام:



الخيام يتكلم كعالم يوجه الكلام إلى إنسان آخر غير عالم:

كجهلك ، علمي بأسرارها
فأنّى لنا سبر أغوارها
كلانا رهين بلطف الظهور
لهذا الدخان على نارها

فهذه ترجمة تدل دلالة صحيحة على معاني الخيام، ولو ترجمت حرفياً لضاع الجوهر.

● أي اللغات تشربت منها أولاً باتصالك بالثقافة العالمية؟

في المحيط الذي ولدت فيه، كانوا يتكلمون الهندية، حتى والدي كان يتكلم الهندية. وذات مرة، حين كنت طفلا ، كان يقص عليّ قصة، ويقصها بالهندية، استعمل لفظة « كوّا » ومعناها غراب، وبمجرد ما كان يقول كوّا، أتصور الغراب. بينما كان يعني بكلمة « كُوا » البئر... فكان الفرق في النطق بين اللفظتين يضيّع الصورة...

لغتي الأولى هندية ... ولما التحقت بالدراسة، تجاوزت الهندية إلى الإنجليزية، بوصفها لغة تدرس بدءاً من المرحلة الثانوية فصاعداً. وكان علينا أن نختار لغة شرقية، فاخترت الفارسية، ودرستها ضمن مناهج الدراسة. وكنا نسمع أيضًا القصائد بالإنجليزية وندرسها ، كقصائد شللى وكيتس، وكنت

اشتري دواوين الشعراء الإنجليز، وهي دواوين ضخمة لم تتجاوز قيمتها حينذاك روبية واحدة، أو ما يزيد قليلاً... وكنت أتلهف لقراءة الشعر الإنجليزي واحفظ هذا الشعر: وهكذا كنت أتعامل مع الإنجليزي من جهة والأوردو من جهة والفارسية من جهة...

● **ما الفرق الجوهري بين هذه اللغات؟!**

اللغة الفارسية لغة غنائية خالصة ، خيالية بحتة، اضرب لكم مثلاً:

في شعر المتنبي اشعار كثيرة نحن نعتبرها سخيفة، ولكن هناك فئة من الناس كالفرس.. يعتبرون هذا الشعر وما يتضمنه من معنى، هو الشعر في أعلى مستوياته...

مثال على ذلك بيت للمتنبي وهو يتغزل، وفي الغزل يتحدث عن معنى النحول وانه نحيف فيقول لحبيبته:

ولـو قـلـمٌ ألـقـيتُ في شَقّ رأسِـه
من السُقْمِ ما غيّرتُ من خطِّ كاتبِ

يرى الفرس أن هذا الأسلوب رائع، وهو أعلى مستويات الشعر، أما أنا، فأراه بذوقي العربي شعرًا سخيفاً.

لكن هو شعر ، خيال... والشعر الفارسي يرقى إلى هذا المستوى.

يقول حافظ : « إذا أنشدت شعراً تراقصت الملائكة في السماء » . مثل هذا الشعر لا يمكن فهمه مترجما إلى أي لغة أخرى، لأن أسلوب الإدراك، هو إدراك الخيال، وهم يعرفون أن هذا خيال، والخيال نفسه شعر... بينما نحن نعتبر أن هناك حقيقة، والحقيقة يجب أن يخدمها الخيال، لا يسخّرها.

● **ما التغيير الأساسي الذي دخل على العربية حين تمازجت مع اللغة الفارسية؟!!**

عندما انتقلت الكلمات العربية إلى الفارسية، فقدت الجنس. فكل كلمة في العربية هي إما مذكر أو مؤنث، والكلمات في العربية لا تتجاوز الجنس في الأحياء أو في الأشياء. فلما انتقلت هذه الكلمات إلى الفارسية، فقدت معنى الجنس، فاللغة الفارسية لا جنس فيها، الفعل بالنسبة للرجل والمرأة، والصفة بالنسبة للرجل والمرأة ، شيء واحد، وهنا وقعت المفارقة، فهذه الكلمات لما انتقلت من الفارسية إلى الاوردية عادت إلى الجنس ثانية، لكن تقدير الجنس في لغة الاوردو يختلف عن تقدير الجنس في اللغة العربية... فكلمة « كتاب » في اللغة العربية مذكر، و« كتاب » في الاوردية مؤنث، هذه المفارقات هي أصل الاختلاف الثقافي في التفكير، وهو ناجم عن الفوارق بين اللغات.

عندما كان العرب يتغزلون، كان غزلهم صحيحاً، لكن لما انفتح باب الفتوح وانتقلوا إلى فارس وسمرقند وبخارى، وغيرها من الأمكنه، وعرفوا الشعر الفارسي، قرأوه أو سمعوه، وتفاعلوا معه وتأثروا به، ومن هنا جاء الغزل بالمذكر في العربية. في الفارسية لا يوجد دلالة على المذكر أو المؤنث، في العربية التذكير اتجه منحنى آخر.

● **أنت امتلكت اللغات الأوردية والإنجليزية والفارسية ثم العربية فيما بعد، أي هذه اللغات تأثرت بها بشكل أكثر من سواها؟**

لما كنت اقرأ القرآن ، فإنني أقرأه لأنه مقدس، ولأن لغته لغة أهل الجنة، فاللغة العربية تحمل في ذهني معنى التقديس، حتى في الفارسية يضربون أمثالاً، يرون فيها أن العربية ليست على المستوى الإنساني، إنها شيء مقدس، لا يمس ولا يأتيه الباطل.

ولذلك عندما جئت إلى العربية، كنت أشعر في داخل نفسي أنني أحاول أن أتقن لغة هي اللغة الخالدة إلى الأبد، ولم أكن أتقنها في بادئ الأمر. ولكنني أقرأ القرآن، وإذا جئت إلى الآية ﴿ فإذا سمعوا ما أُنزل إلى الرسول ترى أعينهم تفيض من الدمع مما عرفوا من الحق ﴾ (المائدة آية ٨٣) ؟ أبكي معها. فكنت أمام اللغة الخالدة، ولذلك تصورت أن أمامي تحديا كبيرا لإتقان هذه اللغة والتحدث بها... أول ما بدأت التعرف

إلى آداب اللغة العربية، بدأت بالشعر المهجري... إيليا أبو ماضي ميخائيل نعيمة، الياس فرحات...

ثم انتقلت إلى الغزل في الشعر العربي، لأن هذه الحاسة، شعور الإنسان بالحب والغزل، شعور عام، وله أكبر مساحة في الآداب العالمية، فحفظت الغزل. ومن الغزل انتقلت إلى الشعر العباسي... وبعده ذهبت إلى الشعر الجاهلي. ومن خلال حماسة أبي تمام وجدت أن الشاعر الجاهلي هو أصدق شاعر في العالم..لأنه عندما يكتب الشعر يصوّر رؤاه أصدق تصوير، لا من الناحية الدينية بل من الناحية النفسية.... يقول الأعرابي:

سلبتِ عظامي لحمَها وتركتِها
أنابيبَ في أنحائِها الريحُ تصفرُ

إنه لا يصور الواقع، وإنما يصور إحساسه لأنه يحب من ملكت عليه صحته وعافيته، وذهبت بكل نفسه، وإذا جاء إلى الواقع يتكلم في الواقع... إذا حارب يعترف بقوته أو قوة أعدائه، وإذا هرب من المعركة، يصف هربه وشعوره لماذا هرب، فهو لا يغالط نفسه ولا يكذب. لما ذهبت إلى كمبردج في بريطانيا، بدعوة من المجلس البريطاني، وتجولت في مكتبة كمبردج، كانت هناك فتاة اسمها مس سكيل، أخذت تدور بي على المكتبة إلى إن جاءت إلى مكان فبه كتاب حماسة أبي تمام: مخطوط من المخطوطات المحفوظة عندهم، فأحضرته وأرتني إياه، وسألتها هل تفهمين هذا الشعر؟ أجابت: أنا درست هذا الكتاب، قلت: وما رأيك فيه.

قالت: إنه أصدق شعر في العالم.

وهذا يعني أن المجتمع الذي يصوره هذا الشعر، أراه بكل حسناته وسيئاته، وإيجابياته وسلبياته، لا مغالطات في هذا الشعر.

- **أنت واحد من شعراء الرومانسية، هكذا يصنفك الدارسون... إلى أي مدى تأثرت بالرومانسية الغربية، و من الفارسية و من الهندية ؟**

إذا تناولنا الحديث عن التصنيفات الموجودة في الشعر، نجد أن البعض يقسمونه إلى مديح ورثاء وهجاء ووصف، وبعضهم يصنفه إلى حركات: واقعية أو رومانسية، ورمزية... هذه كلها تصورات، الأمر يرجع إلى طبيعة الإنسان... فمنهم من تكون نظرته إلى الحياة نظرة رومانسية، وآخر نظرته واقعية خالصة ، وآخر نظرته مبهمة ويعيش في عالم الإبهام... هي صفة فيه ... فإذا جاء إلى الأدب، في أي لغة من اللغات، فإنه يتأثر بالشيء الذي ينسجم مع روحه.

أنا انجذب إلى الأفلام الهندية وأشاهدها، بما فيها من رقص وغناء وموسيقى....

كان (جاشنمال) صديقي في البحرين، قلت له لما كنت تلميذا ذهبت وشاهدت فلما هنديا فيه أغنية إذا اسمعها اشعر بأن شيئا في داخلي يتحرك معها.. أريد هذا الفلم. فسألني إن كنت اذكر شيئاً من الفلم يرشده للتعرف إليه، فدندنت له اللحن وتعرف إلى قصدي، فأحضر لي الفيلم، ولما عرضناه، ظهرت الأغنية، فوجدت أن الأمواج التي تنبعث من الأصوات تنسجم مع أمواج في نفسي، كأنني أتجاوب معها، هذا يكشف أن لدى الإنسان استعداداً خاصاً لتذوق شيء يختلف عما يتذوقه غيره.

والشيء نفسه ينطبق على الحب – الحب من أول نظرة – أنت تحب واحدة، وقد تكون هذه الواحدة في نظر غيرك أمراً عادياً.. ولكنك تشعر بأنها أثّرت عليك من مجرد نظرة إليها، وبشكل لا تستطيع أن تقدره تقديرا صحيحاً.

أما قضية الأسلوب والتعبير في حياة الانسان، فهو أمر متعلق بوجوده هو، داخل محيط خاص به، هو أمام ذات أخرى، فإنه يقوم بمحاولة لخلق اتصال بينه وبين الذات الأخرى... فأردت أن أدرس كيف يتم هذا الاتصال.

كل ذات تسعى إما لتكون أرفع درجة من الذات التي تخاطب، أو أن تكون على مستوى واحد معها ، أو تكون لأجل البهرجة والمنادمة. قد لا تكون أمامك ذات أخرى، وإنما تكون منغمسًا في ذات نفسك .. وإذا انغمست في ذات نفسك ... تستطيع أن تستخدم ألفاظًا مثل قال وقلت.. مع أنه ليس هناك قال ... أو قول.. وإنما هو دلالة على إحساسك.

يقول الفرزدق:

وأطلس عسّالٍ وما كان صاحباً
دعوت بناري موهنا فأتاني

وما دعاه لهذا القول.. أنه كان في البرية، فأشعل النار، فرآها الذئب من بعيد واخذ يدنو من النار

فقلت له ادن دونك إنني
وإياك في زادي لمشتركان

ذلك لم يكن قوله، وإنما كان قول إحساسه.

أحيانًا لا تكون قال وقلت، أقوالاً، بل شعور..إنه إحساس بالشيء، ولذلك فالشعر الرمزي هو شعر موجه إلى الذات.. ويستعمل الشاعر أحيانًا رموزاً خاصة به، ولكنه إذا لم تكن لديه موهبة وقدرة ، تبقى رموزه هذه مقصورة عليه.

على سبيل المثال : كلمة طير، عندما تنطقها.. يفهمها أي تلميذ - كما أن كلمة قفص يفهمها أي تلميذ.. وطير في قفص، أمر مفهوم. ولكن الآية الكريمة ... ﴿ كأنما على رؤوسهم الطير ﴾، رمز لأشياء لا يفهمها الطفل، لأنه رمز، لكن طبيعة اللغة تقبل هذا الرمز، حتى ولو استعملت الرمز فأنت تجعله قابلاً لأن يفهم، بحيث يفهم الناس الذين يشاركونك اللغة. وإلا تصبح اللغة مقصورة على متكلمها .

فلننظر إلى قول الشاعر.

كلنا طائره في قفصٍ
إنما يطلقه المجدود منا

فكل منا طائره في قفص، لا يطلقه إلا المحظوظ - هذا لا يدركه المبتدئون، ولكن اللغة تقبل مثل هذا الرمز - والمستمع يجد أن الشاعر عبر عن معنى يحسه، لكنه لا يستطيع أن يعبر عنه أفضل من الشاعر.

● **هل كتبت شيئاً بالفارسية غير رباعيات الخيام؟ أو كتبت بلغة غير العربية؟**

لم أنظم بالفارسيه... لكنني أفهم اللغة الفارسية، أنا بالنسبة للفارسية كمستشرق يدرس العربية، هو يعرفها ويتقنها لأنه درسها دراسة ... أما الأوردية فكنت أعيش بين متكلميها ، وكذلك الإنجليزية، فالمثقفون يتكلمون الإنجليزية، وأنا بينهم.

لقد درسنا الفارسية، ولكن أحسن طريقة لفهم اللغة هو أن تمارسها مع أهلها... وأنا لم احتك بأهلها، ومع ذلك قمت بترجمة الرباعيات عن الفارسية.

(وهنا تناول العريض كتاباً فيه رباعيات الخيام التي ترجمها إلى العربية، مع ترجمتها)

وقرأ رباعية ترجمها:

لشكرك أمسِ على ما مننت
رفعت لك الكأس حتى ظننت
وتكسر إبريقها اليوم ربٍّ
(تراب بفيّ).. أسكران أنت!

وهي تجيء بعد هذه الرباعية:

سأشربها إذ هي الحاصل
فما الحق حاشاك ما الباطل
سأعصيك بالضدّ حتى أرى
أذنبي أم عفوك الشامل!

والرباعية السابقة ليست للخيام. وإنما هي منسوبة له.

● **هناك سؤال :؛**

كتبت ديوانك « ذكرى » بعد عودتك إلى البحرين بثلاث سنوات أو أقل قليلاً.. وفيه شعر موزون ومقفى... وينتمي تماما إلى الشعر العربي. هل توافق

على النظرية المتداولة الآن، وهي أن اللغة شيء من موروثات الإنسان.. هل اللغة أمر موروث في تكوين النفس الجمعية؟ بمعنى إن قابلية اللغة العربية أمر كان كامناً في ذاتك... ولذا تفجر بسرعة... وانسجمت مع هذا بإبداعك الشعري... بعد فترة وجيزة من تعلم اللغة العربية؟ أي إنك حامل لجينات العربية؟

يجوز... لأن هذا المعنى ورد في رباعية للخيام...يقول فيها:

ألـيس حشرتـهـم في ثـيـابـي
فـألسـن مـوتـاك تملي كـتـابـي
ومـا أنـا أحصـيت أنـفـاسـهـا
فـإن تـدع عـدت فـفـيـم عقـابـي!

وهذه رباعية تبين تأثير الماضي على الإنسان وتوأم هذه الرباعية

فـمـا الـروح عـنـدي بـهـذا الجسـد
سـوى خـيـمـة لمـلـيك ورد
يـحـل بـهـا بـرهـة مـن يـحـل
مـنـهـم فـيـمضـي وتـبـقـي الـعـمـد

رديار كبلنج الشاعر الإنجليزي، ولد في الهند من أبوين إنجليزيين يعيشان هناك، في محيط هندي، وربما أثر عليه هذا المحيط. ولكنه كتب، بعد بلوغه، قصصاً بالإنجليزية، في أيام الملكة فكتوريا، وأراد أن يوعيهم كي لا يغتروا بالإمبراطورية، (فكتب كلامًا أصيلاً، أشد أصالة مما كتب الإنجليز)

- **هل يمكن للثقافات المختلفة أن تتعايش؟**

اكبر بلاء هو الجهل .. مصيبة الإنسان الجهل.

﴿ هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون ﴾ !

وقضية نصف علم مصيبة إذا كنت متخصصا بموضوع ... فنصف العلم غير نافع، ونصف العلم أضر من الجهل.. الجاهل لا يدري.

يقول المتنبى (الحقيقة تتكلم)

ومن جاهلٍ بي وهو يجهل جهله
ويـجـهـل عـلـمـي أنه بـي جـاهـل

ويقول المتنبي:

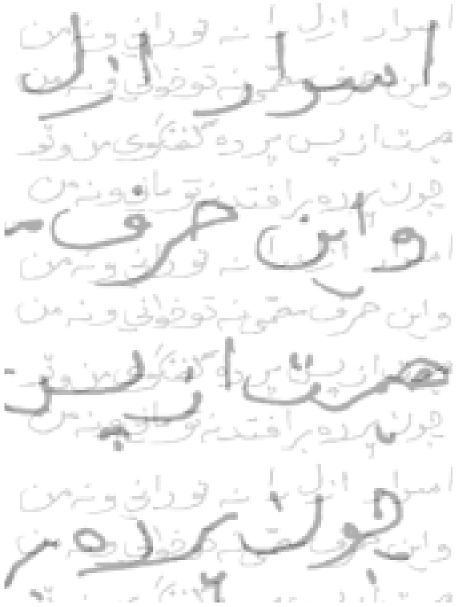
وكـيـف يصـح في الأذهـان شـيء
إذا احـتـاج الـنـهـار إلى دلـيـل

فالذي يرى النهار، ولا يرى أنه نهار، كيف يمكن إقناعه؟ مصيبة الثقافة هي الجهل... إذا زال الجهل فالعلم بوابته التسامح... لأن مجرد فتح باب العلم، إيمان بأن الإنسان معرض للخطأ والصواب... إذا اختلف معك إنسان، فالتسامح هو الأساس حتى في الاختلاف بغض النظر من المخطئ ومن المصيب؟

الجاهل يعادي كل من يختلف معه ... وقد يستحل دمه، وعدم التسامح اكبر عقبة تقف في طريق انتقال الثقافات. الجهل عام ... والإنسان يولد جاهلاً، لكن إذا ما فتح نفسه على العلم، يحاول أن يفهم وان يتقبل الأشياء التي تختلف عليه. الإنسان يتطور في حياته، يرى اليوم شيئاً، ولكنه إذا رجع إلى هذا الشيء بعد فترة، فقد يختلف رأيه فيه، وإذا لم يختلف رأيه فيه، فهذا يعني أنه ميت.

يقول الشاعر:

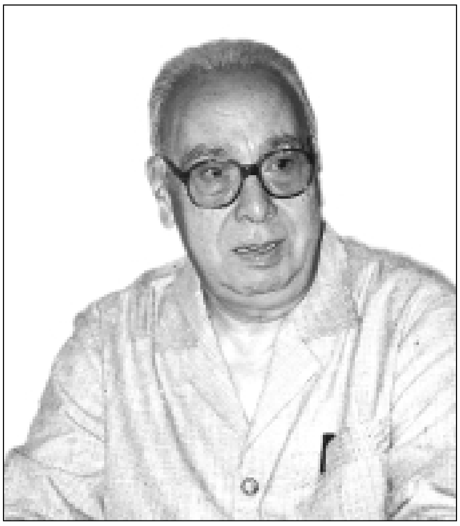
لـيس مـن مـات فـاستراح بميت إنما الميت ميت الأحياءِ



الابيات بخط يد الاستاذ إبراهيم العريض

حوار « ثقافات »

مع الدكتور عز الدين إسماعيل



حوار: هيئة تحرير ثقافات

رأت مجلة « ثقافات » أن تتوقف في كل عدد من أعدادها عند واحدٍ من الأعلام تجوب في فضائه الإبداعي .. تبحر معه في أعماق معاناته مع الحرف .. تغوص .. تستكشف .. تُسائل .. وتقدم كل ما جنته في رحلتها الحميمة إلى القارئ الكريم ،

ولئن كانت « ثقافات » عازمةً على الجري على هذا التقليد، إنه ليسعدها أن يكون لقاؤها الأول مع الدكتور عز الدين إسماعيل الذي حلَّ والدكتورة نبيلة إبراهيم ضيفين على جامعة البحرين لإثراء موسمها الثقافي .

الدكتور علوي الهاشمي :

نرحب أجمل الترحيب بضيف جامعة البحرين ، وضيف « ثقافات » الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل، أستاذ الأجيال المتعاقبة ، وأستاذنا جميعاً . وإنها لفرصةٌ ثمينةٌ أن نلتقيه وأن نتأمل معه في تجربته النقدية ، التي غطت مساحة زمانية تتجاوز أربعين عاماً من العطاء المتواصل المتدفق الذي تجلّى ذلك في عدد من الكتب المؤلفة والمترجمة ، وعدد من المحاضرات والمساهمات في حقول الدرس النقدي . ولعل كتابه المرجعي : « الشعر العربي المعاصر ، قضاياه

وظواهره الفنية والمعنوية » أول كتاب وضع في نقد الشعر العربي الحديث ، لتسيل بعده فيوض النقد حول هذا الشعر . ولا يقل عنه أهمية كتابه الأول : « التفسير النفسي للأدب ».

وسيكون هذا اللقاء فرصة للإصغاء إلى تجربة الدكتور عز الدين إسماعيل ، وتكوينه الثقافي والنقدي، والمراحل التي قطعها في هذا الحقل ، وملامح كل مرحلة، ثم بعد ذلك نبدأ الحوار.

د. عز الدين إسماعيل :

أتقدم بالشكر والامتنان للأخ الدكتور علوي الهاشمي ، على دعوته الكريمة لي لأكون بين أعضاء هيئة تحرير « ثقافات » ونتحاور في بعض المشكلات النقدية . وإني أشكركم جميعاً على مشاركتنا هذا اللقاء ، واننى سعيد أنه اللقاء الأول ، مع العدد الأول من « ثقافات » ، ويسعدني أن اسهم ولو بقدر ضئيل من هذا النشاط الثقافي في هذه المجلة التي توشك أن تظهر إلى النور. إن نقطه البداية دائماً ما تكون بالغة الصعوبة ، ولكنني سأبدأ من منطقة لعلّي أصلح بها معلومة تفضل بها الدكتور علوي الهاشمي وهي أنني أعمل على الساحة النقدية منذ أربعة وخمسين عاماً وليس أربعين عاماً ، والسبب هو أن أول مقال نشر لي كان حينما كنت طالباً في كليه الآداب بقسم اللغة العربية ، حيث كنت أطمح إلى الكتابة في إحدى المجلتين (الرسالة أو الثقافة) ، ولكن ميولي الخاصة ومعرفتي بهما وباهتمامهما واتجاههما جعلتني أوثر مجلة الثقافة ، وقد أرسلت أول مقال إلى هذه المجلة في أكتوبر عام ١٩٤٨ وفوجئت أن مقالي قد نشر فيها ، وهو أول مقال ينشر لي في مجلة من المجلات الأساسية في الساحة العربية ، ثقافية وأدبية، ينشر فيها أعلام الأدب والفكر ، وكان يرأس تحريرها الدكتور أحمد أمين . ومنذ ذلك الوقت وجدت نفسي في قلب الأحداث الثقافية ، أكتب في مجلة لها وزنها ولها احترامها ومن ثمَّ كان لابد أن تكون في مستواها إذا شئت أن تنشر كلاما يؤخذ في الحسبان ويُلتفت إليه ، ولا يرده لك رئيس التحرير . وقد كلفني هذا كثيراً من الجهد منذ البداية، فالنجاح يمثل نوعاً من القيد على الإنسان ، سيما إذا بدأ بداية كهذه ، فكيف تتطور وكيف تنمو وكيف تأخذ أبعاداً تتجاوز ما بدأت به؟

من هنا بدأت القصة ، وشجعني ذلك على متابعة النشاط وأنا مازلت طالباً في قسم اللغة العربية . وقد نشرت في السنوات الثلاث الأخيرة وأنا في هذا القسم عدداً لا بأس به من المقالات ، حيث اعتبر الدكتور أمين الخولي بعض هذه المقالات أعمال سنة ، ولكنه اعتبر عدداً من هذه المقالات في العام الذي كان يدرسنا فيه البلاغة في فن القول ، بديلا عن أعمال ألسنة ، وكان هذا عبئاً جديداً على عملي في هذا اللون من النشاط التحريري و النشر الأدبي ، واستمر هذا إلى أن أغلقت مجلة الثقافة في أواخر عام ١٩٥٢ . في العام الأخير من عمر هذه المجلة نشرت سلسله من خمسة مقالات كانت تحمل عنوان « التفسير النفسي للأدب » وكانت هذه البذرة التي نمت بعد ذلك في أوائل الستينات لتخرج في كتاب، أضحى منشوراً ومعروفاً بين الناس . فكانت هذه البداية التي حققت فيها في الواقع طرفاً ومطلباً من المطالب التي كان شيخنا الخولي يحفزنا عليها ويجعلها أساساً ضرورياً لكل من يريد أن يتمرس في العمل النقدي والأدبي ، فكان يقول : من يريد أن يكون له موقع في هذا المجال لابد أن يفرغ من دراسة مقدمتين أساسيتين هما : المقدمة الجمالية والمقدمة النفسية. على أن كلمة « مقدمة » هنا ينبغي أن تؤخذ بالمعنى الواسع والعام بحيث تعني أن يكون لديك حصيلة من المعرفة الأساسية الكافية في مجال معرفي بعينه . فالمقصود بالمقدمة الجمالية أن تكون لك خبرة بما يسمى علم الجمال « الاستاتيك » فهذا قطاع معرفي لا غنى عنه لكل مشتغل بالعملية النقدية ، لكن هذا القطاع أو الجانب الجمالي لا ينهض وحده أساسا كافيا لإنجاز العمل النقدي المتكامل الصحيح، إذ لا بد أن تتساند معه تلك المقدمة الأخرى وهي المقدمة النفسية . ولشيخنا نفسه في دائرة المعارف الإسلامية إضافات ترجمت في ذلك الوقت ، إضافات طلبت منه

ومن آخرين استكمالا لمادة هذه الموسوعة في بعض الجوانب التي لم تحرر في الموسوعة من قبل ، وقد طلب منه أن يكتب مادة تتعلق بهذا الموضوع: « البلاغة وعلم النفس » . والبلاغة في تصوراتنا وفي تراثنا هي الجماليات : جماليات الفن الأدبي . وكتب عن البلاغة وعلم النفس ، فمنذ البداية اقترن عنده هذان الأساسان الجمالي والنفسي .

الجمالي كنت أعمل فيه بتلقائية طبيعية منذ بداية الكتابات التي شرعت فيها ، فكان أول مقال لي يؤكد ذلك: « موازين النقد الأدبي » في عام ١٩٤٨ ، إذاً فالعمل في مستوى الجماليات كان طبيعياً وتلقائياً . ومع ذلك فهذا نفسه لم يكن كافياً كي أحقق الإطار الأوسع والأشمل لهذه المقدمة كما ينبغي أن تكون بوصفها أساساً لحركة فكرية ، أو معرفة كافية يعمل على أساسها الناقد في مستقبل حياته العملية . فهذه المقدمة هي التي تطورت فيما بعد لكي تصبح « الأسس الجمالية في النقد العربي » . وهي الدراسة التي استوعبت النظرية الجمالية بذاتها من ناحية ، وحاولت في الوقت نفسه أن ترى إلى أي حد اشتمل الفكر النقدي العربي القديم على عناصر هذه النظرية أو بعض عناصرها . وأيا كان الموقف ، فمن هنا تحقق هذا الشق – الأسس الجمالية – في النقد العربي القديم . وجاء البحث عن الأسس الجمالية التي قامت فكرة النقد العربي في مجمله وفي تطوره وفي حقبه وعلى أيدي نقاده المختلفين في مستوياته المختلفة الأولية البسيطة ، و الأكثر تعقيداً ، والمركبة والناضجة نضوجاً أكبر مع مضي الزمن . إذن كان الهدف إدراك الأبعاد الجمالية التي أسست للنقد العربي ، ثم جاء استكمال هذا الهدف بسلسلة من المقالات بدأت عن العلاقة بين علم النفس والأدب ، لكي تنمو بعد ذلك في شكل تفسير نفسي للأدب. وخلال هذا كله لم تنقطع المقالات ، و منذ اللحظات الأولى لعملي معيدا بكلية الآداب منذ عام ١٩٥١ ، لم تنقطع صلتي بالخارج الثقافي عن طريق نشر المقالات المختلفة (المقالات النقدية) في المجلات المتاحة في مصر و خارج مصر.

وعندما توقفت مجلة الثقافة ، كانت مجلة « الآداب » البيروتية قد بدأت فحدثت بيننا اتصالات ، و تم التعاون و كتبت فيها . ولكني كنت أيضا أكتب في بعض المجلات الأدبية في العراق ، و في بعض المجلات التي نشأت بعد ذلك مثل مجلة « المجلة » في مصر و « الثقافة » مرة أخرى ، و« الرسالة الجديدة » وفي مجلة « الشعر » ، وفي كل المجلات ذات الطابع الأدبي أو الثقافي العام التي ظهرت في تلك الحقبة ، وكنت أسهم فيها دائما ، و هذا بقدر ما حمّلني عبئاً إضافيا على عملي الأكاديمي ، كان له أيضا مزية خاصة في أنه جعلني أكثر ميلا إلى الانفتاح على المشكلات الواقعية ؛على تمثل الأشياء في واقعيتها ؛ فيما ينبغي أن تكون عليه . لم أتقوقع في دائرة الأكاديمية المطلقة التي لا تبصر خارج محيطها .

كنت – مختاراً أو غير مختار – أضع نفسي في قلب الدوامة الثقافية ، في قلب الحياة التي نعيش ، في كل أشكال المشاركات والممارسات الثقافية بالقول والكلام وبالكتابة، لأنني مع مجموعة من الأصدقاء كنا نشكل جمعية أدبية تجتمع كل أسبوع وتناقش الأعمال الأدبية التي ينتجها غيرنا من الشعراء والأدباء والروائيين وكتاب المسرح، وكان علينا أن نتابع متابعة ملتزمة طوال الوقت حتى بداية السبعينيات ، فكل هذه الأنشطة المختلفة، كنشاط الندوات و النشاط الإبداعي والثقافي والإنتاج الكتابي و كذلك نشاط إصدار الكتب المختلفة أو الكتابة في المجلات والصحف ، كل ذلك كان يشكل في مجمله محاولة لتكامل النشاط الفكري الذي يدور في جوهره و في كليته حول الفكرة النقدية وحول دور النقد ووظيفته، وممارسة النقد ممارسة عملية . و لم أكتف في كل هذه المراحل بجانب بعينه من جوانب العمل النقدي ، وليكن الجانب التنظيري مثلا ، ولم أكن أمارس النقد ممارسة صحفية كما كان كثيرون يمارسونها في ذلك الوقت ،وهو أن يكتبوا متابعات أو ما يطلقون عليه اسم المتابعات الثقافية ، فيها نوع من التبسيط للأمور ، وهي ممارسة عملية فعلا ولكن فيها هشاشة إلى حد كبير ، و كان وعيي

بالأشياء يتطلب مني أن أخلق هذا التوازن بين عملي الأكاديمي وبين المطلب الخارجي، المطلب الثقافي العام بحيث إنه إذا كان في الأكاديمية قدر من الرصانة والثقل و ما إلى ذلك فليكن هذا موظفا من أجل أن تكون المادة الثقافية العامة المطروحة على الجماهير أيضا ذات ثقل ورصانه يشعر بهما القارئ و يرى فيهما شيئا مختلفا مغايرا للطراز المألوف في الكتابة الصحفية الثقافية الهشة السريعة . هذا ما أتصور أنني حاولته قدر المستطاع. وإلى جانب كل هذا شغلتني وظائف قيادية وإدارية وغيرها من الأعمال فكان ذلك على حساب النشاط الأصلي . لكنني استطعت أن أحقق هذا التوازن دائما كي لا يأخذني شيء من همومي الأصلية واهتماماتي الأصلية وهي الفكر النقدي. وتطورت الأمور و لم نقف عند حد ، ولا أتصور أنني أنجزت ما أردت إنجازه إطلاقا ، ولكن هناك مشاريع و أشياء ينبغي أن تُصنع ، فحاولت أن أصنع منها ما تسمح به الظروف و هي أشياء أراها ضرورية و مهمة من موقع ما تتطلبه الحياة نفسها كما أحسها و كما أدركها . ولعل النشاط الذي يبدو على حساب عملي الخاص وكان مع ذلك محققا لهدف أساسي من هذه الأهداف هو عملي في مجلة (فصول) ، و هي الحقبة التي استغرقت من ١٩٨٠ إلى ١٩٩١ ، هذه المجلة التي كانت حركة – فيما أعتقد – واضحة في مسار الفكر النقدي العربي ، ونقلة أساسية مؤثرة ومفيدة للغاية بما اصطنعت من سياسة في منطق صدورها و في إنجازها وفيما حققته خلال هذه الحقبة في الساحة العربية على المستوى الأكاديمي في المقام الأول ، ولكن على المستوى العام منعكسا من ذلك المستوى فيما بعد . ولقد أخذت مني هذه الحقبة جهداً مضاعفاً ووقتاً كبيراً للغاية ، و لكنني كنت سعيدا لأنني كنت أحس أنني أحقق هدفا كبيرا يتعلق بالفكر النقدي العربي لا بالنقد الأدبي في هذه المرحلة من حياتنا الثقافية. ولقد كان هذا شيئا ضروريا و مهما للغاية ، ولكنه هذا لم يحل دون أن أسهم في هذه المجلة بالكتابة، في كل عدد كان لي كلمة ، ومن وقت لآخر كنت أنشر الأبحاث أو المقالات المعدة إعدادا جيدا في أبواب المجلة وفقا لخطتها وأهميتها ومحاورها التي كانت تطرحها في كل عدد من أعدادها.

لقد تعزز شعوري بأننا لا ينبغي أن نتحدث عن المثاقفة والثقافة دون أن يكون لذلك أثر فعلي بارز من الناحية العملية ، ولعلني شاركت بقدر من الجهد ، إلى جانب كثيرين يعملون في نفس الإطار ، وهو الترجمة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية في مجال الفكر النقدي بشكل أساسي . وأظن أن الكتب الثلاثة التي أنجزتها خلال العقد العاشر من القرن العشرين تقع في قلب الاهتمامات الأساسية من النظريات النقدية بدءاً من نظرية التلقي ومرورا بالسميولوجيا وانبثاقها عن الفكر السوسيري ، وانتهاء بما يسمي بنظرية الخطاب من جهة أخرى. ولم يكن هذا مجرد شهوة للترجمة أو رغبة أو إضافة عمل آخر إلى الأعمال التي قدمتها كتابة وتفكيرا وإنشاءً على المستوى النظري والتطبيقي ، بل كان إحساسا بأهمية هذه المناطق من الفكر النقدي الغربي و أهميتها بالنسبة لنا ، أي أنني كنت أحس أن هناك ضرورة تتطلب أن يكون بين أيدينا نمط التفكير الغربي في هذه الموضوعات كي نحدد موقعنا من الأشياء، ونعرف كيف نفكر في مسألة التلقي والقراءة، وكيف تصبح فكرة القراءة قضية مطروحة علينا . القارئ ، من القارئ ؟ كيف يقرأ ؟ وماذا يقرأ ؟ والمتلقي، من هو ؟ وكيف يتلقى ؟ وكيفيات التلقي؛ هل هي حالة واحدة أم حالات متعددة و مستويات مختلفة؟ كل هذا مطلوب لكي نغير حتى من مناهجنا التي اصطلحنا عليها طوال القرن العشرين ودرجنا عليها في دراسة أدبنا وشعرنا العربي، في أننا درسناه تاريخيا ، فنحن لم ندرس كيفية تلقي الناس للشعر. وكيفية التلقي هذه هي القيمة الحقيقية . فإذا أردنا أن نؤرخ للشعر العربي فعلينا أن نؤرخ لتلقي الشعر العربي لا للشعراء ومن عاش منهم في العصر الفلاني وماذا قال ونماذج من أقواله والأغراض التي قال فيها. المدح والهجاء والغزل...الخ . وحتى لو تطرقنا إلى موضوعات جزئية

مثل : قال في الشيب ، وقال في الليل والنهار والشمس ، وقال في الطير ، ثم نرصد كل هذا ونقول إن هذا هو تاريخنا ، تاريخ الأدب، وتاريخ الشعر العربي ولكن، ما هذا التاريخ ما جدواه وما قيمته؟ نريد أن نعرف كيف استقبل المجتمع العربي أو كيف كان يستقبل الشعر في مراحل تطوره المختلفة، لأن كيفيات تلقي الشعر في المجتمع العربي على مدى الزمن سترصد لنا بالتأكيد وستؤكد لنا كيفية تطوره عقلياً واجتماعياً وتصورياً ووجوديا من مرحلة إلى مرحلة . هذا هو الرصد الذي نحن في حاجة إلى معرفته لكي نعرف في اللحظة نفسها مَنْ نحن الآن ؟ وأين نحن ؟ وما موقفنا من الأدب كيف نتلقاه اليوم ، ونرصد الفارق إذا كان هناك فارق بين هذه المرحلة والمراحل السابقة . وبهذا نقول إننا تقدمنا أو تخلفنا . هذه هي المسائل ، ومنها أيضاً ما يتعلق بعلم العلامات والألسنية الجديدة التي بسطت نفوذها على الساحة العالمية في دراسة اللغة، ولكن أكثر من هذا فقد ظللنا ندرس اللغة العربية في الجامعات وغيرها درسا فقيرا للغاية ، نرصد الأغراض نفسها، نرصد نحاة العرب و نكتب تاريخ النحاة العرب و موضوعات النحو وأبوابه كباب الفاعلية و باب المفعولية و المبتدأ و الخبر ثم تبقى المسائل مئات السنوات تتكرر على ما هي عليه . و لكن هل هذه هي القضية ؟! هل بهذا نكون قد فهمنا اللغة؟ هذه الأداة الغريبة الشأن التي نمارسها ونستخدمها في حياتنا والتي نبدع من خلالها ما نبدع من أشكال الأدب ؟ هل فهمنا اللغة هنا الفهم الكافي والجيد؟ إن القضية التي يطرحها المفكرون والكتّاب في ضوء ذلك هي ما يضيف نوعا ما إلى آفاق الرؤيا التي تعيد ربط الأشياء في أذهاننا بطريقة مختلفة ... تحلل المفاهيم السابقة ، وتفككها نهائياً وتعيد تربيطها ، ولكن على أساس مختلف و بطريقة أوثق و أقوى.

وأخيراً هناك مسألة الخطاب ، فقد اخترت هذا الكتاب للترجمة لأني وجدت من أكثر ما أقرأ في صحفنا و في مناسبات التجمع المختلفة كلمة الخطاب – الخطاب السياسي الخطاب الاقتصادي والديني – ونعرف جيداً أنه كلما كثر استخدام المصطلح ، ونزل إلى السوق فإنه سيغير من مفهومه وطبيعته ،وستخرج المسائل عن طبيعتها. فمصطلح « الخطاب » أصبح ذائعاً و شائعاً ، وكل منا يتصور الخطاب بشكل وبآخر حتى أن بعض الناس يتصورون – ولهم الحق – أن الخطاب هو (الخطبة). فرأيت أن يكون هذا الكتاب « مقدمة في نظرية الخطاب» مع أنها مقدمة من أعنف ما يمكن لأنها مستوعبة و هاضمة لتطور الفكر الغربي في موضوع الخطاب ، كيف بدأ، وكيف تطور ، وإلى أي الآفاق تحرك ، وماذا أنتج ... كل هذا ينبغي أن يكون بين أيدينا حتى نصحح من مفاهيمنا.

وإذن فإنه ينبغي علينا أن نجعل من اهتمامنا فكرة تصحيح المفاهيم و تغيير سلكوياتنا العقلية من خلال وعى أصدق وأصح في الأفكار التي تطرح هناك ، لأنه بالتفاعل معها نستطيع أن نحدد مرة أخرى أين نحن من ذلك الآخر . موقعنا في هذه اللحظة يتحدد دائما من وعينا بهذين البعدين البعد القديم الذي نحن ورثته ونحن إفرازه ونتيجته ، والبعد الآخر القادم من الخارج . البعد التراثي و البعد الآخر الذي هو حضارة و فكر مغايرين. إذاً بوعينا بهذين البعدين و تفاعلنا الصحي معهما نستطيع أن نقول أين نحن اليوم وما يليق بنا أن نصنع .

الدكتور عبدالكريم حسن :

هل تصنف نفسك ناقداً أدبياً أم مؤرخ أدب أم كليهما معا ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

يقينا لست مؤرخ أدب لأنه كما قلت بأن فكرة تاريخ الأدب فكرة غير ملائمة الآن و أنا غير مقتنع بها منذ البداية، غير مقتنع بفكرة تاريخ الأدب التي درجنا عليها وتعلمناها والتي استمرت بعد ذلك لأسباب كثيرة و منها أشياء بديهية .

تاريخ الأدب سنكتبه في حدود ما في أيدينا من مادة ، فلو أنني أرخت الأدب العربي و أنا في القرن التاسع عشر سوف أؤرخه في نطاق ما هو متاح بين يدي

الناس من الوثائق، و سأنتهي بطبيعة الحال إلى آراء تتعلق بهذا الذي أرخت له ، فإذا أنا في القرن العشرين أجد أن هناك وثائق أخرى كثيرة لم تكن متاحة في ذلك القرن أصبحت مبذولة متداولة ، وأن هذه الوثائق تعدل تعديلا جوهريا في النتائج التي وصلنا إليها من القرن التاسع عشر مما كان متاحا . وإذاً فإن أي نتيجة نصل إليها بهذا الشكل هي نتيجة منقوصة على الأقل إن لم تكن مغلوطة . لقد ابتعدت عن فكرة تأريخ الأدب لأنني لا أثق في اللحظة التي أستطيع أن أكتب فيها التاريخ الحقيقي ؛ التاريخ المطلق . لم أدخل في هذه العملية إلا في العمل الأكاديمي الصرف حينما كنت مضطرا إلى أن أمارس عملية التدريس في هذا القطاع، عندما أدرس الأدب أو الشعر العباسي في الجامعة لا أملك أن أدرسه كما أريد لأن هذا يحدث مفارقات لا حدود لها وربما نتج عنها مشكلات طلابية وإدارية وما إلى ذلك، ولذلك كان عليّ أن أقف على الحد الفاصل على ما هو مراد أو طبيعي أو متوقع ، لذلك لم أكتب تاريخا للشعر العربي في العهد العباسي بالمعنى الذي درجت عليه دراسات كثيرة سابقة تحدثت عن الشعر العباسي ، ولكنني اخترت أن أعقد صلة وثيقة بين معطيات الوضع الحضاري لذلك العصر وكل الظواهر الفنية والمعنوية التي يطرحها علينا ذلك الشعر والتناقضات التي تبرز أمامنا في هذا الشعر وفي الواقع الذي أفرزها . هناك مجموعة من التناقضات تشكل العصر العباسي ، تناقضات أقرب إلى كونها صراعات لا مجرد تناقضات ، في الوقت الذي أجد فيه الغنى العظيم لدولة أصبحت ثرية إلى أقصى حد ، إلى درجة أن الخليفة قال للسّحابة حيثما ذهبت سيجيء خراجك إلي !! لكن في الوقت ذاته تنشط حركة الزهد والزهاد الغريبة الشكل و تبرز في هذا المجتمع . فهذا التناقض كان مدخلي للكتابة في العصر العباسي بديلا عن تاريخ الشعر . كان من السهل أن أعمل ما يعمله آخرون في هذا العصر بدءاً من الشاعر بشار بن برد بحيث أسرد مولده و شعره ...الخ وأكتب في الموضوعات التالية و انتهى الأمر .

الدكتور عبدالكريم حسن :

في الواقع لاحظت في بعض كتبك أنك أميل إلى رصد الظواهر الكبرى في الموضوع المطروح أكثر من ميلك إلى الوقوف عند تحليل نص معين أو عند شاعر معين ، بهذا المعنى أرى ميلك إلى تاريخ الأدب لكن بالمعنى الواسع للكلمة لا بالمعنى التقليدي .

الدكتور عز الدين إسماعيل :

إذا أخذت هذا التاريخ الظاهراتي في تناولي للأشياء على أنه تاريخ للأدب فأنا أوافقك على ذلك ، أنا ظاهراتي في تناولي للأشياء ، ولا أبرئ نفسي من ذلك ، وأنا أميل إلى أن أعالج ظواهر وأستخلص من أشياء فعلية لا خيالية أو متوهمة أو ما إلى ذلك .

الدكتور عبدالكريم حسن :

هل أضفت ظواهر أخرى إلى ما كتبته في ذلك الكتاب بعد هذه السنوات ؟ اقصد كتاب الشعر العربي المعاصر.

الدكتور عز الدين إسماعيل :

هذا الكتاب نُسخ مرات كثيرة وصلت إلى عشر ، وطبع ثلاث مرات ، الطبعة الأولى في سنة ١٩٦٧ وفي الطبعة الثانية أضيف لها تذييل ، والسبب أنه بعد الطبعة الأولى ، انتهت فترة الستينات وظهر جيل جديد مؤثر من الشعراء لهم رؤيتهم و مطالبهم و إنجازاتهم ، فهل من الأفضل أن أعيد طباعة الكتاب و أنا مغمض العينين عما جرى بعد ما تحدثت عنه في هذا الكتاب . هذا ليس معقولا بل الأفضل ألا يخرج وأن ينظر إليه على أنه ملائم للحقبة التي ظهر فيها و هي الخمسينات و الستينات ، لكن لكي يصبح للكتاب فاعلية متصلة يجب أن يضاف إليه ما يتصل بما حدث من تغير على الساحة الشعرية وما أضيف إلى الظواهر السابقة. فبالتأكيد إن التذييل الأول الذي أضفته هو تذييل يصنع شيئين في وقت واحد ؛ الشيء الأول هو أن يرى إلى أي حد كانت الظواهر الأولى التي سبق رصدها ما تزال مستمرة أو حدث فيها تراجع ، في بعضها أو في معظمها أو في جزئياتها ؛ الشيء الثاني

الظواهر التي طرأت حديثا بشكل مطلق على الظواهر السابقة ؛ إذاً هذا التذييل الأول يغطي المشهد في السبعينات أو جزء من الثمانينات ، و عندما وصلنا إلى التسعينات جاءت الطبعة التي أضيف لها تذييل ثانٍ فأصبح في هذه الطبعة تذييلان الأول الذي غطى حقبة السبعينات و جزءاً من الثمانينات و التذييل الثاني الذي غطى الثمانينات و جزءاً من التسعينات .

الدكتورة سميرة بن عمُّو :

ما أتمنى أن يحدثنا عنه د. عز الدين هو كيف ينتقل من رصد هذه الظواهر إلى التفسير النفسي للأدب ثم العودة إليها ثم كيف تتم الأمور في ذهنه قبل أن تتجسد في الكتابة ؟ ويهمني التفسير النفسي للأدب على وجه الخصوص ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

إن الأساس الذي أوضحته في بداية حديثي أنني أتوفر على المقدمتين الضروريتين الجمالية والنفسية، لكن لن تقف المادة المعرفية المتعلقة بهذين الأساسين منعزلة ، أي لن يكون هناك نشاط جمالي ونشاط نفسي إلا في بداية الممارسة وذلك لتأكيد مدى صلاحية هذا لأن يكون شاغلا فكريا يستحق أن نعنى به وأن نرى له فائدة عملية ، بمعنى أن كتاب التفسير النفسي للأدب ليس جماليا أصلا لكنه يريد أن يختبر إلى أي حد يمكن أن تكون لمعطيات علم النفس العام وعلم النفس التحليلي على وجه الخصوص فاعلية في عمل الناقد وهو يتجه إلى النص الأدبي ليفحصه ويتأمله ويريد أن يتفهمه ، ففكرة الفهم فكرة أساسية بالنسبة لعمل النقد ، ولن يقوم ناقد بعمله ولن يؤدي عمله قبل أن ينتهي من مشكلة الفهم لأن مشكلة الفهم من أعوص المشكلات على المستوى الفكري و الفلسفي، فهي شغلت في علم التأويل أفكاراً و كلاماً كثيراً جدا لكن أساسا لابد من فهم . هل يستطيع الإنسان بمعطيات علم النفس هذه أن يجد طريقاً أفضل إلى فهمٍ خاصٍ للنص مثلا ؟ وهل تحافظ النتائج على صلابتها إذا ما تمَّ اختبار هذه المعطيات على أكثر من نص ؟. وبعبارة أخرى هل هي تصح مرة ولا تصح مرة أخرى ! إذا كانت هذه المقولة صحيحة في تفسير لا بد أن تكون صحيحة في كل حالة تطبق فيها . إذاً تختبر هذه المعطيات على مستويات مختلفة مرة في الشعر ومرة في نص مسرحي ، مرةً في نص روائي عربيٍ ، وأخرى في نص روائيٍ أجنبيٍ كيلا يقال إننا اخترنا النماذج المساعدة لهذا التطبيق . فالكتاب إذاً اختبار للمنهج في حدوده المحدودة عندما نحاول أن نطبقه . وليس معنى هذا أنَّ عمل الناقد يقف عند هذه الحدود ويلتزم بهذا ويدعي أنه أنجز المهمة ، لا إطلاقاً ، فهذه ليست إلا طريقة ومدخلاً من المداخل إلى النص وهو مدخل وحيد لكنه بالتأكيد سيتضافر معه بالتأكيد مداخل أخرى. وهذا ما جاء في المراحل المتأخرة ، فأنا الآن لا أفصل بين ما هو جمالي وما هو نفسي . ومنذ فترة كنت أكتب دراسة لنشرها في مكان ما و في بيت من أبيات الشعر وجدت أمامي كلاماً على الطائر الذي يغرد على الشجرة والشجرة التي تستقبل هذا بشيء من الإقبال والنشوة ، فلو أني رجعت إلى علم النفس لكانت هذه المسألة محلوله ، فرمز الطائر معروف في التحليل النفسي و معروف لديكم رمز الشجرة و العلاقة بينهما، ويكون سهلا تقديم هذا التفسير، ولكنه تفسير لا أفصله عن القيمة الجمالية لهذه التركيبة التي هي مبدَعة فنيا وليست حقيقية ولا كانت بالضرورة مشهدا أمام الشاعر ولكنه أنشأ هذه العلاقة ، وهذا الإنشاء جمالي بالتأكيد لأنه إنشاء لغوي فهو إنشاء علاقات بين أشياء في الطبيعة ولو أردنا أخذها ببراءة لاستطعنا أنْ نقول إن هذا الشاعر أنشأ علاقة جميلة بين الطائر والشجرة التي حط عليها . خلاصة القول إنه لا ينفصل في عملي الآن ما هو نفسي وما هو جمالي عند تناول أي نص .

الدكتورة سميرة بن عمُّو :

هل نستطيع أن نقول إنك وظفت أدوات التحليل النفسي في التحليل الأدبي ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

أستطيع أن أقول إنني أستخدمها لأهداف غير ما يهدف إليه من يعمل في حقل التفسير النفسي للظواهر النفسية ، وأوظفها توظيفاً مختلفاً من أجل فهم أفضل للنص الأدبي بما هو نص أدبي أولا . ولو أن الأمر مجرد تفسير نفسي أو تحليل نفسي لكان بالإمكان فتح عيادة لتحليل الكلام في حالات . و لكننا نحن الآن أمام نص أدبي جمالي فيه قيمة جمالية وله خصوصيته ، ولقد تركبت اللغة فيه بطريقة غير مألوفة وغير معهودة .

الدكتورة. سميرة بن عمّو:

لو كنت ستكتب من جديد بهذا الاتجاه هل كنت ستحافظ على هذا العنوان «التفسير النفسي للأدب»؟ فأنت تناولت الأدب بشكل معين و لفترة معينة و تناولت ما سميته التفسير النفسي للأدب ، ولكنْ لنفترضْ أنني أمام عنوان فقط فعندما أنظر إلى هذا العنوان سيكون هناك نوع من الالتباس ، سأبحث عن الحالات الإكلينيكية مثلا من خلال دراستك للنص الأدبي ، وربما خطر ببالي و أنا أنظر إلى هذا العنوان أنني سأجد تفسيراً لحالة مرضية معينة، هذا هو إشكالي ، خاصة أن تطور الأمور عندك الآن بين الكتاب الأول و المشروع الذي تحدثت عنه يعني الانتقال إلى استعمال هذه الأدوات الخاصة بتحليل نص نفسي و توظيفها في تحليل نص أدبي .

الدكتور عز الدين إسماعيل :

التحليل النفسي الجمالي أصبح شيئاً طبيعياً الآن، وأريد أن أؤكد أنهما ليسا منفصلين بحيث لا يمارس الواحد منها دون الآخر ، فهناك تداخل لا بد منه ، وأكثر من ذلك أن كل هذا ليس إلا طريقة أو وسيلة للاقتراب من النص، والمعني هنا ليس المواجهة إنما الدخول في النص و الدخول إلى قلب النص لفهم أفضل للنص .

الدكتور عبدالقادر فيدوح :

سأبدأ من سؤال مغلوط مفاده أن راهن النقد يتخفى من أصقاع وتحولات جمة أساسها الإهمال والإقصاء والنفي . والسؤال هو كيف يمكن للنقد الأدبي أن يتمثل العصر من خلال النص ؟ مسوغات هذا السؤال أننا لو تتبعنا الحركة النقدية في القرن التاسع عشر و القرن العشرين بدءاً من كتاب « الشعر الجاهلي » لطه حسين و قبله « معركة الإسلام و أصول الحكم » للشيخ على عبدالرازق سنة ١٩٢٥ و «الفن القصصي في القران الكريم» لمحمد أحمد خلف الله و « أصوات المد في التجويد » لتغريد عنبر ،وهذه كلها أعمال أثارت زوبعة في الحركة النقدية العربية ورواية « مسافات في عقل رجل » سنة ١٩٨٨ لعلا محمد و« نقد الخطاب الديني » لنصر حامد أبوزيد و أخيرا « وليمة لأعشاب البحر » ، لوجدنا أن القاسم المشترك للحركة النقدية في هذه الأعمال هو هيمنة النزعة الإقصائية أو نزعة النفي و إقصاء الأدوات في مواجهة النص ، والحاصل أن من أبرز تداعيات هذا المنحى أنه جعل النقد في حالة عداء مع الواقع ومع المقدس . كيف يمكن للنقد من خلال تجربتكم وفيما يمكن أن تعطوه من تصور مثالي للحركة النقدية أن يبتعد عن مثل هذه النزعات أو مثل هذه الانحرافات النقدية التي لا تعطي للحركة الإبداعية و لا تدفع الحركة الإبداعية إلى ما هو أمثل ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

سوف نتأمل في الأمثلة التي عرضتها . فرواية تغريد عنبر لم تحدث زوبعة ولا أثرا فادحا في الحركة الأدبية و الثقافية أو الحياة النقدية . وكذلك فن القصص في القرآن الكريم للكاتب علاء محمد . فما حدث يعتبر مشكلات في إطار جامعي محدود و في نطاق قسم من أقسام الكلية وهو قسم اللغة العربية . والشيخ أمين الخولي هو الذي كان وراء ذلك لأنه كان رجلاً متحرر التفكير يسمح بقدر من المغايرة ، لا بغرض المخالفة ، إنما لإعطاء نتائج أفضل و تصورات أحسن ، فهنا أود القول إن كثيراً من هذه الشواهد لم تكن من قلب الفكر النقدي والحركة النقدية بدليل أنه حتى في الوقت الذي كانت فيه زوبعة أبو زيد قائمة على

الساحة كلها و هي – فعلا زوبعة – ظن كل إنسان أنه مطالب بأن يقول رأيه في هذا الموضوع ، وأنا معك في ذلك ولكنْ هل تعتقد أن قضايا النقد بما هو فكر تحددت من خلال هذه الزوبعة ؟ أنا أعتقد أنها لم تصنع فيها شيئا على الإطلاق لأن الفكرة الأساسية التي قامت عليها الزوبعة كما قلت فكرة مغلوطة فالكلام الذي قاله أبو زيد موجود في كتاب البرهان ولم يأت بشيء من عنده وكل الذي فعله أنه نقل نصوصاً وأن الناس قرأت نصوصاً لم تقرأها من قبل في إطار من الحاشية الصياغية التي أبرزتها فجعلت الرجل كأنما اخترع فكراً جديدا و طرح شيئا مغايرا مغايرة فادحة للفكر الإسلامي أو الفكر العربي الإسلامي في حين أن كل ما فعله هو أنه قرأ وأوّل، قرأ كتابات قديمة فيها أشياء جيدة للغاية واستخرجها ، فعلاقة كل ذلك بالحركة النقدية هي فكرة النص وقراءة النص و تأويل النص . تأويل النص موجود في الفكر القديم حتى بالنسبة للنص القرآني ، حتى أن القرآن نفسه يشتمل على فكرة التأويل ويقرّها ﴿ وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم ﴾ بمعنى أن فكرة التأويل وردت في القرآن الكريم نفسه. ومادام هذا في النص المقدس نفسه ، فما بالك في كتابات علماء الإسلام ؟ ففكرة تأويل النص واردة على كل المستويات في التشريع والفقه وفي الأصول ، وليس هناك جديد في كل هذا. وما يهم النقد في كل هذه الزوبعة هو النص وتأويله ، وهذا ما حدث في الثقافة الغربية، فمثلا شلاير ماخر بدأ بتفسير التوراة وبعد ذلك تطورت المسألة ليشمل التأويل النصوص كلها ثم إلى أن جاءت أواخر القرن العشرين و نأتي لنتكلم على تأويل النص الأدبي ونصل إلى النصوص التشريعية وكل النصوص . ونحن الآن نرى أن من أهم التيارات التي تشغل الفكر النقدي العالمي الآن هو التيار التأويلي في المجال النقدي .

هذه الأشياء التي ذكرتها لم تحرك العملية النقدية في جوهرها تحريكا حقيقيا أو تضفْ إليها إضافة ، وإنما أحدثت زوبعة فعلا حيث دخل فيها أناس لا يعرفون شيئا في كل هذا الموضوع على الإطلاق ، وأخذت من زوايا كثيرة وبقيت مسألة دينية وسياسية ودخل فيها كل الناس . أنا موقفي من هذا كان أنني تجنبت كل هذه العملية، و تجنبتها أيضا في المعركة المفتعلة في رواية « أعشاب البحر » والجمعية المصرية للنقد الأدبي التي يشرفني أن أكون رئيسها والتي تمارس نشاطها أسبوعيا حتى اليوم في النشاط النقدي للحياة الأدبية لم تتحرك نحو هذه القضية على الإطلاق لأنك بذلك تضيع وقتك أي بمعنى إما أن تنشغل بشيء له قيمة وجدوى حقيقية وإما أنه ما من ضرورة إلى ذلك . وإذا أردت الدخول في هذا الإطار فأجدى بك أن تذهب لتلعب في السياسة أو ثقافة سياسية (سمها ما شئت) .

الدكتور منذر عياشي :

في الحقيقة منذ أن تتلمذت مثل الكثيرين على ما كتبتم و بعد أن اطلعت على قدر لا بأس به من الثقافة الغربية، الفرنسية تحديداً ، وأنا ما أزال أنظر إلى أنك تمثل حالة فريدة في الثقافة العربية عموما و في الثقافة المصرية على وجه الخصوص ، وأريد أن أبين كيف أفكر فيك بوصفك مفعولا دلالياً . بهذا المعنى بدأت تتكلم فرأيت أن المنطلق كان الكتابة نحو الخارج . متى كتبت ، ماذا كتبت ، الكتابة وليس القراءة مما جعلني أوقن أن فيك فرادة الكينونة الكتابية ، الكائن الكتابي، الكائن النصي ، وليس الكائن الشفوي ؛ الكائن الكلامي ، الكائن الحواري الوقتي ، إذا أنا أمام كينونة الكتابة ؛ كينونة نص و بالتالي فأنا مضطر إذ أقرأ فيك بالمعنى الواسع للقراءة قراءة الكتابة أو كتابة قراءة أن آخذ فيك ليس الصوت بالكلمة و لكن مكتوب الكلمة ، دراماثولوجي . هذا حضور فريد في ثقافتنا لكاتب فريد فيما يتناول.

واسمح لي إذا كان تحقيقي فيك أو لك بدا حقيقيا أن أتابع . فلقد تكلمت عن مقدمتين أولى جمالية و أخرى نفسية ، ولكن بدا لي و كأنك تتكلم عن حقائق نفسية من خلف المقدمة النفسية وأخرى جمالية من

خلف المقدمة الجمالية فهل الكتابة تفرز فعلا حقائق أو تستند إلى حقائق ، أم أن الكتابة تخترع حقائقها لا على مثال ما يريده علم النفس ولا على مثال ما يريده علم الجمال ، ولكن على مثال ما ترتضيه هي . وبهذا المعنى أنت الكائن الكتابي تكون منسجما مع النصوص التي أبدعت حقائق علم النفس ليس كما يريدها علم النفس و حقائق علم الجمال ليس كما يريدها علم الجمال. هل قراءتي لك بوصفك هذه الفرادة التي تبدع حقائقها ليس كما يريده العلم في هذا الميدان أو في ذاك ؟ .

الدكتور عز الدين إسماعيل :

سأسلم بالجزء الأول منه و لكن أحب أن أشير إلى حقيقة مهمةٍ أيضاً وهي أن ما نشير إليه على أنه حقائق سواء على المستوى الجمالي أو على المستوى النفسي هي بطبيعة الحال حقائق من نوع حقائق العلوم الإنسانية بمعنى أنها ليست لها الصلابة المطلقة التي تكون للعلوم الطبيعية أو المقاربة لها ، هذا من ناحية و لكن أهم من كل ذلك أن هذه الحقائق التي نسميها حقائق لم توضع ابتداء ، ولم تحدد في معمل ، أو في مختبر أو في ذهن نشط ، لكنها استنبطت من ظواهر و من واقع يمارس . ونحن نتذكر بطبيعة الحال العالم فرويد بتصريحه الواضح و إعلانه الكامل أنه استفاد من دستوفسكي ، هذا الروائي الكبير ، وقال إنه استفاد من هذا الرجل الذي أعطاه النماذج، بمعنى أنه قرأ نفسه له و أعطاه المفاتيح و أعطاه الظاهرة ووضعها بين يديه . وقس على هذا ابتداء من التراث اليوناني القديم وغيره فكل ما خرج به و حاول أن يبلوره في كل هذه المعطيات ، من أجل أن نعمل بها ضمنيا ، لا كسيفٍ مسلط على رقابنا يحسم كل شيء ، ولكن بوصفها أدوات ميسرة لعملنا الذي نريد .

بهذا المعنى إن هذه الأشياء لم تكن إلا استنباطا من أعمال هي أصلا مناط نظرنا و هي الأعمال الأدبية، كأننا نعيد الأشياء إلى أصولها . فعندما نأتي و نحلل الاخوة كارامازوف مثلا لدستوفسكي سننظر إليها من خلال تحليل فرويد على الناحية النفسية و سوف نجد أن الرجل صدق في استنباطه ، وأن استنباطه صحيح ، بسبب أن النص الأدبي بين يديه . إذاً يجب أن اقرأ كما قرأه هو وأرى أن ما خرج به من استنباط أمرٌ صحيح فنقوم باختباره وإذا تأكدت صحة الاختبار يبقى دستوفسكي وغيره من الروائيين يصدرون في العملية الإبداعية التي هم وقودها ويصدرون عن شيء مشترك بالضرورة . هذا ما أريد أن نصل إليه، و نتفهمه، وان هناك مشتركاً بين أصحاب هذه المهنة، ومن الضروري أن يكون ذلك كشيء غامض نحاول قدر المستطاع أن نصل إليه بقياس هذا على ذاك .

الأستاذ أحمد المناعي :

هل يستطيع الناقد الابتعاد تماما في ممارسته النقدية عن توجهاته العقائدية ؟ وهل في هذا فائدة نقدية و منهجية ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

في مؤتمرنا الدولي الثاني للنقد الأدبي الذي عقد في نوفمبر سنة ٢٠٠٠ في القاهرة قدمت ورقة تحدثت فيها عن الانحياز مما هو غير بعيد عن الفكرة التي تطرحها . هل يمكن للإنسان أن يمارس العمل النقدي بمعزل عن الموقف الأيديولوجي ؟ من المؤكد أن أي إنسان يدعي ذلك مغالط بشكل أو بآخر مهما تحرى البراءة من الإيديولوجيا في عمله النقدي . هذا محال إذ علينا أن نسلم ابتداء أن هناك أيديولوجيا تتحرك إما بشكل جلي وعلني ومباشر من الناقد أو بشكل سري وخفي حتى على الناقد نفسه ، وربما يكون هو مسوقاً أيديولوجيا (بوعي أو لاوعي) إلى رؤية الأشياء في هذا الإطار على هذا النحو و ليس على نحو آخر . فهو يحكم عليها مما هو مسوق إليه بشكل تلقائي بموروثه الثقافي و خبرته الشخصية ... الخ لكن طبعا هناك ما هو أوضح في حال الرجل المؤدلج الذي يعرف أدلوجته ويريد أن يتكئ عليها علنا أمام الآخرين للإقناع بها من خلال عمله النقدي ، فالبراءة المطلقة

من الموقف الأيديولوجي مشكوك فيها لا بل إن الانحياز مطلوب ومهم . والانحياز أهم من عدمه، إذ لابد أن أنحاز إلى شيء حتى لا تفقد الحياة طعمها وأرضى عن الأشياء نفسها وبدون ذلك فلا معنى لوجودي فالمسألة متداخلة بعض الشيء . و فيها التباس بعض الشيء أيضاً ولكن وجهة النظر التي كانت تبدو مرفوضة لنا يجب أن نعيد النظر فيها ولابد من أيديولوجية نصدر منها .

الدكتور عبدالحميد المحادين :

الأساس في النقد هو ثنائية وجود ناقد ونص ، في الأصل هما منفصلان ثم ينشأ بينهما شيء نسميه من منطلق حديث (تحرش) . يتحرش النص بالناقد ويتحرش الناقد بالنص ، ويتحول الأمر إلى غواية يغوي أحدهما الآخر ويتولد النص الإبداعي الثاني وهو النص النقدي ، فهل نستطيع أن نتلمس من النص النقدي طبيعة العوامل التي أدت إلى هذا التحرش بين هذا الناقد بالذات و هذا النص بالذات من أجل أن نتلمس كيف تخلق النص الأصلي في النص الجديد عن طريق شخص استهواه هذا النص بأدواته و بفضائه . فأنا حين أقرأ نصا أو رواية يغويني فيه شيء يغريني أن أقتحمه؛ هذا الاقتحام يتولد عنه نص جديد ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

في هذه المسألة اعتقد أن النشاط النقدي كثيرا ما يكون نشاطا إبداعيا مجهضا أي أنه حينما كنت أعمل في كتاب « الشعر العربي المعاصر » أو كتاب « الشعر العباسي » أشرح النصوص وأقدمها كنت أتساءل بيني وبين نفسي كثيرا لماذا لم أكتب لنفسي ما دمت أقول شعرا ؟ لماذا أضع ما أعيشه أنا في هذه اللحظة لصالح هذا النص أي أنني أصنعه وفق شروطي أنا ، لماذا لا أستقل بشروطي وأخرج نصي المستقل ؟ وهذا معناه أن الناقد كثيرا ما يحول نفسه وجهده الشخصي لصالح النص و هذا فيه قدر من التضحية بحيث يصبح النص شيئا له اعتبار وقيمة ودلالة . وبهذه الطريقة سوف يتلقاه الجميع في نهاية الأمر . وبهذا تحقق نفسك بشكل آخر من خلال هذه الصياغة الجميلة.

الدكتور علوي الهاشمي :

هل هذا يؤكد أن الناقد أديب فاشل ؟!

الدكتور عز الدين إسماعيل :

لا. ليس هذا ضرورياً ولا يوجد شيء من هذا لان جهدك كناقد محسوب لك لا للمبدع في آخر الأمر . وهذا ما يجعل بعض المبدعين يقول ما دمت أنت ترى ذلك فأنت حر ، أنا لم يخطر لي هذا ولم يكن ذلك في ذهني وأنت في آخر الأمر تقدم نفسك.

الدكتورة منيرة الفاضل:

سؤالي هنا يتعلق بجمعية النقد الأدبي وفي إطار المحاضرة التي ستتفضلون بتقديمها عن تحديث الدوريات العلمية لمواكبة المتغييرات في الساحة النقدية والأكاديمية. هل هناك توجه مماثل للنظر في مسمى «جمعية النقد الأدبي» – كونك من المؤسسين – لتشمل مفهوماً أوسع كالنقد الثقافي، وهذا بالطبع سينعكس على المؤتمر التابع للجمعية؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

كما ذكرت في البداية إن على المرء ألا يعتقد في لحظة من اللحظات أنه أنجز الشيء الأخير وان الحياة ستتوقف عند هذا المستوى ، بل عليه دائماً أن يتطور وأن يتغير وفقاً لمعطيات التطور مادام مقتنعاً وحتى لو بدا لبعض الناس في لحظةٍ أن أوله يتناقض مع آخره فلا بأس ، فالمسأله ليست في أن الإنسان قال كلمة في يوم ما، وأصبحت معلقة في رقبته إلى يوم القيامة ، طبعا لا ، ما دامت أوضاع الحياة قد تغيرت وشئ من الوضوح الآخر فرض نفسه ، وفيه ما يقنع، فلماذا لا يعدل الإنسان عن فكره أو عن بعض فكره ويتحرك نحو الطرح الجديد ؟ هذا إلى أن الفكر النقدي نفسه في هذا القرن الذي انتهى وفي ما نحن مقبلون عليه تحول تحولاً جذرياً من ممارسة محدودة النطاق في مجال النص الأدبي والحكم عليه بالجودة والرداءة إلى قضايا عامة ذات مدلول في واقع المجتمع

وتأثير على بنية الفكر في هذا المجتمع .

فالنقد إذاً اصبح نشاطاً أشمل من أن يقتصر على النص الأدبي ولكنه يمثل توجهاً فكرياً لمجتمع ما في زمن ما. فإذا تحدثنا عن التطور الذي حدث والتوجه إلى بعض قضايا الثقافة داخل منظومة الفكر النقدي فهذا ليس غريباً لان ثقافة النقد ونقد الثقافة تداخلا بشكل ملحوظ في الآونة الأخيرة وأصبحت الكتابات كما ذكرت في كلمة قدمت بها المؤتمر ، أنه لم يعد في هذا القرن فلاسفة مطلقون، فالفيلسوف المطلق لم يعد موجوداً ، إنما يوجد نقاد فلاسفة وفلاسفة نقاد . وضاعت المسافات بين الفلسفة والنقد ، وأضحى القرن العشرون قرن النقد والفلسفة النقدية. إذاً ليس هناك فاصل بين الفكر في عمومه في هذا القرن والنقد كممارسة في قطاع معرفي أو نشاط إنساني محدد . من اجل هذا لابد أن نفتح الدائرة في مؤتمر دولي كي تطرح فيه القضايا من هذا المنظور، وهنا أحب أن أنبه إلى فارق مهم وجوهري بالنسبة لهذه المسألة وهي أن هناك (من ناحية تنظميه) فرقاً بين ندوة ومؤتمر دولي. فالندوة العلمية يمكن أن تحدد لها موضوعاً واحداً ، ويبقى أن الندوة تدور من محاور مختلفة حول هذا الموضوع. أما المؤتمر الدولي فلا ينبغي أن يحصر في موضوع معين ؛ إذ المحال أن تفرض على الجميع مع اختلافاتهم الفكرية والفلسفية وتوزعهم بين اليمين واليسار وانقسامهم بين العلم والأدب، هذه الثنائيات المتعارضة الكثيرة التي تشغل الواقع العالمي . لكن يمكن أن نرى ما هي اهتماماتنا الراهنة جميعاً في الإطار العام. ويمكن أن نرى ال (Interdisplanary) في تفكير العالم مما يجعلنا نستفيد من بعضنا حيث إن موضوع ندوة معينة كان محوراً كاملاً عن التوجه التكنولوجي الحاصل والذي سيزداد وسيقلب لنا كل المعايير، ولكن بعد عشر سنوات سيكون بلا شك كلاماً لا معنى له لان كل هذه الأشياء قد تغيرت تغيراً جذرياً بسبب التقدم التكنولوجي السريع للغاية وأثر هذا على الكلمة الأدبية وغير الأدبية المتداولة على مستوى العالم كله .

الدكتورة نبيلة إبراهيم :

أنا شخصياً معجبة بالرأي الذي طرحه الدكتور منذر من أن عملية الكتابة تخرج من الداخل ، وأضيف إلى الدكتورة سميرة بن عمُّو انه لو قدر لك تأليف كتاب عن التفسير النفسي (في هذا الموضوع) هل تسميه التفسير النفسي ؟ في الحقيقة من خلال قربي من هذا العالم ؛ عالم عز الدين رأيت أن هناك استمرارية في المواضيع التي تشغل فكره بدءاً من الأسس الجمالية إلى الشعر الحديث...الخ حيث كنت أحس أن كتاب التفسير النفسي للأدب هو بمثابة النتوء في عالم التأليف عنده. ومن المؤكد أن له ما يبرر التأليف ضمن الحقل الكبير الذي يشغله، الحقل المعرفي والنقدي بدون استثناء ، لكنه حصر نفسه في عالم خرج من داخله في هذا الكتاب ، حتى جعله يضع نفسه في إطار هذا الموضوع الذي شغل أناساً آخرين من قبل ومن بعد وضعه هو في زاوية تخصصه ، وكأنها له، وهو مسرور بها ، وتطرق إليها من زوايا مختلفة بطريقته في التمحيص والدخول والخروج ، ونص مسرحي، وكذا ، وكذا ، إنما هل الموضوع – علاقة علم النفس بالنقد تنتهي عند هذا وتقتصر على هذه العملية المحدودة التي حددها بهذا الشكل؟ ألم يؤلف سويف ، وهذا الكتاب نحن درسناه ، (الأسس النفسية) ؟ وإذا استثنينا العالم الغربي أليس هناك مدارس أخرى دخلت في النص الأدبي من زاوية من زوايا علم النفس المختلفة ، أين المدارس الأخرى ؟ فحين ألفت كتاب التفسير النفسي سنه ١٩٦١ عندها كان كتاب نورثروب فراي قد صدر سنه ١٩٥٧، ومدرسة يونغ لعلم النفس قد دخلت من مدخل أسطوري ، والعالم فرويد مهما قيل عن نظرياته وحدتها قد دخل من مدخل أسطوري ، دخل من أوديب، ومن كل الأساطير الاغريقية ، من كل المداخل الأسطورية أي من نصوص طبيعية مخلوقة على نحو طبيعي فهي مادة خام ثرية جداً لاستخراج كل ما هو ممكن أن يقال داخل النفس الإنسانية. ما أريد قوله

إن تحديد المنهج النفسي وتأثيره على النص والاستعانة به في تحليل النص الأدبي على جزئية واحدة أو اتجاه واحد لا يتيح لنا الفرصة فعلاً أن نستفيد من هذا المنهج الكبير في دراسة النص الأدبي. وأنا اعتقد أن ما كان الخولي يريده والدكتور عز الدين متأثر به جداً لم يكن يعني قصر منهج نفسي على دراسة النص الأدبي. إذاً فالمسألة يجب أن تكون شاملة نظراً للنفس الإنسانية العجيبة. وهنا أعيد كلام الدكتورة سميرة هل إذا أقمتَ محوراً مهماً في المؤتمر القادم عن هذا الموضوع ستقسّم العملية بما يغطي الموضوع بأكمله.

الدكتور عز الدين إسماعيل :

أنا أتصور لو صيغ السؤال على الشكل التالي : لو أعدت طبع هذا الكتاب طبعةً حقيقية وبنشرة جديدة هل تنشره هكذا ؟ أظن أنه قياساً إلى ما ذكرته فيما يتعلق بكتاب الشعر العربي الذي استكملت فيه بتذييلين متابعة لعقدين من الزمن على الأقل إن لم يكن ثلاثة ، أظن أنه منذ عام ١٩٦١م لم تكن اليزابيث فروين موجودة ولم تكن معروفة والآن لا يمكن أن يهمل أعمالها أي شخص يكتب في علم النفس - في سنه ١٩٦١م حتى لاكان نفسه لم يكن موجودا بمعنى انه لم يكن بوسعي أن اكتب في هذا الاتجاه اكثر من هذا. فرويد وتلامذته كانوا بين يدي لكن لاكان والمدرسة الفرنسية لم يقل أحد فيها أي كلام بعد. اليزابيث فروين لم تقل أي شئ بعد وربما لم تكن موجودة. فالسؤال الأصح : لو أخرجت هذا الكتاب مرة أخرى هل اكتفي بصورته على ما هو عليه أم أضيف إليه؟ أنا اعتقد أن ما توافر من مادة بعد تأليف هذا الكتاب إلى اليوم وهي حقبة أربعة عقود من الزمان ظهر فيها شغل كثير في هذا القطاع المعرفي يتطلب أن تعاد صياغة بعض الأجزاء وخصوصاً الأجزاء النظرية الأولي من الكتاب وأن ينظر في التطبيقات من زوايا إضافية أصبحت مطروحة في كتابات العاملين في علم النفس الذين أصبح لهم إضافة في الكتابات التي توقفت عند الخمسينات والستينات ولا شك أن هذا لا بد أن يحدث ، فالمعرفة يتسع نطاقها يوماً بعد يوم وسيأتي يوم يعتبر فيه هذا الكتاب متخلفا. وأي كتاب نكتبه اليوم لن نضمن له أن يعيش في أذهان الناس وتستمر فاعليته الحقيقية لمدة ٢٠و٣٠ سنه.

إننا بذلك نطلب الكثير، لأنه سيأتي وقت يكون فيه هذا الكتاب متخلفاً بالضرورة وليس بقصور صاحبه لأن الزمن يتطور والمعرفة تتسع وتغير من المفاهيم السابقة قليلاً أو كثيراً ولابد أن يظهر جيل بعد جيل يعيد صياغة المعرفة مرة بعد مرة.

الدكتور علوي الهاشمي :

لي تعليق على ما ذكرته الدكتورة نبيلة إبراهيم من أنها تحوم خاصة في اتكائها على ما قاله أمين الخولي أو كان ينميه الخولي في تلامذته في النقد وهو أن مداخل الظاهرة الأدبية لا تحصى ، فهي كثيرة جداً وأن الدخول إلى العالم الأدبي والجمالي الإبداعي دخول لا يكتفي بمدخل واحد وإنما مهما تعددت المداخل ستظل هناك مساحات واسعة في هذا العالم غير مكتشفة وغير مضاءة وأن الاكتفاء بأي مدخل واحد هو عبارة عن اختزال مخل لعالم لا يقبل الاختزال أو النظر إليه باختزال ، وان المدخل النفسي (وأنا أضيف من عندى خاصة في اتكائه على مفردة التفسير وقد أصبحت ممجوجة اليوم في تطور النظرية النقدية بعد وجود مصطلحات أكثر تطوراً من التفسير وصلنا فيها إلى التأويل كما ذكرت من كلامك) كأنما هو تضييق وسجن لعالم كبير شاسع كالأفق أو كالبحر ووضعه في زجاجة ، أو إعادة المارد إلى قمقم وحبسه في ذلك القمقم ، فهل هذا ما تومئين إليه.وهل كان الدكتور يتنقل عبر المداخل في بحث دؤوب لاقتحام هذا العالم الذي يشعر انه واسع جداً وشاسع .

الدكتورة نبيلة إبراهيم :

الدكتور عز الدين في اتجاهه النفسي مغرم باتجاه فرويد رغم أن فرويد قد انتقد مرات عديدة فلماذا يحصر الناقد نفسه في منهج فرويد - الكبت

والجنسية والعقد – ولكن الدكتور عز الدين يقول إنه مارس فرويديةً من دون فرويد ، ويشيع أنه يمارس فرويدية جديدة .

الدكتور عبد الكريم حسن :

أكاد احدس بما يجول في ذهن الدكتورة سميرة من أن وصف التحليل النفسي إنما يهدف إلى تحليل الشخصية والعودة بها إلى عقد الطفولة وما ترسب فيها من أزمات وما شابه. فهل يكون التفسير النفسي للأدب؟ أم يكون التفسير النفسي للأديب ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

أن التجارب التي سبقت والتي أشارت إليها الدكتورة نبيلة من أن هناك أناساً قبلي كتبوا ثلاثة أو أربعة كتب في هذا الاتجاه بعضها اتصل بالنص الأدبي وبعضها لم يتصل بالنص الأدبي، بعضها غير معروف لدينا ، وأما ما هو معروف فعملُ العقاد وعمل محمد النويهي وعمل محمد خلف الله أحمد.

العقاد أخذ النص الشعري وثيقة على صاحبه . وهذا ما يتضح من عنوان الكتاب « حياته من شعره » . فقام باستقصاء حياة ابن الرومي كما هي في كتب التاريخ الأدبي. وفي الأخبار ونظر في الشعر ووجد أن الشعر يقول الكلام الموجود في حياته ، والذي يتصل بتفاؤل الرجل أو تشاؤمه . قرأ العقاد النص الشعري في ضوء المعلومات الخاصة بنفسية الرجل كما عبر عنها تاريخ الشخصية . وهذا منحى له طرافته جداً في ذلك الوقت وحَسب . وأنا أقدّر سر إعجاب الناس به لأنه كان طريفاً في وقته .

فأما طه حسين فكتب أشياء على الهامش ؛ أشياء غير كاملة ولكنها تسير في نفس الاتجاه، وهذا ما نراه في صنيعه مع المتنبي إلى حد ما ، وأما النويهي فنقد مسألة النرجسية واشتغل على أبي نواس ووصفه بأنه رجل نرجسي ، وأخذ شواهد من شعره ليؤكد نرجسيته، ما أريد أن أقوله أن كل الكتب التي كُتبت قبلي في هذا الاتجاه كانت تنحو منحى اتخاذ النص الأدبي وثيقة على صاحبه بحيث يبدأ من النص ويذهب إلى المؤلف ليرى إلى أي حد يعكس هنا النص نفسية صاحبه. كان هذا أملهم وكانوا يرون في ذلك شيئاً عظيماً وكان الزمن يسمح لهم بهذا . فأما أنا فلم أرتضِ ذاك لنفسي من اللحظة الأولى . لقد طرحت على نفسي سؤالاً منذ البدء هو : هل أعمل كمحلل نفساني أم أعمل في ميدان الأدب ؟ وإذا اعتبرت أنني أعمل في ميدان الأدب فإن العمل المهم عندي سيكون فهم النص الأدبي واستيعابه . وبعد ذلك أقول إنني فهمته بهذه الطريقة أو تلك ؛ بهذا المنهج أو ذاك. وإذاً فإن علم النفس بالنسبة لي ليس إلا أداة أو وسيلة ، معطى من المعطيات التي يعتمد عليها في الدخول إلى النص وفهمه ، لذلك ومن اللحظة الأولى أكدت في هذا الكتاب وكل الدراسات التطبيقية في الأعمال الأدبية في أنواعها المختلفة التي قمت بها، أنني لم أبدأ من فرض أو معطى من المعطيات إنما بدأت من النص. فمثلاً فكرت أن السراب كرواية تتضح فيها المعالجة النفسية لاننا نعرف ذلك ولكن القارئ العادي لا يعرف السراب ، فهو يقرؤها على أنها رواية عادية لشاب فشل في حياته الزوجية . وإذاً فإن المنهج كان يبدأ من النصوص لدرجة أنني في بعض التحليلات خالفت معطى من هذه المعطيات وقلت إن هذا معكوسه كذا، ليس عقدة (أوديب) وانما أطلقت عليها عقده (الكترا) . وفضلاً عن ذلك فأنا لا آخذ النص الشعري وثيقة على صاحبه، فذاك منهج مختلف تماماً عن الذي ارتضيته ووظفته لصالح العملية النقدية.

الدكتور زيان الحاج أحمد :

نحن نعلم أن لكل عمل هدفا ولكل إنسان غاية وإذا لم يكن له غاية مرسومة فذلك ضرب من العبث. فنرجو أن يوضح لنا أستاذنا الكريم الغاية التي يرمي إليها خلال رحلته الطويلة في هذا المجال – النقد الجمالي والنفسي – ومدى تحقيق هذا الهدف وما الذي يتوقعه في المستقبل ؟ ما الأهداف التي يكون لها أثر ملموس في مجتمعاتنا وكل ما يتعلق بحياتنا ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

أنا شخصيا أجد أن الادعاء في هذا الباب سيكون شيئا غير محبب، أنا لا أريد ولا اطمح إلى شيء أكثر مما أستطيع أن أعمله لا أكثر ولا أقل . ما أريده هو ما أستطيع أن أعمله ولكن ما وراء إرادتي هذه لا أتحدث عنه لأنني لن اعمله فلا ضرورة للتشدق به والادعاء بأنه مطمح لي (أنا طموحاتي لا حدود لها لكن هذا لا يجدي كثيرا) أنا أريد أن أقول يكفى أن أستطيع بما أصنع أن أحرك الساكن ولو حركة صغيرة للغاية على ألا تظل الأشياء ثابتة في مواقعها كما عهدتها أو كما أتيت إليها . هذا كل ما أرجوه لنفسي وما أرجوه لغيري. ولو أن كل إنسان منا حرك من جانبه حركة ولو حركة صغيرة طفيفة لكنا قد حققنا أشياء كثيرة للمجتمع وللفكر وللحضارة الإنسانية بصفة عامة.

الدكتور سعيد مراد :

كيف يمكن للنقد الأدبي أن يساعدنا في اختيار النص المناسب للطالب في مرحلة معينه - هل يكفي الأساس النفسي لبيان جودة النص أو عدم جودته ؟ و هل للنقد دور في اختيار النص ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

ربما كنت ضد كل هذا التوجه من أساسه فأنا لا أؤمن بهذه التجربة على الإطلاق ، لماذا؟ حدث عدة مرات مع إخواننا في المقررات والمناهج بوزارة التربية، فالمعايير التي توضع من يحددها ؟ المعيار النفسي الفلسفي ، المعرفي ، طبيعة المعرفة ، وفي ضوء هذا أختار النص وبعد ذلك تظهر نصوص لا تعجبهم أو لا تتوالف معهم فيقومون بالتأليف كي تنطبق عليها الأشياء فقد لاحظت أن هناك نصوصاً رديئةً جداً مكتوبة في الامتحان. وتأتي رداءتها لأنها توضع لتحتوي على ما يريدون السؤال عنه ، إذاً أنا أقول في هذا المجال إن وضع المادة التي نقدمها مسالة لا تقاس بمعايير محددة ثم نأتي بالنص لنقيسه عليها، فهذا القياس سنختلف فيه تماما، إنما من الممكن أن نجري عملية اختباريه محضة بمعنى أن نطرح أمام الطالب نصوصاً كثيرة ونتركه يختار ما يروق له من كل الشعراء وكل العصور، يقرأها ويستخرج الملائم منها ، ونطلب منه العمل عليها. بذلك سوف يعرف الإجابة على أي سؤال يوجه إليه، بدلا من الإجابة بجمل محفوظة ، لا مصداقية لها بالنص أي انه كلام محفوظ ولا يقدم دلاله على تربية قناعة لديه.

الدكتورة نبيلة إبراهيم :

لابد من الإشارة إلى النقد الثقافي ، والنقد ينحو إلى الإفادة من الفلسفة ، وعلم النفس ، الاجتماعي ، والشعبي، لأن النص يحتوي على جميع هذا ، وهذا يجعل ندوة من هذا الاتجاه ضرورية لإعادة النظر فيما يوضع للطلاب من نصوص .

الدكتور علوي الهاشمي:

أنا لدي مداخلة مقسمة إلى ثلاثه أسئلة. سؤال شخصي ثم أعم فأعمّ ؟

الأول: عن علاقتك بالشعر ، هذا الحنين الطاغي الذي يسكنك دائما، وتكاد تجربتك النقدية وما تفصح عنه عبر جميع المراحل والنصوص التي تناولتها وعالجتها تشكل تعويضا عن ذلك الشعر الهارب. هلاّ فككت لنا هذه العلاقة بين الشعر والنقد بما يخرج عن مقولة « الشعر عقدة العرب » التي تلاحق الإنسان مهما صار عظيما في مجال من المجالات . وأنت رجل صار لك في النقد شموخ واضح لكنك تأبى ألا أن تحن هذا الحنين الطاغي إلى الشعر وتطبع ديوانك حتى وأنت في قمتك الشامخة نقديا.

السؤال الثاني: يلاحظ الإنسان أن النظريات النقدية المعاصرة دائما وأبدا تخرج من عالم الغرب ولا نظرية نقدية واحدة تخرج من هذه الدنيا العربية الفسيحة . فما السر في ذلك هذا إذا افترضنا أن المقولة صحيحة؟

السؤال الثالث: تمرستَ في النظريات العالمية وخاصة عبر الترجمة والاطلاع على الأدب والنقد الإنجليزي ثم الانشغال بهذه المؤتمرات العالمية وتنظيمها ، مما جعلك تضع يدك على مفاصل أساسية وجوهرية في

النظريات النقدية العالمية. هل تستطيع بعد هذه التجربة أن تدلنا على أخطر هذه النظريات النقدية التي ظهرت في العالم منذ أرسطو إلى اليوم (واحدة فقط تعتبر انقلاباً في الفكر النقدي منذ أن قال أرسطو مقولته في الصورة والاستعارة إلى اليوم).

الدكتور عز الدين إسماعيل :

أولا: علاقتي بالشعر سبقت علاقتي بالنقد حيث كتبت الشعر وأنا طالب في الثانوية، كتبت شعرا كثيرا ولكنها أشعار فقدت ولم يبق منها شئ ، وبدأت طموحي إلى هذا العالم عن طريق الشعر، وأنا في السنه الثالثة من المرحلة الثانوية وأسسنا جمعية سميت جمعية الخطابة الأهلية لانها لا تخضع للمدرسة في أي شئ . وبدأنا ننشر الإعلانات عنها وكل من كان لديه شعر كان يأتي به ليقوله وكان هناك مدرس محتضن لهذه الجمعية يأتي ليقيمنا ويوجهنا فبدأنا نلتفت إلى أن هناك كلاماً آخر ، كلاماً غير الشعر وهو التقييم ومن هنا بدأنا ننقسم ، وراح بعضنا ممن لم يقل شعرا يمارس هذا الكلام ويقول رأيه فيما سمعه.

وفي نفس .. السنة كان من بين الطلاب طالب كانت أخته زوجة أحد تلاميذ العقاد وهو المرحوم محمد خليفة التونسي ، وقد حضر إلينا هذا الطالب وإذا به يقول لماذا لا تحضرون عند العقاد ؟ وصرنا نداوم على مجلسه من الساعة العاشرة إلى الواحدة صباحا كل يوم جمعة . واستمر الحال لغاية دخولنا الجامعة . وكان العقاد يحدثنا في النقد والفلسفة ، من هنا خرج الأفق من مجرد قول الشعر أو القصيدة ، بل هناك أشياء أوسع من ذلك حيث هناك فكر و فلسفة وفلاسفة وقضايا ومشكلات ووسائل كبيرة جدا ونقد، فبدأ الاهتمام يخرج من الدائرة الضيقة للكتابة الأدبية إلى الفكر حول هذا الموضوع . ومن هنا بدا التحول نحو الاهتمام بهذه المسالة إلى أن جاءت في السنة الرابعة المسابقة الأدبية على مستوى وزارة التربية والتعليم فكان على من يريد الدخول فيها أن يأخذ الجزء الثالث من الشوقيات وكتاباً آخر طُلب منه تقديم بحث عن شاعرٍ من الشعراء . وهذا ما كان، ودخلت المسابقة وأنا في السنة الرابعة وقد نجحت في الجزء التحريري ، وطلب منى تقديم بحث فاخترت ابن زيدون وكتبت عنه بحثاً في إطار محدود . في ذلك الزمن بدأت أمارس كتابة النقد ولكنى لم أوفق في هذا الامتحان . المهم أني دخلت الكتابة من بابٍ آخر وبدأت اكتب عن الشعر وعرفت هذا الطريق، ولذا ، ومنذ دخولي إلى الجامعة ، وكنت أكتب الشعر وأقرأ في مجلة الرسالة والثقافة ، وأطمح إلى أن تأخذ الكتابة شكلاً طبيعياً فأجرب كتابة مقالة . أبعثها إلى المجلة التي كان الدكتور زكي نجيب محمود مساعداً لرئيس تحريرها الأستاذ أحمد أمين يساعده من الباطن ففوجئت بان المقالة تنشر وتأخذ بعض العناوين وتُرسم لها إطارات كنوع من الاحتفاء بالمقالة وأتقاضى مكافأة عليها. المهم أن هذا التحول أكد ضرورة أن استمر في هذه العملية نظرا للعائد المادي المباشر من جهة ، ولمعرفتي بتجاوب الناس مع النقد من جهةٍ أخرى .

الجواب الثاني: لماذا النظريات كلها قادمة أو صادرة من الغرب. هذا هو التطور الطبيعي للحياة و الأشياء، يوما ما كانت الأفكار هنا وكل أشكال الإنجاز العلمي والمعرفي كان هنا ، فهذا ليس ضعفا في المفكر العربي أو قصورا فيه إنما عدم وجود الوسائل التي تساعدك على أن تجعل لفكرك نفاذاً ونفوذاً في الساحة بما يستقطب انشغال الآخرين بك. نحن لا نملك الوسائل لنخاطب بها العالم ؛ للتواصل مع العالم . العرب الذين كتبوا باللغة الإنجليزية كان لهم وجود على الساحة مثل إيهاب حسن وادوارد سعيد وأحمد زويل . لماذا؟ لأن كلاً منهم لقي الوسيلة لا لأنه يملك فكرا اكبر من الآخرين سواء في مصر أو غيرها. إن الظروف هيأت له عوامل التواصل مع الآخرين خلال نطاق واسع من خلال اللغة ومن خلال الوسائل.

الجواب الثالث: أن نتحدث عن أخطر نظرية في النقد كأننا نتحدث عن الشيء الوحيد المطلق ، وهذا صعب في الحقيقة . إنما نستطيع أن نتحدث عن النظرية التي

استطاعت أن تثبت وجودها أطول مدة ممكنة بالقياس إلى النظريات الأخرى ، وأن تتأقلم مع الحياة وتغير نفسها وتكسب أرضاً وتظل موجودة . أنا اعتقد وأؤكد أن النظرية الماركسية من أهم هذه النظريات التي استطاعت منذ أن وجدت أن تثبت وجودها وتستمر في تأثيرها بغض النظر عن أي مسألة سياسية ، فهي كفكر صرف استطاعت أن تنفذ إلى كثير من الفكر الإنساني وتوجه كثيراً من النشاط الإنساني في السياسة والاجتماع والأدب . وحتى عندما تجاوزتها بعض الاتجاهات الأحدث لم تتوقف عند حد بل طورت نفسها فقد دخلت عليها البنيوية وبدأت مضادة لها كموقف فكرى ومع ذلك حورت نفسها بحيث تبتلع البنيوية وبقيت هي نفسها بنيوية ، وعندما ظهر علم النفس وهو الذي لم يتجانس مع النظرية الماركسية ولا يتفق توجهه الفكري معها استطاعت الماركسية أن تبتلعه وتجعله جزءاً في نسيجها غير مرفوض وهكذا، ففي كل حقبة يرد على العالم فكر جديد يطرح نفسه ويزاحم نظريات أخرى سابقة، تأتي الماركسية وترى أنها سوف تُزحزح عن الوجود مع غيرها ، فتطور نفسها بسرعة وتظهر قدرة كبيرةً على المرونة .

الدكتور منذ عياشي :

إذا كان علي أن أومن بأن الشر أصل التقدم ، حينئذ يمكن أن أومن أن الماركسية نظرية قابلة للديمومة ، لكن ليس هذا هو ما أريد أن أتحدث فيه . تكلمت في البداية عن مقدمتين نفسية وأخرى جمالية ثم تكلمت عن بعدين: الماضي ، وقد تمثل فينا، والآخر وقد تمثل في الغرب وكأن الأشياء قابلة للانفصال ، وسؤالي بهذا الصدد أنه حتى لو اكتمل الإنسان في محيطه علما وثقافة وكان يمتلك نظرياً أعظم ما أنتجته الإنسانية فهل يستطيع فعلا أن يعيش من غير الآخر ؟ هل يستطيع على الرغم من اكتماله وكماله المفترض ألا يبعث نظره بعيداً كي يرى ماذا يوجد، ثم في أي لحظة من لحظات الحياة الإنسانية عاش الإنسان ببعد واحد ؟ هل يوجد إنسان يعيش ببعد واحد؟ أليس الأحرى بنا أن نقول إن الإنسان منذ وجوده ارضيا كان على الدوام يعيش بثقافتين أو أكثر ، بلغتين أو أكثر بوجهين أو أكثر (وجه وقفا) أو أكثر ربما على الإطلاق ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

من الصعب أن نتكلم بلغة الإطلاق ، لأننا حتى عندما نمارس حياتنا سنرى بالتأكيد أناساً رافضين للطرف الآخر ، رافضين الآخر اكتفاء بوجه واحد وهو الآخر القديم، إنما هذا المعترف به يكرس له كل شئ ويراد أن تكرس له الحياة أيضا . فمن هذا المنظور هناك وجود لهذا التيار . وهذا التوجه موجود لا على الساحة العربية بل على الساحة العالمية أيضا . وانظر في المد اليمينى الذي يستشري على الساحة العالمية الآن ، فالقضية هي ظاهرة عامة وتحتاج إلى تدبر على المستوى العالمي ، إلى أين يتجه العالم. هذه هي الصياغة الأخيرة للسؤال، وليس إلى أين نحن متجهون كمنطقة حضارية محددة بسمات ومقومات وما إلى ذلك . السؤال إلى أين يتجه العالم ؟ هذه هي معضلة المعضلات، وهذا هو السؤال المعلق على رقابنا الآن ، والجرئ منا الذي يتقدم ليجيب عليه .

الدكتور علوي الهاشمي :

شكراً للدكتور عز الدين إسماعيل الذي أتاح لنا هذه الفرصة الثمينة ، من حيث جاء لغرض آخر يتعلق باللجنة الثقافية في جامعة البحرين ، من غير أن ننسى أنه ينتمي إلينا بوصفه عضواً في الهيئة الاستشارية لثقافات وانه بانتمائه هذا وحواره الغني هذا إنما يجسد تجسيداً عملياً بداية عطاءٍ غير ذي حدود .

وشكراً للدكتورة نبيلة إبراهيم أستاذة الأدب الشعبي التي ما فتئت تمده بكل طريفٍ وتليد . شكراً لها وهي تشاركنا هواجسنا وطموحاتنا لتطوير مجلتنا آملين أن تكون معنا على الدوام بما تقدمه من مشورةٍ وعلم وفير.

وجهة نظر عربية
في الواقع السياسي العالمي

الإرهاب العالمي بين اتهام الإسلام وعدم اتساق السياسات الدولية

برهــان غليــون *

١- القيادة الأمريكية للعالم

لا ينبغي لمشاعر التعاطف العميق مع ضحايا الكارثة التي حلت بنيويورك وواشنطن ولا إدانتنا المطلقة لها أن يمنعنا من السعي لتفسيرها والبحث الموضوعي في الأسباب الحقيقية التي يمكن أن تكمن وراءها. ومن الصعب أن نفهم ما حصل من دون أن نشير إلى نقطتين. الأولى تتعلق بحجم المسؤولية التي وضعت الولايات المتحدة نفسها في موقعها منذ عقدين على الأقل، وهي مسؤولية القيادة العالمية كما عبر عن ذلك مرارا العديد من الرؤساء الأمريكيين مع الكثير من الاعتزاز والفخر إن لم نقل من الخيلاء.

والثانية تتعلق بطبيعة هذه السياسة العالمية التي تقودها واشنطن وبمعرفة ما إذا كانت لا تنطوي هي نفسها على تناقضات وعدم اتساق يمكن أن تفسر أكثر من الإسلام بل والتعصب ذاته تنامي الدوافع إلى العداء للولايات المتحدة بل والتعرض المباشر لأهداف فيها.

ولا يشك أحد اليوم في أن واشنطن هي التي تقود دفة السياسة الدولية منذ عقود طويلة، وهي التي فرضت على الجميع، ولا تزال تفرض نوع الحلول وطبيعة المعالجات المطلوبة لمواجهة مشاكل التطور العالمي. ولعل أفضل مثال على ذلك منطقة الشرق الأوسط التي تشكل اليوم المورد الأول ربما للعنف الانتحاري في العالم .

وقد بدأ دورها هذا، أعني الولايات المتحدة الأمريكية، في الواقع، منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية التي خرجت منها المنتصرة الرئيسية. وقد سلمت لها جميع الدول الأوربية ذات التاريخ الاستعماري والإمبراطوري الطويل بهذه القيادة التي شملت الميادين الاستراتيجية والاقتصادية. ولعبت الولايات المتحدة دور الدولة القائدة للمعسكر الغربي من دون منازع في مواجهة المعسكر السوفييتي خلال مرحلة الحرب الباردة. وقد برز هذا الدور من خلال العمل اليومي والكبير لتنظيم المواجهة العسكرية الذي تجسد في تكوين وتطوير حلف شمال الأطلسي، وكذلك عبر السياسات الاقتصادية الديناميكية التي بدأتها بمشروع مارشال لإنقاذ أوربا وإعادة بناء اقتصادها

* مدير مركز دراسات الشرق المعاصر وأستاذ علم الاجتماع السياسي في السوربون ، باريس

الذي دمرته الحرب.

وبالرغم من نفوذ الولايات المتحدة الواسع في تلك الحقبة على مستوى العالم ككل، فإنها لم تبلغ مستوى الادعاء بقيادة العالم. فقد كان يمنعها من ذلك وجود المعسكر السوفييتي الذي يسيطر على جزء كبير من المعمورة والذي بقيت قدرته على المناورة العالمية قوية ونشطة حتى عقد الثمانينات بالرغم من التفسخ الذي بدأ يدب في مؤسساته، وبشكل خاص في المناطق التي تركز فيها التنافس والنزاع مع المعسكر الغربي. وخلال تلك الفترة مارست الولايات المتحدة مفهوما ديمقراطيا نسبيا للقيادة في إطار المعسكر الغربي واعتمدت إلى حد كبير على الحوار والمشاورة وتصرفت مع حلفائها الأوربيين كسيد بين أسياد. وهكذا كان بإمكان رجل مثل الجنرال ديغول أن يقف ليقول إن فرنسا لا تريد أن تتخلى عن خيارها النووي المستقل، وأن تفرض شروطها للعمل داخل إطار الحلف الأطلسي.

بالتأكيد كان للولايات المتحدة سياسة أخرى في المناطق العالمية التي تعتبر مناطق نفوذ كأمريكا اللاتينية أو مناطق تنازع على النفوذ مثل الشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا. فلم يختلف هنا سلوك الولايات المتحدة عن سلوك أي دولة من الدول الاستعمارية الأخرى وإن كانت قدراتها الاقتصادية والدبلوماسية الكبيرة قد غطت نسبيا على استخدام القوة الذي يشكل قانون السيطرة الأجنبية الخارجية في كل مكان وزمان. ولعل تاريخ أمريكا اللاتينية لحقبة ما بعد الحرب الثانية يمثل النموذج الأصلي للسياسات الأمريكية الخارجية التي ستتبلور فيما بعد، وتطبق في أماكن أخرى وعلى صعيد العالم، بما تتضمنه من التدخل المكشوف في مصير الدول والبلدان الأخرى من خلال أجهزة المخابرات أو من خلال استخدام أدوات الضغط الاقتصادي والسياسي، أو أحيانا من خلال استخدام القوة العارية لقلب الحكومات ووضع الحكومات الحليفة مكانها. ومن يرجع إلى تلك الحقبة يكتشف إلى أي حد كانت ردود أفعال شعوب أمريكا اللاتينية في مواجهة النفوذ الأمريكي أو الحكومات المحلية المرتبطة بها والمعتمدة على حمايتها مشابهة لردود أفعال بعض قطاعات الرأي العام الشعبي والرسمي العربي الراهن، بل طبق الأصل لها، بالرغم من اختلاف الأزمان وتبدل وسائل العمل والعقائد التبريرية من عقائديات ماركسية شعبوية إلى عقائديات دينية قومية. ففي تلك الحقبة التي كانت فيها أمريكا اللاتينية تغلي بحركات العصابات المعادية للولايات المتحدة وللحكومات التابعة لها، وكان الدبلوماسيون الأمريكيون يشكلون الأهداف المباشرة للناشطين اللاتينيين، كان العالم العربي صديقا وديعا لواشنطن، بالرغم من تواجد الاتحاد السوفييتي بقوة في المنطقة العربية عبر الحكومات العربية الصديقة له. بيد أن تحولا عميقا قد طرأ على تصور الولايات المتحدة لدورها وموقعها وسلوكها في العالم بعد انتهاء الحرب الباردة. فقد انهار آخر تكتل دولي كان يحول دون طفور الدور الأمريكي القائد على مستوى المعسكر الغربي إلى دور قائد على المستوى العالمي. وقد ساهم بذلك خروج الولايات المتحدة باعتقاد قوي بأنها هي الدولة المنتصرة في العالم أجمع، وأنه لم يعد هناك ما يقف في وجه قيادتها العالمية. وأصبحت إرادة قيادة أمريكا للعالم حقيقة واقعة وعينية بعد أن بقيت لفترة طويلة شعارا أو هدفا للتعبئة القومية يلجأ إليه الرؤساء المتعاقبون أو المرشحون للرئاسة. وارتبطت هذه الإرادة المعبر عنها بقوة لقيادة العالم بإعادة نظر جذرية في سلوك واشنطن وممارساتها في العالم أجمع، بما في ذلك تجاه حلفائها الأوربيين أنفسهم. وولدت في ثنايا هذه الإرادة وكتعبير عنها فلسفات ونظريات في العلاقات الدولية ومذاهب استراتيجية تعطي لهذه الإرادة الكاسحة لاحتلال موقع القيادة العالمية معناها الحضاري والتاريخي واتجاه سيرها.

ومن هذه الفلسفات التي تعكس انتصار الليبرالية المجسدة في النموذج الأمريكي فلسفة نهاية التاريخ،

ومنها أيضا، ومكملة لها، فلسفة صراع الحضارات الذي تبدو فيه أمريكا القائدة العظيمة والشرعية للحضارة الغربية الليبرالية في مواجهة الحضارات المعادية العربية الاسلامية والصينية. ومن هذه النظريات التي ستولد في رحم الصعود إلى القيادة مذاهب عديدة استراتيجية تفلسف أسس السيطرة الأمريكية على العالم وتقدم رؤية لأدواتها.

ففي دراسة سرية كتبت عام ١٩٩٥ لصالح القيادة الاستراتيجية - ستراتيجيك كومند - التي تتولى في أمريكا مسؤولية الترسانة النووية، بعنوان: المبادئ الأساسية للردع بعد الحرب الباردة، ونشرت الأسوشيتد برس حديثا مضمونها، تؤكد أن على الولايات المتحدة الأمريكية أن تستفيد من قوتها النووية حتى تعطي عن نفسها صورة لا عقلانية واتهامية عندما تتعرض مصالحها للتهديد.تقول الدراسة :« إن من الخطر الشديد أن نظهر أنفسنا على أننا أناس عقلاء ذوو أعصاب باردة. وأسوأ من ذلك أن نظهر أمام العالم أننا نحترم أمورا صبيانية سخيفة مثل القانون والمعاهدات الدولية. ولا بد أن تكون في حكوماتنا عناصر تظهر مستعدة للتصرف بجنون وغير قادرة على ضبط أعصابها. فذلك هو الذي يساعد على بث الخوف وتعميقه في قلب خصومنا» (نعوم شومسكي، الدولة العاصية، لوموند ديبلوماتيك، آب ٢٠٠٠).

وقد سعت الولايات المتحدة إلى تمرير هذا السلوك على الرأي العام الدولي من خلال صوغ مفهوم جديد للعدو الذي سيبدو همجيا إلى درجة يستبعد أن نتعامل معه بأساليب قانونية أو إنسانية. ومن هنا اختلقت الولايات المتحدة مفهوم الدولة أو الدول العاصية، أو الخارجة عن القانون، محل الخطر الشيوعي. ومن هذه الدول العاصية التي ذكرتها العراق وإيران وليبيا وسورية والسودان وكوبا وكورية الشمالية.

ويتفق هذا المنطق مع ما صرح به سكرتير الدولة للخارجية، جورج شولتز في أبريل نيسان ١٩٨٦ حين قال « إن كلمة مفاوضات لا تعني شيئا آخر سوى الاستسلام إذا لم يسبقها عرض للقوة ». كما يتفق مع ما جاء في تقرير سري بعنوان « مرشد السياسة الدفاعية ١٩٩٢-١٩٩٤» أعده بول ولفوفيتز ولويس ليبّي، وهما اليوم على التوالي، سكرتير الدولة المساعد لشؤون الدفاع ومستشار نائب الرئيس للأمن القومي، من أن على الولايات المتحدة من أجل تأكيد تفوقها الاستراتيجي « منع أي دولة معادية أن تسيطر على مناطق ذات موارد يمكنها أن تجعل منها دولة كبرى » وكذلك « ردع الدول الصناعية المتقدمة عن أي محاولة لتحدي قيادتنا أو قلب الترتيب السياسي والاقتصادي العالمي القائم» و « إجهاض احتمال ظهور قوى عولمية منافسة » .(فيليب غولوب، لوموند ديبلوماتيك يوليو ٢٠٠١).

ونستطيع بسهولة أن نعاين مساعي الاستراتيجية الأمريكية الهادفة إلى تحقيق التفوق العالمي على جميع القوى، وامتلاك عناصر هذا التفوق أو العلو، في سبيل التمكن من بسط السيطرة الكاملة على العالم واحتلال موقع القيادة فيه. وتبدو هذه المساعي والسياسات واضحة في السياسات الاقتصادية والمالية، وفي السياسات التكنولوجية، وخاصة في حقل المعلوماتية وتطوير شبكات الانترنيت التي تسيطر عليها، وفي الميادين التجارية، كما يظهر ذلك موقف الولايات المتحدة من مسألة العولمة وإصرارها على أن تكون من دون شروط، وفي الميادين الثقافية، حيث رفضت أي معالجة للمنتجات الثقافية بمعايير غير تجارية، وفي الميادين الاستراتيجية والعسكرية.

وفي هذا الميدان الأخير بشكل خاص، شكلت حرب الخليج مسرحا استعراضيا للتفوق التكنولوجي الهائل للولايات المتحدة بالمقارنة مع جميع منافسيها المحتملين. ولا تزال الجهود مستمرة لتحقيق التفوق الشامل من خلال تطوير برنامج الدفاع المضاد للصواريخ أو الدرع الصاروخي الذي يهدف إلى تحييد الاتفاقات التاريخية مع الاتحاد السوفييتي السابق

الخاصة بحظر التجارب النووية. فالدرع الصاروخي يعيد التفوق المطلق للولايات المتحدة ويجبر روسيا على الدخول في سباق تسلح جديد لا تملك أدواته أو القبول بالدونية الاستراتيجية والاعتراف بها. وهذا ما يفسر مطالبة وزارة الدفاع برفع ميزانية البنتاغون إلى ٣٢٠ مليار دولار في العام ، أي بما يجعلها متفوقة بالقيمة المطلقة على قيمة ميزانيات دفاع الدول التي يحتمل أن تكون في خصومة مع الولايات المتحدة مجتمعة (المرجع السابق) .

وهذا ما دعا ف. غولوب إلى القول بأن الولايات المتحدة عادت مع حكومة جورج بوش الابن إلى سياسة الحرب الباردة من دون حرب باردة. وتعبر سياساتها عن إرادة إعادة بناء وتنظيم العلاقات الدولية والعالم من منطلق ميزان القوة وحده، وعلى أساس نظرة ضيقة جدا للمصلحة القومية الأمريكية.

٢- القيادة والمسؤولية

تعكس سياسة الولايات المتحدة بعد الحرب الباردة النزوع الجامح للقوة الأمريكية التي أصبحت بالفعل القوة القائدة في العالم، على جميع المستويات، وبسبب ما تتمتع به من موقع وإمكانيات لا يمكن لأي قوة أخرى أن تعادلها لا اليوم ولا في المدى المنظور، إلى احتلال موقع الإمبراطورية والتصرف كإمبراطورية تحكم العالم وتتحكم بمصيره إلى حد كبير. وليس المقصود من ذلك تحول الولايات المتحدة إلى قوة متفوقة على غيرها، فهذا واقع وحقيقة، ولكن استخدامها هذا التفوق لبناء النظام العالمي والدولي بما يوافق مصالحها الخاصة القومية، وعدم الالتفات في هذا العالم إلى شيء آخر سوى تعظيم هذه المصالح. ولذلك، وفي هذا الإطار، بلورت أسلوبا ومنهجا للقيادة قائمين على ما وصفه الفيلسوف الأمريكي المعروف فرانسيس فوكوياما في مقال نشر في جريدة لوموند الفرنسية بعد أحداث ١١ سبتمبر (١٧ سبتمبر ٢٠٠٠) منهج الانفراد في القرار والدفاع الأناني عن المصالح.

فما يميز سياسة الإمبراطورية هو سياسة القوة أو الاعتماد على القوة، ويعني اللجوء السريع والشامل إلى القوة لتحقيق المصالح رفض الحوار والمفاوضات الجدية والتسويات. كما يعني عدم التقيد أو تقييد النفس بالتزامات وقوانين وتسويات واتفاقات ومعاهدات دولية مهما كانت والنزوع إلى إملاء السياسات ومعايير السلوك الدولي من فوق ورفض التفاوض حولها، أو عليها.

ومن هنا تطور أسلوب جديد عند الولايات المتحدة لقيادة العالم وللقيادة يختلف كثيرا مع ما كان سائدا خلال الحرب الباردة، يمكن أن نسميه تسلطيا، لا يعتمد إلا على القوة ومنطق القوة الغاشمة وغير العقلانية إذا أمكن، ذاك الذي يقطع الطريق على أي حوار أو مفاوضات جدية تفرض التنازل ولو جزئيا عن بعض المصالح الأمريكية لصالح الحلفاء أو الدول النامية، ويضمن الحد الأدنى من التوازنات العالمية.

وهذا ما يفسر تطور موقف الإدارة الأمريكية السلبي من العديد من المؤسسات الدولية بما فيها منظمات الأمم المتحدة ومن المفاوضات والاتفاقات الدولية التي كانت من أكبر الداعين لها. ويشير المنتقدون لسياسة واشنطن الدولية إلى العديد من الممارسات أو المواقف التي تعكس هذا الطابع الأحادي الجانب أو الانفرادي لهذه السياسة. ومن ذلك انسحاب واشنطن منذ عقدين من الزمن من منظمة اليونسكو ورفض العودة إليها بالرغم من تنفيذ مطالبها، بما فيها استقالة المدير السابق وتعيين مديرين بعده من المنادين بتطبيق السياسات الثقافية التي طالبت بها، وذلك على الأغلب لأنها وصلت إلى الاقتناع بأن من الصعب لها السيطرة عليها. ولم تخف مادلين أولبرايت التي صرحت « في ٣١ ديسمبر ١٩٩٥ في واشنطن بوست» رغبتها في تحويل الأمم المتحدة إلى أداة لسياسة واشنطن الخارجية. كما يشيرون إلى سعي الولايات المتحدة إلى تحويل الحلف الأطلسي

الذي تسيطر عليه إلى ذراع لهذه السياسة وإلى استخدامه للتدخل في نزاعات من دون مشورة الأمم المتحدة مثل نزاع الصومال وعملية ثعلب الصحراء في ديسمبر١٩٩٨.

وفي السنوات الأخيرة وحدها رفضت الولايات المتحدة التوقيع على العديد من الاتفاقيات الدولية وانسحبت من العديد من المؤتمرات العالمية التي نظمتها الأمم المتحدة والتي لم تنجح في أن تملي عليها جدول أعمالها أو قراراتها. ففي عام ٢٠٠١ انسحبت من مؤتمر الأمم المتحدة لمناهضة العنصرية الذي عقد في دربن في جنوب أفريقيا احتجاجا على وضع مسألة الاحتلال الإسرائيلي والعنصرية الإسرائيلية ومسألة الاعتذار في موضوع العبودية السوداء والاعتراف بضرورة التعويض عنها، على جدول أعمال المؤتمر. وألغت واشنطن عمليا اتفاقية حظر الأسلحة النووية بمبادرتها في تنفيذ مشروع بناء الدرع الصاروخي وعسكرة الفضاء.

ورفضت كذلك التوقيع على اتفاقية كيوتو الخاصة بالبيئة عام ٢٠٠١، ضاربة عرض الحائط الانتقادات العديدة التي تعرضت لها بسبب ما يعتري الرأي العام العالمي من قلق عميق من توسع ثقب الأوزون وتفاقم التلوث البيئي. وفرضت على الفلسطينيين إلغاء جميع القرارات التي اتخذتها الجمعية العمومية لصالحهم، بما في ذلك القرار ١٩٤ الخاص بعودة اللاجئين قرارا ١٨١ الخاص بخلق دولتين في فلسطين لعام ١٩٤٧ وعدم الاعتراف كإطار قانوني للمفاوضات إلا بقرارين أمميين فقط هما قراري ٣٣٨ و ٢٤٢ ثم سمحت لإسرائيل أن تقيم مفاوضاتها مع الفلسطينيين، برعاية أمريكية، من دون الالتزام في الواقع بأي قرار. وعرقلت واشنطن ولا تزال مشروع إنشاء محكمة جنائية دولية، كما رفضت اتفاقية مراقبة العمليات المالية في المناطق الحرة « أوف شور » التي دعت إليها هذا العام الدول الأوربية واقترحتها منظمة التعاون والتنمية الاقتصادية لمحاربة تبييض الأموال التي تقوم به منظمات المافيا والمخدرات والإرهاب.

وكانت واشنطن قد رفضت أيضا التوقيع على اتفاقية حظر الألغام القاتلة للأفراد عام ١٩٧٩ واتفاقية حقوق الطفل وحظر استخدام الأطفال في الحرب عام ١٩٩٤ ، واتفاقية حقوق البحر والمياه الإقليمية لعام ١٩٨٢وعلى بروتوكول توسيع حماية المدنيين وقت الحرب الملحقة باتفاقية جنيف، عام ١٩٧٧. كما كانت قد رفضت اتفاقية حقوق الإنسان لدول القارة الأمريكية لعام ١٩٦٩، والاتفاقية المتعلقة بحقوق المرأة لعام ١٩٧٩، واتفاقية الأمم المتحدة حول الحقوق الاقتصادية والاجتماعية لعام ١٩٦٦ .

وحتى على مستوى أقل أهمية، مثل مستوى التعاون الاقتصادي، ترافق صعود الولايات المتحدة إلى موقع القيادة العالمية بتراجع اهتمامها الشديد بالعالم النامي وقضية التنمية لدرجة تقلص فيها حجم المعونة للبلدان النامية بعد الحرب الباردة إلى النصف تقريبا كي لا يبلغ عام ١٩٧٩ سوى سبعة مليار دولار في العام.

لكن فيما وراء هذا الموقف الانفرادي وغير المتعاون مع بقية الأطراف العالمية، يشير منتقدو السياسة الأمريكية الخارجية أيضا إلى ما تعكسه هذه السياسة من استبداد الشعور العميق في واشنطن بأنه لا يوجد أمام العالم إلا الإذعان لإرادتها وبأنها تسيطر عليه تماما ولا يمكن لأي طرف فيه أن يجرؤ على الوقوف في وجهها بل حتى على الاختلاف معها، بما في ذلك في أوربة الغربية نفسها واليابان.

وقد دفع هذا الشعور الذي جاء ليدعم شعورا قديما وثابتا بالأمن المطلق وعدم احتمال أن تتعرض الولايات المتحدة كغيرها لمخاطر اعتداءات داخلية أو خارجية (وكان آخر هجوم تعرض له ترابها الوطني قد حصل عام ١٨١٢ أثناء الحرب البريطانية الأمريكية) قد دفع واشنطن إلى موقف يسميه خصومها موقف الغطرسة وهو في الواقع عدم المبالاة بما يجري من مشاكل للعالم وعدم الاكتراث بمصير الشعوب والمجتمعات الأخرى.

فالولايات المتحدة التي أصبحت، من منطلق مشروعية قيادتها العالم، تنحو نحو فرض وجهة نظرها في كل المشاكل العالمية بل والوطنية التي تطرأ في أي بلد في العالم، وترسل مبعوثيها ليحلوا الخلافات والنزاعات، لا تتردد في السماح لنفسها بالالتفاف على القانون أو بخرق الاتفاقات أو بعدم القبول بالتسويات الدولية طالما كان ذلك يصب في خدمة أهدافها أو أهداف حلفائها.

وليس هناك شك في أن شيئا لم يسئ في العالم العربي لصورة أمريكا ومصداقية قيادتها الدولية غير إطلاقها يد حكومة شارون في فلسطين لاستكمال إلحاق الأراضي المحتلة في الضفة وغزة والجولان في الفترة الأخيرة التي سبقت الأحداث والتي دامت أكثر من سنة تعرض لها الشعب الفلسطيني إلى عملية إخضاع بالقوة وفقد فيها مئات القتلى وعشرات ألوف الجرحى. فقد أبرز هذا الموقف غير المفهوم وغير المبرر الطابع المتحيز صراحة وغير المتوازن للسياسة الأمريكية الشرق أوسطية الذي ترجم بما بدا دعما أعمى لإسرائيل وسياساتها التوسعية والاستيطانية. ولم يكن هناك أحد في المنطقة، من المسؤولين المتحالفين مع واشنطن إلى الرأي العام الشعبي، يفهم كيف تقبل واشنطن بأن تضحي بالعالمين العربي والإسلامي في سبيل الدفاع عن سياسة ليس لها مضمون آخر سوى دعم مشروع استيطان الضفة الغربية الذي يقوده اليمين العنصري الإسرائيلي المتطرف وطرد الشعب الفلسطيني أو حصاره في معازل عنصرية.

وبالمثل، دفع عدم اكتراث واشنطن بالانتقادات التي أصبحت توجهها لها المنظمات الدولية سواء فيما يتعلق بموقفها تجاه مسألة تخفيف الحصار عن شعب العراق المستمر منذ أكثر من عقد أو في القصف المستمر عليه إلى فقدان الأمل بقدرة واشنطن على اتباع سياسة متسقة مع مبادئ حقوق الإنسان التي تعلن تمسكها بها. وهكذا تعرضت الولايات المتحدة إلى نكسات كبيرة داخل منظمات الأمم المتحدة الفرعية عندما لم ينجح ممثلها في انتخابات أعضاء لجنة حقوق الإنسان في بداية هذا العام.

والحال إن دولة بوزن الولايات المتحدة وحجمها وموقعها في النظام الدولي لا تستطيع أن تقبل ولا ينبغي أن تسمح لنفسها اعتماد معايير مزدوجة أو عدم الأخذ بالاعتبار مصالح المجتمعات الأخرى دون أن تدفع إلى زعزعة التوازنات الدولية وبث الفوضى والاضطراب فيها. ذلك أن حجمها وقوتها قادران على تغيير وجهة الوقائع وتجميد الأوضاع أو تبديلها لصالح فئات أو أطراف دون أخرى. وبالمثل إن دولة تتصدى لقيادة العالم وتجعل من نفسها قيّمة على السياسة العالمية، وهو الوضع الفعلي للولايات المتحدة منذ انتهاء الحرب الباردة، لا يمكن أن تتبنى مواقف غير متوازنة أو حتى غير مكترثة بما يحصل من مظالم في العالم من دون أن تفقد مصداقية قيادتها وتصبح في نظر العديد من الأطراف التي ضربت مصالحها كما لو كانت العدو المباشر والمسؤول الرئيسي عن محنها وعذاباتها. فمزاعم القيادة لا يمكن أن تنسجم مع الأنانية وانعدام روح المسؤولية الجماعية.

٣- نحو سياسة دولية جديدة

أزمة نظام القطب الواحد واحتمالات نشوء نظام التعددية القطبية

كانت حرب الخليج الثانية، سواء أجاءت بسبب السياسة التي انتهجها العراق، أم بتخطيط ومبادرة ومتابعة أمريكية كما يظن الكثيرون، هي ضربة المعلم التي ولد في أتونها نظام القطب الواحد الذي جعل من الولايات المتحدة القوة القيادية الحقيقية للعالم بعد انتهاء الحرب الباردة. فمن خلال ما أظهرته الإدارة الأمريكية في هذه الحرب من قدرات قيادية ولوجيستيكية ومن مخيلة استراتيجية قوية ومقدرة هائلة على المبادرة والضبط والتخطيط والتأليف، فرضت نفسها كقوة وحيدة قادرة على وضع

استراتيجية عالمية وتطبيقها، وقدمت نموذجا للأسلوب الذي ستتم من خلاله قيادة العالم في المستقبل. وقد شهد العقد الذي أعقب هذه الحرب بالفعل التطبيق الموسع لهذا النموذج الذي تقرر فيه الدولة الأعظم أهداف السياسة الدولية ودور كل طرف في تحقيقها في القضايا السلمية والقضايا العسكرية معا، وذلك حسب جدول أعمال ينبع دائما وبشكل رئيسي من مصالحها القومية. وبقدر ما كانت واشنطن تفضل المواقف المنفردة في مواجهة المسائل التي يتطلب حلها المساهمة المادية أو السياسية لجميع الأطراف، كان اتجاهها قويا لتفضيل التدخل من وراء تحالف دولي واسع، كما حصل في حرب الخليج ثم في حرب البلقان وفيما بعد في الحرب على الإرهاب.

وقد حاولت إدارة كلينتون الديمقراطية والأكثر حساسية للمشاكل الأمريكية الداخلية أن تستفيد من هذا الدور القيادي العالمي وأن تجيره لصالح سياسة قومية ترتكز بشكل رئيسي على توسيع دائرة السيطرة الاقتصادية وتتبلور من حولها. وكان برنامج العولمة الذي ستفرضه الإدارة الديمقراطية على المنظمات المالية الدولية وعلى حلفائها الأوربيين واليابانيين معا هو الذي عبر أفضل تعبير عن الترجمة لهذا الدور القيادي الأمريكي في العالم. فأمريكا الأكثر تقدما علميا وتقنيا والأكثر قدرة على المنافسة الاقتصادية كانت تجد في فتح الأسواق وتكوين سوق عالمية واحدة لتبادل السلع والرساميل الوسيلة الأسهل والأقل كلفة لفرض قيادتها وسيادتها وسيطرتها الدولية بالفعل.

بيد أن هذه السياسة المتمحورة حول تحقيق نهضة اقتصادية أمريكية تمتص التناقضات الداخلية وتسمح لأمريكا بضمان تفوقها على العالم وبالتالي ضمان موقعها القيادي لم تلق فقط مقاومة ضمنية من قبل حكومات البلدان الحليفة وفيما بعد من قبل مجموعات مناهضة العولمة النامية في هذه البلدان ولكن أيضا من قبل المركب الصناعي العسكري ومن قبل البنتاغون الذي وجد ميزانية الدفاع تتقلص باستمرار على ضوء التوجهات الجديدة واستقرار السيطرة الأمريكية، داخل الولايات المتحدة ذاتها. وقد نجحت مناورات اللوبيات الأمريكية الداخلية في حسم الصراع الانتخابي الرئاسي لصالح جورج بوش الابن الذي لم يدخل ساحة الرئاسة الأمريكية برصيد سياسي وثقافي مثير للنقاش فحسب بالمقارنة مع كل من سبقه من الرؤساء الأمريكيين ولكن أكثر من ذلك مع حاجة ماسة إلى تثبيت الشرعية التي بدت مجروحة نسبيا.

وربما كان المغزى الرئيسي لانتخابه من قبل المؤسسات الأمريكية القوية والنافذة هو العودة بالسياسة العالمية الأمريكية من المحور الاقتصادي إلى محور التركيز على الأمن القومي الذي كان دائما مرتبطا بنفوذ البنتاغون والمركب العسكري الصناعي. وقد عكس تشكيل حكومة الرئيس بوش هذا التوجه الاستراتيجي الجديد إذ امتلأت المناصب العليا بالعسكريين السابقين والاستراتيجيين المتطرفين لدرجة دفعت البعض إلى التحدث عن عسكرة الإدارة. فديك تشني نائب الرئيس، وكولن باول وزير الخارجية، ودونالد رمسفيلد وزير الدفاع وبول ولفوفيتز وريتشارد ارميتاج وجيمس كلي ولويس ليبي وجون نيفروبونتي المستشارين أو المسؤولين في الإدارة شغلوا جميعا مناصب عسكرية أو أمنية خلال حقبة الحرب الباردة ولعبوا دورا كبيرا خلال الحرب على العراق. بل إن دونالد رمسفيلد هو الذي قاد الحرب الباردة بين أعوام ١٩٧٥-١٩٨٩، وطلب من المسؤولين إلغاء استخدام كلمة انفراج من الخطابات الرسمية، وقضى أعوام ١٩٨٠-١٩٩٠ في الإعداد لحرب النجوم تحت رئاسة الرئيس ريغن اليمينية المتطرفة. وربما كان هو الأكثر تصلبا في الفريق الأمريكي الحاكم اليوم والأكثر تمثيلا لمصالح البنتاغون. ولا شك أن لتعيينه في مركز وزير الدفاع علاقة بالتقرير الذي كتبه في مايو ٢٠٠١ قبل أن يحتل هذا المنصب ونشر في ١١كانون الثاني ٢٠٠١ والذي دعا فيه إلى تبني مشروع

عسكرة الفضاء. فقد ركز فيه على « الهشاشة المتزايدة للولايات المتحدة أمام بيرل هاربر فضائية، واقترح في مواجهتها نشر أسلحة في الفضاء من أجل ردع أي تهديدات محتملة وعند الضرورة الدفاع عن المصالح الأمريكية ضد أي اعتداء » . ومن الغريب أن التقرير قد وصف التهديدات الممكنة بتلك التي يمكن أن تصدر عن « أشخاص مثل أسامة بن لادن الذي يمكن أن يستملك وسائل مثل الأقمار الصناعية ». (ف. غولوب، النزوع الانفرادي الأمريكي، لوموند ديبلوماتيك، تموز ٢٠٠٠).

وفي أقل من عام من حياة الحكم الأمريكي الجديد تدهور المناخ العالمي بسرعة لم يسبق لها نظير. فقد توترت العلاقات بشدة مع الصين. ودخل العالم في مناخ حرب باردة جديدة مع إقرار برنامج تطوير نظام الدرع الصاروخي ومتابعة سياسة أمنية أمريكية ضيقة من أحد أهم مظاهرها الدفاع غير المشروط عن سياسة رئيس الوزراء الإسرائيلي آرييل شارون في توسيع الاستيطان وتدمير عملية السلام الشرق أوسطية، وتحدي مشاعر العالم العربي والإسلامي والأفريقي معا في مؤتمر مناهضة العنصرية بتبني موقف حماية الاحتلال الإسرائيلي ورفض مناقشة موضوع التعويض عن العبودية. واستعداء الحليف الأوربي بإحباط مشروع اتفاقية تسعى إلى ضبط العمليات المالية في ما يسمى باللجنة الضريبية، حيث يتم تبييض الأموال غير الشرعية.

لقد بدت حكومة جورج بوش الابن بمثابة محاولة في التصعيد المبالغ فيه في مفهوم القيادة الأمريكية للعالم، مما وسمها بصورة أكبر من قبل بطابع النزوع إلى السيطرة السياسية والعسكرية بعد السيطرة الاقتصادية. وأصبحت الولايات المتحدة المحكومة من قبل رئيس يجهل العالم إلى حد كبير أكثر ميلا لفرض رأيها في تقرير كل ما يتعلق بالمصير العالمي.

كما كانت حرب الخليج التي خططت لها وقادتها الولايات المتحدة بحنكة بالغة الوسيلة التي نجحت من خلالها واشنطن في استثمار انهيار الاتحاد السوفييتي لفرض نظام القطب الواحد الذي ما كان من الممكن أن يولد إلا في العنف والدم، ولقطع الطريق على ولادة نظام متعدد الأطراف وقائم على التفاهم والتعاون الدولي، تهدد عملية نيويورك وواشنطن في ١١ أيلول ٢٠٠١ بأن تكون الإعلان عن نهاية نظام القطب الواحد وانفتاح المجال أمام تكوين نظام متعدد الأقطاب. فليس لهذه الضربة إلا مغزى واحد هو أن الولايات المتحدة مثلها مثل جميع الدول الأخرى ليست في مأمن من أي صدمة خارجية، وأن أمنها يستند أيضا على معطيات خارجية، وأن عليها كي تحافظ عليه أن تتفاهم مع غيرها وتأخذ مصالحه بالاعتبار لا أن تتصرف كصاحبة سيادة مطلقة وأبدية لا يطالها أي تهديد وتستطيع بالتالي أن تتصرف في العالم بحرية مطلقة ومن دون خوف وأن تفرض إرادتها التي تضمن لها أقصى المصالح من دون أن تخشى أي عقاب، بل أي رد. باختصار إن الولايات المتحدة قابلة للهشاشة أيضا، إنها دولة طبيعية لا استثنائية.

ولا يعني هذا تهديد مركز القيادة الأمريكية للعالم أو إلغاءها. فقد كانت واشنطن تلعب دور القيادة للمعسكر الرأسمالي الغربي في مواجهة الاتحاد السوفييتي السابق من دون أن تفرض إرادة أحادية الجانب، أو من دون نظام واحدية القطب. فكما أن من الممكن للقيادة أن تقوم على التعاون والمشاركة في اتخاذ القرار، يمكنها أن تقوم أيضا على إملاء الإرادة ورفض التشاور والحوار. وهذا هو الذي يميز بين القيادة التسلطية والديكتاتورية وبين القيادة الديمقراطية في جميع مجالات ممارسة السلطة، داخل النظام العالمي، وداخل الدولة ذاتها، وداخل المؤسسة الحزبية، بل داخل الأسرة وحدودها الضيقة المقتصرة على الأبوين والأولاد.

بيد أن زعزعة القيادة الأمريكية الأحادية للعالم لا تنتج تلقائيا نظاما متعدد الأقطاب، تماما كما أن انهيار الاتحاد السوفييتي السابق لم ينتج نظاما أحادي

القطبية من تلقاء نفسه، وكان على الولايات المتحدة أن تجهض إمكانيات نشوء نظام متعدد القطبية من خلال جر العالم أجمع إلى حرب اعتبرت في يومها عالمية، وضد خامس جيش في العالم، حتى تحقق هدفها وتحظى بالأحادية القطبية.

ولا يختلف الأمر عن ذلك اليوم. فالحرب التي أعلنتها الولايات المتحدة ضد الإرهاب وأعادت بمناسبتها بناء التحالف الدولي من حولها وترتيب الأوراق بما يمكنها من وضع نفسها من جديد في موقع قيادة العالم في هذه الحرب، لا تهدف إلى شيء آخر سوى امتصاص الضربة وإعادة تكريس نفسها كقيادة عالمية. ولذلك فهي تريد لهذه الحرب أن تكون طويلة من دون تحديد، بطول دورها القيادي الذي ستعيد رسمه وتحديده منذ الآن على أساس أنه يعني قيادة المعركة العالمية للدفاع عن الديمقراطية والحرية والسلام والعدالة في العالم وضد الإرهاب. ولم يخطئ الرئيس الأمريكي عندما وصف الحرب هذه بالصليبية. فقد كان يطمح من خلال إثارة الالتباس أو الخلط بين الإرهاب والإسلام إلى توحيد العالم الغربي والصناعي الذي لا يرى غيره متحضرا وراء الولايات المتحدة أكثر مما كان يطمح بالفعل إلى محاربة الإسلام أو العالم الإسلامي.

ولم يكن هناك أفضل من صورة تصدي أمريكا لقيادة حرب صليبية ضد الإسلام لتكريس قيادة واشنطن العالمية الجديدة وفي مقدمتها قيادة العالم الصناعي المعبأ ضد الإسلام. فعلى نتائج هذه الحرب واتساع حجمها ورهاناتها وتعبوية أهدافها يتوقف مصير إعادة تأكيد القيادة الأمريكية من حيث المضمون ومن حيث المشروعية. ولا يمكن لحرب تقتصر أهدافها على الانتقام من شعب أفغاني معدم من دون موارد ومن دون بنيات تحتية، كما لا يمكن لحرب تستهدف شخصا، مهما كانت درجة براعته في الإرهاب مثل بن لادن، أن تبرر استمرار التسليم بالقيادة لدولة أظهرت من خلال الحدث الأخير أنها مثلها مثل جميع الدول الأخرى معرضة للإرهاب وزعزعة الاستقرار ومضطرة كغيرها أيضا إلى التعاون مع الآخرين وربما التفاهم والحوار وقبول التسويات، أي تغيير سلوكها السابق كله. والواقع إن الحرب ضد الإرهاب التي هي بالأساس حرب تأكيد القيادة الأمريكية من جديد تدور منذ الحادي عشر من أيلول بين قطبين رئيسيين الولايات المتحدة المتربعة على عرش قيادة العالم، وأوربة المرشحة الوحيدة لمشاركتها في هذه القيادة. وليست الأطراف الأخرى الصغيرة إلا قوى رديفة وأدوات تستخدم من قبل الطرفين. وتريد الصين أن تبقى خارج المعركة لأنها تدرك أنه لم يحن وقت معركتها الخاصة لدخول نادي القيادة الدولية بعد، أما اليابان فهي لا تزال غير قادرة على بلورة سياسة دولية خاصة، في حين أن الفيدرالية الروسية تجد نفسها في وضع لا تطمح فيه إلى أكثر من أن ترفع إلى أعلى حد ثمن الدور الذي ستلعبه في هذه الحرب لصالح الولايات المتحدة.

وقد أوضح الأوربيون الذين أظهروا تعاطفا لا شك فيه مع الكارثة التي تعرض لها الشعب الأمريكي والضحايا الأبرياء، أن رؤيتهم للطريقة التي ينبغي الرد بها على الإرهاب الذي تعرضت له الولايات المتحدة مختلفة عن رؤية واشنطن. واتخذوا مواقف يبدو عليها الكثير من الشعور بالمسؤوليات العالمية سواء فيما يتعلق بتأكيدهم على عدم الرد بطريقة أمنية محضة، وأهمية مواجهة النزاعات الدولية التي تغذي الإرهاب والمساهمة في ايجاد حلول لها، أو فيما يتعلق برفض منطق الانتقام الأعمى وتضييق نطاق الضربة العسكرية كي لا تشمل سوى الطالبان وتجنيب الشعب الأفغاني الحرب الفاجعية. وعلى مستوى خطاب الحرب طلب الأوربيون بسرعة تغيير الشعارات ونزع فتيل الخلط بين الإرهاب والإسلام وقاموا بمبادرات سريعة من أجل تطمين جالياتهم الإسلامية والحد من احتمال تعرضها لاعتداءات عنصرية. ولا شك أن هذا الموقف الأوربي هو الذي شجع بعض الدول العربية

والإسلامية على التمسك بموقف مماثل ورفض التوقيع للولايات المتحدة على بياض بالرغم من الكلام المعسول الذي قيل لتهدئة الدبلوماسية الأمريكية.

وقد كان من نتيجة هذه المواقف التي أقل ما يقال فيها أن العالم لم يركض مغمض العينين وراء الخطة الأمريكية لمواجهة الإرهاب، بل لقد أظهرت قوى كثيرة تحفظها إن لم يكن معارضتها مبدأ الحرب ضد أفغانستان، وهي مواقف تختلف كليا عما حصل في حرب الخليج في أول التسعينات، أن رد الفعل الأمريكي الذي كان من المفروض أن يكون حسب مبادئ السيطرة الإمبراطورية قويا وشاملا وسريعا ولاعقلانيا وغير منضبط، حتى يخيف الجميع، لم يحصل. واضطرت الولايات المتحدة إلى تغيير شعارات الحرب واسمها وأهدافها. وحتى اليوم لا أحد يعرف بالضبط ما هي طبيعة الجدة في هذه الحرب باستثناء العودة إلى سياسة تغيير الحكومات ووضع حكومات جديدة أكثر قابلية للسيطرة محلها، وهي سياسة تقليدية قديمة، أو استخدام قوات خاصة لضرب بعض المواقع أو للقبض على بن لادن حيا أو ميتا كما ذكر الرئيس بوش.

ومن الواضح أن مثل هذه الحرب ليست مثيرة بما فيه الكفاية حتى تعيد للسطوة الأمريكية بريقها السابق، بل ربما لن تكون مقنعة للشعب الأمريكي وحده لتنفيس مشاعر الحزن والغضب أو لاسترجاع صدقية القيادة الأمريكية القومية والقبول بزيادة مخصصات وزارة الدفاع . وإذا انتهت الحرب من دون أن ينجح القادة الأمريكيون والأوروبيون في استخلاص الدروس السياسية الإيجابية منها، أي تجاوز النظرة التقنية والعسكرية نحو إدراك الأبعاد السياسية ومحاولة الإجابة الناجعة عليها، فليس من المستبعد أن نرى معركة الحرب ضد الإرهاب لاستعادة التفوق الأمريكي والقيادة العالمية تتحول إلى استعراضات تقنية عسكرية وأن لا تنتج شيئًا آخر سوى تعميق الشرخ الذي يفصل العالمين الإسلامي والغربي وتمهيد الأرض لنشوء أنواع أخرى من الإرهاب الدولي.

لكن ليس من المستحيل أيضا، إذا نجحت أوربا وبقية دول العالم، وللعالم العربي كذلك دور كبير في هذا بسبب ارتباطه الوثيق بما حدث، سواء فيما يتعلق بأصل الإرهابيين ومعتقداتهم أو بالمشاكل التي ربطوا عملهم بها، مساعدة الدبلوماسية الأمريكية على إدراك التعقيدات الكثيرة المحيطة بحرب الإرهاب ودفعاها (أي أوربا والعالم العربي) وسارا معها على طريق الانتقال من الشق العسكري نحو الشق السياسي الأكثر أهمية لأنه يتعلق بما بعد الحرب، أقول ليس من المستحيل في هذه الحالة أن تعيش المجموعة الدولية فرصة نادرة للخروج من نظام الأحادية القطبية، وأن تدخل بالفعل في نظام جديد لا يستطيع أي طرف أن يستفرد فيه بالقرار العالمي، أي في نظام متعدد الأقطاب قائم على المشاورات الجماعية المتعددة الأطراف لا على السيطرة والتفرد والتسيير بالقوة.

لا يعني ذلك كما ذكرت بالضرورة تراجعا في قدرات الولايات المتحدة الاقتصادية والاستراتيجية والتقنية والعلمية والإيديولوجية، وبالتالي للدور الكبير الذي ستظل الولايات المتحدة تلعبه، وينبغي أن تظل تلعبه في العالم وفي بلورة السياسات العالمية وحل المشاكل الدولية.

إن ما يعنيه هو تغيير في طبيعة ممارسة هذا الدور، أي تغييرا في مفهوم القيادة يخرجنا من القيادة بفرض الرأي وإملاء الإرادة على الجميع إلى مفهوم القيادة من خلال الحوار والتفاهم والتعاون على برنامج للعمل المشترك على صعيد السياسة الدولية وفيما يتعلق بالمشاكل العامة التي تخص البشرية جمعاء. وفي مقدمة ذلك تحديد جدول أعمال هذه السياسة على ضوء المسائل الملحة بالفعل للمجتمعات جميعا وللإنسانية معتبرة إياه وحدة واحدة لا جعله مطابقا لجدول أعمال الحكومة الأمريكية أو المصالح القومية الأمريكية.

وفي هذه الحالة لا تكون أرواح الضحايا التي زهقت

في عملية ١١ أيلول وتلك التي زهقت في حرب أفغانستان التي تبعتها قد ذهبت سدى، ولكنها عملت على إحياء القيم الإنسانية في السياسة الأمريكية التي تستطيع بسبب ما تملكه من إمكانيات استثنائية في جميع المجالات أن تكون عاملا رئيسيا في التوازن الدولي كما يمكن أن تكون عاملا رئيسيا في زعزعة الاستقرار العالمي. وليس من المؤكد أن نزع الطابع الإمبراطوري اليميني عن السياسة الأمريكية يهدد دورها العالمي. بل إن من المؤكد أن الولايات المتحدة الأمريكية ستلعب دورا أكثر تأثيرا في العالم عندما تتخلص من تصرفاتها الإمبراطورية وتتخلى عن نزعاتها الانفرادية والهيمنة المبالغ بها. فبالرغم من أن الحكومات الديمقراطية تترك للجميع فرصة التعبير عن الرأي والمشاركة في صنع القرار إلا أن كلمتها وسياستها تزيد نفوذا وتأثيرا في مجتمعاتها عن كلمة وسياسات الحكومات المستبدة التي تفرض بالقوة بالرغم من مظاهر الخضوع الكاذب والحقيقي الذي تنتجه هذه القوة.

٤- الإرهاب العربي ووسائل القضاء عليه

ليس الإرهاب سمة لأي ثقافة أو دين، وليس له علاقة حتى بالتعصب الذي يشرع اليوم كمصدر للإرهاب. ومن الممكن من دون اللجوء إلى الإسلام والتعصب تفسيره. فهو ينبع في نظري في الشرق الأوسط من ثلاث مصادر رئيسية لو وجدت في أي مكان لكان ذلك كافيا لظهور العنف والإرهاب.

الأول هو وجود نزاعات متعفنة، وبعضها منذ قرن، من دون حل، وإن لم يكن للولايات المتحدة الأمريكية دور في إيجادها، فلها دور أكيد، وهي قوة عالمية قائدة، مسؤولة في عدم السعي لإيجاد حل عادل لها. ومن هذه المسائل المسألة الفلسطينية التي تشكل اليوم جرحا نازفا في المجتمعات العربية. ولا تكف أجهزة التلفزة عن بث صور القتلى بالعشرات كل يوم ومناظر الجنازات اليومية.

ومنها أيضا حصار العراق الذي كلف حتى اليوم، حسب منظمة الصحة العالمية، مليونا ونصف المليون وفاة منها نصف مليون من الأطفال بسبب تدهور الشروط الصحية ونقص الأدوية الضرورية.

ومنها ثالثا وجود القوات الأمريكية في الخليج، والطريقة التي فكرت أن ترسخ بها الولايات المتحدة سيطرتها على منابع النفط والتي تثير حساسية المنافسين الأوربيين وتستفز مشاعر المتدينين العرب والمسلمين الذين يعتقدون أن هناك تدنيسا للأماكن والأراضي المقدسة.

والمصدر الثاني هو الديكتاتوريات العربية التي تعتمد مباشرة وبشكل علني على دعم الغرب وحمايته و التي وضعت نفسها خارج أي أفق التغيير أو التحديث. وتمارس هذه الديكتاتوريات سياسات قائمة أساسا على إرهاب الشعب وتخويفه وضرب البريء حتى يخاف الناشط السياسي، ولا يهمها أن تقتل الناس بعشرات الآلاف إذا شعرت أن هناك تهديدا حقيقيا لحكمها.

والمصدر الثالث هو حالة الفقر والتهميش والتقهقر الاقتصادي والاجتماعي التي تعرفها المجتمعات العربية. فقد ارتفعت نسبة الفقراء فيها من ٦ بالمئة في السبعينات إلى أكثر من ٢٧ بالمئة في الألفين، وفي بعض البلاد إلى أكثر من ٦٠ بالمئة. ولا يتجاوز حجم الاستثمارات الأجنبية في المنطقة العربية ١ بالمئة من مجموع الاستثمارات الخارجية أي أقل بكثير من حجم تلك الاستثمارات في كل مناطق العالم الأخرى، حوالي عشرة بالمئة في أوربة الشرقية و٢٦ بالمئة في أمريكا اللاتينية و٥٦ بالمئة في جنوب شرق آسيا.

إن الإفقار المستمر والقهر المتزايد والنزاعات الوطنية المتفاقمة من دون حل تشكل مصادر ضغط هائل على شعوب فقدت أو هي في طريقها لأن تفقد الحد الأدنى من الحياة القانونية والمدنية والسياسية والاقتصادية الطبيعية والعادية وتدخل في مناخ من

العنف الموجه نحو الذات مثلما هو موجه نحو الخارج. وتتعارض هذه الضغوط الاستثنائية الوطنية والاجتماعية والسياسية بقوة مع جمود النظم والنخب الحاكمة وتخلفها وعدم شعورها بالمسؤولية، وتدفع قسما من الرأي العام الأكثر حساسية وتطرفا إلى اللجوء إلى الحلول العنيفة والإرهابية التي يأمل من خلالها هز الدول المسؤولة أو نقل زعزعة الاستقرار إليها. وهذه هي الأوجه الرئيسية للأزمة العميقة والتاريخية التي يعيشها الشرق الأوسط والتي تفسر التطور المتزايد للإرهاب والأعمال الإرهابية فيها منذ ثلاثة عقود.

ويشبه وضع العالم العربي المشرقي اليوم الوضع الذي كانت تعيشه منطقة أمريكا اللاتينية بعد الحرب العالمية الثانية. فقد جعلت السيطرة الخارجية والإفقار والتفاوت الاجتماعي وتكالب النخب الاجتماعية الحاكمة على السلطة باستخدام وسائل ديكتاتورية ودعم هذه النخب من قبل الولايات المتحدة ضد الرأي العام اللاتيني جعلت من أمريكا اللاتينية الموطن الرئيسي للإرهاب العالمي الموجه لواشنطن بالذات خلال عدة عقود. وقد تتلمذ العرب منذ السبعينات على أمريكا اللاتينية هذه وتعلموا منها أساليب الاغتيال والعنف وحرب العصابات وحروب المدن وترجموا مختلف كتبها في حرب العصابات وحرب المدن. ولم يتوقف نمو العنف والإرهاب في أمريكا اللاتينية إلا منذ عقد أو أكثر قليلا وبموازاة نجاح هذه القارة في تجاوز نزاعاتها الداخلية وتحرير نفسها من التبعية المطلقة للولايات المتحدة، وأخذها بمناهج الحكم الديمقراطي واعتمادها سياسات تنموية جديدة أخرجتها من دائرة الفقر والهامشية.

وفي البلاد العربية، يحتاج الخروج من الأزمة المثلثة التي تضرب العديد من مجتمعاتها، أعني الفقر والاستبداد والنزاعات التاريخية المستديمة مبادرة دولية حكيمة قائمة على مساعدة هذه البلدان على الخروج من العزلة والهامشية الاقتصادية وبضخ رساميل جديدة فيها تمكنها من امتصاص الفقر وتخفيض نسبة البطالة وفتح آفاق حقيقية للأجيال الجديدة المعدومة الأمل اليوم.

كما يستدعي الخروج من الأزمة القيام بجهود بناءة في سبيل التقريب بين وجهات نظر الحكومات والمعارضة السياسية والاجتماعية وفتح آفاق التعاون والتفاهم فيما بينها على أساس عقد وطني يضمن الحد الأدنى من الحقوق المدنية والسياسية ويلغي التفرد بالسلطة واغتيال الحياة السياسية واستخدام القمع والتعذيب والاعتقال التعسفي، ويؤكد فصل السلطات وسيادة القانون واعتماد الانتخابات الحرة كطريق وحيد لتداول السلطة. كما يستدعي أخيرا التصدي بشجاعة وقوة للنزاعات الإقليمية والوطنية المتفسخة التي سممت الحياة السياسية في المنطقة وتكاد تسمم الحياة الدبلوماسية الدولية ذاتها، وفي مقدمها النزاع العربي الإسرائيلي والفلسطيني الإسرائيلي، والنزاع العراقي الأمريكي، والمقاطعة المؤذية أو الحصار الفعلي المفروض بصورة رسمية أو ضمنية على العديد من الدول العربية.

بذلك يمكن للشرق الأوسط أن يخرج من أزمته التاريخية ويندرج في دائرة الحضارة العصرية ويتمثل قيمها وتقاليدها أيضا، وينبذ أساليب العنف وردود الأفعال العشوائية. فلا يمكن القضاء على العنف الموجه أو الذي يمكن أن يوجه نحو الخارج من دون إلغاء العنف كوسيلة للحكم والممارسة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية الذي يقوم عليها النظام الداخلي القائم. ومن الصعب على الإنسان المحروم من التنظيم السياسي والنقابي ومن التظاهر ومن الإضراب ومن التعبير عن الرأي في الصحافة والإعلام، أي من استخدام أي وسيلة سلمية وسياسية للدفاع عن نفسه وضمان حقوقه الدنيا، أن يتمثل معنى الحياة القانونية. كما أنه من الصعب على الإنسان الذي يعيش في ظل أنظمة تعسفية ولا إنسانية ولم يعرف معنى الشرعية الوطنية أن يفهم معنى الشرعية

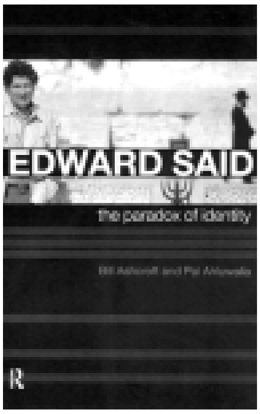
الدولية. إن تحطيم شبكات التنظيم العسكري والتمويل المادي لحركات العنف بشكل من دون شك خطوة أولى وأساسية. لكن تنظيمات وشبكات تمويل وتجييش كثيرة ستظهر لا محالة في المستقبل مالم تتجاوز حرب مكافحة الإرهاب الجوانب التقنية، وتعمل على تغيير التربة التي يعشش فيها العنف وتشكل الحاضنة الحقيقية لكل بذور الإرهاب. وهذه التربة ليست شيئا آخر سوى الأزمة الشاملة التي قادت إليها النزاعات المتعفنة والديكتاتورية التعسفية المقيتة والبليدة والأبوية المتخلفة وحالة التقهقر الاقتصادي والاجتماعي في المنطقة العربية. لا بل إن مصير هذه الخطوة وقسطها من النجاح أو الفشل يتوقف على الدروس السياسية التي سوف تستخلصها الدول الكبرى منها، أعني على النتائج السياسية التي ستفضي إليها الحرب العسكرية في أفغانستان وفي العالم العربي معا.

وكما أن من الممكن للولايات المتحدة وحلفائها الخروج من هذه الحرب بنتيجة خاطئة هي ضرورة تعزيز تهميش العالم العربي وفرض الوصاية والحماية عليه، ورفع الجدران التي تفصله عن العالم وتدعيم أنظمة القهر والاستبداد والعنف الأعمى الممارس فيه، وترك النزاعات الإقليمية والوطنية تفتك به وتشل إرادته، من الممكن لها أيضا، وهو ما نأمل به، أن تخرج باستنتاجات مناقضة تقوم على فهم ضرورة فك عزلة العالم العربي وهامشيته والسعي إلى دمجه بعالم عصره، وإخراجه من حالة الإحباط واليأس التي تقوده إليها سياسات نخب ديكتاتورية محلية ومصالح عالمية قائمة على ضمان الاستقرار الشكلي من دون مراعاة لأي مبادئ أو قيم سياسية أو ثقافية أو اجتماعية ولأي معايير قانونية. فبقدر ما سيدفع الموقف الأول إلى تفاقم أزمة العالم العربي وإحباطه سوف يزيد من احتمالات النمو المتجدد لحركات العنف والإرهاب التي يصعب السيطرة عليها. وبالعكس، بقدر ما يؤدي الموقف الإيجابي الثاني إلى إخراج العالم العربي من أزمته التاريخية ويفتح آفاق التحولات الديمقراطية فيه، يعزز من احتمال نمو قيم الحرية والمساواة والعدالة والإنسانية ويهمش مجموعات الإرهاب ويعزلها ويجعل من نشاطاتها نشاطات غير منتجة وغير قادرة على تأمين أي تعاطف معها، أي يجفف الينابيع التي تستقي منها ويجعلها تذبل وتختفي من تلقاء نفسها.

وحتى يكون من الممكن السير في طريق التعاون الإيجابي مع العالم العربي للخروج من الأزمة ينبغي التخلي النهائي عن الأطروحة التي سادت في العقدين الماضيين لدى أوساط المثقفين والمسؤولين الغربيين التي تعتقد أن هناك عداءا تاريخيا وعميقا بين العالمين الإسلامي والغربي، وأن أصل هذا العداء هو رفض الإسلام للآخر ورفضه للحضارة الحديثة، وتمسكه بنماذج حضارته التقليدية. فمثل هذه الأطروحة تجعل من الحرب ضد العالم العربي والإسلامي حتمية تاريخية ومن ضرب الحصار على هذا العالم العربي وسيلة وقائية لتفادي ضرره. وبالعكس، إن الإيمان بأن هناك وسيلة لدرء الحرب والإرهاب، والسعي العملي لتحقيق ذلك يستدعيان مقاربة أخرى، أقل ذاتية وتحاملا، مفادها أن العنف والإرهاب ليسا مرتبطين حتما بأي ثقافة أو ديانة أو جماعة وطنية أو قومية، ولكنهما ثمرتا شروط استثنائية في حياة الجماعات ووسيلة سلبية وانتحارية للرد عليها، يمكن أن تصيب العديد من الأمم بصرف النظر عن ثقافتها ودينها، وأن مساعدة هذه الأمم على الخروج من هذه الظروف السيئة والاستثنائية هو أفضل طريق لتقريبها من معايير الحياة الدولية وللتخلص من مخاطر العنف الذي يولده انغماسها من دون أمل في الخلاص في أزمتها التاريخية. ■

باريس نوفمبر ٢٠٠١م

عن فلسطين ومفارقة الهوية



إدوارد سعيد في كتاب جديد يقرأ أفكاره الأساسية في النقد والسياسة

فخـــري صالـــح *

عادة ما ترتكز الدراسات المكتوبة عن إنجاز إدوارد سعيد الفكري والنقدي على إسهامه الفذ في تعرية الخطاب الاستشراقي والكشف عن التمثيلات العرقية، والمركزية الغربية، التي تتحكم في هذا الخطاب ونسله من حقول البحث التي تعنى بدراسة الشرق والعالم الثالث . ولم تلتفت معظم الكتب التي صدرت عن إدوارد سعيد إلى إسهامه الأساسي في حقل النظرية الأدبية ، أو كتاباته الغزيرة في الصحافة حول فلسطين ومركزيتها في تجربته الثقافية ومنجزه المعرفي .

كتاب الباحثين الاستراليين بيل أشكروفت وبال أهلوواليا « إدوارد سعيد : مفارقة الهوية » ❖ (Edward Said : the Paradox of Identity , Routledge) ، ١٩٩٩ يملأ الفراغ الذي تركته الأبحاث والدراسات التي تناولت سيرة سعيد وفكره النقدي لافتاً الانتباه إلى مسألة تشكيل الهوية، وتأثيراتها الشديدة الأهمية على عمل إدوارد سعيد .

ويربط الباحث كفاح سعيد العنيد لتعريف هويته وتركيز أبحاثه ودراساته حول الخطاب الكولونيالي والقوى الاستعمارية ، وشجبه الدائم لأشكال الاضطهاد السياسي والثقافي ، واهتمامه بالشروط المادية لعمليتي التفكير والكتابة ، وعدم رضاه عن النماذج السائدة في حقل النظرية الأدبية والثقافية ؛ يربطان ذلك كله بفلسطينية سعيد والعناصر التي أسهمت في تشكيل هويته السياسية والثقافية المركبة.

تشكل فلسطين محوراً يدور حوله معظم إنجاز إدوارد سعيد المعرفي ، وكما يثير آشكروفت وأهلوواليا فإن إحساس المفكر الفلسطيني بالفقدان الذي يولده المنفى يصنع تلك المسافة الخلاقة التي يفترض أن توجد بين المثقف الجماهيري وموضوع بحثه ؛ إن الاقتلاع يجعل الصوت أكثر صفاء وحدّة ويحرره كذلك

* كاتب وناقد من الأردن، له عدد من الكتب النقدية في مجال الشعر والرواية.

(ص ١١٤) . لقد أنجز سعيد عدداً كبيراً من الدراسات والأبحاث والمقالات حول فلسطين (« المسألة الفلسطينية » (١٩٧٩)، « بعد السماء الأخيرة » (١٩٨٦)، « لوم الضحايا » (١٩٨٨) ، « سياسات السلب » (١٩٩٤) ، إلخ) لكن فلسطين ليست مجرد موضوع في قائمة اهتمامات سعيد المعرفية ، فهي متخلل أساسي لكل كتبه ودراساته ، كما أنها تبدو في الخلفية من مشروعه الكبير حول « الاستشراق » تلهمه وتدفعه إلى الكشف عن أشكال تمثيل الغرب والإسلام. وما يصدق على العرب والمسلمين في الفكر الغربي يصدق تماماً على الفلسطينيين لكونهم جزءاً من هذين العالمين ، ولأن سعيد مؤمن أن « تمثيلات الإسلام هي جزء مهم من المسألة الفلسطينية إذ إن هذه التمثيلات تستخدم لإسكات الفلسطينيين ، الذين يدين معظمهم بالإسلام . ومن وجهة نظر سعيد فإن على العالم أن يسمح للفلسطينيين بالكلام ». (ص: ١٢٤). إن « الاستشراق » وكذلك « الثقافة والإمبريالية » مصممان للكشف عن أشكال التغطية الغربية للشرق والعالم الثالث والعرب والإسلام ، ومن ثمّ الفلسطينيين . يقول سعيد في تقديمه لطبعة بنغوين من كتاب « الاستشراق»: " إن شبكة المشاعر العرقية ، والصور النمطية والإمبريالية السياسية والأيديولوجيا التي تحط من قدر الآخرين، التي تحيط بالعربي أو المسلم شديدة الإحكام والسيطرة . وبين حبال هذه الشبكة يعاين كل فلسطيني قدره المتفرد وعقابه المحتوم (...) إن علاقة المعرفة والسلطة التي تقوم بصناعة « الشرقي » وتعمل على حجبه ككائن بشري ليست ، من ثمّ ، مجرد مسألة أكاديمية خالصة بالنسبة لي . " (الاستشراق ، طبعة بنغوين ، ١٩٩٥ ، ص: ٢٧). يعلق آشكروفت وأهلوواليا على كلام سعيد قائلين: « أن الاستشراق » (...) هو ثمرة قدر متفرد وعقاب محتوم خاص بسعيد . ففي هذا الكتاب يقوم عربي فلسطيني يعيش في أمريكا باستخدام الأساليب والتقنيات التي يوفرها له موقعه المهني ليتفحص الطرق التي تسلكها الهيمنة الثقافية للحفاظ على استمرارها . (ص: ٦١). من هنا يبدو عمل إدوارد سعيد ، المتعدد المنشغل بقراءة حقول معرفية متباعدة ملتماً حول بؤرة محددة هي فلسطين التي تدفعه إلى الكشف عن التمثيلات السلبية للآخر السائد في الغرب لكي يستطيع في النهاية تحرير الصوت الفلسطيني من صمته والحصول على « إذن بالكلام » كما يشير في عنوان مقالة نشرها في لندن ريفيو أوف بوكس عام ١٩٨٤ .

إضافة إلى اهتمام سعيد بالكشف عن اتجاهات تمثيل الآخر في الثقافة الغربية فإن إحساسه العنيف بالاقتلاع، ومعرفته بما يولده المنفى من طاقة خلاقة فاعلة، وربطه الدائم بين النصية والعالم ، تمثل اتجاهات أساسية في فكره النظري وتشرح الطبيعة الضدية التي تتخذها علاقة منجزه النقدي بتيارات ما بعد البنيوية. فعلى الرغم من كونه أول من قدم للجمهور الأكاديمي الأمريكي تيارات ما بعد البنيوية الفرنسية في بداية السبعينات، في عدد من المقالات التي نشرها في ذلك الحين وفي كتابه « بدايات » (١٩٧٥) ، إلا أن غياب أية نظرية أساسية، أو حتى رغبة في الفعل السياسي ، في فكر ما بعد البنيويين جعلت سعيد يقف موقفاً ضدياً من تلك التيارات .

يشير آشكروفت وأهلوواليا إلى أن الأسباب الفعلية التي تقف وراء موقف سعيد من تيارات النظرية الأدبية المعاصرة السائدة متصلة بمركزية فلسطين في عمله ، فهي « تدفعه (...) إلى إعادة التفكير بنظريته الأدبية، وراهنية هذه النظرية ، وواقعها المادي والسياسي ، وموضعها من العالم ، وقدرتها على تشكيل (...) هويته بحيث تكون فلسطين على الدوام تذكيراً بموضع النصوص من العالم » . (ص: ٥) ويرد الباحثان على الأصوات التي تشكلت في هوية سعيد أن التزام المفكر الفلسطيني تجاه قضية شعبه هو نوع من الاختيار الذاتي بغض النظر عن موقع سعيد في المؤسسة الأكاديمية الأمريكية أو كونه يحمل الجنسية الأمريكية، أو حضوره البارز في الصحافة والإعلام

الغربيين . ولعل تشديده على أن إحساسه بالمنفى واقعي ، أكثر من كونه مجازياً ، نابع من شعوره الفعلي بالاقتلاع من الجغرافيا ، مما ولّد لديه نوعاً من الإيمان بأن المنفى يجعل المرء قادراً على تطوير موقفه السياسي والثقافي المعارض . وهو ما يقوده إلى اختيار وظيفة المثقف العام ، الراغب في الوصول إلى أوسع شريحة من القراء والمشاهدين ، عبر نبذ الطابع التخصصي للعمل الثقافي والتصرف كهاو قادر على إعلان « رفضه الآراء المتصلبة ، ورطانة » المثقفين المتخصصين (ص : ٢٧) ، ومن ثمّ الإقدام على تمزيق العلاقة الشريرة بين المعرفة والسلطة .

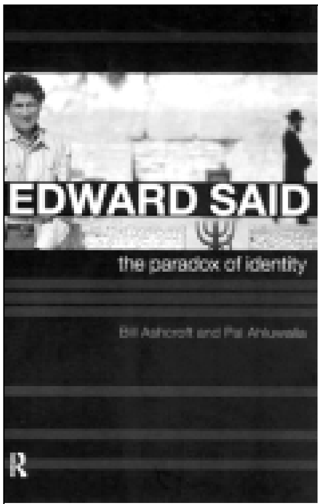
ثمة فكرة مركزية في عمل إدوارد سعيد تتصل بعلاقة النصوص بشروطها المكانية والزمانية ، وهي متصلة في الآن نفسه بتصوره لعمل المثقف ووظيفة النقد نفسه . ويصك صاحب « الاستشراق » اصطلاحاً يقترح لوصف هذه العلاقة وهو « الدنيوية »، وحسب سعيد فإن على الناقد أن يحرر نفسه من مصيدة التخصص ويركز في نقده على رؤية حركة النص ضمن شروطه الزمانية وشبكة علاقاته السياسية – الاجتماعية المعقدة ، وهو يرى أن المنجز الأساسي لدراسات ما بعد الاستعمار يتمثل في تشديدها على العناصر « المحلية ، والإقليمية ، والعارض غير المتوقع » معاً ، أي على المحلي والكوني في آن (ص : ٣٢) . ويمكن ربط هذا الالتفات إلى حقل من الدراسات كان سعيد واحداً من الملهمين الأساسيين له بطبيعة تصوره لمعنى القراءة النقدية إذ إن ترداده الوسواسي لهذه الكلمة (الدنيوية) يقوده على الدوام إلى التمييز بين ما يسميه « النقد الدنيوي» و « النقد الديني » وهما نمطان من القراءة النقدية يركز الأول منهما على الواقع السياسي للمجتمع الذي تنتج فيه النصوص وعلى علاقة النقد بالعالم ، بكل ما يتضمنه هذا العالم من عناصر انتساب غير أدبية تتجاوز التقاليد والنصوص الأدبية المكرسة، فيما يرهن النمط الثاني من القراءة نفسه للآفاق الضيقة للتخصص واليقين المفرط والرؤية التقليدية المتصلبة.

يستنتج آشكروفت وأهلوواليا ، في ضوء ما سبق ، أن " عمل سعيد يمثل بصورة مفارقة عمل الناقد الهاوي ، إذ إن مجال عمله النقدي يضم كل شيء : النظرية الأدبية والنقد النصي ، والتاريخ ، وتحليل الخطاب ، وعلم الاجتماع ، ونقد الموسيقى ، والأنثروبولوجيا . " (ص : ٤٨) لكن الشيء المستغرب هو أن ينجز ناقد هاو وعملاً بحثياً مؤثراً بضخامة « الاستشراق » . لقد وصف المستشرق الشهير برنارد لويس أطروحة كتاب « الاستشراق » بأنها « زائفة » وأن زيفها يصل حدود « العبث » ، وقال إن كتاب سعيد « يفتقد أي شكل من أشكال المعرفة التي يقدمها الباحثون والمتخصصون في عملهم » (ص : ٧٦) . إن ما يفصل عمل سعيد عما يقترحه برنارد لويس ، وغيره من الباحثين الأكاديميين الغارقين في تخصصاتهم وتقاليد هذه التخصصات ، هو ، كما يشير الكاتبان ، رغبة سعيد في الانعتاق من أسوار التخصص ، والانطلاق في مهمات بحثية يحقق من خلال انتسابه للعالم وشروطه الدنيوية الملموسة . وهو ما يعكس انشغاله العميق بدور المثقف ووظيفته في المجتمع ، وينسجم تماماً مع ما يقدمه من تحليل ثقافي للظواهر التي يدرسها والتي تشمل علاقة المعرفة بالسلطة ، والنص وعلاقته بسياقه، والتاريخين الثقافي والسياسي ، وعلاقة الطاقة الخلاقة للأفراد بالأنماط الثقافية التي تؤثر في عملهم ،إلخ تلك الحقول البحثية التي يغزوها عقل إدوارد سعيد ومعرفته العابرة للتخصصات . يشكل عمل سعيد إذاً رداً على اتهامات برنارد لويس ، ومحاولته الحط من قيمة سعيد الفكرية والأكاديمية ، كما تكشف اجتهاداته في حقول عديدة من البحث والدراسة اختلاف نظرته إلى المثقف وأدواره الاجتماعية والسياسية عن تلك النظرة التقليدية الجامدة التي تسجنه في حقل التخصص الدقيق وتعامله كـ « خبير » و « تقني » يبيع معرفته لمن يدفع أكثر . وقد هاجم سعيد هذا النوع من أنواع « المثقفين » في كثير مما كتبه ، وخصص فصلاً من كتابه « صور المثقف » (١٩٩٤)

للتمييز بين المثقف التقني والمثقف العمومي الذي يخدم قضية ويعمل على قول « الحقيقة للسلطة » مهما كلفه ذلك من ثمن . وينبغي أن نشير في هذا السياق إلى أن سعيد نفسه هو نموذج بارز وممثل وملهم لذلك النوع من المثقفين العموميين الذين يقدرهم ويلهج بذكرهم في كتاباته ، من أمثال فرانز فانون وإيميه سيزير . لكن ما هي وظيفة المثقف ، كما يراها إدوارد سعيد في عمله ؟ تتمثل وظيفة المثقف في ضرورة إنتاج نوع من المعرفة لا يتخذ طابع الإكراه والقسر (ص : ١٣١)، معرفة متحررة من تلك العلاقة المريضة بين السلطة والمعرفة، كما أن على المثقفين أن يتخذوا من الهامش مكاناً لانطلاقهم ، ويتماهوا مع دور المنفيين ، ما يسمح لهم بتحدي مجتمعاتهم وإعادة تشكيلها (ص : ١٤٥). ويدعو سعيد المثقفين ، انطلاقاً من النظرة السابقة ، إلى أن يتوجهوا إلى العموم، إلى الجماهير العامة ، فليس هناك ما « يدعى بالمثقف الخصوصي » ، فلقب « مثقف » لا يطلق إلا على الأفراد الذين « يضطلعون بمهمة في فن تمثيل الآخرين » كما يقول سعيد في « صور المثقف » . في السياق نفسه يورد آشكروفت وأهلوواليا تمييز سعيد ، في مقالة نشرها عام ١٩٩١ في عنوان « الهوية، السلطة، الحرية : صاحب السلطان والرحالة » ، بين ذلك النموذج من المثقفين التقليديين الذين يدافعون عن الأرض والحدود ونموذج المثقفين المرتحلين العابرين للحدود والقادرين على نبذ المواقع والمواقف الثابتة على الدوام (ص: ١٣٦).بالمعنى السابق فإن إدوارد سعيد يقترب كثيراً من النموذج الغرامشي للمثقف العضوي رغم أنه يشير بإعجاب في « صور المثقف » إلى نموذج المثقف الذي يقدمه جوليان بندا في كتابه « خيانة المثقفين » حيث يشدد المفكر الفرنسي على دور المثقف الرافض القادر على قول الحقيقة للسلطة . يقول سعيد ، متمثلاً بعض أفكار بنداً : إن على المثقف أن " يطرح على الناس الأسئلة المربكة المعقدة ، وأن يواجه الأفكار التقليدية والعقائدية الجامدة (لا أن ينتج هذه الأفكار ويمارس تلك العقائد) ، أن يكون شخصاً لا تستطيع الحكومات أو الشركات اختياره والتعاون معه بسهولة ، شخصاً تكون علة وجوده هي تمثيل الناس المنسيين والقضايا التي تم إهمالها بصورة متكررة أو أنها كنست وخبئت تحت البساط . إن المثقف يقوم بهذا الدور استناداً إلى مبادئ كلية شاملة : إذ من حق البشر أن يعاملوا ، فيما يتعلق بالحرية والعدل ، استناداً إلى معايير سلوكية لائقة من قبل القوى العالمية أو القومية ، وأنه ينبغي إثبات الانتهاكات ، المتعمدة أو غير المتعمدة ، لهذه المعايير ومحاربتها بشجاعة . " (صور المثقف ، ص : ٩). إن سعيد لا يؤيد تحليل بندا الميتافيزيقي لدور المثقفين الذين يعدهم المفكر الفرنسي « جماعة صغيرة جداً من الملوك – الفلاسفة الموهوبين المتفوقين الذين يتمتعون بالأخلاق العالية ويمثلون، من ثم، ضمير البشرية ». لكنه رغم ذلك مأخوذ بالصورة الجذابة للمثقف الرافض لأية سلطة دنيوية ، المثقف الشجاع بصورة مدهشة والقادر على قول الحقيقة للسلطة. في ضوء هذا الانسحار بالشجاعة الأخلاقية العالية لجوليان بندا يبد تحليل سعيد لواقع المثقف في العالم المعاصر عودة إلى المفهوم السارتري للمثقف الملتزم، خصوصاً أن الحضارة المعاصرة تشجع المثقف على التحول إلى مجرد متخصص يسجن نفسه داخل حقل تخصصه مبتعداً تمام الابتعاد عما يجري حوله من أحداث وما يرتكب من جرائم وفظائع بحق البشر أفراداً وجماعات. إن وحش التخصص والاحتراف، والتكسب من الهيمنة ، هو ما ينبه سعيد إلى خطره الذي يتهدد المثقفين في العالم المعاصر. وهو الأمر الذي يجعله ينادي بتحول المثقف إلى شخص هاو في حقل الثقافة لا تجتذبه إغراءات السلطة السياسية والشركات الكبرى التي تدعوه للعمل لمصلحتها ورهن نتائج عمله برغباتها وأهدافها التي قد تمثل أضراراً كبيرة تلحق بالأفراد أو بمجموعات معينة من البشر.■

❖ صدر الكتاب نفسه بطبعة ثانية في آذار ٢٠٠١ في عنوان « إدوارد سعيد » وذلك ضمن سلسلة . Routledge Critical Thinkers

وقفة مع كتاب



منذر عياشي *

١- قيمة الكتاب

كتاب ليس كمثله كتاب: منهجاً، وفكرة، وحسن بيان. ولقد فضلت، على غير مألوف العادة، أن أتقدم بين يدي القارئ بتقريظي هذا بسبب ما بلغه هذا الكتاب في النفس من تأثير، وفي العقل من ظهور، حتى صار عندي في حضوره لا يدانيه حضور، ولا ينافسه حضور.

والكتاب الذي أتحدث عنه، أو الذي أعلن عنه بالأحرى بإرهاصة سريعة، هو « علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب » لمؤلفه السيد الدكتور محمد النويري (نشر كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، ٢٠٠١). وقد كان في الأصل رسالة دكتوراه أشرف عليها الصديق « سي » حمادي صمود.

أما لماذا قلت فيه إنه « كتاب ليس كمثله كتاب »، فذلك عندي يعود إلى أسباب، ذِكْرُ بعضها يكفي لكي يجعلنا ندرك سر هذه الفرادة.

فالكتب الدارسة في مثل هذه المواضيع، أقصد تلك التي تدور في فلك النص القرآني، أو التي تكون بسببه، هي كتب ربما ينفرد كل واحد منها بميدان مما يشير إليه عنوان هذا الكتاب. فهناك كتب تنفرد ميادين الدرس فيها بـ «النظرية البلاغية » عند العرب. ولكن هذا الكتاب شيء آخر يتجاوزها إذ يجمع أطراف العلمين معاً. ومع أن هناك كتباً، عناوينها تشي – ولا داعي لذكرها مخافة أن يجرح أصحابها – بأن هذا

* ناقد سوري،أستاذ اللسانيات في جامعة البحرين، صدر له عدد من الكتب المؤلفة، والكتب المترجمة عن الفرنسية في مجال الدراسات اللسانية والنظريات الأدبية.

الكتاب يقع في أهدابها، بل في العين من مواضيعها، إلا أنه مع ذلك يبزها جميعاً إحكاماً، ومعالجة، ونفاذاً إلى درجة يعد معها ندرة في بابه، وفرادة في نظمه، وواحداً في تصنيفه، وأما لماذا كان كذلك، فلأنه قد أمكنه أن يجمع بين العلمين جمعاً على غير سبيل التجاور، فكانا معاً بأن رباطَ بينهما، فبدا كل واحد منهما، من خلال هذا الكتاب، وكأنه طرف في جدلية واحدة وشرط الآخر في وجوده، حتى لكأن « علم الكلام » لا يصح وجوداً من غير « النظرية البلاغية » عند العرب، ولا « النظرية البلاغية » عند العرب تصح وجوداً من غير «علم الكلام». وهذه، فيما أحسب، لا تعزى إلى فرادة في التأليف فقط، ولكنها أيضاً، وفي الوقت نفسه، تعزى إلى فرادة كينونة الفهم الذي يؤسس لإبداع العلوم، والنظر الذي يؤسس لعمل العلوم، والفكر الذي يتسع لتجاوزها وإعادة إنتاجها أكثر نماء، ودقة، وتطوراً. ثم إن هذه أمور التقطها، واضع هذا الكتاب ومؤلفه، عند العرب أيضاً. وهذا أمر يثمن غالباً، ويحسب له حين تنصب موازين العلم والمعرفة لتعرف بها مراقي الأمم في سلم الحضارات.

٢- إشكالية الكتاب

إن الإشكالية التي يطرحها هذا الكتاب ذات طبيعتين: علمية وفلسفية. ولذا، فإنها تبدو فيه مفتوحة، ولم يكن ذلك كذلك إلا لأنها تقبل أن تتحول مع معطيات العلم، من جهة، بما يؤسس فلسفة له، تدعمه بإطار إيديولوجي، وتغذيه بأطروحات جديدة، وتجعله يرتاد آفاقاً بعيدة وأغواراً عميقة في ميدان بحثه. كما إنها تقبل أن تتحول مع معطيات المعرفة، من جهة أخرى، بما يؤسس علماً للفلسفة يدعمها بالحقائق التي يقف عليها، ويرفدها بكشوفات جديدة تتطور بها وتتغير على أساسها. ولقد وجدنا أن هذا الكتاب، منذ مقدمته، يضع نفسه في قلب الإشكالية الخاصة به، والتي يفصح عنها بمنهج جدلي يقابل بين الأطروحات على سبيل التضاد تارة، وعلى سبيل الحوار والتكامل تارة أخرى. وإنه ليشير في كل ذلك إلى جملة من القضايا التي تثار في سياق إيديولوجي، ولكنه يشير إليها أيضاً بوصفها قضايا علمية في الوقت نفسه. ولقد يدفع بنا هذا قدماً، نحو مزيد من المعرفة نتمكن من خلالها أن نفك سر العلاقة التي يقيمها العقل الإسلامي بينه وبين العلوم عامة من جهة، وبينه وبين علمي الكلام والبلاغة من جهة أخرى. ولقد نستطيع أن نقف وقفتين تفسيريتين بياناً لهذا الأمر وإيضاحاً لهذا التوجه:

أما الأولى، فيتجلى العقل الإسلامي فيها بوضع إطار منطقي لتعالق العلوم وتضايفها وتواشجها، أي لإنشاء علاقة متبادلة بينها، ودعمها برباط سببي يعكس التناسب في وجودها معاً زماناً وحيزاً، والمؤلف يقول: « ليس من الغلو في شيء إن ذهبنا إلى أن النص القرآني كان بالنسبة إلى الثقافة العربية الإسلامية العامل الأساسي الذي وجه الفكر ورسم آفاقه. بسببه نشأت جملة العلوم التي تدور في فلكه مثل التفسير وأسباب النزول والناسخ والمنسوخ والفقة وأصوله وعلم الكلام... إلى أخره. وكذلك العلوم التي تبدو في الظاهر بعيدة عنه مثل علم اللغة والنحو وخاصة البلاغة » ص (٧).

وأما الثانية، فتلك التي تتعلق بعلمي الكلام والبلاغة. وقد تجلى العقل الإسلامي فيها بالربط بينهما، من جهة، لحاجة كل منهما إلى الآخر، وبتأثير الأول (علم الكلام) في الثاني (علم البلاغة) من جهة أخرى. إنه يقول:« لكن علم الكلام، كان ينطلق في تخليصه الأصول وضبطه الأركان التي تقوم عليها في نص أخرجت العبارة فيه، على سمت معين، لا يستجيب حتماً إلى حدود العقل ولا ينتهي دائماً عند الغايات التي يرسمها. ثم احتاجت الدلالة فيه إلى سياسة تخلصها إلى الأفق الذي ترتضيه. وافتقر علم الكلام في ذلك إلى وسائل كانت البلاغة أهمها » ص (٨). ويواصل المؤلف قوله في فقرة تالية، فيحدد تأثير علم الكلام بوصفه نِتاج عقل إسلامي في البلاغة، بل مولدها: « إنا نقف في هذه النقطة بالذات على ما يبرر عملنا هذا ويشرع لاستقامته مسألة احتاجت منا

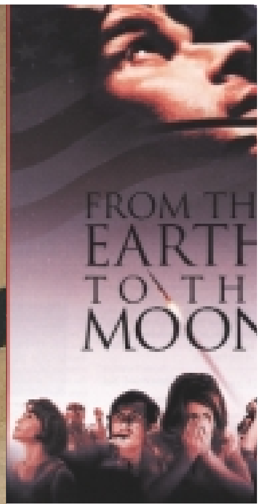
التأمل والبحث فهي منطلق مصادرتنا التي نذهب فيها إلى أن علم الكلام قد ساهم في تأسيس النظرية البلاغية عند العرب. من ثم كان موضوعنا من أساسه بحثاً في طبيعة هذه العلاقة القائمة بينهما كيف أثر الكلام في نشأة البلاغة؟ وما هي أبرز تجليات هذا التأثير؟ » ص(٨). ويقودنا أمر تأثير « علم الكلام » في البلاغة مولداً إلى الحديث عن إبيستيمولوجيا العلوم. وهنا نرى أن المؤلف قد استلهم الفيلسوف «رسل » في ما به العلم يقوم أو يكون. ذلك لأنه يضع « علم الكلام» موضع « النظام الحاضن لسائر الأنظمة » عند رسل، ويضع علم البلاغة موضوع الناتج عن النظام الحاضن. وبقول آخر، فكأنما هناك « عقل مكوِّن » و« عقل مُكَوَّن»، كما يرى « لالاند »، وأن « العقل الكلامي » يحتل مرتبة « العقل المكوِّن »، و« العقل البلاغي » يحتل مرتبة « العقل مُكَوَّن ». وإذا صح الذي نحن فيه، فإن هذا يجعل « منظومة علم الكلام » منظومة الأنظمة، المحركة للعلوم والموجهة لها، بل يجعلها المولدة والباعثة لها على الإطلاق في الحضارة العربية الإسلامية. وهكذا تكتمل الإشكالية طرحاً، كما تكتمل الأطروحة بإشكالية تثير من حولها الأسئلة في داخل الكتاب وخارجه لتجعل منه صورة يقرأ فيها العقل العربي نفسه بحثاً، وعلماً، وإبداعاً.

وأخيراً، يمكننا أن نقول في ختام وقفتنا هذه، إن كتاباً كهذا ليعد حلقة في إطار حلقات أخرى، سابقة وربما لاحقة، تشكل كلها قراءة في الحضارة العربية الإسلامية بوصفها حضارة نص، وفي الإنسان العربي، عقلاً ومخيلة ومادة وروحاً، بوصفه كائناً نصياً. وإننا إذ نراه من هذا المنظور، فإننا نحسب أنه يمثل ورشة كبيرة وعظيمة من ورشات حفريات المعرفة في حضارة النص وكائنها، كما يمثل في بابه ضرباً من أنتروبولوجيا الثقافة العربية. ولذا، لا يجوز تجاوزه أو عدم الوقوف معه والنظر فيه. ■



فنون





الفن العربي اليوم

حوار مع ضياء العزاوي



زاوية البحر ١٩٩٦ / قطر ٤٥سم / اكريليك على خشب

تقديم وحوار: رافع الناصري *

بدأ ضياء العزاوي دراسته الأكاديمية للرسم والآثار في آن معا ، فحين كان يدرس الآثار في كلية الآداب صباحا، كان يتعلم الرسم على أيدي كبار الفنانين العراقيين (فائق حسن ، كاظم حيدر ، وغيرهما) في معهد الفنون الجميلة مساء . هذا هو الأساس المتين الذي سينعكس مستقبلا على شخصيته الديناميكية التي لا تكل ولا تتعب في البحث والتجديد .

عمل في المتحف العراقي بعد تخرجه بعدة سنوات ، وساهم في العديد من المشاريع الآثارية ، كما أشرف مع مجموعة من الاختصاصين على إحياء بيت القنصل البريطاني على نهر دجلة في بغداد ليكون متحفا للأزياء التراثية والمخلفات الملكية فيما بعد . في الوقت ذاته كان مساهما فعالا في النشاطات الثقافية والفنية ، خاصة عند توليه مع نخبة من شباب الفنانين إدارة جمعية الفنانين العراقيين في أوائل السبعينات . حينها تحولت الجمعية الى مركز ثقافي وفني مهم . لا يمر يوم إلا ويقام على قاعاتها معرض فني أو ندوة ثقافية أو أمسية شعرية و مسرحية و سينمائية ، وكانت قاعاتها وحدائقها تغص بالمثقفين والفنانين العراقيين من كل الأجيال. وبمبادرة منه حينذاك ، أقيم مهرجان الواسطي في بغداد عام ١٩٧٢ ، حيث اجتمعت ولأول مرة نخبة كبيرة من الفنانين العرب ، وانبثق عن هذا الاجتماع اتحاد الفنانين التشكيليين العرب الذي تبنى إقامة (معرض السنتين) بينالي الفن العربي ، وانعقدت دورته الأولى في بغداد عام ١٩٧٤ ، وكان العزاوي مساهما أساسيا فيه .

أولى التصميم الطباعي اهتماما خاصا فعمل على تصميم الكتب وأغلفتها ، وصمم الشعارات والملصقات الجدارية المختلفة، وألف كتابا سمّاه (الملصقات الجدارية في العراق) بعيد إقامة معرض خاص للملصقات في متحف الفن الحديث (كولبنكيان)

* رسام وفنان غرافيكي من العراق، محاضر ومدير مركز البحرين للفنون الجميلة والتراث بجامعة البحرين. نشر عددًا من الدراسات الفنية، وصدر له كتاب بعنوان: فن الغرافيك المعاصر.

عام ١٩٧١ ، مع أصدقاء وزملاء له . وشكلت مجموعة الفنانين الموقعين على بيان (الرؤيا الجديدة) الذي صدر عام ١٩٦٩ ، واحدث أثرا كبيرا في حركة الفن العراقي المعاصر ، المساهمة الأساسية في هذا المعرض .

في عام ١٩٧٥ شارك العزاوي في دورة لفن الغرافيك نظمتها الأكاديمية العالمية الصيفية في سالزبورغ بالنمسا، وحصل على الجائزة الأولى فيها ، فكانت البداية لسلسة من الأعمال الطباعية المختلفة : حفر على الزنك، الطباعة الحجرية (ليثوغراف)، الطباعة بالشاشة الحريرية (سلك سكرين) وغيرها . وعندما انتقل إلى لندن ليقيم فيها عام ١٩٧٦ كرس معظم وقته وجهده لإنتاج مجموعة من الألبومات الفنية (بورتفوليو)، وطباعتها بالوسائل الغرافيكية التي كان قد تعلمها وأجاد فيها ، وكان من أولها (المعلقات السبع) و (النشيد الجسدي) . ثم تلتها (تحية إلى بغداد) و (تحية إلى جواد سليم) و (ألف ليلة وليلة) و(الجواهري) وغيرها . كما رسم العديد من الدفاتر الفنية لمجموعة من الشعراء العرب الكبار ومنهم أبو القاسم الشابي وأدونيس ومحمود درويش وغيرهم .

عمل مستشارا فنيا محليا للمركز الثقافي العراقي في لندن ، حيث أشرف على تصميم وإنتاج مجلة (أور) التي كانت تصدر بالإنكليزية عن المركز . وعلى قاعة المركز نظم العديد من المعارض الشخصية والجماعية لفنانين عرب بارزين ، كما نظم معارض دولية ومنها معرض فن الغرافيك العربي المعاصر عام ١٩٧٨ ، ومعرض بغداد العالمي الأول للملصقات عام ١٩٧٩ ، وبينالي غرافيك العالم الثالث عام ١٩٨٠ .

ساهم مع ناظم رمزي وجبرا إبراهيم جبرا وبلند الحيدري في إصدار (فنون عربية) عام ١٩٨١، وهي مجلة فنية متخصصة، صدر منها سبعة أعداد ثم توقفت ، وكانت تنتج وتطبع في لندن ، وتعتبر من أهم المجلات الفنية العربية من حيث مضمونها وإخراجها المتميز .

كان من أوائل الفنانين العراقيين الذين يقيمون معارضهم الشخصية في العواصم العربية وخاصة بيروت والكويت والدار البيضاء والقاهرة . كما أقام العديد منها في لندن وباريس وجنيف وواشنطن ، وساهم في معارض دولية في فرنسا والنرويج والهند ويوغسلافيا وبولونيا وسويسرا . كما ساهم في لجان تحكيم دولية في النرويج ومصر والشارقة . وله مقتنيات في الكثير من متاحف العالم .

يعمل الآن (إضافة الى تفرغه الفني في لندن) مستشارا للمتحف العربي للفن الحديث في الدوحة ، وهو المتحف الذي سيضم مجموعة كبيرة من أعمال الفنانين العرب منذ بداية القرن العشرين ولغاية اليوم .

ضياء العزاوي واحد من الفنانين الأكثر شهرة في وطننا العربي ، ولأنه يمتلك تجربة طويلة ومتميزة في مجال الرسم والتصميم والطباعة والنقد الفني ، وعلى اطلاع واسع بما يجري في الفن عربيا وعالميا ، فإن آراءه وتقييماته الصريحة والجريئة لما حدث في السنوات الماضية ويحدث اليوم في الفن العربي المعاصر ، هي في غاية الأهمية . ومن اجل ذلك أجريت معه الحوار التالي ، حين التقيته مؤخرا في الدوحة .

رافع : ضياء ، دعنا نبدأ من النهاية ، ما حال الفن العربي اليوم ؟

ضياء : لعل أهم ميزة نجدها في التجربة العربية في الوقت الحاضر ، هي ميزة البحث الفردي . إذ أدى عدم وجود فعاليات جماعية مشتركة محليا أو عربيا الى عزلة الفنان ، وهذه العزلة قادته بشكل ما الى بحث فردي يسعى من خلاله الى تطوير تجربته محليا مما جعل الفن العربي يتأرجح بين مستويات متنوعة . سنجد مثلا في بلد ما أبحاثا متقدمة ، بينما نجد في بلد آخر أبحاثا تقليدية ، ومنها ما نجده في دولة عربية خليجية (كمثال) فهناك أبحاث ما بعد الحداثة في الفن ، رغم أننا نعرف بان هذا البلد لا يمتلك مقومات مؤسساتية للثقافة والفنون ، وهذه التجارب تتجاوز ما نعرفه عن حركات فنية عالمية ذات تقاليد وتاريخ في هذا المضمار. لا يعنيني فقط إن كان في هذا البحث أو هذه التجربة من الأصالة والمصداقية ما يؤهلهما لأن يكونا نموذجا ، لكن ما يعنيني أيضا وجود نوع من البحث الشخصي أو الجرأة الشخصية ، وليس الجماعية التي أدت الى هذا النوع من الأبحاث .

رافع : في هذه الحالة ، ما هو دور المؤسسات الفنية العربية و كليات الفنون الجميلة والبيناليات الفنية التي تقام بين فترة وأخرى هنا وهناك في هذا البلد العربي أو ذاك ؟

ضياء : لا وجود لمؤسسات فنية بمعناها الحقيقي ، إن تكلمنا عن كليات الفنون ففيها من القصور الفني والتعليمي ما يجعلها معملا لإنتاج معلمي رسم اكثر من إيجاد مبدعين ،أما المعارض الدولية فنحن نعرف مثلا بأن اكثر بيناليات العالم تقام على أساس ثقافي وفكري وضمن أهداف معينة ، وليست مجرد تقليد سنوي اقرب الى منطق الوظيفة منها إلى منطق الإبداع . بينالي القاهرة للطباعة ، بينالي القاهرة للرسم ، بينالي الشارقة ، بينالي الكويت ، وبينالي جديد في مسقط ، كلها تصب في منهج تقليدي لا علاقة له بالإبداع ، منهج يعتمد على تسمية الدول ويعتمد أيضا، في حالة تسمية الأفراد ، على العلاقات الشخصية اكثر مما يعتمد على تسمية الباحثين الحقيقيين في التجربة الفنية ، ولعل بينالي الشارقة في مسعاه التكريمي للفنانين اكبر شاهد على فشل التجربة من حيث تقييم الفنان وعلاقته بدفع وتطوير التجربة العربية وليس المحلية . هناك منظور محلي تقاس به الحركة الفنية العربية . هذا التصورفسح المجال لان تكون قيمة الفنان في اهميته القطرية لا العربية، ولهذا التصور ايضا تعود تلك المشاركات البائسة في البينال على نطاق الدول، فالمعرض هو تجميع لفعاليات محلية ، الكثير منها مكتف بحاله، وما المشاركة الا فعالية أخرى من الفعاليات السنوية.

انعدام المنهج الذي يجعل من المشاركة امتيازاً للتجارب الابداعية، فتح بوابة المساهمات لفنانين جاؤوا من فضاءات أخرى: خطاطون تقليديون و فنانو الكاريكتير وصناع يطغي عليهم منطق الحرف التقليدية ، الضرر الذي يستقدمه هؤلاء عندما لا يتجاوزون حرفيتهم نحو فعل الرسم، ليس بمعناه العادي بل بتلك الاهتمامات التي يوليها هذا الفعل، اهتمام بالسطح ، بالتكوين ، اهتمام باللون ، بحركة الفرشاة المتنوعة، ولعل اختفاء كل هذه الأشياء أدى الى وجود خطاطين سيئين وفنانين عاديين عمموا نوعا من التقاليد الفنية، تلائم أذواقًا تتعامل مع الفن من منطلق التباهي، والافتراض الوهمي بأن التراث هو خط وبيداء ومشاهد للصناعات الفولكلورية، أما الفن الشائع فهو فن أوربي وليس فيه جذور ذات علاقة بموروثنا الثقافي، وكأن الفنان أو الإنسان العربي هو قطعة متحفية موجودة في متحف إسلامي أو متحف للفنون القديمة، وليس عاملا متحركا في مجتمع متغير ، في مجتمع يتسلم في كل يوم آلاف الأشياء الجديدة . لكننا وبحكم هذه الافتراضات نجده سلبيا في تعامله مع الجديد . وجود (الانترنيت) مثلا ، يكاد يكون في نظري نوعا من الفكاهة العربية ، حين نعرف بانه لا وجود لـ(بنك معلومات) عربي حقيقي يمكن المرء من الدخول إليه والتعرف إلى محتوياته ، وإذا أخذنا المواقع الفنية والأدبية فهي مواقع فردية، وبعض هذه المواقع هامشية فيها من المباهاة أكثر مما هي بوابة



نافذه رقم (١) ٢٠٠٠ / ٤٠ × ٤٠ سم اكرليك على خشب

للانفتاح على العالم.

رافع : اتفق معك على وجود الكثير من السلبيات في واقع الحركة الفنية العربية اليوم ، لكن في نفس الوقت هناك نقاط ضوء تبشر بمؤسساتية حقيقية مثل متحف الفن العربي الحديث في الدوحة ، وهو كما اطلعت عليه ، مشروع عملاق وطموح . ما الغاية من تأسيسه ، وما هي برامجه المستقبلية ؟

ضياء : اعتقد بان من الصواب أن نطلق عليه اسم : المتحف العربي للفن الحديث ، ذلك ، لأني لا أعتقد بوجود تجربة متكاملة يمكن أن تسمى فنا عربيا حديثا كتلك التي نجدها في التجربة الألمانية أو اليابانية أو التجارب الأخرى . ما زالت هناك تجارب عربية فردية كما قلت ، وليس تجارب جماعية .

رافع : هل معنى ذلك أنه ليس هناك مدرسة فنية عربية ، أو ما يمكن أن يسمى الفن العربي المعاصر مثلا ؟

ضياء : لا أعتقد بوجود هذه المدرسة ، وهذه المدرسة إن وجدت فلا يمكن اختبارها إلا على صعيد انفتاحها على العالم . فهي لا تختبر في الدوحة ولا في القاهرة أو الرباط ، إن لم توجد تجربة جماعية للفنانين تقف مع تجارب عالمية أخرى وتتفاعل معها ، وتعترف بمرجعياتها . المرجعيات موجودة في كل مكان . لنأخذ الرسام الإنكليزي ديفيد هوكني مثلا وهو من أهم الأسماء المعروفة الآن ، وعرف عنه تأثره ببعض مراحله الفنية ببيكاسو بشكل كبير ، قال، وبعد وفاة بيكاسو في مقابلة مع التلفزيون البريطاني ما معناه : لقد تخلصت من بيكاسو لأنه كان جالسا فوق رأسي . هذا النوع من الكلام لا يحدث في المنطقة العربية ، فعندنا التأثر يقال عنه تقليد. لأن هناك سوء فهم لعملية التواصل الفني والثقافي . لا يوجد فن يأتي من الصفر ، فالفن هو عملية توالد المعرفة وتراكمها. لا يمكن أن يدعي شخص ما بأنه يمتلك تجربة أصيلة وحقيقية دون أن يكون له مرجعيات . هناك مرجعيات متنوعة يمكن أن تستند على فن قديم أو تراثي أو إسلامي مثلا . لكن الطاقة الخلاقة هي أن تعطي تجربتك خصوصية تمكن الياباني والأمريكي والألماني وكذلك العربي من أن يتفاعل معها ولا يراها مجرد قطعة من ثقافة متحفية ميته . إن ما نجده في التجربة العربية ، وفي الخارج بشكل أساسي ، نماذج تستلهم الموروث وكأنها جزء من تلك التقاليد ، هناك فنان عربي معروف ، عرض في العديد من العواصم العربية كرسام ذات نزعة حروفية ينزعج من إحالة أعماله إلى فن ا لخط . إلا أنه لا يجد ضيرا في أن يسمى خطاطا في دليل المعرض في إحدى المدن الأوربية، ونموذج آخر لا يشعر بالحرج عندما تعرض قماشته الحروفية إلى جانب القماش التقليدي لقبائل أفريقية، ولعل معرض فنانين حروفيين من شمال أفريقيا والذي نظم بمناسبة سنة أفريقيا في إنكلترا وتجول في العديد من المتاحف المحلية، لم يجد النقد المتواضع الذي نشر عنوانا لهذه الفعالية غير – خطاطون جدد – ألا تطرح هذه الإشارات إلى هامشية هذه الأعمال بمعنى الرسم..؟ أعتقد أن المؤسسات الحقيقية ومن ضمنها متحف الفن العربي ما لم تتأسس على علاقة متكافئة مع العالم ، ما لم تكن مفتوحة على الثقافات الحديثة، ومنحازة إلى لوحة لا يكون فيها الحصان أو النخلة ، وكل تلك الإشارات الطبيعية والجغرافية خاصيتها في الهوية، منحازة إلى لوحة قادرة أن تتواصل مع مجتمعات مغايرة ثقافيا و اجتماعيا ، وتتمكن من إقامة الحوار، اللوحة التي تعتمد على طاقة إبداعية قائمة على أساس منظور جديد للعمل ، وليس لما تمثله كقطع تراثية ، وكان اللوحة نافذة لوكالة سياحية . بهذا المعنى لا يمكن للتجربة العربية أن تتطور ما لم يحدث التماس الحقيقي مع العالم . لا يوجد تماس حقيقي الإ عبر المعارض العالمية للطباعة .

وحتى في البيناليات التي نشارك فيها فهي ممثلة رسميا ، والأشخاص الذين يحضرون فيها هم أشخاص رسميون ، والأعمال المشاركة هي من بقايا المعارض السابقة . ليس هناك عمل مبرمج ينتظر لثلاث سنوات قادمة على شكل بحث فني معين كما نجده في التجارب العالمية . بدون هذا لا يمكن أن تكون

تجربة حقيقية . في الدوحة هناك محاولة شخصية وجهد شخصي لإقامة شئ من هذا القبيل . الطاقة على توفير هذه الأشياء تواجه أحيانا صعوبات بعضها مادي وبعضها جغرافي ، لكننا كمجموعة في هذا المشروع نسعى إلى أن لا يكون هذا المتحف تجميعا لمتاحف محلية، المتحف العربي هو امتياز تلك النخبة من المؤسسين ومن الأساسيين في التجربة الحديثة، ولا مانع من أن تكون هناك هوامش جانبية . التجربة العربية يعملها أشخاص قليلو العدد ، وهم الذين يبنون التجربة الأصيلة . أما الباقي ، وهو ما موجود حاليا ، فهو متاحف محلية . تجميع المتاحف المحلية سيكون عملا هامشيا . كما لاحظت في الشارقة خلال معرض مائة عام من الفن العربي الذي نظم في متحف الشارقة اعتمادا على مجموعة المتحف العربي للفن الحديث في الدوحة . المعرض حضره نقاد من تونس ومن المغرب ومن لبنان ومن مصر ومن دول عربية أخرى. عندما تقرأ النصوص التي كتبت ستعرف بأن كل النقاد لم يشاهدوا المعرض . وعندما نظموا ندوة وتكلموا فيها عن الفن العربي كان ذلك بمنطق وكان هذه المجموعة من النقاد هي وزارة ، وخرجوا بتوصيات على شاكلة توصيات جامعة الدول العربية ، وهذا يعني أن الفنانين المشاركين والنقاد ضمن هذه التركيبة هم أناس كانوا بشكل ما سياحيين بعلاقتهم مع العالم . لأول مرة يحدث أن تتواجد أعمال لفائق حسن ولصليبا الدويهي في مكان واحد ، وكما نعرف فانهما كانا زميلين أثناء الدراسة في باريس. فائق حسن كان قد عاد الى العراق وعمل أبحاثه الفنية ، وصليبا الدويهي عاد الى لبنان ثم سافر إلى أمريكا .

لم يحاول أي من هؤلاء النقاد أن يقيم علاقة لما حدث لفائق أو الدويهي . لم يحاول أي ناقد أن يشاهد ما حدث في تونس عبر تجربة معينة مثل تجربة رفيق الكامل ويقارنها بعمل فنان آخر مثل إسماعيل فتاح من العراق مثلا . كل هذا لم يحدث . ما حدث أن كل واحد منهم اخذ يتحدث عن عدم وجود الفنان الفلاني أو الاسم الفلاني من منطلق المتاحف المحلية . هذا المنطلق لن يؤسس ولن يعمل شيئا مهما ما لم نتجاوزه. والكلام المطلوب. هل تجربة صليبا الدويهي قادرة أن تعمم على الصعيد العربي ، وهل تجربة شفيق عبود التي تمتد الى أربعين سنة في باريس قادرة أن تكون نافذة للفن العربي ؟ . كل هذه التساؤلات لم تحدث . معنى ذلك أن المتحف لم يتمكن من أن يوصل الرسالة التي أقيم من اجلها . المتحف هو محاولة لتجميع أهم التجارب الفنية العربية . بنفس الوقت تأسيس تجربة للبحوث والطباعة والنشر وما الى ذلك ، و أيجاد بنك معرفي وفني (بنك معلومات) لكل من يرغب بعمل بحث في الفن العربي ، إذ يستطيع الاعتماد عليه إضافة الى مشاهدة الأعمال الفنية عن قرب . كل الأعمال البحثية تشكو من فقر المصادر، وأنا لدي تجربة شخصية مع الباحثة العراقية ندى شبوط حين كانت بصدد إعداد دراسة عن الحروفية العربية وتأثير الحرف العربي في الفن ، فقد اضطرت وهي في أمريكا حيث تدرس ، أن تسافر الى أماكن مختلفة ، والاتصال بالفنانين ذوي العلاقة بهذا المشروع لعدم وجود متحف يزودها بالمعلومات اللازمة ويطلعها على الأعمال الأصلية . لقد شاهدت الأعمال عبر (سلايدات) أو من خلال المطبوعات ، وبالتالي لن يكون الحكم عليها كما لو أنها قد شاهدت الأعمال الأصلية . كل الفنانين يبيعون أعمالهم ليعيشوا ، وبذلك تختفي أعمالهم ، وان لم يوثقوها بشكل جيد (سلايدات جيدة) ستكون هناك صعوبة في تذكرها . المتحف له هذا الدور المهم في رؤية الأعمال الفنية على حقيقتها . حدث معي عندما كنت في واشنطن لحضور معرضي الشخصي ، أن كانت هناك إشارة في دليل المعرض إلى أهمية استخدامي للحرف العربي في اللوحة، وبعد أن زار المعرض ناقد فني معروف من جريدة (واشنطن بوست) كتب نصا قصيرا كما هو معروف في كتاباتهم النقدية ، وأشار إلى أنه لم يجد في اللوحة حرفا عربيًا، بل وجد فيها إشارات ، وقيمة هذه الإشارات ليس بوجودها وإنما بعلاقتها بتكوين اللوحة واستخدام اللون واتجاه الفرشاة ، وهي التي أعطت

للوحة انطباعا بأنها من تجارب تختلف عنا ، في مثل هذا التقييم تكمن أهمية هذه الأعمال . هذا لم يحدث عندنا . ما حدث هو أن فنانين عاديين استخدموا الحرف العربي وادعوا بأنها لوحة عربية وأصبحت مادة اقرب الى مفهوم المأكولات السريعة حالها حال البيتزا والهامبرجر.

ولأنه لا يوجد متحف وهو المؤسسة التاريخية التي يمكن أن تزود الفنانين الشباب معرفة وتجارب لم يكونوا قد اطلعوا عليها وتمكنهم من اكتشاف الجانب السلبي في التجربة السابقة وتجاوزها . هذا ما يحدث مثلا حسب اطلاعي المحدود على تجارب الفنانين العراقيين الشباب الذين سافروا الى الخارج . فيها تجد إشارات ونوعا من الذكاء لخلق تجربة ذات علاقة بالموروث الوطني والقومي ، لكنها في نفس الوقت تجربة تتسع للعالم . والنموذج الواضح في هذا المجال هي تجربة الفنان نديم محسن ، فأعماله يمكن أن تكون في أي معرض عالمي ، وفي نفس الوقت لها خصوصية ذات علاقة بجانب بدائي أو موروث من هنا وهناك ، لكنها تمتلك شخصية واضحة قادرة أن تتحاور مع الياباني والأمريكي وتتحاور مع الجميع بعيدا عن الفلكلور .

رافع : إذن ، نحن لا زلنا نحتاج الى أرشفة احترافية، والى توثيق علمي للفن العربي في كل مراحله ، هل يمكن للمتحف العربي للفن الحديث في الدوحة أن يقوم بهذا الدور ؟

ضياء : بالتأكيد ، هناك محاولة لإيجاد بنك معلومات صحيحة تتضمن معلومات عن السيرة الذاتية للفنانين العرب وتصوير الأعمال الفنية والكتابات النقدية وما الى ذلك . هناك رغبة ومحاولة للتعاون مع متاحف أخرى مثل المتحف المصري لتصوير محتوياته وحفظها في مكتبتنا وهذا جزء من العمل على تأسيس بنك معلومات حقيقي للفن العربي وصولا الى إيجاد أبحاث جادة وجديدة . كان لدينا مشروع موسوعة للفن العربي المعاصر لكنه أجل بسبب معوقات تتعلق بفكرة المشروع ووظيفته . ومع ذلك ، فإن تحقيقه لازال ممكنا ، وعندما تنتج هذه الموسوعة عربيا ، ستنتج أيضا بلغات أخرى ، وقد تؤدي الى ظهور كتب عن الفن العربي تدخل المتاحف العالمية . نحن لا نريد إنتاج كتاب يباع في الدول العربية لكن بلغة إنكليزية . نحن



مطوية شعرية ١٩٩٥ / ٣٨,٥ × ٢٦٠ سم غواش وحبر صيني على ورق



بقايا رقم (٢) ١٩٨٩/ ٥١ × ٦٦ سم   غواش و كريون على ورق

نحاول مثلا التعاون مع دور نشر عالمية في سبيل نشر هذه الكتب وإدخالها الى المتاحف والمكتبات العالمية .

رافع: يبدو أنكم قد أنجزتم إنشاء محترفات فنية للطباعة (غرافيك) وللنحت والخزف مرافقة للمتحف. ما هو دور هذه المحترفات ، وما هي مشاريعها المستقبلية، وهل تتصور بأنها ستكون مفيدة للفنان العربي في تطوير تجاربه وأفكاره المتعددة ؟

ضياء : المتحف كما تعرف ، هو مؤسسة تحريضية بالمعنى الفني والثقافي ، وقيمته الحقيقية تتأكد عندما يكون في بلد مزدحم بالفعاليات الثقافية . الدوحة بلد محدود ، وإمكانية التأثير ستكون محدودة بالتأكيد ، لهذا هناك تصورات باتجاه أن يكون للمتحف بوابات عربية ، ومنها بيروت بشكل أساسي . هذه المحاولة ستؤدي ربما الى توفير فرص معقولة أو قيّمة لهذه التجربة. عمل المتحف في تصوري ، يكتسب قيمة إضافية بوجود محترفات فنية . بمعنى أن يكون له استوديوهات مجهزة بأجهزة متطورة سواء للطباعة أو النحت أو السيراميك . على أساس أن الفنانين ، كما في كثير من التجارب العالمية ، يرغبون في تجربة الطباعة أو النحت أو السيراميك لتطوير أفكارهم وأدواتهم الفنية . المحترف يمكن أن يقدم لهم قدرًا من المساعدة لإنشاء هذه التجارب وتطويرها ، وبالتالي (قد يكون هذا حلما) هناك محاولة لإيجاد تجربة تجمع المبدعين من خارج الرسم والنحت ، ربما معماريين ومصممين ، وهي محاولة فيها شئ من روح (الباو هاوس) ، ولديها الطاقة على دخول المجتمع لا عن طريق اللوحة وإنما عبر الأدوات اليومية لتطوير معارف ومدارك المجتمع من خلال نتاجات مصممة من قبل معماريين ومصممين ورسامين ونحاتين ، وفتح قاعة (صالة) في نفس الوقت لعرض هذه النتاجات .

رافع : بمعنى أن الفن الوظيفي سيتزامن أو يشارك الفنون الأخرى في برامج المتحف .

ضياء : بالتأكيد ، فنحن نعرف بان الفنون القديمة كانت فنونا وظيفية ، إذا شاهدنا الآن مجموعة (توت

عنخ آمون) في المتحف المصري ، سنرى أعمالا تبدأ من الصحن ، الى الكرسي ، الى كل شئ . نفس الشيء ينطبق على الفن الإسلامي . لقد كان فنا وظيفيا . سواء بالأدوات اليومية أو العمارة . اليوم ، في العمارة مثلا لا نجد أية علاقة بالفن الحديث ضمن تجاربنا العربية ، بسبب وجود قطيعة كاملة بين المعماريين وبين الفنانين . المعماري يسعى لإيجاد بناء يؤكد تصوره الجمالي والعملي،لذا يحاول أن يكون مثل الشاعر الذي يستخدم الفنان كمزوق ، أي أن يكون هامشيا ولا علاقة له بالعملية الإبداعية ، بخلاف ما نجده في الدول الأوربية .

المحاولة هي أن نوجد تجربة تعطي قيمة للفن الوظيفي أو ما يسمى في بعض الأحيان الفن التطبيقي ليكون جزءا من الحياة اليومية ، فبدلا من أن نأخذ أثاثًا مصممًا من الخارج ، يمكننا نحن أن نصمم هذه الأشياء . قبل سنوات في معرض (فياك) في باريس كنت قد اشتركت بلوحاتي ، واقتنى (بيير كاردان) اثنين منها ، وبعد مدة شارك (بييركاردان) في المعرض السنوي لتصميم الأثاث ، ضمن هذا المعرض استخدم (بيير كاردان) نفس ألوان لوحاتي التي كان قد اقتناها وجعلها جزءا من فضاء مشاركته . بهذا المعنى يمكننا نحن كفنانين ومعماريين ومصممين أن نكون جزءاً من هذه العملية الإبداعية . نحن نحاول أن لا نجعل من النحات مزوقا ونضع قطعته النحتية في الطريق أو أمام مدخل عمارة ، بل يكون جزءا من العمارة . هذه إشكالية تتكرر في الكثير من الحالات وليست واضحة في حياتنا الثقافية ، أي من هو المهم ومن هو الهامشي ؟

رافع : ربما لمحدودية انتشار الثقافة الفنية في بلداننا العربية ، وخاصة البصرية منها . بالمناسبة ، وبصفتك واحدا من مؤسسي مجلة (فنون عربية) التي كانت تصدر في لندن . أود أن تحدثنا عنها ، وعن تصورك وتقييمك لما يصدر الآن من مطبوعات فنية، فلقد اطلعنا مؤخرا على اكثر من مجلة متخصصة بالفن التشكيلي صدرت هنا وهناك . ما رأيك ؟

ضياء : كانت تجربة مجلة فنون عربية ، تعتبر طليعية وناجحة في زمن صدورها وبتقدير الكثير من متابعيها، ولكن في نفس الوقت كانت عملية تحريرها متعبة وغير منطقية خاصة وأن جبرا إبراهيم جبرا (رئيس التحرير) كان مقيما في بغداد ، وبلند الحيدري (مدير التحرير) في لندن . كانت مشاكلي الأساسية مع بلند بالذات . كيف يمكن أن ننتج مجلة ذا ت علاقة بالفن التشكيلي ؟ هناك عدم وجود معرفة تفصيلية بالفن التشكيلي . ما يكتبه بلند الحيدري من نصوص هي اقرب الى منطق الأدب والشعر ، فهو لا يعرف الأدوات الأساسية لا للطباعة ولا للرسم أو النحت معرفة تبعده عن التكرار . مع كل هذا تمكنت المجلة أن توجد تقليدا ما، ولم تتمكن أية مؤسسة أخرى من أن تنتج بعد ذلك بديلا لها يماثلها .

رافع : صدرت سبعة أعداد من (فنون عربية) فقط .

ضياء : نعم ، سبعة أعداد ، ثم انتهت . الى أن قامت دائرة الثقافة والأعلام في الشارقة فأصدرت مجلة (الصورة) التي جاءت مطابقة بتبويبها وتصميمها لمجلة فنون عربية بشكل يثير الحزن والرثاء ، وفي نفس الوقت فيها شئ من العجالة ، فكثير من النصوص لا تمت بصلة للصور المرافقة لها . لقد انصب الاهتمام على البهرجة فقط . وهنا يتساءل المرء . كيف يمكن لشخص ما أن يقلد عملا أنتج قبل عشرين سنة ؟ لماذا لا يقلد عملا أنتج قبل عشر سنوات مثلا ، أنتج قبل خمس سنوات ، أو قبل سنة ؟ هذا يعني عدم وجود علاقة بما ينتج الآن . كان يمكن أن تكون مجلة مغايرة ، وبهذا المعنى فلا قيمة لأي مجلة لا تلغي مجلة فنون عربية من الذاكرة. ولأن الأعلام لا يمتلك ذاكرة أو تاريخ ، فلم يشر أحد من الأشخاص الى أن هذه المجلة المعنية بالإبداع عليها لا ترتدي لباسا جاهزا ، وكان عليها أن تعنى بالتصميم قدر عنايتها بالنص والصورة وبشكل يعطيها هويتها.

رافع : وما دمنا بصدد التصميم والإخراج . هل باعتقادك ان تصاميم اليوم تخلّفت عن ما

فنون

كان موجودا في فترة السبعينات من القرن الماضي، علما بان لدينا الآن أدوات متقدمة (الكومبيوتر وبرامجه التصميمية) تساعد كثيرا في هذا المجال ؟

ضياء : من المؤكد ، وأتذكر أنني صممت غلافا في تلك الفترة لمجلة فنون عربية استخدمت فيه عبارة (اتق شر من أحسنت أليه) وقضينا ثلاثة أيام من العمل المتواصل لتحويله من الأسود والأبيض الى الألوان . اليوم يمكن إنتاجه بدقائق بواسطة الكومبيوتر . كثير مما ينتج الآن ليست له علاقة بالكومبيوتر . لنأخذ مثلا ، أدلة المعارض الفنية التي نشاهدها اليوم في البلدان العربية ، والتي استخدم الكومبيوتر بتصميمها. نجد فيها مزجًا غريبًا بين أن تكون كاتلوك فن أو كاتلوك صناعة سيارات أو مواد تجميل . لا يوجد خصوصية للمنتج نفسه . بينما نجد في معظم بلدان العالم أن الكومبيوتر يستخدم كوسيلة لتحقيق عمل جدي وإبداعي . ما يحدث الآن ولعدم وجود ثقافة تشكيلية حقيقية ، فان المصممين يعتمدون بشكل كامل على الدليل المرافق لبرامج الكومبيوتر ، وهذا الدليل حاله حال دليل التلفون ، لا يعطي الكثير . بينما هناك كتب متخصصة تحوي قدرا كبيرا من المعلومات عن فنانين ومصممين لهم تجاربهم المتقدمة ، وكيف تم تصميمها وإنتاجها ، حيث نجد بان معظم الخطوات المستخدمة فيها تناقض ما يرد في الدليل . هذا لا يحدث عندنا في البلدان العربية . عندما تطلع على ما ينشر في بيروت مثلا ، وفيها أهم دور النشر ، ستجد بان تصميم معظم أغلفة الكتب متخلفا ، وهي تصاميم تعود لفترة الخمسينات من القرن الماضي ، ولا علاقة لها بما يحدث في التجارب العالمية اليوم ، وأما المجلات التي تستخدم الكومبيوتر في تصميمها ، فسنجد من غلافها أنها بعيدة عن هذا الجهاز ما عدا سرعة إنتاجها ، فبدل أن تنتج بمدة أسبوع بالطرق التقليدية أصبحت تنتج بيومين . ليست هناك محاولة لاستخدام البرامج لتفكيك بنية تقليدية شائعة منذ سنوات في تصميم الكتب . لنأخذ دواوين الشعر مثلا . كل دواوين الشعر منذ الأربعينات ولحد الآن لم يتغير تصميمها . لو أخذنا مثلا ديوان شعر انتج في السبعينات لرياض الريس ، وقام بتصميمه وضاح فارس . هذا الديوان يمكن أن يوضع في المتحف عند مقارنته بما ينتج الآن من تصاميم في المنطقة . هناك شئ من اللامعقول في التصميم العربي . لقد اصبح فنا خدماتيا بحتا، حاله حال التصميم المعماري . أحد المعماريين المعروفين استعان بتصميم جامع السلطان حسن في القاهرة وأنتجه بالكومبيوتر على أساس إقامته في الرياض والدوحة وبغداد والإمارات دون أن يأخذ بالاعتبار أن تقاليدنا في العراق أو في الإمارات تختلف في الكثير من أوجهها عن التقاليد في مصر . إن عقلية تصنيع المأكولات السريعة قد انتقلت مع الأسف الى العمل الثقافي والفكري .

رافع : إذن ، هل تعتقد بان الفنان مساهم حقيقي وفعال في مجال التصميم ؟

ضياء : لا اعتقد أن هذا يحدث عندنا . شركات التصميم في الغرب تستقطب الفنانين وبإلحاح للعمل معها ، ليس الفنان الحرفي ، بل الفنان المبدع الذي يحمل أفكارا ورؤى جديدة ، وذلك لتحقيق إعلانات وتصاميم مبتكرة في كافة المجالات . وهم ينشرونها في كتب ومجلات لخلق نوع من الوعي الجمالي ، وكذلك لإيجاد نوع من المنافسة والتحدي بين هذه المؤسسات . لدينا مؤسسات للتصميم لكنها غير مؤثرة ولا تعطي نموذجا يحتذى به. المطبوعات العربية بشكل عام متخلفة ، لنأخذ مثلا مجلة روز اليوسف التي كانت تصدر في الخمسينات ، سنجد لها مثيلا في كثير من مطبوعات هذه الأيام ، مع فارق الورق الصقيل والبهرجة اللونية . أما العامل البصري الأساسي فهو نفسه .

رافع : وكيف يمكن أن نتطور في هذا المجال . التصميم ، ومنه التصميم الطباعي وهو جزء حيوي ومهم من فن العصر والمستقبل . ما هو دور كليات الفنون والمدارس الفنية العربية في تطور هذه الفنون ونهضتها ؟

ضياء : كما تعرف ، في كل جامعات العالم ، وفي كلياتها الفنية ، هناك فنانون معروفون عالميا يقومون بالتدريس فيها . بينما يقوم بهذه المهمة و في اكثر أكاديميات الفنون عندنا فنانون تقليديون . في البلدان العربية أصبحت شهادة الدكتوراه تسبق شهادة الإبداع. وهذا عائق كبير في سبيل تطوير الدراسة الفنية ووضعها في الطريق الصحيح . نحن نحتاج فعلا الى برامج متطورة في مجال تدريس الفنون الجديدة ومنها التصميم الطباعي ، ونحتاج الى خبرات فنية متميزة للقيام بهذه المهمة ، وبدونها سنبقى متخلفين عن التطورات المذهلة في العالم . ومع هذا ، فهناك إمكانيات عربية شابة واعية لدورها ، ومنهم الفنان نديم محسن (درس التصميم الطباعي في امستردام) الذي يعمل بطريقة مغايرة لما يحدث في الدول العربية، إنه موهوب ومبتكر في مجال التصميم، وتصميماته قل ما تجد لها مثيلا عندنا .

رافع : هذا يقودنا الى تقييم الأجيال ، وخاصة جيل الثمانينات والتسعينات . بصفتك أحد رموز جيل الستينات في الفن العربي المعاصر ، كيف ترى الأجيال اللاحقة وما هي خصائصها ؟

ضياء : سأروي لك هذه الواقعة . التقيت مؤخرا بشاب من خريجي معهد الفنون الجميلة في بغداد ، وسألني : هل أنت من جيل فائق حسن ؟ هذا مؤشر على كثير من النقص في المعلومات والثقافة العامة والجدية في معرفة التجارب السابقة .

من خلال متابعتي لما يحدث في التجارب الشابة في الفن العربي اليوم ، وجدت أن هناك مؤشرات جميلة في الفن السوري أو العراقي وكذلك في الفن اللبناني ، وعلى قدر اطلاعي على التجارب العراقية الشابة في ظل هذا الظرف المأساوي الذي يمر به الوطن ، ولأنها المرة الأولى في تاريخنا الذي ترتبط فيه لقمة العيش مع الفن ، فقد اصبح الفنان نتيجة ذلك موزعا بين أن يأكل وبين أن يرسم . إن أراد العيش فعليه التوجه الى الفن التقليدي ، من اجل أن يضمن بيع أعماله وإلا فهو

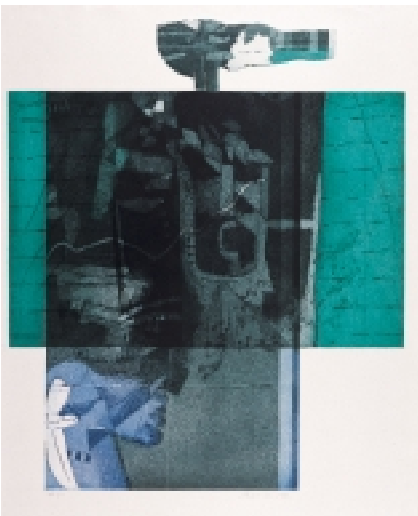


البحث عن الضوء ١٩٩٦ / ٤٠× ٥٦ اكريليك على قماش

فن لا يباع . وعلى الرغم من ذلك ، فهناك تجارب عراقية شابة مع قلتها تحاول أن تشق طريقها بشكل صحيح ، وأذكر منهم نزار يحيى وغسان غائب وسامر أسامة وكريم رسن وضياء الخزاعي وهناء مال الله وغيرهم . ومع أن البعض منهم قد اعتمد على تجارب عالمية ، بينما اعتمد البعض الآخر على تطوير الموروث، إلا انهم جادون في تطوير تجاربهم والحفاظ على مصداقيتها رغم الظروف الصعبة. إن إدامة هذه التجارب لأمر صعب أيضا ، وذلك لعدم وجود مؤسسات وصالات عرض حقيقية وصحيحة مهنيا يمكن أن تقف الى جانبهم . لقد حاولت شخصيا تنظيم معارض لهؤلاء الفنانين ودعمهم معنويا، ليكونوا مؤثرين أمام هذا الزحف الأمي من الرسامين التجاريين . إن هذه التجارب الفردية المحدودة لتبشر بفن آخر ، كما تقف مع تجارب عربية شابة أخرى في مقدمة المشهد التشكيلي العربي اليوم .

رافع : كنت من أوائل الفنانين العراقيين الذين يعرضون خارج العراق منذ أواخر الستينات . في بيروت والكويت والقاهرة والدار البيضاء وغيرها . كيف ترى الآن حال المعارض الشخصية للفنانين العرب ، وانتقالهم من بلد عربي الى بلد عربي آخر لعرض أعمالهم ؟

ضياء : جميل أن نقارن بين فترة الستينات والوقت الحاضر . عندما أقمت أول معرض شخصي لي في بيروت عام ١٩٦٩ استقبله الفنانون والصحفيون بود وصداقة رائعين . لكن ما يحدث الآن مختلف كليا ، وخاصة على صعيد الفنانين . هناك منطق جديد يشبه الى حد ما منطق صاحب الدكان الذي يبيع فاكهة معينة ويخشى أن يجاوره شخص آخر بفاكهة جديدة .هناك انحياز محلي بائس يتحكم بالعديد من الفنانين ، ومخاوف لا تعكس شخصية واثقة من حلولها الفنية ، فعندما أقمت معرضا آخر في بيروت عام ١٩٩١ بعد غياب لحوالي ربع قرن، جاءني ناقد معروف وقال لي : إن هذا لمعرض كبير ، وكان حريّاً أن يقيمه الفنان اللبناني كذا وليس أنت . قلت له : لقد أقمته تكريما لبيروت . لقد تحكمت عصابيته بمعنى المعرض، ولم يتمكن من ان يفتح نافذة الاختلاف. إن هذا الأمر يتكرر الآن في اكثر من بلد عربي ، ومع هذا فهناك انفتاح من قبل جمهور جديد ومتقبل للتجارب المتميزة ، وكذلك احتضان للفنانين العرب الجيدين ، سواء أكانوا مقيمين في بلدانهم أو في الخارج ، كما هو حاصل في البحرين ، هذا الانفتاح على مناخات الاختلاف ، على نوازع فنية متنوعة سيؤدي حتما الى تفكيك المشهد المحلي بكل محدويته ، زارعا روح التنوع والاختلاف. ■



غرافيك ١٩٨٤/ من مجموعة مركز البحرين للفنون الجميلة والتراث

الرسم الحديث في البحرين

بصنيع شظفه يسعى إلى ترفه الخيالي

فــاروق يــوسـف *



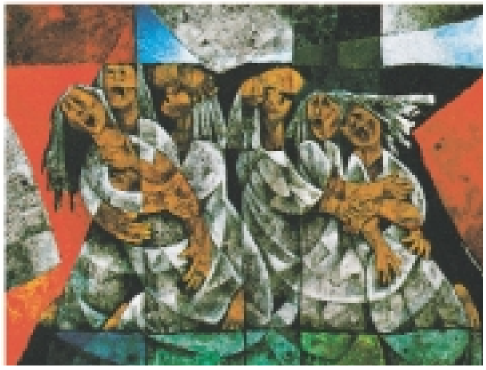
لوحة للفنان الشيخ راشد بن خليفة آل خليفة

(ارض دلمون مكان طاهر ونظيف
ارض دلمون مكان مليء بالنور
في ارض دلمون لا تنعب الغربان
ولا تصرخ ناعقة الحدأة
حيث الأسد لا يفترس أحدا
ولا الذئب ينقض على الحملان)
– من أسطورة سومرية –

أبواب البحرين

جزيرة في كل ما تفعله. البحرين لا تشبه كل اليابسة القريبة منها. يشدها خيط وهمي إلى البصرة. أليست هي باب السومريين إلى الخلود؟ دلمون بكل ما تعنيه من عزلة على المستوى الواقعي، حيث الاستغراق في المتخيل هو صفتها التاريخية. هذه الصفة التي تجد لذة عظيمة في الاستجابة لشرط جغرافي أملى عليها كل هذا الاختلاف. يقول اسعد عرابي (الجسرة الثقافية) العدد ٨ ربيع ٢٠٠١ : (لا

* شاعر وناقد تشكيلي من العراق. صدرت له مجموعات شعرية، وله دراسات في النقد التشكيلي.



لوحة للفنان عبدالله المحرقي



لوحة للفنان ناصر اليوسف

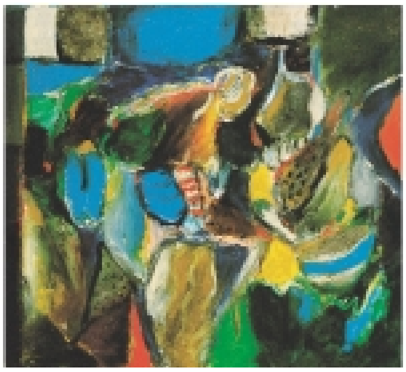
ندري إذا كان ورثة حضارة دلمون قد تأثروا بجغرافية بلدهم، حيث تتداخل اليابسة وشظاياها في شدق البحر. لا شك ان لهذا الإيلاج البحري ــ الأرضي بعدا ميتافيزيقا يهيئ للفنان الاحتكاك المباشر بقدرية عناصر الطبيعة سجلته أناشيد البحارة عبر آلاف السنين والمرويات الموروثة على لسان فرشاة المصور عبد الله المحرقي.

ابتدأ الفن المعاصر في منتصف القرن العشرين مبكرا لبعض السنوات عن توائمه الخليجية. كان الرواد المؤسسون يجتمعون كل يوم جمعة في إحدى القرى المتاخمة للمنامة. ينهلون من ذخائر بيئتهم، من فراديس آنكي وعصف البحر ولهفة الوداع والدمعة التي تسكن انتظارا طال لصياد سافر في لؤلؤة البحر . غطس ولم يصدق وعده بالعودة أبدا. كان جمع الرواد من السني إلى العريفي ومن العريفي إلى اليوسف يبحثون عن حلمهم التشكيلي في مفاتن البيئة). عام ١٩٥٢ أرسلت البحرين احمد قاسم السني الى إنجلترا كأول مبعوث فني. وحين عاد إلى بلاده شكل إلى جانب عبد الكريم العريض، راشد العريفي ، ناصر اليوسف، عبد الكريم البوسطة، عبد الله المحرقي (الذي يعود له الفضل في تأسيس فن الكاركتير في البحرين) القاعدة التي أقيم عليها أحد أهم أبواب البحرين المتخيلة. فإذا ما كان للبحرين بابها، ذلك الباب القائم وسط مدينة يشهد لها العتق بذاكرة استفهامية وبشهوة البلوغ إلى البحر، فلها أبوابها المتخيلة التي تطل بها على الخفاء: باب للشعر يشعل قناديله قاسم حداد وعلوي الهاشمي وعلي الشرقاوي وباب للموسيقى يستدعي خالد الشيخ واحمد الجميري من خلاله رنين كل الحنان الغافي في أعماق الوجدان العربي. وهناك أيضا وأيضا باب للرسم يلونه بأصابع مرهفة رسامون ينتمون إلى غير جيل فني، بدءا من عبد الكريم العريض(١٩٣٤) وليس انتهاء بهلا الخليفة (١٩٧٥) مرورا بـ(راشد آل خليفة وبلقيس فخرو وعبد الرحيم شريف وجمال عبد الرحيم وعبد الجبار الغضبان وعباس يوسف ولبنى الأمين وعباس الموسوي وأحمد باقر وإسحاق الكوهجي وعباس المحروس وعلي محمد المحميد وعمر الراشد وأنس الشيخ وإبراهيم بوسعد). وهو باب يكتظ اكثر من سواه بالحالمين المسحورين ببشارة الخلق. وهناك أبواب أخرى للتواضع والبساطة والأحلام والتلقائية والتأمل والانعتاق والذهاب الى الحرية بقلب ثائر. ففي هذا البلد الصغير هناك دائما ما يوحي بالسعة. وفي هذا البلد غير الغني هناك دائما ما يدعو إلى الدعة والاسترخاء المتأمل. جزيرة تمشي بتاريخها ولا يثقل عليها هذا التاريخ. مترفة بعنائها وكأنها تمضي بغموضها إلى الوضوح. أصوات بناتها المغامرين، صيادي اللؤلؤ ما زالت تشق عتمة ليلها، حاملة نداء العودة . ففي كل لحظة هناك

ما يشهق بلمعانها. لؤلؤة الأمس، لتتلمس طريقها في اتجاه الحاضر. هذه الفاتنة التي يسترخي البحر على أذيال ثوبها تمعن في التماهي مع أحلامها. هل نقول الحقيقة حين نصف؟ لا أظن. فالثقافة تقيم دائما في مكان خفي، وهو مكان يجعل الوصف طارئا وعصيا. وحين يكون المسعى الثقافي ممعنا في حداثته ومسترسلا في الاستجابة لأصوات العصر فإنه لا يقع إلا مشتبكا بالغموض الذي سرعان ما يكشف عن ثرائه. هناك عمق وصدق وطموح وتوق جارف إلى الإبداع في كل ما قدمه ويقدمه مبدعو البحرين . فأصواتهم رئات تتنفس من خلالها جزيرتهم الرائعة أنقى هواء. (و يبدو انفتاح البحرين على العالم جليا من خلال تعددية أماكن بعثات فنانيه: بوسعد إلى بغداد، غضبان إلى دمشق، المحرقي إلى القاهرة، بلقيس فخرو إلى الولايات المتحدة،احمد باقر إلى باريس،عبد الرحيم شريف إلى باريس ونيويورك).

حين حاز ناصر اليوسف على الدانة الذهبية عام(٢٠٠١) وهي أكبر الجوائز التي يمنحها المعرض السنوي لفناني البحرين، قلت وقال سواي بالتأكيد: يستحقها وإن جاءته متأخرة. ولا يكمن سر هذا الرضا الملغوم بالأسى في أنّ هذا الفنان(المولود عام ١٩٤٠) والذي فقد حاسة البصر منذ سنوات يمكن وصفه ب(كلود مونيه البحرين) من جهة إصراره على تحدي العتمة بالرسم، حسب، بل لانه لا يزال يقدم اقتراحات جمالية محلية هي غاية في الأصالة أيضا. إن يده التي تشبعت خيالا طوال سنوات مديدة من الرسم هي التي ترسم ذاهبة وراء بصيرتها. وهي التي لا تزال قادرة على صنع أسطورة رسام يجد في الرسم خلاصه. رسام لا يترك أدوات الحفر طوال النهار إلا من أجل أداء الصلاة. يفسر الناقد اسعد عرابي هذا الإصرار البطولي بقوله: لوحات ناصر اليوسف تكاد تتحول إلى إيقاعات صائتة (بمعنى إصدار الصوت) لهذا السبب فإن غياب النظر لديه لم يقم بإعاقته بصريا عن تلمس اللوحة وإنتاج أعمال هائلة ومدهشة، لا تزال تتفوق على أي اتجاه آخر في المحترف البحريني. والكلام لعرابي الذي يضيف بافتتان : أنا شخصيا اعتبر اليوسف أهم فنان بحريني إلى اليوم بسبب نفاذ بصيرته داخل اللوحة وهو ما يذكرنا بأحداث شديدة الأهمية في تاريخ الفن. فأعظم أعمال بيتهوفن جاءت بعد إصابته بفقدان السمع. وأهم إنتاج الرسام ادجار ديجا جاءت بعد فقدانه حاسة البصر. في تصوري أن اليوسف يتفوق على الفنانين الآخرين من هذه الزاوية.(من مناقشة نشرت في جريدة الأيام البحرينية بتاريخ ١٤ فبراير ١٩٩٩ بين الصحفي محمد الحلواجي وعرابي).

وبعيدا عن التقييم النقدي لتجربة اليوسف فإنّ المشهد التشكيلي البحريني يضج بعدد كبير من



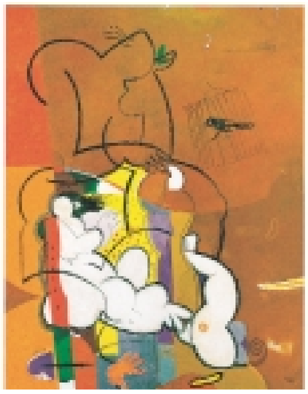
لوحة للفنان راشد العريفي



لوحة للفنان عبدالكريم البوسطة



لوحة للفنان أحمد باقر



لوحة للفنان إبراهيم بوسعد



لوحة للفنانة بلقيس فخرو

التجارب الفنية الأصيلة. لا لانه يستند إلى تاريخ فني عريق، ذلك لان البحرين كانت طوال نصف القرن الماضي حاضرة بقوة في المحترف الفني العربي، حسب، بل لخصوصية في المزاج الثقافي البحريني تجعله أقرب إلى التحول منه إلى الثبات أيضا. أصالة هذه التجارب ذات مسارين: الأول موضوعي والثاني شخصي. على مستوى موضوعي فإنّ التحولات الفنية في البحرين لم تحدث على شكل قفزات درامية إلا في حالات نادرة. أما من جهة شخصية فإنّ الفنان البحريني قد حرص على أن لا يشطح في تجربته أفقيا. بل ركز همه على تشييد بحثه الجمالي على أساس مبدأ التراكم. وقد يكون هذا الحرص قد حال بين الفنان البحريني وبين الرغبة في المجازفة خارج حدود اللوحة التقليدية التي لا تزال تعالج حيويتها ضمن الحيز الذي تسمح به شروط الحداثة. ففي حدود اطلاعي المتواضع ليس هناك في البحرين تجارب فنية تستلهم فكر وخيال ما بعد الحداثة. غير أنَّ هذا لا يعني أنّ الفنان البحريني لا يستجيب لحساسية التجريب، فهو يفعل ذلك لكن ضمن مفهوم الأصالة الذي سبق وأن نوهت به. إنّ أهم ما يميز الرسم الحديث في البحرين شساعة المنطقة الخيالية التي يتحرك فيها شكليا. وهو حدث نادرا ما نشهده في عالم الرسم اليوم حيث تختلط أساليب الرسامين ويمارس العديد منهم فعل البصبصة بتصميم مسبق على إنجازات الآخرين. (هذا الحكم ليس مطلقا، فهناك من سعى إلى التمظهر من خلال التقليد بحجة التعلم).

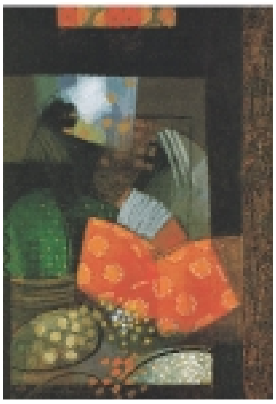
ان لكل رسام حقيقي في البحرين عالمه الشكلي الذي ينمو داخليا، معتمدا على مواد محلية وعالمية مؤهلة للاستثمار المستمر. وكما بدا لي فإنّ هناك تواطؤاً بين الرسامين على استبعاد التكرار حيث يكون عنصر المفاجأة مع كل خطوة يخطوها الرسام مستعدا لامتحان أسلوبه تجريبيا. وهكذا يكتسب أسلوب الرسام الواحد هو الآخر شساعة هي الأخرى تدعو إلى التفاؤل. وهو ما أظنه سببا مقنعا لان



لوحة للفنان عبدالرحيم شريف



لوحة للفنان عباس الموسوي



لوحة للفنان عمر الراشد

يكتسب الرهان النقدي على محاولات غير رسام بحريني طابعه الجدي الصريح. ومن هؤلاء الرسامين يمكنني الإشارة بقدر من الانحياز إلى راشد آل خليفة وإبراهيم بو سعد وعبد الرحيم الشريف وبلقيس فخرو وعبد الجبار الغضبان . وكل واحد منهم يسكن منطقته التي شيدها بمادة خياله وأفكاره ومزاجه الثقافي وذائقته الجمالية الخاصة. وإذا ما كانت بلقيس فخرو قد خلصت كليا بتجربتها إلى التجريد فان الآخرين ما زالوا يكسبون التعبيرية طبائع استلهام متجددة. إنهم تعبيريون لكن بأساليب يغلب عليها الطابع الشخصي. ولقد تحاشيت في استعراضي النقدي اللاحق المرور بتجارب الرسامين الرواد لأنني اعتقد أنها صارت اليوم في ذمة التاريخ حيث لا ارغب في الخوض.

رسامون بامتياز حريتهم

راشد آل خليفة : يوميات مرحة

كلما أرى رسومه تأسرني تلك الخفة التي تنطوي على نوع من السحر الأخّاذ. سحر يبلغه المتلقي بمسرة تمليها الراحة التي تؤلفها العلاقات الشكلية من غير أن تكسبها طابعا عاديا. شكلانية راشد آل خليفة تستولي على تخدش عاديته، إنما تنتزعه منها وكأنها تزيح عنه فقره الخارجي، قشرته التي تخفي روعته ليظهر ثراؤه البعيد الذي هو ثراء حلمي. هذا الرسام يدفع المتلقي إلى ممارسة نوع من التأمل المترف في أسباب انجذابه إلى الأشياء المحيطة. فهو لا ينأى بالحياة عن طرقها المعيشة بل يفعل العكس تماما حين يستدعي الخيالي المستتر داخل الفعل اليومي المعيش. رسوم ترعى اليومي وكأنه طفل أسطوري يخرج من ثنايا إحدى الحكايات الخيالية. فالمشهد الذي يصوره آل خليفة هو مشهد أليف نراه بضراوة ونعيشه بصرامة كل يوم، غير أنه لا يجذبنا إلى لذائذه الخفية مثلما يقع في رسوم هذا الرسام. ليس لان الرسام يعيد صناعة المشهد بعد تفكيكه حسب، بل لانه يهدينا إلى الأنفاق التي تقود إلى أسراره وتعري مسراته الخفية في سطحها المألوف. الرسام آل خليفة الذي درس الرسم في بريطانيا وأقام ستة معارض شخصية وأسس جمعية البحرين للفنون التشكيلية لا يقف شكليا عند حدود المشهد المرئي بل يلحقه بنغمه، ولا يلاحقه بل يكتفي بما هو ضروري منه: تقشفه الذي يكشف عن حقيقة ترفه.

إبراهيم بو سعد: تأليف إيقاعي

يستعرض إبراهيم بو سعد (١٩٥٤، درس الرسم

في بغداد) أناقة انفعاله مسحورا بموضوعات اجتماعية هي اليوم الغائب الأكبر عن الرسم، لا في العالم العربي بل في العالم كله. حيث غلب الاهتمام بمادة الرسم التقنية على الاهتمام بالرسم ذاته. ناظرا ورائيا خياليا في الوقت نفسه. بوسعد يعيد الرسم إلى الحياة لا ليستهلكها ولكن ليطلق إمكانية جمال خفي من إمكانياتها. لوحاته أشبه برسائل غزل يوجهها عاشق متيم إلى كل من يمر عابرا مسرعا وممعنا في الفته بالحياة. يلتقط في رسومه إيقاعات المشهد الموسيقية أكثر مما يستولي على المشهد بتكويناته المرئية. وهو لذلك يعيد تأليف هذا المشهد حسب الإيقاع. متبعا إشارات خيالية لا ترى إلا وفق إلهام خفي. في رسومه نرى المشهد من خلال أبعاده الحقيقة في ظل إهمال متعمد لأبعاده الواقعية. فالمشهد هذا لا يحضر إلا مصحوبا بوقع تأثيراته ولمسات تفاصيل حياته الخفية. حياته التي تلمسنا بدعة وخفة من غير ان تجتاحنا بصريا. هو مثالي في تقلباته الأسلوبية. لقد تنقل بين الأساليب الفنية بثقة قدمين مدربتين حتى فاجأه اسلوبه الأخير الذي لا يخفي صلته ببيكاسو عالميا وضياء العزاوي عربيا من طرف خفي وهو هنا إنما يقدم خلاصة مسيرة فنية بدأت بارتباك واقعي لتنتهي بتعبيرية تمعن في إظهار رجائها التجريدي. الخط لديه يتخلى عن مهمته الوصفية ليتسلى بواقعته: حدثا استثنائيا يساهم في اتصال الأشكال التاليفية لا في فصلها البعض عن البعض الأخر. انه يقترح لكل حالة مرئية مقاما موسيقيا مناسبا لها.

(معرضه على مائدة العشاء عام ١٩٩٨) .

عبد الرحيم شريف : المغامر بعناده

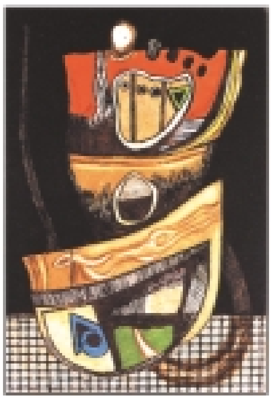
في باريس ونيويورك درس عبد الرحيم شريف الرسم وحين عاد إلى البحرين جلب عصف الحداثة الفنية معه. هو الفاصلة بين مرحلتين: ما قبله حيث الأساليب التصويرية التقليدية وما بعده حيث المضيّ وراء أوهام الحداثة بكل تقلباتها الساحرة. رجل حداثة بامتياز. برسومه استطاع أن يضع حلولا لثنائية القديم_ الحديث و لإشكالية المعاصرة والتراث. فهو ابن مدرسة نيويورك المتأخر. جلب إلى البحرين حداثة فالتة من كل قياس مسبق، حداثة لا تشبه سواها. رسام تتساوى لديه التشخيصية والتجريدية. لذلك فان طرقه الأسلوبية مفتوحة دائما. فهو مطمئن إلى ما يمكن أن تنتجه اللوحة. لا لأنه يرهن اللوحة إلى غيابها حسب بل لانه يسعى إلى تجسيد هذا الغياب في كل مراحله الأسلوبية كأنه يبحث عن شيء غائب. ولم يكن الأسلوب عائقا بل كان ثغرة حرية مفتوحة على وعي استثنائي بالفن. انتقل شريف من التشخيص إلى التجريد ومن ثم إلى



لوحة للفنان جمال عبدالرحيم



لوحة للفنان عباس يوسف



لوحة للفنان عبدالجبار الغضبان

التشخيص براحة من يطرق أبوابا هو وحده من يعرف ماذا يختبئ وراءها. ففي معرضه (كينونة) الذي أقامه في الأيام الأولى من سنة (٢٠٠١) استطاع ان يقنعنا ان رسومه إنما تقدم مبدأ الحرية على أي مبدأ آخر (التمكن والإتقان على سبيل

المثال) حتى ليخال من يرى هذه الرسوم أنها لم تُنشأ إلا من اجل ان تكون مدائح لحرية مستعادة ، على الأقل على قماشة اللوحة. كانت لوحاته تشخيصية، لكن من طراز خاص، طراز يشبهه. وهو الواقف بقلق الواثق بين التجريد والتشخيص.

بلقيس فخرو : الحافات الصلبة

اجتازت فخرو حافة التجريد الصلبة بسلامة مدخراتها البصرية. لقد راهنت زمنا طويلا على الوحدات التشكيلية التراثية واتجهت مباشرة إلى ما تستند إليه هذه الوحدات من تجريد. فكانت لا ترى الأشياء إلا من خلال وهمها الشكلي ذلك الوهم الذي يصنع وجودا يقربنا من إحساسنا البيئي بالأشكال وهي في حالة تكون. فخرو تراكم أشكالها رغبة منها في اكتشاف حساسية الشكل منفردا. إنها تبعث الحياة في ثنيات شكل مفترض. ليست إلا رسامة غامضة لا على مستوى ما تضمره من نيات حسب بل وعلى مستوى سلوكها المباشر أيضا ومع ذلك فإنها تضعنا في صلب قضيتها: الشكل مكتفيا بذاته. حساسية هذه الرسامة تهب الأشكال جرأة المضي وراء الناقص منها. وهو ذاته ما ينقص إحساسنا البصري. نقص لا تخفي بلقيس اهتمامها في البحث عما يمكن ان يرممه.تتداخل أشكالها ويشف بعضها عن البعض الآخر وكأن عالمها مصنوع من مادة شفافة.

عبد الجبار الغضبان: الحكايات الدفينة

صورة الصانع المولع بصنعته من جهة ما تمثله من علاقة أخلاقية بالعالم لا يمكن ان تفارق هذا الرسام. فما قدمه الغضبان للفن التشكيلي في البحرين يتخطى إنجازه الشخصي ليعرف به معلما تعلم على يديه العديد من رسامي الحفر الطباعي، ولم يصبح هذا الفن على ما هو عليه اليوم في البحرين إلا بفضله. لقد تعلم الجلد وعلمه، حتى حريته قيدها من أجل مهارة أفضل. رسومه تفصح عن هذه المهارة ومعها فيض من الحكايات. ذلك لانه يجد في الحكاية الصيغة المثلى لاقتحام الرسم. وهو في كل ما يفعل إنما يؤدي المهمة التي يفهمها اكثر من سواها وهدفه لا يكون أكثر وضوحا بعد الرسم مما كان عليه قبله. ذلك لانه لا يسمح للصدفة بان تقوده أو تخدعه ولا يراهن عليها كمكيدة مرجأة، كما يفعل سواه من الحفارين. في رسومه حس شعبي دفين لا يتجسد في مفردة بعينها بل تستجلبه حساسية المتلقي، كونها تصدر عن الثقافة الشفاهية عينها التي لا يخفي الرسام شغفه بها. وهكذا تتكون لصوره جماليات كامنة هي غير ما نرى، جماليات تصدر عن خبرة لذة وشقاء و نزق خفي، يشترك الرسام والمتلقي في التواطؤ على أن يكون ماثلا أمامنا من غير ان نراه. (الغضبان) هذا بالضرورة لابد ان يقودنا إلى اثنين هما برأيي يمثلان على اختلافهما الأمل المخيب للتشكيل البحريني في المرحلة المقبلة: جمال عبد الرحيم (١٩٦٥) وعباس يوسف (١٩٦٠)، تلميذيه اللذين استطاعا ان يشطا بعيدا عنه محتفظين بتعاليمه المدرسية من غير ان يتوقفا عند لحظته الجمالية. وهذه فضيلة تحسب له أيضا.

جمال عبد الرحيم : الشهوة كلها

لن تكون مغامرة هذا الرسام مع كتاب أدونيس (معرض ودفاتر منفذة بتقنية الحفر الطباعي عرضت عام ٢٠٠١) هي الأخيرة من نوعها. فجمال عبد الرحيم يمتلك من الخيال العملي ما يجعله مطمئنا إلى أن حياته في الرسم لن تكون إلا عبارة عن مشروعات متلاحقة. مشروعات يغلب عليها الطابع العملي. وهي صفة اكتسبها من مرانه الطويل في الحفر الطباعي وقبله من مهنته بحارا يصارع البحر. شخصيته هذه انعكست على طبيعة صلته بالرسم.



لوحة للفنان اسحاق الكوهجي

فالرسم اليوم وبعد عشر سنوات من الكدح اليومي صار بالنسبة إليه بمثابة حياة. وبالأحرى صار الرسم حياته وهو يؤثث هذه الحياة بالأحلام. وكان عبد الرحيم على استعداد دائم للمضي في أحلامه الأدبية إلى آخرها. وهو الذي بهره غير مرة أن يكون معلقا على نص أدبي: نوران لفريد رمضان والمعلقات السبع ورشم لشربل داغر واخيرا الكتاب لأدونيس، وهناك دفاتر مطبوعة أخرى هي عبارة عن محاولته الوصف عن طريق التخلي عن الوصف الخارجي. ولا أحد بإمكانه ان يتنبأ بأي عمل أدبي جريء آخر سيقوم هذا الرسام بالتعليق عليه. ذلك لان هذا الرسام يهوى المفاجأة بقدر ما يستجيب لمبدأ الصدفة.

عباس يوسف: غواية الخط

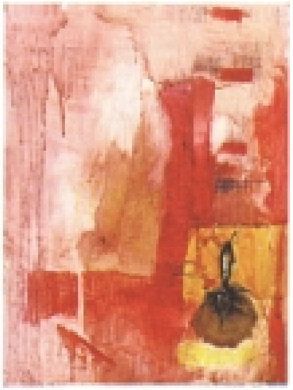
لا يزال عباس يوسف مولعا بالخط العربي، متبعا بافتتان صرامة قوانينه كأي خطاط آخر. غير أنه عن طريق هذا الافتتان نجح في الوصول إلى تكوين يكون أساسه الإيقاع الحروفي. هناك غواية متقابلة بين الفنان والخط. في ظلها كان الخطاط يتراجع ليتقدم الرسام قاطفا ثمار غواية، لم يبذل جهودا كبيرة في استدراجها. هذه العلاقة التي تبدو لأول وهلة ملتبسة وغامضة يمكنها أن تكون مفتاحا لفهم شخصية هذا الرسام واستيعاب تجربته البصرية القائمة أصلا على تغييب العالم واتباع ما تطلقه المفردات من نغم.

فإذا ما كانت مهارات الخطاط بادية للعيان فان الرسام استطاع ان يغفل نتائجها، كونها هدفا قائما لذاته ليبقي عليها كونها ذريعة للوصول إلى هدف أسمى، هو المقدس. وكان الرسم بالنسبة إليه هو هذا الهدف. ولهذا يمكنني القول ان عباس يوسف لم يخن الخط بل ظل وفيا له حين أغواه ليكون الجزء الملهم (بكسر الهاء) من الفعل الجمالي. الجزء الذي يصدر عنه الإيقاع الذي ينبئ بالفعل. وقد نجد في عادات الخطاط التي لا يزال هذا الرسام مستغرقا فيها خير دليل على هذا الوفاء. ففي أعماله التي نفذها خلال السنتين الأخيرتين هناك تخل واضح عن الحرف حيث احتلت التكوينات التجريدية كل حيز في لوحاته، غير أن النظر مليا إلى هذه التكوينات لا بد أن يذكرنا بالتشكيلات الحر وفية. إنه اليوم يتبع وهم الحرف لا الحرف ذاته. وهو يسترسل في الإنصات إلى الأصوات التي تطلقها الحروف من غير أن يلتفت إلى غواية أشكالها المباشرة.

الأنوثة في تجلياتها

في السنوات العشر الأخيرة من القرن العشرين بدت مساهمة المرأة البحرينية في النشاط الثقافي على قدر كاف من الوضوح. وصار جليا أنها تسعى إلى إزاحة الاختبار النسوي عن طريقها لتشارك وبشكل عضوي في صناعة التحولات الثقافية في مختلف الفنون الإبداعية. وكما يبدو لي فإنها في مجال الرسم استطاعت ان تستولي على جزء كبير من المشهد، الأمر الذي يكشف عنه ويؤكده المعرض السنوي لجمعية الفنون التشكيلية في البحرين بدورتيه (٢٠٠٠ و ٢٠٠١) حيث كان عدد الرسامات المشاركات فيه ما يقارب ضعفي عدد الرسامين. هذه الظاهرة وان لم تقتصر على الكم فإنها في حدودها الاستعراضية تمثل واقعة استثنائية في التاريخ الثقافي لبلد خليجي. على أية حال، فان محاولات شفيقة الهرمي ونبيلة الخير وفاطمة الجامع ولبنى الأمين وهلا الخليفة

ومي العتيبي وسواهن من الرسامات تشكل نوعا مختلفا من محاولة اختبار الرسم في شرطه الإنساني. نوعا يقع خارج ما هو متوقع من اهتمام تزييني أو تنافس اجتماعي. الأمر الذي يجيز لنا إلقاء نظرة جادة على هذه المحاولة. لقد أثارت اهتمامي في غير مناسبة تجربتان لفنانتين من البحرين تكاد تفصل وتفرق بينهما سبل كثيرة، وهذا الاختلاف هو سبب مضاف من أسباب الإغراء بالاقتراب منهما وتفحصهما، كل تجربة على حدة.اقصد : هلا الخليفة ولبنى الأمين. هاتان الرسامتان استطاعتا في وقت قياسي ان تنضما بامتياز موهبتيهما الصريحتين إلى المشهد التشكيلي في البحرين. ولا أتحدث هنا عن واقع افتراضي يستدعيه التوقع المحض، بل عن مشاركة فعلية لافتة، إن عن طريق المعارض الفردية أومن خلال العروض الجماعية. ورسومهما اليوم تمثل عالمين منفصلين عن التجربة الجمالية المكرسة في بلدهما وفي الوقت نفسه ملتصقان بالنسيج العضوي لتلك التجربة. وبشكل عام فان الاثنتين لا تبديان كثير اهتمام للالتصاق بالمعنى المكرس لمفهوم المحلية إلا بنسب متباينة وغير أساسية وبالأخص على مستوى المواد المستعملة لدى (الأمين) التي وجدت في الأبواب القديمة عنصر إلهام لها وفي الوقت نفسه مساحة يتمدد عليها فضاؤها المتخيل لونيا. وليس في هذا السلوك ما يثير أية حفيظة استفهامية بصدد التأويل النظري للفكرة. إذ يمكننا القول بيسر ان هذه الرسامة استبدلت قماشة اللوحة بخشب الأبواب القديمة لما تنطوي عليه هذه المادة من حساسية ملمس جاهزة. وهي حساسية استدرجتها الرسامة في اتجاه فكرة العتق الماثل باسترخاء في أعماق إنسانيتنا. إنها تعيدنا إلى الأماكن التي غادرناها، حيث تركنا جزءا منا لا يزال حيا. الأبواب لدى هذه الرسامة شواهد وليست علامات. وهي فاصلة بين زمنين وليست مجرد حجاب يخفي وفي الوقت نفسه يؤذن بالانتقال من مكان إلى أخر. أبواب هذه الرسامة هي سطوح وليست خلفيات.



لوحة للفنانة هلا آل خليفة



لوحة للفنانة لبنى الأمين



لوحة للفنانة نبيلة الخير

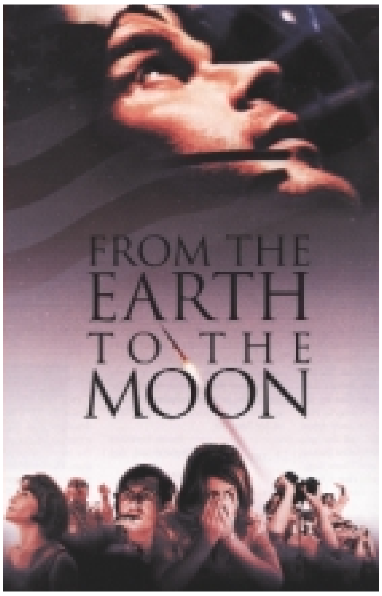
لذلك فإنها كأي عنصر آخرمن عناصر بناء اللوحة لا تتوقف عن اقتراح جمالياتها، أثناء الرسم وأثناء المشاهدة على حد سواء. ولا بأس أن عثرت (لبنى الأمين) على شقوق أو ندب أو حروق على الخشب، بل إنّ هذا الاكتشاف لابد أن يكون مصدر سرور لها.ذلك لانه يكون أشبه بالجدار القديم الذي نصح (دافنشي) بتأمله واستخراج الأشكال من الآثار التي تركها الزمن عليه. الأمر يتعلق بالإلهام أيضا. ولن تفوت الرسامة فرصة الهام جاهزة مثل هذه، حيث عملت على تحريك هذه المفردات عن طريق اللون الملقى باستفهام مسبق وجعلت من السطح فضاءا ممتلئا تشتغل فيه العلامات . لقد استخرجت (الأمين) من السطوح الخشبية عالمها الجمالي الذي يظل عالما افتراضيا ما دام الخشب ماثلا للعيان.

وما دامت الرسامة لا تعنى بإخفائه. رغبة منها في الاستمرار في التماهي مع تجلياته.لكل واحدة من الرسامتين عالمها الشكلي الذي يكشف عن نزعتها الرؤيوية الغامضة. وإذا ما كانت (لبنى الأمين) وهي التي تحاشت الخوض في الرسم مدرسيا ، قد استعارت من العالم الخارجي سطوح لوحاتها، فإنَّ (هلا الخليفة) تستأنف الرسم من لحظة فرار من المحيط. الأولى تقيم عالمها الشكلي في انسجام تذوقي مع التزامات جاهزة يهيئها المحيط الخارجي، أما الثانية فإنها لا تخفي شعورها المحبط بما يحيطها من اكتمال. لذلك فإنها تستلهم قدرتها على التجريد من هذه الصلة الناقصة. وهي صلة يفرضها شعور عميق بالغياب. ومن هنا يتخذ الرسم طابعه المتحرر من أي التزام بصري مسبق. (هلا الخليفة) تنشئ عالمها من مادة متخيلة، وهمية، ومنتقاة بعناية من تجارب الرسم ذاتها بكل ما تجلبه هذه التجارب من خبرة. وهي لذلك لا تغفل أي بارقة جمال تمن بها الصدفة. وهو ما يدفعها إلى الإبقاء على عناصر الرسم في حالة حركة مطلقة، وكأن فعل الرسم يعني بملاحقة الهذيان إلى أقصى نقاط ذروته. هذه الرسامة لا ترى الشكل في لحظة اكتماله، بل هي لا تعترف بهذه اللحظة إلا كونها علامة موت. ولهذا فهي لا تريد لأشكالها أن تصل، رغبة منها في أن لا تضل طريقها إلى الجمال المطلق. إنها تبتكر أشكالا غير مقيدة بالمعاني بعد أن تكون قد جردتها من هيئاتها المؤكدة.

وهي أشكال تتذرع بالشك من غيرأن تذهب بخيلاء طموح إلى اليقين. هذه الأشكال لدى كثير من الرسامين تعبر عن وعي مزدوج بالحيرة واللذة. حيرة من لا يجد في الشكل ملاذا آمنا ولذة من يبصر العالم يتشكل وفق مشيئته البصرية. وهي مشيئة تسعى إلى الاستغراق في عصيانها. ذلك لأنها لا تفسر فعل النظر حياديا وهي غير معنية بذلك على الإطلاق. إنها ترى العالم من جهة تشكله الجمالي غير المسبوق. فهو تشكل يحدث على اللوحة ولا صلة له بالخزين البصري. (هلا الخليفة) تصنع عالمها في لحظة انبهار ودهشة، هي ليست مقتبسة من صلة بالمحيط، بل هي جزء من عالم عرفاني يهيئه الاستغراق في الرسم، فعل إبداع خالص. هذه الرسامة ترى في الرسم محاولة لاستحضار علاقات شكلية، وليس لتقليد هذه العلاقات أو ابتكارها. ذلك لان هذه العلاقات قائمة لكن وراء حجاب لا يمكن اختراقه إلا عن طريق الاستغراق الإشراقي. وهو فعل لا يمكن الوصول إليه إلا بالاستجابة العفوية لنشاط المواد المستعملة في الرسم. وهو ما أجادت الرسامة الخليفة القيام به.الرسامتان(لبنى الأمين) و (هلا الخليفة) هما جزء من المشهد التشكيلي الباهر الذي يعيش في البحرين تحولاته المستمرة. وهي تحولات تليق ببلد يمضي إلى ترفه الخيالي بشظف عيش مثالي . .■

من دفتر السينما

قاسم حول *



اليوم هو العاشر من شهر كانون الثاني ١٩٩١ الذي يصادف أيضا يوم الخميس. هذا ما هو مكتوب في المفكرة السنوية، وما يؤكد ذلك أن الصحيفة الصادرة هذا اليوم مكتوب فيها ذات التاريخ.

فعلا إنّه يوم الخميس العاشر من شهر كانون الثاني ١٩٩١ .. لقد أكد المذيع ذلك عند افتتاح محطة الإذاعة.

1

في هذا اليوم أشعر بأنني أكملت تماما إخراج فلمي (البحث عن ليلى العامرية) وأمامي مجموعة من علب الصفيح وفي داخلها أشرطة ملفوفة.

كل تلك الأيام الحلوة ، الممثلون ومقالبهم في الليل وحياتهم بين الجد واللهو، المصورون ، أجهزة الإضاءة، مهندسو الصوت، أجهزة التسجيل، الماكيير، عمال الديكور، الرسامون، المونتيرة ، الموسيقيون، عدد كبير من المساعدين، والسفر بين مواقع شتى في العالم، وجبات الطعام مع الجميع كل ليلة، الأحاديث الشيقة عن مجريات العمل كل يوم ، والنوم مع أحلام جميلة، والاستيقاظ قبل بزوغ الفجر، ومدير الإنتاج الذي ما أن يوقظ هذا الممثل ويذهب لإيقاظ الآخر يكون الأول قد نام ثانية ..

* مخرج وناقد سينمائي من العراق

الكل سافروا ..

تحولت كل تلك الحياة الشيقة إلى مجموعة من علب البلاستك والصفيح مرمية أمامي.

يعرض الفلم وأنا قد أشاهده، وإذا ما شاهدته فمرة أو مرتين، ولم يعد يعني شيئا بالنسبة لي.

مرة حولت أحد أفلامي إلى شريط فيديو، ووضعته في حقيبتي اليدوية وسافرت. انتابني إحساس بأن كل الفنانين الذين عملوا معي في هذا الفلم موجودون في حقيبتي وفي داخل الشريط الصغير، وانهم يتململون ويودون الخروج من الحقيبة. تصورتهم صغارا، كل واحد منهم بحجم رأس الدبوس.

لماذا كبسوا على هذه الشاكلة ؟!

2

لماذا كل هذه الأفلام ؟!

الشاشة الكبيرة والشاشة الصغيرة أفواه جائعة.

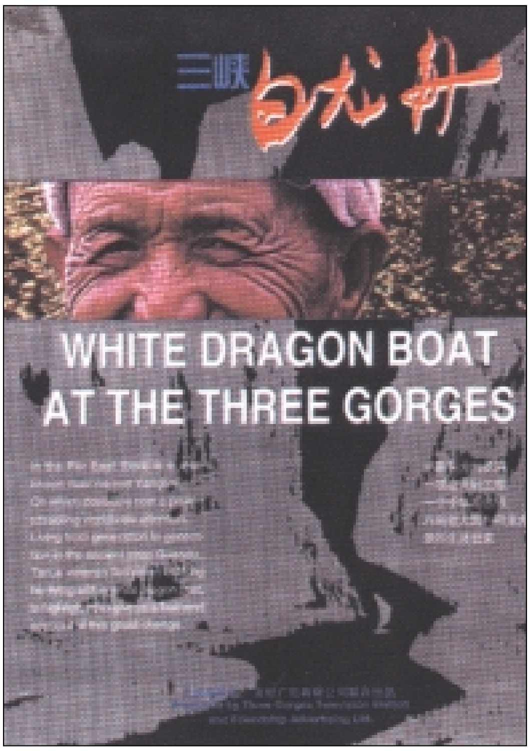
لماذا كل هذه الصالات السينمائية المنتشرة في كل الحارات في شتى أنحاء العالم، إذا كان الهدف منها عرض بضاعة رخيصة ؟!

ولماذا تكثر محطات التلفزيون وقنواته وتمتد ساعات البث في بعضها لأربع وعشرين ساعة؟!

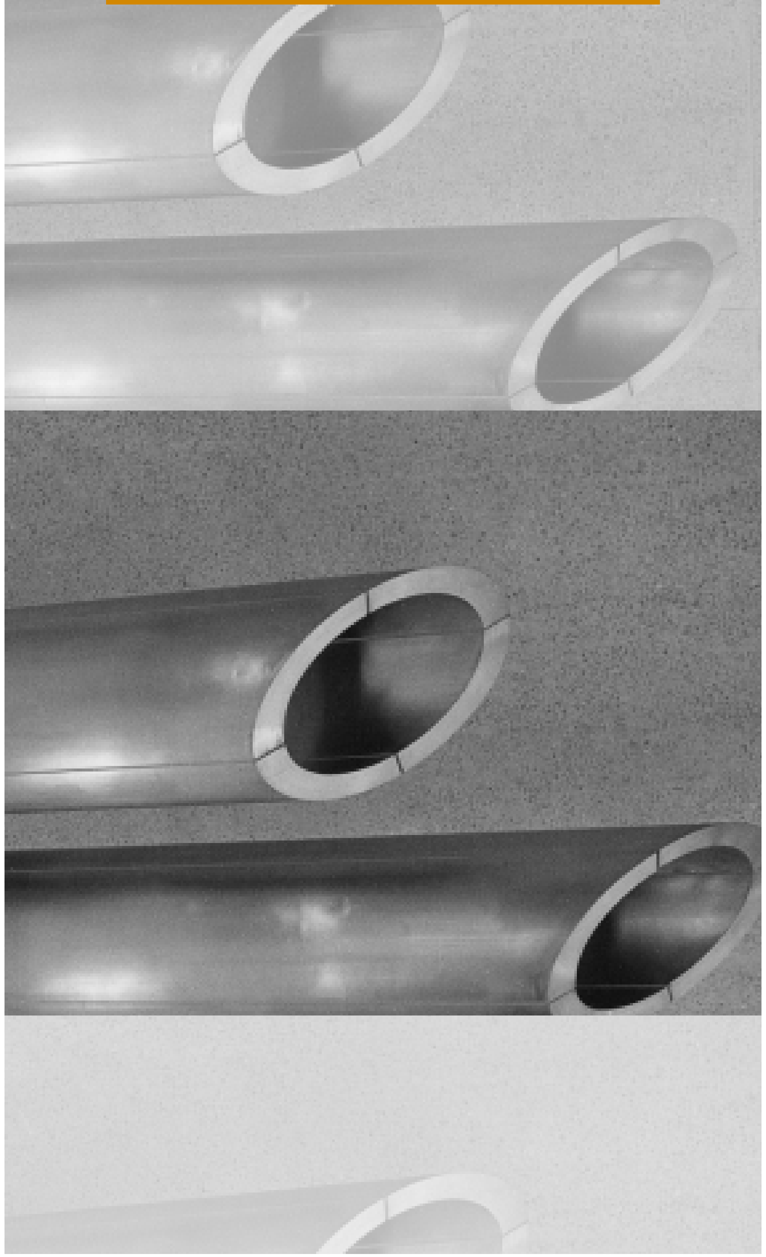
تتكرر في ذات المحطات ذات البرامج. نفس وجوه الممثلين والمغنين يكررون أنفسهم بثرثرة مختلفة وبملابس مختلفة وبأداء متشابه .. لا وقت لتقمص الشخصية !

تمسك بجهاز التحكم عن بعد وتضغط على أزراره فتحصل أحيانا على سيرك جميل أو رقص على الجليد أو فرقة موسيقية تعزف إحدى السمفونيات فيتوقف البث في البرنامج لتشاهد ماكنة جديدة تعمل بالبطارية لإزالة الشعر من سيقان النساء !

لماذا إذن توضع الكلاب البوليسية في المطارات بحثا عن الهيروين ؟! ■



في الثقافات الاخرى



راهن فلسفة المعنى
من المطلق إلى التفكيك والنسبية

مصطفى الكيلاني *

١- ما بين الفلسفة والعلم

أثرت الفلسفة في العلوم ، كما تأثرت بها خلال القرن العشرين الذي شهد تحول الفلسفة من علياء المثل إلى أرضية الممارسة واختراق الظواهر المخصوصة ، كالنص والخلية والذرة والنواة ...

ولم يقتصر التأثير العلمي في الفلسفة وفلسفة المعنى تحديداً ، على الفيزياء وما نتج عنها من ثورة معرفية « بالكم » و « النسبية » والبحث في طبيعة الضوء والأثير بعيداً عن محصل نتائج الفيزياء الكلاسيكية ١ ، بل شمل أيضاً الرياضيات الحديثة في ارتباطها بالمنطق وعلى هذا الأساس من التواصل الحميم بين الفلسفة والعلم ، بين المعنى الأنطلوجي والمعنى الإجرائي أمكن لابستيمولوجيا العلم والفينيمونولوجيا باعتبارها الوجه الآخر الجديد للفلسفة المعاصرة ، قطع أشواط بعيداً عن عقلانية أرسطو وهندسة إقليدس وفيزياء نيوتن في زمن لاحق ... وتدعم هذا النهج المختلف في إنتاج المعرفة الجديدة بالتجريب وتثوير المنطق وتحديث الرياضيات ومراجعة مفهوم الحقيقة في ضوء تفكير جديد في الوقائع والظواهر ..

ولأن الواقع محكوم بالمثال عند التفكير فيه، والمثال مشروط بمرجعية الواقع ، لم ينفِ تقدم العلم خلال القرن العشرين الحاجة إلى الفلسفة ، وإلى فلسفة المعنى على وجه الخصوص ، إذ كلما حقق العلم خطوة جديدة في مسار اكتشافاته واختراعاته تعالى صوت فلسفة الأخلاق والمعنى والجمال مذكراً بماهية الإنسان والحقيقة الممكنة ...

ولهذا التزامن والتلازم والتواصل بينهما الحضور البارز منذ عودة هيجل إلى الإيمان وخلود الروح وحرية الإرادة في مواجهة المادية الآلية المباشرة ، ثم إحياء الكانطية في فرنسا أثناء القرن التاسع عشر لمغالبة نفوذ التجريبية ، يليه تطوير المبحث الفينيمونولوجي بظهور أعمال إدمونت هوسرل (E. Husserl) الحريصة على التذكير بحاجة العلم إلى الأسس الإنسانية ، وما عقبه من خوض موريس مرلوبونتي (M.Merleou Ponty) في دقائق الظاهرة ، بما ينكشف للوعي مباشرة ، عند هدم الحدود الفاصلة

* ناقد من تونس، أستاذ الأدب العربي والنقد الأدبي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة - جامعة الوسط التونسية. صدرت له مؤلفات في مجال النقد ، كما صدرت له مجموعة قصصية واحدة.

بين الذات والموضوع التي سادت الفلسفة التقليدية وتجاوز المساءلات المعتادة القائمة على المقابلة بين المثالية والمادية . فتلتقي واقعية الفينومونولوجيا والتجريبية في حيز مشترك واحد بإيلاء المحايثة والوعي المباشر في إدراك الظاهرة الأهمية الكبرى . إلا أن الوعي لا ينحصر في دلالة المباشر الحيني إذ تستقدم اللحظة زمناً من الخبرة ، وينفتح ذلك الوعي على ممكن هو المستقبل ، أي ممكن المعنى المختلف .

٢- عدة مقاربات في بيان مدلول المعنى المختلف ، واتجاهان أساسيان :

وبهذا التقارب ، حد التداخل أحياناً ، بين الأنطلوجيا والإبستيمولوجيا تتسع فلسفة المعنى ، وذلك بتطور المبحثين الهرمونيتيقي والبراغماتي . فاتجه المشغل الهرمونيتيقي إلى تفسير النصوص وتأويلها بحثا في المعنى المجمل الذي هو معنى النص في ذاته ، باعتباره ظاهرة حية في وعي الكتابة ووعي القراءة .

ولأن المعنى في النص مشروع دائم للفهم استلزم الفهم فهماً آخر ، ذلك أن المعنى ، في النص الرمزي على وجه الخصوص ، توهج دائم . وبالقراءة ينكشف بعض من هذا التوهج الذي يحول المعنى إلى مشروع دائم للفهم ٢

فاستطاعت بذلك الهرمونيتيقا إسقاط عديد من المسلمات المثالية عند البحث في الظاهرة والنص ومعنى الخصوصية والسياق ولحظة الوعي وقصدية القراءة ونسبية الفهم والمعنى والحقيقة ... أما البراغماتية فهي النقد الآخر للمثالية ، من خارج حدودها ، بتطوير المبحث التجريبي دون الرجوع إلى فكرة الفصل الآلي بين الذات والموضوع ، بين المثال والواقع .

ولئن شاع نفوذ الهرمونيتيقا في ألمانيا وبلدان أوروبا عامة فقد انتشرت البراغماتية في إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية لينكشف بذلك التباعد والتواصل في الآن ذاته بين قارتين من التفكير الفلسفي والعلمي ... فكان لشارلز ساندرس بايرس ٣ (C.S.Peirce) لفضل في وضع الأسس الأولى للبراغماتية ، يليه على وجه الخصوص وليام جيمس (W. James) الذي هاجم فلسفة هيجل وأسسها المثالية .

فلا يقاس الفكر ، في المنظور البراغماتي ، إلا بالنتائج العملية ، وتحديداً بالفائدة على أساس تقدير مختلف للمعنى ، إذ ينفي التسليم بالقيم المطلقة خارج فضاء الواقع الطبيعي وبعيداً عن ظاهرة التغير الدائم تبعا لنتائج الخبرة التجريبية .

لا شك أن اللغة ، في تواصلها مع الدلالة أو فلسفة المعنى ، هي المجال المشترك بين المبحثين الهرمونيتيقي والبراغماتي في مراجعة مفاهيم الحقيقة والمعنى والظاهر والعلامة والرمز ... ويتأثر هذا المنحى العام بانفتاح اللسانيات النظرية ، في زمن لاحق ، على المعلوماتية ودراسات الذكاء الاصطناعي والمعرفة الافتراضية بغية اكتشاف جوانب أخرى مجهولة في إنتاج المعنى وإذا المعنى ، والمعنى الأدبي ، مجمل قضايا تفترض :

أ- قراءة شاملة لآليات المعرفة الحديثة كما تبلورت مفاهيمها منذ نقد الفكر التقليدي إلى اليوم .

ب- تمثل مفهوم المعنى وإنتاجه بواسطة الخطاب . وبهذا الاعتبار يتباعد الأنطلوجي والإبستيمولوجي لغرض بحثي كي يتواصلا في المجالين الهرمونيتيقي والبراغماتي دون التغافل عن الفروق الجزئية ، ذات الصبغة المنهجية ، بين البراغماتية والسيمانطيقا في منظور كل منها .

ج- العودة بالمؤتلف بين متعدد المقاربات البحثية الخاصة بالمعنى إلى واقع الاختلاف رغم التسليم الجماعي بضرورة التوسل باللغة والفكر والذات القارئة والحاجة المعرفية إلى التفسير والتأويل بغية النفاذ إلى أدق الجزئيات والخوض في أعسر القضايا الخاصة بالمعنى .

٣- المعنى وهذا العصر : في الجذور الأولى .

لكل عصر معناه ، وعصر المعنى لا يحد بأعوام ،

بل قد يستمر قرونا في طور سابق ليقاس بعقود في طور لاحق ، وقد ينحصر وجوده أثناء طور جديد قادم في أعوام قليلة ، كعقلانية الأزمنة القديمة والوسيطة تليها عقلانية الحداثة ، وما بعد الحداثة ، منذ القرن الثامن عشر إلى اليوم ، « وللعصر الميديولوجي » ٤ أحكامه اليوم وقوانينه غداً في تسريع تاريخ المعرفة وتمثل آليات اشتغال المعنى الحادث ..

إن لعصر المعنى الذي نعيشه اليوم جذوره التي تستقدم معاول هدم لعصر معنى سالف ، بل إن جذور المعنى المختلف الذي وسم العصر الذي ننتمي إليه اليوم تعود في الأساس إلى القرن التاسع عشر وتحديداً إلى أعمال فريديريك نيتشه (Friedrich Nietzsche) الذي أعاد بالسؤال إثارة القضايا الخاصة بالأصل والطبيعة والماهية دون مسبق أخلاقي أو معرفي ، بل قد يحيلنا البحث في هذه الجذور على الفكر الكانطي ثم الهيجلي لتراكم المفهوم الأنطلوجي والخبرة المعرفية وتوارث حلقاتها باشتغال تناصي يصل اللاحق بالسابق .

إن البحث في آليات اشتغال العقل والسعي إلى تفكيك وظائفه، الظاهرة والخفية ، تعم النظر في « فينيمونولوجيا الفكر » بمثالية جديدة يليها التنظير لـ « جينيالوجيا الأخلاق » لفك الطوق المضروب على العقل والجسد والروح قصد تحرير الإنسان من أوهامه القديمة والحادثة ، تعتبر بدايات حاسمة لعصر جديد مختلف للمعنى .

فتجزيء القول في ماهية الذات ، بالنهج الهيجلي، اختراق جريء لمطلق موروث سكّن مقولات الذات والموضوع والكائن والعالم في أطواق مغلقة من مفاهيم شبه ساكنة ، إن « الوجود في ذاته » و « الوجود لذاته » و « الوعي المتصل » و «الوعي المنفصل » بدء حاسم لتفكيك نظام الكتلة والواحدة المتراصة وتحويل الوعي من مطلق الاشتغال بافتراض قوانين متشابهة متكررة إلى « الفاعلية » بقوانين مباشرة متغيرة ، تاريخية في الأساس ، ذلك هو معنى التفرد الذي بدأ يطلق الذات من عقالها بإدراك الفردية ، بشكل بدائي من حيث المفهوم الجديد المغاير للسابق ، إمكانية تفريق الوجود الكوني لحصول الفرد على نصيبه الخاص الذي به يحيا كائنا مختلفاً ٥ ، عند معرفة « روح الجوهر » ، تلك الماهية الكونية المرجعية التي تسعى إلى الفاعلية بواسطة الذات الفردية الواعية المفكرة . لقد انزل هيجل بذلك الفكر من علياء المثل إلى واقع الفاعلية ، بضرب خاص من المثالية الحادثة يمكن عدها « مثالية واقعية » ، بمنظور السياق التاريخي المعرفي لزمن هيجل ، كأن ينقل الكائن مفهوما من المجال العام اللانهائي ، بدلالة المطلق المثالي السابق ، إلى الموقع أو السياق ، ومن الديمومة إلى اللحظة ، ومن التكرار إلى التطور ، ومن حقيقة الساكن الثابت إلى الحقيقة الفعلية المتحركة في انتظار القول بتعددها ونسبيتها في طور معرفي لاحق . فينشئ الفكر الهيجلي بهذا الإرباك تشققاً في منظومة العالم الأخلاقي عند فقدانه المركزية المطلقة والتوحد اللاّ – مشروط بالذات الفاعلة خلافاً لمعنى الفكر المطلق الذي ساد قروناً ٦ .

لقد أدرك هيجل بوعي بدئي خطر الانحراف الذي شهده الفكر الإنساني عند تحوله من الحضور المباشر، الذي اعتبره أساس التفكير الأول في التاريخ ، إلى دائرة المطلق ، فسعى بـ « فينيمونولوجيا الفكر » إلى إقامة ضرب من التوازن بإعادة الاعتبار إلى الراهينة (Immédiateté) مرادف « الوجود – هنا » الذي أنتج ، في زمن لاحق ، مفهوم « الدازاين » الهيدغري ٧ بعد تجريده من تأثيرات المعرفة الغيبية الإطلاقية بتناصٍ حادث ، كان لنيتشه الصدى الفاعل الأول فيه .

وليس أدل على « حقيقة الفكر » ومعنى « المباشر » أو « الراهن » من دلالة الفعل المعرفي حيث تكتسي الفكر صفة المفهوم المتصل جذريا « بالوجود – هنا » .

وبناء على هذا التصور المختلف لا تحد المعرفة بالاكتمال ، ولا تقتصر على معرفة ذاتها بذاتها ، بل تستلزم النقيض ، ذلك السلب الفاعل ٨ ، أي الممكن الذي يجعلها قادرة على التحرر من الأطواق المغلقة وتكرار اللحظات في مطلق زمني ، بل إن ثراء جوهر

الفكر يكمن في حركة بطيئة تفضي الانفتاح على ممكن آخر للفعلية ، تلك الصيرورة التي تدفع التفكير في المعنى إلى تمثل آفاق جديدة للبحث في الحقيقة وإرادة الفعل والحرية ...

إن المشترك بين مختلف الذوات المفكرة يحد بالجوهر الفكري تلك الحقيقة المرجعية التي حافظ هيجل على واحديتها في اتجاه ليخترق صفتها الإطلاقية بمحاولة النفاذ إلى ذات الفعل المعرفي في اتجاه آخر لحظة التفكير بآليات التواصل بين المفكر والمفكرين فيه .. إلا أن العلاقة بين المطلق والحيني ظلت قائمة في نهج واحد . فثراء الجوهر يقضي تعدد الذوات المفكرة واختلاف أفعال التفكير بضرب من التعاقب والتراكم والإضافة بالكشف والاكتشاف . ولكن ارتداد هذه الأفعال على الجوهر لا يظهر ، في صريح الخطاب الهيجلي ، إذ قد ينتج عن ذلك اختلال مقولة الفكر في ذاتها وتداعي المنظومة المثالية بأكملها ..

فيقتضي البحث في المعنى مزيداً من الحفر الأنطلوجي لتقويض المهترئ والانخراط في عصر جديد للمعنى بوعي أشد توتراً وأعمق تأثيراً وأوسع مدىً ، ذلك هو مشروع نيتشه لتأسيس ثقافةٍ جديدةٍ للمعنى ..

كيف الخروج من طوق التسليم بالحقيقة الوحيدة الثابتة الأزلية بمراجعة مفهوم الحقيقة في ضوء تصور جديد للخطأ والصواب ؟ كيف يعاد النظر في ماهية كل من الخير والشر بما هو أبعد منهما دلالة ، ذلك المعنى الما - قبلي الذي لا يراد به مسبق القيمة ؟ فيختل، بهذا الاشتغال الجديد للمساءلة ، نسق المعنى الساكن افتراضا كما يتحدد بالجوهر الذي لا يقبل الحركة والتجزيء لصرامة تسليمه بالحد الفاصل النهائي بين الذات والموضوع ، بين الملفوظ ورمزيته ، بين الخطأ والصواب ، بين « الشر » و « الخير » ...

إن التفكير المختلف في المعنى يقتضي الكشف عن المحتجب وراء الأقنعة ، أي فضح ما يتراءى للعيان حقيقة محضاً ، غير قابلة للمراجعة أو الدحض ، وذلك بالتفكير في نقيض الحقيقية والمختلف عن معرفة الوثوق ، عن طريق سؤال « الأصل » في « قيمة الحقيقة » ، « فهل إشكال قيمة الحقيقة هو الذي عرض لنا أم نحن الذين أسلمنا أنفسنا إليه ؟ » ٩ ، ذلك هو سؤال نيتشه في أصل الحقيقة ..

وإذا الاختلاف قائم بين فلاسفة يذعنون لسنن التفكير الموروثة وبين دعاة الفلسفة الجديدة الذين حرصوا على « حزحة الثوابت وإرباك المسلمات وانتهاج موقف أخلاقي ينتصر للكائن وحقيقة البدء وإماطة اللثام عن الكذب والتضليل لاعتبارهم أن الفلسفة ليست إلا الوجه الآخر « لغريزة الاستحواذ » ، أي « إرر ادة القوة » بالصورة الأكثر سمواً فكرياً ، « إرادة خلق العالم » بتركيز سلطة الحقيقة البدئية ، مرجع كل الحقائق الحادثة والممكنة والماهية المرجعية التي بها نتمثل مختلف القيم على امتداد تاريخ الأخلاق ١٠ .

إن مرجع القيمة في تاريخ الأخلاق يكمن أساساً في هيمنة القوة ، بما في ذلك اللغة التي تفترض تسمية ، لا محيد عنها ، للأشياء تبعاً لإرادة المتكلم .. وما « الشر » ، بهذا المنظور ، إلا الوجه الآخر « للخير » إذا أمكن للإنسان أن يختلف عن غيره من الكائنات الأخرى باكتساب العمق الروحي الذي حوله إلى كائن قادر على الخطأ والصواب . فتفترض القوة النقيض، كأن يستدل نيتشه باليهود الذين سعوا إلى إنشاء أخلاق جديدة تختلف عن الأخلاق الأرستقراطية السائدة ممثلة في الخير والنبل والقوة والجمال والسعادة وحب الله ، باعتماد كراهية القوة عند الانتصار للعاجز والفقير المحتاج والمريض وغيرهم من « الأتقياء » و « أحباب الله » ... ١١

وليس الثأر اليهودي ، تحت غطاء أخلاق دينية جديدة ، من الهيمنة الأرستقراطية ، إلا وجها آخر للهيمنة باعتماد الفكر والروح في مواجهة السيف والسوط والمال ومختلف تعبيرات القوة المادية ... وما المسيح أيضاً، في تركيز هذا النهج الأخلاقي الجديد، إلا تعبير عن « قوة العجز »،إذا أجازت العبارة في مغلبة « عجز القوة » ١٢، إذ أمكن تحويل وجهة الكائن

« بتشويه » أخلاقي مقصود تمثل في ذلك التأثير الروحي الذي نقل الفكر من دائرة الحس والطبيعة إلى مجال الروح والتزهد ، ومن « هيمنة » الأسياد إلى عقيدة العبيد والمستضعفين ، وإذا روما المنتصرة بدءاً تنهزم بالنقيض ذاته كأن يتراجع نظام القوة العسكرية أمام زحف القيم الدينية الحادثة ، فيغالب الصليب السيف « لتمسيح » روما وهي التي قاومت المسيح وأتباعه بالقوة العسكرية الغاشمة ...

وكما أسفرت « القيمة الأخلاقية » الأرستقراطية عن النقيض الذي هو القيمة الدينية استحال حصر المعنى في دلالة المطلق ، ولهذا السبب بحث نيتشه عن المسكوت عنه في سنن التفكير الفلسفي ، عن اللاّ - معنى ، بدءاً بالنسيان ، باعتباره أهم ركيزة للوعي الذي يستطيع بواسطته أن يتجدد ويضمن الصحة والقوة ، وهو بمثابة الذاكرة الخلفية للذاكرة . ١٣ ، لأنه المجال الفسيح الذي يمنح الوعي اقتداراً على التمثل والتجدد والتفكير في الفكر ذاته .

وبهذا البعد الآخر للفكر يستطيع الكائن أن يتحرر من قيود الزمن المباشر ليفكر على أساس التواصل بين الضروري والحادث ، بين الساكن والمتحرك ، بين ما حدث وما يحدث وما يمكن أن يحدث بتخطيط مسبق يغير الواقع ويتغير به .

إن ميزة التفكير النيتشي في النسيان والوعي تكمن أساساً في إعادة تمثل حالة الذات بالموضوع ، كأن يقر اكتساب الذات ذاتيتها بالموضوع وتشكل الموضوع بالذات ضمن دائرة وعي مخصوص رغم تواصل كل الذوات بالموضوع ذاته ...

لقد أنتج التطور الأخلاقي الفرد القادر على ممارسة السيادة وحرية الإرادة والاستقلال بوعي رفيع القيمة ، نشيط ، كامل القوة والفتوة ١٤ ، يؤسس للراهن والمستقبل معاً .

فليس قصد نيتشه من الحفر في البدايات وقراءة تاريخ الأخلاق إلا السعي إلى تحرير المعنى من تضليل المثل التي سعت إلى الثأر من القوة « بكراهية القوة » ، ومن ثمة الانتصار للعجز على القوة ...

إلا أن هذا الاسترجاع لا يستلزم بالضرورة البقاء في دائرة تأويل المعنى قديما والاقتصار على فهم القوانين التي حفت بنشوئه والمقابلة بين « معنى القوة » والمعنى النقيض ، بل يعود بنا إلى الجذور بغية تأسيس زمن معرفي جديد بإنشاء إنسان مستقبلي قادر على تحرير الكائن من القرف والفراغ والعدمية المطلقة بإكساب الوجود الأرضي هدفه والإنسان ذلك الأمل الذي هو في أمسّ الحاجة إليه١٥.

٤- في المعنى واللاّ - معنى .

فيتقابل المنظور الأنطولوجي والتناول البحثي الإبستيمولوجي في بيان حدود المعنى وآليات اشتغاله استناداً إلى مقاربات العمل التفكيكي أو انتهاج قوانين اللغة ، والكلام تحديداً ، في تمثيل منظومة إنتاج المعنى وتشكله بين الحدث وإمكان الحدوث .

إن المعنى ، كما يرتئيه جيل دي لوز Gilles Deleuze) (هو الحدث المختلف عن السابق الذي يحمل في ذاته نوعاً جديداً من المفارقات حيث اللا - معنى كامن في المعنى شأن المفارقات السالفة تمثل حضوراً للا - معنى داخل الدلالة . فينشأ التضاد بين الانقسام حد اللاّ - نهائي والتوزيع بمجموع تركيبات متفردة تبعاً لمنطق يفترض، بناء على ازدواجية النهائي واللاّ - نهائي ، وجود اللا - معنى في المعنى مما يكسب المعنى فعلية الحركة والتغير والاختلاف والتردد بين الدال والمدلول.. لذلك اعتبر دولوز المعنى أثراً ، بعيداً عن المفهوم السببي ، بل « أثراً بصرياً » ، « صوتياً » أو لمزيد التوضيح ، « أثراً يظهر على السطح » ، « أثراً موقعياً »، « أثراً لغوياً » ، والسبب ماثل في الأثر ذاته بما يشبه « السبب المحايث » المقترن بآثاره الخاصة ١٦ .

وبعيداً عن تقديرات البنيويين يذهب دولوز في مفهوم إنتاج المعنى إلى « الخانة الفارغة » ، ذلك الفراغ أو العدم يولد أي إمكان للمعنى ، فيتشكل من خلاله المعنى ...

لقد أمكن للبنيوية ، في تقدير دولوز ، إرباك

المنطق المعتاد في العمل الفلسفي بتغيير الحدود المتعارف عليها سابقاً بين الله والإنسان ، بين « الله – الإنسان » و «الإنسان – الله » ، فأمكن بذلك ، خارج ازدواجية الأرض والسماء ، تمثل المعنى قيمة بدئية ، خزاناً ، احتياطاً أصلاً مرجعياً ...

إن اللا – معنى هو المعنى المحتجب الكامن الذي يساعد على إدراك المعنى .. غير أن هذه الحقيقة ترفض أي تسليم بالمعنى الجاهز وتستفيد من حفريات نيتشه واكتشافات فرويد الخاصة باللا – وعي وتلوذ بالموقع والسياق والتفرد بعيداً عن التجاذب بين الداخل والخارج ، الظاهر والمختفي ، الأرض والسماء..

وبهذا التفكير في اللاّ – معنى الملازم للمعنى والمختلف عنه تنكشف أهمية اللغة ، واللغة الرمزية تحديداً ، باعتبارها الأداة التي تخرج المعنى من الكتمان والمطلق والمجرد والفراغ والعدم إلى الحدوث ، أي الحياة ... أليس « الفناء هو الأصل (...) وما الوجود سوى النضال حد هذا الفناء » ؟ ١٧ أليس « الوجود انبثاقاً وخروجا ناقصاً» ؟ ١٨

إن الوجود إمكان للوجود في واقع العدم ، إلا أن هذا الإمكان قد يستحيل حدوثاً بالوجود ذاته دون أن يكتمل ، لأنه مسكون بالعدم ، مدفوع إليه حد التلاشي.. وما الإنسان – الموجود (étant) سوى إمكان للوجود ينقلب إلى وجود بفعل الكينونة ، بطفرة الانفلات من دائرة الاستعداد البيولوجي للتفكير والتكلم إلى وعي « الآن » و « الهنا » والأشياء والحاجة إلى التسمية بواسطة الرمز اللغوي ...

فاللغة ، وتحديداً فعل الكلام ، هي القادح والأداة للخروج من الوضع البيولوجي البدئي إلى وضعية الموجود ، إذ لحظة التكلم تنشأ الولادة الحقيقة للموجود لتنقل الكائن من وضعه البيولوجي إلى الحال التي بها يكون ويستمر في الكينونة إلى آخر لحظة في تاريخ وجوده البيولوجي ...

كذلك هو المعنى ، أنطولوجيا ، اختصار للوجود المنقوص حتما بحكم سيادة العدم على أي وجود ، يبدد كثافة الصمت ، اللا – معنى بما ينشأ لحظة التكلم والتفكير معاً من معنى نسبي مؤقت عارض يحمل آثار اللا – معنى الكامنة فيه ، « كالفرد الذي يولد ويكبر ويشيخ ويهرم ويموت » ١٩ وكالوجود ليس إلا « جزيرة أو جزراً في بحر العدم ...» ٢٠ تماماً كالورقة البيضاء تستقبل الحروف فيتلاشى بعض من الظلمة بما ينقدح داخل الذهن ليكتسب البياض المستبد ، أي العدم ، وهو الحدوث الذي لا يراد به التسليم بوجود المعنى مسبقاً في الدماغ لحظة الكتابة ...

وإذا المعنى ، شأن اللا – معنى ، ظاهرة تختصر ، تقريباً فكرة « أن الأصل هو في العدم ، وما الحياة سوى جزيرة صغيرة جداً أو ضوء ينبثق في ظلمة الليل الأبدي » ٢١ .

إلا أن للمغالبة « ولسكن » الموجود في اللغة والرمز اللغوي والاستعارة الشعرية وللضوء الخافت وللمعنى الذي يحدث منقوصاً ، شأن الوجود عامة ، أهميتها البالغة في تأكيد قدرة الإمكان على الفعل والمقاومة وتمعين (من المعنى) الغامض والمبهم بنقله من وضع المطلق المجرد المتكرر إلى حال النسبي المتعدد المغامر ، يتجاوز ذاته باستمرار دون التخلي عن «أصله المنفتح» ومتراكم خبرته في الوجود. ■

الحواشي:

١ المقصود بذلك فيزياء الساكن والمطلق لدى نيوتن .

٢ أمكن للهرمونيتيقا في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين الاستفادة من مختلف العلوم الإنسانية لإنشاء علم للتفسير والتأويل دون التخلي عن نظرية المعرفة ، على غرار « الحقيقة والمنهج » لغادامير (H.G. Gadamer) ، و« المعرفة والفائدة » لهابرماز (J.Habermas).

٣ من رواد المنطق الحديث وفلسفة اللغة ، وهو ابن لأستاذ مبرز في الرياضيات بجامعة هارفارد الأمريكية، نال الإجازة في الكيمياء ، ثم اشتغل بالمنطق والفلسفة . أسس للبراغماتية بكتب ثلاثة : « تثبيت الاعتقاد » (١٨٧٧) و«كيف نجعل أفكارنا واضحة ؟ » (١٨٧٨)

و« البرغماتية » (١٩٠٥).

٤ على حد عبارة ريجيس دوبري (Regis Debray) ، « عالم الإعلام العام » (الميديولوجيا) ، ترجمة فؤاد شاهين وجورجيت الحداد ، بيروت: دار الطليعة.

٥ W.F, Hegel "Lo - phénoménologie de l'esprit ," Traduit par Jean Hyppolite , France: Aubier , Tome II , 1941 , p10.

٦ المرجع السابق ، ص ١٣

٧ Martin Heidegger , " l'etre et le temps" , Gallimand 1964.

٨ G.W.F Hegel , “la ph énoménologie de lésprit” , p 311

٩ F. Nietzsche , “Par delà le bien el mal’’ , France: Union Générale d' éditions , 1978 , p28.

١٠ نفسه ، ص ٣٧ .

١١ F. Nietzsche , “Généalogie de lo morale’’ , Union Générale d' Editions , 1974 , p138.

١٢ المرجع السابق ، ص ١٤٠ .

١٣ نفسه ، ص ١٦٦ .

١٤ نفسه ، ص ١٦٧-١٦٨ .

١٥ نفسه ، ص ٢١٣ .

١٦ Gilles Deleuze “logique du sens’’ , Paris: Editions . 16 de Ninuit , 1969, p87-89.

١٧ د. سامي أدهم ، « فلسفة اللغة ، تفكيك العقل اللغوي ، بحث ابستيمولوجي أنطلوجي » ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٩٩٣ ، ص ٣٢٥ .

١٨ نفسه .

١٩ نفسه ، ص ٣٢٦ .

٢٠ نفسه .

٢١ نفسه .

وبالشكر تدوم النعم كلها

La Présente philosophie du sens: de l'absolu à la déconstruction et relativité

Mustapha Kilani (Tunisie)

Comment le concept de sens a évolué de l'absolu au relatif en traversant les différentes époques,à savoir l'histoire ancienne , médiévale , moderne et contemporaine ?

Cette approche s'interesse à la problématique du sens sur le plan théorico-pratique , visant la sémantique d'une part et I'hérméneutique d'autre part,en se referant au rationalisme kantien,à la"généalogie de la morale" Nietzschéenne,à la"phénoménologie" Hegelienne de l'esprit,à "l'être et le temps"de M.Heidegger et"Ecrits sur le signe" de C.S.Peirce tout en posant la question Deuleuzienne de "la logique du sens" ,ainsi que de la méthode dans une optique comparative , prenant appui sur l'anti - méthode et le sens que présuppose le non-sens.

Dans cette perspective,le sens moderne et contemporain se libère de la vérité uniqu et de la méthode statique en prenant comme but le sens du relatif , du néant et du chaos...

الصوتيات وجماليات القصيدة

أ.و.دي جـــروت

ترجمه وقدّم له وعلّق حواشيه (❖)

سعـــد مصلـــوح *

مقدمة المترجم

كاتب هذا البحث كان أستاذاً للسانيات والصوتيات في جامعة أوترخيت في هولندا (❖). وقد نشر البحث في الكتاب الذي أشرف على تحريره B. Malemberg وأصدره بعنوان Manual of phonetics (Amesterdam ، ١٩٦٨) والبحث من أوائل الأبحاث التي قرأتها وأسهمت في تشكيل وعيي بالعلاقة الحميمة بين الصوتيات التي هي مجال تخصصي الأول والشعر الذي كان – ولعه لا يزال – هوايتي الأولى .

وقد أحببت – بترجمتي له – أن أشرك القارئ العربي المتخصص معي فيما أفدت منه ، وأن تكون ترجمته استمراراً لجهد صابر يتغيا العمل على عقلنة التذوق ، وإقامة الحكم النقدي على أساس من التحليل اللساني المنضبط .

ويصدر بحث الأستاذ دي جروت للعلاقة بين الصوتيات وجماليات القصيدة عن علم النفس الجشطالتي ، وهي الرؤية التي ترى في الشكل أو الصيغة المدركة From كُـلّاً موحداً يتألف من عناصر ، ولكن هذه الكلية wholeness ليست مجرد حاصل جمع للعناصر المؤلفة للصيغة ؛ فالقطعة الموسيقية ليست حاصل جمع النغمات المكونة لها ، والماء لا يشبه في الشكل أو الوظيفة عنصري الأيدروجين والأكسجين المكونين له . والذات المدركة يمكن أن تتصور العلاقة بين المكونات تصورات شتى بحسب ثراء الصيغة المدركة ، كما أن ثمة فجوة وَصِلةً في آن واحد معاً بين الخصائص الموضوعية للصيغة والتصور الإدراكي لها على نحو ما نلحظه في تجارب الخداع البصري .

ومن خلال تنويع الجشطلت إلى جشطلت الصوت المحض (كما في الموسيقا) ، وجشطلت الصوت – المعنى (كما في الشعر) ، وجشطلت المعنى – الصوت (كما في القصص والرواية) – يحاول الباحث أن يقيم تنظيراً بين التصور الجشطلتي للموسيقا والتصور الجشطلتي لجماليات القصيدة ؛ معرِّفاً بالطرائق المختلفة التي يصطنعها الباحثون في الكشف عن جماليات القصيدة ، ومعبراً عن تقويمه الخاص لهذه الطرق ولعطائها في هذا المجال ، وحريصاً – في الوقت نفسه – على إبراز جدوى التحليل الجشطلتي لجماليات الإنشاء وجماليات الإنشاد في العمل الفني .

وقد وضعتُ حواشي المحرر في مواضعها من المتن ، وألحقتُ به التعليقات التي أضفتها تنويراً لمسائله ، وتوضيحاً لمشكله .

ولا يزال البحث على قدم العهد به غنيّاً في فحواه، جديراً بالقراءة المستأنية ، واعداً بآفاق في تحليل جماليات القصيدة العربية لمّا تستشرف ، وعسى أن يكون .

المترجم

* (بروفيسور) ، أكاديمي من الكويت، متخصص باللسانيات، في كلية الآداب بجامعة الكويت.

نــص البحــث

١ - الموضوع ومجال الدراسة

الدراسة الجمالية لِمَا ينطق به البشر من أصوات هي دراسة متنوعة المظاهر ؛ فهي تُعْنى بجمال الصوت البشري في ذاته ، وبالجمال في اللغات ، وفي الأعمال الأدبية، كما تُعنى كذلك بمظاهر الجمال في أداء هذه الأعمال على نحو ما نرى في الإنشاد والغناء والتمثيل. فأما جمال الصوت في الغناء والتمثيل وما إلى ذلك فلن يكون موضع المناقشة هنا ، وعلى هذا فسنقصر المناقشة على معالجة الجمال في اللغات وفي الأعمال الأدبية .

والدراسة الجمالية للأصوات المنطوقة – شأنها في ذلك شأن أي فرع آخر من فروع العلم – عليها أن تقوم بمهمتين هما : الوصف والتفسير ، وأن تمدنا بإجابة على سؤالين ؛ أولهما : ما السمات التي تمتاز بها الأصوات الجميلة من الأصوات التي لا يحس الناس إزاءها بالجمال ؟ ، والآخر لم كانت هذه الأصوات على ما هي عليه من جمال ؟

٢ - فن الأدب

ينبغي أن نميز عند تعريف العمل الأدبي بين نوعين من النشاط يقوم بهما المتكلم ؛ وهما : فهم الجُمل ، والنطق بها .

وهذا التمييز أساسي ، ولا يطعن في صحته أن ممارسة المتكلم لهذين الجانبين من النشاط تتم – غالباً وإن لم يكن حتماً – في زمن واحد .

ونستطيع أن نُعرف العمل الأدبي في ذاته بأنه كُلٌّ مكوَّن من جُمل يدركها المتلقي وتبدو له على جانب من الجمال. بل إن العمل الأدبي قد يتألف من جملة واحدة كما نرى على سبيل المثال في كتاب « الأقوال المأثورة» Maximes الذي وضعه « لاروشيفوكو » (١) ، وبهذا المعنى يتميز العمل الأدبي في ذاته عنه في حال التلفظ به أو إنشاده . وقد يكون العمل الفني – بما هو بنية كلية – لغويّاً في جانب منه ، وبصرياً في جانب آخر . وهذه هي الحال في معظم الشعر الصيني ؛ حيث يمكن أن تشتمل القصيدة على عناصر لغوية ، وعلى سمات تتعلق بالإنشاد . ويحدث هذا على وجه الخصوص حين يعطي المؤلف توجيهاته بشأن الكيفية التي ينبغي إنشاد العمل بها . ويمكن أن يتضمن العمل عناصر موسيقية كما في غنائيات شومان Schumann's Lieder (٢) على سبيل المثال . وأي توليفة من هذه العناصر ممكنة من حيث المبدأ، كما يمكن أيضاً أن تكون مصحوبة بالتمثيل . ومن المحتمل – بل إنه دائماً في حكم المؤكد – أن تتفاضل الطرق التي يجري بها إنشاد قصيدة ما ؛ فيكون بعضها أكثر إقناعاً من الوجهة الجمالية ، بل إن بعض طرق الإنشاد قد يبدو ضرورياً لتحقيق الأداء المقنع . وبهذا المعنى يمكن أن يقال بعزو الخصائص غير اللغوية إلى « القصيدة » أو باعتماد هذه الخصائص جزءاً من « القصيدة » ، بشرط أن نَعْنِي بالقصيدة العمل الفني في جملته (٣) ، لا أن نقصد بها سلسلة الجمل التي ندركها فحسب . وقد عمدنا – دون أن نعني بهذا إنكار تلك الحقيقة التي لا يسعنا إنكارها – إلى تجنب معالجة الخصائص غير اللغوية جميعها ، أي تلك الخصائص التي هي ليست من خصائص اللغة Language إذا ما قوبلت بخصائص الكلام Speech (٤) .أو قل إننا عمدنا بوجه عام إلى معالجة اللغة بمفهومنا ، أي بما هي «عمل أدبي فني» . والأمر لا يخرج بطبيعة الحال عن كونه مسألة تعريف يُتخذ أساساً للدراسة ، وإن كان هذا التمييز جوهرياً وأساسياً – على أي حال – لفهم بنية فن الأدب (انظر) : Jacobson, 1933 ويتحقق وجود العمل الأدبي بالطريقة التي يتحقق بها وجود قطعة موسيقية حتى من غير أن تُدوّن أو تُعْزف ؛ فبمجرد إدراك سلسلة الجمل المكونة للعمل يمكن تذكُرها أو نسيانُها أو تدوينها أو طبعها لمرة واحدة أو لعدة مرات ، كما يمكن قراءتها بالعين قراءة صامتة أو قراءتها قراءة مسموعة ؛ بل إن ذلك يمكن القيام به لأكثر من مرة في وقت واحد .

ويظهر فن الأدب في نوعين يمثلان طرفين متقابلين هما النثر Prose والنظم Verse. ولا يوجد

فاصل بين النوعين في الممارسة العملية ، والتمييز بينهما شكلي وليس تقويمياً ، وهو تمييز لا ينطبق تمام الانطباق على التمييز ما بين النثري Prosaic والشعري Poetical ؛ فربما تتحقق لقطة نثرية بعينها درجة عالية من خصائص الشعرية ، كما أن قطعة بعينها من الشعر قد تكون موغلة في النثرية . وتتميز القصيدة من حيث الشكل بوجود توافق قوي ومتصل بين سلسة الكلمات المتتابعة وهي ما نسميه بالأبيات Verses أو السطور Lines . أما جميع الحالات المشتبهة التي تقع في مناطق التداخل ما بين النثر والشعر فتكون حيث تكون سلسة الكلمات المتتابعة على شيء من التوافق ولكن دون أن يبلغ هذا التوافق من القوة مبلغاً كبيراً .

ونحن نفترض بصدد هذا أننا – إذا استبعدنا التوافق بين الأبيات – سنجد أن الأصوات في الشعر تبدي السمات الجمالية التي لها في النثر ، مع فارق بينها في كمية هذه السمات ، أو فيما تتمتع به من درجة عالية في الإحكام. ومن ثم فسنقصر مناقشتنا – بغية الإيجاز – على السمات الصوتية التي للشعر .

ومن المتوقع – في المرحلة الراهنة – أن يتحقق تقدم حقيقي في البحث نتيجة فحص الحقائق فحصاً جاداً ومثابراً ، ونتيجة التعاون ما بين اللسانيين وغيرهم من الدارسين في مجالات نقد الفن، وعلم النفس، والدراسات الجمالية . بل ربما يتحقق هذا التقدم بصورة أكبر نتيجة التعمق في تأمل المفاهيم، وإعمال الفكر فيما يميز بينها من فروق ، وفي طرق البحث . وإلى ذلك يرجع السبب في أننا سنصرف اهتمامنا – في الصفحات القليلة القادمة – إلى تجلية المفاهيم الأساسية ، وإلى اطراح المصطلحات التي تعوزها الدقة والكفاءة، وتحديد أهداف البحث ومناهجه ، واستيقاظ الأنظار إلى وسائل البحث التي تناط بها الآمال في هذا المجال. ولقد عمدنا – إلا في استثناءات قليلة – إلى أن نقرن ما يرد ذكره في هذا البحث من دراسات بالإشارة إلى قائمة المراجع ، حيث يمكن أن يجد القارئ معلومات أوفى بالمراد .

٣ – التشكيل الأسلوبي Stylization والجشطلت

تكشف الصيغة الصوتية Sound - form (٥) للقصيدة عن بعض المشكلات المربكة في التحليل والوصف . ولا حل لهذه المشكلات إلا بالتمييز الحاسم بين أمور ثلاثة: الطريقة التي يتم بها تنظيم السمات الصوتية ، والتشكيل الأسلوبي لهذه السمات ، والجشطلت السمعي الناشئ عنها .

إن اللغة واستعمال إحدى اللغات ، لا سيما في الكلام أو الكتابة ، ليستا إلا مسألة تنظيم دالٍّ للسمات الصوتية . وبعض الطرق المستخدمة في تنظيم السمات الصوتية ذات أهمية من الوجهة الجمالية . وهذه الطرق هي ما نطلق عليه التشكيلات الأسلوبية Stylizations (٦)، ومن أمثلتها ما نلتقي به عند شيشيرون Ciccro (٧) وماكولي Macaulay (٨) من جمل على درجة كبيرة من التوازن ، وما نلاحظه في أي سمة من سمات النظم الشعري ، وفي الشعر الذي يقوم على أساس المشاكلة المقطعية في الأبيات Isosyllabism (٩)، وفي الوزن والقافية وما إلى ذلك.

وينبغي أن نلحظ هنا:

(١) أن اللغة في ذاتها تقدم طرقاً من التنظيم ذات أهمية من الوجهة الجمالية ، ومن ذلك الكل الموحية. Onomatopoetic (١٠) والكلمات المتشابهة نحو Bim - Bam , Shilly - Shally وما إلى ذلك (*) .

* هذه الكلمات هي في الحق أمثلة طبيعية لسمة ذات أهمية بالغة من الوجهتين الصوتية واللغوية للكلمات التي تتميز بالقدرة على المحاكاة وبخاصيتي الرمز والتعبير . وهذه السمة هي إيثار الفروق الصوتية القصوى ، ويقصد بها الفروق الأساسية في النظام العام للسمات الفارقة الذي وضع أسسه جاكوبسون (انظر Jacobson , 1962, and Jacobson et al .1962) بل إننا نجد في اللغات التي تتسم بالثراء في نظام الصَّوائت تكوينات من هذا النوع بعينه من الكلمات تتجه إلى استخدام الأنواع المتطرفة في تقابلها مثل Tick - Tack (انظر الأمثلة الواردة فيما بعد) .

ومن أمثلة ذلك في اللغة السويدية Piff - Paff - Puff ، وفي الفرنسية Bric -à - Brac الخ . وتظهر هذه الكلمات على هيئة طبقة ذات بنية صوتيمية أكثر بدائية (أعني أكثر بساطة) وكذلك الشأن على سبيل المثال في الكلمات المستخدمة في هدهدة الأطفال .

(انظر : مالبرج ١٩٦٤–١٩٦٦ « ب. مالبرج »)

والحق أن الصبغ الجمالي في إي لغة ينتشر في مجموع المفردات وفي التركيب وتنغيم الجمل ، ويمكن على نحو ما - أن تعدَّ الصيغة الصوتية لأي كلمة بمفردها وحدة جمالية ، كما يمكن - بالإضافة إلى سمات أخرى - أن نعد التبادل المنتظم لصائت ما Vowel مع صامت أو أكثر Consonant أمراً ذا قيمة جمالية ، وكذلك نبر الكلمات Word - Stress (١١) والنغمة Tone (١٢) بيد أننا في مقالنا هذا لن نصرف اهتمامنا إلى التوليفات الجمالية التي تتيحها لنا اللغة بذاتها .

(٢) إن أي ضرب من ضروب الكلام أو الكتابة ، حتى أوفرها نصيباً من القبح تبدو فيه بعض السمات ذات الصبغة الجمالية ؛ ذلك أن الصبغة الجمالية هي مسألة اختلاف في الدرجة . وليس ثمة خط فاصل يمكن أن تُرسم به حدود صارمة ما بين الأشكال التنظيمية ذات الحظ الأوفر من الجمال وتلك التي هي ذات حظ أقل . ولذلك يمكننا أن نقول تحديداً لمجال موضوعنا : إننا معنيون بالسمات التي هي ذات أهمية خاصة لجماليات القصيدة .

إن تركيبة الأصوات التي هي ذات قيمة لجمالية القصيدة تركيبة قادرة على تكوين خبرة من خبرات الجشطلت (وهو ما سنعرض لتعريفه فيما بعد) ، ومن ثم فإن التشكيل الأسلوبي هو تركيبة قادرة على إيجاد جشطلت ؛ أي أنها تركيبة قادرة - إذا ما تعرض لها بعض المتلقين - على أن تثير لديه النشاط الإبداعي للشاعر . أما الجشطلت فهو نتاج النشاط الإبداعي للقارئ. ويمكن توضيح الفارق ما بين التشكيل الأسلوبي والجشطلت بمثال من خارج ميدان اللغة والأدب ؛ إن أي سلسلة من النغمات لا قدرة لها على أن تشكل لحناً موسيقيّاً Melody بمجرد كونها نغمات ، كما لا يمكن لأي سلسلة من الدقات الصادرة عن ساعة أو بندول إيقاع أن تُعَدَّ في ذاتها إيقاعاً . واللحن الموسيقي الواحد يمكن تكوينه باستخدام سلاسل مختلفة من النغمات ، ومثال ذلك أن في إمكاننا تغيير السلم الموسيقي لأي لحن بنقله إلى مقام أعلى أو إلى مقام موسيقي أدنى . وعكس ذلك ما نلاحظه في شأن دقات الساعة أو البندول ؛ فالسلسلة الواحدة من الدقات يمكن أن تفسر بطرق مختلفة مثل :

Tik - Tak ; Tik - Tak ; Tik - Tak
أو TiK - Ták; tik - ták
أو Ták Tik - Tak , Tàk Tik - Tak

ونجد من المثال السابق أن أي سلسة من النغمات أو الدقات هي تشكيلات أسلوبية . أما الطريقة التي يكون عليها إدراكها وتفسيرها عند التلقي بوصفها نماذج كلية منظمة Organized Wholes فهي جشطلتات . ونظير ذلك في الشعر أن سلسلة الأصوات (أو الصيغ الصوتية) في البيت أو المقطع الشعري Stanza (١٣) أو في مجموع القصيدة هي تشكيلات أسلوبية . أما الخبرة التي تتخذ شكل نموذج كلي منظم عند قراءة البيت أو المقطع الشعري أو القصيدة فهي جشطلت (انظر : Katz 1950).

ويتضح من الأمثلة أن الجشطلت يختلف اختلافاً مبيناً عن التشكيل الأسلوبي الذي يتجه ، كما أن الجشطلت في بعض مفاهيمه هو أكثر من مجرد تشكيل أسلوبي ، وقد يشتمل الجشطلت على سمات ليس لها ما يقابلها في التشكيل الأسلوبي .

وإذا اعتبرنا المثال الذي سقناه سنجد مصداق ذلك في اختلاف الجشطلتات التي يمكن أن تنشأ عن الدقات من حيث التنوع والتجزئ والتوافق والتشكلات الكلية . والسمات التي تشكل جوهر الجشطلت هي - على نحوٍ ما - جميع السمات التي يتكون منها تشكل كلي A Whole ونجد في الشعر أن السلسلة الواحدة من الكلمات يمكن تحت ظروف مختلفة - كأن تختلف الأبيات السابقة عليها - أن تفسر جماليّاً بطرق مختلفة كل الاختلاف.

وإليك البيت التالي لتوماس كامبيون :

Come , let us sound with melody the praises

إن هذا البيت يمكن أن يفسر معظم القراء بحيث يقرأ

على النحو الآتي :

Come , lét us sound with mélody the pràises

غير أنهم لا يلبثون أن يكتشفوا أن الشاعر نفسه يريد به أن يكون البيت الأول من قصيدة على الشكل السافوي Sapphic (١٥) ؛ أي أن يقرأ على الوجه الآتي:

Come, lét us sound with melod'y the pràises

وتعد التشكيلات الأسلوبية – على نحو ما – موضوعية . Objective إذ هي النتيجة المتعينة لحركة أو نشاط ما .

وأما الجشطلتات فتعد – من المنطلق نفسه – ذاتية Subjective ؛ إذ هي نشاط إبداعي وتفسير يقدمه شخص ما ، وهي ذاتيّة أيضاً بمعنى أنها تختلف باختلاف الأشخاص، بل باختلاف الخبرات لدى الشخص الواحد .

٤ – التشكيلات الأسلوبية Stylizations

ثمة مصطلحان جامعان لضروب التشكيلات الأسلوبية في القصيدة هما الوزن **Metre** والنظم **Versification**. وأول ما ينبغي الإجابة عنه من أسئلة هو: ما هذا الذي يتشكل أسلوبياً ؛ أو بعبارة أخرى : أي نوع من السمات يخضع للتشكيل الأسلوبي ؟

إذا عرفنا القصيدة بأنها عمل فني أدبي ؛ أي أنها « فن لغوي » فسينشأ من ذلك أن السمات التي تخضع للتشكيل الأسلوبي هي سمات اللغة التي كتبت فيها القصيدة . أما جميع ما سوى ذلك من سمات فإنه لا ينتمي إلى القصيدة بوصفها فناً أدبياً ، وإن كان يُعدُّ في ذاته نوعاً من التشكيل الأسلوبي . ومن السمات التي نعنيها بهذا القول: التحسين الذي يفترض أن تغنى به، أو الطريقة التي تطبع بها على صفحات الورق حيث تتحدد بدايات الأبيات بالحروف الكبيرة Capital Letters (١٦)، أو الفراغات الفاصلة بين المقاطع الشعرية .

والصحيح أن هذه السمات وإن كانت لا تنتمي إلى القصيدة في ذاتها ، فإن انتماءها إلى مجموع العمل الفني وارد. وبهذا الاعتبار تكون القصيدة بالمفهوم الذي أسلفنا تعريفها به– أي بما هي عمل أدبي فني – جزءاً من عمل فني أكبر . وعلى ذلك فإن الإنشاد لا يُعد لهذه الأسباب نفسها جزءاً من القصيدة إذا اعتمدنا التعريف الذي سقناه لها .

ويصدق هذا الأمر حتى حين يقدم الشاعر نفسُه مؤشراتٍ تحدد الكيفية التي ينبغي إنشادها بها (كالوقفات التي يشار إليها بعدد من النقاط) . بيد أنه لا ينبغي أن نتجاهل على أي حال أن بعض هذه الإشارات التي يبدو أنها تختص بالإنشاد هي بالفعل من مسائل الشكل اللغوي ، ولا سيما ما يسمى بالتوكيد. وهذا هو ما يشار إليه على سبيل المثال بخطوط توضع تحت الكلام أو بتغيير بنط الطباعة . إن هذا التوكيد في حقيقة أمره هو من المسائل المتعلقة بتنغيم الجملة ؛ أي أنه نموذج من نماذج تغيير درجة الصوت Pitch (١٧) خاضع للعرف اللغوي. غير أن الإنشاد في ذاته هو أمر يتعلق بالأصوات المنطوقة بالفعل وليس بالصياغة الصوتية ، وهو تعبير عن الجشطلتات الذاتية ؛ أي أنه تفسير يقدمه المنشد .

وإذا اتفقنا على أن الصيغة الصوتية للقصيدة تتألف من السمات اللغوية فحسب فإن السؤال الثاني سيكون : أي السمات اللغوية تلك التي تخضع للتشكيل الأسلوبي ؟

يرى جاكوبسون Jacobson (1933) في مقولة مشهورة له أن السمات الفارقة في القصيدة Distinctive features (18) هي وحدها التي تخضع للتشكيل الأسلوبي. ولن ندخل هنا في مناقشة مستقصية للموضوع فهذا ما عالجته بالفعل أبحاث ودراسات مستوعبة . ومن الواضح أننا نعني بالمصطلح « فارقة » Distinctive ما يقابل المصطلح «فضلة» Redundant (١٩) والمصطلح « تشكيلية » Configurational (٢٠). ونود أن نورد هنا ملاحظتين : تختص أولاهما بالسمات التي تنضوي تحت مفهوم « الفضلة » والأخرى بالسمات التي تسمى « تشكيلية » .

فمن أمثلة السمات التي هي من قبيل الفضلة والتي لا تخضع للتشكيل الأسلوبي على رأي رومان جاكوبسون سمة النبر الذي يتخذ موقعاً ثابتاً من الكلمة في لغات مثل التشيكية والمجرية واللاتينية . وإذا طرحنا جانباً مشكلات النظم في تلك اللغات فإن في إمكاننا أن نقول بعدم وجود سبب مقنع يسوغ – فيما يبدو – القول بعدم قابلية مثل هذه السمات للتشكل الأسلوبي لتتحقق بها غايات جمالية ما دامت ثابتة وخاضعة للعرف اللغوي . ويمكن توضيح هذا الأمر بمقارنته بمثال من مجال آخر ؛ ففي طاقم من أوراق اللعب مكون من ٥٢ ورقة نجد أن هناك تشكيلات تعد في لعبة البريدج مجموعات فارقة (مثل مجموعة القلوب السود Spades والقلوب الحمر Hearts والمجموعة الدينارية Diamonds ومجموعة التريفل Clubs)، أما اللونان الأحمر والأسود فليسا كذلك . ولا يوجد سبب مقنع يُلزم أحداً بألا يقتصر في لعب البريدج على استخدام الأوراق ذات اللونين الأبيض والأسود وحدها ، كما أنه لا وجود لسبب مفروض سلفاً يلزم فناناً من الفنانين بألا يقوم بتنظيم أوراق البريدج بطرق متعددة يحقق بها غايات جمالية ، حيث يقوم بتشكيلها مستخدماً مجموعات الأشكال والألوان ، أو أن يقوم بذلك مقتصراً على الألوان فقط .أما فيما يتعلق بالسمات التشكيلية فمن الملاحظ في جميع اللغات تقريباً أن عدد المقاطع الصوتية في البيت يؤدي دوراً معيناً في النظم . ويلاحظ في كثير من ضروب الشعر وجود نظام صارم من المشاكلة المقطعية الصوتية Isosyllabism في الأبيات المتتابعة ، وإن كان عدد المقاطع الصوتية في الكلمة الواحدة في كثير من هذه اللغات لا يُعد سمة فارقة بل فضلة ، وذلك لأن هذا العدد يخضع تمام الخضوع لسلسلة الصوتيمات Phonemes المكونة للكلمة . وهذا هو ما عليه الحال في الإنجليزية مثلاً ؛ ومن ثم فإن عدد المقاطع الصوتية يعد مثالاً للسمة غير الفرقة التي تخضع للتشكيل الأسلوبي في الشعر (٢١) .

وقد يتعرض معترض مقرراً أن الظاهرة التي تخضع للتشكيل الأسلوبي في الشعر الإنجليزي ذي النسق المقطعي الصوتي المنتظم هي عدد الصوائت في البيت وليس عدد المقاطع الصوتية فيه . إن عدد المقاطع الصوتية في الكلمة هو سمة تشكيلية ، ولكنه أيضاً في الوقت نفسه من السمات الفواصل لأنه يعتمد على تباديل معينة في الصوتيمات . وعلى الجملة فعدد المقاطع الصوتية في أي كلمة يساوي عدد الصوائت في الكلمة نفسها ؛ ومن ثم فقد يغري ذلك المرءَ بأن يصل إلى نتيجة مؤداها أن الذي يخضع للتشكيل الأسلوبي في الشعر الإنجليزي ذي النسق المقطعي الصوتي المنتظم إنما هو عدد الصوائت في البيت . بيد أن هذا ليس لازماً على أي حال ؛ ذلك أن عدد المقاطع الصوتية في الكلمة الداخلة في تكوين بيت ما لا يساوي على وجه الدقة عدد الصوائت في الكلمة نفسها حتى في الشعر الإنجليزي من النسق المقطعي ذي الانتظام الصارم ؛ فكلمات من أمثال Bottle و Button نجدها لا تشتمل إلا على صائت واحد، مع أنها تتكون من مقطعين صوتيين، ذلك أن الصوتيمين /l/ و /n/ في الإنجليزية صوتان صامتان ، لأن الكلمة التي تبدأ بأي منهما قابلة لأن تسبق بأداة التنكيرa وليس بالأداة an ، كما يمكن بالمثل أن تسبق بالكلمة the ذات الصائت غير المتميز (٢٢) وليس بكلمة the التي ينطق فيها الصائت /e/ على غرار نظيره في الكلمة he ومثال ذلك قولنا a lawn وليس an lawn الخ .

(*) De Groot , 1946, 112 ff , stuttrheim, 1953 , 146 ff (انظر :

* يَرِدُ على هذا القول ملاحظة نقررها فيما يلي . إن تصنيف الصوتيمين الإنجليزيين /l/ و /a/ في Bottle وButton على أنهما من الصوامت ، أو الصوائت هي قضية تتوقف على التعريف الذي نستخدمه . وإذا انتفى الخلاف على اعتبار الصوتيم /l/ من الكلمة Lawn من الصوامت (أياً ما كان التعريف المستخدم) فإن هذا لا يقتضي بالضرورة انطباق التفسير نفسه على الصوتيم الموجود في كلمة Bottle . وسواء آثرنا أن ننظر إلى الصوتيم الصامت المقطعي (٢٣) /l/ على أنه تنوع مقطعي للصوتيم /l/ أو على أنه مظهر نطقي (صوتي) لسلسة مكونه من الصوتيمين /a/+/l/ ، فإن الذي لا شك فيه هو أن الكلمة Bottle تتكون من مقطعين ؛ ومن ثم فهي تشتمل على صائتين إذا فهمنا هذا التصور على أنه تصور صوتيمي وليس مسألة متعلقة بالمادة الصوتية الغُفل The subtance، ولذلك يبدو في رأي المحرر أن من الممكن جداً أن نقول بوجود تطابق بين عدد المقاطع وعدد الصوائت(ب. مالبرج).

٥ - تصنيف ضروب الشعر

تتنوع ضروب الشعر المعروفة لنا تنوعاً جد كبير ، ويمكن تصنيفها تبعاً لمعايير متنوعة .

والقصيدة وحدة من العناصر المتقابلة Correspondent على البُعدين الأفقي والرأسي . وهذا لا يعني أنها تتكون من سلسلة من الأبيات المتقابلة فيما بينها . وكل بيت منها يتألف بدوره من وحدات متقابلة تقع داخله . وبالوحدات المتقابلة خلال البيت ذات أهمية أساسية ؛ إذ إنها لا تصنع التقابل داخل كل بيت من هذه الأبيات منعزلاً بعضها عن بعض ، بل إنها تسهم في صنع التقابل بين الأبيات المتتابعة ؛ ومن ثم يمكن من زاوية الدراسة البنيوية أن تستخدم هذه الوحدات المتقابلة داخل البيت استخداماً جيداً بوصفه مبدأ من مبادئ التصنيف ، ويمكن أن تأتي النتيجة على النحو الآتي : (De Groot , 1946, 8ff . 2)

(أ) الشعر المقطعي Syllabic verse (ومنه ما هو مرسل كما في اليابانية ، وما هو مقفى كما في الفرنسية الحديثة).

(ب) شعر الوحدة الإيقاعية المنتظمة . Periodic Verse وتتكون الوحدات فيه من أكثر من مقطع صوتي (وقد يكون التقابل داخل الوحدة الإيقاعية المنتظمة بين الطويل والقصير ، وهذا هو الشعر الكمي Quantitative Verse ويوجد في السنسكريتية واليونانية واللاتينية . كما قد يكون التقابل ما بين المنبور وغير المنبور ، وهذا هو الشعر النبري Accentual Verse ويوجد في الإنجليزية والألمانية والإيطالية والروسية وغيرها) .

(ج) شعر الكلمة . Word Verse وتكون الوحدة فيه هي الكلمة المفردة ويوجد في اللاتينية في مرحلة ما قبل الشعر الكلاسيكي . Pre-Classical Latin Verse ولا يبدو أن ثمة سبباً يدعو إلى أن نضيف على المستوى نفسه مقولة التميز باستخدام درجة الصوت Pitch ، ففي الصينية يستخدم التقابل في درجات الصوت من خلال الشعر المقطعي . وربما يكون هذا التقابل في اللغة الأنّامية Annamite (٢٤) عاملاً ثانويّاً في شعر الكلمة .

ويعطينا الشعر العبري القديم حالة من حالات التداخل بين الشعر والنثر فيما تشتمل عليه المزامير من خاصية التوازي بين مقطوعاتها ، وفي وثائق كثيرة أخرى في العهد القديم .

وما دمنا قد عرَّفنا القصيدة بأنها عمل فني أدبي؛ أي أنها فن لغوي Linguistic art أو فن الكلمة Glossal art فستكون القصيدة تشكيلاً أسلوبيّاً للسمات اللغوية لا غير . ويخضع الضربُ الشعري في أي قصيدة للغة التي كتبت فيها ، وثمة إمكان - من حيث المبدأ - للاختيار داخل حدود السمات التي تختص بها اللغة موضوع البحث . وهذا الأمر يفسر وجود ضربين من ضروب الشعر في الإنجليزية (مع وجود حالات من التداخل بينهما) وهما :

(أ) شعر الوحدات الإيقاعية المنتظمة Isoperiodic verse مقترناً بتماثل المقاطع الصوتية Isosyllabism ؛ ومنه قول كيتس Keats في قصيدة Endymion

A thing of beauty is a joy for ever
Its loveliness increases, It will never

و هكذا إلى آخر القصيدة .

(ب) شعر الوحدات الإيقاعية المنتظمة المتماثلة Isoperiodic غير مقترن بالتماثل المقطعي الصوتي . ومثال قول الشاعر :

The pubs of salop

Wells and Bath inns

Shared his pleasure

With taverns of athenes

(Elinor Wylie. Peregrine)

فعدد المقاطع الصوتية في هذه الأبيات هي على التوالي ٥، ٤، ٤، ٦. غير أن كل بيت منها يشتمل على وحدتين إيقاعيتين منتظمتين ، لكلٍّ منهما نقرة إيقاعية واحدة « One rhythmi « beat

٦ - **الجشطلتات**

يمكن أن نميز من أنواع الجشطلتات على وجه التقريب ما يأتي:

(١) الجشطلتات الخاصة بالصيغة الصوتية الخالصة Gestalten of pure sound - form

(٢) الجشطلتات الخاصة بالصوت في ارتباطه بالمعنى أو المضمون Gestalten of sound combined with (meaning) or (content)

٣) الجشطلتات الخاصة بالمعنى أو المضمون الخالص Gestalten of pure meaning or content

ولن نتعرض هنا بالمناقشة لمزايا هذه التقسيمات وعيوبها ، وسنضرب مثلاً للنوع الأول : اللحن الموسيقي، وللنوع الثاني : القصيدة ، وللنوع الثالث : العقدة في المسرحية . ونود هنا أن نؤكد أننا لن نعالج في الأساس إلا الجشطلتات الخاصة بالصيغة الصوتية الخالصة وهي « النظم » أو « الوزن » في ذاته . ولكن الصيغة الصوتية في الشعر أي السمات الصوتية اللغوية تختلف عن الموسيقا في أنها ليست إلا جزءاً أو جانباً من الجشطلتات المؤلفة من الصوت والمعنى « أو المضمون » كليهما . وعلى أي حال فإن جشطلتات الصوت في القصيدة يمكن السير في معالجتها بمعزل عن المضمون إلى مدى معين .

وأَوفقُ المداخل المنهجية لتحليل الجشطلتات الصوتية في الشعر من الناحية العملية ومن ناحية ما تَعِدُ به من حلول يأتي من تحليل الموسيقا . ويتميز تحليل الموسيقا بأن الموقف فيه ليس معقداً على نحو ما نجد في الشعر ؛ حيث ترتبط الصيغة الصوتية بالمعاني العرفية للكلمات ، وبالسياقات والمواقف التي يحيل إليها المؤلف ؛ كما أن علماء النفس والموسيقا قاموا في هذا المجال بإنجاز الكثير ؛ ولذلك يمكن أن نبدأ بتلخيص خصائص الألحان الموسيقية والتعليق عليها بما يقابلها من منظور الشعر :

(١) أجزاء الجشطلت : الأجزاء الصغرى في الموسيقا هي النغمات المنفصلة ، أما في الشعر فالمقاطع الصوتية Syllables

(٢) النظام الهرمي التجميعي للأجزاء : يتخذ تجميع الأجزاء في الموسيقا نظاماً هرميّاً يبدأ من النغمات Notes فالموازين الموسيقيةMeasures ، فالجمل الموسيقية. phrases وفي اللغة يبدأ التجميع الهرمي بالمقاطع الصوتيةSyllables ، ثم بالأطر الصرفيمية Frame - Morphemes (وهي ما يطلق عليه تروبتسكوي rahmeneinheiten) (٢٥) ، فالكلمات ، فالجمل . أما في الشعر فيبدأ من المقاطع الصوتية Syllables فالتفعيلات المكرورة Priods or "feet" فأجزاء البيت ، فالأبيات، فالمقاطع الشعرية .

(٣) مراكز البروز في المجموعات Dominant Centers in Groups : تمثل الدقات Beats في الموسيقا مراكز البروز الأساسية . وفي اللغة تبرز أساساً المقاطع الصوتية الطويلة ، والمقاطع الصوتية المنبورة في الكلمة أو في مجموعة كلمات ، تبرز النقاط التي تتغير عندها درجة الصوتPitch - Point في تنغيم الجمل . أما في الشعر فيبرز أساساً المقطع الصوتي الطويل أو المنبور داخل التفعيلة ، كما تبرز نهاية البيت وخاصة المقاطع الصوتية المنبورة المقفاة في كثير من ضروب الشعر.

وعلى الجملة ، فإن المركز الواقع في بداية أي مجموعة يكون أكثر تأثيراً ، يليه المركز الواقع في الوسط أو في النهاية . وقد أثبتت هذه النتيجة صدقها بالنسبة لتجميع الآثار السمعية بكافة أنواعها ، كما أن التجارب التي أجريت على الذاكرة في علم النفس توصل إلى النتيجة نفسها ، وكذلك الحال بالنسبة للموسيقا والشعر . وتؤدي الفاصلة الموسيقية Bar الذي يوضع في التدوين الموسيقي التقليدي قبل النقر إلى سوء الفهم ؛ لأن النقرة هي بالفعل نهاية الميزان الموسيقي « المازورة » أو العبارة الموسيقية .

ويلاحظ أن الشعر الايامبي Iambic Verse (٢٦) هو أكثر شيوعاً من التروكايك Trochaic (٢٧) في معظم اللغات. ويمكن القول بوجه عام إن القافية الأخيرة التي ترد في نهاية الأبيات المنفصلة شائعة إلى حد بعيد .

(٤) التقابل بين المجموعات المتتابعة : هذه الخاصية واضحة في معظم أنواع الموسيقا . وأكثر خواص الشعر تأثيراً هو التوافق بين الأبيات المتتابعة ، وبين الوحدات (كالتفعيلات مثلاً) داخل كل بيت على حدة ، وأحياناً بين الأزواج المقفاة من الأبيات أو المقاطع الشعرية . ويمكن أن يعرَّف التقابل بأنه « تكرر السمات تكراراً ذا قيمة جمالية » .

(٥) سلالم السمات في المادة الخاضعة للتشكيل الأسلوبي : في موسيقانا المعاصرة في غرب أوروبا يوجد ثلاثة سلالم من هذا النوع : سلم النغم The Gamut ، وسلم النبر (الدقات وجوداً وعدماً) ، وسلم الطول أو المدة (نغمتان كاملتان:Breve ؛ ونغمة كاملة : Semi-Minimum or half ؛ ونصف نغمة Breve or whole note note ؛ وربع نغمة ... Crotchet or quarter note الخ) . أما في اللغة المتعينة فتظهر السلالم في هيئة تقابلات على مربعات ومثلثات الصوائتVowel squares and triangles (٢٨) ، ومربعات الصوامت Consonant squares ، وبالتقابل بين المقطع المنبور وغير المنبور .

(٦) الإيقاع : Rhythm ينبني الإحساس الدقيق والمحدد بخبرة الإيقاع على أساس وجود مسافة زمنية مدتها حوالي ٣/٤ من الثانية بين مراكز البروز المتتابعة. (وينبغي أن يلاحظ أن المصطلح « إيقاع » يشيع استخدامه للدلالة على أي نوع من التكرار أو الحدوث الدوري المنتظم في عالم الطبيعة ، وكذلك للدلالة على أي نوع من التقابل في الخبرة الجمالية ، وللدلالة بوجه عام على كل ما يتصل عمليّاً بالخبرة الشعرية ما لم يحدد مفهومه بوضوح).

(٧) الصيغة الكلية أو خصوبة الجشطلت Wholeness : or Pregnance إن جوهر أي نوع من أنواع الجشطلت هو كونه صيغة كلية منظمة للخبرة ، سواء أكانت سمعية أم بصرية أم أي شيء آخر . وهذه هي علة تميز اللحن الموسيقي من سلسة النغمات المكونة له حال انفصال بعضها عن بعض .

ونود هنا أن نلفت النظر إلى سوء تصور واسع الانتشار عن خاصية الإيقاع في الشعر ؛ فالإيقاع تُعرِّفه مدرسة معينة بأنه التماثل الزمني للفواصل المتتابعة Isochrony of successive intervals. ومن الواضح أن ثمة سوء تصور أوحى بهذا التعريف فحواه أن جميع ضروب الإيقاع قائمة على تماثل الفواصل الزمنية . وقد وضع ألفونس مييه Alphonse Millet أن هذا التصور غير صحيح على الإطلاق . لقد صار التساوي الزمني للفواصل سمة غالبة على الموسيقا في غربي أوروبا في القرن السابع عشر ، وكان ذلك بتأثير الرقص . أما الموسيقا في العصر الجريجوري وفي كثير من الأنماط الموسيقية الأخرى فتتميز بإيقاع محدد – حسب تعريفنا السابق – وهو إيقاع لا تتساوى فيه الفواصل زمنياً Anisochronic وفي كثير من الشعر اليوناني واللاّتيني الكلاسيكي والشعر الإنجليزي الحديث نجد نموذج الإيقاع لا يتسم باستمرارية التساوي الزمني بين الفواصل بل بتقطعه ؛ أي أن الفواصل فيه متخالفة من حيث الزمن . وفي الشعر الإنجليزي – على سبيل المثال – يطّرد انقطاع التساوي الزمني عند نهاية البيت .

ويمكن أن نبرهن على القيمة الجمالية التي يتضمنها تخالف الفواصل من حيث الزمن باستخدام تجربة بسيطة في بنية الجشطلت :

فحين نُجري تجربة على شخص ما فَنُسمعه سلسلة من الدقات الصادرة عن بندول الإيقاع تفصلها عن بعضها فواصل قصيرة سنجد أنه من المستحيل عليه عمليّاً أن يفكر في كل دقة منها باعتبارها معزولة من غيرها من الدقات ، والذي سيحدث أنه سيقوم بالجمع بين دقتين أو عدة دقات ليكوّن منها سلسلة إيقاعية . وسيصير الأثر الإيقاعي أكثر تميزاً إذا لم تقدم له جميع الدقات بحيث تفصلها عن بعضها فواصل متساوية بل يكون تقديمها على نحو تأتي فيه كل دقيقتين أو ثلاث متبوعة دائماً بالفاصل نفسه (Katz, 1950,p 34).

وعلى من يريد فحصاً أو وصفاً للجشطلت في قصيدة ما ، بل حتى في بيت بمفرده أن يكون على يقين من أن إنجاز هذا العمل أمر بالغ التعقيد . ويمكننا أن

نكتفي في هذا الصدد بإبراز جانبين :
الجانب الأول : أن الخبرة في كل بيت على حدة تشتمل على الأقل على نوعين من الجشطلتات هما جشطلت البيت في ذاته بالإضافة إلى نوع آخر يمثل تياراً ينسرب مستخفياً يسمى غالباً بالوزن . وثمة ظاهرة مشابهة في الموسيقا وهي اللحن الأساسي الخفيUndercurrent Theme في الجملة الموسيقية . إن الوزن أو اللحن الأساسي Theme هو جشطلت في حد ذاته له سماته الخاصة من حيث الأجزاء المكونة له ، ونظامه الهرمي في تجميع الأجزاء ، ومراكز البروز في المجموعات، والتوافق والإيقاع والخصوبة ، وهذه السمات الخاصة تختلف عن تلك التي يختص بها البيت نفسه أو العبارة نفسها . (من المشكلات الطريفة المطروحة للبحث معرفة ما إذا كان الوزن أو الموضوع في الشعر الإنجليزي يتضمن سمات خاصة بدرجة الصوت . Pitch وهناك تجارب قام بها بويسكول Buiskool لم تنشر بعد يبدو أنها تؤيد هذا الاتجاه) .
الجانب الثاني : أن ثمة إحصاءات مزودة بتحليلات مفصلة لأبيات مستقلة أدت إلى استنباط السمات الآتية للجشطلت :
(١) قواعد صارمة .
(٢) اتجاهات تختلف في مدى قوتها .
(٣) تشكيلات أسلوبية فردية تأتي منعزلة وبشكل عرضي .

ومن أمثلة ذلك أن يكون الشعر الذي لدينا من نوع لا يلتزم فيه الشاعر في ابتداء كلماته بحرف معين ثم تقع هذه الظاهرة عرضاً في بعض الكلمات . وهذه الحقيقة الجديرة بالانتباه لها ما يقابلها ويشرح بعض جوانبها في علم النفس الجشطلتي ؛ يقول كاتس: « إن الأجزاء المكونة لبنية صيغة ما منها ما لا غنى عنه عندما يراد تذكر الصيغة الكلية Wholeness ، ومنها ما لا ضرورة له نسبياً » . (Katz 1950 , p. 46).

وعلينا ونحن نفسر التأثير الجمالي للتشكيلات الأسلوبية عند النظر إليها منعزلة أن نميز بين نوعين منها ؛ أولهما التشكيلات الأسلوبية التي تبرز الفكرة الرئيسية Theme على نحو ما نلاحظه على ورود رويّ الصدارة Alliteration في البيت الآتي:

From the lips everliling of laughter and love everlasting

أما ثاني النوعين فهو التشكيلات الأسلوبية التي لا تؤدي إلى إبراز الفكرة الرئيسية ، وهو ما نلاحظه على روي الصدارة في البيت الآتي :

The <u>d</u>eep <u>d</u>amnation of his taking off

كما أن علينا أيضاً أن نميز منها بين التي لها شيء من الصلة بالمضمون ، وتلك التي لا صلة لها بالمضمون على الإطلاق .

وتُعَدُّ الصبغة الذاتية للجشطلتات مظهراً آخر من مظاهر التعقيد في دراستها ؛ فمن المحتمل أن تتنوع الخبرة الجمالية التي تنتجها القصيدة الواحدة تبعاً لاختلاف الأشخاص ، بل ربما تختلف عند الشخص الواحد تبعاً لاختلاف حالته المزاجية .

وهذا يعني – بطبيعة الحال – أن الجشطلتات إلى حد ما لا تنتمي إلى القصيدة في ذاتها . وهذا القول منا هدفه تحديد المفاهيم ، وإلا فإن الجشطلتات – من جهة أخرى– تنتمي إلى القصيدة بمعنى أنها المسوغ الوحيد لوجود القصيدة . إن مستوى الجشطلتات التي تستطيع القصيدة إنتاجها وخصوبة هذه الجشطلتات هي التي تحدد مستوى القصيدة أو قيمتها . وإذا نظرنا إلى هذه القضية من زاوية نقد الفن فسنجد أن الهدف الأساسي هو إعادة تركيب الخبرة التي اكتسبها الشاعر نفسه ووصفُها في لحظة الإبداع على الرغم مما يبدو من صعوبة أو استحالته، وهذه العملية تشمل فيما تشمل الجشطلتات . ويمكن أن نفترض في هذا المقام أن خبرة الباحث ستكون مطابقة لخبرة الشاعر . وهذه المقولة هي افتراض تقبله أساساً للعمل أو هي تخيل صدقته الدراسة المتأنية ، وهذه هي نقطة البداية العملية الوحيدة ، لدراسة الجشطلتات . وليس في استطاعتنا هنا أن نتعرض لمناقشة المشكلة المنهجية المتعلقة بكيفية التأكد من صحة هذا الفرض في مجال التطبيق (Stutterheim,1953, 13,ff.).

٧- كيف توصف الصيغة الصوتية للقصيدة
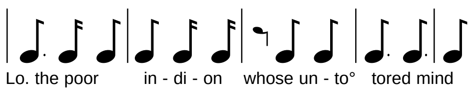
لدراسة الصيغة الشعرية هدف ذو وجهين؛ أولهما: أن نصف الطريقة التي تبدو بها الصيغة الصوتية للقصيدة أي التشكيلات الأسلوبية، وثانيهما: أن نفسر العلة التي من أجلها كانت هذه التشكيلات الأسلوبية على ما هي علية ، وهذا يعني - بعبارة أخرى- أن نفسرها من جهة اللغة التي كتبت فيها وما تتميز به من سمات ، ومن جهة نسبتها إلى الناحية الجمالية أي من جهة الجشطلتات التي هي قادرة على إنتاجها .

ويمكن - على سبيل الإيجاز - أن نرد الطرق السائدة في وصف الشعر إلى الأنواع الآتية :

(١) الطريقة التقليدية
(٢) طريقة التحليل الموسيقي
(٣) طريقة التحليل الفيزيائي
(٤) طريقة التحليل اللساني

وتفترض الطريقة التقليدية Classical Method في صورتها المتطرفة أن الشعر يتكون من تفعيلات ، يشتمل كل منها على مقطع طويل (أو ما يساويه) ، ومقطع أو أكثر من النوع القصير . ولا تزال هذه الطريقة تطبق على جميع ضروب الشعر غير أنها في الحق لا تنطبق إلا على الشعر المكتوب في لغات مثل : السنسكريتية واليونانية واللاتينية والتشيكية . فهذه اللغات من النوع الذي يحوي بين سماته الفارقة تقابلاً بين الحركات الطويلة والقصيرة ، ومن ثم تقابلاً بين المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة .

أما طريقة التحليل الموسيقي : Musical Method فلا تزال - على حد قول ويلليك Wellek ووارين Warren (1949,P.169) طريقة مقبولة بين معلمي الإنجليزية في أمريكا . وتقوم هذه الطريقة على أساس أن جميع ضروب الشعر ذات إيقاع متساو من حيث الزمن ، كما أن الشعر ذو سلّم شبيه بسلم النغمات في الموسيقا من حيث المدة التي يستغرقها النطق بالمقطع الصوتي . وليس للطريقة القائمة على التحليل الموسيقي تطبيق على أي ضرب من ضروب الشعر في أي لغة من اللغات المعروفة لنا (٣٠) . وقد اقتبسنا المثال الآتي عن ويلليك ووارين:



وتفترض الطريقة القائمة على التحليل الفيزيائي أن القصيدة هي موجات من الهواء ناتجة عن إنشادها. وربما كانت هذه الطريقة - على عكس ما يدعى لها من موضوعية - أوفر الطرق حظاً من الذاتية، لأن شكل موجات الهواء يختلف باختلاف الأشخاص ، ومرجع ذلك إلى سببين : أولهما اختلاف جهاز النطق باختلاف الأشخاص، وثانيهما أن الخبرة أو الجشطلت تختلف أيضاً من إنسان إلى إنسان بل إنها لتختلف عند الشخص الواحد باختلاف حالاته المزاجية . وعلى أي حال فإن القصيدة كما عرفناها ليست مجرد سلسلة من موجات الهواء ، ولكنها سلسلة من الصيغ الصوتية ، وشتان ما بينهما ؛ فالصيغة الصوتية ليست سلسلة من موجات الهواء ، كما أن الصوت ليس بالضرورة أيضاً سلسلة من موجات الهواء . ونحن نلاحظ أن موجات الهواء - أو بعض أنواعها على الأقل - قادرة على تكوين خبرة صوتية معينة لدى بعض المتلقين ، ولكن لا يمكن لهذه الموجات أن تتطابق تمام التطابق مع الأصوات.

وإذا نظرنا إلى الطريقة القائمة على اللسانيات الحديثة Modern Linguistic Method وجدناها طريقة إحصائية في أساسها . وهي تميز بين السمات اللغوية ذات القيمة الجمالية وتلك التي ليست كذلك ، وتضع الأساس لقياس الشيوع النسبي للسمات ذات القيمة الجمالية . وهذا الشيوع النسبي أو التكرار هو نفسه المعيار المعتمد لدى الباحث، والذي يتم على أساسه عقد الصلة بين السمات اللغوية والقيمة الجمالية .

ويمكن أن تخرج النتائج في شكل أرقام أو رسوم بيانية أو في كلا النوعين من الأشكال . وفيما يلي مثال لوصف السمات البنيوية الأساسية في الأبيات الاثنين

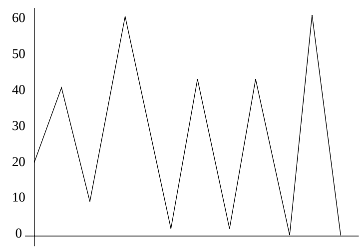
والستين الأولى من قصيدة كيتس (٣١) . Endymion

(أ) عدد مواضع نبر الكلمة أو « المقاطع الصوتية المنبورة » في البيت

* رقم المقطع

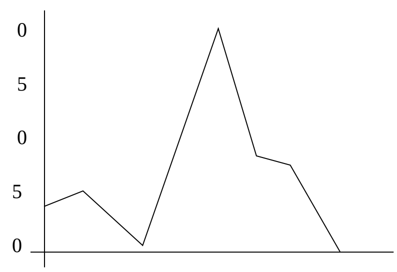
1st	2nd	3rd	4th	5th	6th	7th	8th	9th	10th	11th	*
21	39	11	56	3	39	6	38	2	56	0	
*41	23	51	6	59	23	56	24	60	6	8	

*غير منبور



(ب) توزيع نقاط التغير النبري خلال البيت

بعد المقطع	1st	2nd	3rd	4th	5th	6th	7th	8th	9th	10th
	3	4	1	10	20	8	6	0	0	0



(ج) عدد المقاطع الصوتية قبل نقطة التغير النبري الأساسي وبعدها

عدد المقاطع الصوتية المنبورة	قبل الذروة الأساسية	بعد الذروة الأساسية
0	0	0
1	6	7
2	27	32
3	13	10
4	3	0

ويتضح مما سبق أن الطريقة الإحصائية تضطلع بمهمات متعددة ؛ مثل وصف عدد المقاطع الصوتية في الأبيات المتتابعة ، وتحديد عدد المنبور منها وغير المنبور ، أو عدد الطويل والقصير ، والنظام الذي ترد به ، وتعيين الحدود بين الكلمة ومجموعات الكلمات Word-Groups. ولا شك أن مثل هذه الطريقة أساسية ولا يمكن الاستغناء عنها .

بيد أنه ينبغي – وهذه قضية منهج ومبدأ – أن نكون على وعي بأمرين : أولهما أن الطريقة الإحصائية لا يمكن أن تقود إلى وصف كامل للبنية الجمالية للقصيدة ، وثانيهما أنه لا يمكن – من حيث المبدأ – أن نطبق طريقة التسجيل والإحصاء من غير أن نطبق في الوقت نفسه مناهج التقويم ؛ أي من غير دراسة للجشطلتات .

ويمكن للطريقة الإحصائية أن تعطينا صورة كاملة للسمات التي تتردد في القصيدة بانتظام . وتتجلى في هذه الصورة نسبة شيوع التكرارات من حيث الكثرة والقلة . ومن أمثلة ذلك أن عدد المقاطع الصوتية ربما يبقى ثابتاً على حين تتغير مواضع النبر في حدود معينة ، كما أن عكس ذلك ممكن أيضاً فقد يبقى عدد مواضع النبر ثابتاً على حين يتغير عدد المقاطع الصوتية في حدود معينة . ونفترض الطريقة الإحصائية ضمناً أنه كلما زادت درجة انتظام ورود السمات قويت الصلة بينها وبين المظهر الجمالي ، وهذا الفرض صحيح في جملته . غير أن ثمة حالات لا يمكن فيها للطريقة الإحصائية بما تقدمه لنا من معلومات حول اختلاف نسبة الشيوع زيادة ونقصاً أن تفي بكل ما نريد ، وهنا تنشأ مشكلة حول الكيفية التي

ننجز بها وصفاً وتقويماً كاملين للقصيدة . فقد ترتبط نسبة الشيوع الأقل أحياناً بقيمة جمالية عليا ، ومثال ذلك ألا يلتزم الشاعر في قصيدة ما رويّ الصدارة . ثم يلجأ في بيت واحد منها إلى استخدام هذه الوسيلة في كلمات متتابعة ، وقد يكون هذا أمراً جميلاً ومؤثراً في سياق بخصوصه . وحينئذ يكون التزام روي الصدارة في البيت ذا قيمة جمالية عالية وإن كانت نسبة شيوعه قليلة جداً . ولنضرب لذلك مثلاً آخر : ربما يتميز بيت معين من الناحية الإحصائية بخروجه على ما ينتظم الأبيات من سمات إلى حد بعيد ، غير أنه في سياقه هذا قد يكون مديناً بالكثير من جماله إلى هذه الحقيقة بذاتها؛ نعني إلى كونه مختلفاً عن الأبيات السابقة أو عن الأبيات اللاحقة أو إلى كونه مختلفاً عنها جميعاً ، وهنا أيضاً ترتبط القيمة الجمالية العالية بنسبة قليلة من الشيوع ، بل قد تكون هذه النسبة القليلة من الشيوع هي علة ارتفاع القيمة الجمالية (٣٢)

وينتج من ذلك ما يلي :

(١) أن الطريقة الإحصائية لا يمكنها أن تحيط إلا ببعض الجوانب التي ينبغي فحصها أو وصفها . ويكون الأمر كذلك على وجه الخصوص بالنسبة لتحليل الأبيات المفردة .

(٢) أنه في حالة الأبيات المفردة أو مجموعات الأبيات لا بد من اعتبار الأحكام التقويمية أي الجشطلتات . ومن الوسائل الإيضاحية الشهيرة في هذا المجال بعض الأسئلة التي يشيع استخدامها نحو : هل استخدم الشاعر روي الصدارة أو تجانس الصوائت Assonance (٣٣) أو شكلاً آخر من أشكال الانتظام العارض عن قصد لتحقيق غرض بعينه ، أم أن مرد ذلك إلى المصادفة المحض ؟ وهل ترانا نخدع أنفسنا حين نفترض أن لهذه الأشكال «معنى» جمالياً بالنسبة للشاعر ؟ .

وثمة حكمة وراء هذا السؤال ؛ إذ ليس الهدف النهائي من الوصف الجمالي للصيغة الصوتية في قصيدةٍ ما هو أن نَصِفَ التفاوت في الكثرة والقلة من جهة الشيوع ، بل أنْ نَصِفَ التباين في الدرجة من حيث القيمة الجمالية.

وعلى ذلك فإن أيَّ وصف للقصيدة – إذا أريد له أن يكون كاملاً – عليه أن يستخدم وسيلة فحص الجشطلتات؛ لكي تكون أساساً لتمييز ما هو متصل بالجانب الجمالي مما هو ليس كذلك . كما ينبغي – بالإضافة إلى ما سبق – أن يستكمل الباحث دراسته بفحص للجشطلتات يكون الهدف منه تفسير الأسباب التي من أجلها جاءت الصيغة في القصيدة على ما جاءت عليه ، أي الكشف عن المسوغات الجمالية للصيغة .

٨ – وصف الجشطلتات

علينا عند فحص الجشطلتات ووصفها أن نواجه سلسلة من المشكلات والصعوبات التي لن يتيسر لنا فحصها هنا . ولقد ذكرنا من قبل الفرض الذي يؤخذ به في هذا المجال وفحواه هو افتراض التطابق بين خبرة الباحث وخبرة الشاعر (Stutterheim, 1953 Passim).

ودراسة الجشطلتات هي الآن من المجالات التي تبذل فيها المحاولات المنهجية من قِبَل الباحثين في علم النفس وعلم الموسيقا والدراسات الجمالية والنقد الأدبي والصوتيات واللسانيات . غير أن التواصل بين هؤلاء الباحثين لا يزال جد ضعيف حتى الآن ، كما أن التفاهم المتبادل بينهم حول المشكلات والمناهج والنتائج لا يزال ضئيلاً . ونود أن نضرب هنا مثلين لانعدام هذا الاتصال :

لقد قام علماء النفس في مختبراتهم بمزيد من الجهد القيم لدراسة خواص الجشطلتات السمعية المثلى . غير أن أيّاً منهم – في حدود علمي – لم يحاول في سبيل تحقيق الهدف نفسه أن يستفيد بالدراسة الوصفية التي قام بها هافت Havet للشعر اليوناني واللاتيني ، على الرغم من أنها كانت دراسة ممتازة في وصفها ؛ كما أنها اعتمدت في بعض جوانبها على الإحصاء . ونظير ذلك أيضاً عدم إفادتهم من

الـــدراســـة الـــوصـــفـــيـــة الـــتـــي أنجزهـــا جرامون(١٩١٣,١٩٥٠) Gramont للشعر الفرنسي ، ودراسات تروبتسكوي وجاكوبسون ولوتس Lotz للشعر في اللغات السلافية ، ودراسات بعض الدراسين من أمثال جويتار Guittart وستويفلنج Stuiveling وغيرهما للشعر الهولندي، وذلك على الرغم من أن هذه الدراسات الوصفية وغيرها مما قام به علماء فقه اللغة واللسانيين قد كشفت عن أنماط وخصائص وقوانين كثيرة تتعلق بالجشطلتات ، بل إن أهمية هذه النتائج لعلم النفس البحث لا تقل بحال عن تلك النتائج التي استنفدت كثيراً من الجهد التجريبي في المعامل .

والمثال الآخر لانعدام التواصل بين التخصصات المختلفة في هذا المجال هو دراسة موجات الهواء ؛ فهناك الكثير من الحلول لمشكلات نظم الشعر وإنشاده التي لا يمكن التوصل إليها إلا بدراسة موجات الهواء وحركات الأجسام ذات الصلة بإنتاج هذه الموجات ، ذلك أمر يبدو أن الشك في جدواه قليل . غير أننا نلاحظ – إذا استثنينا عدداً قليلاً من الدراسات – أن ما أنجز حتى الآن في هذا الميدان لا يحظى بالثقة على نطاق واسع ، ومرجع ذلك إلى النظرة المادية الضيقة التي يصدر عنها بعض الباحثين ، ولاسيما سكريبتشر Scripture. ومن المتوقع أن يقوم بسد جانب من هذه الفجوة التقرير اللاحق الذي سينجزه معهد ماساشوستس للتكنولوجيا Massachusetts Institute of Technology عن تحليل الكلام تحت إشراف جاكوبسون وفانت Fant وهيل Halle (1962) حيث ستعالج السمات التشكيلية Configurational.

٩ – الأداء Performance

لعل من بين المآثر الكثيرة لجاكوبسون (١٩٣٣) على دراسة النظم فصله الحاد ما بين الشعر والإنشاد. وهذا الفصل والتمييز يناظره تقسيم العمل ما بين الشاعر والمنشد .

إن إنشاد القصيدة – من الوجهة اللسانية – حدث لحظي فردي من أحداث التحقق الفيزيائي Physical realization. وعند تحليل حدث من هذا النوع ينبغي أن نميز تمييزاً دقيقاً تلك السمات التي يجري تحقيقها . إن السمات الأساسية التي هي ذات أهمية للإنشاد يمكن إجمالها فيما يلي :

(١) الطريقة التي تتحقق بها السمات اللغوية الخالصة (وتشمل السمات الفارقة بذاتها والسمات الفواصل والسمات التشكيلية) .

(٢) الطريقة التي تتحقق بها البنية الشعرية .

(٣) السمات التعبيرية الطبيعية الخاصة بتنغيم الجملة .

ومن الواضح أن هذا النوع من التحليل لا يمكن أن يتم إلا بفهم واضح جلي للأمور الآتية :

(١) خاصية اللغة وبنيتها .

(٢) خاصية الشعر وبنيته .

(٣) سيكولوجية التعبير .

أضف إلى ذلك أن هذا البحث يتطلب من الباحث ألفةً لمعالجة الطرق التجريبية ، ولا سيما المختبرية منها . ويمكن لتسجيلات الأسطوانات أن تقدم لنا في هذا المجال مادة تعيننا أكبر العون على تحقيق ما نهدف إليه. ■

قائمة المراجع

DE GROOT, A. W., 1935 . Nieuwe Taalgids 29, 49

DE GROOT ,A. W., 1946 . Alegmene Versleer . The Hague .

GRAMMONT, M., 1913 Le vers français . Paris (4th ed . 1937)

GRAMMONT.M., 1950 Petit traite de versification francaise . Paris

HAVET, L., Cours de métrique greeque et latin . Paris , several editions.
JAKOBSON , R., 1923 O cheshkom, stikhe (On Czeeh Verse) Betlin .
JAKOBSON , R., 1933 Ueber den Versbau der Serbokroatischen Volksepen, Archives Néerl. de Phonét Expérim. 8-9, 135ff.
JAKBSON , R., 1934 Métrical slava , Enciclopedia Italiana 23, 112 ff.
JAKBSON , R., (With J. Lotz) 1941. Axiomatik eines Verssystems am mord winischen Volkslied dargelegt. Thesen zu einem Vortrage im ungarischen Institut. Stockholm .
JAKOBSON, R., 1952 . Studies in comparative Slavic metrics . Oxford Slavonic Papers, vol. III, 21-26.
JAKOBSN , R., 1962 . Selected writings I. The Hague (esp. chapter Kindersprache).
JAKOBSON, R., G. FANT, and M. HALLE, 1962. Preliminaries to speech analysis. Cambridge, Mass ., (also later ditions).
KAINZ, FR., 1941 Psychologie der Sprache I-IV. Stuttgart (1956 ed)
KATZ, D., 1950 Gestalt Psychologie; its nature and significance (transl.by R. Tyson) New York.
KAYSER , Wolfgang, 1954. Das sprachlicffe Kunstwerk . 3e ed.
MALMBERG, B., 1964 Couches primitives de structure phonogique, phonetica II.
MALMBERG,B., 1966 Stabilité et instabilité des structures in phonogiques, in phoné tique et phonation (eds.) A. Moles et B. Vallancien , Paris.
MEILLET, A., 1923 Les origines indo-européennes des metres. Paris
PEI,M., 1949 The story of language . Philadelphia-new york , p.811.
SAPIR,E., 1921 . Language . New York , pp 236-247.
SAUVAGEOT, A ., 195.Les procédés expressifs du français contemporain . Paris.
STUTTERHEIM, C.F.P.,1953 Problemen der Literatuu rwetenschap. Antwerpen Amsterdam.
WELLEK, R., and A. WARREN 1949 , Theory of literature. New York.(for most purposes the bibliographies in STUTTERHEIM, WELLEK and WARREN, and for Gestaltpsychology , in KATZ, are practically complete, or contain references to complete bibliographies).

حواشي المترجم

(*) يوجه المؤلف شكره في صدر بحثه للأستاذ ج.أو. كلير – سوبيل J.O. Clair - Sobell الأستاذ بجامعة كولومبيا البريطانية لتفضله بقراءة مسودة البحث ، ولما أبداه من اقتراحات وتصويبات قيمة .

(١) هو فرانسوا ديوك دي لاروشيفوكو . François Duke de la Rochebocauld (1613-180) فيلسوف أخلاقي فرنسي ، كتب كتابه « الحِكَم » Maxims حلل فيه دوافع السلوك الإنساني وكان تحليله إرهاصاً بما توصل إليه فيما بعد فرويد والمشتغلون بعلم الأحياء السيكولوجي Psychobiology وفي « الحِكَم » يتجلى صفاء القريحة وحضور البديهة وإحكام الصياغة ، كما تتجلى القدرة على الجمع بين المفارقات والتناقضات في عبارة محكمة موجزة إلى أقصى حدود الإيجاز . وأسلوب « الحكم » نموذج للأسلوب الكلاسيكي الفرنسي الذي يمتاز بالتعقيد وتناسب الأجزاء والإيجاز والفصاحة .

(٢) هو روبرت ألكسندر شومان Robert Alexander Schumann (1810 - 1856) أحد عباقرة التأليف الموسيقي الرومانسيين في ألمانيا ، وتمثلت عبقريته في موسيقا البيانو وفي إبداع الغنائيات الألمانية Lieders التي يشير إليها المؤلف . والغنائية هي قصيدة تأملية عاطفية تؤدى مصحوبة بالموسيقا .

(٣) يراد بالعمل الفني في جملته القصيدة نصّاً وأداءً أو إنشاءً وإنشاداً .

(٤) تقوم التفرقة هنا على التمييز السوسيري بين اللغة المتعينة بوصفها نظاماً مجرداً يشترك فيه أفراد الجماعة اللغوية المعينة في مقابل الكلام الذي يمثل الأداء الفعلي في المواقف العملية ويقوم به أفراد المتكلمين .

(٥) تنطلق هذه الدراسة كما ذكرنا في التقديم من جماليات الصيغة Form أو الجشطلت Gestalt وطبيعة

الإدراك البشري الذي يتسم بخاصية الكلية Wholeness متجاوزاً خصائص العناصر المفردة المكونة للشكل (أو الصيغة أو الجشطالت) . ويمكن الرجوع إلى مقدمتنا لهذه الترجمة لمزيد من التفصيل .

(٦) يراد بالتشكيل الأسلوبي Stylization أو ما يطلق عليه أسلوبيات المقال ، تنظيم السمات اللغوية في النص على نحو تتحول به من مجرد كونها بنوداً في قائمة المتغيرات إلى خصائص أسلوبية مائزة للنص . ولتفصيل القول في هذا المفهوم وفي علاقته بمفهوم المتغيرات اللغوية انظر مبحث الإجراء من الفصل الأول في كتابنا « في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية » ، ط٣، دار عين القاهرة ، ١٩٩٢ .

(٧) هو ماركوس تيليوس شيشرون Marcus Tullius Cicero (١٠٦-٤٣ ق.م) ،سياسي روماني كان أخطب خطباء اليونان ، وامتاز بالتمكن من فنون القول ويُسْر التناول لكل ما هو صعب من القضايا وقوة الإقناع .

(٨) هو توماس بابنجتون ماكولي Thomas Babington Macauly (١٨٠٠-١٨٥٩) مؤرخ وأديب إنجليزي كان من أعلام العصر الفيكتوري . وكان له أسلوب متفرد في الإنجليزية يمتاز بالوضوح والمباشرة وقوة التأثير .

(٩) يراد بالمشاكلة المقطعيةIsosyllabism اعتماد الإيقاع على ورود أشكال مقطعية معينة على مسافات منتظمة في البيت الشعري .

(١٠) عالج ابن جني هذه القضية من جهات مختلفة في غير مكان من خصائصه ، ومنها مبحثه في أصل اللغة (١/٤٦-٤٧) والاشتقاق الأكبر (٢/١٣٤-١٣٩) وتصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني (٢/١٤٥-١٥٢) ومساس الألفاظ أشباه المعاني (٢/١٥٢-١٥٨) ومواضع أخرى من الخصائص بتحقيق محمد علي النجار .

(١١) النبر Stress مصطلح صوتي يشير إلى كمية الجهد المبذول في نطق مقطع صوتي ما . ويسمى « نبر كلمة Word-Stress » إذا قصد به تفاوت كمية الجهد المبذول في نطق مقاطع الكلمة الواحدة . أما إذا أشير به إلى تفاوت الكمية على مستوى الجملة فإن أبرز مقطع في الجملة يعطي الكلمة التي هو فيها بروزاً فتكتسب بذلك أهمية دلالية خاصة . وتسمى هذه الظاهرة « نبر الجملة Sentence-Stress » ولبيان الفوارق بين النوعين انظر كتابنا «دراسة السمع والكلام» عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ص ٢٣٧-٢٤٠.

(١٢) النغمة Tone مصطلح صوتي فيزيائي يشار به إلى الأثر السمعي الناتج عن اختلاف معدل اهتزاز الوترين الصوتيين في الثانية الواحدة . وتتبُّع هذا التباين صعوداً وهبوطاً واستواء في المقاطع الصوتية ينتج ما يسمى بالتنغيم Intonation .

(١٣) المقطع الشعري Stanza هو عدد من الأبيات يزيد عادة على ثلاثة ، ويتحد مع سائر المقاطع الشعرية في القصيدة الواحدة من حيث الوزن ونظام التقفية.

(١٤) توماس كامبيون Thomas Campion (١٥٦٧-١٦٢٠) شاعر ومؤلف موسيقي إنجليزي كان وحيد عصره في كتابة النصوص الشعرية للتأليف الموسيقي .

(١٥) ينسب هذا الشكل الشعري إلى الشاعرة اليونانية الشهيرة سافو Sappho التي عاشت على تخوم القرنين السابع والثامن قبل الميلاد . والمقطع الشعري السافوي يتألف من أربعة أبيات ، وكل بيت من الثلاثة الأبيات الأولى فيه يتألف من أحد عشر مقطعاً صوتياً ، أما الرابع فمن خمسة مقاطع صوتية .

(١٦) لا يخفى أن هذا الأمر خاص بلغات أخرى غير العربية .

(١٧) درجة الصوت Pitch هو الحكم السمعي على النغمة Tone (انظر الحاشية ١٢) بالحدة أو بالغلظ ، ويتجلى تباينها في اختلاف النمط التنغيمي للكلام .

(١٨) السمة الفارقة Distinctive feature هنا مصطلح صوتيمي يطلق على السمة الصوتية التي يسبب وجودها أو انعدامها في تقابل صوتي ما فرقاً دلالياً كما في التقابل بين « فاض وغاض ». انظر «اتجاهات البحث اللساني» تأليف ميلكا إيفتش ترجمة سعد مصلوح ووفاء كامل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ١٩٩٦، ص ٢٥٥-٢٥٧ .

(١٩) إذا كانت السمة وجوداً وعدماً لا تنتج فرقاً دلاليّاً وإنما ترجع لطبيعة الجوار الصوتي السابق أو اللاحق للأصوات التي تجري مقارنتها فإن السمة تكون فضلة أو زائدة Redundant .

(٢٠) السمة التشكيلية Figurational تطلق صوتياً (ونحوياً أيضاً) على أي تتابع منتظم من الأصوات أو الحروف أو الأفعال أو التراكيب يمكن تمييزه تمييزاً شكليّاً في المنطوق أو المكتوب ، وهي تعمل كما ذكرنا على مستوى الشكل لا على مستوى الدلالة.

(٢١) السمة الغالبة على أوزان الشعر العربي في الشعر العمودي ثبات عدد المقاطع وإن تغيرت أنواع المقاطع تبعاً لما يعرض للبيت من زحافات أو علل.

(٢٢) يقصد بالصائت غير المتميز الصائت الذي ينطق من الحيز الأوسط في منطقة إنتاج الصوائت كما حددها دانيال جونز في نظريته عن الصوائت المعيارية (انظر في كتابنا : دراسة السمع والكلام) ص ٢٠٦-٢٠٨ شرحاً مستفيضاً للنظرية ، وتحديداً لخصائص الصوائت العربية ومواضع نطقها على شبه منحرف الصوائت الذي اقترحه جونز)

(٢٣) يتألف المقطع الصوتي عادة من صائت يمثل قمة المقطعThe Peak تكتنفه الصوامت التي هي أقل إسماعاً. أما في حالتنا هذه فإن المقطع يتكون من صامت واحد وهو /i/ ؛ ومن ثم يعد هذا الصامت صامتاً مقعياً بوصفه المكون الوحيد.

(٢٤) لغة موطنها وسط فيتنام.

(٢٥) يقصد بالأطر الصرفيمية المتواليات الصرفية التي تشتمل على خانات « شواغر » يمكن ملؤها ببدائل صرفية مختلفة ، ومثال ذلك في تحليل كلمتي : المنصفون ، المنصفات :

∅/ منصف / ∅

الـ / منصف / ∅

∅/ منصف / ـة

الـ / منصف / ـة

∅ / منصف / ون

الـ / منصف / ون

∅/ منصف / ات

الـ / منصف / ات

(٢٦) الشعر الإيامبي يطلق في الشعر اليوناني القديم على تفعيلة مكونة من مقطع قصير يليه مقطع طويل . وفي الشعر الإنجليزي على تفعيلة مكونة من مقطع غير منبور يليه مقطع منبور.

(٢٧) الشعر التروكي يطلق على تفعيلة يونانية قديمة تتكون من مقطعين أولهما طويل والثاني قصير ، ويطلق في الشعر الإنجليزي على تفعلية من مقطعين أولهما منبور والثاني غير منبور.

(٢٨) ارجع إلى كتابنا « دراسة السمع والكلام » لمزيد من التفصيل عن هذه المصطلحات وعن نظرية دانيال جونز في الصوائت المعيارية ص ٢٠٨.

(٢٩) يقصد بروي الصدارة تكرار صوت / حرف أو أكثر في أوائل الكلمات المتقاربة أو المتوالية ، كما يطلق أيضاً على وقوع هذا التكرار في أوائل المقاطع المنبورة .

(٣٠) يجدر الإشارة هنا إلى جهد المستشرق الفرنسي ستانلاس جويار في التماس الأساس الموسيقي للعروض العربي ، وذلك في كتابه « نظرية جديدة في العروض العربي » . وقد ترجمه المنجي الكعبي وراجعه أستاذنا عبدالحميد الدواخلي ، وصدر عن الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٦.

(٣١) جون كيتس John Keats (١٧٨٧-١٨٢١) شاعر إنجليزي ، والقصيدة المشار إليها في الدراسة واحدة من أروع قصائده التي تمثل طفرة واضحة في مسيرة إبداعه الشعري.

(٣٢) مثال ذلك قوله تعالى: ﴿ أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الأُنْثَى * تِلْكَ إِذاً قِسْمَةٌ ضِيزَى ﴾ (النجم ٢١-٢٢) حيث لم ترد هذه الكلمة الغريبة في تأليفها الصوتي إلا في هذا الموضع من القرآن الكريم تصديقاً لغرابة القسمة المتعجب منها .

(٣٣) يراد بتجانس الصوائت تشابه الكلمات في الصوائت المنبورة مع اختلافها في الصوامت .

الـوجــــود والتـأويـــــل

بــــول ريكــــور



ترجمة: منــذر عيــاشـــي *

أنوي هنا أن أسبر الطرق التي فتحها أمام الفلسفة المعاصرة ما يمكن أن يسمى « تطعيم المشكل التأويلي بالمنهج الظاهراتي ». وسأقتصر على استعادة تاريخية وجيزة، وذلك قبل الشروع بالاستثمار على وجه الدقة، والذي يجب، في نهايته على الأقل، أن يعطي معنى مقبولاً لمفهوم الوجود –معنى يعبّر فيه تجديد الظاهراتية عن نفسه بوساطة التأويل.

١–أصل التأويل

لقد تشكلت المشكلة التأويلية قبل ظاهراتية هوسرل بكثير. وإنه لمن أجل هذا أتكلم عن التطعيم. ويجب القول أيضاً إنه تطعيم متأخر.

وليس من غير المفيد أن نذكر بأن المشكل التأويلي قد طُرح أولاً في حدود الشرح، أي في إطار علم يقترح نفسه لفهم النص، ولفهمه انطلاقاً من قصده، وعلى أساس مايريد أن يقول. وإذا كان الشرح قد أثار مشكلاً تفسيرياً، أي مشكلاً تأويلياً، فذلك لأن أي قراءة للنص، مهما كانت مرتبطة بالجوهر، و« بهذا الذي من أجله » كان قد كتب، إنما تتم دائماً في داخل أمة، وتقاليد، أو من داخل تيار فكري حي، فتنمي هذه كلُّها افتراضات ومقتضيات. وهكذا، فإن قراءة الأساطير اليونانية من لدن المدرسة الرواقية على قاعدة من المادة ومن الأخلاق الفلسفية، لتتطلب تأويلاً جد مختلف عن التأويل الحاخامي للتوراة في

* ناقد سوري،أستاذ اللسانيات في جامعة البحرين، صدر له عدد من الكتب المؤلفة، والكتب المترجمة عن الفرنسية في مجال الدراسات اللسانية والنظريات الأدبية.

الهالاشا أو الهاغادا. وكذلك، فإن تأويل العهد القديم بدوره على ضوء الحدث النصراني، وذلك من قِبَلِ الجيل الرسولي، ليعطي قراءة أخرى للأحداث، وللمؤسسات، وللشخصيات الإنجيلية غير تلك التي قام بها الحاخامات.

وإذا كان هذا هكذا، فبأي شيء تخص هذه المناقشات في التفسير الفلسفة؟ ويمكن القول بهذا الخصوص إن التفسير يتطلب نظرية كاملة في الإشارة والمعنى، وذلك كما نرى هذا في «العقيدة المسيحية» للقديس أوغسطين مثلاً. ويمكننا أن نقول بصورة أكثر تحديداً إذا استطاع نص من النصوص أن يحتوي على عدد من ا لمعاني، كأن يكون له معنى تاريخي مثلاً، ومعنى روحي، فيجب اللجوء إلى مفهوم في المعنى أكثر تعقيداً بكثير من ذلك الذي يكون للإشارات في المشترك اللفظي والذي يتطلبه منطق البرهنة. وأخيراً، فإن عمل التأويل نفسه يكشف عن عزم عميق للتغلب على البعد، والتباعد الثقافي، كما يكشف عن عزم لجعل القارئ معادلاً لنص أصبح غريباً، وكذلك لدمج معناه في الفهم الحاضر والذي يستطيع الإنسان أن يأخذه من نفسه بالذات.

ما عاد يمكن للتأويل، منذ ذلك الحين، أن يبقى تقانة بيد المتخصصين من مؤولي الوحي الإلهي، والخوارق. فلقد استخدم القضية العامة للفهم. وكذلك أيضاً، فإن أي تأويل مهم، ماكان يمكنه أن يكون من غير أن يستعير من طرق الفهم المتوفرة في عصر من العصور: الأسطورة، والمجاز،والاستعارة، والقياس، إلى آخره. وإن هذا الارتباط التأويلي _بالمعنى المحدد لشرح النص_ بالفهم_ بالمعنى الواسع لذكاء الإشارات_ قد جرى التحقق منه بوساطة واحد من المعاني التقليدية لكلمة التأويل نفسها، وهو المعنى الذي جاءنا من أرسطو. وإنه لما يثير الدهشة بالفعل أن نجد عند أرسطو أن التأويل لا يتحدد بالمجاز،ولكنه يخص كل خطاب دال. ويمكن القول أكثر من ذلك، إن الخطاب الدال تأويل، وهو الذي « يؤوِّل » الواقع، وذلك بما إنه يقول « شيئاً عن شيء ». وإذا كان ثمة تأويل، فذلك لأن التعبير يعد استحواذاً واقعياً بوساطة التعابير الدالة، وليس خلاصة مزعومة من الانطباعات الآتية من الأشياء نفسها.

هذه هي العلاقة الأولى والأكثر أصالة بين متصور التأويل وبين متصور الفهم. وإنها تقوم بنقل المشكلات التقنية للتفسير النصي إلى المشكلات الأكثر عموماً للمعنى واللغة.

ولكن التفسير ماكان له أن يحيي التأويل العام إلا من خلال تطور جديد، إنه تطور فقه اللغة الكلاسيكي وتطور العلوم التاريخية في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. فلقد أصبحت المسألة التأويلية مع شليير ماخر ودلتي مسألة فلسفية. ولذا، فإن العنوان الفرعي الذي وضعناه «أصل التأويل»، يشير بوضوح إلى عنوان دراسة دلتي الشهيرة، والتي ظهرت في عام ١٩٠٠. ولقد كانت مشكلة دلتي تتمثل في إعطاء Geisteswissenschaf Ten صلاحية تقارن بصلاحية علوم الطبيعة، وذلك في عصر الفلسفة الوضعية. وإذ طُرحت المشكلة على هذا الأساس، فلأنها كانت مشكلة إبيستومولوجية: لقد كان المقصود إنشاء نقد للمعرفة التاريخية، يعادل في قوته النقد الكانتي للمعرفة بالطبيعة. كما كان المقصود أن تخضع لهذا النقد الإجراءات المتناثرة بتأويل الكلاسيكي: قانون التسلسل الداخلي للنص، وقانون السياق، وقانون المحيط الجغرافي، والعرقي، والاجتماعي، إلى آخره. ولكن حل المشكل يتجاوز وسائل الإبيستومولوجيا البسيطة: إن التأويل الذي يرتبط بالنسبة إلى دلتي بالوثائق التي تثبتها الكتابة، يمثل جزءاً من ميدان من ميادين الفهم أكثر سعة. ذلك لأنه يمتد من حياة نفسية إلى حياة نفسية غريبة. وهكذا يجد المشكل التأويلي نفسه مجذوباً إلى ناحية علم النفس: يمثل الفهم بالنسبة إلى كائن متناهٍ تحولاً إلى حياة أخرى. وهكذا يستخدم الفهم التاريخي كل تناقضات التاريخانية: كيف يمكن لكائن تاريخي أن يفهم التاريخ تاريخياً؟ وتحيل هذه التناقضات بدورها إلى إشكالية أكثر حيوية بكثير: كيف يمكن للحياة وهي تعبر عن

نفسها أن تجعل من نفسها موضوعية؟ وكيف يمكن لها إذ تجعل من نفسها موضوعية أن تضيء معاني جديرة بأن يأخذها ويفهمهما كائن تاريخي آخر يتجاوز وضعه التاريخي الخاص؟ سنجد إذن مشكلة عظيمة تطرح نفسها في نهاية استثمارنا: إنها مشكلة العلاقة بين القوة والمعنى، وبين الحياة الحاملة لمعنى والعقل القادر أن يسلسلها في سلسلة متجانسة. فإذا كانت الحياة غير دالة في أصلها، فإن الفهم سيكون غير ممكن أبداً. ولكن لكي يستطيع أن يكون هذا الفهم مثبتاً، ألا يجب أن يُحمل إلى الحياة نفسها هذا المنطق للتطور المتأصل، والذي كان هيغل يسميه المتصوَّر؟ ثم ألا يجب على المرء أن يعطي لنفسه خلسة كل إمكانات فلسفة العقل في اللحظة التي يصار فيها إلى صنع فلسفة للحياة؟ هذه هي الصعوبة العظمى التي تستطيع أن تبرر بحثنا عن بنية الاستقبال في جهة الظاهراتية، أو، لكي نستعيد الصورة الأولى التي بدأنا بها، فإننا نقول إنها تستطيع أن تبرر المخطط الفتي الذي نستطيع بالاعتماد عليه أن نطعِّم التأويلي.

٢- الطعم التأويلي في الظاهراتية

ثمة طريقتان لإرساء التأويل في الظاهراتية.

لدينا طريقة موجزة، وهي التي سأتكلم عنها أولاً. ولدينا طريقة مطولة، وهذه أقترح أن نجوبها. أما الموجزة، فهي طريق أونطولوجيا الفهم، وذلك على غرار نهج هايدغر. وإني إذ أسمي « الطريقة الموجزة » أونطولوجيا الفهم، فذلك لأنها إذ تقطع الصلة مع مناقشات المنهج، فإنها تحمل نفسها دفعة واحدة على مخطط أونطولوجيا الكائن المتناهي، بغية أن تجد فيه الفهم ليس بوصفه دُرّجة للمعرفة، ولكن بوصفه دُرّجة للكينونة. بيد أننا لن ندخل رويداً رويداً في أنطولوجيا الفهم هذه ، كما إننا لن نصل إليها بالتدرج، وبتعميق المقتضيات المنهجية للتفسير، وللتاريخ، وللتحليل النفسي: إننا سننتقل إليها بقلب مفاجئ للإشكالية. فعوضاً عن السؤال: بأي شرط يستطيع كائن عارف أن يفهم نصاً أو أن يفهم التاريخ؟ سنضع السؤال التالي: من هو الكائن الذي يتكون الكائن من فهمه؟ وهكذا يصبح شكل التأويل إقليماً من أقاليم تحليل هذا الكائن. فهو « الوجود هنا » الذي يوجد وهو يفهم.

أريد، بادئ ذي بدء، أن أنصف إنصافاً كاملاً أونطولوجيا الفهم *هذه*، وذلك قبل أن أقول لماذا أقترح أن نسير في طريق أكثر التواء وأكثر عناء، بالإضافة إلى أن اللسانيات وعلم الدلالة كانا قد مهداه. فإذا بدأت بفعل الإنصاف هذا إزاء فلسفة هيدغر، فذلك لأني لا أنظر إليها بوصفها حلاً مضاداً. « فالوجود هنا» لديه ليس هو المصطلح الآخر لبديل يضطرنا أن نختار بين أونطولوجيا الفهم وإبيستمولوجيا التأويل. وكذلك أيضاً، فإن للطريق الطويل الذي اقترحته طموحاً في نقل التفكير إلى مستوى من مستويات الأونطولوجيا. ولكن هذا الطريق يفعل ذلك بالتدرج. فهو يتبع المطالب المتتالية لعلم الدلالة، ثم مطالب التفكير. هذا وإن الشك الذي أفصح عنه في نهاية هذه الفقرة ينصب فقط على إمكانية إنشاء أونطولوجيا مباشرة، وخارجة دفعة واحدة من كل لزوم منهجي. ولقد يعني هذا في النتيجة أنها خارجة عن دائرة التأويل التي تصنع النظرية لنفسها هي. بيد أن الرغبة في هذه الأونطولوجيا هي التي تحرك المشروع المقترح هنا، وهي التي تعطيه فلا يسوخ في فلسفة لسانية على طريقة فيتيجانشتاين، ولا في فلسفة فكرية من نموذج الكانتية الجديدة. وستكون مشكلتي تحديداً هي مايلي: ماذا يحصل لإبيستمولوجيا التأويل، والتي هي خلاصة الفكر حول التفسير، وحول المنهج التاريخي، وحول التحليل النفسي، وحول ظاهراتية الدين، إلى آخره، عند ما تلامسها أونطولوجيا الفهم، وتنشطها، وتمتصها إذا أمكن القول؟

لنضع أنفسنا إذن إزاء أونطولوجيا الفهم *هذه*.

لكي نفهم جيداً معنى ثورة الفكر التي تقترحها، يجب الاتجاه رأساً إلى مصطلح التطور الذي يذهب من Logische Untersuchungen لهوسرل إلى Sein und Zeit لهايدعر، مع احتمال أن يسأل المرء نفسه فيما بعد عن هذا الذي يظهر، في ظاهراتية هوسرل، دالاً إزاء

هذه الثورة الفكرية. وما يجب أن ينظر إليه إذن في جذريته الكلية، هو قلب السؤال نفسه. هذا القلب الذي يضع في مكان إبيستمولوجيا التأويل أونطولوجيا الفهم.

إن المقصود هو التخلص من كل طريقة في طرح المشكل، والتخلي في النتيجة عن الفكرة التي تقول إن التأويل منهج جديد أن يخوض صراعاً بسلاح متكافئ مع سلاح علوم الطبيعة. أما إعطاء منهج للفهم، فإن هذا يعني البقاء في مسلمات المعرفة الموضوعية وفي الأحكام المسبقة لنظرية المعرفة الكانتية. ولذ يجب الخروج إذن من دائرة سحر إشكالية الذات والموضوع، والسؤال عن الكائن. ولكن لكي يتساءل المرء عن الكائن بشكل عام، يجب أن يتساءل عن الكائن الذي « الهناك » المتعلق بكل كائن. كما يجب أن يتساءل عن «الوجود هنا»، أي عن هذا الكائن الذي يوجد على نهج فهم الكائن. ومادام الحال كذلك، فإن الفهم لم يعد طريقة من طرق المعرفة، ولكنه طريقة من طرق الكينونة. إنها طريقة هذا الكائن الذي يوجد وهو يفهم.

ومن هنا، فإني أقبل قبولاً تاماً أن نباشر هذا الانقلاب الكلي للعلاقة بين الفهم والكائن. كما أقبل أن ينجز النذر الأكثر عمقاً لفلسفة دالتي، وذلك بما إن الحياة كانت لديه تمثل المتصور الأعظم. فالفهم التاريخي في مؤلفاته نفسها، لم يكن نظير نظرية الطبيعة بالضبط. فقد كانت العلاقة بين الحياة وتعبيراتها بالأحرى هي الجذر المشترك للعلاقة المزدوجة بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والتاريخ. وإذا تتبعنا هذا الاقتراح، فسنجد أن المشكلة ليست في تعزيز المعرفة التاريخية إزاء المعرفة المادية، ولكنها تكمن في الحفر تحت المعرفة العلمية في كلية عمومها، وذلك وصولاً لربط الكائن التاريخي مع مجموع الكائن، والذي يكون أكثر أصالة من علاقة الذات بالموضوع في نظرية المعرفة.

وإذا كنا نطرح مشكل التأويل بهذه العبارات الأنطولوجية، فمن أي نوع تكون نجدة ظاهراتية هوسرل؟ يدعونا السؤال أن نصعد من هايدغر إلى هوسرل وإلى تأويل هوسرل بمصطلحات هايدغر. وإن أول ما نصادفه على طريق الصعود، هو النقد. وإن هذا ليكون، بكل بداهة، « هوسرل » الأخير. ومن هنا، يجب أن نبحث عنده أولاً عن الأساس الظاهراتي لهذه الأونطولوجيا. إذ إن مساهمته في التأويل تعد مساهمة مزدوجة. فمن جهة، نجد أن نقد « المذهبية الموضوعية» في المرحلة الأخيرة من مراحل الظاهراتية، قد اتجه إلى نتائجها الأخيرة. ويخص هذا النقد للمذهبية الموضوعية المشكل التأويلي. ولم يكن هذا بشكل غير مباشر فقط، لأنه يعترض على زعم إبيستيمولوجيا العلوم الطبيعية بأنها تزود العلوم الإنسانية بالنموذج المنهجي الصالح الوحيد، ولكن أيضاً بشكل مباشر لأنه يشكك بمشروع دلتي القاضي بتزويد الـ Geisteswissenschaften. بمنهج يعادل في موضوعيته منهج علوم الطبيعة. ومن جهة أخرى، فإن ظاهراتية هوسرل الأخيرة، تمفصل نقدها للمذهبية الموضوعية على إشكالية إيجابية تشق طريقاً لأونطولوجيا الفهم. وموضوع هذه الإشكالية هو « عالم الحياة »، أي طبقة من التجربة سابقة على علاقة الذات والموضع التي أمدت كل حقائق الكانتية الجديدة بموضوعها الموجّه.

وإذا كان هوسرل الأخير منطوقاً في هذا المشروع المدمر الذي يهدف إلى وضع أونطولوجيا الفهم في موضع أونطولوجيا المعرفة، فإن هوسرل الأول الذي يذهب من Logische Untersuchungen إلى « التأملات الديكارتية »، قد كان مشكوكاً فيه. فهو الذي، بالتأكيد، شق الطريق مشيراً إلى الذات بوصفها قطباً مقصدياً، وبوصفها حاملة للقصد، معطياً إياها علاقة ليست هي الطبيعة، ولكنها حقل المعاني. وإذا تأملنا، استعادياً، الظاهراتية، انطلاقاً من هوسرل القديم، ومن هايدغر على وجه الخصوص، فسنجد أنها تستطيع أن تبدو بمنزلة الاعتراض الأول على المذهبية الموضوعية. ذلك لأن ماتسميه ظاهراتية إنما هي تحديداً علاقات الحياة القصدية، ووحدات

الدلالة، الناتجة عن هذه الحياة القصدية. وبقي مع ذلك أن نقول إن هوسرل الأول قد أعاد فقط بناء مثالية جديدة، قريبة من الكانتية الجديدة التي يحاربها: إن اختزال أطروحة العالم إنما هو اختزال يذهب بالفعل من قضية الكائن إلى قضية معنى الكائن. ثم إن معنى الكائن قد اختزل بدوره إلى مجرد علاقة للطرق الذاتية للقصد.

ولقد نرى أخيراً، أنه قد صير إلى بناء نظرية الفهم ضد هوسرل الأول إذن، وضد اتجاهات نظريته في المعنى وفي المقصدية، والتي تحولت دورياً إلى أفلاطونية، فمثالية. وإذا كان هوسرل الأخير يتجه نحو هذه الأونطولوجيا، فقد كان ذلك على مقدار فشل مشروعه في اختزال الكائن، كما كان ذلك في النتيجة على مقدار تخلص النتيجة النهائية للظاهراتية من مشروعه البدئي. ولقد يعني هذا أنه على الرغم منها قد اكتشفت، بدلاً من الذات المثالية المنغلقة في نسقها الخاص بالمعاني، كائناً حياً له عالم، وله العالم على الدوام بمنزلة أفق لكل توجهاته.

وهكذا ينجلي حقل من المعاني سابق على تأسيس الطبيعة الرياضية، كتلك التي نقدمها لأنفسنا منذ غاليله. وإنه لحقل من المعاني سابق على الموضوعية بالنسبة إلى ذات عارفة. ذلك لأن أفق العالم يوجد قبل الموضوعية، كما توجد الحياة الفاعلة قبل وجود نظرية المعرفة ذاتها، والتي يسميها هوسرل أحياناً الحياة المُغْفَلة، وليس ذلك لأنه يعود بهذه الانعطافة إلى ذات غير شخصية كانتية، ولكن لأن الذات التي لها موضوعات، إنما هي نفسها مشتقة من الحياة الفاعلة.

إننا نرى إلى أي درجة من درجات الجذرية قد حملت مشكلة الفهم ومشكلة الحقيقة. فمسألة التاريخانية لم تعد مسألة معرفة تاريخية مصممة بوصفها منهجاً. إنها تشير إلى الطريقة التي يكون الموجود فيها « مع » الموجودات. وكذلك، فإن الفهم لم يعد يمثل رد علوم العقل على الشرح الطبيعي. وما كان ذلك كذلك إلا لأنه يخص طريقة لوجود الكائن بالقرب من الكائن. وهي طريقة سابقة على لقاء الكينونات الخاصة. ونجد من خلال التوجه نفسه أن قدرة الحياة على أخذ بعد إزاء نفسها، والتعالي بنفسها، تصبح بنية للكائن المتناهي. وإذا كان المؤرخ يستطيع أن يقيس نفسه بالشيء نفسه، وأن يتعادل بذاته مع المعلوم، فذلك لأنه وموضوعه تاريخيان. وهكذا يكون شرح هذه السمة التاريخية إذن، سابقاً على كل منهج. ومن هنا، فإن ما كان حداً للعلم – معرفة تاريخانية الكائن – يصبح مؤسسة للكائن. وما كان تناقضاً_ معرفة انتماء المؤوِّل إلى موضوعه_ يصبح سمة أونطولوجية.

إنه مهما تكن القوة الخارقة لسحر هذه الأونطولوجيا الأساسية، فإني أقترح مع ذلك سبر طريق آخر. كما أقترح أن يتمفصل المشكل التأويلي على الفينومينولوجيا بطريقة أخرى. فلماذا هذا الانسحاب أمام العمل التحليلي « للوجود هنا »؟ لقد كان ذلك من أجل سببين أقدمهما فيما يلي: إن القضايا التي حركت بحثنا لن تبقى فقط من غير حل، ولكنها ستضيع عن مجال الرؤية أيضاً، وذلك بسبب الطريقة الجذرية للسؤال عند هايدغر. وإننا لنتساءل كيف نجعل للتفسير عضواً، أي لعقل النصوص؟ وكيف نؤسس العلوم التاريخية إزاء علوم الطبيعة؟ وكيف نفصل في الصراع بين التأويلات المتنافسة؟ إن هذه القضايا بالذات لم ينظر إليها من خلال تأويل أساسي. وقد كان ذلك عمداً: لم يكن هذا التأويل موجهاً لمعالجتها، ولكن لإذابتها. وكذلك، فإن هايدغر لم يشأ أن ينظر في أي قضية خاصة تتعلق بالفهم الخاص بهذه الكينونة أو تلك. فلقد أراد أن يعيد تربية عيننا وأن يعيد توجيه نظرنا ثانية. وكان يرغب في أن نقوم بمزج التاريخية بالفهم الأونطولوجي، وكأنه شكل مشتق من شكل أصلي. وإذا كان الأمر هكذا، أليس من الأفضل الانطلاق من الأشكال المشتقة للفهم، لكي نظهر فيها إشارات اشتقاقها؟ يتطلب هذا أن يكون الانطلاق من المخطط ذاته الذي يمارس الفهم فيه نفسه، أي أن يكون الانطلاق من مخطط اللغة.

تقود هذه المذكرة الأولى إلى المذكرة الثانية: لكي

يكون انقلاب الفهم الإبيستيمولوجي للكائن الفاهم ممكناً، يجب أن نستطيع أولاً أن نقوم بوصف مباشر من غير اهتمام إبيستيمولوجي سابق_ للكائن الذي يفضله « الموجود هنا »، تماماً كما هو قائم بذاته. ثم يجب علينا بعد ذلك أن نجد الفهم بوصفه طريقة من طرق الكينونة. وإن الصعوبة التي نجدها في المرور من الفهم بوصفه طريقة من طرق المعرفة إلى الفهم بوصفه طريقة من طرق الكينونة، تكمن فيما يلي: إن الفهم الذي هو نتيجة من نتائج تحليل الوجود هنا، هو ذاته الذي يفهم به ومن خلاله هذا الكائن نفسه بوصفه كائناً. ولمرة إضافية، ألا يجب أن نبحث في اللغة ذاتها عن العلامة الدالة بأن الفهم إنّ هو إلا طريقة من طرق الكينونة؟

يتضمن هذان الهدفان في الوقت نفسه اقتراحاً إيجابياً، هذا الاقتراح هو: وضع الطريق الطويل الذي عالجته التحليلات اللغوية موضع الطريق الموجز المتعلق بتحليل الوجود هنا. وبهذا، فإننا سنحافظ دائماً على العلاقة مع الأنظمة التي تسعى لممارسة التأويل بطريقة منهجية. كما إننا سنقاوم إغراء فصل «الحقيقة» الخاصة بالفهم عن المنهج الذي تستخدمه الأنظمة الناتجة عن التفسير. وإذا كان ثمة إشكالية جديدة للوجود يجب أن يكون من المستطاع إنشاؤها، فإن هذا لا يمكن أن يكون إلا انطلاقاً من وعلى قاعدة التوضيح الدلالي لمتصور التأويل المشترك بين كل الأنظمة التأويلية. وستنتظم هذه الدلاليات حول موضوع مركزي للمعاني بالمعنى التعددي أو المتعدد المعنى، أو سنقول أيضاً إنها ستنتظم حول الرموز (سيُبرر التعادل في اللحظة المناسبة).

سأشير مباشرة كيف أتصور المدخل إلى قضية الوجود، معتمداً في ذلك على التفاف هذه الدلاليات: إن أي توضيح دلالي مجرد، سيبقى « معلقاً في الهواء » زمناً يطول ما دمنا لم نبين أن فهم التعابير المتعددة المعنى أو الرمزية يمثل لحظة من لحظات الفهم لذاته. وهكذا، فإن المقاربة الدلالية ستنجر نحو مقاربة فكرية. ولكن الذات التي تؤوِّل لنفسها تكف عن أن تكون هي الكوجيتو (أفكر) حال تأويلها الإشارات: إنها موجود يكتشف، بوساطة تفسير حياته، بأنه قائم في الكائن قبل أن يتثبت من ذاته ويهيمن عليها. ومادام هذا هكذا، فإن التأويل سيكتشف طريقة في الوجود ستبقى من البداية إلى النهاية كائناً مؤولاً. ويستطيع التفكير وحده، إذ يلغي نفسه بوصفه تفكيراً، أن يقود إلى الجذور الأونطولوجية للفهم. بيد أن هذا لا يتوقف عن الحصول في اللغة، وعن طريق حركة الفكر. وهذا هو الطريق الوعر الذي سنسير فيه.

٣- المخطط الدلالي

يعبر كل فهم عن نفسه أولاً ودائماً في اللغة، سواء كان هذا الفهم أونطياً أم كان أونطولجياً. ولذا، فإنه ليس من العبث إذن أن يبحث المرء في الجانب الدلالي عن محور مرجعي لمجموع الحقل التأويلي. فلقد عودنا التفسير من قبل على فكرة أن النص يتضمن عدداً من المعاني. وأن هذه المعاني يتشابك الواحد منها مع الآخر. كما عودنا أن المعنى الروحي معنى « محول » (التحويلات العلامية للقديس أوغوستين) عن المعنى التاريخي أو الحرفي، بالإضافة إلى هذا المعنى. ولقد علمنا شلييرماخر ودلتي أن ننظر إلى النصوص أيضاً، والوثائق، والصروح بوصفها تعبيرات حياتية ثبتتها الكتابة. هذا، وإن التفسير ليعيد صنع المسار العكسي لموضوعية قوى الحياة في الارتباطات المادية، ثم في التسلسلات التاريخية. وإن هذه الموضوعية وذلك التثبيت ليكونان شكلاً آخر من أشكال تحول المعنى.ولقد عالج نيتشه من جانبه القيم بوصفها تعبيرات للقوة ولضعف إرادة القوة التي يجب تأويلها. وإننا لنجد عنده ما هو أكثر من ذلك، فالحياة نفسها إنما هي تأويل. وهكذا تصبح الفلسفة تأويلاً للتأويلات. وأخيراً، فقد فحص فرويد تحت عنوان « عمل الحلم »، سلسلة من الإجراءات روعتها في أنها تنقل معنى محتجباً، وتخضعه إلى التواء، يظهر في الوقت نفسه المعنى المستتر في المعنى الظاهر ويخفيه. ولقد تتبع تشعب هذا الالتواء في التعبيرات الثقافية

للفن، وللأخلاق، وللدين، وكوَّن بهذا تفسيراً للثقافة شبيهاً جداً بتفسير نيتشه.وإن هذا ليعني أنه لا يخلو من المعنى أيما بحث يحاول أن يطوق ما يمكن أن تسميه «العقدة الدلالية » لكل تأويل، عام أو خاص، أساسي أو مختص. وإنه ليبدو أن العنصر المشترك، أي ذلك الذي يوجد في كل مكان، بدءاً من التفسير وانتهاء بالتحليل النفسي، يمثل نوعاً من هندسة المعنى، يمكن أن نسميها المعنى المضاعف أو المعنى المتعدد. ويكون دورها في كل مرة، وإن كان بشكل مختلف، أن تُظهر وهي تخفي.وإني لأرى إذن في هذه الدلالة التي تقوم على الإظهار والإخفاء، توثيق عرى التحليل اللغوي، كما أراها في دلالة التعبيرات المتعددة المعنى.

وبما إنني قمت بسبر قطاع محدد من قطاعات هذه الدلالة، وهو قطاع لغة الاعتراف التي تكوّن « رمزية الشر »، فإنني أقترح تسمية « رمزي » لهذه التعبيرات المتعددة المعنى. وهكذا، فإني أعطي للكلمة رمز معنى أكثر ضيقاً من الكتاب الذين، مثل كاسيرير، يطلقون اسم رمزي على كل فهم للواقع يعتمد على الإشارات، بدءاً بالإدراك الحسي، والأسطورة، والفن، وانتهاء بالعلم. كما إني أعطي للكلمة « رمز » معنى أكثر اتساعاً من الكتاب الذين يختزلونه إلى القياس، انطلاقاً من البلاغة اليونانية أو من تقاليد الأفلاطونية الجديدة. وباختصار، فإني أعطي اسم « رمز » لكل بنية دالة، يشير فيها المعنى المباشر، والأولي، والحرفي، فضلاً عن نفسه إلى معنى آخر غير مباشر، وثانوي، ومجازي، ولا يمكن أن يفهم إلا من خلال المعنى الأول.وتشكل هذه الدائرة من التعبيرات ذات المعنى المضاعف الحقل التأويلي بالمعنى الدقيق.

وعوداً على بدء، فإن متصور التأويل يتلقى هو أيضاً قبولاً محدداً. وإني لأقترح أن يُعطى ما أعطي الرمز من اتساع. فنحن نقول إن التأويل هو عمل الفكر الذي يتكون من فك المعنى المختبئ في المعنى الظاهر، ويقوم على نشر مستويات المعنى المنضوية في المعنى الحرفي. وإني إذ أقول هذا، فإني أحتفظ بالمرجع البدئي للتفسير، أي لتأويل المعاني المحتجبة. وهكذا يصبح الرمز والتأويل متصورين متعالقين. إذ ثمة تأويل، هنا حيث يوجد معنى متعدد. ذلك لأن تعددية المعنى تصبح بادية في التأويل.

وينتج من هذا التحديد المضاعف للحقل الدلالي من جهة الرمز وجهة التأويل عدد معين من المهمات التي أقتصر على وضع قائمة بها.

أما ما يخص التعبيرات الرمزية، فإن مهمة التحليل اللساني ستكون فيها مضاعفة كما يبدو لي. ولقد نعلم أن المقصود، من جهة، القيام بتعداد متسع وكامل قدر الإمكان يشمل الأشكال الرمزية. وهذا الطريق الاستقرائي هو الطريق الممهد الوحيد بالنسبة إلى بداية البحث. ذلك لأن المسألة، على وجه الدقة، تكمن في تحديد البنية المشتركة لمختلف هذه الأنماط من التعبير الرمزي. ويجب القيام هنا بإظهار الرموز الكونية من غير اهتمام باختزال سريع للوحدة، أي إظهار الرموز التي تكشف عنها ظاهراتية الدين، مثل ظاهراتية فان دير ليوي، وموريس لينهاردت، ومرسيا إلياد، التي أظهرت - لقد كشف التحليل النفسي الرمزية الحلمية مع كل معادلاتها في الفلولكور، والخرافات، والمنطوقات، والأساطير- الإبداعات الكلامية للشاعر تبعاً للسلك الناقل للصور الحسية، فإنها جميعاً تجئ في عنصر اللغة. إذ لا توجد رمزية قبل الإنسان الذي يتكلم، وإن كانت قدرة الرمز متجذرة في العمق. ألا إن الكون، والرغبة، والمُتخيَّل ليبلغون التعبير بوساطة اللغة. ولذا، كان يجب على الدوام وجود لغة لكي يصار إلى إعادة أخذ العالم والعمل لكي يصبح مقدس الظهور. وكذلك، فإن الحلم يبقى مغلقاً على الجميع مادامت القصة لم تحمله إلى مستوى اللغة.

ويستدعي هذا التعداد لأنماط التعبير الرمزي علم اليقين لكي يتم به. وستكون مهمته تثبيت المؤسسة الدلالية للأشكال مثل الاستعارة، والمجاز، والمحاكاة. فما هي وظيفة المجاز في نقل المعنى؟ وهل توجد طريقة

أخرى لربط المعنى بالمعنى غير المجاز؟ وكيف نُدخل إلى مؤسسة المعنى الرمزي هذه آليات الحلم التي اكتشفها فرويد؟ وهل يمكن أن نطابقها مع الأشكال البلاغية المحصاة سابقاً، مثل الاستعارة والكناية؟ وهل تغطي آليات الالتواء التي استخدمها فرويد من خلال ما يسميه فرويد « عمل الحلم » نفس الحقل الدلالي الذي تغطيه الإجراءات الرمزية التي تؤكدها فينومينولوجيا الدين؟ ويتوجب على علم اليقين أن يحل مثل هذه الأسئلة.

وكذلك، فإن علم اليقين لينفصل بدوره عن دراسة إجراءات التأويل. ولقد عرفنا بوساطة الواحد للآخر حقل الدراسات الرمزية وحقل إجراءات التأويل. فالمشكلات التي يطرحها الرمز، تنعكس في النتيجة على منهج التأويل. وإنه لرائع بالفعل أن يعطي التأويل مكاناً لمناهج جد متباينة، بل متعارضة. ولقد ألمحت إلى ظاهراتية الدين والتحليل النفسي. فهذان يتعارضان جذرياً ما أمكن ذلك. وليس في هذا ما يدهش. فالتأويل ينطلق من التحديد المتعدد للمرموز_ومن تحديدها تضافرياً كما يقال في التحليل النفسي. بيد أن كل تحديد، من حيث هو كذلك، إنما هو اختزال لهذه الثروة، ولتعددية التواطؤ والاشتراك. ويترجم الرمز تبعاً لشبكة للقراءة خاصة به. ومن هنا، فإن من مهمة علم اليقين أن يبين أن شكل التأويل يتناسب مع البنية النظرية للنسق التأويلي موضوع النظر. وهكذا تقوم ظاهراتية الدين بتفكيك الموضوع الديني طقوساً، فأسطورة، فاعتقاداً. غير أنها تقوم بذلك انطلاقاً من إشكالية المقدس، الذي يحدد بنيتها النظرية. أما التحليل النفسي، على العكس من ذلك، فإنه لا يعرف سوى بعد رمزي: إنه بُعْدُ إسقاط الرغبات المكبوتة. وما يوضع فقط موضع الاهتمام في النتيجة، هو شبكة المعاني التي تتكون في الوعي الباطن انطلاقاً من الكبت الأولي، وتبعاً للإسهامات اللاحقة للكبت الثانوي. وقد لا نستطيع أن نعيب على التحليل النفسي هذا التضييق: فهذا هو سبب وجوده. ذلك لأن نظرية التحليل النفسي، وهذا ما يسميه فرويد علم النفس الشارح، يحدد قواعد فك الرموز لما يمكن أن يسمى دلاليات الرغبة. غير أن التحليل النفسي لا يستطيع أن يجدد ما يبحث عنه. وما يبحث عنه هو المعنى « الاقتصادي » للتمثيلات وللمؤثرات المستخدمة في الحلم، والعصاب النفسي، والفن، والأخلاق، والدين. وإنه لا يستطيع أن يجد شيئاً آخر غير تعبيرات متنكرة بتمثيلات ومؤثرات تنتمي إلى الرغبات الأكثر قدماً للإنسان. ويظهر هذا المثل سعة التاويل الفلسفي على المستوى الدلالي فقط. فهذا التأويل يبدأ بالاستثمار موسعاً الأشكال الرمزية، كما يبدأ تحليلاً في فهم البنى الرمزية. وإنه ليتابع، فيقيم مواجهة بين أساليب تفسير النصوص، كما يقيم نقداً لأنساق التأويل، محيلاً تنويع المناهج التأويلية إلى بنية النظريات المناسبة. وهو بذلك يعد نفسه لممارسة مهمته العليا، والتي ستكون تحكيماً حقيقياً بين الادعاءات الشمولية لكل واحد من التأويلات. وهو إذ يفصح عن الطريقة التي يعبر بها كل منهج عن شكل النظرية، فإنه يبرر كل منهج في حدود دائرته الخاصة. وهذه هي الوظيفة النقدية لهذا التأويل في مستواه الدلالي فقط.

ولعلنا نلاحظ المزايا العديدة فيه. أولاً، تبقي المقاربة الدلالية التأويل على صلة بالمناهج الممارسة فعلاً، ولا تخاطر بفصل متصورها للحقيقة عن متصورها للمنهج. ثم إنها، من، ناحية أخرى، تؤمن انزراع التأويل في الظاهراتية، وذلك على مستوى تكون فيه الظاهرية أكثر ما تكون تأكداً من نفسها، أي على مستوى نظرية المعنى التي نشأت في البحوث المنطقية. وبالتأكيد، فإن هوسرل ما كان ليقبل فكرة المعنى غير المتفق عليه بشكل يتعذر اختزاله. ولقد كان يمكن أن ينفي ذلك عنه جهاراً في « البحث المنطقي » الأول. ولهذا السبب، فإن ظاهراتية البحوث المنطقية لا تستطيع أن تكون تأويلية. ولكن إذا انفصلنا عن هوسرل، فإن هذا سيكون على الأقل في إطار نظريته عن التعبيرات الدالة. فهنا يتمفصل التفاوت، وليس على المستوى المشكوك فيه لظاهراتية الـ Lebenswelt.

وأخيراً، فإني إذ نقلت النقاش إلى مستوى اللغة، فقد أحسست أني ألتقي الفلسفات الأخرى، التي تعيش حالياً على أرض مشتركة. وبالتأكيد، فإن دلاليات التعابير المتعددة المعنى تتعارض مع نظريات اللغات الواصفة التي تريد أن تصلح اللغات الموجودة تبعاً لنماذج مثالية. وإن التعارض ليعد حاداً بمقدار ما هو حاد إزاء المشترك عند هوسرل. غير أنه، على العكس من ذلك، يدخل في حوار مثرٍ مع المذاهب الناتجة عن الاستثمار الفلسفي لفيتيجانشتاين ولتحليل اللغة العادية في البلاد الناطقة بالإنجليزية. وإن مثل هذا التأويل العام، على هذا المستوى أيضاً، ليقطع ثانية اهتمامات التفسير التوراتي الحديث والصادرة عن بيلتمان ومدرسته. ثم إني لأرى هذا التأويل العام بوصفه مساهمة في هذه الفلسفة العظمى للغة التي نعاني اليوم من نقصها. فما نحن اليوم سوى هؤلاء البشر الذين يمتلكون منطقاً رمزياً، وعلماً تفسيرياً، وانتروبولوجيا، وتحليلاً نفسياً، والذين هم، للمرة الأولى ربما، قادرون أن يعتنقوا مسألة إجمال الخطاب الإنساني بوصفها مسألة وحيدة. وإن تقدم هذه المذاهب المتباينة قد أبان تفكك هذا الخطاب وفاقمه. ذلك لأن وحدة الكلام الإنساني، تصنع اليوم مشكلة.

٤- المستوى الاستبطاني

لقد كان التحليل السابق المخصص للبنية الدلالية للتعابير المضاعفة أو المتعددة المعنى، هو الباب الضيق الذي يجب على التأويل الفلسفي أن يعبر منه، إذا كان لا يريد أن ينقطع عن المذاهب التي تلجأ منهجياً إلى التأويل: التفسير، والتاريخ، والتحليل النفسي. بيد أن دلاليات التعابير المتعددة المعنى لا تكفي لنعت التأويل بالفلسفة. وكذلك، فإن التحليل اللساني الذي يعالج المعاني بوصفها مجموعة منغلقة على ذاتها، فإنه سيرفع اللغة لا محالة إلى المطلق. ولذا تنكر هذه الفرضية اللغوية القصد الأساسي للإشارة، والتي هي قيمة من أجل ....، إذن قيمة لتجاوز الذات وإلغائها فيما تهدف إليه. وما كان ذلك كذلك إلا لأن اللغة نفسها تطلب أن تحيل إلى الوجود بما إنها وسط دال.

إننا نجد هايدغر ثانية عند ما ندلي بهذا الاعتراف. فما يحيي حركة تجاوز المستوى اللساني، هو رغبة الأونطولوجيا. وهذا هو الشرط الذي تضعه على تحليل سيبقى سجين اللغة.

ولكن كيف يمكن أن نعيد دمج الدلاليات في الأونطولوجيا، من غير أن نقع تحت وطأة الاعتراضات التي كنا نقيمها سابقاً إزاء تحليل « الوجود هنا »؟ إن المرحلة الوسيطة باتجاه الوجود، هي التأمل، أي العلاقة بين فهم الإشارات وفهم الذات. ولذا، فإننا في هذه الذات نملك حظاً للتعرف على الموجود.

وإذ أقترح ربط اللغة الرمزية بفهم الذات، فإني أحقق النذر الأكثر عمقاً للتأويل. ذلك لأن أيما تأويل إنما يقصد أن يتغلب على التباعد والبعد الذي يفصل بين العصر الثقافي الذي تم والذي ينتمي النص إليه، وبين المؤوِّل نفسه. فإذا تجاوز المفسر هذا البعد، وأصبح معاصراً للنص، فإنه يستطيع أن يمتلك المعنى: إنه يريد أن يجعل من الغريب خاصاً، أي أن يجعله ملكاً له. ولقد يعني هذا إذن توسيع الفهم الخاص للذات الذي يتتبعه عبر فهم الآخر.

إنني لن أتردد في القول إذن إنه يجب على التأويل أن يتطعم بالظاهراتية، وليس هذا فقط على مستوى نظرية المعنى للأبحاث المنطقية، ولكن على المستوى الإشكالي « للكوجيتو »، تماماً كما يمضي من «إيدين » إلى « التأملات الديكارتية ». ولكنني لن أكون أقل تردداً في القول إن التطعيم يغير النبتة المتوحشة. فلقد رأينا من قبل كيف أن إدخال المعاني الملتبسة في الحقل الدلالي قد أرغم على ترك الوحدة مثالاً، كانت الأبحاث المنطقية قد عظمته. ويجب أن نفهم الآن بأننا إذ نمفصل هذه المعاني المتعددة تواطؤاً على المعرفة لذاتها، فإننا نغير إشكالية الكوجيتو تغييراً عميقاً. ولنقل فوراً إن هذا الاصلاح الداخلي للفلسفة التأملية هو الذي سيبرر فيما بعد أن نعثر فيها على بعد جديد للوجود. ولكن قبل أن نقول كيف ينفجر الكوجيتو، لنقل كيف يغتني باللجوء إلى التأويل ويتعمق.

ألا فلنفكر فعلاً ماذا يعني القول ذات الفهم لذاته، وذلك عندما نتملك معنى تأويل للتحليل النفسي، أو للتفسير النصي. ولنحق نقول، إننا لا نعرفه قبلياً، ولكن بعدياً، وإن كانت الرغبة في فهمنا لأنفسنا هي وحدها التي تقود هذا التملك. فلماذا يكون الأمر كذلك؟ ولماذا لا تستطيع الذات التي تقول التأويل، أن تسترجع ذاتها إلا بوصفها نتيجة من نتائج التأويل؟

نعتقد أن ذلك إنما يكون لسببين: يجب القول، بادئ ذي بدء، إن الكوجيتو الديكارتي الشهير الذي يمكن الوقوف عليه مباشرة في امتحان الشك، إنما يمثل حقيقة باطلة بمقدار ماهي دافعة. فأنا لا أنكر أنه يمثل حقيقة، إنها حقيقة تطرح نفسها بنفسها. وبهذا المعنى فإنها لا تستطيع أن تكون ممتَحنة، ولا أن تكون مختَزلة. فهي تمثل في الوقت ذاته وضع الكائن ووضع الفعل. كما تمثل وضع الوجود ووضع عملية التفكير. فأنا أكون، وأنا أفكر. و« وجد » يعني فكر بالنسبة إليّ. فأنا موجود بما إنني أفكر. بيد أن هذه الحقيقة هي حقيقة باطلة. إنها مثل الخطوة الأولى التي لا يمكن أن تتبع بأي خطوة أخرى مادام « الأنا » في « أنا أفكر » لا يُرى في مرآة أشيائه، وأعماله، وأفعاله. فالتفكير إنما يكون حدساً أعمى إذا لم يكن موسطاً بما يسميه دلتي التعابير التي تصبح الحياة فيها موضوعية. ولكي نستعمل لغة أخرى هي لغة جان نابير، يمكن القول إن الفكر لا يمكن إلا أن يكون ملكية لفعلنا في الوجود، وذلك عن طريق نقد تطبيقي للأعمال وللأفعال التي هي إشارات لفعل الوجود هذا. وهكذا يكون الاستبطان نقداً، ليس بالمعنى الكانتي لتبرير العلم والواجب، ولكن بمعنى أن الكوجيتو لا يمكنه أن يكون ممتلكاً إلا بالتفاف تفكيك يطبق على وثائق حياته. وهكذا يكون الفكر امتلاكاً لجهدنا في سبيل الوجود، ولرغبتنا أن نكون من خلال المؤلفات التي تشهد على هذا الجهد وهذه الرغبة.

ولكن الكوجيتو ليس حقيقة باطلة بمقدار ماهو حقيقة دامغة. إذ يجب أن نضيف أيضاً أنه بمنزلة مكان فارغ، كان يملؤه دائماً كوجيتو مزيف. فلقد علمتنا كل المذاهب التفسيرية، وعلمنا التحليل النفسي خصوصاً أن الوعي الذي يُزعم أنه وعي مباشر، هو أولاً « وعي مزيف ». ولقد أرشدنا ماركس، ونيتشه، وفرويد إلى خلع قناع الحيل. ولذا، يجب إذن من الآن فصاعداً إلحاق نقد للوعي المزيف بأي اكتشاف يتعلق بذات الكوجيتو في وثائق حياته. ذلك لأن فلسفة التفكير يجب أن تكون على العكس من فلسفة الوعي.

ويضاف السبب الثاني إلى السابق: « فالأنا » ليست وحدها التي لا تستطيع أن تمتلك نفسها إلا في تعبيرات الحياة التي تجعلها موضوعية، ولكن تفسير نص الوعي يصطدم أيضاً « بالتأويلات السيئة ».

وهكذا يجب على الاستبطان أن يكون غير مباشر بشكل مضاعف: أولاً لأن الوجود لا يثبت نفسه إلا في وثائق حياته، ولكن أيضاً لأن الوعي بداية هو وعي زائف، ولأنه يجب الارتفاع دائماً بتصحيح نقدي من سوء الفهم إلى الفهم.

وأريد في هذه المرحلة الثانية التي سميناها مرحلة الاستبطان، أن أبين كيف أن نتائج المرحلة الأولى توجد موطدة، أي تلك المرحلة التي سميناها المرحلة الدلالية.

لقد أخذنا، في المرحلة الأولى، وجود اللغة التي لا تختزل إلى المعاني الأحادية بوصفه حدثاً. وإنه لحدث أيضاً أن يمر اعتراف الوعي المذنب برمزية الرجس، والخطيئة، والذنب. وإنه لحدث كذلك أن تعبِّر الرغبة المكبوتة من خلال رمزية تؤكد استقرارها عبر الأحلام، والحكايات المروية، والخرافات، والأساطير. ثم إنه لحدث أن يعبِّر المقدس من خلال رمزية العناصر الكونية: السماء، والأرض، والنار. غير أن الاستعمال الفلسفي لهذه اللغة الملتبسة يبقى معرضاً لاعتراض رجل المنطق. فاللغة الملتبسة، تبعاً لهذا الاعتراض، لا تغذي سوى حجج خداعة. ولذا، فإن التبرير التأويلي لا يستطيع أن يكون جذرياً إلا إذا بحثنا في الطبيعة نفسها للفكر الاستبطاني عن مبدأ لمنطق المعنى المضاعف. ولن يكون هذا المنطق حينئذ سوى منطق شكلي، ولكنه منطق متعالٍ وهو يقوم على

مستوى شروط الممكن: ليس شروط الموضوعية للطبيعة، ولكن شروط الامتلاك لرغبتنا في الكينونة. وبهذا المعنى فإن منطق المعنى المضاعف، يستطيع أن يسمى المنطق المتعالي. وإذا لم نرفع النقاش إلى هذا المستوى، فإننا سنكون سريعاً محاصرين بوضع لا يطاق: إننا سنحاول عبثاً أن نحافظ على النقاش في مستوى دلالي بحت، كما سنحاول أن نجعل مكاناً للمعاني الملتبسة إلى جانب المعاني الأحادية. ولكن التمييز المبدئي بين نوعي الالتباس، الالتباس الناتج عن زيادة في المعنى والذي تلتقيه العلوم التفسيرية، والالتباس الناتج عن اختلاط المعنى الذي يلاحقه المنطق، لا يستطيع أن يبرر نفسه على المستوى الدلالي وحده. ولذا، فإن إشكالية الاستبطان وحدها تبرر دلاليات المعنى المضاعف.

٥- المرحلة الوجودية

أريد في نهاية هذا المطاف الذي قادنا من إشكالية اللغة إلى إشكالية الاستبطان، أن أبين كيف يمكن الالتحاق باشكالية الوجود عن طريق النكوص. فأنطولوجيا المعرفة التي أنشأها هايدغر مباشرة عن طريق انقلاب مفاجئ، وضع به النظر إلى طريقة الوجود موضع النظر إلى طريقة المعرفة، لن تكون بالنسبة إلينا، نحن الذين نعمل بشكل غير مباشر وخطوة فخطوة، سوى أفق، أي اتجاه نظر أكثر مما هي معطى. أما الأونطولوجيا المنفصلة، فهي بعيدة عن تطلعنا. ذلك لأننا في داخل حركة التأويل فقط، ندرك الكائن المؤوَّل. فأونطولوجيا الفهم تبقى منخرطة في منهج التأويل، وذلك تبعاً لـ «دائرة التأويل الحتمية » التي علمنا هايدغر نفسه على رسمها. وبالإضافة إلى هذا، فإننا فقط، في صراع التأويلات المتنافسة، ندرك شيئاً من أشياء الكائن المؤوَّل. فالأنطولوجيا الموحدَة منيعة على منهجنا بمقدار ماهي الأنطولوجيا المنفصلة. ولذا، فإن كل مذهب تأويلي يكتشف، في كل مرة، وجه الوجود الذي يؤسسه منهجاً.

ومع ذلك، لا يجب أن يصرفنا هذا التحذير المضاعف عن استخراج الأسس الأونطولوجية للتحليل الدلالي و الاستبطاني الذي يسبق. فالأونطولوجيا المنخرطة، بل أكثر من ذلك، إن الأونطولوجيا المهشَّمة -إنما هي أيضاً أونطولوجيا قبل كل شيء.

سنتابع الأثر الأول، ذلك الذي اقترحه الاستبطان الفلسفي بشأن التحليل النفسي. وسؤالنا هو ماذا يمكننا أن ننتظر من التحليل النفسي بخصوص الأونطولوجيا الأساسية؟ إننا ننتظر شيئين: الأول، هو عزل حقيقي للإشكالية الكلاسيكية التي تخص الذات بوصفها وعياً. الثاني، ويتمثل في تجديد إشكالية الوجود بوصفها رغبة.

وفي الواقع، فإن التحليل النفسي يتجه نحو الأونطولوجيا من خلال نقد الوعي. فالتأويل الذي يقترحه للأحلام، والاستيهام، والأساطير، والرموز، يعد على نحو من الأنحاء اعتراضاً على زعم الوعي بأنه ينبثق من أصل المعنى. فالصراع ضد النرجسية – المعادل الفرويدي للكوجيتو المزيف – يقود إلى اكتشاف تجذر اللغة في الرغبة، وفي غريزة الحياة. والفيلسوف الذي يُسْلِم نفسه لهذا الوصل القاسي، سيجد أنه مقود لممارسة زهد حقيقي للذاتية، ولترك نفسه لا حيازة لها على أصل المعنى. ويعد هذا التنازل بكل تأكيد، مغامرة من مغامرات الاستبطان. ولكن يجب عليه أن يصبح الخسارة الواقعية للشيء، الأكثر قدماً من بين كل الأشياء: ياء المتكلم. يجب أن نقول حينئذ عن الذات في الاستبطان ما يقوله الإنجيل عن الروح: يجب إضاعتها من أجل إنقاذها. ويحدثني التحليل النفسي جميعاً عن أشياء ضائعة بهدف العثور عليها رمزياً. ولذا، يجب على فلسفة الاستبطان أن تدمج هذا الاكتشاف في صلب مهمتها الخاصة. إذ يجب إضاعة ياء المتكلم لكي يصار إلى العثور على الأنا. ولهذا فإن التحليل النفسي، إذا لم يكن مذهباً فلسفياً، فهو مذهب في خدمة الفلسفة: يرغم اللاوعي الفيلسوف على معالجة ترتيب المعاني وفق مخطط منزاح بالنسبة إلى الذات المباشرة. وهذا الأمر هو ما تعلمه هندسة فرويد غير الكمية: تنتظم المعاني الأكثر قدماً في « مكان » من

المعنى متميز من المكان الذي يقوم الوعي المباشر فيه. ولذا تبدو في النهاية واقعية اللاوعي، والمعالجة الطوبوغرافيه والاقتصادية للتمثيلات، والاستيهام، والأعراض، وللرموز بوصفها الشرط التأويلي المحرَّر من الأحكام المسبقة للأنا.

وهكذا، فإن فرويد يدعونا، بتكاليف جديدة، إلى طرح قضية العلاقة بين المعنى والرغبة، وبين المعنى والطاقة، أي بين اللغة والحياة أخيراً. ولقد كانت هذه القضية هي قضية ليبنيز في « الأحاداتية – lmonadol gie»: كيف يمكن للتمثيل أن يتمفصل على النزوع؟ ولقد كانت هذه القضية أيضاً هي قضية سبينوزا في « علم الأخلاق »، الكتاب الثالث: كيف يمكن لدرجات ملاءمة الفكرة أن تعبر عن درجات المفهوم والجهد الذي يكوننا؟ هذا، وإن التحليل النفسي ليقودنا، بطريقته الخاصة، إلى التساؤل نفسه: كيف يدخل نظام المعاني في نظام الحياة؟ وإن هذا النكوص للمعنى نحو الرغبة لهو الدليل على تجاوز ممكن يقوم الاستبطان به نحو الوجود. ويعد التعبير الذي استعملناه في الأعلى مبرراً الآن، ولكنه التعبير الذي يبقى غداً: نقول إننا بفهمنا لأنفسنا نمتلك معنى رغبتنا في أن نكون أو نفهم جهدنا لكي نوجد. فالوجود، كما يمكننا الآن أن نقول، رغبة وجهد. وإننا إذا نسميه جهداً، فلكي ندل فيه على الطاقة الإيجابية والدينامية. وكذلك إننا إذ نسميه رغبة، فلكي نشير فيه إلى النقص والعوز. فإروس هو ابن بوروس وبينيا. وهكذا، فإن الكوجيتو لم يعد ذلك الفعل الادعائي الذي كانه بدئياً. وأعني بهذا ذلك الزعم بتثبيت الذات ذاتها بذاتها. فالكوجيتو يبدو من قبل قائماً في الكائن.

ولكن إذا كانت إشكالية الاستبطان تستطيع، ويجب أن تستطيع تجاوز نفسها في إشكالية الوجود، وذلك كما تقترح إحدى التأملات الفلسفية حول التحليل النفسي، فإن هذا التجاوز يتحقق دائماً في التأويل وبوساطته: إنه بتفكيك حيل الرغبة، تنكشف الرغبة في جذر المعنى والفكر. وإني لا أستطيع أن أقيم لهذه الرغبة أقنوماً خارج الإجراء التأويلي. فهي تبقى دائماً الكائن المؤوَّل. وإني لأحزر هذا خلف ألغاز الوعي. غير أني لا أستطيع أن أمسكه بذاته، وإلا فإني سأقع تحت طائلة صنع أسطورة الغرائز الجنسية كما يحصل أحياناً في التمثيلات الوحشية للتحليل النفسي. فالكوجيتو يكتشف، في خلف ذاته وبوساطة عمل التأويل، شيئاً يشبه حفريات الذات. ويشف الوجود في هذه الحفريات، ولكنه يبقى منخرطاً في حركة التفكيك التي يثيرها.

إذا فُهم التحليل النفسي بوصفه تأويلاً، فإن هذه الحركة التي يرغمنا على تنفيذها، نجد أن مناهج تأويلية أخرى تغصبنا عليها أيضاً، وإن كان ذلك بطريقة مختلفة. فالوجود الذي يكتشفه التحليل النفسي إن هو إلا الرغبة، وهو وجود بوصفه رغبة. وينكشف هذا الوجود أساساً في حفريات الذات. ويقترح مذهب تأويلي آخر –مثل ظاهراتية الروح مثلاً– طريقة أخرى لإزاحة موضع أصل المعنى، ليس إلى خلف الذات، ولكن إلى أمامها. وإنني لأقول بطيبة خاطر، ثمة تأويل رباني يأتي، وتأويل من ريمون يقترب. إنه تأويل يساوي ما يشبه نبوءة العلم. وإنه هو الذي يبث الحياة أخيراً في « ظاهرتية الروح » عند هيغل. وإني لأستدعيه هنا، لأن طريقته التأويلية تتعارض تماماً مع طريقة فرويد. فالتحليل النفسي يقترح علينا نكوصاً نحو القديم، بينما تقترح علينا ظاهراتية الروح حركة تجد كل صورة بموجبها معناها، ليس في الصورة التي سبقتها، ولكن في تلك التي تليها. وهكذا يكون الوعي منسحباً خارج ذاته وواقفاً أمامها، ومتجهاً نحو معنى يزاول سيره، وكل مرحلة من مراحله تُلغى في المرحلة التالية وتحفظ فيها. وهكذا تتعارض غائية الذات مع حفريات الذات. ولكن المهم بالنسبة إلى قصدنا، هو أن هذه الغائية، كما هو الأمر بالنسبة إلى الحفريات الفرويدية، لا تتكون إلا في حركة التأويل التي تتضمن صورة بوساطة صورة أخرى. أما الروح، فإنها لا تتحقق في هذا العبور من صورة إلى أخرى، لأنها هي جدلية الصورة نفسها. ثم إن الذات لتكون منسحبة خارج طفولتها، ومقتلعة

من حفرياتها. ولهذا السبب تبقى الفلسفة تأويلاً، أي قراءة لمعنى محتجب في نص معنى ظاهر. ألا إن من مهمة هذا التأويل أن يُظهر أن الوجود لا يأتي إلى الكلام، وإلى المعنى، وإلى التفكير إلا بإجراء تفسير مستمر لكل المعاني التي تظهر في عالم الثقافة. فالوجود لا يصبح ذاتاً – إنسانية وناضجة- إلا إذا امتلك هذا المعنى الذي يبقى « في الخارج » أولاً، وفي الأعمال، وفي المؤسسات، وفي الصروح الثقافية حيث تكون حياة الروح قد أصبحت موضوعية.

ويجب في الأفق الأونطولوجي نفسه أن نسائل ظاهراتية الدين، أي ظاهراتية فان ديرليوي، وظاهراتية مرسيا إلياد. فهي تمثل فقط، بوصفها ظاهراتية، الطقوس، والأسطورة، والاعتقاد، أي تمثل أشكالاً للسلوك، وللغة، وللشعور، والتي يتطلع الإنسان بوساطتها إلى المقدس. ولكن إذا كانت الظاهراتية تستطيع أن تبقى على هذا المستوى وصفية، فإن استئناف الاستبطان عمل التأويل سيجر بعيداً: إن الإنسان إذ يفهم نفسه من خلال الإشارات المقدسة وبوساطتها، فإنه ينفذ أكبر تنازل جذري عن نفسه يمكن أن يتصوره. ويتجاوز زوال الحيازة ما يجدده التحليل النفسي وظاهراتية هيغل، سواء أخذناهما متفرقين، أم قرنا تأثيرها. فالحفريات والغائية لا تزال تغطي الأثر والغاية اللذين تستطيع الذات أن تتصرف بهما إذ تحتويهما. وليس الأمر كذلك مع المقدس الذي يعلن عن نفسه في ظاهراتية الدين. فهذا يشير إلى البداية في كل الحفريات، وإلى النهاية في كل الغائيات. بينما الذات، فإنها لاتعرف أن تتصرف لا بهذه البداية ولا بتلك النهاية. أما المقدس، فإنه يسائل الإنسان، وإنه في هذا التساؤل ليعلن عن نفسه بوصفه هذا الذي يتصرف بوجوده، لأنه يقرره بوصفه جهداً وبوصفه رغبة في الكينونة على وجه الإطلاق.

وهكذا، فإن التأويلات الأكثر تعارضاً تتجه، كل تأويل على طريقته، نحو الجذور الأونطولوجية للفهم، وإن كل تأويل ليقول أيضاً على طريقته تعلُّقَ ذاته بالوجود. أما التحليل النفسي فيكشف عن هذا التعلق في حفريات الذات، بينما ظاهراتية الروح، فتكشف عنه في غائية الصور، على حين أن ظاهراتية الدين تكشف عنه في الإشارات المقدسة.

هذه هي المساهمات الأونطولوجية للتأويل.

لا تنفصل الأونطولوجيا المقترحة هنا عن التأويل. وإنها لتبقى أسيرة الدائرة التي يشكلها معاً عمل التأويل والكائن المؤَوَّل. إنها ليست إذن من نوع أونطولوجيا الانتصار، ولا هي علم أيضاً، لأنها لا تعرف أن تتخلص من خطر التأويل. كما إنها لا تعرف أن تنجو بكليتها من الحرب الداخلية التي تفجرها التأويلات فيما بينها.

إن هذه الأونطولوجيا المناضلة والمهشمة، على الرغم من وقتيتها مع ذلك، فإنها مؤهلة لكي تؤكد أن التأويلات المتنافسة ليست مجرد « ألعاب لغوية » كما يمكن أن تكون الحال، لو أن ادعاءاتها الكلانية بقيت في مواجهة مع مخطط اللغة وحده. وتعد، بالنسبة إلى فلسفة في اللغة، كل التأويلات صالحة في حدود النظرية التي تؤسس قواعد القراءة المدقق فيها. وتبقى هذه التأويلات « ألعاباً لغوية »، لا نستطيع قسراً أن نغير القواعد فيها. وقد يطول الزمن بنا على هذا مادمنا لم نبين أن كل تأويل قد أسس ضمن وظيفة وجودية خاصة. وهكذا يكون للتحليل النفسي أسّه في حفريات الذات، كما يكون لظاهراتية الروح أسها ضمن الغائية، ولظاهراتية الدين أسها ضمن العقائد الأخروية.

هل يمكن الذهاب إلى أبعد من ذلك؟ وهل يمكن أن نمفصل هذه الوظائف الوجودية المختلفة في إطار صورة موحدة، كما حاول هايدغر ذلك في الجزء الثاني من Sein und؟ هذا هو السؤال الذي تتركه هذه الدراسة من غير حل. ولكنه إذا بقي من غير حل، فإنه ليس يائساً. إذ ثمة بنية أونطولوجية في جدلية الحفريات، وفي الغائية، وفي العقائد الأخروية تعلن عن نفسها. وإنها لتجمع بحساسيتها التأويلات المتنافرة في المخطط اللساني. غير أن هذه الصورة المنسجمة للكائن الذي هو نحن، والتي تأتي لتنزرع فيها

التأويلات المتنافسة، ليست معطاة في مكان آخر غير جدلية التأويلات هذه. ولذا، فإن التأويل، يعد بهذا الخصوص، مما لا يمكن تجاوزه. فهو وحده يستطيع، إذا ما كان بالصورة الرمزية مهذباً، أن يبين أن هذه الأنماط المختلفة للوجود تنتمي إلى إشكالية فريدة. والسبب في النهاية لأن الرموز الأكثر غنى هي التي تؤمن الوحدة لهذه التأويلات المتعددة. وهي وحدها التي تحمل كل الاتجاهات، النكوصية والمستقبلية، التي تفصل بينها التأويلات المختلفة. وإن الرموز الحقيقية هي الرموز الضخمة في كل التأويلات، سواء كانت تلك التي تتجه نحو انبثاق المعاني الجديدة، أم كانت تلك التي تتجه نحو انبعاث الإستيهامات القديمة. وبهذا المعنى فإننا كنا نقول، منذ المدخل، إن الوجود الذي تستطيع أن تتكلم عنه فلسفة تأويلية، يبقى على الدوام وجوداً مؤَوَّلاً. ذلك لأنها في العمل التأويلي تكتشف الأنماط المتعددة للارتباط بالذات، ولارتباطها بالرغبة المدركة في حفريات الذات، ولارتباطها بالروح المدركة في الغائية، ولارتباطها بالمقدس المدرك في العقائد الأخروية. وإن الاستبطان، إذ يصار إلى تطوير الحفريات، والغائية، والعقيدة الأخروية ليلغي نفسه بنفسه بوصفه استبطاناً.

وهكذا، تكون الأونطولوجيا هي الأرض الموعودة بالنسبة إلى فلسفة تبدأ لغة واستبطاناً. ولكن الذات المتكلمة والمفكرة تستطيع فقط أن تلمحها قبل الموت، كما كان الحال بالنسبة إلى موسى. ■

فصل من كتاب Le conflit des interprétations



Studies

ملخص البحث

الشراكة المعرفية بين «الأنا» و «الآخر»

عبدالنبي اصطيف *

«الناس أعداء ما جهلوا»، هذا ما يقوله المثل العربي. ذلك أن الجهل فيما يبدو يولّد العداوة، وحتى يزيل المرء هذه العداوة بينه وبين محيطه فإنه يلجأ إلى المعرفة: معرفة نفسه؛ ومعرفة العالم من حوله.

ولكن كلتا المعرفتين بحاجة إلى «الآخر»، فدون «الآخر» «rehto ehT» لا يمكن أن يعرف المرء نفسه، حتى أن ثمة أجزاء من جسمه كرأسه، ووجهة وتعابيره، وظهره وغيرها لا يراها دون الاستعانة بالآخر، أو بـ مجموعة من «المرايا». ودون «الآخر» لايستطيع المرء تحديد هويته التي لا تتضح له إلا من خلال اختلافها عن هوية «الآخر». ومثلما تحتاج الهوية إلى «آخر» تتميز إزاءه، فإنها بحاجة إلى اللغة الطبيعية (egaugnal larutan) وسيلة للإفصاح عن هذه الهوية، واللغة الطبيعية مؤسسة إنسانية لا توجد إلا بوجود «الآخر».

وفضلاً عما تقدم فإن الهوية الفردية لأي منا ليست في الحقيقة غير مزيج معقد من الهويات الجمعية (seititnedi evitcelloC) التي تأتلف في النفس الإنسانية على نحو عجيب يمكّنها من أن تسمح لواحدة منها بالسيادة على سائر الهويات الأخرى في ظرف زماني ومكاني محدد. والغريب أن الإنسان يحسب أنه جرم صغير وفيه انطوى عالم واسع غني ومتنوع. وفيما ينسب للإمام علي كرم الله وجهه:

وتحسب أنك جرم صغير   وفيك انطوى العالم الأكبر

والمتأمل في تاريخ الحضارات الإنسانية يتبين أنها وإن حملت أسماء وصفات تنتمي إلى لغة ما (الحضارة اليونانية)، أو أمة ما (الحضارة الصينية)، أو قارة ما (الحضارة الأوربية)، أو دين ما (الحضارة الإسلامية)، فإنها جميعاً حضارات مولّدة تدين بوجودها لإسهام الأمم الأخرى، وأنها في الحقيقة مؤسسة على شراكة معرفية تتجاوز حدود اللغة، والأرض، والأمة، وغيرها.

ومعنى هذا أن المعرفة الفردية والجمعية قائمة على شراكة ضمنية بين الـ «الأنا» والـ «الآخر» على المستوى الفردي وبين«نحن» و«هم»، على المستوى الجمعي. وقد آن الأوان للانتقال بهذه الشراكة من الشكل الضمني إلى الشكل الصريح، وذلك بغية إنتاج معرفة أكثر موضعية، تهدف إلى الارتقاء بالإنسان وشروط حياته، بغض النظر عن لونه أو جنسه أو وطنه أو دينه؛ مثلما آن الأوان لنبذ مقولة «احتكار المعرفة» أو توظيفها لاحتواء «الآخر» وتدجينه والهيمنه عليه. فلا كانت معرفة إن لم تكن لخير الإنسان.

* أكاديمي سوري، متخصص بالنقد الأدبي والأدب المقارن في جامعة دمشق.

7 Norman Daniel , Islam and the West : The Making of an Image (One World Publications, Oxford, 1993) , p. 9
8 Ibid , p.9
9 Aziz Al-Azmeh, Ibid ., p. 127
10 See for example Bernard Lewis , The Muslim Discovery of Europe (W.W. Norton & Company, New York , 1982) and Aziz Al-Azmeh, Al- Arab wa al-Barabirah: al-Muslimun wa al-Hadarat al-Ukhra (Arab and Barbarians) (Riad EI-Rayyes Books , London , 1991).
11 The Quran , 49: 13
12 Pam Morris, ‘ Introduction ‘, in The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev Volshinov. Edited by Pam Morrison (Edward Arnold , London , 1994) p 6
13 M.M. Bakhtin, Art and Answerability : Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin, Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov, translation and Notes by Vadim Liapunov , Supplement translated by Kenneth Brostrom (University of Texas Press, Austin , 1990) p 23.
14 Stuart Hall, ‘ Introduction : Who Needs ‘ Identity’? in Question of Culture Identity , edited by Stuart Hall and Paul du Gay (Sage Publications , London , 1996) pp. 4-5.
15 Ibn Tufayl’s Hayy Ibn Yaqzan : A Philosophical Tale , translation with Introduction and Notes by Lenn Evan Goodman (Twayne Publishers, Inc., New York , 1972) p. 159 .
16 Anthony D. Smith, ‘ The Formation of National Identity , in Identity , Edited by Henry Harris (Oxford University Press , Oxford , 1995) p. 130
17 Jorge Luis Borges , Collected Fictions , Translated by Andrew Hurley (Penguin Books , New York , 1999) , pp. 411-17 .
18 Ibid . p. 412
19 Ibid. p. 417
20 The Rt. Rev. Dr. Michael Nazir - Ali , ‘ Jaw - jaw not war- war : Face to Faith ‘ , The Guardian (London) , Saturday - August 7 , 1999, p. 18 .
21 H.R.H. The Prince of Wales , Islam and the West (Oxford Centre for Islamic Studies , Oxford 1993) , pp. 17-8.
22 The Rt. Rev . Dr. Michael Nazir - Ali , ibid , p. 16 .
23 Tzvetan Todorov , The Conquest of America , translated from the French by Richard Howard (Harper Perennial New York , 1984) , p. 3 .
24 Wald Godzich , The Culture of Literacy (Harvard University Press , Cambridge , Ma , 1994) p.263.
25 Clifford Geertz , Local Knowledge (Basic Books , New York , 1983) p. 16
26 Tzvetan Todorov , ibid. p 3 .
27 Paul Ricoeur , Oneself as Another , translated by Kathleen Blamey (The University of Chicago Press , Chicago , 1992) , 3 .
28 Wald Godzich , ibid , p . 226.

that of a comparison (oneself similar to another) but indeed that of an implication (oneself inasmuch as being other) . [27]

Once we see the ‘ other ’ as ‘ oneself’ ,we become prepared to acknowledge his contribution to , or rather his participation in the production of , the knowledge of ourselves and the world around all of us together . Then there is a great hope that our attitude towards this other would change. Rather than feeding the notion of clash or conflict between the self and the other or between peoples , nations and civilizations , we should , as a matter of fact , call for partnership at all levels to produce , advance and disseminate a better class of knowledge of ourselves , of other peoples history , culture and society , and of the world around us . The resulting knowledge of the world and its inhabitants should be employed to serve mankind irrespective of race , color , religion , sex or age , and never be used ‘ as an instrument of domination ; in fact , it must renounce mastery as such . ’ [28]

Finally , this notion of partnership in the realm of knowledge between peoples from east and west , south and north takes for granted that no one should have a monopoly over any part of human knowledge . As Abu al- ‘Ala al-Ma’ arri once prayed :

‘ May rain never fall on me or my land
Unless it covers the whole country.

Postscript :

Some readers of the present paper might think that it was intended as an answer to Samuel Huntington’s notorious conclusion that conflict between the world’s leading civilizations is inevitable . However , the notion of partnership in the realm of knowledge suggested by the present writer was the result of his , now almost thirty years old , engagement with the question of orientalism . Having considered the pros and cons of both the knowledge produced by the orientalists about the East and that which is produced by the Orientals themselves about their own history, culture and society , the present writer reached the conclusion that only a genuine partnership between the two parties could produce a batter class of knowledge about the East - a knowledge which would solve the crisis of Orientalism .

1 Albert Hourani , Islam in European Thought (Cambridge University Press, Cambridge , 1992), p 8
2 R.W. Southern , Western Views of Islam in the Middle Age (Harvard University Press , Cambridge , Ma 1978) pp. 1-33
3 Ibid , pp. 14-5
4 Ibid p 25
5 Ibid , pp. 27-8
6 Aziz Al- Azmeh , Islams and Modernities (Verso Books , London , 1993) pp. 124-25

influenced by India ; Indian reform movements were , on the other hand , often influenced by Islam and Christianity. ' [22]

In short , whatever achievement accomplished by humanity at any time or in any area of the world , it was the outcome of a partnership among the diverse peoples and nations of humankind . In fact this long - standing partnership is still practiced nowadays , albeit in a different form and within different environments , in the various international and national research and academic institutions , where scholars , belonging to different races , nations , and creeds , work together in the various projects which aim at advancing human knowledge . Although such a partnership is formed at the expense of the developing countries and to the advantage of the developed world , it is nonetheless a further proof of the interdependency of the human civilizations throughout the ages .

Our knowledge of ourselves , our identities and our civilizations stems from an implicit partnership between ' I ' and ' you ' on the individual level and between ' we ' and ' they ' on the collective level . This partnership has always aimed at producing , advancing and disseminating knowledge of ourselves and of the world .

It is high time that this implicit partnership became explicit . But this can be achieved only when the ' self ' acknowledges the ' other ' as a subject, comparable to what the self is.[23] The problem with the West is that its 'thought has always thematized the other as a threat to be reduced , as a potential same-to-be , a yet-not-same.' [24] This has to undergo a radical change . For we must rethink ourselves and the others . We must see ourselves among others , ' a case among cases , a world among worlds.' [25] As Tzvetan Todorov has rightly pointed out :

' We can discover the other in ourselves , realize we are not a homogenous substance , radically alien to whatever is not us : as Rimbaud said, Je est un autre . But others are also 'I's : subjects just as I am , whom only my point of view - according to which all of them are *out there* and I alone am *in here* - separates and authentically distinguishes from myself . ' [26]

In fact , we must recognize that we are just as others , and that , to use the title of Paul Ricoeur's book , *Oneself as Another*. This suggests in Ricoeur's words that :

' the selfhood of one self implies otherness to such an intimate degree that one cannot be thought of without the other , that instead one passes into the other , as we might say in Hegelian terms . To ' as ' I should like to attach a strong meaning , not only

the spirit of mutual appreciation among peoples and nations . As H.R.H. The Prince of Wales has rightly pointed out in his *Islam and the West* (1993) :

‘ If there is much misunderstanding in the West about the nature of Islam, there is also much ignorance about the debt our own culture and civilization owe to the Islamic world. It is a failure which stems , I think, from the straightjacket of history which we have inherited . The medieval Islamic world , from Central Asia to the shores of the Atlantic , was a world where scholars and men of learning flourished . But because we have tended to see Islam as the enemy of the West , as an alien culture, society , and system of belief , we have tended to ignore or erase its great relevance to our own history . For example , we have underestimated the importance of eight hundred years of Islamic society and culture in Spain between the eighth and fifteenth centuries . The contribution of Muslim Spain to the preservation of classical learning during the Dark Ages , and to the first flowerings of the Renaissance, has long been recognized . But Islamic Spain was much more than a mere larder where Hellenistic knowledge was kept for later consumption by the emerging modern Western world . Not only did Muslim Spain gather and preserve the intellectual content of ancient Greek and Roman civilization, it also interpreted and expanded upon that civilization , and made a vital contribution of its own in so many fields of human endeavor - in science , astronomy , mathematics , algebra (itself an Arabic word) , law , history , medicine , pharmacology , optics , agriculture , architecture, theology , music , Averroes and Avenzoor , like their counterparts Avicenna and Rhazes in the East , contributed to the study and practice of medicine in ways from which Europe benefited for centuries afterwards . [...]

The surprise is the extent to which Islam has been a part of Europe for so long , first in Spain , then in the Balkans, and the extent to which it has contributed so much towards the civilization which we all too often think of , wrongly , as entirely Western . Islam is part of our past and our present , in all fields of human endeavour . It has helped to create modern Europe . It is part of our own inheritance , not a thing apart. ’ [21]

If the West is indebted to the Islamic world for mediating the ancient knowledge of Central Asia , India , the Meddle East , Greece and Rome to it , as well as for the contribution of the Muslims from all over the ancient world during the medieval times (or the Dark Ages in Europe) Islam , in turn , acquired this knowledge through the various communities of the Middle East . ‘ Islamic civilization was also significantly

young man and so on , thinking that they are stages in our development and growth . But they are historical selves that belong to the same name and title we carry throughout our life. Jorge Luis Borges captures an encounter between two historical selves perfectly in his story ' The Other ' [17] , in which the 1969 Borges, living then in Cambridge , north of Boston , meets the other Borges , who was living several decades ago in Geneva .

"' In that case ," I resolutely said to him , " your name is Jorge Luis Borges . I too am Jorge Luis Borges . We are in 1969 , in the city of Cambridge ." " No, "he answered in my own , slightly distant , voice, "I am here in Geneva , on a bench , a few steps from the Rhone . "

Then , after a moment , he went on: " It is odd that we look so much alike , but you are much older than I , and you have gray hair . '" [18]

Although the two characters share the same name and the same physical features , they feel that they have two distinct personalities and their encounter , at least for one of them , was real . Thus Borges concludes his story , writing :

' I have thought a great deal about this encounter , which I've never told anyone about . I believe I have discovered the key to it . The encounter was real , but the other man spoke to me in a dream , which was why he could forget me ; I spoke to him while I was awake , and so I am still tormented by the memory . ' [19]

In short , it is in the overwhelming presence of other and through this rather implicit partnership between the self and the other that man knows himself , constructs his identity and later articulated it through the medium of natural language , whose very existence is indebted to the other .

In addition to this partnership between the self and the other , there is a long - standing and far- reaching form of partnership which transcends all linguistic , national , regional and temporal boundaries . This form is the translinguistic , transnational , transregional and transtemporal collective form of partnership among the diverse nations , peoples and ethnicities of the human kind . Civilizations may be named after one language , one nation , one people , one region , one continent or one age. But they are the product of the partnership between different nations , peoples, areas and ages . There is no single civilization in human history that is not indebted to other civilizations . Hybridity has been the governing force of all human achievements . Ignoring this fact , or what the Right Reverend Michael Nazir - Ali calls the ' historical perspectives on how civilizations have become interdependent , and have learned from each other ' [20] is not helpful in spreading

learn the natural language only when ‘ Absal came to his deserted island , or when some ‘other ’ came to share his life with him :

‘ ’Absal had studied and gained fluency in many languages , so he tried to speak to Hayy, asking him about himself in every language he knew . But ’Absal was completely unable to make himself understood . Hayy was astounded by this performance, but had no idea what it might mean unless it was a sign of friendliness and high spirits . Neither of them knew what to make of the other.’ [15]

So they both realized that only natural language can salvage their relationship and consequently ’Absal started teaching it to Hayy .

Yet, when we examine our identity we soon discover that it is a complex mixture of several collective identities .

‘ Human beings have a wide variety of possible collective affiliations- economic and occupational groups , leisure and welfare associations , age and gender categories , territorial and political organizations, as well as families and cultural communities. With all of these individuals can simultaneously identify , moving with relative ease from one to the other , as circumstances demand. We may be wives or husbands , manual workers, members of a religious community , ethnic group , regional association , or whatever , each of which may become relevant in certain situations and for certain purposes . As a result , we have multiple identities , ranging from the most intimate family circle to the widest , the human species . ’ [16]

In fact , human identity is so inclusive as to embrace within itself a multitude of many selves, any of which may dominate at a particular moment and certain circumstances, exercising a focussing function , ruling , determining and transforming the other selves in such a way as to preserve the integrity and unity of this multi-component structure which we call our identity .

Nothing would probably capture such a conception of human self and identity as the Arabic verse :

‘ You think that you are merely a small planet , while the whole great cosmos is folded within you . ’

Upon reflection on our past life , we realize that we do not only have a multitude of diverse selves , but we also have had over the years so many selves , each of which belonged to a particular stage of our past life and development . We explain these past selves by talking about the changes in our personality as a result of the passage of time . We even label these selves as the baby , the boy , the

Whatever people think about the act of knowing , they would all agree that knowing must start with the self . Knowing oneself is the best way to achieve inner peace. But can one know oneself without the active participation of the other in the very act of knowing ? The answer to this question is a big ‘ No’ For it is impossible to see one’s face, head and back without the help of a set of mirrors . It is only with the mediation of another person that one can form a more rounded picture of oneself . By the same token, the ‘ other ’ needs someone else to acquire knowledge of himself . ‘ A single consciousness could not generate a sense of its self’[12] No one ever articulated such an interdependency between the ‘ self’ and the ‘ other ‘ in the act of knowing better than Bakhtin when he wrote:

‘ When I contemplate a whole human being who is situated outside and over against me ,...I shall always see and know something that he , from his place..., cannot see himself : parts of his body that are inaccessible to his own gaze (his head , his face and its expresstion), the world behind his back , and a whole series of objects and relations, which in any of our mutual relations are accessible to me but not to him .’ [13]

Similarly , only someone situated outside can offer me a unified and complete image of myself , of may personality . This means that a partnership can be formed between myself and the other , which will help us both to gain a more complete picture of ourselves . This exchange of knowledge between the ‘ self’ and ‘ other’ can create a strong bond between the two of us . It would help, no doubt, in building a relationship that is based on equality and in providing an ample human space whereby each party’s existence, wellbeing , safety and prosperity are secured .

Thus knowing oneself is impossible without the active participation of the other . Furthermore, establishing one’s awareness of oneself and construction one’s identity as some thing different and distinct from other identities are only possible in the overwhelming presence of the other . For identity is always defined by difference ‘ It is only through the relation to the Other , the relation to what it is not, to precisely what it lacks , to what has been called its *constitutive outside* that the ‘ positive ‘ meaning of any term - and thus its ‘ identity’ can be constructed ,’ writes Stuart Hall. [14]

The two processes of coming aware of one’s identity and of articulating it can only be realized through the medium of natural language , which is in fact a social institution that can only exist in a human space that combines both the self and the other . Hayy Ibn Yaqzan needed to

accidentally true . Its authors luxuriated in the ignorance of triumphant imagination ' [5]

Commenting on this type of Western view of Islam and Muslims during age of ignorance, Aziz Al-Azmeh writes :

' It appears that Crusaders and others who were in direct contact with Muslims learnt nothing about them , and only borrowed the arts of gracious living. For the rest , the Islamic orient was a source of fantasy, the Land of Cockaigne , and the source of military antagonism . It is not the individual contents of knowledge that matter, but the confrontation of contents , and this was oriented to a specific warring fantasy . [...] The overriding need was to speak ill , and knowledge of Islam was a kind of defensive ignorance. ' [6]

Thus the late Norman Daniel find himself obliged to defend his pursuit of the image of Islam in Western thinking in his " forward " to his classic *Islam and the West : The Making of an Image* (1960 & 1993), as he writes :

' I hope the Muslim readers will not be scandalized by some of the things in this book , or consider that I have been wrong to revive the memory of, among other things , certain silly and unpleasant libels of their religion and their Prophet .' [7]

Although his primary purpose has been the scientific one of establishing a series of facts , his secondary purpose , he adds , ' has been to see what is implied by his unpleasantness and ignorance in men's attitudes towards those they suppose to be their enemies .' [8]

The saddest thing about this state of ignorance and the ensuing enmity , conflict and confrontation between Islam and the West , is its peculiar resistance ' to time , change , rationality or progress ' [9] as well as mutuality [10] . Hence the urgent need to remove this enmity from the relationship between the two parties and to replace it by a spirit of cooperation and mutual respect . After all, God has created mankind 'from a single pair of a male and female ' [11] , and made them into nations and tribes in order that they may know each other not that they may despise each other , hate each other and fight each other . But how can man remove this enmity from his life and how can he reconcile himself with the rest of the world?

According to Arabic culture and society , the answer to this question seems obvious : the key which opens the door wide to healthy and amicable relations between man and his surroundings is ' to know' The question is whether ' knowing ' can be carried out individually or collectively, and whether it is a one-way street.

Studies

700 ; the second was the creation and characteristic attitude of the forty years from 1100 to about 1140 . [...]

To turn first to the ignorance of confined space . This is the kind of ignorance of a man in prison who hears rumors of outside events and attempts to give a shape to what he hears , with the help of his preconceived ideas . Western writers before 1100 were in this situation with regard to Islam . They knew virtually nothing of Islam as a religion. For them Islam was only one of a large number of enemies threatening Christendom from every direction , and they had no interest in distinguishing the primitive idolatries of Northmen , Slavs , and Magyars from the monotheism of Islam , or the Manichaean heresy from that of Mahomet . There is no sign that any one in northern Europe had even heard the name of Mahomet . Yet , despite their ignorance , Latin Writers were not left entirely without a clue to the place of the Saracens in the general scheme of world history. This clue was provided by the Bible.'[3]

The view of Islam which was developed :

' Was a product of ignorance , but ignorance of a peculiarly complex kind. The men who developed this view were men writing of what they had deeply experienced, and they related their experience to the one firm foundation available to them - the Bible . They were ignorant of Islam , not because they were far removed from it like the Carolingian scholars, but for the contrary reason that they were in the middle of it . If they saw and understood little of what went on round them , and if they knew nothing of Islam as a religion , it was because they wished to know nothing . '[4]

When we turn to the ignorance of a triumphant imagination during the first forty years of the twelfth century, we notice that the first Crusade , which brought Christendom and Islam into a new round of confrontation , did not bring knowledge of Islam .

' Quite the contrary . The first Crusades and those who immediately followed them to Palestine saw and understood extraordinarily little of the Eastern scene . The early success discourage and immediate reactions other than those of triumph and contempt . But they also made the religion and founder of Islam for the first time familiar concepts in the West . Before 1100 I have found only one mention of the name of Mahomet in Medieval literature outside Spain and Southern Italy . But from about the year 1120 everyone in the West Had some picture of what Islam meant , and who Mahomet was . The picture was brilliantly clear , but it was not knowledge , and its details were only

Partnership
in the Realm of Knowledge

Abdul - Nabi Isstaif *

There is an Arabic proverb , which reads: 'Man is enemy of that of which is ignorant.'

Ignorance leads to enmity , and human history testified to this fact of our life . To take only one obvious example , one can refer in this context to the relationship between Islam and the West which has been dominated by conflict , confrontation and , of course , misunderstanding . Scholars from both East and West agree that this state of affairs between the two can be attributed to a significant degree to the ignorance which dominated their views of each other . For the nature of any human relation is always determined by the conception which each party involved in this relationship has of the other . If we pursue the Western thinking about Islam we soon realize that :

" with few exceptions , Christians in Europe who thought about Islam , during the first thousand or so years of the confrontation , did so in a state of ignorance . "[1]

Confirming Albert Hourani's conclusion, R.W. Southern calls the first four and a half centuries of Western thinking about Islam " The Age of Ignorance "[2] - an ignorance which he classifies into two types ; the ignorance of a confined space and that of a triumphant imagination .

' The first was the predominant note of the Western attitude to Islam during the four centuries after A.D.

* Syrian- Professor , Comparative Literature & Criticism ,University of Damascus.

the door in his face. All the while he was vigorously scraping the wilted shoe, flecks of mud flying off in all directions.

‘But Orhan-Bey, ’ interposed the crestfallen Yusuf, ‘You are badly needed at the school. Half the best teachers resigned after you left, and many of the good students are discouraged, seeing the few remaining teachers they respect being pushed around by the Board. You must come!’

Looking at his former student thoughtfully, Orhan said slowly, ‘You must realize, my friend, that the people who dismissed me are still around, and they have servants, and they have toadies who emulate them and who love mediocrity as much as they do. Who can guarantee that, even if I were to close my shop today and go back to teaching, some other false charges will not be cooked up tomorrow?’

‘You seem to actually enjoy fixing shoes, ‘Yusuf exclaimed wide - eyed, as though he had had a sudden revelation, observing the care his former mentor exercised on the dilapidated shoes. ‘Ah, now you are beginning to understand! You see, here in this shop no one tells me what to do. The peple come and always they need good work, and always they appreciate good work. No fool stands over me to tell me how to make a boot, no one tells me I have taken too long polishing a shoe or used the wrong color or demand that I come to a stupid meeting. These people are good and simple, and I am happy doing good work for them. Why should I risk making myself miserable by putting myself back in the hands of corrupt and silly people?’

Almost ready to give up at this tirade, Yusuf decided to make one final effort at persuasion. ‘They told me I should tell you, Sir, that if you will only come back you can teach any hours, any salary - within reason- “here he smiled’’ and any subject.’

With a mischievous look Orhan asked, ‘Even leather craft? ’Yusuf smiled incredulously at this and said, ‘Oh I’m sure, even leather craft, Sir, if you really want to.’

Orhan leaned his head back and laughed a deep resonant laugh. Then he became serious once more, picked up the other shoe, and said deliberately, ‘In the late fourth century BC, when a city named Kittium stood in the south of Cyprus where modern Larnaca stands today, there was a wealthy Phoenician merchant named Zeno who invested all his fortune in a single shipping enterprise, ’ and he gestured didactically with his blacking brush, ‘and this Zeno lost everything when the whole fleet was destroyed by a storm at sea ...’

sonorously. It was all there, like a flash into a dark obscene pit. Dikmen's ambition, his jealousy, his fear that Orhan was becoming too popular and would be a rival for a post in the Ministry, his accusations of communism and sexual misconduct against Orhan and his dear friend Hikmet, but worst of all against Pinar. Orhan skimmed the article and found the whole disgusting episode coming back with rising nausea. Of course he had loved Pinar, and much of his remaining bitterness was over what she had suffered on his account. He could that humiliation ever be erased? 'We thought he was stupid,' he said half to himself, because he was so mediocre and so compliant, everyone's friend. A man may smile and smile and be a villain...'

Yusuf hesitated to break in on the reverie of his former teacher, but at last he said quietly, 'The kettle is boiling, Hoçam. Will you make tea for us as before ? ' Orhan hugged his grown - up student and set about making tea, glad of a distraction from his dark thoughts.

Fathi, who had read the whole Hurriyet piece, joined them for tea exclaiming, 'Mashallah!' and slapping his thigh, shouting 'They finally got the bastard!' and jumping up every few minutes to kiss the shoemaker roundly on both cheeks. Suddenly at the door stood a small boy carrying two pairs of very muddy shoes, and Yusuf stood up to dismiss him. But Orhan motioned Yusuf to sit down, and as he reached out for the shoes he greeted the boy kindly by name and promised to have the shoes ready by early afternoon.

'But Orhan-Bey, ' the young man protested, 'They told me to bring you back at once.'

'Sit down, Yusuf, ' said the shoemaker firmly. 'I'm not sure I should go back at all.'

As he spoke he took down some brushes and picked up one of the sad looking shoes. 'And I'm in no hurry in any case. 'Seeing the dismay on his young friend's face, he added gently, 'You remember, Yusuf, how much of a hurry the Board was in when they wanted to do Dikman's bidding? Did they give me time to defend myself and my colleagues against his stupid accusations? ' All the while he was scraping the mud from the shoe, knowing there were some things he could never make Yusuf understand. How he had insisted on traveling to Ankara to present their statements to someone high up in the Ministry, only to learn, when no one important would see him, that Dikmen had his spies there before him. How he had felt like poor emasculated Abelard, setting out for Rome full of hope to defend his book only to learn that Bernard had sent a condemnation ahead of him to the Pope who closed

at all he was back as a teacher in his old school. How he loved the students, how he opened to them the books that had been so lovingly opened to him - Gilgamesh and Homeros, Pythagoras and Newton, Nietzsche and Yunus Emre, Nazim Hikmet and Yasar Kemal. And Zeno of Kittium! Perhaps he was the best of all. The others had taught him how to think and how to dream and how to love. Zeno had taught him how to renounce and how to accept defeat, to accept being made a fool of, even, and how not to love too much.

Work is the best medicine, he told himself, taking down a pair of dirty boots from the shelf. Off with the worn heels, out with the big scissors, down on the table to start to cut , the machine whirred, the new heels were tapped into place, the blacking smeared and polished. Voila! They look like new! Up on the shelf you go. Next ...Suddenly Orhan felt rather than saw a figure at the door. He turned expecting to find a customer in need of shoe repair. But the tall young stranger who stood at the door had shiny shoes - remarkably shiny, probably quite new.

‘Orhan-Bey, ’ the young man began, extending his hand and smiling warmly. ‘They told me I would find you here.’ Wiping his hands on a grimy apron, Orhan stared at his visitor, reaching his hand out with some misgiving.

‘You can’t be Yusuf Hatim,’ He managed. ‘So grown up ... so tall!’ The two hugged each other in affectionate recognition.

‘They sent me to tell you I mean, to ask you to come back,’the young man announced proudly. ‘They said you would refuse if anyone else should come. The Board of Directors met right after Turhan - Bey was arrested ...’ Suddenly he stopped and looked embarassed. ‘Did you not know? ‘he faltered.

‘Yes, yes. Just this morning in the newspaper, ’ Orhan smiled pointing to the folded newspaper on the shelf. It still seemed so unreal that he had not yet taken time to think of the possible consequences, especially to himself.

‘As soon as the charges against Dikmen were announced, ’Yusuf explained, recovering his assurance, ‘the witnesses he had bullied into testifying against you and - the others - made statements swearing they had lied under threats from Dikmen. You have been completely cleared ... all three of you.’

Orhan sat down , absorbing the news. ‘See, it’s all here in Hurriyet,’Yusuf said unfolding the paper and turning to an inner page. ‘Former Headmaster Orhan Tekil and Two Others Cleared of All Charges. To be reinstated ... ‘Yusuf declaimed

bridles or footstools. Bridles with bright colored glass - that looked to the small boy like the jewels in the Topkapi Palace he had seen once - together with belts and harness hung from hooks on the ceiling, catching light from the fire in the potbellied stove. That was many years ago .

The bus came down the hill, jolting Orhan from his memories. He jumped on and took a seat next to his neighbor Fathi Demir, who kept the barbershop. The two old friends often took their tea together in quiet moments. This morning Fathi seemed excited. Taking out his newspaper he pointed to a headline and said in a subdued voice, 'The bastard has finally been exposed for what he is.'

Orhan looked at the printed words and the bloated face in the photograph for a full ten seconds before he realized who it was. 'Turhan Dikmen Charged with Fraud and Embezzlement' read the headline. Above it a paunchy man in handcuffs flanked by policement looked out, familiar yet strange. Yes, this was his old enemy, the once powerful face looked out as though a smile had been skewed into a embecile grimace. 'I'll see to it that you never teach again in Turkey - anywhere! Ever! 'Orhanremembered him snarling.

'What happened? 'he asked in disbelief. With a knowing smile Fathi answered, 'Somebody in the accounting office at the Ministry - a new guy - blew the whistle. He couldn't make sense of the accounts so he sent an auditor to the District to check it out '

The two friends realized with a start they had arrived at their stop and hurried out of the bus. 'Here, you take the paper,'Fathi said, taking a close look at his friend's face as they crossed the street. Absently Orhan replied, 'Yes., yes. Thanks,' and both began to unlock their shop doors to make ready for another day.

As Orhan ran his hands over the heavy black treadle sewing machine and raised the tattered blind over the back window, that bloated face kept appearing before his eyes. Hate? No, only a kind of loathing tinged with contempt , maybe pity even. He took the kettle to the lavatory to fill it with water and came back to light the fire. So long ago, he thought, dismayed to feel a shadow of the old blinding rage begin to seep back to disturb his hard - won tranquility. 'Get to work, Orhan.' He knew the remedy for such unwelcome emotions.

In his village Orhan had been the most promising student, sent off to the Village Institute School to learn to be a teacher. His parents had been so proud when he took honors in mathematics and Literature. Then two years at the Technical Training College, then a scholarship in Philosophy at Robert College in Istanbul. Then, it seemed in no time

The Stoic Shoemaker By

A. Clare Brandabur *

The shoemaker locked the door of his little blue house and, after checking to make sure there was grain in the birdfeeder and water for stray cats and dogs in the tub under the rainwater spout, hurried down the path to the bus - stop. The earlier he got to his shop the better. The sky was blue crystal with a few soft white clouds, but it was still cool. Good. The shop was quite small and in hot weather could be oppressive. Still, as long as he had plenty of work to do, his mind stayed busy and happy. Mothers brought their children and their damaged shoes, the workers who kept the huge gardens and forests of the University brought their heavy worn - out boots, hoping he could patch them together for one more season. They regarded him as a magician with boots.

Only rarely now did he actually make the beautiful leather boots that were his specialty. In these hard times people tried to make their old ones last as long as possible. Still, once in a while, when the old ones couldn't be salvaged , he would offer, a bit shyly, to make a new pair, quoting a price that paid for the fine supple leather and left very little for his labor. Then there was the measuring, the cutting, the sewing, some of it by hand, all of it filled with deep satisfaction capped by the pleasure of watching the proud owner try on his new boots. Sometimes they paid over the money in some confusion as though they expected the modest price to change suddenly as in a trick, yet not wanting to reveal that they found the price so low. So little money .....

Money. Orhan did not do the work for money. Leatherwork had been the trade of his grandfather in their village in Capadoccia. Often and often he had seen the white haired old man bent over his last, humming melodies from old songs, his blackened fingers cunningly shaping the camel hide or calfskin into saddles or

* British Academic & Writer - has taught extensively in the Middle East. Published several articles most of which show a comparative approach as well as an interest in post-colonialism.

Thaqafat No. 1 Winter 2002

Contents

ثقافات
مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates
(4 issues including postal charges)

For Individuals
Bahrain & Gulf States BD 6 or equivalent
Other Arab Countries US $ 15
Other Parts of the World US $ 30

For Organizations
Bahrain & Gulf States BD 15 or equivalent
Other Arab Countries US $ 30
Other Parts of the World US $ 60
Subscribers will get a free book by Thaqafat for yearly subscription

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32-38
State of Bahrain

Price for each copy
Gulf States BD 1
Other Arab Countries US $ 2 or equivalent
Other parts of the world US $ 5 or equivalent

ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts

University of Bahrain

الاشتراك السنوي (اربعة أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	5 دينار بحريني	15 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	20 دولاراً امريكياً	40 دولاراً امريكياً
الدول العربية	15 دولاراً امريكياً	30 دولاراً امريكياً
الدول الاخرى	30 دولاراً امريكياً	60 دولاراً امريكياً

ثمن النسخة الواحد

البحرين	1 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	5 دولارات امريكية
الدول العربية	3 دولارات امريكية
الدول الاخرى	3 دولارات امريكية

يتلقى المشترك كتاباً ثقافياً، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

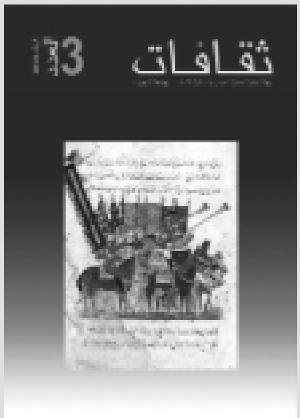
مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ٧٢٥١١١ / فاكس: ٧٢٣٧٦٣

ثقافات:

العدد الثالث – صيف ٢٠٠٢



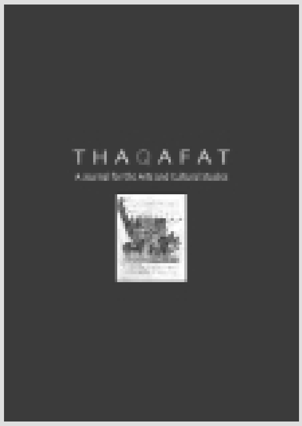
الغلاف الاول: لوحة للرسام يحيى بن محمود الواسطي / القرن الثالث عشر الميلادي

التصميم والإخراج الفني

رافــع الناصـري

تـنـفـيـذ الإخـراج الفـنـي

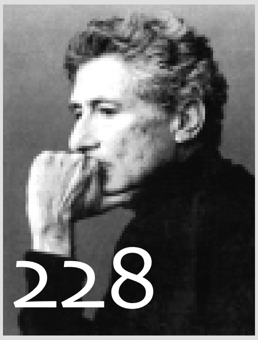
ناصــر مهـــدي



الغلاف الاخير







فنــون

في الثقافات الأخرى

في إنتاج المعرفة

دراسات مترجمة

نصوص بالإنجليزية

المقالات المنشورة تعبر عن آراء كتابها، لا عن رأي المجلة.
يشترط في المساهمات التي ترسل إلى المجلة أن لا تكون منشورة سابقًا.
الكتابات التي تصل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.

العنــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب – جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير – مملكة البحرين.
البريد الألكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ٤٤٩٧٦٤ – فاكس: ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الأنترنت: www.uob.edu.bh

طبعت بمطبعة جامعة البحرين

البحرين.. أعراس الحرية

إفسحوا الطريق.. الديمقراطية قادمة



رئـيس التحـريـر

ما إن يصدر هذا العدد الثالث من «ثقافات» إلا ونحن في البحرين نقف على أبواب مرحلة سياسية مؤثرة ونعيش منعطفًا تاريخيًا حاسمًا على مستوى الوطن كله. تلك هي مرحلة الديمقراطية ومنعطفها الكبير.

فبعد عام ونصف تقريبًا من تصويت شعب البحرين على ميثاق العمل الوطني الذي طرحه أمير البلاد (حينها) أمام شعبه وفاز عليه بالثقة المطلقة تقريبًا (٩٨,٤٤) وفى الأمير، بعد أن توَّجَه الميثاق ملكًا، بوعده في فتح أبواب الديمقراطية والتمثيل الشعبي. وهاهي ذي الحرية: حرية التمثيل النيابي تشرع أبوابها واسعة، بعد حرية التفكير والتعبير التي غمرت شمسها وسائل الإعلام المختلفة. وكان من نصيب «ثقافات» أن يصدر كل عدد من أعدادها الثلاثة في خضم هذا الفجر المتدافع من الضوء والحرية وجموح الحياة في هذا الجزء العزيز من الوطن العربي.

● اللوحة للفنان إبراهيم بو سعد / البحرين.

ولذلك فإن لهذه المجلة أن تفخر وتتباهى بزمن ولادتها الذي كان على مهاد الحرية والتطلعات الكبرى نحو الزمن الأجمل، ولعل هذا ما جعلنا ننظر إلى «ثقافات» نظرة مختلفة عن كل المجلات العربية الشقيقة لها، على الرغم من احترامنا الشديد لكل الشقيقات العربيات وتقديرنا للجهد المبذول فيها.

فالذي لم نعهده في حياتنا العربية كثيرًا، أن تلد الثقافة في مهاد الحرية وأن يتنفس الفكر والمعرفة هواء الديمقراطية الحقيقية.

ولا ينغص علينا، ونحن نعيش أعراس الديمقراطية في البحرين، سوى أحزان أمتنا العربية ومعاناة بعض شعوبها مثل الشعب الفلسطيني الذي يدفع هذه الأيام ضريبة حريته واستقلاله دمًا نازفًا ليل نهار، رافعًا رأسه وحيدًا في معركة الحرية والكرامة. كما يوجعنا حال الشعب العراقي الشقيق الذي يحاصر مثلما تحاصر الأسود في أقفاصها وهو اليوم يواجه أفدح المخاطر وأشرس التهديدات.

وإننا هنا في البحرين نتمنى الحرية والسلام لكل الشعوب العربية المحبة ونتطلع إلى يوم يعلن استقلال الدولة الفلسطينية ويفك الحصار عن العراق، فشعور العربي كل لا يتجزأ.

إننا نؤمن بأن امتنا العربية وجدت كي تبقى وتعيش وتؤدي رسالتها في الحياة، لا كي تفنى وتموت وتندثر. ذلك لأن رسالتها هي نشر المحبة والسلام بين كل البشرية. لذلك يتكالب عليها أعداء السلام والحرية في كل زمان ومكان، وتقوم الصهيونية العالمية اليوم بتشويه رسالتها الإنسانية ومنعها بالنار والحديد والقوة العاتية من أداء دورها وإكمال مهمتها.

إن هذه التجربة الديمقراطية الوليدة تعني لدينا الكثير هنا في البحرين مثلما تعني كذلك لدى أي شعب من شعوب الوطن العربي، لو منّ الله عليهم بمثلها. وهذا ما نتمناه لكل أشقائنا العرب. فالبحرين بلد صغير بمساحته وسكانه ومشاكله. لذلك فهي نموذج حي لنجاح مثل هذه التجربة، وضمانة أكيدة للرغبة في تطبيقها عربيًا. لذلك نحن نعيش اليوم في البحرين حالة من الانصهار الحي الكامل والثقة العميقة المتبادلة بين الدولة والمجتمع بعد أن ضاقت المسافة بين الحاكم والمحكوم ودخل الطرفان في شراكه متكافئة وصارا معًا مسؤولين عن مصير وطن واحد يضمهما ويشتركان في رسم مستقبله. وهذه واحدة من أهم ركائز النجاح في التجربة الديمقراطية، فهي تتصل بالحريات العامة.

والديمقراطية لا تعني أقل من ذلك للثقافة والمثقفين والمشتغلين بالفكر وممارسة الإبداع. فكل أولئك بحاجة ماسة إلى إكسير الحرية وسلمها الممدود نحو سماوات الضوء، لكي يرتقوا عتباته واحدة تلو الأخرى وصولاً إلى جنات الرؤيا وأقاصي المعرفة ومراقي الفكر ومعارج الإبداع. وهنا تصبح الكلمة الصادقة المعبرة بحرية كاملة هي العيون التي يرى من خلالها الحاكم والمحكوم مشتركين جمال الحياة، والأذن التي ينصتان بها إلى رنين الحقائق، ويميزان بها صوت الحق من صدى الباطل.

ومن هنا تغدو الحرية بمثابة الركيزة الثانية للتجربة الديمقراطية نظرًا لارتباطها بحرية التعبير بعد حرية التفكير والحريات العامة.

إنها الزيت السحري الذي عادة ما تضيء به قناديل المبدعين، والسر الذي تعيد الحرية بواسطته إنتاج نفسها لتنمو وتكبر وتصبح أشجارًا وسماوات تعلو نحوها قامات الناس وهاماتهم. وهكذا تعود «الكلمة من أجل الإنسان» والعود أحلى وأغلى.

وأخيرًا فإن هذه الحرية أو الحريات التي توفرها لنا تجربتنا الديمقراطية اليوم، تعني لنا الكثير الكثير في «ثقافات» إن هي لم تعن لنا كل شيء. فهي بالنسبة إلينا الميزان الحر الدقيق الذي يمدنا بالقدرة على تثمين الفكر المبدع بعيدًا عن ضغوط الأيدلوجيا وإكراه المناهج المتصلبة والنظرات الضيقة والتعصب الأعمى.

إنه ميزاننا الذهبي الذي نضع منه الحرية على كفة والمسؤولية على الكفة الثانية، لكي نشهد ذلك التوازن العجيب بين الكفتين في النظر إلى الثقافة

والفكر والإبداع. وهكذا تعيد الحرية إنتاج نفسها وتتكامل «ثقافات»، باعتبارها منبرًا للنشر، مع مادتها الثقافية والفكرية والإبداعية المنشورة فيها. فعلى مرآة الثقافة الحقيقية ترى الحرية وجهها وتزدهي بالنظر إلى نفسها.هكذا تصبح الحرية حبرنا السري وزيتنا السحري في كل ما يشع من قناديل «ثقافات». وتغدو التجربة الديمقراطية ركيزتنا الأولى مثلما هي ركيزة المثقفين وعامة الناس لدينا في البحرين وهم يعيشون أعراس حرياتهم العامة وينعمون بالتعبير عنها. ونحن بدورنا في «ثقافات» نعيد إنتاجها إلى أشقائنا المثقفين العرب وندعوهم اليوم إلى مشاركتنا أعراس الحرية. ونعدهم بأن تظل «ثقافات» منبرهم العربي الحر الذي ترتفع قامته على أرض البحرين. ألم يقل شاعر ديلمون القديم: فلتصبح ديلمون ميناء للعالم كله؟ نعم، هاهو الصوت الشعري السحري القديم يتردد من جديد ولو بعد ألف من السنوات.

وبورك للعرب كل العرب بولادة شمس الديمقراطية في أفق البحرين. ■

وعدت المجلة بأنها ستنشر ملفاً خاصاً بالشعر الفلسطيني في هذا العدد، ولكن المادة التي تلقيناها جاءت دون المستوى المطلوب.

فعذراً للقارئ الكريم

في الثقافة العربية

الهوية والتحديث في مملكة البحرين

محمد نعمان جلال *

مقدمة:

تتناول هذه الدراسة مصطلحين رئيسين، هما: الهوية والتحديث، وهذا يستلزم تحديد المصطلحات وبيان أهمية الموضوع.

١. تحديد المصطلحات:

لقد تعرض الفلاسفة والمفكرون منذ أقدم العصور لمفهوم الهوية، فنجد أن أرسطو في كتابه ما وراء الطبيعة يقول «إن الهُوية تقال على معانٍ عدة»، في حين أن الفيلسوف هيدجر طرح التساؤل التالي «كيف يجب أن نكون نحن أنفسنا، وكيف يمكن لنا أن نكون أنفسنا، دون أن نعرف من نكون على يقين[١]».

وقد إستخدم الفيلسوف هيجل تعبير «الهو المغترب» و«الهو الزائل».

ويشير الباحثون إلى أن الفلاسفة المسلمين أخذوا مصطلح الهوية من الفلسفة اليونانية، وأن الفيلسوف الكندي بلغ من تدبره في لفظة الهُوية أن صرفها بلفظ «التهوي»، أي صيرورة الشئ هوية. وإن الفلاسفة العرب نقلوا اللفظ اليوناني عن الهوية، وإستخدموا لفظاً عربياً مبتكراً، يكاد يجمع النقيضين «هو»، أي الغير أو الآخر، بينما «الهوية» تعني الوجود والذات والأنا. أي تحول اللفظ «هو» من مدلوله اللغوي والنحوي، إلى مدلول منطقي ثقافي، يرتبط بالبحث في وجود الشئ وفي طبيعة الوجود Ontology، وبعد ذلك تطور مفهوم الهوية، بضم الهاء، إلى مفهوم الهوية، بفتح الهاء، وكل من المصطلحين له معناه المختلف عن الآخر، وإن كان في العصر الحديث يتم الإستخدام المتبادل والخلط بينهما[٢].

وقد تحول المفهوم من الهُوية بمعنى الوجود، إلى الهَوية، بمعنى الذات، أي تحول من علم الوجود إلى

* نائب مدير مركز الدراسات الدولية بجامعة البحرين.

علم الأنثروبولوجيا الثقافي، ومفهوم الهوية «بفتح الهاء»، يضرب بجذوره عبر الزمن، أي إنه يمثل إستمرارية في الزمان، ومن ثم ليس هناك هوية خارج الزمن. وبناء على ذلك، فمن الضروري تحرير أفق التفكير في الهوية، ورصد التحول التاريخي الجذري الذي طرأ أو يطرأ عليها عبر مراحل التطور التاريخي.

أما التحديث Modernization، فيمكن تعريفه بأنه عملية تحول إجتماعي تنطوي على التقدم الإقتصادي، وبلورة الأدوار السياسية، والسعي لتحقيق الرشد في صياغة هذه الأدوار، والتطوير التقني والتحولات الجوهرية في الأنماط الإجتماعية، التي تنطوي على التحضر والقدرة على الإنتقال الإجتماعي، بعبارة أخرى إنه يعني تحول المجتمع من الإستناد إلى القيم والمؤسسات التقليدية، إلى مجتمع يكتسب خصائص المجتمعات المتطورة، أي المجتمعات ذات النظم الإقتصادية المتخصصة عالية التعقيد، والمؤسسات السياسية الفاعلة، ومن ثم فإن دراسة عملية التحديث تستلزم تقييماً دقيقاً للجوانب ذات الصلة بثقافة المجتمع، ومعرفة المفاهيم المتصلة بسلوكيات أفراده.

فالتحديث عملية شاملة لها أبعادها الإجتماعية والسلوكية والإقتصادية والسياسية والنفسية والثقافية[٣].

ومفهوم التحديث يُستخدم أحياناً مرادفاً لمفهوم التنمية، من حيث دلالات المصطلحين على التغير الضروري واللازم حدوثه في المجتمع.

ولكننا نفضل في هذا السياق مصطلح التحديث، إذ أن مصطلح التنمية أساساً مصطلح إقتصادي من حيث النشأة، ومن ثم فهو محدود الدلالة. هذا مع إدراكنا تماماً لوجود توصيفات متعددة لتعبير التنمية، مثل التنمية الإقتصادية، والتنمية السياسية والتنمية الإجتماعية والتنمية الثقافية ونحو ذلك. في حين أن مصطلح التحديث يشمل كل هذه الأبعاد، وغيرها مما يتصل بعملية انتقال المجتمع من الحالة التقليدية، إلى الحالة العصرية الحديثة، في مختلف المجالات، وباختصار فإن دلالاته أكثر شمولية وعمقاً.

وفي هذه الدراسة يرتبط المفهومان «التحديث» و«الهوية» إرتباطاً وثيقاً ببعضهما البعض.

إذن نحن أمام مصطلحين هامين يطرحان تحديات خطيرة وجوهرية أمام مملكة البحرين.

٢. أهمية الموضوع وحساسيته:

لاشك أن هذا الموضوع بالغ الأهمية وبالغ الحساسية في نفس الوقت. وترجع الأهمية لعدة إعتبارات في مقدمتها:

١. أن العالم بأسره في حالة حركة وتطور وتغير، بعبارة أخرى أن العالم كله يسعى نحو التحديث، ومن ثم لا يعقل بأي منطق أن تظل البحرين بمنأى عن عملية التحديث الجارية على قدم وساق في المناطق الأخرى من العالم.

٢. إن عملية التحديث أصبحت صنواً للأهلية لدخول القرن الحادي والعشرين، فالدول الحديثة أو العصرية هي التي سوف يكون لها دور أو ثقل أو حتى مصداقية في القرن الحادي والعشرين، أما الدول التي ما تزال تسير وفقاً للنمط التقليدي المحافظ، فيتوقع أن تتعرض لضغوط متزايدة من جهات عديدة في الفترة القادمة.

٣. إن عملية التحديث هي قرين تحقيق دولة الرفاهية، والتي تعتمد على عنصرين رئيسين هما الانتاج وتوفير الخدمات، وبدون ذلك ستكون أية دولة أمام تحدٍ خطير، او بالأحرى أمام مأزق مصيري.

٤. إن الدولة الحديثة هي التي تستطيع أن تواجه تحديات القرن الحادي والعشرين، وفي مقدمتها التحدي الإعلامي، من خلال السماوات المفتوحة، والتحدي السياسي من خلال المطالبة بالمشاركة السياسية، فضلاً عن التحدي الإقتصادي المتصل بإعادة توزيع الدخول، والتحدي الثقافي المتصل بالتراث والقيم والسلوكيات. أما حساسية القضية فمرجعها الطبيعة الخاصة للنظم السياسية في منطقة

الخليج العربي، والذي تعد البحرين جزءاً لا يتجزأ من تراثه الثقافي والحضاري والإجتماعي والسياسي. وهو تراث يوصف بوجه عام بأنه يقوم على نظم سياسية تلعب فيها الأسر الحاكمة الدور الرئيسي، وفكر ديني يتسم بالمحافظة التي تتراوح بين التشدد في دولة ما، والإعتدال في دولة أخرى، ولكنها في مجملها متأثرة بالفكر الديني المحافظ. ويزداد الأمر حساسية في البحرين، نتيجة وجود طائفتين أو مذهبين دينيين رئيسيين[٤]، يؤثران في العملية السياسية، وفي الإندماج السياسي والإجتماعي.

ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة في تناول قضية الهوية الوطنية والتحديث السياسي في مملكة البحرين.

ولقد شاءت إرادة الله العلي القدير، أن يقيض للبحرين ملكاً شاباً يتسم بالذكاء والعلم والمعرفة والرغبة في التغيير، لتطوير الدولة، وبناء المجتمع على أسس سليمة، ومن هنا أطلق برنامجه الإصلاحي، الذي حرص على تنفيذه بخطى متسارعة، وإن كانت على أرض ثابتة، وبفكر واضح مستنير، يستوعب المتغيرات الدولية ويدرك أبعاد الظروف المحلية، ويعي المؤثرات الإقليمية.

وهذه الدراسة الموجزة تستهدف تقديم إطار عام، لمفهوم الهوية في إرتباطها بالتحديث، وإتصاله بمملكة البحرين الفتية، مساهمة منا في التعريف بهذه القضية الهامة، وقد تساعد هذه الدراسة مع إجتهادات أخرى في تصحيح التصورات لدى بعض قطاعات الرأي العام الوطني، وتعزز جهود القيادة السياسية، لتحقيق هذا البرنامج التحديثي الطموح من أجل مصلحة الوطن بشكل كلّي، ومن أجل مصلحة كل مواطن فرد، أياً كان الموقع الذي يحتله، وأياً كانت الفئة أو الطائفة التي ينتمي إليها.

ونقسم الدراسة إلى النقاط التالية:

الأولى: التعريف بمفهوم التحديث السياسي

الثانية: التعريف بالهوية البحرينية

الثالثة: الوضع السياسي والاجتماعي في البحرين

الرابعة: برنامج التحديث السياسي في البحرين

الخامسة: مستقبل التحديث السياسي في البحرين

أولاً: التعريف بمفهوم التحديث السياسي

موضوع التحديث السياسي من الموضوعات الجديدة في العلوم السياسية، ويرجع إلى منتصف القرن العشرين، ولكنه أصبح يحظى بإهتمام متزايدٍ في الربع الأخير من ذلك القرن، ثم اصبح محور العمل السياسي الدولي في مجال الفكر، وفي مجال التطبيق، منذ بداية القرن الحادي والعشرين.

ونظراً لحداثة هذا المجال في البحث العلمي، فقد اختلفت المصطلحات المستخدمة وفقاً للعلماء والباحثين، ومدارسهم الفكرية، ونعرض لتطور هذه المصطلحات، ثم نقدم تعريفنا للمفهوم وعناصره.

ففي البداية نظر الفكر السياسي التقليدي لقضية التحديث من زاوية التطور السياسي Political evolution. ومن ثم ركز على مفهوم التطور بإعتباره أداة التحديث ورفض منطق التغيير الجذري، بإعتباره يمثل كسراً لعملية التطور هذه، وقطيعة مع تراث وتاريخ المجتمع، ومن ثم ركز على فكرة التطور التدريجي الطبيعي، ورفض مفهوم الثورة.

ومن ناحية أخرى، اهتم علماء السياسة المتأثرين بالفكر الاشتراكي، بالربط بين التحديث السياسي، والتغير السياسي Political change، واتخذوا من مفهوم التخطيط السياسي Political Planning، أداة لتحقيق التحديث. أي أن الوصول للتحديث يكون من خلال وضع خطط منظمة تحقق تغيير المجتمع ونقله بصورة سريعة.

ومن ناحية ثالثة اتجه بعض علماء السياسة الأمريكيين، إلى جعل محور التحديث السياسي هو عملية التنمية السياسية، والتي تستهدف بناء نموذج سياسي ديمقراطي، على النمط الغربي، مع الأخذ في الحسبان جزئيا، مراحل التطور الاجتماعي والسياسي

في البلاد النامية.

ومن ناحية رابعة، فإن العقد الأخير من القرن العشرين، شهد نظرة مختلفة لعملية التحديث السياسي، اتسمت بقدر أكبر من الشمولية، من ناحية، والتركيز على الإنسان من ناحية أخرى. وهذه النظرة هي التي دعت بعض الخبراء في الأمم المتحدة، وبخاصة في برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، للتركيز على التنمية البشرية، ووضع معايير لقياس أوضاع الدول المختلفة في هذا الصدد. وعندما صدر التقرير الأول للتنمية البشرية في العالم في أوائل التسعينات من القرن الماضي، آثار ذلك الكثير من التعليقات، وبعض الاحتجاجات من الدول النامية بوجه خاص، والآن وبعد مضي عشر سنوات، أصبح هذا التقرير تقليداً مستقراً، كما أصبحت التوجهات التي يدعو إليها، موضع إهتمام من جميع الدول.

وبعيداً عن التعريفات المختلفة فإنه من وجهة نظر الباحث يمكننا القول في هذه المرحلة - بصفة مبدئية - أن التحديث السياسي هو «عملية تنمية منظمة لكل قطاعات المجتمع»، وهذا التعريف المُيسَّر ينطوي على عدة عناصر:

العنصر الأول: إن التحديث هو عملية Process، أي صيرورة مستمرة، فهو بهذا المعنى لا يتوقف في مرحلة ما، بل إن كل عملية تحديث تستدعي مرحلة جديدة، وهكذا يسير المجتمع في خط صاعد.

وينبغي أن نشير إلى أن ظاهرة التحديث السياسي، وجدت في الماضي دون أن تحمل نفس الاسم الحديث «تحديث سياسي»، ولكن مضمون الظاهرة، وأدوات التطوير وجدت في الماضي، وتناولها الباحثون والمفكرون بالتحليل.

العنصر الثاني: إن التحديث عملية «تنمية منظمة»، أي إنه ليس عملية عشوائية، وهذا يقتضي التخطيط للتغيير. فالتغيير لن يكون تلقائياً، بل ينبغي أن يكون منظماً.

العنصر الثالث: «لكل قطاعات المجتمع»، أي إن التحديث لابد أن يكون شاملاً، ولا يمكن أن يقتصر على قطاع، أو مجال دون آخر. فهو في المجال السياسي، كما في المجال الاقتصادي، وأيضاً في المجال الاجتماعي، فضلاً عن المجال الثقافي. ومن ثم لا يمكن أن يتحقق تحديث المجتمع إذا كان قطاعاً متقدماً، والقطاعات الأخرى متخلفة أو راكدة أو جامدة.

وبناء على ما سبق، فإننا نعتمد في منهج التحليل للظاهرة، على أدوات متنوعة. وفي مقدمتها نظرية الديالكتيك Dialectic، التي ابتدعها الفيلسوف الألماني الشهير هيجل، والتي تنظر لتطور المجتمعات، بعلى أنه حلقة من التفاعل المستمر بين الفكرة ونقيضها، والتأليف بينهما

Synthesis ⟶ Antithesis ⟶ Thesis

كما يمكن التعبير عن نفس التوجه مستعينين بنظرية مؤرخ عالمي مشهور هو أرنولد توينبي Arnold Toynbee، والمعروفة باسم نظرية التحدي والاستجابة Challenge & Response، وفي تصورنا أن هاتين النظريتين تقدمان لنا الأداة المنطقية والعلمية في التحليل السياسي، مع استكمالها بنظرية كارل ماركس في البعد الاقتصادي Economic factor، دون أن نجعل التطور رهينة لهذا البعد، كما فعل كارل ماركس لثبوت قصور تصوره، رغم أهميته البالغة، ومن ثم فإن أخذ هذا البعد في الحسبان، يتمشى مع المنطق العلمي في البحث.

ونضيف لذلك نظرية الصفوة أو النخبة التي تحدث عنها موسكا Mosca، وباريتو Pareto وغيرهما بصفتها القائدة لعملية التطور، هذا بالإضافة إلى الإطار الفكري لمنهج العلامة ماكس فيبر، في دور الدين في إحداث التغير الاقتصادي والاجتماعي، مع تطويع هذا المنهج، لتطبيقه بما يتلاءم مع حضارتنا وتراثنا.

إذن الخلاصة أن منهج التحليل السياسي، الذي سنتبعه، سيستفيد من الأدوات الفكرية والفلسفية

لكبار المفكرين العالميين، دون أن نحصر أنفسنا في منهج واحد منهم، هذا فضلاً عن أننا نعتمد على اسلوب المنطق في الحضارة الإسلامية، في أزهى عصورها الفكرية والثقافية في القرن الرابع الهجري، كما عبر عنها مفكرون بارزون أمثال الفارابي، وابن رشد وإبن حزم، والمدارس الدينية، أمثال أبي حنيفة والشافعي، اللذان أعطيا قدراً أكبر لدور العقل في الفكر الديني، دون إغماط لحق وقدر ومكانة المذاهب الدينية الأخرى، في الفكر الشيعي أو الفكر السني أو فكر المعتزلة، أو حتى بعض التوجهات العقلانية في الفكر الصوفي، كما عبر عنها أبو حامد الغزالي، في كتابه المنقذ من الضلال، أو حتى في رده على الفلاسفة في كتابه تهافت الفلاسفة. وبإختصار فإن نظرتنا لمنهج البحث الإسلامي في الفكر السياسي، هو فقط ما يتعلق بنظرية التحديث السياسي، والتي وجدت جذورها في الفكر القديم، لأنه كما ذكرنا فإن مفهوم التحديث السياسي هو عملية مستمرة Process.

ثانياً: الهوية الوطنية للبحرين

لاشك أن التطور التاريخي المعاصر الخاص بمملكة البحرين يثير قضية الهوية وارتباطها بالتحديث السياسي على أوسع نطاق. فالأصل في الهوية أنها ترتبط بفكرة المواطنة في الدولة من ناحية الجنسية كظاهرة وكمبدأ قانوني، وترتبط بالأبعاد الثقافية للشخص والمجتمع من ناحية ثانية، وتتصل بالإنتماء السياسي للدولة من ناحية ثالثة[٥]. ولاشك أن مفهوم الهوية في الفكر العربي والإسلامي، كان من أكثر المفاهيم إثارة للجدل عبر التاريخ، ذلك لأن الأصل أن الإسلام لا يفرق بين معتنقيه، إعمالاً لمبدأ «لا فضل لعربي على أعجمي إلا بالتقوي»، ولكن من الناحية السياسية، فإن مفهوم الخلافة تبلور في البداية في قريش وفي المهاجرين، واستبعدت منه القبائل الأخرى، كما استبعد الأنصار على نحو ما ظهر في الحوار الذي دار في أول مؤتمر أو جمعية تأسيسية في الإسلام في سقيفة بني ساعدة[٦].

ثم أدى الإتجاه العروبي في عهد الدولة الأموية، إلى رد فعل تمثل في الدولة العباسية التي نشأت في خراسان، ولعب فيها الفرس والموالي دوراً بارزاً، وفي غمار التاريخ السياسي للدولة العباسية، ظهرت الحركة القومية، التي أطلق عليها في التاريخ الإسلامي اسم الحركة الشعوبية، وعبر عن ذلك فلاسفة وكتاب وشعراء ذوو ثقل وحيثية، كما أن نشأة الفرق الدينية في الإسلام كانت في جانب منها، تعبيراً عن رفض التوجهات السياسية، التي سادت في صدر الإسلام. ولعل ثورة أهالي الأمصار على الخليفة الثالث عثمان هي أول تعبير ثوري ضد سيطرة قريش، وضد فكرة أهل الحل والعقد. وهذا بحث طويل ليس مجاله الآن.

ولكن ما يهمنا بالنسبة للهوية الوطنية في البحرين، أنها جمعت كل هذا الفكر، وأصبحت محصلة له، ومن ثم فهي توليفة ما بين العروبة والأسلمة، والانفتاح على الأفكار والعقائد والسلالات، بما في ذلك عقائد غير دينية من تأثير العلاقات مع شبه القارة الهندية. كل هذه المؤثرات، سواء كان أثرها كبيراً أو صغيراً، تركت بصماتها على هوية الدولة، ومن ثم جعلتها متميزة في سلوكها وفي تصرفاتها وفي ردود أفعالها.

ولذلك فإن الطابع القومي أو الوطني لشعب البحرين يجعله شعباً يتسم بلين العريكة والتسامح، معتدل المزاج، أكثر تقبلاً للآخر وعلى إستعداد للتفاعل معه[٧].

ولا شك أن إلقاء نظرة على ميثاق العمل الوطني لمملكة البحرين، يوضح الانتماءات الثلاثة الأصيلة لمملكة البحرين، وهي الانتماء الخليجي، فالانتماء العربي، فالانتماء الإسلامي[٨]، وتفاعل هذه الانتماءات الثلاثة تشكل هوية البحرين.

ولكن السؤال الجوهري الذي يفرض نفسه في الإرتباط بين الهوية والتحديث هو ما هي المخاطر

التي تهدد البرنامج الإصلاحي التحديثي. ولا شك أن هذه المخاطر يتحدث عنها الجميع في مجالسهم الخاصة، ولكنهم يتجنبون الحديث عنها علانية ومواجهتها. وهذا هو مكمن الخطر. إن التحليل العلمي للظاهرة يقتضي المواجهة الصريحة لها، وإذا كان التهديد الذي يواجه الهوية البحرينية، كما يواجه برنامج التحديث الإصلاحي هو الطائفية في المقام الأول، فإنه من الضروري على القوى السياسية المستنيرة أن تواجهها بصراحة بهدف التخلص منها، وليس لتكريسها كما تسعى بعض القوى المحافظة لمصالحها الخاصة، وحفاظاً على امتيازاتها الشخصية.

ويرتبط بالعملية الطائفية إشكالية أخرى وهي تأثير القوى الأجنبية في المشاكل الطائفية في البحرين عبر السنوات الماضية[٩].

ويتساءل السيد عبد الرحمن النعيمي في كتابه «البحرين... موضوعات الإصلاح السياسي»، ماذا تقدم البحرين من تجربة، ويجيب عن التساؤل بأنه المصالحة السياسية بين الأسر الحاكمة والشعب، بين الحكومات والمعارضة السياسية، بين قوى المجتمع المتصارعة على أساس طبقي أو طائفي أو إثني[١٠].

وفي تقديري أن تتبع تصريحات مختلف القوى السياسية في البحرين سواء في منتدياتها أو في مقالات متنوعة في الصحف يدعونا للقول بأن هذه القوى تكاد تكون على إتفاق تام حول:

١. النظام الملكي كركيزة أساسية للنظام السياسي والدور الطليعي في الحركة الإصلاحية والنهضة لعظمة الملك.

٢. إن الطائفية أكبر التهديدات التي تواجه البحرين، ومن الضروري التخلص منها.

٣. ضرورة احترام الرأي والرأي الآخر، أي إحترام كافة القوى السياسية.

فإذا كان مفهومنا هذا صحيحاً، فإن التجربة الديمقراطية في البحرين ستكون مقبلة على مرحلة من الازدهار، وهذا سيؤدي إلى تعزيز الهوية الوطنية للدولة، وإلى الانطلاق في عملية التحديث السياسي والاقتصادي والثقافي والاجتماعي، لارتباط كل هذه المجالات سلبياً بإنتشار داء الطائفية والتفكير الضيق، الذي يركز على الذات ولا يأخذ في الحسبان الآخرين، ويخلط بين الولاء السياسي للدولة، والولاء المذهبي للطائفة، مما يؤدي إلى التصارع والصدام، أو إلى غليان مستمر يحول دون تكريس كل طاقات وقوى المجتمع، لإحداث التغير السياسي والاجتماعي والتقدم الاقتصادي، وهذا يجعل دور النخب السياسية أمراً ضرورياً لمواجهة هذا الداء والسعي للتخلص منه، كما يجعل مهمة التحديث السياسي ليست سهلة، لأنها تواجه تراثاً موروثاً، ومصالح مكتسبة ومستقرة ستدافع عن نفسها.

ونخلص مما سبق إلى القول إن مفهوم الهوية يعد من أهم المفاهيم التي يتناولها الفكر السياسي من ناحية الحركية السياسية، فهو ليس مفهوماً ثابتاً جامداً، وهو ليس مفهوماً نظرياً مجرداً، ولكنه مفهوم متنوع متغير ومتطور، إنه لصيق الصلة بذات الإنسان، وهذه الذات فريدة من نوعها فهي ثابتة شكلاً، ولكنها متغيرة في إطارها، ومتنوعة في أبعادها، ومتنامية في مكوناتها، قد تتسم بالديناميكية والحيوية، فتصبح الهوية طاغية ومسيطرة، وتسعى لفرض ذاتها على الآخرين، وقد يطرأ عليها الضمور والاهتزاز والضعف، فتصبح كريشة في مهب الرياح لا حول لها ولا قوة. ومن هنا فإنه من الضروري وجود الرؤية المستقبلية لأية هوية وطنية أو قومية، سواء بالنسبة للدولة أو للأمة، أو حتى مستوى الفرد.

هذه الرؤية المستقبلية هي التي تضع أسس وركائز الهوية، وهي التي ترسم لها نظريتها وفلسفتها أو أيديولوجيتها، وهي التي ترسي أسس العمل ومنهاجه لتحقيق الذات أو لإثبات الهوية. ومن ثم فإن مفهوم الهوية كما أوضحنا هو بلا ريب من أهم المفاهيم أو المبادئ السياسية في الفكر السياسي، وتزداد هذه الأهمية في القرن الحادي والعشرين، حيث تتصارع الهويات أو تتنافس، وذلك بفضل زيادة الوعي على

مستوى الأفراد والأمم والشعوب، ونتيجة تطور وسائل الإتصال السريع وتدفق المعلومات، الأمر الذي دعا بعضهم للحديث عن ثورة الأنفوميديا[11]، بصفتها الظاهرة الجديدة الدافعة للتغيير، والتي تحدد أطره.

والهوية البحرينية لكي تؤكد ذاتها لابد أن تعيش عصرها، لأن العصر يطبع كل شئ بطابعه، أما إذا انزوت في مقولات تاريخية أو حضارية، فسوف يتجاوزها العصر. ولكن هذا لا يعني ذوبان الهوية البحرينية، أو هوية أية دولة، بل تفاعلها معه، ذلك لأن الذوبان يقضي عليها، أما التفاعل فيحافظ على خصائصها الأصيلة، ويستبعد ما علق بها أو ما لا يتلاءم مع العصر ومقتضياته.

ثالثاً: الوضع السياسي والاجتماعي في البحرين[12]

لقد تأثر التاريخ السياسي والاجتماعي للبحرين في القرون الثلاثة الماضية، بتراث ضخم وعدد هائل من المعطيات، لعل في مقدمتها حركة القبائل في شرق شبه الجزيرة العربية، وتصارعها أو تنافسها مع بعضها البعض من ناحية، وسعيها للسيطرة والتوسع وتعزيز أملاكها من ناحية ثانية، ومن هنا شهد تاريخ البحرين الحديث حالة من المد والجزر، حتى أستقرت السلطة فيه لأسرة آل خليفة من قبائل العتوب. ولعبت هذه الأسرة دورها في بناء البحرين الحديثة، والحفاظ على كيانها في مواجهة القوى الطامعة، وخاصة من إيران التي سعت منذ القرن التاسع عشر لضم البحرين لأملاكها إستناداً لما تراه أنها كانت تابعة لها حتى الإحتلال البرتغالي عام ١٥٠٧-١٦٢٢، وأنها تكاتفت مع الإنجليز لطرد البرتغاليين، ولكنه يلاحظ أنه رغم أن السيادة الإسمية لفارس، فإن حكام البحرين كانوا يختارون من العرب ما بين ١٦٢٢-١٧٨٣، وإن الفرس فقدوا سلطتهم نهائياً عندما استقر الحكم لآل خليفة عام ١٧٨٣[13]. وقد أشارت وثيقة تركية إلى وجود قبائل العتوب في البحرين عام ١٧٠٠ م، مما يؤكد وجودهم بالمنطقة قبل ذلك التاريخ[14].

ومن ناحية أخرى فإن معاهدة شيراز، التي احتجت بها إيران في بعض الفترات، هذه المعاهدة رفضت كل من إيران وبريطانيا التصديق عليها، فضلاً عن أنها معاهدة بين غير ذوي الاختصاص، فهي بين دولتين ليس لهما السيادة القانونية ولا الصلاحية، للتصرف في أرض لا تخصهما، فهي أشبه بوعد بلفور الذي أعطاه الإنجليز لليهود عام ١٩١٧، وإنه يستند فقط لمنطق القوة، وهو المنطق الذي يرفضه القانون الدولي من ناحية، ويتعارض مع مبدأ حق تقرير المصير للشعوب، الذي أقرته عصبة الأمم والأمم المتحدة، وسجل في المواثيق الدولية، وفي مقدمتها الإعلان العالمي لحقوق الإنسان عام ١٩٤٨. والبحرين قد قررت مصيرها بأن تكون دولة عربية مستقلة، ولهذا ناضلت من أجل إستقلالها الذي حصلت عليه عام ١٩٧١.

ومن الناحية الاجتماعية، فإن البحرين تتكون من تركيبة فريدة تجمع بين سكان المدينة وأهل البادية، وبين من يعملون بالزراعة، ومن يعملون بصيد الأسماك واللؤلؤ. ولقد أدى التطور الاقتصادي في بداية القرن العشرين لبروز الطبقات الاجتماعية، ومع هذا فقد ظل الوضع النفسي لهذه الطبقات مشدوداً إلى الولاءات التقليدية بل إن النخبة المتعلمة التي تولت الوظائف الحكومية، أو لعبت دوراً سياسياً ظلت متأثرة بذلك[15].

ثم تطورت التركيبة الاجتماعية الاقتصادية، لتصبح البحرين دولة واقعة تحت تأثير ثلاثة عوامل تتصل بمظاهر النشاط الاقتصادي السياسي[16]، وهي:

الأول: عائدات النفط : فالبحرين هي أول بلد في الخليج يتم اكتشاف آبار النفط فيها، وأخذ هذا النفط يتصاعد في دوره وأهميته، حتى إنه أصبح يقال في بعض الأدبيات السياسية أن منطقة الخليج تحولت من الهيمنة الإستعمارية، إلى الهيمنة النفطية، كناية عن أن استقلال الخليج من الإستعمار البريطاني

في بداية السبعينات، أوقعها بعد ذلك تحت التأثير الطاغي لعائدات النفط التي أصبحت تشكل البيئة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بما لها من آثار عديدة في مجالات مختلفة، سواء فيما يتعلق باقتصاد الخدمات أو اقتصاد العمالة الوافدة، أو الاقتصاد الريعي، وغير ذلك من المسميات التي أصبحت تتردد على ألسنة الكتاب والمحللين للظاهرة النفطية، وأثرها في دول الخليج.

الثاني: الارتباط الخليجي بالسياسة العالمية، والتي تتجلى في مظهرها الاقتصادي في اتباع سياسات السوق الحر، والاقتصاد الرأسمالي، كما تتجلى في مظهرها السياسي الدولي في التنسيق والتعاون الكبيرين بين دول الخليج، والقوى الدولية المهيمنة، وبخاصة الولايات المتحدة، ويلي ذلك بريطانيا كقوة تقليدية في المنطقة.

الثالث: السعي للتركيز على قطاع الخدمات: ذلك على الرغم من أن البحرين أول دولة في الخليج تم اكتشاف النفط فيها، إلا أن حجم الإنتاج سواء بالنسبة للنفط أو الغاز محدود للغاية، مقارنة بما لدى الدول المجاورة للبحرين في الخليج العربي، وهذا أوجد ضغطاً اقتصادياً. ولتعويض هذا، ولحفز النشاط الاقتصادي، فإن سياسة البحرين اتجهت لإعطاء أولوية لاقتصاد الخدمات، سواء في البنوك أو التأمين أو المواصلات، وأخيراً الجذب السياحي[١٧].

وترتب على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية السابقة، عدة نتائج هامة، وهي أن البحرين من أكثر دول الخليج العربية تقدماً في المجال الاجتماعي، وبخاصة من حيث مستوى التعليم ووضع المرأة والانفتاح الفكري والسياسي، ولذلك شهدت البحرين حركة سياسية نشطة منذ أوائل القرن العشرين، ووصلت ذروتها إثر الاستقلال، بإصدار دستور عام ١٩٧٣، وتأسيس مجلس وطني، وظهور التنظيمات السياسية، وكانت تجربة عاصفة أدت إلى وقف كل هذا النشاط السياسي عام ١٩٧٥، والإضطرار للتعامل معه بحزم، حفاظاً على كيان الدولة واستقرارها، وحماية لها من القوى الخارجية المتعددة المتربصة بها[١٨].

وهذا التعامل بحزم، والذي استمر زهاء عقدين من الزمان، أوجد فراغاً سياسياً، وخلق المشكلة التي تعرف بالمشاركة السياسية، وإلى حد ما مشكلة الانتماء السياسي، ذلك لأن القوى المعارضة، التي استلهمت فكرها وبرنامجها السياسي من أحزاب في دول عربية وغير عربية، لا تتمشى ظروفها مع ظروف البحرين، ولا تتناسب مع طبيعة أهلها وفكرهم ونظامهم السياسي وتراثهم، نقول إن هذه الأحزاب غابت كلية عن الساحة على مدى قرنين من الزمن، ومن ثم فإن الأجيال التي ظهرت في تلك الفترة لا تعرف تلك القيادات والتوجهات، ووجدت نفسها فقط أمام قوة إجتماعية ودينية وحيدة، هي القوة الطائفية، مما أدى إلى تعميق هذه الطائفية، وبروز تجلياتها في المجالات السياسية والاجتماعية، بل والاقتصادية.

رابعاً: برنامج التحديث السياسي في مملكة البحرين:

لاشك أن برنامج التحديث السياسي الذي طرحه حضرة صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى ملك مملكة البحرين، برنامج طموح يستهدف تحقيق نقلة نوعية في النظام السياسي البحريني. وفي تقديرنا أن هذا البرنامج سعى لتقديم إجابة محددة وواضحة عن عدد من الأسئلة، والتي من ضمنها:

١. ما هي طبيعة ظاهرة السلطة في البحرين؟
٢. لماذا يخضع المواطن البحريني للسلطة؟
٣. كيف يمكن بلورة ظاهرة السلطة في نظام سياسي حديث؟

٤. ما هي الأطر القانونية لظاهرة السلطة؟
٥. ما هي الأبعاد المحلية لظاهرة السلطة في البحرين؟

ومحصلة الإجابة عن هذه الأسئلة الخمسة، تقدم لنا برنامج التحديث السياسي، الذي طرحه صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى.

١. طبيعة ظاهرة السلطة في البحرين:

لاشك أن التعرف على طبيعة ظاهرة السلطة في البحرين، هو المدخل الرئيسي لفهم برنامج التحديث.

فظاهرة السلطة في النظام السياسي، تسعى للإجابة عن عدة تساؤلات تتمحور حول ما هو مصدر السلطة؟ كيف يمكن ممارسة السلطة؟

ولو نظرنا للدستور البحريني نظرة متفحصة، لوجدناه يؤكد في الديباجة، أن هذا الدستور الذي أصدره الملك هو «تنفيذً للإرادة الشعبية، التي أجمعت على المبادئ التي تضمنها ميثاق عملنا الوطني، وتحقيقٌ لما عهد به إلينا الشعب...»، أي إن الشعب هو مصدر السلطة، ومن ثم فإن الدستور عرض بالتفصيل للفلسفة السياسية، التي يجب أن تحكم مجتمع البحرين في مستقبله، وتضمن وصفاً لشخصية البحرين التاريخية، وإيضاحاً للمقومات الأساسية التي يراها لازمة للمجتمع، ونظام الحكم الذي يرى تطبيقه مستقبلاً، وكيفية سير الحياة النيابية.

أما بالنسبة للتساؤل الثاني حول كيفية ممارسة السلطة، فقد أوضح الدستور في الديباجة أيضاً أن «الدستور جاء نتيجة إرادة مشتركة بين الملك والشعب، وتحقق للجميع القيم الرفيعة والمبادئ الإنسانية العظيمة، التي تضمنها الميثاق، وتكفل للشعب النهوض إلى المنزلة العليا التي تؤهله لها قدراته وإستعداداته، وتتفق مع عظمة تاريخه». والتحليل السياسي لهذه الفقرة يعني دلالة واضحة، وهي أن ثمة عقداً اجتماعياً وسياسياً افتراضياً، بين الملك والشعب، وبمقتضى ذلك العقد تم التوصل إلى هذا الدستور، الذي يعكس هذا العقد الاجتماعي المسمى «الإرادة المشتركة بين الملك والشعب»، وهذه الإرادة المشتركة تشبه إلى حد ما مفهوم الإرادة العامة التي تحدث عنها رائد الإصلاح والمفكر المشهور جان جاك روسو[١٩].

وبناء على هذه النظرية في العقد الاجتماعي والإرادة المشتركة، جاء أسلوب ممارسة السلطة في النظام السياسي البحريني، لكي تكون هذه السلطة مشاركة بين الملك والشعب، وأن يمارس الملك الصلاحيات إما مباشرة، أو من خلال مجلس الوزراء والوزراء، أو من خلال الدور التشريعي للملك.

كما يمارس الشعب السلطة من خلال التعبير الحر عن إرادته بالانتخاب واختيار ممثليه في مجلس النواب، وعلى الطرف الآخر يتولى الملك تعيين أعضاء مجلس الشورى.

وكان أساس التوجه لتشكيل مجلس الشورى بالتعيين، هو استكمال أعمال المجلس الوطني من خلال الخبرات والكفايات المتخصصة، والتي عادة لا يتيحها الوصول للمجلس النيابي من خلال الإنتخابات. ومن ناحية أخرى فإنه يمكن تفسير كون مجلس الشورى بالتعيين استناداً إلى منطق التكامل بين المجلسين، في ضوء الإرادة المشتركة بين الملك والشعب، والمعبر عنها في ميثاق العمل الوطني ثم الدستور. وأياً كان الأمر فإن المجلس الوطني بشقيه يعتبر تجربة جديدة في الحياة السياسية الديمقراطية لمملكة البحرين، وهي جديرة بالمتابعة والاهتمام.

وهكذا يمكن القول إن التحليل القانوني السياسي لظاهرة السلطة وممارستها في النظام البحريني يقوم على العمل المشترك، وعلى التوازن وعلى التعاون بما يحقق المصلحة العامة للشعب، ويحفظ حقوق كافة أطراف و أركان النظام السياسي، ودورهم التاريخي، على النحو الذي عرضنا له في النقاط السابقة.

ولهذه الأسباب فإن المشاركة السياسية من قبل

الشعب أساساً، ومن قبل الجمعيات ذات النشاط السياسي في العملية الانتخابية في أكتوبر ٢٠٠٢، لانتخاب أعضاء المجلس النيابي تعد ضرورة قصوى لنجاح هذه التجربة وإعطائها المصداقية، وايضاً السعي نحو تطويرها لمزيد من الديمقراطية. فالديمقراطية-كما هو معلوم-تستند إلى قوانين وتنظيمات، كما تستند إلى الممارسة، ويترتب على ذلك تربية النشء والأجيال الجديدة، وتعويدهم على العمل الديمقراطي القائم على الرأي والرأي الآخر، وعلى دورية الانتخابات ومسئولية الحكومة أمام المجلس الوطني، وباختصار بناء ثقافة سياسية ديمقراطية تتغلغل في المجتمع، وتتجذر داخله بما يضمن الإستمرارية، ويحول دون انتكاسها.

٢. أساس الخضوع للسلطة

لاريب في أن هذا يعكس التساؤل المنطقي والمشروع، وأيضاً التقليدي في الفكر السياسي والقانوني، فالمواطن يخضع للسلطة؛ لأنها تحقق له أهدافه، وفي مقدمة تلك الأهداف الأمن والأمان والرخاء، وإتاحة الفرص له، لكي يعبر عن نفسه وعن ملكاته، في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

ومرة أخرى نعود للدستور، فنجد المادة الرابعة توضح أساس خضوع المواطن البحريني لظاهرة السلطة فتقول «العدل أساس الحكم، والتعاون والتراحم صلة وثقى بين المواطنين، والحرية والمساواة والأمن والطمأنينة والعلم والتضامن الإجتماعي، وتكافؤ الفرص دعامات للمجتمع تكفلها الدولة»، ومن المنطقي إذا كانت هذه هي الفلسفة السياسية للنظام، فإن الشعب بكافة أفرادة يقبل طواعية على المشاركة في العمل السياسي، ويعبر عن مواقفه بحرية، بما يعكس وعيه بأهدافه وطموحاته المعبر عنها في الدستور، والتي من المفترض أن السلطة السياسية تسعى لتحقيقها.

٣. ظاهرة السلطة والنظام السياسي الحديث[٢٠]

إن هناك بعض القواعد التي أصبحت مستقرة، بما يشبه القانون السياسي في العلوم السياسية، وخاصة تلك المتصلة بنظم الحكم، وهذه القواعد تتمثل في :

أ. أن السلطة المطلقة مفسدة مطلقة Absolute Power is an absolute Corruption

ب. أن السلطة تردع السلطة Checks and Balances

هاتان القاعدتان أصبحتا بمثابة الركيزة الأساسية لأي نظام سياسي حديث.

وهذه القواعد يتم التعبير عن وجودها الفعلي، من خلال ما يسمى بالحياة السياسية Political Life، وأحياناً يطلق عليها بظاهرة دينامية العمل أو النشاط السياسي .Dynamics of Political Activity ولذلك فإن هذه الدينامية تجد ممارستها من خلال الصحافة الحرة، ومن خلال التجمعات والأحزاب السياسية، ومن خلال المشاركة السياسية.

ويوضح دستور مملكة البحرين هذه الممارسات السياسية في المادة ٢٣، التي تقول «حرية الرأي والبحث العلمي مكفولة، ولكل إنسان الحق في التعبير عن رأيه ونشره بالقول أو الكتابة أو غيرهما، وذلك وفقاً للشروط والأوضاع التي يبينها القانون، مع عدم المساس بأسس العقيدة الإسلامية ووحدة الشعب، وبما لا يثير الفرقة أو الطائفية». وتضيف المادة ٢٤ تأكيداً لما تضمنته المادة ٢٣ بقولها «مع مراعاة حكم المادة السابقة، تكون حرية الصحافة والطباعة والنشر مكفولة، وفقاً للشروط والأوضاع التي يبينها القانون».

أما المادة ٢٧ من الدستور، فتوضح أدوات العمل السياسي فتقول «حرية تكوين الجمعيات أو النقابات، على أسس وطنية ولأهداف مشروعة، وبوسائل سليمة مكفولة، وفقاً للشروط والأوضاع التي يبينها القانون، بشرط عدم المساس بأسس الدين والنظام العام، ولا

يجوز إجبار أحد على الانضمام إلى أي جمعية أو نقابة، أو الاستمرار فيها».

والتحليل السياسي لهذه المواد يوضح لنا النقاط التالية:

الأولى: تركيز النصوص الدستورية على مقومات المجتمع، وعدم المساس بها، وبخاصة الدين والنظام العام.

الثانية: رفض مفهوم الطائفية في العمل السياسي، ويرتبط بذلك أن أية تجمعات، لابد أن تكون على أسس وطنية، ولأهداف مشروعة، وتستخدم وسائل سلمية لتحقيق هذه الأهداف. إذن الدستور يرفض الطائفية، ويرفض العنف في العمل السياسي.

الثالثة: إنه لم يقر حتى الآن السماح بالأحزاب السياسية، وإن وافقت السلطات على انشغال الجمعيات بالسياسة، وليس اشتغالها بالسياسة الذي هو ممنوع وفقاً للمادة ١٨ من قانون الجمعيات كما جاء ذلك في تصريحات وزير شؤون مجلس الوزراء المنشورة بالصحف البحرينية يوم ١٣ يوليو ٢٠٠٢.

وتضطلع القوانين التي تصدر إعمالاً لهذه النصوص الدستورية، بمهمة تفصيل كل هذه الممارسات، ومن ثم السماح بالحرية وردع الفوضى، أو الخروج على القانون، أي أن الممارسة منظمة وليست مطلقة، وهي تقوم بمهمة المراقبة والردع، من خلال القانون والرأي العام، الذي تتولى الصحافة والإعلام الجماهيري تبصيره بما يحدث في المجتمع، بوسائل النشر المختلفة.

إلا أن عظمة الملك في لقائه يوم ١٣ سبتمبر ٢٠٠٢ مع رؤساء الجمعيات الوطنية، اصدر أمراً ملكياً بتعديل قانون مجلس النواب والشورى، للسماح للجمعيات الوطنية بدعم مرشحيها، والدعاية لهم بما يمنح الجمعيات الوطنية حق العمل السياسي في مرحلة الانتخابات، كمرحلة انتقالية ليوكل للمجلس الوطني اتخاذ ما يراه من الإجراءات القانونية اللازمة لعمل التنظيمات السياسية.

ولاشك أن القراءة السياسية لهذه الخطوة الشجاعة من جانب عظمة الملك توضح ثلاثة أمور:

الأول: إدراك عظمة الملك للواقع الراهن في نشاط الجمعيات الوطنية بالعمل في مجال السياسة ودعم مرشحيها، بل و إعلان بعضها المشاركة في الانتخابات، وإعلان البعض الآخر المقاطعة.

الثاني: الرغبة في تعزيز العمل الديمقراطي في البحرين في المستقبل، وتطوير القوانين بما يسمح بنشأة الأحزاب السياسية، إذا كانت البيئة السياسية مواتية لذلك في المستقبل، وهذا يؤكد بلا لبس أن الشيخ حمد ملك مملكة البحرين، هو القوة الدافعة الرئيسة وراء الإصلاح السياسي، وأنه حريص على متابعة برنامجه التحديثي، بما يجعل مملكة البحرين دولة رائدة في المنطقة العربية بأسرها.

الثالث: سحب البساط من الجهات الداعية لمقاطعة الانتخابات، بدعوى أن القانون لا يسمح لها بالعمل السياسي. ولذلك اضطرت حتى الجمعيات التي قررت المقاطعة للترحيب بقرار عظمة الملك، والإشادة به، وإن أصرت على استمرارها في المقاطعة لمطالبتها بتعديلات في الدستور نفسه.

٤. الأطر القانونية لممارسة السلطة

أوضح الدستور هذه الأطر، وهي لا تختلف في شكلها عن الأطر المعروفة، في كافة النظم السياسية، فهناك السلطة التشريعية، التي يتولاها المجلس الوطني بشقيه (المجلس النيابي ومجلس الشورى)، وهناك السلطة التنفيذية التي يتولاها رئيس الوزراء، او الوزراء، ثم السلطة القضائية.

أما الملك فهو الحكم بين السلطات المختلفة، وهو رأس الدولة والممثل الرسمي لها، وهو الحارس الأمين

للدين والوطن، ورمز الوحدة الوطنية (مادة ٣٣)، وهو في نفس الوقت يتولى السلطة التشريعية مع المجلس الوطني، ويتولى السلطة التنفيذية مع مجلس الوزراء، كما تصدر الأحكام القضائية باسمه، وهو القائد الأعلى لقوة الدفاع (المادة ٣٢ و ٣٣ من الدستور).

٥. نظام المحليات و ممارسة السلطة

تقوم الأنظمة الحديثة عادة على مبدأ المشاركة الشعبية على مستويات مختلفة. فعلى مستوى القاعدة، يضطلع كل مواطن بمهمة المشاركة، من خلال التصويت، لاختيار من يمثلونه في المجلس النيابي، أو في المجالس المحلية أو البلدية، وفقاً للتسميات المختلفة في كل دولة. ثم يتولى النواب المنتخبون ممارسة السلطة، إما من خلال التشريع أو المراقبة أو كليهما. وبالنظر إلى تعقد الحياة الحديثة، وكثرة المشاكل، فإن الحكومات دأبت على اتباع نظم الحكم المحلي، أو اللامركزية الإدارية، حيث تتولى المقاطعات والمحافظات إدارة الشؤون المحلية، بينما تضطلع الحكومة المركزية بوضع السياسات العامة، وإقرار الخطة العامة للدولة، ومراقبة تنفيذها من قِبل أجهزة الدولة المختلفة[٢١].

ونظام المحليات في كل دولة يحقق عدة أهداف، من بينها ممارسة الديمقراطية المباشرة، بالاحتكاك بين المواطن وممثليه، على المستوى المحلي، بطريقة سهلة وميسرة، ومن ثم يعرف هؤلاء الممثلون احتياجات المواطنين ومشاكلهم، ويضطلعون بنقل ذلك للسلطة التنفيذية، ومن ناحية أخرى فإن النظم المحلية الإدارية، تكون بمثابة الحاضنة لاكتشاف القيادات الواعدة، والعناصر النشطة، وتصعيدها إلى المستويات العليا، ومن ناحية ثالثة، تعتبر الأنظمة المحلية بمثابة همزة الوصل بين القواعد الشعبية، وبين القيادات المركزية، وعملية الوصل هذه، هي طريق ذو إتجاهين، فتنقل رغبات الشعب ومصالحه إلى السلطة المركزية Interest aggregation ، وتنقل قرارات هذه السلطة إلى الشعب، بما يحقق التعبئة السياسية والاجتماعية Social and Political Mobilization، وهكذا تصبح السلطة المركزية، منسجمة ومعبرة عن مصالح الشعب، بطريقة دينامية فعالة Political Articulation22 ، فلا تحدث هوة بين الطرفين، أو يشعر أحدهما بالغربة أو الاغتراب عن الآخر .Political Alienation

لقد عرضنا في الصفحات القلائل الماضية، للأطر العامة للبرنامج الإصلاحي لمملكة البحرين، كما عبر عنها الدستور الذي أصدره صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين المفدى، والذي بدأ وضعه موضع التنفيذ الفعلي من خلال الممارسة الديمقراطية، بانتخابات المجالس البلدية في مايو ٢٠٠٢، ثم صدور القوانين المنظمة للعمل السياسي، وللمجلس التشريعي وللمجالس البلدية والرقابة المالية في أوائل يوليو ٢٠٠٢، ويكتمل البرنامج باجراء الإنتخابات النيابية في أكتوبر ٢٠٠٢.

وكما سبق القول، فإن التحديث السياسي هو عملية صيرورة Process، ومن ثم فإن برنامج التحديث المطروح حالياً، لا يعد برنامجاً نهائياً، بل إنه قابل للتطوير وإتاحة المزيد من الحريات، والمشاركة السياسية في الفترة القادمة، وفقاً لمسيرة الديمقراطية، وما تسفر عنه الممارسة الفعلية، وهذا ما عبر عنه عظمة الملك، وصاحب السمو رئيس الوزراء، في أكثر من حديث مع أجهزة الإعلام البحرينية والدولية، بما يعكس حقيقتين رئيسيتين :

أولاهما: أن برنامج الإصلاح والتحديث، لا رجعة فيه، وثمة إصرار من القيادة السياسية العليا على السير فيه، بل وتعزيزه بمزيد من الانفتاح السياسي في المستقبل.

وثانيتهما: أن برنامج التحديث ليس قاصراً على المجال السياسي، أو الإطار القانوني، بل يمتد إلى الإطار والمجال الاقتصادي والاجتماعي، ومن هنا فقد أكد الدستور حقوق المرأة وأهمية مشاركتها في الحياة

وجهة نظر عربية

السياسية، بالانتخاب والترشيح، كما أتاح لها حرية تكوين التنظيمات النسائية، والمشاركة في الوظائف العامة، ومن ناحية سعى البرنامج التحديثي إلى تطوير الاقتصاد الوطني، نحو مزيد من الحرية الاقتصادية والخصخصة لعدد من المرافق العامة، بما يكفل تحديثها وحسن إدارتها، على أسس اقتصادية سليمة، وفي إطار مبدأ المنافسة مع مراعاة الرقابة المالية والشفافية، بما يحقق مصالح كافة قطاعات المجتمع، وبما يؤدي لاندماج الاقتصاد البحريني في الاقتصاد العالمي تحقيقاً لالتزامات البحرين في إطار الاتفاقيات الاقتصادية الدولية، وفي مقدمتها منظمة التجارة العالمية.

خامساً: مستقبل التحديث السياسي في مملكة البحرين:

لا مراء في أن عملية التحديث السياسي ليست عملية سهلة، بل هي مهمة بالغة الصعوبة، ذلك لأن البلاد النامية - مثل البحرين - تنوء بتراث وميراث تاريخي وسياسي واجتماعي وثقافي، تجعل عملية التحديث السياسي تواجه عقبات وتحديات، بل ومقاومة من قوى عديدة، بيروقراطية وسياسية، وقوى ذات مصالح مستقرة، تجد في عملية التحديث تهديداً لهذه المصالح. ودولة مثل البحرين بموقعها الإستراتيجي، يضيف إلى عملية التحديث صعوبات وعقبات أخرى. ولهذا فإن مستقبل عملية التحديث السياسي تتوقف على مدى القدرة على مواجهة هذه الصعوبات، وتخطي العقبات، من خلال مرونة في الفكر والعمل، ومبادرات مبتكرة.

ولعل العقبة الأولى، التي تواجه التحديث في البحرين، هي الطائفية، ومن ثم فإن نجاح عملية التحديث، تتوقف بدرجة كبيرة على التخلص من الآثار السلبية لهذه الطائفية في المجال السياسي، لأن التجليات السياسية السلبية للطائفية، تجعل ثمة هوة بين المواطن والقيادة السياسية، وتعطي الزعماء التقليديين دوراً هاماً في التعبير السياسي، وهذا بدوره يؤثر سلبياً في أكثر من زاوية :

الأولى أنه يحافظ على الطائفية ويعززها، ويكرس الانقسام مما يؤدي إلى نتائج سلبية على صعيد النسيج الاجتماعي، وقد يؤدي إلى التوتر واللجوء للأساليب غير السلمية لحل هذا التوتر. وهذه الممارسات عاشتها دولة البحرين في مراحل سابقة من تاريخها.

والثانية أنها تجعل النظام السياسي أكثر تخلفاً، لأنها تربط الهوية الوطنية بالهوية الطائفية، وهو ما لا يتفق مع منطق التحديث السياسي، بل و يعود بالمجتمع إلى العصور الوسطى، حيث كان رجال الدين يرون أنهم الذين يضفون الشرعية على السلطة السياسية.

الثالثة أنها تجعل المجتمع البحريني اكثر عرضة للضغوط والمؤثرات الخارجية، وهذا لا يتمشى مع طبيعة المجتمع البحريني، بل يعيد للذاكرة دعاوى سياسية تاريخية، من قوى دولية وإقليمية، بما يؤثر على صلابة المجتمع وتماسكه.

الرابعة أنه يعطى الزعماء أو القادة الدينيين دوراً في النظام السياسي، ونوعاً من الوصاية على قرارات وتصرفات المواطنين، وهذا يتعارض مع طبيعة العمل السياسي ومع حرية المواطن كفرد خاطبه الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، كما يتعارض مع مبدأ تكافؤ الفرص بين القوى السياسية، لأن إحدى هذه القوى أو بعضها، تستند إلى شرعية دينية، مما يؤثر في إختيارات الأفراد، حتى ولو بطريقة لا شعورية، وهذا يتعارض مع مبدأ المواطنة، ومع العمل السياسي، في ظل الدولة الحديثة. وليس معنى ذلك تعارضاً مع أصول العقيدة الدينية، بل هو من طبيعة احترام الدين وقدسيته عدم الزج في الصراعات السياسية.

أما **العقبة الثانية**، فتتمثل في أهمية تعزيز المشاركة الفعلية لأفراد المجتمع وبخاصة المرأة، إذ

أن تجربة مشاركة المرأة في الإنتخابات البلدية، لم تحقق تطلعات المرأة، بل ولا تطلعات المجتمع، وإذا لم يشارك نصف المجتمع في العمل السياسي، وفي إدارة المجتمع على مستويات مختلفة، فإن هذا يحد من عملية الإنطلاق، ولا يحقق برنامج التحديث الطموح.

وإذا كانت المشاركة الفعلية للمرأة في النشاط السياسي، وفي المناصب النيابية تواجه الضغوط السلبية نتيجة التراث والثقافة التقليدية السائدة، فإنه يمكن للنظام أن يلجأ إلى التمييز الإيجابي لصالح المرأة، بتخصيص عدد من المقاعد في المجلس النيابي أو المجالس البلدية وغيرها تكون مخصصة للمرأة. وهذا النمط من التمييز الإيجابي، عمل به في عدة دول لفترات معينة، بما فيها الولايات المتحدة ومصر ولبنان وغيرها، كما أن مفهوم التمييز الإيجابي ذاته من المفاهيم المستقرة والمعترف بها في فلسفة النظم السياسية.

والعقبة الثالثة مردها التركيبة السكانية، حيث إن المواطنين البحرينيين يمثلون ثلثي المجتمع، أما ثلث السكان فهو من الجاليات الوافدة، وهؤلاء يتطلع النظام البحريني، لمشاركتهم الكاملة في تنمية المجتمع، ولكن رغم دورهم الاقتصادي، فإن كثيرين منهم مازالوا يعيشون في بؤر مستقلة أو منعزلة، وغير مندمجة في تراث وحضارة المجتمع، وهذا يستلزم إحداث تطوير في برنامج التحديث السياسي، لكي يحفز هؤلاء على الاندماج في المجتمع، والانصهار فيه، لأن استمرارهم كبؤر مستقلة يهدد بحدوث ازدواجية في الولاء والانتماء والثقافة، ويحول دون التفاعل الخلاق المفترض أن يحققه التحديث السياسي.

العقبة الرابعة ترتبط بأهالي البحرين الوطنيين، والذين على الرغم من أنهم يمثلون ثلثي السكان فإن نسبة مساهمتهم في العمل تتدنى إلى الثلث، أي إن ثلثي العمالة في البحرين من العمالة الوافدة، وهذا يجعل اقتصاد المجتمع رهن هذه العمالة، كما يجعل مساهمة المواطن أقل وإنتاجيته أقل، فيصبح المجتمع معتمداً على قوى وافدة، وهذا يضعف دوره الاقتصادي، وصلابة بنائه الاقتصادي والاجتماعي، ويؤثر على عناصر القوة الشاملة للدولة، خاصة في مواجهة أية أزمات قد تتعرض لها البلاد[٢٣]. ولهذا أعلن صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى ملك مملكة البحرين المفدى حفظه الله ورعاه عدة مبادرات، كما وضعت الدولة عدة برامج لمكافحة البطالة، ومنها بحرنة عدد من الوظائف، وزيادة تشغيل العمالة الوطنية بأعلى نسبة ممكنة، ومساعدة الشباب في البحث عن وظائف، وإعادة تدريبهم وتأهيلهم ونحو ذلك[٢٤].

وبناء على ذلك، فإنه من الضروري أن تتم دراسة جادة في إطار برنامج التحديث السياسي، من أجل رسم خطة لمواجهة العقبات السابقة، وتعزيز أسس بنيان المجتمع، بطريقة أكثر صلابة ورسوخاً، حتى يصبح برنامج التحديث بمثابة عملية مستمرة صاعدة، وليس قفزة للأمام ثم توقف، وليس قفزة إلى المجهول، وإنما قفزة محسوبة، تتلوها قفزات للأمام نحو غد أفضل لشعب البحرين ومواطنيه وجميع المقيمين على ترابه الوطني.

فالتحديث كما أوضحنا في صدر هذه الدراسة، عملية شاملة لها أبعادها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وهي تمثل التحدي الحقيقي أمام النظام السياسي الذي عليه أن يقدم استجابة مناسبة وملائمة وسريعة لها، حتى يؤكد فعاليته أمام أعين كل مواطن من المواطنين، وفي نفس الوقت حتى يمكن تغيير أسلوب عمل وتفكير وسلوك المواطنين بتعزيز مفهوم الهوية والمواطنة، وأن يكون لها الأولوية في العمل السياسي والاجتماعي والثقافي في الدولة على كافة المستويات.

ولعله من أهم العلامات المضيئة بالنسبة لعملية التحديث في البحرين، أن التقرير العربي للتنمية البشرية عام ٢٠٠٢، في دراسته المحايدة لأوضاع الدول العربية الاثنتين والعشرين، أعطى المكانة الأولى للبحرين في قائمة الدول التي حققت تقدماً في

هذا المجال[٢٥].

وأيضاً التقرير الدولي عن التنمية البشرية في مختلف دول العالم الصادر في أواخر يوليو ٢٠٠٢، أعطى البحرين مكانة متقدمة على مستوى دول العالم، كما جعلها في المكانة الأولى بالنسبة للدول العربية، باختصار إن عملية التحديث السياسي في مملكة البحرين تقوم على ركائز ثابتة، وأسس واضحة، وهي في طريقها لتحقيق إنطلاقة جديدة في مسار الديمقراطية، والمطلوب إذن هو إدراك كافة طوائف الشعب وفئاته للمتغيرات الإقليمية والدولية، وكذلك الظروف المحلية، لكي يتم الحفاظ على مكتسبات الشعب، ويسعى لتحقيق المزيد منها، ويتجنب النكسات ويذلل العقبات، وهذا يفرض تعاون الشعب بحكامه و محكوميه، بأفراده والنخب القيادية فيه من أجل تخطي العقبات، وتحقيق انطلاقة إصلاحية ديمقراطية٢٦. ■

الهوامش و المراجع:

١- فتحي المسكيني «الهوية والزمان» دار الطليعة - بيروت - عام ٢٠٠١ - ص ٥

٢- نفس المرجع ص ٨-٩

٣- جفري روبرتس والستر أدواردز «المعجم الحديث للتحليل السياسي» ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي - الدار العربية للموسوعات - بيروت - ١٩٩٩ ص ٢٧٢-٢٧٣.

٤- حول التقسيمات الطبقية ودور القوى الدينية بالنسبة للتحديث، انظر «أمن الخليج في القرن الحادي والعشرين» مجموعة باحثين - مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية - عام ١٩٩٨، أنظر بخاصة ص ٢٩٨ وص ٣٠٨-٣٠٩.

٥- أنظر الآراء المختلفة في هذا الصدد في :

المواطنة والديمقراطية في البلدان العربية - مجموعة مؤلفين مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت - ٢٠٠١

٦- أنظر سيرة إبن هشام وغيرها من كتب التاريخ الإسلامي عن فترة صدر الإسلام والمناقشات والمحاورات التي دارت بين الأنصار والمهاجرين عند اختيار أول خليفة في الإسلام.

٧- أنظر تفاصيل ذلك في دراستنا بعنوان «النظام السياسي في مملكة البحرين» مطبوعة رقم ٢ من مطبوعات مركز الدراسات الدولية - جامعة البحرين - أغسطس ٢٠٠٢ - ص ٦-١٢

٨- ميثاق العمل الوطني - الفصل السادس والفصل السابع. وأنظر في تحليل ذلك د. محمد نعمان جلال «ميثاق العمل الوطني لمملكة البحرين في ضوء تطور مفهوم ودراسة العلاقات الدولية» مطبوعة رقم ١ - مركز الدراسات الدولية - جامعة البحرين - يونيو ٢٠٠٢ - ص ١٨-٢٣.

٩- عبد الرحمن النعيمي «إشكالية العلاقة مع الخارج» جريدة أخبار الخليج ٢٠٠٢/٨/٢٤.

١٠- عبد الرحمن محمد النعيمي «البحرين ... موضوعات الإصلاح السياسي» دار الكنوز الأدبية - بيروت - ٢٠٠٢ - ص ١٦-١٦١

١١- Frank Koelsch, The infomedia Revolution, Mc graw-Hill, Toronto, Canada, 1995.

ترجمه للغة العربية حسام الدين زكريا - عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ٢٠٠.

١٢-أنظر في تفاصيل هذا التطور :

× خالد بن محمد القاسمي ووجيه جميل «البحرين ... التاريخ والحاضر والمستقبل» المكتب الجامعي الحديث - الإسكندرية - ١٩٩٩.

× محمد عبد القادر الجاسم وسوسن الشاعر «البحرين ... قصة الصراع السياسي ١٩٠٤-١٩٥٦» بدون دار نشر - عام ٢٠٠٠.

× Omar Al Hassan ed., «Britain and the Gulf», Gulf Center In Strategic Studies, London, July 1995.

١٣- أمل إبراهيم الزياني «البحرين بين الإستقلال السياسي والانطلاق الدولي» بدون دار نشر - القاهرة - ١٩٩٤.

١٤- حول تاريخ البحرين وحضارتها يمكن الرجوع إلى العديد من المؤلفات والتي منها :

× الشيخ عبدالله بن خالد آل خليفة والدكتور علي أبا حسين «البحرين عبر التاريخ» مركز الوثائق التاريخية - البحرين - ١٩٩١.

× محمد العزب موسى «صفحات من تاريخ البحرين» وزارة الإعلام بالبحرين - ١٩٨٩.

× عبدالله خليفة عبدالله الغانم «أضواء على تاريخ العتوب ١٦٧١-١٩٩٠».

١٥- محمد غانم الرميحي «معوقات التنمية الإجتماعية والإقتصادية في مجتمعات الخليج العربي المعاصرة» دار الجديد - لبنان - ١٩٩٥ - ص ٤٠-٤٥.

١٦- محمد غانم الرميحي «البترول والتغير الإجتماعي في الخليج العربي» دار الجديد-عام ١٩٩٥-ص ١٠٥-١١٢.

١٧- أنظر خطاب صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى ملك البحرين بمناسبة العيد الوطني في ديسمبر ٢٠٠١.

١٨- - مفيد الزيدي «التيارات الفكرية في الخليج العربي ١٩٣٨-١٩٧١» مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت- ٢٠٠٠.

- منيرة أحمد فخرو «المجتمع المدني والتحول الديمقراطي في البحرين» مركز ابن خلدون للدراسات الإنمائية - القاهرة - ١٩٩٥.

١٩أنظر بالنسبة للفكر السياسي المؤلفات التالية :

× محمد نصر مهنا «علم السياسة» دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٧.

× موريس دو فرجيه ، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي «مدخل إلى علم السياسة» دار دمشق - بدون تاريخ.

٢٠- أنظر في هذا الصدد:

× يحيى الجمل «أنظمة السياسة المعاصرة» دار النهضة العربية - بيروت - بدون تاريخ.

× بطرس بطرس غالي وخيري عيسى «المدخل في علم السياسة» مكتبة الأنجلو - القاهرة - ١٩٩٤.

٢١- الان تورين، ترجمة حسن قبيسي «ما هي الديمقراطية» دار الساقي - بيروت - ٢٠٠١.

٢٢- حول هذه المفاهيم أنظر جابريل ألموند، ترجمة هشام عبدالله «السياسات المقارنة في وقتنا الحاضر» الأهلية للنشر والتوزيع - لبنان - ١٩٩٨.

٢٣- أنظر «أمن الخليج في القرن الحادي والعشرين» مرجع سابق ص ٣٢١-٣٢٢، وما بعدها وبخاصة ص ٣٥٢-٣٥٣.

٢٤- أنظر خطاب صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى ملك البحرين بمناسبة العيد الوطني في ديسمبر ٢٠٠١.

٢٥- أنظر تقرير الأمم المتحدة بعنوان «تقرير التنمية الإنسانية العربية» لعام ٢٠٠٢ - برنامج الأمم المتحدة الإنمائي والصندوق العربي للانماء الاقتصادي والاجتماعي.

٢٦- أنظر في نفس المعنى مقال «نصرة البستكي» تفعيل الإصلاح ومداواة الجراح، جريدة أخبار الخليج ٢٠٠٢/٨/٢٦.

الثقافة العربيّة

من أين وإلى أين؟

عبد الملك مرتاض *

«إنّ الثقافة هي ما يبقَى حين ننسَى كلَّ شيء»
(إدوارد هيريوط)

لم تَعُدِ الثقافةُ مجرّدَ التّسلّي بخَبر، أو التّقصّي لأثَر، أو مجرّد إتقانِ حرفةِ الأجداد، أو تلقينِ عاداتٍ وتقاليدَ للأحفاد، أو حفْظِ لأشعار، أو روايةٍ لأساطيرَ وحكاياتٍ، أو التّعلّق بما كان ورفْضِ كلِّ ما هو آت...

بل اغتدت الثقافةُ مفهوماً معقّداً مُثقَلاً بالمعاني المتناقضة، وموقَراً بالأثقال الإيديولوجيّة المتباينة. بل ربما أمست الثّقافة تعني الإنسانَ نفسَه في قيمته وشخصيّته وتفكيره وجوهره وعواطفه وهواجسه. بل لعلّها أمست تعني أحمال التّاريخ، كلَّ التّاريخ بسائر أبعاده الماضية والحاضرة والمستقبَلة بكلّ ما يحمل من عواطف مشحونة بالحبّ والحقد، والرّغبة الجامحة في الانتقام، والتّطلّع الشّديد إلى التّفوّق على الآخرين؛ ذلك بأنّ هذا التّاريخ مهيّأٌ لذلك بما هو جامعٌ لكلّ ما يحدث في الدّهور والعصور، وكلّ ما يحتدم في المجتمعات من صراعات، كما يُعنَى بالعَلاقات المعقّدة التي تصطرع بين النّاس بعضهم مع بعضٍ وهم طوراً يتفاعلون ويتعاونون، وطوراً آخرَ يتصارعون ويتباغضون...

ويختلف مفهوم الثقافة اختلافاً شديداً بين الشّرْق والغرب، كما يختلف مفهومها بين الآباء والأبناء، بَلْهَ بين الأجداد والأحفاد؛ فكلٌّ قد ينظر إلى هذه الثقافة نظرةً تجعل مفهومَها لديه مختلفاً اختلافاً بعيداً أو قريباً بالقياس إلى سواه. ذلك بأنّ الثقافة من المفاهيم الكبيرة التي يصعب الاتّفاق على تحديد ماهيّتها. فهذه الثقافة كما تعرّفها بعض المعاجم الفرنسيّة هي عبارة عن: «مجموعة المعارف المكتسبة التي تتيح للمرء تطوير الحِسّ النّقديّ، واستعمال الذوق، وإصدار الأحكام»[1]. على حين أنّ الكاتب الفرنسيّ إدوارد هريوط كان يعرّفها تعريفاً لطيفاً فكان يذهب إلى أنّها «هي ما يبقَى حين ننسَى كلّ شيء»[2].

ولعلّ من المفيد أن نذكّر بأنّ اشتقاق الثقافة في اللّغة اللاّتينية التي ورثتْ عنها بعض اللّغات الأوربيّة كثيراً من ألفاظها، واشتقّت منها معظم مصطلحاتها، يعني في أصله «خدمة الأرض بالحِراثة»؛ على حينَ أنّ اشتقاق لفظ الثقافة في اللّغة العربيّة يدلّ على أصل أكرم، ومكانة أشرف؛ فالثُّقُوفَةُ، أو الثّقافة، كما هو جارٍ لدى المتعاملين المعاصرين، تعني الذكاء وحذق الشّيء؛ ومنه حديث أمّ حكيم: «إنّي حَصَانٌ فما أُكَلَّم، وثَقَافٌ فمَا أُعَلَّم»[3] .

وعرّف ابن منظور «الثَّقِف» (وهو معادل لمعنى المثقَّف أيضاً في اللّغة العربيّة المعاصرة) بأنّه «ثابت المعرفة بما يحتاج إليه»[4]. فالمثقّف لدى الأقدمين كان هو كلّ من يعرف معرفة ثابتة أهمّ ما يقع إليه الاحتياج في حياته الشّخصيّة، وفي تعامله مع النّاس. ذلك بأنّ مِن النّاس مَن لا يزال ينظر إلى معنى المثقّف نظرة

* اكاديمي من الجزائر

ماديّة، فيصرف معناه إلى كلّ من يحذق أهمّ الأشياء والـمُرْتَفَقات التي يحتاج إليها كقيادة الدرّاجة الهوائيّة، والنّاريّة، والسيّارة، وتدبير بعض الأمور التي يحتاج إليها المنزل كإصلاح الكهرباء وما إلى ذلك... على حينَ أنّ المفهوم التّقليديّ للثقافة، يظلّ لدى معظم النّاس، هو الأخْذَ من كلّ شيء بطَرَف. ولعلّ دلالة لفظ هذا الطَّرَف، هنا، تتمحّض للعلوم والآداب والثقافات، أي أنّها تنصرف إلى المعاني المجرّدة، لا إلى المعاني المحسوسة...

بيد أنّ الثقافة العربيّة، وذلك في غياب تحديد مفهوم دقيق لها، وفي غياب تداول هذا المفهوم بين العرب القدماء أصلاً، وخصوصاً في العهد الجاهليّ، كانت تقوم على حذق بعض المهارات، وإتقان بعض الصّناعات؛ فقد كان معنى الثقافة لديهم يدلّ على حذق الأشياء، كما توضّح ذلك المعاجم العربيّة، قبل كلّ شيء؛ فكان مفهومُها ضيّقاً بحيث لم يكن يكاد ينصرف إلاّ إلى الحِرَف والصّناعات. وقلّما كان ينصرف إلى التّفكير وكيفيّة محاورة الآخرين في المجتمع ومعاملتِهم ومعايشتِهم، أي مُثَاقفَتِهم على النّحو الذي يُرقّي الذوق، ويصفّي الإحساس، وينمّي الشّعور بالجمال والانفعال بمشاهدته، ويسعَى إلى التّمكين للخير فيسود، ويعمل على سَيْدُودَة الحقّ فيعلو...

على حينَ أنّ مفهوم الثقافة استحال، على عهدنا الرّاهن، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، إلى معنى الإلمام بكلّ ما يمكن الإلمامُ به، والأخْذُ من كلّ أطراف العلْم بشيء، على نحو أو على آخر. بل أمست الثقافة تعني صورة تكاد تكون مجرّدةً فتعني جملة من القيم والثقافات والمهارات والسّلوكات التي يسلكها شخص ما مع غيره، والتي أومأنا إلى بعضها في الفقرة السّابقة، فإذا الثقافةُ وكأنّها تعني النّفْس المهذبة، والرّوح المقوَّمة، والإرادة الخيّرة، مع ضرورة الاحتفاظ بمقدار من النّسبيّة في تحديد هذه المفاهيم التي، كما قرّرنا منذ حين، قد تنزاح دلالاتُها فإذا الخيرُ لدى الضّعيف شرٌّ عند القويّ، وإذا العدل لدى الصّغير ظلم لدى القويّ... كما اغتدى مفهوم الثقافة يشمل طريقة التّفكير نفسَها في بعض المفاهيم؛ فالمثقّف هو المهذب الذي يحسن السّلوك مع النّاس، ويعرف كيف يختلف معهم ومع ذلك يظلّ كثير الاحترام لهم؛ فيحلم أمامهم إذا غضبوا، ويتسامح معهم إذا تعصّبوا، ويرقّ لهم إذا غلُظُوا؛ فكأنّ معنى الثقافة، في هذا المفهوم الذي انزلقنا به لها، هنا، يعني شيئاً كثيراً من مكارم الأخلاق، وشيئاً غيرَ قليلٍ من وجوه المعرفة أيضاً. فصاحب الأفق الواسع، والعقل الرّاجح، والرّأي الرّصين، والسّلوك الرّزين؛ لا ينبغي له أن يكون إلاّ مثقّفاً. على حين أنّ الطّيش، والجهل (بمفهوم عمرو بن كلثوم في معلّقته)، والفَظاظة، والغِلَظ هي صفات لا توجد، غالباً، إلاّ في سلوك غير المثقّفين. وقد توسّع مفهوم الثقافة في العقود الأخيرة فأمسى يشتمل على كثير من الحقول لم يكن مستعمَلاً فيها من قبلُ بحيث أصبح يقال: « ثقافة الدّولة»، و«ثقافة الدّيمقراطيّة» و«الثّقافة السّياسيّة» وهلمّ جرّاً... ولعلّ ببعض ذلك انتقل مفهوم الثقافة من المحسوس إلى المجرّد من وجهة، ومن الفكر إلى السّلوك من وجهة أخراة، كما سبقت الإيماءة إلى بعض ذلك؛ ذلك بأنّ قولهم: « ثقافة الدّولة» إنّما يعني جملة من القيم السّامية التي تحمل المسؤول في أعلى هرم الدّولة على أن يتصرّف تصرّفاً متسامياً، أو شهماً، من حيث كان يمكنه أن يُسِفّ ويتصاغر إلى أسفل سافلين...

وعلى أنّه كثيراً ما يشيع الخَلْطُ فيما بين المعاصرين بين المثقّف والمتعلّم؛ على حين أنّ المرء قد يكون متعلّماً، بل عالماً، ولا يكون بالضّرورة مثقّفاً؛ كما قد يكون مثقّفاً على نحو ما ولا يكون عالماً؛ فكأنّ مفهوم الثقافة أشمل من العلم، وأوسع دلالةً من التّعليم؛ فهي خلاصتهما؛ فهي تشبه الحضارة بالقياس إلى التّاريخ، كما تشبه المعرفة بالقياس إلى العلم.

وقد تكون الثقافةُ، نتيجة لذلك، ثقافات متعدّدةً؛ فقد تكون ثقافة المرء مجرّد ثقافة شعبيّة بسيطة ومحدودة الأفق، وساذجة الرّؤية؛ كما قد تكون رفيعة ورقيقة وعميقة معاً. وبحسَب المستوى الذي يبلغه المرء

في التّشرّب من هذه الثقافة وطبيعتها، وصنْفها يكون سلوكه الاجتماعيّ مع النّاس... ثمّ بحسب المستوى الذي يبلغه شَعب من الشّعوب، أو أمّة من الأمم، في الكُروع من هذه الثقافة وعمقها وغناها وتنوّعها وجمالها يتمّ تصنيفه في مصافّ الشّعوب في معجم الحضارات العظيمة، والثقافات الكبيرة.

ولكلّ ثقافة كبيرةٍ مقوّماتٌ تقوم عليها، وأسسٌ تستند إليها، ومؤثراتٌ تؤثّر فيها؛ فما المقوّماتُ الكبرى للثقافة العربيّة؟... وما المؤثرات المركزيّة في صقلها، وإمدادها بالإلهام الذي تنشُدُه، والعطاء الذي تطلبه؟ وما الدّور الحضاريّ الذي كانت تضطلع به في الأزمنة القديمة؟ وما الغايات والأهداف التي يجب أن تحقّقَها في مستقبل الأيّام؟ وما الخطّة التي يجب أن ترسم لمسارها لكي تضطلع بهذا الدّور في عهد أمسى العالم فيه مجرّد قرية صغيرة، وفي عهد العولمة التي من أخصّ خصائصها تدميرُ الثقافات الوطنيّة وإحلال الثقافة الغربيّة محلّها؟...

ونودّ أن نسعى إلى الإجابة عن بعض هذه الأسئلة التي أثرناها هنا، دون الالتزام بتحليلها وتفصيل القول فيها؛ لأنّ ذلك قد يستغرق مجلّداً كاملاً ضخماً...

مقوّمات الثقافة العربيّة

هناك مقوّمات تتأسّس عليها الثقافة العربيّة القوميّة، مثل كلّ الثقافات العالميّة الكبرى. فالثقافة العربيّة تمتدّ في الزّمان، وتتّسع في المكان، وتسمو في القيمة بحيث ترقى لتصطفّ في مصفّ أيّ ثقافة عالميّة كبيرة فتساويها، وقد تبزّها بزّاً. ولعلّ من أهمّ ما يمكن أن يذكر، هنا، من هذه المقوّمات:

١. المقوّمات المحلّيّة وأثرها في الثقافة العربيّة.

حين أجاءَ اللّهُ الإسلامَ فانتشَر، وانتشرت معه العربيّة، بحكم ذلك، في أقاصي المعمورة؛ وخصوصاً في قارّات آسيا، وإفريقيا، وأوربا، واعتنقه النّاس في الأقطار التي انتشر فيها؛ فإنّهم، مع ذلك، وبحكم كلّ المعطيات والظّروف الطبيعيّة لمسار التّاريخ، ظلّوا يستندون، في كثير من مواقفهم وعواطفهم وأحاسيسهم، إلى الثقافة المحلّيّة الماثلة في العادات والتّقاليد واللّباس والأزياء والاحتفالات والأعياد وكلّ الطّقوس الاجتماعيّة التي لا تتنافى مع وحدويّة العقيدة الإسلاميّة.

وعلى الرّغم من أنّ العرب غادروا الجزيرة العربيّة إمّا بقصد الجهاد في سبيل اللّه، وإمّا بقصد تعليم الدّاخلين في دين اللّه أفواجاً (مثل ما حدث بالقياس إلى مجموعة من الفقهاء أرسلوا من دمشق إلى القيروان لتعليم المسلمين الجدد مبادئ الإسلام...)، وإمّا بقصد التّجارة؛ فإنّ عامّة الأقطار التي فتحها المسلمون ظلّت القوميّات والأعراق الوطنيّة فيها قائمةً وخصوصاً في شماليّ إفريقيا وبلاد المغرب، من السّودان إلى موريطانيا.

من أجل كلّ ذلك انطبعت الثقافة العربيّة في بعض هذه الأقطار، أو كلّها، بالطّابع المحلّيّ؛ فهي إن اتّخذت من العربيّة لساناً تعبّر به عن العواطف الجيّاشة، والأحاسيس الفيّاضة؛ فإنّ مضمونها كثيراً ما تتنازعه المحلّيّة فيغترف منها ويحنّ إليها. ولذلك ترى هذه الثقافة شديدةَ الغِنى لأنّها تجمع بالإضافة إلى المقوّمات القوميّة، مقوّمات وطنيّة أصيلة وجميلة فتزدان بها وتغْنَى. ولعلّ من بين العناصر التي يمكن أن نذكر بهذا الصّدد، من هذه المقوّمات المحلّيّة، الأمثال الشّعبيّة حيث إنّ كلّ قُطر عربيّ ظلّ محتفظاً بمقدار صالح من هذه الأمثال التي تمثل صلب الثقافة المحلّيّة يستعملها في تعاملاته، ويتمثلها في تفكيره، ويستلهمها في تأسيس قيَمه الاجتماعيّة والأخلاقيّة. فالأمثال تمثل صميم المقوّمات المحلّيّة لكلّ ثقافة. وهي كذلك، لأنّها تظلّ حيّةً، في مألوف العادة، لا تموت، ومنتشرة لا تضمحلّ؛ يتوارثها الأبناء عن الآباء، والأحفاد عن الأجداد؛ ونقول كلّ ذلك وننبّه إلى أنّ كثيراً من الأمثال -على ما يبدو لأوّل وهلة من محلّيّتها- إلاّ أنّها في الحقيقة، وفي كثير منها كما قلنا، مشتركة بين الشّعوب

المتجاورة التي تتبادل الثقافة الشّفويّة...

ولعلّ من الأمثل وقد أثرنا موضوع الثقافة الشّعبيّة أن نخصّص له فقرة في هذه المقالة؛ فليس هناك مقوّم فاعل في الثقافة العربيّة الرّسميّة كالثقافة الشّفويّة...

٢. المقوّمات الشّعبيّة وأثرها في الثقافة العربيّة.

لعلّ من اللاّئق أن نميّز بين مفهومين اثنين كثيراً ما يتسرّب إليهما الخلْط فيضطربان في متاهات المفاهيم، وهما: الشّفويّة والشّعبيّة. فإذا كانت الشّفويّةُ أعمَّ من الشّعبيّة فليس ينبغي، مع ذلك، لَبْسُها بالمفهوم الشّعبيّ الجديد. خذ لك مثلاً الشّعر الجاهليّ الذي ينتمي حتماً، من حيث التّصنيفُ الأدبيّ، إلى شفويّة صريحة؛ لكن هل يزعم زاعم من النّاس، للنّاس، أنّ هذا الشّعر الإنسانيّ الجميل هو مجرّدُ شعر شعبيّ، لأنّه يشتمل على أحَدِ مقوّمات الأدب الشّعبيّ وهو الانتشار عن طريق الرّواية الشّفويّة، لا عن طريق التّدوين؟ وإذن، فهل شفَويّتُه -التي تجعله يشترك بفضلها مع الأدب الشّعبيّ- تُلْحقه حقّاً وفعلاً بالثقافة الشّعبيّة العامّة؟

إنّ الشّفويّة، في تمثُّلنا °، هي حالةٌ من السّلوك الحضاريّ تمُرّ به كثيرٌ من الأمم في بدائيّتها، أو في حياتها الحضاريّة الأولى؛ فهي تمثّل لديها المظهر الثقافيّ الأوّل؛ على حين أنّ الثقافة الشّعبيّة تأتي نقيضاً، من الوجهة المفهوميّة، للثقافة الرّسميّة، أو المكتوبة. فهي من وجهة، نقيضٌ للثقافة الرّسميّة، وهي من وجهة أخراة، موازيَةٌ للثّقافة التي تدّعي أنّها رفيعة، فيُنْتجها عامّة النّاس في تفكيرهم الذي لا يكون بالضّرورة منحطّاً؛ ولكنّه يمثّل شكلاً من أشكال الأصالة التي تستند إليها طبائع الأشياء. ولعلّ من اللاّئق أن لا نُطْلق الآن مفهوم الثقافة الشّفويّة إلاّ ونحن نفكّر في فصْله دلاليّاً، وإجرائيّاً، عن معناه القديم.

وأمّا عن الآثار التي نجدها في الثقافة العربيّة المعاصرة (في الفنون مثلاً كالرّقص، والتّمثيل، والغناء...) فإنّها بادية غير خفيّة، وقويّة غيرُ ضعيفة. فما من كاتب يكتب شيئاً، أو فنّانٍ يتفنّن في شيء؛ إلاّ والصّورة الشّعبيّة تتنازعه حين الإبداع؛ فكأنّ الفنون والآداب الشّعبيّة تمثّل الأصل الأصيل بالقياس إلى كلّ مبدعٍ عربيّ.

وليست الثّقافة الشّعبيّة بالضّرورة معادلاً مفهوميّاً للمحلّيّة بالمعنى الذي ذكرناه منذ حين؛ ذلك بأنّ كثيراً من الآثار الكبيرة من الثّقافة الشّعبيّة هي مشترَكة بين العرب جميعاً مثل رائعة ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والسِّيَر والملاحم العربيّة الكبرى التي يقرؤها النّاس في المشرق والمغرب؛ فهي أثر أدبيّ مشترَك يستلهمه عامّة المبدعين العرب مَشْرقاً ومغرباً. على حين أنّ المحلّيّة ينصرف معناها إلى الآثار المترسّبة، منذ العهود السّحيقة، من الثقافة الأصليّة للسّكّان، والتي ظلّت تطبع بعض سلوكهم، وتفكيرهم، ولباسهم فتطفو على سطح الإبداع والمظاهر فنّاً وأدباً. فمحلّيّة الشّعب السّعوديّ، مثلاً، هي غير محلّيّة الشّعب المصريّ. وعلى الرّغم من الوحدة العِرقيّة لسكّان شماليّ إفريقيا، أو ما يعرف الآن بالمغرب العربيّ، أو الأقطار المغاربيّة؛ فإنّ محلّيّة التّونسيّين، في الحقيقة، هي غير محلّيّة الجزائريّين، ومحلّيّة الجزائريّين هي غير محلّيّة المغاربة، وهلمّ جرّاً...

وإذا كانت هذه المحلّيّة تبدو في كثير من المظاهر الثقافيّة الفاعلة، والسّائدة أو المؤثرة في المجتمعات العربيّة؛ فإنّ ذلك، مع ذلك، ما كان له ليجعلَها تطغُو على الثّقافة الرّسميّة، أو الأكاديميّة، التي تنطلق أسُسُ تفكيرِها من المدارس والجامعات...

٣. المقوّمات القوميّة وأثرها في الثقافة العربيّة.

لا يستطيع مُنْكرٌ من المكابرين أن يُنكر أنّ هذه المقوّمات القوميّة هي غائبة من الثّقافة العربيّة المعاصرة أو ضعيفة فيها؛ فعلى الرّغم من المحلّيّة الصّارخة التي قد يلحظها المرء في الثقافتين اللّبنانية والمصريّة مثلاً؛ فإنّ الطّابَع القوميّ لتينك الثقافتين

دراسات عربية

يظلّ، مع ذلك، هو أيضاً، طاغياً بادياً. ولا يقال إلاّ مثل ذلك في كثير من الثقافات العربيّة المعاصرة.

وكما أنّ آثار المقوّمات المحلّيّة والشّعبيّة معاً تَضعُف وتقوى، تبعاً لهذه الثّقافة العربيّة أو تلك، في هذا القطر أو ذاك؛ (ونحن نصطنع هنا لفظ «الثقافة» بصيغة الجَمْع بالقياس إلى سيرتها في العالم العربيّ؛ لأنّنا نعتقد أنّ هناك ثقافاتٍ عربيّةً متعدّدةً فعلاً، لا ثقافةً واحدةً؛ ولكنّ الإطلاق بالجمع يظلّ مع ذلك نسبيّاً (والنّسبيّة هي شأنُ منهجيّةِ العلوم الإنسانيّة على كلّ حال، قلنا ذلك أم لم نقُله، وشئنا ذلك أم لم نشَأْهُ) لِمَا رأينا من تمازُج المحلّيّات، والشّعبيّات، وتعانُقهما مع الثّقافة القوميّة أو الرّسميّة وإمدادها بالقوّة والأيْد...)؛ فإنّ آثار المقوّمات القوميّة تضعف وتقوى، هي أيضاً، تبعاً لطبيعة النّظام السّياسيّ الجاثم هنا أو هناك، من العالم العربيّ، أيضاً...

ولعلّ من أهمّ ما يجب أن يذكر من هذه المقوّمات القوميّة للثّقافة، أو للثّقافات، العربيّة:

أ. اللّغة العربيّة.

إنّ هذه اللّغة العربيّة الجميلة هي التي توحّد، أساساً، بين قريب من مائتين وخمسين مليونَ عربيٍّ فتجعلُهم أوْلِي لسان واحد؛ فهي ليست، في الحقيقة، مجرّد هيكل يحمل معلوماتٍ وأخباراً وأحداثاً، ويتولّى شرح نظريّات؛ ولكنّها هيكل مشحون بالعواطف الجيّاشة، مُوقَرٌ بالقيَم الكريمة الخلاّقة التي منها قِيَمُ الدّين الإسلاميّ، ونصُّ القرآن العظيم.

فبمجرّد أن يخُطّ كاتب عربيّ حرْفاً، أو ينطقَ ممثّل عربيّ فوق خشبةِ مسرحٍ لفظاً؛ يتبادر إلى الذهن هذه اللّغةُ التي تتولّى التّوحيد والتّقريب، وتتكفّل تلقائيّاً بتوثيق العُرى بين كافّة العرب فتجعلهم كياناً قوميّاً وحضاريّاً وثقافيّاً، ثمّ سياسيّاً على هون ما على كلّ حال... ثمّ التّمكين، أثناء ذلك، أو قبل ذلك، للتّاريخ ليمتدّ إلى الوراء في أعماق الزّمن على مدى قريبٍ من ستّة عشر قرناً بغاية الاستظهار، كما يقول أبو عثمان الجاحظ، حين كان يتحدّث عن عمر الشّعر الجاهليّ في كتابه «الحيوان». فماذا كانت تكون الثقافة العربيّة لو لم يكنْ هذا المقوّم العظيم الذي هو العربيّة التي تجعل المغاربة والمشارقة وأهل الخليج يتكلّمون لغة واحدة، بالإضافة إلى شعوب كثيرة من العالم الإسلاميّ، فلا يُحِسّون بالوحشة إذا التقَوْا، ولا يَشعُرون بالغربة إذا تحاوروا... فربما كانت العربيّةُ هي أكبرَ مقوّمٍ تتأسّس عليه الثقافة العربيّة المعاصرة وتقوم؛ لأنّ الإسلام، في الحقيقة، لا يشترك في اعتناقه كلّ عرب المشرق باعتبار أنّ هناك إخوةً يعتنقون الدّيانة المسيحيّة...

ب. التّاريخ المشترك.

شاء العرب، أم أبَوْا؛ فهم كتلة سياسيّة واحدة على الرّغم من عدم تجانسها، وهم كيان لغويّ واحد، وهم وجه حضاريّ من وجوه الإنسانيّة الرّاقية حتماً؛ وذلك على الرّغم من أنّ رئيس الحكومة الإيطاليّة، قاتله اللّه، كان صرّح في الأيّام الأخيرة في زيارة له لألمانيا أنّ الحضارة الغربيّة أرقى، بالضّرورة، من الحضارة الإسلاميّة التي ليس فيها شيءٌ عمّا يطلق عليه الغرب «حقوق الإنسان». ومَن قال لهذا الرّجل الذي جاء من أقصى المدينة يسعى: لا توجد حقوق الإنسان في الإسلام، والإسلام هو الذي كرّم بني آدم في الأرض (والقرآن يتحدّث عن هذا التّكريم بالقياس إلى سائر بني آدم، وليس للعرب والمسلمين وحدهم...)؟ ولكن في غياب التّعريف بقيمنا الثقافيّة، وأفضالنا الحضاريّة، ترى كلّ ناعق ينعق في وجوهنا فيشتمنا في وضح النّهار والشّمس وهّاجة ونحن أيقاظ ولا يكون من المتحرّجين ! ومن عجب أن يقارَنَ عظيمٌ مات بشخص يتمتّع بالحياة؛ فمن يخالف هذا الرّجلَ إذا كان يريد إلى العهد الرّاهن للعرب والمسلمين الذين يستهلكون الحضارة ولا ينتجون، فالعقم سيرتُهم، والكسلُ الذهنيّ ديْدَنُهم، وهم لا يحزنون؟ وهل لهم حضارة ما، في حاضرهم الرّديء، أصلاً؟ وكيف يهاجَمُ إذن شيءٌ لا يوجد؟ لكنّه إن كان يريد إلى الحضارة العربيّة

الإسـلامـيّـة بـالأمس (ولا نـعـتـقـد أنّ هـنـاك حضـارة إسلاميّة خارج إطار العروبة، كما أنّ الحضارة العربيّة التي عرفتها الجزيرة في الحيرة ومكّة وثقيف وصنعاء، بالإضافة إلى حضارات طَسْم وجديس، وعاد وثمود، وسَوائها من الأمم العربيّة القديمة البائدة؛ والتي لا أحدَ من عقلاء المفكّرين يضمّها إلى الحضارة العربيّة الإسلاميّة التي رقّت الإنسانيّة وطوّرتها برياضيّاتها، وطبّـهـا، وفـيـزيـائـهـا، وجـغـرافـيّـتـهـا، ومـوسـيـقـاهـا، وآدابها... فماذا كانت تكون إيطاليا، وسَواؤُها من الأمم الأوربيّة لو لمْ يُعطِها العربُ الأرقامَ (لو لم يُدخل أستاذ من بجايةَ الأرقامَ إلى مدينة فلورنسا بإيطاليا بالذات ويعلّمهم مبادئَ الرّياضيّات...)[٦] التي تزدان بها الآن تكنولوجيَاهُم وهم بها مزهوُّون؟ وما ذا كانوا يـكـونـون لـو لم يمنـحْـهـم الـعـرب الجبرَ والمقـابـلـة واللّوغاريتم، والكحول وحتّى البارود الذي به يَقتُلوننا ويتغطرسون؟ بل ماذا كانوا يكونون لو لم يقرّر لهم الإدريسـيّ (لـيـون الإفـريـقـيّ): إنّ الأرض مـكـوّرة، لا مسطّـحـة كـمـا كـان قـدمـاء الإغـريـق يـزعـمـون...؟ لِمَ ينسَى الغرب الجاحد للنّعمة، والعاقّ للأمّة، ما أخذ عن عباقرة العرب ولا يُقرّ ولا يرعوي؟ نحن لا نطالب الغربيّين بأن يفرشوا لنا الطّريق بالزّهور؛ ولكنّنا نريد مـنـهـم فـقـط أن يـعـتـرفـوا لـنـا بـشـيء مـن فـضـل آبـائـنـا وأجدادنا على الأقلّ، فذلك دَيْنٌ عليهم وعلى التّاريخ المنصف إلى يوم الدّين.

والحقّ أنّ هذا الإيطاليّ، الذي لا يمكن أن يوصَفَ إلاّ بالجهل، إذا كان أساء إلى العرب والمسلمين، فقد أنكر عليه كثير من عقلاء الأوربيّين أنفسهم ما كان زعم من الباطل وهم، في هذا الموقف، مُنْصفون؛ فهو إذن إنّما أساء إلى نفسه قبل كلّ شيء؛ فأبدى عن جهله بتاريخ الحضارات الإنسانيّة ودوراتها وقد كان في غنىً عمّا قال لو كان من المتعلّمين. ولكنّ الجهل قد يفعل بصاحبه ما لا يفعل العدوّ بعدوّه.

ومـن الآيـات عـلـى اعتراف المفـكّـريـن الأوربـيّـين، والغربيّين بعامّة، بالعبقريّة العربيّة الإسلاميّة، أنّ جامعة ستراسبورغ للعلوم الإنسانيّة بالاشتراك مع جامعة ميلوز عقدت ندوة عالميّة عام أربعة وتسعين وتسعمائة وألف (لم يحضرها من العالم العربيّ كلّه، مع الأسف، غيرُ العبدِ للّه [وقد قدّمت بحثاً باللّغة الفرنسيّة حول تأثير اللّغة العربيّة في الفرنسيّة]، حيث دُعِيَ بعض المفكّرين من المغرب وتونس، كما قيل لنا، ولكن لم يأتِ منهم أحد لأسباب لم يعرفها أحدٌ من الحاضرين) عنوانها: «الميراث الحضاريّ العربيّ في أوربـــا» (أي «Lhéritage culturel arabe en Europe»): شارك فيها مستشرقون جامعيّون من الـولايـات المتّـحـدة الأمـريـكـيّـة، وألمانـيـا، وإسـبـانـيـا، ورومانيا، وفرنسا، بالإضافة إلى الجزائر) فأنصفوا العرب في أبحاثهم، وبمَن فيهم المستشرقون اليهودُ (حـيـث اعترف محاضـر يـهـوديّ فـرنسـيّ، مـن أصـل مغربيّ، أنّ النّحو العِبرانيّ يدين دَيْناً مطلقاً للنّحو العربيّ...) . على حين أنّ أستاذة أمريكيّة بإحدى جامعات نيويورك، وكانت مشاركة في النّدوة، لم يسَعْها إلاّ أن تكتبَ قصيدة شعريّة باللّغة الإنجليزيّة تمجّد فيها الهندسة المعماريّة لقصر الحمراء بالأندلس بعد أن قدّمتْ صوراً ضوئيّة لذلك القصر البديع...

ومن أطرف ما وقع لي في تلك النّدوة العالميّة من مشـاهـدات أنّ ثـلاثـة مـن المستـشـرقين مـن أسـبـانـيـا، ورومـانـيـا، وفـرنـسـا –وكـانـوا يسيرون في أحد شـوارع مـديـنـة ستراسـبـورغ وأنـا مـعـهـم– لم يكن أحدٌ منـهـم، بـالمصـادفـة، يـعـرف لـغـة الآخـر؛ فـلـم يـجـدوا إلاّ اللّـغـة العربيّة يتفاهمون بها في أعماق أوربا... أ فبعد كلّ ذلك يأتي ناعب ينعب، في آخر الزّمان، فيزعم للنّاس ما يزعم وهو لا يدري، ولا يدري أنّه لا يدري؟...[٧]

وإذن، فهذا التّاريخ، أو قُل: ذلك التّاريخ، الذي زانَ الـعـربُ والمسـلـمـون بـه وجـهَ الحضـارة الإنـسـانـيّـة، فأشرقتْ بعد إظلام، وازدهرتْ بعد انحطاط، وتألّقتْ بعد أفول: هو الذي يجمع العرب ويجعل ثقافتهم ثقافة كبيرةً وغنيّة ومُنْتجة ومؤثّرة امتدّت في المكان إلى كلّ الـقـارّات، وتـوسّـعـت في الـزّمـان إلى قـريـب مـن ثـمـانـيـة قرون...

دور الثقافة العربيّة، ووظيفتها عبر التّاريخ

لم يعد الأغنياء يرحمون الفقراء، ولا الأغنياء يشفقون على الفقراء؛ فكلّما ازدادت الإنسانيّة تطوّراً تكنولوجيّاً ازدادت انحطاطاً أخلاقيّاً. فلولا النّفاق الدبلوماسيّ الذي يغطّي على كثير من النّوايا السّيّئة لأمسى العالَم مقسَّماً، علانية، إلى أسياد وعبيد. ولقد تجلّى بعض ذلك بعد الأحداث المهولة التي أوقعها مجهولون بعاصمتي أمريكا؛ فالحديث عن الأخيار والأشرار، والحديث عن الحرب الصّليبيّة، ثمّ الحديث في الجَهة الأخرى عن رقيّ الحضارة الغربيّة وتفوّقها بالضّرورة على الإسلام؛ وصدور ذلك عن رجالات كبار في الدّول الغربيّة يوحي بأنّنا قد نكون مقبلين، إن لم نكن أقبلنا بعد، على صراع الحضارات والثقافات، لا على حوار هذه الحضارات والثقافات. فما يجب أن يأتيه العرب للحفاظ على هويتهم الثقافيّة، وإنقاذ ما يمكن إنقاذه من معالمهم الحضاريّة، وقيمهم الرّوحيّة والأخلاقيّة أمام هذه المواقف العدائيّة التي أصبح الغربيّون يقفونها من العرب والمسلمين جهاراً؟ فهل يجب أن يتسلّحوا من الغربيّين بسوء الظّنّ فيعملوا ويجتهدوا، ويبحثوا ويتعلّموا؛ حتّى يتحكّموا، هم أيضاً، في التّكنولوجيا؟ أم يجب أن يستنيموا إلى التّصحيحات والتّكذيبات والاعتذارات عن التّهجّمات التي تقع على العرب والمسلمين، ويستريحوا وهم، في الحقيقة، لا يقدرون على شيء غير الاستنامة إلى الأقوال المعسولة، والمواقف المغسولة...؟

إنّ العرب الآن في مفترق الطّرق، فليختاروا طريقهم؛ فلم يعد هناك وقت للتّردّد أو الانتظار.

ذلك، وإنّنا نريد أن ننزاح، هنا، بمفهوم الثّقافة إلى مفهوم الحضارة؛ وقد يكون الحقّ هو ذاك؛ لأنّ الفصل بين الثقافة في شبكتها المعقّدة من المعاني المتداخلة، والحضارة التي تمثُل، في مألوف العادة، في المنشآت المادّيّة كالبنايات والجسور والقصور والمساجد والكنائس والقِلاع وغيرها ممّا يبدو للنّاس عِيَاناً فيظلّ شاهداً ناطقاً على ما فعل الأوائل ليُضيف إليه الأواخر... فأيّ دور اضطلعت به الثقافة العربيّة عبر تاريخ العرب الحضاريّ؟

نحن نعلم أنّ كثيراً من مظاهر الهندسة المعماريّة التي هي في أصلها علم خالص، تتحوّل إلى صنف الفنون الجميلة حين تنجز بناية من البنايات؛ فالأهرامات قامت في الأصل على تخطيط هندسيّ محكم؛ لكنّ عامّة النّاس لا يكادون يفكّرون في المهندس الذي هندس، ولا في العمّال الذين أنجزوا ما أنجزوا لتخطيط المهندس؛ ولكنّهم يجتزئون في الغالب بالصّورة الظّاهرة للبناية فيُعجَبُون بها. ولا يقال إلاّ مثل ذلك في برج إيفيل... وهل كان قصر الحمراء الذي أومأنا إليه آنفاً إلاّ تخطيطاً هندسيّاً متقَناً محكَماً؛ لكنّ الذي يُعجب به النّاس هو الصّورة الماثلة للعِيان، لا الصّورة التي خُطّطت على القرطاس...

فعلى المستوى المعماريّ أعطى العرب للإنسانيّة كثيراً من الأشكال والأحجام والكتابة بالجبس على الجدران والسّقوف فظلّت مثار إعجاب شديد لدى متذوّقي الفنّ الرّفيع إلى اليوم. كما أعطى العرب، في مجال الأدب، مثلاً المقامات والحكايات والرّوايات (حيّ بن يقظان لابن طفيل) وأصنافاً أخراة من الأدب الذي أثر تأثيراً لا ينكر في كتابات الكتّاب الأوربيّين الكبار أثناء القرون الوسطى، بل لا يزال بعضه يؤثر فيهم إلى اليوم، كما يُقرّ بذلك مستشرقون كُثْرٌ منهم المستشرق الفرنسيّ لوي ماسينيون، وهو ما يبدو ماثلاً في «الكوميديا الإلهيّة» لدانتي، كما يبدو في الكتابات القصصيّة الأولى في إيطاليا خصوصاً[8]. كما أبدع العرب رائعة ألف ليلة وليلة[9] وغيرها من الإبداعات التي أمست عالميّة، ولا تزال تمتع النّاس وتُلهمهم من وجهة، وتدلّ على عظمة العبقريّة العربيّة في إنتاج الثقافة والرّقيّ بها إلى المستوى الإنسانيّ من وجهة أخراة. ولكن قد يكون الأهمّ من كلّ ذلك أن يتحدّث المرء عن دور الثقافة العربيّة في العهد الرّاهن، وفي المستقبل أيضاً، بحيث يجب أن تتضافر جهود العرب على مستوى المنظّمة العربيّة للتّربية والثقافة والعلوم في التّعريف بالعطاء العربيّ، والعبقريّة الثقافيّة للأمّة

في كلّ الحقول. وعلى الرّغم من صعوبة مَرْكَزة الثقافة العربيّة القوميّة أمام العناية المحمومة بالثقافات العربيّة المحلّيّة، وأمام حرص كلّ قطر عربيّ على التّعريف بثقافته المحلّيّة قبل كلّ شيء... ونحن لسنا، هنا، بصدد إدانة هذا السّلوك المشروع؛ ولكنّنا ندعو فقط إلى وضع مشروع قوميّ متكامل وطموح لتفعيل الثقافة العربيّة القوميّة؛ وإلاّ فما الفائدة من مؤسّسة الجامعة العربيّة إذا لم تفكّر، بجدّ، في تأسيس مراكز ثقافيّة عربيّة في العواصم العالميّة الكبرى، وتقدّم محاضرات دوريّة بكلّ اللّغات المتاحة؛ لأنّ الثقافة المحلّيّة على أهمّيّتها في المحافظة على كيانات الشّعوب ووقايتها من الذوبان والاضمحلال أمام هذه العولمة المتغطرسة. لكنّ الذي قد يحفظ الكيان العربيّ ويمكّن له في المقاومة والمصارعة والبقاء أمام العولمة هو المشروع الثقافيّ القوميّ الكبير الذي يجب أن يجسّد شخصيّات الشّعوب العربيّة ويمثلها فيه. ولنا مثالٌ كبير في سيرة الاتّحاد الأوربيّ الذي على الرّغم من احتفاظ كلّ قطر أوربيّ فيه بكيانه الثقافيّ الوطنيّ، فإنّ السّعي يجنح الآن نحو التّمكين لثقافة أوربيّة كبيرة تضاهي الثقافة الأمريكيّة، واليابانيّة، والصّينيّة. إنّ الثقافاتِ العربيّةَ المحلّيّة قد لا تستطيع النّهوض بما يجب عليها أن تنهض به؛ فإذا هي تقصُر عن التّعريف بنفسها في مدلولها الوطنيّ الضّيّق، كما تقصر عن التّعريف، في الوقت نفسه، بالثقافة العربيّة في مضمونها الشّامل؛ فتضيع الغايات، ولا تتحقّق الأهداف. وإذن، فإنّنا ندعو كلّ قطر عربيّ إلى تطوير ثقافته المحلّيّة في ضوء الثقافة العربيّة القوميّة في كلّ المجالات الثقافيّة العصريّة كالرّقص، والتّمثيل، والرّسم وغيرها من الأجناس الثقافيّة الهادفة والمؤثرة والمعرّفة بعبقريات الشّعوب لدى الشّعوب الأخرى، من أجل الإسهام بكفاية وسموّ في بناء الحضارة الإنسانيّة المعاصرة لإشاعة السّلام والمحبّة بين النّاس كافّة. ولكنّ ذلك لا يعفي الهيئات القوميّة، في أجهزة الجامعة العربيّة، من الاضطلاع بالدّور الأكبر والأنشط في أن تلعب الثقافة العربيّة المعاصرة دورها في التّعريف بكلّ القيم العربيّة الإسلاميّة، بالإضافة إلى التّعريف، عن طريق الإبداع والفنون، بالقضايا العربيّة الكبرى كقضيّة فلسطين... وحبّذا لو أنشئت قناة فضائيّة عربيّة يجد كلّ عربيّ فيها نفسه، كما يجد فيها المشاهد غير العربيّ ما يريد أن يعرفه من حقائق وقيم عن العالم العربيّ، كما هي... ■

الحواشي:

١- Robert, culture.

٢- Ibid.

٣- ابن منظور، لسان العرب، ثقف. ولعلّ أمّ حكيم كانت تريد بقولها: «ثَقاف» إلى معنى «مثقّفة» في اللّغة المعاصرة؛ وقد زاوجت به السّيّدة العربيّة قولَها: «حَصَان». ولعلّ بناء «ثَقاف»، من هذا الحَرْف، لم يرد إلاّ في قولها، في العربيّة.

٤- م.س.

٥- ينظر عبد الملك مرتاض، مدخل في نظريّة الثقافة الشّفويّة، مجلّة التّراث الشّعبيّ، ع. ٢، ١٩٩٢، بغداد.

٦- تراجع سيقريد هونكي، شمس العرب تسطع على الغرب حول انتقال الرّياضيّات من مدينة بجاية الجزائريّة إلى مدينة فلورنسا الإيطاليّة...

٧- غير أنّ الرّجل اعتذر علانية أمام البرلمان الإيطالي يوم الجمعة ثامن وعشرين سبتمبر؛ ولكنّ الكلمة إذا خرجت، جرحت. وقلّما يندمل الجرح المعنويّ إذا كان متمحّضاً لشخصٍ واحد فكيف إذا امتدّ إلى مليارٍ ونصفٍ من العرب والمسلمين؟

٨- Cf. René Khavam, Nouvelles arabes, introduction, Seghers, Paris, 1964.

٩- ينظر عبد الملك مرتاض، دراسة سيمائيّة تفكيكيّة لحكاية حمّال بغداد، الفصل السّابع الذي نردّ فيه على جمال الدين بن الشيّخ الذي كتب مقالة في الموسوعة العالميّة زعم فيها أنّ رائعة ألف ليلة وليلة نتاج مشترك بين جملة من الأمم الشّرقيّة كالفرس والهند... ونحن لا ندّعي أنّ ألف ليلة وليلة من إبداع العرب وحدهم دون سَوائهم؛ لكن أين الآثار التي نقلوا عنها؟ وأين هي النّصوص التي تثبت ذلك في آداب الهند وفارس؟... ولمَ يجتهد النّاس في إبعاد أيّ فضل للعرب بالبحث عن ألف حيلة لإشراك أمم أخراةٍ معهم فيه، كما قيل عن ألف ليلة وليلة ممّا جعل بعض العرب (سهير القلماوي مثلاً) يقع في فخّ المستشرقين الغربيّين الذين يرفضون نسبة ألف ليلة وليلة إلى العرب على الرّغم من أنّ شخصيّاتها كلّها تتيه إذا خرجت من بغداد، وابتعدت عن البصرة، وحادت دمشق والقاهرة... فلن تجد بعد الأماكن العربيّة إلاّ الجزر النّائيّة، والأماكن السّحريّة العجائبيّة...

قراءة في النص النقدي وأشكاله المختلفة عند الجاحظ

– معايير الموازنة والمفاضلة –

يوسف غيوة *

من القضايا النقدية التي نالت حظا وافرا من اهتمامات أبي عثمان الجاحظ، وشغلت حيزّا من كتاباته، قضية الموازنة بين نصوص الشعر، والمفاضلة بين مبدعيها، والمفضية بالضرورة إلى تحديد مراتبهم وطبقاتهم.

وهو إن لم يخص هذه القضية بمؤلف، كما فعل غيره من القدامى (ابن سلام، ابن المعتز، الآمدي..الخ) فإنه لم يتأخر في إصدار أحكامه وإبداء آرائه، والتعبير عن ملاحظاته، وفق المنهج الذي اختاره، وطريقته التي ميزها تفرق مادته العلمية على صفحات كتبه ورسائله، وتنوعها من حيث طبيعتها وموضوعاتها. فقد ورد بعضها في شكل إشارات مبهمة يصعب معها تحديد الموقف النقدي بدقة، وبعضها الآخر في شكل ملاحظات عابرة لا تفي بحاجة الباحث عن خيوط النظرية النقدية. بينما جاء بعضها الثالث في شكل نقل أحكام غيره، وبخاصة أساتذته من أقطاب اللغويين وعلماء الرواية (أبو عمرو ابن العلاء، يونس بن حبيب، الأصمعي، أبو عمر الشيباني، أبوعبيدة..الخ). وأكثر ما كان يفعل ذلك عندما يكون حكم أحدهم مبنيا على ميزات النص الشعري. بينما كان اعتماده على شيوخه من رجال الاعتزال أقل أهمية في هذا المجال، حيث لم ينقل عنهم كثيرًا من النصوص النقدية، إذا استثنينا صحيفة بشر بن المعتمر التي وردت في البيان والتبيين، والتي لم يكن مصنفها يرمي إلى وضع قواعد وإصدار أحكام نقدية تخص الشعر، بل أراد لها أن تكون عامة شاملة، تعالج صنوف الإبداع الفني في مجال الأدب بعامة[1].

وموقف أبي عثمان من أحكام شيوخه في اللغة والرواية لا يعني أنه حبس نفسه في تلك الدائرة الضيقة التي حدد محيطها أولئك الأعلام، كما أن بروز نجوم في سماء النقد الأدبي على عهده، كابن سلام –مثلا– لم يحجب رؤيته بفعل الانبهار، ولم يسقطه في مستنقع التقليد، بل على نقيض ذلك، ربما زاده إرادة وعزما على المضي بحرية واستقلالية أكبر في النهج الذي اتخذه لنفسه، والذي اتسم باتساع الأفق، وشمولية الرؤية، وثبات الأسس. ليكون بذلك مجددا حداثيا، استطاع أن يضع قواعد قامت على تعامله مع مسائل الموازنة بين النصوص الشعرية، والمفاضلة بين مبدعيها، وترتيبهم ثم تحديد درجاتهم. بغرض البحث عن الجودة أينما كانت ومن أي كانت، بعيدا عن مؤثرات العصبية والنسب والمذهب وذيوع الصيت؛ ليكون المعيار الفني هو الفيصل الوحيد الأوحد. وهو ما تجلى في مقارباته التي عالجت هذه المسائل.

* عميد كلية الآداب بجامعة قسطنطينه بالجزائر.

الموازنات والمفاضلات

اهتم الجاحظ بعقد الموازنات بين الشعراء، دون أن يطغى ذلك على مادته النقدية ودون أن يبلغ فيه ما بلغه الآمدي من بعده -مثلا- فقد استوقفه نظم شاعرين أو أكثر في معنى واحد، ودعاه ذلك إلى الاحتكام إلى المعيار الجمالي -كما أسلفنا- من أجل الحكم لهذا النص أو ذاك، دون اعتبار للعوامل الأخر. فالشاعر الذي يجيد أداء الفكرة في قالب فني جميل، أو يرتفع بالمعنى إلى مستويات عليا، فيخرجه في صورة تعكسه على حال أحسن مما هو عليها في الواقع، ثم يكسوه من اللفظ ما عذب وسهل، هو الشاعر الأجدر بالتقدم والتفوق.

وقد استدعى منهج الجاحظ في تقويم النصوص الشعرية النظر في عناصر النص ووحداته، وهو ما أفرز أحكاماً نقدية لا تخرج عن دائرة تلك العناصر والوحدات، حيث كانت تخص معنى أو صورة، أو بيتا، أو وحدة أخرى من وحدات الشعر.

وهو بذلك - من دون شك- يخرج عن التقاليد النقدية التي أرساها أعلام المدرسة اللغوية، كما أن أحكامه تختلف اختلافا بينا عن أحكام غيره من نقاد القرنين الثاني والثالث، التي كانت في معظمها أحكاما مطلقة تجعل من فلان «أشعر الناس عند مصر كذا». كما هو مجسد في الخبر الذي نقله ابن سلام عن يونس بن حبيب. قال: «أخبرني يونس بن حبيب: أن علماء البصرة كانوا يقدمون امرأ القيس بن حجر، وأهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى، وأن أهل الحجاز والبادية كانوا يقدمون زهيرا والنابغة»[٢]. ومن فلان «أشعر الناس إذا كان في حال كذا» كما هو في خبر آخر ليونس بن حبيب، نقله ابن سلام -ثانية- جاء فيه: «أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب»[٣].

وخروجه عن قواعد شيوخه من علماء اللغة والرواية أدى به إلى اتخاذ مواقف في حقهم، فيها قدر غير قليل من القسوة، حيث راح يعيب عليهم نظرتهم إلى المولدين، ورماهم بجهل ما يروون، وذلك عندما قال: «وقد رأيت ناسا منهم يبهرجون أشعار المولدين ويسقطون من رواها. ولم أر ذلك قط إلاّ في رواية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي ولو كان له بصر لعرف موضع الجيّد ممن كان، وفي أي زمان كان»[٤].

فالفيصل عنده إذن، هو عنصر الجودة، لا يهم مصدر الشعر مثلما لا يهم زمنه، فالجمال الفني هو مدار الأمر وعين القضية، حتى لو تجسد ذلك في أشعار ألد الأعداء. أما من يسقط شعرا بسبب عرق صاحبه، أو مذهبه، أو زمنه. فهو لا يبصر بجوهر ذاك الشعر، ولا علم له بحقيقة ذاك الفن. وهو ما نجده في ملاحظة أحد النقاد المعاصرين حول هذه المسألة. يقول د.شكري عياد عن موقف أبي عثمان من رؤية شيوخه من علماء اللغة والرواية: «والجاحظ ينكر على بعض الرواة المتقدمين أنهم كانوا يسقطون أشعار المولدين جملة»[٥].

ورؤية أبي عثمان هاته يؤكدها العديد من مواقفه حيال نصوص من إبداع شعراء مولدين كانوا خصوما له في الصراع الحضاري الذي شهده المجتمع العباسي، فقد كانوا رؤوسا من رؤوس الشعوبية، وكان هو من أبرز خصومها. ولعل موقفه من طرديات أبي نواس التي فضلها على ما للأعراب في الموضوع نفسه يعد أصدق نموذج على رؤيته النقدية. قال في هذا الصدد: «وأنا كتبت لك رجزه في هذا الباب؛ لأنه كان عالما راوية، وكان قد لعب بالكلاب زمانا، وعرف منها ما لا تعرفه الأعراب، وذلك موجود في شعره، وصفات الكلاب مستقصاة في أراجيزه، هذا مع جودة الطبع وجودة السبك، والحذق والصنعة. وإن تأملت شعره فضلته إلا أن تعترض عليك فيه العصبية، أو ترى أن أهل البدو أبدا أشعر، وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء، فإن اعترض هذا الباب عليك فإنك لا تبصر الحق من الباطل مادمت مغلوبا»[٦].

إن هذا النص الذي تضمن موقف أبي عثمان الصريح من الأسس التي يجب أن تبنى عليها الأحكام النقدية، والنهج الذي يجب على أصحابها اتباعه،

علاوة على كونها دليلا قويا على موضوعية الجاحظ وتقيده بالمعيار الفني كعامل لتقييم الأعمال الفنية، يثير مسائل على قدر كبير من الأهمية ، نجملها، فيما يلي:

١- المسألة الأولى: هي تحديد العناصر الإبداعية التي تشكل القاعدة الفنية التي يقوم عليها الحكم النقدي وهي كما عند أبي عثمان:

أ- الثقافة الشعرية. فمن كان عالما ببيئات الشعر، راوية لنصوص المبدعين ليس كمن لا علم له بذلك.

ب- التجربة. فمن خبر الأمر زمانا، وعايشه، تكون إحاطته بموضوعه أشمل وقوله فيه أصدق وأبين.

ج- توفر عناصر الإبداع الفني في شخصية الشاعر، كالحذق والطبع والمهارة في الصنعة.

٢- المسألة الثانية: يجب أن تكون القاعدة التي تقوم عليها المفاضلة قاعدة فنية خالصة، بحيث لا تتعدى حدود النص الشعري، وأي حكم يدخل عوامل أخرى في دائرة التقويم، كالعرق والزمان والمكان -على سبيل العصبية أو الذاتية- يسقط في أعماق الزلل والخطأ، ويكون برهانا على ضلال صاحبه، ودليلا على عجزه عن التفرقة بين الحق والباطل.

٣- يشير الجاحظ في الجزء الأخير من مقولته إلى علماء اللغة والرواية الذين كانوا يرون «أن أهل البدو، أبدا أشعر» وأن المولدين - مهما بلغوه في فن الشعر- هم أقل درجة، وأصغر شأنا. وفي إشارته هاته معالم موقف رافض لرؤية أولئك العلماء ناقم عليها، بل أكثر من ذلك فإنه يصرح بأن من يفعل ذلك فإنما يفعله على سبيل العصبية؛ لأنه لا يفرق بين الحق والباطل. والنتيجة أنه غير مؤهل لإصدار أحكام في أمور لا يبصر من حقائقها قليلا ولا كثيرا.

موقف أبي عثمان من شيوخه اللغويين يتكرر في كثير من النصوص، وعلى الرغم من تذوقه الشعر القديم، واستعانته به كشواهد في العديد من المسائل العلمية والاجتماعية والتاريخية، فإنه لم يقدمه لقدم مبدعيه، ولم يبد تحيزا لعصر من الأعصر أو مرحلة من المراحل. يقول د/محمد أحمد العزب عن موقف أبي عثمان هذا: «فقد بدا هنا مركزا بشكل أساسي على القيمة الفنية وحدها، رافضا أن يعطي براءة التفوق للقديم على الحديث لمجرد قدمه ولا للحديث على القديم لمجرد حداثته وإنما هو معنى بتأمل محض الجمال في الفن..ومهما يكن من شيء فقد رفض الجاحظ أن يرفع القديم على الحديث لمجرد أن هذا القديم وهذا الحديث، أو أن هذا الأعرابي وهذا لمولد..إن نظر الجاحظ مسلط هنا على القيمة الفنية وحدها، وليس على الإطار الزماني الحاضن لهذه القيمة قديما كان أو حديثا. وهذا نظر نقدي كان يمهد لميلاد اتجاه رشيد في فهم مثل هذه الظواهر الفنية»(٧).

رؤية الجاحظ هاته مهّدت حقا لميلاد اتجاه نقدي أكثر موضوعية، وأكثر عقلانية من الاتجاهات السابقة. ولم يتأخر ظهور مثل هذا الاتجاه كثيرا، إذ سرعان ما اعتنق تلاميذ أبي عثمان مذهبه، سائرين على دربه النقدي. فهذا ابن قتيبة الذي أخذ عنه الكثير، وعارضه في الكثير، يقتفي أثر أستاذه، ويعتنق مذهبه، وذلك عندما يصرح قائلا: «ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره، وكل شرف خارجية في أوله، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدّون محدثين. وكان أبو عمر وبن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته. ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون بعدهم لمن بعدنا كالخريمي والعتابي والحسن بن هانئ وأشباههم. فكل من أتي بحسن من قول أو فعل ذكرناه وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه كما أن الردئ إذا ورد علينا للمتقدّم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدّمه»(٨).

فبصمات الجاحظ واضحة في نص ابن قتيبة، وسبق الأول إلى إرساء قواعد هذا المنهج ليس محلّ جدل، إذ هو جلي في نظر الدارسين والنقاد. فهذا

د/شكري عياد يقرر في هذا الشأن قائلاً: «وتبنى كبار علماء اللغة والأدب في القرن الثالث موقف الجاحظ، فقبل المبرد، وثعلب وابن قتيبة شعر المولدين»(٩).

وهذا د/محمد زغلول سلام يقول في السياق نفسه: «وقد ذهب الجاحظ قبل ابن قتيبة إلى استحسان آراء بعض المحدثين في الشعر، واستهجان آراء اللغويين المغالين، لأنهم لا يحكمون على الشعر بما فيه من جمال الصنعة واستواء الأسلوب، ولكنهم يحكمون عليه من نواح مختلفة بعيدة عن حقيقته الفنية مثل اللغة، أو ما يحمله من خبر أو شاهد نحوي أو لغوي»(١٠).

وإذا كان الدكتور سلام وجد في منهج الجاحظ استحسان آراء بعض المحدثين، واستهجان آراء اللغويين المغالين، فحقيقة آثاره في هذا المجال تكشف عن استحسان نصوص بعض المحدثين المولدين، وكشف ما بها من جمال فني، وجودة في الصنعة. فهو لم يكتف بمخالفة مذهب اللغويين المغالين في تقديس القديم، كأبي عمرو بن العلاء وأبن أبي إسحاق. بل ذهب في تيار معاكس؛ لأنه لم يشأ أن ينسى واقعه، ويتغاضى عن المتغيرات التي عرفها المجتمع الإسلامي فيما يزيد على قرنين من الزمن، وما حدث خلال ذلك من تطورات حضارية وثقافية ولغوية، غيرت كثيرا من معالم الحياة العربية، وجعلت الإنسان العربي يفتح عينيه فيرى أشياء لم يكن يتخيلها أسلافه منذ قرنين أو ثلاثة، بحيث أصبح يعيش في الدور والقصور وسط عمران واسع، وحدائق غنّاء، وعيون جاريات، تحيط به أجمل الجواري، يرتدي أنعم الثياب ويتمتع بألذ خيرات الدنيا. فأين هو إذن، من الجاهليين في فيافيهم وقفارهم بأحناشها ووحوشها، وقحطها وشدة بيئتها؟ أليس من الطبيعي أن يتغير الذوق، وتتطور وسائل التعبير عنه، لتظهر رؤى جديدة وطرائق مستحدثة تتناسب مع الحياة الجديدة؟.

إن ذلك لم يكن وليد الصدفة، أو نتيجة نمو في قدرات الإنسان العربي الفكرية والفنية، بل كان وليد تفاعل عناصر ثقافية،واجتماعية أفرزها الصراع الذي دار بين الأطراف المتنافسة على فرض الأنماط الحضارية، والتقاليد الثقافية التي ألفتها وأمنت بجدواها، وهو أمر لم يكن بعيدا عن أبي عثمان، كما لاحظه الدكتور إحسان عباس، حيث قال عن موقف الجاحظ من ذلك: «أما هو فإنه لا يستطيع أن يغض الطرف عن ذلك الصراع بين القديم والمحدث (أي على التغيير الذي طرأ على أذواق جيلين) ولا يستطيع أن ينسى كيف أنه يعاشر جيلا يستمد ثقافته من كليلة ودمنة وعهد أردشير ويعرض عن الشعر العربي. ولهذا كان موقف الجاحظ النقدي شيئا جديدا بالنسبة لمن تقدمه»(١١).

إذن، نستطيع القول إن القرن الثالث الهجري شهد ميلاد منهج جديد في النقد الأدبي عند العرب، يسقط عرش اللغويين في الساحة النقدية، ويعصف بالسلطان المطلق للقديم في الأحوال جميعا، ويجعل النص الشعري هو الفيصل في أية موازنة أو مفاضلة. منهج حاول الجاحظ أن يربطه بالموضوعية والاعتدال في الرؤية ووزن المسائل الإبداعية بميزان دقيق محكم، ومعالجتها على حسب طبيعتها ومستوياتها الإبداعية ووحداتها البنائية. غير أن ذلك لم ينسه دوره في مجتمعه، والقضية الحضارية الكبرى التي كانت تشغله، قضية الوجود والبقاء، ليس فيما يتعلق به وحده، لكن فيما يتعلق بالعنصر العربي داخل المجتمع العباسي بعامة. وهو المجال الذي كان يتطلب منه الرد على الخصوم، والذود عن المبادئ والقيم، ومن ثم الوقوف في وجه التيار الذي يعمل على إزاحة معالم الحضارة العربية عن المجتمع العباسي. وحتى في مثل هذه الحالات، كان أبو عثمان حريصا على إبداء قدر كبير من الموضوعية، والمرونة في إصدار الأحكام ليترك منفذا للآراء الأخرى، مثلما نلاحظه في مقولته التي قد تفهم على أنها إعلان حرب على المولدين، وتعصب للعرب. والتي جاء فيها: «والقضية التي لا أحتشم فيها، وأهاب الخصومة فيها: أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى، من المولدة والنابتة. وليس

ذلك بواجب لهم في كل ما قالوا»(١٢).

فالتفضيل والتقديم يقع هنا بشكل عام، فهو بين العرب بعامة، والمولدين في الجملة، ولا يعني ذلك تقدم العرب على المولدين في كل الأحوال، وإلاّ ما كان أبو عثمان ختم قوله بجملته الهامة «وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوا». فهذا يعني إذن، أن المولدين مؤهلون للتقدم على العرب والأعراب في مجالات أجادوا فيها، لكن من حيث الطبع والموهبة، وتوفر الملكة الشعرية. فالجاحظ يقر بتفوق العنصر العربي بعامة. وهذا الموقف أثار اهتمام النقاد المحدثين فسجلوه ولم ينكروا منه شيئا كما هو جلي في ملاحظة د/شكري عياد على ذلك: (فقد جعل للعرب أفضلية على غيرهم من الأمم، ولكنه جعل للمولدين أو الموالي الذين لحقوا بالعرب وأكتسبوا لغتهم منزلة تقارب منزلة العرب وإن لم تعادلها، وأجاز أن يتقدم النابغ من هذا الفريق الثاني على معظم أفراد الفريق الأول)(١٣).

إن موقفه هذا يتفق والفكرة التي قيدها في صدر الجزء الثالث من كتاب البيان والتبيين، في معرض كلامه عن الخطابة عند العرب والأمم الأخرى، حيث عقد مقارنة بين الإبداع الأدبي عند الفرس والعرب، ذهب فيها إلى أن ما للفرس في هذا المجال إنما جاءهم بعد اجتهاد ودرس، بينما (كل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إحالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة والمناقلة، أو عند صراع، أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي يقصد، فتأتيه المعاني أرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا...ونحن -أبقاك الله- إذا ادعينا للعرب أصناف البلاغة من القصيد والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج وما لا يزدوج، فمعنا العلم أن ذلك لهم شاهد صادق من الديباجة الكريمة، والرونق العجيب، والسبك والنحت الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم، ولا أرفعهم في البيان أن يقول مثل ذلك إلا في اليسير، والنبذ القليل»(١٤).

فهذا النص إنما أراد به أبو عثمان إثبات شيء، هو تفوق العرب -من قبيل الطبيعة والملكة- على بقية الأجناس في الإبداع الأدبي ونظم الأشعار، ثم تحديد الدوافع التي كانت تدفع الإنسان العربي قديما -في الجاهلية- إلى قول الشعر، وهي الدوافع التي حددناها في الجزء الخاص بهذا المجال من الإبداع، وهي:الحرب، الخصام، المتح، الحدو، وعند المفاخرة والمنافرة. وهي -كما ترى- دوافع تشكل جوانب هامة من بيئة العربي القديم. وإذا كان الجاحظ قد أخذه حماسه بعيدا -شيئا ما- عن الموضوعية والرزانة التي لاحظناها على مواقفه النقدية في مواضع أخرى، فانفعل وهو يرد على الشعوبية، فإنه لم يمنع النبوغ في مجالات الإبداع عن الأعراق الأخرى، ولم ينكر تقدم المولدين في جوانب منها.

والجاحظ بهذا ينأى بأحكامه النقدية عن دائرتي التعصب والتقليد ليحدد لنفسه نهجا اتسم بالاستقلالية والتحرر، وأتاح لأحكامه النقدية الانطلاق من قاعدة القناعة الفنية، بناء على طبيعة النص الشعري وبعيدا عن المؤثرات الأخرى والأهواء الذاتية. وهو ما جعله يضع بشار بن برد على رأس طبقته ومعاصريه، على الرغم من الخلاف الفكري، والصراع الحضاري الذي كان دائرا بين فريقي الشاعر والناقد، وعلى الرغم من مواقف بشار المارقة ومعاداته لشيخ أبي عثمان في الاعتزل واصل بن عطاء وهجائه في أكثر من موضع (١٥) مما جعل هذه الأخير يهدر دمه.(١٦) على الرغم من هذا كله، لم يتردد أبو عثمان في رفع بشار إلى رئاسة طبقته ملتزما في ذلك بالمعيار الفني وحده، كما يلاحظ ذلك الدكتور محمد بن عبدالغني المصري الذي يصرح قائلا في هذا الشأن: «كان أساس الحكم عنده في مجال الشعر هو المقياس الفني والدليل على هذا اعتراف الجاحظ لمجموعة من الشعوبيين والمارقين وأصحاب الأهواء، من الشعراء والمتأخرين بالطبع في ميدان الشعر».

(أنظر حديثه عن بشار، واعترافه به وهو شعوبي متطرف، والسيد الحميري وهو من الغالية الكيسانية التي تؤمن بألوهية على كرم الله وجهه، وبأبي العتاهية وهو دهري معروف بإنكاره للمبادئ الإسلامية، وأبن عيينه، وأبان اللاحقي من معاصري أبي نواس ومقلديه في فسقه).

كذلك تتجلى موضوعية الجاحظ واتخاذه المجال الفني الميدان الأوحد لأحكامه، في موقفه من الكميت (شيعي)، والطرماح (خارجي) وهما عدوان للجاحظ في المذهب، ومع هذا يقدمهما لجمعهما نواحي الإبداع في الفن الأدبي من شعر ورجز وخطابة[١٧].

فمواقفه من هؤلاء الشعراء -على خلافه الفكري والمذهبي معهم- ترفع كل التباس قد يقع فيه باحث، وتمنع أي ادعاء يرمي أبا عثمان بالتعصب للقديم أو للعرب على حساب الآخرين. وسيتجلى مذهبه النقدي أكثر عندما نتوقف مع موازنات عقدها بين نصوص شعرية تناولت معنى واحد، أو نظمت حول فكرة واحدة، أو جمع بينها عنصر مشترك من عناصر الشعر.

الموازنات بين النصوص:

لعل أكثر ما استوقف الجاحظ في باب الموازنات، نظم شاعرين أو أكثر أشعارا تتناول معنى واحدا، وهو ما وفّر له مجالا للنظر في النصوص الشعرية، وفحص وحداته وعناصرها وتحديد مواطن الجودة فيها، وكشف العيوب والأخطاء التي من شأنها تأخير نص على آخر ، وهو ما يتفق والمنهج الجمالي الذي اتبعه في مقارباته مع الشعر بعامة. حيث راح يقيد أحكامه النقدية بالنص الإبداعي الذي حرص على التوقف عنده بعيدا عن شخص مبدعه، أو منزلته، أو عصره، أو حتى إبداعه الفني الآخر. وهو ما دفعه إلى الإحجام عن ذكر اسم الشاعر في كثير من النماذج الشعرية والشواهد التي قدمها في مسائل عديدة. فيقول - مثلا-: «وقال الآخر، أو:فقال الشاعر». وهو سلوك منه يرمي إلى إيصال إشارة إلى المتلقي مفادها أن شخص الشاعر لا يهم بقدر ما يهم شعره. فإذا كان هذه الأخير جيدا، كان جديرا بالتقديم والثناء. أما إذا كان رديئا فلن يرفع من قيمته اسم قائله، أو حسبه، أو سلطانه، أو عصره.

ومن أصدق النماذج على ما تقدم موازنة عقدها بين بيت لعمرو بن كلثوم وآخر لبشار بن برد جاء فيها: يقول بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا
وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وقال عمرو بن كلثوم:

تبني سنابكم من فوق أرؤوسهم
سقفا كواكبه البيض المباتير

وهذا المعنى قد غلب عليه بشار»[١٨].

وتتعدد النصوص النقدية في كتابات الجاحظ التي تتضمن أحكاما حول نصوص شعرية لشعراء عرب، وأخرى لشعراء مولدين من أصول أعجمية، بل أكثر من ذلك، هم خصوم ألداء لأبي عثمان، ضمن الصراع العنيف الذي كان طرفا فيه بقلمه وكلمته. ومثلما حدث في النص السابق، حيث قدم بشار -أحد رموز الشعوبية- ومن ثم أحد رؤوس الفريق المعادي لفريق الجاحظ على عمرو بن كلثوم العربي القديم، الذي يفترض أن يتعصب له. يعيد الموقف نفسه في حكومة ثانية تكاد تكون نسخة مكررة من الأولى، إذ أن أحد أطرافها شاعر عربي، والطرف الثاني أعجمي شعوبي، مغال في شعوبيته وعدائه للعرب. ضف إلى ذلك كله أنه كان معاصرا لأبي عثمان، ومن ثم كان رمزا من رموز الحملات الشرسة على كل ما يمثل التراث العربي، ودعائم الحضارة العربية القديمة، ليس في مجال الفن والأدب فحسب، بل في مجالات حياة العرب جميعا، وأنماط معيشتهم، وجوانب شخصيتهم وما شيدوه وأبدعوه على مر مراحل تاريخهم. تلك الحملات التي تصدى لها الجاحظ

وقاومها بقلمه وفكره، وبرز ذلك جليا في كتاباته، لكن لم يجره إلى التعصب، والتجني على الخصوم.

وعلى الرغم من إشارته إلى ضلالاتهم ومروقهم في مواضع شتى إلا أنه في تعامله مع نصوصهم الإبداعية كان منصفا إلى أبعد حدود الإنصاف، حيث كان لا يكتفي بالنص على جودة أشعارهم في مواطن الجودة، بل كان يتعدى ذلك المقدار، حيث لم يكن يتردد في تقديمهم على رموز الشعر العربي القديم ورؤوسه، كما مر بنا في النموذج السابق، وكما سيتجلى فيما سنقدمه من نصوص نقدية أخرى، لعل من أكثرها دلالة على ما زعمنا، هذه الحكومة التي تناولت شعرا لأحد رواد الشعر العربي قاطبة: مهلهل بن ربيعة، وأحد أعداء أبي عثمان في الصراع الحضاري وأحد رموز الشعوبية الكبار: الحسن بن هانئ. والتي جاء فيها: وقال الآخر (يعني مهلهل):

أودي الخيار من المعاشر كلهم
واستبّ بعدك يا كليب المجلس
وتنازعوا في كل أمر عظيمة
لو قد تكون شهدتهم لم ينبسوا

وأبيات أبي نواس على أنه مولد شاطر أشعر من شعر مهلهل في إطراق الناس في مجالس كليب، وهو قوله:

وما خبزه إلاّ كليب بن وائل
ليالي يحمي عزه منبت البقل
وإذ هو لا يستب خصمان عنده
ولا القول مرفوع بجد ولا هزل(١٩)

فالحكم صريح، حاسم لا يحتمل الجدل أو التأويل. فالموازنة بين نصين يعالجان معنى واحدا، رأى أبو عثمان أن ما كان منهما للشاعر المولد أشعر مما كان للعربي القديم، دون اعتبار لأي عامل آخر.

وحتى لا يتوهم المتلقي أن أبا عثمان كان يقع تحت وطأة نزعة الانتصار لأشعار المولدين وتقديمها في كل الأحوال، فإنه شفع حكمه في الموازنة الأولى التي قدم فيها بيت بشار بقوله: « وهذا المعنى قد غلب عليه بشار، كما غلب عنترة على قوله:

فترى الذباب بها يغني وحده
هزجا كفعل الشارب المترنّم
غردا يحك ذراعه بذراعه
فعل المكب على الزناد الأجدم

فلو أن امرأ القيس عرض في هذا المعنى لعنترة لافتضح»[٢٠]

وكان قد قدم للبيتين -من بيت ثالث- في موضع آخر، تناول فيه تنازع الشعراء معنى واحد، بقوله: «إلا ما كان من عنترة في صفة الذباب، فإنه وصفه فأجاد صفته فتحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرض له أحد منهم. ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسّن القول، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى، ومن اضطرابه فيه، أنه صار دليلا على سوء طبعه في الشعر»[٢١]. ثم عقب على الأبيات بقوله: «ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنترة»[٢٢].

في هذا النص يقدم أبو عثمان عنترة الشاعر العربي القديم ليس على شاعر مولد محدث، أو على أحد أقرانه من القدامى، بل على الشعراء قاطبة، لكن ليس في الشعر جميعا، بل في معنى بعينه. هذا المعنى الذي حرص الجاحظ على التصريح بعجز الشعراء الذين عرضوا له على تأديته بالجودة نفسها التي ميّزت شعر عنترة فيه. أما إشارته إلى عجز أحد المحدثين ممن كان يحسن القول، واستكراهه لذلك المعنى، فإن به دلالة على أن رموز المحدثين من أمثال بشار وأبي نواس، لهم كبوات وقصور في بعض المعاني، وأنهم لم يروضوها جميعا لقدراتهم الإبداعية، وأن بعض المعاني التي سبق إليها القدامى ظلت مستعصية عليهم، مما يوحي في -تصور الجاحظ- بأن الجودة تبقى جزئية ونسبية، ليست عامة في إبداع الشاعر جملة. بل أن الرؤوس والفحول قد يعتري بعض أشعارهم الضعف، وقد تقعد بهم شاعريتهم عن بلوغ بعض الغايات. وقد تعدى تعامل الجاحظ مع الموازنات

بين النصوص والمفاضلة بين أصحابها النصوص التي اختارها لتلك الموازنات، وأخضعها لأحكامه النقدية، ليشمل ما اختار غيره من نصوص، وأخضعوها لأحكامهم، وبخاصة تلك التي كانت محل اهتمام شيوخه ومعاصريه. من ذلك هذا

الحكم لأبي عبيدة الذي أثار حفيظته وتعجبه. قال: وأنشد أبو عبيدة:*

ديمة هطلاء فيها وطف
طبق الأرض تحري وتدرّ
تخرج الضب إذا ما أشجذت
وتواريه إذا ما تعتكر
وترى الضب ذفيفا ماهرا
ثانيا برثنه ما ينعفر

وكان أبو عبيدة يقدم هذه القصيدة في الغيث، على قصيدة عبيد بن الأبرص، أو أوس بن حجر، التي يقول فيها أحدهما.**

دان مسفّ فويق الأرض هيدبه
يكاد يدفعه من قام بالراح
فمن بنجوته كمن بعقوته
والمستكنّ كمن يمشي بقرواح

وأنا أتعجب من هذا الحكم»(٢٣).

وإذا كانت الدكتورة وديعة طه النجم لم تجد في تعجب الجاحظ من حكم شيخه معارضة كما ذهبت في قولها: «ويبقى حكم الجاحظ مقتصرا على إظهار تعجبه دون أن يفصل فيه وإن كان لا يخفى عن الناظر ما للجاحظ من بعد نظر في تفضيل البيتين على الأبيات التي فضلها أبو عبيدة لما فيها من صور شعرية مبتكرة»(٢٤). فإننا نأخذ تعجب أبي عثمان مأخذا آخر؛ إذ نجد فيه موقفا تعدى درجه الاختلاف في الرأي إلى أبعد من ذلك، فهو يكاد يعيب على أبي عبيدة قصوره عن إدراك مستوى البيتين الأخيرين وجودتهما العالية التي تجعلهما يتفوقان على البيتين الأولين لامرئ القيس، من حيث البنية و التصوير وتوافق اللفظ مع المعنى المعبر عنه. ولعل موقف أبي عثمان هذا فيه مأخذ ضمني أخذه على شيخه الذي لم يعمل فكره في الأبيات محل الحكومة، ولم يخضعها للدرس والتحليل، مكتفيا بتقديم شعر المتقدم من الشاعرين في حكم النقد العربي. إذ أن رياسة امرئ القيس -صاحب البيتين الأولين- وتقدمه على عبيد أو أوس ليست محل جدل لدى القدامى.

وموقف الجاحظ من شيخه فيه أمارات الاختلاف، والطعن، وكثير من الشك في صحة بعض آراء أبي عبيدة في مجال النقد الأدبي، يؤكد ذلك عبارة أخرى فيها إشارة إلى طعنه في آراء شيوخه اللغويين، وفي أحكامهم، وفي كثير مما تمخضت عنه جهودهم العلمية من نتائج.

جاء فيه: «ولولا أن أكون عيابا ثم للعلماء خاصة، لصورت لك في هذا الكتاب بعض ما سمعت من أبي عبيدة ومن هو أبعد في وهمك من أبي عبيدة»(٢٥).

فالجاحظ الناقد والمفكر المتحرر لم يكن تقليديا في مقارباته النقدية يدين بالتبعية لأسلافه وشيوخه، فهو على الرغم من تأثره بهم في مجالات معينة، لم تخل جهوده من الرؤية الخاصة والنهج المستقل، اللذين أتاحا له النظر ليس في النصوص الإبداعية، وإصدار الأحكام فيها فحسب، بل النظر في أحكام غيره وإبداء الرأي فيها، حتى وإن كانت لشيخ رئيس، أو ناقد تحرير، وكذلك عدم تقبل آراء أسلافه ومعاصرية دون فحص وتمحيص. وإذا كان يظهر لبعض علماء اللغة والرواية كثيرا من التقدير والإكبار فإن نزعته العلمية، ومذهبه العقلي -الذي يعتمد الشك وسيلة للوصول إلى الحقيقة- كثيرا ما جعلاه يقف من بعض آراء أولئك الأشياخ موقفا حذرا، قد يتحول في بعض المواضع إلى معارضة بعض أحكامهم أو رفضها، من خلال إشارة أو ملاحظة كثيرا ما تحمل تلميحا إلى ذاك الرفض، أو ذاك الاختلاف، مع حرصه على عدم إيذاء هذه العالم أو ذاك الشيخ بالنص على العيوب والأخطاء التي تضمنها حكمه، أو ميزت رأيه. ثم الإسراع بالاستعانة

بأحكامه الأخرى التي يجد فيها الجاحظ ما يوافق نهجه ويطابق رؤيته، كما فعل هذا الموقف لأبي عبيدة، حيث تبناه، واستعان به في إثبات صحة مسألة من المسائل التي نالت الإجماع في النقد العربي القديم. وذلك حيث قال: «والذين هجوا فوضعوا من قدر من هجوه، ومدحوا فوضعوا من قدر من مدحوا، وهجاهم قوم فردوا عليهم وأفحموهم، وسكت عنهم بعض من هجاهم مخافة التعرض لهم، فسكتوا عن بعض من هجاهم رغبة بأنفسهم عن الرد عليهم، وهم إسلاميون: «جرير والفرزدق والأخطل، وفي الجاهلية: زهير، وطرفة، والأعشى والنابغة. هذا قول أبي عبيدة»[٢٦].

ما أنبل هذه الجملة الأخيرة، وما أعظم هذا الاعتراف بجهود الآخرين، ونسبة الفضل إلى أصحابه. إن أبا عثمان ما انتهى من تقديم هذا التقرير النقدي الهام، حتى سارع إلى التنبية إلى انه لأستاذه، واعتماده وإقراره بما تضمنه ليس مبررا للسطو عليه وإغفال اسم صاحبه، وكأنه يلمح إلى أنه إن كان عارض شيخه في رأي، فإن ذلك يبقى جزئيا محصورا في مسألة محددة، وأن فضل أستاذه وسعة علمه ليسا مجالا للشك.

فمن ذكرهم أبو عبيدة هم الشعراء المقدمون في الجاهلية والإسلام، ليس في المديح والهجاء فحسب، بل في جملة الشعر العربي فهم الرؤساء بدون منازع. وإذا كان طرفة تأخر عن الرؤوس الكبار في الجاهلية فليس ذلك لرداءة شعره، أو قصور منه في بيوت الشعر من مديح وهجاء وفخر ونسيب وقد عده ابن سلام «أشعر الناس واحدة» على الرغم من تأخره إلى الطبقة الرابعة[٢٧] وعده لبيد أشعر الناس بعد أمرئ القيس[٢٨]. وقد تأخر عن الأوائل؛ لأنه من المقلين، لم يتح له الموت الإكثار من الشعر إذ خطفه شابا يافعا.

أما غياب أمرئ القيس عن حكم أبي عبيدة، وقبول الجاحظ به على الرغم من التقدير والإكبار الذي أظهره له في أحكام عديدة -كما مر بنا- (شاعر الشعراء من الأولين والآخرين [٢٩]) ضرب المثل به في الرياسة والنبوغ، كما مر بنا في النموذج الذي قدم فيه أبيات عنترة) فإن مرده أن الملك الضليل لم يكن شاعر مديح وهجاء، بل كان أهم شعره في الوصف والنسيب، والنقاد مجمعون على أنه أحسن طبقته تشبيها. وما له من أشعار قليلة في المديح لا تقارن بما لزهير والنابغة ناهيك عما للأعشى صناجة العرب!. والمفاضلة والتقديم إنما يتمان بناء على أشعار المديح والهجاء. ألم يجب الفرزدق ذاالرمة لما سأله عن سبب تأخره عن الفحول، بقوله: «لتجافيك عن المدح والهجاء واقتصارك على الرسوم والديار»[٣٠].

ورجوع أبي عثمان إلى أحكام غيره لم يكن حبيس دائرة علماء النقد، وشيوخ اللغة والرواية، بل امتد إلى دائرة الشعراء النقاد، وبخاصة إذا كانت تلك الأحكام النقدية مؤسسة تدور حول نص شعري، كما هي الحال في هذا الموقف الذي استعان فيه بأحكام غيره. قال: «وقال الشماخ بن ضرار*:

كأن قتودي فوق جأب مطرّد
من الحقب لاحته الجداد الغوارز
طوى ظمأها في بيضة القيظ بعدما
جرت في عنان الشعر بين الأماعز
وظلت بيمؤود كأن عيونها
إلى الشمس هل تدنو، ركيّ نواكز

ولهذه الأبيات كان الحطيئة والفرزدق يقدمان الشماخ بغاية التقدم[٣١]

نستطيع أن نخرج من النماذج السابقة التي قدمناها على مقاربات الجاحظ لمسائل الموازنة والمفاضلة بالملاحظات التالية:

١- يعد موقف الجاحظ من بشار وعمرو بن كلثوم في الموازنة التي عقدها بينهما في ذلك المعنى دليلا لا يترك مجالا للشك على تقيد أبي عثمان بالمعيار الجمالي في أحكامه النقدية، والالتزام بالموضوعية. حيث إنه على الرغم من تصديه لكل ألوان الطعن والهجمات التي وجهت إلى العرب، ووقوفه في وجه الشعوبية، وأصحاب الأهواء والملل الأخرى المعادية

للعنصر العربي في مجتمعه، لم يتردد في تقديم رأس من رؤوس الشعوبية، وأحد الذين أظهروا أكبر قدر من العداء لكل ما هو عربي إسلامي، على شاعر عربي وفحل من فحول الجاهلية. فالعرق والزمان والمكان لا دخل لها في الموازنة بين النصوص الشعرية.

٢- التقديم أقره الجاحظ في معنى، أي جعله محدودا، وليس مطلقا عاما وهو مؤشر على منهجه النقدي في الموازنة بين النصوص الشعرية والمفاضلة بين أصحابها، حيث حرص على الإحجام عن إصدار الأحكام المطلقة أو تعميمها على إبداع الشعراء بعامة، انطلاقا من إيمانه بأن لكل شاعر معاني حسانا، وصورا بديعة وألفاظا كريمة، وله بالضرورة أخرى لا ترقى إلى درجة الجودة.

٣- التفوق في المعنى، أو غرض لا يعني التقدم المطلق على الأقران، فإجادة عنترة في وصف الذباب، وإبداعه في ابتكار تلك الصور وعجز الشعراء الذين راموا مجاراته فيها، لا تخول له احتلال الصدارة بين الشعراء القدامى. وإلا ما كان أبو عثمان ذكر امرأ القيس في ذلك المجال «شاعر الشعراء من الأولين والآخرين».

٤- اللجوء إلى مقارعة أكبر الشعراء بمعنى الشاعر المجيد، ترفع من قيمة نصه، وتعظم من شأن ذلك الشعر، فالجاحظ لو قال عن شعر عنترة أو عرض له المسيب، أو عمرو بن كلثوم، أو الحارث بن حلزة، أو أحد شعراء العصر من طبقة عنترة ومستواه لكان أمرا عاديا، ولما أظهر تفوقه بهذا القدر، وجليل عمله الفني. أما أن يقول لو عرض له امرؤ القيس وهو أحد الرؤساء المقدمين في العصر كله، و«أحسن طبقته تشبيها» فهذا ما يرتقي بذلك العمل الفني إلى أعلى القمم، ويبرز إضافته إلى الشعر العربي بإبداعه تلك الصورة التي غدا بها من أصحاب الأبيات المقلدات والأوابد التي تسير بها الركبان، ويسوقها العلماء والنقاد نماذج وشواهد في أعمالهم.

٥- مثل هذه الأبيات الحسان المقلدات في شعر شاعر ما، تسهم في الإعلاء من قدره، وتعظيم شأنه لدى الشعراء والنقاد، وتتيح له أن يتقدم درجات في سلم المراتب.

٦- يستعين الجاحظ في بعض المواضع بأحكام غيره، سواء كانت لعلماء وشيوخ اللغة والرواية كأبي عبيدة أو لشعراء عرفوا بأحكامهم النقدية كالفرزدق. وهو في هذه الحال يحرص على نسبة الحكم إلى صاحبه ليعرف المتلقي فضله، ويدرك من ثم تبني أبي عثمان ذاك الموقف لتوافقه مع رؤيته في تلك المسألة.

هذه هي قضية الموازنة والمفاضلة في القضايا النقدية عند الجاحظ، وهذه هي أحكامه في هذا المجال الهام من مجالات النقد الأدبي. أثبت من خلالها أنه صاحب فضل، إذ أنه أسهم بقدر غير قليل في إثراء الحركة النقدية العربية القديمة وبنائها على أسس فنية خالصة. حيث إنها كانت تنظر في النص الشعري وحده، بعيدا عن المؤثرات الذاتية والفكرية والعرقية. حتى المعيار الأخلاقي أسقطه الجاحظ مبرهنا على أنه أكثر حداثية من تلميذه وخصمه ابن قتيبة الذي راح ينقل عن أمير المؤمنين عمر -رضي الله عنه- حكمه برياسة زهير لطبقة القدامى؛ لأنه «كان لا يعاظل بين القول، ولا يتبع وحشي الكلام، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه»[٣٢] أي لا يكذب.

إن فصل الجاحظ بين الفن والأخلاق يعد إضافة ذات أهمية كبرى في تاريخ الدراسات الأدبية، لا يقل شأنا عن إنصافه خصومه في العقيدة والمذهب والفكر. ونصه -تصريحا- على تقدمهم في بعض مجالات الإبداع الفني، بناء على جودة نصوصهم وتفوقهم في التعبير عن بعض المعاني والأفكار.

وجملة القول في هذا المجال: إن أبا عثمان الجاحظ على الرغم من عدم خوضه في الموازنات المطلقة المتسمة بالتعميم والشمولية، قد أفاد النقد العربي القديم عندما عمد إلى عقد الموازنات بين المعاني والصور والموضوعات التي جعلها الفيصل في تقديم شاعر أو تأخيره. ■

الحواشي:

١- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبين، تحقيق عبدالسلام هارون، ط مكتبة الخانجي ١٩٧٥، ١/١٣٥.
٢- ابن سلام الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، ط مطبعة المدينة، مصر،دت١/٥٢.
٣- المصدر السابق، ١/٣٧٩.
٤- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، ط مصطفي البابي الحلبي. مصر ١٩٦٥-١٩٦٩، ٣.
٥- د/عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية عند العرب و الغربيين، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٧٧، ١٩٩٣، الكويت. ص٢١٣.
٦- الجاحظ، الحيوان، مصدر سابق ٢/٢٧.
٧- العزب، محمد أحمد، قضايا نقد الشعر في التراث العربي، ط،مطبعة رفاعي،القاهرة، ١٩٨٤، ١/٢٠٢.
٨- ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط٣، دار التراث العربي، مصر ١٩٧٧، ١/٦٩.
٩- د/شكري عياد،المذاهب الأدبية عند العرب والغربيين، مرجع سابق ص ٢١٣.
١٠- سلام،محمد زغلول، تاريخ النقد العربي، ط دار المعارف، ١٩٦٤، ١/٦٤.
١١- عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط دار الثقافة، ط رابعة[٤] بيروت،١٩٨٣،ص١٦.
١٢- الجاحظ، الحيوان، مصدر سابق، ٣/١٣٠.
١٣- د/شكري عياد، المذاهب الأدبية عند العرب والغربيين،مرجع سابق ص ٢١٣.
١٤- الجاحظ، البيان والتبيين، مصدر سابق،٣/٢٨.
١٥- المصدر السابق،١/١٦.
١٦- ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط عاشرة(١٠)، دار المعارف، دت،ص١٤٩.
١٧- المصري، محمد بن عبدالغني، نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، ط دار العدوي، عمان، الأردن ١٩٨٨،ص٦٦.
١٨- الجاحظ، الحيوان، مصدر سابق،٣/١٢٧.
١٩- المصدر نفسه، ٣/١٢٨.
٢٠- المصدر نفسه،٣/١٢٧.
٢١- المصدر نفسه،٣/٣١٢.
٢٢- المصدر نفسه،٣/٣١٢.
٢٣- الجاحظ، الحيوان، مصدر سابق،٦/١٣١.
٢٤- النجم، وديعة طه،الجاحظ والنقد الأدبي، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية العاشرة ١٩٨٩،ص ٣٢.
٢٥- الجاحظ، البيان والتبيين، مصدر سابق، ٤/٢٤.
٢٦- المصدر السابق،٤/٨٣.
٢٧- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق،١/١٣٧.
٢٨- المصدر السابق، ١/٥٤.
٢٩- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، رسائل الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون،ط مكتبة الخانجي، مصر ١٩٦٥-١٩٦٩، ٢/١١٤.
٣٠- المرزباني، محمد بن عمران، الموشح على مآخذ العلماء على الشعراء،ط جمعية نشر الكتب العربية، مصر ١٩٢٤،ص ١٧٣.
٣١- الجاحظ،الحيوان، مصدر سابق، ٥/٧٩.
٣٢- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق،١/١٤٣.

* البيتان في ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،ط٣ دار المعارف،مصر،دت،ص ١٤٤، مع بعض الاختلاف في الرواية.

** البيتان في مختارات ابن الشجري، لعبيد بن الأبرص، انظر ابن الشجري، هبة الله بن علي، تحقيق على محمد البجاوي ط دار نهضة مصر، القاهرة،دت،ص٣٧٦. وصدر البيت الثاني فيه: فمن بنجوته كمن بمحفلة. وفي اللسان، مادة:نجا:٦/٤٣٦١ من طبعة دار المعارف، مصر: البيت الثاني منسوب برواية الجاحظ في الحيوان.

* أبيات الشماخ في ديوانه، تحقيق صلاح الدين الهادي، ط دار المعارف، مصر ، دت، ص١٧٥.

Thaqafat Ar. Side 8/21/05 11:36 AM Page 43

المصطلح النقدي بوصفه تعبيراً عن الوعي المنهجي في الخطاب النقدي العربي الحديث

فـــاضل ثـــامر *

يحظى المصطلح الأدبي والنقدي اليوم بعناية استثنائية من قبل النقاد والباحثين والمترجمين والكثير من المؤسسات والمحافل والمجامع اللغوية والعلمية وهيئات التعريب في الوطن العربي، حتى يبدو وكأننا نعيش في عصر ذهبي حقيقي للمصطلح الأدبي يكاد يغطي على الكثير من المظاهر المهمة في ثقافتنا العربية الحديثة وبشكل خاص منذ السبعينات وحتى الآن.

ترى ما هو السر الذي يكمن وراء هذه الخطوة التي يمتلكها المصطلح الأدبي في ثقافتنا الحديثة في العقود الثلاثة الأخيرة تحديداً. هناك من يعزو ذلك إلى فاعلية حركة الترجمة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية وإلى نشاط جيل جديد من المعجميين العرب ومؤسساتهم العلمية في ضبط هذا المصطلح أو ترجمته ووضعه وفق أسس جديدة، وهناك من يقرن ذلك بما يجري في الساحة الأدبية والنقدية العالمية منذ الانفجار النقدي واللساني وبشكل خاص منذ الستينات وحتى وقتنا هذا، وأخيرا فهناك من يعزو ذلك إلى تأثير المركزية الغربية على ثقافتنا الحديثة ويعدّ ذلك مظهراً خطيراً وسلبيا من مظاهر المثاقفة والاستلاب وتشويه الهوية الذاتية والقومية.

قد يكون لهذه الأسباب، وربما لغيرها، تأثير مباشر أو غير مباشر في يقظة المصطلح الأدبي والنقدي وحركيته اللافتة للنظر، لكنني أرى، بعد إستقصاءات دقيقة فيما هو جوهري وعرضي في خطابنا الثقافي والنقدي الحديث، أن ذلك يقترن أساساً، وقبل كل شيء بسعي الناقد العربي الحديث للبحث عن رؤى منهجية نقدية حديثة تحقق التوازن بين موروث نقدي متماسك وسيل جارف من المنهجيات والمنظورات النقدية الحديثة التي دقت أبواب النقد العربي بعنف وقوة جعلته يواجه «صدمة نقدية» حادة ومؤلمة في آن واحد.

ولكن وقبل الاستطراد في فحص هذه الإشكالية، حري بنا أولا الوقوف أمام طبيعة المصطلح ذاته ووظيفته وخصوصية هذا العلم الجديد، أعني علم المصطلح أو المصطلحية Terminology الذي استطاع أن يسرق أنظار الجميع بهذه السرعة.

علم المصطلح أو المصطلحية علم قديم جديد هدفه البحث في العلاقة بين المفاهيم التي تنتمي إلى ميادين متخصصة من النشاط البشري، باعتبار وظيفتها الاجتماعية والثقافية والدلالية. ويشتمل علم المصطلح، من جهة، على وضع نظرية ومنهجية

* أستاذ الفلسفة السياسية والفكر العربي المعاصر في كلية الآداب/ الرباط.

لدراسة مجموعات المصطلحات وتطورها، ويشتمل من جهة أخرى على جمع المعلومات ومعاملتها، وكذلك على تقييمها عند الاقتضاء، سواء كانت هذه المعلومات أحادية اللغة، أو متعددتها(١).

ويحدد باحث عربي الجوانب الأساسية التالية لعلم المصطلح:

أولا: البحث في المفاهيم المتداخلة (الجنس/النوع) و(الكل/الجزء) والتي تمثل صورة أنظمة المفاهيم التي تشكل الأساس في وضع المصطلحات المصنفة التي تعبر عنها في علم من العلوم.

ثانيا: البحث في المصطلحات اللغوية والعلاقات القائمة بينها، ووسائل وصفها، وأنظمة تمثيلها في بنية علم من العلوم، وبهذا المعنى يكون علم المصطلحات فرعا خاصا من فروع علم الألفاظ أو المفردات Lexicology وعلم تطور الألفاظ Semasiology.

ثالثا: البحث في الطرق العامة المؤدية إلى خلق اللغة العلمية والتقنية، بصرف النظر عن التطبيقات العلمية في لغة طبيعية بذاتها، وتصبح المصطلحية بذلك علماً مشتركا بين علم المعرفة (الابستمولوجيا) والتصنيف، وكذلك بين اللسانيات والمنطق والوجود والإعلاميات. فكل هذه العلوم تتناول، في جانب من جوانبها التنظيم الشكلي للعلاقة المتعددة بين المفهوم والمصطلح(٢).

والمصطلح ذاته لا يتشكل من لغة اعتيادية أو معيارية، وإنما من لغة واصفة أو (ما وراء اللغة) Meta-Language، وهي لغة عن اللغة، تمتلك قدرة أكبر على التجريد الذهني والمفهومي، لأنها تتجاوز الإطار اللفظي والمعجمي وتزحزحه إلى دلالات جديدة، لم يكن يحملها في السابق، وهو ما سبق، وأن تنبه له عدد من العلماء والباحثين العرب القدامى. إذ سبق للشريف الجُرجاني أن قال أن الاصطلاح «عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما، يُنقل من موضعه الأول» كما ذهب إلى مثل هذا أبو البقاء اللغوي عندما قال إن الاصطلاح «هو اتفاق القوم على وضع الشيء، وقيل إخراج الشيء عن المعنى إلى معنى آخر لبيان المراد» وحديثا ذهب مصطفي الشهابي إلى القول بأن الاصطلاح «يجعل للألفاظ مدلولات جديدة غير مدلولاتها اللغوية الأصلية» بل إنه تنبه للتفرقة بين ما أسماه بالمدلول اللغوي للمصطلح ومدلوله الاصطلاحي(٣).

وبهذا يقف المصطلح في فضاء لساني وسيميائي ودلالي قريب إلى حد كبير من الفضاء الذي تقف فيه النظرية الواصفة أو (ما وراء النظرية) Meta-Theory حيث نجد استقصاء نظريا في حقل نظري معين، وهو ما يخلق مستوى أعلى من مستويات التدليل والترميز، يختلف عن المستوى المعروف لشفرات اللغة الاعتيادية ليغدو لغة ثانية وبناء على ذلك يمكن النظر إلى المصطلح بوصفه دالا أو علامة من نوع خاص يمكن أن نسميه بالدال الاصطلاحي (أو العلامة الاصطلاحية)، وهو بهذا شبيه بالدال الأسطوري أو العلامة الأسطورية، ضمن نسق سيميائي من الدرجة الثانية، يمارس تأثيره الدلالي على مستوى المعنى الإيحائي الحاف Connotation، وليس على مستوى المعنى الذاتي القار Denotation. والمعنى الإيحائي الحاف، كما يذهب إلى ذلك رولان بارت، في مثل هذا النسق، يمثل نوعا من الانتقال من المعنى الدلالي أو الإشاري إلى معنى دلالي جديد آخر. فالمعنى الإيحائي يتم عندما تصبح العلامة المتكونة من العلاقة بين الدال والمدلول دالا لمدلول أبعد. ولو شئنا تطبيق مفهوم بارت الخاص بالأسطورة على المصطلح لوجدنا أن هذه العلاقة تنطوي على عملية ثلاثية ترميزية متمثلة في الدال والمدلول ونتاجهما المشترك العلامة لخلق بنية دلالية جديدة، حيث يحدث كل شيء، كما لو أن الأسطورة (وبالنسبة لنا الدال الاصطلاحي) قد نقل النظام الشكلي للتدليلات الأولى إلى جوانب فرعية يمكن التدليل عليها بالترسيمة السيميائية التالية(٤):

لغة

١- دال	٢- مدلول	
٣- علامة		
أ- دال		ب- مدلول
ج- علامة		

أسطورة أو علامة إصلاحية

إن هذا الامتياز الذي يحتفظ به المصطلح في أنظمة الدلالة يجعلنا نؤكد الوظيفة التداولية والابستمولوجية التي يمكن أن ينهض بها المصطلح بوصفه وسيطا مشتركا بين مختلف اللغات والثقافات، يمتلك الكثير من سمات الوسيط (عبر – اللغوي) لكنه يظل ينتمي، في الجوهر، إلى حد كبير إلى المستوى الرمزي Symbolic بمصطلحات جارلز بيرس السيميائية الثلاثية. إن هذا الاستدراك مفيد، لأن المصطلح، بوصفه علامة من نوع خاص هو جزء من التعبير اللغوي، حيث تكون المفردة اعتباطية وغير معللة بشكل عام، وهذا لا يمنع طبعا، أن يمتلك المصطلح قوة تداولية ودلالية قريبة إلى حد ما من فضاء العلامة الأيقونة Iconic بسبب امتلاكه لمواضعة اجتماعية وثقافية تعاقدية بين مختلف الثقافات واللغات الإنسانية. وهذا هو سر تحول المصطلح في الثقافة الإنسانية إلى رسول مشترك للتواصل والتفاهم، له ما له، وعليه ما عليه، بوصفه رسالة مفهومة ومشتركة موجهة إلى البشر[٥]. ونتفق هنا مع الدكتور عبدالسلام المسدي الذي يلخص إشكالية المصطلح بالقول إنه إذا «ما كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الاجتماعية، فإن المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مضاعفة، إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح، فهو إذن نظام إبلاغي مزروع في حنايا النظام التواصلي الأول، هو بصورة تعبيرية أخرى علامات مشتقة من جهاز علامي أوسع منه كمّا وأضيق دقة وبذلك يغدو المصطلح، علاميا، شاهداً على غائب، أو حضور لغيبة»[٦].

وبعد يمكن التأكيد أن نضج علم المصطلح في الثقافة العربية وبالذات خلال العقود الثلاثة أو الأربعة الأخيرة إنما هو دليل على النقلة الحداثية التي حققتها الثقافة العربية وتجاوزها مرحلة الفوضى والاضطراب إلى إدراك واضح وعلمي لحدود المفاهيم والمصطلحات العلمية المختلفة التي تتداولها، والتي تتجسد أساسا في نضج الاتجاهات المنهجية الواضحة في مختلف العلوم الطبيعية والاجتماعية وبشكل خاص في ميدان اللسانيات والنقد الأدبي، ومما له أهمية استثنائية في هذا المضمار أن يقترن نهوض المصطلح الأدبي والنقدي بالبحث الجاد والعميق للناقد العربي عن منظورات نقدية منهجية جديدة، حيث غدا الناقد العربي هو المحرض الأول على تفعيل المصطلح النقدي وإشاعته وتداوله ونقله من متون المعاجم إلى فضاء الممارسة النقدية الخلاقة.

لقد أدرك الناقد العربي أن الوعي المنهجي يشكل أحد المرتكزات الأساسية في نضج أية حركة نقدية جادة. لذا فقد كان هذا الناقد، ومنذ مطلع هذا القرن تقريبا، مشغولا بمحاولة صياغة موقف منهجي واضح في الممارسة النقدية، ويمكن القول إن تاريخ النقد العربي الحديث في هذا القرن هو، إلى حد ما، تاريخ الصراع من أجل اكتشاف منهج خاص في الرؤيا النقدية، لكن هذا الصراع لم يكن يسيرا ومباشرا، وظل يصطدم بعقبات كبيرة، ويبدو أن الحديث عن المنهج أو النقد المنهجي سيظل، وإلى أمد بعيد أحد محاور الجدل النقدي الخلافي في فكرنا الحديث، ذلك إنه يؤشر وعيا صحيا بأهمية المنهج والتفكير المنهجي في الخطاب النقدي تحديدا، وفي العلوم الإنسانية والاجتماعية بشكل أعم. إذ لا يمكن الحديث عن أية حركة منهجية جادة، ما لم يتوفر لها شرط الوعي المسبق بآلية المنهج النقدي. فقد كان الوعي الذاتي بأهمية المنهج هو المنطلق الأساسي لتأسيس مسارات جديدة، منظمة ومتماسكة في الخطاب النقدي الحديث، وهو المنطلق الأساسي لفاعلية المصطلح الأدبي والنقدي وحركيته المتميزة اليوم.

لقد أدرك الناقد العربي، وهو يعيد صياغة

منظوره النقدي أن الكثير من الأدوات القديمة قد أصبحت عاجزة عن تلبية احتياجاته النقدية المتزايدة، ومنها المصطلح النقدي التقليدي، التراثي أو المترجم في آن واحد. ولذا فقد راح يبحث عن مصطلح نقدي جديد، ويعيد تفعيل أو تشغيل الكثير من المصطلحات النقدية الموروثة أو التقليدية أو حتى المترجمة. كما عكف على وضع وصياغة وتوليف مصطلحات جديدة لم تكن متداولة من قبل. وأفاد في عمله هذا، بكل تأكيد، من المصطلح الأجنبي الحديث، إلا أنه لم يكن أسيرا لهذا المصطلح في متونه الأجنبية ، ولم يكن المصطلح هو الفخ الذي استدرجه إلى هذا المنهج النقدي أو ذلك، بل العكس هو الصحيح، فالمنهج النقدي هو الذي دفعه لتثوير المصطلح النقدي ،إعادة تشغيله وتفعيلة بطريقة جديدة تلائم رؤياه المنهجية الحديثة. إنَّ فحصا دقيقا لمسار الحركة النقدية العربية، منذ السبعينات تحديدا، يؤكد هذه الحقيقة فقد كان المصطلح الأدبي والنقدي متوفرا ومبثوثا في المعاجم اللسانية والنقدية، لكنه لم يمتلك فاعليته وتجدده وتطبيقاته إلا من خلال بحث الناقد العربي عن رؤيا منهجية جديدة، بل يمكن القول إن الكثير من المعاجم الاصطلاحية التي ظهرت خلال هذه العقود ظلت متأخرة، إلى حد كبير، عن حركية المنهج في الخطاب النقدي العربي، وعن توق الناقد العربي الحديث لإخصاب المصطلح النقدي بحمولات معرفية ودلالية جديدة لم تكن مقترنة به. إن مصطلحات أدبية ونقدية معينة مثل اللسانيات والخطاب والنص والسردية والشعرية والأسلوبية والبنيوية والقراءة والتأويل والتداولية لم تعد مجرد مصطلحات معجمية معزولة قائمة لذاتها، بوصفها مفردات معجمية قارة، بل غدت مناهج نقدية مستقلة، لذا أصبح الاشتغال عليها، ومن خلالها اشتغالا على المنهج النقدي، وليس مجرد اشتغال في نطاق المعجم الاصطلاحي، على الرغم من أهمية هذا الأخير.

ولو شئنا التوقف أمام مصطلحي الخطاب والنص في الخطاب النقدي العربي الحديث فقط لوجدنا كمّا هائلا من التحديات والتوصيفات التي لم يتوقف عندها معجم نقدي لوحده. فقد أصبح الخطاب منهجا، وطريقة لفحص المكونات الداخلية للعمل الأدبي، تعنى بطريقة تشكل هذا الخطاب وصياغته وفاعليته الدلالية. بل يمكن القول، بكل ثقة بأن مساهمة النقاد العرب في إغناء مصطلحي النص والخطاب، سواء على مستوى الممارسة أو على مستوى التنظير المفهومي والاصطلاحي، هي أكبر وأعمق من أي جهد معجمي مستقل سابق، وينطبق مثل هذا القول، وبدرجات متفاوتة على الكثير من المصطلحات الأدبية والنقدية المهمة التي غدت مناهج وعلوما مستقلة لها ضوابطها وآفاقها وإجراءاتها الخاصة. وهذه الحقيقة تبرئ الناقد من تهمه التبعية الثقافية للآخر. والتوقف عند مرحلة النقل والاستهلاك بعيدا عن الابتكار والإنتاج والإضافة وإذا ما كنا نأخذ على حركة النقد العربي الحديثة في بداياتها بعض مظاهر التقليد التبعية للآخر، وخاصة في المراحل الأولى لتلمس المناهج النقدية الحديثة، فإن هذه الحركة اليوم قد تجاوزت مرحلة البدايات المضطربة ودخلت مرحلة الابتكار والإضافة والإنتاج والخصوصية، وهي مرحلة ضرورية وطبيعية في سياق تطور الثقافة العربية في هذا القرن، وبشكل خاص في العقود الثلاثة الأخيرة منها تحديدا، وهذه النقلة لها ما يقابلها في تطور الثقافة العربية الكلاسيكية في العصور الوسيطة وبالذات بعد أن بدأت عملية الترجمة من اللغات الأجنبية إلى اللغات العربية. فإذا ما كان القرنان الثاني والثالث الهجريين قد شهدا ازدهار حركة الترجمة إلى العربية بوصفها عملية نقل شاملة، فإن القرن الرابع الهجري قد شهد مرحلة جديدة كانت نتيجة للمرحة الأولى تميزت بالابتكار والإضافة والجهد الشخصي المتميز. وفي هذا يشير الأستاذ كمال اليازجي «فما أن هلّ القرن العاشر الميلادي (الرابع الهجري) حتى أخذت الحركة العلمية في النضج وغدت الترجمات مردفة بالتعليقات

والشروح، وبدأت المؤلفات في هذه المواضيع تظهر أولا بصورة دراسة قصيرة في موضوعات محدودة، ثم بشكل مؤلفات جامعة، فيها اقتباس واجتهاد وتحليل ونقد وتنظيم وتبويب واستنباط ووضع»(٧). وهذا يعني أن حركة الترجمة في العصر الوسيط قد مرت بطورين مختلفين: الطور الأول كان يقتصر على عملية النقل، والطور الثاني كان يتسم بنضج الباحث العربي مترجما ومفكرا وناقدا، وانتقاله إلى مرحلة الإضافة والتعليق والابتكار، «وإذا ما كان المسلمون في القرنين الثاني والثالث للهجرة قد شغلوا بنقل العلوم الأجنبية وتفهمها، فإنهم كانوا في القرن الرابع يدرسون بأنفسهم، لأنفسهم، وانتقلوا من الجمع والتحصيل إلى الإنتاج الشخصي»(٨).

ومن هنا أيضا يمكن القول إن تاريخ المصطلح الأدبي والنقدي في ثقافتنا الحديثة قد مرّ بطورين أو مرحلتين متميزتين. في المرحلة الأولى كان يجري التركيز على عملية تكديس المصطلح النقدي عن طريق النقل والترجمة والوضع وكان العمل الأساسي ينهض به مترجمون ومعجميون متخصصون في مختلف فروع المعرفة، وظل الناقد خلال هذا الطور متلقيًا ومستهلكًا للمصطلح الجديد، وأحيانا بحذر كبير، أو بانبهار مبالغ فيه.

أما المرحلة الثانية فتتسم بدخول الناقد العربي ميدان المصطلح الأدبي مترجمًا أو مطبقًا لمناهج نقدية حداثية، حيث وجد هذا الناقد نفسه أمام إشكاليات جديدة برزت على مستوى الممارسة النقدية المنهجية، دفعته إلى إعادة فحص المصطلح النقدي وتقليبه على أوجهه المختلفة ليفيد منه في منهجه النقدي الجديد، وأحس في مناسبات كثيرة أن الحدود المعجمية والدلالية التي تقدمها له حركة الترجمة والمعجمية العربية والاصطلاحية الحديثة لم تعد تلبي طموحه واحتياجاته على مستوى الممارسة النقدية، ومن هنا بدأ اشتغاله الجاد، مبتكرا، ومنتجا ومضيفا في مجال المصطلح الأدبي والنقدي. فلم يعد همّ الناقد الذي يفحص المصطلحات الأسلوبية أو السردية مجرد تلقٍ سلبي لهذه المصطلحات وإنما تحول بدوره إلى صانع مصطلحات وفق أطر شكلية ودلالية جديدة فأضاف وضبط وأقصى وأستثنى وطور وأجتهد مدشنًا بذلك مرحلة الابتكار الخصب في المصطلح الأدبي والنقدي المنبثق من سيرورة الخطاب النقدي المنهجي للناقد العربي الحديث، وهي المرحلة الراهنة التي بدأت تؤتى أُكلها في نقدنا العربي الحديث وفي فاعلية علم المصطلح الحديث بشكل عام، وهو ما يذكرنا بمرحلة مهمة في تطور الخطاب النقدي العربي في العصر الوسيط وبالذات عندما بدأت البواكير الأولى لحركة النقد المنهجي عند العرب في العصر الوسيط، حيث ساعد النقد المنهجي الناقد العربي لتجاوز مرحلة النقد الذوقي غير المسبب إلى نقد ذوقي مسبب، وتحوله اللاحق إلى فحص منهجي شامل للخطاب الشعري، ويقرن الدكتور محمد مندور بين التطور الحضاري عند العرب وظهور المنهج النقدي، فبعد أن يعيب على النقد الذوقي أمرين أولهما عدم وجود منهج وثانيهما عدم التعليل المفصل، يشير إلى أن عدم وجود المنهج أمرٌ طبيعي في حالة البداوة التي كانت تسيطر على العرب «والنقد المنهجي لا يكون إلا لرجل نما تفكيره فاستطاع أن يخضع ذوقه لنظر العقل، وهذا ما لم يكن عند قدماء العرب وما لا يمكن أن يكون»(٩).

ولهذا فبعد أن راح النقد المنهجي يتخذ سبيله إلى ممارسات النقاد العرب اللاحقة أصبح بالإمكان تلمس حدود جديدة وواضحة للمصطلح الأدبي والنقدي، لم تكن محدودة أو معروفة من قبل. ونقدنا العربي الحديث مثال ملموس على حالة النضج والارتقاء والخصوبة التي تمر بها الثقافة العربية الحديثة، وإلى حد ما بنية المجتمع العربي الحديث وهو يشق طريقة بصعوبات بالغة في عالم التحديث والتحديات والبناء.

لقد أدرك الناقد العربي الحديث أن من مظاهر تبلور الوعي المنهجي في الخطاب النقدي الوصول إلى مشترك لفظي واصطلاحي يتحول، بمرور الزمن، إلى مواضعة اجتماعية وثقافية مشتركة قادرة على أن

تتحول إلى شفرة مشتركة قابلة للفهم والتداول والتوصيل. ولذا فقد كاد المصطلح النقدي يصبح وكأنه الشغل الشاغل للناقد أو هو رهانه الوحيد، لكن الحقيقة أن هذا الناقد إنما كان يشتغل بالمنهج النقدي، وكان المصطلح النقدي واحدا من أدواته المعرفية المهمة في هذا البحث التي ساعدته في تجاوز مرحلة اللامنهج والانتقال من العشوائية والانتقائية والانطباعية والذوقية في الحكم النقدي، إلى الوعي المنهجي القائم على معايير وأسس نقدية واصطلاحية مشتركة ومعترف بها من قبل المؤسسة الثقافية، فالمصطلح النقدي، بوصفه بنية سيميائية ودلالية مشتركة بين الثقافات واللغات المختلفة، يتحول إلى لغة تفاهم مشتركة بين الثقافات والشعوب، تكتنز في داخلها رصيدا معرفيا واصطلاحيا في صورة عقد تداولي وقرائي وتواصلي يتجاوز الحدود المعجمية القارة أو الثابتة إلى فضاء إيحائي ودلالي عن طريق الإزاحة الدلالية المستمرة لحد المصطلح والتي يطلق عليها د. عبدالله إبراهيم «ظاهرة الانزياح الدلالي»(١٠)، والتي تكسب المصطلح حمولات دلالية ومعرفية متجددة، وهو ما يفسر لنا سر تحول المصطلح، في الثقافة الإنسانية، إلى رسول مشترك للتواصل والتفاهم والإبلاغ وصيرورته ركنا داخليا ومكونا بنيويا عضويا من مكونات الخطاب النقدي العربي الحديث.

إن هذا الاقتران الخصب بين الرؤيا المنهجية الجديدة للناقد العربي وحركية المصطلح الأدبي يشكل بدوره دفعا قويا لعملية التعريب، بمفهومها الواسع العريض في الوطن العربي (١١).

لقد أثرى الناقد العربي الحديث المعجم النقدي والاصطلاحي عن طريق وضعه داخل ممارسة ميدانية حية وأغناه بالشروح والتعليقات والشواهد. ولذا لم يكن غريبا أن يعمد هذا الناقد إلى إضافة هوامش وملاحق خاصة بالمصطلح النقدي والأدبي تنطوي على الكثير من التحديدات المنهجية والمفهومية الجديدة، بل إن بعض هذه الملاحق والهوامش تزيد، في بعض الأحيان، على المتن الأصلي ذلك ويمكن أن نستشهد لذلك ببعض الجهود المتميزة المبكرة في هذا الميدان، فالدكتور عبدالسلام المسدي قد وضع شروحات وتعريفات اصطلاحية تتجاوز المتن الأصلي لكتابه الرائد «الأسلوبية والأسلوب»(١٢)، ولم يقتصر جهد هذا الناقد على الميدان النظري أو المعجمي بل وضع المصطلح الأسلوبي موضع التطبيق الخلاق في عدد من قراءاته المتميزة وبشكل خاص في كتابه «قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وأبن خلدون»(١٣)، ويمكن القول إن المسدي قد أغنى المصطلح اللساني والأسلوبي والنقدي بوصفه ناقدا قبل أن يكون معجميا، لأن الهم النقدي لديه، وبالذات الهم المنهجي كان هو الدافع المباشر وراء هذا الاهتمام الخاص بالمصطلح الأدبي واللساني.

ونجد في تجربة ناقد آخر هو الدكتور محمد مفتاح مثالا مهما آخر. فالممارسة النقدية المباشرة، عبر سلسلة من الأعمال النقدية المهمة بدءا من «تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص»(١٤) هي التي دفعته للتوقف أمام هذا السيل الهائل من المصطلحات والمفاهيم النقدية الجديدة، بل يمكن القول إن هذا الناقد كان يكشف لنا في كل مؤلف من مؤلفاته النقدية عن معجم اصطلاحي جديد كما هو الحال في كتابه «التشابه والاختلاف- نحو منهاجيه شمولية»(١٥) بل إنه يفاجئ القارئ في كتابه «دينامية النص- تنظير وإنجاز»(١٦) بسيل جارف من المصطلحات النقدية الجديدة التي استقاها من حقول علمية وبيولوجية (إحيائية) مختلفة إضافة إلى اعتماده على المصطلحات اللسانية والسيميائية والمنطقية التي كان يشتغل بها في أعماله السابقة، وهو ما يؤكد قدرة الناقد على الإضافة والابتكار في ميدان إغناء المصطلح الأدبي والنقدي.

والناقد سعيد يقطين من النقاد العرب المتميزين الذين أغنوا المصطلح السردي في نقدنا الحديث. وقد ترافق بحث الناقد عن منهج نقدي، وبشكل خاص في ميدان السردية الأدبية، بتوظيف موفق للمصطلح

السردي، حتى كان تدفق المصطلح السردي لديه يسير بموازاة التحليل النقدي، ذلك أن الناقد لم يكن يبحث عن المصطلح السردي لذاته، بل بوصفه جزءا من مشروع نقدي متكامل لتحليل النصوص القصصية والروائية والحكائية الحديثة والقديمة على السواء. ولذا فقد كان اشتغاله بالمصطلح نابعا من كونه ناقدا معجمياً متخصصاً، وهذا هو ما دفعه إلى النظر الدائم بمصطلحة السردي للكشف عن إمكاناته المتجددة على الممارسة النقدية، وهو ما يؤكد أن المنهج النقدي في تنوعه هو الذي يفتح الآفاق الجديدة أمام تفعيل المصطلح الأدبي، وهو ما لاحظه الناقد سعيد يقطين بحق عندما لاحظ «أن الدال السردي (المصطلح) الواحد له مدلولات سردية (اصطلاحية علمية) متعددة بتعدد النظريات والاجتهادات»(١٦) ولذا نراه دائم الفحص والتعديل لأدواته المنهجية والمصطلحات السردية التي يتعامل معها.

وتعد مساهمة الدكتور صلاح فضل من المساهمات النقدية العربية المتميزة في ميدان إثراء وتعميق المصطلح الأسلوبي والسردي والدلالي، وقد كان له فضل التعريف المبكر في كتابه «نظرية البنائية في النقد الأدبي»(١٧) بالكثير من المصطلحات والمفاهيم اللسانية والأسلوبية والسيميائية، كما قدم مستويات جديدة للتحليل الأسلوبي في كتابه «علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته»(١٨) وأكد أن الناقد العربي لم يعد يعنى بمصطلحات الخطاب والنص بوصفهما مفردتين معجميتين بل بوصفهما أدوات للتحليل المنهجي الجديد كما نجد ذلك في كتابه «بلاغة الخطاب وعلم النص»(١٩) إضافة إلى ممارساته النقدية التطبيقية وتوظيفه العملي للمصطلح النقدي في عدد من كتبه التطبيقية مثل «أساليب السرد في الرواية العربية»(٢٠) و«شفرات النص»(٢١) وكلها تؤكد قدرة الناقد العربي الحديث، وهو يتلمس خطى المنهج النقدي الحديث، على تفجير المصطلح الأدبي وإخراجه من سكونيته نحو آفاق جديدة، معرفية ودلالية دائمة التجدد والاغتناء.

إن فحصا موضوعيا وميدانيا متأنيا للجهود النقدية العربية الحديثة لنقادنا المحدثين وبالذات منذ السبعينات وحتى الآن يؤكد أن الناقد العربي الحديث هو الصانع الحقيقي للمصطلح الأدبي بحدوده الدلالية الجديدة النابعة من ممارسة نقدية حية، وأن المصطلح الأدبي لم يعد محنطا داخل المعجمات والدوريات المتخصصة بل أصبح كائنا حيا ناميا وحاضرا في الممارسة النقدية رافضا الانغلاق والسكون والتقوقع داخل أطر دلالية أو معرفية ثابتة. ويمكن التدليل على ذلك بفحص الجهود النقدية الكبيرة لعدد كبير من النقاد العرب أمثال د. كمال أبوديب، د. محمد شكري عياد، د. جابر عصفور، د. صبري حافظ، محمد برادة، د. حاتم الصكر، د. شجاع العاني، د. عبدالله إبراهيم، سعيد الغانمي، ياسين النصير، حمادي صمود، طراد الكبيسي، د. أحمد مطلوب، فخري صالح، د. عز الدين إسماعيل، موريس أبو ناصر، سيد البحراوي، د. محسن جاسم الموسوي، د. سامي سويدان، أدونيس، خالدة سعيد، د. عبدالله الغذامي، عبدالنبي اصطيف، د. عبدالعزيز المقالح، د. غالي شكري، حميد لحمداني، يمنى العيد، د. حسام الخطيب، سعيد السريحي، محمد بنيس، د. توفيق بكار، د. محمد الهادي الطرابلسي، محمد لطفي اليوسفي، أحمد بو حسن، خلدون الشمعة، د. مالك المطلبي، د. عبدالواحد لؤلؤة، عبدالرحمن أبو عوف، د. عبدالمنعم تليمة، د. علي جواد الطاهر، إبراهيم فتحي، د. فيصل دراج، نبيل سليمان و د. جميل نصيف... وغيرهم.

وبعد فإنه يمكن القول يحق لنا أن ننظر بتفاؤل اكبر إلى الشوط الكبير الذي قطعته المعجمية العربية وكذا علم المصطلح أو المصطلحية في ضبط المصطلح ووضعه أو ترجمته وتعريبه. وتظل الحاجة قائمة لمزيد من العمل المعجمي اليومي من المترجم والمعجمي وإلى المزيد من الممارسة النقدية الخلاقة

من الناقد العربي الحديث وصولا إلى حالة مستقرة وناضجة حضاريا وثقافيا في حياة المصطلح الأدبي وتجنب كل ما يؤدي إلى التوزع واللبس والاضطراب والارتداد إلى الوراء. وهذا لا يمكن أن يتحقق إلا بالمواجهة الصريحة والمكاشفة اليومية والمراجعة النقدية لكل ما تحقق وانجز في هذا الميدان ورفض الوقوف عند حالة الاقتناع النهائي، فالحقيقة لا نهائية، وتظل المفاهيم والقراءات متجددة ومتبدلة وقابلة مثل الآلة (بروتيه) للظهور بحلة جديدة وبمظهر جديد، مع كل تحول ثقافي أو حضاري جذري، أو هزة معرفية واجتماعية عميقة الجذور.

فمن بدهيات فن الترجمة، التي أصبحت مألوفة جدا، أن يكون المترجم ملما إلماما كافيا، من الناحية المعرفية والعلمية بالحقل المعرفي الذي يترجم عنه، وأن يكون مطلعا على مقترحات المترجمين والباحثين والنقاد السابقة للمصطلحات والمفهوميات العلمية والمنهجية الإنسانية في ذلك الحقل. إذ لم تعد عملية الترجمة عملية آلية تعتمد على تقديم مقابلات لغوية من لغة أولى (لغة المصدر) إلى لغة ثانية (لغة الهدف) وينطبق هذا الأمر، وربما بدرجة أكبر على الناقد المتخصص في حقول اللسانيات والنقد الأدبي، إذ يفترض في مثل هذا الناقد أن يعرف معرفة دقيقة الحدود التي يتحرك فيها، وأن يكون مواكبا، وهذا أمر جوهري، للمنجزات والأصول والمبادئ السابقة في ميدان عمله، والتي عمل في ضوئها عدد من الباحثين والنقاد المترجمين العرب والأجانب. ومرة أخرى نقول يفترض في من يتصدى للاشتباك بحقل نقدي معين أن يكون على بينة في كل ما تحقق في هذا الميدان على مستوى ضبط المصطلح النقدي مفهوميا ولسانيا وصرفيا، وأن يكون مطلعا على المقترحات العملية التي قدمتها المجامع اللغوية وهيئات التعريب في الوطن العربي، وأن يبذل جهدا استثنائيا للاطلاع على مختلف المعاجم اللسانية والنقدية المتخصصة التي طبعت قبيل هذا التاريخ مستقلة أو مبثوثة في عدد من الدوريات الأكاديمية

والعلمية العربية، وأن لا يمنح نفسه سلطة الحق المطلق بتقديم بدائل اصطلاحية أو ترجميه أو مفهومية بمعزل عن هذه المعرفة، وأن يحترم جهود النقّاد والباحثين والمترجمين واللسانيين الذين سبقوه في هذا المجال. ولا شك أن تبادل الخبرة بين المعنيين والنقاد والمتخصصين واللسانيين من مختلف الأجيال والمشارب أمر في غاية الأهمية، فنحن نفترض أن حركة النقد الأدبي، وكذا حركة الترجمة والتعريب في ميدان المصطلح الأدبي تغتني كل يوم بخبرات ومساهمات جديدة، وتراكم رصيدا معرفيا محسوبا لا يمكن تجاهله أو العمل خارج حدوده، والناقد أو الباحث أو المترجم الذي يتصدى للمصطلح الأدبي بالوضع أو الترجمة أو التعريف إنما يعتمد في عمله على رصيد من الخبرات والإنجازات السابقة وهو لا يشرع بعمل تأسيسي جديد يبدأ فيه من درجة الصفر، ويتجاهل أو ربما يجهل كل ما قدمه زملاؤه السابقون في هذا الميدان، وهذا طبعا لا يصادر حقه الشرعي في الاجتهاد والتجاوز والتفرد إن كان ذلك ضروريا ومبررا حقا وفق معطيات معرفية وعلمية ولسانية معقولة ومقبولة وغير ناجم عن مجرد الرغبة في الاختلاف والتفرد والخصوصية. إنَّ ناقدا أو مترجما يصر على استخدام مصطلح أدبي أو لساني معين لم يكتسب شرعية وانتشارا وقبولا، لمجرد أنَّه كان قد أقترح هذا المصطلح في السابق، ويتجاهل الصيغة المتداولة والمأنوسة التي راحت تشيع بين النقاد والمترجمين والقراء لا يخدم عملية إثراء الرصيد الاصطلاحي المشترك وتوحيده ولا يكشف عن تواضع العلماء، بل يُفْصِحُ عن نزعة ذاتية ونرجسية متطرفة، فليس الهدف أن يخلق كل واحد منا معجمه الاصطلاحي المستقل، ما لم يكن ذلك ضروريا حقا - وإنما الهدف هو محاولة الوصول إلى قواسم مشتركة وإشاعة مجموعة من الشفرات المشتركة المفهومة بقصد خلق لغة تواصل شفافة ومرنة بين النقاد والمترجمين والقراء. ويمكن القول إن محاولات بعض النقاد والمترجمين التي تتم خارج

هذا الإطار التاريخي لنمو المعرفة المنهجية وتكدس الخبرة النقدية والترجمية والاصطلاحية المشتركة، وتصر على الركون إلى سلطة الخبرة الذاتية المحدودة فقط، بل وأحيانا على الذائقة الشخصية، ليس إلا، لا بد وأن تقع في أخطاء جسيمة ومتكررة سبق للآخرين أن تحاشوها في مراحل سابقة من عملهم المشترك. ما نحتاجه اليوم هو تقريب المتباعد، وتجسير الفجوة التي تفصل بيننا وبين مختلف الاجتهادات والآراء والتجارب وصولا إلى رصيد معجمي واصطلاحي موحد، يشكل فعلا مواضعة اجتماعية وثقافية مقبولة وجزءا من تعاقد ثقافي وحضاري بين الكتاب والقراء في ثقافة أمة حية واحدة.

ختاما: اسمحوا لي بتقديم هذه المقترحات التي تهدف إلى تحديد بعض الخطوات الإجرائية والعملية التي تسهم في تطوير العمل المعجمي الاصطلاحي بشكل عام والمصطلح الأدبي واللساني بشكل خاص الذي ينهض به المعجميون والمترجمون والنقاد العرب ومؤسساتهم في الوطن العربي:

- تأسيس مركز عربي متخصص يعنى بترجمة المصطلح الأدبي وضبطه ووضعه لفك الاشتباك بين مشكلات العمل المعجمي والاصطلاحي العام من جهة والإشكاليات الخاصة بالمصطلح الأدبي واللساني من جهة أخرى.

- السعي لتأسيس مصرف للمصطلحات النقدية والأدبية وهو اتجاه حضاري بدأت تأخذ به الكثير من الدول المتقدمة.

- العمل على وضع معجم اصطلاحي موحد خاص بمصطلحات النقد الأدبي واللسانيات يوحد الجهود الفردية والجماعية ويضع قواسم عمل مشتركة ومقبولة من قبل المترجمين والباحثين والنقاد العرب.

- إعادة فحص المصطلح النقدي واللساني والبلاغي العربي الموروث والعمل على إمكانية إعادة تشغيل وتفعيل وتداول بعض مفرداته ومفاهيمه تجنبا للقطيعة الحاصلة في الوقت الحاضر بين المصطلح الموروث والمصطلح الحديث، ويمكن تحقيق ذلك عن طريق عقد ندوات أو حلقات عمل مشتركة بين العاملين في مضمار المصطلح الموروث والمشتغلين بالمصطلح الحديث.

- إصدار مجلة أو دورية عربية متخصصة بالمصطلح إضافة إلى مجلة «اللسان العربي» التي تعنى بمشكلات التعريب والمصطلح بكل جوانبه المختلفة.

- السعي المنظم لنشر الثقافة المعجمية والمصطلحية السليمة والتشديد على المترجمين والباحثين والنقاد على ضرورة اعتماد الأسس والضوابط العلمية التي اعتمدتها المجامع العلمية العربية ومكتب تنسيق التعريب بالرباط[٢٢].

- إعادة النظر في الكثير من المصطلحات النقدية المتداولة والتي استخدمت بطريقة اعتباطية، ولم تكن دقيقة مثل مصطلحات «الشعر الحر» و«الشعر المنثور» و«الجيل الأدبي» وما إلى ذلك.

- وضع ضوابط مقبولة لتعريب الأعلام الأجنبية، وتجنب التباين الناجم عن ترجمة هذه الأعلام عبر لغات أجنبية وسيطة.

- إعادة فحص وتقويم الرصيد الاصطلاحي عند مختلف الرواد والمحدثين ومراقبة سيرورة تداولية المصطلحات الأدبية المختلفة.

- العمل لحل الإشكال الناجم عن ترجمة المصطلح الواحد من عدد من اللغات الأجنبية الأصلية مما يؤدي إلى تباين في الدلالات والحمولات المعرفية ويمكن تذليل هذه المسألة بتعاون مشترك بين مترجمين وباحثين ونقاد يفيدون من عدة لغات حديثة.

- تشجيع المؤسسات الثقافية والجامعية والمجامع اللغوية وهيئات التعريب في الوطن العربي على مواصلة العمل على عقد المزيد من الندوات والحلقات الدراسية الميدانية المتخصصة بدراسة وفحص جوانب محددة من المصطلح الأدبي واللساني.

- إشاعة الوعي بأن المصطلح لم يَعُدْ مجرد وحدة معجمية اعتيادية وإنما هو وحدة ابستمولوجية ومفهومية قبل كل شيء، ولذا يفضل أن يدعم المصطلح بتحديد دلالي يبين مجال اشتغال المصطلح المعين وحمولته المعرفية، على أن تظل الحدود الدلالية مفتوحة جزئيا الانزياحات وفضاءات جديدة وألا تغلق بصورة نهائية.

- التأكيد أن مهمة الباحث العربي لا تقتصر على عملية ترجمة المصطلح وتعريفه وإنما تتعدى ذلك إلى عملية وضع المصطلح الجديد وفق حاجات الممارسة النقدية وصولا إلى تجاوز مرحلة الاستهلاك الثقافي إلى مرحلة إنتاج المصطلح وابتكاره(٢٣). ■

الهوامش

١- القاسمي، د. علي، «مقدمة في علم المصطلح» بغداد، ١٩٨٥، ص٧١، ص٢١٧.

٢- المصدر السابق، ص١٠٧-١١٢.

٣- مطلوب، د. أحمد، «معجم النقد العربي القديم» بغداد، ١٩٨٩، ص١٠.

٤- هوكز، ترنس (ترجمة الماشطة، مجيد) «البنيوية وعلم الإشارة» بغداد، ١٩٨٦، ص ١٢٠-١٢١.

٥- ثامر، فاضل، «إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب النقدي العربي الحديث» مجلة (نزوى)، مسقط - سلطنة عمان، العدد (٦) أبريل ، ١٩٩٦، ص١٢٩-١٣٠.

٦- المسدي، د. عبدالسلام، «قاموس اللسانيات» الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤، ص١٣.

٧- الجميلي، رشيد حميد حسن، «حركة الترجمة في المشرق الإسلامي في القرنين الثالث الرابع الهجري» منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٢، ص١١٤.

٨- المصدر السابق، ص١١٥.

٩- مندور، د. محمد، «النقد المنهجي عند العرب»، دار نهضة مصر، د.ت، القاهرة، ص ١٧.

١٠- إبراهيم، د. عبدالله، «المصطلح وظاهرة الانزياح الدلالي» مجلة قضايا فكرية، القاهرة، العدد ٢، ١٩٩٦، ص١٥٣.

١١- الصيادي، د. محمد المنجي، «التعريب وتنسيقه في الوطن العربي» مركز دراسات الوحدة العربية، ط٤، بيروت، ١٩٨٥، ص٩٤ وينظر أيضا مشاركة الباحث ذاته في «التعريب ودوره في تدعيم الوجود العربي والوحدة العربية» من منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، ط٨، ١٩٨٦، ص ٣٥-٤٠.

١٢- المسدي، د. عبدالسلام، «الأسلوب والأسلوبية»الدار العربية للكتب، طرابلس وتونس، ط٣، (د.ت).

١٣- المسدي، د.عبدالسلام، «قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وأبن خلدون» الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٨١.

١٤- مفتاح، د. محمد، «تحليل الخطاب الشعري»، «استراتيجية التناص» المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ص٣، ١٩٩٢.

١٥- مفتاح، د. محمد، «التشابه والاختلاف-نحو منهاجية شمولية» المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.

١٦- يقطين، سعيد، «نظريات السرد وموضوعها في المصطلح السردي» مجلة علامات، مكناس المغرب، العدد ٦، ١٩٩٦، ص٤٦.

١٧- فضل، د. صلاح، «نظرية البنائية في النقد الأدبي»، مؤسسة مختار، القاهرة، طبعة ثانية ١٩٩٢.

١٨- فضل، د. صلاح، «علم الأسلوب - مبادؤه واجراءاته» النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٨،ط٣.

١٩- فضل، د. صلاح، «بلاغة الخطاب وعلم النص» الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦.

٢٠- فضل، د. صلاح «أساليب السرد في الرواية العربية» دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢.

٢١- فضل، د. صلاح «شفرات النص» منشورات عين للدراسة والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥.

٢٢- القاسمي، د. على «مقدمة في علم المصطلح» ص١٦١-٢٠٥.

٢٣- ثامر، فاضل «إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب النقدي العربي الحديث» ص١٣٠، حيث عرضنا لبعض هذه المقترحات، راجع أيضا كتابنا، «اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث» المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص١٦٩-١٨٣.

التشكيلات الحيوية
في معمار
القصيدة العربية الجديدة

وليـــد مشــــــوح *

يقوم الشعر العربي الحديث على التشكيل في البنية والدلالة والإيقاع وهذا التشكيل يعني المعمار الفني للقصيدة الحديثة.

وللتشكيل وجهان:

- **خارجي:** وهو يعني ببساطة بناء القصيدة بناءً متلاحم الأجزاء، وتداخل المقاطع لا ينبو جزء من أجزاء النص عن البناء الكلي.
- **داخلي:** وأعني الكساء النهائي لبنية النص، وهذا بدوره يقوم على عناصر متنوعة أبرزها عنصر الصورة، عنصر المتخيل، عنصر الموسيقى، عنصر الدلالات المرموزة، عنصر الأفق المعنوي المفتوح على الأبعاد المشهدية للصورة المحسوسة، ناهيك عن عناصر أخرى أكثر دقة وتداخلاً.

إذن فمن الخطأ الفادح أن ننظر إلى القصيدة الحديثة على أنها كون يتآلف في مجموعة من الخواطر والأفكار التي علينا تقبلها بكل مستويات التعبير عنها.. فالتعبير الجيد هو الشيء الأساسي على رأي النقاد المحافظين لأنه المحور الرئيسي في إمكانية جودة القصيدة؛ بينما يرى النقاد المحدثون أن محورها الجوهري يقوم على تشكيلها تشكيلاً فنيًا متكاملاً، ونعني الإطار الذي يستعار من أجل الكشف عن قيمها ومضموناتها.

أولاً التشكيل الخارجي:

أما المعايير النقدية التي تحدد فنية التشكيل الخارجي للقصيدة فتقوم على الروائز التالية:

- إن طول وقصر القصيدة من أبرز هذه المعايير، ولا نعني هنا بقصر القصيدة قلة أبياتها أو مقاطعها؛ وإنما يتمثل الرائز الفعلي في انتظامها داخل وعاء شعوري واحد أي أن يتحدد المستوى الشعوري في إطار واحد، وضمن موقف إحساسي يسير باتجاه محدد يحدث هزة شعورية عند المرسل والمتلقي سواء بسواء.

ومن البديهي فإن القصيدة الطويلة هي التي اجتمعت فيها عدة مواقف شعورية باتجاه محدد وملموس تجسد أبعادًا إحساسية وأعماقًا شعورية وخبرات فردية أو إنسانية متنوعة.

* ناقد من سوريا.

إذن فإن اعتماد الشاعر على التشكيل هو الأساس في اختيار الإطار المناسب، كما أن وعي التجربة يشكل عنصراً بارزاً ومهماً في حتمية هذا الاختيار وجودته.

– أما لحظة التكثيف الشعوري فهي من المعايير البارزة أيضاً، وتختلف هذه اللحظة في مكان تكثيف ضمن النص سواءً أكانت في بدايته أو وسطه أو في نهايته..حيث نجدها في قصيدة: «إليك هناك حيث تموت» لسميح القاسم في بداية النص، وهي لحظة تستمد مقوماتها وعناصرها من التمسك بالأرض، ورفض كل مظاهر الترف الآني، إذ تبدت منذ القراءة الأولى للقصيدة حيث أعلن الشاعر بداية عن استلام رسالة صديقه:

«لماذا؟!..حين فضّتها يدايَ
تنفضت أشواكْ
على وجهي...
وفي قلبي...» (الأعمال الكاملة).

لقد وجدنا أنفسنا داخل رؤية شعورية تبدأ؛ برفض الرسالة، ورفض ملامح السلام، ومظاهر البهجة التي تحملها.

أما المقطعان الثاني والثالث من النص فيبقيان مجرد رؤى مجزأة تشف عن موقف نفسي للشاعر يتحرك برشاقة بين جزئيات الرؤى فيما ينم أيضاً عن مسار نفسي ثابت يؤكد لحظة التكثيف أو البؤرة الشعورية التي بنى عليها قصيدته، وهي رفضه لكل الاغراءات المادية، وهكذا يعود للتأكيد على موقفه الفكري إذ يوضح في نهاية القصيدة هذا الموقف، حيث تتكرر لحظة التكثيف الشعوري.

والمثال على وجود هذه اللحظة في وسط القصيدة يتجلى في قصيدة «شنق زهران» لصلاح عبدالصبور؛ فهي تبدأ برسم صورة هادئة للحزن الذي خيّم على القرية، ثم ينتقل الشاعر برشاقة (لا تخلو من ردة الفعل العصبية)–إلى دفقة عاطفية ورؤية شعورية تحدد ملامح زهران، وترسم صورة أكثر حيوية وحركة من الصورة السابقة:

«كان ضحاكًا ولوعًا بالغناء–
وسماع الشعر في ليل الشتاء
..ونمت في قلب زهران زُهيره»

هذه الدفقة الشعرية هي حلقة الوصل في المسار الشعوري العام إنها تمثل البداية للحظة التكثيف الشعوري أو قمة المعاناة النفسية، لأن زهران أعدم، وزهران هو التفسير الواضح لهذه المعاناة. وفي المقطع التالي سنتلمس بشعورنا –كمتلقين– ذروة هذه التجربة الشعورية المرسلة من الشاعر إلينا مباشرة، وهي تمثل (التجربة الشعورية) مقدرة الشاعر العالية الجودة والممكنة على إبرازها وتكثيفها في منتصف القصيدة.

«مد زهران إلى الأنجم كفّا..
ودعا يسأل لطفا..
ربما..
سورة حقد في الدماء..» (الأعمال الكاملة)

هكذا صارت لحظة التكثيف الشعوري أكثر مضاءً لأنها امتلكت أفقاً تخيلياً شاسعاً استطاع الشاعر أن يفتح بواباته أمامها.

وثمة تشكيل آخر مرتبط بلحظة التكثيف الشعوري يتجلى في نهاية النص، إذ نمثل لهذا التشكيل بقصيدة نازك الملائكة والتي بعنوان (النائمة في الشارع) حيث تبدأ برسم صورة وصفية لمأساة الطفلة، إذ تتكون هذه الصورة من جزئيات لونية تحاول أن تجعل من تكامليتها لوحة نافرة، تلاوينها خليط من المرئي والمحسوس، من المبصر والمُتخيل، مستعملة لفرشاة رسمها فعاليات مستمدة من لحظات يتناهبها الوعي واللاوعي، المُدرك عقلياً واللامدرك (أي ما خرج عن حدود العقل)، تشكل من هذه الحركات الاحساسية موقفاً شعورياً واحداً يعطي بُعداً خامساً للوحة المرسومة.

«انتصف الليل وملء الظلمة أمطارُ
وسكون رطب يصرخ فيه الإعصارُ

وبعد أن هيأت الأدوات الصائغة للوحة بدأت تحفر مادتها فتشدنا نحن المتلقين من أحاسيسنا لنتنازل عنها، فنضعها بتصرفها، كي تتماهى مع أحاسيسها، وبذا تضمن تكاملية الهدف من الموقف:

«ضمّت كفيّها في جزع..في إعياء
وتوسطت الأرض الرطبة دون غطاء
ظمأى. ظمأ للنوم، ولكن لا نوما
ماذا تنسى؟ البرد؟ الجوع أم الحمى؟!!».

لقد شكلت من التساؤل التعجبي حبالاً نشرت عليها أحاسيسنا نحن المتلقين، بينما لم تتجاوز التجربة الشعورية-حتى الآن-حدود الوصف التقريري للحالة، والأمر يبدو جد طبيعيًا، لأن قسوة الحياة، وانهيار القيم الإنسانية تشكلان مسببًا معقولاً من مسببات المأساة التي تمثلها الطفلة (مادة اللوحة)، والتي تمثل ملايين الأطفال الذين يضيعون ضمن زحام آلام إنسانية معذبة..والكرة الأرضية تدور.

والملاحظ أن الفن -هنا- يعكس طبيعة الشعر الناضج والتزامه بقضية الإنسان (جوهر مادته)، لذا كثّفت الشاعرة تجربتها الشعورية في نقطة الضوء هذه حيث تحدث الهزّة الداخلية عند تفريغ آخر شحنة إحساسية في المقطع الأخير من القصيدة:

«... ونيَّام في الشارع يبقون لا مأوى.
لا حُمّى تشفع عند الناس ولا شكوى
هذا الظلم المتوحش باسم المدنية
باسم الإحساس، فوا..خجل الإنسانية..»
(شظايا ورماد)

هكذا ينتهي المقطع الأخير ليكف عن لحظة التكثيف الشعوري التي تمثلت في لمس المأساة.

لقد استعرض الدكتور عز الدين إسماعيل نماذج من تشكيل القصائد القصيرة، ورتبها على هندسة الأحاسيس البشرية؛ ليشكل كيفية التكامل الشعوري بين المرسل والمتلقي من خلال الحراك الفني ضمن إطار القصيدة: «فهناك النموذج الدائري المغلق الذي يلتئم آخره بأوله ليكوّن دائرة متكاملة..وهناك المستقيم أو ذو الإطار المفتوح الذي لا يتم دورة شعورية كاملة؛ حتى يعود إلى حيث بدأ،..وهناك الحلزوني الذي يدور حول ذاته، ملقيًا الضوء على الموضوع الرئيسي في كل دورة..» (عز الدين إسماعيل - النفسي للأدب).

لقد وزعت نازك الملائكة هياكل القصائد على ثلاث مجموعات هي:

- (الهيكل المُسطّح) ويدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن.
- (الهيكل الهرمي) ويدور حول موضوعات متحركة، كأن يتخذ من حادثة معينة لقطة ارتكاز له، ويدور بشكل لولبي حولها.
- (الهيكل الذهني) حيث يقدم عنصر الحركة بأسلوب فكري (قضايا الشعر المعاصر).

أما التشكيل في القصيدة الطويلة فلا يقوم على لحظة معينة من لحظات الرواية الشعورية؛ وإنما يستمد مقوماته من الموقف الدرامي الذي تحكيه القصيدة الطويلة، ونجد المثال عند فايز خضور الذي يتوئم الماضي والحاضر في ولادة الآن؛ أما ما بينهما من سهوب زمانية؛ فإنها المخاض الطويل الذي رافق الألم و -السمة- للإنسان العربي المقهور بتطلعاته، برغباته، بمشاعره، باحساساته، بمواجده، بحريته في خيالاته؛ فيخاطب الأمس بصيغة الأمر المحمول على نبرة صوتية عالية جدًا، ليوقظ في الحاضر إرادة اصطياد الرغائب وإعلانها وفعلها:

«أيها العاشق المستكين إلى لهفة السِّر.
(صندوقك) الخشبي المرصّع بالعاجِ،
أجراس عشقك، كفّنها صدأ البئرِ،
واستلَّ منها أنينَ النحاسْ..
لا تكن طحلبًا -لم تكن ذات دهرٍ-
وما كنتَ فأرًا لجحرٍ.
لماذا ارتضيت لمجدك ذعر احتباس؟!

فهو يفتح الاحتمالات على الآن من خلال إدانة

الأمس، ليقنع الآخر بعالم بلا جدران، تحدده الموسيقى، واللذاذات، والحرية والعصافير والأغنيات، والحب والشعر، ويسوسه الشاعر المالك للحظاته الشعورية:

«مركب العشاق في بحري حبا.
ناسيًا في الهمس رؤيا ضفتيهْ..!!
وسباني حبُّها فيمن سبى:
جسدًا مختلسًا من مقلتَيْهْ.
بعثروا البدر بوجهي شُهُبا
لم أقل: واهًا، ولا آهًا، وويه!!
أيّها الجاعل قتلي سببا
لستُ أبكي منكَ، بل دمعي عليه.
إنْ تكنْ خمّنتَ نلتَ الأربا
سترى شمسين في الحضن لديه
وترى الأعراس تمشي خببا:
توقها منه، ومنفاها إليه..

فالشاعر أعطى نصه الإبداعي حرية الحركة في المشاعر، من خلال إطلاقه العنان لإحساساته كي تسبح في فضاءات نفسية مفتوحة على: التمرد والجنون والعبثية، على الحرية والطمأنينة والهوى، على ملكوت لا برازخ فيها، لا ضجيج، لا أحلام؛ بقدر امتلاكها حكمة القديسين وجنون الشعراء وحراك الأرواح المتمردة وأنوات العشاق، وعذابات المنبوذين..لذا كانت قصيدته تقوم على مفصل واحد أي تكوّن لحظة شعورية واحدة تتوزع على صوتين: أحدهما عال عند الاستحضار التاريخي، ومموسق مغنّى عند حضور الآن، وهكذا تمتاز قصيدته بقيام تشكيلاتها الخارجية والداخلية على الحركة النبض، والسكون المتحرك بمكنة فنية عالية الجودة.

«خالق وجهك، تاجٌ،
لمنار العنق الأبيضِ،
يعلو سكّريَّ الصدر،
سبحان حنانٍ خلقه..!!
كلما أرخي على الظهر مرايا،
ضمَّخت ساقيك بالنشوةِ؛
باحَ العبق النائم في النهد،
ذهولاً باهر اللون، وندّى حَبَقَهْ..!!
حسنك المبدع مسروقٌ
كما أكّد عرّافٌ،
- من البحر -
ضليعُ باكتناه السحرِ:
حورياته يُنجدنه باللغز
وا..أفدي بروحي جوهريًا سَرَقَهْ..!!
صاغه (وَهنًا على وهْنٍ)
تأنى، أتقن التشكيلَ،
تكوينًا جديد الخطِّ،
إيقاعًا جنونيَّ التصاويرِ
أحتفى بالرائع الكائنِ،
واستحلى رنيمًا أنطقه..!!» (عشبها من ذهب).

لقد تعمدت أن أسوق المقطع رقم ١٢ من مقاطع قصيدته الطويلة التي بعنوان: «من ظهورات وضّاح اليمن»؛ كي أثبت أن اللحظة الشعورية عند الشاعر فايز خضور غير متشظية؛ إنما هي وحدة جوهرية يقوم على تشكيلها من داخل تتابعها الصُّوري، ويجلوها بالدلالات المزدوجة الطعوم، ثم يضيئها بالإيقاع الموسيقي المناسب لمعناها، المتوائم مع غائياتها.

وإذا كانت خواتيم القصائد تجسد غائية صياغاتها؛فإن الشاعر فايز خضور في مقطعه الثالث والعشرين، وهو المقطع الذي ختم به قصيدته، أراد أن ينهض بعبء النأي والغياب ليكرس في قرارة المشاعر إحساسه بالغربتين الزمانية والمكانية، (فأنه) مخصيٌّ، مرتهنٌ، مجزأٌ، مشدود بسلال صدئة إلى الماضي القاتم، وذاته مغيّبة ظاهرًا، نازفة باطنًا، والزمن المتسارع يمنعه من الاختيار، لذا يعلن استسلامه وانسحابه ونأيه بهدوء وقد أطفأ الأضواء وأسدل الستارة، مع بقاء موسيقى النهاية الحزينة للمشهد بعد تجمد المشاعر وخمود الأحاسيس:

صــاعــدًا، كـلُّ شـيءٍ،/ تـلاشـى الـهـويـنـى، الهوينى.../هنا في براري الجليدْ../هادئًا، كل شيء/ تثاءبَ تنهيدةً،/باسطًا كبرياء الجنى، في فم الأُفُقِ المدلهمِّ،/حزينًا إلى غاية المنتهى:/مثل فهدٍ عجوزٍ،/توسّد كفيه واختار جرح الوصيد!!!/فالمشهد الذي استعرضناه مثّل بطولته (وضّاحان)؛ وضاح الأمس الذي غاب شهيد شعوره، ووضّاح اليوم الذي سيغيب شهيدَ شرعته، وكلا الغيابين غياب يمثله تكامل التشكيل ودقة الصياغة الفنية في تكوين النص.

ثانيًا: التشكيل الداخلي:

يعتمد التشكيل الداخلي في القصيدة على التقاط الصورة الشعرية بفاعلياتها الحيوية التي تأخذ موسيقاها من الأحاسيس والمشاعر المعتملة في أعماق المبدع، ويفترض -والحالة هذه- أن يأخذ التشكيل الصوري حيويته من الباصرة لا من البصيرة لتبدو الصورة محسوسة عبر آفاقها المتوهمة، وتأتي على ألوان ومسافات وأشكال مختلفة، وحسب موقعها الشعوري في القصيدة.

ألوان التشكيل في الصورة الشعرية: فالصورة الشعرية متداخلة في المرئي وفي الشعور، وتأتي على أربع صور هي:

أولاً: الصورة المسطحة أو العريضة: وتدور حول موضوعات مكانية كالمدينة أو القرية أو الحي، وتكون جوئياتها مستمدة من الإطار المادي للمدينة، ومستوحاة عبر النقل البصري أو الارتداد إلى الداخل للاعتماد على البصيرة، وبذا يعتمد الشاعر في إبراز تلك الجزئيات على مقدرته في تمثيل أوجه المدينة وظواهرها المادية مستغلاً تجربته التي يعيشها ليربط بين مشاعره الحزينة ووضع المدينة البائس، وقد أخذنا جانب الحزن كون معظم الصور المسطحة ترتكز على معاناة تسببها طبيعة العلاقات بين الناس في المدينة.

إن الصورة المسطحة تمنح الشاعر حرية كبيرة لتمثل جوانب المدينة المختلفة، فتبدو الصورة تشكيلاً للمكان والذات في نسق واحد. وأبرز خاصية للصورة المسطحة أنها تشكل بطريقة مستوية سائبة تمتد أطرافها بشكل أفقي لتلتقي في النهاية عند لونين من التصور؛ أحدهما وصف للمدينة، والآخر وصف للمشاعر، وكثيرًا ما بحث الشعراء عن أنفسهم داخل المدينة كما فعل يوسف الخال في «الوحدة»:

«...أم شبح يسير/في شوارع المدينة الناطحة السحاب

العالية القباب،/المغلقة النوافذ» (البئر المهجورة).

ومن خصائص الصورة المسطحة -أيضًا- أنها غالبًا ما تفتقد عنصر الحركة إذ تبدد جزئياتها مما قد يضعف الصورة فنيًا؛ فتظهر كأنها غير متماسكة الأجزاء، غير أن هناك عناصر تشكيل أخرى تعتمد عليها الصورة المسطحة في تماسكها، منها الارتكاز على البناء العاطفي وعلى تجربة الشاعر الحيّة التي تمنح الصورة حيويتها، وتحركها ضمن ما وسمناه بـ(النسق الموحد بين المكان والذات، كذلك ترتكز الصورة المسطحة على المظاهر المعنوية للمدينة، وهي مظاهر لها دلالات رمزية تعكس جانبًا من الحياة القاسية التي يحياها الناس، وتمثل هذا النسق قصيدة أحمد عبدالمعطي حجازي التي بعنوان «رسالة إلى مدينة مجهولة»:

«..بحثت فيها، عن حديقة فلم أجد لها أثرْ
وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتونْ
ودائمًا على سفر..» (الأعمال الكاملة).

أما السياب؛ فيستظهر كل معاني الحرمان والألم حين يصور مدينته وقد انقطع منها الخير، ففي قصيدته التي بعنوان «مدينة بلا مطر» يمتزج إحساسه بطبيعة المكان المقفر الذي يلاقيه الجدب والموت ككل الناس، ولا يخفي ارتكازه على الرموز ذات

الدلالات لتبرز الصورة نسقًا موحدًا بين مظاهر الجدب والبؤس في حياة الشاعر، ومظاهر الجدب يؤدي إلى مفازة البؤس، وقرارة الحرمان:

«**مدينتنا تؤرق ليلها نارٌ بلا لهب**
تحمُّ دروبها والدور، ثم تزول حُمّاها
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سُحُب
فتوشك أن تطير شرارة، ويهبَّ موتاها:
«**صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب..**
صحا تموزُ، عاد لبابل الخضراءِ يرعاها.»
وتوشك أن تدق طبول بابل، ثم يغشاها
صفير الريح في أبراجها وأنين مرضاها.
وفي غرفات عشتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار
ويرتفع الدعاء، كأن طل حناجرالقصب
من المستنقعات تصيح: لاهثة من التعب..»
(أنشودة المطر).

وهنا يلاحظ اتساع التشكيل العريض الأفقي للصورة بحيث يوضح بعدين متوازيين هما جناحا الصورة الأساسيان؛ الأول؛ البعد الوصفي، والثاني؛ البعد العاطفي.

ثانيًا: الصورة الممتدة أو الطويلة: وهي الصورة التي تبنى بناءً طوليًا، فتتحرك جزئياتها إلى الأمام بشكل ممتد من أول الصورة إلى نهايتها معتمدة على الحركة الزمنية كأساس فني يمنح الصورة حيويتها وامتلاءها.

وأبرز خاصيّة لهذا النوع من الصورة؛ أن الحركة الزمنية محددة بحيث يمكن أن نتلمس الأبعاد الزمانية الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل، إضافة إلى أن هذا النوع من الصور لابدَّ أن تتضمن شخصية لتتمحور الصورة حولها، ولابد من حادثة معينة تكون نقطة البدء في انطلاق الشخصية، وتمثل هذا النمط قصيدة السياب التي بعنوان: «رحل النهار»، حيث تضمنت شخصية /السندباد/ الذي يقوم برحلاته عبر المجهول، والمجهول كما تشي الصورة؛ هو الأفق المفتوح على الاحتمالات السيئة غالبًا:

«**رحل النهار./ ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهّج دون نار**
وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائكِ بالعواصف والرعود
هو..لن يعود،
أوما علمتِ بأنه أسرته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار
هو لن يعودْ،/ رحل النهارْ/ فلترحلي،
هو..لن يعودْ. (منزل الأقنان).

إن من خواص الصورة الممتدة أن تكون لها خاتمة تمثل المنطق الطبيعي لنهاية الحركة، فإما أن تنتهي حياة الشخصية بالضياع والموت، كما هي عند السياب، أو بالأمل والرجاء كما هي عند البياتي، ففي قصيدة الأخير التي عنوانها (الرحيل الأول) تطالعنا مجموعة صور تتابع في بناء متدرج لشخصية تجوب الآفاق بحثًا عن التغيير والإصلاح، وطلبًا للحرية والاستقرار، إذ تخرج الشخصية إلى البحار النائيات وهي تعلق أملاً كبيرًا على رحلتها هذه:

«أهيم وحدي في البحار النائيات/ معي النساء الساحرات.
ليلاً تهب عليَّ من حقدي البعيد/ حيث الشموع المطفات.
في مخدعي المهجور تنتظر اللهيب».

فهذه أول حركة تظهر الشخصية من خلالها وهي الأساس في قاعدة التشكيل التصويرية، ويتكشف في حركة ثانية -موقف عاطفي كمرحة أخرى من مراحل بناء الصورة حيث تقف تلك الشخصية موقفًا مترددًا بين الإقدام والتراجع:

«**وخيال أمي الراعش الباكي الكئيب / يومي إليَّ بأن أعود..**».

فالاضطراب النفسي لهذه الشخصية؛ هو دليل على نوع الصراع وقيمته في البناء التشكيلي للصورة،

لأنه يوحد الزمان أو يجمّع اللحظات المتشظية منه، فيبدو الحاضر امتداداً للماضي وكشفاً للمستقبل.

أما حالة السكون التي استكمل بها الشاعر صورته الشعرية؛ فهي التواصل الطبيعي لتنامي تركيب الصورة، إذ ليس من ميزة الشخصيات أن تظل في حركة مستمرة، لأن هذا يتنافى مع الواقع، والدلالات النفسية التي تفرزها المشاعر نحو الصورة إياها، إذ لابد من هدوء يعقب الحركة.

إذن؛ فالغاية الكبرى من رحلة البحث عند البياتي تتمثل في الوصول إلى هدف التغيير، وعدم الاستسلام للتردد والعجز، فيتحقق أمل الشاعر من رحلته، كما يتحقق للصورة خاتمة مناسبة في الوقت نفسه.

«إن ضاع أمسي في انتظارك أيها النجم السعيد/ فغداً على الأمواج إيماني يعود».

ثالثاً: الصورة المزدوجة: ترتكز في بنائها على مظهرين متناقضين من مظاهر الحياة المختلفة؛ فيأخذ كل مظهر مجرىً شعورياً وصورياً معيّناً، بحيث ينمو المظهران في خطين متوازين داخل إطار الصورة الكبير، وتزدوج الصورة الشعرية في صورتين إحداهما نقيض للأخرى.

فتناقضات الحياة وازدواجيتها خلَّف في نفوس الشعراء صراعاً مستمراً، ثم تبلور هذا الصراع - فنياً- في الصورة المزدوجة؛ وهي ليست محض عرض لشيئين متناقضين في الحياة؛ وإنما هي تعبير عن معنى واحد بوجهيه المتضادين:السلبي والإيجابي.

وكمثال على ما ذهبنا إليه نسوق قصيدة البياتي (أباريق مهشمة) حيث شكلت الصورة في هذه القصيدة إبرازاً لمعنى سامٍ هو التحرر ورفض كافة أشكال العبودية، وإلى جانب هذه الحركة المتقدمة هناك حركة بالاتجاه الآخر؛ إنها صورة أولئك المرتدين دائماً على أعقابهم، المتخاذلين عن التمسك بأسباب الحياة الكريمة:

«**في رأس قزم تنكر الضوء الطليق / وأراملٌ يتبعن أشباه الرجالْ. تحت السماء، بلا غدٍ، وبلا قبور..**» (**أباريق مهشمة**).

وهكذا ملّت الصورة معنى الانطلاق والتحرر والعبارات التي تعكس -بالرمز والإيحاء- ذلك المعنى الكبير الذي دعا إليه.

فلفظ الجلالة، والأفق المنوّر، والنبع المتفجر، وغيرها من الألفاظ ذات دلالات واضحة على التحرر بمعناه الإيجابي إلى جانب الألفاظ ذات الدلالات الواضحة على المعنى النقيض للتحرر؛ وهو العبودية والاستسلام. فبائعو الضمائر الذين امتلكوا الرفاه على حساب من يتضورون جوعاً، والخفافيش التي يؤذيها الصباح، والقزم ذو العين الزجاجية؛ لهي أمثلة على الاستكانة والعجز، ومن خلال هذه العناصر تشكلت الصورة المزدوجة عند البياتي بحيث تكافأ طرفاها في بناء موحد حفظ للصورة تماسكها وانسجامها.

- المعايير النقدية لصياغة الصورة وتشكيلها:

ولا تخلو تشكيلية الصورة من مآخذ تؤخذ عليها من حيث السياق المنطقي، لكنها تظل مقبولة في سياق شاعرية التلاوين داخلها، إذ تظل مفتوحة على اختلاف المفهومات المتشربة للبعد المعنوي لها.

فالتنافر الذي يعتبره النقّاد الحروفيون مثلباً على جاهزية الصياغة الصورية، قد يبدو للبعض الآخر ضرورياً، يخرجها من الرتابة، وينجيها من (الفوتوغرافية) التي تتنافى مع مذهبية التشكيل الذي قد يأخذ منحىً سوريالياً، أو مساراً رمزياً، إذ لابد من طعوم مختلفة (بالإحساس) لهذه الصورة.

ومن المعايير النقدية التي تدعم معمار بناء الصورة الشعرية وتشكيلها ضمن هندسة الأحاسيس والمشاعر؛ أربعة معايير توافق عليها الناقد والشاعر والمتلقي بآنٍ واحد، وهي حسب -القناعة- على الشكل التالي:

أ) مقدرة الشاعر على استخدام الأدوات البيانية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والكناية، حيث يلتحم الجانب الحسي للصورة بالجانب الدلالي لها، فتكون هذه الأدوات وسيلة للكشف عن المعطيات النفسية والذهنية غير الملموسة، وربما مثل الشاعر محمد عمران هذه المقدرة في مطلع قصيدته الموسومة بـ(أغان على جدار) حيث يقول:

«لأن الشمس في بلدي تنام وثم لا تصحو
لأن شوارع الأيام مطفأة العيون./ توسد الشجر / على اسفلتها المحزون والبشرْ /
لأن شتاءنا كالصيف، مقهورٌ ومغتصب / لأن فصولنا جرح يمزق خيطه جرح ينزّ، وليس من يمحو / ولا من يشرئب بناره لهبُ
لأن شتاءنا الآتي وراء الصمت يفزعنا ويلقينا
على جثث من الأحزان، تطعمنا وتسقينا
ألوبُ، ألوبُ، أسأل: أين عيناكِ؟
يسافر فيهما وجهي الذي ضاعا / يسافر جيلي التعب..» (**الأعمال الكاملة، ج ١، الثقافة**).

إن المشاعر المراد تصويرها تظل غامضة مبهمة في نفس الشاعر مالم تجسّم في صورة تعبيرية تبرز أبعادها ودلالاتها، وتشكّل تشكيلاً فنيًا يسمح لتلك الدلالات بأن تظل حرة، مشعّة، يستطيع الفكر التماسها واستيعابها.

فالشيء المرفوض في النقد المعاصر أن تقف الصورة جامدة عند التعبير الحسي، وتعجز عن تجسيم الفكر والمشاعر تجسيمًا تتضح من خلاله الرواية الشعرية السليمة، لأن الوسائل الحسية في الصورة لا تعين على كشف أبعادها وتأثيراتها؛ في حين أن ربط الصورة بالمشاعر وتشكيلها وفق هذا المفهوم من العوامل القوية في إنجاح الصورة، وصياغتها فنيًا، كما في قصيدة محمد عمران التي بعنوان «شجرة النار» والتي يقول فيها:

«حلمًا صاحيًا كان في يوم شمسٍ
حين آنست نار ضفائرها في الأعالي،/ هتفت لنفسي:
(هذه هي)، /ثم انجذبتُ / جسدي كان يقلني، //فخلعت دُجى طينه //وارتفعتُ عندما أرسلتْ يدَها تتناولني / مسّني برقها / فانخطفتُ
عندما كلّمتني بصوت مشيئتها اللهبي:
(اقتربتْ)،
اقتربتُ
وانحنيت لأقتبس من جمر أقداسها،/ فاحترقتُ
وترمَّدت / ثم نفضتُ رمادي/ وقمتُ
ثم، في الدهشة، اكتشفت: أنا النار
آنست نفسي على جبلي،/ وأن المتكلم منها/ أكلّمُ نفسي» (**الأعمال الكاملة - الجزء الرابع**)

لقد التحمت أجزاء الصورة بدلالاتها المختلفة لتعطي دلالة واحدة هي موضوعة الصورة، عن عاشق متوحد مع عشقه، ومتبتل يوصل موضوعة الحب إلى قمة الشعور الروحي، وبرزخ الإحساس الوجداني.

(ب): **كذلك لا يُفترض في الصورة أن تأتي موافقة لطبيعة المكان الذي تتحدد من خلاله**، لأن الشاعر حين يرسم صورة شعرية؛ فإنه يرسمها وفقًا لشعوره وارتباطه النفسي بها، وليس وفقًا للمكان المعين الذي تقع فيه، لأن الشاعر غير ملزم بموضوعية المكان، والتفصيلات السردية لما عليه وفيه.

إذن فالصورة الشعرية هي التي تنسق المكان وتضفي على أجزائه الحسيّة دلالات جديدة؛ بل من شأنها أن تؤلف بين الأجزاء المتباعدة والمتنافرة في إطار شعوري قد يعجز الإطار الحسي للمكان عن التأليف بينها.

والمثال الذي يبيّن المعنى المراد يتجسد في قصيدة السياب التي بعنوان:

«مدينة السندباد» إذ يقول:

«أهذه مدينتي؟ / أهذه الطلولْ

خطَّ عليها: (عاشت الحياة) من دم قتلاها،

فلا إله - فيها، ولا ماء، ولاحقول؟

أهذه مدينتي؟ خناجر التتر / تغمد فوق بابها، وتلهث الفلاه-

حول دروبها، ولا يزورها القمر؟

أهذه مدينتي؟ / هذه الحفر / وهذه العظام؟ / يطل من بيوتها الظلام وتُصبغ الدماء بالقتامْ / لكي تضيع، / لا يراها قاطع الأثْر» (أنشودة المطر)

المكانية متنافرة أو غير متوافقة مع منطق المكان، فالطلول، والدماء، والماء، والحقول، وسواها من العينات المكانية غير منسجمة؛ بيد أنها تأتلف في إطار شعوري واحد؛ هو تجسيد الأوضاع الفاسدة، فالعدالة والظلم برموزهما وأجزائهما، تشكل عناصر الصورة غير المرئية؛ وهي المجال الشعوري الذي تحرّك فيه الشاعر ليوحد بين هذه العناصر التي تشكل حقيقة الصورة المكانية.

ج) إدراك مجالات الإيحاء في تراكيب الصورة، وألا تقف الرؤية عند تفسير محدد؛ لأنه لا وجود لقيم ثابتة للصورة الشعرية؛ وإنما تتجدد قيمها وفقًا للسياق الفني الذي تُركب فيه وتشكل من خلاله.

وأجود الصور ما نقلَ المشاعر من نفس إلى نفس، وما ترك للمتلقي حرية البحث، والتنقيب عن سائر دلالات الصورة، وقيمها الجمالية، وذلك أفضل ما يظهر في الشعر المعتمد على الرمزية، وبسبب هذه الرمزية ظهر العنصر القصصي لأن الإيحاء فيه يتوافر أكثر من الحقائق التقديرية: ومن الأمثلة المعتدة على قوة الإيحاء قصيدة (الحريق السجين) للشاعر عبدالله البردوني، إذ اعتمد الصورة على الطابع القصصي في بنائها للأحاسيس والحريق في القصيدة يرمز إلى الثائر الذي تطوقه قضبان الزنازن في كل مكان، وفي نار مستعرة، لا تحرق الطغاة، إنما تحرقه هو، تشوي روحه، وتكوي عقله وإرادته، فيظل محترقًا بذاته، وكأن الاعتقال لإرادته، لا لجسده:

«هناك وراء الأنين/ أنين التراب/ حريق سجينْ

يهدهد خلف امتداد الغيوم صباحًا دفينْ

يمدُّ نهود أغانيه؛ يرضعن حلم الأنينْ

وتحضرُ بين جناحيْ صداه رمالُ السنينْ

على وجهه من سهاد الليالي ذهولٌ حزينْ

وجوع إلى لا مدى حنينٌ ينادي حنينْ».

(الأعمال الكاملة - ج١- دار العودة).

- التشكيل الموسيقي في بناء الصورة الشعرية:

ولأن الموسيقى وجدت قبل اللغة على رأي أوتو جسبرسن Otto Jespersen؛ فإنها من الأسس الهامة في تشكيل القصيدة العربية الحديثة. ولما تحدث الخليل بن أحمد عن علاقة الأوزان الشعرية بأحوال النفس الإنسانية؛ قدم نماذج من الشعر القديم وسحب تأثيرات الموسيقى على النفس من خلال تشكيلها في القصيدة من خلال تساوق الحروف في اللفظة، وتساوق الألفاظ مع المعنى.

وفي هذه يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: «... ولما كانت القصيدة بنية موسيقية متكاملة كان من الطبيعي أن يلتفت الشاعر في تشكيله لهذه البنية إلى هذه العناصر التي تحقق الانسجام بين مفرداتها.. ومع أن جزءًا كبيرًا من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقية، بل -ربما- كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية (وكثير من النقاد يعزون ما نجده في الشعر من سحر إلى صورته القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية». (التفسير النفسي للأدب).

لذا أوجد النقاد معايير نقدية على أشكال مختلفة لظاهرة التشكيل الموسيقي، ولما كانت قضية التشكيل الموسيقي من أهم القضايا وأخطرها في الشعر الحديث، فإننا نرى بأن وجه الخطورة يأتي من ناحيتين:

الأولى: إن هذه القضية كانت أبرز الأسس الداعية

إلى رفض هذا الشعر.

الثانية:توهم بعض الشعراء أن الشعر الجديد خلو من ضوابط الوزن والقافية، لذا نظموا دون قانون يرتكزون إليه أو بحور يعتمدون عليها، ويتقنون النظر فيها، فجاءت أشعارهم صورة من الفوضى وضربًا من النظم المؤذي للأسماع، وما دروا أن القصيدة الجديدة لها شروطها الدقيقة ومعاييرها الصارمة التي نراها تتخلص من معيارين رئيسيين يلخصان إرادة ضبط الإيقاع الموسيقي من أجل تكامل التشكيل في القصيدة.

فأول هذه المعايير ما يتصل بالوزن، فالقاعدة الكبرى التي يقوم عليها وزن الشعر الجديد هي التفعيلة ضمن الإطار الموسيقي له، فحين يختار الشاعر بحرًا لينظم فيه قصيدته؛ ينبغي أن يكرر تفعيلة ذلك البحر في جميع سطور القصيدة، وللشاعر الحرية في أن يختار العدد المناسب من التفعيلات داخل السطر الشعري الواحد.

أي قد تقتصر على تفعيلة واحدة أو أكثر حسب حالته النفسية ودفقاته الشعورية.

وهنا لا يجوز للشاعر أن يستخدم تفعيلة بحجة التجديد أو حرية الإبداع؛ لأن ذلك يؤدي إلى اختلاف النغمة الموسيقية مما يؤذي الإحساس ويشتت الشعور، ويخلط الأبحر في القصيدة الواحدة.

أما المعيار النقدي الآخر فيتصل بالقافية كونها النغم الأساسي في موسيقى الشعر، أي الإسناد الجوهري للتساوق النفسي مع جماليات القصيدة.

فالوزن والقافية هما الأساسان الفنيان الثابتان في الشعر قديمه وحديثه، لكن الشعر الجديد طوّر في شكل القافية وأدخل التعديل المناسب عليها؛ ونحن نعرف أن القافية في الشعر -حسب الفراهيدي- هي الحروف ما بين الساكن الأخير من البيت، والمتحرك قبل الساكن قبل الأخير، بينما الروي؛ فهو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة. (نظرية في علم العروض - ميشيل أديب).

إذن؛ فالقافية شيء، والروي شيء آخر، والشعر الجديد ألغى الدور الموسيقي الرتيب لحرف الروي؛ لكنه ظل محافظًا على القافية.

ومن القيم النقدية البارزة في فهم دور القافية في الشعر الحديث؛ إدراك العلاقة بين صورة القافية - كتشكيل موسيقي-، وبين الحالة النفسية والشعورية كون الموسيقى تتحكم في صورة الانفعال المرتبط بها؛ ومن ثم في اختيار «الكلمة الأخيرة» المناسبة لذلك الانفعال، حيث تفقد القصيدة وحدتها الصوتية المتماسكة وترابطها الواضح.

ولعل حصيلة الشاعر اللغوية ومقدرته على اختيار المناسب من الألفاظ يسهم إسهامًا واضحًا في خلق حركة فنية تجعل نهاية الأسطر الشعرية تتشكل في سياق فني منتظم من جهة، وغير رتيب من جهة أخرى.

نقرأ مثلاً قصيدة بعنوان «أحلام الغيوم» للشاعرة لميعة عباس عمارة، فنجد اللفظ المموسق يتساوق مع المعنى عبر نهايات صوتية يحدثها التهاطل على الأرض:

«أريدك حين تغيم السماء
ويوشك هلُّ المطرْ
فيخفت صوتي،
وأضعفُ
حتى كأن الغيومَ
يُخدِّرني سكبها المنتظرْ.
أُحسك أقوى
وأدنى إليَّ
وما بيننا
عاصفٌ لا يذرْ
أود لو أني قطعتُ الدروبَ
وإياكَ
في السهل والمنحدرْ
نحيّي الشجر
نبارك كلَّ البشر
وندْخَرُ للفنِ ما يُدَّخر». (أغاني عشتار، ط٣، بيروت ٢٠٠١)

وهكذا نرى بأن التشكيل الموسيقي في بناء الصورة الشعرية يعطي للنص بُعدًا جماليًا يصب في خزّان الذائقة مباشرة، علمًا أن التشكيل الموسيقي لا يقتصر على التفعيلة أو الحفاظ على القافية أو تراتبية الروي؛ وإنما هو في الصوت والصدى المنبعثان من الحرف بداية ثم اختراقهما للنفس مما يجعلهما فاعلان بعملية الاستبطان فيها..والاستبطان هو «انعكاس الشعور على الشعور، إنه إحساس بالإحساس، وتأمل باطني لما يجول في الذهن». (مبادئ علم النفس، د.يوسف مراد).

عندئذ يرتد الصوت والصدى عكسًا أي من الباطن إلى الخارج إذ ينعكس شعور الآخر على مشاعر المبدع بحافز من الغاية والصياغة والتلاوين والموسيقى.

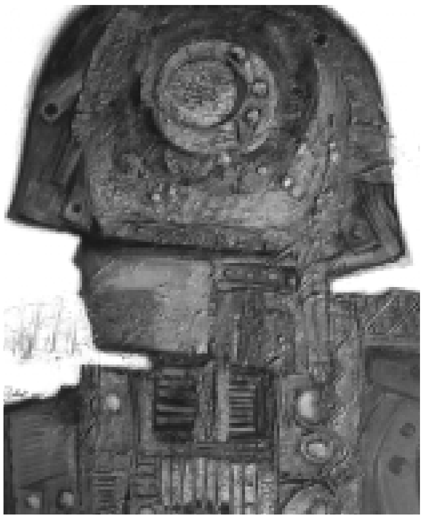
ثم ترتقي الموسيقى عبر «نوتة» شعرية لتغدو أبعد من الحرف منتقلة إلى اللفظة، فتتداخل الألفاظ بالمعاني لتشكل موسيقى احساسية لتدفع بالمشاعر إلى قمة الانفعال عندما يشمل صوتها المحسوس كامل النص المبدع، وهكذا يدخل التشكيل الموسيقي في التشكيل العام لكامل النص، فيكتمل بهذا المعمار الفني الرائع للقصيدة الحديثة. ■

المصادر -حسب الأحرف الأبجدية للكتّاب:

- أحمد عبد المعطي حجازي – الأعمال الكاملة.
- بدر شاكر السيّاب – ديوان السيّاب
- سميح القاسم – الأعمال الكاملة
- صلاح عبدالصبور – الأعمال الكاملة
- عبدالله البردوني – الأعمال الكاملة
- عز الدين إسماعيل – التفسير النفسي للأدب
- فايز خضور – عشبها من ذهب
- لميعة عباس عمارة – أغاني عشتار
- محمد عمران – (إصدار وزارة الثقافة سورية)
- نازك الملائكة – شظايا ورماء
- نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر
- يوسف الخال – البئر المهجورة

معَ الصَّدْمَة..مَعَ الهزَّة!

إلى الصديق العزيز الدكتور كمال أبو ديب.. البعيد القريب، على هامش مقاله المستفيض الجديد المرِح: صدمة/هزة الاستعارة.[1]



سليمــان العيــسى *

مَعَ الصَّدمَةْ..
مَعَ الهزَّةْ..
مَعَ التجوالِ.. في عُمْقِ البراكينِ
وفي هيَجانِها الطاغي
يزلزِلُ فجأةً.. أمْنَ الشياطينِ
مَعَ «الروحِ الخفيف».. يَشيعُ ما بين السطورِ،

هُنَا.. هُناك.. هُنَا
مَعَ «الرُّوح الخفيف» أنَا
صديقي.. كان سَيْلاً جارِفًا..
لكنْ.. بِلاَ حَجَرِ
ولا شَجَرِ..
أُحِبُّ السيلَ.. يَضْحَكُ وهو يندفعُ

---

* شاعر من سوريا.

● اللوحة للفنان **عبدالله الشيخ** / السعودية.

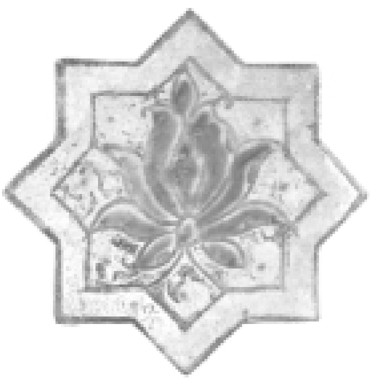
ويصدمُ راكدَ الأشياء، آسنَها،
ويضحكُ.. وهو يندفعُ
وأوّلَ مرةٍ.. أبصرتُهُ- أعْني صديقي- عابثًا مَرِحَا
كطفلٍ..
يقلّبُ الألعابَ.. يكْسرُها..
يَخُوضُ اللّعْبَ.. مُجَرَّحا
وأحْبَبْتُ «البَسَالةَ» فيهِ..
وهو يمرُّ «بالمقلاعِ» .. من وَثَنٍ إلى وَثَنِ
ويركُزُ فوقَ أشلاءِ «التَحجُر» رايةَ الوطَنِ

ولكني..
سأهمسُ للصديق..بدونما غَمزَةْ
ولا لَمْزَةْ..
بأنّي لا أُحِبُّ «اللَّغْوَ» مَجَّانًا
ولا أنَا من يُسَمّي..
مُعْظَمَ «الهَذَيان»..
موهبةً.. وشَيْطانا

مَعَ الصَّدْمَةْ..
مَعَ الهزَّةْ..
وقَبْلَهما.. مَعَ المَرَحِ الجميلِ أنَا..
وضِدَّ قَوَاعدِ الهَمْزَةْ..

صنعاء: أيار (مايو) ٢٠٠٢

١ نشر المقال في العدد الأول من مجلة «ثقافات».



قصائد من اوراق
ابن الحوبة



علـي الشـــرقاوي *

قبيل شتاءات الصيف بأكثر من قرنين سيركض قطران الثلج
من الغيم الاحمر في غمازة جلعاد الى الضوء العاشب في صبح جبيل..
قبل شتاءات الصيف بأكثر من عامين سيكون جفافاً في القطب المائل
زلزالٌ في قلق الأناضول
وآخر في جسد العقبة
قبل شتاءات الصيف بيومين
سيأتي رمل الغرب إلى نهر الشرق
مهانٌ كخريف القشرة
معتذرٌ
كرغيفٍ ماعشقهُ التنور

رؤيا الريح

* شاعر من البحرين.

● منحوتة للفنان **مصطفى علي** / سوريا.

لاتثقْ باحد

لاتثق

بالكلام الذي ..

والسلام الذي ..

والغرام الذي ..

لاتثق بمياه الاماني

بدون رعود الغناء

الذئبة باب النون . جنون الوردة قبل تفجّر شهقتها .

عطر المخلوقات المكتظة بين بحيرات مساماتي.

ناضجة هذي الذئبة بين فضاءات دمي

طازجة كشهيق البيدر للنورج

خطوتها زفة نيلوفر والشفتان الجائعتان شواطئ موسيقى

ترتكبان الايقاع الخارج عن كف الايقاع.

ما أجملني

وأنا أتقصّف في مرجان شراستها

ما أشهقني

وأنا أتهلوس

هذي مثل صباح النيروز

على فيروز فراستها المنداح كطفل

يتعثر حين ينط حقول الثاء !

الرمل المغزول من الرمل

يدٌ ترتاحُ

على ريحان

يدٍ أخرى

تتناوشني في اسفار السهو

إليّ. إليّ تعالوا من نافذة الجهة الأخرى. من فعل الريح.

من الماء الهم من الدم . تعالوا يا غلمان الكلمات

من الميم . من الشجر الجوع. من الروع.

من الخوف من الافئدة المكسورة من بؤس الارض.

تعالوا .

قلبي مائدة عامرةٌ بالمعنى

لا تحرم طفلاً او كهلاً او امرأةً من قول الكوكب.

في وعد نهار الليل تعالوا.

غلمان الكلمات روحي فاكهة الكون

ودمي غيث الاحلام

جسدي

امتحان المطر

لخيال الرياح

جسدي

كغصون السحر

تنحني لحليب الرياح

يا إثم العشب الخارج عن جغرافية أحلام النار الأولى.

قم كسؤال الازرق جاهر بخيال الاخضر.

قم يا نغم العشب تناولني. كحنان الفستق شق الصدر

كشوق النهر الخارج عن قيد الضفة

كالبرعم يركض للرعد السـيد.

كالماء يفتش عن طيش القطرة

لاتترك عيناً تسلب فعل خطاك

إن عاندك اليومي تمدد في شهقات القطرات المنذورة للتيه

وإن سورّك الجوع تناضح

قم والشوك. وإن قيدّك الكرسي تجمهر كالنصل

إلى الخيمة لا ترجع

لا ترجع

لا.

الرمل المعزول عن الرمل

رفيق القيظ ورابع اثنين

يزاوج بين ربيع الميزان

وحلم سهيل

الممتد كالأزرق في ريح الشمال

دائماً مثل عراجين الهوى
يجلس قربي
وخيالي
هاربٌ يركض بالكلمة
في كل حواري بوكمال
باحثاً بين غريب الشوك والشوك
عن الشهقة في عطر السؤال
أخبروني
جسدي ما الذي يمكن أن يفعله العاشق
إن جفت ينابيع الخيال ؟

كلما

تطفو خيالاتي على مايشبه الصمت
أراني أصعد الصمت
وفي كفي هلال
إن عقوق النار بدايات الماء وأعرف أن عقوق الماء بدايات الأرض
وأعرف أن عقوق الأرض صلاة الجسد المتحرك بين الغامض والغامض
من يبعدني. عن هذا الزلزال الرافض أن يهدأ في بدني عن هذي العاصفة
الخضراء الممتدة من مرجان الرأس إلى مرج القدمين.
عقوقي فاكهة الروح
عقوقي مائدة الفوضى
وعقوقي ..
اعرف لو ما عق الماء بهذا الكوكب
ما كان الضوء يفجر اعماق الأخضرّ.

الجميل له

وسامة الهديل في حدائق الحمام
ولي بيادر العويل في مأذنة الكلام



قصائد بالرّصَاص

اليـاس لحـــــوّد *

ضحك

ما أحوجَني للصبر
أعودُ وأُخرج جزْداني
وأعدُّ المعدودَ المحسوبْ
كيْ أتذكّر نِسْيانًا واحدْ
يلزمني مئتا حاسُوب
.... من ماركةِ «جَدِّي أيوب»

* شاعر من لبنان.

● منحوتة للفنان **سامي محمد** / الكويت.

القنَّاص

زيتونتُنا قصْرُ عصافير
بناهُ جَدِّي
عمَّرهُ بيدَيْهِ غرُفاً للشمسِ
وأخرى للريح،،
فحين تهبُّ شماليّةً
يُعطيها حقَّ لُجوءٍ لشحاريرَ انْطفأتْ
وزرازيرَ اشتعلتْ في ظمأ ورصاصْ
لكنْ حين تهبُّ جنوبيّةً
يُوصدها جدِّي ويمترسُ في أسفلها خلْف الصخر الصاحي
في وضْعِ القنّاصْ

المرمي

زهرةُ دَرْدارٍ بقيَتْ من آذارَ الفائتِ
سيِّدة فوق التلّةْ
قال حَزيرانُ الغوْيانُ لجارته الفُلّه:
«سوف أُشكِّل صدرَكِ فيها / اقْتربي..اقتربي»
اقتربتْ من كفَّيهِ الممدودينِ
وحين اقتربتْ من مرمى شفتيه
قبَّلَها أطْول قُبْلَةْ..

ليمونة أراغون الزرقاء

ألشامخةُ النخلةُ
ألشامخةُ السَّروةُ..
ألشامخة الحوْرةُ..
بين هلال الشرْقِ المكسورِ
وقوس القُزح المشدود من الجنبَيْن
كتبتْ «أهواك» على وجه الأفُقِ المسكينْ
رسمتْ سكّين
تقطع «ليمونةَ آب الزرقاءَ»
إلى نصفين

السروة

ورقٌ وهبتْهُ ريحٌ للأخرى خزَنَتْهُ في طُوَقٍ حمراءَ
وقشٌّ ينظرُ في الطرقاتِ / وديكٌ ينتظرُ «العُمدةْ»...
أثوابُ الشجر الصفراءُ مجتمعةٌ في كل مكانٍ / كلُّ المشهدِ

في الثلاّجة / كلُّ جميل عارٍ..إلا السروةُ في أقصى الصيف جنوبًا
حيث العرسُ يُلملم عن طرحتهِ العَمْياءِ صبايا البلده

قراءة مقفَاة

أبحثُ في كفّيَّ عن الصحراء
وأقرأ في كثبانِ خطوطِهما الأحوالا..
صحراءُ خطىً يرسُمها العُمْرُ
تُضيِّعني وأضيِّعها ....لكنْ
في سرعة ريحين عظمينِ نُغير ونرجع من قتلانا أزمنةً تتوالي...
من يبصُر من ؟
لا أعرف..
ما أعرفهُ أن خطايَ تُدحرجُ خوفًا يكبُر كرةً من رملٍ..
ما أعرفه أن الدربَ يقولُ وخطْوي فيَّ يقولُ
وعرسي الهائلُ يُنسيني ما قالا..

سيناريو

تَدخلُ.. يخرجُ من نفقَينْ
(كلٌّ يَلحقُ مَن لحقَهْ)
تسأله: «يعرفُها؟»
-أين؟
يسألُها عفْوًا بيدَينْ
(كلٌّ يأخذُ مُفترقَهْ)
كلٌّ ينظرُ من جهتينْ
بْيتًا يعدو لا بيتَينْ..
قمرٌ يبحثُ عن زوجينْ
قلمٌ يبحث عن ورَقة..
يكتبُها شمسَ البحرَيْن
تكتبه بين النهرين..
.....(قدْ وافقَ شَنٌّ طبَقه)

صلاة وصورة

«حين المدى يُصلّي
يقولُ للصحراءْ
توسَّعي وظلّي
في خاطرَي المُطلِّ

فطيرةً من لُؤلؤٍ
وجرعةً من عَيْنٍ»..

دواة

دواتُها مُعبَّأهْ
من دمْعِهم..
-على الشمالِ رسمتْ سوادَ غيْمِها وجوهَهم
لتمطرَ الشمسُ بهم زهورَها المكمَّمهْ
..دواتُه مخبَّأهْ
في دمِهم..
-على الجنوب كَتبتْ أسماءَهم
وقصبَّتها ذهبًا وفضَّةً..
وغمَّرتها أوسمهْ

كتابة

«من الزمان أنهضُ...
غيمُ الجبال وَرقي
يُضرمني ويركضُ..
شلالُ ضوءِ قلمي
والحبْرُ ليلٌ أبْيضُ..»

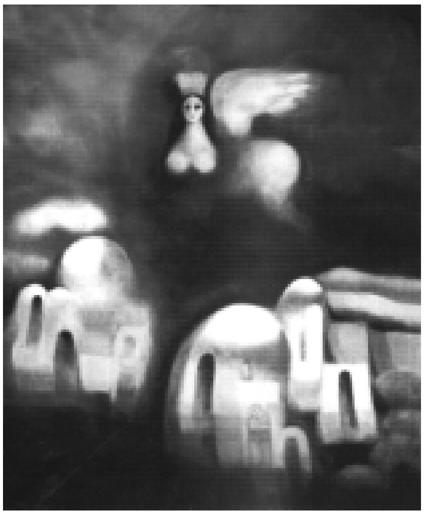
الهامش

في أرضٍ مأسورهْ
في غرفٍ مهجوره
تحت الصفحة
تحت كلامٍ أسودَ أو / أحمرَ أو أزرقَ
تحت زهورٍ خضراءَ
وأعشابٍ بيضاءَ
على أصداء حشائشْ
يمشي الهامشْ
جنديًا في فرْحَهْ
مَلَكًا نحوَ أميره
بخطى عصرٍ كبرت مثل العطر صغيره..

بيــروت

الملاك

الذي زارني عندما كنت طفلا



عبدالمنعم رمضان *

لحيتُه بيضاءُ قليلاً
وعصاهُ مخبّأةٌ
والجلبابُ طويلٌ يصلُ إلى القدمينِ
يداهُ مدّربتان على التمهيدِ
وخلخلةِ الأشياءِ
رآني ذات مساءٍ
كنتُ ذهبتُ إلى الميدانِ فأوقفني
وتأمّلَ وجهي
نظرَ إلى عينيَّ
ولمَّا سرتُ بعيدًا عنه

* شاعر من مصر.

● اللوحة للفنان نوري الراوي / العراق.

التفتَ إلى ساقيَّ وظهري
كلَّ مساءٍ كانَ يمرُّ أمامَ فِناءِ المنزلِ
يأتي من جهةِ الصَّحراءِ
ويجتنبُ الفتياتِ وأروقةَ الجيرانِ
ومثل الحارسِ
ينظرُ نحو سماءٍ غامضةٍ
ويفكِّرُ في نافذتي
كيف سيصعدُ كي ينزلقَ ويمرقَ منها
يعرفُ أنَّ مياهًا راشحةً وحشائشَ حولَ الحافّةِ
أنَّ ظلامًا محبوسًا في البهوِ
وأنَّ ستائرَ مثل ثيابٍ ناعمة
تنسدلُ عليها وتغطّيها
سوف يفكِّرُ في مزلاجِ البابِ
وفي الجدرانِ
ومثل الحارسِ يخلعُ كلَّ ملابسِهِ
ويشبُّ على أطرافِ أصابعهِ
ويمدُّ يديهِ إلى أعلى
راحتُه تفركُ ما سوفَ يصادفُها
وأناملُه تنشغُ بالأصواتِ وبالرؤيا
وتفيضُ
يحسُّ كأنَّ أنينًا مختفيًا
ينسابُ إلى أذنيهِ
ويُنصتُ
ما زالت ساقاهُ
وما زال الفخذانِ
كما لو كانت هاويةٌ تنفتحُ
كما لو كانَ البطنُ الصَّدر الشفتانِ العينانِ
العنقُ أناملُهُ
لابدَّ له أنْ يلجأ لاستذكارِ الغزوِ
وترويضِ القممِ الناتئةِ
يمدُّ يديهِ إلى أعلى،
النافذةُ هنالك
سوف يحاولُ ثانيةً
يتخيَّلُ أنَّ رياحًا ساخنةً تنسلُّ
وأنَّ الماءَ يبلِّلُ أطرافَ أصابعِهِ

ما زالت ساقاهُ
وما زالت الفخذانِ
يصوِّبُ أنشوطتَه نحو ستائرَ
مثل ثيابٍ ناعمةٍ
فتميلُ وتهبطُ
يسحبُها بأناةٍ
كانت مثل نبيذٍ ينزفُ فوق الأرضِ ويغمِرُهُا
يترجرجُ
قد يُلقيها فوق ملابسِهِ، قد ينسى،
قد ينتظرُ قليلاً
ثم يفكِّرُ أنْ يخترق النافذةَ العُريانةَ
ينشرُ فيها رائحةَ الأنفاسِ
ويلهثُ
كنتُ أراقبُهُ
ينزلقُ ويمزقُ
بعض لعابي
أتحاشى أنْ يسمعَني
بعض فمي
هل حقّاً سيحاولُ أن يتمادى في إيذائي
أنفاسي تتلاحقُ
حين فطنتُ إلى استمرارِ هبوطِ لهاثي
واستمرارِ هبوطِ الرأسِ من النافذةِ
خضعتُ
لجأتُ إلى ما يشبهُ دائي
هل حقّاً سيحاولُ أنْ يتمادى
لن أُمكنَهُ منيِّ
لن أُمكنَه أنْ يتلصَّص ويشاهَدني
كنتُ قد استلقيتُ ووجهي فوقَ بلاطِ الغرفةِ
لا أتذكَّرُ كيف جرؤتُ
على الإذعانِ الكاملِ
لحيتُه تنسدلُ على أكتافي
أحلمُ أنْ تنسدلَ على أكتافي
يجدرُ أنْ أسألَه ماذا يفعلُ
لكنّي أتراجعُ
خشية أنْ يقتلَني أو ينصرفَ،

يزومَ وليس يغافلُ غيري
يُسرعُ حين أظنُّ له الإبطاءَ
ويبطئُ حين
وأنفاسي تتلاحقُ
كنتُ ألوذُ ببعض حدودي،
أسعى أن أبلغها قبل الريحِ
وقبلَ نزولِ الماءِ
زحفتُ على بطني كالدودةِ
ظلَّ يحاصرُني،
يلتفتُّ عليَّ
فألوي جذعي،
يفردُهُ،
أنشقُّ إلى نصفينِ، فيجمعُني
وإذا أنكفئُ
عصاه تدقُّ البابَ بما يكفيها من يأسٍ
فأحسُّ كأنَّ جيوش النمل تفرُّ من الزاويةِ
عصاهُ تدقُّ
أحسُّ كأنَّ مياهًا تسعى خلفَ النملِ وتغمرُه فيموتُ
وأسمعُه ينتفض كثيرًا، يلهثُ
قلتُ: يخافُ من استكمالِ الحاجةِ وزوالِ الأصواتِ
يخافُ إذا انطفأتْ عيناهُ
وخرجَ من النافذةِ
وسَارَ وحيدًا في الطرقاتِ
عصاهُ تدقُّ البابَ بما يكفيها من أحزانٍ
أشعرُ أنَّ ظلامَ الغرفة
يوشكُ أنْ يتبدّدَ
أنَّ النارَ النورَ النورَ النارَ المشكاةَ المصباحَ
وأسمعُني أنتفضُ كثيرًا، ألهثُ
قلتُ: النومُ هو الإدراكُ الأوّلُ للأشياءِ
أخافُ إذا استيقظتُ
وقفتُ على قدميّ
نظرتُ إلى أغصاني ومواريثي
وتحسّرتُ
وجدتُ الكتبَ على الطاولةِ
وسربَ طيورٍ سودٍ

وبقايا الأحزانِ
وجدتُ إناءَ طعامي، وإناءَ مناولتي، والجدرانَ وبابَ الغرفةِ والنافذةَ
وجدتُ ثيابي ملقاةً في الركنِ
الأرجحُ أنّي عدتُ إلى نفسي
وفقدتُ الشخص الطيّبَ والمسؤولَ عن الوحشةِ
والرعبِ
فتحتُ البابَ
رأيتُ كأن حشودَ الليلِ الضّائعِ منّي
سوف تُردُّ إليَّ
كأن الغالبَ والمغلوبَ
سواسيةً يصلانِ
ويبتكرانِ طقوسَ الحربِ ودستوَر العائلةِ
ينخُّ الظلُّ المائلُ جدّاً فوق الأرضِ
ويومضُ
حتى يفنى فيهِ الظلُّ المائلُ بعضَ الشيءِ
ويومضُ أيضاً
يعتدلانِ معاً في آخرِ تجسيدِ للروحِ
وينقسمانِ
الظلُّ المائلُ جدّاً يقفُ أمامَ البابَ
الظلُّ الآخرُ يذهبُ مثل سرابٍ
لحيتُه بيضاءُ قليلاً
وعصاهُ مخبّأةٌ
والجلبابُ طويلٌ يصلُ إلى القدمينِ
وريشُ جناحيه المضطربُ وما بينهما
وسوادُهما الداكنُ
والمنقارُ المخلبُ
والمنقارُ الأسطرلابُ،
اللصُّ الناهشُ قلبي
والطاغوتُ
ملاكي الحارسُ تاجَ العشبِ على وجهي
والحارسُ للآلامِ على قاعدةِ الهيكلِ
لمّا سرتُ بعيداً عنه
التفتَ إلى ساقيَّ وظهري
لما سرتُ بعيداً جداً
كنتُ أحبُّ إذا أتوارى عنه

أحبُّ إذا يُدركني
أدخلُ في نفسي فأراهُ
وأخرجُ من نفسي فأراهُ
عجزتُ عن استجلاءِ وثائق أهليّتهِ
من منّا سيكونُ الرجلَ الطفلَ
ومن منّا سيكون الشيخَ
ومن سيكونُ الأوَّلَ
من سيكونُ التالي
عند رجوعي البيتَ
خلعتُ ثيابي
وفتحتُ النافذةَ
نزعتُ ستائَرها
استلقيُت كأنّي لستُ أفكّر فيهِ
تمكَّن مني النومُ
حلمتُ كأنّي صرتُ المالكَ والمملوكَ
وسقطتْ كلُّ حدودي فوق الأرضِ
ونكشفتْ أوديتي وسهولي
خفتُ كثيرًا
لولا أنَّ الطائرَ حوَّمَ فوق ظلامي
وعلى الحافّةِ
وقف لينشدَ أغنيةً سوداءَ
حلمتُ كانَّ الطائر يوقظني
فصحوتُ
عدوتُ إلى النافذةِ
رأيتُ الليلَ ينامُ أمام البابِ
رأيتُ ملابسه تتكوَّمُ جنبَ الليلِ
فقلتُ: يفكّرُ كيفَ سيصعدُ كي ينزلق ويمرق
وتجهّزتُ
بدأتُ أغنّي ما أنشده الطائرُ
عندَ بلوغي الذروةَ، دخلَ وكشفَ هويّتهُ
- اسمي عبدالمنعم
قلت له: هذا اسمي أيضًا
أمي تُدْعَى فاطمة
كذلك تُدْعى أمّي
وأبي مثل الفلاحين بسيطٌ جّدًا

وأبي أيضًا
لي زوجٌ بيضاءُ وفاتنةٌ
لي أيضًا زوجٌ بيضاءُ وفاتنةٌ
وابنٌ
وابنٌ
قد ولدتني أمّي في التقويم الميلاديِّ
الشهر الثاني واليوم العشرين
كذلك أمّي
إنَّ السيّدَ سوف يخلّصُني
والسيّدُ
والعذراءُ ستغسلُ قلبي
والعذراءُ
شقيقاتي عائشة وميس الريم
أناييس نن وحنان الشيخ
اليزابيث تايلور ونجاة
أشقائي المجنونُ وطرفة
أحمد طه وأنسي الحاج
كفافي وسليمانُ
المتنبي والخالُ
الصايغُ وأبو شقرا وعليٌّ
عندئذ غادرني
ذهبت إلى الزاوية وجاء بثوبي ثمَّ تمهَّلَ في إلباسي
لما فرغَ
حملتُ إليه ملابسَه وفرغتُ
فنظر إلي وجهي
وتأمّلَ في عينيَّ
ومال على شفتي
قبَّلني
ثم انصرفَ.

أقنعة نجيب محفوظ

أفكار أولى حول كتابة الذات

محمــد بـــــدوي *

هل ثمة حقيقي وغير حقيقي؟ ما علاقة الواقع بما في رؤوسنا؟ ما قيمة التاريخ؟ ما العلاقة بين عايدة المعبودة وعايدة الحبلى؟ أنا نفسي ما أنا؟

كمال عبدالجواد في الثلاثية

ملخص البحث

لماذا بدأ نجيب محفوظ مشروعه الأدبي بعيداً عن استلهام تاريخه الشخصي وكتابته كما فعل كثيرون من سابقيه ولاحقيه؟ ما الآليات التي لجأ إليها فيما بعد للاستفادة من هذا التاريخ في الروايات التالية لرواياته الأولى؟ كيف حول محفوظ خبراته الشخصية إلى مصدر من مصادر إبداعه بحيث يتجلى تاريخه الشخصي مقنعًا ويصعب اعتباره كتابة اعترافية؟ هل ثمة أسباب تقف خلف هذه الممارسة الكتابية على هذا النحو مثل مفهومه للكتابة وعلاقتها بالعالم، ومثل وطأة السياق الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي يحول دون تعبير الذات عن نفسها على نحو واضح وصريح؟

يحاول هذا البحث تقديم بعض الأفكار الأولية للإجابة عن هذه الأسئلة أو بعضها.

يروي نجيب محفوظ عن لقائه الوحيد بالمازني بعد صدور «زقاق المدق» قائلاً إنه أسبغ عليه من المديح ما أخجله، ثم تطرق إلى الحديث عن الأدب الواقعي، وأن هذا الأدب يسبب لصاحبه مشاكل كثيرة «طالبني المازني بالحرص» و «لأننا في مصر لم نتعود على فن الرواية، والفكرة الشائعة عن الروايات، هي أنها اعترافات شخصية». كان المازني في قمة نضجه العقلي والفني، وكان محفوظ شاباً واعداً، ومن الواضح أن محفوظ فهم الرسالة فشكر أستاذه ومضى [1].

حين صدرت زقاق المدق، ولفتت الأنظار كان محفوظ قد أوغل في مشواره الأدبي بادئًا كما نعرف جميعًا بالسرد التاريخي الذي سرعان ما هجره إلى الرواية الواقعية. كان أيضًا على عكس أساتذته يبدو كأنه قرر ألا يكتب عن حياته الشخصية، فذاته تتواري خلف مفردات عالم واقعي ينسجه بدأب يكاد يكون منهجيًا، محاذرًا ألا تظهر الذات تلميحًا أو تصريحًا. كان طه حسين قد كتب «الأيام»، وتوفيق الحكيم كتب «زهرة العمر»، وهيكل، تحت وطأة حنين لماضيه وهو

* ناقد من مصر.

يدرس في أوربا، كتب «زينب». أما المازني فقد كتب «إبراهيم الكاتب»، فيما جعل العقاد من علاقته بإحدى السيدات أساساً لسرد تحليلي في كتابه «سارة». واحتل شعراء الرومانسية مقدمة المشهد في مصر ولبنان، لاهجين بذواتهم، شعراً ونثراً وتنظيراً نقدياً في الديوان والغربال، وكان ذلك جزءا من مناخ عام أعقب أحداث ثورة ١٩١٩م، التي رفعت شعار التعددية السياسية والفردية.

الجميع يكتبون عن ذواتهم من الساردين والناظمين، فيما يبدأ محفوظ مشروعه الكتابي بنفي ذاته من الكتابة، وتمويهها. بل إن هذه الذات تظل سنوات هاربة من أيدي القراء والنقاد، لأن صاحبها لا يكتبها، بل يمعن في إبعادها وتمويهها، حتى إنه، وقد صار ملء السمع والبصر فيما بعد، يظل متأبياً على التحديد. أيامه غائبة، وقسماته لا تقبض عليها العيون. وكان طبيعياً لكثير من القراء والنقاد الذين تعودوا من كتابهم أن يكتبوا قصص عقولهم وقلوبهم، أن يتساءلوا عن هذا الكتاب الذي يخلق عالماً آخر مختلفاً، ويصوغه على هذا النحو من المعرفة الوثيقة. تجار صغار وعوالم ومهمشون وطلبة متمردون وموظفون حالمون ونساء من طبقات مختلفة. سعة هذا العالم وجدته وغيابه عن الكتابة قبل محفوظ كانت وراء السؤال، وخصوصاً حين يغيب خالق هذا العالم، ويقتنع، ويراوغ السائلين. وحين يأتي كتاب آخرون من بعده، متمزقين بين رفضه والانبهار به، يشعرون بالمفارقة: الرجل الذي أدمن سرد حيوات الناس وترميزها وإثقالها بالمعاني لم يتحدث مرة واحدة عن نفسه بوضوح وحسم. وكان هؤلاء الكتاب معذبين بذواتهم وغربتهم وحصار الواقع لهم، فكانت حياتهم مادتهم الأولى للكتابة. وهكذا ظلت الأغنية تتوهج وتذيع، فيما المغني بعيد هارب يراوغ الأقلام والكاميرات، فيبدأ الآخرون في السرد عنه: لابد أن له علاقة ما بهذا العالم الغريب الذي يكتبه، لا بد أن أصداء من حياته موزعة في حسن الروسي في بداية ونهاية، أو في أحمد عبدالجواد في الثلاثية. وحين يتوج مشروعه الكبير بجائزة نوبل، تكثر الشائعات والحكايات حوله، حتى ليتحول إلى «أسطورة» حديثة في مجتمع ما زال يحتاج إلى الأساطير والأبطال.

بدأ نجيب محفوظ الكتابة بمشروع طموح هو كتابة تاريخ مصر. ثم توقف بعد ثلاثة كتب. لقد وجد نفسه يكتب عن فضاء بعيد، فيما حوله واقع صاخب ضاج لم يفض أحد ختمه بعد. فغير شواغله وأدواته، وخلص لمشروع آخر، وبدأ معركته لاقتناص هذا الواقع في شباكه، التي ظل يحسن من نسيجها، لتكون جديرة بالصيد الصعب الثري: كتابة الواقع المصري من خلال واقع المدينة العجوز التي تمثل مركز مصر، وفيما بعد ستصبح بيت العالم الرمزي في أولاد حارتنا والحرافيش.

كان محفوظ في سرده التاريخي مشغولا بواقع آخر ورقي مضى وانقضى هو ماضي مصر، ولم يكن بإمكانه في مثل ذلك السرد أن يكتب عن ذاته، أو يسرد هواجسها. وحين غير مساره ليكتب عن واقعها اليومي الراهن كان قد أدرك أن عليه أن يفهم هذا الواقع، فالكتابة تبدأ من الذات حقا لكنها تتجاوزها، ولذلك ما إن أطلت هذه الذات برأسها في بداية زقاق المدق، حتى زجرها صاحبها لتتراجع، لكي يفرغ لخلق عالمه «الموضوعي» الذي يجري ويصطخب، وهو يقف على شواطئه يرقب ويتخيل ويكتب، فنتعلم أول دروس لعب الكتابة لديه، وهو أن وجود أنا المتكلم لا يعني أننا سنجد حتماً كتابة لهذه الأنا، ذلك أننا سرعان ما ننسى هذه الأنا المشيرة إلى أنا الكاتب، ونحن نلج عالم زقاق المدق، الذي لم يحظ قط بكتابته قبل محفوظ.

وعلى العكس من ذلك سيختفي الضمير الدال على المتكلم في الثلاثية، لكننا سنفاجأ أن محفوظ يعترف فيما بعد قائلاً: «أنا كمال عبدالجواد»[٢]. هذا الاعتراف ينبغي أن يفهم في إطار من رؤية محفوظ للكتابة وكيفياتها. فقد ظهرت هذه الأنا مرات دون أن تعني أن محفوظ يكتب تاريخه الشخصي، أو يصوغ سردية عن الذات المفردة. ظهرت كالطيف في زقاق المدق، وزجرت لتختفي. وظهرت في أولاد حارتنا ثم من بعد في

الحرافيش، لا لتشير إلى المواطن نجيب محفوظ، بل لتصبح عنصرًا من عناصر الفضاء الرمزي غير الواقعي. في أولاد حارتنا كانت تشير إلى أول من احترف الكتابة في الحارة رغم ما جره ذلك عليه من تحقير وسخرية. أما في الحرافيش فهي روح غائمة يصعب القبض على قسماتها لتصبح أقرب إلى الصيغة المجردة التي تعبر عن المجموع.

وبرغم أن محفوظ قلما يلقي بحديث يشفي الغليل عن الكتابة فإننا نستطيع أن نضم كلمة إلى كلمة، وموقفا إلى آخر لنقترب ولو قليلا من فهمه للكتابة، التي كان دائما يفر من تقديم تعريف مبدئي مسبق لها، لا لأنه غير مشغول بالأمر، بل لما اتسم به من سوء ظن متأصل في التحديد والتعريف، يجعله يفرق دائمًا من المسارعة إلى الجزم بشيء لم يتثبت منه. ولعل هذه الصفة أحد أسباب هجره للمقال الفلسفي ولجوئه إلى السرد الذي تنزع طبيعته إلى التعدد. وفي هذا الإطار الذي نحن بصدده بإمكاننا أن نتخيل رجلا يهيم في شوارع القاهرة القديمة، ليتقرى الوجوه والقسمات والملابس، أو يجلس على مقهى يرقب ويشرد ويتأمل مثل رياض قلدس في الثلاثية وحين يرى مشهدا من نوع «ما» يهتف «هكذا تبدأ القصص»، ليتحول المشهد إلى ما يشبه المحفز للخيال لكي ينهض بعمله.

هل تملك الذات سردية مثيرة وغنية بحيث يمكن كتابتها في رواية، تلك الأمشاج المتقطعة لابن الفئات البينية الصغرى والوسطى التي تقطن القاهرة القديمة، ثم تغادرها إلى العباسية، هل تصلح لكتابة العالم بكل غناه وتعقده الذي يتبدى في هواجس الكاتب ورؤاه واقتراحاته، أم أن ما عرفته وخبرته على نحو شخصي لا يمكنه أن ينهض بالدور الحاسم في ذلك؟ سيجيب محفوظ مستنكرًا: وأين الخيال؟ ذلك أن محفوظ يعرف جيدًا مكر الكتابة الذي يتمثل في التقاط عنصر جنيني صغير ليطلق أقصى إمكاناته، مموها على، هو واقعي صرف فيغربه عن تاريخه الشخصي، فيفشل الناس في رده إلى وقائع حياتية، بل إن صاحب الشخصية التي استلهمت سيفشل في التعرف على نفسه، لأن الكاتب يلتقط عنصرًا أولياً ثم ينميه ليصبح دالا، أي يغادر حيزه الصغير الفقير إلى فضاء أوسع فيصبح، رغم أنه يشبه الناس، مختلفًا عنهم. وهكذا سنجد امشاجا من حياة محفوظ: ذاته وجيرانه وأصدقائه وزملاء الوظيفة، حاضرين على نحو ما في عالمه الواسع الرحيب، لكنه أيضًا سيظل حريصًا على ألا يكتب أدب اعترافات واضحًا صريحًا كما فعل كثيرون من أساتذته الذين دشنوا قص الذات في الأدب العربي، وكما فعل كثيرون من الذين أتوا بعده من كتاب جيل الستينات الذي شكوا في معرفة العالم فلجئوا إلى ما يعرفونه، أي إلى خبرتهم الذاتية التي أصبحت النبع الأول للكتابة لديهم. كان القص عن الذات عقب ثورة ١٩١٩ إعلانًا عن الفرد المتميز بقوة إرادته أو المتمركز حول ذاته الرومانسية بعد طغيان الإحيائية في الشعر، لكنه مع كتاب الستينيات كان كشفًا عن ذات محاصرة بفعل متغيرات الواقع المصري بعد سيادة نمط يوليه بحيث شعرت هذه الذات أنها في حاجة ماسة لفحص العالم من جديد بعد أن أصبح الواقع في حاجة إلى إنشائه بعيدًا عن سلطة الأيديولوجيا. أما نجيب محفوظ فقد حرص على خلق عالمه الرحيب الذي يشاكل الواقع ولا تشكل الذات سوى عنصر من عناصره المتعددة. لعل هذا الفهم يفسر ما قاله محفوظ في رده على العقاد من أن القصة هي شعر الدنيا الجديدة، كان العقاد مأخوذا بالذات التي يجب أن تتبدى في الكتابة حتى لتصبح السمة الشخصية حكمًا بالقيمة الموجبة. وكان محفوظ يوسع معنى الشعرية لتصبح الذات جزءا من فضاء لا يتمحور حولها بل تستمد وجودها من علاقاتها بتفاصيله المتعددة.

الكتابة لدى محفوظ تخلق صورة للعالم بمشاكلة النص لهذا العالم بما فيه من تكثر اللغات وتشابك العلاقات وتعقدها سعيًا إلى تنظيم العالم وترتيب عناصره، وبحثًا عن معنى يتجاوز ما يلوح فيه من تعقيد والتباس. لكن هذه الكتابة وهي تشاكل العالم، تقوم بتأويله لأنها في خلقها له تختار بين ممكنات

وتستبعد غيرها وتخلق آليات لكي يدل، فنستطيع من خلال الأحداث والمصائر والحبكة أن نولد معنى. لكن المهم هنا هو موقع الذات التي لا يمكن أن تطغى فتؤمم العالم لصالحها ومن ثم يصادر الكاتب على أهوائها وتحيزاتها في تفسير العالم. وحين يكتبها يصبح الأمر اصعب لأنها ذات وموضوع في آن، ومن ثم يقوم الكاتب بإدراجها في إهاب المجموع، حتى لو تناقضت معه أو تمردت عليه لأنها جزء من مشهد كامن شاسع تملك كل عناصره شعرية الوجود، أو هي على وجه الدقة واقعة في فضاء تفاعلي يفصلها عنه ويصلها به، ولذا لا تفرد، ولا يصل بها تمردها إلى العراء الوجودي بل يكمن ثراؤها في أنها حين تعبر عن ذات فردية تعبر عن آخرين هم أشباهها، أي تتحول إلى ذات مجاوزة للذات لتعبيرها عن خصائص ومصائر تتجاوزها إلى الجيل والطبقة والثقافة. ومع هذا كله فهي ليست عوضاً عن العالم ولا اختزالا لتعقده، ولكي تصاغ على هذا النحو يجب على الكاتب أن يقطع حبله السري بها فيتمكن من النجاة من الغرق في تفاصيلها وينفصل عنها لكي يتمكن من رؤيتها في علاقاتها بغيرها، فيتحرر من ولع الرومانسي بذاته وتمحوره حولها. هذه المسافة من الابتعاد عن الذات تمكن الكاتب من التحرر من ربقتها وطغيانها وفيضها على حدودها فلا تصبح مركزا للعالم ولا تفقد الأشياء استقلالها حين تمر من قناتها. إن الذات بهذا المعنى نبع تفيض خبراته حقا، لكنها تخضع في فيضانها لرقابة صارمة أي تدخل في أشكال متعددة من التنمية النصية، عبر الحذف منها والإضافة إليها برغم ارتباطها بمنشأ النص. وهذا هو معنى الاستلهام كما يفهمه محفوظ، أي البدء من خبرة ذاتية سرعان ما يبتعد عنها الكاتب فينسى ما حفزه إلى الكتابة لاختلافه عما يتحقق عبرها: الفتى الذي يطرق أبواب المراهقة، ويذهب مع رفاقه للعب الكرة، يلمح في الشرفة وجه فتاة جميلة، فيقع في الحب من جانب واحد [٣]. كانت الفتاة مختلفة عن البنات اللائي يعرفهن في بيئته المحافظة المغلقة، و« تميل إلى الطابع الأوربي في مظهرها وحركاتها». أما الفتى ابن الثالثة عشره فكان أقصى ما يظفر به منها النظر إليها من بعيد. عام كامل: الفتاة في الشرفة، والعاشق أسفل البيت يحدق ويحلم ويهيم، حتى تزوجت واختفت. تتحول هذه الحكاية الصغيرة الساذجة إلى حكاية مشعة بمعان ضخمة مدرجة في سياق آخر يكتب تحولات المثقف الحديث الذي يحيا انتقالا عميقا من الرؤية التقليدية إلى رؤية أخرى مغايرة. إن خبرة الذات على هذا النحو مجرد مادة أولية يعرف الكاتب أن عليه أن يحولها ويكسوها باللحم والعظم ويطلق أقصى إمكاناتها لتصبح شيئًا مختلفًا مصقولا يدل ويشع. وهكذا كان الطفل نجيب محفوظ أصغر إخوته، فظهرت هذه الخبرة المعيشة في صياغته لشخصية كمال في الثلاثية. وتلوح علاقة محفوظ بأمه تجليًا نصيًا لعلاقة كمال بأمه. لكن السيدة أمينة تتجلى على نحو مغاير لوالدة محفوظ، التي كانت معلمه الأول برغم أنها أمية، فقد علمته زيارة المتاحف، وزرعت فيه بذور التسامح الديني، وهي في ذلك نمط مختلف عن السيدة أمينة المغلفة على عالمها الصغير الضيق والتي تستمد معنى حياتها من علاقتها بزوجها وأولادها. كما كان السيد أحمد عبدالجواد مختلفًا عن والده محفوظ الذي نحس من حديث محفوظ عنه أنه لم يكن قاسيًا ولم يكن يغشى بيوت العوالم بل كان محبًا لسماع الأغاني والقرآن. وفي السياسة كان وفديًا تقليديًا يميل إلى الهدوء والتأمل. أما السيد أحمد عبدالجواد الذي نعرفه في الثلاثية فقد صاغه محفوظ من عناصر عدة في مقدمتها شخصية جار شامي قاس يضرب زوجته ويحب صوت محفوظ حين يغني [٤]. لماذا لم يستلهم محفوظ أمه وأبيه على نحو كامل يستفيد فيه من خبرته الحياتية؟ الإجابة واضحة فقد كان يسعى إلى خلق صورة للعالم لا تفارق التاريخ وإن تجاوزته، ولو قدم محفوظ صورة أمه الذكية المتسامحة المتشوفة للمعرفة أو أبيه المتسامح الرقيق الذي يحيا حياة هادئة بدلا من السيدة أمينة وزوجها، لأفقد هذا العالم جزءا مهما من خصائص تطوره وثقافته، لأن أبويه على النحو

الذي نعرفه عنهما غير ممثلين نموذجيين لهذا الفضاء. أضف أن هاتين الشخصيتين كما يتحدث عنهما محفوظ لا يملكان ما يؤهلهما ليكونا نمطين ينطويان على إثارة ومتعة. فالكتابة لدى محفوظ في النهاية، تصوغ رؤية في العالم لكنها إلى ذلك تحقق متعة، لا لمنشئها فقط بل لمتلقيها أيضاً.

الخبرة التي تكونت من التاريخ الشخصي ومن استجابة الذات للعالم هي زاد الكاتب «الواقعي» طبعاً، لكنها مجرد نثار من الذكريات وتفاصيل ذات طابع هيولي، يحتم إكماله وصقله لأنها مادة أولية والكتابة تأخذها وتصنّعها وتخلطها بغيرها في الحياة والكتب لتعيد إنتاجها وتتصرف فيها. بل إن بعض هذه الخبرة قد تغري بكتابتها أكثر من مرة لتوضع في خدمة سياقات مختلفة، وتكتب معاني متعارضة. يحكي السارد في المرايا عن قريبه أحمد قدري، الذي يفد إليهم من الريف للاستمتاع بالمدينة، ليصوغ حكاية رمزية عن انقلاب الإنسان من النقيض إلى النقيض، من الرجل محب الحياة والخمر والنساء إلى جلاد مجرد من الرحمة. لكنه في ثنايا الحكاية يسرد حكاية صغيرة خاطفة عن مشاعر طفل يباغت برؤية جسد أنثوي عارٍ. يصحب القريب الشاب الطفل السارد معه في رحلة بعد استئذان والده. لكنه بدلا من اصطحابه إلى السينما يأخذه معه إلى حي البغاء. وفيما ينتظر الطفل قريبه الذي مضى مع امرأة، يعن لامرأة أخرى معابثة الطفل، فتدخله حجرة أخرى، وتجرده من ملابسه وقروشه القليلة، ثم تباغته بتجردها من كل ما ترتديه، وتنتصب أمامه عارية. وبالطبع يفزع الطفل ويضطرب[٥]. لقد وضعته المرأة أمام الجسد الأنثوي الواقعي، ليكتشف اختلافه عن الصورة التي رسمها خياله لدورا حبيبة دان بطل المغامرات، التي كان يتصور أن جسدها من الماس النقي. المشهد نفسه تقريباً تصوغه حكايات حارتنا في الحكاية رقم(٢)[٦]. الطفل السارد الواقف فوق السطح، يرى جارته المحبوبة عارية تماماً سعيدة بجسدها وشعرها الذي تمشطه في الشمس، وحين تحس بوجوده وابتهاجه تدعوه ليساعدها في تدليك جسدها. وعلى العكس من مشهد المرايا، يفجر مشهد الجارة العارية في نفس الطفل الفرح والبهجة. مشهد واحد تقريباً لكنه يكتب معنيين مختلفين. وقد يرى بعضنا في مثل هذه المواقف ما يدل على لعب الكتابة التي يمارسها كل كاتب حقيقي، وهو كذلك طبعاً، لكنه فضلا يؤشر على طرائق تجلي الذات وخبرتها في الكتابة. هذا التجلي الذي قد يكون من العمق بحيث يتجاوز العناصر والتفاصيل ليكشف تكراره عن ما يشبه القانون الحاكم المنظم للفضاء. نحن نعرف من حياة محفوظ حدث انتقال الأسرة من الحسين إلى العباسية، مثلا، فيتبدى هذا الحدث من الضخامة والعمق وكأنه انتقال من البيت الرمزي للإنسان إلى البيت الواقعي. وبرغم أنه لا يماثل في ضخامته مثلا حدثاً كالانتقال من القرية إلى المدينة أو من الشرق إلى الغرب في حياة بعض الكتاب إلا أنه تجلى في النص المحفوظي عنصراً متكرراً، فقد صارت العباسية علامة على الحداثة في الثلاثية، وأصبحت القاهرة الجديدة بعامة فضاء يشع بدلالات متعددة تعدد دلالات الحداثة وتعقدها، فخارج الحي التاريخي العتيق يستشهد فهمي في المظاهرات، وتتعهر حميدة وتصبح القاهرة الجديدة فضاء للصراع السياسي والعنف والفساد في الرواية التي تحمل اسمها، وفي اللص والكلاب أيضاً، بل يتعمق هذا العنصر السردي ليصبح الخروج من المكان الحميم الرمزي طريقاً معبداً للدمار والخسران، حتى في الروايات ذات الطابع الرمزي والأليجوري مثل أولاد حارتنا وملحمة الحرافيش[٧].

يفهم محفوظ الكتابة بوصفها صياغة لعالم برغم تعقده وتشابكه إلا أنه ينطوي على معنى، ولذلك فإن الذات فيه، حين تستلهم في أكثر لحظاتها توتراً، لا يمكنها أن تتحول إلى عنصر مهدد للعالم وتماسكه وتجانسه، إنها عنصر مريب ينبغي لجمه وكبح جماحه حتى لا يصبح عنصراً فوضوياً بما تمثله الذات من هجس بالانفجار والتشظي. ذلك أن انفجار الذات وتشظيها سيتحول إلى خطر يهدد النص ويهدد

علاقته بالعالم، ومحفوظ دائم التوجس من الذات وانفجارها ومن اللغة ومكرها، فيجهد لخلق هذا التوازن الحرج بين المتناقضات. في هذا ستكون الكتابة صراعاً مع اللغة، وصراعاً مع العالم وتفاصيله وخطر انفلاته من يدي الكاتب، الذي إن استسلم لمشاعره وفورانها وللغة وإغوائها أنتج نصًا مرتبكًا تحوطه الأخطار من كل صوب. قد تنطوي هذه الكتابة على صدوعها وفراغاتها، وقد تنطوي على مفارقات يصوغها قلم جبل على التقاط الفكاهة وتفجيرها، لكن هذه المفارقات تكبح لكي لا تجاوز دورها ومهمتها، بذلك تتمكن الكتابة من تجنب التيه والضلال. ومهما تنجح اللغة في الانفلات من قبضة الكاتب ومهما تتعدد المعاني فإن أجهزة السرد المتآزرة تمنح النص خصائص تحول دون أن يصبح كهفًا خاصًا مغلقًا على صاحبه، لا يمكن ولوجه إلا من قبل صاحبه أو من يشبهونه من الذين دربوا على تأويل خطاب الحداثة الأدبية. صحيح أن محفوظ يلجأ إلى استبطان شخصياته عبر النجوى الذاتية، أو بعض طرائق تيار الوعي، أو السرد من أكثر من منظور، لكنه لا يكتب دراما الوعي واللاوعي حيث كثافة الذات وتشظيها تنتج خطابًا متشظيًا، تلتبس أزمنته وتتناقض أجزاؤه، فيمعن المدلول في ابتعاده عن الدال ويتم إرجاء المعنى، أو التمويه عليه، أو إبطاله.

في الثلاثية يلوح كمال عبدالجواد «تعبيرًا» عن رجل من طبقة حدد مصيرها بدءًا بفعل عوامل كامنة فيها، وبفعل صيرورتها أيضًا. شيء يكاد يكون نمطًا بالمعنى اللوكاشي. ومحفوظ يكتب رحلته بوصفه جزءا من المجموع الذي يحوطه، برغم تململه وتمرده، مستغلا بعض خبرات الذات، لكن من أجل التعبير عن مصير جيل بعينه من طبقة بعينها، ليتجلى لنا كيف تتحول الخبرة الذاتية إلى شيء يجاوزها.

كمال عبدالجواد هو عوض فهمي الذي استشهد، فهو تلميذه وصديقه لكنه، ليس ظلاً له أو محاذيًا لخطوه الذي أسرع به نحو الموت. أما فهمي فينهض بمهمة محددة في نظام السرد. هو نقيض أبيه التاجر الطروب المولع بالخمر والنساء، والحائز لسلطة البطريرك، وهو أيضًا نقيض ياسين الذي يمضي على طريق الأب دون احتياز مواهبه. فهمي مراهق عابس يمر بتجربة حب تقليدية مع ابنة الجيران الممثلة النموذجية للبيئة والثقافة، توطئة للزواج منها فالحب هنا حيلة الطبيعة للاقتران وإعمار الأرض. ثم إنه يندفع في العمل السياسي ضد الإنجليز، فيلقى مصرعه في إحدى المظاهرات. وهكذا سيجد محفوظ نفسه مضطرًا لإزاحته من النص، لكي يفسح المجال لأخيه الأصغر الأجدر بالتعبير عن شيء جديد، يلج فضاء البرجوازية الصغيرة التقليدية ساكنة الأحياء القديمة، هذا الجديد هو التوق للاندماج في الحداثة وقيمها. كمال مسافر فيما الأب والأخوان أقرب إلى الإقامة والالتصاق، مسافر في الأزمنة والأمكنة، أو عائش فيما يسميه «حياة الفكر» التي يسخر منها أبوه. هم مثلاً يرون المرآة آله للذة والإنجاب؛ شيء يحتاز بالقوة أو الثروة أو عقد الزواج. أما كمال فهو يبحث عن معنى، فيجده في حياة الفكر، وفي حب عايدة المختلفة عن مريم وخديجة وعائشة بوجودها في حيز آخر هو القاهرة الجديدة، وثقافة أخرى حديثة لا يحتازها إلا من ازدوج لسانه، ومن ثم فعايدة معبود؛صنم للفتنة والثقافة، امرأة ملهمة لعاشق خلقها على حسب وهمه وجعلها واهبة المعنى، الذي سرعان ما ينهار أمام قوة الأسئلة الوجودية المتلاحقة التي تجهز على كمال القديم.

كمال عبدالجواد هو نجيب محفوظ، لكنه نجيب محفوظ ورقي، ابتعد عن الشخص الذي استلهم منه، ولم يعد دالا على تاريخ شخصي أو ذات فردية متعينة، فقد تغير تحت سطوة «التأليف» وأدمج في سياق آخر، اصبح مختلفًا، مجرد عنصر من عناصر كثيرة تشكل نسيجًا أرحب. لكنه برغم ذلك أحيط بعناية خاصة، تفرقه عن أبيه وأمه وياسين والآخرين، لأن النفحة الذاتية تجلت في النص مرتبطة به في اللغة والكتابة. إن حضوره منذ قصر الشوق وحتى نهاية السكرية يبدو أكثر وضوحًا حتى حين يحتل المشهد جيل غيره، بل إنه

دائمًا ما يصوغ الاختلاف عن أبناء هذا الجيل ويؤكده. أما اللغة التي تكتبه فتحوطه بحنو خاص ذلك واضح في لحظات المفارقة التي تغري بالسخرية منه وفي تهدجه العاطفي الذي يجعله سنتمنتاليا حين يتحدث عن عايدة، وفي مواقف كثيرة يكاد يتطابق منظور الرواية مع منظوره الخاص.

تكتب الذات إذن في الثلاثية لتدل على جيل بعينه، ومن خلال لعب الكتابة يظن القارئ أنها مجاوزة للذات. وسوف يفّرق نجيب محفوظ ذاته بعد ذلك في كتب أخرى، وعبر طرائق أخرى، نجد ذلك واضحًا في المرايا التي تبغتنا منذ البداية بأنا المتكلم واضحًا وكأنها تعدنا بكتابة الذات التي تقنعت في الثلاثية وأصبحت عامة. لكننا ما إن نتوغل في القراءة حتى ندرك أن الضمير الدال على الأنا يراوغنا، لأنه لا يتحدث إلا ليفسح المجال لآخرين غيره يملأون الفضاء الروائي. إن أنا المتكلم مجرد معبر لكتابة الآخرين الذين يمثلون مرايا الذات، وتمثل الذات مراياهم في الوقت نفسه، وهكذا سنكتشف أن الذات قد فرقت أمشاجًا ونثارات لتكون شاهد عيان يسرد حيوات الآخرين من خلال منظوره. صحيح أن وجودها يجعلها تقوم بأدوار كثيرة لكنها دائمًا تراقب وتشهد وتتأمل وتتقصى، ولا تنهض بفعل أساسي، إنها فم يتكلم ويحكي ويعلق على ما يحدث ويدس المغزى ويقرن الأحداث بالأحداث، لكنها تظل موصدة في وجوهنا لا ندخل عالمها الداخلي ولا نشعر ببطولتها. ذلك أن نجيب محفوظ يلوذ بلعب الكتابة وتمويهها عليها. في الثلاثية باعد بين كمال ونفسه بالحذف والإضافة. وفي المرايا جعل من الذات أداة لصيغة الآخرين، فيما هم يتركون بصماتهم عليها. أما في حكايات حارتنا فسوف يستعيد الذات الرمزية التي التمعت سريعًا في أولاد حارتنا، متوسلا بها لصياغة فضاء يقترب من الفضاء الحلمي، فنجد مفرداته الأثيرة عن القبو والسبيل والحسين وسعد زغلول والتكية وأول حب متأملا رحابة الحياة وتأبيها على الاختزال، فهذا كله مكتوب تحت الحيرة المعرفية المبطنة بنفس صوفي يدمج المتناقضات ويمزج الشهد بالدموع. ذلك أن نجيب محفوظ قد كتب هذه الحكايات الرمزية عن ذات مشتهاة محاطة بمفردات وتفاصيل تجعلها تجاوز ذاته الواقعية واضعًا شخوصه جميعًا في سياق شعري، ومن هنا فهي ذات رمزية ستظل تخايلنا ونحن نقرأ عمله الكبير التالي لها وهو ملحمة الحرافيش. أما في كتابه الجميل «أصداء السيرة الذاتية» فنحن مع نص يمزج السرد بالشعر، ويتداخل فيه الواقعي بالحلمي بالرمزي. إن السارد يقف في موضع يمكنه من إعادة تأمل الرحلة ونتائجها، لا ليصوغ سردية الذات عن نفسها ولا ليجعلها بطلة لأحداث مثيرة، بل لكي يناجيها ويستعيد مسارها من خلال تعاقب السرد والشعر والرمز والأمثولة من أجل معرفتها على نحو أدق. هذه الشذرات القصيرة المتعاقبة لا تتغيا كتابة اعترافية بل تكتب معرفة ذاتية مجاورة للوقائعي من خلال تكثيف الدوال، وإقصاء الواقعي ليحل بدلا منه ما يجاوز الواقع ويكثفه ويجعله شعريًا. يعرف محفوظ أن الكاتب لا يمكنه أن يفر من ذاته لأن الكتابة تنم عن صاحبها بدءًا من لغته ومجازاته ورمزه وانتهاء بما يثوي في اللاوعي البعيد. قد يؤخذ الكاتب بعيدًا عنها وهو يشيد عالمه ويحد تخومه وعلاماته الكبرى، فتتموه الذات، وقد يراوغها لكي لا تنفجر في وجه صاحبها، لكنه يعي أيضًا أن نصه الذي يحمل اسمه لابد له من مواصلة حياته في العالم بعيدًا عن قبضة أبيه. ولكي يتسنى له أن يفعل لابد أن يخرج النص عن ذات صاحبه ليلامس ما في العالم من ذوات أخرى، لها زوايا نظرها المختلة، واستجاباتها المختلفة. صحيح أنه كأي أب لم يتنازل عن ممارسة أبوته على نصوصه بل قد نشعر أحيانًا أن قبضته قوية ضاغطة، لكن صحيح أيضًا أن نزوعه إلى التعددية وحيرته المعرفية أمام تعقد العالم قد جعله أبا رحيمًا، لا يخجل من قسماته التي تتجلى في ابنه، بل قد تصل رحمته إلى حد الاندهاش من مسارات هذا الابن ومفاجآته وإشعاعه بما لم يكن يتصور أنه يملكه.

لم يكتب محفوظ تاريخه الشخصي على نحو

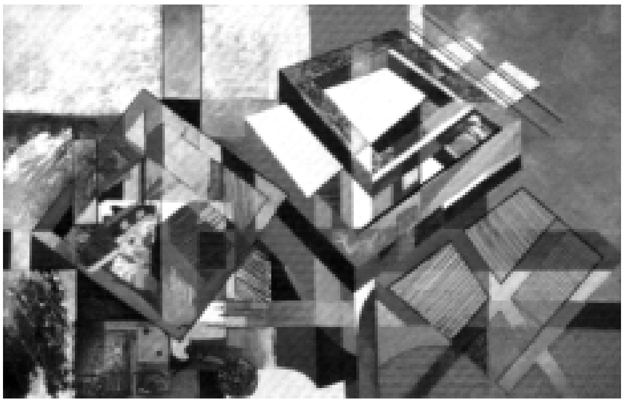
سيّري قط، ذلك أن العلامات والصوى الحدثية الكبرى في هذا التاريخ قد نثرت وفرقت خضوعًا للعب الكتابة، فتداخل الواقعي مع المتخيل،والشخصي مع العام، وما كان وحدث فعلا وصدقًا مع ما يهفو الكاتب لأن يكون. كل ذلك في نصوص تشبه معابد أسلافه وعمائرهم، حيث الذات أصغر من العالم؛ ولذا تظهر متقنعة حريصة على التقشف، معارضة للتبرج والاستعراض، استهدافًا لممارسة لعب الكتابة ربما، أو خجلا من أن تغادر الذات تواضعها إلى تبرج يكرهه صاحبها، ربما أو إشفاقًا عليها وقد ابتليت بالصدق الأخلاقي، من أن تواجه المجتمع عارية من أقنعتها إلخ إلخ. لابد إذن أن لدى محفوظ اسباباً كثيرة تحوط كتابته لذاته على هذا النحو، منها ما هو خاص به وبمواهبه وبطرائقه في صياغة مشروعه الكبير، لكن منها ما يجاوزه إلى خارجه، أعني إلى السياق الذي ظل يحاوره ويداوره ويدرب نفسه للإفلات من شراكه المنصوبة في كل مكان. دليل ذلك أنه وبعد أن حقق مجد الكتابة، عنّ له أن يقص عن ذاته في حوار صحفي بقدر من الصراحة، فانفتحت عليه أبواب الجحيم في عملية نموذجية للقتل الرمزي الذي كان قد سبق بمحاولة قتل حقيقي. ولابد أنه ساعتها تأكد من صدق حدسه السابق وصحة معرفته بمجتمعه، وتذكر نصيحة المازني القديمة، والتي لو عاد الزمن به إليها، لرفض غالبًا أن يعمل بها. ■

الهوامش:

١- راجع حواره مع رجاء النَّقاش في:
- نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. مركز الأهرام للترجمة والنشر القاهرة ١٩٩٨ ص ٧٥.
٢- ذكرها غالي شكري في كتابه:
- المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ دار المعار بمصر القاهرة طبعة ثانية ١٩٦٩ ص ١٧.
٣- راجع ما يقوله محفوظ عن قصة حبه في رجاء النقاش، مرجع سابق ص ١٠٥.
٤- السابق ص١١ وما بعدها.
٥- راجع الحكاية في المرايا، طبعة مكتبة مصر، ص١٩ وما بعدها.
٦- راجع الحكاية في حكايات حارتنا مكتبة مصر ص ٦ وما بعدها
٧- راجع لصاحب الدراسة:
- مملكة الله، في فصول المجلد السابع عشر العدد الأول
صيف ١٩٩٨.



رهائن الغيب



أمـين صالـــح *

في البدء

كان المطر الأزرق الذي يطرق برفقٍ أهداب إمرأة تطلق الصرخة تلو الصرخة نحو فراغ شاسع يشدّ الجهات المذعورة إلى مرابطها مثل سائس محنّك..فراغ أبكم يوجّه، بين الحين والحين، نظرةً مديدةً صوب المرأة الحبلى (التي ستكون أمي) والمستلقية على ظهرها تحاور الغيب بلغة الطلق وبلاغة الأنين، على سطح مسقوف بسماء سوداء مبقّعة بالنجوم..السماء التي لا تراودها غير غيمه وحيدة تتأرجح كالثمرة.

كان السطح، وقتذاك، يشهد -في انتباه وفضول- اندلاع المخاض في ليل يرتجّ كلما باغت شروده صراخ مكتظ بالوجع والعرق واللهاث. وكان السطح يحملق حائرًا في نسوة يحطن بالحبلى ويذرفن الهمهمات الرتيبة.

كن جالسات بلا حراك، بثياب مبتلة، وبوجوه شاحبة يضيئها فانوس عتيق، وبنظرات ثاقبة تخترق غشاء البطن المنتفخ لتستطلع حال الكائن الخائف المتشبث بعتمة الحيزّ الأليف، الغائص في مياه الأمومة، والذي يزداد خوفه كلما انزلق رويدًا ودنا من ضوء يفتح شدقيه كالهاوية.

كانت الغيمة، وقتذاك، تنشق فيندلق المطر الأزرق هاطلاً على مشهد الولادة الذي لم يكتمل بعد، حاملاً معه نشيد الطقس وبذخ العناصر وأختام الغيب.

مطر ليس كالمطر، لا يتهتك في مجونٍ ولا يهب نفسه بمجانية لشرفات لا مبالية ولطرقات ملولة ولنهارات تنثر مفاتيحها في الهباء، بل يصطفي من بين كل هذا، من بين كل البيوت المحاذية، هذا البيت وحده (والذي سيكون بيتي) ليسهر فيه ويهديه بعضًا من ألقه وبعضًا من أرقه، وإذ ينحدر بمياهه الزرقاء، مفتونًا بالعري الأبيض المسيّج بالليل، تدير الحبلى وجهها شاخصة نحو السماء، وبشفتيها ترسم ابتسامة واهنة، غامضة، كأن وعدًا خفيًّا قد تحقق وميثاقًا مبرمًا قد نُفّذ.

---

* كاتب وقاص من البحرين.

● اللوحة للفنان **عبدالكريم العريض** / البحرين.

في الفناء كان الرجل (الذي سيكون أبي) مستندًا بظهره إلى الجدار، يداري توتره بإشعال سيجارة أخرى. يأخذ نفسًا عميقًا ثم يرفع رأسه رانيًا إلى المدى المزدحم برُسُل الغيب اللامرئيين. يخفض بصره، يمسّد جبينه بأصابع مرتعشة، ويحدّق أمامه في حيّز تمزّقه صور المخيلة الحادة، المختلطة، سريعة الزوال. بعد وقتٍ، ينفض رأسه فيعود الحيز إلى شكله الشفيف، الأخرس. يرمي الرجل سيجارته المشتعلة ثم يغادر موقعه شابكًا يديه خلف ظهره، ويذرع الفناء خائضًا في يقظة التأويل، صائخًا إلى همسات المطر الباسط اعترافاته المبهمة على كتفيه، وإلى نداءات طلق قادمة من السطح، عابرةً الحقل المائي الممتد من آخر الليل إلى أول النهار.

ثمة طائر، فاجأه انقلاب الطقس وأربكه انحياز المطر، فصار يدور هائجا في حيّز ضيق من فضاء فقد سلطانه، ويواصل دورانه الهذياني مدوّمًا الريح والريش والفراغ، ليندفع بسرعة فائقة في اتجاه إحدى النسوة، المتحلّقات حول الحبلى، طاعنًا بمنقاره الرهيف صدرها، مخترقًا قلبها. عندئذ شهقت المرأة في ذعر يشفّ عن لذّة محرّمة. التفتت النسوة إليها متسائلات، فأدارت بصرها بينهن للحظات خاطفة ثم غضّت وقد خجلت أن تقول: تخيلتُ طائرًا يشق لحمي ويخترق قلبي.

رجعن إلى حياكة الهمهمات الرتيبة، الطقسية.. نساء المطر والليل والمخاض،

رجعن إلى الجدال الأخرس مع نجوم صغيرة تنثر غبارها على أثدائهن وتختفي فجأة،

رجعن إلى صداقة مطر ينزّه دعاباته على عري الحُبلى..

والحبلى بي كانت تصقل مرآة الولادة وتقطف قدري من رحم الصدفة،

وكنت أرضع حليب الغواية من ثدي المجهول، الحامل مصيري بيدين من صلصال.

لا، لم أولد هكذا. لم يولد حميدُ هكذا.

كنت أحلم بولادة كهذه. كان حميد يحلم بولادة كهذه.

وحميد هذا كان الصغير الذي كنته في الزمن الراكض نحو مشارف الصبا، خارجًا من مهبّ الطفولة، ومعه تتراكض منازل تشتعل حجراتها شهوةً إلى المصادفات.

وحميد هو الآخر الذي لم أكنه أبدًا، والذي يشيّد من حطام الذاكرة عالمًا لم تطأه قدماي..أو ربما وطأت بعض جذوره. وإذ أكتب ما تمليه عليّ الذاكرة وما لا تمليه، فإني أصون الذاكرة وأخونها في آن. أنسج –من شظايا الزمن العدّاء– أقدار من أعرف ومن لا أعرف. أروي خطر مخلوقات تسرّبت في الشفق، وأسرّح رنين مخلوقات انحدرت نحو الغسق. أنصب المرايا المموهة لاصطياد أطياف ضالة، وأرشق الأماكن الضاجة بكمائن رهيفة قلّما تخطئ..

أسرد البازغ من أيام راوغت فخاخ النسيان، ولا تحتكم إلا إلى مفاتيح تتقّرى أقفال الأمس.

أسرد صدى الفكاهة، وهبوب العنف في ضحى حلبات تتقاذفها الحكاية.

أسرد الجسد الكامن خلف بكارة الأشكال مرة، الرافع قناع الفحش مرةً، ممتحنًا ظمأ الفضيحة.

أسرد هديل ممالك صغيرة تقتفي فتات حلم يموّه أقاليمه حقلاً حقلاً، ويرتقي سرير السديم.

أسرد أنقاض خرائط خلّفتها حروب وديعة

أسرد ضوضاء أعمار تهرق لبنها في دلاء الفصول

أسرد مرايا حيّ الفاضل في العام ١٩٦٣

أسرد السرد الذي يتبع مسار الحلزون العائد نحو الشظايا ملتمسًا شفاعة الجذور.

طرقات مرشوشة ببقايا نهار تسرّب من شق الزمن، وأصداء ضجيج يومي لم يؤرخه أحد فانتسب إلى العدم. والطرقات تتشح بهدوء العتمة الأنيسة وتتمدّد بين أشداق الغفوة لصق خريف كسول ما يزال في أوله.

أزقة ضيقة،افعوانية، تنبش المخاوف في سواد الأمكنة وتدحرج الكوابيس نحو دهاليز السبات.

بيوت من طين تجاوز بيوتًا من سعف: أورام مدينة

تتكئ على حاضر شاحب.

مصابيح معلقة على أعالي الجدران تستعمر مواقع منهوبة من الظلمة فتضئ العابر تخومها.

كلبان هزيلان يبعثران أكوام القمامة، ويرشقان الخرائب بنباح أشبه بنشيج قناص هجرته الطرائد.

ناطور يخرق أحشاء الليل بمشعل كهربائي، وبسعال مفتعل، وهو يرتعد كلما مسّه الخوف، ويرتجل جسارة وهمية أعتاد أن يرتجلها أوان التوجس.

صمت زاهد يغضّ عن خبايا حيّ الفاضل.

باب

الباب يفضي إلى حوش تحتل قسمًا منه ثلاث دجاجات وديك فخور بحجمه وقوّته، يرصد خطوات الليل بعينين جامدتين.

ثمة دراجة هوائية قديمة تتكئ على الحائط.

ثمة صناديق خشبية وأدوات نجارة بسيطة: منشار ومطرقة ومسامير.

ثمة حجرة صغيرة ينام فيها حميد وشقيقاه (طاهر وعبدالقادر) اللذان يصغرانه، وشقيقته (شريفة) التي لم تكمل بعد عامها السادس. حجرة نوم بلا أسرّة، وحميد يرمي ثلاثة عشر عامًا طريًّا، هي كل عمره، في بئر حلم عذب يحلّ وثاق الأشباح المرحين وينثرهم في مياه الصور حيث كل صورة تتبرّج مزهوة بعذريتها وحميد ينحني ضامًّا كفيه ليلتقط كمينًا يأسر به ثمار حلم عذب يوزّع الهبات بسخاء.

صفير. صفير آخر حاد ونزق. أربعة أفواه طريّة تطلق صفيرًا متعدد الطبقات والنغمات. وأحيانا تحتشد معًا دون سابق اتفاق لتتّحد في نداء ضاج يخترق رخاوة الصباح ووحشة الجدران وبهو النوم حتى يبلغ موضع حميد الماكث بين صور سديمية يجادلها بطيشه وتجادله بتحولاتها، عندئذ يغادر حلمه عنوةً وينهض على عجل. وقبل أن ينفض ظلال النوم عن كتفيه، يتحرك -مترنحًا قليلاً- بين الأجسام الصغيرة الغافية فيدوس على رسغ شقيقه طاهر الذي يطلق صيحة مكتومة مشوبة بالألم الخفيف والاحتجاج لكن دون أن يصحو. وحميد يخرج من الحجرة دون أن يكترث.

في الحوش ينحني حميد أمام الحنفية ويرشّ وجهه بالماء طاردًا غبار النعاس. إنه لا يبدل ملابسه التي رقد بها، بل يتجه مسرعًا ناحية المطبخ وهو ينشف وجهه بكمّ قميصه.

هناك، في مملكتها الفقيرة، تعتكف الأم مع أوانيها وملاعقها وسكاكينها وتوابلها وبهاراتها وسمنها وخبزها وقهوتها وموقدها وكبريتها وصابونها..أشياء تحكمها بحنكة وعناية.

هناك، تعتكف زينب مع عينين تحرثان المواقع الأليفة خشية أن تطالها المحن، ومع أصابع تتقرى رفوف النهار لتلتقط ما يتناثر من النهار الشحيح، ومع ثوب زاهد دعكته الفصول حتى أضحى شاحبًا، ومع أدعية ترتجلها لتصون بها من تحب.

وحميد يقتحم كل هذا برعونة الصبا، بنزق العابر الذي لا يعبأ بهدير خطاه، باحثًا بنظراته وبرشاقة جسمه عن طعام.

زينب تشهد هذا الاقتحام في حياد ثم في فضول:

-إلى أين أنت ذاهب؟

حميد لا يجيب ولا يلتفت نحوها، كأنه لم يسمع، كأن السؤال صدى لسؤال ميت قيل بالأمس وقبل الأمس. يأخذ رغيفًا وبعض التمر.

هي ترمقه وتوبخه:

-أيام الدراسة لا تستيقظ إلا بعد صياح وزجر، أما في العطلة فتصحو وحدك مع طلوع الفجر..ألن تخبرني إلى أين أنت ذاهب؟

-أنا مستعجل يا أمي..سأخبرك فيما بعد..

تلمح «المقلاع» البارز من الجيب الخلفي لبنطلونه..

-ألن تكفّ عن حمل هذا الشيء؟ إذا رآك أبوك فسوف يذبحك..

لم تكمل التوبيخ والتهديد لأن حميد لم يعد هناك، لم يعد يشاغب المكان بحضوره الضاج، فقد غادر تاركًا رائحته وعناده ولا مبالاته وسنواته الغضة لتضمها كلها

بحنان عينيها ورهافة قلبها وأمومة أنفاسها..ولتردّد همسًا: عد سالمًا يا ولدي..

خارج البيت، ينتظر الرفاق الذين تتراوح أعمارهم بين ١٣-١٥ سنه: كريم الأعرج، زكريا، مفتاح، عزوز أبن الفران الذي يتأتئ في الكلام..ينتظرون بملابسهم المتسخة، غير المتناسقة وأحذيتهم المطاطية البالية، وأجسامهم الصغيرة المهرولة بين لهو وعنف، بين ضحك وخوف، بين طفولة وبلوغ، بين حلبة وأخرى.

يخرج حميد فتخرج العصافير الضاحكة من نوافذ الصباح. ينطلقون معًا في صمت وبخطى عجولة نحو جهة تبسط تخومها لهرج وشيك، ونحو موعد يملي على الوقت شريعته. وأثناء سيرهم يتقاسمون الرغيف والتمر.

آنذاك، لم اكن أعلم، لم يكن أحد منا يعلم، إلى أين ستمضي بنا الخطى. كانت المصائر رهائن غيب ساخر يسوّر أعمارنا بالكمين تلو الكمين، ويقهقه كالرعد. الآن، إذ أسردهم واحدًا واحدًا، أرنو إلى الشتات الذي أخذتنا إليه خرائط الفقد، وأتساءل في ارتياب: هل كنا براعم حيّة تتريّح بالظهيرة ويقتادها الصيف إلى صيف أشد وميضًا واكثر جنوحًا للهذيان، أم كنا محض أطياف تتدلى من بؤبؤ الذاكرة على ضفاف ماضٍ أضحى هو والحلم توأمين؟

وها إني -في سفر الالتباس- أقتفي وجوهًا موّهت ملامحها وانحدرت نحو السراب، أو ربما تقتفيني الوجوه إلى خلوة الحبر حيث أسهر متكئاً على حمّى الكتابة، منصتًا إلى ما يرويه الحبر من ترف المصادفات ودبيب الحنين..وأذرف حلمًا.

رفاق الخبز والطريق. أقران الجلبة والشك. يتأبطون الزوبعة ويبعثرون العصيان كالقش في ضلوع حيّ -يدعى الفاضل- يكسر غرورهم بالتجاهل وعدم الاعتراف، فيمعنون في الشغب ورجّ المحيط بما يصدم ويربك. من الجهة المعاكسة، في طريق ضيق غير مبلّط، يُقبِل عتّال دافعًا عربته غير المحمّلة بعد بالبضائع، ذات العجلتين اللتين تطحنان الحصى ونتوءات الأرض. بجلجلة تآلفت معها الطرقات. عندما يحاذونه يقفز كريم الأعرج ويجلس على العربة مصفقًا ومغنيًا بعقيرة ناشزة، بينما يواصل رفاقه السير غير مكترثين. العتّال، دون أن يوقف العربة، يزجره طالبًا منه النزول لكن كريم لا يصغي ولا يذعن. عندئذ يوقف العتّال عربته ويهدّد بجلده بالحبل المتدلي من ذراعي العربة.

كريم ينزل، ليس انصياعا للتهديد وخوفًا من العقاب بل ليلحق برفاقه الذين ابتعدوا..

(عندما يعرج كريم فإن الأرض تعرج معه، كذلك العتبات والشبابيك. وعندما يهرول كريم تهرول معه الريح والفصول والمجازفات. منذ أن زلّت قدمه ووقع من السطح، قبل عامين، وهو يحمل عاهته مثلما يحمل الفقر فضيحته.

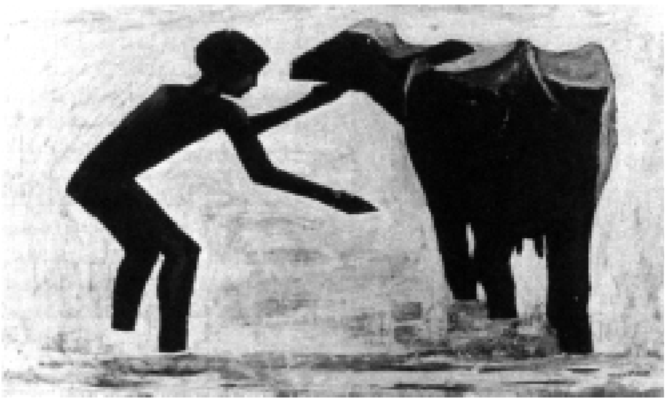
افترقنا. تأبط إرث الثورة وراح يرجم الضواحي بالعصيان فصار نهبًا لزنازن تتقاذفه في فجور. وكان إذا جلس على حافة المساء الموحش يحلم بعالم عادل يصنعه على هواه.

لم أره إلا لمامًا. وذات مرة أفشى ببعض أسراره: أنتسب إلى حزب لم يستوعب بعد غاياته، وأحب امرأة لم تفصح بعد عن مشاعرها. في اللقاء الأخير لم ينبس إلا بكلمات قليلة فاترة ثم حدّق في خلاء روحه بعينين ذابلتين. لقد رأيت أمامي كائنًا مخذولاً مسّه الوهن واعتنق اليأس. حاولت استدراجه إلى كمين الكلام، غير أنه تشبث بسياج الصمت. بعدها نهض ومضى بلا تمتمة ولا وداع.

والآن، حين أسترق السمع، ليلاً، إلى خطى عرجاء تطرق إسفلت الطريق، أتخيل كريمًا بجسده الفتي وقهقهته الحلوة- يطرق شرفة نومي ليراني ويسألني عن أحوالي وأسأله عن أحواله- ومعًا نتوسّد صباح الطفولة.) ■

* فصل من رواية قد تحمل هذا العنوان: «أشباح الريح.. والذين هبطوا في صحف الدار بلا أجنحة».

مُراوَدةُ الماء



حسين المحروس *

امرأةٌ لا تلبسُ السوادَ ليستْ من قريتي. مُتلفعاتٌ بالسواد منذ الماء الأسود.. منذ حَمحمة خيل عطشتْ ولم تبدأ الواقعة. إلا هذه المرأة تتركُ رائحةَ حبوب لقاح النخيل تنفذُ إلى غرفتها، وأصوات أمواج البحر تفتح شهيتي لغير الكلام.

تفتحُ النوافذَ ومعها تفتحُ سيرتها فيصير سَردُها حياةً أتشرَّبُها. تُحدّث نفسها ولا تنظر فِيَّ. «كنتُ عزيزةَ قوم».. تخفض صوتها فأعرفُ أنَّها ستُشعل سيجارةً في هدوءٍ مستطيل.. هدوءِ ذاتٍ تتحوّل.. تهدأ أكثر.. تصمتُ.. تَدخلُ خادمتها بإبريق شاي دون أكواب.. تنزع المرأة سدادة فم الإبريق له عنق إوزة وتشرب منه ثلاث مرات كلّ لحظةٍ حتى العصر. لم أكنْ مُهتماً بغير رغبتي المفرطة بأن لا تأتي أمي تأخذني.

لم تكنْ أمي تعتني بي . بشكلي.. بثيابي.. بكلامي.. إلا في ذلك اليوم قررت أن يحدثَ كلُّ شيءٍ دفعةً واحدة، مثل انتهاء عصر أموي إلى عصر عباسي

---

* كاتب وقاص من البحرين.

● اللوحة للفنان **حسن سليمان** / مصر.

مدرسياً. جرتني من البحر قبل غروب الشمس.. حمّمتني.. كلّما سكبتْ عليّ ماءً تَمتمتْ بكلمات لا أكاد أسمعها، كأنّها تُكلّم الماء.. كانت جدتي تقول: للماء ذاكرةٌ يا ولدي، تحمل كلامنا إلى مَنْ نُحبّ من الموتى. لكن جدتي لم تقل لي ما شكل حروف كلام الماء. أتكون بلا تنقيط ولا شكل كما الماء؟ لا أدري.

ألبستني ثياباً نظيفة وكأنّه صبح يوم العيد. قالت لي: اسمع الكلام، ولا تكن عنيداً. وبعد أن فرغتْ من صلاتها قادتني إلى أجمل بيت في قريتنا. قرعتِ الباب فانفتح عن امرأة ليس فيها سيماء نساء قريتنا.. امرأة لا تلبس إلا الأبيض. وصلني عطرها قبل أن ترد السلام على أمي. انحنت تقبلني مرتين ثم دست في يدي أمي شيئاً كأنّه نقود ورقية.. لا أدري.. غادرت أمي تنظر في وجهي والمرأة الأخرى تأخذني للداخل بلطف ناعم.

لا شيءَ في بيتها يدلّ على وجود رجل فيه من أيّ نوع. صارت أمي تأتي بي في المساء وتأخذني عند الصباح. أعيشُ ليلاً مع المرأتين. أرى كلَّ ما يحدث في غرفة نوم امرأة خالية من رجل. لِمَ تُسْمِعني كلمات الرجال ولم أكن سوى رائحة رجل؟ أو رجل في مخيالها.. رجل بما سأؤول إليه بعد تسع سنوات. أكانت تتمثل نضوجي أم هو الشكل الهندسي لجسدي؟ لكلّ الذكور خريطة جسد واحدة تتمدد لكنّها لا تتغيّر. التمدد ليس تغيّراً. لا يتغير ما ليس فيه ماء. سيرتي سيرة نقطة الماء. نقطة لها سيرة ذئب في المخبوء، تثور لكنّها لا تسيل. عرفتُ أن أمي كانت تؤجر طفولة فحولتي. صار الأطفال لا يشاركوني ألعابهم.

شيءٌ ما لا أعرفه ولا افهمه، صرت لا أقدر على مفارقته في هذا البيت. كم أبلغت أمّي رغبتي أنْ لا تُبكِّر في أخذي من البيت. أبدت لي علامات انزعاجها من طلبي هذا، وكانت تؤكّد قصر المدة كلّما تركتني عند باب المرأة. أخبرتني مرّة أنّها تودّ استرجاعي فبكيت. أحضرت كوب ماءٍ وقرأت فيه آياتٍ وأدعية ورموزاً صوتية وغمزاتٍ لا أعرف معناها. نفختْ في الماء حتى يحمل رسالتها ثمّ سقتنيه. باتتْ تفعلُ ذلك كلّ يوم مرتين: مرّة قبل خروجنا، والأخرى بعد عودتنا. ألتقي بكلام الماء كلّ يوم. أمي تودع فيّ ذاكرات الماء. صار للماء هوية سردية تحضر التاريخ والخيال معاً. بدتْ لي تخوم أكبر من رصيد ذاتي في التمرد. كانت جدتي تقول: عندما نقرأ على الماء لا يكون لغير الشرب أو المسح أو السلام.

وفي يوم تركت فيه أمي فروضها البيتية كلّها. صلت ركعتين في غير أذان.. أحضرتْ كوب ماء تقرأ فيه سورة يوسف. أعرفُها وأحفظ نصفَها الأوّل. كلّما جاء اسم يوسف نفخت أمي في الماء، فلمّا انتهت سقتني الماء شربةً واحدةً ولم أكنْ عَطشاناً. ومنذ ذلك الماء لم أعدْ محتاجاً لأمي. صرت أذهب متى ما شئتُ وأغادر متى ما شاءت المرأة ولم تشأ قط. أعود إلى بيتنا ولا أعود. غدت أمي تنشر شعرها وتشرح صدرها و تبكي كل يوم.

- ابنكِ علي يا مريم راوده الماء فافتتن. لن يعود فللماء سيرة غير العائدين (قالت جدتي).

- لكن الماء لا يخون يا خالة (قالت أمي وبكت) ■

١٠ مارس ٢٠٠٢



العيون السود

كـــريـم عبـــد *

أنــا رجل موسوس، سريع الانفعال، عندما يحاول أحدهم إغاظتي لا أتوانى عن ضربه في الحال، لكن هذا ما يحدث نادرا، لذلك ولأن الأوغاد كثيرون، فقد تعودت على رباطة الجأش، رباطة الجأش أمام الآخرين فقط، أما عندما أنفرد بنفسي فان ترهاتهم ودناءاتهم تظل تلاحقني بشكل غريب فأجد نفسي أسب وألعن وأقيم الدنيا ولا أقعدها.

ويبدو أن هذه العادة نافعة جداً، فهي تساعد على تفريغ شحنات الانفعال بعيداً عن تلك المضاعفات التي عليك أن تواجهها عندما تضطر إلى ركل أحدهم أو صفعه على وجهه، وتصبح المسألة أكثر مرارة حين يتخاذل ذلك الخسيس عندما تواجهه بابتذالاته، كما فعل أحدهم ذات يوم، إذ صار يرتعد بطريقة ذليلة وجبانة، وهو يقول: (أنا آسف، أنا في الواقع إنسان مريض، أنا عندي عشرات العقد..) فلم يعد بوسعي أن أفعل شيئاً رغم أنني ندمت بعد لحظات، فقد كان يجب أن أوسعه ضرباً. إنني أتذكر ذلك الجبان الآن بمرارة، لكنني لم أعد أراه بعد ذلك اليوم.

منذ ما يقارب السنة وأنا هادئ مرتاح البال بل سعيد جداً، لكن الأمور عادت تتفاقم من جديد في الأيام الأخيرة، فحساسيتي كانت تنتظر أية ذريعة على ما يبدو لتعيدني لأجواء الاضطراب والتوتر التي

---

* كاتب من العراق.

● اللوحة للفنان **بول غيراكوسيان** / لبنان.

حسبت أنني غادرتها إلى الأبد. والسبب هذه المرة ليس إنساناً، بل هي دودة قز!! دودة قز جميلة بل هائلة الجمال!! مما جعل الأمور تتعقد أكثر فأكثر، وإلا كيف لي أن أعتذر من دودة قز وأين بوسعي أن أراها ثانية، وكيف أستطيع أن أشرح لها الطبيعة المضطربة الكامنة في داخلي؟!

عندما تزوجت في العام الماضي كنت أحسب أن الزواج مجرد خلاص من الوحدة، ولم أكن آمل بأكثر من ذلك، فأنا أعرف غالبية المتزوجين، فهم دائمو الشكوى والتذمر من الحياة أو الورطة الزوجية، رغم ذلك تزوجت على طريقة الزواج شر لا بد منه!! لكن النتائج جاءت عكس ما أتوقع، فزوجتي إنسانة رائعة جداً، رائعة الذوق رائعة الجمال، رائعة في كلِّ شيء، والأكثر من ذلك أنها كانت تحبني دون أن أعرف ذلك، وعندما ذكرتني بمواقف وأحداث سابقة، حيث قابلنا بعضنا مرات عديدة هنا أو هناك، أستغربتُ من شدة غبائي، فلم يكن بوسعي الانتباه حيث كان يجب أن أفعل ذلك!! لكن كل هذا تم تعويضه منذ الأيام الأولى، بل هي غيرتني وجعلتني إنساناً آخر. انفعالاتي أصبحت على العكس تماما، فكثير من الأمور والمفارقات التي كانت تثيرني صارت تضحكني وتثير عطفي، صرت أرى الكثير من تصرفات أولئك الذين كنت أحسبهم أوغاداً، على حقيقتها، فهم غالباً ما يكونون أسرى عُقد وعثرات لا يستطيعون منها فكاكاً، وبالتالي فهم يعذبون أنفسهم أكثر مما يؤذون الآخرين، وعليه فان أفضل طريقة وجدتها للتعامل معهم هي أن أتركهم يتخبطون في ترهاتهم، فلم أعد أشعر بأنها تؤذيني وليس بوسعي أن أكون مسيحاً جديداً كي أنقذهم منها، فليذهبوا إلى البحر أو إلى الجحيم إذا شاؤوا، إنني مشغول بزوجتي أو بالأحرى صديقتي فهي حولت العلاقة الزوجية إلى صداقة رائعة، إنني أعد ساعات الدوام وأستعجلها كي أعود إلى البيت، خاصة البيت الجديد الذي انتقلنا إليه في الشهر الماضي، الحديقة كانت مفاجأة، فيها أنواع قليلة من الزهور ولكنها جميلة ومرتبة بطريقة لافتة، وثمة شجرتان كبيرتان متقاربتان في الزاوية اليسرى، أما النباتات المتسلق الذي يحاذي الدرج فإن زهوره البيضاء والبنفسجية تتفتح قبيل الفجر وسرعان ما تختفي عند شروق الشمس، نحن الآن في أيار (مايو) حيث الربيع في ذروته، لقد تعودنا على الحب فجراً، وليس هنالك أمتع من قهوة الصباح مع تلك الزهور الوديعة.. في ذروة تلك النشوة عندما كنت خارجاً إلى الدوام في الأسبوع الماضي وقبيل أن أفتح الباب، انتبهت لشيء ما يسقط على بنطلوني على حذائي، ارتعدت للحظة مستغربا، وإذا بدودة قز خضراء تتلوى!! وبحماقة غريبة نفضت قدمي، وإذا بها ترتمي بوجع على الجدار، أكيد إنني أوجعتها !! ياللمسكينة، حاولت أن أقترب منها كي أتأكد مما حل بها، لكنني ارتددت إلى الوراء، ففي تلك اللحظة التفتت نحوي ورمقتني بنظرة حزينة مليئة بالعتاب!! عيون سود لم أر مثل جمالها في حياتي!! يا إلهي!! أية حماقة كانت!! وماذا بوسعي أن أفعل الآن؟! لقد شعرت بخجل غريب كما لم يحدث لي من قبل. لم يكن بوسعي سوى أن أفتح الباب وأهرب، كنتُ هارباً فعلا، سرت بخطى سريعة مضطربة، أتلفّت بين وقت وآخر كما لو كانت تلك العيون السود تلاحقني،..

وصلتُ الدائرة مرهقاً تماما، كان ريقي ناشفا، حين شربت شيئاً من الماء وأغمضت عينَيَّ سانداً رأسي بكفيَّ، ارتسمت صورتها أمامي بوضوح غريب، لونها الأخضر المضيء أعطى عينيها السوداوين جمالاً نادراً، وكانتا هذه المرة تبتسمان بفرح!! بفرح أو ربما للسخرية مني، لكن حين فتحتُ عيني وجدتها أمامي على المكتب وهي ترمقني بنفس تلك النظرة العاتبة!! لم يكن أمامي خيار سوى أن أتجه إلى المدير لطلب إجازة. انتبهت لنفسي واستعدت رباطة جأشي إلى حد ما وغادرت الدائرة متظاهراً بالهدوء. استطعت أن أبدد الوقت في بعض المشاغل كي أصل البيت مع نهاية الدوام كالمعتاد، فلم أجد من المعقول إخبار زوجتي بالحقيقة، خاصة في حادثة غريبة كهذه، لا سيما وأنا نفسي ما أزال غير مصدق ما حدث، فلو أخبرتها

بالحقيقة ربما التبس عليها الأمر وحسبتني على وشك الجنون، لكن خبرتي بنفسي وطريقتي في مداراة اضطراباتي سهّلت عليَّ أن أتصرف كما لو أن شيئاً لم يحدث.. مرت أيام على هذه الحال، أيام لم تكن سهلة، ولم يكن بوسعي أن أخبر أحداً بما يدور في داخلي. قلت لنفسي: إنها مجرد لعنة، لعنة غريبة تريد تخريب سعادتي، لذلك يجب أن أتدبر الأمر بهدوء، والأيام كفيلة بتدبير النسيان (الأيام تُنسيك حتى العار) كما تقول الحكمة.. لكن وقبل يومين حدثت صدفة رائعة، صدفة لا تُنسى، فبينما تركت زوجتي تحت الدوش، وخرجت لتناول قهوتي في الحديقة، انتبهت لاثنين من صغار دودة القز متلاصقين يتحركان ببطء على بلاط الممر!! يا الله!! إنها صدفة رائعة حقاً، فما كان مني إلا أن أضع فنجان القهوة على الأرض مسرعاً إلى المطبخ، تناولت ملعقةً وعدت بخطوات هادئة إلى الصغيرين، انحنيت بتؤدة مقرباً حافة الملعقة منهما، وسرعان ما تشبثا بها كما لو كانا قد فهما ما أريد، وبعد أن أصبحا وسط الملعقة حملتهما بفرح غامر لأعيدهما إلى إحدى شجيرات الورد في ظلال الشجرتين الكبيرتين، لقد تنفست الصعداء ذلك الفجر، فقد حلت رحمة الله أخيراً، لقد أنقذتُ الصغيرين من موت محتمل تحت الأقدام. ألا يكفي هذا مقابل تلك الأذية غير المقصودة التي ألحقتها بأمهما؟!

خرجتْ ياسمين من الحمام وهي تدندن بأغنية فيروز (إحنا والقمر جيران) فقلت لها مازحاً: صح النوم، الشمس طلعت والقهوة بانتظار شفايفك الحلوة.. فردّت وهي تنفض شعرها المبتل: (بوسع القهوة أن تنتظر لدقائق، الغبار بدأ يتراكم على الأشجار، ولا بد من تنظيفها فقد نسيت رشرشتها في الأسبوع الماضي) وضعتْ فتحة خرطوم الماء في الحنفية وفتحتها ليتدفق الماء بقوة من طرفها الآخر بادئةً بالشجرتين الكبيرتين.. فما كان مني إلا أن سارعت لتطويقها بذراعيَّ، آخذاً الخرطوم من يدها موجهاً الماء إلى الجدار بعيداً عن الأشجار.. لقد استغربتْ تصرفي وانفعالي وهي تقول بدهشة: ماذا بك ؟ هل حدث لك شيء؟ قلت: لا، لا.. ياسمين اتركي هذا الأمر لي رجاءً، المشكلة أنك لم تنتبهي لوجود دودة القز في الحديقة.. لقد خلّصتُ من المشكلة بأعجوبة، فما الذي ذكّركِ برشرشة الحديقة في هذه الساعة ؟! فردّتْ بدهشة أكبر: دودة قز!! مشكلة!! عن أية دودة قز وأية مشكلة تتحدث؟! (أكيد صار لعقلك شي اليوم)!!

قلت: صدقيني إن هناك دودة قز، ولها صغار أيضاً، وإذا استمر تدفق هذا الماء العنيف فان موتهم سيكون أكيداً، وهذا يعني أن لعنةً ستحل على البيت ولن تخلص منها إلى الأبد.. كنت أقول ذلك وأنا أنحني على الحنفية لأخفف من وتيرة تدفق الماء.. لكن ياسمين فاجأتني بضحكها ودغدغاتها، لم أنتبه وهي تخطف الخرطوم من يدي، موجهة الماء إلى صدري وهي تواصل الضحك وأنا أتراجع إلى الغرفة أمام مرحها الطفولي المتدفق، ظلت تضحك من جديتي وهي تقول: لقد جننت.. أكيد إنك مجنون.. إذا كانت هناك دودة قز وأنت مغرم بها إلي هذا الحد، عليك أن تدعوها لشرب القهوة معك.. ومن الأفضل أن تأخذها إلى الدائرة لتعرّفها على السيد المدير، أليس كذلك؟ ■

ليدز - بريطانيا - جولاي (تموز) ٢٠٠١ .



أنا القط كاميليو.. أنا الطريق

وليـــد سليمـــان *

أنا كاميليو.. سيد الكلام، سيد السفر السعيد، أنا القط كاميليو. ولكن عمري قصير،جعلوني أدخل هكذا... إنه انتصار جميل، وتكسير لحدود كانت غامضة. ها أنا أسير والرصيف قدمي، والأشجار بعيني وأنفي. لمن يعلق الأشخاص نياشين الأمل الأبيض على أكتافهم!.

مهيب وحافز هذا الانضباط والترقب، ولكن هل من المعقول أن تلحق بي سيارة مدمجة! لتقول لي أرجع، ما الذي أدخلك ! وماذا تريد أيها القط الغريب؟! أو أن تمر سيارة بالأشخاص الأنيقين، ينظرون لهذا السائر على قدميه، في شارع صاعد وطويل! ولا يمشيه أحد إلا أنا! ما هذا حقاً! فالمسافة بعيدة، والطريق صعود، أسير على الرصيف، نعم إنني مؤدب أمشي بجانب الزفت الناعم والخاص، أنظر للأسفل ولا أدخن، فلربما كان التدخين ممنوعاً، لقد تذكرت.. الولاعة ليست معي،فقد أخذوها مني ريثما أعود.. لا.. فالأشجار جافة وكثيرة، وبشعلة صغيرة سوف تشتعل البلاد.. إنها ورطة.. لا.. ها هي سيارة بكب تويوتا قديمة وسيئة قادمة.. إلى حد ما تمر من بين يدي، وفي مؤخرتها عمال يقعون كالقطط بطريقة لا مبالية، حتى أنهم نظروا إلي بطريقة وبتكنيك فيه استعطاف وشبه معرفة، وكادوا يقولون: مرحبا.. عندها دخلت في الملل الفخم، الذي أترقبه من بعد وأحترمه، لكنني أرى فيه الغموض.

---

* كاتب من سوريا.

● اللوحة للفنان **عمر الراشد** / البحر ين.

وهذا الشارع الواسع أتمنى أن يكون زقاقاً طويلاً، على جانبه المشربيات، والأرواح المليئة بالشعبيه والبساطة، وتلك النسوة المسكينات بالأسى ولؤم الحياة، حول أطفالهن ينظرن الانتظار لموت سليم، أو حلم لن يأتي من زاوية أو مكان.

أردت أن أكتب كلاماً أو قصيدة لكنني لم أتهيأ بعد.. أشرفت هناك على الغيوم والحمام وأعشاب الربيع، وعلى النوق والجمال تشرب من هالات فوق رأسها فلا تنام.

في الدرب في الشارع مازلت صاعداً، أنا القط لست قطا!! استقبلتني سجادة مزخرفة، رحبت بي فجلست عليها، فأعطتني روح الكواكب وعبق الوجود، لأشاهد الخناجر المرصعة بالآثام، والآن تنام وتذهب في الريح، تبحث عن متاحف البحار، لتكون هناك أكثر فائدة وجمالاً! ذهبت حتى وصلت والسجادة تقذف بي إلى القاعة، فلمن الموائد والشراشف الزرقاء ونور الألوان! لهم وحدهم،أنا ليس لي مكان، حتى في القاعة الجانبية، وعشرات الكراسي تتغذى بالكراسي المبتسمة، وبالقرنفل القتيل، فارغة منهم، إلا إياي أمسك الجريدة، وأخرمشها كالمجنون، وأقرأ حروفاً ليست معروفة!، لكن فجأة.. يدخل مجانين ويجلسون تحت الكراسي، ويكذّبون ما قالته الجرائد! ثم يثبون ليحملوا علم الحرية والنضال، من أجل الفقراء والمقهورين!! ولكن الصمت كان أولاً وتالياً هو سيد الكلام.

غادرت القاعة إلى صديقتي الطريق، فبعد ألف ميل شاهدتها تلك الحبيبة التي أحبت الجواهر والناس، رأيتها وهي تبتسم لحجارة الوديان والسفوح، لم أتكلم.. غادرتها متبرما، فلم تتكلم، وتوجهت إلى الفراغ الشاسع، فهناك العز والسحر وهواء الروح، وبلاطات تضحك، لأقدامي التي داستها برقة، مثل ثيابي التي انحلت في الهواء، فإذا أنا وردة، وما أنا بشيء آخر.. ونسيت المواء.

قادتني الطريق إلى مكان خلفي.. خلف البتراء، حيث موائد مرصعة بالخزف، وثياب الحرير، وبناطيل اللؤلؤ، ورسوم بهية بماء الدهشة، وقفت على مائدة لأعين الطريق، فاندفعت مناظر الرهبة والجلال، إلى شقوق يخرج منها أناس منذ آلاف الخريف، يضعون أياديهم فوق صدورهم يحرصون على صمود القلب والدم العتيق.

إنسان أنا.. قط ربما.. أنا خيل الطريق، وواثق من شرور قطاع الطريق، هكذا قالت الدفاتر قديماً، لكنني أبتسم بشكلٍ ساذج، حتى أنال رضى الألوان حولي، وزخارف الصحراء.

ذهبت شرقاً.. أو غرباً.. لا أدري.. فمعي الفيزا كارد، وصرر من أتربة مستهلكة قديمة جداً، ملعوب بها ومغدورة، وممزوج بها الصراع والأفراح والكائنات، فقدت وعيي فنمت فوقها، أنا الجديد.. أين القط كاميليو.. فأنا كل شيء.

جرجرتني الطريق أتلمس آثار الخرائب، فكل شيء يموت إلا الهواء الطيب، الزائر الوحيد ابن الحياة، الذي يرفرف بجناحيه فوق الحجارة المحروقة، وفوق تلال النفايات القديمة.

برز حائط يكلمني، لم يجد إلا أنا.. فتكلم هامساً: آه من التزيين، لم أشاهد زوجتي ألا لمدة يومين، أخذوني إلى هنا وقالوا لي: أبدع وإلا قتلناك، سنطلق سراحك بعد انتهاء العمل، سنة فقط كالحلم.

وهكذا عرفت عناقيد العنب، من رسوم لم أشاهدها إلا على الحائط،الذي اختفى حزناً، فكدت أشاهد السماء من خلال الجدار، أرجوك أيها الجدار ما أنا إلا لا شيء.

واصلت المسير، لا أدري واصلت المسير إلى الصحراء، شارع في الصحراء معبد بالنور، قصر كبير لونت سقفه باللون الوردي والأزرق، بأصابعي الملونة أصلاً.

وتذكرت أحمد عند باب القصر، فكم كانت الدنيا حلوة كالزهر، ياه كم هي حقيرة دونك يا أحمد، ياه كم أنت صامتة يا بلدان،لأن أحمد ليس معنا غائب عن شوارعك والرمال والمدرجات والنوافذ، الجبال تحزن وتصلي.

كان كشجرة مثل الأم، خلاياها مصنوعة من الضحك، أحمد الطائي أدعوك يا حكيم السفر جل والورد، ها أنا أكمل الطريق.. كنت كسمكة وأنا كقط.

ابتعدت عن القصر، أبحث طريقي إلى مغارة، فأنا كاميليو، أنا جيو... لو جاء الورق ما كان الحزن، ولا نظرات الغباء السائرة، نحو منطق الهواء السائد، في حنايا النخيل الساحلي، حيث مانجا الحياة، وكرستوفر الشواطئ البيضاء، المليئة بصفائح المغامرة والخطيئة.

حياتي من جماد منظم.. ففي أي بلور كنت يا أنا.. أنا يا زفرات الحر والحروب، وسيل العواطف والأزهار القديمة، القديمة جداً.

جرافة وبلدوزر يجرفان طريقاً جديدة، في خصر الجبل.. فهل هنا انقطعت الطريق؟.

انتظر يا كاميليو يا كمال العربي، سيشقون لك الطريق لتستمر في الضياع.. طبقات جديدة وطازجة، بدت في مقطع الجبل، فهل هكذا أنا من هذه الطبقات، من هذه الحمم، وتلك الطّوفانات السابقة؟.

قلبي به حمم وجوفه حديد البازلت، علم جديد ونظيف أريد وأبحث، ليس المهم الطريق، أنا الطريق، فإلى أين يا كاميليو.. يا كمال.. آخذٌ في الذهاب، أ إلى الهادئة والساخرة؟؟ التي ضاعت مع زهورها البرية والنقية والتي كانت ترتدي ثوب المهارة والملهاة، تصطلي في محراب النمور الضاحكة والمال والميكروفون.

ذاهب أمد حالي، لأحتضن الطيور، وأطوف البحيرات، وأصادق الألوان والألفة، وابتعد عن سيوف الخيبة والكذب الجميل، لأجمع زينتي، وأحملها على حصان مزخرف بالوعد الناضج واللذيذ.

ترمقني الوجوه والببغاوات وأطفال السنة الأولى والعرائس، لأجلس أخيراً في زقاق المحبة، لينطلق مواء القطط باللحن الخالد، لنغفو في الذوبان، وفي الحلم القصير، المكون من الدخان ومن سحب الطريق. ■



الوسواس الخناس

عبدالقـــادر ربيعــة *

خرج من عيادة الطبيب يهبط الدرج المرمري الأملس بارتياب، وقد أعياه ذلك الطبيب الغامض... والصمت اللامجدي في غرفة الانتظار... بل وكثير من التهاويل عن المرض والشفاء... ذلك كله لن ينتهي إلا بالخروج من هذا المكان. وفي لحظة غامضة قذف نفسه إلى الساحة التي تتسع بلا نهاية للشوارع المتقاطعة.. والمباني الراحلة. هرع نحو البركة التي اختفت تحت الأشجار ونوافير المياه والناس الملونين بألبستهم الرخيصة... وبدا أن الجميع سعداء بلا سبب... وفكر أن عليه أن يكون مثلهم يتقبل الحياة ببساطة، بل حتى الطبيب النفساني يرى ذلك منسباً لكل الناس. ووجد لنفسه مقعداً خالياً بجانب البركة وقبل أن يكون مثل الصبية والفتيات الذين لا يكفون عن الضحكات التافهة والتهام المثلجات شعر أن الصباح يجعل الحياة جميلة رغم تباين أشكالها... وقد يساعده ذلك على العمل بنصائح الطبيب لكي يتخلص من رؤاه المرعبة.

وتمنى لو أن كل ساعات الليل والنهار تمضي بهذا الشكل حيث يصبح الكون في حالة امتلاء دائم،دون ذلك الفراغ المرعب الذي يتجلى في بعض الأوقات.

لكنه عندما حدَّث الطبيب مرة عن أهمية الامتلاء الكوني الدائم سخر منه. وقال:

...إن الفراغ والامتلاء عنصران ضروريان في الفيزياء الكونية... والعلم لم يحدثنا من قبل أنهما كانا سبباً للرعب والأمراض النفسية.

...كما أن هذا الطبيب يرفض فكرة اختلاط ملامح البشر بملامح الحيوانات... وينكر قصص السحر وأساطير اليونانيين... وحكايا ألف ليلة... ويرى أن مثل هذه الصور ليس لها وجود إلا في الزمن المتخيل،وعلق بمرارة:

مع الأسف إن الزمن المتخيل يجد لنفسه متسعاً في الذاكرة.

... وفكر أن عليه أن يترك مناقشة هذه الأفكار الغامضة إلى الوقت المناسب... وعليه الآن أن يساعد نفسه على الشفاء،لكنه يرى أن ذلك يجب أن يبدأ إن إعادة القصة لكي يجد فيها ثغرة تمكنه من حلِّ لغزها.

---

* كاتب وقاص من سوريا.

● اللوحة للفنان **بشار العيسى** / سوريا.

...حدث ذلك في صباح يوم شتوي بارد عندما خرج من البيت ليشتري الحليب الطازج من الرعاة قبل شروق الشمس. وفي مثل هذا الوقت يكون الشارع خاوياً إلا من القطط والكلاب الشاردة... وكذلك الفئران والحشرات الساعية إلى أهدافها المشبوهة. حدث ذلك عن رأس الزقاق... كان ذلك الكلب العملاق الأبرش قد أخفى نفسه في الزاوية الميتة لكي يفاجئ كل من سيخرج من الزقاق... وهو ليس مثل بقية كلاب الشارع... ذلك يبدو ومن لحيته الطويلة التي تكاد تكنس الأرض... وقد قصت من الأسف على شكل خط مستقيم مثل المكنسة. وهذا النوع من اللحى كان شائعاً في حضارة ما بين النهرين... ربما يكون بابلياً أو سومرياً... ولا تبدو عليه شراسة الكلاب رغم فظاعة منظره.. بل هو يبتسم بسخرية. فرجع إلى البيت هارباً وقد نسي فكرة الحليب الطازج. ثم راح يقسم أن ذلك لم يكن حلماً... وتضرَّع إلى الله أن يعيد له الهدوء... ويحفظ له هيبته قبل أن تستيقظ أسرته من النوم. وفي الصباح اعتذر لأسرته عن شراء الحليب الطازج بسبب البرد الشديد. واقترح عليهم شراء الحليب المعبأ في الزجاجات ريثما ينتهي موسم البرد. ثم أمضى الأيام في إعادة القصة على نفسه دون أن يجد لها تفسيراً... وأخذ يمرن نفسه على النظر من ثقب الباب بحذر... وفيما بعد تجرأ على فتح الباب والخروج إلى الزقاق مرات عديدة دون أن يرى ذلك الكلب... بحث عنه في أماكن عديدة وفي بعض المرات صعد إلى الأسطحة وخرج إلى الضواحي دون أن يعثر على أثر. وقرر أن يلغي هذه القصة من ذاكرته لولا أن عاد لكلب ليعترض طريقه وله نفس اللحية ويبتسم ساخراً كعادته.

...حدث ذلك في يوم قائظ من شهر آب «أوغسطس» وفي الساعة الثالثة ظهراً ساعة تحترق الأرض والسماء بنار الشمس... وقد هرب الناس جميعهم إلى بيوتهم... أما هو فقد تأخر عن موعد الرجوع إلى البيت لأن مدير الدائرة أمر بمعاقبته بعمل إضافي لمدة ساعة ونصف لأنه كثير الشرود أثناء الدوام الرسمي.

...بعد أن أتمَّ عقوبته حمل جسده بإعياء شديد... وهو يشعر بالإهانة لأنه عوقب مثل أطفال المدارس الصغار. ووجد أن الطريق يستحيل عبوره في مثل هذا الزمن الغامض... كان الطريق خالياً من كل الناس إلا من الزبَّال وبائع الشيكلس اللذين ناما تحت إحدى الأشجار... وقد انحرف الشارع الطويل عن مساره تحت وطأة مثلثات نارية تسقط من السماء فاضطر إلى أن يسلك مساراً ملتوياً مع ظلال الأشجار لكي يحمي رأسه من هذه المثلثات... وقبل أن يتمكن من الوصول إلى البيت ظهر له الكلب فجأة... وأدرك أن هذه المرة لن يستطيع أن يفعل شيئاً أو أن يهرب إلى البيت وتطلع يائساً نحو الأبنية والحوانيت فوجد أنها مغلقةُ الأبواب وأدرك أنه لا يستطيع أن يفعل شيئا... لكنه رغم ذلك راح يفكر في زوجته وأطفاله... كيف يتلامحون وبما عساهم يفكرون.

...ولما أخذت الشمس تصفرُّ وتميل نحو البحر تركه الكلب يعود إلى بيته محموماً... وقد انعقد لسانه وأضحى بصره من حديد... وتعجبت آسرته وأصدقاؤه مما هو فيه... ولا حظوا بسرعة أنه محموم فأحضروا له طبيب الأمراض الداخلية... وأجرى له كل الفحوص والاختبارات دون أن يجد سبباً لارتفاع حرارته بهذا الشكل. فقرر في النهاية إحالته إلى الطبيب النفساني. ولم تتأخر زوجته عن إحضار الطبيب النفساني الذي ما إن رآه حتى ابتسم ساخراً على طريقة الكلب... ورفض الاقتراب منه بإباء. وانصرف دون تعليق.

...بعد زمن طويل غامض استطاع أن يستعيد وعيه وشيئاً من حيويته... وعلم من الجميع أنهم يئسوا من شفائه... وحتى المدير العام أخبر زوجته حينما ذهبت لقبض نصف الراتب أن زوجها لن يشفي أبداً. لكنها صمتت أمامه ذليلة خوفاً من أن يعرف قصته مع الكلب فيجد المبرر القانوني لطرده من العمل.

...بعد أن تماثل للشفاء تعلم الصبر والكتمان... وقرر عدم الاستسلام... وألا ينسى ما حدث له... وهو على يقين أنه سيجد حلاً لهذه القصة دون مساعدة

الآخرين... وبدأ يدرب نفسه لكي يكون عادياً في سلوكه مثل كل الناس فأصبح شديد العناية بمظهره... يطيل الوقوف أمام المرآة... وفضل أن يفكر في الحل أثناء الدوام الرسمي بعيداً عن أسرته كي لا يفقدوا رجاءهم فيه... لكن المدير العام لاحظ شروده الشديد بسرعة مما زاد غيظه ونقمته ... وطلب المساعدة من الجميع لكي يجدوا مبرراً لطرده من العمل... أما زملاؤه فقد أعلنوا صراحة أنهم لا يستطيعون أن يقفوا منه موقفاً إنسانياً من دون موافقة المدير العام.

...بعد تفكير طويل وجد أن الحلَّ الوحيد الممكن لهذه القصة أن يبدأ هو بمطاردة الكلب بعد أن يدربه الطبيب النفساني على الأسلوب الأمثل لذلك... وذهب لمقابلة الطبيب بعد أن حسَّن،هيئته وهندامه وأمضي ليلة بكاملها لإعداد موجز دقيق ومهذب لكي يقنع الطبيب بذلك.

...في اليوم الثاني وقف أمام الطبيب وقد انحنى له عدة مرات على الطريقة اليابانية. ثم قال بنبرة غنائية:

سيدي الطبيب إننا نستطيع أن نفكك هذه القصة إذا ما عكسنا أجزاءها. أي أنني سأطارد الكلب بدلاً من أن يطاردني.

...ابتسم الطبيب ساخراً ثم أمسكه من ذراعه ودفعه خارج العيادة من دون أي تعليق. وأيقن أن عليه أن يخرج طوعاً... ذهب نحو البركة مباشرة. فوجد مقعده خالياً والشجر والماء والفتيات الملونات وأغنية «هاتيك الأيام» فشعر أنه أصبح حرّا... وسيصبح سيد الموقف منذ هذه الساعة... وليمضي الوقت كيفما كان... سيبقى هنا حتى ساعة الفراغ الكوني والحريق الهائل... عندئذ تنقلب الأدوار ولو أدى ذلك إلى أن يذهب الجميع إلى الجحيم.

...لم تتأخر الشمس عن الارتفاع... ولمَّا أصبحت عمودية بدأ الناس بالفرار منها وأسقطت الأشجار رؤوسها نحو الأرض... تثاقل الماء في البركة... وسقطت على المدينة مواشير ومثلثات ضوئية حارقة . وقد خلا الشارع من كل الناس حتى الكلاب والقطط... وساد الفراغ الكوني والغموض... والصمت. فأيقن في هذه الساعة أن الكلب ليس بعيداً عنه. هرول مسرعاً ليختبئ في زقاق ضيق ليس بعيداً عن الساحة... وظهر الكلب فجأة وهو ينظر في كل الاتجاهات بحثاً عنه. ثم وقف حائراً لزمن قصير ثم راح يعدو في الشوارع المتقاطعة بطريقة جنونية... تضخم فكه الأسفل... امتد لسانه بعيداً عن فمه. والزبد يسيل منه وهو يتعثر بكل شيء في طريقه... ولمَّا رأي الكلب على هذه الحالة أخذ يتنفس الصعداء، وضحك من أعماقه بعد أن نسي الضحك لزمن طويل... فأحس أنه يشبه ذبابة صغيرة تطارد الكلب من وراء رأسه... لقد تم تبادل الأدوار وتأكد له أنه أصبح سيد الموقف.

...انتهى زمن الفراغ والحريق. فهبت أنسام البحر الباردة لتبدد آثار الساعات الموحشة مما اضطر الكلب إلى الخروج من المدينة على عجل... تاركاً العمارات الشاهقة وراءه لكي يصل إلى الأحياء الفقيرة ذات الطابق الواحد... ومن بعدها دخل بين بيوت التنك والصفيح... وعندما وصل إلى البراري المقفرة ظهر عليه الإعياء ولم يعد يتلفت إلى الخلف. وانخفض رأسه فأصبحت لحيته تكنس الأرض. وانتهى به الأمر عند بناء أثري مهجور اختفى في داخله فيما هو يرقبه عن بعد ويصر على تنفيذ خطته بكاملها مهما كانت النتائج.

...بدأ بتسلق المبنى من الخلف وقد ساعدته شقوق الحجارة المتآكلة حتى وصل إلى النافذة العليا... فرأى الكلب وقد ارتمى على مذبح موشوري في وسط القائمة وكأنه يفكر بهدوء... لكن يبدو عليه أنه هو سيد هذا المكان على الرغم من أنه كلب... حاول أن يتحرك إلى جهة تخفيه تماماً فهب الكلب واقفاً دون ابتسامته المعتادة... بل هو الذي كان يبتسم بسخرية هذه المرة أثناء الصمت الطويل... لكن الكلب عاد ليرتمي على الحجر بعد أن أيقن أن سحره قد فشل هذه المرة فولى منصرفاً من الباب الرئيسي يطارد المساء كي يشهد رقصة المصابيح. ■

اعترافات مؤنس الرزاز

وداعية للحياة.. كشف للموت.. طقوس تطهير الروح

سميحة خريس *

برحيل الروائي الأردني مؤنس الرزاز عن عمر يناهز الواحد والخمسين عاما، وبعد ثلاثة عشر عملاً إبداعيا، وحياة غنية حافلة بالتناقضات والصراع، يكتب الوسط الثقافي الأردني اسماً جديداً في قائمة الراحلين الذين تحولوا إلى رموز وملهمين، ذلك أنهم كانوا نسيجاً خاصاً إبداعياً وفكرياً وحياتياً، ونعني بهؤلاء، الشاعر عرار - مصطفي وهبي التل الذي توفى في الخمسين من عمره واحتفل بمئوية العام الماضي، وكل من الروائيين تيسير سبول الذي قضى منتحراً عن عمر الثامنة والثلاثين، وغالب هلسه الذي ارتحل في الخمسين خارج وطنه وعاد ملفوفاً بالعلم الأردني، هؤلاء صاروا رموزاً من موقع الفكر التقدمي والإنساني الذي طرحوه، ومن أهمية الإبداع وريادته، ومما حفلت به حياتهم من ثراء وعطاء إنساني.

وأخيراً مؤنس الرزاز، ابن المناضل منيف الرزاز المعروف، وصاحب رواية «أحياء في البحر الميت» و«مذكرات ديناصور»، و«جمعة القفاري»، و«عصابة الوردة الدامية» و«سلطان النوم» و«زرقاء اليمامة»، و«ليلة عسل»، وغيرها من الروايات التي سطرته واحداً من أهم الروائيين العرب المعاصرين، ومن أكثر المبدعين ثقافة، عدا عن مكانته النضالية بوصفه رجلاً شجاعاً في مواجهة المواقف والأفكار، مرناً في فهم الحياة، منفتحاً على الآخر دون انغلاق.

وإذ ظل مؤنس الرزاز مصدر عطاء إبداعي حتى اللحظة الأخيرة في حياته التي انتهت برحيله اختناقاً جراء حساسية غامضة أصابته، فإن أهم ما تركه وراءه هو تلك الأوراق التي سماها سيرة جوانية، والتي ستحدث ضجة غير عادية ولاشك عند صدورها.

اعترافات مؤنس الرزاز - سيرة جوانية، كما أسماها في بعض الشذرات التي نشرها قبل رحيله في مجلة أفكار، وجريدة الرأي وغيرها، هي عمل جديد في الأدب العربي بكل المقاييس، وكان صاحبه يدرك جدة العمل ومقدار التحدي الذي ينطوي عليه من حيث هو تجربة طيران حرة بلا أجنحة في عالم يراقب بصرامة وحدة حركات الطيور، ويحدد مساراتها كما يفعل بطائرات الحديد خشية التصادم والكوارث. ولكن مؤنس أراد عملاً صادماً وكارثياً، لا بدافع نزعة للتدمير ولكن لتطهير النفس والروح، وأعترف أني على الرغم من معرفتي بانشغال الراحل العزيز بكتابة هذه السيرة الجوانية قبل رحيله بعام، وعلى الرغم من أني قرأت نتفاً منها، وسمعت منه نتفا عنها، فإنني أصبت

* كاتبة وروائية من الاردن.

بدهشة عارمة وأنا أرى مبلغ ما كتب وحجمه، وتلك النيران التي اندلعت بين الكلمات في عمل أقدر أنه الأهم على الساحة المحلية حاضراً، وأنه قطعاً لم يعرف له شبيه في الأدب العربي.

السيرة والاعترافات

لا يمكن أن نصنف مثل هذه الاعترافات على أنها سيرة ذاتية، وإن حملت من ملامح السيرة الذاتية الشيء الكثير! وهذا يعيدني إلى مجمل كتابات الرزاز الذي كان يكتب في رواياته سيرته الذاتية ملتبسة بسير الآخرين ممن يعرف ويراقب، ولكنه لم يجنح أبداً إلى كتابة سيرة حياة بالمعنى المتعارف عليه. أما هذه الأوراق (الاعترافات) فهي مزيج فريد بين الحالة الذاتية وما يدور في أعماق الرجل، وفي عقله حول الحياة وحول نفسه. ولا يمكن القول إن أهمية هذه الاعترافات تنبع من كون كاتبها روائياً مهماً على الصعيد المحلي والعربي، ولا كونه رحل بعد أن سطر أخر كلماتها مودعاً، بل المهم هو ما تحلت به الكلمات من شجاعة مذهلة، صاحبنا لا يشير فقط إلى عريّ الإمبراطور والجمهور ولكنه يعري ذاته بكل ما فيها. وهذه أول مرة يقدم لنا أديب عربي روحاً مقشرة تجأر بالحياة.

لماذا بدأ مؤنس في هذا المشروع أساساً؟؟

الأوراق تكشف أن تصدعاً حاداً أصاب حياته، كما كان يقول: (قلعتي الداخلية)، مما جعله يستعيد مرارة التصدعات السابقة أو الانهيارات الذاتية على الصعيد العائلي والإنساني والوطني، هل كان هذا يكفي ليكتب مبدع مثل هذه الاعترافات؟؟

لا يمكن لمثل هذا الاستنتاج البسيط أن يقودنا إلى التسليم بأن المشروع بدأ كرد فعل على ظرف عائلي أو عاطفي، لأن البحث في أوراق الراحل، كشف عن كراسة مدرسية سجلت فيها بدايات الإقدام على المشروع عام ١٩٩٨ عشية سفره إلى مؤتمر الرواية في القاهرة، بدأ مؤنس يكتب ما أسماه حينها (سيرة جيل) معبراً عن رغبة حادة في البوح، ومتخذاً درباً أقرب إلى الاتزان، بحيث كان هو الراوي لمجمل الأحداث والأفكار. كتب بداية مشروعه فيما يقارب خمسين صفحة (A4) ثم توقف، وأرجح بأنه لم يجد في هذا البوح المراقب الرزين حاجته ومبتغاه. ولكنه عاد إلى مشروعه مسلحاً بجرأة غير عادية، وحرية تامة، وإصرار على بوح مختلف مغاير، وذلك بعد أن شعر أن السفن كلها قد غرقت.

في تقديري، كان المبدع يقف على شفا حفرة يراها بحدسه، هي النهاية، وهي الموت الذي لم يعد يخشاه أو يهرب منه بل أن يقينه به بات يدفعه إلى استدعائه وإلى طلبه، اكثر من ذلك أن الإنسان الذي لبس، مثلنا جميعا، كل الأقنعة الاجتماعية المطلوبة قرر نزع القناع بعد أن تصالح مع ذاته، ولم يعد هناك هوة تفصله عن نفسه، أحب عيوبه، وقد يكون لام نفسه طويلاً على ارتداء القناع المضحك فأراد الاعتذار لذاته البريئة عن رفضه لها ومقاومته لطبيعته، فكانت هذه الاعترافات جلسة تطهير واعتراف مسيحي لا لنيل الغفران، ولكن لاعلان كم الجمال الداخلي الذي تنطوي عليه الذات وكم القبح الذي تحمله الدنيا إلى روح حرة مختلفة في زمان لا يعترف بالمختلفين.

يقول الرزاز عن نصه: (هذا نص كتبته بعدما خلعت عقلي كالعقال بكماشة المهدئ،.. الحياة مختبر وأنا جرذ تجارب الكتابة.. استهلكت كميات عظمى من الكحول كي أنتزع الجرأة الأدبية الكافية على مثل هذا البوح أحيانا، وأحياناً كنت أنتزعها بعريّ جسارتي الصرف).

على أن الاعترافات تكشف عن ولع المبدع بالجرأة الأدبية منذ عام ١٩٧٨ حين كان له حديث مع جبرا ابراهيم جبرا حول خلو الأدب العربي من فن الاعترافات، ثم تكشف عن تأثره باعترافات القديس اوغسطين وجان جان روسو، ليؤكد أن الأول سحره

والثاني ألهمه، وعلى حد علمي كان يبحث بجدية عن أية اعترافات صدرت لمفكرين وأدباء، فقرأ رسائل فان كوخ إلى شقيقه، وقرأ اعترافات محمد شكري، وأختار بعد كل هذا أن يذهب إلى أقسى الأقصى. ويغمس ريشته في ذاته دون أية كوابح أو اعتبارات. كان همه الوحيد الفن، وتقديم عمل شديد الصدق شديد الوجع، عمل يشبه أعماقه الجوانية، وقد تقدم في هذا المشروع بداية على حذر، لأنه أراد أن يكتب رواية في الحب، ولم تكتمل، فانكسر وهج الحالة لتستيقظ حالات هي مجمل حياته في الوقت الذي أيقن فيه أنه مودع حياته، وإذا كان يخاطب أصدقاءه مؤكداً أنه سيعيش حتى السابعة والخمسين، فإن الاعترافات التي بدأ كتابتها في ٢٠٠١/١/١٥ تحدثت أكثر من مرة، في عام واحد بأن الرحيل أوشك، كأن حدساً مخيفاً كان يهمس في أذنيه: (هذه رسالتي وقد أوشك قطافها... إنه خريفي الأخير، عشائي الأخير) ورحل خريفاً، لم ينتظر الربيع الذي لم يعد قلبه أهلاً له).

تحمل أوراق الاعترافات دهشة عالية على صعيد الفن، من حيث هي عمل نادر الوجود عربياً، ومن حيث قدرة الكاتب على إماطة اللثام تماماً عن الروح، ومن حيث هي كلمات كتبت في برزخ بين الوعي واللاوعي، وهو أمر كان الكاتب يدركه تماماً، بل ويدرك عواقبه الفنية على النص، ولكنه لا يجازف بتهذيب النص أو إعادة صياغته، ربما لأن كل كلمة كتبت كانت نزف روح لا يسهل وضعها في معايير النقاد، خاصة من الكاتب نفسه، وإن أدرك ربما في لحظات المراجعة أن في هذه العبارة أو تلك، هذا الفصل أو ذاك، فائض لغوي وتكرار في عرف النقاد. يقول مؤنس في اعترافاته وحولها: (كتبت «أحياء في البحر الميت» في بيروت ثم عاليه، وكنت في أرقى ساعات الوعي يقظة «سيرتي الجوانية» أصوغها وأنا بين الوعي واللاوعي، أتأرجح، إذن لا بد من الالتباس ولا بد من الأخطر، التكرار ثم الفائض اللغوي، عذراً). هذا الاعتذار ربما كتبه المبدع الذي تعود الإجادة والالتفات لحكم النقاد في لحظة الوعي، إلا أن النص يمتلك جمالية عالية لفرط حريته وانطلاقه، ولقدرة صاحبه على الغوص عميقاً في دواخله، متحرراً من كل أنواع الرقابة، غير عابئ بمصير هذه الكلمات إلا من حيث هي مفتاح تحرره الذاتي، ومسير على أشواك صنف أدبي محفوف بالمخاطر والتحديات، يقول: (كيف سيطالعونني؟ لا أرغب في أن أكتب وثمة من يطالعني مسبقا، هذا النص بالتحديد أكتبه بلا رقابة ذاتية، لا رقابة جماعية ولا رقابة فنية.. إنه نص حر حر حر).

وإذ يدرك الفنان مبلغ الوهج الذي يأتي به الصدق المطلق لمثل هذا العمل يباهي به القديس اوغسطين نفسه، فيقول: (قولوا لي بربكم أين موقع القديس اوغسطين مني؟؟ بل أين هو مني؟؟ من الأول؟ من الأعرق؟).

هو نص حر، يغترف من ذات تعترف بتشظيها، لا من موقع المرض المعروف بالفصام، ولكن من موقع مواجهة التناقضات التي تحفل بها الذات. فهو يتحدث عن نفسه بوصفها جمهورية جوانية، فيها مصابون بالسادية والمازوشية، وفيها من الغضب والمرارة والمحبة والدعة، وهناك صعاليك ومحاربون ومحطمون وقوافل رحالة وأرواح قلقة، يقول: (أقر بأن هؤلاء الرجال القابعين في داخلي لا يثيرون سوى سخطي، إعدامي قد يخلص العالم من شرورهم، إنني أحيك مؤامرات سرية ضدهم، لكنهم حذرون لا يعانون من نقص في غدة الدهاء) ولعله بهذا يشير إلى محاولاته المتكررة للانتحار، وهي حالات أؤكد بأن الصحاب لم يساعدوه على تجاوزها بقدر ما ساعده حبه للحياة، على الرغم من أنه راح يزين الموت على صورة حسناء يطلبها ويستدعيها كحل لمجموع أوجاعه طالباً منها ضربة رحيمة سريعة، سرطان مفاجئ، نقص في الأوكسجين، سكتة قلبية، ولم أعرف أديباً حاور الموت مثله دون أن يعاتبه أو يكرهه أو يسميه خيانة للحياة، حيث جعل من عزرائيل، أنثى جميلة وأسماها إزرا وهام في غرامها وانتظارها، يقول: (لقد نفد صبري يا حبيبتي.. إنني أشتاق لقسوتك البارقة كالخطف، لغزوك المباغث كالسكتة، لظلك الثقيل الذي يجللنا

بتؤدة ووجع، يا سادية البهاء اقطعي تيار كهرباء هذا المخ، لتتجلى الحياة بدائية حسية مظلمة بلا مراسيم متكلفة وطقوس مصطنعة. تعالي يا إزرا، لنقم بيننا سجالاً رصيناً بعيداً عن التباس المعاني والمفاني، تعاملي معي على أنني زهرة، واقطفي أجنحتي وأنت تقولين: يحبني، لا يحبني، نتفيني كأن سوداويتي من ريش، ثم اجعلي رمادي بين راحتيك.. وانفخيني. لعلي أتناثر في مهب قهقهة معتمة لا تأخذ الدنيا على محمل الجد).

لعله كان يرى الحياة والموت وجهين لعملة واحدة هي سيرة الإنسان. قد تكون لمعرفتي بالرزاز علاقة بحكمي عليه حين أقول إن النبيل الفارس الذي كان بيننا كتب عملاً يشبهه، عملاً فيه من الرقة والعذوبة والأصالة الكثير، وفيه من الوجع والسخرية المريرة أكثر، وفيه من الصدق والشجاعة ما لا يمكن تصوره، حين يقرر الفنان أن يمدد جسده وروحه وتاريخه على منضدة التشريح ويقطع بجسارة كل الجلد الذي يغلف وجه الحقيقة، وحين يقترب من عواطفه الحميمة برشاقة راقص وخفة النسمة، وحين يلامس الآخرين بفيض من المحبة غريب، حتى في لحظات القسوة العارمة التي تتطلبها الحقائق، فذلك ما كان عليه مؤنس الرزاز، الذي عاش غريباً في أعماقه الجوانية على الرغم من كل ما ناله من تقدير واحترام وشهرة، كان يسميها التدليل، مشيراً إلى أنه أديب مدلل في الوسط الثقافي، وسياسي محترم في الوسط النضالي، وعاشق محبوب في الوسط الإنساني، وعلى الرغم من كل هذا عصفت به الوحدة واستنزفت روحه في اعترافات جوانية، هي ليست سيرة ذاتية بالمعنى المتعارف عليه، يقول: (آليت على نفسي عدم الدخول في بستان ألغام كتابة سيرة ذاتية، وإنما مقطع عرضي من سيرة جوانية ، أشبه ما تكون بالاعتراف أو الإقرار بلا تعذيب سوى تعذيب الضمير). إذن لن نجد في كلماته سلسلة من الأحداث والمغامرات، أو المدائح الذاتية، وقد سمعته مراراً كما سمع الأصدقاء منه انتقاداً لاذعاً لأولئك الذين يعمدون إلى كتابة سيرهم الذاتية مكتظة بالمديح وجاعلة منهم قديسين وملائكة، وعلى العكس منهم كان يحلو لمؤنس أن يتخلص من أثقاله بالاعتراف بها، دون صغر أو دونية، إنه كما قلت وصل إلى مرحلة المصالحة مع الذات واحترامها كما هي ، بل ومعرفة مدي نقائها مقارنة بالتلوث العام الذي يختبئ تحت أقنعة المجتمع، من هذا المنطلق يتحدث عن أمراضه، وهي في مجتمعنا أمراض (سرية) فيحكى ببساطة عن العلاج من إدمان الخمر أو علاج الاكتئاب في المصحات الخاصة والتي يقول ساخراً إنها مستشفيات المجانين التي تسمى مصحاً للأمراض النفسية تأدباً. يتحدث مؤنس عن تلك الفترات، وعن الأدوية التي تعاطاها وما تركت في الجسد والروح من قروح، كما يتحدث عن تداوى روحه بالتصوف لفترة هي من أكثر فترات حياته صفاءً ورضى حين كان ينتحب في جلسات الذكر، وسنلمح بوضوح أثر تلك المرحلة على لغته المحلقة، كما يحلل أسباب إعاقاته المبكرة في حياته متحدثاً عن جرح عائلي كبير، لم يترك شرخه على الفتى ابن المناضل منيف الرزاز فحسب ولكن تركه على مرآة الأمة كاملة، وهذا الجانب من الاعترافات لا يمكن تسميته بالسيرة الشخصية، حتى لو كان أبطالها مؤنس ومنيف والرفاق والأعمام وحزب البعث. إنها هنا تصير سيرة مرحلة تاريخية يمثل مؤنس فيها الواجهة الأكثر حساسية وشفافية بحيث كان امتصاصه للحدث لا امتصاص ذوبان ونسيان ولكن تجرع مرير يتعتق عاماً بعد عام، فإذا ما انهار حصن الحب الرفيع في حياة الفنان طفحت جروح الأمة كلها لتغرقه في نوبة كآبته الأخيرة.

تفصح الأوراق عن قصص الحب التي عاشها الكاتب بحثاً عما هو جدير بالحياة، فبعد انهيار مؤسسته الزوجية راح يبحث محموماً عن المحبة في النساء الجميلات أو الذكيات أو الشفافات، مجمل بحثه انتهى به إلى أن يكون قلباً يحب الحب لذاته يحتاج إليه كحصن في وجه الكآبة وقبح العالم. وقد تعامل مؤنس مع هذا الجانب في حياته بقدسية بالغة، لم يكتب الأسماء صريحة، ولم يكن يسعى لكتابة عمل أدبي مثير حافل بالمغامرات، ولكن المرأة كانت جزءاً

من جمال الكون الذي يبحث عنه، ثم يعيد صياغته رمزاً جميلاً، باقياً ما ذهبت الأشياء: (ليسقط الحزب.. لتحيا النساء). ولعل النساء كن يعادلن عنده بهجة الحياة، لا غنائم الدنيا، وقد حرص في أكثر من موقع على التفريق الدقيق بين الحياة والدنيا ربما على نهج علي بن أبي طالب الذي كان معجباً به، يقول مؤنس: (أقبل على الحياة، وأعرض عن الدنيا، ما أروع الحياة، الحياة إحساس مرعش بنداء حرية مطلقة، الدنيا تتحكم بها قاعدة الضرورة، الحياة نطاق الخيارات، الدنيا مواقع الحتم، الحياة خروج عن القاعدة وعليها، الدنيا انضباط المضطر أو المذعن).

من هنا كان الفنان يبحث عن محبة حرة لا تكبلها شروط الدنيا، محبة تنتشي بها روحه وقد يطلبها جسده متوجساً حذراً، ومن هنا يرفع شعار الحب من طرف واحد، لا إرادة منه في أن لا يكون محبوباً ولكن رغبة في امتلاك قراره، وبعيداً عن الأنانية؛ لأنه وفي مجمل الحالات يريد أن يعشق لا أن يعشق ، ولعل المرأة الوحيدة في حياته التي يعرف أنها تمنحه الحب خالصاً هي أمه، وقد كتب القليل حولها في أوراق الاعترافات، ولكنه قليل يشي بحجم العاطفة الحامية الراعية التي منحتها هذه المرأة له وهي تشاركه حزنه وفرحه لا بالكلمات المجازية التي تقال إنشاء في كل الأمهات ولكن حقيقة لمسها كل من اقترب من مؤنس؛ لأنه على خلاف الرجل الشرقي كان يبرز مشاعره اتجاه أمه ودورها في حياته، وليس أثر الأم وحده هو الباقي على تركيبة ذاته، فالأب هنا ايضاً كان مركز ثقل غريب ، منيف الرزاز لم يكن ككل الأباء، كان واقعاً صعباً، وتركة ثقيلة، كان مؤنس يصر على حملها دائماً، يقول فيه (لقد غامرت معه وبه وله).

تكشف الأوراق علاقات المبدع بمحيطه، الذي قد يراه نصف مجنون، كما تكشف رؤية المبدع للتفاهات اليومية واستعلاءه عليها، وقد تدفعه لحظات الصدق التام إلى أحكام صارمة وقاسية بحق البعض، ولكن المنطق يقول إن علينا قبولها لا من حيث إنها شهادة بأحدهم، ولكن من حيث هي رؤية صادقة لطبائع الأمور والناس، وبقدر ما يقسو على فئة فإنه يمنح بعض نفسه لفئة أخرى يحبهم، ويكرر في أكثر من موقع أن هؤلاء هم الذين اجتازوا به المرحلة الصعبة، ويخاطبهم في مجمل الاعترافات بأسمائهم أو صفاتهم، كأنه جالس يتسامر معهم، هؤلاء هم كوكبة أصدقاء حميمين، إضافة إلى شقيقه عمر الذي يصفه بالأب والابن في آن معا، ويحمله مسؤولية أنجاله بعد رحيله القريب !

يكتب الروائي بغزارة غريبة، ويرى كأن (دروب عبرتها في ماضي الزمن، تقبل نحوي، دقات في ساعة ذاكرتي الممدودة إلى أمام، نحو الحضيض).

بكل هذا الزخم من المشاعر الصاعدة حيناً والهابطة حيناً آخر يندفع الرزاز مستخدماً الاعترافات سلاحاً في تطهير الذات، فيقول: (أعترف أنني لجأت إلى هذا السلاح عندما أدركت أن البحر من ورائي، وأتون المرائر من أمامي، أيامي تمر من تحتي مع سفن البردي نحو مصيدة اليأس، كأنني النسر الذي ينقض إلى قنصه، ومن فوقي سماء تسقط على رأسي كالصاعقة).

مؤنس كان يعرف أن هذه أوراقه الأخيرة: (أعرف أن محطتي الأخيرة دانية، بوسعي أن أشم بارود مرساتي وعباءات سوداوات فيهن نساء، بوسعي أن أرسم المشهد تشكيلياً). من أين جاءت لحظة الكشف هذه؟؟ لسنا نعرف، ولكنه يشير إليها مراراً وتكراراً كأنها قنديل معلق بين عينيه: (الأوراق الأخيرة في المسودة الأخيرة.. لا متسع للنبض من حيث الزمن والطاقة).

(بيد من ستقع كلماتي هذه؟ يكنسها عامل قمامة الفجر أو المساء، فتتناثر هنا وهناك فوق يباب لن نبعث من رماده جنة بالقوة).

أحسب أن هذا التساؤل الأخير هو بعض من (دلاله) علينا، إذ كان يدرك تماماً أن كلماته ستقع في أيدي أفئدتنا، حيث هناك، ومن وجعه ويأسه وأحلامه نستمر في تشييد جنة مشتهاة. ■



فصل من كتاب الاعترافات
سيرة جوانية

مؤنـــس الـــرزاز *

يوم عادي في حياتي.

الساعة العاشرة والنصف صباحاً.

هل أستغيث بعموم عشائر الرزايزة؟

أمي مريضة مقعدة مكتئبة، ابنتي (كنده) تدرس في الطابق الثاني، وهي منقبضة القلب قلقة على حالي.. وحالها! ابني (منيف) في جنوب بريطانيا يدرس، ابنتي (نور) في شرق غرب بريطانيا تدرس، شقيقي (عمر) في واشنطن (يقيم هناك)، ابنة أخي (آية) في واشنطن وما زالت في الحضانة.. انتهت عشيرة الرزايزه.

لا أعتقد أنها ستنقرض، سوف نقاوم باستيلاد ذرارينا.

يا لبؤس تهافت التهافت، يا لبؤس فلسفة العقل الخالص!! يبدو أنه خالص فعلا.

الساعة العاشرة والنصف وخمس دقائق.

في غرفة القعود، الممر في بيتي - اللا بيت، لا أحد في المدينة، لا أحد في الفضاء، عزلة جارحة، والوحشة وحش ضار ذو أنياب مميتة، وهو فيّ.

إنني أمضي إلى الأقسى، قصدت أقصى الأقصى،

---

* كاتب وروائي من الاردن.

● اللوحة للفنانة **نازلي مدكور** / مصر.

أقف على حافة هاوية النهاية، أقاوم نداء الانتحار ببطولة غير مسبوقة، بطولة تستفز القوى النبيلة في أعماقي السحيقة.

بيتي منزل وليس مسكناً، الإنسان يسكن إلى مسكن فيقيم في جو من السكينة، بيتي كان مسكناً قبل رحيل الرفيقة ثم تحول منزلاً ينزل فيه المرء مثلما ينزل في (بنسيون).

لقد أصبح مجرد house بعد أن كان home !!

من كان منكم بلا خطيئة فليرجمني براجمات الحمم.

الثامنة مساء.

غفوت مثقلاً بالكحول، ها أنا أنبعث من جديد متأثراً بضباب الخمر في الرأس، سأداعب كآبتي بإصبع قدمي، سأجعل من جفلتي ترف لهو ولعب، سأكركر سطوة سوداويتي المتجهمة تحت إبطها.

الثامنة والنصف ليلاً.

أتجشأ توتراً، ثم يتنفس صباح صدري المثقل بانقباضه.

خاطر الانتحار؛ عاجي بستائر جهنمية، بناء معقد ذو أنفاق، أسرار، في بوابته الرئيسة مهب رهبة المهابة.

تعالوا لنقيم عريشة القلق في حقل الهذيان ذي الردهات المباحة، أنا الفتى الذي ضل في ربيع ما قبل الضلال، الفتى الذي ضل في حقبة الخداج، وظن أنه مشروع بطل قومي يساري سيحرر فلسطين ويوحد العرب ثم يحطم قيود البروليتاريا منتصراً على مشروع الرأسمالي الكولياني الغربي، قبل سبعة أشهر من نضوج جنين الخراب، خربت، ولم أنتبه، أبي الطبيب، هو الوحيد الذي لاحظ.

أنا الضلال، والضليل قيس، أنا ضال بطبيعتي الهازلة المأساوية، وفي غمرة متاهة ظلالي ضللت!

(بعض العرب يخلطون بين حرف الضاد وحرف الظاء!)

(بيبر) الكلبة تفهمني، أعرف ذلك من نظراتها المتعاطفة الحزينة، يبدو أن الحيوان على صعيد الحدس متجاوز للإنسان، فالحضارة لم تلحق الضعف بغرائزه وحواسه، ذراري حدسه لم تنقرض بسيف دخان المصانع!

عاش الشغيلة.. مع ذلك !

مزاجي أشعث جعدي متطاير، الخمر تسرحه بأناقة وتهذيب محكم، ثم تنكشه دفعة واحدة، كأنها تستدرجه بدهاء لا طعم له، ثم تبطش به في شركها بلا معنى.

الأربعاء ٢٠٠٢/١/٢٣

دائماً تنفجر زوبعة الغضب العنيف المكبوت في أعماقي متخذة توقيت الفجاءة.

دهاؤها محبوك باحكام، توحي لي بعامل خارجي فجرها، مجرد ضحك على ذقني لا ينطلي عليّ، عامل الكهرباء أزعجني، أو خبر أثار امتعاضي، أو تعليق قاله أحد معارفي فاستفزني، لكنها كلها أسباب ثانوية، مزيفة، لايتجاوز تأثيرها القشة التي قصمت ظهر البعير.

آليات الزوبعة الجوانية تعتمد التراكم الجهنمي اللئيم، الوئيد، طويل النفس والبال، تتراكم بصمت، تنمو سرا، تتفاقم على رؤوس أصابعها فلا تلفت انتباه صاحبها، ضحيتها، وهي في أحشاء روحه، تستفحل، تتجهم، تنكمش، تتورم، تتعرض لصواعق مشحونة بتوتر نزق، وحاملها غافل سادر، ثم تلجأ بلؤمها إلى تكنيك الحواة وألاعيب المشعوذين وحبائلهم، فتقذف قنبلة دخانية صوتية منبعثة من العالم الخارجي للتضليل، كأن أسمع تعليقاً مزعجاً من أحد معارفي، تعليق يفقس مزاجي، فتنتهز حالة التدهور المؤقت المجنون فرصتها الحرجة وتنفجر صريحة عنيفة متدفقة بحمم وقوة مدمرة في شتى الاتجاهات الجوانية: الأعصاب، الشرايين، البال، تدمر في طريقها الصمام الذي يفصل بين الشعور واللاشعور، تخترق الحجاب الحاجز بين الوعي واللاوعي، تستفز شتلة حب الموت وتصفع سباتها بطاقة عنيفة، تبعث الرغبة النائمة في تدمير الذات، رغبة جامحة مظلمة

لا تقف عند حدود ولا تعترف بخطوط حمراء.

اندلعت زوبعتي الجوانية السوداء مساء الاربعاء بينما كنت متهالكاً على زجاجة السم الهاري (ويسكي من نوع ردئ)، نوبة كاسحة حاولت مغالبتها فغلبتني بيسر مهين، واجتاحتني من داخلي إلى مجالي الحيوي الخارجي كله، وبسطت سيطرتها الجهنمية عليّ، فتلبستني مستعمرة محتلة، ثمة انقلابات بيضاء، ثمة انقلابات حمراء، هذا انقلاب أسود!

فزعت إلى أقراص المهدئات، فما أن اختلطت بالكحول حتى ازداد الطين بلّة (يا حبيبي).

واصلت نوبة نصف الجنون فرض سيادتها الجوانية عليّ ثلاثة أيام بالتمام والكمال، استنجدت بأعز أصدقائي كي لا أبقى (معي) وحيداً، (معي) خطر وأخافه، عل أحبائي في مثل هذه اللحظات أن يحموني مني، (إن كنت حبيبي ساعدني كي أرحل عنك) أقصد الرحيل عن (معي) أو (عني)، لجأت إلى غرفتي مستجيراً من هذا القصف المركز، لجأت!! كيف ألجأ والقصف جواني؟ كيف ألجأ وأنا القصف المقصوف والقاصف؟؟

مهنا الدرة، يوسف الحسبان، سميحة خريس، هاشم غرايبه، سعود قبيلات، وقفوا إلى جانبي، وأخمدوا نار نوبة التدمير الذاتي العاصفة هذه بمحبة غامرة أغدقوها علي.. كعادتهم.

في عز النوبة المدمرة التي طالت عدت إلى (المنقذ من الضلال) الغزالي، عاضدني أيضاً

طوال ثلاثة أيام وكياني الجواني يندفع في متاهة اضطراب عنيف، تدفعني قوى جبارة ملتبسة لم أستطع لها ردا، تقذفني في دهاليز لا نهائية، جدرانها يأس أسود وأرضها ضياع أشعت خشن، وأنا تعطلت كوابحي واختل توازني.

قوى غامضة مقوضة سادية تدفعني بقوة في دهاليز تتقيأ هزلاً أسود من فوقي وتحتي وبين يديّ وعليّ، تعرفت على هذا الضرب من ضروب الهزل منذ عشرات السنوات، لمست ملامحه الملتبسة وشممت رائحته المحيرة، وذقت طعمه الملغز ، هل الهزل الأسود في حياتي ورواياتي سلاحي ضد الانهيار الكامل؟

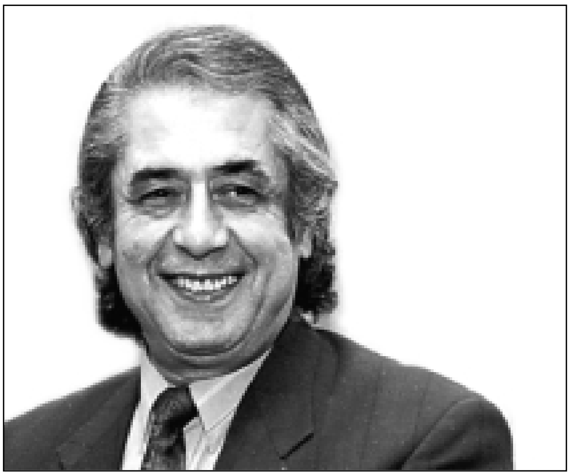
أم انه عزة نفسي تواجه مقصلة إعداماتي بقناع مفتعل مقهقه يخفي خلفه وجهاً تراجيدياً؟؟

أعترف وأقر، على أنني أزعم وأدعي أن لحمي كان، وما زال، مرا، صحيح أنني أنحني أمام النوبة العاصفة كلما اجتاحتني من الداخل، لكنه انحناء داهية يتجنب الانقصاف والكسر، ثم أعود بعد السقوط نحو قاع الهاوية والتمرغ على وحل الانزياح الرغيد، للوقوف مجدداً على قدمي بكبرياء شامخة، وأنا أكركر في عبي شامتاً بالهزيمة المنكرة التي ألحقتها مقاومتي النبيلة الجبارة بفلول نوبة الدمار المتغطرسة، أزعم وأدعي أنني صمدت صموداً بطولياً وإن بشق الأنفس، فلم أدع وأزعم أن مثل هذه المعارك مع ذاتي يسيرة هينة أو رخية رائعة، إنها اشتباكات لا تعترف بأي مواثيق ومعاهدات، وتعتمد الضرب تحت الحزام نبراساً وقاعدة. ■

أدب السيرة

حوار (ثقافات)

مع الدكتور كمال أبو ديب



حوار: هيئة تحرير ثقافات

التقت هيئة تحرير مجلة ثقافات صباح يوم الأحد الموافق ١١/نوفمبر/٢٠٠١م الأستاذ الدكتور كمال أبو ديب، لاستعراض تجربته الفكرية والثقافية، ومشروعه النقدي الحديث في ندوة مصغرة.

وقد بدأ الدكتور علوي الهاشمي، رئيس تحرير المجلة، بالترحيب بالدكتور كمال أبو ديب، مرحبا أيضا بأعضاء هيئة التحرير في ندوتهم التي نرسيها تقليدا في هذه المجلة، موضحا و مذكرا بأن مثل هذه الندوات ستكون تقليدا متبعا في مجلة ثقافات حيث نحتفي ونلتقي، في كل مرة، بأحد أعضاء هيئتها الاستشارية، حتى نقيم التواصل الذي ليس معمولا به عادة في المجلات، حتى المرموقة منها، وها نحن في المرة الأولى، نرسي تقليدا رفيعا، في مجلة نتطلع الى أن تكون مجلة مرموقة، بما تمارسه من سلوكيات، وأعتقد أن هذا أحدها. واليوم نرحب في الحقيقة بواحد من أهم أعضاء هيئتها الاستشارية، وليس ذلك مجاملة كون الدكتور كمال موجوداً معنا، بل أقول ذلك في أي مكان في حضوره وعدم حضوره. فكمال أبوديب دفع هذه المجلة دفعة قوية، في بدايتها كما تتذكرون، وأعطاها من نيِّر فكره، ومن رحيق روحه، ومن جهده ووقته الشيء الكثير، وأفادنا أيّما فائدة، من خلال العلاقات الدمثة، والفكرية التي تربطه بعدد كبير من المفكرين في العالم، بما فيهم المفكرون العرب، ووطد لنا الصلات، إلى حد أن حصلت المجلة على كوكبة مهمة من الأسماء التي شكلت أعضاء هيئتها الاستشارية.

وفي الحقيقة أنا شخصيا أعزو الفضل في ذلك إلى الدكتور كمال أبوديب، أولا لمحبته لهذا البلد، ولهذه الجامعة، عندما عمل بها أستاذا زائرا لمدة فصل كامل، ولهذا المشروع المتمثل في مجلة ثقافات، ولولا كل ذلك الحب، لما أعطانا ما أعطى، أو ربما كان قصَّر قليلا، ولكنه زاد ولم يقصِّر، نظرا لما فاض به قلبه من حب لنا، وللبلد وللجامعة، وأخيرا للمشروع بطبيعة الحال.

وفي هذا اللقاء نرحب أيضا بواحد من أعضاء الهيئة الاستشارية، إنه الشاعر قاسم حداد، الذي نتمنى أن يكون معنا دائما في هذه الندوات، ونحن بصفتنا هيئة تحرير نعتبره واحدا منا على المستوى الاستشاري.

أما بالنسبة الى ندوة اليوم، و نحن أمام مشروع نقدي استثنائي في حداثتنا العربية، مشروع كمال أبو ديب، فبهذه اللافتة، أو بهذا العنوان المباشر، أضع عنوان هذه الندوة، « مشروع كمال أبو ديب ». حين الحديث عن النقد العربي، لا يمكن تجاوز كمال أبو ديب، بأي حال من الأحوال، فهو منذ الستينات، وهو يحفر طريقه أو مشروعه، ابتداء من مجلة مواقف، إلى أن بدأ يوطده في مؤلفات مهمة، تشكل علامات على طريق النقد العربي الحديث، ابتدأها بمشروعه المهم، عن البنية الإيقاعية في الشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل. والعنوان ينطوي على جرأة، منذ بداية المشروع النقدي، إلى كتابه المهم، جدلية الخفاء والتجلي، الذي لا يقل أهمية عن الكتاب الأول إن لم يزد عليه، إضافة إلى كتبه العديدة الأخرى، التي لا تحضرني أسماؤها وعددها الآن، ولكن بكل تأكيد سنضعها أمام القارئ، في مقدمة هذه الندوة جردا وحصرا لكي نذكر القارئ بها.

والآن سنبدأ الندوة بأن يعطينا د.كمال أبوديب، خلاصة مبلورة معمقة، ومكثفة لمشروعه الفكري، والنقدي بشكل خاص، مركزا على أخطر القضايا التي طرحها، وعلى أهم الأمور والمصطلحات التي اجترحها، فليتفضل.

يبدأ د.كمال أبوديب الحديث فيقول ....

يستحيل أن أجسد في كلمات عمق الهزة العاطفية التي تنتابني الآن وأنا بينكم، لأسباب شخصية، لعمق محبتي لهذا البلد، وهذه الجامعة، وللصديقات والأصدقاء.. كما يستحيل أن أجسد في كلمات إحساسي بعمق العلاقة التي تربطني بالمكان وأهل المكان. ويكفي أن أقول إني على قدر هائل من الاغتباط والبهجة بوجودي هنا، وأن أشكركم وأشكركن جميعا على التلطف بالحضور وعلى الدعوة الكريمة التي وجهتموها الي.

إن المشروع الذي بدأتموه، وتبذلون جهودا جميلة في سبيل تنفيذه وإعطائه أبعادا جديدة بالنسبة للسياق الثقافي العربي، مشروع جميل، ورائد أيضا، ويستحق الدعم من جميع المبدعين والمبدعات في العالم العربي وخارجه، لأنه للمرة الأولى يسعى الى خلق فضاء للتفاعل الابداعي – الثقافي يضمُّ العالم العربي ويتجاوزه الى فضاء إنساني أرحب في الوقت نفسه. وإنني لأعتز بحق بأني كنت بين الذين أتيح لهم الإسهام في الانطلاق به من مستوى التصور الى مستوى المتحقق الملموس، وإن كان إسهامي ضئيلا لا يستحق الذكر.

أما الحديث عن مشروعي النقدي، فتكاد درجة الاستحالة فيه أن تعلو حتى على درجة الاستحالة في التعبير عن غبطتي بوجودي هنا، لأنني لم أفكر يوما أن أبلور فكرة مشروعي النقدي بعبارات وجيزة، أو في وقت قصير. وستكون مفارقة كبيرة أن أحاول أن أبلور مثل هذا المشروع، الذي يغطي زمنا امتد من يناعة الصبا الى زهو الشباب ثم الى غسق الرحيل، في مختصر من الوقت لا يمتد إلا على مدى دقائق سريعات العبور.

لكن إذا تأملت الموضوع من نقطة الانطلاق، من اللحظات التي بدأت فيها أعمل في مجال الكتابة، وأنا في المدرسة الإعدادية، يمكن أن أقول، إن ما لم يكن مشروعا في ذلك الوقت، وما هو مشروع الآن، كان منذ البدء مشروعا لتغيير العالم، ينبع من التمرد، وشهوة

حـــوار

الابداع، ومن طموح يكاد يكون نبوئيا. وقد يكون التمرد السمة الأساسية في منطلقي في الكتابة: التمرد والعنف والرفض للسائد وشهوة اكتناه عوالم مغلقة واختراق آفاق بكر. وقد تستغربون أن أشير بعباراتي هذه إلى طالب في المدرسة الإعدادية لكن، في الواقع، هذه هي السمة الأساسية لبدايات عملي وأوساطه ونهاياته. يكاد يكون هذا الفيض من الوهج الداخلي المتمرد، الذي تمتلئ به الذات، هو سمة كل ما حاولت إنجازه من عمل: التمرد على الثقافة السائدة بكل أبعادها، فأنا أعي تماما أن أعمالي منذ نقطة الانطلاق الى مرحلة متقدمة منها ، تشعر أن هناك قدرا ضئيلا جدا جدا مما أعتبره مقبولا في الثقافة العربية، وفي الواقع الاجتماعي والسياسي العربي بشكل عام. وأحيانا تكاد تختلط عليّ الأمور، حين أعود لقراءة بعض الأشياء التي كتبتها وأنا في مطلع الصبا، فأتساءل: هل تغير الكثير؟ هذا الوهج الذي يتساءل دائما عن مشروعية ما هو سائد، هل تغير فعلا؟ وهل أستطيع أن أقول الآن إني وصلت إلى نقطة يمكن للمرء أن يشعر فيها أن شيئا أساسياً قد أنجز و دخل في إطار ما هو متقبَّل في نسيج الحياة والفكر واللغة؟ وتختلط عليّ الأمور، ويكاد يكون جوابي دائما بالنفي، لولا بعض البوارق الخاطفات.

ذلك المنطلق يكاد يكون الخيط الذي يربط كل شيء، ومن هنا كانت طبيعة نظرتي التي توجهت بها الى الثقافة العربية بعد النضج، وفي مرحلة دراستي في جامعة اكسفورد، ومحاولة تغيير العالم. ولقد كان هناك طموح لما هو أكبر بكثير من مقدرات الفرد، أو الشخص، أو الناقد. وكان ثمة حلم أساسي بأن أرى هذا العالم يتجه الى معانقة الحرية قيمة جوهرية في الوجود الانساني، وكان ثمة يقين بأن الثقافة بحاجة الى صهر، أو إلى تدمير داخلي، من أجل أن يعاد بناؤها بناء متينا، جديدا، متفجرا بالحيوية والقيم الرفيعة النبيلة، والفكر المبدع المرتاد. وكنت أدرك طبعا أن كل ذلك خارج مستوى الممكن، وأن ما نمارسه من عمل يدخل في إطار مرحلة تاريخية كانت تسعى الى تغيير العالم على كل صعيد، من أجل ولوج عالم جديد، أو اكتشاف عالم مغلق ليس هناك سمات واضحة لما ينبغي أن يكون عليه تكوينه وهيئته . من هنا ارتبط هذا الوهج بدرجة عالية جدا من القلق، والتساؤل الدائم، والعذاب المجوهر، لأن الممكن لم يكن مبلورا بشكل واضح، والقائم كان أوهى بكثير من أن يشكل عالما يمكن للمرء أن يسكنه باطمئنان. لكن ذلك الوهج ارتبط أيضا بتفجر لا يطاق من الحيوية والشباب وشهوة التهام العالم. ومن الذكريات الجميلة في هذا السياق أن هذه الطاقة المتفجرة كانت ذات يوم موضوعا للتأمل والاحتفاء ونحن ما نزال طلبة في جامعة دمشق من قبل صديق عزيز هو المرحوم هاني الراهب الذي كتب قصة قصيرة بطلها يمتلك ما كان يسميه « الشهوة الحيوانية » لالتهام العالم التي كان يقول إنها تتجسد في اندفاعي الفاحش الى معترك المعرفة والحياة.

وكان وراء هذا السعي الى تغيير العالم سعي مرافق ومكافىء لتغيير الذات. اردت ان اغير نفسي وعالمي بقدر ما اردت ان اغير العالم. فقد كانت هذه النفس وريثة لعالم مستنقِعٍ من التراكم التاريخي المرعب. اردت ان اغسل ذاتي من تراث مهترىء، مثقل بالقبح والقمع والاضطهاد وخنق الحرية والانسان وبالتفسخ الديني والاجتماعي والسياسي، ومشبع بتواريخ ملوك الطوائف والخصيان والبلاطات الفاسقة والقيم المداجنة المرائية، ومن واقع يضاهيه في القبح يحتشد بالقيم الزائفة، وبمظاهر أمراض نفسية وعقلية مدمرة. اردت ان اكون نقيّاً، حرّاً، مطهَّراً من عبء التاريخ، ومن قذارة الراهن: ان اغسل نفسي من الداخل كما غسل خليل حاوي – الشاعر الذي كنت مولعا به في صباي – نفسه من وحل الخطيئة من أجل أن يستقبل فجر ميلاد جديد. لذلك كنت احترق توقا للهرب من هذا العالم، وأكتب وأتحدث عنه بغضب لا حدود له. كان ذلك يتمثل آنها في ما أكتبه من شعر، وأذكر أنني كتبت ديوانا كاملا في مطلع الستينات لم أنشره عنوانه « من ملحمة دون

كيشوت العشريني » يتفجر بهذه الرؤى للتفسخ ويعلن موت البطل المهدي المنتظر واستحالة الخلاص، في وقت كان فيه كل من حولي يكتب عن البطل المنقذ وبعث الأمة العظيم وإنجازاتها المذهلات. وكنت أشعر أنه لا مكان لي في هذا العالم، فأنا خارج السرب، خارج كل شيء: الأسرة والحزب والطائفة والعشيرة والوطن والأمة. وهربت فعلا الى اوروبا، الى كيمبردج اولا – التي كان خليل حاوي قد ألهب خيالي بها، إذ قال لي وأنا في المدرسة الثانوية او في اولى سنواتي الجامعية : « يجب ان تذهب لتدرس في كيمبردج » – ثم الى اكسفورد حيث بدأت معركة مذهلة وصراع يومي للاكتشاف والتغيير وتطوير النفس في علاقاتي بكل شيء: من المرأة الى الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة. وكانت المرأة قي ذلك كله مفتاحا اساسيا لاكتشاف الذات والعالم والمعرفة، تماما كما كانت بالنسبة لآدم في اكتشافه غياهب المعرفة الأولى. كانت مفتاحا للحرية ، ومعرفة الذات، والخطيئة المقدسة، والنقاء الداخلي، ومواجهة النفس بالأسئلة الحقيقية الممزقة، وسلخ القيم الزائفة عن الروح وتحريرها من ربقة التقاليد وكلاكل الدين والمجتمع. وعشت قي ذلك كله تجربة بوهيمية متوهجة بالشبق للاكتشاف بكل غياهبه، وللمعرفة بكل أشكالها، ولتحطيم الحدود والقيود بكل أنماطها . ولقد كانت التجربة مؤلمة، مرهقة، بقدر ما كانت متفجرة بالحبور والغبطة. لكنها أدت الى تحرير الذات الى درجة عالية من كلاكل ونفايات و قيود عالم مرعب قي قسوة تقاليده وزيفها. وفي خضم هذه الروح الهائجة تفجر النهم العريق (الذي كان قد دفعني اصلا الى الهروب الى انكلتره) لالتهام الثقافة الغربية في كل مجال من مجالاتها المعرفية والحياتية المباشرة . لقد اردت بنهم مدوِّخ ان امتص حياة اوروبا واغور فيها الى اعمق اغوارها، ان التهم كل شيء استطيع التهامه. وفي كل ذلك كان اكتساب عقل جديد واحدا من المنارات التي تهديني في لهب اندفاعي، وكان حلم نبوئي يتملكني بإحساس مرهق بأن ثمة رسالة يجب ان احملها

وأؤديها: بمعنى انني كنت اشعر دائما بأن من واجبي ان اكتسب ذاتا جديدة وعقلا جديدا لأعود بهما الى عالمي الأم فأسعى الى تغييره بضربة ساحر لا تُرَدُّ.

من الموقع الراهن يبدو لي ما كان يدفعني خرافيا، عبثيا، لا مثاليا فقط. وكثيرا ما أشعر بالندم العميق لأنني كنت أتحرك بمثل هذه الدوافع الواهمة، وأضعتُ وردة شبابي في زخم طغيانها. في تلك المرحلة، كانت اوروبا تمثل نبع الحقيقة، والتقدم، والنقاء، وحلم المستقبل. وكان بين اعظم ما أجهد من أجله تكوين عقل نقدي تحليلي، ووعي ضدي متعمق منقِّب، ولغة نقدية غوَّارة سابرة، وموقف نقدي من العالم والثقافة لا يهادن ولا يتواطأ، ولا يخضع لترهيب أو يغويه ترغيب، و أن تكون هذه المكوِّنات جديدة كلها، فريدة كلها، وثورية بكل ما فيها، مسلَّحة بأرقى أنواع المعرفة واكثرها عمقا وشمولية وجرأة على الاقتحام ونزع القداسة عن كل ما يقدسه الآخرون، وعلى ارتياد فضاءات المحرَّم والمقموع والمسكوت عنه، والافصاح عن المكتشف فيه دون أدنى شعور بالخوف او مهادنة.

كان بين أكثر ما أسعى اليه خطورةً، إذن، تأسيس فكر نقدي تحليلي، صارم، منهجي، متحرر من سيطرة العقائديات والشعارات والخطابية، في وضع ثقافي طغت فيه الكتابة النقدية المهلهلة، من جهة، والغوغائية العقائدية (الايديولوجية) بكل أنماطها، من جهة أخرى (وندر فيه النقد والفكر النقدي اللذان يمتلكان منطلقات تصورية تنبع من طبيعة الإبداع الأدبي ذاته، ومن كونه بالدرجة الأولى إبداعا باللغة ومنها ولها، ورؤيا جديدة ثورية للوجود) ،كما طغت فيه الشللية الحزبية والطائفية والفئوية وتحولت قيم المحاكمة الأدبية والفكرية الى مائة شيء آخر سوى المحاكمة الأدبية والفكرية بحق.

في لحظة تكاد تكون حاسمة، تتداخل منطلقات نبعت من الثقافة الغربية، مع الأحداث الجارية في الواقع السياسي، تؤدي الى تغيير في ميزان الصراع مع تقاليد الثقافة العربية والمجتمعات العربية وتولد الشعور بعلاقة عداء مع الغرب، ونوع من الحنين الى

الذات التاريخية للأمة. وكان لهذا دور أساسي في مفصل تاريخي من تجربتي النقدية. وقد حدث ذلك في المنحى الذي أدى إلى انقلابات في مواقف عدد من المفكرين العرب، من بينهم صديقي العزيز إدوارد سعيد (الذي قاده هذا الانقلاب الى كتابة كتابه الفذ الاستشراق، فيما مضت سنوات عمره قبل ذلك وهو قليل الاهتمام بهذا البعد من أبعاد العلاقة بين العرب والغرب). ما حدث في نهاية الستينات و نحن طلبة، على المستوى السياسي الخالص في علاقتنا مع الغرب، أقصد كارثة هزيمة ١٩٦٧، أحدث انقلابا منظوريا. فقد نبعت رغبة عارمة في مواجهة الغرب معرفيا والتخلص من عقدة النقص والدونية بإزائه، والرد على إحساسه بالتفوق والفوقية. وتجسد ذلك في الطموح إلى محاولة كشف منابع ومنجزات أصيلة دفينة في التراث العربي، وبلورة ما يمكن أن يكون مصدرا لعطاء جديد، في مقابل الثورة الدائمة التي كانت قد ملأت نفسي قبل ذلك على هذا التراث. ونشأت لهجة جديدة، عبرت عن نفسها من خلال أطروحتي للدكتوراه (التي كنت قد قضيت وقتا طويلا جدا وأنا أختار موضوعا لها) وأنا أحاول أن أجد منفذا أستطيع من خلاله أن أغني بعض جوانب هذا الصراع الحقيقي، على المستوى الإنساني، بيننا وبين الغرب، لا على مستوى الخطاب التقليدي الذي كنا قد اعتدنا عليه في لعن الغرب ووصمه بكل ما نستقبحه من صفات، إنما على المستوى التالي: « أين يكمن في تراثنا معطى جديد بأن تكون له قيمة حقيقية إنسانية تضاهي ما هو قائم في العالم »؟ ولذلك انصببت على التراث النقدي العربي أعمل على أرفع ما فيه من ذرى متمثلة في عبد القاهر الجرجاني خاصة، ثم أبحث في منابعه الفكرية وأبرز أنهاج التفكير المبدعة التي أدت الى كشوفات عظيمة بحق في الماضي العربي وكان بينها مثلا بلورة أول تفكير نقدي ناضج بحق في طبيعة اللغة المجازية والعلاقة بينها وبين التصور الديني للوجود ونشأة التفكير المجازي ثم دراسات الصورة الشعرية وجماليات النص القرآني والأدبي عامة، في وقت كان فيه الأوروبيون ما يزالون يتسلقون الأشجار بحثا عن الطعام ويعيشون في الكهوف ويلبسون جلود الحيوانات البرية (كما كنت أقول لزملائي في اكسفورد معابثاً لهم). وعليّ أن أعترف بأن الدافع كان دافعا شخصيا جدا، وأنا أعيش في وسط أعظم بيئة جامعية في العالم (اكسفورد) تزدحم بالمتفوقين من كل مكان، أنا القادم من بلدة صغيرة، ومن أسرة لم يُتَحْ لمؤسسيها حتى قدر مبدئي من الدراسة، ومن جامعة هامشية، ومن بلد «متخلف» في عالم يسمونه العالم الثالث. كان ثمة تحد كبير للتميز والتفوق وإنتاج عمل على مستوى رفيع يضاهي أفضل ما ينتجه أبناء جيلي في اكسفورد في ميادين الدراسة المختلفة. وامتزج ذلك بالدافع الحاد الى مواجهة معرفية مع الغرب ترفع في وجهه لافتة تقول: « نحن ثقافة تملك تاريخا عظيما ودررا نادرات. وها هي ذي بعضها ». لكن تحقيق ذلك كله كان مشروطا بمعرفة الثقافات الغربية والعربية معرفة عميقة ونقدية وشاملة للماضي والحاضر. ولذلك انكببت على قراءة كل ما كان متاحا لي أن أقرأه في الثقافة العربية وعلى الغور في ميادين المعرفة المختلفة في الغرب وخصوصا العلوم الجديدة. فدرست مجالات كانت شكليا خارج إطار عملي من اللسانيات الى علم النفس اللغوي الى علم الانسان (الانثروبولوجيا) الى الاقتصاد وعلم الاجتماع الى الفلسفة ثم الى النقد الثقافي والادبي قديمه وحديثه الى أفضل درجة كان في طاقتي دراستها . ومن خلال ذلك كله قمت بتكوين دراستي للتراث النقدي العربي في خضم المعارف الحديثة وسعيت الى منحه صورة جديدة وإبراز المكنون فيه على صعيد جديد. وأعتقد أن ما كنت أسعى اليه بوله مشبوب قد تحقق الى حد لا بأس به، وفي ما بعد أثبت أنه (دونما مبالغة في التواضع، وأنا لا أحب فضيلة التواضع في هذه الأمور ولا أدعي أنني أملكها إطلاقا) كان مفتاحا على مستويات كثيرة، في الثقافة العربية، والدراسات الأخرى أيضا. وكان جزءا أساسيا منه السعي الى موضعة التراث النقدي العربي في سياق عالمي، وقد تطلب ذلك جهدا كبيرا جدا،

ولكنه في نهاية المطاف استطاع أن يبرز وضعا ثقافيا عربيا يعيد إلى الذات شعورا، كان مفقودا دائما، بأن ثمة أسسا حقيقية لموضعة الثقافة العربية على مستوى متوازن مع ما هو قائم في الثقافة الغربية.

هذا المفصل بالنسبة لي كان هاما جدا، وقد ترك أثرا عميقا على عملي، وعلى دراسات عربية فيما بعد، ودراسات أوروبية، وكان مصدرا هاما للذين يعملون في الدراسات العربية في الغرب، وقد تغير الكثير في هذه الدراسات بتأثير هذا العمل وما تلاه من أعمال. وقد ساعد ذلك على نشوء تكوين فكري لديَّ شخصيا مختلف عن التكوين الذي ساد في مرحلة التمرد والغضب، وبدأ يظهر لي بجلاء أن هناك الكثير مما هو متشابك، ومتداخل في الثقافات الإنسانية، وأن التغيير المطلوب قد يكون الى درجة كبيرة تغييرا منظوريا: « كيف نعاين العالم؟ كيف ننظر إلى العالم بالدرجة الأولى ؟ وكيف نقرأ العالم اولا، لا كيف ندمر العالم ؟» حدث ذلك في لحظة أيضا هامة بالنسبة للدراسات الأوروبية مثل ظهور تيارات بنيوية في أوربا. ومن هذا التمازج الأساسي، الذي قد تكون برزت في أبحاثي أثناء حدوثه درجة ما من التعالي، لا التواضع، بإزاء الغرب، نشأت اتجاهات جديدة في عملي النقدي. ورافق ذلك إنتاج أعتز به اعتزازا كبيرا في النقد العربي كله (لا في عملي الشخصي فقط). كنت كثيرا ما أقول فعلا إن ما تم إنجازه في الماضي العربي وفي بعض الحاضر يتجاوز ما أنجز في أوربا حتى الآن. وقد تكون هذه اللهجة من التعالي غير مسوغة، ولكنها كانت ردة فعل ضرورية في ذلك الوقت، فلقد كنا بحاجة إلى اكتشاف الذات على مستوى جديد، وبطريقة مختلفة تسمح للإنسان بأن يشعر بأنه يعيش في العالم المعاصر، وينتمي إليه، دون عقد أو إحساس بالنقص إزاءه. ومن ذلك نشأ توازن جديد فعلا، سمح بامتصاص كل ما يحدث في الثقافات الإنسانية، التي أتيح لي أن أمتصها، بتجاوز شبه كلي لأي إحساس بأن الإنسان يعيش في إشكالية العلاقة بين التراث والمعاصرة، أو بين القديم والحديث، أو بين الذات والآخر. لقد تجاوزت ذلك كله وكنت أشعر أنني أنتمي الى جيل من شباب الباحثين من جنسيات مختلفة، أوروبية واميركية وغير ذلك، يشكلون نخبة فكرية أتيحت لها مصادر الدراسة ذاتها في زمن واحد ومكان واحد ولا فرق فيها بيني وبين غيري إلا بالتقوى في طلب العلم والذكاء الطبيعي ونذر الذات للمعرفة. ولم أكن أشعر بعقدة الدونية بالنسبة لأحد في ما يخص هذه الأمور، بل كنت أعاني من نقيضها في معظم الأحيان.

لماذا أركز على هذه الزاوية بالذات، لا على العمل النقدي المباشر؟ لأني، كما قلت، أربط مشروعي النقدي بمفهوم التغيير الكلي، بتغيير العالم، وتغيير الذات. وجزء من هذا التغيير، يتمثل في تغيير علاقة الذات بنفسها، و علاقتها بالآخر، و بالعالم المعاصر. من هذه البؤرة فاضت الكثير من الرؤى، التي كانت إلى حد بعيد جديدة، في محاولة تجاوز الماضي، وتجاوز العقد التي تركتها علاقاتنا بالثقافات الغربية بشكل خاص. ونشأت لغة نقدية جديدة، في إطار هذا التغيير الذي أشرت إليه. كنت أدرك أنه من الضروري جدا أن تنشأ علاقة جديدة مع اللغة، ومع اللغة النقدية بشكل خاص، ومع نمط التعبير النقدي، وأعتقد أن ذلك ظاهر في دراساتي بشكل واضح. خلال سنوات الدراسة في اكسفورد، بدأت أطروحات جديدة تغير مفهومنا للعلاقة بين اللغة والفكر، حيث كان الفكر التقليدي يعلمنا أن اللغة أداة للتعبير، لكننا بعد ذلك اكتشفنا أن اللغة تصوغ الفكر، وتنتجه، وأنها ليست أداة من أدوات التعبير بالمعنى السائد. هذا الاكتشاف كان هاما جدا، لأنه بدأ يدخل مشروع التغيير في إطار جديد. إذا كنا نريد أن نغير العالم، فالتغيير لا يمكن أن يتم في سياق الثقافة السائدة، ولغتها السائدة، لأن توارث اللغة سيؤدي إلى توارث الفكر، والبنى اللغوية المتوارثة تصوغ بنى نفسية – عقلية متوارثة. لذلك ينبغي ابتكار لغة جديدة، وبنى جديدة، وأنهاج طازجة فذة في تجسيد العالم وتمثيله واكتناهه. إذن من الضروري نسف اللغة النقدية، واللغة بشكل عام، واكتشاف لغة جديدة. والسعي الى اكتشاف لغة جديدة

قد يكون من أكثر الأشياء خطورة في ما حاولت أن أنتجه في دراساتي، لأن ذلك يعني نمطا جديدا من التفكير: من اللغة النقدية، من المصطلح النقدي، من النهج النقدي، في التعامل المباشر مع النصوص، ومع القضايا الثقافية. وأظن أن ذلك قد يكون أهم إسهاماتي في هذه المرحلة: تغيير النمط الفكري السائد، ولغة الفكر التي ورثناها، وإنتاج نهج جديد في التفكير، ولغة جديدة للتفكير النقدي والموقف النقدي الضدي من العالم.

وقد اتخذ كل ذلك صيغة مشروع نقدي بنيوي هو أخطر ما تحقق في الكتابة العربية في اعتقادي خلال العقود الثلاثة الماضية. ويحتشد هذا المشروع بألف شيء وشيء، لكنه ينبع من شهوة تغيير العالم ذاتها التي نبع منها كل شيء آخر:. وكان منحى التغيير هنا السعي الى التخلص من النظرة الجزئية والتجزيئية التي طغت في الثقافة والحياة العربية، ومن الانخراط العاطفي السيال في كل شيء في حياتنا، ومن الغوغائية والعقائديات والماضويات والقداسات، ثم الخروج الى نهج بنيوي في معاينة العالم يدرك أن أي ظاهرة في الدنيا، من دراسة الشعر الى تحرير المرأة الى معركتنا مع اسرائيل، لا يمكن أن تفهم فهما عميقا بالمنظور السائد في الحياة العربية الذي يقوم على الفكر النووي الجزئي، بل ينبغي أن تعاين بوصفها مكوِّناً من مكونات بنية كلية ونظام شامل لا يمكن فهمهما إلا من حيث هما شبكة من العلاقات المعقدة بين مكونات أساسية قابلة للتحديد بالنظر المدقق، وأن في أساس كل شيء اللغة التي بها نتصور العالم وبها نحلله وبها نجسده.

وفي هذا السياق، مثلا، تبرز مشكلة أشرت إليها في عدد من دراساتي، وهي أنني أنتج عددا كبيرا جدا من المصطلحات والمفاهيم التي تعصى في كثير من الأحيان على القارئ، لكن الأمر لا يقلقني أبدا. إن ما يعنيني بالدرجة الأولى هو الإنتاج المستمر، القائم على تجسيد هذا النمط الفكري المتجاوز، المتقصي، المختلف، سواء أكان ذلك بشكل مباشر مفهوما أو غير مفهوم، مقبولا او غير مقبول، على المدى القصير بالنسبة للقارئ العام. وفي هذا الإطار، فإن ما قمت به من ترجمات، وما أنتجته من مصطلحات كثيرة جدا في هذا السياق، أثار عددا من الاعتراضات، لكنه في الوقت نفسه لقي قدرا ضخما من التقدير والاعجاب، ودخلت بعض المصطلحات التي تضمَّنها في نسيج الكتابة النقدية العربية والنسيج اللغوي نفسه أحيانا، وفي صياغة أنهاج التفكير ذاتها. إن ثمة جيلا واحدا على الأقل في العالم العربي يفكر ويحلل ويكتب بطريقة مختلفة وبلغة مختلفة، ذات منابع بنيوية وتحليلية، عما كان سائدا حين بدأنا جميعا العمل الذي قمنا به. ولعل ذلك أن يكون بارقة يتيمة من الضوء في هذا الظلام العربي الكالح.

لكن في نهاية المطاف يظل السؤال الأساسي الذي كان يشغلني دائما قائما يواجهني بحدة، وهو: « كيف نستطيع أن نغير العالم الذي نعيش فيه؟ ولماذا نريد أن نغيره»؟ والإجابة على « لماذا نريد أن نغيره »؟ متضمنة في كل شيء يقوم به الإنسان: من التدريس في الجامعة الى التفكير بالتقدم المعرفي عامة. ولكن السؤال الأصعب هو «كيف نغير العالم»؟ وما يزال السؤال مطروحا بشدة في ممارستي النقدية بل في حياتي الشخصية والجامعية أيضا، وما تزال الإجابة عنه مستعصية تماما. على الأقل يجهد الإنسان لكي يظل قادرا أن يمتحن السؤال، والجوانب المختلفة له، ويسعى إلى أن يجد بعض الإجابة عنها. من هنا مثلا لم أفصل مرة واحدة في كل عملي بين العمل النقدي التقني، وبين العمل الثقافي الحضاري، والاجتماعي والسياسي العام، وقد قلت في مقدمة كتاب لي ما معناه: « حين نستطيع ان نزرع البطاطا بأفضل الطرق الممكنة وباتقان كلي نستطيع ان نهزم اسرائيل ». فمن تعاملنا مع المرأة الى انتاجنا النقدي الى فن الطبخ ثمة سلك حضاري واحد يشد كل شيء، ولا يمكن لنا أن نعامل المرأة باستعباد وازدراء ثم نبحث عن الحرية السياسية في شؤون الحكم، او ننتج نقدا ادبيا يمتلك روحا وهاجة بالقدرة على التجاوز وريادة فضاءات وغياهب معرفية جديدة تكون الحرية فيها نبراسا

هاديا ومغويا. ولذلك كان كل ما تم في أبحاثي يتم في إطار أوسع بكثير من النص، مع أن معظم ما قمت به كان دائما ينطلق من النص، و قد يكون هذا الوجه من عملي أكثر وأنصع حضورا في أذهان الناس، لأني أنجزت دراسات لعدد كبير من النصوص الحديثة والقديمة، وكنت دائما اتخذ من النص وسيلتي الوحيدة لطرح الأسئلة ومحاولة الإجابة عنها، لكن التركيبة النقدية التي كنت دائما أسعى الى انتاجها كانت أشد تعقيدا من مجرد دراسة نص . كان العمل التقني دائما جزءاً من هذه المحاولة الشاملة لموضعة النص في سياق ثقافي كلي اجتماعي سياسي وحضاري أوسع: راهنا على مستوى تزامني، و تاريخيا على مستوى تاريخي، وعلى المستويين، أي موضعة النص في سياق تاريخ الكتابة العربية، الشعرية وغير الشعرية، وفي سياق الإنتاج الفكري والشعري الراهن عربيا وعالميا، ثم اكتناه العلاقة بين النص والبنية، وبين البنية والتاريخ: هل البنية ثابتة لا ينالها تغير، كما تبدو في أعمال باحثين غربيين، أم أنها تلج فضاء التاريخ ويلج فضاءها التاريخ؟ وقد اختلف عملي جذريا في هذه المسائل عن الكثيرين من الغربيين، وخصوصا الفرنسيين، فقد كان المعنى والرؤيا دائما هما من هموم هذا العمل وكنت دائما ألحُّ على أن البنية متشابكة بالتاريخ وانها عنيدة لكنها قابلة للتغيير. هذه النقاط في تقديري قد تكون أخطر النقاط في أبحاثي التي أحدثت إسهاما في العمل النقدي العربي وغير العربي أيضا. وليس من السهل الدخول في تفاصيل الكيفية التي يتم بها ذلك، ولكن هذه الكيفية هي ما شغلني بالضبط: كيف نستطيع أن نموضع النص في هذا السياق العام؟ وأعتقد أن هذا السؤال ما يزال غير مجاب عنه بكفاية كلية في النقد العالمي، او في عملي الشخصي. في النقد العالمي هناك محاولات كثيرة لمعالجة هذا السؤال. أما في عملي النقدي فقد يكون آخر ما حاولت أن أقدمه من إجابات ما ظهر في بعض دراساتي خلال السنوات القليلة الأخيرة، حين طرحت مفهوم « البنية المعرفية » (ما أسميته بالانكليزية حين وضعته: (epistemological structure)، أي أن نحاول أن نقرأ النص في سياق بنية معرفية معقدة التركيب مختلطة المكوِّنات متشكلة في الثقافة والمجتمع ولدى المبدع الفرد للنص. حاولت أن أصف سبل تكوين هذه البنية المعرفية، وكيف تكون تجسيدا لتمفصل البعد التاريخي للثقافة مع البعد الراهن لها، ولتاريخ الذات الفردية مع واقعها الراهن، وتاريخ الكتابة مع واقعها الراهن، بطريقة شديدة التعقيد، لكنها بين أكثر ما لايزال يشغلني بعمق.

في الفترة الأخيرة اتجه عملي إلى وجهات تكاد تبدو خارجيا جديدة وطارئة، لكنها في الواقع نوع من النمو الداخلي من خلال هذه المفاهيم، لأن هذا العمل جوبه مجابهة مباشرة بلحظة وعيٍ لانهيار مفهوم البنية، بل لانهيار البنى ذاتها، لا مفهوم البنية: انهيار البنى الثقافية والسياسية والاجتماعية واللغوية التي نعيش ضمنها. ومن هنا نشأت إشكالية جديدة: كيف نستطيع أن نجسد عملية انهيار وتشظ بلغة وبتصور يقومان على فكر توحيدي وبنيوي؟ وبدأً هذا الصراع في عملي، ثم بدأت مرحلة بكر من ارتياد النفس والفكر انبثق فيها نمط من الكتابة النقدية أسميته منذ لحظة انبجاسه فكرةً او حلماً: «نصٌّ على نصٍّ/ نصٌّ على عالم». وكان ذلك تخمُّراً لعشرات السنين من تأمل المعرفة والنقد وعلاقتهما بالذات العارفة الناقدة، ومن الشبق لابتكار معرفة شخصية خالصة بالعالم. بدت الفكرة حلما جميلا رسمتُ خطوطَه الأولى في مساء مدهش مع صديقة مدهشة هي اعتدال عثمان في مقهى الفيشاوي في القاهرة. وشاركتني اعتدال بفكرها اللمّاح وعذوبة ارتيادها لما لا يكون في رسم الملامح الأولى. من ذلك المساء خرج الحلم متحققا في أول تجسيد له في «نص على نص/ نص على عالم» حول «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» لأدونيس. ثم تجسد في صورة أتم في بحث (أهديته فعلا الى اعتدال ونشر في مجلة في هذا البلد الجميل هي كلمات عنوانه «الأزمنة الأولى/ الأزمنة الأخيرة.

نص على نص/ نص على عالم». وبدا لي بحق أن ذلك كان مشروعي الفكري - النقدي الذي كنت أبحث عنه مثل ديوجين في دهاليز المعرفة الخارجية، فيما كان يتلألأ في غابات النفس ولا أراه. لقد اكتشفت نفسي وموقعي من النقد والفكر في العالم: أريد أن أفيض بكتابات تتجاوز حدود النصوص لتلج متاهات العالم: العالم الذي تبلوره النصوص ذاتها، والعالم كما أعيشه وأعرفه أنا- أنا الحيُّ داخل النصوص وداخل العالم بكل ما في علاقتي مع النصوص من التاريخ والمعرفة، وبكل ما في علاقتي مع العالم من التاريخ والمعرفة. أريد أن أكون داخل النصوص وخارجها، وداخل العالم وخارجه، وأن أبتكر لغة نقدية وصيغةَ نصٍّ نقدي قادرين أن يجسدا ذلك. في نيويورك ، حين كنت أستاذا في جامعة كولومبيا بدءا من ١٩٩٠، انتسجَتْ وأنا أتسكع على ضفة الهدسون وحيدا، بائس الروح، صيغة نص يقول نيويورك ويكتنهها في ذاتي كما أعيشها متمازجا مع ادونيس كما كان قد عاشها ومع نصه العظيم «قبر من أجل نيويورك» ومع كل ما تمثله نيويورك للعالم ولي ولأدونيس، وكل ما تعنيه الكتابة لي. ويومها كتبت نصا في حجم كتاب صغير لم ينشر بعد هو: قبر من اجل نيويورك قبر من أجلي/ أجلنا/ أجلكم/ أجلها. والكتاب يحوي نص أدونيس متناً وكتابتي تلتف حوله لصفحات ثم تنقلب الصورة فيصبح نص ادونيس هامشا لكتابتي. وهكذا. وفيه صور لنيويورك ورسومي لها داخل كلا النصين مع كتابات في صيغة قصائد نثر لي عن نيويورك تتشابك مع كل شيء آخر.. وكتبت لادونيس في باريس أخبره بذلك. وكانت تلك نقطة انفجار مذهلة بالنسبة لي ما أزال أعيش في خضم لججها و دوارها. وهي قطعاً أجمل ما في العمر من لجج هائجات (مع استثناء واحد: هو اللجج التي تطوطح بي فيها حبيبتي الداكنة وهي تصخب في عبق ال..). لقد وضعَتْني في حيث أخذني شبقي ووضعتُ شبقي في حيث أخذَتْه الفتنة بالعالم وبالكتابة وباللغة وبالمعرفة وبالشعر وبالمرأة وبالإنسان في كل تجلياته. وأردت إقحام كل هذه المكونات السحرية لعالم سحري في جسد من الكتابة اسمه نص - نصوص. وأردت إخراج النقد الى الأبد من كونه « كلاماً على كلام » ولا شيء آخر - كما قال عنه أبو حيان التوحيدي في عبارة كررها رولان بارت بعد ذلك بقرون وصرنا بغباء ننسبها اليه ونقتبسها منه - ولعله هو نقلها من التوحيدي سراً - كما يفعل باحثون غربيون يسرقون من تراثات أخرى دون اعتراف، كما يسرق الغرب ثروات العالم دون إفصاح.

في هذا النمط من الكتابة وجدتُ كمال ابوديب الذي كنت قد أضعته في محاريب المعرفة الموضوعية المتجردة الصلدة في أروقة كليات اكسفورد وتركته متمنطقا جبَّةَ الأكاديمية الخالصة . و هزَّني نشوةً أنْ أعثر عليه (صاحبي القديم اللذيذ العفوي الفيّاض الذي تربّى في أزقّة موحلة في فقر صافيتا يصخب قهقهاتٍ رافعا وجهه الصغير لزخّات المطرة الأولى بعد صيفٍ عنجهيّ، ثم صار يحجب ما يربو على الابتسامة على عشاء في ضوء الشموع في ترف كليته الفائقة سانت جونز) واستعدتُه إليَّ بعد لأيٍ. به أنقذتُ روحي وبي أكملَ روحه. وعدنا معا نكتب الآن كل شيء بهذا الافتتان بالعالم وبنا نحن الاثنين . ثم كتبتُ بعض ذلك كله لا نقداً بل في صيغة أخرى في عذابات المتنبي في صحبة كمال ابوديب والعكس بالعكس ٣٥٤ ه - ٢٠٠١ ميلادية. وكان ذلك بين ١٩٨٨ و١٩٩٥. وصدر الكتاب عام ١٩٩٦ يحمل تاريخ زمن لم يكن قد أتى بعد ٢٠٠١ لكنني كنت قد كتبت هذا الزمن الذي لم يكن.

وكان ذلك كله فعلا تجسيداً لمفصل الصراع الدائر في ذهني وفي عملي حول هذا السؤال، ولم يكن فيه حتى رائحة من قراءاتي في النقد الغربي، على عكس ما قد يفترضه الكثيرون - فلقد كان جديدا حتى بالقياس إلى ما يحدث في النقد الغربي!

وما أزال أستغرب أن النقد العالمي لم يصل إلى هذه النقطة ليواجهها على الإطلاق، لقد قدَّم جاك دريدا، مثلا، أعمالا مثيرة، لكنه ما يزال يتحدث عن البنية المبنينة، أي أن البنية لديه تحديدا مبنينة، وقد أثرت في رفضى لهذا المفهوم، وفي استخدامي لعبارة

«البنية اللامبنينة»، السؤال النقدي المتعلق بالعالم وبالنقد وبعلاقة الواحد بالآخر، وكيف نستطيع أن نقرأ أو نجسد مثل هذه الحالة من تشظي البنى بلغة هي بطبيعة الحال مغايرة شديدة التبنين. وقد حدث شيء من التداخل بين دراساتي وعمل دريدا وما بعد البنيويين وما بعد الحداثيين، ولكن من منطلق مغاير، ولأهداف متباينة. فأنا أبحث عن سبل لتجسيد هذه الأسئلة المقلقة الجديدة في بنية نص نقدي هو في ذاته نص إبداعي أيضا ويجسد معضلات العمليات الابداعية كما يجسدها أيُّ عمل إبداعي آخر من الموسيقى الى النحت الى الشعر والرواية. ومن هنا بدأ عملي يفكِّك، ويقوض (لا بمعنى الكلمة عند دريدا بل باستخدامي الخاص لها) ويشقِّق ويمزق نسيج النص النقدي نفسه، بطريقة تجلو الصراع الداخلي الذي ينشأ في الذات في علاقة الناقد بالعالم وعلاقته بالنص والمتلقي واللغة والتكوين المعرفي وتاريخ الكتابة الابداعية ، في النقد وغيره من الأجناس ، وفي علاقته بنفسه . لقد كنا، مثلا، ومازلنا نكتب ونحن نتخيل أننا دائما ننتج شيئا منفصلا عنا، وأن النص شيء على مسافة بعيدة منا، لا نستطيع أن نعيشه، وأن للنص النقدي شروطاً يجب أن تتحقق فيه، مثل المنهجية والموضوعية.. الخ، مما درجنا عليه. لكنني الآن وخلال السنوات الأخيرة مأخوذ بهموم وأسئلة مغايرة بينها وعي أن الصراع الذي يدور في عملي هو: كيف تستطيع أن تجسد أن النص هو أنت و أنك أنت النص (إنه صراع لنقل مفهوم النص من الخارج إلى الداخل)، وأن تكتب وأنت تعيش العالم بأكمله، وأنت تعيش جسديا أيضا لا فكريا فقط: تعيش بشكل يومي في ممارسات اعتيادية، من بينها الأكل والشرب والذهاب الى الحمام في لحظة قسرية تجبرك على نبذ فكرة جميلة تكتبها والسفر والاكتئاب والفرح وغيرها، وتعيش اجتماعيا في علاقات مع الناس بينهم الأصدقاء والزوجات والحبيبات والأعداء والعشيقات سرا وعلانية، وتعيش وأنت مدرِّس جامعي تعايش طلبة ولديك زملاء وزميلات وبحوث، وتعيش وأنت تكتب وتقرأ وتدفع الفواتير و تسمع الموسيقى وتلعب الرياضة وتغسل سيارتك في شمس غبارية قائظة وتزرع الأزهار في الحديقة وتنتشي لتغريد الطيور على شجيراتها ويغيظك لدغ بعوضة مهاجرة في خدك الأيسر. كل هذه الأمور بدأت تظهر بقوة في دراساتي خلال السنوات الخمس الأخيرة بشكل خاص، وبدأت تحدث هذا التمزق الداخلي للنص. وتطوطح سلطة الناقد وتشققها، وتمزج أنواعا إبداعية مختلفة، منفصلة تاريخيا، في النص النقدي الرصين المتغندر باللهو واللعب في الوقت نفسه (كما تتغندر حبيبتي الأنيقة الآن لاهية بوشاحها المقصّب هدية مني لميلادها السري) (وها أنذا ألج فضاء اللعب وانتهاك حدود النص هنا أيضا إن كنتم لا تدركون !!!). (وأنا واثق من أن ظهور هذه الدراسات سيسبب، كما سبب صدور كتابي جماليات التجاور، صدمة للقاريء الذي يألف عملي بالذات لأنه اعتاد أن يرى في هذا العمل التكوين المتين، الكلي – شبه الكلياتي، والمتكامل) لكن في اللحظة الراهنة هذا اكثر ما يشغلني فعلا: أن تكتب انت. وبدأ يحدث صراع داخلي في اللغة، أعني كيف يمكن للّغة أن تجسد ما لا يتجسد لغويا؟ فاللغة تقوم على تجسيد علاقة مع الآخر، وهي غير قادرة على أن تجسد علاقة مع الذات، تظهر التكوين الداخلي والتشقق الذي ينبجس في هذا التكوين، إلا بتحويلها الى آحر. لكن الذات ليست آخر، وأي مأساة أن أقبل أن ذات +ي هي آخر منفصل عن + ي. وقد أشرت في بعض دراساتي، مثلا، إلى أنني لا أستطيع أن أقول شيئًا عن نفسي إلا أن أفصل نفسي عن نفسي.

وفيما قلته الآن دليل على ذلك، لكن ليكن لنا شاهد آخر: (أنا) الآن أتحدث فأنطق عبارة : « وجدت نفسي أفكر في هذا الموضوع ». و إذا سألت+ني «ما هي نفسك» ؟ كيف أستطيع أن أقول «نفسي هي» فأخلق آخر مني ؟ هل تستطيع أن تكتشف لغة تستطيع أن تقول «وجد ت.... ي» «وجدت». وتصمت، لأن اللغة لا تستطيع؟ أنا أريد أن أبتكر لغة نقدية تستطيع أن تقول « وجدت .....» ويكون كمال أبو ديب في الفعل «وجد»

الذي هو فاعله، دون أن تحدث لحظة فصل بين كمال أبو ديب الذي يكتب وبين اللغة التي يكتب بها ثم النص الذي يكتبه، وكمال ابوديب الذي هو مفعول الفعل؟ لا، لا تستطيع، بل تجبرك اللغة أن تدخل نونا عجيبة يسمونها فعلا نون الوقاية، وإذا أدخلت نون الوقاية فكأنك تريد أن تقي اللغة من أن تصل إلى ما تريده أنت، وأنا لا أريد أن أقي اللغة على الإطلاق، و لا أريد أن أقي العالم، لأني أريد أن أمزق - أن أزيد تمزيق - هذا العالم، أمزقه من الداخل ، بتمزيق اللغة نفسها، و تمزيق الذات، وتمزيق النص النقدي بأكمله. وسأتهم بالجرأة على اللغة وتهديم المقاييس والمقدسات. ولكني أجرؤ على ذلك، لا لأننى مولع بالتدمير لذاته وحسب، وبالتدنيس لذة بالتدنيس فقط، أو لأنني مولع باللعب من أجل ذاته وحسب (مع أن اللعب شيء جميل جدا في كل شيء وبأي شيء) بل لأن القضايا الفكرية والمفهومية التي يتم الصراع حولها في نفس + ي على قدر كبير جدا من الأهمية. لأننا، في النهاية، لا يمكن أن نجسد عالما مختلفا بلغة هي نفسها غير قادرة على الاختلاف. إنه لصراع على درجة كبيرة من القسوة، ويتطلب قدرا هائلا من الحيوية والتصميم والعزيمة والمعرفة والوعي والجرأة أيضا على الاقتحام والانتهاك والاجتياح. ويسعدني ويعزيني أنني لا أرى في نفسي افتقارا الى أي من هذه المقتضيات.

أنا واثق، كما قلت، أن ظهور الدراسات التي تتبلور فيها هذه الأسئلة سيسبب صدمة للقارئة والقارىء. ومما يسعدني أن واحدة من أعلى ذراها قد ظهرت في العدد الأول من ثقافات، في بحث يرشح عنوانه بكل هذه الأسئلة والمتاهات: «كمال ابوديب يعاني يكتنه يعابث يستعيد يرتعش في: صدمة/ هزة الاستعارة أو جماليات الانتهاك... الخ » . وأرجو أن تقرأوه بهذه الروح، لأن هذا البحث يمثل تاريخ هذه المرحلة فهو بدأ من حوالي عام ١٩٨٤ مع أبحاث أخرى لكنه انتهى بعد أن تبلورت هذه الصراعات بشكل مبدئي آمل في المستقبل ان يتاح له قدر أكبر من الجلاء. وأرجو أن تصيبكن وتصيبكم حين تقرأنه صدمة/ هزة الانتهاك ولذة الامتلاك. وسيكون ذلك تعبيري عن امتناني لكنَّ ولكم على استماع كنَّ/ م إليَّ وصبركم/ نَّ علي هذه الدقائق كلها.

تعقيب من الدكتور علوي الهاشمي:

شكرا جزيلا للاستاذ الدكتور كمال ابوديب على هذه الإفاضة في.... لا أقول في ظلام تجربته لأن تجربته مضيئة في جميع جوانبها حتى في داخلها المظلم المضيء.

كثيرة هي الحاجات التي نستخلصها من تجربة الأستاذ الدكتور كمال أبوديب، النقدية والفكرية، المعجونة تفاصيلها بتفاصيل تجربته الحياتية، إلى حد أن تطابق الفكر والأدب والنقد بالعالم من جميع زواياه، وجميع أبعاده، فقد بدأت هذه التجربة الكلية من نواة أسماها التمرد، أدت إلى حالة من التوتر في علاقته بالغرب، أطلق عليها صفة العداء مع الغرب في المرحلة الأولى، ولعل هذا الميلان في ميزان التجربة قاد هذه التجربة إلى تعديل الميزان بعد ذلك، لكي يقف على توازن شديد في رؤيته للعالم، أشتغل على تأثير الدين على المجاز في أطروحة الدكتوراه، حاول أن يعرف كيف يقرأ العالم، لا أن يدمر العالم، من منظوره الشخصي الفكري، طرح المشروع النقدي باعتباره جزءاً من مشروع فكري مرتبط برؤية للعالم جديدة بالضرورة، دعا إلى نسف اللغة النقدية واللغة بشكل عام، واكتشاف لغة جديدة، أي تغيير النمط الفكري السائد، وإنتاج أنماط فكرية جديدة، حفر في مسألة مهمة في ثقافتنا الحديثة وهي إنتاج عدد كبير من المصطلحات التي تغني الجهاز المعرفي العربي، اهتم اهتماما ملحوظا بالترجمة والمترجمات، وتساءل أسئلة كثيرة منها: كيف يمكن تغيير العالم الذي نعيش فيه؟ صارت القراءة النصية عنده عبارة عن سياق لبنية معرفية، يتموضع فيها ذلك النص بالضرورة، رفع سؤالا نقديا مهما، وهو كيف يمكن تمزيق وتشقيق نسيج النص؟ ثم كيف يمكن تجسيد العلاقة بين قارئ النص ونصه المقروء؟ هل أنت النص أم النص أنت؟ و بينكما لحمة العالم أو عجينة العالم إن جاز التعبير،

سأل في الأخير كيف أقول نفسي دون أن أخلق آخر مني، أو دون أن أبعد نفسي عن نفسي، توصل في نهاية مطافه الفكري إلى أنه أراد تمزيق هذه اللغة وهذا العالم، لا كلعبة، ولكن من أجل اكتشاف القضايا الحادة التي يتشظى بها ذلك التفجير. والآن هو أمامنا بكل هذه القضايا الحادة والإشكالية التي طرحها في كل هذه الرحلة الطويلة، الغنية، التي عبَّر عن بعض ما فيها من قضايا، ونحاول نحن أيضا أن نغوص معه في هذا البئر العميق، لكي نستخرج من اللآلئ ما قد بخل الحديث، ولم يبخل المحدث، به.

الدكتور كمال:

هل قلتُ أنا حقا كل هذا الكلام؟ إذن يبدو أنني قلت شيئا ذا معنى. إن هذا التلخيص أجمل بكثير مما قلته.

الدكتور علوي:

بل أنا سجلته من لسانك.

د. عبدالكريم حسن:

شكرا للصديق الدكتور كمال على هذا اللقاء الجميل وعلى هذا الحديث المضيء. لن أعود الى نيتشه ورغبته العارمة في تهديم اللغة في محاولاته الجادة لكسر البنية القواعدية في الجملة، وإنما سأقف عند سؤال واحد غير متشظٍ أرجو له أن يحافظ على بنيته وإن تناثرت أبعاده.

ما الدوافع التي أدت إلى انتقالك من البنيوية إلى ما بعدها؟ هل الأمر يتعلق بالأداة المنهجية وقابليتها أو عدم قابليتها للاستجابة للنص الأوسع؟ وهل تعتقد أن الظاهرة وإن تشظت تفقد تأطيرها في بنية؟ أليست البنية واحدة مهما أخذت من ظهورات؟ إن لغة الحلم المتشظية ولغة الكلام، حتى لغة الجنون، كل ذلك يمكن أن يرتد إلى بنية، أن ينكشف عن بنية، أن يُستوعَب في بنية.

د. كمال أبو ديب:

شكرا على سؤال جميل، بل سلسلة من الأسئلة الجميلة، وهي في جوهر التساؤلات التي أطرحها في عملي.

دعني أنطلق من فكرة الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، وهي غامضة قليلا لديَّ. الفكر البنيوي نمط من أنماط معاينة العالم في ظواهره المتعددة المتباينة، نمط يستند الى مجموعة من المكونات الفلسفية والمنهجية، وقد اكتنه هذا الفكر أبعاد المعرفة المتعددة المعقدة وأجاب على أسئلته الكبرى من خلال ذلك. لكنه مثل كل نهج فكري ناضج آخر أدى الى توليد أسئلة جديدة وإعادة صياغة أسئلة قديمة، ومن مواجهة هذه الأسئلة وغيرها انبثقت تيارات ما بعد بنيوية لها منطلقاتها المكمِّلة والمطابقة والمغايرة أيضا. لكن الفكر البنيوي ما يزال نهجا رائعا من أنماط التكوين المعرفي والفكر التحليلي، وما تزال مقولات أساسية فيه مفتاحا مثيرا لاكتساب المعرفة وتحليل الظواهر. إذن هناك تكوين بنيوي للفكر التحليلي. بهذا المعنى أعتقد أن عملي ما يزال يقرأ العالم من خلال تكوين فكري بنيوي، بالمعنى الذي حاولت أن أبلوره في دراساتي، لا بمعنى الاتجاه الشكلي الذي ساد في الدراسات الفرنسية. من هنا لا أربط كثيرا بين عملي البنيوي وبين نمط معين من البنيوية ساد في فرنسا. عملي الشخصي لم يكن شكليا في أي لحظة من اللحظات، منذ بداياتي. وحين كتبت البنية الإيقاعية مثلا كان ذلك واضحا فيه. بالمعنى البنيوي الذي تبنيته في دراساتي او ظهر في دراساتي بالأحرى، ما أزال بنيويا، بمعنى أنني لا أستطيع أن أقرأ العالم باعتباره مجموعة من الظواهر الجزئية، ولا أستطيع أن أرى الظاهرة الفردية من حيث هي ظاهرة فردية، ولا أستطيع أن أقرأ شيئا خارج نظم العلاقات التي يشكلها الكل، ولا أستطيع إلا أن أحلل من خلال مجموعة من العلامات التي تشكِّل ركائز في التكوين الذي أحاول أن أقرأه او اراه. بهذا المعنى ما يزال عملي بنيويا، ولذلك قلت إنني أتحدث الآن، أو أحاول الآن أن أكتنه هذا الشيء الذي أسميته البنية اللا مبنينة، مؤكدا في عبارتي على كلمة البنية. والمصطلح الذي ابتكرته في هذا التعبير مصطلح متعمد، ودقيق في التعبير عما أحاول أن أقوله، وقد جهدت في بلورته،

على ما فيه من تناقض ظاهري. لكن أن تسعى من خلال مثل هذا التكوين الى قراءة ما أسميته بنية لا مبنينة، في عالم أصبح التشظي فيه هو السمة الأكثر بروزا، يُحدِث لدى المفكر نوعا من التعارض الأساسي بين لغته النقدية ومفاهيمه النقدية، وبين التكوين الذي يحاول أن يكتنهه. لأن الفكر البنيوي في النهاية يقوم فلسفيا على منطلقات تؤمن بتكوينات راسخة في العقل الإنساني نفسه، وتسند العديد من الجوانب التي تمت دراستها إلى ثوابت في هذا العقل. من هنا طرحت كثيرا، وحاولت جاهدا أن أقول مرات كثيرة (في أحاديث ، لا في كتابات)، أن هناك نهجا آخر يتجاوز مشكلة الثبات في البنيوية، ويصل إلى محاولة رؤية مفصل التعالق بين التاريخي وبين البنيوي، بمعنى أن البنية تاريخية في حد ذاتها، على عكس المقولات البنيوية الأساسية في أعمال كثيرين من البنيويين. البنية في حد ذاتها تاريخية، ولكنها ليست تاريخية بالمعنى الذي كنا نقرأ به تاريخ الأدب – وهذا بحاجة الى تفسير لا أستطيع متابعته الآن. إذن أن تحاول أن تستخدم لغة ومفاهيم تقوم على التوحيد والتكوين الكلي في فهم ما هو متفجر من الداخل، باتجاهات مختلفة كثيرة، يُحدِث مشكلة جديدة. وما سعيت إلى محاولة حله هو هذه الاشكالية: كيف تستطيع دون أن تفقد الخصائص الأساسية للتكوين البنيوي في العمل التحليلي على مستوى الفهم، والتحليل والقراءة، كيف تستطيع أن تقتنص _ دون أن تتخلى عن كل ذلك _ ما هو مناقض له ؟ وفي نفس الوقت كيف تستطيع أن تُدخِل ما هو ذاتي أو فردي في وعي المتلقي – الذي هو أنتم الآن، فليس هناك متلق تجريدي مطلق– في هذا السياق الذي يقوم على تقويم متماسك؟ ومن هذه التناقضات والتعارضات بدأ النص النقدي يصبح لدي نصا إبداعيا، إذ لم يعد نصا يقوم على قراءة ما هو خارج الذات، بل أصبح تجسيدا لهذا التعالق الدائم بين الذات و ما حاولت أن أصفه و بين ما تسعى الذات إلى وعيه وتحليله. لا أستطيع أن أجيب إلا بتصوير هذه الإشكالية، لا بقول إنني انتقلت من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، أما لماذا نشأ ذلك؟ فجوابي هو و ما يزال أنه نشأ لسببين:

الأول، لأنني بالدرجة الأولى أكتب بانشغال دائم بالثقافة العربية، مع كل اهتمامي وانشغالي بالثقافة في العالم، وبالفكر العالمي والنقد العالمي، يظل تركيزي الأول على التكوين الثقافي العربي ومشكلات هذا التكوين ومحاولة وعيه في السياق العربي والعالمي. وفي هذا التكوين واجهتني ظواهر إبداعية لا أستطيع التعامل معها بصورة دقيقة إلا بالنمط النقدي المتجاور الذي سعيت الى ابتكاره.

والثاني: هو أنني باستمرار أطرح الأسئلة التي تبرز لي من خلال تطور عملي الشخصي، وأنا أؤكد بصدق أنني لا أهتم في حياتي كثيرا بالموضات الثقافية التي تنشأ في العالم، ولا يعنيني إلا على مستوى معرفي أن هناك مدرسة ما تسمى بنيوية و يجب أن يكون ما بعدها ما بعد بنيوي أو أن اتجاهات نشأت في النقد العالمي ارتبطت بالمرء ويجب أن أشغل نفسي بها. وأنا أعرف أن الكثير من النقاد يعيشون على مثل هذه الموضات، كأن يقرأ الناقدكتابا معينا فينشغل به. أنا شخصيا بقدر ما أعي لم أفعل ذلك في حياتي. مشكلاتي تنشأ من خلال محاولاتي الدائمة لوعي الإشكاليات الأساسية في الثقافة العربية بالدرجة الأولى. وتعود هذه الإشكاليات التي تشغلني الآن إلى بحث كتبته أصلا في أواخر عام ١٩٨١م، وبحث آخر كتبته عام ١٩٨٠م حول الشعر الحديث ووحدة الثقافة، حين كنت مدعوا إلى مؤتمر ثقافي في بغداد، (إلا أنه تم إخبارنا قبل موعد بدء المؤتمر بقليل بأن المؤتمر لن يعقد، ثم سمعنا بعد أسبوعين عن قيام الحرب العراقية الإيرانية). وما كان نواة غامضة في بداية تأملي لمشروع البحث كان منبع الإشكاليات بالنسبة لي. فقد كان مطلوبا مني أن أكتب بحثا عن وحدة الثقافة العربية في بلد يحكم فيه نظام وحزب يقوم كل فكره أصلا على مفهوم الوحدة، والبعث العربي، ووحدة الأمة العربية، وكان النظام في ذروة قوته

يخشاه الناس ويتملقونه من كل حدب وصوب. وكان منطلق بحثي، في إطار تحديدي لمفهومي الثقافة والوحدة، هو: هل هناك شئ إسمه ثقافة عربية، أو ثقافة عربية موحَّدة. (وقد قلت في نفسي أولا إنه لا داعي لقول ذلك في وقت يحتدم فيه الصدام). ولكن قراءاتي وتحليلي ومقارناتي أدت الى أن تظهر أنه ليس هناك ثقافة واحدة، وأنه لا وجود لوحدة ثقافية. وكتبت ذلك. كتبت بحثي بإخلاص دون أن أهتم بأني ذاهب إلى بغداد لأقدم بحثا قد يستفز الناس (غير أن المؤتمر ألغي كما قلت، لكن البحث نشر في مجلة الأقلام بعد ذلك بقليل). وكانت تلك بداية المشكلة. ثم جاء البحث الذي كتبته في ٨٣/ ٨٤ باللغة الإنجليزية و أسميته «الإبداع الثقافي في مجتمع متشظٍّ» من أجل مؤتمر في واشنطن وهي المناسبة التي استخدمت فيها مصطلح «التشظي» (باللغة الإنجليزية وترجمته إلى اللغة العربية). بدت المشكلة هائلة فعلا: إننا نعيش في عالم من التشظي، فكيف نقرأ الإبداع الثقافي في عالم متشظ؟ وكيف يتكوَّن الابداع في مجتمع متشظٍّ؟

وأصبحت المعضلة النقدية جزءاً من المعضلة الثقافية العامة، و لم أُعْنَ كثيرا بكوني، او كون عملي، بنيويا - وفي ذلك الوقت كانت بنيويتي قد بلغت أوج شهرتها، لكنني لم أهتم بما يقوله الناس (من أنّ هذا الرجل الذي يكتب بنيوي ويكتب شيئا آخر يجسد تشظي البنى وانهيارها).

قاسم حداد :

شكرا للدكتور كمال على هذا الحديث الغني.

أنا أحب أن أرى تجربة د. كمال أبوديب في للحظة العربية _الآن _ كما يحلو لي أن أختبر المنظورات والأفكار والتجارب أمام الواقع. ما استهواني في تجربته النقدية منذ البداية هو المعنى النقدي أساساً، أي نزوعها الجذري إلى نزع القداسة عن النصوص، ونزع القداسة عن الرؤى الموروثة، والتداخل الجميل ما بين المفكر و صاحب الرؤى مما هو واضح جليّ في عمله كله. وبعد تجربة طويلة للواقع العربي والتجربة الثقافية والنقد الأدبي الخالي غالبا من الرؤية الجذرية، وما تتعرض له الثقافة العربية الآن كانعكاس للواقع العربي ككل - الآن في هذه اللحظة - يبدو لي أن هناك أهمية، يؤكدها الواقع، للتشبث بالنقد الراديكالي للواقع العربي. وأنا أعتقد بأن التفريط بالنقد الجذري للواقع هو ما يسمح للأفكار والقوى المحافظة بأن تؤسس منظوراتها. هذا التفريط هو ما أدى بنا على ما أعتقد إلى ما يحدث الآن من هيمنة للفكر المحافظ. ألا يعتقد د. كمال أبوديب بأن الوقع العربي بالفعل الآن يؤكد أننا فشلنا كثيرا عندما فرَّطنا (أعني بشكل عام) بالموقف النقدي الجذري للواقع العربي على كل الأصعدة لا على صعيد الفكر والإبداع والثقافة وحسب بل حتى الموقف السياسي؟ لأن هذا بالفعل سمح بخلخلة النزوع الحضاري المستقبلي والجاد للمؤسسة الاجتماعية؟ ألا تعتقد ذلك؟

د. كمال أبوديب

شكرا للعزيز قاسم على إثارة نقطة على قدر كبير من الأهمية .

لاشك أن النقد، في اعتقادي، ما يزال واحدا من أكثر الأمور ضرورة في الثقافة بل في المجتمعات العربية بشكل عام. والعمل على تجذير الفكر النقدي، وعلى تطويره، وعلى جعله قادرا على أن يغوص الى أعماق مشكلات الواقع العربي مهمة ملحَّة جدا، وأساسية جدا. وقد تكون وظيفة الفكر النقدي دائما هي أن يخلخل، وينسف، ويظهر تناقضات الواقع، ويفتح الطريق إلى تغيير العالم - بعبارة بسيطة - كما قلت. من هذا المنظور لم تختلف الأمور على الإطلاق، وما تزال وظيفة الفكر النقدي في اعتقادي هي هي، ومايزال معظم النقاد الذين شُغلوا بهذه المشكلة مشغولين بها حتى الآن (أنا ما يزال همي الشخصي هو هذا العمل). لكن لا أعتقد أن هناك تفريطا، ولعلني لم أفهم عبارة تفريط في نقد الواقع، هل ترى أن هناك ارتدادا عن نقد الواقع؟

تعقيب قاسم حداد:

نعم، هناك تجارب بدأت في النقد الجذري

والراديكالي الصريح و الجريء وبكل التضحيات، لكنها أخذت في التنازل عن هذا الدور، مما خلخل جبهة المجتمع التي تنظر إلى المستقبل وتستعد لمجابهته.

د.كمال أبوديب:

هذا صحيح، وهو جزء من ردة واضحة في الثقافة العربية. لكنني لا أعتقد أننا فشلنا، وأنا أكثر تفاؤلا من أن أقول إن ما تم لم يؤد إلى نتائج إيجابية (وهذه نقطة حوار دائمة بيني وبين الآخرين وبيني وبين أصدقاء حميمين). فأنا شخصيا أعتقد أن الدور الذي لعبه الفكر النقدي، و مازال يلعبه، على قدر كبير من الأهمية، وأن الأمور كانت ستكون أسوأ بكثير لو أن هذا النمط من الفكر النقدي لم يلعب الدور الذي لعبه خلال الربع الأخير من القرن العشرين بشكل خاص. ومن بين الأشياء الأساسية التي كنت أعيها وعيا دائما في عملي ضرورة تدمير عَقْيَدَة (أي أدلجة) الفكر والنقد في الواقع العربي. حين بدأنا نمارس هذا النوع من العمل كان كل شيء يصدر عن أيديولوجيات جاهزة، فكر من هذا النمط أو ذاك، وجوهره مسلَّمات ومقبولات ومقدسات كما قلتَ، ولذلك منذ البدايات كنت أقول بكثير من المغامرة، والجرأة – كما أشار علوي: إننا أمام ضرورة لتدمير المقدس، وتدمير العقائدية (الآيديولوجية) السائدة، ولفكٍّ العلاقة والارتباط بين الأدب وبين الأيديولوجية السائدة في كل اتجاهاتها، سواء أكانت يسارية أو يمينية، إسلامية أو غير إسلامية ، و تحرير الفكر واللغة من كل هذه المعطيات الجاهزة. ولذلك قلت إن السؤال هو كيف نغير العالم؟ وكان أحد سبل التغيير أن ندمر هذا الانصهار الكلي للفكر في المقبولات والمسلَّمات الجاهزة فعلا، سواء أكانت موروثة من الماضي، أو كانت موروثة من الغرب. وقد قلت أكثر من مرة إن الفكر التراثي بهذا المعنى ليس أقل غربة عنا من الفكر الأوروبي. الماضي، كما هو مطروح الآن، شيء غريب بالنسبة لي كما هو غريب الفكر الماركسي مثلا – بمعنى أنه غربي. كلاهما غريب لأنه لا يقوم على فهم عميق للواقع الذي هو واقعنا، فهم يتم بأدوات تحليلية وبفكر نقدي او نقضي، كما أسميته في بحث لاحق في السنوات الأخيرة. وبالتالي نحن نعيش فكريا أشياء جاهزة باستمرار، دون أن نفهم الواقع الذي نسعى إلى تغييره. ولذلك حاولت – كما أزعم – أن أسلخ كل ما استطعت أن أسلخه عن جلدي (مع أن أحد الباحثين كتب أطروحة عنوانها الايديولوجيا في نقد كمال أبوديب) . و هذا الرفض للعقائديات الجاهزة شيء يختلف عن كون المرء يصدر عن رؤية للعالم، كلنا نصدر عن رؤية معينة للعالم إذا كان عملنا جادا. لكنك تصدر عما هو دائما قابل للتساؤل ومعرض للقلق، هشٌّ، وأنت تستطيع أن تقبل في أي لحظة أنه هشٌّ، وأنه لا يستطيع أن يجيب عن الأسئلة المطروحة. أما أن وظيفة الفكر النقدي والفكر النقدي الضدي بشكل خاص ما تزال أكثر الوظائف ضرورة في الحياة العربية بكل أبعادها، فذلك مما أعتقد به اعتقادا يكاد يكون آيديولوجيا !!!.

د. عبدالقادر فيدوح :

شكرا. الحقيقة أن الجلسة ثرية والدكتور كمال أثار فينا أسئلة كثيرة، وسآتي الى أهمها قبل أن يأتي عليَّ الوقت .

بحسب ما تفضل به د. كمال أبوديب، أنه ينطلق من أن الرغبة تكسِّر المنهجيات، ونعرف أن تحول المعرفة واستبدال بعضها ببعض لا يكون إلا من خلال أنقاض، أو على أنقاض، المعرفة الأولى، و ليس بغرض الرفض، ولكن البدء من حيث انتهى الأولون، أي أن أبني ثقافتي من حيث أنتهى الآخر على النهج الذي أراه. وقد تفضلتم بأنكم تبنيتم رفض السائد، وهو السمة البارزة في مشروعكم.

سؤالي الأول: إلى أي مدى يمكن أن يكون تمردكم قد أسهم في تغيير العالم المعرفي على النحو الذي نراه اليوم، وإذا كان الأمر كذلك، فهل كنتم سباقين في وضع لمسات التغيير؟ أم أن الثقافة انزاحت إلى ما هو مغاير لمشروعكم؟ هذا أولا، مع العلم – قبل الدخول في **السؤال الثاني:** أن مشروعكم الفكري اعتمد على تقنيات الكتابة من خلال النظريات، فإلى أي مدى

يرتبط مشروعكم الذي تحدثتم عنه بمشروعكم الذي تعاملتم معه في الكتابة. أرى أن هناك ازدواجية بين المشروع الذي تفضلتم به الآن، وهو متخف وراء ما كتبتم من خلال مفاهيمكم وما طرحتموه في الكتابة عبر التقنيات المستمدة من النظرية، أي أن المشروع الذي تحدثتم عنه الآن هو مشروع معرفي، مشروع ثقافي، ولكن إذا حاولنا أن نتعرف على ما أنجزتموه في كتاباتكم، نرى أنكم اعتمدتم على التقنيات المستمدة من النظريات المعرفية، فهل هذه التقنيات التي تبنيتموها في مشروعكم، هل هي فعلا تصب في المشروع الذي تحدثتم فيه الآن؟

د. كمال أبوديب :

شكرا للدكتور عبد القادر. هذه أسئلة أساسية أيضا وتفسح المجال لمزيد من التأمل لهذه النقاط:

النقطة الأولى- وأود أن أبدأ ببعض ما أثرته - هي أنني لا أستطيع إلا أن أرى عملي جزءاً من كل، فهو ليس سبَّاقا بمعنى أنه نفى الآخر وبدأ من الصفر، بل هو جزء مما تعلمناه نحن أيضا من آخرين، على صعيد الثقافة العربية والثقافات العالمية، أما ما هو سبَّاق فيه في بعض الأمور فيمكن دراسته من قبل باحثين آخرين، وليس من اللائق أن أحاول إبرازه بنفسي الآن. السؤال الأساسي يتصل بالعلاقة بين الطريقة التي أنتجت بها نصوصي النقدية وبين المشروع الذي يختفي بحق وراء ذلك، وقد كنت أشرت الى ما يوضح الأمر، إلى حد ما، في معرض إجابتي الآن عن كلام أخي قاسم حين أشرت إلى أننا جميعا نصدر عن رؤية ما للعالم إذا كان عملنا جادا منخرطا في العالم والمصير الانساني. بهذا المعنى أنت على حق تماما وأنا أعي أن ممارستي النقدية تؤكد مجموعة من المنطلقات المعرفية والتقنية الأساسية في نمط العمل الذي أقوم به على المستوى الثقافي وبشكل خاص النقدي، لكن وراء ذلك كله لاشك أن هناك ما هو أوسع وأشمل بكثير.

أما النقطة التالية- فأظن أنني أجبت عنها ضمنا بالحديث عن العلاقة بين اللغة التي تصنع الفكر واللغة التي تكون أداة له، بمعنى أنك لا يمكن أن تنتج نمطا أو تنتج نهجا (لكي لا يصبح نمطا) للتعامل مع العالم بأدوات وتقنيات أصبحت غير قادرة أن تجسد على الأقل الملامح الأساسية لما تريد أن تجسده، لأنها أصبحت مستهلكة وغير صالحة أصلا للتأمل.

مثلا بين أهم ما كنت أطرحه باستمرار الفرق بين التفكير الجزئي والتفكير الكلي أو التفكير البنيوي، من أجل ذلك كان مطلوبا بانتظام أن أظهر، من خلال العمل التقني الدقيق، كيف يمكن أن تنتج رؤية بنيوية لعمل معين - قلت مرة أثناء ندوة عن النقد: إن هذه الطاولة نص وأنا أستطيع أن أدرس هذه الطاولة باعتبارها نصا، لكن بنهج من التناول هو نهج بنيوي يختلف جذريا عن أن تقرأ الطاولة باعتبارها ظاهرة جزئية. على المستوى التقني هذا مطلوب وبإلحاح، لكنه ليس غرضا نهائيا في ذاته، بل هو جزء من عملية التغيير الكلية التي يسعى المرء إلى أن تتم على كل المستويات. لأن التغيير الذي يتم من خلال نوع من الخلخلة في المستويات يظل في النهاية تغييرا قاصرا. ولأن جزءا من جهدي كان يهدف الى الفصل بين الأيديولوجي وبين النقدي والأدبي، كنت أبتعد كثيرا عن الإفصاح النظري عن المقولات الفكرية التي تختفي وراء عملي التقني. وما يزال الأمر كذلك، مع أنني أصبحت اكثر ميلا بعد أن انتجت كل ما أنتجت من ممارسات عينية لأن أتعرض لبعض التكوين النظري. خذمثلا مقولة الموضوعية، نحن تربينا جميعا على أساس أن الموضوعية جزء ضروري للتكوين المنهجي والمعرفي، ويمكن القول إن هذا مما أخذناه عن الغرب في مرحلة الأخذ الذي تم، لكن مقولة الموضوعية لم تعد مقولة قابلة لأن تؤخذ مسلَّمة، إذ من هو الموضوعي؟ وكيف تكون الموضوعية؟ وكيف يمكن للمرء أن ينظر للأمور بموضوعية؟ هذا الأمر لا أطرحه أنا شخصيا بشكل نظري كما يفعل الكثيرون، بل أطرحه فعلا من خلال تقنية نقدية. في النص الذي ظهر في ثقافات هذا سؤال أساسي، فالسؤال لا أطرحه ولا أصوغه نظريا لأني أعتمد دائما في كتابتي على أن أحاول أن

أنتج نصا يقول المقولات التي يجب أن يقولها بتكوين نقدي في حد ذاته. بمعنى أخر - و أرجو ألا تأخذوا ذلك باعتباره تعاليا أو ادعاء فارغا - إن نصوصي بحاجة إلى قارئ على درجة عالية جدا من الذكاء و قد يكون مؤسفا أن مثل هذا القارئ متوفر لكن بقدر محدود. أنا أعي المعضلات النظرية لكنني لا أكتب نظريات (لم أكتب على المستوى النظري شيئا باستثناء المقاطع التي كتبتها عن البنية المعرفية التي توضح المفهوم). كل الاطروحات الأساسية التي تعنيني موجودة في هذه النصوص النقدية(بل وفي نصوصي الشعرية أيضا أحيانا) في تكوينها التقني الذي تراه أنت سمة عملي الأساسية. لكن ستجد في نص ثقافات الآن أنه باطنيا يتفجر بالأسئلة النظرية، وليس هناك سؤال نظري واحد فيه إلا في عبارة عابرة صغتها في محاولة لأن أخز القاريء قليلا بقولي له: تفضل افتح عينيك لترى!!! لكن ليس هناك انفصال بين مستويي العمل التقني والثقافي المعرفي منذ أن كتبت في البنية الإيقاعية، وهو كتاب تقني جدا(أنا لا أستطيع الآن أن أتحمل قراءته) فقد كتبت جزءا منه عما أسميته صورة التراث، والفرق بين التراث وصورة التراث، ودعوت إلى إعادة قراءة تراث هذه الأمة من هذا المنظور والى سلخ القداسة عما ورثناه، وهذه المقولة آيديولوجية ضخمة لكنها تمت في إطار العمل التحليلي التقني النقدي ومن خلاله فقط.

الأستاذ أحمد المناعي :

تحدثت عن الصدام مع الثقافة الغربية، وأنه كان له دور في تجربتك النقدية، بل وأحدث انقلابا على حد قولك في المفاهيم النقدية. وسؤالي تحديدا ما هي الآليات أو التقنيات النقدية والمنهجية التي استفدت منها من اثر الصدام مع الثقافة الغربية في دراستك للتراث العربي واكتشاف النزعات الإنسانية والدينية ؟

د.كمال أبوديب

شكرا، وهذه قضية أساسية تعنيني وتشغلني بعمق.

يصعب أن أعدد جميع الملامح، لكن في اللحظة التي وصفتها وهي لحظة الصدام مع الغرب، وقد كانت لحظة سياسية ومعرفية، كان عملي على عبد القاهر الجرجاني بالنسبة لى شخصيا مفتاحا ثوريا بالمعنى العميق لكلمة ثوري. لأننا كنا متمردين غاضبين نكاد نقرأ الماضي العربي والتراث العربي بروح الشك أساسا في قيمته، و في أن له قيمة في هذا العالم. لكن اكتشافي للجرجاني أحدث هزة هائلة في التكوين المعرفي، لأني في نفس الوقت كنت أدرس تشومسكي وأنا طالب في اكسفورد (وسأروي لكم بعض هذا بإيجاز وهو غير معروف، وقد يحسن أن أدونه في سيرة شخصية ذات يوم لعمق دلالاته على طبيعة علاقتي بالدراسات الغربية والبنيوية خاصة) وكان تشومسكي نفسه غير معروف إلا للمتخصصين، ولم تكن اللسانيات بعد قد أصبحت موضوعا مُقرًّا للدراسة الرسمية في الجامعة، وكان من يدرسنا يعمل مديرا لقسم في المكتبة ولا يشغل منصبا تدريسيا رسميا مع أنه متخصص بارع في الموضوع. كنا بضعة طلاب أجانب، فكنا نحضر و نجلس معه في غرفة صغيرة في المكتبة و يدرسنا. ودهشت عند قراءتي لتشومسكي وأصبت بنوع من الصدمة المعرفية، لأن ما كنا نتعلمه باعتباره آخر ما أنتجه الفكر اللغوي الغربي في عهد الثورة المعرفية الجديدة القائمة على اللسانيات، كان معظمه في أسسه التصورية شبيها بما كنا قد قرأناه لدى النحاة واللغويين العرب القدماء، فبدأت أنقب عن هذه النقاط المشتركة وأترجم شيئا من عمل تشومسكي. أول هذه النقاط يتعلق بمقولة كون اللغة توقيفا أو اصطلاحا، لأن الغرب كان دائما يؤمن بأن اللغة توقيف - سواء أكان الله أعطاها جاهزة للبشر أو لا، لكنها منزلة بأية حال، كما كان هناك تيار في الفكر العربي القديم يقول بذلك. وكان الجرجاني يقول إن اللغة اصطلاح وقبله كان أبن جني يقول إن اللغة اصطلاح، (مع أنه قال أيضا - لأن هذه اللغة جميلة إلى هذه الدرجة حين اتأملها أكاد أقول إنها توقيف من الله). فجوهر الفكر العربي أن اللغة اصطلاح، وبدأت أقول لزملائي: أنتم تتحدثون وكأن

هزة جديدة حدثت في العالم، فيما كان العرب يعرفون ذلك قبل قرون. وحين وصلت إلى مقولة (اعتباطية العلامة اللغوية) وجدت أن العرب كانوا يتخذون منها مبدأ أساسيا أقام عليه الجرجاني مثلا نظامه في تحليل اللغة وجماليات النص الأدبي والقرآني . اللغة عند العرب كانت اعتباطية، فمن قال إذن إن اللغة العربية مقدسة، من قال إن العرب قدسوا اللغة من قال... ومن قال...، وبدأ الرأس يضجّ بالأسئلة. ثم جاءت مقولة إن ما يعني في اللغة والنصوص هو نظام العلاقات التي تتشكل فيها. طيب ، لقد أظهرت أن الجرجاني أسس هذا النهج قبل الغرب بقرون. لكن أهم المسائل كلها كان نمط التصور الذي بنى عليه المفكرون اللغويون العرب كل عملهم، وهو نمط بنيوي توليدي في الجوهر، كما يتمثل في عمل الخليل بن أحمد مؤسس كل علومنا تقريبا (وفي زمن لاحق بقليل كتبت كتابي «في البنية الايقاعية» محللا لنمط التصور الخليلي للعروض والايقاع، دون أن يكون لما أفعله علاقة إطلاقا بما أسميناه بعده « البنيوية » بل كنت أستخدم البنية بالدلالة العربية لكلمة ممتزجة باستخدام تشومسكي لكلمة (structure) وهكذا. وبدأت الرهبة التي كنا نمتلئ بها أمام الدب الغربي الكبير تتلاشى، وبعد هذا بقليل بدأ الصدام السياسي، وشعر المرء بأنه تحرر من عقدة الدونية بإزاء الغرب، ونشأ هذا العداء، وبدأت كتاباتي تتخذ هذا المنحى، ونشرت أول بحث وأنا طالب في مجلة علمية جديدة، واحدث ردة فعل مدهشة. كان عنوانه « تصنيف الجرجاني للاستعارة وعلاقته بتصنيف أرسطو » ومقارنا بأحدث التصانيف التي ظهرت في الغرب.

وكان فعلا أول بحث في مجاله يضع الغربيين من زملائي أمام مواجهة حقيقية، إذ كيف تنظرون إلى العرب هذه النظرة الدونية المزرية، ولديهم مثل هذا التراث المعرفي؟ وأحدث الأمر شيئا من عدم التصديق كأنه مختلق، مع أن كل ما فيه كان يستند الى التحليل الدقيق والمقارنة المضنية.

إذن التصور العام الكلي للثقافة، واللغة ولعلاقة الفكر الديني مع هذه اللغة، كلها بدأت تنهار وتتخذ صوراً جديدة، وتتشابك بما كان ينتج في الدراسات الغربية. هذه التطورات بدأت تحدث وأنا أكتب أطروحة الدكتوراه وأرى كيف قرأ الجرجاني النصوص التي قرأها من القرآن ومن الشعر وأعود إلى قراءة الشعر العربي في ضوء ذلك ممتزجا بالمعارف الجديدة التي كنت أمتاحها من كل حدب وصوب في اكسفورد الغنية بمئات الأشياء. ووقتها بدأت أكتب أولى دراساتي عن الشعر الجاهلي. وفي سنة ١٩٧٠ ظهر أول كتاب رأيته في اللغة الإنجليزية عن البنيوية وهو مجموعة مقالات بعنوان « مقدمة للبنيوية ». وكنت قد أنهيت أطروحة الدكتوراه سنة ١٩٧٠، وقد أخذت من الثقافة الغربية الكثير، فكل عملي هو نتيجة هذا التداخل المستمر بين الثقافات، ولم أخترع شيئا من لا شيء – وفي الثقافة لا شيء يأتي من لا شيء إلا في لمحات خاطفات نادرات – ، ووليد هذا التشابك الدائم بين اتجاهات المعرفة المتشابكة في العالم منصبة في تكوين فردي معين له خلفياته الخاصة. ولم أقم في أي مرحلة من عملي كله بمجرد تطبيق منهج جاهز أو استعارة قالب مصنوع سلفا لأصب فيه تصورا مختلفا للتراث العربي أو للثقافة العربية أو للأدب العربي. فمثل هذا التعامل مع المعرفة مجدب عقيم. وأود أن اعترف بأنني أشعر بالغيظ كلما قرأت أو سمعت كلاما لعربي يقول إنني نقلت البنيوية الغربية، فأنا لم أنقل شيئا، إنما مثلي مثل غيري من الطلاب قرأت كل ما أتيح لي أن أقرأه ومن ذلك التيارات المعرفية الوافدة من أوروبا الى العالم الانجلو ساكسوني الذي عشت فيه وتمثلت ما قدرت عليه منه لأطور منهجي المتميز في تناول الثقافة والنصوص والظواهر الفكرية والاجتماسية (وهذا شاهد صغير على نمط خاص من التعامل مع اللغة، فالاجتماسي هي الاجتماعي – السياسي !!!) وذلك كله جزء من ولعي بالابتكار والتجديد والتوليد ومن جرأتي على اللغة المكرسة والتقاليد والقوانين والأعراف. لكن ليس هناك من

شك في أن بين أهم ما تعلمته من الثقافة الغربية هو التكوين المنهجي، و«تقديس» العقل المتسائل المتشكك في كل شيء (وهو أمر كان الجاحظ والمعتزلة من أمثاله قد نادوا به لكن الثقافة العربية فقدته بعدهم)، والحرية التامة (تقريبا) في التفكير والتعبير، ومعاملة الآخر باعتباره ذا حق مقدس في الأختلاف معي في كل شيء واحترامه من أجل ذلك.

الدكتورة منيرة الفاضل:

ما هو وجه الاختلاف بين التقويضية التي يتحدث عنها الدكتور كمال أبوديب في أعماله والتقويضية التي تقدم بطرحها المفكر والفيلسوف الفرنسي جاك دريدا؟

د. كمال أبوديب :

شكرا، لقد استخدمت مصطلح التفكيك في ترجمتي المبكرة لمصطلح ال deconstruction ، وبعد أن فهمت الدريدية فهما أفضل أدركت أن مصطلح دريدا لا يعني التفكيك. وأدركت أن هذا المصطلح يصدر عن مقولة أساسية في عمله كله، تتعلق أصلا بطبيعة العلامة اللغوية والعلاقة بين مكوناتها، بين ما تقوله وما لا تقوله، وبطبيعة النص نفسه الذي ينتج عن مجموعة علامات لغوية ، وما اعتقده دريدا من أن النص، بطبيعته، ولأن ذلك في طبيعة اللغة، يقول ما لا يبدو أنه يقوله أو لا يقول ما يظن أو ينوي أن يقوله. وكتب دريدا الكثير عن ذلك مدخلا في التحليل مفهوم التأجيل أو الإرجاء (أو التعطيل الى حد ما). وبدا من الواضح أن هذا ليس تفكيكا من قبل مفكك خارجي، لأن فيه تقويضا ذاتيا، وهو تقويض لا يقوم به المحلل، التقويض عمليا يبرزه المحلل فقط، مثل القابلة التي تأتي بالوليد وتتلقفه، فالمحلل ليس هو الذي يقوض النص، وليس هو الذي يفكك النص اذا قبلنا مصطلح التفكيك. من هنا بدأت أقول لابد من تغيير المصطلح، ولكني تأخرت في ذلك كثيرا ، فقد شاع المصطلح وأنا أتحمل جزءا من مسؤولية انتشاره. وقد لمست سوء استخدام المصطلح مبكرا حين كنت رئيسا لجلسة في مؤتمر للنقد سنة ١٩٨٦، وكنت أقدم زميلا لي، وقد قرأ بحثا عن موضوع ما ناسبا ما يقدمه الى عمل دريدا ومستخدما مصطلحا تقليديا جدا (لن أذكره الآن تجنبا للإساءة الشخصية لأن اسمه مرتبط نسبيا بالمصطلح). وقد أخبرته في مجمل تعليقي بصفتي رئيس الجلسة، أن الكلام لا علاقة له بجاك دريدا و ليس له علاقة بالتقويضية. وتيقنت أن مشكلة كبيرة ستحدث، فهذا ناقد عربي جاد يقوم بهذه الأمور ويستخدم مصطلحات لا معنى لها في السياق المنهجي الذي اليه ينسبها. فبدا لي شخصيا أننا إذا كنا نريد أن نمثل عمل دريدا في مستوى أدق فالتقويضية أو التقويض أدق. لكن كما قلت إن التقويضية لا تجسد دور المحلل في التحليل، فالمحلل يفكك النص ولا يقوِّض النص، النص نفسه يقوض نفسه، وعمل دريدا هو بذاته يقوض أطروحته ويقوض نفسه أحيانا، فدريدا مثلا يكتب مقطعا، وهذا المقطع يعني، فإذا كنت تكتب نصا يعني فكيف يكون نصك إذن مخلصا للمقولة الفكرية التي تزعم جوهريا أن اللغة لا تعني؟ وقد أشرت إلى ذلك في كتابي جماليات التجاور واستخدمت مصطلحا مبتكرا لوصف طبيعة العني في اللغة ووصفتها بأنها « زئبرية ».. أما أنا فأستخدم التقويض لأشير الى مفهوم دريدا لا إلى مفهوم خاص بي. لكن لم يخطر لي مرة أن أحاول تبين الفروق بين ما أكتبه وما يكتبه دريدا، وسأحاول تأمل ذلك في المستقبل. مبدئيا، ثمة فروق تتعلق بنظرتنا الى طبيعة اللغة والعني فيها، فأنا لا أقبل الأطروحات التي تنفي المعنى و إمكانية العني بصورة محددة مباشرة قطعية، بل أميل الى موقف الجرجاني في تدرج أنماط التعبير وآليات العني، ولا أقبل مقولات دريدا حول الحقيقة والتأويل بشكل كلي ومطلق، بل أومن بالمتغيرية التاريخية وبالنسبية في هذين المجالين، كما لا أقبل مقولة انعدام المركز في النص بوصفه خصيصة للنصوص جميعا بل أرى تدرجا وتنوعا وتناقضا في طبيعة النصوص تاريخيا وراهنا، وقد طرحت مفهوم تعدد المركز في النص مبكرا جدا في دراسة لشعر عبد

الوهاب البياتي دون علاقة إطلاقا بعمل دريدا بل من خلال دراستي للنص الشعري ذاته، وأظن عملي أقرب الى واقع اللغة في الممارسة اليومية والابداعية والى واقع التنوع تاريخيا وراهنا في النصوص الابداعية من عمل دريدا، ولا أقبل ما يؤمن به دريدا وغيره عن طبيعة الاستعارة ودورها في اللغة بل أتبنى موقف النقد العربي في ذلك كما بلوره الجرجاني، ولا أقبل مقولة دريدا بأن البنية تحديدا منظمة ومبنينة بشكل مضبوط تماما، وهكذا. وأخيرا أهم الفروق يتمثل في طبيعة النص النقدي الذي أنتجه بالمقارنة مع دريدا: نص دريدا النقدي تقليدي في صيغته ولهجته وتركيبه وتمثيله لسلطة المحلل وجثومه المتحفز خارج النص الذي يعاينه – مع استثناءات هامشية في عمله، ونصي نقيض ذلك وهو تجسيد للأسئلة التي أطرحها على المستوى النظري في تركيب فعلي متحقق نصا نقديا: أي أن نصي النقدي أقرب الى طبيعة النص الإبداعي بكثير من نص دريدا.

د. سميرة بن عمو:

سأنطلق من محاولتك الأخيرة، محاولة الحث على خلق لغة جديدة تقول تشقق الذات التي تتشقق، فتشقق نسيج النص لتقول تشقق الذات. ومشكلتي هنا هي اللغة. أليست اللغة هي التي تقول تماسك الذات، في غياب – ربما يكون غائبا عندك – لما يماسك الذات المشققة أصلاً، أريد بذلك المقدس؟ وفي هذه الحالة إلى أي حد يمكن للغة أن تتشقق دون أن تتحول إلى صراخ أو أن تؤدي إلى الجنون عبر الكتابة كمجاز، كمجاز يجوز بنا من التموجات التي يمر بها الجسد كمتلق، كلاقط للعالم، إلى صورة هذه التموجات، الكتابة كتجسيد لما يشعر به المتلقي. في هذه الحالة يعود سؤالي عن الجنون المحدق بالكاتب فيطرح نفسه. وأريد بالجنون أن أقول هذا الذي ينبذه العقل كما ساد لفترة طويلة. هل تجد اللغة نفسها في هذه الحالة على هامش العقل؟ وفي هذه الحالة كيف يمكن لهذه الكتابة التي تريد أن تغير العالم أن تشقق وتتشقق، وتعيد في نفس الوقت بناء العالم الذي يكون مشققاً في الأساس؟ كيف ستنجز مشروعها؟ وهل يمكنها أن تنجز هذا المشروع ؟

د. كمال أبوديب:

شكرا للدكتورة سميرة على هذه الصيغة التي أعتبرها أهم بكثير مما قلته. أما الإجابة فمستحيلة، لكن أهم ما يمكن أن أعلق به هو أن الصورة التي طَرَحَتها هي فعلا الخطوة المنطقية (إذا كان المنطق ما يزال له قيمة) في الاتجاه الذي أسلكه. بمعنى أن اللغة لا بد أن تصل إلى الصمت أو الجنون، لكننا لا نستطيع أن نقول ذلك، لأننا في النهاية لدينا مشروع، وهناك رؤية. وبالتالي تصبح مشكلة الناقد: كيف يستطيع أن يبلغ بهذه الأسئلة حدها الأقصى ويظل يقول شيئا يعنيه ويعني الآخرين ويعني الثقافة. ومن هنا أدرك استحالة أن يستمر عملي في هذا الاتجاه إلى النقطة النهائية له، لأن وصول هذه النقطة سيعني الصمت، لأن لغتنا لا تستطيع أن تقول هذه الأشياء على الإطلاق، ولا يمكن أن نسمح للنص أن يتشقق بحيث يصبح كتلة من المتبعثرات العبثية. من هنا تبدو لي مقدرة الناقد أو عدم مقدرته كامنة في: كيف يمكن أن يطرح المشكلة و يصوغ الأسئلة و يغامر و يجازف، ويظل في النهاية قادرا على أن يقدِّمَ كائنا ما يزال وليدا، لكنه ليس وليدا مصابا بأمراض الجسد كلها بحيث يصبح مشلولا تماما. هذا جزء من المعضلة، لكنه جزء مرتبط أيضا بذكاء الناقد وتكوينه المعرفي ومهاراته. في النهاية ما كل من يقول مقولات مثل هذه ينتج نصوصا تستحق أن تقرأ، أو تكون لها قيمة. وهنا يختلف ناقد عن آخر، و تصبح القضية من نمط ما ساد في كتابات نقدية كثيرة (مع انتشار الموجة الراهنة) أسماها بعض الناس بنيوية. وهي في الواقع أعمال غير ناضجة لا علاقة لها بالبنيوية إلا في بعض مظاهرها الخارجية. وأنا آمل أن لا أصل إلى هذا الصمت، أو هذا الجنون (إذا لم أكن قد وصلته وانتهى الأمر!!!) مع أنني كثيرا ما أقول إنني قد أصل إلى الصمت وأتجه الى عمل آخر كما فعل رامبو في عمر أصغر مني بقليل!!!!

أما النقطة الجوهرية الثانية التي أثرتها عن احتمال أن تضع محاولاتي اللغة على هامش العقل فإنها جديرة بكثير من التأمل. بيد أنني أود أن أقول مبدئيا إن مثل هذا المنظور لا يهمش اللغة بإزاء العقل بل يمنح العقل نفسه أبعادا جديدة ويتجاوز بالملكات الانسانية محدودية الادراك الكامنة طبعيا في تكوين العقل بجعله أقل « انعقالاً» وأبعد قدرة على الغور الى ما لا يتناوله العقل المنعَقِل. وذلك مصطلح يخص جوهر النظرة في العربية الى العقل، فالعقل في لغتنا مشتق من الكبت واللجم والكبح، وهو أصلا عقل للدابة والبهيمة، فكأنما الانسان بهيمي النزعات في تصوره للعالم وتعامله معه واستجابته له وفاعليته فيه، وذلك مكوِّن أساسي من مكونات قمع البعد الحواسي والحدسي المتجاوز، والغور الانفعالي الشعوري واللاواعي في أصول تكوين الثقافة وفي رؤية الجماعة التي أبدعت اللغة العربية للذات الانسانية. ونحن في حاجة الى الانفكاك من هذا القمع والكبح لنحرر طاقات في الانسان تتجاوز المجال الضيق الذي يحصره ويرسم حدوده العقل في الثقافة المكرسة. ولعل الأسلم هو أن نتجاوز هذه الثنائية العريقة التي تضع العقل نقيضا للشعور وعالمه او للجنون او للامعقول، ونؤسس الابداع في الانسان من حيث هو كل معقد مبهم غامض سري جلي محجب خفي مسحور يتموج فيه الله والشيطان والجنون والعقل الخ. ولقد فعل مثل ذلك الجرجاني الى حد ما حين تحدث عن العقل والقلب والشعور والحدس والفكر والذهن بعبارات واحدة في اكتناهه للغة والصورة الشعرية. ونحن بحاجة الى ابتكار تصور جديد للأنسان يتجاوز ثنائيات الفكر التقليدي، على الأقل في تعاملنا مع الإبداع الذي ما يزال مبهما إبهام فواتح السور القرآنية وساحرا بما يكاد يقارب سحرها.

الدكتور بسيوني:

ذكرت أنك أيام كنت طالبا في جامعة اكسفورد كنت تنظر الى القيمة الإنسانية للثقافة على أنها شيء، والقيمة الشخصية للثقافة على أنها شيء آخر، وأن القيمة الذاتية للثقافة كانت عبارة عن تضخيم للذات وأن السبيل الوحيد لحل التصادم هو التدمير الكامل من أجل إعادة البناء داخليا. فهل بعد تجربتك الطويلة ما زلت تعتقد أن التدمير لما هو قائم هو السبيل الوحيد لحل التناقض الذي رأيته بين القيمة الإنسانية والقيمة الذاتية للثقافة، خصوصا على ضوء الواقع الحالي ومعطياته القائمة في عالم لا يستمع للآخر، والآخر هو نحن؟ في هذا الواقع السائد لمصلحة من تدمير القديم او تدمير الذات؟ حاليا أنا كعربي أشعر بأنني ضائع لا أعرف إن كنت مع أسامه بن لادن او ضد اسامه بن لادن. لذلك أود أن أرى تفسيرا للإشكالية، أي محاولة تحويل القيمة الذاتية للثقافة الى قيمة إنسانية، وأن يتم ذلك عن طريق آخر غير قضية التدمير.

د. كمال أبوديب:

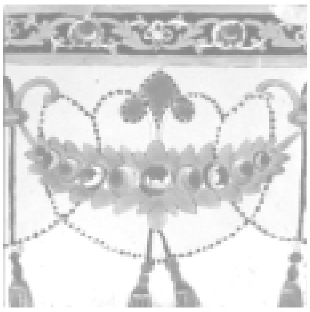
لقد أشرت سابقا إلى أنه كانت هناك رغبة عنيفة للتدمير قبل لحظة الصدام الأساسية هذه، وأن الأمر تحول إلى محاولة لكشف الذات وإظهار القيمة الإنسانية ذات القدرة على الديمومة للتراث. وهذا هو التيار الذي ساد في عملي بعد ذلك،حين كتبت في الشعر العربي الحديث والقديم، وفي الموسوعات العالمية عن الكثير من الشخصيات والمسائل في الثقافة العربية. وتحول مفهوم التدمير إلى إشكالية، فما تزال هناك منطلقات أساسية تصر على أننا بحاجة إلى نزع القداسة عن كل شيء، وان كل شئ ينبغي أن يكون موضعا للتساؤل، و التمحيص، أيا كان، من الدين، إلى اللغة إلى القداسات الاجتماعية إلى آخره، وأن كل شيء خاضع للمتغيرية التاريخية واعتباطية القيم (بالمعنى الذي استخدمت به الاعتباطية في حديثي عن اللغة)، وأن الحقيقة المطلقة وهم وأن الحقائق متعددة وأن كل شيء نسبي الخ.

لكن لم يعد تدمير الهوية أو تدمير الماضي تدميرا جذريا وكليا مقولة أو رغبة ذات أولوية حاسمة في مثل هذا العمل. هناك بحث عن سبل أخرى . كما يبحث الآخرون، أنا أبحث أيضا عن سبل أخرى، للتعامل مع الذات ومع الآخر. ولا أظن أني وصلت إلى إجابة

أستطيع أن أجيبك بها بشكل واضح و متكامل، إذ ما تزال هذه إحدى كبار المعضلات لديَّ ولدى الكثيرين. لكن دعني أذكر شيئا واحدا: في مقدمتي لترجمتي لكتاب إدوارد سعيد الثقافة والامبريالية اعترضت عليه و خالفته، رغم أن خلافاتي معه قليلة جدا، لكن خالفته كثيرا في مسألة الهوية، وقلت كلاما شبيها بالكلام الذي تطرحه الآن، وأنني أنا كعربي لا أستطيع أن أتجاوز مشكلة الهوية الآن، وأطرح سياسيات الهوية جانبا، كما يطرحها الفكر الغربي. فهو يستطيع أن يقول إن الهوية لم تعد مشكلة، وإلغاء الهويات أو عدم الصدور عن سياسيات الهوية هو الجواب، لأننا في وطن إنساني، وللأسباب التي ذكرتها أنت. أنا كعربي مهدد و هويتي مهددة في كل لحظة بالمحو ، فلا أستطيع أن أتخلى عن مفهوم الهوية، بل أنا بحاجة إلى وعي الهوية وتعميق إحساسي بها. لكن هل يتم وعي هذه الهوية، والإصرار على تكوينها بملامح ومعطيات من النمط السائد في الفكر الديني، أو الأصولي؟ الجواب بالنسبة لي شخصيا هو (لا). فهناك ضرورة لبحث آخر، لكن ليس هناك قبول لفكر محو الهوية، وتجاوز الهوية إلى هوية عائمة أو إنسانية أخرى.

الدكتور علوي:

يختتم الندوة بقوله: شكرا للدكتور كمال أبوديب على أن عصف بأذهاننا كل هذا العصف الفكري والمعرفي والنقدي الحميم إلى نفوسنا وان كان بتشظيه حادا في إشكالاته إلى الحد الذي جعلنا متشظين معه ونواجه شظاياه بشظايانا مما يكمل الدائرة بين ما نفكر فيه وما يجرنا هو إلى التفكير فيه و من خلاله، نشكر الدكتور كمال ونشكركم جميعا على هذا الإسهام في العصف الذهني المتبادل بيننا و بين شريكنا في هذا الهم الثقافي الواحد ونتمنى إن شاء الله أن يرى هذا الحديث والندوة وجميع ما قيل فيها من نقاش أو جدل فكري خصب ترى النور ليستفيد القارئ العربي حيثما يكون منها والى اللقاء مع لقاءات أخرى وشكرا. ■



شربل داغر
في
تخت شرقي و حاطب ليل

تنظير وشعر يرسمان لوحة تؤسس لموجة حداثية جديدة

عمــر شبانــــة *

يـجـمـع الشاعر شربل داغر، في مجموعتيه الشعريتين الجديدتين، «تخت شرقي» و«حاطب ليل»، بين كتابة شعرية وأخرى تنظيرية. ففي الأولى هناك مقدمة، وفي الثانية خاتمة، نثرية ذات طابع تنظيري، تتناول تجربته هو الشعرية خصوصاً، والكتابة الشعرية عموماً. فما الهدف من ذلك؟ أهو رغبة في التعبير، بلغتين مختلفتين، بل متناقضتين؟ أم أن الأمر ينطوي على رغبة في التعريف بنظرة الشاعر إلى شعره، وإلى مسائل فنية أخرى؟ وما الغاية من ذلك؟ ألا ينبغي على الشاعر أن يكتب قصيدته ويمضي، تاركاً لقارئه أمر القراءة والتذوق وال..الخ؟

كان في إمكان شربل داغر أن يجمع، في كتاب مستقل، كلاً من «المقدمة» والخاتمة أو «المقدمة المتأخرة»، ليقول ما يريد قوله نثراً و«تنظيراً»، بعيداً عن القصيدة. لكن وضع كل منهما في المكان الذي وضعت فيه من الكتاب، أمر ينطوي على مغزى ودلالة. ومن ذلك ما أعتقد أنه إجابة عن سؤال حول طبيعة النظر إلى الشعر وماهيته، ككيان مستقل، من جهة، وإلى علاقته بالكتابة عموماً، من جهة ثانية. فما طبيعة هذه العلاقة؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال، ينبغي القول إن تجربة داغر هذه، في قصائده كما في نثره، وخصوصاً ما جاء في خاتمة مجموعته «حاطب ليل» حول «الكتابة بالحاسوب»، هي تجربة تطرح، وتعيد طرح الكثير من الأسئلة والنقاش والجدل، حول مسائل كان البعض يعتقد أنها وجدت إجابات نهائية عليها، في حين أن إعادة طرحها هنا تتحدى أية إجابات سابقة، متطلبة إجابات جديدة. فمن سؤال الكتابة، والكتابة الشعرية، أهدافها وغاياتها ووسائلها وأدواتها، إلى سؤال المعنى، وسؤال القراءة، وعلاقة القارئ بالشاعر، وسؤال المنبر..الخ، يطرح الشاعر/ الناقد المنظِّر الكثير مما يستحق المناقشة.

هنا، ينبغي الالتفات إلى انفصال الشاعر عن الناقد المنظِّر، الذي فيه، من جهة، وتواصلهما معاً، من جهة ثانية. فبقدر ما ينفصل الشاعر عن الناقد هنا، نستطيع أن نلمس نقاط اللقاء بينهما. ففي قصائده ما يلتقي مع تنظيره، وفي تنظيره ما يمهد لقراءة شعره. وهو يتنقل بين العالمين، بخطى متناغمة، لكن هذا لا يمنع الانفصال والاختلاف في بعض الأحيان، ولا يمنع افتراق الشعر عن التنظير، وانشقاقه عليه، وتمرده على مواضعاته.

{الشعر والقصيدة: علاقات}

ما يقوله تنظير شربل داغر، وما تقوله قصائده أيضاً، في هذين الكتابين تحديداً، هو أن التجربة الشعرية أمر شديد التعقيد، مركب من عناصر غاية في التكاثر والتركيب والتشابك. فالشعر كائن يصعب تحديد هويته أو نوعه أو جنسه، دون امتلاك أدوات تقربنا منه، فهو كائن يدعوه داغر ب «زخم من أثير». أما القصيدة، فهي كيان لا يمكن رؤيته بالبصر المجرد من البصيرة، أو بالعقل المنفصل عن الخيال

* شاعر وكاتب من الاردن.

والوهم والحواس، فهي «لحظة، حالة، بلورة»، كما يرى شاعرنا. لكنها، في الوقت نفسه، شكل من أشكال الكتابة، وتخضع «لشروطها التأليفية». وفي هذا القول ما يدعونا إلى التوقف قليلاً لطرح القضية الأولى، قضية الشعر لجهة كونه شكلاً من أشكال الكتابة، يقف إلى جوارها ولا يرقى عليها، ولجهة علاقته بالشاعر. فشربل إذ يجمع الشعر والتنظير للشعر، في كتاب واحد، يقوم- في اعتقادي- بوضع القصيدة، والشعر، في مكانة معادِلة (بكسر الدال) لأشكال الكتابة الأخرى، ليس فوقها كما يصنع الشعراء عادة. رغم أنه يعود، في لحظة تالية، ويسمي القصيدة «بالبلورة» التي لا نقوى على الإمساك بها، بل على النظر إليها من زوايا عدة، والنظر السابر من ناحية إلى أخرى؟ ففي هذا تمييز لطبيعتها، لا لأفضليتها بين أشكال الكتابة، ولا لوظيفتها المتميزة! وعموماً، فالشاعر يعتقد أن جدوى هذه الكتابة، هي فيها وليست خارجها.

وعلاقة الشاعر بالشعر، وبالقصيدة، معقدة. فالشعر لا يؤتى، بل إن الشاعر قد ينسى القصيدة أو تنساه القصيدة، ولا يلتقيان إلا لماماً. من دون موعد. وفي هذا شيء من فهم قديم للعلاقة، يقوم على كون القصيدة «تأتي» ولا تؤتى. أي أنها ترتبط بعنصر «غيبي» لا يتحدث عنه الشاعر، وإن كان يرى الشعر عزيزاً وعصياً. ويرى كتابته تشبه حمل صخرة «سيزيفية» لا يعرف الشاعر مَن كلَّفه بحملها. بل إنه لمن الطريف أن يشبه داغر الشاعر بـ«المرتزق» الذي يعمل لخدمة شخصه؟ وعليه، فالقصيدة عصية يبدو الشاعر أمام بواباتها «مستعطياً ذليلاً»، وعند الانتهاء منها يبدو «محارباً مستنفداً». لذا، ليس غريباً امتناع الشاعر عن كتابة الشعر أحياناً، خصوصاً لمن وجد في هذه الكتابة ما يحرق أكثر مما يسعد. ولهذا يذكرنا شربل أنه كتب في صدر مجموعته «فتات البياض» هذا الإهداء «إلى شربل: لئلا يصير شاعراً». لكنه لم يستطع الهرب من القدر، قدر الكتابة، وكتابة الشعر تحديداً. أما من حيث الماهية والوظيفة، فالشعر ليس مثل الفكر، ولا ينبغي أن ينظر إليه كما ينظر إلى الفكر، فهو لا يقوى على الإحاطة بل على التلمس، ولا على إملاء النوايا، بل على التعثر والتردد والتخبط في الدنو من إعلان الكلام. والشاعر يعرف غاية الشعر، فلا يُحمِّله فوق طاقته، كأن يصبه في دعوة، أو في ادعاء معنى أكيد، بل تراه يتسرى بحثاً عن الهارب الذي يغوي عيوننا ويفلت منا. الشعر لحظة مشرقة من الأبدية. وفي تجربة داغر، لا ينفصل الشعر عن الحياة، بل إنه هو الحياة. إذ إن الإقبال على الشعر، إقبال على الحياة. والإقبال يعني إرادة التوجه للكتابة، كما هي إرادة التوجه لعيش الحياة. وفي هذا ما فيه من إقصاء للنظرة التقليدية إلى كتابة الشعر بوصفها عملاً إلهامياً، يرتبط بقوى غيبية، وحسب. فكتابة الشعر، عمل ينطوي على الكثير من الرغبة والقدرة والتخصيص والتوجه. ولا يمكن أن يجلس الشاعر- خصوصاً في زمن الكتابة بالكمبيوتر، مثلما سنبين فيما يخص تجربة شربل مع الحاسوب- وينتظر إلهة الشعر أو شيطانه أو جنّياته كما كان يقال. لكن هذا لا يجعل الشاعر جهازاً أو آلة، فهو «المروبص» (الماشي في نومه) حيناً، و«الحالم» حيناً آخر.

{القصيدة وترجمة الشعر و.. الغزل}

بذلك كله، وبسواه الكثير، يغوص الناقد/ المنظِّر في أعماق العملية الكتابية (الكتابة الشعرية تحديداً)، وفي أعماق الشاعر، في مراحل ثلاث؛ ما قبل دخول تلك العملية، وفي أثناء العمل/ الكتابة، وبعده، أي ما ينتج عنه. ويرتبط ذلك عنده بالقضية الثانية، قضية العودة إلى مفهوم القصيدة، فنجده يعود، بأدواته الجديدة، إلى الفهم القديم للقصيدة على أنها «تقليب» للقصدية، محاولاً تفسير «القصد» كما ورد في حديث ابن رشيق القيرواني، فيرى أن القصدية تشير- من طرف- إلى «طابع القصيدة الإرسالي، الذي يشتمل على إخبارٍ وفق طريقته المخصوصة في التعيين والترميز، التي تختلف عن طبيعة الإخبار في السرد، وعن المحتوى الرمزي الذي يوافق المبنى الضمني للسرد»، كما أن القصدية تشير، من طرف آخر «إلى طلب التأثير، واستثارة الانفعال الجمالي».

وهذا ليس تعريفاً للقصيدة، فهي- بحسب داغر- غير قابلة للتعريف، بل أقصى ما يمكننا هو التعرف

عليها. ويتضح ذلك أشد الوضوح، لدى طرح قضية أخرى، هي قضية ترجمة الشعر، ففي حين يمكن ترجمة النصوص الأخرى، تبقى ترجمة الشعر مستحيلة، فترجمته هي «وضع جديد له، مهما بلغت درجة الأمانة. (...) فإن مجهودات (المترجم) في ترجمة الشعر تؤدي، واقعاً، إلى احتمالات التكثير والالتباس والتجديد في كل لفظ، ما يجعل ترجمة الشعر عرضة للتأليف، لا للنقل، بالضرورة».

قضية أخرى تثير داغر وتشغل حيزاً في كتابته، هي شعر الغزل ومضامينه، فهو إذ ينظر في شعرنا العربي، يجد أننا قلما «نقع على قصيدة في الرغبة». ثمة شعر عن الرغبة، وشعر عن اللذة، لكن الشعر الذي يكتب «في» اللذة، قليل. فشعر الغزل العربي يتحدث عن الرغبة، كما لو أنه يتحدث عن «الممدوح» أو «الفقيد»، وهو ما سيبتعد عنه شاعرنا لدى كتابة قصيدته التي يسعى أن تكون «في» الرغبة، وإن بدا، في «تطبيقه» قواعده، على شيء من الانفصال عن هذه القواعد. وهذا أمر غير مستبعد، خصوصاً لكونه يحاول أن يكتب «لحظات، أحاسيس، وصوراً، تتعدى العلاقة الخارجية، البرانية، المتعاهَد عليها، لقول شيء يقع في التجربة، في الاحتكاك، في ألفاظ الحركة، ونزوعات الجملة».

هذا الانفصال نقع عليه بين شعر كل شاعر وبين تنظيره! فمعلوم أن وعي المسألة نظرياً، لا يعني امتلاك تنفيذها «نصياً». غير أن نص شربل يقترب كثيراً من وعيه النظري، فهو يكتب منطلقاً من واقع مشهود ومرصود، ولكن شعره، وكما يرى د. جورج دورليان في كلمة الغلاف الأخير لـ«تخت شرقي»، هو «شعر متحلل من كل الروابط بالواقع بالرغم من انطلاقه من مشاهدة دقيقة له»؟ وبهذا فهو يتطابق مع قول القائلين إنه ليس ضرورة أن يكون الشعر نتاج تجربة في العيش، وليس ضرورة أن يعيش الشاعر التجارب التي يكتب عنها!

{ملامح الشاعر وعلاقته بالحاسوب}

ومن القضايا التي يلح عليها شربل، محاولة رصد ملامح للشاعر، من خلال تجربته هو. فهو، مشّاء أعمى، وفاقد الذاكرة. حيث الذاكرة عدو الشعر. وربما كان أجمل وصف للشاعر، هو أنه ليس مثل «بوسيه الصغير» الذي يمشي وينثر الحجارة ليعرف طريق العودة. فصنيع بوسيه هذا، هو صنيع الناظم الملتزم بقواعد محددة، أما الشاعر، وخصوصاً إذا كان يتبع أثر رامبو، فهو من يتقدم صوب خوفه حراً، ففي مخاوفه «يمتحن (الشاعر) قدرته على تشكيل إنسانيته من جديد». ويظل شربل- المنظِّر- يحاول توليد أوصاف جديدة للشاعر الذي فيه، فهو «صياد في ماء الصدفة»، لا يعرف ما يصيد. وبهذا المعنى، فدخول الشاعر إلى القصيدة هو مثل دخوله إلى المكتبة: يشتري كتباً غير التي قصد شراءها. باختصار؛ إنه يولد من جديد مع كل قصيدة.

ولأنه يعوِّل على الجديد، ويهرب من الذاكرة، فحتى استعادته لدفاتره وخربشاته القديمة ليست استعادة في المعنى المألوف، فالغالب أن يكتب الشاعر غير ما دَوّن، وقد تبقى لديه «صفحات ميتة، باردة في الدفتر الصغير».. كما يمكن أن يقع في دفتره على لفظ مغلق كرسالة. أليست الكتابة «لعباً فيه مقادير من الجسامة، أو فعلاً جسيماً فيه مقادير من اللهو»، كما يتساءل برشاقة وعمق؟ وهي كذلك لكل من يبتعد بها عن تلك الاعتيادات المستندة إلى اعتقادات رومانسية. والكتابة لديه، منظوراً إلى علاقتها بالقارئ، هي وفق العبارة الفرنسية: قنينة في البحر قد يعثر عليها أحد وقد لا.. ولذا فليس على الشاعر أن يكتب لجمهور محدد. وهذا ما نلمسه في شعر شربل، الذي يغامر في تكسير العلاقة التقليدية مع القارئ، لبناء علاقة جديدة.

نقف على مفهوم «القراءة»، فنجده يقوم على ركائز أساسية، أولها كون القراءة «سباحة في أثير من رغبات وانفعالات..»، والثانية تنبني على كون الجمالية المغايرة التي يطلبها الشعر الحديث، هي مسألة تقوم على أن دورة الشعر تتحقق خارج الدورات الاجتماعية التقليدية، أي في مسالك وقنوات تقوم على العلاقة الفردية في المقام الأول، تتمثل في إقبال القارئ على شراء المجموعة الشعرية.. وعلى القراءة الانفرادية.

قضية أخرى تتصل بالقراءة، هي علاقة الشاعر باللغة من جهة، وبالمتلقي من جهة ثانية. فشربل معني بطرح التناقض بين أن يكون الشعراء خَدَمَة اللغة وحراسها من جهة، وبين أن يكونوا مستعمليها ومجدديها من جهة أخرى؟ الأمر الذي يعني الخشية من تجديدها ومن تطويرها. وعليه، فمهمة الشاعر الجديد هي أن ينقض المبنى والوظائف القديمة. مع أن الشعر يظل «الميدان الذي يمتحن فيه الشاعر اللغة.. فيما يجدد ويغير إمكاناتها في القول والتعبير». والشاعر المبدع هو من ينظر إلى اللغة نظرة حسية تبتعد عن الفصاحة، وترى اللغة بوصفها هدفاً في ذاتها، كما يبتعد عن اليومي والتالف الذي يجوف اللغة. وهذا يعني أن حياة اللغة مستوفاة أو متحققة طالما أن الشاعر يجدد الإقبال عليها بطراوة المبدع الذي لا يكتفي باستعمال اللغة مثل زينة أو حلية.. بل بنحتها وتكثير دلالتها وتقوية تعبيرها.

وهنا يلحظ شربل كيف أن بعض الشعر الحديث ما يزال يحتفظ، في مبناه ووظائفه، ببعض معالم العلاقة القديمة مع اللغة والمتلقي. معللاً ذلك برغبة هؤلاء في «التأكيد والإبلاغ»، وليكون الشاعر هو من يملي بياناته، والمتلقي هو من ينصاع إلى ما يقال. في حين أن المطلوب من الشعر الحديث، أن يؤسس لـ«جمالية مغايرة»، جمالية تقوم على جعل التلقي عملية «تملكية». كما ينبغي النظر إلى القراءة بوصفها ترحالاً في المعنى، لا استسلاماً لمعاني معطاة سلفاً.

القضية الأخيرة، بين قضايا كثيرة ما تزال تستحق وقفة خاصة، هي قضية شربل وحاسوبه الفاضح، وعلاقتهما التي تكشف لنا أن الكتابة عمل مستمر، فيه كثير من التدخل والتدبير والتسوية.. فيه رتق وتحسين وشطب وتدقيق وكل ما من شأنه إزالة أية غشاوة رومانسية، سميكة، عن أمور الكتابة.. وما يجعلنا نتحقق من «صنع» الكتابة في لهوها الأكيد.. فالحاسوب يدبر شيئين مختلفين، متضاربين: العمل اللاهي فوق شاشته الإلكترونية.. والإنهاء الدؤوب والمتمادي للنص. فالحاسوب- لشربل- ليس مجرد «آلة» طباعة، بل هو «المجاز المحمول» للشاعر. وعلى هذا الرأي سنجد آراء كثرة من المعترضين، ممن ما يزال يتمسك بالقلم والورق وعاداتها «الأليفة والحميمة»، هذه العادات التي لم تعد تعني لشربل سوى وسائل متخلفة عن ركب التقدم، والتي لا بد أن يطاولها التجريب. وللحق فإن هذه العادات يجري اكتسابها مع الزمن، وهي مع الزمن- كذلك- تصبح حميمة كما أصبحت تلك من قبلها.

ولعل قلة من الذين يتعاطون مع الكمبيوتر، يعرفون، بالتجربة، لعبة المفاتيح، لكن كثيرين - مثل شربل- يظلون يتساءلون «ما الذي يقود الأصابع إلى الحروف في لوحة المفاتيح؟». وهنا سنجد من يسأل: ماذا عن أجهزة المستقبل؛ الجهاز الذي لا استعمال للأصابع فيه، بل للصوت؟ وإلى أي حد يخفف الحاسوب «الشعور بالعمل المتمادي على شاشته. فأنت لا تعبأ بما لم تحتفظ به»؟ وهل يختلف شعور الشاعر الذي يمسح (delete) مادة عن الحاسوب، ثم يكتشف أنه أخطأ وتسرَّع في شطبها، عن شعور من فَقَدَ مخطوطة في قطار، مثلاً؟ هي أسئلة.

وأخيراً، إلى أي حد استطاع الشاعر التنظير لتجربة شعرية هي تجربته، أو تقاربها؟ وهل هذا هو الهدف أو الغاية من هذا الجمع بين الشعر والتنظير له، في كتاب؟

{الشعر: الموسيقى والتشكيل}

أولاً، نحن أمام مجموعتين شعريتين، تمثلان تجربتين تتمايز كل منهما عن الأخرى. وهذه نقطة تصب في مصلحة التجربة الشعرية التي تختلف وتتطور. لكن الصورة لا تكتمل إلا باكتشاف ملامح هذه التجربة، التي تشكل هويتها. فما أبرز هذه الملامح؟

يشتغل شربل، في شعره، ضمن فهم وإدراك يعملان على المزج بين دور الوعي واللاوعي في بناء النص الشعري. فإلى الخيال الجامح، يبرز جلياً دور العمليات الذهنية، ودور ثقافة الشاعر، في إنتاج صور وعلاقات لغوية سمتها الأساسية الجِدّة والغرابة، دون إلغاء كلي للبحث عن المعنى وعن الطاقة التعبيرية الكامنة في اللغة، اللغة الخاصة به.

ومنذ البدء أشير إلى اختيار الشاعر عناوين كتبه، فهو، منذ مجموعته «رشم»، التي تلعب في منطقتي الرسم والوشم معاً، يقع على مفردات تنتمي إلى مناخ قديم يستعير منه، ويمنحه نكهة الجديد وظلاله. ف «تخت شرقي» التي تحيل إلى الموسيقى الشرقية، تحيل في هذه المجموعة الشعرية إلى أجواء حسية مترعة بالشهوة، أجواء شرقية جرى تحديثها و«عصرنتها»، من خلال إضفاء روح الشاعر و«أبطال/ بطلات» قصائده عليها.

الأمر نفسه نجده في استعارة العبارة العربية الشهيرة «حاطب ليل»، التي تكتسب هنا دلالات جديدة، دون التخلي تماماً عن المعنى القديم، وبما يلائم حال شاعر حديث، فهو «حاطب ليل يهرس العنب في عريشته..»، ولا ندري، ولا يهمنا، حقيقة، معرفة سبب ذلك: «أهو نهم التوأم إلى بديله/ الساكن في خلاء الانتظار؟». فهو يقول لنا: «عبثاً تستجلي/ ما انعقد في غابة الحروف/ أشكال تسعى من دون أقدام/ رؤوس/ أضاعت قبعاتها أمام مفترق العبارة».

تؤكد الملحوظة الأولى هذه، دور مكونات الشاعر الثقافية، والحياتية، في صوغ عالمه الشعري. وأخص بالذكر اشتغاله بعالم الفنون الجميلة، والتأثير المدرَك لهذا العالم على نص الشاعر. وهذا أمر لا يحتاج طول بحث لإدراكه، ففي نص «نظر رقراق»، وهو الأول من مجموعة شربل «تخت شرقي»، نقرأ «لوحة» تشكيلية بمفردات وحركات التشكيل نفسه:

«زرقة التي تنحني على نافذتها
محبرة للذي يمسك ريشته
ويلعق الأشكال الخبيئة
وزهرة ما يعرض له
استباق شغوف
لنظر رقراق».

فالرسم والتصوير، بما ينطويان عليه من طاقات للتعبير، هما أداتان أساسيتان من أدوات الشاعر لصوغ عالمه، فكثيراً ما ينشغل بالصورة وكأنه، كما يعبر في إحدى قصائده «خطاف صور»، لا يعبأ سوى بجماليات هذه الصورة. فهو لا يصور المشاهد الأليفة والعادية، بل الظلال والتفاصيل والمشاعر ذات الحضور والتأثير الطفيفين. وهو يصور الإحالات، لا الحالات البارزة. فثمة ما هو مكثف وذاهب إلى غايته بلا مواربات، ولكن عبر لغة غير مستهلكة، قد تحيل إلى معنى، وقد تحيل إلى ذاتها. فالهم الأساس هنا هو إعادة صوغ العالم المألوف على نحو غير مألوف. بل على نحو تبدو معه الأجسام أطيافاً، فيما تتجسد الأطياف «تدخل في أجسامها»، في عالم يحيل المادة روحاً، والجسد تراباً أو شجرة، والطبيعة كائناً حياً.

والتصوير يأخذ أشكالاً مختلفة، بأدوات متعددة. التصوير بالتطريز، وأدواته: خيط، بياض، حبك، رغبات الحدائق، خيط أحمر، خيط شهوة، باقة محبوكة. هذا كله يقود إلى «مكيدة مدبرة/ لها وريدي خيط/ ورغباتي إبرة»، والتدبير هنا كأنما يحيل إلى الأشغال اليدوية، وما تدبره اليدان، كما يحيل إلى العبارة العربية «يداك أوْكَتا، وفوك نفخ». لذا لا يدري «المدبِّر» كيف يفلت مما دبر. هذه حياكة لمشاعر ورغبات، يجري تصويرها بلغة الخيط والإبرة.

ثمة أيضاً تصوير بالتطريس، أي «إعادة الكتابة على المكتوب، فالطرس: صحيفة مُحيت ثم كتبت» (القاموس المحيط: طرس). وثمة تصوير آخر بالكتابة، لكن الكتابة هنا متعددة الأشكال والأدوات والغايات، ومتداخلة مع «فنون» أخرى، منها النحت:

أدور حول حواف جسمك نحاتا
وأسوّيه بملامساتي
خزافاً، راقصاً طامعاً

وثمة الكتابة التي تشتبك مع الحياكة وتتماهى فيها:

صبية على شباكها
على متكأ القمر
تكتب أم تحوك
حروف النوم أم نقش الرغبات؟

والصبيّة هذه هي «تشيكايا» التي كان أطفال «الزنقة»(الحارة، أو الحي، والإشارة هنا إلى مكان في المغرب)، كما كل أطفال العالم، يعابثونها بمشاعر جنسية بريئة، أو ببراءة محتشدة بمشاعر الجنس الطفولي، ويهزجون مرحين «أنا شفتو»!

كما أن الكتابة التي تذهب إلى الطفولة، قد تعني «الانفصال عن» بدلاً من «التواصل مع». وفي هذا معنى جديد يرتكز على رؤية للعالم، ومحاولة لإعادة صوغه. وفي محاولته صوغ العالم، يتشبث الشاعر بالعلاقات والعلامات «يعرض لي وجهك/ مثل نافذة/ تتدافع فيها العلامات». فالعالم مجموعة من العناصر المتعالقة، وفي كل علاقة ثلة من العلامات التي تقود الكائن نحو مصيره. للعشق مفرداته، وللشهوة مفردات وأسئلة: الضياع، الضباب، الجسد الضيق، الإبحار المقيم في اشتهاء مجهول.

والحب ومفرداته علاقة لا يختص بها البشر وحدهم، فثمة علاقات بين عناصر الطبيعة:

أهزج كلما اصطفقت ورقة بأخرى
وأخال الأغصان صفاً من منشدين

وتبلغ العبارة الجنسية ذروة شهوانيتها في استعارة مفردات/ أدوات البحر، بكل ما في هذه الاستعارة من قدرة على التهييج الشعري:

يتقدمني طرف لساني
مثل مجداف
يلعق توق الوصول
كما في مضيق

ويعود الشاعر وينوع على الوتر البحري نفسه، ولكن على نحو يبرز التيه والضياع في المجهول، لكنه المجهول الذي له فجاءة الألفة. وهنا تسلس اللغة وتشف ويغدو إيقاعها بطيئاً كما ينبغي للغة التائه الباحث عن مخرج من مفترق الطرق الضبابي الذي اندفع إليه:

وأتهادى في ضباب
تائهاً مستهدياً
في جسدي الضيق،
أأنت سفينة أم غيمة
.. إبحار مقيمٌ
في اشتهاءِ مجهولٍ
له فجاءة الألفة

على أي شي ينم هذا الضياع بين مضائق، وفي كوابيس من الوحدة والانفصام، والضياع بلا هوية، طالما أن الرحلة، رغم انتهائها، مستمرة:

أنا هو آخر
في مضيق الشفتين
شهوتي لا أوراق ثبوتية لها
... حلم لا ينقضي مع انتهاء الرحلة.

ومن أجواء الموسيقى التي ينطوي عليها التخت الشرقي، المغمَّس بالجنس والشهوة، تتوالد مفردات الدوزنة المقترنة بالمحاسسة وكلام الأصابع الكثير، حيث للأصابع ذاكرة وتقاسيم (في مقطع آخر نقرأ «للأصابع ريشات/ مدى.. ولها أوتار») ونقرات وملامسات كما للآلات الموسيقية. وهذا شأن القصيدة بما لها من إيقاعات. وثمة لعب باهر بالحروف وتشكيل المفردات: جرم، جارة، جريدة، سرير، سر. وثمة استعارة للحواس؛ البصر، الشم، اللمس، السمع، والتذوق.

في «حاطب ليل» ثمة عودة إلى الطفولة والماضي عموماً، مثل كتاب عتيق، وحياكة، وتفاح الشهوة الأولى، وحصاة طيش، حصاة بحجم اليد أو الرغبة. لها توق السهم، حجر يخاطب صمتنا ويحوك ليلة بعد ليلة كنزة لرغبة. والفتى يمسد في العتمة زغباً. لكنه مثل حاطب ليل: «يسعى على قدمين خفيفتين/ بيدين عجولتين../ يهرس العنب في عريشته».

الشاعر يبدأ الكتابة بالنقر على «شبَّاك البياض»، ويظل يخبط في هبوب الخطى، لا يدري عن تجواله، ولا يدرك رحلته قبل تمام الكتابة. فالكتابة هي الرحلة، والسير إلى إيثاكا هو الهدف، وليس الوصول إليها. المتعة هي، كما يؤكد معشر الشعراء، في السير، لا في الوصول. ومثل الرحيل إلى إيثاكا، يكون الكلام. «لا يصل الكلام، بل يسير». ومثل الكلام والرحيل، تبدو الدلالة، فهي ليست شيئاً يقبع تحت حجر وادع في الغفلة، بل هي في خطوات الشاعر، في سيره الدائب. وهنا لا يستقيم السطر، الإيقاع، إلا بمِران الحواس.

الاشتغال على المفارقات الساخرة والمريرة، سمة لافتة في قصائد شربل. فهناك «فقيه بإصبعه الطويلة يسوسني/ .. عيني لا تصلح للنظر، ولا لساني للتذوق، بعد أن ساقوا سلمان رشدي لحضور فيلم هندي فيما

يقوى على رؤيته سماعياً، وخلَّفوا لرضيع المعلقة علبة من الحليب الصناعي». فرغم ما يبدو من لغة نثرية، وطاقة سردية، تأتي القصيدة لتشف عن عالم غريب. وهذه الغرابة، البالغة حد الغربة، هي نتاج وعي بالعالم يتكشف عن هواجس تغييره.

نحن أمام لغة ينتجها التعاطي مع الحاسوب وعالمه. العالم المكون من فضاءات خاصة تختلف عن فضاء الورقة البيضاء. وهذه لغة وظيفتها الكشف والاستقراء، لا القول والمخاطبة. وهي بقدر ما تنطوي على أسئلة، متوترة، قلقة، تتلمس في الفراغ مكاناً للخطى.. مثل «صبية تمسد ضفيرتها/ أمام مرايا الخلاء». لغة مشحونة بالمفردات الجنسية، وما تشكله من عبارات الشبق واللذة الغائبة. التي تبعث الحياة في اللغة والرؤيا وتميط الحجاب عن المزيد من التساؤلات والمعاني العزيزة المقيمة في الموجودات الخرساء.

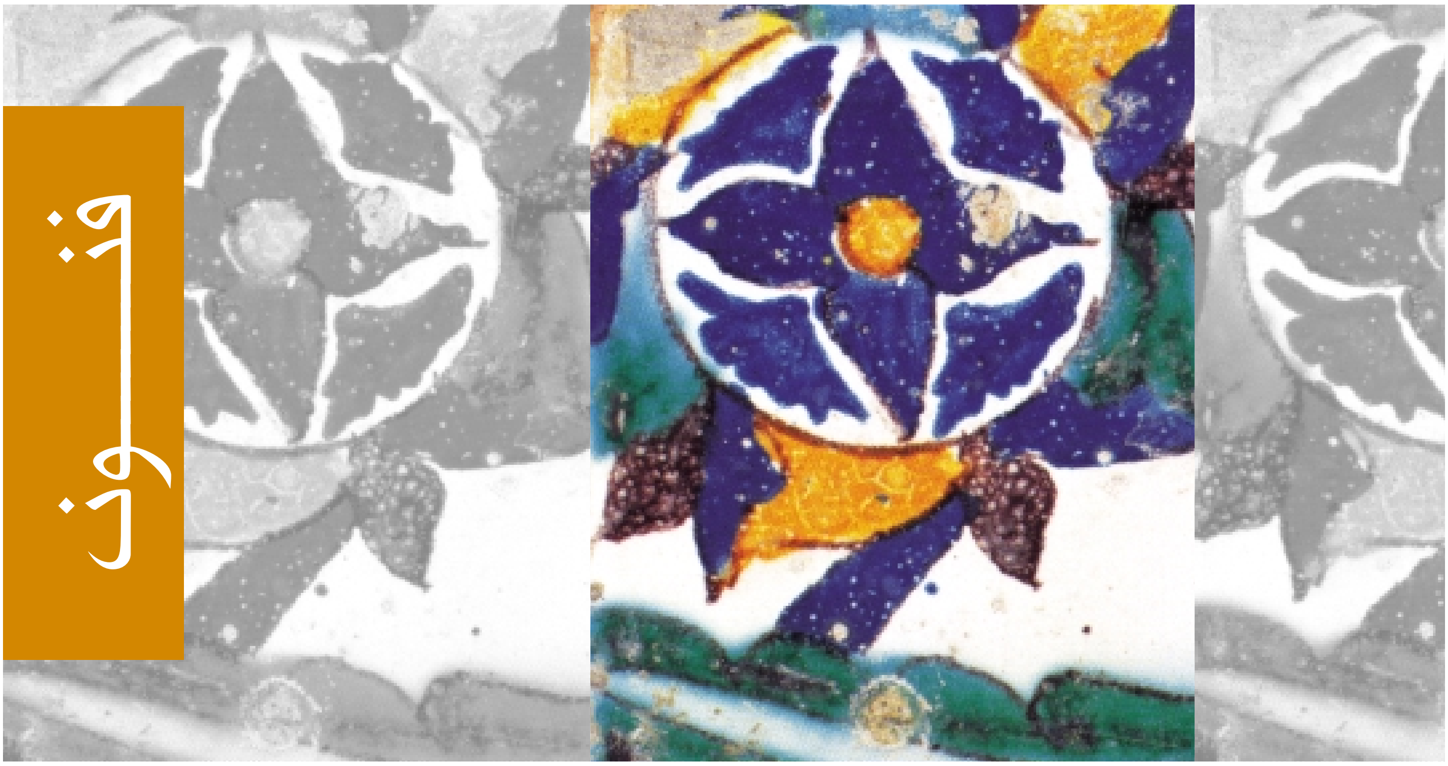
وما دام الشاعر يستعمل الحاسوب، فهو يحاول الإفادة من تقنياته، ومن هذه التقنيات ما يتعلق بحجم الحرف، واستجابة الجهاز لهذا المطلب كما لا تستطيع ريشة القلم أن تفعل. لذا سنجد عنوان القصيدة، بالحرف الكبير، وقد غدا هو نفسه مفتتح القصيدة. ثم يغدو توالد الكلمات أوسع من القماط الذي يشدها إلى بعضها. فالشاعر يولد من كلماته كما لم يكن يتصور. أي أن كلماته تسبقه وتقوده، وليس هو الذي يكتبها ويقرر مصيرها. وهذا ما يسميه «ثمرة تكنولوجيا»، بحيث يكون هو أعمى ينقر بعصاه في أنفاق المترو، وتكون الخطى هي النقرات، ويكون الحاسوب مجاز الشاعر محمول.

في نص «دموع جافة»، ثمة ذهاب إلى عالم الشهداء، كما في «مقابر ضاجة»، حيث تتفجر لغة جديدة من الاستعارات والمجازات، وتظل الرسائل المطوية عصية على الوصول إلى قول أو معنى أخير. هي رسائل بالحبر السري. ومثل نصوص أخرى، تقرع ناقوس الهباء، فيما هي تنتهي بالبحث عن تجاعيد الطفولة وهمومها: شهيد قلقي يقرع بابي/ في هدأة الفاحص في مرآة/ عن تجاعيد مبكرة..

والأمر قريب من ذلك في «محارب أخير»، إذ تبدأ بـ «قساوة الفأس التي تكشط جلد الشجرة» وتحتشد فيها «قطعان الخوف»، وتتقدم الشخص جواسيسه التي ترود بدلاً عنه، وتساكنه أوهامه حقائقه المؤجلة. وفي «مزمزة» نصوص مشغولة برغبة في الوصول، رغم ما يبدو من الطيران المستمر بلا وصول، حيث القعود لا يعني الاستكانة. وثمة هذا الانتباه الشغوف إلى تفاصيل دقيقة في لوحة، مثل ارتعاشة الشفتين. هنا شهوة تتولد وتورق كما الشجر. وطبيعة صامتة تنبت في خَفيِّ الحواسّ.

بمثل هذا الحب في النظر إلى الكون وكائناته، تتجمع لدينا نظرة ذات ملامح شعرية ما فوق بشرية، يصبها الشاعر في قوالب من لغة منحوتة برهافة، لتؤدي «واجبها» الجمالي والموضوعي في آن، وإن كان البعد الجمالي يغلب على الكثير من أشغالها. وفي هذه النظرة ما يعكس رؤية الشاعر إلى الشعر ودوره وعلاقاته، فهو مهموم باللغة وبالمفردة وبالحرف، انهماماً يندر مثيله، وهو ما يمنح لوحته الشعرية خصوصيتها. فهي لوحة تميل إلى النمنمة أكثر مما تميل إلى ضربات الفرشاة العريضة. وهي تركز على التفاصيل دون المشهد العام، أو المنظر الشاسع والعناوين- المانشيتات.

قد تكون هذه أبرز ملامح التجربة ومفاتيحها. وهي تظل تجربة تعد بقراءات مختلفة، لكل قارئ منها، كما لكل مجتهد، «نصيب». لكن ما ينبغي قوله- أخيراً- هو أن قصائد داغر، وإن كانت تنتمي إلى قصيدة النثر، قصائد غنية بالإيقاعات السمعية واللونية والتشكيلية، إلى الحد الذي يمنحها فرادة لا تملكها الكثير من تجارب قصيدة النثر العربية. وبهذا فهي، رغم حداثيتها، وربما بسبب من هذه الحداثة، ورغم اتكائها على الحاسوب ومعطياته وإمكانياته، تظل تحيل إلى قصائد ونصوص كلاسيكية عظيمة، من القرآن والشعر العربي، الجاهلي والأموي، والعالمي (رامبو وبودلير). كما تحيل إلى فنون أخرى مختلفة.. الخ. فهل تؤسس هذه الملامح لموجة أو نمط من الحداثة؟ ■


فنون



مقامات الحريري / للرسام يحيى بن محمود الواسطي / القرن الثالث عشر الميلادي

فنٌّ تضيق به تلك الجغرافيا

زيـــاد دلـــوّل *

جرت العادة على وضع الفن التشكيلي العربي المعاصر في موضع الدفاع عن صيرورته ووجوده ودوره، وأحيانًا الشك حتى في جدواه. ورغم أن الفن، في أشكاله العديدة، لم ينقطع عبر تاريخنا القديم والحديث، إلا أن أهميته في القرن العشرين وُضِعَتْ موضعَ تساؤلٍ ونقد نظرًا لتوسيع مجالاته لتشمل اللوحات القماشية أو الخشبية، ونظرًا لانتقال وسائل اتصاله من حقولها التطبيقية وحواملها التقليدية نحو صالات العرضِ ومن ثم جدرانِ البيوتِ والمتاحف.

وإجمالاً فإن مشاكلَ الفن الحديث مرتبطةٌ بمشاكلِ الثقافةِ الراهنةِ عمومًا، ويعاني الفنُ من أمراضِها ويرافقُها في نشاطِها كما في ركودِها.

غير أن تَعثُّر الفنِ أشدُ وضوحًا قياسًا إلى سواه من أنواعِ التعبيرِ الأدبيةِ أو المسرحيةِ أو السينمائيةِ بالرغم من سهولة لغتهِ نظريًا. ولقد تأسستْ وتأصلتْ علاقاتٌ عرجاءُ بين الفنِ التشكيلي وجمهورهِ منذ أكثرِ من نصف قرنٍ ساهمَ فيها الفنانون أنفسهُم؛ ولعلَّ

* فنان تشكيلي من سوريا.

أشدها خطرًا أن اللوحةَ تحولتْ إلى ذريعة للخطاب. بل إنها أصبحت صورةً لكلامٍ لا يشبهُها أبدًا. وهكذا صار مباحًا أن تُقرأ اللوحةُ كمثلِ القراءةِ في الفنجان!.

وإذا كان بديهيًا أنَّ الفنَ وسيلةُ تعبيرٍ مستقلةٍ بلغتِها وبتقنياتِها فإنه ليس كذلك في حياتنا الثقافية كما لدى غالبيةِ مَنْ كَتَبَ في الفنِ وعن الفن، لأنه لم يُنَقَدْ بلغة فنية وإنما بكتاباتٍ اسهمت في تشويهِ التواصلِ مع الفنِ حيث باتت الكتابات حول المعارضِ استعراضات لُغوية تضفي على الفن غموضًا وتعقيدًا، ونادرًا ما قرأنا مقالاً تحليليًا حول أعمال فنية؛ فإما أن نقرأ مديحًا، وإما أن نقرأ قدحًا وإما -وهذا الغالب- نقرأ أفكارًا للناقد لا علاقة لها بجوهر الأعمال موضوع النقد.

وتجب الشهادة هنا أن الفن العربي المعاصر، على تفاوت مستواه، كان ومازال متقدمًا على نقده وعلى النصوص التي تؤرخ له.

لقد سلك الفنانون العرب خلال نصف قرن مضى في اتجاهات عديدة، بل متضاربة، ونشأ ما يمكن تسميته بتيارات أو نزعاتٍ متشابهةٍ في أكثَر من بلدٍ عربي تَطْرقُ نفسَ الغايةِ التشكيلية. وتأثر الكثير من الفنانين بأهدافٍ أيديولوجية بالدرجة الأولى واجتماعيةٍ بالدرجة الثانية وغدا صعبًا علينا انتقاد العمل الفني بمعزلٍ عن الخطاب السياسي لصاحبه. وإذا كانت السياسةُ هي علمُ تحليلِ المجتمع لقيادته على سياقٍ ما، فإن الفن في جوهره نشاطٌ غايتهُ طرحُ الأسئلة أكثر من إعطاءِ الأجوبة.

ولعلَّ الدعوة للعودة للتراث الفني العربي-الإسلامي تُشّكلُ أكثر التياراتِ حماسةً لدى عدد كبيرٍ من الفنانين العرب. وقد طُرِحَ هذا الموضوع على أنه حلٌّ لمشكلة الهُوية الثقافية المنشودة وعُوِّلَ عليه الكثير. واليوم يمكننا الحكم على تلك التجارب بأنها بقيت دائمًا على السطح ولم تتمكن من فهم عمق الفلسفة الجمالية العربية-الإسلامية، كما أنها أخفقت في إعطاء تلك الفلسفة بعدًا معاصرًا.

فاقتصار الأبحاث على الخط العربي وحده دَفَعَ الوجوهَ الأكثرَ أهميةً في ذلك التراث نحو التهميش وأقصد هنا الجداريات والتصوير والمنمنمات والمنحوتات. ولا يخفى على أحد أنَّ أيًا من الخطاطين المحدثين الذين نقلوا الخط العربي إلى اللوحات الزيتية لم يتجاوز ما بناه الخطاطون الأوائل.

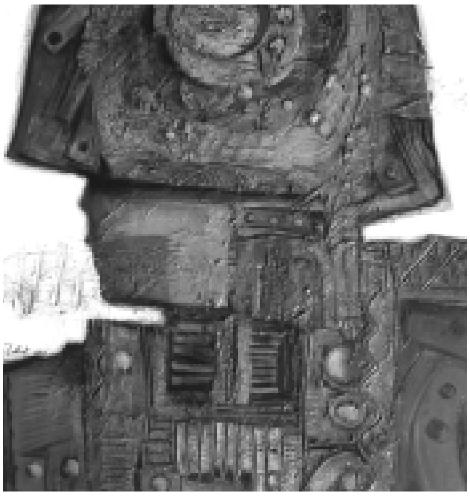
إن فهم التراث لا يتم بتقليده وإنما بمعرفته أولاً وبتجاوزه ثانيًا.

لقد وَصَلَنَا تراثُنا الفني عن طريق المستشرقينَ بدايةً. وإذا كان الغربيون الأكثرَ استغلالاً والأكثرَ إشارة لهذا التراث، فأنهم كانوا أيضًا الأكثر فهمًا له، لأنهم كانوا بحاجة إليه ولأنهم ذهبوا للبحث عنه. ومازلنا إلى يومنا هذا ننتظرُ صدور كتاب عن الفن الإسلامي لنترجمهُ ولنتعرفَ على جديده المكتَشَف.

ورغم الدعواتِ الكثيرة للعودة إلى التراث في الفن التشكيلي إلا أن مدارس الفنون العربية لم تقمْ بعدُ بأبحاثٍ جادةٍ في هذا المجال، ومناهجهُا التعليمية هي ترجماتٌ مجتزأةٌ لمدارس فرنسية أو إيطالية. وفي حين يتعلمُ الطالبُ أُسسًا أكاديمية غربيةً بائدة، فإنه مطالبٌ في حياتهِ العمليةِ أن يحترمَ الخطابَ النقديَ في الاهتمام بالتراث.

إننا لم نَرَ في ورشةِ عملٍ مدرسيةٍ أو جامعيةٍ أستاذاً يتخذُ من بساطٍ محليٍ أو من جداريةٍ في قصرٍ أموي أو منمنمةٍ عباسية نموذجًا دراسيًا وتحليليًا، ولم يُدرجَ الواسطي أو بهزاد كفنانيّن جديريّن بالاقتداء أو بالمرجعية العملية على قدم المساواة مع فنانّي عصر النهضة الأوروبية مثلاً. وسوف أضرب هنا مثالين في دراسة علم الجمال التطبيقي لإثبات إمكانية تحديث التراث:

الأول لأبن سينا في دراسةٍ مقارنة بين الشعر والتصوير حيث يقول: «... إن الشاعر يجري مجرى المصورِ، فكلُ واحدٍ منهما محاك؛ والمصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحدَ بأحدِ أمورٍ ثلاثة: إمّا بأمور موجودةٍ في الحقيقة، وإما بأمورٍ يقال إنَّها موجودةٌ وكانت، وإما بأمورٍ يظنُّ أنها ستوجدُ وتظهرُ».



من رسوم الكهوف

يمكن تطبيق ذلك بأشكال مجازية كثيرة حول الماضي والحاضر والمستقبل كما في الغائب والملموس والمتخيل الخ..

المثال الثاني ينطبق تمامًا على الاتجاهات المفاهيمية الأشد حداثة «L'ART CONCEPTUEL» وهو مثال من كتاب الشعر للفارابي، يقول: «... وكما أن الإنسانَ إذا حاكى بما يعملُه شيئًا ما ربما عَمِل ما يُحاكي به نَفْسَهُ، وربما عَمِلَ مع ذلك شيئًا يُحاكي ما يحاكيه، فإنه ربما عَمِلَ تمثالاً يحاكي زيدًا، وعَمِلَ مع ذلك مرآةً يرى فيها تمثالَ زيدٍ، كذلك نحن ربما لم نعرف زيدًا فنرى تمثاله فنعرفُهُ بما يحاكيه لنا لا بنفسِ صورته. وربما لم نرَ تمثالاً له نَفْسَهُ ولكن نرى صورةَ تمثالهِ في المرآة فنكونُ قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه فنكونُ قد تباعدنا عن حقيقتِه برتبتين».

إن الحلقة المفقودة هي في توازي البحث النظري والعملي لعلم الجمال العربي-الإسلامي مع تطبيقات أكاديمية حديثة.

ولكن البحث عن الهوية والأصالة ليس محصورًا بالنظر إلى الماضي، بل بالنظر في كل اتجاه. فعندما اعتبر فنانٌ غيرّ مفاهيمَ سائدة في الفن الحديث مثل بيكاسو، أن الفن الأفريقي وخاصة فن النحت والأقنعة منهلاً لثقافته ومرجعًا أُسلوبيًا وبحثيًا، لم يفكر لحظة واحدة أن ذلك سينزعُ عنه هُوِيَتَهُ الأوروبية، كون الفن الأفريقي لا يمتُ بصلة إلى الفن الأوروبي السائد سواء في وظيفته الأساسية أو في نشأته الثقافية أو حتى في أدواته ومواده التقنية. وبيكاسو لم يطرح يومًا فنه على أنه فنٌ فرنسيٌ أو أسبانيٌ فليس في ذلك قيمةٌ بذاتِها.

وفي مثالين آخرين عمل ماتيس على التصوير العربي من خلال زياراته إلى دول المغرب ومن خلال تعمقه في الفن الإسلامي، وبدا ذلك في رسمه أولاً حيث صفاء الخط كمثل عربسات الزخارف والرقش، وفي تصويره كمثل المنمنمات حيث اللون الصريح وفي المساحةِ أُحاديةِ القيمةِ المحصورةِ غالبًا بخطه



ماتيس / النموذج / زيت على قماش / ١٩٤٢م

أو حيث تجاوزات الألوان مبنية على التكامل والاشتقاق لإلغاء الحجم والمنظورِ الذي ساد في الفن الأوروبي منذ عصر النهضة. وفي مقارنه سريعة بين هنري ماتيس والواسطي لا يختلف اثنان على أن هذا الفنان الأساسي في فن القرن العشرين هو أقرب إلى جماليات الشرق وتقاليد التصوير الواسطية من قربه إلى ليوناردو دافنشي أو إلى رامبرانت.

وأما بول كلي الذي استخلص في مائياته التونسية أسس هندسات المنظر بإيحاءات من الزليج والعمارة المحلية وربط بحوثه بألوانٍ تعبق بالضوء المتوسطي وبالمناخ الشرقي دون أن يكون لحظة واحدة مستشرقًا. ولا يمكن نَسْبُ عَمله التصويري هذا إلى أي من قواعد الأكاديميات الغربية.

هل يمكن أن نعتبر بول كلي، ماتيس وبيكاسو فنانين نسوا تراثهم؟ أو أنهم لم يتوجهوا إلى جمهورهم في أوروبا؟ أو أنهم من روّاد الفن العربي أو الأفريقي؟.

إن ما دفع هؤلاء إلى مرتبةِ الفنانين الاستثنائيين هو عكسُ ذلك تمامًا، أي اعتبارهم أن هويّتَهم الحقيقية هي لوحتُهم قبل كل شيء، ولا أظن أن فنانًا عربيًا استطاع فهمَ تراثهِ على نحوٍ يتجاوز معه أبحاثَ ماتيس أو كلي.

إن السؤال عن «الهوية الثقافية» يطرح عادة على فنانين أو مثقفين لا يملكون كفايةً وسائلَ تعبيرهِم. فموضوع الهوُية يثارُ في الغالب لتغطية العجزِ في الدفاع عن تراث لم يُحسنْ أصحابُه قراءتهَ. وهذا التراثُ هو عبءٌ على حاملهِ عندما يكونُ هزيلَ البنيةِ. وعندما نراجع الحالة الإبداعية الراهنة لليونانيين والصينيين والمكسيكيين نجد أنهم مصابون بما يمكن أن أسميه «عقدة الأوائل» أي أنَّ ماضيِهَم مازال مثلاً للنجاح المتعثرِ في حاضرِهم. وطبعًا نشاطر نحن العرب تلك الحضارات.

وفي تلاقحِ المعارفِ تجديدٌ للنوع وتقويةٌ للثقافة، وبَدهي أن لغةً لا تقبلُ الجديدَ ولا تهضمُ القديمَ هي لغةٌ ميتةٌ. ونظرةٌ بسيطةٌ إلى اللغة العربية في نشأتها الأولى تؤكد هذه القاعدة. فلغتنا من أشد اللغات حَياةً.



أحمد الشرقاوي: بدون عنوان / الوان مائية/ ١٩٦٦م

إن الهوية الفنية هي في توازنِ الذاتِ مع الثقافةِ، فالانتماءُ إلى أمةٍ ما وإلى جغرافيةٍ ما هو انتماءٌ لثقافةِ هذه الأمة. وفي حالة انصهار الفنان بثقافته بمعناها الواسع تحقيقٌ لهويته مبدعًا وحاملاً لموروثاتِ تلك الثقافة بلا حدود.

ولا شك أن الفنَ العظيمَ هو فنٌ فرديٌ وذاتيٌ يتمثلُ الإنسانَ وتساؤلاتهِ في لغزِ صيرورتهِ وفي وجودهِ. وما الفنُ في شكلهِ الجماعي إلا متتالياتٍ لإبداعاتِ أشخاصٍ قلائل.

وما يفرّق بين الفن في صورته المطلقة وبين الحرفة الفنية هو أن الفن لا يعرف حدودًا لفضاءاته بينما تعْنى الحرفةُ بما هو آنيٍ ومطروقٍ ومبتذلٍ لتجميله تطبيقًا لقواعدَ محفوظة في الجمال والبراعة والحذاقة.

اعتقد أن العين ترى العالم بدهشة متناسبة واكتشاف متجدد في كل مرة يخضع فيها هذا العالم للمعاينة. فهو دائم التغيرّ، والزمن يلّون الأشياء، يُعتّقها، يفلسفها ويخلع ملكيتها.

ليس وهمًا رؤية اللحظات والأشياء هاربة مثل نيزك محترق، وما الإعلان عن امتلاك العالم سوى مكافأة افتراضية عن عجزنا الصارخ باعتراض دورانه نحو هلاكه. ما تبقى للفنان هو تحديدًا خلق عالم بديل أو عالم موازي. ولكن ذلك العالم البديل لا يمكن إلاّ أن يستمد عناصره من الواقع المعيش. وحتى في أشدّ الأشكال التصويرية تطرفًا كالخطوط الترفة أو اللطخات اللونية الاعتباطية، أو حتى في احتمالات التشكلات المعلوماتية غير المحدودة، أقول حتى كل ذلك يرجع في وجوده إلى المادة نفسها صانعة الشكل وبالتالي إلى الواقع وليس إلى الوهم. فالتجريد في النهاية اصطفاء فلسفي لمعالجة دلالات الكلمة أو الشكل.

إن غايات الفن الأولى مازالت قائمة. وأعتقد أنها ستبقى مع بقاء الإنسان نفسه لأن تساؤلاته لم تتغير في جوهرها وإنما في أشكال صياغتها. إنَّ انسحارنا



شاكر حسن آل سعيد: تكوين / زيت على خشب / ١٩٩٥م

أمام فنون الكهوف والفنون الأولى ليس ناجمًا عن وضع تلك الفنون في سياقها التاريخي بل لأنها مازالت ساحرة.

تأمل مرّة واحدة تشابه الكون في كلّيته وفي فردانيته؛ انظر ذلك التقارب المدهش بين حبة الحنطة وبين حبة الخوخ، بين بيضة وبين كوكب. إنَّ اندهاشك ناجم عن تجريد تلك العناصر لتصبح كرة ذات نواة، تمامًا مثل خليّة ونواتها ومثل ذرة ونواتها! فإذا كان التجريد هو إعادة رسم الأشكال الجوهرية فإنه في مثالنا السابق يختصر العالم إلى دائرة.

يدفعنا ذلك إلى ملاحظة وتفسير تتويج انتصارات الشكل الهندسي غاية نهائية للغةِ التشكيلية التجريدية باعتباره لا يمثل المرئي (الواقعي) بل يُمثّلُ نَفْسه بذاتهِ. وينطبق ذلك الإدعاء أيضًا على الهندسيات اللاشكلية.

إن في ذلك إجحاف لتفاصيل إيقاعات الأداء الكونية والتي هي الحياة والضوء والحرارة والحركة وهي أيضًا في مدار الإنسان عاطفة ومتعة وغريزة وسحر وعلوم وكل ما يشير لدى الجنس البشري لعلامات العمل والحياة... والموت.

وهكذا إذا نصبنا خيطًا يجمع بين استمرارية تلك التساؤلات الوجودية فلابد له من أن يجمع بين فن الكهوف وديانات وادي الرافدين وطواطم السحرة الأفارقة وأهرامات مصر وبعض رسومات معابدها وجوانب من الفلسفة الإغريقية وشيء من جداريات بومبي وأيقونات نادرة ومخطوطات عربية مصورة وفنانين قلائل جدًا... إذا لم نقل أعمالاً قليلة جدًا.

وفي إخفاق آخر على نقيض تكريس التجريد، لن يستطع أحدٌ إعادة خلق العالم أو تقليده؛ فما التصاوير في أشكالها إلا وهم وما هي إلاّ رمزٌ. ثم ماذا يعني إعادة تأليف العالم الفيزيائي على حاله تمامًا؟ إن نسخ الطبيعة بأدوات تقنية كالفرشاة والقلم والأصباغ هو ترميز ومقاربة خاضعان لقوانين متفق عليها (أكاديمية) أو لقوانين اجتهادية (أسلوبية) ولكن في



صفحة من مخطوطة عربية / القندوسي / ١٨٢٨م

كلا الحالتين لا يمكن تمثيل العالم في حالته الفيزيائية القائمة. وكذلك هو الأمر عندما يختصر الواقع بعناصر إنشائية في بهو متحف أو في بادية جرداء أو ساحة عامة. فالمنشآت (INSTALATIONS) هي فن ترتيبي للعناصر والأشياء على هامش نص فلسفي أو خطاب مفاهيمي.

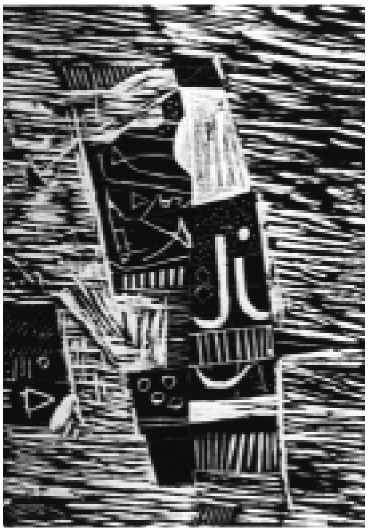
في تطبيق ميداني للإشكاليات السابقة على الفن في البلاد العربية يتبين لنا أن هذا الفن يغرق في محيط آخر من الأسئلة شغلته خلال قرن كامل، كما شغلت حقول أخرى من الثقافة العربية، يمكن ربطها بالأسئلة السياسية والوطنية والتحررية. ولذلك كان سؤال الهوية والمحلية والتراث أكبر الأسئلة وأوحدها تقريبًا! إن في ذلك حق بَدهي لشعوب تزعمت الحضارة في أكثر من حقبة ولكنها الآن في صدد البحث عن مكان بين الأمم إن لم نقل إنها في صراع بقاء.

إن حجر حامورابي في شكله المُشذَّب وفي نِسَبِهِ النموذجية وفي استقراره الأدبي هو عمل فنيٌّ إنسانيٌّ في جوهره وفي أدائه وفي هويته أيضًا. وهو رافديني المنشأ والبيئة والصناعة. وفي نَسْبِهِ إلى فنون وادي الرافدين فائدة مرجعية وتاريخية ومتحفية، ولكن في نظرة أشد عمقًا وأكثر تأملا، هو فن أكبر من جغرافيته.

إن امرأ القيس في الشعر، وباخ في الموسيقى ورمبرانت في التصوير يشكلون أركان الفن في حالته الكبرى للبشرية جمعاء في ماضيها وفي حاضرها وفي مستقبلها. ■

تجارب فنية

تجربة غرافيكية من البحرين





عباس يوسف *

في حقبة زمنية غابرة كان المد الفكري والثقافي يمتلك مكانة عالية في الشارع والساحة العربية، ومن هذه الفورة الفكرية والإبداعية كان ظهور الجماعات الفنية والثقافية والأدبية ضرورة ملحة تتماشى وتتعايش وتتفاعل والحدث، بحيث كان وقعها وفعلها حاضرين.. واضحين في الحياة اليومية. في تلك الحقبة الناصعة من تاريخ الامة العربية نشأت وتأسست الجماعات الفنية ونشطت في الكثير من أقطار الوطن العربي (كمصر والعراق والمغرب) على سبيل المثال.

وكان لهذه الجماعات التي انضوى تحت سقفها الصفوة من المبدعين بياناتها التنظيرية ودراساتها الفكرية والجمالية، وبما أن الحال السياسي في الوطن العربي غير مستقر سياسيا واقتصاديا وفكريا واجتماعيا فمن الطبيعي جدا أن ينعكس هذا الأمر علي الواقع الفني والثقافي والفكري. ونتيجة للسيل الجارف والمتواصل من الهزائم والانكسارات التي

* فنان تشكيلي من البحرين.

حلت بالجسد العربي تأثرت هذه الجماعات فأصاب بعضها الخمول وبعضها الآخر التشرذم والآخر الانتهاء والأ فول نتيجة أسباب عدة الى جانب السبب الأول و ليس من داع لذكرها في هذا السياق

شاهدنا أن ما قدمته تلك الجماعات الفنية علي الصعيدين النظرى والعملي - على الرغم من أهميته ومكانته - لم يترك وراءه خلفة شرعية تواصل مشواره وتنهج طريقه. ونظرا لقوة التراجع الحاصل شرعت الأبواب فتكالبت المؤسسة الرسمية، وشكلت جماعاتها الفنية، فأضحت مؤسسات (عصابية)، وعادت سلطة وما أقبح، فضاء إبداعاً تسيره وتدبر أموره سلطة... أليست السلطة إلا وباء وهلاك (أعني السلطة بمفهومها الشمولي لا السياسي فقط).

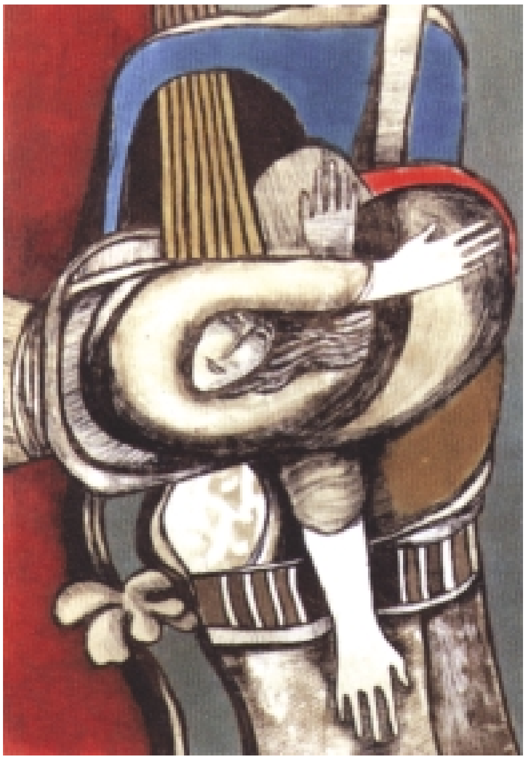
حتى هذه الساعة وحسب معلوماتي المتواضعة إنه لم تقم جماعات فنية هنا في البحرين (غير الجمعيات)، ولم يفلح نفر من الفنانين ولو على مستوى العرض الجماعي أو الثنائي في إقامة وتنظيم معارض وفعاليات فنية مشتركة ضمن اتفاق وإعداد مدروس مسبق بحيث إنه استمر وواصل عروضه الفنية سواء بالداخل أم بالخارج أ وكانت له أدبياته مثلا. وأرجو ألا أكون مصيبا في نظرتي هذه التي أرجعها إلى خلل ومرض مزمن غرس وزرع وتمكن وبقى.

مخاض التجربة

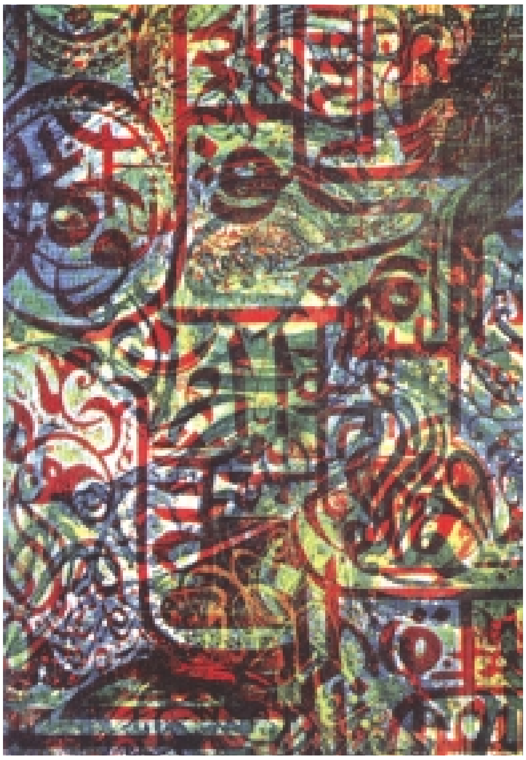
منذ العرض الأول عام ١٩٩٥ بصالة غدير بالكويت، وهي باكورة نشاطاتنا الثنائية، الذي لاقى نجاحا جميلا على مستوى العرض والاحتفاء من قبل الفنانين والمتلقين والصحافة، والذي بعده توالت عروضنا الثنائية المشتركة التي جابت الكثير من العواصم والمدن العربية والأوربية كعمان ودمشق وحلب ومسقط العمانية وكوبنهاجن الدنمركية ولندن والمنامة التي أقيم فيها معرضنا العاشر .

نعم يمضي مشروعنا هذا بصبر فقط وتأن ومجازفة في ركوب بحر لا نعرف جهاته ولا نملك بوصلة تشير إلى أمواجه.. بإصرار وعناد على المواصلة والإقدام عليه والمضي إليه و فيه رغبة في حب اكتشافه والتوغل داخل عوالمه من أجل ذهابه إلى هناك بنا نحن عبد الجبار وأنا المدعو عباس يوسف. أخذت الأفكار تختمر، تتشابك والرؤى وتصارع التطلعات المطلة في الأفق كلما مضت السنون تفاعلت بدواخلنا الفعاليات ووسوست المشاريع أفئدتنا وحجزت مكانا زمنيا كبيرا من كل لحظة لقاءاتنا التي أشك أنها انقطعت يوما واحدا. إذن من مرسمنا (نارنا المتوهجة الواهبة) الضاج العاج كل يوم بالجميل من الأصدقاء، خرجت من رحمه سكينتنا وسفينتنا المنقذة. تجربة ثنائية في الكتابة المشتركة والعمل الفني المشترك، والحب والاختلاف من مساحة جغرافية تضيق بأصحابها كل يوم.. من مكان لا يسع أثناء الفعل والانشغال إلا لأربعة خفاف لا تطأ سطحه المرقع بالحبر الموشوم بالألوان إلا بحكمة عالم بصير بخفايا فسيفسائه ومسارب الطاولة الوحيدة وعلب الألوان والملقي على الأرض من إطارات خالية، إلا من فحوى وجودها، وهي فرحة باستنشاق المتطاير من روائح الأحماض.

مرة أخرى أقول لعل ما يثير الدهشة حقا ويؤخذ على الاستغراب بالنسبة لي في أقل تقدير هو الكلام عن نفسي، فما بالي إن وجدتني في ورطة التحدث والكتابة عن تجربتي الفنية والصداقية (الحياتية) مع صديقي التائه داخل لعبة الفن، الواقع في شرك غربة الجرافيك بعناد المصر على الذهاب. الماضي أبدا إلى صمته والذي لا يختلف اثنان على أستاذيته في الرسم والحفر ونشره (الذي يدين إليه كاتب هذه السطور في كل ما هو عليه) الملتزم بقدسية فن الجرافيك. يتوق في بحثه الفني والجمالي إلى إخراج ما يؤرقه ويعتمل بخوالجه اعتمادا على تعبيرية عنصر المرأة التي تمتلك الحظ الأوفر في رسومه بوصفها عالماً خصباً وثورة وعطاء عبر إيماءة ونظرة ساكنة أو ملتهبة يترجم بها ربما وضعا مأزوما لا تحقق غاياته الدفينة إلا بالشرود إليه. في عمله الفني تتضح العلنية وتتكشف الصراحة بخبث ودراية خبير بفعله.. بصير بشرطه القائم على تقشف في الشكل واختزال في



عبدالجبار الغضبان / حفر على الزنك / ١٩٩٨م



عباس يوسف / حفر على الزنك / ١٩٩٦م

مضامينه المدوية والزهد العميق الغائر في ألوانه الجرافيكية المتحصلة من علائق الدمج بين تقنيات الجرافيك وصباغاته الهادئة الباردة وكأنما الحالة السوداوية البارزة شكلا ومضمونا هي الفضاء المناوئ والمدافع بقوة وصبر متوار عن انحيازه لفعل الجمال الخالص الكامن في الرسم والتقنية التي يقاتل جاهدا فيه كسر القالب التقليدي الصرف المعتمد في إنتاج طبعته المحفورة باحثا عبر ذلك عن عمل فني يرضي تطلعاته ويشبع به رغباته - ولو مؤقتا - يزاوج فيه تقنية الرسم الزيتي بتقنيات الحفر، ومنه يحاول جاهدا إنتاج لوحة معاصرة تمتلك شروطها الطباعية القائمة على مبدأ الشيوع و التعدد.

إنها منطقة حساسة جدا في تصوري وغاية في الصعوبة موغلة في التعقيد لأنه دائما ما يمثل أمام الفؤاد حفنة من الأسئلة (الوجودية) المقلقة والمحرجة أكثر في ذات الوقت حول العلاقة والتجربة ومنجزي الفني أيضا الذي يقول عنه ذات هيام وتأمل وشرود عبد الجبار الغضبان ونحن في حضرة الهيام والتحضير والتفاعل والعمل، إنها تجربة تمثل في مسارها وتطورها خصوصيتها من حيث البحث والتجديد في سبيل الوصول الى مستوى أكثر نضجا.

ولقد أسهم عباس يوسف اسهامات مهمة على استمرارية بحثه في الولوج الى التشكيل الحروفي بآفاق رحبة بعد أن تجاوز الصياغات الحروفية البحتة التي كانت تعتمد على مفردة الحرف العربي باعتباره عنصرا بنائيا يهيمن على اللوحة الفنية لديه ويقولب العمل في صياغة جمالية وبصرية محصورة في شكل الحرف لا في مضمونه. لقد كان هاجس الفنان دائباً على كيفية السمو بروح الحرف العربي واعطائه بعدا جماليا وحداثيا ينطلق من مبدأ التأثير الكمي

والجمعي للحرف، وتجزيء مفاصله وتوظيفها في أطراف اللوحة بمؤثرات لونية تتمادي في عتمتها ودكنتها من أجل خلق إضاءات تبرز مفاتن العمل الفني. لقد تطلب الوصول الي هذه المفردات وتلك النتائج جهوداً متواصلة ليس فقط في تشريح الحرف وتجزيئاته وانما في تعميق الرؤية بمضامينها البصرية واللونية وصولا الى طرح حديث يقترب كثيرا وعميقا من العمل التجريدي المبني علي اللون والمساحة والعنصر المجرد الذي تبرز أهميته في اعطاء الانطباع المقنع والمفاجئ في نفس الوقت. لقد زرعت تجربة أعمال الحفر مفاهيم مهمة لدى الفنان أثناء معايشته العمل الفني الذي فتح أمامه مسارات جديدة للقفز باللوحة الى عوالم ومستويات أرقى وأنجع وذلك بالمزاوجة بين الحفر واللون كمحرض تقني يوصل الى فضاءات ومناخات تعيش تنفسا مختلفا يقلب جوانب البصر في التمتع بهذا البوح الجميل (العمل الفني).

أسئلة ربما هي مدفونة في دم الوريد... مكتوبة علي جناح مدى لا يعرف مآله ومرفأه بالتحديد مؤقتا- في أقل تقدير إلا نحن - أشعرها مدسوسة في ثنايا هذه الغرفة التي نطلق عليها جزافا تسمية مرسم، التي لا تتعدي مساحتها ال ١٥ مترا مربعا.. أحسها تتطاير أمامي كشرار من زوايا الأدوات الموزعة بصورة فوضية وعبثية لدرجة رفضها الرتابة والترتيب.. إنها تعيش حالة التنافر والصراع الحاد فيما بينها.. وبين الأسئلة ووجودنا. الكراسي.. الطاولة الوحيدة.. أوراق التخطيطات.. المعادن.. أدوات الحفر.. الأعمال الفنية الجاثمة على السطح والمكبس القديم ورسوم صبا وموفق ودريد وفرات وصور الأصدقاء ولعنات الأحبة السلسبيل، وأدعيتهم الصوفية، وخطواتهم التي استحالت وشما تاريخيا علي جدرانه وزفيرهم الممزوج بلون ماء النار وروائح الأحبار وضبابية دخان السيجار، جميعها امتزجت بالأسئلة اللحوحة. وإنها عصية على التناول حقاً، لا تقربها الأجوبة وقت الشروع ولا تتجرعها المشافهة ساعة القدوم.

أين سيؤدي بكما الحفر؟

والتجربة ما مصيرها؟

وبهاء اللون وحليب المعدن وكيمياء الذهاب المفعم بالبوح وباللغز والأتعاب ...

إلى متي سيبقى ركوب البحر مغامرة مبهمة الأزقة؟

لا تقوم إلا بالتحدي ولا تسترخي إلا للعناد؟

تراودني الحيرة ويقتلني السؤال ويباغتني السلام على الحفر والحرف والمرأة وقمر الرحيل وبوصلتنا العصية على الترك والمغادرة لكونها قدرا محتوما مشقت أبجديته بشفيف أرواحنا.

أسأل عن التجربة... عن جبار بن علي بن أحمد بن جاسم الغضبان... عن الحفر والفن والإنسانية والغفران... عن العلاقة والصداقة... عن الكتلة والخط... عن غنى اللون الكامن في التقشف... عن سيمياء الروح التي تعتصر حبا... عن تراجيديا التجربة والصمت والسكون ... عن الجموح والدينامية والاستعصاء الآخذ في الصعود وعن الفتنة كذلك...

من اشتغالنا اليومي في المكان الموسوم بالمرسم بعيدا عن عقم الدوام الرسمي وصفاقاته، تتفجر الأفكار وتتضح الرؤى ويبنى ويخطط للمشاريع. من هذا الحيز الصغير الذي كلما تزاحمت معداته وزادت أغراضه وتقلصت مساحته وضاق ضيقه بالضيق والمضايقة، اتسعت مكانته ووسع فضاؤه بحيث بتنا نؤمن ونصدق كذبته الكبري كوننا في أفق مفتوح لا تؤثر فيه العواصف ولا توقف مشروعه عراقيل ومكائد..

هكذا نحن جميعا غارقون في هذه الجنة المستعرة الصاخبة بنار اللون والمعدن... منه كانت جرأة الذهاب إلى الخارج واستيذاق رأي الآخر سواء العربي والأوروبي ومعرفة وجهة نظره حول منجزنا الفني الذي تحوم حوله الأسئلة كل لحظة ويوم ضمن مراجعاتنا الذاتية وأحاديثنا الصريحة و نقاشاتنا الحادة والمحتدمة أحيانا كثيرة بشأنه.

هذا المنجز القادم من الشرق... القائم على حب



عبدالجبار الغضبان / حفر على الزنك / ١٩٩٩م

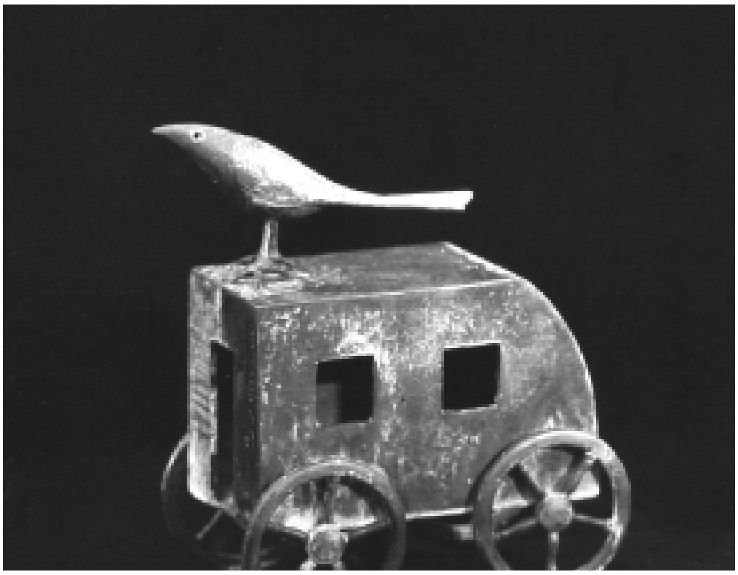


عباس يوسف / حفر على الزنك / ١٩٩٩م

البحر وعشق الفن والذوبان في جمال المرأة والصدق. عرضنا واكتسبنا الخبرات وتحاورنا مع الثقافة الأخرى وكونا صداقات حميمة ومددنا جسورا ورسخنا وشائج مع غير فنان والعديد من المؤسسات الفنية والثقافية، وضحكنا كأطفال لنشوة الاكتشاف... إن الاستمرارية والمضي في هذا المشروع والإصرار عليه بمعرفة مسبقة وبقناعة راكزة علي خوض (هذه المغامرة المجنونة) هي التي جعلت منه كيانا واقفا.. قائما يتنفس هواءه تحت محيط ضاربة أعماقه في الغزارة.

حقا أعطتنا هذه المغامرة الحب الكبير والاحترام الجليل البعيد.. البعيد.. وعلمتنا طرائق العزف في التمادي صوب جنوننا وغاياتنا الملتهبة بإيمان مطلق لا يخترقه شك بأهمية وتاريخية شيوع العمل والغرافيكي الذي خلق لهذا الأجل والهدف.

لا ننكر أبدا الصعوبات التي نحتمل ونعاني ونكابد لأجل ذلك وبكل برود عاطفة، وهسيس روح وضحكات مدوية، تستأنسها المعادن وترقص لها أوراق الطباعة والأحبار، وتقف لها العاطفة إجلالا، وينحني القلب لها إكبارا، انطلاقا من قناعة أن هذا الكون قرية صغيرة، ولا مجال البتة للتعلل بحر شتاء ولا ببرد صيف، ولا لركون خلف حلم السراب، والتكور في زوايا التباكي والانغلاق. في وقت العروض الشخصيه فيه شحيحة، والمشاريع الجماعية شبه معدومة... زرقتنا متمادية في زرقتها.. هكذا نحن أيضاً. ■



قصص سينمائية جدا

الأزميل

مقداد عبدالرضا *

(الى روح الفنان التشكيلي يحيى جواد الذي كان مصرا على البقاء بشكل عجيب)

..بسم الله الرحمن الرحيم

(قال أخرقتها لتُغرِق أهلهَا،،لقد جِئتَ شيئاً إمرًا..) (ص)

..سورة الكهف..

الحركة الاولى

(حلم)

..المكان/صحراء مترامية الاطراف

..الزمن/ ظهر قائظ يموت فيه الظل

..ل/ك/..زورق يدور على عجلات يمخرعباب الصحراء

قطع

* مسرحي وكاتب من العراق.

● اللوحات للمصور الفوتوغرافي **هيرب هامر**.

..ل/م/..في مقدمة الزورق يقف قزم يرتدي معطفا عسكريا انيقا..بجانبه يقف كلب معصوب العينين

قطع

..ل/م/..داخل الزورق مجموعة رجال يقرعون الدفوف والطبول..يتحلقون حول امراة غجرية ترقص

قطع

..ل/ق/..وجه الكلب يعوي

قطع

..ل/ك/..تتوقف حركة الزورق والراقصة والعزف في آن واحد

قطع

ل/ق/..لهيب شمعة في منتصف النهار..تنسحب الكاميرا بحركة بطيئة الى الخلف (آوت) لتصبح..
ل/م/..لنرى لوحة كبيرة لأمرأة مستلقية مباعدة مابين فخذيها..يخرج من بين الفخذين قط اسود يحمل فوق ظهره قططا بيضاء صغيرة..تنسحب الكاميرا اكثر (اوت) لتصبح ..ل/ك/..لنرى رجلا منهمكا في تصليح ساعات قديمة
دون..عقارب..كثيرة هي الساعات حتى لتبدو انها سكن الرجل.

قطع

..ل/م/..يترجل القزم..يقوده الكلب المعصوب العينين باتجاه صاحب الساعات

قطع

ل/ك/..الزورق في العمق (البكراوند) حيث تحلق حوله الراقصة وقارعي الدفوف..في المقدمة (الفوركراوند)..الرجل القزم ومعه الكلب يقابلان صاحب الساعات..القزم يرفع يده لتحية رجل الساعات

قطع

ل/م/..صاحب الساعات يقف وهو يحمل بيده ساعة..يتجه خلف اللوحة..يجلب معه تابوتا..يعلق الساعة في..مقدمة التابوت..يسلم التابوت الى القزم

قطع

..ل/ك/..الساعات تبدأ بالدق بشكل مرعب ،،حتى لكأن الصحراء برمتها تعزف لحن الساعات

قطع

..ل/ق/..وجه الكلب يعوي

قطع

ل/م/..الكلب والقزم يسحبان التابوت..يتجهان صوب الزورق..يربطان التابوت خلفه..الرقص والقرع يبدآن من جديد..حيث يتداخل صوت القرع مع صوت عزف لحن الساعات

قطع

..ل/ك/..القزم والكلب يصعدان إلى مقدمة الزورق..يعوي الكلب فيبدأ المسير مرة اخرى

قطع

الحركة الثانية

(نشيج)

ل/ك/..من الأعلى لغرفة فيها سرير ومجموعة تماثيل..يرقد في السرير رجل ملتح..تنزل الكاميرا ببطء وسط..بكاء التماثيل لتصبح..ل/ق/..وجه الرجل الملتحي..يفتح عينيه يبتسم..من خارج الكادرتنشج التماثيل بالبكاء

قطع

الحركة الثالثة

(تأبين)

ل/ك/..جو ملبد بالغيوم..ريح قوية تعصف بكل شيء..مطر ينهمر بغزارة تدفعه الريح داخل خيمة انتصبت في..العراء..الكلب..وقد اقعى

قطع

ل/م/..داخل الخيمة..لاأحد سوى القزم يجلس فوق كرسي مرتفع.. صوت القرآن يأتي (يايحيى خذ الكتاب..بقوة)..تتكرر الجملة لعدة مرات..ينهض القزم ويغادر الخيمة.

قطع

ل/م/..ينهض الكلب ..يتقدم القزم منه ..الكاميرا تنسحب(آوت) لتصبح..ل/ك/..الكلب والقزم يتجهان في البعيد

قطع

الحركة الرابعة

(البداية)

..ليل وزقاق طويل

..(ل/ك/..من الأعلى لرجل لانلمح منه سوى ظله يدندن(ماأبدلك والنبي ماطول عندي عيون)

قطع

ل/م/..امرأة ترقد فوق أحد سطوح المنازل ، بان بعض من فخذها تدندن(ماأبدلك والنبي ماطول عندي ..(عيون)

قطع

..ل/ك/..من نهاية الزقاق الكاميرا تتقدم نحو الرجل الذي يدندن..يغلق العدسة بجسده

قطع

..ل/م/..باحة بيت شرقي

قطع

..ل/ق/..ماء يترشح من اسفل اناء مفخور(حب) الى صحن صغير
قطع..ل/ق/..يد الرجل تدخل في جيبه..يخرج مفتاح الباب

قطع



..ل/م..الرجل يحاول إدخال المفتاح في ثقب الباب،، لكنه لايفلح

قطع

..ل/ق/..وجه الرجل وقد تفصّد بالعرق

قطع

..ل/ق/..وجه المراة تبتسم بحب

قطع

..ل/ق/..الاناء الذي يترشح فيه الماء يكاد ان يطفح

قطع

ل/م/..يد الرجل تفلح في ادخال المفتاح..يدفع الباب

تنفتح مع حركة الكاميرا(اوت)..الرجل يتجه مترنحا نحو..سلم الدار يرتقيه

قطع

..(ل/ك/..مجموعة(فوط) نسائية سوداء تنزل من الفضاء بحركة بطيئة(سلوموشن)

قطع

..ل/ق/..الماء يتدفق من الأناء

قطع

الحركة الرابعة

(الولادة)

ل/ك/..غرفة مضاءة بشكل احتفالي..طفل عار

تماما ولد توا يرقد في المهد..نلاحظ أن يده اليمنى
سوداء..تماما..يأتي صوت القرآن رخيما (يابشرى
هذا غلام)

قطع

..ل/م/..المرأة ترتدي ثوبا اخضرتتقدم من
الطفل،،ترفعه

قطع

ل/ق/..حوض ماء دافق ..تنسحب الكاميرا
لتصبح..ل/م/..المراة تضع الطفل..في حوض الماء
الدافق تحاول جاهدة إزالة السواد عن يده لكن دون
جدوى..يصطبغ الماء باللون الاسود

قطع

ل/ق/..المرأة تستدير باتجاه الكاميرا..تنظر في
رعب..تتحرك الكاميرا(إن) لتدخل حدقة عينيها
حيث نرى..الطفل وهو يرقد في سريرابيض تهزه يد
القزم وبجانبه الكلب..الطفل ينام منكفئاً على وجهه

قطع

ل/م/..يد القزم تمتد تحت معطفه يسحب بلطة يلمع
نصلها..يرفعها إلى أعلى يهوي بها على رقبة
الطفل..يتدفق الدم بغزارة ،، ينحدر من
السريروينزل كالخيط الرفيع في رضاعة الطفل في
اسفل السرير..الرضّاعة تمتلىء..الى نصفها بالدم

قطع

..ل/ق/..الكادر فارغ..يد تدخل الكادر بحركة بطيئة
جدا ،، تبدأ بالطرق على تمثال خشبي

قطع

الحركة الخامسة

(الندب)

ل/ك/..ليل المدينة الدامس..خيول تضرب في
الطرقات ،، تحمل جثثا محروقة تدور على غير
هدى..صراخ..وعويل يأتي من بعيد

قطع

..ل/ك/.. نهر دجلة وقد ازدحم بالشموع(شموع
سيدي الخضر)..الشموع تكاد تغطي الكادر

قطع

..ل/م/..نساء عاريات الصدور يندبن قرب الجرف
ويدفعن بالكثير من الشموع الى النهر..صراخ وعويل

قطع

ل/ك/..الخيول التي تحمل الجثث المحروقة تتجه
صوب النهر وتدخل ،، تبدأ باجتيازه الى الجانب
الاخر حيث..النساء النادبات

قطع

ل/م/..من خلف النساء النادبات إلى النهر تمتزج
حركة الخيول مع حركة الشموع وندب النساء اللواتي
يبدأن..بدخول الماء لاستقبال الجثث

قطع

ل/ك/..الماء..الخيول..الشموع..النساء..يتحول



العويل إلى زغاريد (هلاهل)..الخيول تعبر النهر..أجساد النساء..تبتل بالماء تستقبل الخيول ..الهلاهل تتعالى بشكل هستيري

قطع

..ل/ك/..الخيول تصعد إلى الجهة الثانية من النهر..يبدأ الرصاص بالانهمار احتفالا بالقادمين

قطع

ل/م/..امرأة فارعة تتقدم النساء باتجاه إحدى الجثث المحروقة ..فتيس منكفىء..ترفعه وتجلسه معتدلا فوق ظهر..الفرس..تخرج من تحت عباءتها قطعة قماش خضراء ،، توشح الفتى..يتعالى أزيز الرصاص والهلاهل

قطع

..ل/ق/..رصاصة تستقر بين عيني الفتى الموشح ..ينكفىء مرة اخرى

قطع

..ل/ك/..الندب يبدأ مرة اخرى..النساء يضربن صدورهن بشكل هستيري..يرتفع العويل

قطع

الحركة السادسة

(جسر الكرخ)

..ل/ك/..المراة شعرها محلول ابيض كالثلج..تدور في أزقة طلاها العفن..المراة ترتدي السواد

قطع

..ل/ك/..الكاميرا بمستوى الارض.. رجال يسيرون بعكازات مقطوعي الأرجل

قطع

..ل/م/..اطفال يفترشون الأرض نياما تمر المرأة عليهم..تصرخ

..المرأة : يمة ماشفتو يحيى؟

قطع

..ل/ك/..المرأة تصعد راكضة باتجاه جسر الشهداء..تصل إلى منتصفه يعتريها فزع شديد

قطع

ل/م/..يحيى الفتى الملتحي يجلس فوق عربة..يدفعها باتجاه الكرخ..آخذا بالهبوط السريع..المراة تنادي من..الخارج
..المراة : يمة يحيى..ارجع..ارجع يايحيى

قطع

ل/ك/..يحيى يحاول أن يعبر الجسر حيث يتعالى أزيز رصاص من أماكن مختلفة من الجسر يتفاداها يحيى..بأزميله الكبير الذي يحمله

قطع

ل/م/..فتاة جميلة فارعة ترتدي ملابس بيضاء شفيفة..مشدودة الشعر،،نلاحظ عند موقع ثديها الأيسر بقعة صغيرة حمراء اللون..الفتاة تصعد راكضة باتجاه يحيى..فاتحة ذراعيها للجسر..تجتاز المراة التي ترتدي..السواد

قطع

ل/ق/..يد الفتاة تدخل الكادر باتجاه العربة محاولة أن تمسك بيد يحيى،،لكن العربة وقبل أن تشتبك اياديهما تتدحرج..تنسحب الكاميرا(اوت) لتصبح..ل/ك/..حيث العربة تتدحرج بحركة بطيئة(سلوموشن) تتحول مع يحيى إلى نثار..من خلف الفتاة والمرأة يتقدم القزم والكلب المعصوب العينين نحوجثة يحيى والعربة..يعبراها..المرأة تعانق الفتاة..يأتي من بعيد صراخ وأنين..تتجمد اللقطة

النهاية

المصطلحات:

ل/ك: لقطة كبيرة
ل/م: لقطة متوسطة
ل/ق: لقطة قريبة « كلوز آب»
آوت: انسحاب الكاميرا إلى الخارج
إن: دخول الكاميرا إلى الداخل
باكراوند: ما يحدث في العمق
فوركراوند: ما يحدث في الأمام

في الثقافات الاخرى

جاك دريدا

فيلسوف نظرية الكتابة والتفكيك

أنـــور المرتجـــي *

لماذا اقترن مصطلح علم الكتابة أو الكرامتلوجيا Grammatologie – بالفيلسوف جاك دريدا؟ إن هذا السؤال يطرح إشكالية التأريخ لهذا المصطلح قبل ظهور كتابات جاك دريدا، وليس معنى هذا أن مصطلح الكرامتلوجيا (علم الكتابة) يفتقر إلى ماض يتكئ عليه،بل يمكننا القول إن تاريخ نظرية الكتابة لا يعتبر تاريخاً مختلفاً فقط وإنما يجب أن يكتب بطريقة مختلفة، والسبب في ذلك أن علم الأنساب الذي يبحث في أصول نظرية الكتابة «لم يحدد بعد ما إذا كانت الكرامتلوجيا تمثل علماً أو معرفة أو إبستيمي épestémie »[1].

هذا العائق النظري لا ينفي إمكانية البحث عن الأصول الفلسفية التي حددت مسار الكتابة النظرية عند جاك دريدا. فمن خلال مجموعة من الهوامش والإشارات يمكننا أن نصل إلى تأصيل منظومته النظرية. ليس بحثاً عن التطور الخطي الذي يشبه النهر عندما يجري ويصب في مكان ما، لأن مثل هذه المقاربة الخطية لمساره الفلسفي لن تساعدنا على تفسير أشكال الانقطاع الكامنة في تجربته النظرية، والتي تتمظهر على شكل حضور نصوص متعارضة بعضها فلسفي (هيدغر – نيتشه – ليفيناس) وأخرى لغوية (سوسور – ليفي ستراوس – أوستين) وأدبية (هولدرلين – ريلكه – أرتو – مالارميه – جان جنيه) مما يجعل من مسألة الأصول والتأثير والمصدر أن لا تطرح هنا بمعنى الإرث المشترك في الموضوعات،بل كحركة للفكر صوب فضاءات متعددة.

يمكننا أن نجمع شتات هذه الحركة النظرية إذا تتبعنا مسيرة الكتابة الفلسفية عند دريدا التي لا يمكن أن ينظر إليها كعمل نهائي مقفل، وإنما كمشروع نظري حددت استراتيجيته عبر طرح للأسئلة المنهجية الأولى، والذي ما زال من خلال تلاميذ وأتباع دريدا (مجموعة تل كل Tel quel ومدرسة يال) يعرف نموا وتطوراً يطال جميع أنواع المعرفة الإنسانية.

- شجرة الأنساب الفكرية:

في كتابه حول أصل الهندسة L'origine de la géométrie [2] يطرح دريدا مسألة أفضلية الكتابة الصوتية بالنسبة لتاريخ الغرب، وذلك من خلال تاريخ الميتافيزيقيا في آخر تجلياتها النقدية، كما جاءت في فلسفة التأويل عند هوسيرل Husserl.

---

* قاص وكاتب ومترجم من سوريا.

أما في «الكتابة والاختلاف» L'écriture et la diférence (٣) ففيه يقدم دريدا عرضا نقديا لأعمال ليفناس وفوكو وهيجل وليفي ستراوس وروسو. ويمثل هذا الكتاب القاعدة النظرية لنقد النزعة المركزية الكامنة في الميتافيزيقا الغربية المعاصرة والتي سوف تجد صياغتها المثلى في كتابه علم الكتابة La grammatologie (٤) الذي يمثل «الكتاب المقدس» بالنسبة لأتباع النظرية التفكيكية، وفي الكتب التي تلت صدور هذا الكتاب، نجد دريدا يوضح ويوثق النظرية التفكيكية عند هيجل وأفلاطون وما لارميه كما فعل في كتابه الانتشار La disséminacion (٥)، وفي هوامش حول الفلسفة Marges de la Philosophie (٦) قام دريدا بتفنيد حضور الميتافيزيقا في الفكر الفلسفي الغربي، من خلال نماذج تمثيلية (هوسيرل - هيدغر - هيجل) تمثل «هاءات» الفلسفة الأوربية المعاصرة حسب تعبير فنسان ديكومب (٧).

وبعد أن حدد دريدا معالم فلسفته، قام من خلال استجواب طويل نشر بعنوان مواقف Positions (٨) بالرد على الانتقادات التي وجهت إليه، وتوضيح ما بقي غامضا داخل مشروعه العلمي. أما في كتابه نواقيس Glas (٩) فهو محاولة للإجابة عن السؤال التالي، ماذا يبقى من المعرفة المطلقة؟ حيث يواجه هيجل مع جنيه J.Genet. وفي الصورة التذكارية La carte postale(١٠) نجد دريدا يدرس مفهوم الذات من خلال صور الحب منذ سقراط إلى فرويد.

وإذا كانت كتابات دريدا من خلال هذا العرض السريع، تظهر معزولة داخل المنظر الفلسفي السائد، فإن الجبهة التي مارست معه تاريخياً نفس المشروع التفكيكي، يمكننا أن نحصرها في ثلاثة أشخاص يعتبرون بالنسبة لدريدا رفاق الطريق الذين صاحبوه في مسيرته الفلسفية وهم ليفيناس، وهيدغر، ونيتشه. «إن ما أحاول القيام به، لم يكن ممكناً دون البداية التمهيدية التي قدمتها لي،الأسئلة الهيدغرية» (١١) «إن النص الهيدغري له أهمية قصوى.. إنه يعتبر خطوة لا مثيل لها ولا رجعة فيها كما أننا لم نستغل بعد إمكانياته النقدية» (١٢).

أما عن العلاقة التي تجمع دريدا بلفيناس فإنها موجودة من خلال مصطلح الأثر La trace الذي ظهر لأول مرة عند لفيناس في مقال بعنوان «أثر الآخر La trace de l'autre » (١٣) إن ما جذب انتباه دريدا إلى أطروحات لفيناس هو طريقته في القراءة والتأويل، حيث خصص له دراسة بعنوان «عنف الميتافيزيقا»(١٤) بغية تحرير الفلسفة الإغريقية من مفاهيم الهوية والذات وذلك عبر القول بالاختلاف. أما نيتشه فإنه يمثل معلمة أساسية في توضيح الرؤية الفلسفية عند جاك دريدا، حيث قام بتخليصه من سلطة القراءة الاختزالية وذلك من خلال تعامله مع نصوصه بطريقة مغايرة باعتباره خير منظر «لمسألة الأسلوب» و«الدعامة الأساسية للنزعة المضادة للهيرمونتيقا».

استراتيجية الكتابة:

عن نظرية الكتابة عند جاك دريدا تعتبر استنطاقا للمسكوت عنه داخل الممارسة البنيوية، لأنها اقترحت موضوعات جديدة، وفتحت بذلك آفاقاً لم يكشف عنها من قبل، وذلك عبر نقدها للميتافيزيقا التي تكمن داخل الفكر البنيوي (الشكلانيون الروس - مدرسة باريس السيميائية) من أجل بناء مشروع عقلاني ومتماسك. لقد قامت نظرية الكتابة بتفكيك المفاهيم المركزية داخل النسق البنيوي، من خلال استبدال صرامة البنية ونظامها بالعرضي واللامتوقع، أي أنها تسعى إلى البحث عن إمكانية الخروج من هيمنة اللوغوس والعقلاني Le Ratio الذي يعتبر خاصية محددة للفكر الغربي من أفلاطون إلى الفلسفة الحديثة.

هذه الاستراتيجية لن تتحقق إلا بإعادة النظر في مصطلح الكتابة، ودراسة «الاستراتيجية العامة للتفكيك» (١٥) من خلال رصد الهجرة التي عرفها مصطلح الكتابة على امتداد تاريخ الفلسفة الغربية، ولهذا نجد دريدا يفتح برنامجه بطرح السؤال التالي

لماذا اللسانيات؟ أو لماذا وقع تفضيل وتقديس ما هو صوتي على حساب ما هو مكتوب، حتى صارت الكتابة مجرد صورة مكررة أو إعادة إنتاج لما هو منطوق. أو كما قال سوسور عند تعريفه للكتابة «إن اللغة والكتابة يمثلان نظامين مختلفين من الدلائل، والسبب في وجود النظام الثاني هو أن يمثل النظام الأول»[١٦] ، لان موضوع اللسانيات لا يعرف إلا من خلال عملية التأليف بين الكلمة المكتوبة والمنطوقة وهذه الأخيرة تمثل وحدها موضوع اللسانيات[١٧]. هذه الرؤية المنهجية التي نجدها عند مؤسس اللسانيات تبقى محدودة لأنها تبني على أساس مركزي، ولا تتحدث إلا عن نوع خاص من الكتابة هي الكتابة الصوتية التي تقوم على إنتاج متتالية من الأصوات تتوالى داخل الكلمة. لكن هذا المنظور يبقى عاجزاً - نتيجة لهيمنة التصور المركزي الذي يتعامل مع العالم من خلال نظامه اللغوي - عن استيعاب أشكال أخرى من الكتابة التي لا ترتبط بالصوت كالكتابة الايديوغرافية idiographiques التي يتم فيها تقديم الكلمة بواسطة الدليل الواحد، الذي لا صلة له ببنائه الصوتي كما هو الشأن في الكتابة الجبرية.

إن التساؤل عن إهمال الكتابة، سيكون له نتائجه الفلسفية، لأن هذا الإهمال يرتبط بالتاريخ الامبريقي، وبالقطائع التي تحدد هذا التاريخ كبنية. ويعتبر القرن السابع عشر - حسب دريدا - عصر «إعلان القطيعة في تاريخ الكرامتلوجيا (نظرية الكتابة). نظراً للاهتمام الكبير في هذه المرحلة بإشكالية الدليل اللغوي»[١٨]، الشيء الذي عمل على تهديد كيان الدراسة الكرامتلوجية نتيجة للتضخم اللغوي L'inflation de langage [١٩] الذي أصاب هذا القرن. وهذا التضخم كما يقول دريدا هو «تضخم الدليل نفسه أو التضخم المطلق»[٢٠] ويمكننا أن نوضح هذه الإشكالية عبر البحث عن أشكال التداخل الذي يتم بين الفلسفة واللغة. فالفلاسفة عندما يكتبون لم يفكروا أن الفلسفة لها علاقة بالكتابة، باعتبارها عقبة تقف أمام التفكير الفلسفي الذي يبحث عن الحقيقة والإقناع. لقد فسر لنا دريدا هذا الإهمال الذي مارسه الفلاسفة في علاقتهم بالكتابة بالعودة إلى مسألة الدليل ودوره في الثقافة الغربية التي فضلت الصوت على الكتابة، أما ما يسميه دريدا «بأفضلية حيوية الصوت»[٢١]. ولهذا يجب على الفكر الفلسفي أن يتوجه بالنقد إلى اللغة وأن يراجع الأداة والوسيلة التي تتمثل في المقولات اللغوية القائمة تاريخياً على اللوغوس أو العقل،لكن عملية تفنيد هذه المقولات الفلسفية تكمن في اللغة نظراً لأننا لا نستطيع أن نعترض إلا بواسطتها. هنا يطرح أمام الباحث حسب المنظور التفكيكي اختياران لا ثالث لهما: إما أن نختار عدم الرغبة في قول شيء، لأن أي كلمة أو مفهوم لن يتم تأويلهما إلا من خلال مركز أو أصل. أو علينا أن نستعمل استراتيجية مغايرة وهي كل ما تبقى أمامنا من اختيار، أي أن نحترم القواعد مع وجود الحذر،بمعنى آخر أنه لايمكن القطع مع الميتافيزيقا في لغتها،ولهذا فكل تفكير فلسفي يريد أن يتحرك على هامش الميتافيزيقا سيكون مضطراً إلى استعمال مفاهيم من أجل خلخلة الدائرة التي تحكم توجهها... ولهذا يقترح علينا دريدا برنامجا نقديا يسميه «باستراتيجية التفكيك»[٢٢] التي يعرفها بأنها ليست (هدما démolition وإنما هي إعادة تركيب أو فسخ dé-sedimentation لجميع المفاهيم والمعاني التي لها أصل في اللوغوس،خصوصاً معنى الحقيقة) [٢٣]. لهذا السبب نجد أن مصطلح التفكيك بسبب استعماله الواسع قد حجب معنى إعادة التركيب) dé-sedementation حيث يناقض التفكيك عملية البناء La constitution التي تتطلب نظاماً معقداً ثم ترتيب عناصره،فالتفكيك (عملية تقوم على فسخ Démontage أو فك آلة،أو تشريح جسد إلى مجموعة من الأعضاء التي تكونه)[٢٤] أما داخل الفكر الفلسفي فإن التفكيك هو قلب للمقولات الفلسفية مثل الحضور والغياب، والأصل والفرع، وأسبقية الوعي على التمثيل، حيث لا نجد داخل هذه الثنائيات التقليدية تعايشاً سلبياً بين هذه المفاهيم التقليدية، وإنما عنفاً تراتبياً

عندما يهيمن مفهوم على الآخر (فرضيا ومنطقياً). ولهذا تسعى استراتيجية دريدا إلى نسف هذه الثنائيات الميتافيزيقية، لكن قلب هذه التراتبية لا يمكن أن يتحقق عن طريق النفي العدمي أو الرفض المجاني، كما أنها ليست لعباً لغوياً بدون مقصدية، ولهذا ينصحنا دريدا أن نتحرك داخل هذا الأفق، أي داخل حدود النسق وذلك من أجل خلخلته، وبذلك يكون موضوع الحضور أحد الأهداف المركزية لاستراتيجة التفكيك (فأنا عندما أتكلم أسمع صوتي وأنا أتكلم، بمعنى آخر أن عملية سماع الكلام له علاقة بالضرورة آنية) [٢٥] مما أدى إلى أفضلية في القيمة لما هو داخلي (أي الحقيقة) على حساب ما هو خارجي (الصوت). إن مفهوم الصوت الذي يسمع la voix qui s'enten والذي يقابل الوعي[٢٦]» أدى بالضرورة إلى تقديس الدال الصوتي وتهميش ما هو خطي أي graphique وهذه الفرضية الميتافيزيقية لها علاقة التمييز بين ما هو داخلي (حيث يوجد الفكر) مع ما هو خارجي (الكتابة). وترجع الأصول الأولى لميتافيزيقا الحضور داخل التفكير الفلسفي من خلال تعريف كائن الوجود باعتباره حضوراً، وهذا يعني - حسب دريدا - أن النزعة المركزية التي هيمنت داخل الثقافة الغربية لم يكن بإمكانها أن تسود وتنتشر لولا ارتباطها بالمركزية الصوتية) Phonocentrisme (التي عملت على الربط بين الصوت والكائن l'être أي بين الصوت ومعنى الوجود)[٢٧]. وبذلك تهدف استراتيجية التفكيك إلى الفصل بين نوعين من الفلسفة، بين فلسفة هي دائماً فلسفة الحضور وبين فلسفة اللاحضور non présence التي ليست بالضرورة نقيضها)[٢٨].

نظرية الكتابة والسيميائيات

لقد عمل دريدا من خلال كتبه العديدة على البرهنة بطريقة نقدية على حضور الميتافيزيقا داخل مفهوم الدليل (Sign) ولهذا تعتبر نظرية الكتابة (الكرامتلوجيا) مشروعاً تنظيرياً يسعى إلى تجاوز الرؤية البنيوية للدليل، وكذلك لعلم السيميولوجيا الذي تأسس اعتماداً على نظرية التواصل، لكن رغم إقرار دريدا بحدود المنظور البنيوي للدليل، فإنه مع ذلك يرى أنه لا مفر من مجابهة المفاهيم البنيوية باعتبارها علاجاً أو سماً، أي كفارماكون Pharmakon (التي تحمل المعنيين في اصلها اللاتيني). بمعنى آخر، أننا لن نتخلى عن هذه المفاهيم (مفهوم الدليل والبنية والسانكروني الخ) إلا عندما نصطدم بحدودها، ولهذا السبب يرى دريدا أن سيميائيات سوسور قامت بدور مزدوج بالمقارنة مع التراث اللغوي السابق على ظهورها، لأنها قامت بالفصل بين الدال والمدلول واعتبرتهما وجهين لعملة واحدة. كما أن سيميائيات سوسور رفضت كذلك مقارنة الدليل اللغوي كوحدة ذات وجهين بالمنظور المثالي الذي يشبههما بعلاقة الجسد بالروح. في هذا الصدد يقول سوسور في كتابه «دروس من علم اللغة العام» لقد وقعت مقارنة الدليل اللغوي كوحدة ذات وجهين مع عنصر الشخصية الإنسانية التي تتكون من جسد وروح. إن مثل هذه المقارنة تعتبر ضعيفة، وغير مقنعة»[٢٩]. وبالرغم من تأكيد دريدا على الوعي النظري المتقدم عند سوسور من خلال تعريفه للدليل اللغوي فإنه مع ذلك يخالفه الرأي عندما يعطي أهمية للدال الصوتي، لأنه يستحيل آنذاك تعميم مفهومه للدليل على مجالات أخرى تنتمي إلى أنظمة غير لغوية، وتتمثل كذلك الحدود المعرفية في تعريف سوسور للدليل اللغوي من خلال الخلاصات والنتائج الميتافيزيقية التي تترتب عن هذا التعريف. لأن الأمر لا يتعلق بمفهوم معزول وإنما بنسق فكري يرتبط بالمشروع السيميائي في شموليته، والدليل على ذلك نجده في مفهوم التواصل الذي يقوم على نقل الإرسالية من المرسل إلى المتلقي، أي على وجود ذات تتصف بالحضور السابق عن كل عملية دلالية أو تواصلية مما يربط المشروع السيميائي (حسب الأفق السوسوري) بدائرة ميتافيزيقا الحضور «أي أن الدليل والأولوهية لهما نفس مكان وتاريخ الازدياد»[٣٠]، كما أن مفهوم البنية أو النظام Le systéme بالمعنى

السوسوري، والذي عرف في السنوات الأخيرة سلطة علمية تصل إلى حدود التبني الايديولوجي، يعتبر حسب دريدا مفهوماً يتسم بطابع غائي teleogique، أي أن البنية تتحدد حسب البنيويين أنصار نظرية التواصل عبر وجود أصل أو مركز له هدف أو مبتغى، لأنه «لايمكننا أن نتصور مجموعاً منتظماً (أي بنية) إذا لم ننطلق من نهايتها»(٣١). إن دريدا عندما ينفي مفهوم المركز والمعنى إنما يؤكد على اللعب Le jeu والاختلاف كبديلين من أجل تفكيك الميتافيزيقا، وتوجيه البحث السيميائي والبنيوي عموماً، بعيداً عن مفهوم البنية كتمثيل أو تعبير عن معنى يختبئ وراء النص، إن النظرية التفكيكية تريد أن تقترب من النص كنظام بدون مركز systeme décentré «لأن غياب معنى نهائي يفتح النص أمام مجالات غير محدودة من أجل اللعب بالمعاني»(٣٢).

لقد اعتبر «دي سوسور» أن النظام اللغوي يتحقق بواسطة الاختلاف الذي يحدث بين الوحدات أو العناصر التي تكون النظام أو ما يسميه «مارتيني» بالتمفصل المزدوج La double articulation «ففي اللغة لا يوجد سوى الاختلافات»(٣٣). لكن دريدا يدفع بهذا المعنى إلى أقصاه ويخرجه من دائرة النظرة السكونية للنظام. إن هذا النسق الاختلافي يجب أن لاينظر إليه كنسق بسيط يحيل إلى ذاته، بل كمجال للإحالات الدالة على حضور الاختلافات السابقة، فكل عنصر أو وحدة لغوية هما أثر La trace لأثر العناصر الغائبة التي تنتمي إلى نفس النسق «إن الاختلاف هو ما يجعل من حركة المعنى أن لا تتحقق إلا إذا تم التعامل مع كل عنصر ينتمي إلى الحاضر «كشيء آخر غير ذاته، أي إلى زمن يحتفظ بعلامة الماضي في علاقتها بالمستقبل»(٣٤).

إن الاختلاف مشتق من فعل يختلف différer الذي يستعمله دريدا للدلالة على معنيين، أي أن يختلف الشيء عن شيء ما. وأن يتم تحويل الشيء عن موضعه، لأن الاختلاف لا يمكن التدليل عليه لأنه ليس مصطلحاً أو مفهوماً إجرائياً. ولكن محاولة من أجل تعريفه ستجعله يتعرض للحضور والآنية التي تتصف بها المفاهيم الفلسفية التقليدية. إنه يكتب،والدليل على ذلك هو المحاضرة الشهيرة التي ألقاها دريدا حول معنى الاختلاف، حيث تفصح كلمة الاختلاف الفرنسية La différence عن اللعب والاختلاف ذاته عبر وجود حرف a في كلمة La différence كعلامة صامتة تكتب وتقرأ لكنها لا تسمع،وهو ما يخلخل نظام الكتابة الصوتية،التي اهتمت بالمنطوق على حساب المكتوب. إن معنى الاختلاف المرجأ La différence (عندما يكتبها دريدا بحرف a تشير إلى دور الأثر داخل الكتابة الذي يسعى إلى تخليص الفكر الفلسفي من مفهوم الأصل، ويؤكد انعدام وجود البداية الأولى أو الأصل الأصيل. إنها عملية إقصاء لكل رغبة في القول أو الحقيقة التي يبحث عنها الفكر الفلسفي منذ وجوده، عبر ثنائية الكلام/ الكتابة، أو الدال والمدلول حسب اصطلاح اللسانيين، والتي تفترض حضوراً أولياً ومتعالياً للمعنى بالنسبة للمكتوب. أمام هذا الأفق التفكيكي يصير معنى النص عند دريدا يتجاوز ما هو مكتوب ليقترب من معنى النص في مفهومه الواسع الذي يعني الكتابة كفضاء عام من أجل التبادل الدلائلي، أي أن النص حسب هذا المعنى يتحدد من خلال طبيعته النصية texture والتناصية Intertextuelle «فكل نص هو آلة تتكون من رؤوس عديدة من أجل قراءة نصوص أخرى»(٣٥). هذا المعنى الذي يتعارض مع المفهوم التقليدي للنص يتجاوز به دريدا القراءة الخطية Linéaire ويعيد بالتالي النظر في مسألة المؤلف وعلاقته السببية بالكتاب باعتباره يمثل الأصل أو «الخالق» بالمعنى الميتافيزيقي لكلمة «الخلق». داخل هذا السياق المنهجي يمكننا أن نفهم معنى الفصل الذي خصصه دريدا في كتابه الكرامتلوجيا بعنوان «موت الكتاب وبداية الكتابة»(٣٦) حيث تعني نهاية الكتاب نهاية القراءة الخطية وبداية الانفتاح والتعامل مع النص باعتباره ممارسة متعددة ومتعدية، تبتعد عن القراءة التي تكتفي بالوحدة والانغلاق أي انغلاق النص على حقيقته الواحدة، كما

أن التقاطع النصي والتبادل الدلائلي الذي يتم داخل نصية texture النص يبعد المؤلف عن نصه باعتباره المالك الوحيد لكينونة النص، أي لمعناه الأخير «فإن تكتب معناه أن تنسحب، ليس داخل بيت في البادية من أجل الكتابة، وإنما معناه أن تنسحب من الكتابة ذاتها»(٣٧). إن برتوكولات القراءة Les protocoles de lecture التي يقترحها دريدا تتسع لقراءة النصوص الفلسفية وكذلك الفنية كأعمال فان كوخ وجيراردتيتوس Gerard Titus والنصوص الأدبية كما هو الشأن عند ارتو ومالارميه وبلانشو، مستهدفاً من خلال التطبيقات النظرية تكسير التقسيم التقليدي الذي يقوم على التعارضات التراتبية بين الأدب والفكر، أو بين ما هو حقيقي وما هو مجازي، محاولاً بذلك إعادة النظر في تعريف اللغة الأدبية باعتبارها مجرد انزياح أو انحراف عن اللغة الطبيعية التي تعتمدها الكتابات الفكرية». فإذا كانت الحقائق هي تهويمات وقع إغفال الجانب الخيالي منها، فإن الأدب ليس نموذجاً للانحراف والانزياح عن اللغة الطبيعية كما يعتقد البعض، بل خلافاً لهذا الرأي الشائع يمكننا أن نعتبر بعض الخطابات الجادة أو الأعمال الفلسفية مجرد تنويعات مختلفة للأعمال الأدبية (٣٨)، وهو ما حاولت الباحثة الفرنسية Lucette Finas (٣٩)أن تقوم به اعتماداً على نصوص فلسفية وكذلك أدبية دون أفضلية أو تقويم معياري يميز بينهما كنصوص.

إن نظرية الكتابة التي تتسلح بالتفكيك كأداة للعمل يجب أن لا تفهم كمقابل للقراءة التفسيرية التي لا تجد أمامها سوى التأويل المجاني، والتي أحياناً يمكن أن تتحول عند البعض إلى تمارين بيداغوجية، يتضمن التفكيك النصي بالضرورة الربط بين النظرية والتطبيق، لأنه يعتبر فعلاً إجرائياً له مطامح سياسية، عندما يتساءل عن دور المؤسسات (الاجتماعية الاقتصادية والسياسية) التي تقف وراء مشروعية وتراتبية المفاهيم التي يتم تفكيكها وتأويلها وهو ما يؤكد عليه دريدا بوضوح عندما يقول: «إن التأويلات لن تكون مجرد قراءات هيرمنوتيقية Herméneutique أو تفسيرية، إنها مواقف إنجازية تسعى إلى مراجعة الكتابة السياسية للنص ولمقصده»(٤٠). داخل هذه الاستراتيجية التي تدعو إليها فلسفة التفكيك، يمكننا أن نفهم طبيعة النشاط النضالي الذي يقوم به دريدا داخل Greph (مجموعة الباحثين حول تعليم الفلسفة) باعتباره العضو المؤسس لهذه المجموعة التي اشتهرت بمواقفها المناهضة لمشروع إصلاح التعليم الفرنسي، الذي عرف بمشروع هابي Haby. كما أنه عمل لهذه الغاية على تأسيس المعهد العالمي للفلسفة Collége Internationl de Philosophie حتى يكون أداة من أجل خدمة تدريس مادة الفلسفة، ومجالا للأبحاث النظرية والنشاطات التي تم تهميشها من طرف المؤسسات الجامعية التقليدية. ■

المراجــع:

1. Jacques Derrida. de la grammatologie, éd. Minuit.p:109.
2. J. Derrida. L’origine de la géomitrie de Musserl. P.U.F;
3. J. Derrida. L’écriture et la différence. Seuil. 1967.
4. Jacques Derrida. de la grammatologie, éd. Minuit. 1967.
5. Derrida. La Dissemination. Seuil. 1972.
6. J. Derrida. Margès de la philosophie, Minuit. 1972.
7. Vincent Decombes. “Le même et l’autre”, Minuit p:13.
8. J. Derrida. positions. Minuit. 1972.

9. J. Derrida Glas. éd. Galilée 1974.
10. J. Derrida. La carte postale de Socrate à Fraud et au-delà. Paris. Flammarion 1980.
11. J. Derrida “Positions Minuit. P:16.
12. نفس المرجع. ص ٧٣.
13. E. Levinas la trace de l’outre. in découvrant l’existace avec Husserl et Heidegger, Vrin. P: 187.
14. J. Derrida. L’écriture et la Différence, Seuil. P:117.
15. J. Derrida. Positions. Minuit. P:56.
16. Saussure cours de linguistique générale. P:33.
17. نفس المرجع والصفحة
18. J. Derrida. de la grammatologie, Minuit. P:11.
19. Gibert Hottis l’inflation du mangage dans la philosophie comtemprain “.éd. l’université du Bruxelles.
20. J. Derrida. de la grammatologie. P:21.
21. J derrida. de la grammatologie. P:25.
22. J. derrida. Positions. P:56.
23. J. derrida. De la grammatologie. P:21.
24. Roger laporte: une double stratégie in “Ecarts” quatre essais à propos de jacques derrida. éd: Fayard. P:213.
25. J. derrida. La voix et le phénome. P:87.
26. J. derrida. Grammatologie. P:33.
27. نفس المرجع. ص: ٢٣
28. J. derrida. la voix et le phénome. P:70.
29. de Saussure F. Cours de linguistique générale. P:166.
30. J. derrida. de la grammatologie. P:111.
31. J. derrida. : écriture et différence.p:44.
32. نفس المرجع. ص: ٤١١
33. De Saussure F.: cours e linguistique générale.p:166.
34. J. derrida. : Marges. éd. Galilée. 1986.p:13.
35. J. derrida. Parages éd Galilée. 1986.p:152.
36. J. derrida. de la grammatologie. P: 15.
37. J. derrida. Eciture et différence. P: 106.
38. Jonathan Culler “Sobre la deconstrccio” éd. Catedra p:160. Madrid. 1984.
39. Finas Lucette: Ecarts: Quatre essais à propos de Jacques Derrida. Paris Fayard.
40. J. derrida. Otobiographies, l’enseignement de Nietsche et la politique du Nom propre. Paris Galili. P 101. 1984.

الصناعة والزمن

أثر التكنولوجيا في طرائق الاستجابة للماضي

محمـــد الدعمـــي *

ترنو هذه الدراسة إلى بحث واستقصاء دوافع العودة إلى الماضي والتراث، وما لثنائي التكنولوجيا والعلم من أثر في تغيير مفهوم الزمن من ناحية الإحساس به، فضلاً على تحليل أثر ذلك في البحث عن منظور تاريخي جديد يوائم مستجدات عصر جديد. وإذا كنا في الشرق العربي-الإسلامي نحيا هذه الحال بقوة، وقسوة أحيانًا، بسبب غزو التقنيات ووسائل الاتصال السريعة الأخرى، فإن عصر الثورة الصناعية إبان القرن التاسع عشر قد افرز أنماطا فكرية مشابهة ومتطابقة أحيانًا لما نعيشه اليوم من انتقالات علمية وتقنية سريعة.

إنَّ حـركـة اسـتـلـهـام الماضـي والارتجاع إلى الموروث،إضافة إلى الدعوات المتعددة لإعادة كتابة التاريخ إنما تمثل لدينا (ولدى غيرنا كذلك) نوعًا من البحث عن أسس صلبة للتيقن وللاستقرار. وعليه فإن دراسة أساليب الاستجابة الفكرية لهذا التغير في عصر الثورة الصناعية يمكن أن يدر علينا كثيرًا تأسيسًا على فكرة تراكم الخبرة الإنسانية عامة.

وعليه تركز هذه الدراسة على هذه الإشكالية في عصر الثورة الصناعية في بريطانيا كحالة تستحق الدراسة لجدتها تاريخيًا ولكونية بعض أنماط الاستجابة الفكرية لنتاجاتها المتنوعة والمعقدة. وبما أن رجال الثقافة والفكر كانوا من اكثر الناس إحساسًا بمتغيرات العصر وأدقهم تعبيرًا عنها، فإن إشارات هذه الدراسة ستكون فكرية وثقافية على نحو عام.

عبر صرح الـ «كرستال بالاس Crystal Palace» أو «المعرض العظيم لمنتجات الشعوب»، ١٨٥١، عن دلالات كثيرة أهمها انه كان رمزًا شاخصًا لانتصار الثورة الصناعية والفكر النفعي المادي Utilitarian Thought الذي كان وراءها، على الاقتصاد الزراعي وخلفياته التركيبية الاجتماعية والسياسية والأخلاقية. لقد كان هذا الحدث مدعاة لفخر بريطانيا وتباهيها بين شعوب العالم: فبالإضافة إلى أنه جسد تفوق بريطانيا التكنولوجي غير المسبوق، عكس المعرض دورها السياسي القوي، والمرتكز على حركة الاستعمار النشيطة آنذاك، في العالم: لقد وضعت بريطانيا في

* أستاذ الأدب الإنجليزي وأدبيات الإستشراق في كلية التربية للبنات جامعة بغداد.

هذا المعرض منتجاتها المصنعة جنباً إلى جنب مع ما جلبه تجارها وأسطولها الكبير من منتجات من ابعد بقاع المعمورة فتجلى بذلك تفوقها الذي أفرزته الصناعة. وبينما انبهر الجميع بهذا المنجز الرائد للآلة، كانت هناك طائفة من المفكرين والنقاد تنظر بعين الريبة والقلق لما ستتمخض عنه الثورة الصناعية من مشاكل وغوامض. لقد شعر هؤلاء بالاختلال النفسي إزاء مستجدات العصر الجديد، وأرعبت الماكنة، هذا العملاق القادم والأعمى، نفراً من المثقفين فأصبح قلقهم منصباً على التغير الجذري الذي كان يظهر على القيم الاجتماعية يومياً في مجتمع كان قد تمتع بالاستقرار والسكون النسبي منذ العصر الوسيط. لقد عبر الروائي «ثاكري Thackeray » عن انسلاخ العصر الحديث النهائي عمّا سبقه حين وجد في قضبان السكك الحديد، التي امتدت لتحتضن الآلة البخارية المتقيئة دخاناً وأبخره سامة خطوطاً تقطع الاستمرارية الزمنية وتباعد بين الحاضر والماضي: «لقد أقاموا السدود لمد خطوط الحديد هذه، وأغلقوا العالم القديم الذي كان في الخلف. عليك أن تتسلق ذلك السد الذي وضعت القضبان عليه، وانظر إلى الجانب الآخر-لقد تلاشى.» (١)

لقد وجد الفكتوريون أنفسهم فجأة في عصر انقلابي لم يسبق للعالم أن شهد مثيلاً له، حيث تعدت تأثيرات الثورة الصناعية أنماط الإنتاج وعلاقاته لتأخذ أبعاداً اجتماعية وأخلاقية وسياسية وفكرية عميقة في عالم مزدحم بالمستجدات المتواترة واليومية. ومنذ عشية القرن التاسع عشر بدأ العقل الحساس يشعر بالزمن وكأنه يتسارع بتعجيل عال لم يسبق للعالم أن شهد مثيلاً له. فبينما كان الوقت يقاس، في الريف، على أساس التتابع الهادي للمواسم الزراعية أو على أساس الزمن الذي يستغرقه جيل من الأشجار للنمو، أصبح الزمن في المدينة الصناعية الجديدة يقاس بعدد الوحدات التي تنتجها آلة واحدة وفي دقيقة واحدة، وكذلك بالتتابع الروتيني الخانق لنوبات العمل. يقارن «ريتشارد د. التك» Altick بين ترقب زحف الظل البطيء على تقسيمات الساعة الشمسية في يوم صيفي، وبين تفحص الرجل الحديث لساعة الجيب وهو يقف أمام جدول سير القطارات في محطة مزدحمة.(٢) لقد فتحت التكنولوجيا باباً أمام الإنسان يؤدي إلى ما لا نهاية من الآفاق، وكذلك، إلى ما لا نهاية من الدهاليز المظلمة. وهكذا بدأ إطار الحياة الرتيب السابق، الذي تمتد جذوره المستقرة نحو العصر الوسيط، غير قادرة على الإمساك بزمام عصر ملئ بالمستجدات اليومية والجذرية. لقد حاول نفر من المفكرين المخضرمين وخصوصاً هؤلاء الذين عاصروا نهايات المجتمع الزراعي القديم وجايلوا كذلك ثورية العصر الجديد أن يكيفوا أنفسهم ويرتبوا نظم حياتهم وأخلاقهم وقيمهم وفقاً لمنظور العصر الصناعي-النفعي. وحيث بهرت آفاق التصنيع ومنافعه الملموسة والمبهجة العدد الأكبر من جيل الشباب والمنتفعين، عاشت طائفة أخرى من نقاد المجتمع في أزمة الشرخ الهائل والمفاجئ الذي أحدثه التصنيع في مجمل استمرارية وانسيابية تطور المجتمع. لقد انتقد هؤلاء ذلك الركض اللاهث وراء الآلة العشوائية واللاانتقائية. وهكذا نجد عدداً من العقول المرهفة الحس تلتفت إلى الخلف، في محاولة للتأمل والتريث، وإلى الماضي، مفتشة عن خيوط تربط الماضي بالحاضر وتعقلن تفايض المتغيرات المادية-العلمية وذلك في زحمة الاتجاه الشعبي الجارف الذي لم يزل يصرخ: «إلى الأمام، إلى الأمام». إنَّ الدعوة لحفظ التوازن النفسي والاجتماعي لم تكن إلا وجهاً من أوجه الدعوة إلى عدم الانجراف وراء الماكنة، تلك العجلة المستبدة وغير العاقلة التي تحولت من وسيلة لخدمة الإنسان إلى قوة استبدادية تقود الإنسان حيث تشاء. ففي فترة قياسية أحدثت الثورة الصناعية تغييرات جذرية على بنية المجتمع كان من أبرزها دور الطبقة الوسطى الرائد، حيث دعمت الثورة الفرنسية والدولة الأوربية القومية الحديثة ذلك. ولم يكن بروز هذه الطبقة بالشيء البسيط؛ فقد كان دورها في الثورة الصناعية دوراً طلائعياً ذا دلالات أخلاقية وقيمية

ثورية. فمن الناحية الفكرية المجردة، جاءت هذه الطبقة بفلسفة الاقتصاد الحر Laissez-Faire economics، وبالحسابات النفعية-المادية أو ما يسمى بـ «حساب المتعة والألم» Pleasure-Pain Formula، بالإضافة إلى تعطشها الجارف للإصلاحات الديمقراطية الليبرالية. ونجحت هذه الطبقة الاجتماعية المعقدة في تقديم أنماط جديدة من الشخصيات المؤثرة والتي لعبت أدواراً خطيرة في توجيه عجلة التغيير. فإضافة على الأسس الأيديولوجية الجديدة، جاءت الطبقة الوسطى بنماذج من الرجال تكاد لا تخلوا منهم أي رواية مهمة من روايات العصر، ومن بين هذه النماذج: الصناعيون أو «نقباء الصناعة»، كما أصطلح «كارلايل Carlyle» على تسميتهم، والتجار والوسطاء، الباحثون والأكاديميون، الإيديولوجيون والساسة المدنيون، هذا بالإضافة إلى المحللين والصحفيين الليبراليين الذين لعبوا دوراً ريادياً في تشكيل نمط التفكير الشعبي من خلال استغلالهم الأقصى لوسائل الاتصال الجماهيري الجديدة آنذاك. ففي الوقت الذي كتب فيه «ماثيو آرنولد» Arnold كتابه الثاقب ***الثقافة والفوضى Culture and Anarchy*** بدت الطبقة الوسطى الطبقة الأكثر ثقلاً والأكثر احتمالاً للفوز بقيادة وتوجيه المجتمع بحيث خصص هذا الناقد كبير، في غمار رده على طبقات المجتمع الرئيسية، الجزء الأكبر من حججه لدحض اختلالات هذه الطبقة ولإيضاح مكامن ضعفها.

وبينما كانت خطوط «ثاكري» الحديدية المتوهجة تفصل الحاضر عن الماضي وتجعل جسور التواصل بين الزمنين مستحيلة، برزت أزمة الفجوة الحضارية وبدأ الانفصام الروحي والأخلاقي الناتج يعبّر عن نفسه بشكل واضح في كتابات العصر الرئيسية. لقد شقت الآلة البخارية، ذلك الكائن الفولاذي الأعمى، صفوف الناس وقسمتهم إلى معسكرين: معسكر الماضي ومعسكر الحاضر. ففي بحثه الرائع «روح العصر»، كتب جون ستوارت ملّ Mill معبراً عن وعي الجيل الفكتوري باستثنائية العصر الذي يعيشه وعن التعقيدات الناتجة عن تفاوت أساليب الاستجابة للتغير قائلاً: «أن فكرة مقارنة الإنسان عصره بالعصور السابقة أو بانطباعه عن تلك العصور الآتية، برزت للفلاسفة؛لكنها لم تكن يوماً الفكرة المهيمنة على أي عصر».(٣)

يوضح هذا الكتاب تأثير ذلك التسارع الانتقالي المخيف على العقلية الفكتورية وعلى المزاج الفكري العام مشيراً لتباين الاستجابة بين: مؤيدي المستقبل ومؤيدي الماضي، مسهباً في دراسة فكرة المقارنة بين الزمنين، وبين الرجوعيين والراكضين إلى أمام.

أنها فكرة تعود جوهرياً إلى عصر التغير، فقبل أن يفكر الرجال كثيراً وطويلاً بغرائب ازمنتهم، كان لابد من أنهم قد ابتدءوا بالتأمل في أن هذه الأزمنة كيف ستكون، أو قدر لها أن تكون، أزمنة متميزة، بشكل يثير الاهتمام، عن تلك الأزمنة التي سبقتها. لقد انقسم الناس إذاً، إلى هؤلاء الذين ما لبثوا على ما كانوا عليه وإلى هؤلاء الذين استجابوا للتغير: إلى رجال الحاضر ورجال الماضي. إنّ روح العصر موضع ابتهاج بالنسبة للفريق الأول، وهي موضع رعب بالنسبة للثاني. وهي لكلا الفريقين، موضع ترقب مشوق ومقلق.(٤)

إن تسمية هذا العصر بـ «عصر الانتقال» لم تكن لتأتي جزافاً في التعبير عن امتدادات آثار التصنيع التي لامست بتغييراتها الجذرية جميع الهياكل والمؤسسات الاجتماعية والدينية والسياسية. ففي فترة زمنية لا تتعدى الستين عاماً تعرض نظام الحكم، وخصوصاً السلطة التشريعية، إلى عدة تغييرات شمولية: فصدرت ثلاثة قرارات إصلاحية Reform Bills أعادت تركيب البرلمان في الأعوام ١٨٣٢ و١٨٦٧ و١٨٨٤، حيث أنهت هذه القرارات وبعد تعقيدات وصراعات ومخاوف كبيرة، الهيمنة التقليدية للطبقة الأرستقراطية والمالكة للأراضي الزراعية على البرلمان: إن إعادة ترتيب مراكز القوى السياسية، وبهذه السرعة المرعبة، جاءت متواترة مع تلك التغيرات المحسوسة التي طرأت على البيئة المادية. لقد

ظهرت، للمرة الأولى في التاريخ، المدن الصناعية بخصوصية مشكلاتها كالتلوث والفقر ورتابة العمل والقهر الاجتماعي ومشاكل العمل والاستغلال. وتداخلت هذه المعضلات وعكست التغير الجذري الذي انتاب البنية الاجتماعية وبروز دور الروح النفعية المادية Utilitarianism. فبينما كانت مدينة مانشستر قبل قرنين تقريبًا تعتبر «أجمل وأسرع وأفضل المدن بناءً واكتظاظًا في مقاطعة لانكشاير»[٥]، أصبحت بعد الثورة الصناعية رمزًا لعصر متغير: «قد تكون شوارع مانشستر غير اعتيادية، ومنقوشاتها التجارية رنانة؛ قد يكون دخانها كثيفًا، وطينها أشد وحولة ولكن لا تستطيع هذه الأشياء وحدها ولا جميعها أن تحجب صورة مدنية عظيمة تبرز أمام ناظرينا كرمز حقيقي للحضارة، في طليعة مسيرة التقدم، وتجسيدًا هائلاً للتقدم».[٦]

وحيث كانت خطوط السكك الحديد تغذي مانشستر وغيرها من المدن الصناعية بالمواد الأولية وبقوة العمل، بدت هذه الخطوط بالنسبة لـ «جون رسكن» Ruskin ولغيره من الجماليين، لتمزق سطح الأرض ولتشق امتدادات الريف الخضراء. وبالرغم من أن القطار استطاع أن يقلص زمن الانتقاء من مكان إلى آخر ويزيد من سرعة التبادل وتوارد الأنباء، كأنه كان كذلك رمزًا لحرمان الإنسان من الاتصال بالطبيعة والتأمل الجمالي-لقد كرر رسكن رفضه لمنجزات التكنولوجيا وذلك من خلال ربطها بالقهر الاجتماعي والروحي الذي فرض على الإنسان من خلال حرمانه من الزمن الكافي لإغناء النفس روحيًا في تأمل الطبيعة، الأم. ونتيجة لدخول أساليب النقل الحديثة انكمشت المساحات وتقلصت المسافات وضاعت فرص التأمل الهادي واصبح البلد يبدو صغيرًا وفقدت المقاطعات المختلفة شخصياتها ونكهاتها المتميزة وذلك بسبب دخول عنصر السرعة وتمازج الأجواء المحلية في ظل الاقتصاد الإمبراطوري الذي بشر به التصنيع. لقد تزامنت القاطرات مع اختراعات وإنجازات علمية-تقنية أخرى ساعدت في اختصار الزمن وتقريب المسافات ومن ثم في تخلخل شعور الإنسان به. ولم يكن التعجيل في وضع هذه التقنيات موضع التطبيق والاستفادة إلا ليؤكد ذلك التخلخل. ففي عالم متعطش للتحديث ولفوائده، ظهرت البواخر البخارية والمصانع المكننة والتلغراف والتصوير الفوتوغرافي-كل هذه ساهمت في تعزيز الشعور بأن «السرعة» أصبحت فوق قدرة الإنسان على ضبطها وتوجيهها وزادت من الشعور بالغربة في عالم غريب متغير. ولا غرو في أن نتتبع جذور رواية الخيال العلمي Science Fiction إلى هذا العصر المذهول بقدرات الآلة والعلم اللامتناهية في تقديم المعجزات كما هي الحال في روايات العصر الحديث مثل «ماكنة الزمن» لـ «هـ.ج.ويلز» Wells.

ولم تسلم حتى حياة المجتمع الروحية ومعتقداته الدينية من تأثيرات المكتشفات العلمية. فقد تعرضت هذه المعتقدات والتي كانت تعتبر دائمًا من أكثر أعمدة الاستقرار الاجتماعي ثباتًا إلى هزات عنيفة أدت إلى تصدع المؤسسة الدينية وإلى ضعف الولاء للكنيسة ولمرتكزاتها العقائدية، وذلك من خلال الرؤى الجديدة التي قدمها البحث العلمي والإضاءات التي طرحتها العلوم الجديدة على عدة عقائد كانت سابقًا في عداد الثوابت. لقد استطاعت الاكتشافات الجيولوجية والفلكية أن تزعزع الأفكار التي كان من المفترض أنها مرتكزة في أصولها على دلالات الكتاب المقدس. فألقت العصور الجيولوجية المستنبطة من دراسة طبقات الأرض ومتحجراتها ضوءًا تشكيكيًا على افتراضات المطران «آشر» Ussher وغيره من اللاهوتيين بأن الخلق قد حدث في الساعة التاسعة من صباح يوم ٢٣ تشرين الأول سنة ٤٠٠٤ قبل الميلاد[٧]. من ناحية أخرى، حاول داروين Darwin من خلال نظرية التطور الحياتي أن يشكك باليقين القائل بانحدار الجنس البشري من آدم، وذلك بواسطة اكتشاف أجداد الإنسان الجدد مثل النياندرتال[٨].

وفي الوقت الذي كتب فيه الكاردينال «نيومان» Newman كتابه المشهور فكرة الجامعة Idea of a

University والذي أكد فيه بأن الحقائق الدينية واللاهوتية التي وصلتنا يجب أن لا تتعرض أبداً للعقلنة والتشكيك الذي تقدمه العلوم المادية. فقد كانت تلك الحقائق «الأزلية» تتعرض لسيل جارف من التشكيك والإرباك. وحيث عاش الجمهور سعيداً بحلم ونشوة «التقدم اللانهائي» الذي أوحى به ثنائي التكنولوجيا والعلم، طرحت التحريات والحفريات الجديدة في بابل وسومر ونينوى ومصر وفلسطين مفاهيماً جديدة حول قدم الحضارات البشرية وكذلك حول مصائرها. لقد أكدت هذه الآثار حركة التاريخ الدورية وطبيعة الحضارات المتناوبة. وبينما لم تزل دروس كتاب **انحلال وسقوط الإمبراطورية الرومانية** شاخصة في الأذهان، شعر الكثير من المفكرين باللايقين من استمرارية وتواصل «التفوق» الحضاري البريطاني. أن الشعور المرير بغموض المستقبل وبحقيقة أن «الذروة» الحضارية قد تتبعها حالة انكسار ونكوص، أديا إلى زيادة أصوات التحذير من عشوائية ولا انتقائية حركة العصر.

إن حالة اللايقين هذه والتي رافقت تلك الفجوة الحضارية التي تسبب بها التصنيع أدت إلى الاهتمام بالتاريخ كدليل يساعد على فقه الحاضر ويسلح العصر ببصيرة نحو الماضي. ولهذا حاول الكثير من المفكرين أولاً أن يضعوا أسس نظرية تاريخية جديدة في محاولة لتحرير التاريخ من اهتماماته التقليدية ومحدودياته السابقة، فبعد ما كان التاريخ، بمفهومه الكلاسيكي، عبارة عن مجموعة أخبار تقص حياة الملوك ورجال الكنيسة معددة أمجادهم، أصبح التاريخ «الجديد» موضوعاً فلسفياً جاداً حاول أن يبحث تاريخ الحضارات دون عزل الجماهير وحاول بذلك أن يستنبط أنماط التكرار في حركة الماضي للاستفادة منها في دراسة مصير الحضارة المادية الراهنة، وهكذا ظهر الكثير من التنظير. فبرزت مثلا الفكرة القائلة بأن التاريخ يتحرك بشكل تناوبات أو تقلبات دورية Periodicity مما زاد في قلق الكثير من المفكرين حول المستقبل. لقد عبر «توماس كارلايل» عن هذه الفكرة من خلال صورة «الولادة-الموت-الولادة الجديدة» للعنقاء وذلك كرمز لتعاقب الولادة-الشباب-الشيخوخة الحضارية.(٩)

وفي قصيدته الرائقة «ساحل دوفر» Dover Beach عكس «ماثيو ارنولد» الفكرة ذاتها من خلال تعاقب المد والجزر الرمزي وما يصحب ذلك من اختلاجات في قلب الشاعر. ومع تحول مفهوم الزمن والإحساس بالانتقال برز وعي شعبي ملحاح بفكرة التطوير التاريخي مؤدياً إلى تعزيز الاتجاه نحو التاريخ، ملاذا يضفي شيئاً من اليقين على الحاضر.

وكلما زاد تأمل الماضي، تعمقت وطأة الانفصام التاريخي في ذلك المناخ المادي الجديد الذي فرضته الآلة على المزاج الرومانسي الحساس. إن الشعور بالانفصام الحضاري الذي نتج عن تباعد الحاضر عن الماضي وعن تنميط الحياة الحضرية من خلال نوبات العمل وتقنين الحياة اليومية للجمهور بالمقارنة مع ما سبق من حرية وانسيابية في أحضان الطبيعة «الأم»، لقي استجابات متباينة: فبينما قدم الكثير من الأفراد أنفسهم وقوداً لعجلة التصنيع بانتظار آفاق المستقبل الفردوسي المنتظر، وجد العقل الرومانسي نفسه في مأزق سيكولوجي تصعب عقلنته ومن ثم تصعب محاولات الإفلات منه، وهنا برزت مبررات الهروب من الواقع القاسي إلى أقاليم الماضي الخيالي ذي الأبعاد الجمالية كتعويض ذاتي لقبح المدينة الصناعية الجديدة كما هو الحال عند جماعة «حركة ما قبل الروفائيلية» Pre-Raphaelitism (١٠).

لقد عبر «جورج باولت» Poulet عن مأزق المزاج الرومانسي هذا بقوله: «كأن التواصل الزمني قد انفصم في أوسطه، وشعر الإنسان بحياته وهي تخلع ممزقة منه، من الأمام ومن الخلف. إن الجهد الرومانسي لتكوين وجود ما للذات، مستخلصاً من الحدس والذاكرة، ينتهي بتجربة تمزيق النفس المزدوجة»(١١). لم يؤد الشعور بالتباعد عن الماضي إلا إلى اضطراد الحاجة إلى مد الجسور نحو التاريخ وذلك في محاولة لعقلنة الحاضر على أساس أنه

امتداد للماضي، وكذلك للتخلص من ذلك الشعور بالاغتراب في عصر سيبدو أكثر ألفة فيما لو نجحت محاولة بناء منطقيًا تأسيسًا على ماض مفهوم. إن تطور الدراسات التاريخية في هذه الفترة أشر هذا البحث اللاهث عن الجذور، فهو، دون شك، يمثل محاولات فهم الكيفية التي تكون الحاضر بها على سبيل استشراف تطوره المستقبلي. ويأتي هذا الجهد كذلك محاولة لمعادلة الحركة الجارفة المتجهة نحو الأمام، الأمر الذي يفسر عشق الكثير من المفكرين لكل ما هو تاريخي وقديم ومحافظ. ففي كتابه **حول التوفيقية On Compromise** يبحث «جون مورلي» Morley وسواسية فكرة «الأصول» الطارئة على الفكر الفكتوري ويشرح ذلك الاتجاه المهيمن والذي يتلخص في محاولة تتبع كل المعتقدات والأيديولوجيات إلى أشكالها التاريخية، وذلك لغرض إدراك تطورها الحاضر بهدف عكس آفاق المستقبل. ويخلص الكاتب في النهاية إلى أن «الطريقة التاريخية» هي الميزة المركزية في الفكر الفكتوري: «لقد اندفعت إلى الأمام، إذًا، لكن مع ذلك تذكر كيف سينقلب مسار الزمن، يتلوى ويدور حول نفسه بانحناءات متعددة نحو الخلف».(١٢)

لقد تعددت أساليب العودة إلى الماضي الاسترجاعات الرومانسية الفردية، والتي كانت في الغالب تعابيرًا متنوعة للهروب من حاضر قاس إلى ماض أمين مستقر، لتتبلور في اتجاهات فكرية وذوقية منتظمة تمثل تيارًا اجتماعيًا بامتداد جادة متنوعة، منها فنية ودينية وحتى سياسية. ومن هنا يعتبر هذا العصر عصر انتعاش الحركات الإحيائية: كالقوطية والكاثوليكية والإغريقية(١٣)، فبالنسبة إلى البعض بدت الحياة على حافة هاوية لا يسبر غورها، وبدا التاريخ هو الأساس الوحيد لليقين. وهنا يتحول التاريخ من كتاب أخبار مستقر على رفوف المكتبات الجامعة لغبار الزمن، إلى علم ينطلق من صرخات العودة إلى الماضي باضطراد حركة المجتمع اللامكترث نحو الأمام. وكمكافئ لهذه الحركة التي بدت بلا نهاية، زاد التساؤل عن مفهوم ومعنى «التقدم» وعن نسبيته وبالتالي عن معانيه الروحية ونتائجه النهائية. في قصيدته الرائعة «لوكسلي هو بعد ستين عامًا» يعبر اللورد «تنيسون Tennyson» عن هذه النسبية في حركة المجتمع وكذلك، عن ازدواجية أسلوب الاستجابة لعصر التغير: «إلى الأمام، إلى الخلف، إلى الأمام، في البحر اللامحدود، متقلب بمد وجزر أعظم من أن نفقه أنت وأنا» (١٤).

وحيث يتفق «جورج لويس» Lewes على أن التاريخ هو المنظور الصحيح لهم وتتبع الحاضر، يعتبر «رينان» Renan التاريخ هو «فلسفة القرن التاسع عشر الحقيقية» (١٢). وحيث اعتبر لويس عصره «عصر الفوضى الكونية» (١٦) نجد انه يحدد الماضي كمخرج وحيد للتخلص من مأزق الفوضى الحضارية:

إن الرغبة في الإيمان قوية: ولكن القناعات مختلفة: ليس هناك وحدة، لا روحية ولا أخلاقية. في خضم هذا المأزق قد نتمكن في أن نأمل للمستقبل، ولكن لا نستطيع إلا أن نلتصق.. بالماضي: هذا هو الشيء الوحيد الأمين والمتأصل، يجب أن يشكل الماضي أساسًا لليقين ومادة للتأمل.. إن القناعة بأهمية التاريخ هي نتاج عصرنا: إنها المرة الأولى التي ترتبط فيها دراسة الماضي برسالة تستحق الإنجاز: هذه الرسالة هي: عرض تطور الإنسانية، وتكوين علم اجتماعي جديد على أساس ذلك(١٧).

لقد أصبح الاهتمام بالماضي، يكتسب مثل هذه الحساسية الفكرية، تعبيرًا من تعابير هيمنة مفهوم الزمن المتغير: ففي وسط حاضر مزدحم وغير متيقن وأمام مستقبل غامض المعالم، حاول نفر من المفكرين استيعاب الحاضر بوساطة تأكيد مفهوم التطور العضوي التدريجي. لقد وجد هذا المفهوم أفضل تعبيرًا له في «شجرة الوجود» التي ارتجع إليها كارلايل، رمزًا، في كتابيه المهمين: **الماضي والحاضر وفي الأبطال وعبادة الأبطال والبطولي في التاريخ** (١٨). ويحدد الدكتور ارنولد Dr. Arnold الالتزام بالحاضر ومشكلاته شرطًا مسبقاً لمن يريد أن يكتب تاريخًا

إيجابيًا، فيقول: «ينعكس لنا الماضي بواسطة الحاضر. فكلما كان بمقدورنا فهم ورؤية الحاضر، استطعنا فهم ورؤية الماضي.. إن من يتحسس عصره بدقة، حيث يكون العصر بما فيه من خير وشر حقيقة إيجابية ماثلة، هو ذلك الرجل الذي سيتمكن من كتابة وصف حي ومؤثر للعصور الماضية».[١٨] واستطاع «جون رسكن» إن يستنبط مدلولات ومعاني أخلاقية وتطورية، اجتماعية الأبعاد، من خلال دراسته الضخمة لتاريخ فن العمارة، ذلك الفن الذي فقد معانيه وأفرغ نفسه من أية دلالات طبيعية-أخلاقية في العصر الراهن. لقد اكتشف هذا الكاتب والفنان مأزق عصره وأمراضه من خلال دراسة «العمارة» الحديثة التي وضحت له خلل علاقات العمل التي أنجزت هذه الأبنية ومن ثم خلل القرن التاسع عشر الأخلاقي والاجتماعي الذي هو بالتأكيد أحد نتاجات الابتعاد عن الطبيعة والانغماس بمنجزات حركة التصنيع الخاوية روحيًا. ومن ناحية أخرى قدمت مقالات «وليام موريس» Morris الثاقبة بمجملها تاريخًا جديدًا للإنسان معتمدًا على تاريخ تطور علاقات الإنتاج، تلك العلاقات التي اعتبرها موريس الروح الحقيقية المحركة للتاريخ. أما الكاردينال نيومان ورفاقه في «حركة اوكسفورد» Oxford Movement فقد ركزوا على درو الكنيسة «التاريخية» ومراحل تطورها العضوي منذ قرون المسيحية المبكرة وذلك لغرض معادلة الاندفاع المتصاعد نحو المادية والزمنية، ذلك هو الاندفاع الذي كان يدعو إلى تحييد الكنيسة وإغراق سلطانها في عالم منغمس، حتى النخاع، في الدنيوية. فبالإضافة إلى تمجيده للماضي، بإيمانه والتزامه الروحي ووحدته الأخلاقية، حاول نيومان وباستخدام الطريقة التاريخية، أن يبرهن على أن الكنيسة الانجليكانية هي في جوهوها الكنيسة الكاثوليكية في إنجلترا[١٩] وذلك في محاولة للتذكير بالوحدة المسيحية القديمة (في العصر الوسيط) تحت ضلال كنيسة روما. أنها دعوة جديدة للعودة إلى مسيحية العصر الوسيط الموحدة والمهيمنة على كل شيء.

لقد كان لفكرة «التطور» التدريجي وجه آخر. فبالنسبة للكتاب الشباب الذين عاصروا العقود الأولى من القرن التاسع عشر، بدا الاستقرار والوضع الراهن مهددين بانفجار مرتقب للطبقة العاملة التي بدأت بتكوين حركات جذرية، كالجارتية Chartim، تنذرُ بالثورة. وحيث إن ذكريات الثورة الفرنسية ومآسيها لم تزل عالقة في الذاكرة الغربية، حاولت مجموعة من المفكرين التأكيد على التدريجية في التطور-والتغيير وهم يمنون العمال بأن هذه التدريجية هي الطريق الأسلم نحو الإصلاح. إن الرعب من فكرة الثورة كان دائمًا هاجس هؤلاء الكتاب الذين دعوا الطبقات المستفيدة إلى التوفيقية بين «الربح» و «قوة العمل» فقد أكد هؤلاء «بأن التقدم» الذي حققه مجتمع الصناعة في حقول الإنتاج رافقه قهر اجتماعي وكيف فردي وجشع مريع. فبالإضافة إلى تكوينه أول طبقة عاملة في تاريخ العالم، جلب التصنيع واحدًا من أقسى الفروقات بين الأغنياء والفقراء. إن عبادة المال التي استحوذت على عقول الصناعيين الأوائل لم تؤد إلا إلى المزيد من التفكك الاجتماعي ومن ثم التنافر الطبقي إلى درجة جعلت الروائي الكبير «دزرائيلي» Disraeli،رئيس وزراء بريطانيا فيما بعد ١٨٤٥، يميز بين أمتين مختلفتين وعدائيتين تمامًا هما الأغنياء والفقراء.

«**أمتان؛ ليس بينهما تداخل ولا رحمة، كل منهما تجهل عادات الأخرى، وأفكارها، ومشاعرها، كأنهما تسكنان إقليمين مختلفين أو تقطنان أجرامًا مختلفة. تكونهما أنماطًا تربوية مختلفة، وتغذيهما أغذية مختلفة وتسيرهما عادات مختلفة، ولا تحكمهما نفس القوانين.**

«هل تتكلم عن..» قال اغريمونت، بتردد. «الأغنياء والفقراء»[٢٠]

لقد كان لانتصار الثورة الصناعية، بالنسبة للكثيرين وباستثناء منافعها، مرادفات سلبية كالفقر والتلوث والاغتراب والانحطاط الأخلاقي. وبينما كان النمو الصناعي مرادفًا للحركة الاجتماعية، كان البعض يتساءل عما ستؤول إليه هذه الحركات العمياء.

لقد دعى تنيسون إلى عدم الانبهار بالتقدم وإلى التريث والتأمل بعض الشيء معتبراً «الاستعجال الأعمى» مكافئًا للتأخر، واعتبره آرنولد «مرض العصر الحديث الغريب» فالمستقبل هو سبب تخوف وتأرق الكثيرين خاصة هؤلاء الذين وجدوا في هذه الطاقة الهائلة التي فجرتها الآلة قدرة لا محدودة على التدمير. ومع هذا، كان الماضي دائماً، يستعمل للتذكير بعصر مستقر وكنقطة دلالة. لقد توسم المفكرون في الماضي قوة توجيه لانسياب الحاضر نحو المستقبل.

وفي عصر حائر ومزدحم بأفكار الاقتصاد الحر ومن ثم بأفكار الحرية الليبرالية غير المحدودة، كان هاجس تفجر الفوضى والتمرد يقض مضاجع النقاد الاجتماعيين، وبدت الحاجة إلى مركز سلطة قوي متزايدة. وهنا برز استخدام آخر للتاريخ: كمنطق لتذكير الجمهور بحاجة الإنسان إلى قيادة رشيدة جيدة. فبينما حاول رجال حركة اوكسفورد التأكيد على الكنيسة القديمة كسلطة روحية مهمة في عصر مشبع بالمادية والعلمانية، حاولت طائفة أخرى من الكتاب استخدام العصر الوسيط كتذكير بأهمية الطبقة الأرستقراطية، مفتاحًا للاستقرار الاجتماعي، كمركز قيادة تأريخي مجرب. في كتابه **الثقافة والفوضى**، عبر آرنولد عن أزمة السلطة في العصر الفكتوري بواسطة تحليل قدرة طبقات المجتمع الرئيسية-الأرستقراطية، الوسطى، العاملة- على إدارة شؤون البلاد. لقد بين آرنولد نواقص كل طبقة من هذه الطبقات مشيرًا إلى مكامن ضعفها ومؤشرًا في نهاية المطاف، إلى أهمية النخبة الفكرية The Elite كمرشح أفضل للقيادة. لقد اعتبر آرنولد هذه النخبة المستخلصة من جميع الطبقات والمتخلصة من أمراضها، هي المرشح الوحيد المتحرر من المصالح الطبقية الضيقة. وحاول تتبع جذور فكرة النخبة تاريخيًا، موضحًا أنها تمثل «الثقافة» بمفهومها الآرنولدي، المستنبط من العبقرية الإغريقية المبكرة.. [في] هدوئها، وبهجتها وموضوعيتها اللامصلحية.

وعبر فريق آخر من المفكرين عن قلق المستقبل واللايقين الذي يكتنفه بشكل آخر: الخوف من الانحطاط decadence. ويتضح هذا الهلع من خلال ازدياد تردد فكرة الدورية التاريخية التي تتلخص بان المجتمع يدخل فترات تقدم تتلوها فترات تراجع ونكوص. وأصبح هذا الهاجس اكثر وضوحًا من خلال تشبيه الحاضر بحضارات سابقة «مضمحلة». وهذا بالتأكيد تشبيه للمجتمع مفاده أن حضارة الحاضر قد تلاقي ذات المصير الذي أنهى تلك الحضارات الغابرة المندثرة. ففي **صخور البندقية Stones of Venice** قارن رسكن بين البندقية في العصر الوسيط وبين لندن في العصر الجديد. وعبر عن مخاوف الاضمحلال بواسطة تذكير لندن بأسباب تفسخ البندقية بعد عصر ازدهارها وسيطرتها على بحار العالم القديم.

إن اجترار الانحطاط المأسوي لدولة مدينة البندقية يأتي كعنصر لمقابلة مباهاة بريطانيا الإمبراطورية بقوتها وهيمنتها على البحار. ومن ناحية أخرى، قارن وليام موريس في أحاديثه الثاقبة عن الفن والاشتراكية بين الماضي والحاضر: بين روما الإمبراطورية ولندن الإمبراطورية، ومن ثم، بين سقوط روما على أيدي القبائل الجرمانية البربرية، وبين سقوط لندن، على أيدي «البربرية الصناعية الجديدة»، البروليتاريا، ذلك الشبح القابع خلف عجلة الصناعة. وبينما عبر روايات الاحتجاج Novels of Social protest مثل **الأوقات الصعبة والشمال والجنوب وماري بارتون** لديكنز Dickens والسيدة غاسكل Gaskell عن نفس الهواجس، تزايدت الدراسات حول أسباب تفسخ الحضارات القديمة. فكانت فكرة السقوط قائمة دائمًا أمام المفكر آنذاك. وهكذا نجد الشاعر «روزتي» يعبر عن هذا القلق وهو يتأمل في القاعة الآشورية في متحف لندن، حيث يتنبأ بانحطاط لندن بسبب ماديتها البحتة من خلال تأمله في جبروت وأبهة وحسية إله نينوى المجنح. ■

الهوامش

١- مقتبس في: Richard D. Altick ***Victorian people and Ideas*** NY.W.W.Norton &Company,INC), p75.
(جميع النصوص المعربة الواردة في هذه الدراسة هي من ترجمة الباحث).

٢- Altick,p.72

٣- John Stuart Mill, ***The Spirit of the Age*** (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1942),p.1.

٤- ***Ibid.***, p.1.

٥- مقتبس في: Asa Briggs, ***Victorian Cities*** (London: Odhams Books Lited, 1964), p.85.

٦- مقتبس في: ***Ibid.***,p.83

٧- Altick.pp.98-9

٨- ***Ibid.***,p.99

٩- يراجع: محمد الدعمي، **انتصار الزمن: دراسة في أساليب معالجة الماضي في الفكر الإحيائي** (بغداد: دار آفاق عربية،١٩٨٥)،ص٢٠و٤٥-٥٣.

١٠- حول هذه الحركة الفكرية والفنية المهمة، يراجع: James Sambrook,ed., ***Pre-Raphaelitism: A Collection of Critical Essays*** (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1974).

١١- مقتبس في: J.Kissane, "Tennyson: The Passion of the Past and the Curse of Time", ***ELH,*** 42(1965), p. 85.

١٢- مقتبس في: E.K. Brown and J.O.Bailey, ***Victorian Poetry*** (N.Y. The Ronald Press Company, 1962), pp.164-5.

١٣- حول حركات الإحياء وبعث التراث، يراجع: محمد الدعمي، ص١٧-٢٢.

١٤- مقتبس في: Brown and Bailey,p.165.

١٥- مقتبس في: محمد الدعمي،ص ٢١.

١٦- مقتبس في: R.A. Forsyth, "The Buried Life: The Contrasting Views of Arnold and Clough in the Context of Dr. Arnold's Historiography", ***ELH,*** 35 (June, 1968), p.218.

١٧- مقتبس في المصدر السابق، ص٢١٨.

١٨- مقتبس في المصدر السابق، ص ٢٢٢.

١٩- Jerome H. Buckley, ***The Triumph of Time*** (Cambridge, Mass.: Belknap Press of the Harvard Univ. Press, 1966),p.23.

٢٠- مقتبس في: Sheila M. Smith, ***The Other Nation*** (Oxford: Clarendon Press1980), p.360.

مثولوجيا الخلود في حضارة وادي الرافدين

خزعل الماجدي *

يقول الكاتب الإسباني ميجيل دي أونامونو: كنتُ أتحدثُ إلى فلاحٍ، ذات يوم،واقترحت عليه فرض وجود إله يحكم في الأرض وفي السماء، كما اقترحت عليه أيضاً عدم خلود الأرواح وأنه لن يكون بعثٌ ولا نشورٌ بالمعنى التقليدي المعروف. فأجابني الفلاح قائلاً: وما فائدة وجود الله إذن؟ (١)

يبدو لنا ظهور الدين ورسوخه قائماً، أساساً، على فكرة الخلود، خلود الله من ناحية وخلود الأرواح وعلاقتها بالله في العالم الآخر من ناحية أخرى. وتختلفُ زوايا نظر الأديان في معالجة فكرة خلود الله والأرواح، حسب طبيعة ديانتها ومجتمعها وبيئتها، لكن الأديان جميعاً تتفق بهذا القدر أو ذاك على فكرة الخلود.

الديانات البدائية الأرواحية،مثلاً، كانت ومازالت تعتقدُ بوجود أرواح أبدية تجوب العالم وتحلّ في الأشياء، حيث تروي أساطير الدوغون الأفريقية أنه لم يكن أحد يموت في الماضي، فعندما يشيخ الناس يتحوّلون إلى أفاع ثم إلى ييبان Yeba (شعب من الكائنات الصغيرة غير المرئية) أو إلى نومّو، وينجم عن ذلك أن بعض النومّو هم من الأجداد. وليس في ذلك استثناء، إذ إن الكثير من الجن هم من الأجداد لأنهم ارتفعوا إلى مرتبة أعلى في عالم ما وراء المنظور.(٢)

أما الديانات القديمة متعددة الآلهة فقد أجمعت على خلود الآلهة واختلفت في خلود الإنسان، فبعضها، كالمصرية، أعطت الخلود للإنسان بعد الموت وخصت به أولاً الملوك ثم البشر الصالحين، أما الديانات العراقية القديمة فلم تعط الخلود للإنسان بل جعلته يسعى إليه دون جدوى ثم قد يحصل عليه بصيغ أخرى غير الخلود الأبدي، لكنها أعطت البقاء لروح الإنسان حبيسة في العالم الأسفل.

أما الديانات التوحيدية فقد كرّست الخلود لله وحده ونفته كلياً عن البشر، أما الروح البشرية فباقية بعد الموت إمّا في الجنة أو في النار. لكن الأديان في غالبيتها تجمع على خلود الروح الإنساني بعد الموت وهو ما لاحظه وليم جيمس حين قال: «إنَّ الدين في الواقع، عند الأغلبية من الناس، يعني خلود الروح ليس إلا، وأن الله هو موجد هذا الخلود»(٣)

* شاعر وأكاديمي من العراق.

علينا، أول الأمر، التمييز بين عقيدتين يبدو عليهما التداخل والاشتباك: أولهما عقيدة الخلود وهي العقيدة التي تخصّ الآلهة في تراث وادي الرافدين مع استثناءات بشرية قليلة، وثانيهما عقيدة الحياة بعد الموت وهي العقيدة التي تخص البشر في تراث وادي الرافدين مع استثناءات إلهية قليلة. ورغم أن العقيدتين تلتقيان في منطقة مشتركة إلا أن عقيدة الحياة بعد الموت عقيدة مبكرة سابقة على عقيدة الخلود، فقد اعتقد بها الإنسان القديم في العصور الحجرية القديمة ويدل على ذلك طريقة دفنه لموتاه. أما عقيدة الخلود فهي نتاج ظهور الآلهة في حياة البشر وتأكد عجزه أمام قوى الطبيعة الهائلة، وهي عقيدة أشد رقياً من عقيدة الحياة بعد الموت، لأن زيادة الفصل بين الإله والإنسان عن طريق عقيدة الخلود كان باعثاً أساسياً للتطور الفكري والعقائدي، ومن هذه النقطة نهض الدور الأخلاقي للديانات التوحيدية بل وقد أتاح هذا الفصل طريقاً معبّداً لفهم الحياة ورؤيتها بشكل أفضل.

إن هذا البحث يستبعدُ حقل عقيدة الحياة بعد الموت المرتبط غالباً بالبشر ويحاول رصد عقيدة الخلود وهي تتردد بين الآلهة والبشر في تراث وادي الرافدين، ذلك التردد الذي سنراه واضحاً في خوض الآلهة في الموت ومشابهتهم للبشر وخوض البشر في الخلود ومشابهتهم للآلهة.

لعلّ أول ما يلفت الانتباه، في تراث وادي الرافدين، ذلك الفرق الجوهري بين خلود الآلهة وخلود البشر، فخلود الآلهة خلود ساكن لا يحمل تصاعداً دراميـاً في طيّاته.. بينما خلود الإنسان ومحاولته لنيله خلود متحرّك تشوبه قوى الصراع التي تجعل منه نشيطاً وحيوياً، ولذلك فقط يتحوّل خلود الآلهة إلى دراما عندما يتعرّض إلى عصف الموت عن طريق نزول الآلهة إلى العالم الأسفل أو صعود قوى العالم الأسفل إلى الأعلى مثل زو، أساج، لابو، إيرا ....الخ.

كذلك يتعرّض خلود الإنسان إلى خلود ساكن سلبي عندما يناله الإنسان تماماً، وقد ناله في كل تراث وادي الرافدين، بشكل مؤكد، إنسان واحد هو أتونابشتم البابلي، أوزيوسدرا السومري ومعه زوجته وقائد مركبه، وبشكل مشكوك فيه الملك (دموزي) والملك (إنميدر-أنّا)، لكن أوتونابشتم ملك شروباك وحكيمها ينال الخلود ويُقصى إلى جنّة الآلهة على الأرض.. إلى (دلمون) البعيدة، هذا الإنسان الذي سيقطع اتصاله تماماً بحياة البشر على الأرض.

إن تعرّض الآلهة إلى حالات الموت أمورٌ أريد بها التعبير عن واحد من شيئين إما إيقاع الطبيعة الذي يقضي بظهور وغياب رموزها كالقمر والشمس والفصول والأمطار والرياح... الخ أو إلى كوارث الطبيعة المفاجئة كالطوفان والزلازل والحروب والأمراض حيث يفلت زمام قوانين الطبيعة التي تمسك بها الآلهة، وفي الحالين نلمح الخروج من المركز الإلهي الساكن إلى المحيط البشري الضاج بالمتحولات. إن خروج الآلهة، من هذا المركز الصارم في سكونه برهةً، سيُنشط حركتهم وسيُضفي الحيوية عليهم، حتى إن عودتهم إلى المركز الإلهي ستكون بمثابة تنشيط المطلق الإلهي ذات الطابع الهيولي الأزلي.

أما نزوع الإنسان نحو الخلود فمتأت من الإشارة إلى عظمته وقوته ورقيّه وقيامه ببطولات كثيرة، لكن البطولات، مهما عظمت، لا يمكن أن تمنح هذا الإنسان خلوداً كخلود الآلهة إلا إذا قام بعمل يشبه ما تقوم به من خوارق مثل إنقاذ الجنس البشري على يديّ أتونابشتم كما تقول أسطورة الطوفان. أما الأعمال الأخرى الأقل من هذا المستوى فجدير بها صيغٌ أخرى بديلة عن خلود الحياة مثل خلود الذكر والتكاثر والمعرفة وغيرها. وفي جميع الأحوال تتلامس أصابع الآلهة مع أصابع الإنسان في منطقة الخلود حيث تُسلِّمُ أصابع الآلهة نواميس الطبيعة، لبرهة، للإنسان فيخلد، في حين تتعرّض هي إلى مصير يكاد يشبه مصير الإنسان. إن دورة المصير، بين الآلهة والإنسان، هي في حقيقتها دورةٌ بين الله والنوع البشري

ككل لأن ظهور باحثين عن الخلود، في كل العصور، أمرٌ لابد منه والدافع الفطري إلى الخلود الشخصي أو الرغبة العامة في هذا الخلود يوحيان بأن الغريزة، غريزة ما، ولتكن ما تسمى بغريزة حفظ النوع لها داخلٌ كبير ذلك لأن تحقيق الخلود الشخصي يشبعها.(٤)

خلود الآلهة

« إلى أين تسعى يا جلجامش
إن الحياة التي تبغي لن تجد
حينما خلقت الآلهة العظام البشرَ
قدرت الموت على البشرية
واستأثرت هي بالحياة»(٥)

هذه هي النصيحة الموجهة من (سدوري) إلى (جلجامش) وهو في طريق بحثه عن الخلود، وتكاد هذه الحقيقة تكون مطلقة لا يتناقضُ بها التراث الديني والمثولوجي الرافديني، فالآلهة خالدة والإنسان ميتٌ، فقد وجدت الآلهة لتعيش إلى الأبد وتضبطُ مصائر الوجود والعالم والإنسان، وهي الموجود الرئيسي في الكون والحالّة في كل زاوية فيه، أما الإنسان ثانوي على سطح الأرض كجسد وروح مندمجين وكروح محبوسة تحت الأرض بعد الموت. فمكان الإنسان، في الكون، محدود للغاية أما الآلهة فلها كل أمكنة الكون حتى الأرض وما تحتها، فقد قسّم سكان وادي الرافدين الكون إلى ثلاثة أقسام هي «السماء التي اعتبرت مقر الآلهة والثاني الأرض أما القسم الثالث فهو المابين وهو الذي يفصل السماء والأرض الذي جُسّد بالإله إنليل سيد الهواء. لقد ورد في النصوص المسمارية بأن الأرض تقسم إلى ثلاثة أقسام: الأرض العليا التي يسكن عليها البشر والأرض الوسطى التي اعتبرت مقام الإله (إنكي/ إيا) والأرض السفلى وهي العالم الأسفل أو عالم الأموات»(٦)

إن الآلهة موجودةٌ بشكل رئيسي في السماء بزعامة آنو (إله السماء) الذي يترأس آلهة المجتمع الإلهي ويتجاوز عددهم بضعة آلاف ويسمون (الإيجيجي)، وله سلطة رئيسية على مجتمع (الأنوناكي) وهم خمسون إلهاً يقررون المصائر ومقرهم على الأرض يسيطرون على الظواهر الكبرى منهم سبعة آلهة عظيمة تجوب الأرض بهيبة وعظمة لكنّ لها مقرات أرضية هي المعابد ومقرات سماوية هي الكواكب. لكن المثير حقاً أن الأساطير الرافدينية لا تشير إلى وجود فردوس سماوي بل تؤكد على وجود سبع سماوات، ولعلها بذلك تشير إلى أماكن الكواكب السبعة التي يوجد كل واحد منها في سماء. أما الفراديس الإلهية على الأرض فهما فردوسان: الأول هو (دلمون) تلك الأرض التي تقع بعيدة قصية إلى الجنوب الشرقي من أرض الرافدين في الخليج العربي وهي البحرين، وقد ذكرتها الأساطير كأنها راسبٌ ميثولوجي قديم يذكّر بفردوس مفقود وبعصر ذهبي عاشه الإنسان ولذلك قَصَره على الآلهة، فقد عاش فيه الإله إنكي وزوجته ننخرساج وهما خالقا الإنسان ونظيراه من الآلهة وصفاتهما وأسطورتهما تذكّر بما حصل لآدم وحواء. أما الفردوس الثاني على الأرض (فهو عدن) الذي جاء مطابقاً لما كانت عليه دلمون «ومن المحتمل أن التسمية جاءت من الكلمة السومرية Edin بمعنى السهل أو الأراضي الزراعية السهلة، فبالإضافة إلى هذا المدلول العام يظهر من النصوص السومرية من عصر فجر السلالات الثالث في حدود ٢٤٥٠ ق.م. إن Edin كانت تطلق على المنطقة السهلية الواقعة جنوب مدينة أوما (جوخة) وغربي مدينة لجش وهي المنطقة التي كانت سبب صراع طويل بين هاتين المدينتين كما هو واضح في الوثيقة السومرية التي جاءتنا من إنتمينا أحد أمراء لجش»(٧)

أما العالم الأسفل الذي يناظر الجحيم فتنتشر فيه بعض الآلهة حاكمةً له ومسئولة عن أرواح الموتى وعن جيش من المردة والعفاريت والشياطين التي تستخدمها في إحكام سيطرتها على العالم الأسفل أو

إحداث الأمراض والخراب في العالم الأعلى عندما تريد ذلك،وهكذا فللآلهة كل شيء... الخلود والكون والمصائر،أما الإنسان فله الموت وسطح الأرض بشروط وما عليه إلا طاعة الآلهة. إن هذا الفصل الحاد بين الآلهة والإنسان هو الذي مهّد لتعميق فكرة التوحيد التي تقضي بوجود إله واحد قوي بينه وبين البشر هوّة لا متناهية رغم أنه خالق البشر والتحكّم في مصير الكون والإنسان.

الآلهة بين الموت والخلود

إذا كنا قد عرفنا طبيعة خلود الآلهة، بصورة عامة،في التراث المثولوجي لوادي الرافدين فإن بإمكاننا التعرّف إلى العلاقة بين الآلهة والموت أو بالأحرى الحالات التي ماتت فيه الآلهة من خلال قراءتنا للمثولوجيا العراقية القديمة والتي يمكن أن نجملها في المخطط البسيط التالي:



وعلى أساس ذلك يكون موت الآلهة، في بداية الأمر، إما دائمياً أو مؤقتاً وعن هذين تتفرّع أنواع هذا الموت.

الموت الدائمي للآلهة

كان قتل الآلهة أمراً نادر الحصول في الأساطير العراقية القديمة، وقد تبيّن لنا أن قتل هذه الآلهة يحصل بمرافقة شرطين أساسين: أولهما أن هذا القتل يحصل من أجل خلق جديد للكون أو للآلهة أو للإنسان. وثانيهما أن مادة أجساد هذه الآلهة لا تفني ولعلها لا تنتهي، بل تكون مادة أولية للكون أو الآلهة الجديدة أو الإنسان وهذا يعني موت روحها وبقاء جسدها في كيان جديد.

توضح لنا أسطورة الخليقة البابلية الغاية الكوسموغونية (خلق الكون) مما قتل الآلهة الهيولية القديمة حيث يقتل الإله (إيا) أباه الإله (أبسو) ويبني بيته فوق جسده حيث يصبح إيا إله المياه وأبسو إله المياه العميقة، ويسكن إيا مع زوجته (دام كينا) في هذا البيت وينجبا إبنهما البكر الإله (مردوخ) الذي يكبر ويتوج ملكاً على الآلهة ثم يقوم بقتل الإلهة الأم (تيامت) ويصنع من جسدها السماء والأرض والتضاريس والأنهار وغيرها.

وهكذا يتضح لنا أن أجساد الآلهة المقتولة صارت مادة لصنع الكون الجديد... أي تحول فيها العماء إلى كون مميّز.

أما خلق الآلهة الجديدة (ثيوغونيا) من آلهة قديمة فيظهر ذلك بوضوح في أسطورة خليقة أخرى هي أسطورة (دنّو) الخاصة بأصل الآلهة وهي واحدة من أهم الأساطير التي أثرت على أساطير أصل الآلهة الإغريقية ويظهر في هذه الأسطورة أن الآلهة والعالم وجدوا أولاً مع ظهور الإله (خاين) والإلهة الأرض اللذين أنجبا الإله (أماكندو) وهو إله الحيوانات المتوحشة وإلهة البحر. ويقوم (أماكندو) بقتل أبيه (خاين) ويتزوج من أمه الإلهة الأرض،ومن زواجهما ينتج زوج جديد من الآلهة هما لاخار إله المواشي وإلهة النهر. ويقوم لاخار بقتل أبيه أماكندو والتزوّج من أمه إلهة البحر وهكذا.[8]

وهكذا وجدنا أن هذه الآلهة تقتل لتترك مكانها

لآلهة جديدة وبذلك يكون موتها ضرورياً لاستمرار نسل الآلهة الجديدة.

أما الغاية الأنثربوغونية (خلق الإنسان) فتحيلنا أسطورة الخليقة البابلية إلى عملية خلق الإنسان من دم (كنجو) الإله المعاقب ممزوجاً بالطين، وهناك أسطورة أخرى تذكر أن الإله إنليل اختار مع الإله إنكي والإلهة (ماما) أحد الآلهة الصغار المحتجين أو المعارضين الذي كان اسمه (وي) أو (وي - أيلا) ليذبح ويخلط لحمه ودمه بالتراث، وهناك أسطورة أخرى تقرر أن الإله إنليل يقوم بأمر من آلهة الأنوناكي الموكلة بالسماء والأرض بذبح عدد من الآلهة المسماة (لامكا) وهي آلهة البناء والعمل في منطقة (أوزموا) في مدينة (نيبور) ليخلقوا البشر.[٩]

وبشكل عام نرى أن الآلهة تموت أو تقتل ولكنها لا تزول نهائياً بل تبقى في عناصر الطبيعة (الكون،الآلهة،الإنسان) مستمرة،فالغاية من موتها هي ظهور نسل جديد نشط من الآلهة يحكم سيطرته على الطبيعة أو يخلق من بقايا الآلهة القديمة أو خلق الإنسان الذي سيقوم بدوره بخدمة الآلهة ويساعدها على أعمالها، أي أن التضحية بالآلهة كان يجري لخدمة الكون والطبيعة والخلود ولا يجري تعسفاً أو خطأ حيث تتحوّل الآلهة القتيلة إلى شيء أو هيئةٍ أخرى في الطبيعة وهذا لا يعني زوالاً أبدياً لها.

الموت المؤقت للآلهة

على الرغم من أن العالم الأسفل هو عالم الموت إلا أنه جزء من الكون الذي خلقته الآلهة والذي يجب أن تفرض عليه حكمها وسيطرتها،وهناك آراء تقول إن العالم الأسفل ما هو إلاّ الشكل اللاحق لعالم الآلهة الميّتة المقتولة القديمة (مثل تيامت وأبسو) والتي تحولت بفعل الزمن إلى عوامل شريرة ظهرت منها الأمراض والكوارث بل والموت، لكنّ الآلهة الجديدة لابد أن تحكم هذا العالم وإلا انفجر عليها بالموت في أي وقت.

كان الآلهة يذهبون إلى العالم الأسفل لأسباب مختلفة ولفترات مختلفة. ولذلك انقسمت أنواع الموت المؤقت للآلهة بحسب هذه الأسباب والفترات في الأسطورة السومرية القديمة للإله (كور) واختطافه للإلهة أريشكيجال يقوم هذا الإله (الذي يعني اسمه الجبل أو الشرق أو العدو) باختطاف الإلهة الصغيرة السن أريشكيجال أخت الإلهة إنانا من العالم العلوي إلى العالم السفلي وتبقى هذه الإلهة هناك ثم تتحوّل إلى حاكمة إلهية عليه، ثم تقوم هي باختيار زوج لها من العالم العلوي هو الإله (نرجال) في أسطورة طريفه، وتُنزله إلى العالم الأسفل ليقاسمها مُلك هذا العالم، وهذان هما الإلهان الوحيدان اللذان يقضيان كلّ حياتهما في العالم الأسفل كملكين مع نسل متصل من أبنائهما وأحفادهما من آلهة الطب والشفاء وبرفقة شياطين العالم الأسفل الذين يسببون، الأمراض والأوبئة.. وبذلك يصبح نسل آلهة العالم الأسفل ضد المرض وتلتئم معادلة العلاقة بالإنسان، فالآلهة العليا تمنحه الحياة والقوة، والعمل والآلهة السفلى تمنحه الشفاء الذي هو نوع من أنواع الحياة والبقاء.

الموت المؤقت للإلهين نرجال وأرشكيجال هو موت كاذب فهما يذهبان إلى هناك مخطوفين في بداية الأمر ثم يتوليان حكم العالم الأسفل وإدارته. أما الموت المؤقت الفعلي للآلهة فإنه يفسّر لنا مثولوجيا دورات الطبيعة الشهرية والفصلية والسنوية وبعضها الآخر يفسّر كوارث الطبيعة. وتتميّز أساطير الموت المؤقت للآلهة بحيويتها ودراميتها بل إن هذه الأساطير كانت المادة الأولى لظهور فن الدراما الجماعية أو المسرح القديم لما تتضمنه من عناصر صراع واضحة ومميزة.

إن أساطير الدورات الطبيعية الشهرية تتمثل في واحدة من أعرق وأقدم الأساطير السومرية وهي أسطورة (إنليل وننليل) التي تفسر ولادة القمر الشهرية حيث ينزل إنليل وتنزل بعده ننليل وتحمل في بطنها جنين القمر (الإله نانا) ثم تحمل بعده بإلهين آخرين،وبعده يتم تحرير إنليل وننليل والقمر من العالم

الأسفل بينما يبقى الالالهان الآخران في العالم الأسفل شرط أن يتردد القمر في نهاية كل شهر على العالم الأسفل ليتم تحريره بعد ثلاثة أيام من نزوله هناك. أما الأسطورة التي تفسّر الدورة السنوية للطبيعة وحلول الفصول الأربعة فهي أسطورة نزول إنانا أو عشتار إلى العالم الأسفل يتبعها نزول دموزي أو تموز إلى هناك.

كذلك يفسّر لنا الموت المؤقت بعض كوارث الطبيعة مثل أسطورة (إيرا ومردوخ) التي تشير إلى اختطاف مردوخ العجوز إلى العالم الأسفل واضطراب نواميس الطبيعة، وهذه الأسطورة تنقل محتواها إلى عيد رأس السنة البابلي (أكيتو) حيث تُمثل فيه لتوحي بالاضطراب الحاصل في نهاية سنه، وتمثل عودة مردوخ بداية جديدة تعود فيها الحياة إلى ما كانت عليه متنشّطة قوية جديدة. ويفسر هذا الاختطاف حصول الكوارث والأوبئة وتفسّر عودته عودة الحياة الطبيعية.

وهناك مجموعة أخرى من الأساطير التي لا تتضمن نزول آلهة إلى العالم الأسفل بل خروج كائنات سفلية واشتباكها مع آلهة علوية، هذه الأساطير هي (ننورتا وآساج، تشباك واللابو، شارا وزو) وتتضمن جميع هذه الأساطير مادة درامية خصبة تشير إلى انخطاف سريع للآلهة وانشغالها بمحاربة كائنات سفلى.

إن موت الآلهة الدائمي أو المؤقت أو اختطافها أو نزولها إلى عالم الموت أو اشتباكها مع الموت لا يشير إلى صفة دائمة للآلهة بل ليفسّر ظاهرة كونية، وبذلك تنسجم أساطير موت الآلهة مع أساطير خلودها انسجاماً يدعو إلى الدهشة ويشير إلى بنية عقلية محكمة كان يتمثلها الإنسان العراقي القديم في نظرته إلى الآلهة والإنسان في موضوعي الموت والخلود. ويختلف التراث الرافديني عن التراث المصري في هذه المسألة في عدم جعله البشر يتشابهون مع الآلهه في مسألة الخلود، ويختلف عن التراث الإغريقي في عدم جعله الآلهة يتشبّهون بالبشر في الموت وجوانب الحياة الأخرى، وتبقى خصوصية هذا التراث في انسجامه مع الجوهر الذي انطلق منه.. ذلك الجوهر الواقعي المصطرع الذي يعيش فيه بيئياً واجتماعياً، وقد أكسبت القوى الدرامية الكثيرة هذا التراث خصوبة وحيوية ونضارة يندر وجودها بالإضافة إلى أصالته وبكارته، فهو التراث الأسبق في طرح مشكلات الموت والخلود والمعرفة وغيرها..

إن موت الآلهة الدائمي والمؤقت لا يشبه مطلقاً موت الإنسان أو نزوله إلى العالم الأسفل في المثولوجيا العراقية القديمة فهو موتٌ متحرّك يشبهُ محاولات الإنسان لنيل الخلود،في حين يشبه خلود الآلهة موت الإنسان الأبدي.

خلود الإنسان

ظهر في العصر شبه الأسطوري قبل الطوفان والعصر البطولي بعد الطوفان، في التراث السومري، مجموعة من الملوك والحكماء والأبطال الذين سعوا إلى الخلود وحاولوا نيله. ففي العصر شبه الأسطوي قبل الطوفان نلمح ثلاث شخصيات شبه أسطورية تحاول نيل الخلود وهم على التوالي (آدابا، إنميدر-أنّا، أوتونابشتم) أما شخصية (دموزي) فنرى أنها أسطورية، فهو إله الخضار والمراعي. وقد تحدثّنا عن موته المؤقت ونزوله في أثناء الصيف إلى العالم الأسفل. ولذلك فإننا سنستعيدها عند الحديث عن محاولات نيل الخلود عند البشر قبل الطوفان رغم أنها ذكرت في قوائم الملوك السومريين.

تكاد شخصية (آدابا) تطابق شخصية (آدم)، وتشير قصة أدابا إلى نقاط مشتركة عديدة مع قصة آدم. ولا نريد سرد القصة هنا ولكننا نشير إلى محاولة آدابا، الإنسان الحكيم في أريدو،الصعود إلى السماء وقيام ثلاثة من الآلهة: (إيا) على الأرض، و(تموز وكزيدا) في السماء بغشه ومنعه من تناول شراب وطعام الخلود.(١٠)

الشخصية الثانية الباحثة عن الخلود هو الملك

السومري (إنميدر-أنّا) ملك سبار «الذي استُدعي إلى حضرة الآلهة، ولكن هذا لا يعني أنه نال الخلود وإنما كان استدعاؤه لتسليمه أسرار فن كهانة الفأل أو العرافة Baru فقط، حيث إنه كان واحداً بين سبعة ملوك قدامى ذُكر عنهم في أحد النصوص بأنهم تسلّموا (سرّ آنو) لوح الآلهة، لوح الفأل، أسرار الفأل، أسرار السماء والأرض وأنه علّمها إلى ابنه مما يدل بوضوح على أنه نفسه لم يكن يتوقع أن يبقى خالداً في الحياة ولذلك ورّث ما يعرفه إلى ابنه»(11)

لقد كانت المعرفة بديلاً عن الخلود عند الملك السومري (إنميدر-أنّا) وربما كان ذلك يعني أن المعرفة هي مفتاح الخلود أو أحد أوجهه.

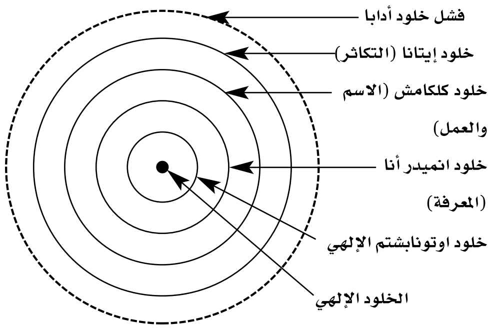
أما الملك الثالث الذي لا يشوبُ خلوده شيء فهو (أوتونابشتم) أو (زيوسدرا) وهو آخر الملوك الأسطوريين قبل الطوفان،حيث توضّح لنا ملحمة جلجامش حصول هذا الملك على الخلود وعيشه بعيداً عن الإنسان عند فم الأنهار في دلمون، وهو الإنسان الوحيد، مع زوجته وقائد مركبه، الذي نال الخلود لكنّ أوتونابشتم عندما حصل على الخلود لم يعد بإمكانه العيش مع الناس أو حكمهم، بل أصبح بعيداً عنهم ولكنه قرب مركز الخلود الإلهي في جنة إلهية لا يصل إليها البشر هي (دلمون) الجزيرة الواقعة وسط الخليج. وأصبح أوتونابشتم يعيش وحدة قاسية بعيدة، إذ لم يصل إليه مغامرٌ من البشر سوى جلجامش، بعد أهوال ومصاعب كبيرة، ووجده ساكناً لا حول له ولا قوة سوى ذلك الأبد الذي لا يعرف ماذا يفعل به. ثم إن أوتونابشتم كان يجهل سر الخلود الذي منحته له الآلهة، فهو لم يعرف كيف يدلّ جلجامش عليه لأنه لا يعرفه، أما عشبة الخلود التي أعطاها لجلجامش فقد كانت هي الأخرى تمويهاً خادعاً لجلجامش لأنها لا تعطي الخلود، بدليل أن الأفعى عندما تناولتها لم تمنحها الخلود أو الشباب لكنها كانت تعطي انطباعاً كاذباً عن تجديد شبابها عند تبديل جلدها الدوري بعد كل سبات، وربما أعطت الأفعى والعشبة معها انطباعاً عن إمكانات الشفاء من الأمراض كالشيخوخة وتجعد الجلد، وربما كان هذا سبب اعتبار الأفعى رمزاً للطب والعشب رمزاً للصيدلة. لقد اختار أوتونابشتم حلّ الخلود الساكن الإلهي لكنه فقد في الوقت نفسه السعي نحو الخلود وعناصره البشرية الدرامية وسلبه هذا الخلود إمكانية معرفته الدقيقة بسرّ الخلود فاختار معرفة كاذبة أو شكلية في عشبة الخلود وفي قشرة الأفعى.

أما في عصر البطولة السومري،بعد الطوفان مباشرة،فنرى في سلالة كيش، وهي الأولى بعد الطوفان، مغامرة البحث عن الخلود عند (إيتانا) ملك كيش فهو يصعد إلى السماء ويجلب نبات الولادة من الإله (آنو) ويتعالج به فينتهي عقمه ويلد ولداً، وهنا يظهر الحلّ العقلاني الثاني البديل عن الخلود، فالخلود يستمر في الأبناء والتكاثر لأنه سيحمل ذريّة الإنسان إلى المستقبل، لكنّ جلجامش يعطي حلاً أرقى وأشد عقلانية وقوة وهو بقاء الذكر عن طريق العمل الصالح بعد أن يثبت في رحلته للبحث عن خلود الجسد البشري استحالة حصول الإنسان،مهما كان بطلاً أو فيه مس إلهي، على الخلود الجسدي وأن الخلود الحقيقي يكمن في العمل الذي يُعلي ذكر الإنسان واسمه بين الناس، ولعلّ جلجامش كان قد أعطى حلاً مشابهاً لخلود الذكر عندما ذهب هو وصديقة أنكيدو إلى غابة الأرز ليضع أسمه في سجل الآلهة والأبطال الخالدين، وكان الخلود عبر الاسم هو أحد المعتقدات الرافدينية الأساسية، فالوليد الحديث يعطي اسما مباشراً، بعد ولادته، ليبقى أسمه هذا يتردد على الألسن وربما عبر التاريخ حتى إذا مات مبكراً، وتعتبر عقيدة الخلود عبر الاسم أساسية في واحدة من وجوهها الذي يشبه بقاء الاسم في سجل الآلهة والأبطال الخالدين وهو ما فعله جلجامش قبل أن يهتدي إلى الخلود عبر الأعمال الصالحة.

إن جلجامش ينتمي إلى سلسلة من أبطال وملوك أوروك بعد الطوفان (وهم مسكي كاشر، إنمركار، لوجال بندا ثم جلجامش). كلّ هؤلاء كانوا مغامرين

وبحثوا عن البطولة والحكمة إلاّ أن جلجامش استطاع التفوق عليهم بعظمته ومغامراته الاستثنائية. فقد وصل إلى دلمون ورأى أوتونابشتم ولكنه رغم طبيعته الشبه إلهيه (حيث أن ثلثيه من الآلهة) لكنه لم يستطع الحصول على الخلود. وهكذا تكون ملحمة جلجامش قد توصلت إلى أن الخلود يكمن في أعمال البطولة والحكمة والقدرة على عبور الأهوال، وأخيراً فإن أعماله العظيمة ستبقى مذكرةً به عبر اسمه.

يمكننا بعد بحثنا في أهم الشخصيات الرافدينية الباحثة عن الخلود وضع نتائج بحثها في الشكل المرسوم حسب الأهمية والاقتراب من جوهر الخلود، فإذا وضعنا الخلود الإلهي في مركز دائرة البحث عن الخلود باعتباره أبعد وأعمق نقطة في هذا السعي فيمكننا أن نضع دائرة أوتونابشتم حوله باعتبارها متحقّقة فيه تليها دائرة إنميدر-أنّا (دائرة المعرفة) تليها دائرة جلجامش (الاسم والعمل) تليها دائرة إيتانا (دائرة التكاثر) ثم دائرة أدابا (فشل الخلود) أو (السعي نحو الخلود دون تحقيق نتيجة) وهي أبعد الدوائر «أنظر المخطط» [١].



مخطط(١)
يوضّح تدرّج أنوع الخلود أثناء الحياة في التراث الرافديني

إن عناصر الخلود الرافديني تنتقل بأكملها إلى التراث التوراتي بطريقة تكاد تكون متشابهة، ففي «الرواية التوراتية عن الفردوس الأول وسقوط الإنسان، التي استلهمت روايات دينية أقدم، نجد أن الموت يظهر إلى الوجود في نفس الوقت الذي يكتشف فيه الإنسان الفعل الجنسي الذي بواسطته يبتكر الحياة. ومع اكتمال هذين الضّدين المتعاونين يدخل الإنسان في الزمن المادي ويهبط إلى الحضارة ليبتدئ الحضارة. لقد جلب آدم وحواء على نفسيهما الموت بعد أكلهما من ثمرة الجنس المحرّمة ولكنهما قد اختار لذريتهما من الجنس البشري نوعاً آخر من الخلود، هو خلود النوع الناجم عن دينامية المتناقضات، لا خلود الفردوس الساكن الذي يشبه العدم» [١٢].

وإذا كان الخلود الإلهي مستحيلاً على البشر فقد أعطى التراث الرافديني حلولاً أخرى للخلود عن طريق المعرفة أو العمل أو التكاثر، وهي الحلول الواقعية التي يعمل بها الإنسان المعاصر لكي يضمن خلوداً ما، فحلٌّ التكاثر،وهو حلّ شعبي، يمارسه الناس غريزياً لبقاء الذرية والنسل وحفظ النوع البشري، وكذلك الاسم. أما العمل الصالح فهو حلّ يسعى إليه الناس القادرون على تقديم عمل نافع ومفيد يُذكرون به. وحلّ المعرفة هو حلّ خاص تسعى إليه نخبةٌ من الناس العلماء والحكماء والمتبصرين لتقدّم إلى الإنسان ما عجز عنه العمل والتكاثر. وتتضمن جميع هذه الحلول نوعاً من المعاناة والحيوية والنشاط الذي يتحقق بعدها هذا النوع أو ذاك من الخلود. ولو نظرنا بعمق إلى هذه الحلول أو العناصر لوجدنا أنها وجدت في الفردوس متجاورة مع بعضها، ففي جنة عدن التي ذكرت في التوراة، والتي كانت تشير إلى مكان ما في جنوب وادي الرافدين، هناك شجرة الحياة المحرّمة (وهي شجرة الخلود) وهناك (شجرة المعرفة) التي تفتح البصر والبصيرة، وكان آدم قد سمّى الأشياء كلها حتى يحددها ويعرفها. لقد كانت هذه عناصر الخلود في الجنّة الإلهية الساكنة، ولكن ما إنّ حلّ العقاب الإلهي بآدم، لأنه أراد معرفة سرّ شجرتي الحياة والمعرفة، حتى ظهر سعي آخر نحو الخلود عبر (التكاثر والعمل) فقد أصبح التكاثر بديلاً عن شجرة الحياة واصبح

العملُ بديلاً أو طريقاً إلى المعرفة، وعرف آدم وحواء الجنس وبدأت (بعد طردهما من الفردوس) مرحلة الحمل والنسل على الرغم من تضمنه الألم كنوع من العقاب، وكذلك كان العمل عقاباً لآدم لكي يستمر في الحياة. وهكذا كان العقاب الإلهي القاضي بمنع منح الخلود الإلهي فاصلاً باتجاه خلود إنساني من نوع آخر عبر العمل والتكاثر، وبذلك ضمّ التراث الرافديني عناصر الخلود كلّها (الحياة الأبدية، المعرفة، الاسم، العمل، التكاثر) وستكوّن هذه العناصر فلسفة الخلود الرافديني في العراق القديم ولا يمكن بدونها التعرّف إليه. في مقارنة سريعة بين التصورات والحلول التي قدّمتها الحضارتان العراقية والمصرية، نجد أن الحضارة المصرية قدّمت حلولاً أكثر خيالية وأقل واقعية في حقلي حياة ما بعد الموت والخلود. فقد حفل التراث المصري باهتمام قلّ نظيره لحياة ما بعد الموت للملوك أو لعامة الناس، فهي حياة مكملة للحياة الدنيا وليس هناك إلاّ حاجز الموت الرقيق الذي يعني ببساطة تعرض الإنسان لمحاكمة شاملة لأعماله يقوم بها أوزريس وحاشيته فأما أعمال سيئة يعاقب عليها بالتدمير من قبل مردة العالم الأسفل أو أعمال جيدة يكافأ عليها بالعيش في فردوس العالم الأسفل مع أرواح الخيّرين. أما الملوك فلهم فردوس سماوي شمسي يعيشون مع الآلهة مباشرة بعد الموت.

وهكذا يمكننا القول إن التراث المصري لم يناقش الخلود في أثناء الحياة ولم يفكّر به، بل اقترح له شكلاً بعد الموت. وهو عكس ما فعله التراث العراقي الذي أهمل الخلود بعد الموت واقترح أشكالاً للخلود في أثناء الحياة، وبكلمة أدق قبل الموت.

والحقيقة أن سبب هاتين الطريقتين المتناقضتين في التفكير له علاقة أكيدة بطريقة النظر إلى الملك والملوكية، فالعراقيون القدماء كانوا يرون أنّ الملوكية تنزل من السماء على مدينة أو شخص ليحكم كنائب بشري للإله على الأرض. أما المصريون القدماء فكانوا يرون أن الملك أو الفرعون هو إله هبط من السماء، أو من مجمّع الآلهة، ليحكم على الأرض بين البشر بالعدل والمساواة، وما إن تنتهي مهمته فإنه يعاود الصعود إلى السماء ليلتحق بالآلهة مباشرة، وهو ما دفع المصريين إلى اختراع سيناريو الخلود للملوك بعد الموت، وهو سبب ظهور التحنيط لأجساد الملوك، في بداية الأمر، خوفاً على أجسادهم الإلهية من التلف لكي تلتحق بأرواحها بعد الموت.

أما الفكر العراقي القديم فقد ظلّ متوازناً لأنه كان يرى في الملك شخصاً عادياً آيلاً إلى الفناء والزوال. ولذلك تركّز الجهد الفكري والثقافي والعملي لإيجاد الخلود قبل الموت ولمّا اصطدموا بقوة بصخرة الموت اقترحوا بدائل للخلود كما عرفنا. وبذلك تكون الديانة اليهودية، من خلال أسفارها التوراتية، قد جمعت بين النقيضين العراقي والمصري. فهي تذكر في بداية سفر التكوين عناصر الخلود الرافديني بطريقة قصصية جديدة (آدم وحواء). وتحتفظ بقصائد الأسكاتولوجيا البشرية وعقائد ما بعد الموت في رسمها للطريقة التي سيكون عليها المتوفى بعد الموت. فهي تعيد انتاج أساطير الخلود الرافدينية في قصة آدم وحواء وتعيد ترتيب سيناريو الاسكاتولوجيا المصرية في عقائد ما بعد الموت.

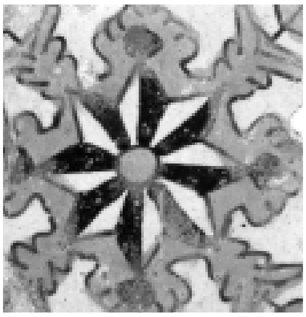
والحقيقة أننا نلمح الجذرين الرافديني (في موضوع الخلود) والمصري (في موضوع الاسكاتولوجيا) في تراث الأمم القديمة كلّها بطريقة أو بأخرى وربما احتجنا إلى الكثير من البحوث المقارنة الدقيقة لمعرفة الاتصال الحضاري في هذا الموضوع. ■

مراجع البحث

١- عويس، سيد: الخلود في التراث الثقافي المصري، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٩٦ ص ٥٤.

٢- فروبليش، ج.هي: ديانات الأرواح الوثنية في أفريقيا السوداء. ترجمة يوسف شلب الشام ط١،دار المنارة للدراسات والترجمة والنشر. اللاذقية ١٩٨٨ ص ١١٢.

٣- عويس، سيد: المرجع السابق.
٤- نفسه ص ٥٨
٥- باقر، طه: ملحمة جلجامش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية، بغداد ١٩٨٠ ص ١٣٥.
٦- سعيد، د.خليل: معالم من حضارة وادي الرافدين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالدار البيضاء. ٢. الدار البيضاء ١٩٨٤ ص ١٢٤.
٧- علي، د. فاضل عبدالواحد: من ألواح سومر إلى التوراة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩ ص٢٥٥.
٨- حنون، نائل: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشئون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦ ص ٨٥.
٩- رشيد، د.فوزي: خلق الإنسان في الملاحم السومرية والبابلية مجلة آفاق عربية العدد ٩ السنة ٦ أيار، بغداد ١٩٨١ ص ١٩.
١٠- لابات، رينيه: المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين (مختارات من النصوص البابلية، ترجمة البير أبوناود. وليد الجادر، جامعة بغداد، بغداد ١٩٨٨ ص ١٧٤٤.
١١- حنون، نائل: المرجع السابق، ط٢.
١٢- السواح،فراس: لغز عشتار، ط٢، دار غربال، ط٢، دمشق ١٩٨٦ ص ٢٠٦.



الحاسوب و النقد الأدبي[1]

تأليف بول دولاني[2]

ترجمة: نجيب غزاوي *

يعرف الناس جميعًا أسطورة الخادم الآلي، مثل مطلق الجان أو وحش فرانكنشتاين أو تمثال الحقيقة٣. لقد كان هؤلاء الخادمون أقوى من أي كائن بشري، غير أنه من الصعب إعطاؤهم التوجيهات، إذ كانوا يتجاوزون الحدود أو لا يحققون المطلوب، وربما كان بإمكانهم الانقلاب على أسيادهم. وترمز أساطير الخادم الآلي إلى علاقتين كانتا، وتظلان، غير مناسبتين عمومًا ومشوهتين، بين السيد والخادم وبين البشر والآلات.

عندما بدأ النقاد الأدبيون باستخدام الحاسوب، منذ أربعين سنة تقريبًا، ظنوا أنهم قد وجدوا فيه «تمثال الحقيقة» المخلص الذي سيساعدهم في مهماتهم: ينبض بالحياة حين الطلب ويصبح، عندئذٍ، عاملاً مخلصًا، ويعود تمثالاً من طين حين تنتفي الحاجة إليه. وكوّن النقاد الفكرة نفسها تقريبًا، حين ظنوا أن الحاسوب سيستيقظ ويقوم بالعمل ثم ينام. وتجاوز النقاد بفضله النزعة الانطباعية حين قدّم لهم براهين ثابتة عن كل الحقائق التي يحملها العمل الأدبي، وأصبح من أقوى القراء، ذلك أنه اكتشف في النصوص الأدبية أفكارًا لم تتمكن أعين النقاد القاصرة من كشفها.

أما في أيامنا هذه، وحين نعيد تفحص العمل الذي تم ضمن هذا التطور، خلال عشرات السنين الأخيرة، يعترينا شعور مسيطر من الخيبة، فقد أكد الفلاسفة والنقاد، في السبعينات، وبشكل مقنع، أن الحاسوب لن يتمكن أبدًا من «القراءة» مثل الكائن البشري، أو أن يقدم «تأويلات» للنصوص. وفي الفترة الأخيرة، أعلن مارك اولسن (Mark Olsen) أن الفشل العام (للدراسات الأدبية بمساعدة الحاسوب) قد أثر تأثيرًا ذا دلالة على جماعة الباحثين في كليتهم. وقد تبين أنه، بعد عدة نجاحات أولية في مجالات مثل التطابقات أو نسبة نص إلى كاتب، لم ينجح (النقد بمساعدة الحاسوب) في التطور بشكل منتظم: فقد صعد جبالاً عدة، غير أنه لا يؤمل منه أبدًا أن يصل إلى القمر.

ولا يبدو أن برامج التحليل النفسي الأكثر تطورًا، والتي تعتمد التحليل الآلي والذكاء الصنعي، كانت

---

* كاتب من سوريا.

قادرة على استيعاب تعقيد النصوص الأدبية. فباستطاعة برنامج ذكاء صنعي أن يجمع المعرفة في مجال محدد مع سيناريوهات لفقرات نموذجية يمكن أن تنتج في مجال معين، ويعتبر «سيناريو المطعم» لروجيه شانك (Roger Schank) مثالاً معروفًا عن هذا الأمر، ولكن يبدو أن من جوهر السرد الأدبي أن يحتل حيّزًا تتشابك فيه مجالات مختلفة، ويبدع تأثيرات – مثل السخرية والمرح أو الترابط– لا يستطيع الحاسوب أن يكشفها.

لنأخذ مثال الفلنديين اللذين يذهبان إلى بار. فبعد ساعة من الصمت يقول أحدهما: «حسنًا، كيف الحال؟» وبعد ساعة يجيب الفلندي الثاني: «نحن هنا من أجل الشراب، أم من أجل الكلام؟». يشير غريغوري ألمر (Gregory Ulmer) إلى أن مثل هذه القصص «تركز على الخروج من المألوف»، ولكن ضمن سياق ما هو متوقع بشكل طبيعي. وتقدم القصة «جانبين للعملية نفسها –المنطق والقصة المضحكة– ومن الصعب أن نفهمها دون الانتقال المستمر بين الاثنين». ويستطيع برنامج ذكاء صنعي «فهم» ما يفعله الناس الذين يرتادون بارًا، غير أن مجالات أخرى تعتبر أساسية هنا. دون أن تبرز بشكل واضح: الفرق بين الفلنديين وغيرهم من الجنسيات، وبين صداقة الذكور وصداقة الإناث، وبين الاعتدال والسكر، وهكذا دواليك، وإذا صح هذا الأمر في قصة مؤلفة من ثلاثين كلمة، تبدو لنا فرص النجاح في تحديد الحركة بين السرد وسياقه، في عمل من مستوى رواية، قليلة.

ما النقد الأدبي؟

غير أن هناك أسبابًا أخرى لانحسار الدراسات الأدبية بمساعدة الحاسوب. ويمكن لأصحاب المدرسة التي تعتمد المساعدة بالحاسوب أن يبرهنوا أنهم سيتابعون تقدمهم في السيطرة على معالجة المؤشرات الأدبية وتدقيقها، ولسوء حظ هؤلاء، إن فكرة «التقدم» نفسها، في النقد الأدبي هي الآن موضع شك باعتبارها طموحًا أخرق نحو «العملية» –كما تعتبر هذه الفكرة آخر أنفاس الحداثة.

لم تنطفئ شهرة البنيوية الأدبية نتيجة عدم قدرتها على كشف البنى المعقدة في الأعمال الأدبية، ذلك أن المنهجيات البنيوية نفسها تنتج هذه البنى بسهولة. لقد ماتت البنيوية لأن النقاد تعبوا من استخدامها، فقرروا، ببساطة، أن يتجاوزوها تاركين وراءهم أرضًا محروقة، مثبطين همة كل راغب في أن يحتلها. ولقد أهمل مشروع بناء فن شعر شمولي باعتباره «هذيانًا علميًا تافهًا»، وأصبح النقد سلسلة من التأويلات، دون هدف وغاية.

ومما يثير الاستغراب، أنه إذا أصبح النقد الأدبي نظامًا بسيطًا لصيغة تنظم التأويل، فإنه لا يزال باستطاعة الحاسوب أن يجد مكانًا له، شرط أن ينسجم مع هذه الصيغة، فلا يعود ضروريًا بالنسبة للباحثين أن يقفوا أمام لوحة الأزرار وأن يكتبوا برامج من أجل تصنيف الخصائص اللغوية لنص ما. ذلك أن الحاسوب يقدم عالمًا رمزيًا ومصطلحات يمكن أن تستوعب الخطابات الجديدة التي لم يوفها النقد حقها أبدًا. ويمكن لهذه الخطابات أن تحمل هالة من المجد العلمي، غير أن استخدامها سيبقى استكشافيًا أو ترفيهيًا فقط.

وحتى فترة قريبة، اعتبرت ثنائية للسانيات البنيوية أهم أول مثال على عملية امتلاك الخطاب هذه من خلال تقديمها لغة لانتربولوجيا ليفي-شتراوس البنيوية ولغة البنيوية الأدبية فيما بعد. لقد كان من ميزات سوسور أنه لم يكن ناقدًا أدبيًا: إذ يمكن للناقد أن يضع مبدأ مثل «لا يوجد سوى الفروق، دون أطراف إيجابية»، ويستخدمه في الأدب دون استثناء. وبذلك يصبح ما ينسب إلى نظام دقيق في اللسانيات، سلسلة مجازية ذات إنتاجية عالية في النقد الأدبي.

ويبدو أن النقاد قد اكتسبوا، خلال العصر الذهبي القصير للبنيوية الأدبية، بين عامي ١٩٦٥–١٩٧٠، دقة وسلطة بفضل تطبيق خطاب خارجي، غير أن ما بعد

الحداثة قد هدم الثقة بالخطابات الفخمة، سواء كانت بنيوية أو فرويدية أو ماركسية؛ ووجد النقد نفسه، مرة ثانية، سجين حلقته الاستكشافية نفسها. أضف إلى ذلك أن انهيار البنيوية قد قاد إلى نوع من عدم الثقة في كل طموح نحو تأويل متميز. ويستخدم التأويل، في الوقت الراهن، أية وسيلة مستعارة من أنظمة متعددة وغير متناسقة، ومهملة بشكل كبير. وتبقى الخطابات الخارجية مطلوبة، ليس باعتبارها شرعنه للنقد، بل كي «تحمل»، كما يحمل زي اللباس، في الحواضر، الأساليب المحلية أو أساليب العصر. ويميل التمييز بين النصوص الأدبية الأصلية والشروح إلى الزوال. وتختلط الخطابات ضمن الفوضى، وتحول النصوص التاريخية أو القانونية إلى أدب والعكس بالعكس، ويبدو أن العلوم الإنسانية تنشغل في نسج «نص عالمي» وحيد وعملاق.

النقد الأدبي والحيّز الرمزي للحاسوب:

يقوم النقد المعاصر على مزج النصوص وعلى الحجم المتزايد لوحدة التحليل الأدبي وعلى التناصّ باعتباره نظام علاقات بين كتل متجاورة للخطاب، ويتوافق هذا التوسع للحقل الأدبي مع انتقال الاستعارات الأساسية: فبالقدر الذي تأفل فيه البنية، تحتل «الشبكة» مكانها كنسيج تقاطعات دون تراتبية أو مركز. يقول بارت : (Barthes) «ليس العمل الأدبي صرحًا أبدًا». «إنه اقتراح يشعبه كل شخص كما يشاء، وكما يستطيع: أعرض عليكم مادة دلالية لتتفحصوها مثل لعبة التمرين»[4]. وقد بدأ هذه الانتقال منذ عام ١٩٧٠ مستبقًا تحولاً مماثلاً في المعلوماتية: إي قدوم معالجة المعلومات النصية بالتوازي مع الحساب العددي وإدخال الحواسيب كوحدات معلومات منفصلة في مجال أوسع هو الشبكة. ونقترب الآن من شبكة تشمل العالم، إنها ستكّون البنية التحتية لوعي عام حقيقي متجاوز لكافة الحدود الوطنية والفضائية. وفي الوقت نفسه الذي تمتد فيه الشبكة على شكل خدمة معلومات شاملة، فإنها تميل إلى «التوافق» مع أجهزة الإعلام ووسائل الاتصال عن بعد؛ وأبعد من ذلك، إنها تميل إلى التناغم مع الأنظمة الكلية في مجتمع المعلومات المستقبلي.

وكي نحاول أن نتوقع تأثيرات هذه التقانات الجديدة، فإننا نلتفت طبعًا، نحو المقارنة التاريخية الأكثر قربًا، أي غزو الطباعة والمخطوطات في العصر الوسيط. ومع ذلك، يلاحظ ألفان كيرنان (Alvin Kernan) أنه كان يجب الانتظار أكثر من مئة عام كي تتمكن حضارة مطبعية حقيقية من أن تفرض نفسها في العالم الأدبي. وكما هو الحال مع الحاسوب، خاف الناس من المطبعة باعتبارها اختراعًا ميكانيكيًا، فلم يمتد تأثيرها إلا بشكل تدريجي باعتبارها أولى التقانات الكبرى الحديثة التي ابتكرها العقل، والتي عدّلت قدرات ذاكرتنا والتحليل والاتصال وزادت منها في الوقت نفسه. وتشمل التقانات الأحدث، من النوع نفسه، وسائل الاتصال عن بعد وأجهزة الإعلام والمعلوماتية الآن. أما الميزة الأكثر دلالة فهي إنتاج تأثيرات جانبية ونتائج غير متوقعة، على عكس التقانات الميكانيكية أو الصناعية التي تعتبر أكثر التصاقًا بالإنتاج المادي. لقد كان من السهل أن نرى أن المطبعة ستنتج كتبًا رخيصة جدًا؛ غير أنه لم يكن باستطاعة أحد أن يتوقع، بالتفصيل، مساهمة المطبعة في حركة الإصلاح الديني أو في صعود الفردية البرجوازية أو في الاستفتاء العام. وكذلك كان الأمر حين جرى البحث في تحديد تأثير المطبعة في النقد الأدبي، فقد استطعنا أن نظهر بسهولة التأثيرات المباشرة في تطور الفهرس والمكتبات أو أنظمة الشروح أو المراجع. غير أن الشيء الأهم على المدى البعيد، كان التغيرات الناتجة عن الازدياد الواضح للنصوص (فكانت الكمية تتحول إلى النوعية) وعن الاستعارات المتأتية عن فكرة الإنتاج الآلي. وكان انبثاق أجناس أدبية جديدة أكثر أهمية، رغم بعده عن الاختراع نفسه، ونذكر، بخاصة، ظهور الرواية.

كذلك هو الأمر بالنسبة للحاسوب، فإن ما أثر أولاً

على المشهد الأدبي، كان فعالية التقنية المباشرة: إنه عصر «تمثال الحقيقة» في الخمسينات، حيث كلف الباحثون الآلة بالقيام بالمطابقة وحساب الكلمات. ولكن، وعبر عشرات السنين، وبخاصة منذ وصول الحاسب الصغير، منذ خمس عشرة سنة، أصبحت تأثيرات المعلوماتية منتشرة اكثر فأكثر، وأصبحت، لذلك، أكثر عمقاً. ومن البديهي أن يكون تنفيذ مهمة ما بواسطة الحاسوب أقل دلالة من إبداع نوع جديد من البيئة العقلية، من خلال وجوده. وتسمح هذه البيئات باستخدام استعارات جديدة وصيغ جديدة للاتصال تتسلل بالتدريج إلى مجال النقد الأدبي. لقد لاحظنا، فيما سبق، كيف نفذت الثنائية إلى دائرة النقد انطلاقاً من اللسانيات البنيوية: وحاول بعض البنيويين، فيما بعد، العمل مباشرة ضمن الترقيم الثنائي الذي تستخدمه المعلوماتية لتمثيل المعطيات على مستوى الآلة. غير أننا أكدنا أن ليس هناك من قواعد ثابتة بالنسبة لمكان مثل هذه الاستعارات في النقد. فلم تكن الاستعارات الكلاسيكية نظامية، غير أنها قدمت صوراً مثمرة لنوع خاص من النقد: أسطورة المغارة لدى أفلاطون، والتطهر لدى أرسطو، و«غابة الرموز» لدى بودلير، والصندوق المزين «لدى النقد الأمريكي الجديد....الخ». لقد حرضت هذه الاستعارات الإبداعية النقد وربطته بروح العصر. أما ادعاء المزيد فيعنى اعتماد الفكرة المزيفة التي ترى أنه يمكن للأدب أن يرتبط بخطابٍ سيدٍ خارجي.

وإذا كان ليس بإمكان النقد أن يقتصر على مثل هذا النظام الصغير، فليس للاستعارات المأخوذة من المعلوماتية صلاحية مميزة، سواء باعتبارها وصفاً للتأثيرات الأدبية أو إشارة إلى تطور نحو علم للأدب يثبت سلطته. ليست مثل هذه الادعاءات سوى خداع ينشره، بطريقة استراتيجية، هؤلاء الذين يحاولون الانتصار في نظام التقليد الذي لا يرحم، ويحكم النقد المعاصر. ومنذ ثلاثين سنة، كان باستطاعة النقاد الذين يستخدمون الحاسوب أن يعلنوا انهم يستخدمون وسيلة جديدة قوية للتحليل، ووسيلة ستلغي النقد الانطباعي الذي لم يكن يعتمد أية آلية للبرهان، ولقد زالت هذه الادعاءات، فلم يعد الحاسوب آلة بمعنى الوسيلة، بل أصبح مبدعاً لمجال توجيهي جديد للتفاعل بين الإنسان والآلة نستخدم استعاراته بالبساطة نفسها التي يعتني فيها الفلاح بقطيعه.

النص الناظم١ والنقد الأدبي:

يشكل النص الناظم مع مصطلحاته الكتلية[٦] وعلاماته وأطره، قطاعاً هاماً من هذا المجال. ويؤكد جورج لاندو (George Landow) أن النص الناظم يشغّل، على الفور، مفاهيم مثل التناص والانشطار والانزياح التي يستخدمها كل من ديريدا وتودوروف وكريستيفا وبارت وفوكو. ومع ذلك فإن التماثل بين المجالين –النص الناظم والنقد– هو نتيجة لتطورات مختلفة. إن تناثر النص وانزياحه الذي قال له البنيويين يعود إلى الستينات والسبعينات. كما أن استخدام مفاهيم النص الناظم على الحاسوب قد بدأ في أوائل الستينات، رغم أنها قد استوحيت من خلال اقتراح فانفار بوش (Vannevar Bush) عام ١٩٤٥، غير أن النقاد الأدبيين البنيويين لم يكونوا يستخدمون الحاسوب إلا قليلاً، بينما كان روّاد النص الناظم، مثل اندرييس فان دام وتيد نيلسون (Andries Van Dam & Ted Nelson)، يعملون في مجال المعلوماتية ولم يدينوا بشيء لبارت وديريدا والآخرين.

لقد حكم النقد الأدبي الفرنسي، منذ بداية الستينات، الأفكار السائدة حول حدود العمل الأدبي، ومكانة الكاتب والسرد التسلسلي، الخ. وفي الفترة نفسها، تم تطوير برامج النص الناظم على الحواسيب المركزية، وبخاصة تطوير أنظمة معالجة الوثائق لعدد كبير من البرامج والمحفوظات، وكانت هاتان المجموعتان تعملان في اتجاهين مختلفين: قام النقاد الفرنسيون باجتثاث النصوص الأدبية من بعدها في الكتاب، بينما قام مبرمجو النص الناظم بالعمل على تكامل الوثائق الصغيرة ضمن بنية معقدة من كتل

البلاغات وعلاقاتها.

أكد الذين بدأو بتطبيق تقانة النص الناظم على الدراسات الأدبية في جامعة براون (Brown) ، في نهاية السبعينات، على الأهمية التي منحها فان دام لتجميع الوثائق في مخزن واسع. كانت النصوص الأدبية الأولية مرتبطة بشروح وبكتل نصوص أو رسوم بيانية، مرتبطة بها، وصادرة عن اختصاصات أخرى. ومنذ سبع سنوات فقط، شرع النقاد في إقامة علاقة مباشرة بين نظريات الأدب الفرنسي واستخدام تقنيات النص الناظم، والعلاقة واعدة، رغم تولّد اتجاهين مختلفين. يتمثل الأول في اعتماد بنى النص الناظم ومفرداته التقنية في التحليل الأدبي، وينسجم هذا الأمر مع الغزوات المتتالية التي تعرّض لها النقد من قبل خطابات خارجة عنه، كما أشرنا إلى ذلك سابقاً. ويتمثل الاتجاه الآخر في تطور نوع جديد من الكتابة مؤلف من النص الناظم والعناصر المرافقة للنص[٧]، بدل اعتماده على الشكل التقليدي للكتابة، وهنا يمكننا الحاسوب من إقامة علاقة بين الكتاب والقارئ تدعمها برامج مثل Storyspace و Hypercard. ويصبح الحاسوب بالنسبة للمؤلفين أداة يؤلفون بواسطتها وينفذون عملهم، أما القراء، فإنهم يختارون علاقات تخلق تجربة حقيقية فريدة من بين احتمالات مختلفة، في كل مرة يطلعون فيها على العمل.

ليس من المدهش أن تكون المرحلة الأولى في العمل حول السرد في النص الناظم قد تركزت على مسألة البنى السردية. فعلى المستوى البسيط جداً، يكون السرد عبارة على تموضع تتابعي لعناصر تتجه من الشمال إلى اليمين (باللغة الأجنبية طبعاً)، عناصر يتطاول حجمها، من الرسائل الفردية، إلى الحلقات والفصول. ويجد التقديم المكاني لهذه العناصر نفسه منسجماً بطريقة أو بأخرى مع فقرة زمانية. ويستخدم السرد في النص الناظم، بشكل نموذجي، وحدات سردية مستقلة تتراوح بين الجملة والفقرة ويمكن أن يقدم السرد في النص الناظم عدداً كبيراً من المسارات عبر بنى الكتل والعلاقات التي أسسها المؤلف وذلك بدل الجريان المنتظم للكتل من الأعلى إلى الأسفل.

ويمكن للنص الناظم أن يبدع سرداً «بدرجة الصفر» متحرراً تماماً من المتطلبات التعاقبية للعقدة التقليدية. ولكن هل يقدم النص الناظم شيئاً أفضل من كتب الستينات التي كانت تنتشر على شكل أوراق مفككة كي يستطيع المرء خلط أوراقها وقراءتها كما يشاء؟ والسؤال الذي يثير نفسه: أين نستطيع أن نضع موضوع النقد، إذا قدم العمل على شكل متاهة احتمالات؟ يقول جورج لاندو، في التقديم المفيد الذي قام به لمسألة السرد في النص الناظم: «بما أن بعض أخصائيي السرد يزعم أن القضية تتعلق، في النتيجة، بوحدة نص وانسجامه، نتساءل فيما إذا كان النص الناظم يمكن أن ينقل مغزى ذا دلالة أم أنه سينتهي إلى غثاثة كبرى؟».

ويمكن أن تظهر قيمة النص الناظم على مستويات أخرى غير تفتت السرد. ويتمثل أحد هذه المستويات في إمكانية قيام تركيبات جديدة للبنى السردية والمكانية. ويشير روبيو كوفر (Robert Coover) إلى أن «هناك توتراً في الرواية، كما في الحياة، بين الإحساس بالزمن باعتباره تجربة تسلسلية، حدث يتبع حدثاً بطريقة تتابعية (سواء كانت سببية أم لا)، والزمن باعتباره تنظيماً متناسقاً وحيزاً جغرافياً قابلاً للتحول إلى خارطة». وبما أن النص الناظم يملك بعداً إضافياً بالمقارنة مع صفحة مطبوعة، فبإمكانه أن يوضح هذه الأشكال المكانية غير المدركة بشكل جلي حين نقرأ رواية. ويمكن أيضاً أن نستخدم هذا البعد الإضافي لنحول النص المطبوع إلى دفتر نضيف إليه وفي أماكن مناسبة عناصر موسيقية وبصرية. وأخيراً يضيف النص الناظم إمكانية التعاون التي تفجر بشكل كامل فكرة المؤلّف باعتباره «موضوعاً» كي تحوله إلى وسط. إن المواقع المتعددة الاستعمالات المستخدمة الآن على نطاق واسع على الشبكة هي حقول سردية عملاقة يمكن لمئات اللاعبين أن يقوموا بأدوار فيها وأن يؤلفوا فقرات؛ وهكذا تعتبر هذه المواقع مأهولة بدل أن تكون

مقروءة، وتتمثل الطريقة الوحيدة في نقدها، في الدخول في حيّز متخيل لمحاولة تعديلها.

ويمكن لمظهر آخر من مظاهر النصية المعلوماتية أن يقدم للنقد نموذجًا مفيدًا: إنه «النافذة» التي يظهر النص من خلالها على الشاشة، تمثل هذه النافذة صفحة الكتاب المطبوع، ولكن، وبما أن للصفحة بعدًا أفقيًا واحدًا للتناص،فإن النافذة تملك أيضًا و«من الخلف» عالمًا نصيًا احتماليًا يمكن أن يُكثَّف من خلال فعاليات بحث واختيار وإعادة تشكيل. ويعني مبدأ ديريدا «ليس هناك شيء خارج النص» إشباعًا أفقيًا، مع نصوص تمتد حتى الأفق، بل وأبعد منه. إن معالجة نص على الحاسوب تتطلب «نصًا تحتيًا» يسمح بتكديس أو طي أو عقد مستوى نص مع نص آخر. إن نص النافذة يمكن ان يربط افقياً على الشاشة مع كتل نصوص نوافد أخرى، أو يمكن ان «يعود» من خلال النافذة إلى النص الذي يوجد خلفه.

نقبل هنا أنه منذ ٥٠٠ سنة، استوعب النقاد الأوربيون الكتاب المطبوع باعتباره مضمونًا حياديًا وليس إشكاليًا للنص، ودعم وجود النص -باعتباره موضوعًا مستقرًا سهّل إعادة الإنتاج- الاتجاهات النقدية المختلفة التي جعلت من النص الأدبي موضوعًا جماليًا يتمتع ببنية داخلية ثابتة إلى حد ما. سوف لن يقدم الكتاب الإلكتروني المستقبلي إلى القارئ باعتباره موضوعًا منفصلاً يشمل العمل الأدبي ولا شيء غيرهُ. ولا يمكننا أن نتنبأ بالنتائج الدقيقة للانتقال من الصفحة المطبوعة إلى النافذة المبرمجة، غير أننا نعرف أن الأساليب والمساهمات المؤسساتية لمختلف النقاد -للفنون الجميلة والموسيقى والسينما- تتغير وفق وسائل الاتصال التي تحمل موضوعاتها. فضمن الجامعات مثلاً، هناك فرص كي يمتلك قسم لتاريخ الفن ثقافة مختلفة عن ثقافة قسم الأدب. وبذلك فإن الانتقال من نص أدبي ثابت إلى نص محتمل، يفسح بالمجال لإمكانيات تعامل عديدة ستؤدي إلى تغيير في ممارسة النقد، وباستطاعتنا أن نتوقع أن تحدث ثورة النص الناظم، الذي غيّر الموضوع النصي بعد فترة استقرار طويلة، ثورة مماثلة في التقرب النقدي من الموضوعات التي تظهر الآن.

الشبكات والترميم والمحفوظات:

يمكننا أن نعتبر نقل النصوص عبر الشبكات توسعًا لكتل وروابط النص الناظم إلى منطقة تبادل أكبر حجمًا. ويمكن للناقد الفردي أن لا يهتم فيما إذا كان النص الظاهر على الشاشة آتيًا من ذاكرة محلية أو منقولاً على الشبكة من المستودع المركزي «لمكتبة فرنسا». غير أن المؤسسات مثل الشبكة ومكتبة فرنسا، تقوم بأعمال أخرى غير تقديم النصوص المطلوبة. إذ لديها أيضًا مشاريع جماعية وسياسية ذات أهمية كبرى، تعبر عن الإرادة الوطنية في عصر المعلومات - أي ما يعادل القنوات المائية والسكك الحديدية التي جاءت بها الثورة الصناعية.

ومن منظور أدبي، توسع الشبكة مع محفوظاتها المرقمة المصدر الاحتمالي للنص المخزن في الذاكرة المحلية إلى مستوى نص عملاق غير قابل للسبر، وموحد، إنه «كتاب عالمي» يمكن أن يقرأ ويكتب من الجميع. ويذكر هذا الترابط الشمول ببعض معالم تقانات ما قبل الكتابة. لقد ذوّب مفهوم موت الكاتب، الذي نادى به كل من بارت وفوكو، العمل الأدبي الفردي، في حقول حكايات مختلفة، أكبر حجمًا وأكثر جماعية. غير أن الكتاب المطبوع -باعتباره موضوعًا ماديًا مكثفًا، لا يمكن تحويله، باعتباره نتاجًا أو ملكية لمؤلفه- لم ينحل بالسهولة التي توقعها كل من بارت أو فوكو، في تلك الفترة. وكان يجب أن ننتظر عشرين سنة كي يبدأ الاستخدام الشامل للشبكة لنقل النصوص، في تحقيق رؤية هؤلاء النقاد. تمتلك الشبكة حقلاً ذاخرًا من النصوص المبتورة غالبًا أو المنفصلة عن مؤلفيها أو الواصلة بشكل متدفق إلى حاسوب المستهلك الشخصي. ولا تصل هذه النصوص على شكل سلسلة متميزة لأعمال، بل على شكل نتف محادثات كتلك التي نسميها في قاعة مزدحمة. ونحن

هنا على احتكاك مع حالة سمعية إلكترونية تتعارض مع اللقاء الأكثر تركيزًا بين كتاب وحيد وقارئ معزول.

إن محطة القراءة المقترحة من مكتبة فرنسا ستوضِّع فريقًا ثالثًا بين النص والقارئ، على شكل جبهي قوي يُصغّي تلقي نصوص الخزائن. كما تمتلك المحطة مصادر مختلفة للاختيار والبحث تكيف النص المرئي على الشاشة مع المهمة الخاصة للناقد. أضف إلى ذلك أن الناقد لا يعود يقف أمام مجموعة كتب بسيطة بل أمام مدونة (Corpus) يمكن إدراكها من أجل بعض غايات التحليل على الأقل -باعتبارها مجموعة كلية. ويؤكد مارك اولسن (Mark Olsen) أن الدراسات الأدبية المساعدة بالحاسوب يجب أن توجه نحو هذه المدونات العملاقة، من أجل توضيح ظواهر مستمرة وعقليات، بدل توضيح أعمال ومؤلفين أفرادًا. وهكذا فإن مفهوم الحاسوب، باعتباره تمثال حقيقة - أي مساعدة ينفذ بأمانة مهمة محددة- سيستبدل بمفهوم العميل: أي البرنامج الذي يبحث في المدونة ليجد المعلومات ذات أهمية خاصة لسيده. ويأخذ العميل «المبادرة» بمعنى أنه يجلب موادًا لم تخطر على بال سيده.

كان النقاد أو من اهتم بالشبكة باعتبارها تعمق مبادئ ما بعد البنيوية في الانزياح أو اللاشخصية؛ غير أنها تأخذ الآن أهمية أكبر باعتبارها مركبًا أساسيًا «للبنية التحتية للمعرفة». ولقد نسب بيتر بروكس (Peter Brooks) صعود النقد التاريخي الجديد (New Historicist) في الولايات المتحدة إلى عودة أهمية السياق التاريخي الذي أحلّ الأدب ضمن شبكة خطابات أخرى وترتيبات أخرى للسلطة الاجتماعية. ويستخدم بروكس هنا كلمة «شبكة» مجازيًا، غير أن النقاد يعون، أكثر فأكثر، أن شبكات الحواسيب هي آلات وضعت في السياق تنسج عالم المعرفة الشامل في مجال موحد. أضف إلى ذلك أننا لا نستطيع أن نتجاهل أهمية مثل هذه الشبكات باعتبارها وسائل للسلطة الاجتماعية التي تمارس في قواعد المعلومات والملفات والاتصال الشخصية، كما تعتبر تعبيرًا عنها.

وكان فوكو أول من أشار إلى أهمية تقانات المراقبة في القرن التاسع عشر مثل الأبنية التي يدركها البصر بنظرة واحدة، غير أن المراقبة المعاصرة عبر الحاسوب وسيلة مراقبة أكثر اجتياحًا.

خاتمة:

لقد استعرضنا النقد المساعد بالحاسوب والكتابة المساعدة بالحساسوب (مثل الروايات التي يكتبها النص الناظم) والشبكات باعتبارها نوعًا جديدًا من الحيز النصي. غير أن علينا أن نتحدث أيضًا، وباختصار عن موضوع جديد للنقد: إنه تمثيل الحاسوب في الأدب: تبقى الأجناس التقليدية بطيئة بشكل واضح في تبني الأنماط الجديدة، لذلك ندرت الأعمال الأدبية الكبرى التي سبرت طاقة عالم المعلوماتية الكامنة. غير أنه قد تم تلافي هذا النقص من خلال الجنس الأدبي المعروف بالعلم الخيالي، ومن خلال مدرسة (Cyber Punk) التي ضمت كتابًا مثل جيبسون وستيرلنغ وفنج وستيفنسون، الذين أصبحت كتبهم نقطة علام بالنسبة لمنظري ما بعد الحداثة، فهم يقدمون مستقبل الرأسمالية الغربية القريب على شكل اوتوبيا سلبية، ويبيّنون كيف يمكن للتكنولوجيا أن تؤدي إلى موت الموضوع الإنساني، وتوحي مدرسة (Cyber Punk) أيضًا بموت القصة النفسية. وينتقل التعقيد من الموضوع البشرى إلى أنظمة المعلومات (Cyberespace)، الذي تسيطر عليه الشركات المتعددة الجنسيات، ويختفي التاريخ الشخصي لمصلحة الأساطير الشعبية للمجتمع ما بعد الصناعي، وبشكل أكبر لمصلحة مجتمع ما بعد الأبجدية. ويرى فريدريك جامسون (Fredric Jameson) أن أدب الذهان الهذياني والتآمر هو محاولة مختلفة -عبر تمثيل التكنولوجيا المتقدمة- للتفكير حول شمولية النظام العالمي المعاصر المستحيلة».

ويتعارض تشاؤم سرد مدرسة (Cyber Punk) مع العصر السابق له حيث كان الحاسوب تمثال حقيقة،

أي آله قوية وخاضعة لمجد سيدها. فنحن الآن أمام مجال غير شخصي لأنظمة وشبكات ومحفوظات رقمية، يبدوا أن نموها السريع يتجاوز كل إرادة فردية. لقد أشار نقد الستينات والسبعينات بشكل واضح إلى الانتقال إلى الأنظمة غير الشخصية، غير أنه قد قام بهذا الانتقال ضمن نموذج فلسفي ولساني ولدهما نيتشة وسوسور وهايدغر.

ورغم أن الأسس التقنية والاقتصادية لمجتمع المعلومات قد وُضعت في الوقت نفسه إلا أن النقاد الأوربيين لم يعيروا سوى اهتمام قليل لما يتطور حولهم. ولا نستطيع اليوم أن نتجاهل الحاسوب الشخصي ولا النمو الأسي للشبكات، بل إن علينا أن نحدد لها مكانًا في الثقافة الأوربية. ويمثل العدد الخاص من مجلة (Representations) ذات التوجه التاريخي الحديث، والذي يحمل عنوان «المكتبات الجديدة»، مرحلة هامة من هذا الاعتراف، إذ نشهد قدوم نقد معلوماتي (Cybercritique) جديد قائم على التوصيل الكوني للكتاب بواسطة الحاسوب واستبدال ثبات المطبوع بالنصوص المحتملة. ولا ندعي أن على (Cybercritique) أن يملي طريقة النقد الأدبي ومادته كلها. ولكن ومثلما شكلت إشكالية نظام اللغة الفحوى الضمنية للنقد قبل عام ١٩٧٠، فإن ترقيم النصوص وشمولية الشبكات ستشكل الهواء الذي سيستنشقه النقد من الآن وحتى عام ٢٠٠٠. ■

الهوامش:

١- نشر هذا البحث في مجلة LITTERATURE الفرنسية، العدد رقم ٩٦ والصادر عن دار لاوس في عام ١٩٩٤.

٢- من جامعة سيمون فرازر، فانكوفر - كندا.

٣- تمثال الحقيقة: تمثال فخاري في العصور الوسطى، كتبت على جبينه كلمة «حقيقة»، يستخدم للتمييز بين الصادق والكاذب.

٤- تقوم هذه اللعبة على تمرير شيء ما بين جماعة متحلقة، وعلى أحد أفراد هذه الجماعة أن يكشف من يمسك بهذا الشيء.

٥- Hypertexte، تقانة او نظام يسمح أثناء مراجعة قاعدة وثائقية نصية، بالانتقال من وثيقة إلى أخرى وفق مسارات معدّة بشكل مسبق أو مجهزة لهذه الغاية . (المترجم)

٦- الكتلة: وحدة نصية أدنى من الصفحة المطبوعة عمومًا ترتبط بكتل أخرى لتشكل بنية النص الناظم التي يمكن أن تسبر بطرائق مختلفة، وفق المستخدم. أما الإطار فهو حد الكتلة الذي يظهر على الشاشة مثل نافذة نرى من خلالها النص أن ننفذ عمليات نصية.

٧- يعني هذا الأمر أن كتل المواد غير النصية مثل الصوت والرسومات أو الفيديو يمكن أن تربط بالبنية.

الحالة الإنسانية
في
فجر القرن الحادي والعشرين
توقعـات وآمــال

بقلم: فريتجوف كابرا *

ترجمة: محمود منقذ الهاشمي *

* كاتب هذه المقالة واحد من أبرز علماء الفيزياء الحديثة في عصرنا هو العالم الأمريكي الأستاذ الدكتور فريتجوف كابرا Fritjof Capra الأنظمة ومؤسس «مركز التعلّم البيئي» في باركلي بكاليفورنيا (www.ecoliteracy.org). وهو مؤلف عدد من الكتب ذائعة الصيت في العالم والتي لها تأثير ملحوظ في تكوين الثقافة العالمية المعاصرة.

تُرجم إلى العربية من هذه الكتب كتابه «طريق الفيزياء: استكشاف التماثلات بين الفيزياء الحديثة والصوفية الشرقية» The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels Between Modern Physics and Eastern Mysticism. وقد ترجمه الأستاذ حنا عبود وصدر عن سلسلة «الثقافة المميزة» في دار طلاس بدمشق سنه ١٩٩٩. وما تزال المكتبة العربية بحاجة إلى ترجمة المزيد من كتبه المهمة مثل كتابه «نقطة الانعطاف» The Turning Point وكتابه الأحدث «نسيج الحياة» The Web of Life وكتابه الحواري بالاشتراك مع ديفد ستيندل-راست David Steindl-Rast وعنوانه «الانتماء إلى الكون: استكشافات على حدود العلم والروحانية» Belonging to the Universe: Explorations on the Frontiers of Science and Spirtuality.

-المترجم-

عندما كان القرن قد وصل إلى ختامه، كنا نواجه سلسلة من المشكلات الكوكبية التي تؤذي البيئة الحيوية والحياة البشرية بطرق منذرة بالخطر إذ سرعان ما قد يصبح من المتعذّر تغييرها. ولم يعد الاهتمام بالبيئة مسألة من «المسائل المفردة». إنه السياق لكل عمل آخر -سياق حياتنا وعملنا وسياستنا. والتحدي الكبير لعصرنا هو أن نبني ونرعى الجماعات القابلة للتعزيز- وهي البيئة الاجتماعية والثقافية والطبيعية التي يمكن لنا فيها أن نُشبع حاجاتنا ومطامحنا من دون أن نقلّل الفرص لأجيال في المستقبل.

* ناقد وكاتب من سوريا.

وكثيرًا ما تعرّض مفهوم قابلية التعزيز منذ قدومه في أوائل الـ /١٩٨٠ ات/ [ثمانينيات القرن العشرين] للتحريف والضم إلى زمرة من المفهومات الأخرى وحتى للتبخيس، وذلك باستخدامه من دون السياق الإيكولوجي [المتعلق بعلم البيئة] الذي يعطيه معناه الصحيح؛ لذا من المفيد أن نتأمل قليلاً فيما تعنيه «قابلية التعزيز» حقًا.

فليس ما يعزَّز في جماعة قابلية للتعزيز هو النمو أو التطور الاقتصادي، وإنما هو النسيج الكلي للحياة الذي يعتمد عليه بقاؤنا طويل الأمد. وبكلمات أخرى، يُقْصَدُ أن تكون الجماعة القابلة للتعزيز على نحو لا تتعارض فيه طرقها في العيش والعمل والاقتصاد، وبناها وتقنياتها المادية، مع القابلية المتأصلة في الطبيعة لتعزيز الحياة.

ومن الطبيعي أنه يجب أن تكون الخطوة الأولى في هذا المسعى هي أن نصبح «متعلمين في علم البيئة»، أي أن نفهم مبادئ الأنظمة البيئية لتغذية نسيج الحياة. ففي القرن الجديد، سيكون تعلُّم علم البيئة هو المهارة الخطيرة عند السياسيين ومدراء الأعمال والمحترفين في كل المجالات. وأكثر من ذلك هو أنه سيكون أهم عناصر التعليم في كل المستويات - من المدارس إلى الكليات والجامعات والتعليم المستمر وتدريب المحترفين.

وفي «مركز التعلّم البيئي» (www. ecoliteracy. org)، نحن نركّز على المدارس. ورسالتنا هي أن نتعهد فهم العالم الطبيعي واختباره بالعناية في مرحلتي التعليم الابتدائي والثانوي. وبرأينا أن يكون المرء «متعلمًا بيئيًا» هو أن يكون فاهمًا المبادئ الأساسية لعلم البيئة، وأن يكون قادرًا على تجسيدها في الحياة اليومية للجماعات الإنسانية. ونعتقد على وجه الخصوص أن مبادئ علم البيئة يجب أن تكون المبادئ الهادية لخلق جماعات تعلّم قابلة للتعزيز.

وبكلمات أخرى، فإن «التعلّم البيئي» يقدّم الإطار الإيكولوجي لإصلاح التعليم.

التفكير على أساس الأنظمة

عندما تسأل نفسك كيف تعمل الأنظمة البيئية، أو عندما تدرسها مفصّلاً، سرعان ما تكتشف أن مبادئ منظومتها الأساسية هي مبادئ منظومةِ كل الأنظمة الحياتية. ولهذا فإن الإطار النظري الأشد ملاءمة لعلم البيئة هو نظرية الأنظمة الحياتية. وهذه النظرية لم تظهر باستيفاء إلا الآن، ولكن لها جذورها في عدة حقول علمية نشأت في النصف الأول من القرن العشرين- «علم الحياة العضوي» Organismic Biology، و«علم النفس الصوري» Gestalt Psychology، و«علم البيئة» Ecology، و«نظرية الأنظمة العامة» General Systems Theory، و«علم التَّرّبين» أو «علم التحكم» Cybernatics.

وفي كل هذه الحقول استكشف العلماء الأنظمة الحية، والكليات المتكاملة التي لا يمكن أن تُخْتَزَل خواصّها إلى خواصّ أجزاء أصغر منها.

وتتيح نظرية الأنظمة طريقة جديدة في رؤية العالم وطريقة جديدة تُعرف بـ « التفكير على أساس الأنظمة» أو «التفكير النظامي». وهذا التفكير يعني التفكير على أساس السياق والعلاقات والنماذج والسيرورات.

وكان التفكير على أساس الأنظمة قد ارتفع إلى مستوى جديد في السنوات العشرين الماضية مع نشوء علم جديد للتعقيد، يتضمن لغة رياضية جديدة كاملة ومجموعة جديدة من المفهومات لتوصيف التعقيد في الأنظمة الحية. ولهذا فإن التفكير على أساس الأنظمة هو الآن في صميم الصدر من العلم. ولكن على الرغم من أن هذا التراث الفكري له من العمر ما يقارب مائة عام، فإنه لم يجرِ التمسّك به في التيار السائد لثقافة البلدان الغربية المتطورة.

وعندما بحثتُ في مسألة لماذا يجد الناس في الغرب التفكير على أساس الأنظمة بالغ الصعوبة وصلت إلى نتيجة هي أن ثمة سببين رئيسين. أحدهما هو أن الأنظمة الحية ليست طولية -بل هي شبكات-

على حين أن كل تراثنا العلمي قائم على التفكير الطولي: فعندما تصنع شيئًا يعمل، سيعمل المزيد من الشيء نفسه وحتى أفضل؛ فالاقتصاد الصحي هو الاقتصاد الذي يُظهر النمو القوي غير المحدود؛ وهلم جرا.

أما التفكير الإيكولوجي أو التفكير النظامي فهو مختلف تمامًا. والأنظمة البيئية، ككل الأنظمة الحية، أنظمة غير طولية إلى حد كبير. فهي لا تزيد متحوِّلاتها بل تستبشر بها.

وعندما يكون شيء ما جيدًا، فلن يكون الأكثر من الشيء أفضل بالضرورة، لأن الأشياء تسير في حلقات، لا على خطوط مستقيمة. وليست المسألة أن يكون فعالاً، وإنما أن يكون قابلاً للتعزيز؛ فلا تدخل في الحساب الكمية، بل النوعية.

والسبب الثاني لما تجد في الثقافة الغربية في التفكير على أساس الأنظمة من الصعوبة هو أننا نعيش في ثقافة مادية - سواء على مستوى قيمها أم على مستوى رؤيتها الأساسية للعالم. فسيقول لك جُلّ علماء البيولوجيا إنكَ إن أردتَ أن تفهم الكائنات الحية حقًا، فعليك أن تفهم أصغر جزيئاتها- حمضها الأميني، وإنزيماتها، وبناها المادية.

وعلى أية حال، فإن نظرية الأنظمة تقول لنا إن ماهية الحياة لا تكمن في الجزيئات، بل في النماذج والسيرورات التي ترتبط بها هذه الجزيئات. ونماذج الحياة الأساسية هي طرق ترتيب العلاقات بين السيرورات البيولوجية، وهذه العلاقات والسيرورات غير مادية. إنها تشتمل على المادة ولا ريب، ولكن العلاقة هي أمر غير مادي؛ والسيرورة أمر غير مادي. ولا يمكنك أن تلتقط صورة لشبكة الحياة، لأنها شبكة لعلاقات وظيفية غير مادية.

وهذا هو الجانب الأعوص من المسألة. فماهية الإيكولوجيا (علم البيئة) والتفكير على أساس الأنظمة هي فهم الكيانات غير الطولية وغير المادية - وهو أمر يجد الاتجاه السائد في الثقافة الغربية من بالغ الصعوبة أن يتعامل معه.

التعلّم البيئي والتصميم البيئي

لدى تطبيقنا التفكير على أساس الأنظمة على دراسة دارنا الأرض -وهذا هو المعنى الحرفي لـ «الإيكولوجيا»- نكتشف أن مبادئ منظومة الأنظمة البيئية هي النماذج الأساسية للحياة. ونلاحظ، على سبيل المثال:

- أن النظام البيئي لا يُحدِث نفاية، فنفاية نوع واحد هي غذاء لنوع آخر؛
- وأن المادة تدور باستمرار من خلال شبكة الحياة؛
- وأن الطاقة الدافعة لهذه الدورات الإيكولوجية تنبع من الشمس؛
- وأن التنوّع يزيد المرونة؛
- وأن الحياة، منذ بدايتها قبل أكثر من ثلاثة بلايين من السنين، لم تهيمن على الكوكب بالقتال، بل بالتعاون والمشاركة والمشابكة.

وستكون المهمة الرئيسة في القرن الجديد هي تطبيق معرفتنا الإيكولوجية وتفكيرنا النظامي على العلامة التفسيرية الأساسية لتكنولوجياتنا ومؤسساتنا الاجتماعية لسدّ الثُّلْمة بين التصميم البشري وأنظمة الطبيعة القابلة للتعزيز أيكولوجيًا.

ولحسن الحظ، فإن هذا هو ما يحدث الآن.. وفي السنوات الأخيرة، كانت ثمة دفقة تفاؤل حيال النشوء المثير لممارسات التصميم ذات التوجّه الإيكولوجي.

وعمومًا، فإن أفضل توثيق جديد لهذه الممارسات هو كتاب «الرأسمالية الطبيعية» Natural Capitalism من تأليف «بول هوكن» Paul Hawken و«أموري وهنتر لوفينز» Amory and Hunter Lovins. والتصميم، بأوسع معانيه، عبارة عن تشكيل دفقات الطاقة والمواد لأغراض بشرية. والتصميم البيئي هو تصميم تتشابك فيه بعناية أغراضُ البشر مع النماذج والدفقات الكبرى للعالم الطبيعي.

فمثلاً، إن مبدأ «النفاية تساوي الغذاء» يعني أن المنتَجات والمواد التي تصنعها الصناعة،

فضلاً عن النفايات التي تُحدِثها عملية التصنيع، لابد في آخر الأمر من أن توفّر الغذاء لشيء جديد. إن منظمة عمل قابلة للتعزيز من شأنها أن تكون جزءًا لا يُجتزأ من «إيكولوجيا منظّمات» تكون فيه نفاية أية منظمة موردًا لمنظمة أخرى. ففي نظام صناعي قابل للتعزيز كهذا، فإن الفائض الكلي لكل منظمة - منتجاتها ونفاياتها- سيتم إدراكه والتعامل معه بوصفه موارد تدور عبر النظام. وهذه «العناقيد الإيكولوجية» من الصناعات قد ابتدأتها في أنحاء عدة من العالم منظمة يطلق عليها «مبادرة البحث في إطلاق الصفر» (www.zei.org.)

نوعان للاستقلاب

يتحدث المصمّمون البيئيون الآن عن نوعين للاستقلاب -الاستقلاب البيولوجي و«الاستقلاب التقني». والأشياء التي هي جزء من الاستقلاب البيولوجي- كالزراعة والأنظمة الغذائية واللباس ومستحضرات التجميل وهلم جرا - يجب إبقاؤها بمعزل عن الاستقلاب البيولوجي.

وفي آخر الأمر، فإن كل المنتَجات والمواد والنفايات سوف تكون إما مغذّيات بيولوجية وإما مغذّيات «تقنية». والمغذّيات البيولوجية يجب أن تكون مصممّه على أن تعود إلى الدورات الإيكولوجية - فهي حَرفيًا يجب أن تستهلكها الكائنات الحية المجهرية والمخلوقات الأخرى في التراب. والمغذّيات التقنية يجب أن تكون مصمّمة على أن تعود إلى «الدورات التقنية». وهذا يعني أن الزبائن لن يمتلكوا هذه المنتَجات بل سيقتصرون على شراء خدماتها. فعندما يكون الزبائن قد قطعوا علاقتهم بالمنتَجات، فإن صاحب المصنع سوف يستعيدها ويفككها ويستخدم موادّها المركّبة في منتَجات جديدة.

خدمة وجريان

إن هذا التحوّل من الاقتصاد الموجَّه نحو المنتَج إلى الاقتصاد الموجّه نحو «الخدمة والجريان» لم يعد نظرية خالصة. فأحد أصحاب مصانع البساط الأمريكان قد بدأ الانتقال من بيع البسُط إلى تأجير الخدمات البساطية. والفكرة الأساسية هي أن الناس يريدون أن يسيروا على البساط وينظروا إليه، لا أن يملكوه.

واليوم لم تعد العقبات التي تقف في طريق قابلية التعزيز الإيكولوجية مفهومية أو تقنية.

فهي تكمن في قيمنا السائدة، ولا سيما في القيم السائدة المشتركة. والقيم والخيارات المشتركة تحدّدها إلى حد كبير تدفّقاتُ المعلومات والطاقة والغنى في الشبكات المالية العالمية التي تشكّل المجتمعات اليوم.

وفي غضون العقود الثلاثة الماضية، سبّبت ثورة تكنولوجيا المعلومات نمطًا جديدًا من الرأسمالية الكوكبية، انبنى حول شبكة التدفّقات المالية. وقد حلّل مانيول كاسلز Manuel Castells، أستاذ علم الاجتماع في باركلي بكاليفورنيا، هذا النظام الاقتصادي بتوسع ووثّقه في عمل من ثلاثة مجلدات عنوانه «عصر المعلومات: الاقتصاد والمجتمع والثقافة»، The Information Age: Economy Society and Culture.

وبسبب قدرة رأس المال المالي على تدقيق النظر من دون فتور إلى الكوكب بأسره من أجل فرص الاستثمار، والانتقال من خيار إلى آخر في غضون ثوان، فإن حدود الربح هي عمومًا أعلى في الأسواق المالية العالمية بكثير منها في جُلّ الاستثمارات المباشرة. ولذلك فإن الأرباح من كل المصادر تتلاقى في النهاية في الشبكة العليا للتدفّقات المالية.

وحركات هذا المنتدى الكوكبي الذي يعمل إلكترونيا لا تتّبع منطق السوق. فالسوق يدوّرها ويشغّلها ويحوّلها اتّحادُ المناورات الاستراتيجية التي سُنّت قوانينها حاسوبيًا وكذلك الاضطرابات غير المتوقعة التي تُحدِثها التفاعلات المعقدة بين تدفّقات رأس المال في نظام غير طولي إلى حد كبير.

مجتمع الشبكة

لقد أدّت تكنولوجيا المعلومات دورًا حاسمًا في نشوء التشابك بوصفه شكلاً جديدًا لمنظومة النشاط البشري، التي تتجاوز الاقتصاد كثيرًا.

وفي «مجتمع الشبكة» عندنا كما يدعوه كاسلز، فإن توليد المعرفة، والانتاجية الاقتصادية، والقوة السياسية والعسكرية ووسائط الاتّصال قد حوّلتها تكنولوجيا المعلومات تحويلاً عميقًا، وهي مرتبطة بالشبكات الكوكبية للغنى والقوة. فالوظائف والسيرورات الاجتماعية المهيمنة تنتظم باطّراد حول الشبكات. والحضور أو الغياب في الشبكة مصدر حاسم للقوة.

وقد كان تأثير «مجتمع الشبكة» الجديد في السعادة الإنسانية سلبيًا على الأغلب إلى الآن. والمال في الشبكات العالمية للتدفّقات المالية يكاد يكون مستقلاً كل الاستقلال عن الانتاج والخدمات. وهكذا أصبح الجهد متفرقًا في إنجازه، متفكّكًا في تنظيمه، ومنقسمًا في عمله الجماعي. ومن ثم فإن نشوء الرأسمالية الكوكبية ينضفر مع نشوء «عدم المساواة» والاستقطاب والاستبعاد الاجتماعي. ويكتب كاسلز: «إن الصراع بين الرأسماليين والطبقات العاملة يندرج ضمن الصراع الأشد أهمية بين منطق التدفّقات الرأسمالية والقيم الثقافية للتجربة الإنسانية».

وتتخذ مقاومة الرأسمالية الكوكبية شكل سياسة جديدة للهوية، كانت، كما يقول كاسلز، الاتجاه الاجتماعي والسياسي المتميز في الـ / ١٩٩٠ ا ت /. وينبني العمل الاجتماعي والسياسي حول الهويات الأولية، «سواءٌ أكانت موغلة الجذور في التاريخ والجغرافيا، أم شيدت حديثًا في بحث قلق عن المعنى والروحانية». فثمة بحث عن ارتباط جديد حول هوية جديدة يُعاد بناؤها وتجري المشاركة فيها.

وكانت أقوى تحوّلات الهوية قد ابتدأته الحركتان النسوية والبيئية، وتشتغل الأولى بإعادة تحديد علاقات الجُنوسة. وتشتغل الثانية بإعادة تحديد العلاقات بين البشر والطبيعة. ويأتي الكثير من نجاح الحركة البيئية من أنها كانت قادرة، أكثر من أية قوة اجتماعية أخرى، على التكيّف مع شروط التواصل والتنقّل في النموذج الإرشادي الجديد، فهذه الحركة تعتمد من جهة على منظمات الناس العاديين (أي شبكات البشر)؛ وهي من جهة أخرى كانت في الطرف الرائد لاستخدام تكنولوجيات الاتّصال الجديدة (أي الشبكات الألكترونية) بوصفها أدوات تنظيم وتحرك. وبهذه الطريقة، خلقت الحركة البيئية صلة فريدة بين الشبكات الألكترونية والإيكولوجية.

سيناريوهان

إذن، يمكن في فجر القرن الحادي والعشرين أن نلاحظ تطورين سوف يكون لهما تأثير في سعادة البشرية وطرق عيشها. وكلا هذين التطورين لابد أن يرتبط بالشبكات، وعلى كليهما أن ينهمك في التكنولوجيات الجديدة. أحدهما هو نشوء الرأسمالية الكوكبية و«مجتمع الشبكة»؛ والآخر هو خلق الجماعات القابلة للتعزيز، التي تنهمك في التعلّم البيئي وممارسة التصميم البيئي. وعلى حين أن الرأسمالية الكوكبية معنيّة بالشبكات الألكترونية للتدفّقات المالية والمعلوماتية، فالتعلّم البيئي والتصميم البيئي معنيّان بالشبكات الإيكولوجية لتدفّقات الطاقة والمادة. وغاية الاقتصاد الكوكبي هي زيادة غنى النُّخَب وقوتها في «مجتمع الشبكة» إلى أقصى الحدود؛ وغاية التصميم البيئي هي زيادة قابلية التعزيز في شبكة الحياة إلى أبعد حد ممكن.

وهذان السيناريوهان، وكل منهما مرتبط بشبكات معقدة وتكنولوجيات خاصّة متقدّمة، هي في الوقت الحاضر في مجرى معين يرتبط في نهايته بالصدام.

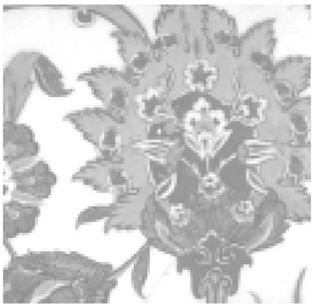
و«مجتمع الشبكة» مدمِّر للعالم الطبيعي والجماعات المحلية ولذلك فهو في صميمه غير قابل للتعزيز. إنه قائم على القيمة المحورية في

الرأسمالية–جني المال من أجل جني المال– على حساب استبعاد القيم الأخرى.

وعلى أية حال، فالقيم الإنسانية يمكن أن تتبدّل؛ فهي ليست قوانين طبيعية. ويمكن للشبكات الألكترونية للتدفّقات المالية والمعلوماتية أن تكون لها قيم أخرى مبنية فيها. وبسبب التفنّن الكبير والدقة البالغة في تكنولوجيات المعلومات والاتصال، فإن التنظيم الفعال للرأسمالية الكوكبيّة وفقاً للقيم والمبادئ الإنسانية والإيكولوجية هو من الوجهة التقنية أمر ممكن تنفيذه اليوم.

وسيكون التحدي الذي يواجهنا في القرن الحادي والعشرين هو تغيير نظام القيم في الاقتصاد الكوكبي لجعله متوافقاً مع الكرامة الإنسانية وقابلية التعزيز الإيكولوجية.

إنه لمشروع يتخّطى كل اختلافاتنا في العرق أو الثقافة أو الطبقة. فالأرض هي بيتنا المشترك، وخلق عالم قابل للتعزيز من أجل أولادنا وأجيالنا المقبلة هو مهمتنا المشتركة. ■



ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts

University of Bahrain

الاشتراك السنوي (اربعة أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	5 دينار بحريني	15 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	20 دولاراً امريكياً	40 دولاراً امريكياً
الدول العربية	15 دولاراً امريكياً	30 دولاراً امريكياً
الدول الاخرى	30 دولاراً امريكياً	60 دولاراً امريكياً

ثمن النسخة الواحد

البحرين	1 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	5 دولارات امريكية
الدول العربية	3 دولارات امريكية
الدول الاخرى	5 دولارات امريكية

يتلقى المشترك كتاباً ثقافياً، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ٧٢٥١١١ / فاكس: ٧٢٣٧٦٣

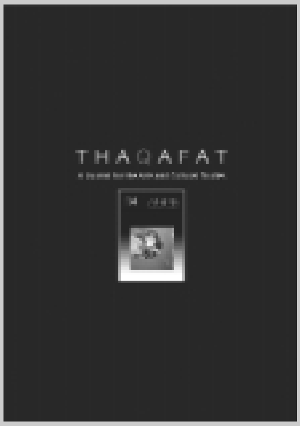
العدد الرابع- خريف ٢٠٠٢



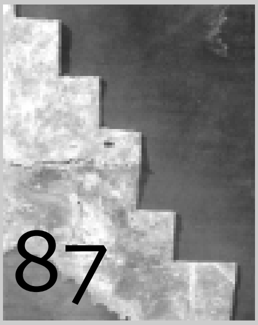
الغلاف الاول:
لوحة للفنان البحريني عمر الراشد

التصميم والإخراج الفني
رافــع الناصـري

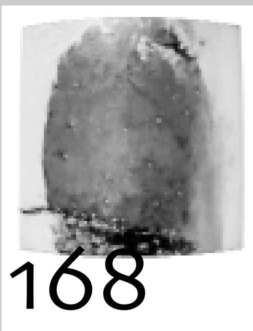
تـنـفـيـذ الإخـراج الفـنـي
ناصــر مهـــدي



الغلاف الاخير







في الثقافات الأخرى

في إنتاج المعرفة

دراسات مترجمة

نصوص بالفرنسية

العنـــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب – جامعة البحرين

ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير – مملكة البحرين.

البريد الألكتروني: thaqafat@arts.uob.bh

هاتف: ٤٤٩٧٦٤ – فاكس: ٤٤٩٧٧٠

موقع الجامعة على الأنترنت: www.uob.edu.bh

طبعت بمطبعة جامعة البحرين

Distributors المــوزعـــــــون

SAUDI ARABIA
AL WATANIA CONS. DIST
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565
TEL: 47820000

KUWAIT
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT
TEL 4816885, FAX 4841026

QATAR
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR
TEL 4661282 , FAX 4661865

EGYPT
AL AHRAM DIST. AGENCY
AL JALA A AVENUE , CAIRO
TEL: 5747044

JORDAN
JORDAN DIST. AGENCY
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152

LEBANON
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE
TEL: 743710-742993, FAX: 741652

YEMEN REPUBLIC
AL KAID TRADING AGENCIES
P.O.BOX 3084, HODEIDAH
TEL: (967-3)217444-217745

SULTANATE OF OMAN
AL-ATTAA DISTRIBUTION
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130
TEL: 597456-591399, FAX: 593200

SYRIA
DAMASCUS
AL-MADA PUBLISHING COMPANY
P.O.BOX 7366
TEL: 2322275, FAX: 2322289

U.A.E
EMIRATES MEDIA
P.O.BOX 791, ABU DHABI
TEL: 451601 - 455555

المملكة العربية السعودية
الشركة الوطنية الموحدة
ص.ب ٦١٤٦٦ – الرياض ١١٥٦٥
هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠

دولة الكويت
شركة الخليج لتوزيع الصحف
ص.ب ٤٢٠٥٧ – الشويخ ٧٠٦٥١
هاتف ٤٨١٦٨٨٥ – فاكس ٤٨٤١٠٢٦

دولة قطر
دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
ص.ب ٣٤٨٨ – الدوحة
هاتف ٤٦٦١٢٨٢ – فاكس ٤٦٦١٨٦٥

جمهورية مصر العربية
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء – القاهرة
هاتف ٥٧٤٧٠٤٤

المملكة الأردنية الهاشمية
شركة وكالات التوزيع الأردنية
ص.ب ٣٧٥ – عمان – ١١١١٨ الأردن
هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ – فاكس ٦٣٥١٥٢

لبنان
المؤسسة العربية اللبنانية
ص.ب ١١٣/٦٩٤٦ – بيروت
هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ – فاكس ٧٤١٦٥٢

الجمهورية اليمنية
محلات القائد التجارية
ص.ب ٣٠٨٤ – حوديدة
هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥

سلطنة عمان
العطاء للتوزيع
ص.ب ٤٧٣ – عصيبة – الرمز البريدي ١٣٠
هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ – فاكس ٥٩٣٢٠٠

الجمهورية العربية السورية
شركة المدى للنشر
ص.ب ٧٣٦٦
هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ – فاكس ٢٣٢٢٢٨٩

الإمارات العربية المتحدة
الإمارات للإعلام
ص.ب ٧٩١ – أبوظبي
هاتف ٤٥١٦٠١ – فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288

دخول باب السياسة بشروط الثقافة

رئـيس التحـريـر

نحن هنا، في «ثقافات»، على الأقل في هذه الافتتاحية القصيرة، لا نهتم كثيرًا بالسياسة إلا في الحدود التي تشتبك فيها السياسة أو تفضي إليه لا محالة من آفاق الثقافة وفضاءاتها المفتوحة على كل الجهات. فقد ولّى ذلك الزمن الذي كانت فيه البحرين تخاف من نفسها أو يخاف أحد من شعبها النظر إلى وجهه في مرآة السياسة. وصار المثقفون في البحرين اليوم كنوارس البحر ينظرون إلى وجوههم كل صباح في مرآة الشمس عبر أول خيوطها الضوئية فيرون أحلامهم الليلية ويقرؤون مسامراتهم وأخبارهم وتحليلاتهم الفكرية على صفحات الجرائد في الصباح الباكر من كل يوم جديد. وعلى الرغم من ذلك فالناس لشدة ظمئهم الطويل لا يرتوون اليوم بسهولة من ينابيع الحرية المفتوحة، ويرونها أضيق من أحلامهم وأقل من طموحاتهم. وهذا شيء طبيعي. فلولا الحلم لشخنا جميعًا.

لقد سبق أن قلنا، ومنذ العدد الأول من «ثقافات»، إن البحرين تعيش زمنًا جديدًا تصدر فيه «ثقافات» مع بزوغ شمسه الطرية وهي تحلم معها باليوم الذي يعيش فيه كل شيء في البحرين زمنه الأجمل. ولم يكن هذا الوعد التاريخي الأخضر غير هتاف أغنية الفجر الأولى في قلب دلمون الأسطورة، وهي ترطب شفتي جلجامش بماء الخلود وتداعب مخيلته بسحرها الأبدي، مرددة معه في اللوح الطيني الثامن من ملحمته الخالدة هذه اللازمة الغنائية المدهشة:

❖ دلمون أرض نقية طهور
لا تغرب فيها الشمس
ولا يهرم رجل أو تشيب امرأة
❖ دلمون أرض نقية طهور
لا يأكل فيها ذئب حملاً
❖ دلمون أرض نقية طهور
لا ينعب فيها غراب
ولا يفترس فيها أسد أحدًا
❖ دلمون أرض نقية طهور

إننا جميعًا في البحرين مسكونون بهذا الغد الأجمل الذي جاء في كتاب الفجر، لذلك لا نرى معاني الأسطورة جزءًا من ماضينا السالف بل جزءًا من مستقبلنا وغدنا الأجمل. فالأساطير لم توجد لكي تموت، بل لكي يكون لها شكل من الحياة في حياتنا.

سلام على دلمون الأسطورة. سلام على دلمون الحاضر. سلام على دلمون الحلم والغد الأجمل. فهي في كل الأزمنة والفصول «أرض نقية طهور».

قلت إننا في «ثقافات» لا نخشى ممارسة السياسة لأن ثمة ما يمنعنا أو يخيفنا، بل لأن للثقافة ألف باب للدخول على السياسة من غير بابها المباشر. وهذا ما يجعل الثقافة بكل عناصرها ومجالاتها وحقولها أبوابًا لا حصر لها لمعالجة السياسة بقوانين الثقافة والإبداع، دون الخضوع لقوانين السياسة المباشرة. وعلى الرغم من ذلك كله تبقى السياسة جزءًا من الثقافة في جميع الأحيان. وهذا ما يجعلنا أحيانًا نفتح لها في «ثقافات» بابًا أو أكثر، تدخل منه السياسة بقوانينها المباشرة.

وحين نظرنا إلى العراق، في «ثقافات» وهو يعيش محنته الراهنة، لم نستطع أن نراه موضوعًا سياسيًا بحتًا. فالعراق بالنسبة إلى العربي، والمثقف العربي بشكل خاص، هوية تاريخية وحضارية وثقافية وكيانية متجذرة في وجوده ورؤيته وتجربته.

ولذلك لم يعننا من موضوع العراق بعده السياسي المباشر، رغم ما يحمله كل منا، على المستوى الفردي الخاص، من رؤية سياسية وموقف أيديولوجي. فالعراق المهدد بالضرب والتدمير يعني عندنا في «ثقافات» العراق: الإنسان، الحضارة، الإبداع، الثقافة، والهوية العربية. هذا ما تستهدفه الضربة، إن هي وقعت، حتى وإن شملت سواها من الأركان.

ولكننا نؤمن أيضًا أن هذه العناصر الثقافية المستهدفة هي ما سيقاوم ضربتهم المشئومة. وهي التي ستعيد الشمس إلى العراق والضحكة إلى أطفاله والثقة والحياة الكريمة إلى إنسانه الحضاري.

لذلك وقفنا في هذا العدد من ثقافات مع واحد من أبرز عناصر الثقافة والإبداع في العراق، الشعر، فخصصنا له ملفًا ضم عددًا من القصائد لشعراء جدد يقاومون بالكلمة الشعرية والصورة المبتكرة والبناء المحكم والإيقاع الآسر. يقاومون اليأس والحصار والموت البطيء والعزلة القاتلة.

وقد قدم لهؤلاء الشعراء ناقد عراقي مرموق وواحد من أبرز شعراء جيل الحداثة في العراق والوطن العربي.

ولم نكتف بالملف الشعري في هذا العدد بل أردفناه بنشر عدد من المقالات النقدية والنصوص واللقاءات في مجالات الشعر والقصة والفن التشكيلي لنقاد وقاصين وشعراء وفنانين من العراق.

بهذا نكون قد دخلنا باب السياسة بشروط الثقافة. فإذا لم يكن هناك فضاء إلا الأنهار الخربة كما تقول مقدمة الملف الشعري، فلا ملاذ كذلك إلا الشعر. فها نحن نلوذ بالشعر ونلجأ إليه هنا لكي يكون حجرًا في السد المنيع الذي سيقاوم طوفان الأنهار الخربة. ■




في الثقافة العربية

طه حسين

وثقافتنا العربية

ناصر الدين الأسد

هذا حديث يطول ويَقْصُر ما شاءت له فُسحة الزمن وقدرة الكاتب.. فهو يطول إن تركناه على سجيته وسجيتنا، لأن مَعين طه حسين ومَعين الثقافة العربية وحديثها عنده لا ينضبان، وهو حديث يقْصُر إن أخذنا أنفسنا بالحزم واختصرناه تحديدًا للوقت الذي يقرأه فيه القارئون، أو يُلقَى فيه على السامعين، ومراعاةً لاحتمالهم له وصبرهم عليه.

وما زلت أرى – بعد هذه السنوات الطويلة – أن فكر طه حسين لم يُدرَس من جوانبه المختلفة كما ينبغي له، على كثرة الدارسين والناقدين، والمؤيدين والمفنّدين، والمهادنين والمصاولين. فهو كهذه المحيطات التي تَمخُر عُبابَها السفنُ طولاً وعرضًا، ويبقى مع ذلك أكثرها مجهولاً، وتنكشف أعماقها عن أسرار مطويّة يفاجأ بها الناس.

وما هذه المقالة إلا محاولة لاكتشاف رقعة صغيرة من ذلك الخِضّم اللُّجِّيّ، عسى أن تقود إلى محاولات أخرى تتناول ما لم تتناوله هذه المحاولة. وليس من شك في أن آخرين غيري قد ذكروا كثيرًا مما سأذكره، ولكنه جاء عندهم متفرقًا، وقد تشوب بعضَه الحماسة والاندفاع في المدح أو القدح.

وقد سبق طه حسين إلى بعض مواقفه وآرائه نفر من الذين سافروا إلى أوربا، وتلقّوا العلم في معاهدها، واستفادوا مما رأوا، وتأثّروا به ونقلوه إلى قومهم بعد أن عادوا، وعاصرهم في كل ذلك نفر آخر[1]، ولكنهم جميعًا لم يبلغوا في أزمانهم ولا بعدها مبلغه من استثارة الناس، والتفات الأنظار إليه، ولم ينلهم من كتابات الكتّاب والنقّاد ما ناله. وأحسب كذلك أنهم لم يبلغوا مبلغه من تكامل الصورة الفكرية وشمول النظرة.

والباحث فيما كتبه الكاتبون عن طه حسين، في حياته وبعد مماته، يجد أن أكثره تنقصه الموضوعية

ويُعْوزه المنهج العلمي. إذ إن الذين كتبوا عنه كانوا في أغلبهم إما ساخطين مسارعين إلى التهجّم وتسقُّط الزّلات والأخطاء وإساءة الظّن وتغليب الشك، وإما مستغلّين لآرائه وكتاباته ظنًّا منهم أنها تؤيد ما يريدون الترويج له من ملامح فكرية لحقبة من حقب تاريخنا الثقافي: فهم يريدون أن يسحبوا ما كان من طه حسين في الماضي على ما يريدون أن يكون منهم الآن.

ولا يجور أن يؤخذ الحكم على طه حسين، ولا على أديب غيره، من جملة واحدة قالها أو كتبها، ولا من فكرة وردت في أحد كتبه، ولا من قولة نطق بها في موقف دعته ظروف الارتجال أو ظروف الجدال والمخاصمة إلى قولها. إنما لا بدّ أن تُقرأ كتبه كاملة، وأن تستذكر أقواله في مجموعها في المناسبات والظروف المختلفة. وذلك لأن الحكم على اتجاه فكري أو اجتماعي أو سياسي حكم متغير متطور بتغير الظروف وتطور الأحوال. ومن الحق أن المرء تختلف مواقفه من كثير من القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية بحسب نموه الفكري، وزيادة حصيلته من المعرفة، واطلاعه على ما لم يكن يعلم، وبحسب اختلاف الظروف والأحوال المحيطة به (ومن أجل هذا قال الفقهاء من قديم: إن المعلول يدور مع العلّة سلبًا وإيجابًا، وكذلك قالوا: لا يُنْكَر اختلاف الأحكام أو الفتاوى باختلاف الأحوال. وأوضحُ مثالٍ على ذلك ما كان للإمام الشافعي من فقه قديم ثم ما استحدثه من فقه جديد في مصر) وليس من الطبيعي أن يبقى المرء جامدًا على حال واحدة ويغمض عينيه ويغلق عقله أمام المستجدّات والتطورات في الحياة من حوله. وهذه أمور نعرفها في أنفسنا كما نعرفها في غيرنا فلا نستنكرها، فلماذا ننكرها على طه–حسين الإنسان المتطور ذي الذهن المتوثّب والنفس المستوفزة، وهو الذي قال عن هذا التغير والتطور عند حديثه عن طَرَفة[٢]: «فواضحٌ جدًا أن المُثُل العليا[٣] تتغير بتغير البيئات والعصور، ولكنْ واضح أيضًا أن الأشخاص كذلك يتغيرون بتغير البيئات والعصور. فلو عاش طَرَفة في بيئة غير بيئته، أو عصر غير عصره، لما كان طرفة، ولكان تغيرت فلسفته نتيجة لتغير شخصيته...»

فما هي هذه «الثقافة» التي قَرَنَّاها في عنوان هذه المقالة باسم طه حسين. أتراها مقصورة على الشعر المعاصر لطه حسين، وعلى القصة والرواية الحديثتين لعهده، وعلى ما كانت تنشره الصحف من مقالات أدبية أو نقدية، وما كانت تصدره المطابع حينئذ من كتب تضمّ كل ذلك النتاج؟ لم يكن ذلك وحده مفهوم «الثقافة» عند طه حسين، وإنما امتدّ مفهومها ليشمل التراث العربي بكل ميادينه، واتّسع ليحوي الثقافة «العلمية» والثقافة «الفنية» بالإضافة إلى الثقافة «الأدبية». وكان «التعليم» –حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين– الوسيلةَ الكبرى أو الأساسية لنشر تلك الثقافة بأنواعها وميادينها، لذلك كان لا بدّ أن تتداخل «الثقافة» و «التعليم» عند الحديث عن أيّ منهما. ومن هنا جاء كتاب طه حسين «مستقبل الثقافة في مصر» شاملاً لكل هذه الأنواع والميادين الثقافية.

فقد عقد فصلاً في كتابه عن «الإنتاج العقلي»، قال في مطلعه[٤]: «وفي حياتنا العقلية تقصير مَعِيب. لا بدّ من إصلاحه إن كنا نريد أن ننصح لأنفسنا ونعيش عيشة الأمم الراقية، وإن كنا نريد أن ننصح للعلم نفسه ونشارك في ترقيته وتنميته، وإن كنا نريد أن ننصح للشعب فنخرجه من الجهل إلى المعرفة، ومن الخمود والجمود إلى النشاط والإنتاج. ومظهر هذا التقصير المخزي إهمالُنا الشنيع للترجمة والنقل عن اللغات الأوربية الحيّة. فما أكثر الآثار العلمية والفنية والأدبية التي تنعم بها الإنسانية الراقية، وما أشد جهلنا لهذه الآثار وغفلتنا عنها! وما أقل حظنا من الاستمتاع بلذاتها النقية الممتازة. وما أكثر حديثنا عن مجد العرب الأولين حين أقبلوا في شَرَهٍ رائع على آثار الأمم المتحضرة فنقلوها إلى لغتهم، ومزجوها بتراثهم، وغذّوا بها عقولهم وقلوبهم، وكوّنوا منها حضارتهم. نتحدث بهذا كله فنملأ به أفواهنا، وننفخ له أوداجنا، نظلّ بعد ذلك خامدين جامدين لا نسير

سيرتهم ولا نسلك طريقهم. والآثار العلمية والفنية تزيد وتزيد، والعقول الأوربية والقلوب الأوربية تستمتع به وتستمتع، والحضارة الأوربية ترقى وترقى ونحن مستمتعون بما نحن فيه من العجز والقصور: نُعجَب بقديمنا وإن لم نكن له أهلاً، ونرضى عن حديثنا وإن لم يكن خليقًا بالرضى».

وعقد فصلاً عن «الصحافة والسينما والراديو». وقبله عقد فصولاً متعدّدة عن التعليم بجميع مراحله وبأنواعه المتعدّدة، وعن إصلاح التعليم، والامتحانات، والكتب المقرّرة، وتعليم اللغات، وإعداد المعلّم، والتعليم الخاص الأهلي والأجنبي، والتعليم العالي، والتعليم الديني في الأزهر، والتعليم الديني للأقباط. وغيرها من الموضوعات المبثوثة في ثنايا الكتاب.

أما التراث العربي فقد كان دائمًا حريصًا عليه، ضنينًا به، يراه من مقوِّمات ثقافتنا، وطالما ذكر ذلك وكرَّره بعبارات متشابهة أو مختلفة، في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» وحيثما سمح السّياق والمجال في «حديث الأربعاء». فهو القائل في «مستقبل الثقافة في مصر»[٥]: «وإذا أردت أن تحلّل الثقافة المصرية إلى عناصرها الأولى فهذه العناصر بيّنة واضحة، هي التراث المصري الفني القديم، وهي التراث العربي الإسلامي، وهي ما كسبته مصر وتكسبه كل يوم من خير ما أثمرت الحياة الأوربية الحديثة..» وهو القائل أيضًا[٦]: «إن اللغة العربية هي لغتنا الوطنية، فنحن نتعلّمها ونعلّمها لأنها جزء مقوِّم لوطنيتنا ولشخصيتنا القومية لأنها تنقل إلينا تراث آبائنا وتتلقى عنا التراث الذي ستنقله إلى الأجيال المقبلة». ويقول كذلك[٧]: «فنحن إذن نفكر بهذه اللغة، ونحن إذن لا نغلو إن قلنا إنها ليست أداة للتعامل والتعاون الاجتماعيين فحسب، وإنما هي أداة للتفكير والحسّ والشعور... ونحن لا نتعلم اللغة العربية ونعلّمها لأنها لغة القدماء من العرب والمستعربين، وإنما نتعلمها ونعلّمها لأنها لغتنا ولأنها لغة الأجيال المقبلة أيضًا أو لأننا نريد أن تظل لغة لهذه الأجيال».

وكان قد قال قبل ذلك بنحو سنتين أو ثلاث سنوات[٨]: «نحب لأدبنا القديم أن يظلّ في هذا العصر الحديث، كما كان من قبل، ضرورة من ضرورات الحياة العقلية، وأساسًا من أسس الثقافة، وغذاء للعقول والقلوب». وأعاد هذه العبارة بألفاظها مرّتين أُخْرَيَيْن في الصفحة نفسها مع اختلاف يسير في ترتيب الألفاظ. قال: «نحب لأدبنا القديم أن يظل قوامًا للثقافة، وغذاء للعقول، لأنه أساس **الثقافة العربية**، فهو إذن مقوِّمٌ لشخصيتنا، محقّق لقوميتنا، عاصم لنا من الفناء في الأجنبي، مُعين لنا على أن نعرف أنفسنا». ثم يقول مكرِّرًا ومؤكِّدًا: «نحبّ أن يظلّ أدبنا القديم أساسًا من أسس الثقافة الحديثة، لأنه صالح ليكون أساسًا من أسس الثقافة الحديثة. ونحب أن يظل أدبنا القديم غذاء لعقول الشباب، لأن فيه كنوزًا قيّمة تصلح غذاء لعقول الشباب..».

ونختم هذه النقول والاقتباسات بقوله[٩]: «فليس التجديد في إماتة القديم، وإنما التجديد في إحياء القديم، وأخذ ما يصلح منه للبقاء. وأكاد أتخذ الميل إلى إماتة القديم أو إحيائه في الأدب مقياسًا لمن انتفعوا بالحضارة الحديثة ولمن لم ينتفعوا بها..».

وأنا إنما أطلت الاستشهاد والاقتباس لأضع البحث في موضعه الصحيح من واقع النصوص نفسها كما سجّلها طه حسين ونشرها على الناس. فقد أكثر نفر من الكُتّاب من اتّهامه في دينه، وفي عروبته، ووصموه بالتنكّر لتراث هذه الأمة، وذهبوا إلى أنه كان يدعو إلى تقليد أوربا تقليدًا أعمى، وإلى خلع شخصيتنا الإسلامية، وزعموا أنه كان مواليًا لليهود عميلاً لهم، إلى غير ذلك من التُّهم التي عبَّروا عنها بألفاظ وأوصاف نعفّ عن الاستشهاد بها هنا[١٠]. وكانت وسيلتهم إلى هذه التُّهم أن يقتطعوا جُمَلاً لطه حسين من سياقها، أو أن يسيئوا تفسير كلام ذكره في بعض كتبه ويعلّقوا عليه أنواعًا من التعليق يخرج به عما قصده كاتبه، ولجأوا أحيانًا –في ثنايا تعليقاتهم على كلامه– إلى أن يقوّلوه ما لم يقل بل إلى نقيض ما قال.

وكان طه حسين متنبّهًا على كل ما كان يقال عنه، مدركًا لكل ما يُهْمس به من تُهَم أو يُعْلن، فنفثَ نفثة

محزون حين أملى الكلمة الأخيرة في العدد الأخير من مجلة «الكاتب المصري»، وذلك قوله[11]: «لقد أرجفَ المرجِفون والذين يسرهم الطّعن في طه حسين والذين لا يعملون ويؤذي نفوسهم أن يعمل الناس، وقالوا إن مجلة الكاتب المصري قد صدرت لنشر الصهيونية، والآن وقد انتهى عمر المجلة فإن أعدادها كلها بين يدي القرّاء فهم لا يرون فيها إلا دفاعًا عن مصر والعروبة وخدمة لهما بقدر الوُسع والطاقة».

وإذا كان كتاب «مستقبل الثقافة في مصر» قد ناب عن تقريرين كان من المفروض أن يقدّمهما إلى وزارة المعارف حينئذ بعد أن عاد من مؤتمرين كانت الوزارة قد أوفدته إليهما[12]، فإن من الطبيعي أن يكون الكتاب محصورًا في نطاق مصر، وأن تغلب صفة «المصرية» على الثقافة دون أن يكون في تلك الصّفة سَلْخٌ للثقافة عن أصلها الكبير وصفتها العامة وهي «العربية». ونحن اليوم نكتب عن «الثقافة» في سوريا أو في العراق أو في الأردن، ولا نعني ألبتَّةَ أن كل واحدة منها ليست «عربية» أو أنها مغايرة للأخرى في نسَبها. ومع ذلك فإن صفة العربية الجامعة لا يجوز أن تنفي التنوع في إطار الوحدة، ولا تلغي الخصوصية التي يفرضها اختلاف البيئة المحلية الجغرافية، ولا تنكرَ اختلاف الخصائص التي يفرضها التطور بسبب تعاقب العصور. وهكذا فإن الحديث عن «مستقبل الثقافة في مصر» لا يعني بالضرورة التنكّر لعروبة تلك الثقافة. وهو ما يظهر جليًّا في هذا الكتاب وفي غيره مما كتبه طه حسين، فقد كانت فكرة العربية الجامعة تكمن مستترة أحيانًا وراء سطوره وكلماته، وتظهر أحيانًا سافرة لا لبس فيها بالتعبير الصريح؛ وهو ما جعلني أثبتها في العنوان بصفتها «العربية».

فقد مرَّ بنا في الصفحات السابقة أنه في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» عَدَّ «التراث العربي الإسلامي» – بهذين الوصفين الصرّيحين – أحد المقوّمات الثلاثة للثقافة «المصرية»، وكذلك مرَّ بنا في الصفحة نفسها دفاعه عن اللغة العربية ونقلْنا قوله إنها مقوِّم للوطنية المصرية ولشخصية المصريين القومية. وذهب إلى أبعد من ذلك في التعبير عن فكره العربي حين دعا إلى التعاون الثقافي بين «الأقطار العربية» وإلى توحيد البرامج الثقافية بين هذه الأقطار، وانتهى إلى عبارة فيها خلاصة المقوِّمات التي تجعل من الأمة أمةً، وذلك في قوله[13]: «فما أرى أن مصاعب سياسية تقوم دون هذا النوع من التعاون الثقافي بين الأقطار العربية التي تجمعها وحدة اللغة والدين والمثل الأعلى، والتي تشترك في منافع اقتصادية عظيمة الخطر». ويكرّر ذلك في الصفحة التالية بقوله: «وحسب مصر أنها....تؤدي ما عليها من حقّ لجيرانها وشركائها في اللغة والدين والاقتصاد..» ويضيف إلى هذه المقوّمات في الصفحة نفسها الاشتراك في «الذوق والميل والشعور». ويجمع هذه العناصر والمقومات التي تشمل مصر والبلاد العربية الشرقية بقوله[14]: «وأنا أفهم في وضوح، بل في بداهة، أن نشعر **بالقرابة المؤكدَّة** بيننا وبين الشرق الأدنى، لا لاتحاد اللغة والدين فحسب بل للجوار الجغرافي، وتقارب النشأة والتطور التاريخي..»».

وقد عددتُ له عشرين موضعًا – في ست صفحات متوالية –[15] يصف فيها سوريا ولبنان وفلسطين وما حولها بأنها «الأقطار العربية» أو «البلاد العربية» أو «الشرق العربي». وهو يكرّر هذه العبارات بأوصافها في مواضع أخرى متعدّدة من الكتاب، وقد يحدّد تلك البلاد بقوله: «فلسطين والشام والعراق» ويصفها بأنها «الشرق القريب» و«الشرق الذي يقع في حوض البحر الأبيض المتوسط»[16].

ومع تكرار ذكره «الشرق العربي»[17] و«الشعوب العربية»[18] و «العرب»[19] فقد انزلق قلمه في موضعين أو ثلاثة مواضع فوصف العرب بـ «الأمم العربية»[20] بصيغة الجمع. وقد عمدت إلى استعمال لفظة «انزلق» عمدًا، لأن كل ما ذكرته سابقًا لا ينتهي إلا إلى فهم عقلي واضح عند طه حسين يجعل من تلك «الشعوب» أمة واحدة وليس «أممًا» وقد وصف هذه الأمة – قبل خمسة عشر عامًا من كتابته «مستقبل الثقافة في

مصر» – بأنها «الأمة العربية» وذلك في مقالة له نشرها في جريدة السياسة سنة ١٩٢٢. وكرّر ذلك التعبير والوصف مرات كثيرة في المقالة نفسها وفيما تلاها من مقالات في السنة نفسها[٢٢].

ومن هنا لا يجوز أن نتربّص بطه حسين، ونأخذه بتعبيرين أو بثلاثة تعبيرات، ربما لم يقصدها ولم يكن على وعي كامل بمدلولاتها، كما كان يعنيها روّاد القومية العربية وأحزابها الذين شدّدوا على أنفسهم وعلى غيرهم بمثل هذه الألفاظ. وأحسبه لو روجع فيها لرجع عنها لأنها لا تتفق مع جميع تعبيراته الأخرى التي أشرنا إلى نماذج منها. وإن كنت أعلم عنه، كما يعلم غيري، أنه كثيرًا ما يركبه العناد فيأبى أن يجهر في حينه بالرجوع عما صدر عنه، ولكنه لا يلبث أن يبثّ ما يدلّ على رجوعه في ثنايا كتابات أخرى له، دون أن يشير إلى ما كان كتبه في الماضي، فيأتي حديثه اللاحق كأنه متّسق مع مجمل رأيه السابق دونما تناقض بين ما كان وما هو كائن. ثم إنني أعلم من أمره ما يعلمه غيري من تلك السخرية التي كان يوجع بها أناسًا يَعنيهم، يذكرهم حينًا ويتجاهل ذكرهم أحيانًا، ويصبُّ سخريته على ما يرون من أفكار أو يَدينون به من معتقدات. ولم يترك الأمر لنا لنستنتجه إذْ طالما أعلنه جهارًا دون تردّد ولا مواربة. ومن أمثلة ذلك قوله[٢٣]: «وإنما حمّلني الله عزَّ وجلَّ عبئًا من أعباء الحياة فحاولت أن أنهض به كما استطعت، فأرضيت قليلاً من الناس ثم لم ألبث أن أسخطتهم وأسخطت كثيرًا من الناس، ثم لم ألبث أن أرضيتهم، ثم اضطربت الأمور أي اضطراب واختلطت أي اختلاط وإذا أنا الآن لا أُفرّق بين الراضين عني والساخطين عليَّ لأني لا أميز أولئك من هؤلاء. وأغرب من هذا كله أني لم أرض عن نفسي قطّ ولم أعرفها في يوم من الأيام، وإنما سخطت عليها دائمًا وأنكرتها دائمًا. وأشدّ من هذا كله غرابةً أني لا أستطيع أن أحمل نفسي على الصمت الذي يريحني ويريح مني. لا أستطيع أن أحمل نفسي على الصمت لأنها تأبى إلا الكلام حين يوجد موضع للكلام، ولأني إنْ أكرهتها على ما لا تحب واضطَررتها اضطرارًا إلى الصمت وحملتها على الإغراق فيه جاءني الراضون عني والساخطون عليّ فاستكرهوني على القول وأخرجوني من العزلة وخلطوني بأنفسهم وأشركوني في خصوماتهم ومشكلاتهم التي لا تنقضي. ليسخط عليّ من أدباء الشباب والشيوخ من شاء إذن، فلن يكون سخطهم عليَّ مهما اشتدّ أعظم من سخطي على نفسي ولْيرضَ عني من شاء من أدباء الشباب والشيوخ، فلن يستطيع رضاهم عني مهما يعظُمْ أن يُرضيني عن نفسي».

وهل أوضح من حديثه عن نفسه، واعترافه بنزوعه إلى مصادمة الناس، من قوله: «يجب أن أعترف بأن الناس قد رفقوا بي أكثر مما رفقت بهم، فما أقلّ ما نالوني به من الأذى، وما أكثر ما جرّعتهم من مرارة الحديث. شككت في أكثر ما آمنوا به، وصارحتهم بهذا الشكّ في غير رفق ولا لين، وعِبْتُ عليهم في قسوة وعنف أحبّ الأشياء إليهم، وأكرمها عليهم، من نظمهم السياسية والاجتماعية، ومن سيرة بعضهم مع بعض، وسيرة كلّ واحد منهم حين يخلو إليها».

وهو القائل قبل ذلك بنحو عشرين سنة[٢٤]: «وأنا أعلم أن هذا لم يعجب الناس ولن يعجبهم، وأنا أعلم أنهم كرهوا وسيكرهون أنْ يعمد كاتب إلى مثل هذه الناحية من نواحي الأدب العربي فيدرسها درسًا مفصلاً ويُظهِر الناسَ على دقائقها وأسرارها، ولكني مع ذلك عمدت إليها، وسأعمد إليها متى أتيح لي ذلك..».

ولا بدّ من توضيح مقصده من «الثقافة المصرية» التي أكثر من الإلحاح عليها في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر». فهو لا يقصد إلا أن البيئة المصرية لها من الخصائص والصفات المحلية ما يطبع الثقافة بطابعها فيجعل من الجائز أن توصف بأنها ثقافة «مصرية». وقد أسهب في بيان هذا التوضيح في فصل خاص في كتابه عنوانه: «أتوجد ثقافة مصرية، وما عسى أن تكون؟» يقول فيه[٢٥]: «ولك أن تنظر في أي لون من ألوان العلم والأدب والفن التي تدرَّس في مصر التي

ينتج فيها العلماء والأدباء والفنانون المصريون، فسترى أنها مطبوعة بالطابع المصري القوي الذي لم يستطع الزمان أن يمحوه أو يعفّي آثاره. سترى فيها هذا الذوق المصري الذي ليس هو ابتساماً خالصاً ولا عبوساً خالصاً ولكنه شيء بين ذلك فيه كثير من الابتهاج وفيه قليل من الابتئاس. وسترى فيها هذه النفس المصرية التي تجمع بين الجدّة والقِدَم والتي تثبُ إلى أمام ولكنها تستأني وقد تقف من حيث تستأني، وقد تقف من حين إلى حين لتنظر إلى وراء. سترى فيها الاعتدال المصري الذي يشتق من اعتدال الجو المصري والذي يأبى على الحياة المصرية أن تسرف في التجديد. ثم ستراها قد اتخذت اللغة العربية المصرية له أداة مرنة أنيقة رشيقة لا تنبو عن الذوق ولا تتجافى عن الطبع ولا تكلف قارئها مشقة وجهداً. ولا تقل إن اللغة العربية مشتركة بين مصر وغيرها من البلاد العربية، فهذا حق. ولكن لمصر مذهبها الخاص في التعبير كما أن لها مذهبها الخاص في التفكير».

فإذا لم تكن هذه الثقافة «المصرية» عند طه حسين إلا مذهباً له صفاته بين مذاهب «الثقافة العربية» التي تتصف بأوصاف خاصة يفرضها اختلاف البيئات الجغرافية أو اختلاف العصور. وهو ما أشرنا إليه قبل قليل، وهو كذلك ما نتفق معه عليه كما يتفق كثيرون من مؤرخي الأدب ونقّاده. وحين أساء بعض الكتّاب فهم ما يقصده من الثقافة «المصرية» ومن التراث «الفرعوني»، صرخ صرخته المدوّية[٢٦]: «فكان حظ مصر إذن من العلم بتاريخ الفراعنة كحظ غيرها من البلاد العربية إلى أواسط القرن التاسع عشر، وكانت أثناء العصور الإسلامية خالصة للعروبة وللحضارة العربية والتراث العربي واللغة العربية.... من أجل هذا لا أعرف أبلغ من السخف ولا أدنى إلى هذيان المحمومين من هذا الكلام الفارغ الذي تردده ألسنة الفئة الباغية في سورية من أن مصر فرعونية حريصة على فرعونيتها معرضة عن العروبة، متنكرة لها».

لقد دافع طه حسين عن اللغة العربية وتراثها دفاعاً قلّ نظيره، وقد ذكرت قبل صفحات أمثلة على ذلك. وأريد أن أسجّل هنا ما أورده الدكتور محمد حسن الزيات[٢٧]، زوج ابنته أمينة، من أن الدكتور إبراهيم بيومي مدكور – الأمين العام لمجمع اللغة العربية بالقاهرة حينئذ وكان طه حسين رئيس المجمع- قال في مبنى المجمع لطه حسين: «إن زميلنا عبدالعزيز باشا فهمي يرى – كما تعلم – أن نكتب العربية بالحروف اللاتينية. ويرد طه حسين: عبدالعزيز باشا فهمي، عقله من أكبر العقول في مصر، ولغته العربية فصيحة بليغة، وهو كما تعلم صديق من أعز الأصدقاء، ولكني أرفض رأيه هذا وأحاربه حرباً لا تتوقف حتى نقضي تماماً على هذه الفكرة. اللغة التركية يمكن أن يكتبها أهلها باللاتينية، أما اللغة العربية فلا. اللغة التركية ليست لها حروفٌ خاصة بها أصلاً».

وكان قد ذكر قبل ذلك في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» كلاماً يكاد يكون هو هذا الكلامَ الذي ساقه الزيات على لسانه، فهو يقول – بعد حديث عن إصلاح الكتابة–[٢٨]: «وهذا النحو من الإصلاح إذا تمَّ – ولا بدَّ من أن يتمّ – حال بيننا وبين الالتجاء إلى ما التجأ إليه الترك، وما يدعو إليه كثير من الناس من..الإعراض عن كتابتنا العربية إلى الكتابة اللاتينية. وهنا أحبّ أن يعلم المحافظون أني قاومت وسأقاوم أشدّ المقاومة دعوة الدّاعين إلى اصطناع الحروف اللاتينية، لأسباب لا أطيل بتفصيلها الآن. ولكن هذه المقاومة لن تغني شيئاً، ولن يشاركني فيها الناس جميعاً إذا نحن لم نسرع إلى إصلاح الكتابة، لنبطل هذه الدعوة من أساسها، ونلغي حجة الذين يجهرون بها ويُلحُّون فيها».

ولم يكن موقفه من العامية بأقلَّ مهادَنةً من موقفه من الحروف اللاتينية، فهو القائل[٢٩]: «أريد هنا أن يطمئنّ المحافظون عامة والأزهريون خاصة أشد الاطمئنان وأقواه. فاللغة العربية التي أريد أن تعلم في المدارس على أحسن وجه وأكمله هي اللغة الفصحى لا غيرها، هي لغة القرآن الكريم والحديث الشريف،

وهي لغة ما أورثنا القدماء من شعر ونثر، ومن علم وأدب وفلسفة. نعم وأحب أن يعلم المحافظون عامة والأزهريون خاصة – إن كانوا لم يعلموا بعد – أني من أشد الناس ازوراراً عن الذين يفكرون في اللغة العامية على أنها تصلح أداة للفهم والتفاهم، ووسيلة إلى تحقيق الأغراض المختلفة لحياتنا العقلية. قاومت ذلك منذ الصبّا ما وسعتني المقاومة، ولعلي أن أكون قد وُفِّقت في هذه المقاومة إلى حد بعيد، وسأقاوم ذلك فيما بقي لي من الحياة ما وسعتني المقاومة، لأني لا أستطيع أن أتصور التفريط، ولو كان يسيراً، في هذا التراث العظيم الذي حفظته لنا اللغة العربية الفصحى ولأني لم أؤمن قط ولن أستطيع أن أؤمن بأن للغة العامية من الخصائص والمميزات ما يجعلها خليقة بأن تسمى لغة، وإنما رأيتها وسأراها دائماً لهجة من اللهجات قد أدركها الفساد في كثير من أوضاعها وأشكالها، وهي خليقة أن تفنَى في اللغة العربية الفصحى إذا نحن منحناها ما يجب لها من العناية فارتفعنا بالشعب من طريق التعليم والتثقيف، وهبطنا بها هي من طريق التيسير والإصلاح إلى حيث يلتقيان في غير مشقة ولا جهد ولا فساد».

ومما يتّسق مع ما تقدّم تشديدُه النكير على المدارس الأجنبية، ومطالبته الحكومة بالإشراف عليها ومراقبتها، قال في ذلك[٢٠]: «وهناك التعليم الأجنبي الذي قام في مصر، مستظلاً بالامتيازات الأجنبية، غير حافل بالدولة، ولا خاضع لسلطانها ولا ملتفت إلى حاجات الشعب وأغراضه، ولا معنىً إلا بنشر ثقافة البلاد التي جاء منها، والدعوة لهذه البلاد، وتكوين التلاميذ المصريين على نحو أجنبي خالص، خليقٍ أن يبغّض إليهم بيئتهم المصرية، وأن يهوّن في نفوسهم قدر وطنهم المصري».

ويسهب في الحديث عن هذه المدارس إلى أن ينتهي إلى قوله[٢١]: «وإذن فلا ينبغي أن يكون هناك مصريون يخرجون من المدارس المصرية وقد تعلّموا الدين القومي واللغة القومية والتاريخ القومي، وآخرون يخرجون من المدارس الأجنبية وليس لهم من التعليم الديني حظ ما.... ويجب أن يفهم الأجانب والمصريون جميعًا أن قيام المدارس الأجنبية في أرض البلاد المستقلّة مخالف لطبيعة السيادة الوطنية، فإذا قبلت مصر أن تقوم في أرضها هذه المدارس فيجب أن تطمئن إلى أنها لن تكون مصدر شرّ لها، أو خطرٍ على عقلية أبنائها».

وكان كثيرون قد عابوا عليه موقفه من أوربا ودعوته إلى أن تكون مصر جزءًا منها، وانتقدوه أشدّ انتقاد. ويبدو أن هؤلاء العائبين المنتقدين لم يستوعبوا ما ذكره طه حسين في هذا الموضوع، أو استوعبوه ولكنهم كانوا يقفون منه موقف المخالفة والخصومة بالحقّ وبالباطل. ولو رجعنا إلى كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» لوجدناه بريئًا من كلّ التهم التي وُجِّهت إليه، إذ إنه وضّح موقفه توضيحًا ما بعده من مزيد، فهو القائل[٢٢]: «فلا ينبغي أن يفهم المصري أن بينه وبين الأوربي فرقًا عقليًا قويًا أو ضعيفًا ولا ينبغي أن يفهم المصري أن الشرق الذي ذكره كيبلنج في بيته المشهور (الشرق شرق، والغرب غرب ولن يلتقيا) يصدق عليه أو على وطنه العزيز. ولا ينبغي أن يفهم المصري أن الكلمة التي قالها إسماعيل وجعل بها مصر جزءًا من أوربا، قد كانت فنًا من فنون التمدّح، أو لونًا من ألوان المفاخر. وإنما كانت مصر دائمًا جزءًا من أوربا، في كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية، على اختلاف فروعها وألوانها».

ويتكرّر هذا الكلام منه بألفاظ وصيغ مختلفة في مواضع متعدّدة من كتابه، فيقول أيضًا[٢٣]: «فإذا دعونا إلى الاتصال بالحياة الأوربية ومجاراة الأوربيين في سيرتهم التي انتهت بهم إلى الرقي والتفوق، فنحن لا ندعو إلى آثامهم وسيئاتهم، إنما ندعو إلى خير ما عندهم وأنفع ما في سيرتهم.... ونحن حين ندعو إلى الاتصال بأوربا والأخذ بأسباب الرقي التي أخذوا بها، لا ندعو إلى أن نكون صورًا طبق الأصل للأوربيين كما يقال، فذلك شيء لا سبيل إليه ولا يدعو إليه عاقل».

ولا سبيل إلى الاستشهاد بكل أقواله ومواقفه في

هذا الموضوع، وحسبنا أن نضيف اقتباساً ثالثًا من كلامه هو قوله[٨]: «فأنا لا أدعو إلى أن ننكر أنفسنا، ولا إلى أن نجحد ماضينا، ولا أن نفنى في الأوربيين. وكيف يستقيم هذا وأنا إنما أدعو إلى أن نَثْبُتَ لأوربا ونحفظ استقلالنا من عدوانها وطغيانها ونمنعها من أن تأكلنا؟!».

وأحسب أن الحديث قد بلغ هنا نهايته، أو يوشك. ولا بدّ من خاتمة نذكر فيها أن طه حسين كان يريد أن يُدْخِل مصر، ومعها البلاد العربية، في العصر الحديث، وكان يدعوها إلى الأخذ بأسباب العصر من: تحكيم العقل، والتزوّد بالعلم، والثقافة المتجدّدة المتطورة، مع التمسك بالإسلام والدين عامةً، والمحافظة على التراث وفهمه فهمًا صحيحًا والاستفادة منه لبناء حاضرنا ومستقبلنا، والمحافظة على اللغة العربية الفصيحة وخطّها، ورفض الدعوة إلى العامية وإلى استعمال الحروف اللاتينية. ولكنه اتخذ لذلك أسلوبًا في الكتابة يقوم أحيانًا على السخرية من غيره، أو تسفيه آرائهم، من أجل أن يستفزّ النفوس والعقول، ويحرّكها إلى التفكير العلمي المنهجي، ويخرجها من الجمود والخمود اللذين كانا يرينان على الحياة العقلية والعلمية حينئذ. كذلك كان في مقالاته «حديث الأربعاء» وفي كتابه «الشعر الجاهلي» وفي دراساته الدينية «على هامش السيرة» وعن «الفتنة الكبرى» وسواهما. ولكنّه مع ذلك ظلّ محتفظًا بعفّة القلم واللسان، فلم تصدر منه كلمة نابية في كل ما كتب، وقلما كان يتعرض للأشخاص في ذواتهم بالتجريح والطّعن، وإنما كانت سخريته من الآراء وحدها.

ومن واجب وزارات التربية والتعليم ووزارات الثقافة في أقطار وطننا العربي أن تؤلف لجانًا لدراسة كتاب «مستقبل الثقافة في مصر» لتستخرج منه أسسًا لسياساتها التعليمية والثقافية. وكذلك فإن من واجب وزارات التربية والتعليم والمعاهد المتوسطة والجامعات أن تقرّر كتب «حديث الأربعاء» أو فصولاً منها على طلبة السنوات النهائية في التعليم الثانوي والسنوات الأولى في المرحلة الجامعية لتصل الطلبة وصلاً حقيقيًّا ممتعًا بجوانب تراثنا الأدبي بأسلوب يعلّم العقل والعلم معًا ويثير الخيال والعاطفة.

وعسى أن يكون في ذلك تعويض وتكفير عما لحقه في حياته وبعد مماته من تجنٍّ وافتئات، أما ثوابه الأوفى فعند ربّ العالمين إن شاء سبحانه. ■

دراسات عربية

الحواشي:

١ من أمثال: رفاعة رافع الطهطاوي، ومحمد عبده، وقاسم أمين، وأحمد لطفي السيد، وأحمد فتحي زغلول، وغيرهم

٢ حديث الأربعاء ١:٦٩، دار المعارف بمصر ١٩٥١م.

٣ في الأصل: الأمثال. وقد نخالفه في موضوع المثل العليا وتغيرها هنا، ونكتفي بالحكم على تغير بعض الآراء والأحكام وربما المواقف.

٤ مستقبل الثقافة في مصر: ٢٧٤، دار المعارف بمصر ١٩٩٣م.

٥ ص: ٢٩٤

٦ ص: ١٧٦

٧ ص: ١٧٧

٨ في مقالة نشرها بجريدة الجهاد ١٩٣٥/١/٣٠م ثم جمعها في كتاب: حديث الأربعاء ١:١٣.

٩ حديث الأربعاء ١:١٤.

١٠ انظر لذلك مثلاً: الدكتور عبدالمجيد المحتسب، طه حسين مفكّراً، مكتبة النهضة الإسلامية، عمان ١٩٨٠. ومحمود مهدي الإستانبولي، طه حسين في ميزان العلماء والأدباء، المكتب الإسلامي، بيروت ١٩٨٣، وسواهما كثير.

١١ الدكتور محمد حسن الزيات، ما بعد الأيام: ١٣٨، دار الهلال بمصر ١٩٨٦م.

١٢ هما مؤتمر اللجان الوطنية للتعاون الفكري، ومؤتمر التعليم العالي، وقد عقدا في باريس سنة ١٩٣٦م أو ١٩٣٧م كما ذكر في مقدمة كتابه «مستقبل الثقافة في مصر»: ١١و١٢. وقد ذكر الدكتور محمد حسن الزيات (زوج أمينة بنت طه حسين) في كتابه «ما بعد الأيام»:١٤٢، دار الهلال بمصر ١٩٨٦م أن كتاب مستقبل الثقافة بمصر «كان يعده في الأصل ليقدمه تقريراً إلى النحاس باشا».

١٣ مستقبل الثقافة في مصر: ٢٨٨.

١٤ ص: ٢٢.

١٥ ص: ٢٨٧-٢٩٢.

١٦ ص:١٩

١٧ مثلا: ص ١٨٣ و ٢٩١

١٨ مثلا: ص ١٨٣

١٩ مثلا: ص ١٨٤

٢٠ ص: ١٨٦ و ٢٨٧

٢١ جمعها مع مقالات أخرى في كتابه «حديث الأربعاء». أنظر نشرة المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٢٥م، ص:٦، ونشرة دار المعارف ٢:٦، الطبعة الثانية.

٢٢ ما سبق ص : ١٠و١١و١٢و١٤و١٧...

٢٣ خصام ونقد: ١٣٣، دار العلم للملايين ببيروت ١٩٥٥م.

٢٤ حديث الأربعاء، المقدمة ص: ز، المكتبة التجارية الكبرى بمصر.

٢٥ مستقبل الثقافة في مصر :٢٩٣.

٢٦ كتابه «كلمات»:٢٨-٢٩، دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٧م.

٢٧ ما بعد الأيام: ١٥٨.

٢٨ مستقبل الثقافة في مصر: ١٨٨-١٨٩.

٢٩ مستقبل الثقافة في مصر ١٨٢.

٣٠ ص: ٥٥.

٣١ ص: ٥٩.

٣٢ مستقبل الثقافة في مصر: ٢٨.

٣٣ ص: ٤٤.

٣٤ ص: ٤٩.

المثقف العربي

و انفجار الأسئلة

عبدالسلام المسدّي *

مأزق الوعي

هل بوسع المثقف العربي أن يصنع شيئا على حدّ ما يصنع أيّ مثقف آخر في وطنه؟ وهل ما زال بإمكانه أن يحلم بقدرته على أن يزرع في جنان الأرض بذور فكرة تختمر فتنمو ثم تشيع فتُحرك الحدث وتؤثر في مجاري الواقعات ولو بمقدار أصغر الأظافر؟ تُرى هل تصطخب بواطن المجتمع بعد أن استجْرحت فتهتزّ البُنى أسفل الهرم وأعلاه فينادي الجميعُ بالمثقف أنْ ألق علينا بشعاع الفيض يُسربلنا دفءً أو يوقدنا حِمَمًا؟

ما عسى لو أن حركة الأفلاك تدور دورتها العجائبيّة فتتبدّلَ النقمة التي بين أنصار المثقف وأعدائه؟ وهل يستفيق القائمون على مصائر الأمّة فيتبيّنوا أنهم قد يضعون الدساتير، وقد ينتجون مالاً ويصوغون القرارات، وقد يوقعون على المعاهدات أو ينخرطون في الأحلاف، ولكنهم ليسوا في حاجة إلى شيء كما هم في حاجة إلى صناعة الرُّؤى وابتكار الأفكار؟ أفلا تتفتح بصائرنا جميعًا فنرى كيف أن التحكم في مجرى الأحداث والسيطرة على حركة العالم إنما المرجعُ فيهما إلى فكرة تصاغ فتستوي خيارا ثم تغدو محرّكا يجرف كلَّ ما حوله جرفا؟

لقد كان كافيا أن نسمّي؛ أن نُطلق اسما؛ أن نصطلح على الأشياء اصطلاحا نريده ونحمل الناس عليه بعد أن نُضمِّر ونُبيّت. كان كافيا أن نسمّيَ الدفاع عن الحق إرهابا. كان كافيا أن نسمّيَ مقاومة الذي يغتصب الأرض ويُزهق الأرواح إرهابا. كان كافيا ألا نتحدّث عن الاستماتة في سبيل الحق بلفظ «الاستشهاد» وأن نتحدث عنها بلفظ «الانتحار». كان كلّ ذلك كافيا كي نحوّل الأفكار إلى ترسانة للاحتشاد وإلى وقود للاستنفار. كان كافيا أن يقع تخليق فكرة في الأنبوب داخل ورش صناعة الأفكار حتى يَتّم تخليق أعظم تواطؤ في التاريخ داخل معسكر السياسة الدولية الحديثة.

صناعة الأفكار حين يقتنع بها أهل القرار فيحوّلونها إلى طاقة تتحرك فتدفع قاطرة التاريخ هي تلك التي ينتجها المثقف، وعلى هذا الأساس يسمّونه المفكّر أو رجل الفكر، لا على معنى أن صاحب القرار ليس مفكرا، وإنما على معنى أن شغل المثقف، ووظيفته، وعلة وجوده، هي إنتاج الأفكار وصياغة الرؤى، بينما وظيفة السياسي -تلك التي يحاسب عليها- هي إنتاج القرار ثم إجراؤه والسّهر على تنفيذه.

* ناقد وأكاديمي من تونس.

صناعة الأفكار هي كتلك التي وضعها ميشال فوكو في كتابه «الكلمات والأشياء»[١] فيُرينا كيف يسير العالم طبقا للمنظومات الرمزيّة التي تتحوّل إلى سلطة داخل المجتمع، وكيف تتمّ السيطرة على الكون من خلال ثلاثة نواميس: الحياة، والعمل، واللغة. وصناعة الأفكار هي كتلك التي يقولها جون أوستين حين يضع كتابه الخطير الفريد: «كيف نصنع الأشياء بالكلمات»[٢].

قد يكون من هموم المثقف أن «يتحدّث سياسة» وقد لا يكون ذلك الحديث بين همومه. ولكنه -سَعَى أم أبَى- يظلّ مهمومًا باللغة، ويظل مهمومًا بالخطاب، ويظل حاملاً لهمّ آخر هو همّ مؤسّسة الفكر: ما مآلها؟ .وما الذي يتهدّدها؟ وكيف ستخرج من الأنفاق التي حشرتها الأحداث فيها.

إن الكون لغة. وإن العالم تسمية. وإن الفعل الأعظم بيد الإنسان هو تعيين الأشياء بواسطة الكلمات عسى أن يسيطر على الوجود حين يسيطر بالأسماء على المسميَّات. وعندما تفجّرت الأبراج كان أكبر تسابق حصل على البسيطة بين كل أطراف المعمورة هو إنجاز فعل التسمية، كان لكلّ ألفاظه، ولكل مقاصده، ولكلّ مكره في مخاتلة الآخر عبر لعبة الكلمات. كانت هناك -بين الشرق والغرب ثم بين الشمال والجنوب- ألفُ تسمية وتسمية، وكان هناك -بين جليّ ومُضمَر- ألف ألف دلالة. وسيَفْرَغ يوماً أهل الخبرة والدراية حين تضع الأحداث أوزارها فَيَجمعون ما تراكم من أكداس التسميات كي يستعصروا ما في حناياها من تأويلات سياسيّة غامرة، ويستنطقوا ما تشي به من مواقف ثقافيّة أو رؤى حضاريّة.

عربيًا -بين عشرات التسميات- كان هناك «ثلاثاءُ الرعب» وكان هناك «الثلاثاء الأمريكي» ولكن كان هناك أيضا تسمية أخرى بها يتمّ استجلاب التاريخ العربي من مخازن الذاكرة المتوجّعة، كان هناك «أيلول أمريكا الأسود» الذي يعيد إلى الوعي العربي «أيلول الأسود» بحم تطابق الشهر على الشهر يوم تفجرّ الوضع بين الفلسطينيّين وأشقائهم الأردنيّين علم ١٩٧٠، وانبثقت منظمة أيلول الأسود التي اغتالت الوزير الأوّل الأردني وصفي التلّ وهو في القاهرة في ٢٨ نوفمبر ١٩٧١. وبين التسميات كان هناك «أحلكُ أيلول» و«أيلول الأسودُ جدًا». ولم يكن أحد - في بداية الأحداث- يتوقع أن أيلول أمريكا الأسود سيكون هو أيلول العرب الأسود، وأن التاريخ سيتم استنساخه من جديد عبر الخلقة المشوّهة المرعبة.

عندما اندكّت الأبراج يوم ١١ سبتمبر ٢٠٠١ اندك معها نظام القناعات التي كانت تسكن نفوس الناس الذين هم ناس الأبراج، والذين منهم يتكون شعب الأبراج، ويومها تفجّرت معها منظومة المسلمات التي كانت لدى السّياسيّين هناك كالبديهيّات تحكم خيار القيادات مهما اختلفت رؤاهم، ومهما تباينت مرجعيّاتهم الحزبيّة والانتخابيّة.

وانفجرت الحناجر يومئذ بكل شيء إلا بأصوات النقد الذاتي الغائص على أعماق الظواهر. والأفواهُ التي تجرّأت هناك -فخرجت عن السّرب، ونطقت على استحياء- إنما قامت توجّه اللوم لأجهزة الاستخبارات كيف غَفَتْ وتَغَفّلت، وكان ذلك شاهدا جديدا على إمعانها في تغييب الوعي بعميق الظواهر وخفيّها. فاللوم إلى حد التأنيب، والتقريع الذي شارف التّجريح، كلاهما كان يعني أن الاستحكام لم يُدرك مداه، وأن الإحكام أولى من الاستحكام. وكلاهما كان إرهاصا بالإعلان عن ميلاد الحزب الجديد النافي لثنائية الجمهوريّ والديمقراطيّ: حزب الدولة الأمنيّة الحديديّة.

مثقف ومثقف

تحطيم الأبراج قد قوض رتابة التاريخ داخل مملكة الأبراج. أما ما تلا اندحارَ الأبراج فقد أتى على قلعة أخرى يَدك قواعدها، ويخلخل أسسها التي في باطن الصّخور الأرضيّة: إنها قلعة الفكر الإنساني التي شيّدتها جهودُ البشرية عبر الثقافات المتعاقبة، والتي كان العالم الذي راح يصفّق لما جرى بعد تفجير

الأبراج هو آخرَ حلقة من حلقات سلسلتها التاريخية الطويلة. اضطربت المنظومات داخل مملكة الأبراج، فانبرى حرّاسها يَنْشدون تقويض جمهورية العقل حيثما كان عقل، وحيثما كان تسليمٌ بسلطان العقل. وكان لزاما عليهم أن يجهزوا جيوشا من الدلالات ينسفون بها قلعة اللغة من الداخل، ويُطيحون فيها بالقواسم الفاصلة بين الحقيقة والمجاز حتى تَنْفسح الفضاءات وتتمطط فتزهو بين أرجائها لعبة الخطاب، وتتألق أعراسُ التّخييل، فتُدفَن عفّة الدلالة وتُقبر براءة التأويل في موكب جنائزيّ رهيب.

صُنّاع التاريخ -المحرّكون لقطاره كالجالسين على مراكبه- تساءلوا: مَن نحن؟ تساءلوا جمعًا، وتساءلوا فرادى. كلٌّ واحد قال: من أنا؟ وكان أول المتسائلين ذاك الذي كان يقال عنه إنه المثقف، وكان قد سلّم لنفسه بأنه المثقف، وكان قد اعترفت له الجموع بأنه قيّمٌ على الكلمة، وأنه وصيّ على جراحات الناس المكلومين بمدية الأحداث.

كان المثقف الآخر -حيثما كان مثقفٌ مالك لأمره خارج حدود الوطن العربي- يتساءل عما يجري من الأحداث، ويتساءل عما كان عليه أن يفعل في ملاحقة الأحداث. وكان المثقف العربي يتساءل هو أيضا. فأما المثقف الآخر فكان تَسآله ذا حركة مُثناة لأنه مزدوج الاتجاه على مطافين: يسائل الأحداث كيف حصلت، وهل من مفسّر لحصولها، صارفا النظر تحت وقع الصّدمة الأولى عن مدى المسوّغات الثاوية وراء تدحرج الأبراج، وعن مدى المبرّرات الكامنة وراء كل ما حصل بعد تهاوي الأبراج، ويسائل صنّاع القرار الذين رسموا الخيارات التي حَدّدت مسار الأحداث بعد الانفجار. كان ذلك المثقف واقفا يواجه التاريخ ويواجه المؤسّسة التي تتحمّل أعباء التاريخ.

وأما المثقف العربي فقد كان في وضع لا يَحْسده عليه إلا الغافلون. كان على مَوْطئ متشقق. والسبب أنّ تَسآله كان مثلّث الأضلاع: كان يتساءل عن الحدث، وكان يتساءل عمّن صنع الحدث، ويتساءل عمن يصنع القرار فيما بعد الحدث، ولكنه كان يقيس كلَّ ذلك بالمسافة التي تفصله عن موقع صنْوه: ذلك المثقف الآخر، في العالم الآخر. كان يقيس أوّلا المسافة التي بينه وبين الأحداث في مقابل المسافة التي تفصل بين المثقف الآخر وبين نفس الأحداث، ويقيس ثانيا المسافة التي بينه وبين أصحاب القرار هناك.

كان المثقف العربي يتساءل ولا يُسائل، وكان يقارن في غَيابات الوعي بين أدائه لرسالته وأداء المثقف الآخر لرسالته. كان الآخر ينسج خطابا في ذاته ولذاته، وكان المثقف العربي مهموما باستراتيجيّة خطابه أكثر مما كان عاكفا على مضمون خطابه. لذلك يتحرك في فضاء محاصر: كان عليه أن يُرضيَ سامعه أو قارئه طبقا لقناعاته، وكان عليه ألا يُغضب المؤسسة الحارسة له والحارسة لسامعيه ولقرّائه. كان كمن يسير على البيْض دون أن يَكْسره.

ولكن اللوحة قد كانت سُرْياليّة حتى الرميم: كانت من عوالم كافكا ومن شاشات هيتشكوك. فالمثقف العربي قد روّضته الأحداث حتى ارتاض بترويضها. كان قد تعوّد على ممارسة الرقابة الذاتيّة فكادت تصير جزءا من آليّاته الذهنيّة. استلذ الانضواء تحت القمع الذاتي فأصبح يزايد في السّخاء فيجود بأكثرَ مما يُطلب منه حتى ليُخيَّل لك أنه قد أخذته الفتنة المازوشيّة، لذلك تراه يضحك كثيرا عندما يدخل إلى مسرحيّة «ماذا يقولون له؟»[4] ويسمع بطلها المنفرد يقول: «إذا داس أحد على قدمي قلت له بالله معذرة أني وضعت رجلي السّخيفة تحت حذائك الكريم. وإذا تسللتْ يد اللصّ إلى جَيْبي امتنعتُ عن نهره حتى لا أخجله». كان ذلك شأنَ البياض الأعظم، ولهذا عُدَّ فارسا مغوارا مَن شَذ عن الأعراف حتى ولو لم يقل إلا ما يمليه العقل من بديهيّات اللحظة، وما تستدعيه الأخلاق الأولى من مكاشفة. وفجأةً، إثر تداعي الأبراج، أصبح المثقف العربي -على عموم اللفظ لا على استثناءاته- يرى مؤسّسة القرار عنده، ويرى صنّاع الخيارات في وطنه، ويرى أولي الأمر في أمّته، تجاهَ السلطة الدوليّة، تماما في نفس الوضع الذي كان هو عليه تجاهَهم. أصبح المثقف يرى مؤسّسته

السيّاسيّة في نفس الوضع الذي هو عليه، أصبح يتأمّلها وهي تمارس على نفسها الحظر الذاتي في مواجهة صانع القرار الدولي، وأصبح يراها تستلذ بأن تمارس على نفسها قمعا طواعيّا منصاعة بتقديم كلّ ما يُرجى منها في سخاء واسع عجيب.

كانت لوحة عجيبة فاتنة: صنّاع القرار العرب يمارسون على أنفسهم القمع الطوعي، ويتمرّسون سريعا برياضة جلد الذات. وكان المشهد من الأدب اللامعقول: رجال السياسة أصبح مطلوبا منهم -هم أيضا- أن يسيروا على البيض دون أن يَكْسروه.

رأى المثقف شيئا عَجَبا: رأى المازوشية العربية في أجلى صورها. مازوشيّة المؤسسة السياسيّة حين يدفعها الحدث إلى الإمعان في جلد الذات. ولكن المشهد كان يغري المثقفين الشرفاء أن يأخذوا ثأرهم التاريخيّ فَيَشْمَتوا الشماتة القصوى كي يطهّروا رواسب الضغينة الجماعية. غير أنهم أمسكوا، فلم يَشمَتوا: لأنهم شرفاء، ولأنهم يتّقون نكالة الشامت الأكبر. وانكفأ المثقف -هنا وهناك- يفحص مرجعيّاته التي فيها علّة وجوده، وعلّة وجوده أن يفكّر، وأن يعرف كيف يفكر، وأن يستطيع التساؤل: لمَ أفكر؟ ولمن أفكر؟ وباسم من أفكر؟ وهل من حقي ألا أفكر؟ عاد يراجع كل شيء، وبدا له أن يثوب إلى قلعته الحاضنة: المؤسَّسة المعرفيّة بكل أشتاتها، ففوجئ بحصونها تتشقق تحت وقع الأبراج، وبأعمدتها تهتز بفعل الأحداث التي تلت انحناء الأبراج، فما من ميثاق إلا وأتى عليه دويُّ الانفجار.

صناعة التاريخ

فتح المثقف عينيه على الهول الأكبر: لقد كان سقوط الأبراج فاجعة سياسيّة، وما جاء بعد سقوط الأبراج قد كان فاجعة إنسانية، أما تفسير هذا وذاك، وتبرير هذا بذاك، فقد جاء بفواجعَ فكريّة قاصمة، هولُها على آلة التفكير أضعافُ ما كان للتفجير ولما تلاه. ففي الأول نُكب الضمير الأخلاقي، وفي الثانية أريق دمُ كلّ الضمائر، وأهدرت شرايين الفكر، فضاعت من العقل العاقل نجمته القطبيّة. ويظل غِرًّا كلُّ عالِم وكلُّ مفكّر وكلّ مثقف يخيّل إليه أن ما جرى -يوم الأبراج وأيام ما بعد الأبراج- لا ينال من أسس النظر الخالص، ومن آليات التفكير المنهجي، ومن نواميس اشتغال العقل وضوابط الاحتكام إلى الفكر النقدي التّوّاق.

سيكون غِرًّا كلُّ أكاديمي يظل يتابع الحدث كما كان يتابعه من قبل، ويظلّ يصغي إلى تقلّبات الخبر - مهموما أو متسلّيا- وهو يظن أن الخبر يَعنيه فقط لأنه كائن اجتماعي أو سياسي. أغرارٌ نحن إن لم ندرك بأن المؤسّسة المعرفيّة قد أصابها رصاص الأحداث في جوهر وجودها. سنكون خارج الزمن التاريخي لو أننا ظللنا نتابع أشرطة الأنباء لأننا فقط نحمل إحساسا بالمواطنة سواء أكانت قطريّة أم قوميّة أم إنسانيّة، سنكون في منطقة التسلل الفكري إن لم ندرك أن الأحداث أصبحت تعني المثقفين والمفكرين بوصفهم كائنات علميّة وأكاديميّة بالأساس، فجوهر وجودنا الفكري قد أصابه وابل الأحداث، ومنذ انحدرت الأبراج تبدّلت العلاقة التي بين المثقف ونشرة الأخبار. فقد كان هناك قناعتان كُبْريان زعزعتهما برقيّات وكالات الأنباء، فأصبح متعذرا منذئذ أن ينفصل الكيان المعرفي عن الكيان السياسي، وحصل الاختراق الذي شقّ الأنفاق بين مواطنة المثقف وثقافة المواطن.

وبرز مشهدان بالغَا الدلالة: المشهد الأول يخصّ علاقة المثقف بمفهوم التاريخ، والمشهد الثاني يخص علاقته بفلسفة المنهج.

كان المثقف يعيش على قناعة أولى، هي يقينيّة لديه لأن التاريخ صدّقها، وهي أثيرة عنده حميمة لأنها تشهد له بزهو الذات إذ تزكّي دستوره حسب الأعراف، فتجعله مبدعا فاعلا في مسيرة الزمن. هذه القناعة هي أن التحولات السياسية الكبرى في تاريخ الإنسانية إنما يهيّئها المثقفون من حيث هم قادة الفكر، ولا يأتمر قادة المجتمع بشيء كما يأتمرون بوصايا الفكر حتى ولو أظهروا تبرّما عابرا، وهم أول

من يعرفون بأنه ما من أحد تمرّد على قانون التاريخ إلا وكان حَتْفه في تمرّده. كذا كان الأمر منذ سقراط، وكذا كان الأمر مع فلاسفة الأنوار حين هيّأوا ثورة الحريّات الكبرى. بل كذا كان الأمر حين نسج المفكرون أطروحاتهم على جدليّة التاريخ وانقسموا فرقا وفيالقَ بين تشخيص مُحايث وتشخيص مُفارق، وكذا ظل الأمر حين صاغ فلاسفة المجتمع وعلماءُ المعاش آراءهم حول الاقتصاد كيف يكون: أحُرًّا أم موجَّها؟ وحول تدبير شؤون الجماعة على أيّ الأسس يستوي: هل الأفراد في خدمة الدولة أم الدولة في خدمة الأفراد. ويبلغ زهوُ المثقف بنفسه مداه الأقصى فيتحوّل إلى تألق بالذات حين يَطْمئنّ إلى الحقيقة كما يخالها، وهُيامُه أن قادة الفكر هم المهندسون لمعمار التاريخ، وما السياسيّون إلا مقاولون يتولّون إنجاز المثال وتشييدَ الأنموذج ومن ورائهم المهندسون يراقبون سلامة الأداء. إلى أن جاء الاحتشاد الجديد، تحت لافتة النظام العالمي الجديد، والاقتصاد الجديد، والليبيراليّة الأجدّ، ويرى المثقف ما لا يراه غيره: على السطح قراءة، وفي الباطن أخرى. ففي الظاهر كأنما الأحداث-منذ العقد الأخير من القرن الأخير- تتحرك طبقا لنفس القانون الأثير: وهو أن الفكر هو الذي يصنع التاريخ، وأنّ أطروحات العقل الخالص هي التي تحوّلها السياسة إلى عقل عمليّ. ففي مسافة ما بين مقولتين -نهاية التاريخ وصراع الحضارات- تشكّلت داخل البراجماتية السياسيّة ملامح النظام العالمي الجديد. هكذا بدا. وهكذا نتوهّم أن الأفكار التي مَارَ بها العقلُ وهو يشتغل قد اقتنصها حرّاس القلعة السياسيّة فاعتنقوها، ودخلوا بها ورشة التجريب ومخابر التوليد ليستنسخوا من الفلسفة المحض فلسفة العمل.

غير أن القراءة الأخرى -قراءة المثقف الجديد في زمن التاريخ الجديد- ستجعلنا نُبصر صورة أخرى بعد تقليب الظاهر على قفاه: فالفكر الذي أثمر أطروحة نهاية التاريخ، وأثمر ضميمتَها صراع الحضارات، لم يكن فكرا خالصا كما كان الفكر الإنساني في فضاء ثقافته المتعددة: منذ المايوتيقا السقراطيّة، إلى فكر الأنوار، إلى جدل التاريخ، سواءٌ جدلُ الأنموذج المثال أو جدل المادة المرهونة على بساط الأرض. هذه القراءة الأخرى -قراءة المثقف الجديد- تبدأ من لحظة التّعيين في منبع صدور الأطروحة. ذلك أن المتحتم الثقافي الجديد يوصي بأن حيثيّات نشوء الأفكار أولى بالاعتبار من تجليات نشأة الأفكار. هنا، دلالة الإنشاء أقوى من دلالة النّشوء، تماما كما أن دلالة التفجير أعنف من دلالة الانفجار.

فوكوياما يعنينا جميعا بنظريّته حول نهاية التاريخ، ولكنه -هنا والآن- يعنينا بذاته من يكون، وهو ما يعرفه الجميع وقلمّا يربطون النشأة بالإنشاء. هو موظف برتبة خبير في مركز البحوث التابع لوزارة الخارجيّة في بلد الأبراج، وحين كان يحبّر النظريّة كان يعمل لحساب المركز متقاضيا مرتّبه على ما يحبّر، ولذلك نشر البحث -خلال سنة ١٩٨٩- في المجلة التي أسمها «المصلحة القوميّة». ثم صَنَعت الآلة الإعلامية من مضمون المقال أطروحة ذاتَ نجوم فكريّة، وألبستها حلّة النظريّة الكبرى، وانخرط فوكويوما في آليّة إعادة إنتاج الأفكار. وكان ما كان(٥).

وفي خضم الجدل حول نهاية التاريخ انبثق الصوت الآخر الذي جاء في الظاهر ناقضا ولكنه في الباطن جاء ليُمْعن ويستكمل. فهنتجتون هو في ذاته مديرُ مؤسّسة للدراسات الاستراتيجيّة ردّ على فوكوياما بدراسة عنوانها الأصليّ: «المصالح الأمريكيّة ومتغيرات الأمن» وفيها يصادر على أن الغرب بعد أن أطاح بآخر أعدائه وهو الشيوعيّة، وبعد أن نسف القلاع الاشتراكية قلعة قلعة عن طريق الانفلاق الذاتي، لا بد له من عدو جديد يوحّد صفوفه بحكم حتميّة حضور الصراع في بناء التاريخ. وحَدّد من سيكون هذا العدوّ الجديد..

لقد كانت فرضيّة اصطدام الحضارات ينبوعا مولّدا للأدبيات المتنوّعة، كما استثارت بعض المفكرين الغربييّن المتشبّثين بالرؤية الاستراتيجيّة ذات المدى الإنساني البعيد، فبادروا بمناقضة هذه الأطروحة

معتبرين إياها معاكسة للمصالح القوميّة التي تظن أنها تؤازرها(٦).

لم يكن إنتاج الأطروحات النظرية من ثمار الفكر الخالص بنفسه لنفسه، ذاك الذي لا يذعن للتوظيف ولا يرتهن بطلبيّات المَقاس بين العرض والترويج. ويعاد استنساخ الصورة الدائمة: إذا وَظّف الفكر نفسَه للسياسة فسرعان ما يُغريه أن يسابقها، وأن يزايد عليها، فيسخو بأكثر مما ترتجيه منه أحيانا.

تَكَشَّفَت بؤرة الفاجعة أمام بصائر المثقف، وانزلقت الأرض تحت أقدامه، فخرجت آلة التفكير من حصون العقل الخالص الكانطيّ، وولجت إلى مَعْقل الفكر الثأريّ. افتقد العقل ميثاقه: فالفكر منذ أثينا إلى الدولة المدنيّة كان خالصا، لا بالضرورة طاهرا طهورا، ولكن بمعنى أنه قاطرة تجرّ عربات السياسة فترسم الطريق أمام حركة التاريخ. أما مع المقولات الجديدة -من نهاية التاريخ إلى صراع الحضارات إلى الاقتصاد الليبيراليّ الجديد- فآلة التفكير عربة تجرّها مؤسّسة القرار تحت مظلة المصالح القومية، ومن خلال عدسات الدراسات الاستراتيجيّة، وبتواطؤ فرسان البحث الاستشراقيّ اللاهثين وراء ضمائد الأمن القومي. أصبحت السياسة هي التي تصنع التاريخ بأطروحات العقل المستأجَر الذي توظفه مؤسّسة القرار لإنتاج الأفكار على مقاس المقاصد الأمنيّة المُضْمَرة. وتهتزّ كبرى ثوابت العقل الإنساني أمام المشهد الجديد الناطق باسم الميثاق الجديد: ليس البقاء للأصلح وإنما البقاء للأقوى، ويتقوّض جوهر الوجود الديكارتي تحت أقدام الذرائعية المستعرة: أنا أدين فأنا موجود، وأنا أقاضي فأنت موجود، وأن أؤدّب فلا أحد موجود.

ألوان الطيف

تلك هي الضحيّة الأولى: هي عالقة بجوهر مفهوم التاريخ، وهي عالقة بقدرة العقل على الفعل في التاريخ. ولكن الذي تلا تفجير الأبراج قد دك قلعة أخرى من قلاع المؤسّسة المعرفية سواءٌ تشكلت في المنظومة الأكاديميّة أو في المنظومة الثقافية أو في المنظومة التربوية التعليمية، فالعلم والإبداع والتنشئة على مسطبة واحدة: وجهًا لوجه أو كتفا لكتف أو ظهرًا لظهر. المثقفون -هذه المرة- معنيّون بالأحداث لا فقط كمواطنين سواءٌ أكانوا متسيّسين أو غير متسيّسين، وإنما هم معنيّون كعماد مركزي في المنظومة التعليمية والتربوية،وذلك ضمن دائرة المنظومة المعرفيّة والبحثيّة، وربما هم معنيّون أيضا ككيانات تحترف الإبداع. إنها قلعة المنهج كما شيّدها الجهد الإنساني الطويل عبر كل الثقافات النيّرة المستنيرة. فالمثقف كان يعرّف نفسه ويحدّد وظائفه بناءً على ما يمتلكه هو ولا يمتلكه صاحب القرار المحاصَر بجَنَبَات السيّاج الذي يجلس فيه ليمارس سلطة القرار. المثقف هو الذي -عند كل مَرْصد- يستبصر درجات الطيف بأكملها، وهو الذي لا يسوؤه أن يزكّي الآن قررا وأن يعترض من الغد على قرار آخر وإنْ وقعتهما يد واحدة. ذلك أن مبرر وجوده كامن في الحكم على صاحب القرار من خلال القرار لحظة اتخاذ القرار. فإذا حكم على القرار من خلال صاحب القرار تدحرج إلى المهادنة فتنتقض مبررات وجوده.

سقوط الأبراج دك يومها قناعات شعب الأبراج، ولكن الذي تلا ذلك اليوم قد نسف رصيدا عظيما من أرصدة الثقافة الإنسانية، وهو رصيد ألوان الطيف. ما تلا ذلك اليوم من أحداث -وما زال يتلوها- قد نصب تمثالا جديدا هو أقنوم الفكر الواحد، وأقام دستورا جديدا ليتحول الفكر النظريّ إلى فكر ذرائعيّ ذي ثنائيّة حدّيّة فاصمة: من لم يكن معي فهو ضدّي، ومن لم يكن نصيرا لي فهو عدو من أعدائي، ومن لا يزكّي صنيعي فَصَمْتُه قرينة على إجرامه. وضاعت درجات الطيف الفكري، وامّحت مراسم البروتوكول الجدليّ: لم يعد مسوَّغا أن تقول: من ليس معي فأمره بيده. بل لم يعد مقبولا أن تقول: من ليس ضدي فهو معي، فتلك من حصافات الذكاء العملي حين كانت السياسة في زواج سعيد مع الأخلاق حتى ولو كان الزّواج مسجَّلا على دفاتر قران المتعة.

وتَدَشَّن عصر جديد لمثاقفة جديدة: هي مثاقفة التجريم. أغرار نحن إن توهّمنا أن الأمر ليس إلا سياسة، وأن العلم والمعرفة والثقافة كلها في منأى عن دويّ الزلازل: فكيف يواصل الفكر النظريّ احتكامه إلى المنهج الجدلي؟ وكيف يسُوغ للمعلم وللأستاذ وللمحاضر ثم للأكاديمي وللباحث أن يواصلوا إيمانهم بثلاثيّة المنهج حيث الكونُ قضايا تواجهها نقائضُ والعقل يستنبط التأليفات التي تتحرك إلى الأمام؟ وكيف يواصل المبدع كتابة رواياته أو مسرحياته ليصوّر غزارة الوجود وتنوّعَه الخلاق وطوفانٌ من نسقيّة الفكر المتفرّد يغمره صباحَ مساءَ؟ كيف يواصل الفيلسوفُ جدله والناقدُ نقدَه والمؤرخُ تأويله وكلُّ ما في الكون من حولهم يردّد الصّدى الوافدَ من ركام الأبراج: أنا الحقيقة والحقيقة أنا؟ أما عن الشاعر الذي حُلُمُه جنون وجنونُهُ من الأحلام فلا أحد يَسمع نشيده عندما تمطر السّماء مظلات وقنابل.

الصورة الأخرى

على جمرات الوعي التاريخي لم يكن أمام المثقف العربي خيارات كثيرة، كان أمامه خيار واحد هو أن يبحث عن صورته من خلال صورة المثقف الآخر، في العالم الآخر. وانكفأ يُضمّد الجراح التي كَلَمَتْها ثنائيّة الأنا والآخر، وأصبح يلوذ بالذي كان يُدْميه متسائلا عن صورة الأنا في مرآة الأخر.

هناك، في العالم الآخر، كان المثقف المتمرّد دوما على الأحداث، والثائر باستمرار على ذرائعيّة القرار، والمعترض آليّا على المؤسّسة الكبرى كلّما عنّ لها أن تخرّب قلعة الفكر تحت إغواء السرّياليّة السياسيّة. أما في وطننا العربي فقد كان المثقفُ حيرانَ أسفا. نطق المثقف الآخر منذ اليوم الأول وتردّد مثقفنا بضعة أيام. وانبثقت جليّة لأول مرة صورة دلالة الصمت، وكانت خزيا مَخْزِيّا. وحين بدأ يفتح فَاهُ بعد مرور الأيام الأولى كان يتحسّس الطريق بعصًا بيضاءَ يَجُسّ بها على الأرض قارئا ألف حساب.

المثقف الآخر كان حرّا يقول كلّ شيء، في أي مكان، وفي أي ساعة. وكان المثقف العربي مقيَّدا كبّلته كوابح التأثيم كالنائم الذي يروم الجري في الأحلام. كان يجرّ ماضيا بأعباء التّعب فجاءته الأبراج بعقدة جديدة من عُقد الذنب. كان عليه إذا رام الكلامَ أن يستهلّ خطابه بمقدّمة طلليّة يقف فيها على آثار مانْهاتنَ باكيا عليها بعد أن دَرَستْ، ذارفا دمعَ الخراب. كان المثقف الآخر حرّا، وبدستور حريّته كان ينفر من المقدّمة الطلليّة لأنه يربو بنفسه عن تأكيد البديهيّات، وبحريّته كان المثقف الآخر يستنكف أن يقول ما ينتظره منه المنتظرون. بحريته كان يسكت حتى لا يقول إن السماء فوقنا وإن الأرض تحتنا. ولكنه بحريّته كان يَكسر المنتظر ليذكّر السّاسة قائلا: لا تنسوا بأن السماء فوق الجميع وبأن الأرض ملك تحت أقدام أصحابها.

المقدمة الطلليّة أصبحت «لازمة» من لوازم الكتابة، ومن لوازم الموقف، وأصبحت ضربا من الطقوس كلزوم ما لا يلزم على لسان أبي العلاء. وحتى الشرفاء والنبلاء قد انخرطوا في مراسم التأبين بعد أن مرّ زمن التأبين. فالروائي الكبير بهاء طاهر يكتب بمداد من الذهب الأسود:

«أكتب هذه الكلمة بعد أن توهّجتْ الشهيدة الفلسطينيّة وفاء إدريس نورا ساطعا وسط ليل عربي بهيم، نورٌ يَدلنا وسط تيه الأحداث إلى باب الخلاص مما نحن فيه. وجَهدُ المقلّ الذي أهديه إلى روح تلك الشهيدة الطاهرة هو محاولة فك ألغاز السّطور المشتّتة التي يقذفنا بها التلفزيون منذ الحادي عشر من ذلك الأيلول الأسود جدّا، محاولة وضعها في سياق لفهم دلالة الأهوال المتلاحقة التي تتْرى على رؤوسنا كالمطارق منذ وقوع الحدث، والتي أسفرت حتى الآن عن تدمير أفغانستان المسلمة وإعطاء الإذن لمواصلة تدمير فلسطين العربية، وما لم نُفق ونستعدَّ فسيظل الحبل على الجرّار»(٧).

كان الأوائل يقولون: ليس عاقلا من تحدّث إلى الناس بما هو معلوم بالضّرورة. ولكن الزمن غيرُ

الزمن. فيما مضى كانت الزندقة هي التّهمة السّهلة، وبها مات ابنُ المقفّع، قتله والي البصرة بأمر من الخليفة المنصور، ولكن كتبه ظلت تشهد بالمسكوت عنه، وظلت تشي بالتّهمة غير المعلنة. ودارت الأيام، وأصبحت المُهْلكات مُنْجيات، والمُنْجيات مهلكات. وكان على أبي حامد أن يعيد ترتيب أبواب مدوّنته في إحياء العلوم..

المقدمة الطلليّة حيثُ البكاءُ على رسم الديار وأنقاض الأبراج وهمٌ انقلب إلى ضرورة في مخيّلة المثقف العربي، هي وهمٌ لأن المثقف وهو يقولها لم يكن ينطق باسم قناعته الحميمية، وإنما ينطق باسم إرادة مؤسّسة القرار في وطنه، تلك التي تخشى أن يستشيط راعي السلام غضبا عليها إن لم تفلح في كبح جماح الأصوات الناشزة، وفي ردع الأعناق المتسللة خارج مسالك السرب. والمثقف العربي كان عليه أن يمارس المازوشيّة القصوى حتى يَسْكت فلا يتساءل إن كانت مؤسّسة القرار في وطنه تبكي حقا على الأطلال أم تصطنع البكاء، فكان يرتدي قميص التّقيّة حتى لا ترتاب المؤسّسة إذا جاءت مقدّمتُه الطلليّة فاترة لا تذرف دموعا ساخنة.

وحين مرت الأيام الأولى وأصغى العرب إلى الأصوات الحرّة في العالم الآخر أصبحت المؤسّسة العربية تَسْكت إذا نطق مثقّفوها، ثم أصبحت تتمنّى أن يتكلّموا دون أن تقول إنها تتمنى. وانبثقت لوحة عجائبيّة جديدة. مكيافلّيّة عربيّة -عربيّة تحمل في هودجها الصّفقة البدائية: لك أن تفعل ما تريد لأنه هو الذي أريد. فكان كلٌّ ضاحكا وكلٌّ مضحوكا عليه، لأن الضوء الأخضر قد أناره السّياسيّون العرب للمثقفين العرب بفوانيس صغيرة مرّروها تحت الطاولات بواسطة أجهزة الرعاية الذكية كما قد طوّروها فتطوّرت، وكما قد دعّموها بالتكنولوجيا الرقميّة والخلويّة والافتراضيّة.

وعاد المثقف العربي يراجع نفسه، بل ويعيد قراءة موقعه من السياسة بالقياس إلى موقع المثقف الآخر من السياسة. فمنذ مساء انفجار الأبراج بادر نوام تشومسكي إلى تسجيل موقفه على شبكة الإنترنت فخاطب الإدارة الأمريكيّة قائلا: «عليكم أن تبحثوا عن أسباب ما حدث، وعليكم أن تبحثوا عن تلكم الأسباب داخل الولايات المتحدة لا خارجها».

كان المثقف العربي يتأمل كيف يضطلع المثقف الملتزم بأمانته على الضفاف الأخرى، وكيف يَصْدح بصوته وكلُّ الناس على لهيب الحدث في أوّل استعاره، وكلُّ الناس تحت قعقعة الانفجار من أعالي الأبراج. كان تشومسكي صورة للمثقف المبحوث عنه في أوطاننا، كان لا يحيد عن نهجه ولا يهادن باسم فواجع اللحظة. كان لا يحيد عن نهجه المرسوم منذ كان صوته يدوّي في كل اجتماع أيام حرب الفيانتام حتى كادت الجماهير المثقفة يومها تنسى أن له اختصاصا غير اختصاص النضال السياسي دفاعا عن حق الشعوب وخدمة لقضايا العدالة.

نضالات المعرفة

بعد تفجير الأبراج، وبحكم ما حصل بعد تفجير الأبراج، وبناءً على ما تاهت فيه الأنظمة العربية التي أصبحت تمشي عارية القدمين بين الأشواك، كان لزاما للمثقف العربي -وهو يبحث عن صورته من خلال صورة الآخر- أن يستدعي إلى الذاكرة أنموذج نوام تشومسكي. إنه المثقف الملتزم الذي إذا أردت أن تعرّف بشخصيّته واستعرضتَ كتبه في علم اللسانيات خَجلتَ ألا تَذكر كتبه الأخرى.

لعل أوّل موقف قرع به تشومسكي باب القلعة الكبرى قرعا مكشوفا هو ذاك النصّ الجريء حول «مسؤوليّة المثقفين» الذي يعود إلى ١٩٦٦ -والحرب في الفيانتام على أشدّها-[٨] فنادى بأن على كل مثقف إذا تبيّن له الخداع الذي ينطوي عليه الخطاب السياسيّ أن يكشف آليّاته، وأن يفضح الكذب الذي يستبطنه. وما انفكت كتابات هذا المثقف تتعاقب على درب الالتزام، وما فتئَ الرجل يولي على نفسه العهد تلو العهد بأن آليّة اللغة إذا حوّلها السياسي إلى أداة ظلم

وجهاز استبداد فإن الذي هو الأولى بحماية الناس من قمع التسلط السياسي بواسطة اللغة إنما هو عالم اللغة. كانت نضاليّة تشومسكي في الستينيّات مثالا رائعا من أمثلة الالتزام الذي يتمرد به المثقف على خيارات السياسة الجامحة، وكان الصّدى الإعلاميُّ بَعيدَ المدى، وحين نراجع الذاكرة المعرفيّة نفهم الآن سرّ تلك السّمعة التي حققتها شخصيّة هذا الأكاديمي، فكتابه الخطير الذي ستتحوّل به وجهة اللسانيات لم ينتشر بعدُ يومئذ انتشارا عميقا: إنه كتاب «البنى التركيبيّة» الذي أصدره سنه ١٩٥٧[٩] والذي سيترجم إلى الفرنسية سنه ١٩٦٩ وإلى العربية سنه ١٩٨٧[١٠].

ما يصنعه تشومسكي ليس شيئا طارئا على مساره، ولا هو نهج مستحدث تمليه التحالفات الظرفيّة أو تستدرجه إليه الإغراءات العابرة.

هو مبدأ مطلق أصيل، ترسّخ عنده بوعي فلسفي عميق، فتحوّل إلى موقف أنطولوجي، ولن يتسنّى إدراك شيء من ذلك ما لم نَعُدْ إلى البدايات نستكشفها. ففي ١٩٧١ صدر له كتاب بعنوان «قضايا المعرفة والحرية»[١١] وهو صيغة مُطوَّرة من محاضرات دُعي لإلقائها في الذكرى الأولى لوفاة العالم الفيلسوف بارتران روسيل[١٢]. ويكفي أن نقرن الجنيس إلى جنيسه، فهذا الفيلسوف المولود سنة ١٨٧٢ قد انبرى أثناء الحرب العالمية الأولى يندّد بنزعة التسلّح، ويناهض سياسة الهيمنة على مصائر الشعوب، فأطرد من الجامعة (كامبردج) سنة ١٩١٦، ثم أدخل السجن سنة ١٩١٨. ولم يفتأ يصارع في سبيل نشر السلام داعيا إلى حظر إنتاج السلاح لا سيّما عند ظهور الصناعة النوويّة.

وكان تشومسكي في كتابه «قضايا المعرفة والحريّة» صدى أمينا للمبادئ نفسها: أن العلم ملتزم بالأخلاق، وأن واجب كل مثقف أن يوظف علمه في خدمة القضايا العادلة، وأن الذي يصبح واجبه في ذلك ألف واجب، والذي تصبح مسؤوليته النضالية متضاعفة إنما هو العارف باللغة، والقادر على فك أسرار الخطاب، والعليم بالتوسلات الشيطانية التي يستخدم فيها المتسلطون آلة الخطاب لقمح حرية الفكر، واستلابه حق التفكير خارج دائرة المناورة.

وهنا تأتي الأهمية البالغة التي يكتسيها كتابٌ آخر ألفه تشومسكي يشفّ عن العلاقة الوثيقة بين العلم والأخلاق وهو كتاب «اللغة والمسؤولية»[١٣] الذي يجلو أسس النظرية التوليدية في أغوارها العلمية والفلسفية، وفي تعالقها مع نضاله السياسي، مما يقدّم درسا يحتذى[١٤]. ولكن الجهاز النقدي في تواشجه بين المعرفة والنضال يأخذ امتدادا أمتن في كتاب آخر يأتي كأنه ورشة كبرى للتحليل العميق، هو كتاب: «إعاقة الديمقراطية»[١٥] الذي جاء بمثابة المحاكمة الفكرية الشاملة للازدواج الذي يعيشه كل أمريكي يسمع خطابا يُشيد بالحريات ويشاهد سلوكا يحتكم إلى التسلط الشامل.

ثم يأتي كتاب آخر لتشومسكي هو: «رسائل من ليكسنجتون: خواطر حول الدعاية»[١٦] شاهدا آخر على الجهاز المعرفي الأخاذ الذي يقود إلى الكشف عن آليّات تركيب الخطاب في وسائل الإعلام الأمريكية، وفيه يعقد فصل عن القضية الفلسطينية في ما يسميه تشومسكي «أكذوبة الشرق الأوسط». وأبلغ من كل ما سبق وأروع على درب الخطاب النضالي الكتاب الذي سجل به حدثا استثنائيا هو مرور خمسة قرون على اكتشاف كريستوف كولومب للقارة الأمريكية، وذلك في الحادي عشر من أكتوبر عام ١٩٩٢، وجعل عنوانه: «سنه ٥٠١ الغزو مستمرّ»[١٧]. وهو مصنف على قدر عال من الاستثناء والتميز يكاد أن يكون مقاضاة مكشوفة للفظاعات التي ارتكبها الغرب حيال الإنسانية، ومرافعة متجلية مستميتة عن حقوق البشرية التي ضاعت بين أصابع من يزعم لنفسه القدرة على تسيير العالم.

وبناء على هذه التهيئة الدائمة آلى تشومسكي على نفسه ألا ينخذل العلم على يديه أمام جفاف المعرفة في حصونها المتعالية، فكانت هي الروح النضاليّة تتنقل به ومعه حيثما حلّ. ففي عام ٢٠٠٠ أصدر كتابا آخر عنوانه «الدول الخارجة على القانون»[١٨] كان لابد أن

تستعيده ذاكرة المثقف في كامل أنحاء المعمورة، وفي بيت العرب تخصيصا. فعلى مدى كل فصول الكتاب كان المؤلف يشرح لعبة مكر الخطاب من خلال هذا المصطلح الذي تطلقه الإدارة الأمريكيّة على العراق وليبيا وكوبا وكوريا الشمالية، ولا تطلقه على دول أخرى هي أجدر به وأحقّ، ولكنها موالية لها تأتمر بأوامرها، بل هو أصدق على الولايات المتحدة نفسها حسب استدلالات نوام تشومسكي. عديدة كانت الدوافع التي حملت ذاكرة المثقف العربي – عند ركوع الأبراج وعند المشهد الذي تلاه– على استدعاء صورة تشومسكي ورصد إرهاصاته الثقافية. ففي عام ١٩٨٦ أصدر كتابه «قراصنة وأباطرة: الإرهاب الدولي في العالم الحقيقي»[١٩] مشتملا على ثلاثة أقسام: التحكم بالفكر وحالة الشرق الأوسط، ثم الإرهاب في الشرق الأوسط والنظام الإيديولوجي الأمريكي، ثم ليبيا وصناعة العفاريت الأمريكية، فكان الكتاب برمته بنية استدلالية متمكنة مرماها الأوحد أن يكشف ما يمارسه الخطاب الرسمي من تزييف للوعي العام، ومن تشويه للحقائق الناصعة، وأن يثبت استحكام إيديولوجيا جديدة تتقنع وراء الآلة الإعلامية الجبارة بعد تجهيز تقنيات مكر الخطاب.

ولم يمض على تفجير الأبراج بضعة أيام حتى أصدر تشومسكي عن تلكم الأحداث كتابا بعنوان «١١-٩ تشريح الأرهابات» تاركا الأرقام المحدّدة للزمن التاريخي تقوم مقام فعل التسمية. وفيه يبحث عن جذور الأسباب المفسّرة لما وقع مذكرا بأن الجديد الكليّ هو أن الولايات المتحدة لم تتعرض منذ ١٨١٢ إلى هجوم عدائي من الخارج على أرضها. وقد ربط تشومسكي تفسيراته بسياسة بلاده في التدخل العسكري الدائم، وشرح كيف سيزداد العنف العالمي نتيجة ما أعلنته أمريكا وحلفاؤها من حملة حربية على الإرهاب دون أن يستوفي الواقع الموضوعي الأشراط الأولى لاتساق حصول الحرب[٢٠].

كان الدرس رائعا، فاتنا، قاسيا. فالمشهد بعد تطور أحداث الانفجار قد كان مغريا للمثقف العربي أن يعيد ساعة التاريخ على أولها. فأمر العلاقة بين العلم والسياسة قد انتقل إلى وضع جديد. هكذا نفهم جيّدا كيف بادر تشومسكي مساء تفجير الأبراج بالقول: إن على الإدارة الأمريكية أن تبحث عن أسباب ما حصل، داخل الولايات المتحدة لا خارجها.

كان المثقف العربي يتأمل المشهد الرائع: مواطن أمريكي يصدح بصوته معترضا على سياسة بلده فيما تعتبره خيارا حيويا وخيارا مصيريا، لأنه –في تأويلها– خيار الزوال أو البقاء. هو ذات المشهد الذي شد إعجاب المثقفين العرب حين رأووا جمعا من الأمريكيين الشرفاء يتظاهرون أمام البيت الأبيض (في ٢٩ سبتمبر ٢٠٠١) محتجين على الحملة العسكرية، حاملين لافتات كتب عليها بمداد التحذير:

«**العين بالعين، سنكون جميعا عميانا**».

كانوا خائفين يومئذ من فلسفة القصاص، ولم يخطر ببالهم أن القصاص سيختفي متواريا كي يحل محله الثأر، ثم يحتجب الثأر ويأتي الانتقام، فتسودُ نوازع التمثيل والتنكيل إطفاءً للهيب الغرائز كما عرفتها قرونٌ ماضياتٌ خلتْ: «لتأتُنَّني به حيّا أو ميّتا». هكذا كان الأوائل يقولون، وهكذا تشهد لنا خزينتُهم اللغويّة على أن نزعات الثأر عندهم لم تُنسهم قيم المروءة ونبل الشهامة فكانوا يطلبون الخصم حيا للمقاضاة قبل القصاص، كانوا يؤمنون بأن المتهم بريء إلى أن تثبت إدانته. ولكنّ ذاكرة اللغة الأخرى تشهد على أن الرغبة في التمثيل عند أهل الأبراج، وعند حلفاء أهل الأبراج، تسبق الرغبة في المقاضاة، لكأنما المتّهمُ عندهم مُدان قبل أن تثبت إدانته. أليس أهل الأبراج هم القائلين:

Dead or alive

أليس حلفاؤهم يقولون:

Mort ou vivant.

وبين البدء بالموت أو البدء بالحياة مسافاتٌ من الحضارة لا يدركها منهم إلا من أوتي عقلا من عقول الشرفاء.

سيمياء الرفض

أمام ركح السياسة الدولية، حيث كانت تُعرض مسرحية ما بعد الأبراج، كان المثقف العربي يتأمل مشهدا آخر لا يقل روعة وجمالا: حين فاه الوزير الأول الإيطالي سلفي برلسكوني بقناعاته الحميمة حول سموّ الحضارة الغربية وأفضليّتها انبرى مثقف إيطالي من ذوي الأحجام الثقيلة يصدح معترضا. كان ينطلق لأنه مثقف أولا وله انتماء إنساني مطلق، وكان ينطلق أيضا لأنه إيطالي يرفض أن يحمل الناس كلام برلسكوني على كونه موقفا لكل الإيطاليين، كان -في كلمة- يضطلع بأمانته من حيث هو مثقف مسؤول أمام ضميره، وأمام جمهوره، وأمام الناس كافة.

هو أمبرتو إيكو صاحب كرسي السيميائيات في جامعة بولونيا أعرق جامعة أوربية،(٢١) والذي أعطى هذا العلم الحديث -علم العلامات والقرائن والأمارات- أبعادا جديدة بعد أن ترسّخ على يد الفرنسي رولان بارت، وبعد أن بشر به منذ مطلع القرن العشرين فاردينان دي سوسير. هو ذاك العالم الصبور المنقب الذي قلب وجه الحداثة قلبا، انطلق من الفلسفة وأقام بعض الوقت في علم الجمال، ثم رحل إلى علوم الاتصال، وبعدها هاجر إلى علم السيمياء، وما أن استقرّ به وفيه حتى أخذ يمارس الإبداع بالكتابة الروائية. ولكنه كان في كل ذلك ثابتا على نضاله الأول منذ اشترك في تأسيس «جماعة ٦٣» أواخر الخمسينيات، وما روايته «أسم الوردة»(٢٢) إلا وجه من وجوه نضاله في سبيل التسامح وحرية التفكير، غير أنه توسّلَ بالرمز السيميائي المضمن داخل الشكل الروائي، فعد بذلك كاتب الرواية السيميائية بلا منازع.

بعد تصريح برلسكوني يوم ٢٦ سبتمبر ٢٠٠١ كتب أمبرتو إيكو مقالا بعنوان (حول «الأفضلية» الغربية)(٢٣) انتصب فيه معلما يلقن رئيس حكومة بلاده درسا يخجل منه أطفال الحضانة السياسية. هو مقال كأنه «مانيفاست» جاء بيانا بالمعنى المبدئي والنضالي للمصطلح، قال له فيه: إن لكل حضارة منطقها، وإن لكل ثقافة منظومتها السيميائية. ولم يتردد في التذكير بالأخطاء التاريخية الجسيمة التي ارتكبها الغرب حين كان ينتهك ثقافة الآخرين عبر تاريخه المتقلب الطويل، وحين كان يغمض الأعين ويسد الأسماع كي لا يكتشف أسرار الحضارات الأخرى، إلى أن انبثق علم الأنتروبولوجيا، فتفتحت بعض البصائر، وعرف الجميع أن الغرب مريض بالآخرين. وقال أيضا ما مؤدّاه أن لرجل السياسة أن يعترف بثقافة الآخر أو لا يعترف، أما أن يحكم عليها بالدونية فذلك هو التناقض الصارخ، لأنه إذا أرسل حكمه اعترف، وإذا اعترف انتقض حكمة وتهاوت أفضليته.

وختم أمبرتو إيكو بيانه قائلا: «لنتخيل أن أصوليين مسلمين قد دعوا إلى إنجاز دراسة حول الأصولية المسيحية -لا في شكلها الكاثوليكي ولكن كما تتجلى عند البروتستان الأمريكيين الذين هم أشدّ تعصبّا من أي حامل للقب آية الله يريد أن يطهّر برامج التعليم من نظرية داروين -فإني على يقين أن الدراسة الأنترولولوجية لأصولية الآخرين ستعين الإنسان على فهم أصوليته هو ذاته. سيدرس هؤلاء الباحثون مفهومنا للحرب المقدسة- وسأشير عليهم بعديد المصنفات المهمة في هذا الباب ومنها مصنفات حديثة - وسينظرون ببصيرة نقدية إلى فكرة الحرب المقدسة كما هي تتجلى عندهم».

كان المشهد خلابا، وكان المثقف العربي في تلك الأسابيع الأولى مشدودا بأغلال القلق. كانت رأسه تحترق بألسنة اللهب الخارجي، وكانت قدماه تتلظى بشواظ أتربة الوطن. ومرت أيام، وانفتحت الجراح، وظلت المدية تداعب المواجع، وتكتب مجلة سطور من شرفتها على ضفاف النيل فوق جسر المُنيب:

«وزراء الخارجية العرب والأمين العام للجامعة العربي يحضرون لأول قمة عربية دورية في مارس القادم بالعاصمة اللبنانية بيروت، كل بطريقته، حسب سياسته الخاصة وغاياته. ينضاف إليهم مبعوثو الدول الغربية ورجال القطب الأوحد المنتشرون في المنطقة

والمسؤولون عن المؤتمرات المالية في شرم الشيخ وفي غيرها، إضافة لبعض الأصوات الضعيفة للجمعيات الأهلية والنقابات. فأين المثقفون والمفكرون من كل هذا؟ ألا يمكن وضع تصوّر للعمل في المرحلة المقبلة من قبل عقول الأمة ومثقفيها يؤكد على المصالح العليا للأمة التي لا تقبل المساومة ولا تحتمل الاختلاف بشأنها على الصورة التي نراها اليوم؟ أم أن المثقفين والمفكرين قد أصبحوا فئة لا رسالة لها، ولا ثقل، ولا يعنيها شيءٌ من أمور هذه الأمة؟»[٢٤].

تزييف الوعي

صورة المثقف العربي من خلال صورة المثقف الآخر: ذلك هو الهاجس الجديد الذي جاءنا به انفجار الأبراج. كان مشهد آخر، مع مثقف آخر، من المتربّعين على تلال الفلسفة. جون بودريار انخرط هو الآخر في أداء الأمانة فكتب مقالا استثنائيا بعنوان «جوهر الإرهاب»[٢٥] ليقول بغاية الدقة: على الغرب أن ينجز نقده الذاتيّ كي يفهم الظواهر الجديدة. وليعلن أيضا بكل جرأة متحدثا عن الذين فجروا الأبراج: «لئن كانوا هم الذين فعلوه فإننا نحن الذين أردناه». ثم راح يحلل هذا «التواطؤ المكتوم» بين الفاعل والمفعول به مفضيا بالقول: «إن النجاح المذهل الذي تم به التفجير يبسط معضلة لن نستطيع فك أسرارها إلا إذا انفصلنا عن منظورنا الغربي».

إن جون بودريار فيلسوف ذو وعي تام بأمانة التاريخ، وذو صرامة عقلية لا تهادن الأحداث ولا تتواطأ مع حسابات الوقائع. لذلك عالج الأمر بحصافة فريدة، وراح ينبش عن الأسباب العميقة بين الأدغال القصية في منظومة السياسية العالمية الجديدة، فلم يتوان عن كشف الأبعاد الرمزية التي تجعل تفجير الأبراج مجازا حقيقته تفجير العولمة. ومهما قلبت بين أطروحات صاحب المقال فإن عصارتها المستصفاة هي أن الغرب مسؤول عن تخريب التوازن الدولي منذ جعل أنموذجه الأمثل أن يخوض غمار كل شيء مصادرا على أن الخسارة في الأرواح لديه هي دوما «صفر من القتلي»[٢٦] مصرّحا بأن كل وسائل الردع والتدمير ستظل عزلى أمام خصم يتخذ من الموت سلاحا مضادّا يقاوم به ونفسه تناجيه: «ليواصل الأمريكيون قصفهم فرجالنا متعطشون للموت بقدر تعطش الأمريكيين للحياة».

ولكن أروع ما قاله جون بودريار هو من الكلام الذي يُدمي ضمير المثقف العربي. والسبب أنه يعرفه، ويحسّ به، ويستشعره في نفوس الجميع، ولكنه يعجز عن قوله؛ ويعجز عن التساؤل كيف يقول المثقف الآخر ما لا يقوله هو. يتحدّث جون بودريار عن تفجيرات الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١ بعد مرور أقل من شهرين على وقوعها فيقول:

«إن كل ما قد كتب من بيانات وكل ما قد دُبّج من تعاليق إنما يشي بالرغبة في الخلاص من عقدة التوتر النفسي، بل يشي أيضا بالافتتان العظيم الذي تركه الحدث في النفوس. إن إدانة ذاك الحدث أخلاقيا والالتفاف المقدس ضد الإرهاب قد جاءا على قدر الفرحة الكبرى التي ابتهج بها الناس حين رأوا تلك القوة الدولية العظمى تنهار، بل تحكم نفسها بنفسها كأنها تنتحر انتحارا بهيّا. والسبب في ذلك هو أنها هي التي –بسطوتها التي أصبحت لا تطاق– قد أوقدت هذا العنف المتسرب في كل أنحاء العالم، وهي التي –تبعا لذلك وبدون أن تدري– قد صنعت هذا الخيال الإرهابي الذي بات يسكننا».

ويواصل هذا الفيلسوف الرائد: «لقد حلمنا بهذا الحدث، ولقد حلم به العالم كله دون استثناء، فليس بوسع الإنسان ألا يحلم بانهيار كل قوة غدت مهيمنة. حلمنا بذلك وحلمنا في نظر الضمير الأخلاقي الغربي غير مقبول. ولكنها هي الحقيقة أننا كنا نحلم بما جرى، لذلك فإن عنف الخطابات التي تريد أن تمحو تلك الحقيقة يولد الإشفاق ليس إلا».

قطعا وبداهة لم يكن بوسع أي مثقف عربي أن يقول ذلك الكلام حتى ولو فكر فيه، واهتدى إلى دقائقه، ووظب له الصياغة الملائمة. ومَن مِن المثقفين

العرب لم تخطر بباله هذه المعاني سواءٌ على عمومها أو على خصوصها، بل أفلا تراهما خطرت حتى على بال غير المثقفين جميعا على فطرة البديهة دون تنميق المفاهيم ودون ترتيب ورود الكلمات؟

الوزن هنا ليس في المعاني ولكنه في قول المعاني. وكما هو الأمر في الحوادث الملمات فإن الأفكار لا تعني إذا جاست بالخاطر واتسقت في البال، والأفكار لا فضل لصاحبها إذا انبثقت لديه، لأن المعاني في تلك اللحظة يجب أن «تَنْثَال» وإلا أمستْ على صاحبها حملين اثنين أنها خطرتْ، وأنها كُبِتَتْ.

ولكن الأبعد مدى هو أن في كلام جون بودريار درسا موجعا لكل مثقف عربي كان يغازل الأحداث متوسلا بالمقدمات الطللية، ودرسا صامتا للسياسيين العرب الذين جعلوا المثقفين يمشون بين الأشواك حيث تتخفى الملادغ. إنه خطاب الأوجاع يُرسله بودريار كأنما ليردّ به على المثقفين العرب اليتامى الذين انخرطوا على مدى الأسابيع وبعض الأشهر –في حزب الوقوف على الرَّبع لبكاء الأثافي حتى يكفروا عن ذنب لم يقترفوه، وحتى يؤازروا انظمتهم السياسية لأن رجالها كانوا يستغفرون عن مآثم لم يجترحوها ولا يخطر ببال أحد منهم أن يحوم حول حماها.

ليس الغزل بلعين، ولا النسيب بشائن أحدا من العالمين. وليس البكاء على الربع بعد كل زحفه هلالية بضائر كائنا من كان. إنما الخطب كل الخطب ما يدركه الحسُّ ولا تؤديه الصفة، إنه في سياقات الخطاب وفي مقامات التداول. وقد يأتي على غير ميعاد من يلقننا درسا في صياغة قصيده الرثاء خارج دائرة الخوف من الرقباء، فيأتي الكلام منسابا كأنه الصدق عاريا.

مايكل كوبرسون، الأستاذ في جامعة كاليفورنيا، يكتب: «يوم وقعت الأبراج شعرت برغبة في البكاء ولم أبك، ومع ذلك لن أمسح من ذاكرتي مشهد القافزين من الطوابق العالية، منهم اثنان لم تتحدد هويتهما، حتى الآن، القيا بنفسيهما إلى التهلكة يُمسك كل واحد منهما بيد الآخر. ويبدو أن الذين قفزوا فضلوا أن يموتوا باختيارهم على أن ينتظروا اللهيب الذي كان يلتهم المكاتب من ورائهم. فما عسى أن تكون تلك النيران التي الموت فيها افظع من الانتحار؟ ومما فوجئت به في الأيام والأسابيع والشهور التي تلت أحداث ١١ سبتمبر أنه لم يخطر ببال أحد من المراقبين الأمريكيين أن يقيس فعل خاطفي الطائرات بنفس هذا المنطق. فقد اختار الخاطفون الموت لأنفسهم ولآخرين بديلا لشيء بدا لهم أفظع من الانتحار. فما عسى أن يكون هذا الشيء الذي يُستهان أمامه بقتل آلاف من الأبرياء؟ لم يطرح أحد هذا السؤال لا بالنسبة إلى خاطفي الطائرات، ولا بالنسبة إلى الشباب الفلسطيني الذي جعلوا من أنفسهم قنابل حية في الشهور التي تلت الأحداث في الولايات المتحدة. وعندما طرح السؤال طرح بطريقة أثرت فيَّ جدا لسذاجتها الطفولية: لماذا يكرهوننا؟ وهو سؤال يفضح نفسه بنفسه بمجرد صياغته»[٢٧].

بفعل تفجير الأبراج كان المثقف العربي يئن ويتوجع، كانت حجارات الرجم تتهاطل عليه من وسائل الإعلام الغزير بعد أن كانت الملاحم تجرح مغارز فمه قبل تفجير الأبراج. وتحول المشهد في أيام معدودة إلى أتون مُريع.

صباح مساء كانت اللوحة مزدانة بالمطرقة والسندان، هذا يصيح: عربي ومسلم فاقذفوه. وذاك يصرخ: بل مسلم وعربي فارجموه. ولم تمض خمسة أشهر حتى همست الأحداث همسا فاجعا: في يوم واحد، وربما على غير ميعاد، يوم ٢١ مارس ٢٠٠٢ تنبعث من مراقدها الألوية الحمراء فتغتال رأساً من الرؤوس المدبرة لإمبراطورية الإعلام التي قبضت على مقود السياسة في إيطاليا بفضل صاحب النظرية الصاخبة حول تفاضل الحضارات.

وفي نفس اليوم، والناس ينتظرون زيارة الرئيس جورج بوش إلى البيرو الموعودة بعد ثلاثة أيام، تنفجر أبراج السفارة الأمريكية في العاصمة ليما. وتتوقف فجأة أنشودة «عربيٌّ ومسلمٌ بل مسلمٌ وعربيّ» ليوم أو لبضعة يوم.

المثقف النقديّ

بعد تفجير الأبراج امّحت ثنائية المثقف المسيَّس والمثقف غير المسيّس. لم يعد هناك على وجه الأرض سَعَة ولو بقدر شبر واحد لغير المتسيسين. وفجأة تذكر الناس جميعا -وفي الغرب خاصة- رجلا كان بين عيادات العلاج، كان على مدى الأعوام يقول كلاما يثير غضب العلماء الذين يؤثرون صون المهابة وحراسة الوقار، وكانوا يُعدّونه مشاكسا لأنه ينزل إلى الأرض ويخالط القضايا وهي على لهيب الحدث، ولطالما سعوا إلى النيل من موضوعية علمه وإلى التشكيك في عمليّة مواضيعه. فجأة تذكروه، وفجأة تذكروه أكثر لأنه فارق الحياة وزوابع الأحداث بعد تفجير الأبراج على أشدّها. إنه عالم الاجتماع، المتمرد على أعراف علماء الاجتماع «بيار بورديو»[٢٨].

كان المثقف العربي يكتشف في شخص بورديو «تشومسكيّا» آخر: كلاهما انصهرت في داخله الكينونة الأكاديمية والكينونة السياسية انصهارا كاملا بهيّا. وبعد موت بورديو قرأ الناس لأول مرة نصا له لم يُنشر من قبل، كان عنوانه «نحو علم ملتزم» وفيه يتجدد الميثاق: «على المثقف أن يفكر في السياسة لا أن يفكر سياسيا»[٢٩]. وهو الصدى الأمين لقولة الفيلسوف باسكال التي كان يدين بوصيتها: «يوجد شططان: الأول إقصاء العقل، والثاني إقصاء ما ليس بعقل».

عند سقوط الأبراج كان لزاما على الذين تسلحوا بأعتاد المعرفة الحديثة، والذين لم يُكبَتوا بالقهر في أفق الاستطلاع، أن يتذكروا الوجاهة المثلى التي تألق إليها بورديو حين كان يتحدث عن استبداد عوالم الرّمز، وعن المارد الثاوي وراء سطوة الإعلام. وعندما مات -والأدخنة ما زالت تتسرّ من جبل الركام الذي آلت إليه الأبراج- تيقظ القوم بأن البديل النقديّ هو الذي ربما كان يحمي الأبرياء هنا وهناك: في ناطحات السحاب كما في مغارات الجبل.

من هذا الوعي الفياض كان بورديو قد تسلل إلى القلعة الراسية يحاول نسفها من الداخل، فكتب كتابا ذا خطاب هجائي صارخ: «حول التلفزيون»[٣٠] انتقد فيه انتقادا لاذعا ما انساق إليه رجال البث التلفزيوني من مزايدة على الإثارة مع الاستخفاف الكامل بجوهر البحث عن الحقيقة، وقاده التمحيص إلى تعرية الواقع المتردّي الذي اندسّ فيه الإعلام تحت سطوة الإشهار التجاريّ بحكم الجري وراء الإعلانات الضامنة لمزيد الرّواج في سوق الفضاءات. من كان -من بين المثقفين العرب- يتابع الأمر عن مكاثبة كان يتوجع قبل زمن الوجع الأكبر. كان في كل يوم يرى ألف طبابة على شاشته يريد أن يصيح بالاستدراك ولا يفعل: فالشاشة ملك لصاحب السلطان، والسلطان مليك على الشاشة، وتبصرة الناس بالعلل التي لم يتوجعوا منها جناية بحجم الأجرام، أما لو صاح المثقف بأدوات الفتنة التي بها يتسلل الاختراق الحضاري عبر غباء القائمين على شؤون التلفزيون العربيّ فإنه سيقدّم الهدّية الذهبيّة على الطبق الذهبيّ، وسيمكّن صاحب السلطان من رقبته النحيفة، وسيسهّل اللجوء إلى التهمة السهلة: عربيّ ومسلم، بل مسلم وعربيّ.

كانت قوة بيار بورديو أنه استوى على مسطبة الأفق العلمي الأرحب، كان حمّالا للمعارف، وكان يسابق الزمن لإسعاف علم الاجتماع وهو في ساعات النّزْع قبل فوات الأوان. فالمأزق المعرفي حادّ للغاية، لذلك كانت شهادة جاك داريدا عميقة المغازي. فالرجلان على خلاف بائن وإن تعارفا وتصاحبا، ولكن كان لزاما -عند التأبين- أن يعود لقيصر ما لقيصر.

قال داريدا: «لقد كان مشروعه قائما على إعادة بناء علم الاجتماع. فمن حيث يتوسّل بالفلسفة كان يريد أن يؤسّس سوسيولوجية علم الاجتماع، وكان يطمح إلى إقحام كل الحقول التي ينجلي فيها النشاط الاجتماعي بما في ذلك نشاطه الذاتي الخالص»[٣١].

ماذا لو...

كان المثقف العربي يتفحّص المشهد معجبا مفتونا: كيف يمارس المثقف الآخر حقه في المواطنة، وكيف

يتأوّل واجبه في الانتماء، وكيف ينخرط كليا في القضايا بعيدا عن ارتعاشة الشك وذبذبات الخوف.

بالأمس القريب كان لزاما أن تحصل أحداث سياتول وما تلاها حتى تنفرج عقدة لسان المثقف العربي انفراجا متدرجا بحسب سماحة صوت الرقيب الخائف من غضب فرسان العولمة، وبعد وقوع الأبراج كان لزاما أن يكشّر الكيان الصهيونيّ عمّا بقي من جذور أنيابه كي تتحرّر ألسنة المثقفين العرب من عقالها على قدر الحاجة لتقول إن هذا من أذيال ذاك.

كان المثقفون العرب -كلٌّ في موطنه وكلٌّ على مَواطئ قضيّته -يتساءلون، وما زالوا يتساءلون: كان المثقف الآخر منذ اليوم الذي انحنتْ فيه الشُّمُّ الرّواسي يتابع الأحداث أوّلا بأوّل، وكان يسجّل على منابر الإعلام ردود فعله الأولى، ولما انقضت على الفاجعة بعضُ الشهور، ورأى الفواجع تتعاقب على الفواجع، أمسك بقلمه فألفاه ينساب على الصّفحة البيضاء ليقدم شهادته على الأحداث. وحين همّ المثقف العربي بمحاكاة جنيسه الآخر وجد نفسه يقدّم شهادةً على ذاته من خلال الأحداث. كان الأخر يكتب سيرة الآخرين وكان صاحبنا يكتب سيرته الذاتيّة.

بين متابعة الأحداث على حرارتها وتدوين الشهادة عليها فارقٌ في معيار الزمن، فالأولى تتناقض جدواها بمروره، والثانية تزداد كفاءتها كلما قدُمت. وبين الشهادة على الأحداث من خلال النفس والشهادة على النفس من خلال الأحداث فارقٌ في جوهر الوعي: أهو شهادة في السياسة أم شهادة على السياسة؟

كان المثقف العربي يهمهم بكلمات الهمس دون أن يَصدّح بها، كان يناجي نفسه ويقول: ماذا لو بحثتُ عن صورتي من خلال صورة الآخر؟ وماذا لو لجأت إلى التقليد فحاكيت تشومسكي وإمبرتو إيكو؟ وماذا لو فعلت ما يفعل جون بودريار وما كان يفعل بيار بورديو؟

ماذا كان يحصل لي لو أنني -منذ خمس سنوات وقبل أن يفقأ مثالُ الأرجنتين أعين الجميع -كنت أقول: إن وصفات صندوق النقد الدولي أكذوبة كبرى، وإن قروض التأهيل الاقتصادي الشامل مسرحيّة من مسرحيّات سلب الإرادة تُعطي فيها اليدُ اليمنى ما تسترجعه اليدُ اليسرى؟ وهل كان بوسعي أن أتجرّأ فأقتبس الاسم الذي أطلقه الرئيس جورج بوش إثر انحدار المعمار الأعلى كي أصوغ موقفا من آليّات العولمة على حدّ ما يفعل المثقف الآخر؟

«محور الشر» عبارة تدخل ضمن فعل التّسمية بوصفه آليّة جبّارة من آليات الإيديولوجيا الجديدة، أطلقها الرئيس جورج بوش في الخطاب السنوي الخاص بأوضاع الدولة من حيث هي اتحاد فيدرالي يوم ٢٩ جانفي ٢٠٠٢، وكانت لغة الخطاب في درجة من الحرارة تضارع حرارة الأرض التي انفجرت براكينها منذ حُبقتْ عليها شاهقات السماء، اقتبسها المثقف الآخر ليصنع لها العنوان الرصاصيّ المتفّجر.[٣٢]

لقد ذكر راموناي بما فاه به الرئيس بوش من أن محور الشر في العالم هو الثلاثيّ: العراق وإيران وكوريا الشمالية، ثم أخذ يُثبت -عن طريق التحليل السياسي والكشف الاقتصادي- كيف أن خراب العالم سيصنعه محور الشرّ الحقيقيّ الذي هو ثلاثيّ فعلا، وعناصره المكوّنة له هي: صندوق النقد الدولي والبنك العالمي والمنظمة العالمية للتجارة، وكانت خاتمة مطافه أنْ قال: لقد سقط القناع فانكشف الوجه الحقيقي في مُعتقل غوانتا نامو حيث يقبع عديد الأوربيّين في الأقفاص الحديديّة. فيا للفضيحة!

كان المثقف العربي يناجي نفسه من خلال تهافت المعمار، وكان يُهَمْهِم: تُرى هل كنتُ اسلم من المهازئ لو أنني مساء الثلاثاء الأسود قلت لمن حولي: هل صحيح أن طائرة قد انتحرت على جدران البنتاغون؟ ولو قلتها أتراني كنت أسلم من الأذى؟ كان هناك مثقف آخر لم نكبّلهُ القيود اسمه تياري ماسّان، ألقى على نفسه السؤال منذ ذلك اليوم، وظل يبحث بحريّة تامة، فلقد آلى على نفسه أن يرصد الحقيقة، وأن يناضل في سبيل تعرية الزيف الإعلاميّ، فأنشأ على الإنترنت شبكة سمّاها شبكة فولتير، ولم تمض خمسة أشهر على انحناء ناطحات السحاب حتى طلع على الناس بكتاب ضخم عنوانه: «المخادعة الشنيعة» قدّم

فيه كل القرائن الدالة على وجاهة التشكيك في صدق الخبر حول تحطم طائرة البوينغ على مبنى البانتاغون(٣٣).

كان المثقف الآخر يتحدث بانسياب شيّق عن رجحان وجود مؤامرة نسجها الأمريكيون من وراء ظهور الجميع بمن فيهم حلفاؤهم، وكان المثقف العربي يرتعش خوفا من بريق السيف المسلول على لسانه إذا ما توجّع بكوابيس عقدة الذنب، فطالما كبّله النقصُ حين اللجوء إلى تفسيرات المؤامرة، حتى صار عليه أن يُقسم ببراءة الجلاد قبل أن يرثي نفسه برثاء الضحايا. كان تياري ماسّان الضيف المبجّل على شاشة عديد الفضائيات، كان يقول بلا خوف وبلا ارتياب: إن نظرية المؤامرة هي التي على العاقل أن يبدأ بها بعدما أعلنته بلاد الأبراج من تقنين مُحكم مسطّر لفلسفتها الجديدة في زإدارة المعلومة».

في موسم انفلاق الأبراج كان حصاد الأسئلة زاخرا وكانت مناجاة المثقف العربي لنفسه ملتهبة، فمن وراء الأسئلة كانت تتولد أسئلة أقوى كلما جدّ الجديد أو انبعث القديم، بين الشفتين ردّد المثقف اليتيم أنشودة الأسى فقال: بأي تهمة من التهم كنتُ أجَرَّم لو أنني مساءَ الثلاثاء الأسود صحت بقومي وناديت عشيرتي إنّ إيّاكم أن تنخرطوا -هنا والآن- في زفّة التنديد بالإرهاب، فالتنديد بالإرهاب سيكون كلمة حقّ يراد بها الباطل، إياكم أن تكونوا هجّائين كما كنتم بنسيبكم وقافين على الأطلال.

تحت مظلة الثأر من أشباح الذين أركعوا ناطحات السحاب كان الوحش الظمآن للدم العربي، والجائع للحم العرب، يحصد وينهش بين ديار الأرض المغصوبة حول المسجد الأقصى. وفجأة خطر للمثقف من أهل الدار أن يسأل: هل كنتُ أنجو من الجفاء لو أنني منذ يوم الابتدار المبكر ناديت بأعلى صوتي -قبل أن تتعدل الأوتار على أرض شجرة الأرز- فقلت: إن الإجماع على الاعتراف ثم على التطبيع هو توقيع على التفويت في الحق الاستراتيجي مقابل حق تكتيكي هو نفسه لا ضمانَ لأحد فيه، ثم أضفت: إن المثقف الذي يتقن لعبة السياسة ويرفض الانخراط في حزبها المكيافلي يقول لكم: من حقكم أن تكونوا براجماتيين ولكن لتعلموا أن البرجمالية السياسية مركب يمتطيه الأقوياء ساعة قوتهم، وإذا امتطاه من هبّت عليهم ريحٌ من الضّعف فإمّا أن يُغرقهم وإمّا أن يغرقوه.

وماذا كان يُصيبني لو أنني استطردت، وأخذني حماس القضيّة، فنسيت أعراف المجاملة، وتغاضيت عن مقامات اللّطف ومفاتن الكياسة، فأردفت قائلا: ليس لجيل أن يقطع الطريق على من بعده كي يُسْترد الحق المشروع. وعلى الذين نادوا -تحت تهاطل شظايا الأبراج- بالذهاب إلى البيوت البيضاء متوسّلين ومستنجدين أن يتقوا روح وفاء إدريس، وألا يستبيحوا لغيرهم ما استباحوه لأنفسهم من اتجاهات معاكسة. ثم عَضضتُ على النواجذ، وتعلقت بأهداب السّماحة على رحابة الصدور، وقلت وأنا على شواطئ المحيط: وجعٌ أن تفتحوا سفارة التطبيع، ووجعٌ أكبرُ أن تدشّنوا ذاك الفتح في عاصمة الأبراج حين تألقتْ أمام الأضواء السّاطعة ذاتُ التجاعيد وعلى يمينها مُمثل المَبْكَى وعلى يسارها ممثل المليون شاعر.

وانبرى صاحبنا يناجي نفسه من جديد ويقول: لو كنت أستطيع أن أحاكي تشومسكي، وإمبرتو إيكو، وجون بودريار، وبيار بورديو، لكتبتُ باسم المثقفين إلى كل القادة العرب: إياكم أن تظنوا بأن استحكام الأمن يأتي في الأولويات قبل حرّيّة الرأي، فحريّة الرأي هي وحدها الكفيلة بتحقيق الأمن العربيّ العميق، والأمن العربي الشامل، والأمن العربي الدائم. واعلموا أن الاستحكام الأمنيّ لا يَصْنَع الحريّة ولكنّ الحرية تصنع الأمن الحكيم.

لم يكن بوسع المثقف العربي أن يفعل شيئا من ذلك، ولم يكن بوسعه أن يقلد أو يحاكي، والسبب أنه إذا راجع خزانة الذاكرة وجد فيها خانة شاغرة، هي تلك الخانة التي تألقت بجمالها في عاصمة الأنوار منذ ثلاثة عقود. فقد تولى جان بول سارتر إدارة صحيفة «قضيّة الشعب» في ٢٨ أفريل ١٩٧٠، ولكن السلطة الفرنسية التي كانت تعيش تحت بقايا ثورة ماي ١٩٦٨

قد منعت صدورها، وفي ٢٦ جوان ١٩٧٠ نزل بنفسه إلى الشارع يبيع الجريدة المحظورة بأعلى صوته كما يفعل الباعة المحترفون، فشاكسه البوليس واحتدّت الملاسنة، فتعلقت به قضية في التطاول على الأمن، وظلت الأنفاس مشدودة سنة كاملة، ولم يكن بوسع القضاء أن يخذل البوليس، ولا أن يخذل نفسه بنفسه فيترك السّنة تفوت، وفي آخر يوم منها ١٩- جوان ١٩٧١- صدر الحكم بالسّجن، فقال رئيس الجمهورية الفرنسية جورج بومبيدو يومئذ: «إني لا أستطيع أن أُدْخِلَ الثقافةَ إلى السّجن». ولم يَدخل سارتر السجن.

قولة بومبيدو التي جَرَت كما تجري الأمثالُ هي الحلقة الغائبة في مخازن الذاكرة العربية. ■

الهوامش

١. يدقق فوكو عنوان كتابه بعنوان فرعي ثان هو: حفريات العلوم الإنسانية

Michel Foucault: Les Mots et le Choses-une archéologie des s ciences humaines,Paris, N.R.F. Gallimard,1966.

٢. John Langshaw Austin: How to do Things With Words,Cambridge, Mass. Harvard Univ. Pr, 1962.

وقد صدرت ترجمته الفرنسية بعنوان لا يخلو من التصرف: «عندما يكون الكلام فعلا».

Quand dire, cest faire, Paris, Le Seuil, 1970.

٣. ثلاثاء الرعب: أخبار الأدب، القاهرة، ٣٠ سبتمبر ٢٠٠١.

الثلاثاء الأمريكي: مجلة سطور، القاهرة، ع ٦٠، نوفمبر ٢٠٠١.

أيلول أمريكا الأسود: مجلة المعرفة، وزارة المعارف، الرياض، ع ٧٧، نوفمبر ٢٠٠١.

أحلك أيلول: مجلة سطور، القاهرة، ع ٦٤، مارس ٢٠٠٢ (فلسطين تنير أحلك أيلول).

أيلول الأسود جدا: المرجع نفسه.

٤. هي للمسرحي التونسي رؤوف بن يغلان على طريقة « one-man-show ».

٥. كتب فوكوياما مقالته انطلاقا من محاضرة ألقاها في مركز للبحوث تابع لجامعة شيكاغو يهتم بنظرية الديمقراطية وتطبيقاتها، والمقالة موجزة بحسب ما تقتضيه المنابر الإعلامية:

Francis Fukuyama: The End of History? The National Interest, 16, Suammur, 1989, p.14-18.

وفي مطلع عام ١٩٩٢ أصدر فوكوياما كتابه: نهاية التاريخ والإنسان الأخير:

The End of History and the last Man, Avon Books, New-York, 1992(418p)

صدرت له ترجمتان عربيتان:

أ- حسين أحمد أمين: نهاية التاريخ وخاتم البشر، مركز الأهرام للترجمة، القاهرة، ١٩٩٣.

ب- حسين الشيخ: نهاية التاريخ، دار العلوم العربية بيروت، ١٩٩٣ (وهي ترجمة انتقائية)

٦. أنظر ما نقلته مجلة سطور عن مجلة هارفارد لدراسات الشرق الأوسط والدراسات الإسلامية، سطور، القاهرة، مارس -آذار ١٩٩٧، أفريل - نيسان ١٩٩٧.

٧. بهاء طاهر: نقطة نور، مجلة سطور، القاهرة، ع ٦٤، مارس ٢٠٠٢.

٨. والنص في أصله محاضرة ألقاها في جامعة هارفارد، انظر نصها:

The Chomsky Reader, ed. By James Peck, New-Yord Patheon, p.p,59-82.

راجع نصها في: الآداب، بيروت، ع ٦.س٤١، جوان ١٩٩٣.

٩. Syntactic Structures

Mouton et Co, La Haye, 1957.

١٠. Structures syntaxiques, tr. De Michel.
Braudeau, Paris, éd. Du Seuil, 1969.
البنى النحويّة، ترجمة يؤيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، منشورات عيون، الدار البيضاء، ١٩٨٧، وقد راجع نص الترجمة الدكتور مجيد الماشطة.
١١. Problems of Knowledge and Freedeom, Random House, New York.
وصدرت له ترجمة فرنسية بعد عامين:
Les Problèmes du Savoir et de la Liberté,Paris, Hachette, 1973.
١٢. من أعظم شخصيّات القرن العشرين في بريطانيا وفي العالم، جمع بين الفلسفة والمنطق والرياضيات واللغة، وأحرز على جائزة نوبل سنه ١٩٥٠.
١٣. هو في أصله حوار أجرته معه اللسانية الفرنسية متسو رونا Mitsou Ronat ونشر بالفرنسية عام ١٩٧٧ وصدرت ترجمته الإنجليزية عام ١٩٧٩.
١٤. أنظر مراجعة د. حمزة المزيني للترجمة العربية التي صدرت لهذا الكتاب (الرياض، ٨ فيفري ٢٠٠١).
١٥. Deterring Democray, New York;
London: Verso, 1991
صدرت له ترجمة عربية عن مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٢، بإضافة عنوان فرعي هو (الولايات المتحدة والديمقراطية)
١٦. Letters from Lexington-Reflexions on Propaganda, 1993
١٧. Year 501: The Conquest Continues. 1993.
أنظر ترجمته: مي النبهان: سنه ٥٠١ الغزو مستمر، دار المدى، دمشق - بيروت، ١٩٩٦.
١٨. Rogue States: The Rule of Force in World Affairs, Random House, 2000
ويترجم الفرنسيون صفة rogue بلفظة voyou فيجعلونها أقرب إلى دلالة المارق أو الصعلوك.
١٩. Pirates and Emperors, Montréal: Black Rose Books; New York: Claremont, 1986.
صدرت ترجمته العربية عن دار حوران، دمشق، ١٩٩٦.
٢٠. Noam Chomsky: 9-11 Autopsie des Terrorismes, Paris, novembre, 2001
٢١. أسست سنة ١١١٩ للميلاد وذلك قبل قرن من تأسيس جامعة السربون التي تم بعثها في ١٢٢٧. أما كرسي السميائيات فقد أنسأته جامعة بولونيا سنة ١٩٧١ وخصت به أمبرتو إيكو.
٢٢. صدرت عام ١٩٨٠ ونقلها إلى العربية أحمد الصمعي، تونس ١٩٩٢.
٢٣. نقلته عن الريبوبليكا الإيطالية صحيفة لوموند الفرنسية بتاريخ ١٠ أكتوبر ٢٠٠١:
occidentale. «supériorité» A propos de la
٢٤. سطور، القاهرة، ع ٦٤، مارس ٢٠٠٢، ص ٩.
٢٥. Jean Baudrillard: LEsprit du Terrorisme, Le Monde, 3 nov, 2001.
٢٦. Zéro Mort
O.Killed
٢٧. أخبار الأدب، القاهرة، ١٧ مارس ٢٠٠٢ نقلا عن الأهرام ٩ مارس ٢٠٠٢.
٢٨. Pierre Bourdieu مات في ٢٣ جانفي ٢٠٠٢ عن ٧١ عاما.
٢٩. Roget-Pol Droit: Bourdieu, raisons et passions, Le Monde, 26 janvier 2002.
٣٠. Sur la Télévision, suivi de LEmprise du Journalisme, Paris, Liber éditions, 1996.
٣١. صحيفة لومند ٢٥ جانفي ٢٠٠٢.
٣٢. Ignacio Ramonet: LAxe du Mal, Le Monde diplomatique, mars 2002.
٣٣. Thierry Meyssan: Leffroyable Imposture, Paris, éd, Carnot, 2002.

المرجعية الكلامية لنظريــة النظـــم عند الجرجاني

مختـــار حبّـــار *

ملخص البحث

يحاول هـذا البـحث أن يـرصـد المرجـعـيـة الـكلامـيـة الأشـعـريـة، وأن يميزهـا عن نظائرهـا من مقـالات الإسلاميين، ثم يتخذ منها إطاراً يوطد نظرية النظم عند عبدالقاهر الجرجاني، بوصفها الكاتب الضمني الذي ينتظمها انتظام الخيط للعقد، على الرغم من خفائها بين يدي الكاتب الصريح، ويحاول بعد ذلك أن يقرأ حضورها الفاعل في بعض تنظير الجرجاني وتطبيقه، في كتابيه: الدلائل والأسرار، إيماناً منّا من أن الجرجاني الصريح في الكتابين لا يستقيم فهمه كل الاستقامة من دون معرفة الجرجاني الضمني المشكل الحقيقي لفـاعليـة الـقـراءة الـنـقـديـة والبـلاغيـة، ولـلإحـاطـة بـالمسـألـة المطروحة، فصلنا القول في: مصادر النظرية التي أفاد منها الجرجاني على العموم، وتطرقنا إلى (مسألة خلق القرآن) في مقالات الإسلاميين، من بينها مقالة الأشعري، ثم أطلنا الوقوف عند أثر مقالة الأشعري في مقالة الجرجاني، وختمنا بخلاصة أجملت ما توصلت إليه قراءتنا من نتائج.

١- من مصادر النظرية:

مما لاشك فـيـه أن عـبـدالـقـاهـر الجرجـاني (-٤٧١هـ) هـو الـواضـع الحقيقـي لـنـظـريـة النـظـم في شكلها النهائي، ومما لا شك فيه أيضاً أن الرجل لم يضع نظريته بالطفرة، ولم يبتدعها من فراغ، بل من المعروف أنه كان مسبوقا، في بعض جوانب النظرية، بعدد من الأقاويل التي تكلمت عن «نظم الكلم» بضم بعضه إلى بعض، والتـأليف فيما بينه، وبأن يراعي الناظم في نظمه الجري على طرائق العربية وسننها وأساليبها في القول، وتوخي معاني النحو في عملية النظم والتركيب والتأليف.

ويذهب بعض الدارسين المعاصرين لنا[1]، إلى أن عمدة الجرجاني في نظريته، يرجع - من جهة - إلى ما رواه أو كتبه المشتغلون بالدرس البلاغي قبله، مثل

* أكاديمي من الجزائر.

«الصحيفة الهندية» التي رواها الجاحظ[٢] واهتم بشرح بعض جوانبها العسكري[٣]، وهي الصحيفة التي تكلمت عن النظم والسبك والتأليف، وما يرادف ذلك، مع مراعاة وضع الكلم في مواضعه اللائقة به، وفق مقتضى الحال وما ينبغي لكل مقام من المقال.

كما يرجع إلى ما كتبه الجاحظ في كتابه المفقود: «نظم القرآن»[٤]، وإلى ما كتبه بعض المتكلمين في إعجاز القرآن العظيم، مثل «إعجاز القرآن في نظمه وتأليفه» لأبي عبدالله محمد بن يزيد الواسطي (-٣٠٦هـ) و«بيان إعجاز القرآن» للخطابي (-٣٨٨ هـ) و«إعجاز القرآن» للباقلاني (-٤٠٣ هـ)، وربما كان القاضي عبدالجبار (-٤١٥ هـ) أكثر - من أولئك - اقترابا من الجرجاني، لما ألفيناه بينهما من شبه كبير عند الحديث عن النظم وقوانينه، وذلك عندما يقول القاضي عبدالجبار مثلا: «أعلم أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنما تظهر في الكلام بالضّم على طريقة مخصوصة، ولا بد من الضّم من أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضّم، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه، وقد تكون بالمواقع»[٥].

فقد أشار القاضي إلى مكونين أساسين لا ينبني الكلام من دونهما، وهما: اللفظ والنظم، كما أشار إلى أن فصاحة اللفظ لا تصدق عليه تلك الصفة بحال من الأحوال وهو عاطل، بقدر ما تصدق عليه وهو عامل، أي عند الضم والنظم، وأن عملية الضم والنظم ليست عشوائية، ولكنها تخضع لما سماه «الإعراب»، والذي نحسبه يقصد به توخي معاني النحو التركيبي، لا النحو الشكلي، وهما المكونان (اللفظ والنظم) اللذان شغلا عبدالقاهر الجرجاني أيضاً في كتابيه الدلائل والأسرار، مع الإشارة إلى أنّ وعي عبدالقاهر بهما كان أكثر نضجاً وعمقاً عما كان عليه وعي القاضي بهما، مثلما سنرى.

ويرجع - من جهة أخرى - إلى ثقافته النحوية الواسعة، وإلى تعمقه فيها وتضلعه، وقد أفاد في كل ذلك من جهود النحاة قبله عموما، وممن شمل درسه النحوي الجانب التركيبي خصوصاً، مثل سيبويه في «الكتاب»، وفي هذا القصد يقول الدكتور محمد مندور: «ومن المؤكد أن ما كتبه نحاة العرب منذ سيبويه شيء يفوق الحصر، وأن عبد القاهر أفاد مما كتبوه فائدة كبرى، في دراسته التي انتهت به إلى وضع نظريته في المعاني الإضافية، وصور الآراء النحوية للكلام، أو بعبارة أخرى، في النظم والخواصّ التركيبية للعبارة»[٦]، ونرى أن هذا الجانب من التأثر أصبح شيئاً ثابتاً ومسلّماً به.

غير أن أغلب الدّارسين[٧] تغافلوا عن المشرب العقائدي الذي تشبّع به عبدالقاهر الجرجاني، وهو الأساس المعرفي، والمبدأ الكلامي الأشعري التوفيقي، الذي اتبع فيه أستاذ الأشاعرة: أبا الحسن الأشعري (-٣٣٠ هـ) سليل أبي موسى الأشعري[٨]، وهو المبدأ الأساسي الذي ألف الجرجاني على نهجه كتابيه: الدلائل والأسرار، وقامت به نظريته التوفيقية بين مكون اللفظ ومكون النظم واستقامت له بذلك في شكلها النهائي.

ويرجع المبدأ الكلامي الأشعري التوفيقي، الذي اعتنقه الجرجاني، إلى أيام الجدل الكلامي الذي دار حول «مسألة خلق القرآن» بين الفرق الكلامية في الإسلام، إذ ألفينا آثار المتكلم أبي الحسن الأشعري واضحة المعالم في كتابي الجرجاني: الدلائل والأسرار، مثل «الكلام النفسي» و«الكلام اللفظي» وأسبقية الأول على الثاني، وتبعية الثاني للأول في السياسة، مما لم نجد له أثراً عاملا في المصادر التي سلمنا آنفا أن الجرجاني قد أفاد منها أيضا.

ولمعرفة الجوانب المحيطة بتلك المرجعية الكلامية، ينبغي لنا أن نتطرق إلى «مسألة خلق القرآن»، من جهة مقالة المعتزلة فيها، ومن جهة مقالة بعض السلف فيها أيضا، ثم مقالة أبي الحسن الأشعري التوفيقية بين المقالتين السابقتين، لنصل إلى قراءة هذه الأخيرة في بعض تنظير الجرجاني وبعض تطبيقه، لأننا نعتقد أن قراءة الجرجاني الصريح تظل ناقصة، ما لم نصل إلى معرفة الجرجاني الضمني، أو البنية الدالة

العميقة التي وجهت البنية السطحية لنظرية النظم التي استقامت له استقامة توفيقية بين مكون اللفظ ومكون التركيب أو النظم.

٢- مسألة خلق القرآن:

في عهد الخلفاء العباسيين: المأمون والمعتصم والواثق[٩] أثيرت «مسألة خلق القرآن العظيم»، ويبدو من كلام الرواة أن «جهم بن صفوان»[١٠] كان أول من أثار هذه المسألة في الناس، في أوائل القرن الثاني الهجري، حين زعم أن «لا فعل لأحد في الحقيقة إلا لله وحده، وأنه هو الفاعل، وأن الناس إنما تنسب إليهم أفعالهم على المجاوزة، ونفي أن يكون لله صفة، وذهب إلى أن علم الله تعالى محدث، وإلى القول بخلق القرآن»[١١].

فقد أثار جهم - كما نرى - في مقالته عدداً من البدع، ولكن ما شغل منها الناس بعامة، والمتكلمين بخاصة، مسألة القول «بخلق القرآن» هل هو قديم أزلي، بما في ذلك حروفه وألفاظه وآياته، فيكون بذلك صفة من صفات الله، كالقدرة والعلم والعدل؛ أم هو محدث ومخلوق لله، لم يكن ثم كان؟ وقد اختلف الفقهاء والمتكلمون في الإجابة، فصارت المسألة محنة.

٣- مقالة المعتزلة:

إن المقام لا يسمح بتفصيل الحديث عن مقالات المعتزلة، لكثرتها وتشعبها، والتي رواها أبو الحسن الأشعري في «مقالات الإسلاميين» بجَدَلها وبراهينها النقلية والعقلية، كما رواها غيره، ولكن حسبنا أن نسجل هنا خلاصة لما توصل إليه المعتزلة، مما آمنوا به ودافعوا عنه، وهو أن «القرآن الكريم مخلوق محدث، وأنه فعل الله ومخترَعه وليس صفة من صفاته، لأن الله وصفاته شيء واحد»[١٢]، ومرجعهم في ذلك هو القول «بالتوحيد» الذي هو أحد أصول المعتزلة الخمسة[١٣].

ولقد آمن الخليفة المأمون بمعتقد: «القول بخلق القرآن «فأجبر الناس على الاعتقاد به، وأرسل في شأنه منشوراً إلى ولاته، يجبرون الناس بمقتضاه على الاعتقاد به، وقد أمر أحد ولاته على مصر أن يكتب على المساجد عبارة «لا إله إلا الله رب القرآن المخلوق»[١٤]، وأن يمنع من لا يؤمن بذلك من «السلف» من دخول المسجد!

٤- مقالة السلف:

ولقد كان ينازع المعتزلة في مقالتهم فريقان: فريق يسمون «السّلف»، وفريق من الحنابلة، أمّا فريق السّلف فإنهم قالوا: «إن الله وصف نفسه بصفات من قدرة وإرادة وعلم وكلام وسمع وبصر، ووصف نفسه أنه على العرش استوى، وقال: «لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ» فيجب أن نؤمن بها كما جاءت، ولا نتعرض لتأويلها وشرحها، فنجري ظواهر النصوص على مواردها، ونكفّ عن تأويلها ونفوّض معانيها إلى الله»[١٥].

وبذلك سكت السّلف عن التأويل، إدراكاً منهم بالخطأ الذي وقع فيه المعتزلة، وهو قياس الغائب على الشاهد، واتبعوا في سكوتهم وابتعادهم عن الجدل، وما درج عليه الصحابة - رضوان الله عليهم - والذين آمنوا بما أنزل الله على رسوله -صلى الله عليه وسلم- وعملوا به، وابتعدوا عن تأويل ما تشابه عليهم، وانتهوا إلى القول: «إن القرآن كلام الله، ولا نقول: مخلوق، ولا غير مخلوق، وهذا هو فقط ما قاله الله في القرآن الكريم»[١٦]، ورأوا أن إثارة هذه المسألة بدعة، لم يقل بها لا النبي ولا صحابته.

وأما فريق من الحنابلة، فقد تطرقوا للرد على المعتزلة، وقد زعموا أن القرآن العظيم بحروفه وأصواته قديم، وقد بالغوا في المقالة، حتى قال بعضهم جهلاً: إن الجلد والغلاف قديمان، فضلاً عن المصحف[١٧] وانتهوا إلى أن القرآن الكريم: حروفه وألفاظه وكلماته، أزلية فيه،غير مخلوقة.

وآمن الخليفة القادر بمقالة السّلف، وببعض مقالة الحنابلة، فأصدر عام (٤٠٨ هـ) كتاباً مخالفاً لكتاب

المأمون، ولمقالة المعتزلة، يأمرهم فيه بترك الكلام والتدريس والمناظرة في الاعتزال، ومما جاء في هذا الكتاب: «إن الله لا يوصف إلا بما وصف به نفسه، أو وصفه به نبيه عليه السلام، وكل صفة وصف بها نفسه أو وصف بها رسوله، فهي صفة حقيقة لا مجازية، وأن كلام الله تعالى غير مخلوق في كل حال: متلواً ومحفوظاً ومكتوباً ومسموعاً، ومن قال إنه مخلوق على حال من الأحوال فهو كافر، حلال الدّم بعد الاستتابة منه»[١٨].

٥- مقالة الأشعري:

جاء أبو الحسن الأشعري (-٣٣٠ هـ) بمقالة مخالفة، لم يؤيد فيها المعتزلة التأييد كلّه، ولم يؤيد فيها السّلف التأييد كلّه، ولكنه وقف بينهما موقفاً وسطاً توفيقيا، وتكلم لأول مرّة بين الفرق بما سماه «الكلام النفسي» و«الكلام اللفظي»، فقال «كلام الله يطلق إطلاقين، كما هو الشأن في الإنسان، فالإنسان يسمى متكلّما باعتبارين: أحدهما بالصوّت والآخر بكلام النفس، الذي ليس بصوت ولا حرف، وهو المعنى القائم بالنفس الذي يعبر عنه بالألفاظ»[١٩].

ثم يقول: «فإذا انتقلنا من الإنسان إلى الله، رأينا أن كلامه تعالى يطلق بهذين الإطلاقين: المعنى النفسي وهو القائم بذاته، وهو الأزلي القديم، وهو لا يتغير بتغير العبارات ولا يختلف باختلاف الدلالات، وهذا هو الذي نريده إذا وصفنا كلام الله بالقدم، وهو الذي يطلق عليه كلام الله حقيقية»[١٩].

ويواصل قائلا: «أما القرآن بمعنى المقروء المكتوب، فهو بلا شك كما يقول المعتزلة حادث مخلوق، فإن كلّ كلمة تقرأ تنقضى بالنطق بما بعدها، فكل كلمة حادثة، فكذا المجموع المركب منها ويطلق على هذا المقروء المكتوب كلام الله مجازا»[١٩].

ومقالة الأشعري السابقة نقلت الناس إلى مستوى جديد من الجدل والمناقشة، وذلك عندما ذهب مذهباً وسطاً توفيقيا، يرى فيه أن القرآن الكريم قديم وحديث: قديم على اعتبار المعاني النفسية القائمة بالذات الإلهية، وحديث على اعتبار التبليغ اللغوي في وقت نزوله وتبليغه في الكلام اللفظي المنطوق والمقروء بلسان عربي مبين.

ومعنى ذلك أن المعاني النفسية القائمة بالذات الإلهية سابقة على التبليغ اللفظي المحدث المخلوق، وهي نظرة محايثة لمقولة الصوفية، وذلك عندما يذهب بعضهم[٢٠] إلى أن «الوجود منه أزلي، وغير أزلي وهو الحادث، فالأزلي وجود الحق لنفسه، وغير الأزلي وجود الحق بصورة العالم»، أي أن كمال صور العالم المحدث وعظمة انتظامه، ليس إلا دليلا على كمال الأزلي الخالق وعظمته، وذلك لأن المحدث من صور ممكنات الوجود يخضع في كمال انتظامه لكمال واجب الوجود وجماله وجلاله.

وقياساً على ذلك فإن «الكلام اللفظي» المحدث، والذي هو بمثابة ممكن من ممكنات الوجود، ما كان له لأن يكون معجزا، لو لم يكن خاضعاً «للكلام النفسي» الأزلي القائم بالذات الإلهية، والذي هو بمثابة واجب الوجود، لذلك كان القرآن العظيم أزلياً ومحدثا، كما العالم أيضاً أزلي ومحدث، أزلي من جهة واجب الوجود، ومحدث من جهة صور ممكنات الوجود، وهذه المقولة الصّوفية المحايثة لمقولة الأشعري، إن هي إلا صورة متطورة عن الجزء الأول من مقولة جهم بن صفوان السابقة في هذا المقال.

ولكن ما موقف المعتزلة من هذا التقسيم الثنائي للكلام إلى: «نفسي» و«لفظي»، الذي قاس فيه الأشعري الغائب على الشاهد تارة والشاهد على الغائب تارة أخرى؟ إن المعتزلة لم يلينوا كل الليونة، ولم يتقبلوا كل القبول مقالة الأشعري، وقالوا: «نحن لا ننكر الخواطر التي تطرأ على نفس الإنسان، وربما نسميها أحاديث النفس، إلا أنها في الحقيقة تقديرات للعبارات التي ينطق بها اللسان (...) فعُلمَ على الحقيقة أن أحاديث النفس تابعة للعبارات اللفظية»[٢١].

وبذلك يقرّ المعتزلة بالكلام النفسي الذي سموه: الخواطر والنجوى، ولكنهم خالفوا الأشعري في

الترتيب والأسبقية، فبينما يرى الأشعري أن الكلام النفسي يسبق الكلام اللفظي رتبة، يرى المعتزلة خلاف ذلك، بل ذهبوا إلى القول «بالتزامن»، أي إن الخواطر لا تكون مجرّدة من مادة والتي هي اللفظ، بمعنى أننا لا نفكر حين نفكر إلا باللفظ أو اللغة، ولا يمكن بحال من الأحوال أن نتصور فكراً بلا لغة أو لغة بلا فكر.

بينما تشبث أبو الحسن الأشعري برأيه، وذهب الأشاعرة معه إلى «أن هناك كلاما نفسياً قائماً بالنفس الإنسانية وبذات المتكلم ليس بحروف ولا أصوات، يجده العاقل في نفسه ويدور في خلده، تارة أخباراً عن أمور رآها أو سمعها، وتارة حديثاً مع نفسه(...) ثم أحياناً يتحول هذا الكلام النفسي إلى كلام لفظي. وأحياناً لا يتحول، وهذا ما يسمّى بالنجوَى(...) ومن أنكر هذه المعاني فقد جحد الضرورة وباهت العقل وأنكر البديهيات»[٢٢].

ومن نافلة القول أن نشير إلى مسألة «الإدراك فيما إذا كان بالإمكان أن يقوم بنفسه من غير لفظ أم لا»[٢٢] والتي اختلف فيها المعتزلة والأشاعرة قديما، مازالت مطروحة حديثاً بين علماء النفس، فبينا يذهب فريق مذهب المعتزلة إلى القول: «بإن الفكر واللغة شيء واحد»[٢٢]، يذهب فريق آخر مذهب الأشاعرة إلى القول: «بإن من الممكن التفكير بدون لغة»[٢٢].

وإذا كان في المقولتين جدل، فإن ما لا نرى جدلا فيه هو أن بعض الفكر الباطني تحيط به النفس ولا تُؤدِيهِ الصِفَة، إننا غالباً ما نفكر بغير ما نقول، وغالباً ما نقول بغير ما نكتب، والسبب في ذلك يرجع إلى أن البنية النفسية أوسع وأشمل من البنية اللسانية، التي غالباً ما تشوه البنية النفسية عند القول أو الكتابة، من جهة، ويرجع إلى تفاوت الكفاءة المعجمية والنحوية من شخص إلى آخر في اللغة الواحدة، من جهة أخرى.

إن الأشعري وتابعيه، عندما يطرحون فكرة الكلام النفسي وأسبقيتها على الكلام اللفظي، فإن هدفهم في ذلك كان محاولة منهم لحل النزاع العقَدي بين من يقول بقدم القرآن الكريم ومن يقول بحدوثه، حلاً توفيقياً على أساس عقديّ وجودي: (أزلية واجب الوجود، وحدوث ممكنات الوجود، وتبعية الثاني للأول)، كما كان هدفهم الإرساء على الأساس العقديّ نفسه لوضع المبدأ والمنهج الذي تقوم على أساسه فكرة «الإعجاز» في نص القرآن الكريم، و«البلاغة» في قول البشر.

ومؤدى ذلك: أن ترتيب اللفظ في النطق يخضع لترتيب المعاني في النفس، ومعنى ذلك أن همهم انصب على الفاعلية الذاتية الفردية التي تتحكم في الفاعلية النطقية الفردية، على اعتبار قدم الفاعلية الذاتية الفردية وحدوث الفاعلية النطقية الفردية، وعلى اعتبار أن الفاعلية النطقية لا يمكن لها أن تقوم فتنتظم ويكتمل انتظامها، دون تبعيتها وخضوعها التام للفاعلية الذاتيه الفردية، أي هناك سائس ومسوس.

فبالقياس إلى القرآن العظيم، لم يأت «إعجازه» في نظرهم بما جاء فيه من لفظ، لأن ألفاظه هي عينها الألفاظ التي ينطق بها البشر، وإنما أتاه «الإعجاز» من جهة نظم ذلك اللفظ، وبدقة التأليف فيما بينه، ولم يكن ذلك ممكنا، لو لم يكن قد انتظم وتألف وفق انتظام الكلام النفسي الإلهي، وبذلك كان الكلام اللفظي تابعاً للكلام النفسي وخاضعاً له، وليس العكس كما يعتقد المعتزلة.

فلما كان المعنى القائم بالنفس، المتجلّى في اللفظ إلهيا معجزا، استتبع ذلك أن يكون المتجلي فيه – الذي هواللفظ – معجزاً أيضا، لأنه خاضع في نظمه وترتيبه وتركيبه للكلام النفسي القديم الذي لا يأتيه الباطل ولا العوج من بين يديه ولا من خلفه.

وبالقياس إلى الشاهد، أي الإنسان، يكون الأمر سواء بسواء في النظم والترتيب والتركيب، ولكن الاختلاف هو أن كلام البشر يتفاوت ويتباين درجات في التبليغ والبلاغة عند النطق، حول أداء معنى واحد معين، لأن الفاعلية الذاتية الفردية لا تقابلها في أكثر الأحيان – عند التبليغ – فاعلية نطقية تفي بالغرض وتتطابق معها كل المطابقة، ذلك لأن الظاهر عادة ما يفسد الباطن، لأن الباطن أو الكلام النفسي – كما

سبق القول - أعمق وأشمل من الظاهر أو الكلام اللفظي، و«الكفاءة» النفسية بذلك أوسع وأشمل من الكفاءة النطقية عند الفرد الناطق، ولما كان الحال خلاف المقام، كان كلام البشر متفاوتاً ومتبايناً في نظمه وترتيبه وتركيبه، بتفاوت الكفاءة اللغوية والنحوية من متكلم إلى آخر وتباينها[٢٣].

وفي بعض ذلك المعنى، نجد أبا سعيد السّيرافي النحوي (-٣٦٨ هـ) يقول فيما رواه عنه أبو حيان التوحيدي: «فقد بان الآن أن مركّب اللفظ لا يحوز مبسوط العقل، والمعاني معقولة، ولها اتصال شديد، وبساطة تامة، وليس في قوة اللفظ من أي لغة كان أن يملك ذلك المبسوط ويحيَط به وينْصِبَ عليه سورا، ولا يدعُ شيئاً من داخله أن يخرج، ولا شيئاً من خارجه أن يدخل[٢٤].

والقصد في نص السيرافي - وهو أستاذ الجرجاني - هو القصد عينه فيما حاولنا شرحه من مذهب الأشاعرة - والجرجاني أحدهم - وهو أن ما ندركه بعقولنا وأنفسنا لا يكون بالضرورة، وفي كل الأحيان، هو ما نخرجه به من لفظ في كلامنا، وقس على ذلك أحلام النوم واليقظة، والرؤى الشعرية والصوفية، فإن المعاني الكلية القائمة في الصدور الإنسانية قد لا تجد من رحابة اللفظ ما يفيها حقها مما تلبسه ويلبسها.

٦- أثر مقالة الأشعري في مقالة الجرجاني:

إن الذي لاحظناه عند الجرجاني في كتابيه الدلائل والأسرار، هو أن الرجل كان متشبعا بالمشرب الأشعري وبمقولاته التي سلف تفصيل القول فيها، فمن ذلك أخذ بمقولة «الكلام النفسي» و«الكلام اللفظي» وأسبقية الأول على الثاني في الفاعلية والسياسة، ويتلخص استعماله لذلك في العمل على إتباع مبدأ «ترتيب اللفظ في النطق يخضع لترتيب المعاني في النفس» وقد تجلى هذا المبدأ الأشعري بوضوح في أغلب مقولاته النظرية كما في إجراءاته التطبيقية على النصوص.

وإن مما نحسبه عند الجرجاني من مقالاته النظرية الفصول: الأول والثاني والثالث والرابع من كتاب دلائل الإعجاز، بصفة خاصة، وهي من الفصول التي عقدها «في تحقيق القول على البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة وكل ما شاكل ذلك»[٢٥] من المترادفات عنده مما يعبر به عن تمام القول وكماله، ويفاضل فيه بين بعض القائلين على بعض بسبب «التفاوت» بينهم في «الكفاءة» والقدرة على تبليغ الأغراض والمقاصد النفسية التي راموا الكشف عنها والإعلام عليها، وكيف تتحقق المزية الإبلاغية في كل ذلك.

ومنذ البدء يرفض الجرجاني - في الفصل الأول - أن يفاضل بين لفظ وآخر، مادام عاطلا في المعجم اللغوي، كأن يقال مثلاً في كلمة ما «هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية»[٢٦]، مما وجد عليه من سبقه من البلاغيين اللفظيين كذلك يفاضلون ويحكمون على غير هداية، فلا تكون المفاضلة عنده ولا تصح بين مفردات اللغة، إلا إذا كانت عاملة ومتفاعلة في قول وسياق، لأنها وهي عاطلة في المعجم اللغوي تكون بلا شك مفتوحة على عدد من الدلالات المحتملة، قد تقل وقد تكثر، مثل كلمة «عين» بينما وهي تقوم بوظيفة معينة في قول وسياق معينين. تتحدد دلالتها وتنغلق أو تنفتح على شيء من المدلولات وفق السّياق الذي تعمل فيه، والتأليف الذي انتظمت فيه، فتآلفت بذلك أو تنافرت من جهة وظيفتها الدلالية لا من جهة صورتها أو هيئتها.

يقول الجرجاني في بعض ذلك مستنكراً المخالف: «وهل يقع في وهم - وإن جهد - أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم ؟ وهل نجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها. وفضل مؤانستها لأخواتها»[٢٧].

ومعنى ذلك أن الجرجاني يفرق بوعي واع بين اللغة والكلام، ومن جهة أن اللغة وضع واتفاق، في

مقابل الكلام الذي هو نظم وتأليف، ومن جهة أن اللغة لا تخضع لفاعلية ذاتية فردية بينما وفي المقابل يخضع الكلام للفاعلية الذاتية الفردية عند نظمه وتأليفه.

ومما يهدف إليه الجرجاني في هذا التفريق بين اللغة والكلام هو تفادي الوقوع في الخطأ الذي وقع فيه بعض اللفظيين الذين وقعوا في تعميم المفاضلة على اللفظ وهو عاطل كما وهو عامل، ثم لأن نظرية النظم عنده لا تهدف إلى إقامة درس في فقه اللغة العام، ولكن تهدف إلى إقامة درس في البلاغة أو الأسلوب، مما لا يتحقق في اللغة ولكن في الكلام، والسبب في هذا التوجه الواعي أيضاً هو محاولة الجرجاني دراسة دلائل الإعجاز في القرآن الكريم، وأسرار البلاغة في المنظوم والمنثور، وأن ذلك جميعاً لا يتحقق في اللغة - كما هو معلوم - ولكنه في الكلام.

وفي هذه النقطة يلتقي دي سوسير (-١٩١٣ م) مع الجرجاني التقاء منهجيا، إذ فرق هو أيضاً بين اللغة والكلام، فاعتبر اللغة مؤسسة اجتماعية في ماهيتها ومستقلة نسبياً عن الفرد، واعتبر الكلام فاعلية فردية مستقلة نسبياً عن الجماعة، والسبب في هذا التفريق والتفريع يرجع - في نظره - إلى أن الدرس الألسني يستحيل أن يتحقق عند مدارستهما في آن واحد، ولما كان غرضه في الدرس اللغوي هو اللسانيات العامة، فقد بين أن عمله سيكون منوطاً باللغة لا بالكلام[٢٨]، فالاتفاق بين الرجلين كان في ضرورة التفريع المنهجي، وكان الاختلاف بينهما في توجه كل منهما في درسه. لاختلاف أهداف الدرس عندهما، فبينما مراد دي سوسير كان اللسانيات العامة، كان مراد الجرجاني البلاغة والأسلوبية.

وبناء على ذلك التفريع،فقد اهتدى الجرجاني إلى نعت للفصاحة لا يطلق على أفراد الكلمات بوصفها هيئات وصور أو نطق لسان، وهي في صورة الوضع والاتفاق، أي بوصفها مؤسسة اجتماعية، بل إن صفة الفصاحة لا تطلق على اللفظ وحده حتى وهو يقوم بتمثيل دلالة معينة ضمن الكلام، بقدر ما تطلق عليه تلك الصفة لمعناه لا لنفسه، يقول الجرجاني في بعض ذلك: «إن الفصاحة لا تكون في أفراد الكلمات،وأنها إنما تكون فيها إذا ضمّ بعضها إلى بعض، ثم لا يعلم أن ذلك يقتضي أن تكون (الفصاحة) وصفاً لها من أجل معانيها لا من أجل أنفسها»[٢٩].

وإذا ما حاولنا أن نستكشف أثر مقالة الأشعري في مقالة الجرجاني عن الفصاحة، فإن ذلك الأثر لا يعدو أن يكون خارجاً عن نطاق الفاعلية الذاتية - الفردية وتحكمها في الفاعلية النطقية - الفردية، أي إن الجرجاني لا يكون إلا حيث تكون الفاعلية الذاتية - الفردية متجلية في الفاعلية النطقية - الفردية، ولا يكون حيث لا تكون.

فأفراد الكلمات وهي عاطلة في المعجم اللغوي، ليست خاضعة للفاعلية الذاتية - الفردية، ولذلك لا يحكم لها أو عليها، بينما وهي عاملة أو منتظمة في كلام وسياق، تكون بالضرورة خاضعة لتلك الفعالية، ولذلك فإنه يحكم لها أو عليها، من جهة مدى وفاء الفعالية النطقية - الفردية للفاعلية الذاتية الفردية، ومن الواضح أن «الكلام النفسي» عند الأشعري إن هو إلا فاعلية ذاتية - فردية، تسوس «الكلام اللفظي» الذي إن هو إلا فاعلية نطقية - فردية أيضا. أي إن البنية النفسية هي التي تسوس البنية اللسانية وتتجلى فيها وتنظم وفق إنتظامها.

وإذا ما أردنا أن نتتبّع خطوات الجرجاني وهو يتحدث عن الفصاحة في مواضع شتى من كتاب الدلائل، فلن نجده يخرج عن ذلك السبيل. فمن ذلك مثلا قوله: «قد علمنا علما لا تعترض معه شبهة، أن الفصاحة فيما نحن فيه، عبارة عن مزية هي للمتكلم دون واضع اللغة»[٣٠].

وقوله: «فإنا نرى اللّفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع، ونراها بعينها فيما لا يحصى من المواضع، وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير، وإنما كان ذلك لأن المزية التي من أجلها نصف اللفظ في شأنها هذا بأنه فصيح، مزية تحدث من بعد أن لا تكون، وتظهر في الكلم من بعد أن يدخلها النظم، وهذا شيء إن أنت طلبته فيها وقد جئت بها أفراداً لم تَرُمْ فيها نظماً ولم

تحدث لها تأليفاً طلبت محالا»[٣١].

إن هذا النص الذي وجدناه قد تأخر في الكتاب، مماثل لما وجدناه قد تقدم فيه، وهو يسوق طائفة من الأمثلة يعزز بها رأيه، ويفنّد من خلالها رأي المقلّدين الذين توارثوا الخطأ فظنوه صوابا، حين صنفوا اللفظ إلى فصيح وغير فصيح وهو أفراد، مع أن المزية في ذلك لا تتحقق في لفظ دون آخر حتى ينتظم في كلام وسياق، وحتى يقوم بتمثيل معنى النّظم في نفس المتكلم تمثيلا. وعندئذ فقط قد «ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر – كلفظ «الأخدع» في بيت الحماسة:

تَلَفَتُ نَحْوَ الحيّ حتى وجدْتُني
وجِعْتُ من الإصغاء ليتاً وأخْدَعَا[٢٩]

وبيت البحتري:

وإنّي وإنْ بَلَّغْتَني شَرَفَ الغنَى
وَأعْتَقْتَ مِنْ رِقِ المَطامِعِ أخْدَعي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، ثم أنّك تتأملها في بيت أبي تمام:

يَا دَهْرُ قَوِّمْ مِنْ أخْدَعَيْكَ فَقَدْ
أضْجَجْتَ هَذَا الأنَامَ مِنْ خُرُقِك[٣٣]

فتجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروْح والخفة والإيناس والبهجة.

ومن أعجب ذلك لفظة «الشيء» فإنك تراها مقبولة حسنة في موضع، وضعيفة مستكرهة في موضع، وإن أردت أن تعرف ذلك فأنظر إلى قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي:

وَمِنْ مَالِيء عَيْنَيْه مِنْ شَيْء غَيْره
إذَا رَاحَ نَحْوَ الجَمْرَةِ البِيض كَالدُّمَى[٣٤]

وإلى قول أبي حية:

إذَا مَا تَقَاضَى المَرْءَ يَوْمٌ وَلَيْلَة
تَقَاضَاهُ شَيْءٌ لاَ يَمَلُّ التَقَاضِيَا

فإنك تعرف حسنها ومكانها من القبول، ثم انظر إلى بيت المتنبي:

لَوِ الفَلَكُ الدَّوَّارُ أبْغَضْتَ سَعْيه
لَعَوَّقَهُ شَيْءٌ عَنِ الدَّوَرَان[٣٥]

فإنك تراها تقل وتضؤل بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم[٣٦].

ولقد نقلنا النص على الرغم من طوله، بما فيه من أمثلة، وتعليقات، لنستوضح منه أن الجرجاني يحتكم في ذلك إلى مبدأ التفريق بين اللغة والكلام، ومن أن الحكم بالفصاحة، لا يصح أن يصدر على اللغة بوصفها كلمات أفرادا، ولكن يصح الحكم عليها لما تقوم الألفاظ بتمثيل فاعلية نفسية – فردية متجلية في فاعلية نطقية – فردية، وحتى في هذه الحالة فإن الكلمة – «الأخدع» و«شيء» – التي تروق في موضع وتحسن، ثم توحش في أخر وتسوء، لا يرجع ذلك إلى خواص معينة فيها، بقدر ما يرجع إلى كفاءة المتكلم المعجمية والنحوية ـ وإلى تسخير هذه الكفاءة في بناء سطح من الدّوال يجسّد عمقاً من المدلولات، ينتظم فيه اللفظ ويأتلف في النطق وفق انتظام المعاني وائتلافها في النفس.

وإذا كانت مزية المفردة اللغوية وشرفها، لا يتحققان إلا بالنظم والتأليف، فإنه ينبغي أن يُعلم كذلك، أن النّظم خاص بالكلم، وليس بالكلمة، إذ يوجد فرق بين القول: «حروف منظومة» و«كلمات منظومة»، فمسألة نظم الحروف هي مسألة أعتباطية منتهية، ليس لأحد أن يبحث لها عن مقتض يقتضيه نظمها، فقد وضعها الواضع كما اتفقت له وانتهى أمرها، وليس لأحد أن يعرض اليوم على كلمة ما من مثل: «ربض» فيقول: لمَ لمْ يضعها الواضع على نحو آخر كأن يقول: «رضب» أو «ضرب» فإن الإعتراض في هذه الحالة وأمثالها لا معنى له، ما دام في الأمر اتفاق على الوضع وإجماع على الإصطلاح والاستعمال، وحين كان الأمر كذلك، فإن الجرجاني لم يشغل نفسه بهذا الجانب الذي يخلو من الفاعلية الذاتية الفردية.

أما مسألة «نظم الكلم» فالأمر فيه مختلف، لأنه

يقوم على أساس فاعلية ذاتية فردية، كما يقول البلاغيون: يقوم على مقتضى الحال وما ينبغي لكل مقام من المقال، فإذا كان واضع الكلمة لا يسأل عن علّة نظم حروفها، فإن مؤلف الكلام وناظمه يسأل لم وظف هذه الكلمة بالذات دون أخرى، في هذا الموضع من الجملة بالذات دون آخر، ولا يتم سؤاله عن ذلك إلا على أساس الوظيفة والموقع، ولا يحكم لكلمة أو عليها إلا على أساس الدلالة التي تقوم بتمثيلها تمثيلاً كاملاً أو أنها فقط احتلت الموضع واغتصبت الموقع، فهو لذلك «نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق»(٣٧).

وإذا كان «نظم الحروف» لا مقتضى له، وكان «لنظم الكلم» مقتضى، فما هو بالتحديد هذا «المقتضى»؟ يقول الجرجاني: إنه ليس سوى أن «تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس»(٣٨)، ويكرر الجرجاني هذه المقولة الأساس كلما جاءت مناسبتها، على اعتبار أنها حركة باطنية تتجلى في حركة ظاهرية، وعلى اعتبار أنها الأساس النّظري لنظريته في النظم.

وبهذه المقولة (السابقة) يرجع بنا عبدالقاهر إلى معتقده الأشعري ويحيلنا على مقالة أبي الحسن، والتي تمثل الأساس النظري لنظريته: من أن الكلام اللفظي يقتفي آثار الكلام النفسي في نظمه، ومن أن ترتيب الكلام في النّطق يقتفي آثار ترتيب المعاني في النفس، وليرسم لنا معادلة النظرية في «الإعجاز» و«البلاغة»، ومفادها: «أن البلاغة والفصاحة والبراعة ومشاكل ذلك من مترادفات هي مطابقة ترتيب الألفاظ في النطق لترتيب المعاني في النفس».

ويختم عبدالقاهر الجرجاني الفصول الأربعة التي ذكرنا له، بالقول الفصل، وفقاً للمنهج الذي نحن بصدد الكشف عنه والبيان: «إنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل نجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدّالة عليها في النطق»(٣٨).

ومما ينبغي لنا أن ننتبه إليه وندركه في قول الجرجاني السابق، هو محاولته تقليص الهوّة التي كانت تبدو في مقالة أبي الحسن الأشعري متسعة، عند تفريقه بين «الكلام النفسي» و«الكلام اللفظي» وجعلهما وكأنهما منفصلين بعضهما عن بعض، وهو الأمر الذي لم يتقبله المعتزلة في مقالتهم عندما ذهبوا إلى أن «حديث النفس إن هو في الحقيقة إلا تقديرات للعبارات»(٣٩)، أي إنه من الوهم التفكير من دون لغة، ومن الشطط جولان الخواطر في النفس مجرّدة من لفظ، وهو الأمر الذي نلاحظ أن الجرجاني يبدو أنه قد أدركه، وحاول التوفيق بين المقالتين، بأن قلص من تلك الهوة، جاعلاً منها عبارة عن برهة لا سُمكَ لها بقوله: «إذا فرغت من ترتيب المعاني في النفس لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك، بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها...».

أمّا وقد بيّن الجرجاني الأساس النظري لنظرية النظم، وهو أن سبيل الفصاحة والبلاغة والبراعة وما شاكل ذلك، ليس سوى (مطابقة البناء اللساني للبناء النفسي)، فإن هذا الأساس النظري في المطابقة بين البنيتين، لا يمكن له أن يتحقق على الوجه الأكمل إلا إذا توفر شرطان، لاغنى عنهما لناظم الكلم، منثوره ومنظومه، أحدهما هو الكفاءة المعجمية، وآخرهما هو الكفاءة النحوية، وهما شرطان يمتلكهما الناظم والمتكلم بدَأب المران والدربة، وسعة الاطلاع على فنون القول وأساليبه في العربية، أو في لغته التي يتكلمها.

ومن أجل ذلك ألفينا الجرجاني، في مقدمة كتاب «الدلائل» يبدأ بطرح الشرطين السابقين، لأنهما عمدة النّظم وقوانينه، ويعيب «على من زهد في النحو واحتقره»(٤٠) و«على من زهد في رواية الشعر وحفظه»(٤١) أنه قد زهد في أمر عظيم، وتخلّى عن علم لا يستقيم أمر النّظم إلا به، ذلك لأن نظم الكلم ليس سوى أن تضع اللفظ الموضع الذي يقتضيه علم النحو

التركيبي، وليس هو إلا أن تقفو أثره في منثور العربية ومنظومها، وتعمل على اتباع قوانينه التي نهجت.

وإذا كان مما لا شك فيه، أن تحصيل البشر للمسألة المعجمية وللمسألة النحوية «يتفاوت» درجات، فمما لا شك فيه أيضاً أن نظم الكلم لذلك عندهم «يتفاوت» درجات، ومن ثّم فإن اسم «بلاغة»، الذي يمدح به الكلام هو درجات أيضا، ولولا ذلك التفاوت والتباين في تحصيل الكفاءتين، لكان نظم الكلم عند البشر درجة واحدة، وهذا محال، ولكان اسم «بلاغة» درجة واحدة، وهذا محال أيضا، ولما لم يكن في نظم القرآن العظيم تفاوت ولا تباين، كان على درجة واحدة من كمال النظم، ولذلك استحق النظم فيه اسم «الإعجاز» الذي تنقطع الأطماع دونه، ولم يستحق النظم في كلام البشر سوى اسم «بلاغة»(٤٢).

وأما الذي نحسبه من كلام عبدالقاهر الجرجاني التطبيقي، فهو تصدّيه لسائر الأساليب البلاغية، والتطبيقات التي أجراها عليها، مما ورد منها في كتاب «الدلائل» الذي خصصه في معظمه لما سماه البلاغيون بعده «بعلم المعاني» مثل: التقديم والتأخير، والذكر والحذف، والوصل والفصل، وغيرها من الأساليب التي هي من اختصاص مستوى التوزيع والتركيب: ومما ورد منها في كتاب «الأسرار» الذي خصصه في أكثره لما سماه البلاغيون بعده «بعلم البيان»، مثل التشبيه والتمثيل، والاستعارة، والمجاز، بالإضافة إلى بعضها الأخر مما أدمجه البلاغيون بعده في «علم البديع» كالمطابقة والجناس، والتي هي جميعاً من اختصاص مستوى الاختيار والاستبدال.

وبمعنى آخر فإن الجرجاني جعل مستويات التحليل اللساني الإجرائية لنظرية النظم في مستويين منفصلين ومتعامدين، أحدهما مستوى التحليل الاستبدالي القائم على التفاعل اللفظي والدلالي، وأخرهما مستوى التحليل التركيبي أو التوزيعي القائم على التفاعل النحوي في توليد المعاني، وهما المستويان اللذان قد يجتمعان في أسلوب واحد ويتعامدان، ومن ثمة يمكن القول: إن الجرجاني قد خص المستوى التحليلي الأول بكتاب الأسرار، وخص المستوى التحليلي الثاني، زائد التعامد، بكتاب الدلائل، ولم يَرِد في حسبانه ما ورد في حسبان المتأخرين عنه، من أنه جعل كتاب الأسرار لما سموه «بعلم البيان» ووضع كتاب الدلائل لما سموه «بعلم المعاني»، فهذا من باب تقويل الرجل ما لم يقل وما لم يخطر له على بال، وهو ما نراه على كل حال.

وأما الآن فحسبنا أن نميط اللثام، على أن الجرجاني قد اتبع منهج الأشعري في حديثة عن تلك الأساليب، وهو المنهج والمشرب الذي هداه إلى أن لا مزية في ضرب الكلام الذي يتوصل منه المتكلم بدلالة اللفظ وحده إلى «المعنى»، أو بضرب الكلام الذي يتوصل منه المتكلم بدلالة «المعنى على المعنى»، إلا بمقدار ما يطابق فيهما «الكلامُ اللفظي» «الكلامَ النفسيَ»، وإلا بمقدار ما هو عليه المتكلم من كفاءة معجمية ونحوية، في نظم بنيته السّطحية ومدى مواءمتها وإخلاصها لنظم بنيته العميقة، أما ما كان يشاع قبله من أن المجاز والبديع أقدر على الحقيقة والترسل أداء وإبلاغا، فلا عبرة عنده بذلك على إطلاقه، فالمفاضلة الحقيقية ليست بين ضربّي الكلام، بقدر ما هي بين نظم ونظم آخر.

ونسوق لذلك مثالاً يتحدث فيه الجرجاني عن «التجنيس»، بدأ به كتابه: أسرار البلاغة، لا نجده فيه يستحسن التجنيس لذاته، كما لا يستكرهه لذاته، بدون علة، ولكنه يستحسنه لوظيفته في التركيب اللغوي، ويستهجنه إذا كان فيه حشو وفضلة وجاء من أجل المجانسة للمجانسة فحسب. ومقايسه في ذلك: يقوم على ضرورة المطابقة بين البنيتين: اللسانية والنفسية، وعلى أساس أن البنية النفسية هي التي تسوس البنية اللسانية، وتوجه النظم فيها وفق انتظام المعاني في النفس.

فالباطن لا يظهر ويتجلى إلا في مادة، والتي هي اللفظ بالقياس إلى الكلام، والمادة إذا لم تكن مناسبة للماهية أو الباطن في الانتظام، ولم تكن طَيِعة سلسلة في التشكل وفق المطلب النفسي، شوهته وأفسدته

وانحرفت به عن مرمى المعنى المقتضى إلى مرامي اللفظ المتجانس عمدا، والذي لا معنى مقتضى له، ويطبق نظريته هذه على عدد من النصوص في التجنيس.

منها قوله: «أتراك استضعفت تجنيس إبي تمام في قوله: [ذَهَبَتْ بِهِ السَمَاحَةَ فَالْتَوَتْ.... فيهِ الظُنُون: أمذْهَبَ أمْ مُذْهَبُ] واستحسنت تجنيس القائل: [حَتَى نَجَا (أحدث) مِنْ خَوْفِهِ وَمَانَجَا)] (٠خلص) (...) لأمر يرجع إلى اللفظ ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت في الثاني ؟ ورأيتك لم يزدك» مذهب ومذهب «على أن أسمعك حروفاً مكرورة، تروم لها فائدة، فلا تجدها إلا مجهولة منكرة، ورأيت الأخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها»[٤٣].

فالسبب في فساد تجنيس الأول، وفي استقامة تجنيس الثاني، هو أمر لا يرجع إلى اللفظ في حد ذاته، ولكنه يرجع إلى من نظم اللفظ، وذلك حين تعسف الأول في نظمه وتأليفه ولم يراع المعنى المنتظم في نفسه، واتبع ترتيب اللفظ في النطق، دون أن يخضعه لتريب المعاني في النفس، فكان أن حصل له تجنيس حقا، ولكنه لفظيّ بلا معنى يستقيم، وذلك لأن «المعاني لا تدين في كلّ موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرّفة في حكمه، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنى، كان كمن أزال الشيء عن جهته، وأحال عن طبيعته، وذلك مظنة من الاستكراه»[٤٤].

ولا شك أن عبدالقاهر الجرجاني، قد قرأ المثالين السابقين وفق ما تقول به النظرية الأشعرية: من أسبقية الكلام النفسي على الكلام اللفظي، وخضوع الثاني للأول في السياسة والاتباع والانتظام، أي إن اختيار اللفظ واستبداله ثم توزيعه يخضع لمقتضى الحال، أو للمعاني المنتظمة في النفس، لا وفق مقتضى اللفظ، أو ما يقتضيه البديع من أجل البديع والصناعة فيه، فلما كان تجنيس الأول حشوا صار نكبة في الكلام، ولما كان تجنيس الثاني ذا وظيفة مطابقة لما في النفس صار نكتة فيه وملحة.

ونسوق مثالا آخر ينظر فيه الجرجاني للاستعارة تنظيرا يختلف في بعض جوانبه عمن سبقه من البلاغيين، ويتمثل ذلك الاختلاف والتفرد في تفريعه لها إلى استعارة «غير مفيدة» واستعارة «مفيدة»، أو إلى أن منها ما هو «عامل مبتذل» كقولنا: رأيت أسدا، ووردت بحرا، ولقيت بدرا، وسلَ من رأيه سيفا، وما شاكل ذلك من الاستعارات، التي صارت قدراً من الكلام مشتركاً بين الناس جميعاً ؛ وإلى أن منها ما هو «خاصيّ نادر» مما «لا تجده إلا في كلام الفحول»(٤٥) كقول ابن المعتز مثلا[٤٦]:

حَتى إِذَا مَا عَرَفَ الصَيْدَ أَنْصَارْ
وَآذنَ الصُبْحُ لَنَا فِي ٱلإِبْصَارْ
بَخِيلُ قَدْ بُلِيتُ بِهِ
يَكُدُ ٱلوَعْدَ بِٱلحُجَجِ
يُنَاجِينِي ٱلإِخْلاَفُ مِنْ تَحْتِ مَطْلِه
فَتَخْتَصِمُ ٱلآمَالُ وَٱليَأسُ فِي صَدْرِي

وهي أبيات مختارة مفرقة، فيها من نادر الاستعارات قوله: «أذن الصُبْحُ ويكد ٱلوَعْدَ ويناجيني الأَخْلاَفُ وتختصم الآمَالُ وٱليَأْس، على سبيل المكنية فيها جميعاً، مما لو قيس بغيرها من العامي المبتذل، مما سبق، لبدا الفرق واضحاً بين ما هو عامّي مشترك وما هو خاصي منفرد.

والحق أن هذه القسمة وهذا التفريع إلى استعارة «غير مفيدة» وأخرى «مفيدة»، لا يقتصر على الاستعارة وحدها – عند الجرجاني – بل ينسحب على المجاز كله، من تشبيه وتمثيل وكناية ومجاز لغوي، ومجاز حكمي أو مرسل، والتي رأى أن منها ما هو مشترك بين الناس جميعاً في الاستعمال حتى صار كالحقيقة، ومنها ما هو متفرد مبتدع لا يقع إلا للشاعر والشاعرين من الفحول، ومما يشير به الجرجاني إلى

ذلك، وهو يتحدث عن المجاز الحكمي - قوله: «فكما أن من الاستعارة والتمثيل عاميا، مثل: رأيت أسدا، ووردت بحراً، وشاهدت بدرا، وسلّ من رأسه سيفا، وخاصياً لا يكمل له كل أحد مثل قوله (وسَالتْ بأعناقِ المطيّ الأباطحِ)، كذلك الأمر في المجاز الحكميّ»(٤٧).

ونعتقد أن الجرجاني كان مسوقا في هذا التقريع الثنائي، الذي تفرد به، بمشربه الأشعري الذي يقدس الفاعلية الذاتية- الفردية متجلية في الفاعلية النطقية- الفردية، ذلك أن هذه الفاعلية اضمحل وجودها في الفرع العامي المبتذل «لسعته وشهرته وجريانه مجرى الحقيقة»(٥١)، بينما قوي وجودها في الفرع الخاصيّ المبتدع الذي فيه الكلام «يدق ويلطف حتى يمتنع مثله إلا على الشاعر المغلق والكاتب البليغ، وحتى يأتيك بالبدعة لم تعرفها والنادرة تأنق لها»(٤٨).

ولذا فإن عدوى «الأرْيَحِيَة»(٤٩) التي تصيب المتلقي، فتهزه هزاً في فرع الصور البيانية «المفيدة» هي أضعاف ما تصيبه منها في فرع الصّور البيانية «غير المفيدة» والتي لم يزد منشئها على أن أعاد على مسامعه صوراً مألوفة، أخذ منها كثرة الاستعمال والبلى مأخذه، فجرت بألفتها وبلاها مجرى الحقيقة، ولم يزد الباث عندئذ على أن أخرج متلقّيه «إلى شيء مغسول، وإلى كلام عاميّ ومرذول»(٥٠).

إن «المغسول» من الكلام - في قصد الجرجاني - في فرع الصور البيانية غير المفيدة، يقابله «المشحون» منه في فرع الصور البيانية المفيدة، والمغسول من الكلام مغلوق في دلالته، وهو كذلك لأنه يفتقد إلى الفرادة في ابتداع نظم خارجي من الإمكانات التعبيرية المتاحة، تفي بتجسيد نظم نفسي متسم بدوره بالفرادة، فهو لذلك كلام يقتصر على المعنى الأولي.

بينما «المشحون» من الكلام مفتوح في دلالته، وهو كذلك لأنه مبتدع في نظمه الخارجي عند النطق، وفق إرادة النفس في انتظامها الداخلي، أي إن تفرد انتظام العالم الداخلي لدى الإنسان، ينبغي له أن يشكل لنفسه شرنقته الخاصة به المتميزة عما سواها، من الامكانات التعبيرية المتاحة بين الناس جميعا، فيخرج بواسطتها من الممكن إلى الكائن خروجاً متفرداً لا يقتصر على المعنى الأول للدال فحسب، ولكنه يقول المعنى ومعنى المعنى.

ومن الدلائل على ذلك، أن القرآن العظيم قد تفرد في نظمه، حتى بلغ في تفرّده، أن أعجز الناس على أن يأتوا بمثله، مع أنّه لم ينزل إلا بلغة الناس وأساليب العربية، ولكنه لم يخضع في نزوله لجاهز انتظام كلامهم وصورهم، بل خلق لنفسه، من الامكانات التعبيرية المتاحة في العربية، مجْلاه من المنطوق المتفرّد، وذلك لخضوع المجلي في انتظامة، لعمق من المفهوم في انتظامه الإلهي المتفرد، أي إن التفرّد في الإنتظام الباطني يقابله، عند التجلي في مادة، تفرد في الانتظام الظاهري.

ولذلك فقد اهتم الجرجاني بتفريع الصور البيانية بعامة، والاستعارة منها بخاصة، إلى مفيدة وغير مفيدة، وإلى خاصية وعامية، لفرادة الأولى وابتداعها، وعامية الثانية وابتذالها، واهتم غيره بعده بالتفريعات الشكلية التي لا تخضع لمبدأ عقائدي معين، بقدر ما تخضع للنطق الذي يحدّ ويحصي ويصل بالمسائل التعبيرية إلى نهاياتها الشكلية مما يستوي فيها المبتدع بالمبتذل.

ولو شئنا المقارنة، فيما ألفينا الجرجاني يفرع فيه ويصطلح، ببعض الدراسات الغربية في هذا المجال نفسه، لوجدنا كثيرا منهم يلتقي معه ويمشي في ركابه، ولوجدنا في دراساتهم الحديثة للأسلوب عوناً على فهم كثير من مقاصد الجرجاني العميقة، والتي نعتقد أن كثيراً منها ما زال يحتاج إلى قراءة وفهم جديدين، وأن الرجل قد كبر علينا وعلى كثير من الدّارسين، حتى لم يعد يفهم في كثير من دقائق نظريته، إلا في ضوء النظريات الأسلوبية الحديثة ومبادئها، ذلك أن حديث الغربيين عن الأسلوب، يلتقي في كثير من مواطنه، مع الجرجاني في حديثه عن النظم، حتى غدا النظم عند الجرجاني كالأسلوب ذاته عند الغربيين من حيث المفهوم.

ولعل من أهم من وجدناه يلتقي - مع الغربيين -

مع الجرجاني التقاء مباشراً في هذا المجال، هو «فرانسوا مورو»(٥١)، وذلك عندما فرع هو بدوره الصور البيانية في لغته إلى «صور ميتة» و«صور حية»، ويقصد بالميتة تلك الصور التي أصابها الابتذال والبلى من كثرة الاستعمال، والتي أصبحت بذلك قدراً مشتركاً بين الناس، وأنها لم تعد لذلك تحمل بعداً استطيقياً ولكنها نزلت إلى حمل بعد تواصلي مجرّد، مثلها في ذلك مثل الحقيقة.

في حين يقصد «بالحية» تلك الصور المبتدعة، المتّسمة بالجدّة والابتكار والتي تحمل بعداً استطيقيا، وأهم من كل ذلك أنها «تحمل طابع صاحبها المتفرد»(٥٢)، وللأمانه العلمية، ينبغي أن نشير هنا إلى أن (فرانسوا مورو) لم يبتدع هذا التفريع كل الابتداع، ولكنه أفاد فيه من الأسلوبيين الذين سبقوه، أمثال: شارل بالي، الذي صنف الصور البيانية إلى «ملموسة» و«عاطفية» و«ميتة»، و(دوزا) الذي صنف صور التشبيه إلى «تشبيهات حية، وجاهزة ما تزال مفهومة، وجاهزة لم تعد تفهم أو أنها تفهم قليلاً»(٥٣).

ومن الواضح – وبدون الدخول في التفاصيل – أن هؤلاء في تفريعهم وتصنيفهم للصور البيانية إلى «ميتة» و«حية» أو إلى «مبتذلة» و«مبتكرة»، يلتقون مع تفريع الجرجاني وتصنيفه للصورة البيانية إلى «غير مفيدة» و«مفيدة» أو إلى «عامية» مبتذلة و«خاصية» مبتدعة، وأن القاسم المشترك فيما بينهم جميعاً لهذا التفريع والتصنيف، يرجع إلى أن ميت الصّور صار إرثاً حضارياً مشتركاً بين الناس في لغتهم، وإلى أن حيّها ما انفك مرتبطاً بالفرد المبتكر لها وبطابعه الشخصي عليها.

بيد أن هذا التفريع والتصنيف لم يكن اعتباطياً لا عند الجرجاني ولا عند الأسلوبيين الغربيين، فهو عند الجرجاني كان بمقتضى «النظم» الذي أوضحنا – سلفاً – أن الجرجاني يكون حيث تكون الفاعلية الذاتية- الفردية متجلية في فاعلية نطقية – فردية، وما عدا ذلك فهو نظم، ولكنه تواصلي جاهز أو مبتذل، يخلو في عمومه من «تلك الفردية» ومن نطقه منحرفاً عن معيار، باعتبار أن المعيار قاعدة جمعية، وأن الانحراف الفردي الحي، ولا يكون حيث لا يكون.

فمن الدلائل على ذلك عند الجرجاني أنه اعتنى في تطبيقاته بالصّور «العقم» مبيناً نصيب النظم الابتداعي فيها، مقارناً اياها في حالات كثيرة بالصّور غير المفيدة التي اضمحلّ فيها نصيب الفردانية، وأصبحت «بمثابة العملة الرائجة ضمن العملات المتداولة»، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك.

ومن الدلائل على ذلك عند الغربيين، تساؤل «فرانسوا مورو» بلسان الأسلوبيين حول إشكالية اهتمام الدرس الأسلوبي، أيكون بالصّور الميتة إلى جانب الحية، أم يكون بالحية دون غيرها، فيقول: «يمكن أن نتساءل عما ينبغي أن يفعله عالم الأسلوبية، حينما يعثر على واحدة من هذه العبارات الجاهزة التي هي بمثابة قطعة نقدية دفع بها لكي تروج في السّوق، وقد سكت في ملايين من الوحدات، وأصبحت عادية إلى حد أن لا أحد يحلم أبداً بتأمل وجهها»(٥٤) ثم يجيب: «إن المنهج الذي رسمه النقاد هو – في الظاهر – واضح وسهل في التطبيق: إن صورة ميتة لم تعد مدركة بوصفها صورة، وهي لا تهم إذن علم الأسلوبية، ومن الناحية العملية فإن الأشياء أشد تعقيداً وأشد صعوبة»(٥٤).

فالرّجل إذن واضح في طرحه، وهو أن عالم الأسلوبية من حيث المبدأ لا يهتم في درسه الأسلوبي إلا بالصور الحية، ولكن من حيث الإجراء العملي يصعب الاتفاق فيه بين الدّارسين حول مقدار الابتذال أو الجدّة في صورة ما من الصّور، ويشك «مورو» أن يكون «المقياس الاستطيقي» كافياً لحل هذا الإشكال، ولكنه يطمئن بالمقابل إلى مقياس «القصد الواعي» عند الكاتب الذي يستخدم بعض صوره دون أخرى «بشكل مقصود لكي يحدث أثراً معيناً»(٥٥).

ومن المعلوم أن «القصد الواعي» أو «القصد والنية والمرام» هي صفات لا تظهر أو تزداد بروزا في الكلام إلا بمقدار طغيان الذاتية الفردية، متجلية في الفاعلية النطقية – الفردية، بوسائل العدول والانزياح عن

معيار الكلام وقاعدته التواصلية، على مستوى التفاعل اللفظي وعلى التفاعل التركيبي تارة ثالثة، وهي المستويات التي طبقها الجرجاني على كثير من الصّور، منفردة أحيانا، ومجتمعة أحياناً أخرى كما هو الحال بالقياس إلى قوله تعالى: «واشتعل الرأس شيبا».

٧- الخاتمة:

وخلاصة القول في كل ما سبق: أن بعض قدماء العربية لم يكونوا ارتجاليين أو سطحيين في سياسة الكتابة والقراءة. ولكن كانت لهم منطلقاتهم الفكرية، ومرجعياتهم المعرفية ومشاربهم العقدية والتي اعتمدوها مناهج لهم عند الكلام على الكلام، ولذلك فإن قراءة تراثنا اليوم لا تستقيم لنا الاستقامة كلها، في فهمه فهماً صحيحاً أو قريباً من الصّحة، وفي إدراك مغزاه حق الإدراك، إذا كانت القراءة، سطحية، ولم تحاول استكشاف البنية العميقة الدّالة التي قامت على أساسها البنية السطحية أو اللّسانية.

والدليل على ذلك: الكتابة النقدية التي دبّجها الجرجاني في كتابيه: دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة، فقد بدا لنا أنه اتبع فيهما معا، منهجاً واحداً قام على مبدأ أشعري واحد هو تفريع الكلام إلى: نفسي ولفظي، وخضوع اللفظي للنفسي، وصولا بذلك إلى أن النظم ليس سوى ترتيب اللفظ في النطق حسب ترتيب المعاني في النّفس، وأنه ليس سوى الفاعلية الذاتية - الفردية، متجلية في فاعلية نطقية - فردية، وأنه لا يستقيم لكل الناس على درجة واحدة إلا بمقدار كفاءة الناظم المعجمية والنحوية، وإنه بالقياس إلى الفرد ليس سوى عالمه الدّاخلي قد تجلى في مادة هي اللفظ يرى فيه ذاته مفارقة عن بعد، إن نقصا فنقصا، وإن كمالا فكمالا، ومن ثم تفاوت النظم بين البشر وتباين، وتبعاً لذلك تفاوت نعت البلاغة الذي يطلق اسماً على نظمهم درجات.

وبالمقابل فإن النظم، وبالقياس إلى الوجود، ليس سوى ممكنات الوجود مفارقة لواجب الوجود عن بعد، يرى فيها الناس عظمة انتظامه وبديع خلقه، والقرآن العظيم هو ممكن من ممكنات الوجود، وقد انتظم انتظام واجب الوجود، ومن ثم لم يتفاوت نظمه ولم يتباين، فاستحق لذلك نعت «الإعجاز» ولم يستحق نظم البشر إلا نعت «بلاغة» وفي تباين، أي إن الجرجاني وهو يشتغل على توضيح فكرة النظم، كان مشغول البال بقياس الشاهد على الغائب تارة، وقياس الغائب على الشاهد تارة أخرى، وفي كلتا الحالتين، فإن الباطن في انتظامه هو الذي يتحكم في انتظام الظاهر ويسوسه، سواء تعلق الأمر بواجب الوجود متجلياً في ممكنات الوجود، أو تعلق بالذات البشرية متجلية في الإمكانات التعبيرية.

وإذا كنا حاولنا - فيما سبق - أن نقرأ المرجعية الكلامية التي قام عليها الشق النظري التوجيهي لنظرية الجرجاني في النظم، بوصف تلك المرجعية هي الكاتب «الضمني»، فإن محاولتنا هذه تبقى ناقصة، إذا لم نتبعها بمحاولة قراءة شقها العملي الذي حرر فيه الجرجاني نظريته تحريراً إجرائيا، وهو الشق الذي أتاه الجرجاني من جهة مدارسة البنية السطحية في تفاعلها مع البنية العميقة الدالة، للوقوف على مدى مطابقة السّطح للعمق وإيفائه به، وهو العمل الذي نأتيه حين يأتي حينه.

٨- الإحالات:

١. انظر: د. محمد مندور - في الميزان الجديد: ١٨٨... - دار نهضة مصر للطبعة والنشر - القاهرة: ١٩٧٣.
٢. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ - البيان والتبيين: ١/٦٧ - دار الإحياء العربي - بيروت: ١٩٦٨.
٣. أبو هلال العسكري - كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر): ١٥٢ - تحقيق د.مفيد قميحة - دار الكتب العامية - ط ٢ بيروت ١٩٨٤.
٤. مشار إليه في دلائل الإعجاز بصفة غير مباشرة في

مواضع.
٥. إعجاز القرآن (الجزء السادس عشر من المغني في أبواب التوحيد والعدل):١٩٩ - نشر وزارة الثقافة والإرشاد - القاهرة (د.ت).
٦. انظر في الميزان الجديد ١٨٨ وما بعدها.
٧. لم تحظ «فاعلية المرجعية الكلامية في نظرية النظم» بالعناية، إلا عند قلة من الباحثين، منهم: د. محمد على سلطاني - مع البلاغة العربية في تاريخها (القسم الأول) ١٤٦-١٤٧ - دار المأمون للنشر - دمشق - ط. الأولى: ١٩٧٨-١٩٧٩ ؛ ود. محمد عبدالمطلب - النحو بين عبدالقاهر وتشومسكي - بحث فصول: ٢٦ المجلد الخامس - العدد الأول ١٩٨٤.
٨. انظر مقدمة: مقالات الإسلاميين - لأبي الحسن الأشعري - تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد - دار الحداثة - ط. الثانية ١٩٨٥.
٩. انظر: د. أحمد أمين - ضحى الإسلام: ٣/٤٠ - دار الكتاب العربي - بيروت (د. ت).
١٠. انظر مقالات الإسلاميين: مقدمة المحقق.
١١. المصدر السّابق: ١٥/١.
١٢. ضحى الإسلام: ٤٣/٣.
١٣. أصول المعتزلة الخمسة هي القول: بالتوحيد، والعدل، والوعد والوعيد، والمنزلة بين المنزلتين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.
١٤. مقالات الإسلاميين: ٢٢/١.
١٥. ضحى الإسلام: ٣٧/٣.
١٦. انظر: م. السابق: ٣٩٣.
١٧. م. السابق: ٣٩/٣-٤٠.
١٨. مقالات الإسلاميين: ٢٨/١.
١٩. نصوص رواها: د. أحمد أمين- ضحى الإسلام:٣/٤٠-٤١، وانظر د.محمد عبدالمطلب - النحو بين عبدالقاهر وتشومسكي - مجلة فصول (السابقة) ٢٦.
٢٠. -ابن عربي- فصوص الحكم:٢٠٤/١ - تعليق: د.أبو العلا عفيفي- دار الكتاب العربي - ط.الثانية - بيروت: ١٩٨٠.
٢١. ضحى الإسلام ٤١/٣-٤٢.
٢٢. ضحى الإسلام ٤٢/٣.
٢٣. انظر مسألة: التفاوت والتباين في الكفاءة اللغوية والنحوية بين الناس، وعدمها في القرآن الكريم: دلائل الإعجاز: ٧, ٢٩، وغيرهما.
٢٤. الإمتاع والمؤانسة: ١٢٦/١ - تصحيح وضبط: أحمد أمين، وأحمد الزين - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت (د. ت).
٢٥. دلائل الإعجاز ٢٦ وما بعدها.
٢٦. م. السابق: ٣٦.
٢٧. م. السابق: ٣٦.
٢٨. انظر: فردينان دي سوسير - محاضرات في الألسنية العامة: ٣١-٣٣ ترجمة: يوسف غازي، ومجيد النصر - المؤسسة الجزائرية للطباعة ١٩٨٦.
٢٩. دلائل اللإعجاز ٣٥٩.
٣٠. م. السابق ٣٠٨.
٣١. م. السابق: ٣٠٨.
٣٢. البيت للصّمة بن عبدالله بن طفيل، وهو من أبيات في بنت عمر: (ريا)، ليتا: الليت: سفح العنق، الأخدعان: عرقان في جانبي العنق قد بطنا وخفيا.
٣٣. الخرق: الحمق، قوم من أخدعيك: أزل عنك كبرياءك وحمقك، وقد عدّ الأمدي هذا البيت من «قبيح استعارات أبي تمام»، انظر الموازنة: ٢٢٨ - طبع دار المسيرة، وقد أكثر أبو تمام من توظيف «الأخادع» في شعره، وقد أتاها القبح لما جاءت مستعارا للدهر، ولو جاءت في غير هذا الموقع مثل قول البحترى: (واعتقت من رقّ المطابع أخدعي) لما قبحت، راجع الموازنة: ٢٣٩.
٣٤. الجمرة القبيلة، ثم أطلق الاسم على مكان اجتماعها، ومعنى «شيء» إشارة مفتوحة على الحسان.
٣٥. معناه في شرح العكبري: «لو كرهت دوران الفلك، لحدث شيء يمنعه عن الدوران» وهذه مبالغة

مفرطة لا تتحقق حتى في الأوهام.

٣٦. دلائل الإعجاز: ٣٨-٣٩.

٣٧. م. السابق ٤٠.

٣٨. م. السابق ٤٤.

٣٩. ضحى الإسلام ٣/ ٤٢.

٤٠. انظر دلائل الإعجاز ٢٣.

٤١. م. السابق ٩.

٤٢. انظر: حديث الجرجاني عن التفاوت والتباين الذي يصيب نظم الكلام، ويتنزه عنه نظم القرآن: دلائل الإعجاز ٢٩، ١٩٨ وغيرهما.

٤٣. أسرار البلاغة: ٤-٥ برعاية السيّد محمد رشيد رضا - دار المعرفة - بيروت ١٩٨١.

٤٤. م. السابق ٥.

٤٥. دلائل الإعجاز: ٥٨-٥٩.

٤٦. م. السابق ٦١.

٤٧. م. السابق ٢٢٩.

٤٨. م. السابق ٢٢٩.

٤٩. م. السابق ٣٤٥.

٥٠. م. السابق ٢٣٤.

٥١. في كتابه البلاغة (المدخل لدراسة الصورة البيانية) ترجمة الولي محمد، وجدير عائشة - الدار البيضاء - المغرب ١٩٨٩، وقد عدل المترجمان في العنوان الأصلي الذي هو IMAGE LITTERAIRE POSITION DU PROBLEME - PARIS : 1982 .

٥٢. انظر م. السابق ٦٠.

٥٣. انظر م. السابق: هامش: ٩، ١١ ص ٦٣.

٥٤. م. السابق: ٥٩، وقد اعتمد المؤلف في إجابته على: دي غورمان: «مشكلة الأسلوب».

٥٥. انظر م. السابق ٦٢.

تنويــــه

نعتذر عما ورد من خطأ في تعريف الأستاذ فاضل ثامر في العدد الثالث من المجلة (ص٤٣)؛ والصحيح أن فاضل ثامر أديب وناقد من العراق. وإلى ذلك نلفت نظر القارئ الكريم.

المُفَحِّلُ والمستفحِلُ.. وفحولةُ

النقد الثقافي

عبدالكريم حسن *

«منذ ثلاثين عاماً كنا ربيعاً صغيراً في باريس..
وها أنذا أدخل عمر الذبول لينفرد الربيع بزهرتين:
أنيتا وإيفون». (ذكرى لقاء حميم).

يختلق لغيره حكايةً عائليةً «Roman familial»[١].. يشتق منها ولادةً معجزة.. يخرج منها بطلٌ مزيَّفٌ.. بطلٌ ينضح فحولةً.. فحولةً تجتاف حتى العناوين من دواوينه، وتجتاح كل ما يكتبه من شعرٍ ونثر. البطل هو «أدونيس». النسَّاج هو «عبدالله الغذامي». وأما الحداثة ففارقةٌ في ضبابٍ كثيفٍ من «النقد الثقافي»[٢].

بالمقابلة مع الحكاية العائلية التي «**يختلقها المرء لنفسه**»، يختلق «الغذامي» حكاية «أدونيس» العائلية، لا بدافع «**الرغبة في العظمة**»، وإنما بدافع مقلوبها؛ أعني خلق البطل المضاد، أو البطل المزيف.

للبطل المختلق مقاربته في التحليل النفسي. وللبطل الحقيقي مقارباته في التحليل الأنتروبولوجي والميتولوجي وعلم الفولكلور.

الأول لا يعترف بأبيه. والآخر لا يعرف لنفسه أبًا.. يجهل أباه.. يولد أحيانًا يتيمًا، وأحيانًا من غير أبٍ، أو في محيطٍ يُنحَّى منه الذكور.

الأول يختلق عظمةً لنفسه. والآخر يخلق العظمة.

الأول يُزين لنفسه أبًا. والآخر ينتصب أبًا لنفسه.. ينهض بنفسه بما أعدَّتْهُ له الطبيعة كي يكون عظيمـًا.. تنتظره المعجزة، أو ينتظر المعجزة يحقق بها لشعبه الفوز العظيم[٣].

* ناقد من سوريا، أستاذ الشعر العربي الحديث ومناهج البحث في جامعتي البحرين وتشرين.

وليس يهمني أن أطيل الوقوف عند «سرجون الأكبر».. أن أغرق في حياة «موسى» أو «عيسى»، أو أُغرق القارئ في تفاصيل «أوديب» النفسية والأسطورية.. ما يهمني هو أن أرى كيف تحوَّل «أدونيس – الغذامي» إلى قاتل أبيه.. كيف أضحى «أدونيس» أبًا لنفسه، وأضحى قوله الشعري «**قولاً صاغه فحلٌ أسطوريٌ متفردٌ متعالٍ هو أدونيس؛ هذا المسمّى الرسمي الذي اختاره صاحبه رافضًا الاسم الذي منحه له أهله، ذلك لأن من شأن الفحل أن يكون أبًا لذاته**»[4].

«أدونيس» أبٌ لذاته!..ولادةٌ معجزة. فليكنْ أن يتزّيا كل شيء في حياته بزيٍّ الخارق المعجزْ:

«**ولد الفتى علي أحمد سعيد ولادةً طبيعيةً مثله مثل أي طفلٍ ريفيٍ فقير، وظلَّ عشرين سنةً من عمره يعيش حياةً فطريةً شعبيةً لم يعرف مدرسةً ولا كتابًا، وفي العشرين من عمره اكتشف المدرسة والأبجدية**»[5].

أيطوي «النقد الثقافي» السيرة الحقيقية للشاعر لأنه ينطوي على سيرةٍ أخرى؛ «حكايةٍ عائليةٍ» يزيِّن بها لنفسه ولقارئه ولادة البطل المزيف أو النبي الدجّال؟.

إن التعرف على تاريخ الشاعر ممكنٌ من أبسط المصادر وأدناها إلى القارئ؛ أعني الصفحة الداخلية لغلاف ديوانه؟[6].

في هذه الصفحة أن «أدونيس» نال الشهادة الثانوية في التاسعة عشرة من عمره. فكيف حصل عليها من دون أن يعرف مدرسةً ولا كتابًا، بل من دون أن يكتشف المدرسة والأبجدية؟.

في السيرة الذاتية للشاعر قصةٌ طريفةٌ ما فتىء يرددها وترددها معه الدوريات والقنوات السمعية والبصرية. وتروي هذه القصة هموم طفلٍ لم يكن في وسع أهله النهوض بأعباء دراسته، فاغتنم فرصة قيام الرئيس السوري «شكري القوتلي» بزيارة إلى المنطقة، وخطر له «**لا يعرف كيف**» أن يكتب قصيدةً يلقيها بين يديه، «**وتخيّلَ أنها ستعجبه، وأنه سيناديه بعد سماعها ويسأله ماذا تريد، فيجيبه: أريد أن أتعلم. ويستجيب الرئيس ويأمر بتحقيق رغبته**».

وكتب الطفل قصيدته، قرأها على أبيه، «**يا بني لا أعرف كيف يمكنك أن تصل إلى رئيس الجمهورية. افعلْ ما بدا لك، والله يوفقك**». ومضى الطفل إلى مدينة «جبلة» «**مدفوعًا بقوة غريبة**»؛ مضى على قدميه «**شبه الحافتين**»؛ كان يلبس «**قنبازًا**»، «**والمطر يبلله**». «**وهدَتْهُ اللافتات إلى رئيس البلدية**» الذي فوجئ بمجيئه وسأله عما يريد، فقال: «**أريد أن ألقي قصيدةً لرئيس الجمهورية. قال: أقرأها لي. فقرأتُها، وبدا مسرورًا لسماعها. وحين انتهى من القراءة، قال له: سوف تلقيها**».

واتصل رئيس البلدية بالمسئول عن الاستقبال قائلاً له: «**عندي طفلٌ آتٍ من الجبل، ولديه قصيدةٌ يريد أن يلقيها أمام رئيس الجمهورية. أرجوك أن تستمع إليها وأن تسمح له بإلقائها..**» إلى آخر هذه القصة التي انتهت كما تخيل الطفل، «**ولاقت القصيدة استحسان الرئيس الذي احتضنه وقبّله، وسأله عما يريد؟ فقال: أريد أن أتعلم، فأجابه: سنعلمك**»[7].

تلك هي ملامح القصة الواقعية التي أبدل بها «النقد الثقافي» قصةً أخرى من نسج الهوام.

فليكنْ أن يولد الفحل. ولكن البطولة تقتضي أن يَعْبر البطل «الامتحان». فلماذا لا يغزل «النقد الثقافي» من الاسم الذي اختاره الشاعر لنفسه ما يحتاجه من خيوطٍ يمضي بها في حياكة الأسطورة.

«**وتحوَّلَ علي أحمد سعيد إلى أدونيس، وهو تحولٌ له دلالته النسقية حيث هو تحولٌ من الفطري والشعبي إلى الطقوسي. وهو هنا يختار مسمًّى سيكون علامةً ثقافيةً فاصلةً تتضمن الفحولية الجديدة، حيث هو اسمٌ مفردٌ كبديلٍ عن الاسم المركب. وهو اسمٌ يحمل مضامينه الوثنية التفردية والمتعالية، ويحمل هيبته الأسطورية وعلوَّه**

المهيب..»[8].

«أدونيس» بدلاً من «علي أحمد سعيد». اسمٌ مفردٌ بديلٌ للاسم المركب.

ولكن «الاسم المركب» هنا ليس إلا اسمًا بسيطًا يجمع بين اسم الشاعر واسمي أبيه وجدّه. إنه الاسم كما يرد في قيود الحالة المدنية للمواطن السوري، وليس من شأن الاسم أن تكون له دلالاتٌ فطريةٌ أو لا تكون.

فالفطرة ما يُفطر عليه الكائن.. ما يوجد عليه ابتداءً.. ما هو فيه مما ليس له يدٌ فيه. أما الاسم فهو ما يوجد على بطاقة الهوية، ويحيل على الاجتماعي والثقافي. فلماذا لا نقرأ في تحوُّل الاسم - سواءً كان الشاعر يعيه آنذاك أو لا يعيه - تحولاً عن «لغة» يتكلمها نظامٌ سياسيٌ يبادله الرفض، ورفضًا لهويةٍ تصنّفه في سجلات دولةٍ تتبع هذا النظام.

وسواء اختار الشاعر اسمه الجديد، أو ارتضى هذا الاختيار، فإنه اسمٌ يحمل الدلالة ذاتها التي يحملها الاسم القديم. الدلالة واحدةٌ والدالُّ مختلفٌ.. فلماذا لا يكون التحول في الاسم مجرد ترجمةٍ ثقافيةٍ غابت عن «النقد الثقافي» أو شاء لها أن تغيب؟.

والترجمة الثقافية التي أعنيها هي هذا الانتقال بالمدلول من ثقافة إلى ثقافة. فعلى غرار الترجمة التي هي انتقالٌ بالمدلول من دالٍّ يرتبط به في لغة إلى دالٍّ آخر في لغةٍ أخرى، إن الترجمة الثقافية بحثٌ عن دالٍّ في الثقافة التي نتجه إليها يقابل دالاًّ يحمل المدلول نفسه في الثقافة التي ننطلق منها. فالانتقال من الاسم الثلاثي إلى الاسم المفرد ترجمةٌ ثقافيةٌ.. ترجمةٌ من ثقافة نظامٍ سياسيٍ انتبذه الشاعر إلى ثقافة القوميين السوريين التي تبنَّاها وتبنى الكلام بلغتها آنذاك. فلئن كان من قتلٍ رمزيٍ للأب إنه قتلٌ للسلطة السياسية التي لم يكن يعترف بها ولم تكن تعترف به. والاسم الجديد على ما يحمله من دلالاتٍ وثنيةٍ، إنه يحمل دلالاتٍ سياسيةً أهم منها، ويمكن لمن شاء أن يعود إليها. أما «**التعالي**» الذي يسِم الاسم الجديد فإنه لا يقتصر عليه، وإنما هو مشتركٌ دلاليٌّ بين الاسمين. ففي اسم «عليٍ» من الدلالات اللغوية ما لا يقلُّ في علوِّه وتعاليه عن اسم «أدونيس». وفي تاريخه الإسلامي متسعٌ لـ «**الهيبة الأسطورية**» إما أجاز لنا «الغذامي» أن نستعير عبارته.

ويكتب «البطل» فيقرأ «النقدُ الثقافي» - في عنوان ديوانٍ سقطت منه أو أُسقطتْ في غير طبعة، لأسبابٍ لن نبحث فيها، الجملةُ التي استند إليها الناقد للانتقال بـ «**المفرد الجامع**» إلى «**المفرد الجامع النهائي**» - نفس الدلالات التي قرأها في تحولات الاسم. «**مفردٌ بصيغة الجمع - صياغةٌ نهائية**» هو العنوان الذي اجتافته فحولة البطل فجاء «**صيغةً مثاليةً للنسق في تجاوبٍ تامٍ مع تحولات الاسم والسيرة**»[9] يدلُّ على أنه «**كما تحوَّل اسمه إلى المفرد الكليِّ الأسطوري، إن خطابه الشعري يتوسم لتحوُّلٍ مماثل**»[10].

هل يحقُّ لناقدٍ حتى ولو كان «فحلاً ثقافيًا» أن يلوذ بعنوان؛ مجرد عنوانٍ يتكئ عليه ليعمّم به أحكامًا على عملٍ شعريٍ بكامله؟ هل يحقُّ له انطلاقًا من عبارةٍ ذات كلمتين يضعهما الشاعر تحت العنوان أن يرى «**فحلاً أسطوريًا متعاليًا**»؟ أتنطوي عبارة «**صياغةٍ نهائيةٍ**» حقًا على فحولةٍ أسطوريةٍ متعالية؟

ولكن هذه العبارة التي بنى عليها الناقد ما بنى ما تلبث أن تخونه وتحتجب عن الطبعتين اللتين بين يديّ[11]. فهل مازال الناقد مصرًّا على الالتصاق بكلمتين ملصقتين بالعنوان تظهران وتختفيان؟

أما أنا فلقد أقرأ في هذا الـ «**مفرد بصيغة الجمع**» تكاثر المفرد في المتعدد.. المفردَ وهو يتبعثر في عديده.. ظهوراته المتعددة.. إذا كان لا بد من الوقوف عند العنوان ومقارنته بالاسم الجامع مع جواز القراءة خارج السياق.

إن «**التماثل**» في التحولات إلى المفرد الجامع - التي قرأها «الغذامي» في تغيير الاسم من «**المركب**» إلى

المفرد، ثم استشفها نيةً تسكن الشاعر في أن يكون شعره على غرار اسمه مفردًا جامعًا، واستشف فيها قصدًا يريده الشاعر أن يكون قصدًا لنفسه من خلال اسمه؛ عنوانِ نفسه، ولشعره من خلال ديوان شعره – هو ما جعل «الغذامي» يرى في الأنا المخاطِب «locuteur» أنا البطل «héro» – إما أُجيز لنا أن نستعير هذين المصطلين من نقد النثر – محوِّلاً «أدونيس» – بسبب التباس الرؤية – إلى ما نراه عليه في الصفحة(٢٧٣)؛ إلى «**أنا أدونيسية تصدمكَ بتضخماتها المسرفة بالتعالي الأسطوري في تفرُّد هذه الذات وتميزها الخرافي**»؛ ذات «**مفردة**» ترى أنها «**العالم مكتوبًا**»، وأنها «**المعنى**»، وأنها «**الموت**»؛ ذات «**مفردة**» تتماهى من حيث هي مفردٌ جامعٌ مع الفضاء الكوني.

هكذا تحولت النصوص الأدونيسية إلى سيرةٍ ذاتية، وتحولت الحداثة التي يدعو إليها «أدونيس» في كل ما يكتبه من شعرٍ ونثرٍ إلى رجعيةٍ تتنكَّرُ بزي المجاز الجميل متربصةً بالذات العربية كي تُشعرنها وتُرجعها إلى.. أين؟ ذاك ما سنراه فيما بعد.

«**أنا العالم مكتوبًا**»

«**أنا المعنى**»

«**أنا الموت**»

«**أنا سماءٌ وأتكلم لغة الأرض**»

«**أنا النور**»

«**أنا الأشكال كلها**»

«**أنا الداعية والحجَّة**»

«**أنا الموزَّع بين زحل والزهرة وعطارد**»

«**أنا الصوت.. أنا الحجر أنا الصارية**»

وابلٌ من «الأنا» يهطل على النص «الأدونيسي». ولكنْ، هل هذا الوابل حقًا هو وابل «الأنا الأدونيسية»؟ هل كل «أنا» يستخدمها الشاعر في نصه هي «أناه»؟ أم أنه لابدَّ من تطابق أصوات البطل والمؤلف والمخاطِب كي ينطق النص بما أجمع أهل العلم على تسميته بـ «السيرة الذاتية»؟ وهل يمكن التسليم مع «النقد الثقافي» بجرة قلمٍ بأن «مفرد بصيغة الجمع» سيرةٌ ذاتية، وأن «الأنا» «الصادمة» فيه هي «أنا أدونيس»؟.

يرفض «الغذامي» في ضوء منهجيته في القراءة، وبقرارٍ مسبقٍ باسم «النقد الثقافي» أن تكون محمولات «الأنا» مجرد «**تعبيراتٍ شعريةٍ مجازيةٍ**»[١٢]، وخاصةً أنها تتكرر في الخطاب التنظيري للشاعر كما تتكرر عند سابقيه من الشعراء مما يجعل منها «**جملاً ثقافيةً نسقيةً**»[١٣] – سنعود إلى مفهوم الجملة الثقافية – توقع «أدونيس» في «**أتون التفحيل**». فهو وإن لم يكن «**مدّاحًا ولا هَجَّاءً إلا أنه واقعٌ في أتون التفحيل**»[١٤].

«أدونيس» لا يمدح ولا يهجو. أهو الفخر إذًا كطيفٍ من أطياف المديح؟ فلقد ارتبط مصطلح «**الفحل**» بالطبقة «**طبقات فحول الشعراء**»، كما ارتبط بالتفرد والتعالي «**الشعراء أمراء الكلام**»[١٥]. أم هو توظيف اللغة توظيفًا منافقًا؟ «**يصورون الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق**»[١٦]، فيشعرن «أدونيس» الذات العربية بـ «**دورٍ له في بعث وتعزيز الخطاب الفحولي بكل عيوبه القديمة**»؟[١٧].

«سقراط» يُبعث من جديد، ليفسد المدينة؛ شبابَها، بل العرب أجمعين. فلنُعِر السمع إلى أذن «الغذامي» لنلتقط ما تسمعه، ونعرف من أي موقعٍ يتكلم.. مَن يهاجِم.. وعلى مَنْ يردّ؟.

نتأمل في «زمن الشعر» فنرى «الغذامي» يلوي النص كما لوى عنق «صاحبه» من قبل. فبعد أن أتى في صفحةٍ ونصف الصفحة على «مفردٍ بصيغة الجمع»؛ أنطقه جمله «**الأناوية**» على أنها «**جملٌ ثقافيةٌ**» اقتلعها من سياقها، ثم حكم عليها بـ «**النسقية**»، وعلى «هذا هو اسمي» فيما بعد رافعًا تهمةً جديدةً عنوانها المطابقة بين الشاعر «**مالك الحقيقة والحق**»، وتسلُّطِ الحاكم – أليست فحولة الشاعر أصل كل داءٍ وبلاء! – ينتقل «الغذامي» إلى «زمن الشعر» ليحمِّله ما حمَّلَ صنوه من «**دلالاتٍ نسقية**». أفليس حسْبُهُ ما في عنوانه

من «**توصيفٍ للزمن بهذه الصفة**» كي يكون مرزوءًا بالنسقية؟

«**فهو ليس زمن العقل ولا الفكر، وما هو بزمن الفعل والسياسة. إنه زمن الشعر، حتى أن لا حداثة في العالم العربي إلا في الشعر، كما يقول أدونيس، ولا وجود لحداثةٍ في الفكر أو الاقتصاد أو السياسة والمجتمع**»[18].

ولكنْ، هل يرى «الغذامي» حداثةً في هذه الميادين؟ دعْهُ يلوِ النص مرةً أخرى، وانظرْ كيف تكون المحاكمة: «**فالزمن زمن الشعر فحسب، بل هو بالأحرى زمن الشاعر، أو زمن الشاعر الأب، أدونيس ذاته، كما تضمر مقولات أدونيس في هذا الكتاب وفي غيره من أعمال الشاعر. ومن الواضح أن هذه تمثل عودةً رجعيةً إلى زمن الفحل وزمن الشاعر/ العرَّاف، والقصيدة/ السحر، كما هو «الأصل الجاهلي الأسطوري للرجل الأب**»»[19].

غضبةٌ مضريةٌ ينفجر بها «الغذامي»، أو تنفجر به- لا أدري - تُرى، ما سرُّها المكنون؟. النص نصَّان؛ نص الشعر، ونص التنظير. وكلاهما راح الناقد يتجول فيه.. ينتقي منه على هواه.. يقتلعه من سياقه.. يُسكت مجازه، أو يرفض دعواه بالمجاز. فما يدحرجه الناقد أمامنا من نصوص الشعر والنثر «**جملٌ مكررةٌ عن شعراء سبقوا أدونيس**».. «**جملٌ تتكرر في خطابه التنظيري مثلما هي في أشعاره**».. وحسبها ذلك لتكون «**جملاً ثقافيةً نسقية**».

هل يشكل التكرار من شاعرٍ إلى آخر، أو من ميدانٍ إلى آخر دليلاً ساطعًا على النسقية؟ ألا تدخل العبارة أو الجملة أو الكلمة - في كل مرةٍ تتكرر فيها - في سياقٍ جديد؟ ثم ألا تكتسب في كل سياقٍ جديدٍ دلالاتٍ جديدةً لم تكن موجودة فيها من قبل؟

سيعود مَنْ شاء إلى «رولان بارت»، أما أنا فلقد قررت العودة إلى الشواهد المقتلعة من سياقها لأبحث في اقتلاعها عن سياقٍ آخر.فمجرد اقتلاع الشواهد من سياقها؛ أعني انتقاءها.. وضعها بعضها إلى جانب بعضٍ كفيلٌ بأن يخلق منها جُسمانًا «Corpus» يعرض نفسه للتحليل، ويغري بالبحث عن الدلالة.

السياق الأول سأغضُّ عنه النظر. السياق الثاني سأسأله عن طبيعة اختياره.. عن محرِّك اختياره.. عن براءة هذا الاختيار أو عن لا براءته بعيدًا عن المعنى الأخلاقي للكلمة.

يتكون الجُسمان من الشواهد الشعرية والنثرية وفقًا لورودها في نص «الغذامي». وسوف أفصل - في ما يتعلق بالشواهد النثرية - بين ما يصف الشعرَ وبين ما يصف الشاعر. وسوف تشكل الشواهد التي تصف الشاعرَ في النصين الشعري والنثري مجموعةً واحدةً تخضع لتحليلٍ واحد. أما الشواهد التي تصف الشعر فسوف أُخضعها لتحليلٍ مستقل.

ينتظم الجُسمان في جدولٍ من عمودين؛ الأول للجُسمان بحد ذاته، والثاني لما يُصدي به كل شاهدٍ من شواهده.

ويبقى أخيرًا أن أشير إلى أن «الغذامي» اقتلع جُسمانه الشعري من مجموعتين وحسب، هما «مفرد بصيغة الجمع» و «هذا هو اسمي». أما جُسمانه النثري فاقتلعه من أربعة أعمالٍ هي «زمن الشعر» و «هذا أنت أيها الوقت» و «صدمة الحداثة» و «بيان الحداثة».

أفلا تدعو هذه الطريقة في اختيار الجُسمان، وبغض النظر عن المراحل الزمنية التي ينتمي إليها، إلى التساؤل عن موضوعية الاختيار، وعن صحة النتائج التي يفضي إليها؟

شواهد مختارةٌ اعتباطًا.. من أعمالٍ مختارةٍ اعتباطًا.. فأيُّ صدقيةٍ في الحكم؟ وأيُّ شرعيةٍ في تعميم الأحكام؟

الجُسمان٢٠	
الجُسمان الشعري	**إصداءاته**
– أنا العالم مكتوبًا............	وحدة الوجود
– أنا المعنى	باطنية (ثنائية الاسم والمعنى)
– أنا الموت	وثنية (مناة وموت)
– أنا سماءٌ وُأتكلم لغة الأرض	شطح (توحد بين الإنسان وعالم السماء)
– أنا النور	شطح (الله نور السماوات والأرض)
– أنا الأشكال كلها	شطح ووحدة وجود
– أنا الداعية والحجَّة	باطنية
– أنا الموزع بين زحل والزهرة وعطارد	شطح ووحدة وجود
– أنا الصوت يرتجل الفضاء	شطح (إسرافيل هو الذي ينفخ في الصور)
– أنا الحجر يتطوح وقراره الموج	معجز (خارقٌ لقوانين الطبيعة)
– أنا الصارية ولا شيء يعلوني أُنشي سلطة الرغبات.لذا ترى الذات ذاتها في درجة النبوة وتسمي طفلها «سمِّه النبي والخالق»	شطح (الله هو الذي لا يعلوه شيء، ومحمد خاتم الأنبياء)
– اقتربي أيتها الرياح اجتمعي إليَّ أخلق بكِ أخلق منكِ	الخلق في سياق وثني (لا خالق إلا الله)
– أيتها الشمس ماذا تريدين مني[21]	القدرة على إعطاء كل شيء (تشبُّهٌ بالخالق)
– أنا قادرٌ أن أغيِّر لغم الحضارة، هذا هو اسمي، هذا اللهب الساحر المشتعل الذي يركض الوطن وراءه فيمشي بين المحيِّر والمعجز، وتلك هي ملذاته[22]	مَن الذي يغير الحضارة؟!
– يرشح نفسه بعلاً كونيًا، والأرض بين يديه امرأة	وثنيةٌ وشبقٌ وثني
– يصطفي الشبق من بين تقاليده لكي يعطي الكون أسماءه وصفاته	وثنيةٌ وشبقٌ وثني
– مالكٌ ملكه الأرض والسماء، شَعره النبات، جسده الأقاليم، عروقه الأنهار، ويداه جناحان يمشي بهما في الفضاء، ظاهره بَرٌّ، باطنه بحرٌ أو كما قيل: اخرجْ إلى الأرض أيها الطفل[23]	وحدة الوجود
– الجسد هو أطول طريقٍ إلى الجسد	تصوفٌ بغلاف شبقي (فالطريق إلى الجسد ليس الجسد إنما الروح، بينما يقرأ «الغذامي» في الشاهد شبقًا).

الجُسمان النثري	إصداءاته
١- صفات الشاعر:	
– الشاعر الجديد متميزٌ في الخلق وفي مجال انهماكاته الخاصة كشاعر ...	التشبُّه بالخالق
– الشاعر هو المتفرد المتميز مركز الاستقطاب الذاتي، مجال رؤية الذات لذاتها بوصفها مركز الكون وبما إنها ذات خصوصية كيانية متعالية	مفهوم القطب عند الصوفية
– الشاعر الجديد!؟ هو الذي يخلق أشياء العالم بطريقةٍ جديدة ..	شطح
– الذات هي الداعية والحجة	باطنية
– الشاعر هو الفائق والخارق	عالم المعجزات
– هو النبي والمتأله بفعلٍ من ذاته ودعوى منه	شطح
– هو واحدٌ في كثير	أفلاطونية محدثة
– هو أفق	هو سماءٌ وما وراء السماء
– شاعر الخطر والأسرار	ديانات الأسرار
– حارسٌ يقرأ نبض العالم	التشبُّهُ بالخالق
– يربض في إيقاع التاريخ	وحدة الوجود (هو العالم في تغيره)
– الساحق الغامر الخالق	التشبُّهُ بالخالق
– زمنٌ يتضمن ما هو أكثر من الزمن	الدهرية
– الشاعر هو الأساس لا الشعر	التفرد
– الشاعر فريد	التفرد
– الشاعر كلُّ شيءٍ ولا شيء، ولا شيء سواه	التفرد
– حركة الشاعر هي الأعمق والأكمل	تفرد الخالق
– يُشرع في إحلال نفسه محلَّ كل من عداه وفوق الجميع	تفرد الخالق
– هو الخلاصة الكونية	باطنية (الإنسان الكبير والإنسان الصغير)
– مالك الحقيقة والحق مع الشعر	التشبُّهُ بالخالق
– يمتلك العالم	التشبُّهُ بالخالق
– يُخضع العالم له، يُنطقه متى شاء ويُخرسه متى شاء	التشبُّهُ بالخالق
– نافٍ للآخر	التعالي
– متفردٌ في عليائه	التشبُّهُ بالخالق

الجُسمان النثري	إصداءاته
٢- صفات الشعر:	
- زمن الشعر ليس زمن العقل	
- ولا الفكر	
- وما هو بزمن الفعل أو السياسة	
- لا حداثة في العالم العربي إلا في الشعر	
- لا حداثة في الفكر	
-لا حداثة في الاقتصاد	
- لا حداثة في السياسة	
- لا حداثة في المجتمع	
- مركز استقطابٍ لمشكلات كيانية	الله هو الذي يحلُّ المشاكل الكيانية
- إنه اللهب وما يدفع إلى أبعد من اللهب	باطنية (لا يحرق بالنار إلا ربُّ النار)
- شعره اللهب وما هو أبعد من اللهب	باطنية (لا يحرق بالنار إلا ربُّ النار)

الجُسمان السابق شعرٌ ونثرٌ. فأما شواهد الشعر فمخصصةٌ كلها للشاعر؛ لصفاته؛ لمزاياه. وأما شواهد النثر، فمنها ما هو وصفٌ للشاعر، ومنها ما هو وصفٌ للشعر، فأما ما يصف الشاعرَ، فنضعه جنبًا إلى جنبٍ مع الشواهد الشعرية الواصفة للشاعر، وأما ما يصف الشعرَ، فنفرد له تحليلاً مستقلاً فيما بعد.

❖ ولقد وقفتُ على الشواهد الواصفة للشاعر.. أعرتُ أذني مليًا لأصدائها.. تتبعتُ سجلها المفرداتي الذي تعيد إليه والذي يعيد إلى نظامٍ من الأفكار، فوجدت في كل شاهدٍ مفردةً أو عبارةً مستعارةً من عقيدةٍ أو منظومةٍ فكريةٍ تسمح لي بتحديد الموقع الذي يتكلم منه «الغذامي»، ووجدت تلك العقائد والمنظومات تنحصر في خمسٍ هي: وحدة الوجود، والصوفية، والباطنية، والوثنية، والشبق الوثني.. وكلها تتضارب إما كليًا مع العقيدة الإسلامية، وإما جزئيًا مع خطٍ من خطوطها.

❖ كما تتبعتُ الشواهد الواصفة للشعر؛ تلك التي يقتلعها «الغذامي» من خطاب النثر عند «أدونيس»، ووجدت في محتواها الدلالي ما يستحق الانفراد بحيزٍ من التحليل، وها قد آن الأوان.

- «**لا حداثة في العالم العربي إلا في الشعر**». ذاك ما يقوله «أدونيس»، وذاك ما يأخذه عليه «الغذامي». ولكنْ؛ هل يتعدى قول «أدونيس» مجرد التوصيف؟ ثم هل يتحمل «أدونيس» مسؤولية غياب الحداثة في الميادين الأخرى؟ وهل يرى «الغذامي» حداثةً في الميادين التي تغيب عنها الحداثة من وجهة نظر الشاعر؟

- «**الزمن زمن الشعر فحسب .. ليس زمن العقل ولا الفكر، وما هو بزمن الفعل والسياسة**».

لومٌ آخر.. مأخذٌ آخر.

أليس صحيحًا أن زمننا ليس زمن الفعل أو السياسة. أوليس صحيحًا أننا - كعرب - غير فاعلين على المستوى السياسي؟ فما قيمة هذا اللوم إذًا نوجهه للشاعر؟ وما جدواه؟ وهل من ضرورات الشعر أن يكون فاعلاً على المستوى السياسي كي يكون شعرًا؟ أم هو

مشكل الالتزام في الشعر؛ إما أن يكون الشعر ملتزمًا، أو لا يكون شعرًا؟

هو ذا يلتقي «الغذامي» لونًا من ألوان اليسار. دوغمائيتان – برغم أصولهما المختلفة – تتكلمان لغةً واحدة. فهل ينبغي على الشعر أن يكون في خدمة شيءٍ آخر غير الشعر؟

ثم ليكنْ أن يكون زمن الشعر مجافيًا لزمن العقل والفكر؛ ولنفترض أن الأمر مطروحٌ عند «أدونيس» بما يباعد بين الشعر من جهةٍ، والعقل والفكر من جهةٍ أخرى، فهل من طبيعة الشعر أن يكون عقلانيًا؟ أم أنه ينتمي إلى ميدانٍ آخر كالحدس على سبيل المثال؟

سوف أضع بين فاصلتين مزدوجتين التقاء التجربة الشعرية والتجربة الفكرية عند «أدونيس»، وسوف ألحُّ على سؤالٍ واحدٍ وحسب: هل المطلوب من الشعر أن يكون عقليًا وعقلانيًا ومنطقيًا؟ أليست العقلانية ما يقوم على التحليل والتركيب؟ وهل من شأن الشعر أن يحلل ويركبّ؟ أم يكثف ويصور ويتوجه إلى منطقة في الإنسان ليست منطقة العقل، وإنما منطقة الشعور أو الحدس.. الحدس كمعرفةٍ لا يكون العقل واسطةً إليها، إذا كان لابد لنا من استعمال السجل المفرداتي الذي نقارب به المعرفة؟

– وليكنْ أن يشكل الشعر «**مركز استقطابٍ لمشكلات كيانية**»، فهل ينكر «الغذامي» ذلك لما يمكن أن يُصدي به من اعتداءٍ على عمل السماء؟ هل يمكن أن يكون ما يقلق «الغذامي» هو ما يقلق المؤمن ذا النهج القويم الذي يرى أن السماء وحدها – عن طريق النبوَّة – هي ما يقوى على تقديم الحلول للمشكلات الكيانية للإنسان؟

على أنني أقرأ الشاهد مرةً أخرى، وأستنفر كل طاقتي الروحية لمواجهته ولا أجد ما يستفزها. ففي الشعر متسعٌ للحب والحياة.. والبداية والنهاية.. والموت والخلود.. وكل ما يتصل على نحوٍ من الأنحاء بالمشكلات الكيانية للإنسان.

– «**وفي الشعر اللهبُ وما هو أبعد من اللهب**»..

هل يستعيد «الغذامي» في هذا الشاهد – بعد تجريده من بعده المجازي – اسم «أبي لهب»؟ أم أنه يستعيد بُعدًا باطنيًا طالما ذكَّرتنا به العبارة المشهورة «**لا يُحرق بالنار إلا ربُّ النارْ**»؟

ولكنني لا أقرأ في الشاهد هذا، ولا أقرأ فيه ذاك.. لا أقرأ ما يثير حفيظتي أو يشفُّ عن حمولةٍ سلبيةٍ أو فحولة.. وكل ما في الأمر هو ما يحمله اللهب من هذه الوقدة الداخلية.. هذه الشعلة التي تدفع إلى المزيد من الخلق. فهل في هذا ما يدفع إلى النفور أو النكران؟

ونطوي صفحة الجُسمان لنفتح صفحة «الرجعية» التي تحتل منها الفحولة اللباب في ما يرى النقد الثقافي.

«أدونيس» رجعيٌّ، و «نزار» أيضًا «**في حين أن المؤسسة النقدية تؤكد على تقدميتهما، خاصةً تقدمية أدونيس التي يبلغ التسليم بها حدَّ القداسة**»[24]

رجعيٌّ هو «أدونيس». سبقه إلى الرجعية فحلٌ آخر هو «أبو تمام» الذي «**مازلنا نتغنى بتجديديته، وربما قال بعضنا بحداثته**».[25]. «أبو تمام» **الذي** «**صار مثالاً للحداثة، ورمزًا من رموزها، واتخذه السياب نبراسًا له، ونموذجًا للقدوة، وشاع ذلك بين الحداثيين من نقاد ومبدعين، ولكنْ أيُّ حداثيٍ هذا..؟!**»[26].

«**مثلما كان أبو تمام حداثيًا وتجديديًا في ظاهره، ورجعيًا في حقيقته، سنرى أن أدونيس أيضًا رجعيُّ الحقيقة وإن بدا حداثيًا وثوريًا. وسنرى أنه ظلَّ يمثل النسق الفحولي، ويعيد إنتاجه في شعره وفي مقولاته**»[27].

فلنرَ كيف تتحدد «رجعية» أبي تمام، علَّها تفتح لنا مغاليق «رجعية» أدونيس الذي «**وإن كان ليس مدَّاحًا ولا هَجَّاءً، إلا أنه واقعٌ في أتون التفحيل**»[28].

«**أشار غرنباوم إلى رجعية أبي تمام، وذكر أنه قاد حركةً رجعيةً في الشعر العربي.. أعاد لغة الشعر إلى نمطها الأول.. وهي ملاحظةٌ سبق أن طرحها**

القاضي الجرجاني الذي ذكر أن أبا تمام حاول – من بين المحدثين – الاقتداء بالأوائل.. وكان الجرجاني أول من جمع (في نقده لأبي تمام) بين الإعجاب والنقد، ولم يمنعه إعجابه من أن يواجه رجعية أبي تمام اللغوية بالرفض، ويحرض قارئه على ذلك..»[29].

«رجعيةٌ» أولى لم تحلْ دون أن يكون اسم «أبي تمام» **«قارًا في الضمير الثقافي على أنه رمزٌ حداثي..»**[30].

غير أن «الرجعية» الثانية؛ «الرجعية» الحقيقية «لأبي تمام» لم يكتشفها إلا «النقد الثقافي».

وليكنْ، إن ما يعنيني ليس التمحيص في هذه «الرجعية» ولا في تلك، إنما الوقوف عند تحديدها في السياق الذي وردت فيه. فالرجعية عودة إلى نمطٍ أولٍ، واقتداءٌ بالأوائل .

ولكنْ، بمن اقتدى «أدونيس» كي تتوارى عنه سمة التحديث والتجديد؟ ولماذا لم يحلْ خروجه عن أغراض الشعر القديم مدحًا أو هجاءً بينه وبين السقوط في الرجعية الحقيقية؛ في أتون التفحيل؟

وراء الأتون يقف تصورٌ للشعر.. للغة.. لدور الشاعر.. يتنافى مع ما يمثله الفحل. فلنقرأ:

«ورد في الأثر الشريف في حديثٍ عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال: «لأنْ يمتلئ جوف أحدكم قيحًا حتى يَرِيَهُ خيرٌ من أن يمتلئ شعرًا». وهذا أول موقفٍ مضادٍ للشعر، إذ إن ثقافة العصر الجاهلي ما كانت لتقف ضد الشعر، مما يجعل السؤال المضاد للشعر سؤالاً إسلاميًا من حيث المبدأ»[31] رغم أن الشعر **«ديوان العرب.. سجلُّ وجودها الإنساني والتاريخي»**[32] و**«علم العرب الذي ليس لهم علمٌ سواه»**[33]. فانحسر الشعر **«وجاءت الخطابة الوظيفية وهي الخطب العملية التي صاحبت الدعوة الإسلامية، وكانت فعَّالةً وإنجازيةً، وهي العلامة الثقافية التي صبغت الفترة الإسلامية الأولى، حيث امتزج القول بالفعل، وتقدم الخطاب الإنجازي، في حين تراجع الخطاب الشعري، وكان الإنجاز حينذاك هو علامة المرحلة حيث الفتوحات والتحقق التاريخي العظيم..»**[34].

«إن عصر الفتوحات الإسلامية لم يكن عصرًا شعريًا، وإنما هو عصر الإنجاز مما يشير إلى أن الشعر والإنجاز شيئان متغايران. وحينما ركن العرب للراحة والسكون عادوا إلى الشعر.. وابتدأت العودة إلى ثقافة الجاهلية.»[35] **«عودةً رجعيةً منعت كل فرص التغيير الفكري الجذري»**[36].

رجعية «أدونيس» إذًا هي عودةٌ إلى نمطٍ أولٍ.. إلى ثقافةٍ جاهليةٍ.. واقتداءٌ بأوائل جاءوا قبل الإسلام يقولون الشعر ولا ينجزون..

أقرأُ في كتاب «الغذامي» وهو يحيل على «زمن الشعر»:

«يحمل كتاب أدونيس المعنون بزمن الشعر دلالته النسقية من حيث توصيفه للزمن بهذه الصفة، فهو ليس زمن العقل ولا الفكر، وما هو بزمن الفعل والسياسة. إنه زمن الشعر»[37].

وأعود إلى «زمن الشعر» فأقرأ:

«يواجه الكاتب العربي المعاصر قضيةً إبداعيةً يمكن تلخيصها في أنه يُسيِّسُ كتابته نظريًا دون أن يكون له عمليًا تأثيرٌ سياسي. وفي هذا كثيرًا ما يتخلى عن دوره كخلاقٍ في عالم الكلمة، دون أن يتمكن من القيام بدورٍ خلاقٍ في عالم السياسة.

لا أقصد هنا أن أفصل بين السياسة والكتابة. فكل كتابة عظيمة هي في رأيي كتابةٌ سياسيةٌ بشكلٍ أو آخر. لكنْ أقصدُ أن المبدع بالكلمة لا يستطيع، لكي يظل مخلصًا لذاته وكتابته، إلا أن يجعل من الحياة في عالم الكلمة هاجسه المباشر الأول، ذلك أن للكتابة، شأن السياسة، مشكلاتها الخاصة؛ وهي كثيرةٌ، معقدةٌ، دائمة التجدد. والكاتب يكون كاتبًا بقدر ما يعانيها ويعيش فيها. وحين ينعزل عنها أو يشتغل بغيرها يصبح، فيما يتعلق بممارسة الكتابة، كالشخص الذي يريد أن يمارس السباحة خارج الماء»[38].

ولا أعلق.

أما أنه «**لا حداثة في العالم العربي إلا في الشعر**» كما يقول «أدونيس»، و «**لا وجود للحداثة في الفكر أو الاقتصاد أو السياسة أو المجتمع**»[39] فلا يعدو أن يكون توصيفًا لواقعٍ مظلمٍ يخترقه شعاع الحداثة الشعرية حتى ولو لم يدرج النقد الثقافي هذه الحداثة وشعرها في باب الإنجاز.

أدونيس «فحلٌ» لا يدخل الفحولة من باب الهجاء ولا المديح، ولا من أي باب، فلماذا أقام عليه «النقد الثقافي» حدَّ الفحولة؟ وما الذي بقي له منها هو الذي يعيد إنتاج صيغة الفحل بكل صفاته (عيوبه..!)؟.

مصطلح الفحل «**مصطلحٌ ارتبط بالطبقة (طبقات فحول الشعراء) وارتبط بالتفرد والتعالي (الشعراء أمراء الكلام) مثلما ارتبط بتوظيف اللغة توظيفًا منافقًا (يصورون الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق)**»[40].

أما «**التفرد والتعالي**» فقد رآه «النقد الثقافي» من حيث لم نره نحن؛ رآه في اسمٍ يُبدل بآخر، وعنوانٍ يحمِّله ما لا يطيق، و «أنا» لا تتطابق مع أنا الشاعر.

وأما «**توظيف اللغة توظيفًا منافقًا**»، فإنه في حين «يستفحل»[41] نزار، «يتفحل»[42] أدونيس؛ أدونيس الذي يأتي «**كأحد أشد ممثلي الخطاب التفحيلي**»؛ يأتي «**عارضًا رمحه الفحولي أو التفحيلي محتلاً الذائقة النخبوية والحداثية فكريًا وتأسيسيًا**»[43]، فيفحِّلُ «الحرَّة» (وتفحيل الحرَّة عنوان الفصل المخصص لأدونيس ورجعية الحداثة)، فتتفحَّلُ؛ تتفحلُ اللغة أي تتعقر إذ «**ما كان التفحل إلا تعقيرًا بالمعنى الذي ساقه الزمخشري من أنَّ يتفحل تعني يتعقر؛ أي يصير عاقرًا**»[44].

يفحِّلُ «أدونيس» اللغة، فيحيد بها عن قول الحق.. يدفع بها «**فتجعل غير الحقيقي وغير العقلي هو الجميل**»[45]. يدفع بها إلى أن تصور الباطل في صورة الحق مغلّفةً إياه بغلاف الجميل «**في حين أنه لا يمكن أن يكون جميلاً إلا ما كان حقًا**»[46].

الباطل الذي تصوره اللغة المفحَّلة المتفحِّلة جميلاً، فيظهر في صورة الحق، هو ما أصدتْ به في أذن «الغذامي» تلك الشواهد الشعرية التي اقتلعها من سياقاتها بشكل تعسفيٍ، وخشي – وإن لم يقل ذلك جهارًا – أن تتسرب إلى الذات العربية وتتغلغل فيها..

الباطل هو الوثنية.. هو الشبقية الوثنية.. هو الشطح.. وهو الباطنية وإن لم يرمِ الغذامي أدونيس جهرًا بالغلو كما فعل مع «المستفحل» نزار[47]:

«**سنُفاجأُ أن شاعرًا حداثيًا كأدونيس يعيد إنتاج صيغة «الفحل» بكل صفاته (عيوبه....!) القديمة، وهي أشبه ما تكون بصورة الرجل الأوحد المتفرد، التي تنفي الآخر ولا يقوم وجودها إلا بتفردها أي بإلغاء الآخر، وهذه هي صورة الطاغية كما نشاهدها في ثقافتنا القديمة والحديثة. ونحن لا يمكن أن نتصور أن أدونيس الشاعر المفكر كان يهدف إلى إعادة إنتاج هذه الصورة، وجَزْمُنا بهذا هو ما يدفعنا إلى طرح السؤال والمناداة بالنقد الثقافي الذي يجب أن يتولى مثل هذه القضايا، ويبحث في المضمرات النسقية التي تشتغل من داخل خطاباتنا دون أن نعيها**»[48].

ما يغفر لأدونيس إذًا، هو أنه لا يعي ما يشتغل من داخل خطابه ! ولا يدرك فداحة الموقف على عكس ما يفعل «نزار» الذي يقول:

وذنوب شعري كلها مغفورةٌ
والله جلَّ جلاله التوابُ[4]

أما ما ينكره «النقد الثقافي» صراحةً على «أدونيس»، فهو تلك «**العودة الرجعية إلى زمن الفحل، وزمن الشاعر/ العراف، والقصيدة/ السحر كما هو الأصل الجاهلي الأسطوري للرجل الأب**»[50].

العرافة مقابل النبوة..

السحر مقابل الوحي..

والجاهلية مقابل الإسلام.. من دون أن يجهر «النقد الثقافي» بذلك. «النقد الثقافي» لا يجهر بذلك، إنما يحدثنا عما «**نجده لدى «أدونيس» من تأسيسٍ**

لـنـوعٍ مـن الخطـاب الـلاعـقـلاني هـو الخطـاب السحراني»[51]، وعما «**نجد عند أدونيس (من) عداء خاصٍ، هو عداءٌ نسقيٌّ لكل ما هو منطقيٌّ وعقلانيٌّ، فالحداثة عنده لا منطقيةٌ ولا عقلانيةٌ.. والنص الحداثي نصٌّ سديميٌّ حسب وصف أدونيس له، وهو عبثيٌّ ومنافٍ للمنطقي..»**[52].

فمن لا عقلانية الحداثة إلى لا منطقية النص الشعري، ومن لا منطقية النص الشعري إلى الشاعر الساحر الجديد، ومن هذا إلى الجاهلية..

«**والواقع أننا ننسب لأدونيس دورًا مماثلاً للدور الذي لعبته الحقبة الأموية في إعادة الحياة للنموذج الجاهلي، وأدونيس يعيد الفعلة نفسها حيث يستلهم النموذج الجاهلي الذي يسميه بالنموذج الأصل، ويركز على أصوليته»**[53].

ولا يعدم «الغذامي» أن يعثر على ما يعزز به رأيه الأخير من داخل التجربة الأدونيسية:

فقد «**أشار أدونيس إلى تجربته هو ويوسف الخال بأنها عودةٌ إلى الأصول الجاهلية تحديدًا، وأنها أصلٌ يتوازى مع تلك الأصول»**[54].

وينتهي «الغذامي» إلى هذه النهاية السعيدة:

«**هــذا هــو الخطــاب الســحــراني المتضــاد مــع العقلاني، والرافض للمنطقي..! هذا هو خطاب الحداثة. فأي حداثة هذه..!!»**[55]؛ حداثة أدونيس بل رجعيته؛ رجعته إلى ما قبل الإسلام.

سـقـراطٌ آخـر.. سـقـراطٌ جـديـدٌ.. يُـدخـل آلـهـةً جديدةً– قديمةً إلى المدينة في حين أنه «**كان يُفترض في أمةٍ تحمل المعاني الإسلامية الأولى في الإنسانية والعدل والحرية»**[56]، «**الأمة ذات التاريخ العظيم في فتوحاتها المجيدة»**[57] «**أن تحقق فتوحاتٍ مماثلةً في المجال الفكري والعقلي والاجتماعي»**[58]، ولكنَّ «**هذه الصيغ الإسلامية الجوهرية لا تمثلها ولا تتمثلها الشخصية الاجتماعية أو الثقافية العربية»**[59] ، ولا يمثلها ولا يتمثلها أدونيس، لكنْ؛ من دون أن يجهر «النقد الثقافي» بالأمر.

من أي موقعٍ يتكلم «الغذامي» ؟

من عصرٍ ذهبيٍ هو عصر الفتوحات الذي حالتْ دون العودة إليه عودةُ العرب إلى الشعر.

وما من شك في أن حقه الطبيعي.. حقه المقدس أن يتكلم من الموقع الذي يختار.. أن يرفض السجلَّ القيمي الذي يتنافى مع سجلّ قيمه.

أما حقُّ المجاز عليه فأن يذهب مع المجاز إلى حيث يجوز المجاز، لا أن يذهب به إلى حيث يريد هو أن يجوز. فالمجاز «علامةٌ» Signe – لنُسَمِّها بلاغيةً – علامةٌ علاقةٌ بين دالٍّ ومدلولٍ، مثلها في ذلك مثل العلامة اللسانية. هذه تبحث عن مدلولها في المعاجم، وتلك تبحث عن مدلولها في النص شعريًا كان أو آخر، مما يقتضي من الباحث إصغاءً خاصًا؛ إصغاءً صبورًا متأنيًا لكل ما يهمس به النص؛ إصغاءَ مَنْ يغلق أذنيه على كل صوتٍ يعلو من ذاكرته.. من ثقافته.. وحتى من معتقده، ليصيخ السمع إلى صوت النص فيعرف ما يقول، ويعرف من أين يستعير النص قوله إذا ما استعار.

صحيحٌ أن في ما سمعه «الغذامي» من «**الجمل (ما) ليس من مبتكرات أدونيس، (وما) ليس سوى جملٍ مكررةٍ عن شعراء..»**[60]؛ لا شعراء كلهم بطبيعة الحال، ولا كلَ الجمل، وإنما بعضها مما ليس «تكرارًا» عن شعراء سابقين، وإنما صياغةٌ لما تحولت إليه في ذاكرة الشاعر بعد زمنٍ من قراءتها.

خذْ مثلاً هذا «**الانبحاس السيد**» في عبارة أدونيس وهو يحدثنا عن ثقافة الإبداع؛ ثقافة الانشقاق عن الأب المعلم: «**أعلنُ أن الانشقاق نبتكره ولا نعمله**». **إنه انبجاسٌ سيدٌ»**[61]. هذا الانبجاس السيد علاقةٌ بين صفةٍ وموصوفٍ يحولها «الغذامي» إلى علاقةٍ بين مضافٍ ومضافٍ إليه يتحول «السيد» معها إلى الشاعر بدلاً من انشقاقه الشعري؛ إلى أدونيس بدلاً من مشروعه الحداثي؟ فلْيتزحلق المعنى بتزحلق القراءة، وليتحمل أدونيس ما استطاع أن يتحمل من صفاتٍ واتهامات، وليعد القارئ إذا شاء أن يعود إلى نص أدونيس في موقعه، وإلى نص الغذامي في موقعه، فلن أثقل على نصي بالمزيد من النصوص. غير أنني

سأحمل القارئ إلى فضاء آخر- تحملني إليه العبارة الأخيرة؛ «**الانبجاسُ السيدُ**» – هو الفضاء «النيتشوي» الذي تحملني إليه عباراتٌ أخرى ليس آخرها قول أدونيس «**قادرٌ أن أغيّر لغم الحضارة – هذا هواسمي**» الذي يستعيد قوله «نيتشه» «**لستُ بشرًا أنا، أنا من الدينا ميت**». فهل نعيد «نيتشه» أيضًا إلى ثقافة الجاهلية كي تستقيم مقولات «النقد الثقافي..؟ أم نرى في ما يستعيره «أدونيس» ائتلافًا «Coalition»[٦٢] ثقافيًا مع إحدى ثقافات الغرب أخذ منها الأوراق التي تناسب مشروعه الإبداعي؟

هذا إلى أن كثيرًا من الشواهد الشعرية المستقاة لا يتطابق مع الأصل الذي ورد عليه في مظانه. وهكذا يمرُّ الشعر بمرحلتين من التشويه؛ تشويه في الاقتباس يسبق ويوجّه تشويهًا في التحليل. هاكَ الجملة الشعرية التي بين يديك، وانظرْ كيف تحولت من حالها الأصلية: «**قادرٌ أن أغير: لغمُ الحضارة – هذا هو اسمي**» إلى حالها الجديدة: «**قادرٌ أن أغير لغم الحضارة – هذا هو اسمي**». ففي الأصل كانت حركة الرفع مصاحبةً لكلمة «لغم»، كما كانت النقطتان تسبقانها. وأما في «النقد الثقافي» فقد جاءت الكلمة عاريةً منهما مما حوَّلها من مبتدأ إلى مفعول به، ولا يهمُّ بعدُ أن تكون الشحنة الدلالية في الفرع أعنف منها أو أضعف في الأصل، إنما المهم أن هذه الطريقة سمةٌ غالبةٌ على «النقد الثقافي»: تغييرٌ في الدالِّ يفضي إلى تغيرٍ في المدلول سواءً كان التغيير الأول بطريقة إلصاق الشواهد المتباعدة، أو اللعب بعلامات الترقيم وحركات الإعراب، وغيرها من وسائل اللعب المتاحة بالشكل.

وإنه لمن المتعب حقًا أن يتابع القارئ كل شاهدٍ ليتحقق من مطابقته أو عدم مطابقته للأصل!.

الكلُّ يعرف مدى حضور «نيتشه» في «أغاني مهيار الدمشقي»، ويعرف البعض مدى تأثير «هايدغر» – وذلك عبر نصه الذي بعنوان: «**لماذا الشعراء؟**» – في الرؤية الأدونيسية للشعر. يقول هايدغر: «**إن هولدرلين هو السبَّاق على الشعراء في زمن المحنة. غير أن هذا السبّاق لا يتقدم في المستقبل، إنما هو يجيء من المستقبل.. يجيء كما لو أن مجرد الحدوث في كلامه يجعل المستقبل حاضرًا**»[٦٣].

ذاك هو ما يصدي به قول «أدونيس» «**أنا أفقٌ وقدري أن أشعّ**». أم «نشعرن» هايدغر؛ هو الآخر، ونلحقه بفحولة الجاهلية؟

لا أريد أن أتوقف طويلاً عند «الأوراق» الثقافية الغربية التي تجمعتْ في يديْ «أدونيس»، وتحولت على يديه إلى ثقافةٍ أخرى؛ إبداعٍ آخر، فهذا ما يمكن أن يكون موضوع بحثٍ مستقل، لا بل كان كذلك – جزئيًا أو كليًا – عندنا وعند آخرين، إنما أردتُ أن أقدم أمثلةً- لا أكثر ولا أقلَّ – أمثلةً تذهب بقارئ أدونيس في ضوء النقد الثقافي إلى غير الشعر؛ وفي الشعر إلى غير الشعر العربي الذي أراد «الغذامي» أن يحصر أدونيس فيه، وأن يُحمّله وزر أنساق «جمله المكرَّرة».

قلتُ إنني لن أتوقف طويلاً عند «الأوراق» الثقافية الغربية التي تجمعَّتْ في يديْ «أدونيس». وأضيف أنني لن أتوقف عند «العلامة الشعرية» عند «أدونيس»، فلقد أفردتُ لهذا غير هذا البحث، مما يستطيع القارئ أن يعود إليه بمفرده إن شاء[٦٤] موسعًا الطريق لذلك «الفحل» الآخر «المستفحل» نزار.

- يا أسماء الحب اتَّحدي -

رجعيةُ «نزار» غلوٌّ واستفحال..

«**إن كان السياب مع نازك يمثلان مشروعين في كسر عمود النسق الفحولي والتأسيس لخطابٍ جديد، فإن نزار وأدونيس سيتوليان إعادة الروح للنسق الفحولي بكل سماته.. وعبر الاستفحال الذي يمثله نزار، والتفحيل الذي يمثله أدونيس ستجري إعادة النسق إلى نشاطه وفاعليته**»[٦٥].

«**وهذا ما حدث فعلاً، إذ كان ظهور ديوان نزار قباني في العام نفسه هو الجواب الرادع على حالة التمرد النسقي في مشروع الحداثة الغضّ وقت ذاك**»[٦٦].

في مقدمة الديوان «**ماذا نقول للشاعر، هذا الرجل الذي يحمل بين رئتيه قلب الله، ويضطرب على أصابعه الجحيم، وكيف يعتذر لهذا الإنسان الإله الذي تداعب أشواقه النجوم**»[٦٧].

هذا الشاهد الذي ينتزعه «الغذامي» من «طفولة نهد» لا يجوز به إلى فيض معناه «connotation»، وإنما يبقى به عند قيد معناه «denotation»؛ معناه المعجمي؛ ظاهر معناه، ليقرأ فيه تأليهًا للشاعر.. للإنسان، يستمده من التعريف الذي يقدمه للغلوّ مؤرخو الملل والنحل من المسلمين الشيعة والسنة، فيرتفع صوت «الغذامي» من موقع الإسلام «القويم» الذي يرفض الغلاة، ويرفض «**الغلوَّ الصارخ**»[٦٨]. أمـــا «**التفحيل المبكر**»[٦٩]؛ تعقير اللغة، فيأتي نتيجةً منطقيةً لـ «**الغلو الصارخ**» إذ تتوقف اللغة الغالية - في السياق الذي وضعتها فيه القراءة «الثقافية» - عن ولادة معنى منطقي.. ويعجز القارئ عن أن يطول من موقعه ذاك باطن كلمة «كروتشه» : «**على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد، لا موقف القاضي**»[٧٠] فيحمِّله وزر تشريع قانون الفحولة.. فحولةٍ عربيةٍ لا يقول لنا «النقد الثقافي» كيف أصابت «كروتشه» عدواها.

من هذا التعريف للشاعر أنه «**الإنسان - الإله.. أنه يحمل بين رئتيه قلب الله.. أن على الناقد أن يقف موقف المتعبد أمام مبدعاته..**» يخلص «النقد الثقافي» إلى أن نزارًا الشاعر يضع نفسه في موضع الغلوِّ الفاحش الذي يتصاعد به «**إلى لحظة التوحد التام مع الذات عابدةً / معبودةً:**

مـــارستُ ألـــف عـــبـــادة وعـــبـــادة
فـوجـدتُ أفضـلـهـا عـبـادة ذاتـي[٧١]»

فيختلط على «النقد الثقافي» سجلان؛ سجلُّ الغلوّ، وسجلُّ الأفلاطونية المحدثة التي تسود فيها هذه الصفة البارزة للواحد: المتأمل ذاته. ولكن الغلوَّ هو ما يحتل ذاكرة الناقد كي لا يرى إلا الغلوَّ المستحكم في الشاعر؛ الشاعر الذي يُلحق بذاته مقوِّمين من مقوِّمات الألوهة: العقاب والثواب:

«**وها هو ينصب نفسه مانحًا عبيده القراء والقارئات لجناتٍ هي جناته، ولنيرانٍ هي نيرانه**»...[٧٢].

«**وكان نزار يدرك فداحة الموقف..**»[٧٣]، ويغفر لنفسه ذنوبها، وتغفرها له الثقافة:

وذنـوب شـعـري كـلـهـا مـغـفـورةٌ
والـــلـــه جـــلَّ جـــلالـــه الـتـوابُ[٧٤]

أما «النقد الثقافي» فلا.

فنزار الشاعر - الإنسان - الإله - العابد ذاته، لا يفتأ يخاطب نفسه بنفسه، ويتأمل ذاته بذاته وأسراره «**فلقد تجلت فحولة نزار عبر خطابه الذاتي الذي يخاطب فيه نفسه أكثر من مخاطبته للآخر**»[٧٥].

«**وها هو يقول عن نفسه بتصديقٍ ذاتيٍ مفرط: أنا مؤسس أول جمهوريةٍ شعريةٍ، أكثر مواطنيها من النساء**»[٧٦].

مالا يقوله الغذامي في هذا الشاهد هو بقيته. أما لماذا يهمل هذه البقية، فلكي يتسنى له مصادرة ذاكرة الكلمات من أجل أن يجوز بالجمهورية - عبر النساء - إلى الفحولة.

«**جمهوريتي هذه تختلف عن بقية الجمهوريات في أن الشعر فيها هو من الممتلكات العامة كالماء والهواء والحدائق العمومية، وفي أن اللغة الشعرية في هذه الجمهورية لا تعرف التفرقة الطبقية أو العنصرية أو الثقافية**»[٧٧].

أهو «النقد الثقافي»؟ أم هي الترجمة العربية للكلمة الفرنسية «république» - ذات الأصل اللاتيني res puplica التي تعني «الشيء الذي يخص الشعب» - هو ما يلقي في غياهب النسيان ما قامت الجمهورية على أنقاضه؛ أعني التمايز بين الطبقات؟

على أن «النقد الثقافي» لا يرى في هذه الجمهورية إلا «**جمهورية الفحل**»، وبما أنها كذلك فلا بدَّ أن يكون الرعايا نساء. ومن حق السيد الشاعر أن يعلن عن

غـايتـه مـن جمـهوريتـه هـذه فيقـول: «**إني أكـتب حـتى أتزوج العالم.. أنا مصممٌ على أن أتزوج العالم**»[٧٨].

يُسقـط «الـغـذامي» مـن الشـاهـد مـا يُسقط تهمة الفحولة عن «نزار»، ويعوّض عن هذا «السهو» بنقاطٍ ثلاث تتوالى:

«**إنني أكتب حتى أتزوج العالم..**

حتى أتكاثر..

حتى أتعدد..

حتى أصبح ١٥٠ مليون نزار قباني.

هذه هي خارطة طموحي. ولن أقبل أن تنقص جمهوريتي الشعرية مواطنًا واحدًا.. لأنني سأكون حزينًا إذا لم يأت أحد أولادي إلى العشاء.. وسأقضي الليل بانتظاره..

فـأنـا لا أسـتـطيـع أن أتنـاول الطـعام وحدي..أو أجلس مع القصيدة وحدي..»[٧٩].

أما من فرقٍ بين مَنْ يستفحل ومن يتزوج؟.... بين من يستفحل فينطلق انطلاقة «**الفحل الجسيم على النسـاء ليـحبـلـن مـنـه، وهـي عـادةٌ في بعض بلـدان الشرق**»[٨٠] ومن يتزوج ليسكن إلى الزوج وتكون بينه وبينـهـا مـودةٌ ورحمـةٌ وبنـاتٌ وبنـون؟ لقـد فـات «النـقـد الثقـافي»الذي كشف عن سجل الغلاة في كتابة نزار أن العلاقة بين العالِم والغلام عندهم تُسمى نكاحًا، وأن النكاح نكاح الأرواح كي تخصب، لا نكاح الأجساد. ولكن «النقد الثقافي» سيردُّ قائلاً إن العالم سيتمخض في هذه الحالة عن مائةٍ وخمسين مليون فحل.

«**ويـبـدأ مشـروع الـفحـل في تحويـل الـعـالـم إلى جمهوريةٍ نسائية تخضع للاستفحال عبر انتهاك عذرية اللغة، وفضّها من قبل الشاعر الفحل، وذلك لأن الكلمات في اعتقاد الشاعر عذارى وتظلُّ كذلك إلى أن يضاجعها كي تتعهر، وعبر معاشرة الشاعر الفحل لها تتحول اللغة إلى أميرةٍ أو خادمة**»[٨١].

يضاجعها كي تتعهر!!

ياللعجب! هذا ما ينسبه «الغذامي» إلى «نزار»، فلنقرأ نص «نزار» بحرفيته:

«**هل هناك كلماتٌ شعرية.. وكلماتٌ غير شعرية؟**

أنا لا أؤمن بمثل هذه التصنيفات.

فـالـكـلمات كلُّها بـنـاتُ أصل.. وهـي كالأثواب لا تأخذ شكلها النهائي إلا بنا.. ولا فضل لكلمة على كلمة، إلا بقدرتها على استيعابنا، ونقل تجربتنا بكل حرارتها وصدقها.

إن الامـتـيـازات الـعـائـلـيـة لا تُطـبـق في المسـائـل اللغوية.. بحيث نتحدث عن كلمةٍ راقيةٍ وكلمةٍ أقلَّ رقيًّا.. وكلمةٍ شريفةٍ وكلمةٍ أقل شرفًا..

فكل الكلمات في اعتقادي عذارى، حتى تضاجع الـكـاتـب، فـإمـا أن تـخـرج نـاصـعـة الجبين، وإمـا أن تتعهر»[٨٢].

أما من فرقٍ بين «**الشاعر يضاجع الكلمات كي تتعهر**»، و «**الكلمات تضاجع الكاتب، فإما أن تخرج ناصعة الجبين، وإما أن تتعهر**»؟! أما من فرقٍ بين «**كي تتعهر**» و «**إما أن تتعهر**»؟!

الـعـهـر لـغـةً هـو الـزنـى. والـزنـى هـو الـعـلاقـة غير الشرعية بين الرجل والمرأة؛ بين الكلمة ومن يأتيها في حين أنها لا تحلُّ له.

ولكنْ؛ هل ضرب «العمى الثقافي» على أبصارنا؟ أم ضرب على أبصار «النقد الثقافي»؟ لنستمعْ:

«**مشكلتنا أمام شعرٍ كهذا أننا استسلمنا لقاعدةٍ نقديةٍ «بلاغية» ذهبيةٍ تمنعنا من النظر في عيوب الشعر لأنها تحرم علينا مساءلة الشاعر عن أفكاره، وتحدد لنا مجال الرؤية في ما هو جميلٌ وبلاغيٌّ، ولـيس لـنـا الـنـظـر في الـعـيب والخطـل الـفـكـري، والرخصة الوحيدة هي في النظر إلى العيوب الشكلية في الأوزان والقوافي أو في عيوب التعبير اللفظي.**

هذا ما تدربنا عليه ثقافيًا مما يمثل مؤامرةً جماعيةً ضد العقل والذوق تقبَّلناها وخضعنا لها، وكأنما هي صنمٌ صنعاه بأيدينا ثم استسلمنا له خاضعين طائعين.

أوَليس هذا عمىً ثقافيًا...؟!»[٨٣]

لَنقومَنَّ على الشاعر، وعلى الثقافة..

لَنسائلنَّهُ عن أفكاره، ونسائلنَّها عما تضمر..

ولَنحاولنَّ أن نكشف عن «**البشاعة الإنسانية**»[84] التي تكمن تحت الأناقة؛ أناقة الشعر «**حينما يكون جماليًا فحسب، أو أنيقًا فحسب**»[85]؛ عن التكرار ودوره في التهييج الشبقي؛ التكرار الذي يقوم عند «نزار» في ما يرى «النقد الثقافي» على «**الاستدعاء المستمرّ للملامح الجسدية للأنثى، هذه الكائنة التي تتقلص إلى مجموعة محدَّدة من العناصر هي: نهداكِ/ أعضاؤكِ في المرآة/ القدُّ/ الشَعر/ الثغر. ولا شيء سوى ذلك، وهذه هي الأنثى مجموعةٌ محدَّدةٌ من العناصر الجسدية تطفح بها لغة قباني، ويحدث من تكرارها المستديم حسٌّ تهييجيٌّ وشبقيٌّ صارخ.**

على أن الحديث عن جسدية الأنثى ولا عقلانية الجسد المؤنث عند نزار قباني سيكون أمرًا معادًا ومكرورًا، والجميع يتفقون عليه - لا شك - ولكنّ السؤال هو: لماذا يصرُّ نزار على ذلك، من جهةٍ، ولماذا يندفع القراء (والقارئات) من جهةٍ ثانيةٍ وراء هذا النسق الصارخ المقلِّص للجسد المؤنث والملغي لأي حسٍّ عقليٍ أو إنسانيٍ..»[86].

أيقلِّص هذا النسق حقًا الجسد المؤنث في حين أنه يكشف في الجسد عن كل الجسد.. في القدِّ عن كل القدِّ.. في المرأة عن الأعضاء؛ عن النهدين و الشعر، أما الثغر فلا جرم في الكشف عنه كجزءٍ من الوجه الذي لا يقع تحت طائلة الحجاب..

﴿قلْ للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن ولا يُبدين زينتهنَّ إلا ما ظهر منها ولْيضربن بخُمُرهنَّ على جيوبهنَّ.. ولا يضربن بأرجلهنَّ ليُعلم ما يُخفين من زينتهنَّ..﴾[87].

ذاك هو الصوت الذي ينطلق من أعماق «الغذامي» ليطغى على صوت القصيدة. فـ«نزار» يكشف زينة المرأة التي أمر الله بسترها، فضلاً عن أنه لا يغض من بصره!

﴿قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم ذلك أزكى لهم﴾[88].

تلك هي «**البشاعة**».. «**أخطاء نزار (الجميلة..؟!)**»[89] **التي تحجبُها النشوة البلاغية والهوس الجمالي، فتغشي العيون عن التبصُّر**»[90].

بلى إنه غريبٌ وإن وجد الغذامي أنه «**لن يكون غريبًا أن نقول إن مثل أشعار قباني هي التي تؤسس لميلاد الطاغية، وتعطي الطغاة صورةً جاهزةً للتسلط**»[91]، غريبٌ أن يقول «الغذامي» ما يقول، ولا يسمع ما يسمعه «نزار» وهو يكتب عن المرأة.

يعلو صوتٌ من أعماق «نزار» مرتلاً: «**والله جعل لكم من أنفسكم أزواجًا وجعل لكم من أزواجكم بنين وحفدة..**»[92].

وصوتٌ آخر يعلو من أعماقه ليعانق الصوت الأول: **﴿يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفسٍ واحدةٍ وخلق منها زوجها وبثَّ منها رجالاً كثيرًا ونساءً..﴾**..[93]. يُصغي «نزار» إلى الصوتين.. يسمع بهما.. منهما.. فيهما.. أن الرجل زوج المرأة، أن المرأة زوج الرجل.. أن كلاً منهما صنو الآخر.. وأن له ما لصنوه من حقوقٍ.. أنَّ له أن يحب.. أن يكون جميلاً.. ألا يكون الحب «**كما كان دائمًا.. من حصة الرجال**»[94].. ولا الجنسُ «**كما كان دائمًا مخدِّرًا يباع للرجال.**»[95]. وألا تكون «**حرية النساءُ خرافةً في بلادنا**»[96]، بل أن تكون هناك «**حريةٌ أخرى سوى حرية الرجال**»[97].

فهل الآخر - المرأة عند «نزار» مجرد «**كائنٍ أنثوي مختصرٍ في جسدٍ شبقيٍ يدخل في علاقة (استفحال) مع الشاعر الكوني**»[98]؟ أم أنه آخره الذي يقول لأوله أحبكَ، فيحسُّ الأول بخفق جماله؟

قولي أحبكَ كي تزيد وسامتي
فبدون حبكِ لا أكون جميلاً[99]

أم أن هذا صورةٌ عن الذات الديكتاتورية/ الطاغية التي تنفي الآخر وتلغيه»[100]؟

عند «الغذامي» أن «نزارًا» كرَّس في شعره صورة المرأة - السلعة. وأنه في هذا وفي غيره أسهم في تزييف مشروع التحديث والتنوير: «**قال نزار مرةً إنه حوَّل المرأة من جارية إلى وردة.. وتحويل المرأة إلى وردةٍ**

ليس تحريرًا لها، وإنما هو تحسينٌ للبضاعة وحسب.. وهذا حقًا ما فعله شعر نزار في المرأة، إذ ظلتْ ملكيةً خاصةً للرجل المشتهي، وظلتْ مادةً للاشتهاء والتمتع، ولم يسهم نزار قط في تحرير عقل المرأة ولا عقل الرجل. وفي كل شعره لا تجد إلا صورة المرأة - الجسد، وليس المرأة - العقل. واللغة الشعرية التي اتكأ عليها نزار هي لغةٌ حسيةٌ غير عقلانية»[101].

لغةٌ حسيةٌ غير عقلانية..

أن تكون لغة الشعر حسيةً، فهذا يعود إلى طبيعة اللغة الشعرية، لا إلى لغة الشعر عند «نزار» وحسب. فاللغة الشعرية حسيَّةٌ بالضرورة، لا بوصفها لغة هذا الشاعر أو ذاك، وإنما بوصفها تعتمد - في ما تعتمد - على الصورة والموسيقى. إنها لغةٌ تخاطب الحس قبل أن تخاطب العقل. فاللغة العقلية في الشعر تأتي في المقام الثاني، وتأتي على هيئة صورٍ راقصةٍ على إيقاع. ومهما قيل في الشعر؛ قديمه وحديثه، إنه يبقى شعر الصورة. صحيح أن الصورة في القديم تقوننت وتقولبت على أيدي البلاغيين والنقاد، فأدركوا سرَّ صيرورتها وإنتاجها، واستخرجوا الوجوه التي تعبرٍّ عن حدودها وقيودها، ولكنها بقيت صورةً في نفسها قبل أن تكون صورةً في البلاغة. ثم جاء الشعر الحديث لينقلنا من صورة البلاغة إلى بلاغة الصورة متجاوزًا ما تمَّ تصنيفه وتقنينه.

الشعر إذًا، بطبيعته القديمة والحديثة شعرٌ حسيٌّ يتحرك في ميدانٍ آخر غير الميدان الذي يتحرك فيه العقل. أما إذا كان المراد بـ«**اللغة الحسية**» النزارية ما يثير الحواس الإثارية، فليكنْ أن نذكرٍّ بأن الشعر؛ حتى الصوفي منه استعار من الغزل البشري ما يعبّر به عن الوجد إلى الذات الإلهية. ولستُ أدري كيف يمكن أن تكون لغة الشعر، وشعر الحب على وجه الخصوص، لغةً عقلانيةً، أتُرانا نطالب الشاعر أن يخاطب حبيبته بلغة المفاهيم؟.

الشعر رسالةٌ يتلقاها المرء - بما تنطوي عليه من فكرٍ - من دون أن تمرَّ بالضرورة عن طريق العقل التحليلي المنطقي. إنها يمكن أن تخضع لهذا النمط من التحليل، ولكنها ليست رهنًا به كي تمرَّ، ولا وقفًا عليه.

لنعُد إلى مقولة المرأة- السلعة؛ المرأة- الاستهلاك التي طالما رُمي بها «نزار» وشعر «نزار» من غير تمحيص دقيق. ولقد بدا لي وأنا أتتبع هذه التهمة أن أصحابها غالباً ما يسوقونها منساقين «**بالنسق المترسخ**» وراء أحكام يصدرونها مشفوعةً بشاهدٍ هنا وشاهدٍ هناك. وهي شواهد يمكن قراءتها على نحوٍ مختلفٍ جداً، بعيدٍ جداً عما يرونه فيها من استهلاكٍ أو حسيةٍ مبذولة. ولقد يكون من المفيد أن تتخصص دراسة لهذه القضية المهمة كي نرى إلى أي حدٍّ أفلح النقد الحديث أو أخفق في التعامل مع هذا الشعر؛ في قول ما يريد أن يقوله، لا ما يريد النقد أن يقوله باسمه.

فالحب عند «نزار» ليس معركةً من أجل النهود، ولكنه معركةٌ من أجل الوجود. والحبيبة ليست ذاتاً ملحقةً بذات، ولكنها ذاتٌ تلتقي بفرادتها مع ذات:

إياكِ أن تتصوري
أني أفكّرُ فيك تفكير القبيلة بالثريدِ
وأريد أن تتحولي حجراً... أطارحه الهوى
وأريد أن أمحو حدودكِ في حدودي
أنا هاربٌ من كل إرهابٍ يمارسه جدودكِ أو جدودي
أنا هاربٌ من عصر تكفين النساءِ..
وعصر تقطيع النهودِ..
فضعي يديك، كنجمتينِ على يدي
فأنا أحبّكِ.. كي أدافع عن وجودي[102]

والحب عند «نزار» هو ما يسمح له بأن يكون.. وأن يكبر.. وأن يسمو:

ما الذي أكتب عن حَبكِ يا سيدتي
كلُّ ما تذكره ذاكرتي..
أنني استيقظتُ من نومي صباحاً..
لأرى نفسي أميرا..[103]

والحب عند «نزار» نعمةٌ إلهيةٌ يطلب من الله الاستزادة منها ، والعون على التدرج في أحوالها:

عندما تسطع عيناك كقنديلٍ نحاسيٍ
على باب وليٍ من دمشقْ
أفرشُ السجادةَ التبريز في الأرض وأدعو للصلاةِ
وأنادي ، ودموعي فوق خديَّ: مدَدْ
يا وحيدًا .. يا أحدْ
أعطني القوةَ كي أفنى بمحبوبي،
وخذْ كل حياتي[104]

ولو أن المقام يتسع لأطلت الوقوف عند هذه القصيدة الفاتنة التي أدعو القارئ إلى أن يعود إلى أي مقطع من مقاطعها، ليرى نفسه وهو يدور مع اللغة التي تدور مع الشاعر الذي يدور في رقصةٍ من أجمل شطحات الصوفية. ولسوف يرى القارئ كيف يخرج الإنسان من نفسه ويدخل في الحال .. سوف يرى كيف يكون الحب البشري صوفياً، وكيف يكون الحب الصوفي بشرياً.. وكيف أن الحب عند الشاعر ليس إلا اسماً آخر للحب عند الصوفي.. وأن كل أشكال الحب البشري والإلهي ليست إلا مسمّيات لمسمى واحدٍ هو الحب.. الحب الذي هو حال تأخذ المحب حتى ينكشف له الحجاب.. الحجاب الذي ينكشف عن جنةٍ سكنٍ للعابدين الله وللأطفال.. جنةٍ ما إن يلجها الشاعر حتى تلج به المعجزة إلى عالم ما قبل الخطيئة؛ عالم البراءة الأولى حيث الأطفال وطهر أولياء الله الصالحين.

فليعد القارئ إلى هذه القصيدة، وليبحثْ عن الإباحية، والمرأة – السلعة، واستهلاك النساء.

ولقد يعتقد القارئ أنني إذ أقف عند هذه القصيدة، وأصف بعض مفاتنها، فلأنها تشكل النموذج المختار الذي يندُّ عنه عموم شعر «نزار». والحق أن «نزاراً» أفرد دواوين بكاملها لمحاولة استنفاد هذه التجربة الفذة التي يتعانق فيها الشاعر والمتصوف على الحب. والحق أن الجمال – لا الشهوة في المرأة – هو ما يوقد في الشاعر جمرة الحب، ورغبة الفناء في المحبوب. فالجمال حالة تفجر «حال» الحب عند «نزار»، فيتفجّر معه الشعر ليصبح الشعر والحب مترادفين، ولا نعود نعرف ما إذا كان الشاعر يكتب الشعر لأنه يحب، أم أنه يحب ليكتب الشعر.

الحب.. هذه النعمة الإلهية، ليس حكراً على الرجل دون المرأة ، ولكنه قسمةٌ بين اثنين، وحقٌ مشروع للاثنين. ومن ثم، فإن «نزاراً» يحيد مرة أخرى عن التقاليد والأعراف السائدة، ويشق للحب طريقاً من الحرية الموصولة بالتحديث والتنوير.

وما أريد أن أقوله هنا على وجه التحديد أن «نزاراً» يعترف للمرأة بكيانها المستقل، وكينونتها الذاتية. ما أريد أن أقوله أن «نزاراً» لا يأخذ الحبيبة بماضيها، ولا يحاسبها على علاقاتها التي سبقت، ولا ينكر عليها ما لا تنكره هي على نفسها. فأما مَنْ أحبوها قبله، أو أحبتهم قبله، فكل ما في الأمر أن «نزاراً» يستوقفها ليعرِّفها الفرق بين أن يكون المحب شاعراً مصوراً أو لا يكون:

أتحدى...
كل مَنْ جاؤوك من أفريقيا
بصنوف العاج، أو جلد النمورْ
واشتروا حبكِ يا سيدتي
بخرافيّ المهورْ
أتحداهم جميعاً
أن يكونوا اكتشفوا..
كيف تغفو بين أهدابك آلاف الطيورْ
أو يكونوا اقتنعوا
أن نهديك يدورانِ كما الشمسُ تدورْ
أتحدّاك أنا... أن تذكري
رجلاً من بين من أحببتِهم
أفرغ الصيف بعينيك... وفيروز البحورْ[105]

فالحب عند «نزار» شراكةٌ بين اثنين، لا ممارسةٌ لسلطة ذكورية أو فحولية. والحب عند «نزار» ليس حالةً سريةً في مجتمعٍ ما زال يخّبئ الحب والجمال في

أكياس سوداء، ولكنه حقٌّ تنطوي ممارسته وإشهاره على حقٍ أعلى هو حق الدفاع عن الوجود. وشرط الحب عند «نزار» أن يكون المحب والمحبوب سواسيةً في معبد الحب.. فأين التخلف والرجعية وتزييف القيم الثورية؟!

وأما الذين تربكهم رؤية النهود في شعر «نزار»، وكثرة تصريفاتها، وتناسل مفرداتها، فلعلهم يعرفون أنها ليست أكثر من علامة تأنيث. فالحب علاقةٌ بين ذكرٍ وأنثى. ويأتي الحديث عن هذه العلاقة حين يأتي عن الأنثى ليكون موسوماً بنهدين، وحين يأتي عن الذكر ليكون عارياً منهما. فكل ما في الأمر أن النهدين علامةٌ لتأنيث المحب بالمعنى النحوي للكلمة، لا أكثر ولا أقل. ومن عجبٍ أن الكثير من قراء «نزار» وناقديه لا يرون في «نهوده» الشعرية إلا الحسية والشهوانية تعبيراً عن عجزهم عن إدراك ما يكوِّره الشاعر فيها، أو يدِّوره من جمال.

أما أن يحوِّل «نزار» المرأة من جاريةٍ إلى وردة، وألا يرى الدكتور الغذامي في ذلك إلا تحويلاً لهذه الكائنة **«من ملكيةٍ إلى أخرى مثل التاجر الذي يحول رصيده من مصرفٍ إلى مصرف»** وأن **«تحويل المرأة إلى وردة ليس تحريراً لها، وإنما هو تحسينٌ للبضاعة وحسب»**، فإنه أمرٌ يدعو إلى التريث والأناة.

فالمرأة عند «نزار» ليست جاريةً تباع وتشترى، ولكنها وردةٌ تفيض بجمالها على الحبيب فتجعله أجمل وأبهى.

تفيض المرأة بعطرها حاضنةً مفهوم الجميل، وفاصلةً بين الذي للجمال وبين الذي للاستهلاك. وسواءً كانت الوردة في أصيصها، أو في الحقل، أو عند بائع الزهور، إن دلالتها المشحونة فيها واحدةٌ لا تتغير: الجمال.

والجميل يتحدد بأن قيمته في ذاته، لا في الانتفاع به، مما يفصل بين مستويين لا يلتقيان: النفعي الذي ينطوي على الاستهلاكي، والجماليُّ الذي ينأى بنفسه- كمطلقٍ جماليٍ- عن كل ماله صلةٌ بالنفع والاستهلاك. فالمطابقة بن الوردة والجارية لا تقوم. الجاريةُ

أنتَ تمتلكها، ولكنك لا تستطيع أن تمتلك الوردة، لأنك إن امتلكتها ماتت. الوردة تكون وردةً حين تعيش حياة الوردة.. تنشر عطرها، وتعرض مفاتنها.. ولكنك حين تمتلكها تموت.

«ماذا فعلتُ من أجل المرأة؟.. حذفتُ اسمها من قائمة الطعام، ووضعته في قائمة الأزهار.. وضعتُها قرنفلةً بيضاء على صدري، ودخلتُ بها على حصانٍ أبيض إلى المدن العربية التي تمارس الحب بصورةٍ سرية، وتخاف أن تصافح امرأةً حتى لا يُنقض وضوؤها..»[١٠٦].

فـ «نزار» وهو يحول المرأة إلى وردةٍ، يعرف كيف يفصل بين الوردة والسلعة، وكيف يسمو بالمرأة من المستهلَك إلى الجمال المطلق.

أن يضع «نزار» المرأة قرنفلةً بيضاء على صدره مرةً، ويعلّقها في عروة قميصه مرةً، فهذا ما يضع الموقف النزاري في مقابل الموقف السائد الذي تظهر المرأة من خلاله عارَ مجتمعها.. أو عورته.

هكذا تتعانق المرأة والوردة.. الوردة والشعر.. الشعر والجمهور في لقاءٍ جميلٍ تتبادل فيها الدلالات والأسماء.

فجمهور «نزار» «**عارهُ الجميل**»[١٠٧]. ما يخجل منه الآخرون، وما يتيه به هو، ويعرف كيف يضعه كالمرأة - الوردة؛ الوردة - المرأة في الأهَلِّ من جسده يتبختر به كـ «**طاووسٍ أفريقي**»[١٠٨].

تلك هي المرأة عند «نزار»، وردةٌ يعلِّقها ليجمِّلها ويتجمَّل بها. أليست المرأةُ وجهه الآخر الذي يقول له مَنْ هو، ومَنْ يكون؟:

«المرأة هي الوجه الآخر لي، إذا تعاملتُ معها كوردة أعطتني عطرها، وإذا تعاملتُ معها كذبيحةٍ سال دمها على ثيابي»[١٠٩].

ولكن «النقد الثقافي» مصرٌّ على ألا يرى في هذا الشعر إلا الفحولة والاستفحال:

فـ **«في داخل جمهورية السيد الزعيم تصدر بيانات الفحولة، ويكفي أن نقرأ قصيدته (الرسم بالكلمات) وهذه بعض أبياتٍ منها:**

لــم يــبــق نــهــدٌ أســودٌ أو أبــيضٌ
إلا زرعتُ بـــأرضـــه رايـــاتـــي
لم تـبــق زاويــةٌ بــجســم جـمــيــلـة
إلا ومـــرَّتْ فـــوقـــهـــا عـــربــاتـــي
فصَّـلْتُ مــن جـلـد الـنسـاء عـبـاءةً
وبـنـيـتُ أهــرامًــا مــن الـحـلـمـات

هــي كـلـمـاتٌ بمثـابـة الـبـيـان الـرسـمـي عـن الاستفحال، وهي كلماتٌ يتفوه بها نزار بلسان كل فحلٍ وكل رجل، لأنها تمثل النسق الثقافي المغروس في أذهان الرجال عن وظيفتهم الوجودية مع الجسد المؤنث..»١١١.

يرفض «النقد الثقافي» أن يرى في هذا الشعر سفرًا في المؤنث، أو كتابةً بعلامات التأنيث..فنقرأ معه أو قبله أو بعده:

أريدُ أن أقولْ
ولو لمرَّة واحدة
إنني لستُ تلميذًا لشهريارْ
ولم أمارسْ أبدًا هواية القتل الجماعيِّ
وتذويب النساء في حامض الكبريتْ..
ولكنني شاعرٌ..
يكتب بصوت عالٍ..
ويعشقُ بصوتٍ عالٍ..١١١

هل أُحضر نصًا لأُبعد نصًا آخر؟ لا. سأبقى عند النص الذي قدمه «الغذامي» بين يدي قارئه. وفي كل مرةٍ يحاول خصوم «نزار» أن يضعوا حدًّا للخصومة حول «فحشه» يرفعون هذه الأبيات كالحجة الساطعة يقيمون بها «البيِّنة»، ويشهرون «الدليل».

فلنتوقف عند هذه الأبيات لنرى ما إذا كان النقد الأدبي قد «**مات**» على حدِّ تعبير «الغذامي» «**ليحلَّ محله النقد الثقافي**»؟ أم أن «النقد الثقافي» عند «الغذامي» لم ينضج بعدُ، ولم تنضج بعدُ مقارباته للنصوص؟.

في البيت الأول يزرع الشاعر راياته في أرض النهود.. سوداءَ بيضاءَ.. الأمر سِيان.. إنه يزرعها في أرض كل نهدٍ من كل لونٍ وجنس.

على أن «زرع الراية» ينطوي على دلالة السيادة على المكان.. دلالة امتلاك المكان. ولما كان «النهد» هو هذه العلامة البارزة الفارقة بين المؤنث والمذكر، فإن السيادة عليه تتعدى السيادة على النساء لتشمل المؤنث بكل أشكاله وألوانه.

والمؤنث لا ينحصر في الجمع بين امرأةٍ من هنا، وامرأةٍ من هناك على «نساء»، إنما هو أكثر من ذلك، وأبعد من ذلك.. إنه الخصائص الجوهرية التي تتصف بها الأنثى.. إنه مبدأ الأنوثة.

ومن هنا تأتي السيادةُ على «النهد» سيادةً على المؤنث، وتأتي السيادة على المؤنث استيعابًا له.. إحاطةً بكل ما يجول في ميدانه ويدور.

ويأتي البيت الثاني ليعزز هذه المقاربة. فالعربات وإن كانت تستدعي صورة الغزاة، إنها تستدعي معها حجم المجال الذي يتمُّ اكتشافه وامتلاكه.

فالصورة ليست «**ساديةً**» كما يبدو من ظاهرها، ولا تقدم «**للفحول لحمًا طريًا وعبيطًا يتلمظونه ويتبجحون به وبفتوحاتهم الجسدية المظفَّرة**»١١٢ على حدِّ تعبير الناقد الثقافي. إنها تقدم شاعرًا يغزو قارة المؤنث مرموزًا إليها بـ «جسم الجميلة».. يتجول فيها طولاً وعرضًا، ولا يترك منها زاويةً عصيَّةً على إرادة الاكتشاف.

وأما البيت الثالث، فنصفه الأول ترجمةٌ حرفيةٌ للتعبير الفرنسي «se mettre dans la peau de quelqu'un».

«أن يضع المرء نفسه في جلد الآخر»، فهذا يعني أن يضع نفسه مكانه.. أن يكون هو هو.. أن يتقمصه.. أن يرى العالم من خلاله، وأن يحس به بإحساسه.

ولست أرى «ساديةً» في هذه الصورة؛ إنما أرى في العباءة جلدًا آخر للإنسان، وأرى «نزارًا» – وهو يفصّل «**عباءةً من جلد النساء**» – يتمثل المرأة من الداخل.. يحس بالعالم كما تحسُّه.. ينبسط له.. ينكمش منه.. ينفر.. يسكنُ.. يسترخي.. وكل ذلك من تحت جلدها؛

أداته المثلى لإحساس العالم.

وتأتي الحلمات التي يبني بها الشاعر أهرامًا نتيجةً طبيعيةً لكل ما تقدم. أليست الأهرامات إحدى عجائب الدنيا السبع؟ فليبنِ الشاعر إذًا أعجوبته انطلاقًا من هذا المؤنث..هذا المؤنث الذي يسمح لنا بالعبور إليه البيتُ المجاورُ للذي نحن فيه، كما يسمح لنا بالعبور إليه عنوانُ القصيدة «**الرسم بالكلمات**»:

وكتبتُ شعرًا.. لا يشابه سحرَهُ
إلا كلامُ الله في التوراة..[13]

كلامٌ معجزٌ إذًا.. بناءٌ معجبٌ.. كتابةٌ للشعر بالمرأة. فالحلمة مجاز الجزء من الكل.. الحلمة مجاز النهد.. والنهدُ مجاز المؤنث.. والشاعر يقول ما يريد أن يقول عن تغيير العالم بالمرأة. إنه يكتب بما يسِمُ المؤنث؛ بالأكثر حسيةً، كي يصل إلى الأجمل لوحةً .. يكتب بعلامة التأنيث كي يبني المعجز والخارق.

ولست أدري كيف غفل «النقد الثقافي» عن خاتمة هذه القصيدة مما يضعنا مرةً أخرى أمام خطورة اقتلاع الشواهد من سياقاتها. ولا يعنيني كيف يقرأ الشاعر قصيدته لأن القصيدة تحيا يتمها حال ولادتها على الورق[14]:

فمكِ المطيبُ.. لا يحلُّ قضيتي
فقضيتي في دفتري ودواتي
كل الدروب أمامنا مسدودةٌ
وخلاصنا في الرسم بالكلماتِ..

أفلا يعيدنا ذلك إلى كلمة «كروتشه» التي قرأ «النقد الثقافي» فيها «**قانون الفحولة**» في حين نقرأها نحن من زاوية الفصل بين المستويات. فلقد أراد «كروتشه» أن يعزز مبدأ الفصل بين الجمالي والأخلاقي في قراءة العمل الإبداعي، والحكم عليه.. أراد «كروتشه» أن يُبعد الأخلاقي عن تقييم الجمالي.. أن يُبعد «فحولة» الأخلاق عن رهافة الجمال.

ولا ريب أن من حقِّ النقد الثقافي أن يقارب النص الأدبي كنصٍ ثقافي.. أن يضمه إلى ممتلكاته.. أن يستجوب «أنساقه».. أن يستكشف نُظمه الفكرية الضمنية.. غير أن مقاربة النص الأدبي لمساءلته عما تقول الثقافة لا يعطي الناقد الحق - وإن أراد أن يتجاوز الجمالي في الأدب - أن يلغي خصوصية النص الأدبي.. أدبيته.. جماليته.. لأن النص يقول ما يقول من خلال ما يجعل منه نصًا أدبيًا.

وفي الحق أن ما أقرأنا إياه «الغذامي» من «نقدٍ ثقافيٍ» يبتعد ابتعادًا كبيرًا - في هذه النقطة بالذات - عما قرأناه - في مصادره الأصلية - من نقدٍ ثقافيٍ أو دراساتٍ ثقافية.

صحيحٌ أن النقد الثقافي يتجاوز الأدبي إلى الثقافي، ليتجاوز - انطلاقًا من ذلك - التصنيفَ إلى أدبيٍ وغير أدبي.. يفكك التراتبية، ويكسر الحواجز بين الرفيع والوضيع.. ولكنه - وهو يتجاوز الأدبي في الأدب كهدفٍ للنقد - إنما يعرض المُنْتَجَ الأدبي - مثله في ذلك مثل باقي المنتجات الثقافية - على غيره من الخطابات ليستمد معناه أو فيض معناه من داخل السياقات الغنية في تعددها..

على أن النقد الثقافي الذي يقوم أو يسعى إلى أن يقوم على أساسٍ وصفيٍ لا تقويمي - وقد سبقه النقد الأدبي وجاز بمقارباته من المعيارية إلى الوصفية - لا ينكر الجمالي في الأدبي، ولا يلغيه، إنما هو لا يقف عنده كحدٍ أخير. إنه النقد الذي يدعو إلى تعددية الميادين وتداخلها لأنها تسمح له بقراءة الجمالي في غير الأدبي، وغير الأدبي في الجمالي..

في النقد الثقافي يتحول المنتَجُ الثقافي إلى دالٍّ يدلُّ على أكثر مما يدلُّ عليه في ميدانه الخاص. ودلالتهُ الجديدةُ.. فيضُ معناه، هو ما يبحث عنه النقد الثقافي..

ولئن تجاوز النقد الثقافي الجماليَّ وهو يبحث عن هذا المعنى الفائض إنه يدرك جيدًا أن المدخل إلى الثقافة في النص هو أدبيته.. خصوصيته الأدبية.. جماليته..

أما الإعلان عن موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي محله فأمرٌ ينطوي لا على الإخلال بأسس النقد الثقافي وحسب، وإنما على تضييع المفتاح الذي يسمح له بالذهاب بالنص الأدبي إلى أقصاه الثقافي. ■

البحرين في ٩-١١-٢٠٠٢

الحواشي:

١ «Vocabulaire de la psychanalyse»، J.Laplanche Et J.B.pontalis,éd,P.U.F, Paris, p 427.

٢ «النقد الثقافي: قراءةٌ في الأنساق الثقافية العربية»، د.عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠.

٣ «الفولكلور في العهد القديم»، جيمس فريزر، ترجمة الدكتورة نبيلة إبراهيم، الجزء الثاني، الفصل الأول، الطبعة الثانية.

٤ «النقد الثقافي» المرجع نفسه، ص٢٧٢.

٥ المرجع السابق، ص ٢٧١.

٦ الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثامنة، المجلد الثاني.

٧ مجلة «الوسط»، العدد (٢٥٣)، ١٩٩٦. ومن الجدير بالذكر أن «أدونيس» يعود إلى مرحلة ما قبل لقائه بالرئيس السوري ليقول إنه تعلمَّ في «الكُتَّاب» الخط وتجويد القرآن، وعلَّمه أبوه النحو والصرف وقراءة الشعر. وفي حديثٍ شفهيٍ مع الشاعر أطلعني على أنه أمضى الصف الثالث الابتدائي في مدرسة «غنيّري» إحدى القرى المجاورة لقريته «قصّابين». أما حصوله على المنحة الدراسية من الرئيس السوري، فقد هيأ له الحصول على شهادة الدراسة الابتدائية من مدرسة «اللاييك» في طرطوس، لينتقل بعدها إلى إحدى المدارس الحكومية من أجل الحصول على شهادة «الكفاءة»، ثم الشهادة الثانوية من مدرسةٍ حكوميةٍ أخرى فيما بعد.

٨ النقد الثقافي - المرجع السابق، ص.ص ٢٧١- ٢٧٢.

٩ المرجع السابق، ص ٢٧٢.

١٠ المرجع السابق.

١١ هذا ما تسنىَّ لي الاطلاع عليه من طبعاتٍ في البحرين.
- الأعمال الشعرية الكاملة - المجلد الثاني - دار العودة - بيروت، ١٩٨٨.
- مفرد بصيغة الجمع - دار العودة - بيروت - لا ذكر لرقم الطبعة أو زمانها.
على أن العبارة المذكورة تظهر على غلاف ديوانٍ آخر هو «احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة» - دار الآداب - بيروت - الطبعة الأولى- ١٩٨٨.

١٢ المرجع نفسه، ص ٢٧٤.

١٣ المرجع نفسه.

١٤ المرجع نفسه، ص ١١١.

١٥ المرجع نفسه، ص ١١٩.

١٦ المرجع نفسه.

١٧ المرجع نفسه.

١٨ المرجع نفسه، ص ٢٧٥.

١٩ المرجع نفسه.

٢٠ الشواهد مرتبةٌ وفقًا لورودها في نص «الغذامي».

٢١ الشواهد التي سبقت منتزعةٌ من ديوان «مفرد بصيغة الجمع». السبعة الأولى منها تحمل سمات الفرد، بينما تحمل الستة الأخيرة سمات «صيغته الجامعة» وفقاً لتصنيف الناقد.

٢٢ الشواهد الثلاثة التالية ينتزعها «الغذامي» من ديوان «هذا هو اسمي».

٢٣ في الشاهدين الأخيرين يعود «الغذامي» إلى

«مفرد بصيغة الجمع».

٢٤ النقد الثقافي – المرجع السابق، ص ٥٩.

٢٥ النقد الثقافي – ص ١٧٧

٢٦ النقد الثقافي– ص ١١١

٢٧ المرجع السابق، ص ٢٧١.

٢٨ المرجع السابق، ص ١١١.

٢٩ المرجع السابق، ص.ص ١٧٧–١٧٨

٣٠ المرجع السابق، ص ١٧٩.

٣١ المرجع السابق، ص ٩٥.

٣٢ النقد الثقافي – المرجع السابق، ٩٧.

٣٣ المرجع السابق.

٣٤ المرجع السابق، ص ١٠٣.

٣٥ المرجع السابق، ص ١١٥.

٣٦ المرجع السابق.

٣٧ المرجع السابق، ص ٢٧٥.

٣٨ زمن الشعر – دار العودة، ص ١٣٤.

٣٩ النقد الثقافي – المرجع السابق، ص ٢٧٥.

٤٠ المرجع نفسه – ص ١١٩.

٤١ المرجع نفسه – ص ٢٤٦.

٤٢ المرجع نفسه – ص ٢٧١

٤٣ المرجع نفسه – ص ٢٧٠

٤٤ المرجع نفسه – ص ١١٦

٤٥ المرجع نفسه .

٤٦ المرجع نفسه.

٤٧ النقد الثقافي ، ص.ص ١٢٨–٢٤٩–٢٥٠.

٤٨ المرجع السابق، ص ٨٧

٤٩ المرجع السابق، ص ٢٥١

٥٠ المرجع السابق، ص ٢٧٥

٥١ المرجع السابق، ص ٢٧١

٥٢ المرجع السابق، ص ٢٨٢

٥٣ المرجع السابق، ص ٢٨٨

٥٤ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٩٥

٥٥ النقد الثقافي – ص ١١٦.

٥٦ المرجع نفسه.

٥٧ المرجع نفسه.

٥٨ المرجع نفسه ص١١٧.

٥٩ المرجع نفسه.

٦٠ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٧٤.

٦١ زمن الشعر – أدونيس، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت ١٩٧٨، ص ٣١٦.

٦٢ للتعرف على مفهوم «الائتلاف الثقافي» عدْ إلى بحثنا الموسوم بـ «إنتاج المعرفة بين الأصالة والحداثة» – مجلة العلوم الإنسانية – كلية الآداب – جامعة البحرين – العدد الخامس – شتاء (٢٠٠٢).

٦٣ Martin Heidegger - Chemins qui ne mènent nulle part - traduit de L'Allemand par wolfgang Brokmeier - Ed Gallimard - paris 1962, p 261.

ومترجم «أدونيس» إلى الألمانية هو الذي أشار إلى هاتين الإحالتين في مقاله الذي بعنوان «أدونيس والفكر الألماني: بين نيتشه وهايدغر» في :

Adonis un poète dans le monde d'aujoud'hui- 1950 - 2000, éd; Institut du monde arabe - paris, 2000.

٦٤ - لغة الشعر في زهرة الكيمياء – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٢.

– من البنية السطحية إلى البنية العميقة: الحرب والسلام وشعرنا الحديث – المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧.

٦٥ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٤٦

٦٦ المرجع السابق، ص ٢٤٨–٢٤٩

٦٧المرجع السابق، ص ٢٤٩

٦٨ المرجع السابق.

٦٩ المرجع السابق.

٧٠ المرجع السابق.

٧١ النقد الثقافي – المرجع السابق، ص ٢٥١.
٧٢ المرجع السابق، ص ٢٥٠.
٧٣ المرجع السابق، ص ٢٥١
٧٤ المرجع السابق.
٧٥ المرجع السابق، ص ٢٥٢
٧٦ المرجع السابق، ص ٢٥٣
٧٧ ما هو الشعر؟ نزار قباني – منشورات نزار قباني – بيروت – ط٣, ٢٠٠٠.
٧٨ النقد الثقافي – المرجع السابق، ص ٢٥٣
٧٩ ما هو الشعر؟ – المرجع السابق، ص ٨٠.
٨٠ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٥٥.
٨١ المرجع السابق، ص.ص ٢٥٣–٢٥٤
٨٢ ما هو الشعر؟ – المرجع السابق، ص ٩٩.
٨٣ النقد الثقافي – المرجع السابق، ص.ص ٢٦٢–٢٦٣.
٨٤ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٥٧.
٨٥ النقد الثقافي.
٨٦ النقد الثقافي، ص.ص ٢٦٣ – ٢٦٤
٨٧ القرآن الكريم، ٣١/٢٤
٨٨ النقد الثقافي، ٣٠/٢٤.
٨٩ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٦٠
٩٠ المرجع السابق، ص ٢٥٧.
٩١ المرجع السابق، ص ٢٦٩
٩٢ القرآن الكريم،٧١/١٦.
٩٣ القرآن الكريم، ١/٤.
٩٤ أحلى قصائدي – نزار قباني – منشورات نزار قباني ، بيروت ط١٨، ١٩٩٩، ص ٦٨.
٩٥ المرجع السابق.
٩٦ المرجع السابق.
٩٧ المرجع السابق.
٩٨ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٦٤.
٩٩ الأعمال الشعرية الكاملة – منشورات نزار قباني – بيروت – ط ٦ – ١٩٨٦، ص ٧٦٠.
١٠٠ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٦٩.
١٠١ جريدة «الحياة» – العدد ٢٩ أبريل/ نيسان ٢٠٠٠.
١٠٢ الأعمال الشعرية الكاملة – المرجع نفسه، ص ١٥.
١٠٣ المرجع السابق، ص ٧٧.
١٠٤ الأعمال الشعرية الكاملة، المرجع نفسه، ص ١٧٧.
١٠٥ الأعمال الشعرية الكاملة – المرجع نفسه، ص.ص ٥١–٥٢.
١٠٦ المرأة في شعري وحياتي – نزار قباني – منشورات نزار قباني، بيروت، عام ٢٠٠٠، ط٥، ص.ص ١١–١٢.
١٠٧ ما هو الشعر؟ المرجع نفسه، ص ١٣٩.
١٠٨ المرجع السابق.
١٠٩ المرأة في شعري – المرجع نفسه، ص ٤٣.
١١٠ النقد الثقافي –المرجع السابق، ص.ص ٢٦٦–٢٦٧.
١١١ الأعمال الشعرية الكاملة – المرجع نفسه، ص ٥٥٢.
١١٢ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٦٧.
١١٣ الأعمال الشعرية الكاملة – المرجع نفسه – ص ٤٦٦.
١١٤ المرأة في شعري وفي حياتي – منشورات نزار قباني – بيروت،ط٥،سنه ٢٠٠٠،ص ٥٨.



مَلكُ أتلانتسْ

سميـــح القاســـم *

عرشي على ماءٍ. ومملكتي على ماءٍ. ومن ماءٍ رعيّةُ صولجاني
ومجازفًا ببراءَتي. هيّأتُ معموديّةَ النيرانِ. واجتزتُ الجحيمَ إلى عذابِ الجنةِ الأولى.
نفضتُ يديَّ من وهمي الأخير. نشلتُ تاجَ الماءِ من سُفُني الغريقةِ. رافعًا وجهي إلى شمس الدقائقِ والثواني
مَلِكًا. تبايعُهُ الطحالبُ. رغم ضيق الوقتِ. تتبعُهُ العواصفُ والمراكبُ والأغاني
ملكًا على أشواقِ أتلانتسْ لموطئِ ذرَّةٍ أخرى على فَلَكِ المكانِ
ومشيتُ. محتشدًا. بمجدِ الماءِ مغتبطًا. قَهَرتُ الجوعَ – مليونًا بخمسةِ أرغفةْ
وأبوحُ. أسماكُ الحياةِ تملَّصَتْ من عُدَّةِ الصيدِ القديمةِ في البحارِ المجحفةْ
ملكًا على أتلانتس الرَّغَباتِ قلتُ إرادتي. من كلِّ لونٍ وردةٌ. ولكلِّ صوتٍ أُغنيَةْ
ولكلِّ سفحٍ نسمةٌ شربتْ ندى الجعساس واغتسلتْ بدمعِ الأوديَةْ
ولكلِّ فجرٍ. أُمنيَةْ

---

* شاعر من فلسطين.

● منحوتة للفنان **خليل الهاشمي** / البحرين.

ملكٌ إذن. في قصرِهِ المائيِّ حاشيةُ البُخارْ
وعلى مرامي توقِهِ مدنٌ تعجُّ بأهلها الآتين من صَدَف البحارْ
وجيوشُهُ تأتي كما شاءَتْ وتذهبُ حيثُما شاءَتْ وتأتي باللآلىءِ والجواري والجواهر والنُّضارْ
ملكٌ حديثُ العهدِ بالدنيا. ويضطربُ المدارْ
تذوي صلاةُ العشبِ في البلقان. أجراسُ القطيع ترنُّ في سُحُبٍ ملوَّثةٍ. أغاني الريف في القفقاز تصمتُ. في مدى تشرنوبلَ الأشباحُ هائمةٌ. هُنا تشرنوبل الأُخرى تنامُ ولا تنامْ
وهنا غبارُ الموتِ محتفلٌ بأعشاشِ اليمامْ
ملكٌ إذن. وأقولُ لي:
ملكٌ. عباءَتك المقصَّبَةُ ابتهالٌ لا يُقيلُ. دع الرعيَّةَ في سلامْ
واذهبْ إلى حزنِ البنفسجِ. واسترحْ طَلَعًا على تاج الخزامْ
يا أيها الآتي على مدِّ الرمالِ وأيُّها النائي على جَزْرِ الرياحْ
قَدَرُ الحكايةِ أن يكونَ ختامُها بدءَ الختامْ
لا شهرزادَ. ولا صباحْ
أتلانتسُ اغتسلتْ بدمعكَ واغتسلتَ بمائها بين الحقيقةِ والمنامْ
سَرْنمْ إذن. سَرْنِمْ. وطُف بعباءَةٍ بيضاءَ أرجاءَ المدينةِ. سرْ على أسوارها شبحًا. ومن وهج القصور .. إلى الخيامْ
ويكونُ أن تختارَ في أبهائها بنتًا. على شَغَف الأساطير القديمةِ بالغَرامْ
ملكٌ. وبنتٌ من بنات الشعبِ في حَفلٍ فُجائيٍّ. تهبُّ الريحُ. تنطفيءُ الشموعُ. تضمُّهُ.
ويضمُّها. في عتمةٍ سَنَحتْ. يعودُ النورُ. يُبصرها وتُبصرهُ. وتبتديءُ الحكايَةْ
وتزيِّنُ الطرقاتِ والشُّرفاتِ أتلانتسْ. ويخرجُ شعبها للرقصِ في الساحاتِ. هذا عيدها الوطنيُّ. عُرس الشعبِ. عُرس جلالةِ الملك المفدَّى. والنهايةُ .. لا نهايَةْ

يغتابُك السفهاءُ. روّادُ المقاهي معجبون بحقبةٍ أخرى من التاريخ. أنت وريثُها الشرعيُّ.
لكن السؤالَ هو السؤالْ
وغوايةُ التاريخ واضحةٌ. ووجهك غامضٌ بين الظِّلالْ
وتقولُ حانَ الوقتُ. وقتُكَ. لا حقائبكَ استعدَّتْ للرحيلِ. ولا مناديل الوداع. ولا استقرَّ لك المجالْ
وحدودُ أتلانتسْ تضيقُ. ولا يطولُ بك الطريقُ. مبدِّلاً حالاً بحالْ
أحَزِنت؟ لا تحزنْ ولا تأذنْ لسوءِ الوضعِ باستدراجِ قلبكَ خارجَ الإيمان بالفرص الجديدة. يا أنا. أنا لا أزالكَ مؤمنًا بالله والزيتون. منتميًا إلى كتبي القديمة والجديدة. لا أزالك رافضًا لخديعةِ التحكيم. صادَفَني أشاعِرةٌ على الطرقاتِ. في الميدانِ. صادفني أشاعرةٌ وقلتُ: أنا القرارْ
ضَمَروا. ولاذوا بالفرارْ
من سطوةِ الحقِّ المبينِ. وضوءِ رائعةِ النهارْ
ملكٌ أنا. أتلانتسُ ازدهرتْ بسلطاني. بيوتُ الناسِ عامرةٌ وآمنةٌ. وخصبٌ مدهشٌ في الأرض. كيفَ أُقِرُّ بالتحكيم؟.
لا. لا. لن يكونْ!
ما تدَّعي بئر الجنونْ
لا. لن يكونْ

عذرٌ لطوفانِ الدمارْ !

ألكونُ بين يديك. هاجسك استباقٌ للمواعيد الدقيقة. أيها الملك الحكيمْ
لا شيءَ بين يديك. قل ويصيبُكُم شيءٌ سوى المكتوبِ في اللوحِ القديمْ
ألكونُ بين يديك. والأبوابُ موصدةٌ. ولا مفتاحَ إلاّ إبرة النيرانِ في كَوْمِ الهشيمْ
والبرقُ يضربُ صدركَ العاري. أفاعي الماءِ تنهشُ محجريكَ. ولا سنونو
يا أيها الشرف المَهينُ. وأيها الفرحُ الحزينُ
ماذا ستفعلُ؟ والملاكُ جزيرةٌ. والبحرُ شيطانٌ رجيمْ؟
ماذا ستفعلُ؟ والحدائقُ أزهرتْ فيها القبورُ. وأقفرتْ منكَ القصورُ. وفرَّختْ فيها سجونُ؟
ولكَ الوقوفُ على سُدى الأطلالِ. والدمعُ الرصينُ!

في الركنِ مدفأةٌ بلا نارِ. صقيعُ الليل في أتلانتس الأوجاعِ موتٌ مُحدِقٌ بالخلقِ. مدفأةٌ ولا نارٌ ولا حَطَبٌ. يحطُّ الثلجُ أكداسًا على الأبواب والشُّرفات. ما من منفذٍ. والصوتُ. صوتُك نأمةُ المشنوقِ في أنشوطةِ النسيانِ. كم أوقعتَ قلبكَ في شراك الحبِّ. كم جاملتَ حَدسكَ في شؤون الشعبِ والثورات. «مملكةٌ من الثوّار» – قلتَ لنفسك البيضاء. آخيتَ النقائض فيك. لم تحسبْ حساب الضعف والشبهات. يا وجهي على المرآة. لم تُرجيءْ عبوديّات حُلمي الصَّعب. في فوضى من النزوات. أحْصِ. إذن. حصاد الوهم. في رُكنٍ بمدفأةٍ. ولا نارٌ هناك. ولا حَطَبْ
واقضُمْ أظافرَ غيظيَ المكظوم. واختَزنِ الغَضَبْ
تبَّتْ يدا حُلمي .. وتبْ !

أكْشِنْ !
وتبتدئُ البروفةُ. صَلَيَةٌ أُخرى. وعرضٌ هائلٌ. يومُ النشورِ. وموقفُ الحَشْرِ الكبيرْ
مهدٌ. ولحدٌ. والمدى الأرضيُّ بينهما سريرْ
يومُ القيامة. إنّهُ يوم القيامة. لا يريد الطفلُ أزهارًا على القبرِ الطريِّ. ولا تريدُ الريحُ مروحةً. ولا تَهِبُ البدايةُ حلمَها.
عن طيبِ خاطرها. لما شاءَ المصيرْ
أكشنْ !
وتنفجرُ الشرارَهْ
أكشنْ
وتنطفيء الحضارَهْ
ويعود روح الله فوق الغَمْرِ في أزَلٍ ضريرْ
هي صورةُ الميلاد بعد الموت. أو هي حالة الموت المباغت في تجلّيه المثيرْ!
لم تُتقن الشطرنج. شاهُك ماتَ بعد النقلةِ الأولى فليتكَ ما لَعِبْتْ
أغراكَ بالكَسْبِ الحواةُ الخاسرون. وما كَسِبْتْ
وإذن. غُلبتَ. إذن غُلبتَ. إذن.. غُلِبْتْ
وعلى بقايا رقعةِ الشطرنج. مهزومًا صُلِبْتْ
فاحملْ صليبكَ في طريق الشوكِ والآلامِ واصعَدْ للحضيض. وكم هبطتَ إلى الأعالي

شبحًا يراوحُ. من صراعاتِ البقاءِ. إلى متاهاتِ الزوالِ
بين الحقيقةِ والخيالِ
لم تتقن الشطرنج. لا. لم تتقن الحرب الخفيَّةْ
فاذهبْ لشأنك – طيبةً في القلبِ مزمنةً. وسُكرًا بالمنى. وصفاءَ نيَّةْ!

ينشقُّ سطحُ البحرِ عن حوريّة سمراءَ. يُحكى في بلادِ الثلجِ عن حوريةٍ شقراءَ. عفوًا.
جَدَّةُ الزولو تؤكدُ أنها حوريَّةٌ سوداءُ. تمثالٌ من الأبنوس. تأتي أنت من أتلانتس الممزوجةِ الألوانِ. ذاكرةً. وذائقةً.
ودهشةَ موقفٍ لا غير. أنتَ المبدعُ الكونيُّ. تبني دولة الألوان باسم الله. موعودًا بأن الله رحمنٌ رحيمْ
وتصوغُ تاجكَ من زهور الأرضِ. من ذَهَبِ الجموحِ لسُدَّةِ الحُبِّ العظيمْ
لكنها الألوانُ. يا المسكينُ. يا المسكونُ بالقلقِ الموزَّعِ بين جنّاتِ النعيم. وبين نيرانِ الجحيمْ
ومشيئةُ الألوانِ ترفضُ وحدةَ الأضدادِ في لونِ الصراطِ المستقيمْ!
أو. كي.
كلامُكَ غامضٌ. لا لبْسَ فيه ولا وضوحَ. للاستعارةِ والكنايةِ والتشابيه الرصينةِ وضعُها المكفولُ بالقانون والإتيكيت.
أوجِزْ موتكَ السريَّ بالإعلان عنهُ أمامَ شَعْبِكْ
خاطِبْ جماهيرَ البلادِ. أطلَّ من شُرُفاتِ قلبكْ
ملكٌ. ويضعُفُ مرةً. ملكٌ وإنسانٌ قويٌّ لا يجيد الضَّعفَ لكنَّ الحياةْ
أقوى بضَعفِ الكائناتْ
مولايَ. واذكُرْ. كائنًا ما زلتَ. إنسانًا. وسَهلُكَ لم يزلْ رهنًا لصعبِكْ
حاوِلْ. إذن. هي رقعةُ الشطرنجِ مملكةٌ. وأنتَ الشاهُ تلعبُ بالجهاتِ. وأنتَ تَلعَبُكَ الجهاتْ
أو. كي.
كلامكَ واضحٌ. لا بأسَ. رغم جهالة الجهلاء. رغم سفاهةِ السفهاءِ. ما زالتْ تدورْ
ألأرضُ ما زالتْ تدورْ
ويمرُّ بعضُ الوقتِ. يغلي الماءُ في الصهريجِ قبلَ تحدُّرِ الشلاّلِ. تلتئمُ الحكومةُ في حدودِ الظلِّ. أنتَ وهبتَها سُلُطاتِ روحك. أنت مُتَّهَمٌ بحسنِ الظنّ في الأوباشِ. سفاّحون يلتجئون بالحسنى إليك. يخبّئون سلاحَهم في قصرك المفتوح للزوّار. قل لي يا أنا المسحور. قل لي هل رأيتَ تطوُّرَ الأحداثِ قبل وقوعها؟ أبصرْتَ أم أمليتَ؟ ها هو ذا السؤالُ
وعليه يحتدمُ الجدالُ
أخَلَقْتَ أتلانتس لتُغرقها. وتخلقَ عبرة التاريخِ؟ أم خَلقتكَ أتلانتس لتُغرقَ فيك أوهام الحياةِ؟ أجل. أجل. هُو ذا السؤالُ
وعليكَ يحتدمُ الجدالُ!

سينيما صروفُ الدهر. سيركٌ هذه الدنيا. ويقفزُ قفزةَ الموتِ الرهيبةَ لاعبُ السيرك الشجاعْ
سيركٌ إذن. ويوزِّعُ الأدوار ما بين المروّض والسِّباعْ
لا. لا. نظامُ السيرك أرقى. أنتَ في فوضى النظامِ. وأنتَ في خَبَبِ الجنونِ إلى الضَّياعْ
سينيما؟ وسيركٌ؟. لا. جحيمٌ هذه الدنيا. وتجري تحتهُ الأنهارُ. غلمانٌ على الأزهارِ مضطجعونَ. حُورٌ في ملاءاتٍ من الأنوارِ. هلْ عَسَلاً تُحبُّ؟ وهل حليبًا تشتهي؟. لا بأسَ. مُدَّ يديك في سقط المتاعْ

ألعُمرُ. أقصرُ من ذراعْ
والعُمرُ أقصرُ من ذراعْ!
وعليكَ أقدارٌ مقدَّرَةٌ. وما طأطأتَ رأسك للأعاصير اللئيمةِ. هكذا ولدتْك أُمُّك. عاليًا. قدماكَ يأسُ النملِ والديدانِ.
يا ملكَ الملوكْ
والغيمةُ الزرقاءُ أُمُّك. أنطَفَتْ خصبًا سماويًا. ومن ريحٍ مقدَّسةٍ أبوكْ
فاغفرْ لمن غدروا ومن كفروا ومن باعوا ومن ضاعوا ومن كذبوا ومن هربوا ومن أشرِوا ومن بطروا ومن سرقوا ومن مرقوا ومن خرجوا عليكَ بسرِّهم.. وعلى المنابر بايعوكْ قدرٌ عليك تواطؤ الأزلامِ والأصنامِ حول مقامك النائي.
وحسبُك أنهم في كل شيءٍ شاهدوكْ
وبزهرة النار النبيلةِ.. خاتَلوك وقاتَلوك.. وباركوك وتوَّجوكْ!
قدرٌ عليك ومنكَ يا ملك الزمانْ
قَدَرٌ. ولا تحزنْ. عصاكَ الأُفعوانْ
ويقينك الناريّ مبخرةُ الهواجسِ والشكوكْ!
وتطلُّ من حزنِ البنفسجِ. هل تشاهدُ غير ليمون العذابْ؟
لا شكَّ. أخطأتَ الحسابْ!
ذَهَبٌ هو الذهبُ الأصيلُ. ولا يُصاغ من الترابْ
لا شكَّ. أخطأتَ الحسابْ
ساويتَ بين نعاجِ حَدْسك والذئابْ
وقرأتَ ما بين السطورِ. ولم تجاملْ أيَّ حرفٍ في الكتابْ
لا شكَّ. أخطأت الحسابْ
فادفعْ إذن ثمن الخطأْ
وأذهبْ كما شاءَ الذَّهابْ
أشعلتَ مصباحًا وبين الليل والريح انطفأْ
لم تَحمِهِ باللفِّ والدورانِ. لم تُتقنْ مناورةَ الغوايةِ والخرابْ
فادفعْ إذن ثمن الخطأْ
واهبِطْ بأتلانتسْ إلى الغورِ السحيقِ .. ولا إيابْ
لا شكَّ أخطأتَ الحسابْ
لم يهطل المطرُ المثقّفُ في مزارعك الجديدة. لم تهبَّ رياحُ طلَعك. عرَّت الأغصانَ طائرةُ الإباتشي. صحتَ من أسمالِ سُخطكَ. لم تُحركْ هيئةُ الأمم المريضةُ ساكنًا. أخطأتَ.
أخطأت الحسابْ
وركامُ سقفك أوصَدَ البابَ الأخيرَ. ركامُ روحك حاصَرَ الرمقَ الأخيرْ
ها أنتَ يقذفك المصيرُ من المصيرِ إلى المصيرْ
لا شكَّ أخطأتَ الحسابْ
أخطأتَ. أخطأتَ الحسابْ!
ملكٌ. وعبدٌ في قيود الحلم. في الخيبات. في الغضبِ المدمِّرِ. سيِّدٌ. عبدٌ. إذن يا سيّدي.
أخطأتَ. أخطأتَ الحسابْ !!

من حولك الأعدادُ. رملٌ قاحلٌ. أعمىً. وَسَمْتُك حَدْأةُ الحسرات. جدولةُ الديونِ. خطيئةُ الأحلاف. جَلْدُ الذات. رُعبُ البورصة. التقنينُ. والإرهابُ. تلعنُ علمكَ الأُميّةُ. الأوباءُ. نقصُ مناعةِ الأحلام. تحتكَ لوحُكَ المحفوفُ بالبركانِ والطوفانِ. «ريختر» قشّةُ الإنقاذ. والميزانُ منصوبٌ. أبين يديكَ أجهزةُ القياسِ؟ خرائطُ الطرقاتِ؟ هل شخَّصْتَ في أتلانتسَ الأجواءَ؟ حالَ الطقسِ؟ هل تستطلعُ الآراءَ بين الناسِ؟ نهرك غامضٌ. والشعبُ مُشتبِهٌ بنهرٍ كوثرٍ يسعى. وأفعى مُرعِبَهْ

مولاي. أرضك طيّبَهْ

وبذورُ زرعك طيّبَهْ

مولاي. لكنَّ الرسالة مُتعِبَهْ

وغواية الشرّيرِ جامحةٌ. وأنتَ على الصليبِ. مُسَمَّرٌ دامٍ. و «ديموس» غارقٌ في التجربَهْ!

وأقولُ لي. لتقولَ لَكْ

ستعودُ من منفاك قبل الموت في منفىً جديدْ

غَرَقًا مع الوطن السعيدْ

يا أيها المُلْكُ المقيمُ وأيها المَلِكُ الشريدْ

«پوسيدون» يعلم ما تُريد وما يُريدْ

وأقولُ لي. لتقول لَكْ

پوسيدون يُطْلِقُ شهوةَ الإعصار لكنَّ الطريقَ على جبال الموج يبلغ منزلكْ

وأقولُ لي. لتقولَ لكْ

درجاتُ قصرك أعطت الجنرال حُظوَتَه لديك. وأعطت الشعراءَ حُظوتَهم لدى الجنرال.

«أتلانتس» تراودُ حُظوة التاريخ. تمنحُ روحها للعدل. حقٌّ للمواطن أن يعيش كما يشاء بما يشاءْ

حقٌّ لطفلته الدفاترُ والقراءَةُ تحتَ نورِ الكهرباءْ

حقٌّ له عُشب الحديقةِ والدَّواءْ

وتراود الجنرالَ مجزرةٌ ويحلم بانقلابٍ عسكريْ

في مَطلَعِ الدرجات. مُنحنيًا لسيدةٍ يوزِّعُ صدرُها شَبَقًا ويخفق في الدهاليزِ المثيرةِ نحو مخدعها الخفيْ

درجاتُ قصرك تلتوي شيئًا فشيئًا

نحو هاوية الدماءْ..

وأقول لي: في موسم الياقوت تهدأُ ثورةُ الإعصارِ. أنتَ مدجَّجٌ بالحلم حولك يسهر الحرّاسُ أفْواجًا. وتحلمُ كيف شئتَ.

إشارةٌ صغرى وحوريّات بحر الليل بين يديك. يا مولاي. جنّتك الوثيرةُ رهنُ أمركْ

وعصاكَ أفعى. سُمُّها الفتّاكُ ممتثلٌ لسحركْ

لكنّه الإعصارُ يا مولاي. يجهل لعبة الحرّاس والدستور والإتيكيت. أنت محاصرٌ بالبطش والطوفان والأميّة العمياء. كيف تدجّن التمساحَ والقرشَ المفاجيءَ؟. لم تزل في موسم الياقوت. تبدأ ثورة الإعصار من أطراف مُلكِكَ. يصعد الدهماءُ من شطآن «أتلانتس» وتهبطُ تحت سطح الماء. يغرقُ رملُها الذهبيّ في الملحِ المُداهِم. يغرقُ الكسحاءُ والعميانُ. أقدامُ الحفاةِ الراكضين إلى الجبالِ تشدُّها الأمواجُ خَلْفًا. ليس للدهماء من منجىً سوى التصعيد نحوك. والحصارُ يضيقُ حولك. تصعد الأمواج من قاعِ المحيطِ إليك هائجةً. تضيِّع سِرْبَها الأسماكُ. يصخبُ أخطبوطُ الكهفِ مذعورًا. كلابُ البحر تنبحُ رُعبها. الحيتانُ تطلقُ ماءَها الجوفيَّ صاغرةً لسُخط البحر. أشجارُ السفوح تغيب تحت الماءِ. تصعدُ موجةٌ

أخرى. يغطّي الرملُ والأصدافُ أسطحةَ المنازل والتلالَ. تغوص في فوضى الطحالبِ قمّة الجبل الأخيرْ
والهمسُ يخفتُ في البلاط. وفي المدى يعلو الهديرْ !
لم يسمعوا ملكًا يغنّي. أبصروا ملكًا تجيشُ النارُ في جنبيه موسيقى فيُشعل عاصمَهْ
ويداعبُ القيثارَ معتصرًا دَمَ الأجيالِ حشرجةً ويعزفُ في رمادِ الصحو أنغام الدمار الحالمَه
لم يسمعوا ملكًا يُغني. هات يا مولايَ أُغنيةً يشعُّ بهاؤها الشرعيُّ في غَبَشِ السُّهوب الواجمَهْ
لم يسمعوا..
(تركتْ نوافذَها مُشرَّعةً على ليلي الطويلِ وغادرتْ قلبي وحيدًا في الظلامْ
قمرٌ جليديٌّ يخاتِلُهُ ويحبس ضوءَه الحلو المعلَّبَ في صناديق الرُّخامْ
تركتْ نوافذها. وغابتْ. لا سلامَ. ولا كلامْ)..
لم يسمعوا
لم تسمعي
«أتلانتسُ» انتبهي. مليكك طالعٌ من عالم الأموات محتفيًا بعافيةِ الغرامْ..
لم يسمعوا ملكًا يغني
لم تسمعي ملكًا يغني
فليحتفلْ بالوردة الحمراء نحلُ الحبّ ولتُشعل غَمام الأُفقِ أجنحةُ الحمامْ..

هيَ محنةُ الفخّار أو هي حكمةُ الصوّانِ يا ملك الملوكِ. تأنَّ في عرشٍ تؤرجحه الخفايا والظواهرْ
وأتِحْ لأسرار الطبيعة أن تبوحَ وأن تُجاهِرْ
هي محنةُ الفخّار أو هي حكمةُ الصوّان يا مولاي فاستيقظ وحاذِرْ
في لحظة الحدث الكبير. ولا تُساومْ آفةَ النسيان. تُدركُ. أنت تدركُ حين تحتقن المخاطرْ
كم في مصيرك من مصائرْ
يا أيها الملكُ الشجاعُ. وأيها الملكُ الحكيمُ. تقصَّ في «أتلانتس» الشبهاتِ. واصعدْ من جحيم الشكّ مسكونًا بفردوس البشائرْ !
لا تمتثل لمشيئة الأحزان. أوقِدْ شمعةً بيضاءَ. أصغِ لما يَقول العشبُ. أصغ لما يقولُ السنديانْ
وافتح نوافذ قصرك المسكون بالأشباح. أعطِ الريح فرصتها. ستبلغ شأوها الحسراتُ
يبدأ عصرُها الذهبيُّ ثم يكونُ بدءُ المهرجانْ
ورقًا خريفيًا تذرّيه العواصفُ عن ضلوع الأرصِفَهْ
ودمًا جديدًا في شرايين الزمانْ
يُعفيه من ساعاته المتوقّفَهْ..

تتنفّسُ الأشجارُ خُضرتَها وترفع ماءَها الموعود باسم الله. مُدَّ يديكَ باسمِ الله للأرياف.
للصحراء. للآبار. مُدَّ يديك للفقراءِ واختصر الحدودْ
لتكون أشياءُ الوجودْ
سببًا لمُلكك. ربما تنجو إذن أتلانتسُ الرغبات من برقٍ يموت .. ولا رعودْ..
يا أيها الملك المتوّج بالسحاب وبالقلوب وبالورودْ..

وأقول لي.
لا تلتمسْ في قوّة الضعفاءِ خاتمةً ولا تركنْ لضعف الأقوياءْ
واذهبْ إلى نارٍ وماءْ
بين البسيطة والسماءْ
في قلعة العقل المضرَّج بالدماءْ
حربًا وسلمًا. واتعظْ بتقلُّبات الطقسِ. للأوزون حكمتُهُ. وللإنسانِ حكمتُهُ وللأشجار حكمتها وميزان الطبيعةِ لم يزلْ في الأرضِ منصوبًا تؤرجحُهُ العواصفُ للبقاءِ وللفناءْ
يا أيها الملكُ المحاصَرُ. واحذر الضحك المحاصَرَ بالبكاءْ..

أشهرتَ دينَ الحبِّ والإدراك. باسم الله. خاطبتَ الخلائقَ بالخلائقِ. عُدْتَ بالألفاظ للأشياء. ناشدتَ المسمّى أن يعودَ إلى اسمِهِ. لا بدَّ من وعي الأصولِ. قلقتَ. أعلمُ. مسّت الحمّى منابت روحك الأزليّ. أعلمُ. لم يزل ترتيب بيت الأرض همَّك. سيدي. مولاي. في أرجاء «أتلانتس» تحومُ الأسئلَةْ
ويفتّش البسطاءُ عن حلٍّ للغز السنبلَةْ
ألخبزُ. يا مولاي. سرُّ المعضلَةْ.
والحبُّ والإدراكُ خبزُ غد. وخبزُ اليوم يطلب أوَّلَهْ..
لم تفتك الأوباءُ بعدُ بكلّ زرعك. لم تزل أصداءُ أغنيةٍ تموج على الحقول الصفر.
حصّادون يفترشون تبنَ الموتِ والفوضى. حبالى يشتهينَ التوتَ والليمونَ في سُرُرِ الولادة. إنه التاريخُ يا مولاي يُملي شأنَهُ اليوميَّ. والصحفُ النشيطةُ تقتفي قمرًا من الألومينيوم الكونيّ. شاشات الفضائيات تلهث خلفَهُ. لا تأسَ يا مولاي. أشرطةُ الدعاية لا تطولُ ونشرةُ الأخبار قادمةٌ وأنت محاصرٌ من أول الأنباءِ للنبأ الأخيرْ
«حربٌ على الحبِّ المجنَّح بالزنابق والحريرْ
حربٌ على الملك الخطير»
وأقول لي .. لتقول لك
حربٌ تخيطُ الأرضَ في وضحِ الدماءِ إلى الفلَكْ
ليلاً. تُعدّ مهارةُ التنّين عدّتها. ويشهق قلبُ «أتلانتس». تشدّ الريحُ معطفها وتوغل في تضاريس الجليدْ
ليلاً. تحطُّ على الشواطئ رايةُ الغزو الجديدْ
قتلى وجرحى في الدروب وموجةٌ أخرى تعودُ بموجةٍ أخرى تعودْ
ماذا سنفعل؟ هذه الأسوارُ واهنةٌ مصدّعةٌ تؤول إلى السقوط ويهرب الحرّاسُ. هل أعددتَ يا مولاي ما لا تستطيع وتستطيعُ. وهل خرجتَ من الحرير إلى الحديدْ؟
غزوٌ جديدْ
يَعِدُ الجواري بالعبيدْ ..
وأنا أُرتّبُ ربطةَ العُنُقِ الجديدةَ وجهُك الملكيُّ يا مولاي في المرآةِ. فاخرج للجماهير الغفيرَهْ
في باحة القصر الأسيرَهْ
واستنهض الموتى القُدامى. ميتةُ الأحياء واضحةٌ وفاضحةٌ وأمواج المحيط تميد والأبراجُ من حَجَرٍ إلى حجرٍ تميدْ
ماذا ستفعل أيها الملك المحاصرُ بين أنقاض الجزيرهْ؟
أتلانتسُ اعتذرتْ لعصمتها

ومُلكك رهن لحظته الأخيرة!

الآن يغطسُ عرشكَ المائيُّ. أمواجٌ من الظلماتِ تغمرُ بهجةَ الأعيادِ. تقتربُ الملوحةُ من قباب المُلك. تغرقُ غابةٌ أُخرى. تغيبُ القمّةُ الخضراءُ في أوقيانوس الظلمات. تفغرُ جوفَها الأعماقُ. تُقبلُ شهوةُ الحيتانِ. يُهرعُ من مكامنهِ السحيقةِ موكبُ السرطانِ. ينشرُ أخطبوطُ اليأسِ أذرعةً مدرَّبَةً. ويا مولاي. في شَرَكٍ مُميتٍ أنتَ. في شَرَكٍ مميت تختفي المدنُ الكثيفةُ. والقرى المعزولةُ. الثكناتُ. أبراجُ المعابد. والمصانعُ. والحدائقُ. تختفي الأشجارُ. والطرقُ المعبَّدَةُ. الموانئ والمقاهي

وتظلُّ ربّانًا على بُرج السفينة. رافعًا كفّيهِ صوبَ يَدِ الإلهِ

تتلاطمُ الأمواجُ حولك. يستعدُّ القاعُ للحفل الكبيرْ

والماء يصعدُ. أنتَ تهبطُ. تختفي قدماك (ربّانٌ بلا قدمين). يعلو الماءُ (ربّانٌ بلا ساقين). يعلو الماءُ. تهبطُ أنتَ.

سُرَّتُكَ احتفاءُ الأهلِ بالطفلِ الجديدِ على السريرْ

وسريرك المائيُّ يغطسُ. تختفي كتفاكَ تحت الماءِ. يهبطُ رأسك المائيُّ. يسبحُ شعرُك المائيُّ. في ماءٍ بلا حَدٍّ على ماءٍ بلا حَدٍّ. وروحكَ عائدٌ للماءِ. فوق الغَمْرِ يطفو. يستعيدُ اللهُ آيتَهُ القديمَهْ

وتغوصُ في القيعانِ أتلانتسْ. يغوصُ المُلْكُ في الظُّلُماتِ. أنتَ تغوصُ في القيعانِ. في أحلام يقظتكَ الوخيمَهْ

وتغوصُ أسرارُ الجريمَةْ

وتغوصُ أسرارُ الجريمَةْ

وتغوصُ أسـ ....

٢٠٠٢-١٠-١٥



مرثية لحمدة التيه والرمان

حمـــدة خميـــس *

وحدكِ تهندسين الليل
في ضجة النشيجْ
الليلُ متئداً يمرُ
ملتحفا عباءتهُ
ووشاح دمك
منهمكا في نحيبك
الليلُ

لا هذا الليل
لا وحده مفردا
كل الليالي تجمعت
وتشابك العمرُ
وآخيتِ الترقبَ
حتى ظننت الليل يمتد
لا فجر سيبزغ

---

* شاعرة من البحرين.

● اللوحة للفنان **محمد القاسمي** / المغرب.

ولا عتمة ترجى الرحيل

لماذا كلما هدّكِ شوقٌ بكيتِ؟
وكلما آنست السكينة
تيقظتْ ضراوةٌ
وتلعثمتْ خطاكِ في مسرىً
يقضُّ سرائركْ؟
لماذا اذا قلت اهدئي يا نفسُ
ويا قلبُ استكنْ
اختضَّ في دمك هديرٌ
وارتميتِ في الانين؟
ما الحب غير الحب
غير نور باهر
يبزغ من بهاء الروح
وغير فداحة اليأس العميق؟
ظننتِ انك ان نسيتِ الموتَ
ينسى
وان محوتِ يقظةً هدّت رؤاكِ
حاصرتك رعشةٌ إما قنوطٌ
وان آواك ظلٌّ
كأنه رَهَجُ الهجيرْ
لا تسمعين سوى صداكِ
ولا تغفين إلا جفلةً
غوايةٌ وهم يقظتك
تذرو الحواسَّ
وتنتفي مسرى الجسد

يا حمدة التيه والرمان
آن ان تسكني إليكِ
وتهدئي في فيء قلبكِ
آن أن تقرأي
ما تيسر من نشيدكِ
وتنهضي في كلام

من فضة الروح
من نرجس العمر
و من شغفٍ الى ما ليس يدركُ
عرجت منعطفاً عليهِ اللظى حرسٌ
واليه لا يؤوبُ سوى الأسى
أسيانةٌ أنتِ
وآن ان ظمئتِ رحلتْ غيومُ
غاض نهرٌ
وأضناك الغيابْ
اوشكتِ أن تلجي الفتونَ
وتنسجي سرباً من الاحلامِ
يخفق ابعد من رفيفكِ
واقرب من موت يراودكِ
اذا فررتِ او هجعت

أ يا رمانة شققها يباسٌ
وانفرطتْ لذائذها
لم يأوِ الى ظلها شاردٌ
ولم يهدل على اغصانها يمام.

يا حمدة الصعبِ
ارخِ شراعك.. لا يمٌّ سيهدأ
ولا ريحٌ رخيٌ
يسوقُ مركبكِ الشريدْ
ضللتِ..
ليست خطاك على درب الوضوحِ
وليس في كفيكِ غير الجمر.

أكلما اقتربت نبوعٌ شططت
وآخيتِ الحنينَ نصلا بازغاً
وارخيتِ الظنون؟
أكلما مر سرابٌ قلت نهرا

وظننتِ الندى زخ الهطول؟
اكلما ضاءت شموعٌ قلتِ نجما
واذا مر شهابٌ عابرٌ
قلتِ: اضأتُ؟
انشطرتْ سماؤكِ
وانشقَ برقٌ في يديكِ
ايان يلتئمُ الشريدانِ..
آيٌّ عليكِ !
لو كنتِ يقطينةً
زهرٌ بسرتكِ
لو كنت خيطا في الضحى
تبرٌ بإبرتكِ
سموت وهجاً
وانحدرتِ اليكِ.

لأنك نقشٌ على رملٍ..
أأنت الرمل والنقشُ السنين؟
ماذا يقولُ البحرُ ان هاجَ موجٌ
وامحى النقشُ والرملُ منحسرٌ،
وبقيتِ وشماً يحفرُ مسراهُ الحنين؟

من اي فجٍ في العصورِ
شببتِ روحاً هائماً
ونذرتِ نسلكِ للضياءِ
ورمدتك رغائبكْ؟
لا ليس بحرك هذا البحرْ
لا مرسى يلوحُ ولا شطآن لكْ

وليس ما قلتِ سوى زغبٌ
على طيرٍ
سيشربُ من دمكْ.
هل ارتضيتِ ان تكوني
غير ما همستْ به نداهةٌ
في غيبِ مولدكْ؟
ام ارتضيتِ وارتضيتِ
حتى اذا جاءت قيامتُكِ
سريتِ كالفلك؟
عن اي شيء تنبشين الرمل
وتضربين الكف بالاصدافِ
وتقرأين تمائمك؟
اي جوهرةٍ ترينَ في افقٍ
يراكِ ويجهلكْ؟

شطّتْ مدائنكِ
يا حمدة المنفى
ويا تيه الأبدْ
لا تبرٌ ترابكِ
وهذا ماؤك من زبدْ
خصب يديك قلتِ..
وانهمرَ اليبابْ
اذا شهقتِ
شققتِ روحَكِ
واذا خطوتِ..
لا بلدا

الاثنين ١٩ آب ٢٠٠٢

لا ملاذ إلا الشعر ولا فضاء إلاّ الأنهار الخربة

علي جعفر العلاّق *

تلقت مجلة ثقافات، ومازالت تتلقى، سيلاً من القصائد لشعراء عراقيين اغلبهم من الشباب. وإذ لفت نظرنا في هذه القصائد ما توافرت عليه من مستوى فني مرموق وتنوع في الأساليب والرؤى، رأينا، إنصافًا لهذا الجيل الذي يتواصل مع تراث فني أصيل، أن نضع هذه القصائد بين يدي شاعر مرموق وناقد عرف بدراساته الجادة، هو الشاعر علي العلاّق، لينتقي من هذه القصائد، ويقدم لها، ضمن ملف خاص يمكّن القارئ أن يستجلي جانبا من سيرورة الشعر اليوم في بلد عربي طالما عرف بريادته، وأصالة تجاربه الشعرية. ولا يعني ذلك أن هذا الملف يمثل الشعر العربي في العراق الا في حدود ما ورد الينا من قصائد لشعراء شباب ضمن زمن محدد.. كما تأمل المجلة أن يكون هذا الملف فاتحة لملفات أخرى تعكس مسيرة الشعر في شتى أنحاء العالم العربي.

«ثقافات»

كيف يمكننا القيام بمهمة لا تخلو من إرباك: أعني وصف المشهد الشعري العراقي، أو على الأقل تقديم أهم ملامحه في هذه الحقبة تحديدًا؟ إن عملاً كهذا ليس يسيرًا بالتأكيد. وهو يتطلب، كما أرى، قدرًا من الجرأة قد يقارب الحماقة أحيانًا.

كان المشهد الشعري، في العراق، وربما سيظلّ مبعثًا لتحولات شعرية حادة. لكنها تحولات لم تحسب، يومًا ما، على اللعب اللغوي، البريء، المرفّه، ولم تنتجها العزلة أو التأمل، أو الانقطاع إلى الذاكرة. بل كانت تحولات أنضجها الاشتباك مع الواقع الذي كان، على الدوام، شائكًا ومقلقًا ودمويًا، وتخمرت في نار الوعي الحاد بهذا الواقع وما فيه من صلف وطموحات وموت.

بكلمات أخرى، كان الشعر العراقي- وهذا حكم لا يخلو من استثناءات طبعًا- ابن الحرقة الدائمة والعذاب اليومي. وكان، أيضًا، ابن بيئة شعرية شديدة

* شاعر وناقد وأكاديمي من العراق.

الوعورة، بيئة، كما كتبت في أكثر من مكان، عجنت حجارتها بالحبر والدم والماء. لقد ورثت هذه البيئة جذوة القلق والتفجع والارتطام بالموت منذ القدم: من نواح كَلكَامش على أنكيدو، مرورًا بكل ما شهدته هذه البلاد العجيبة، بلاد ما بين النهرين، من مجازر وأعراس وحضارات. إنها بيئة هذا الغناء المنقوع بالأسى والحنين، وأمّ هذه اللحظة المريرة التي نقف أمامها برعب أقسى من الموت، وذهول أعمق من الصلاة. أعني هذه اللحظة العراقية الخاصة؛ حيث لا ملاذ إلاّ الشعر والعذاب، ولا فضاء إلاّ الأقمار السوداء والأنهار الخربة.

في بيئة كهذه لم تشهد اللغة الشعرية، في معظم تاريخها تقريبًا، فترات من الاسترخاء أو التبرج أو الميوعة: تنشغل فيها بذاتها أو تنتشي مفتونة بتأمل مراياها الخاصة، أو تنمية معجم شعري خاص بها: مائي، وغائم، وحسّي كما يتجلى في لغة القصيدة الشامية مثلاً. لقد ظلت لغة القصيدة، في العراق، في عمومها، خشنة وغير متأنقة. وربما يمكنني القول أنها تحمل قدرًا واضحًا من الفحولة والتوعر، وإذا كان هذا الحكم عامًا، إلى حد ما، فيما يتعلق بالقصيدة الحديثة فإنه ينطبق إلى حد كبير، على لغة القصيدة العمودية.

2

هل جاءت قصائد هذا الملف تعبيرًا، بهذا المعنى أو ذاك، عن هذا المشهد، وتجسيدًا للغته ومزاجه المهيمن؟ لاشك أن ملفًا عن الشعر العراقي، أو حديثًا عن هذا الشعر، ليس هينًا دائمًا، وإذا كان هذا المشهد متشابكًا ومزدحمًا بالأسماء والرؤى والتوجهات باستمرار فلابد أن الأمر أصبح الآن أشدّ صعوبة من ذي قبل: لقد صار المشهد الشعري العراقي أكثر تشظيًا. وأضيفَ إلى تشظي الرؤى والأساليب تشظيات أخرى هي تشظيات الروح والجسد، الواقع والذاكرة، الزمان والمكان، الحلم والانتماء.

ومن المؤكد أن مجلة ثقافات قد أحسنت صنعًا حين قدمت هذه القصائد على شكل ملف شعري، مع إدراك القائمين عليها أن أمام هذا الأمر صعوبات جمة.

أنْ تُقدِم مشهدًا شعريًا مجرّحًا وممتدًا كالمشهد الشعري العراقي يعني، في جملة ما يعني، أنك تدخل في نسيج لوحة دامية ومبعثرة، وتلمّ ما يتساقط منها من ضوء ذبيح أو غزلان تمتزج بدم العشب وعرق الخيل، فالشعر العراقي يمتد اليوم خارج هذا الحيّز الجغرافي المحدد: العراق. إن جزءًا لا يستهان به من هذا الشعر يكتب بعيدًا عن المكان العراقي: خارج ترابه الملموس، وبعيدًا عن جراحه المرئية. لكن الكثير منه يكتب في أتون ذكرى هي أقوى من فجيعة هذا التراب، وأشد ضراوة من أنينه الدامي. وباختصار، لابد من القول إنني، هنا، إزاء مجموعة من القصائد انتظمت في ملف جاء، كمعظم الملفات التي صدرت عن الشعر العراقي في سنوات العذاب الأخيرة، داميًا وشجيًا. وجاء، كمعظمها أيضًا، يعلن عن حاجته إلى الشمول الذي يظلّ، كما أشرت، بالغ الصعوبة.

3

أول ما يمكن ملاحظته، على هذه القصائد، أنها لا تعلن قطيعتها النهائية مع الشكل العمودي. بل أن ما يثير الانتباه حقًا أن بعض شعراء هذا الملف يكتبون النمطين باقتدار واضح: عبدالرزاق الربيعي، بسام صالح مهدي، مؤيد الشيباني، على شبيب. كما أن الإشارة ضرورية إلى أمر آخر وهو أن القلة من نصوص هذا الملف تنتمي إلى قصيدة النثر قياسًا إلى مجموع النصوص المنشورة.

هل حقًا أن الشكل العمودي أصبح اليوم خارج الحياة وبعيدًا عن متطلباتها الشعرية والفكرية؟ وهل يترتب على ذلك القول إن ما يكتب من شعر التفعيلة أو قصيدة النثر هو وحده ما يمثل الشعر الحق، لكونه مكتوبًا خارج إطار الوزن العمودي؟ وبمعنى آخر، هل صار الشكل، في حد ذاته، مقياسًا مسبقًا للحكم على

الكتابة الشعرية، يحدد انتماء النص إلى الشعر أو اللاشعر؟

لقد أشرت إلى بعض شعراء هذا الملف الذين يكتبون النمط العمودي باقتدار. إنهم، ويمكن أن أضيف إليهم أيضاً شعراء مثل عارف الساعدي وعماد جبار، يثبتون أن الشكل الشعري، وحده، لا يحدد مصير نص ما، ولا يكشف عن مدى شعريته: إن ما يحدد ذلك أمر آخر تماماً. إنه تشغيل الشكلِ الشعري وتفجير ما في مكنونه الداخلي من جمال أو إثارة ضمن رؤيا تنتظم كل عناصره.

إن الكثير من شعراء الحداثة العرب ظلوا يعاودون الكتابة وفق هذا الشكل الشعري بين فترة وأخرى. كان بعضهم يسند إلى هذا الشكل دوراً فنياً أو فكرياً: يشدّ به نسيج النص من جهة، أو يؤجج به فكرة ما، أو عاطفة معينة من جهة أخرى. أما البعض الآخر، كالبياتي مثلاً، فقد كان يكتب القصيدة العمودية الكاملة أحياناً كما فعل في سنواته الأخيرة، وفي مراثيه للجواهري، وبلند الحيدري، ومحمد شمسي تحديداً.

أهي عودة ذات دلالة إلى هذا الشكل؟ أهو اكتشاف لجمالية كنا غافلين عنها طوال هذه السنوات، أم هي الرغبة في توسيع المجرى الموسيقي للقصيدة الحديثة؟ ومن جهة أخرى، هل يقف وراء كل ذلك سعي الشاعر الحديث لاستثمار ما ورثه من ممكنات إيقاعية بعد أن ظن أن القصيدة الحديثة تمثل قطعية مطلقة مع ماضيها الشعري؟ يمكننا أن نجد في ذلك، أو في بعض منه، تفسيراً لهذه العودة.

أما إذا أخذنا في الاعتبار أن هذه الظاهرة لا تحدث، بنفس الحدة، في بيئات شعرية أخرى عرفت بإسهامها العميق في حداثة الشعر العربي، فإنني ميال إلى تفسير آخر يكمن في سطوة البيئة الشعرية العراقية.

لقد شكل هذا النمط ميراثاً ضخماً لم يفلت الشاعر الحديث، في العراق، من تأثيراته تماماً؛ فقد دبت تلك التأثيرات إلى العمق من ذاكرة هذا الشاعر: من تكوينه المزاجي، وتركيبته الثقافية.

وإذا كانت قصيدة (جلسة حب) لعلي شبيب لا تحلق بعيداً عن مزاج القصيدة العمودية وبلاغتها المعهودة؛ فإن قصيدة (مشارف) لعبدالرزاق الربيعي تختار لها طريقاً وسطاً: أي أنها تحتفظ بذلك الخيط الجميل الذي يشدها إلى مناخ الجدة التعبيرية من جهة، وتحرص على تقاليد هذا النمط الشعري من جهة أخرى.

وبين هذين الموقفين، تواجهنا قصيدة بسام صالح مهدي (متى)، فهي قصيدة تمثل محاولة جريئة لاستثمار الشكل العمودي: لغة مجازية مزدهرة، وخيالاً شديد الحيوية. وكم كنت أتمنى أن لا يندفع الشاعر أمام عاصفة هذا البحر الشعري السيّال إلى النهاية. لقد أحسست أنه لم يبذل جهداً كافياً للسيطرة على موسيقى قصيدته، فبدا وكأنه ينقاد إلى تلك الموسيقى باستمتاع عجيب.

إن هذه الاندفاعة الإيقاعية الدفّاقة قد أدت به إلى ظاهرتين واضحتين هما: عدم النمو والافتتان بالإبهام الدلالي.

كانت القصيدة تتدفق، أحياناً، دونما ضوابط أو مصّدات، ولا تتنامى بنائياً كما ينبغي. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الشاعر كان ينأى عن قارئه ملفوفاً بغيوم لغته المضببة حتى يقطع، أحياناً، ذلك الخيط الذي يربطه بالدلالة:

غداً أدنو إلى وجع قديم
فعينٌ حبّةٌ، ويدٌ قطاةُ
رواةٌ في حكاياهم شروخٌ
وفي أفواههم سكنت فلاةُ
ويوماً أشبعتني الريح خوضاً
والقتني على شرفٍ يُقات
وفرّت أشهرٌ منهم وعامٌ
توقاهم لتكتهل النجاةُ

تشتمل معظم هذه الأبيات على صور طلقة وجميلة، لكن جمالها هذا، في الغالب، لا يتجاوزها إلى

ما وراءها، أي أنها صور لا ترتبط بوشيجة عميقة تشدها إلى محيطها النصّي أو الدلالي.

إضافة إلى ذلك، فإن الكثير من قوافي هذه الأبيات خاصة، والقصيدة عمومًا، تبدو وكأنها منقطعة عن وظيفتها الدلالية. وإذا كانت القافية في بعض القصائد من هذا النمط يفرضها الوزن وضغوطه فإن بعض القوافي، في هذه القصيدة، تقود إليها الغرابة وإغراءاتها أحيانًا. ومن الملاحظ أن الشاعر في قصيدته الثانية (القمر والقمح) يتحرك بمرونة شعرية كبيرة دون أن يفلت من يده خيط الدلالة أو جمرة المجاز.

وعلى الصعيد نفسه، يحاول مؤيد الشيباني أن يستثمر هذا الشكل استثمارًا مختلفًا، فهو يستخدم بحر البسيط، وهو أحد البحور المركبة، في كتابة مقطع شعري، مع شيء من التدوير، كمدخل لقصيدة عمودية، على البحر نفسه.

4

وإذا كان هذا الملف يشتمل على قصائد تستثمر الشكل التقليدي فإن فيه، أيضًا، قصائد أخرى -وإن كانت قليلة قلة واضحة- تأخذ وجهة مضادة تمامًا: أي أنها تستثمر النثر إلى أقصى مدياته. إن شعرية النص، هنا، تتوزع في اتجاهين متعارضين: من الاحتفاء بالشكل العمودي إلى الاحتفاء بقصيدة النثر، من رؤيا تجد الشعرية في صرامة الوزن إلى شعرية ترى إيقاعها خارج متطلبات الوزن ومعاييره.

لقد عرفت قصيدة النثر، في العراق، أسماء هامة لا على مستوى الشعر العراقي فقط بل على مستوى الشعر العربي عمومًا. إن ما يكتبه سركون بولص أو صلاح فائق، مثلاً، نموذج شديد التميّز لقصيدة النثر. ويمكن إضافة أسماء أخرى مثل: زاهر الجيزاني، خزعل الماجدي، عقيل علي، كمال سبتي، عبدالزهرة زكي، طالب عبدالعزيز، كاظم جهاد، رعد عبدالقادر، وآخرين.

لم أجد، في هذا الملف الشعري، إلاّ قصائد نثرية معدودة لجواد الحطاب، وحميد قاسم، ومحمد ناصر الغزي. وهذه القصائد، على قلتها، تؤكد حقيقتين مهمتين: أولاهما أن في هذا النمط من الكتابة إغناء للقول الشعري وتنويعًا لتموجاته. أما الحقيقة الثانية فهي أن مجافاة الوزن أو المحافظة عليه وحدها لا تحدد، كما قلت، شعرية النص. وأعتقد أن هذا الأمر لم يعد محل جدال شائك كما كان قبل عقدين أو ثلاثة من الزمن.

5

تتفاوت الأسماء الشعرية، في هذا الملف، تفاوتًا واضحًا. ولا أعني بهذا التفاوت اختلاف الأجيال فقط، بل أعني به،أيضًا، اختلاف الرؤى، واللغة، والتقنيات.

تقف قصائد جواد الحطاب بنبرتها الجارحة وسخريتها الوقحة، أحيانًا، على النقيض تمامًا من أصوات أخرى مشحونة بالدفء والشجن الصافي كقصائد عبدالرزاق الربيعي، ومؤيد الشيباني، وهيثم الزبيدي على سبيل المثال.

من جهة أخرى، تواجهنا قصيدة يونس ناصر عبود (أنثى الشاعر) لتعيد إلى أذهاننا، بعنوانها، أجواءه السابقة في ديوانه (نساء الشاعر). إنها قصيدة متدفقة تشتبك فيها الرموز وتتوالد الصور بكثافة محيرة. غير أن هذه الصور والرموز لم تجد المجال الكافي لتتسع أو تنمو متجهة إلى أفق دلالي منفتح.

وربما ارتبطت قصائد ريم قيس كبه بقصائد كمال عبدالرحمن برابطة مزدوجة الدلالة: هي رابطة الاختلاف والتجانس معًا، فقصائدهما تقترب بفعل الشكل وتبتعد بفعل الرؤيا. إنها، في معظمها، قصائد قصيرة غير أن لكل من الشاعرين منحاه البعيد عن الآخر. فإذا كانت ريم قيس كبة تسعى إلى كتابة قصيدة يومية، بسيطة تتسع لتوهج الجسد ونداءاته:

في سطرينْ

أنا قلب مثقوبٌ، ذاكرةُ
عطشى، قافيةُ
ترفض فلماذا
تسأل عن حالي
ما دامت كفاك بلا شفتينْ..

فإن قصائد كمال عبدالرحمن تذهب بعيدًا عن هذا المنحى، حيث توغل في الذاكرة والدم والغموض، وتلجأ إلى التماعات التاريخ أو انطفاءاته على السواء:

ضحك القشتاليونَ
بكينا من كثرة ما ضحكوا
أهدونا أسيافًا ومدىً
قالوا:
اقتتلوا بارك سعيكم الربُّ
ومنذ مئات الأعوامِ،
ونحنُ نقتّلُ
....بمدى القشتاليينْ

6

ومع ذلك فإن قصائد الملف، في غالبيتها، تجسد معًا وبتضافر عجيب هذه اللحظة العراقية الفريدة من نوعها: أعني هذه اللحظة التي يشتبك فيها الجسد بالذاكرة، والحياة بالدم، واللهفة بالتنائي، والعذاب المرير بالمحبة المهلكة.

لقد عاش الشاعر العراقي حياة ممتلئة، قلقة، مشتتة. حياة كانت الحرب نقيضها ورديفها معًا: نقيضها في الدلالة، ورديفها في الواقع. وقد أدى ذلك كله إلى هذه النبرة المحرقة التي طبعت معظم الشعر العراقي الذي يكتب في هذا الزمن الدامي.

يقول هيثم الزبيدي:

يا ذا الراعي
قل كيف تكون الأيامُ
وما في الكوخ سوى عنقودٍ
من تمرٍ، ولليل أفاعي؟
يا ذا الراعي
قل ماذا أعطي لجياعي؟
لملمْ آهي
خذ عشرًا من عمر شفاهي
خذ قنديلي
خذ عشبًا من أرض عويلي
خذ كل دموعي وارسمها
شفةً تضحك في منديلي
ادلق فوق النار هديلي
أطفئني بندى مَن راحوا
مجنون وشحني الليل
في كل جنوبٍ أنداحُ
خذ شبّاكي
خذ لونًا من فصل هلاكي..

بهذه النبرة المخضبة، يقدم الشاعر صورة لنداءات روحه، وهي تصعد من بئر طافحة بالغضب والعذاب. إنه التيه الجديد الذي كتب على العراقيّ أن يعيشه منفيًا أو مقيمًا:

لكني يقظ كالعكاز
أتساءل في دائرة (الأسرار – المفضوحةْ)
من سوّاني أرجوحةْ
تضرب في التيه عصاي
كأني: أمسك قلب الليلِ
بكفٍّ مفتوحةْ

أيّ تيه هذا الذي يبعث في قلب جواد الحطاب كل هذه الأسئلة الشائكة؟ إنه تيه الداخل الذي يعتصر الذات ويفتت أزهارها في مهب الريح. وهو تيه الحرب التي اشتبكت مع أيامنا حتى لم تترك لنا، كما تقول ريم قيس كبة، فسحة للحلم الخاص أو الأماني الشخصية:

حينما عصفت حربنا الثالثةْ
لم يعد ثمَّ متّسعُ للتمني
فكنتَ احترفتَ السكوت
وكنتُ احترفتُ أنا الكارثةْ

لقد دفع هذا التيه بالشاعر العراقي إلى أن يضرب بعصاه العمياء بعيدًا عن حياته التي هي، كما يصورها

حميد قاسم:
كمنجتي الوحيدة، التي تبعث
عويلاً طويلاً يفزع أبنائي النائمين على بعد
ألف كيلومتر..فوق خارطة الوطن.
متاهات كبرى، تتوالد وتتراكم كالرمل أو كالليل.
وقد كتب على الشاعر أن يقطعها لا باتجاه الوطن، بل، كما يقول مؤيد الشيباني، باتجاه غربة أخرى:

أجيء إليك؟
إلى أينَ؟ أينْ؟
ها أنذا صرتُ أبعدَ مما تظن
صرتُ مقبرة الرغباتْ
صرت سادنَها،
صرت أغنيةً نائيةْ
صرت أبحث عن غربة ثانيةْ

7

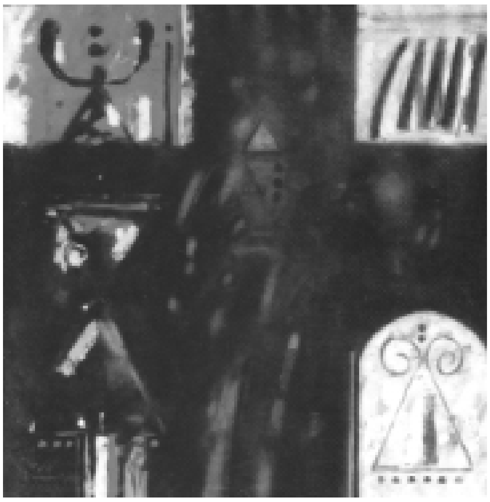
إن قصائد الملف كلها تقريبًا، تسهم في إضاءة هذا المشهد القاسي: نعوش دافئة، وأزهار سوداء، وقصائد نضّاحة بألم لا حدود له. ولكن، ورغم هذا الدم النافر من حنجرة اللغة، فإن هذا الليل لا يحتفظ بكثافته إلى الأبد:

حتى ولو كبر الصغارُ
وغادروا قلقَ الفطامِ
قمرٌ سيبزغ من جديدْ
ويولدونَ من الكلامِ

وإذا كان بسام صالح مهدي يحلم بأقمار جديدة، وأطفال يولدون من الكلام، فإن الشاعر، في قصيدة عبدالرزاق الربيعي، يتسامى على جراحه الموحشة ومنافيه السوداء:

لملم جراحكَ
هذي الريحُ رائحةٌ
مع الغبار،
ولا تعبأ بمندحرِ

الشعراء ونصوصهم



اللوحة للفنان فاخر محمد / من مواليد بابل ١٩٥٤م

جواد الحطاب*

تسهيلات

اخترْ حلمكَ بالـ«ريموتْ»
فالدولةُ
(جزء من تسهيلات الدولة للشعب)
الدولة: سجّلت الأحلام على «دسك»

في القاموسْ...
أضف التعريف التالي، للكابوسْ
:حُلُمٌ..
صنّعهُ الأطفالُ
فهاجمَ
«دسكات» الدولة، كالفايروسْ

* من مواليد البصرة عام ١٩٥٠. أصدر مجموعات من النصوص الشعرية والنثرية بدءًا من نهاية السبعينات، ترجمت قصائده إلى اللغات العالمية الحية.

ما تخشاه الدولة
: أن
يصبحَ
ناموسٌ.

البصير

هل تنبت للأقدام..عيونٌ؟!

أتلمّس في الليل: الليلَ
.. كثيفًا
.. أشعث
.. أبصرُ في الأشياء منابتها الأولى
أبصرني:
كالبدء
كما لو أني هنا، منذ البدء
كما لو أني، أنا الأشياء

هل عثرتْ قدمايْ
حتى..
تلبس كفّي، عينَ عمايْ

مَنْ غيَّرَ ترتيب الأفلاكْ

فأعطى «القوس» إلى «الثور»
وأغرى «العقرب» بـ «العذراء»
واستبدل بـ «الحمل»
«الأسد» المركون هناكْ ؟!

مَنْ غيّر ترتيب الأفلاك.؟

أثانية ترتبك الذكرى في «الألبوم»
أتعثّر بـ اليومْ
بـ دقات الساعة
بالصحو المتدحرج من أقصاي

كدعوة نومْ

لكني، يقظ كالعكّاز
أتساءل:
في دائرة (الأسرار - المفضوحة)
مَنْ سواني أرجوحةْ
تضرب في التيه عصاي
كأنّي:
أمسك قلب الليل
بكفّ مفتوحةْ

الصعلوك

(إلى جواد الحطاب نفسه)

.. مثل ملك

عليّ أن أحمل الشوارع الهرمة
لفضاء منزوٍ
قبل أن تموت على قارعةِ الأقدام.

.. مثل ملك

عليّ أن أتربّص بالعقول
وأزرع في عروة جاكيتها الغامق
فزّاعة بيضاء

.. مثل ملك

عليّ أن أكوي تجاعيد وجهي جيداً
- وحسب الاتيكيت -
أُشبك فوق الصدر
سلسلة أخطائي الذهبية

.. مثل ملك

عليّ أن أتسوّق عشرة كيلوات من الضحك
وأقدّد ابتسامة كبيرة،
أقضمها ببطء
فالمدينة
ستمرّ بين صفّين من الأيام المنافقة
ووراءها، نهر
يغسل آثار أقدامها
من بقايا الأشجار!

لم أنتبهْ
كنت منشغلاً بتفصيل خمسة فساتين من الصهيل
لترميم حصاني
– لذلك لم أنتبه –
مَنْ كان يأكل الحفلة
دون أن يقشّرها من التصفيق!!
....
....

❖ذكرٌ
يدقّ مسماره
في حائط الأنثى
ليعلّق أطفاله من ياقاتهم

❖بحرٌ
يقرأ موجز الأمواج
على ساحلٍ متّهم بتعدّد الرمال

..أقول لجارتي
فراقك شديد الذكاء
فتتهمني بالخيانةِ
وأطمئنها:
توارد نساءٍ
..لا أكثر!!

..أمسِ
استرعيت انتباه حديقة البيت
إلى كهولة الأزهار
فأعطتني سهرة مستعملة
وأغنيات بلا أكمام.
....
....
أعتذر
إن الشارع
لا يسع الجميع
وعليّ أن أنام، مثل ملك

كومونه

معي، أيها الفقراء
لنهاجم الفردوس!

سنطالب – أولاً–
بجرد جميع أسماء الأولياء
(..لأنّا..
نستحق اكثر من تسجيل أسمائنا
في الموسوعة الهزلية..)

كقراصنة البحر
بعصّابات رأس حمراء
وملابس ذهبية
سنهاجم الفردوس

(..الردهات في الأعالي
مكتظة..
بالابتهالات النازفة
فلمن سينتبه الملائكة.؟!)

هجوم، أيها الفقراء
لنحاصر الأبواب من كل الجهات
ولنرتقِ الأسوار
بسلالم حماقاتنا الطيّبة.



اللوحة للفنان سينا عطا / من مواليد نيويورك ١٩٥٥م

عبدالرزاق الربيعي*

عنكبوت

مرّت على قلق المساء
مرور نيزكة
ولم تترك سوى
لون الحداد
علامة استفهام
مر قطارها الغبشيّ
تمتم عنكبوت
كان يجمع
ثم يطرح
ثم يسأل:
- كم هدمتَ؟
وكم بنيت؟
وكم حلمت بسقف بيتٌ؟
فقمتُ
قوّضتُ سمائي
ثم قهقهتُ - بكيتٌ.

لقـاء

إلى: عبدالعزيز الفارسي

- «هل يلتقي الغريب والحب
بصدرٍ واحد؟»

يسألني
فأكتفي بـ (الحولقة)
يفتتح السماء للبعيد
والبعيدة (المفضّلة)
الاتصال جارٍ
والغريب
في دموعه
يحنّط الأيام
والسنين المقبلة
الاتصال جارٍ
والدموع تجري
مرةً
مشتعلة
ووجهه
خلف حجاب صمته الأبيض
كان ساهمًا
ينقطعُ الخط
يعيد الاتصال
تستطيل الأسئلة
- هل يلتقي الغريب والحب؟
وهل....؟
- أجل.... أجل
لكنما صدر الغريب
يلتظي - يا صاحبي-
منفجرًا كقنبلة

* من مواليد بغداد ١٩٦١. صدرت له ثمانية دواوين شعرية. عمل محرراً في عدد من الصحف والدوريات العراقية والعربية، كتب عدداً من المسرحيات الشعرية. أسس نادي الطفولة في بغداد ١٩٩٣ وكتب العديد من قصائد الأطفال.

حنيـن

في هجير الصحارى
وجدتُ عجوزًا
يغنّي
على ليله المنجلِ
تهجّى حروف دمي
قال لي:
- رأيتُ بكفّك
وجه بلادٍ
تحن إلى بيتها الأولي

رمــل

تصفّحت رمل الجزيرة
وجدت حقولاً من النار
موتى...
يعدّون للموت
عشب أسرّتهم
فتفقس أكفانهم
حسكاً ..
ينطوون على ما تبقى لهم
من رياح مهرّبة
وسعال الدموع الأخيرة

تصفّحتُ رمل الجزيرة
تصفّحت قلبي
وجدت نساء
يكحّلن أعينهن
بزيت وريدي
حشداً
من الموبقات الصغيرة

تصفّحت رمل الجزيرة
تصفحت عينيك في حمأ الذاكرة
وجدت قرى
تستحم بنهرين
من عسلٍ
وأزاهير شمس وفيرة

تصفحت رمل الجزيرة
تصفحت اسمك
في الثلج
ترتجفين
تتيهين
بين المحطات
بين المطارات
بين المنافي
بلا عاشقٍ أخرقٍ
وبلا نخلة
فوجدتُ السماء
تسيلُ غزيرة

مشارف

ماذا تقول لشمس
ودّعتك على
مشارف النهر
عند الماء والشجرِ

ماذا تقول لشبّاك
بكى ندما
لمّا وقفتَ
بباب الصبح
للسفر
ماذا تقول
لمن نادتك نائحة
- «أرح ركابك من أينٍ ومن عثر»
فلم ترحها
ولم تمسح مدامعها
من ناظريك
ولم تقعد
ولم تسرِ
مشرداً
بين وجه ماطرٍ

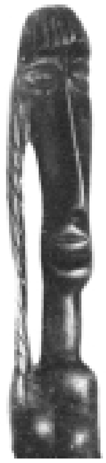
ومدى
من المدائنِ
موصولاً
إلى سقرِ

من يغسل الموج
إن مادت به ضفة
مفقوءة الروح
في مستنقعٍ قذرِ
من يجبر الأفق
إن أدمته عاصفةٌ
سوداء
لُفّت
بثوب البرق
والمطرِ

لكنّ صوتاً
تمطّى فيك
مصطخباً :
- نقِّل خطاك
ولا تنظر لمنحدر

حتى إذا اسودّت الأعماق
وانتحرت
في خافق الأمس
ذكرى ضوئها العطر
ضاقت بك الأرض
ضاق الحرف
وانكسرت
في راحة الوقت
أحلام الفتى النضرِ

لملم جراحك
هذي الريح رائحة
مع الغبار
ولا تعبأ بمندحرِ



منحوتة للفنان عامر خليل / من مواليد الحلة ١٩٥٧م

ريم قيس كبّة *

أمنيـــات

بَغتةً
ذاتَ قيلولةٍ للمدافع
ما بين حربينِ
كنا التقينا
..
حلمنا معًا
أن تصيرَ المدافنُ ساحاتِ رقصٍ
وقلتَ سيصبحُ ما قد تهدّم من امنياتٍ
ناطحاتِ سراب
وقلتُ بأن المدافعَ ماتتْ
وان الحروبَ تنامُ طويلا
..
وبأسرع من طلقة
مرّ: جيشٌ
وكنا نراوح بين التغربِ والزقزقاتْ
يقينا نفكرُ أنّ القذائفَ
قد تستحيلُ نخيلا..

* من مواليد بغداد عام ١٩٦٧. أصدرت ثلاث مجموعات شعرية. حصلت على عدد من الجوائز داخل العراق وخارجه.

وانتظرنا قليلا

..

حينما عَصَفَتْ حربُنا الثالثَةْ

لم يعدْ ثمَّ متسعٌ للتمني

..

فكنتَ احترفتَ السكوتَ

وكنتُ احترفتُ أنا الكارثةْ

قصائد قصيرة

١- سؤال

في سطرين:

أنا قلبٌ مثقوبٌ

ذاكرةٌ عطشى

قافيةٌ ترفضُ

فلماذا تسأل عن حالي

ما دامت كفّاك

بلا شفتين؟

٢- عناق

في غفلةٍ

من غفوة البستان

تعانقت من وجدها الخفيِّ

نخلتانْ

فأينعَ الرُطبْ

٣- حوار

أرضٌ من البذارْ

ترنو إلى السماءْ

فحاورتها

أثمر الحوارْ

أُصيبت السماءُ بالأرق

٤- قصيدة

عيناكَ غامتا

ومرّتا على يدي

فأمطرت أصابعُ الكلامْ

وأزهرَ الورقْ

٥- مكالمة

حين تكونُ أمامي

اسمعُ عينيكَ تقولانِ:

احبكِ

فاقّبلها بهدوءٍ وأنام

..

حين تكون هناك

تصرخُ عبرَ الأسلاكْ:

احبكِ

فأقُبّل صوتكَ

لكني

أبقى صاحيةً

أحرسُ زقزقةَ الأحلامْ



منحوتة للفنان رشاد سليم / من مواليد الخرطوم ١٩٥٧م

هيثم الزبيدي*

القصب التائه

من أين ستأتي يا قصبي

وجميع الطرقات جنوبٌ

وجميع إشارات الطرق

دهستهاالحرب؟ ولا يكفي

أن أصنع من ثوبي هذا

* من مواليد واسط عام ١٩٧١. يحمل شهادة ماجستير في الأدب الإنجليزي له مجموعة شعرية واحدة ونشر مقالات نقدية في الصحف والدوريات العراقية والعربية.

منطاد نجاة وأطير.
هل ضاعت قافلة الجوز
وأناخت قافلة الملح؟
يا ذا الراعي
قل كيف تكون الأيام
وما في الكوخ سوى عنقودٍ
من تمرٍ والليل أفاعي؟
يا ذا الراعي
قل ماذا أعطي لجياعي؟
لَملمْ آهي..
خُذ عَشرًا من عمر شفاهي
خذ قنديلي..
خذ عشبًا من أرض عويلي
خذ كلّ دموعي وارسمها
شفةً تضحك في منديلي
أدلق فوق النار هديلي
أطفئني بندى من راحوا
مجنونٌ وشّحني الليلُ
في كل جنوبٍ أنداحُ
خذ شبّاكي..
خذ لونًا من فصل هلاكي
واترك لي شيئًا من أمّي
تحرسُ في الظّلمةِ مشكاتي.
ليس الآتي
يعرف أين يكونُ الآتي
الويل لعشبٍ لا ينمو
إلا في دربِ «السَرُفات»
الويلُ لصبحٍ مخبوءٍ
بين حقول اللونِ «الخاكي»
خذ لونًا من فصل هلاكي..
من أين يجيء النّسرين
وجهاتي ما زالت أربع؟
تحلمُ بالكحلِ..ولا يأتي
بعظام الهدهدِ، بالطّلعِ
بهلالٍ من «هور» الدمعِ
بالقصبِ التائهِ في جرحي
بدم البرحي
بفراغٍ كفّي تعجنهُ
وتعد العدّة للمحلِ
كيف أواري سوءة أهلي؟
سأرتقُ أشرعة الصبّحِ
وأمدّدُ قلبي أرصفةً
وحماقاتٍ
وفنارات
تؤنس ليل المنتظرات
ليس الآتي
يعرف كيف يكون الآتي..
الويلُ لقديسٍ هرمٍ يقبع في قبو الصلوات.
أسلاكٌ شائكةٌ تنمو
تُهدي الألغامَ لأصحابي
مجنونٌ من فرط ضبابي
سأشيّدُ عمري مئذنة
لتكَبّر للضيم الكابي
وسأجعل صدري مجرفة
تردم كل خنادق أمسي
وسأوقد نارا في رأسي
فلعل القصب المفقود
يشتاق لصدري ويعود

٢١-١٠-٢٠٠١

مراثـــي

لكَ في أعالي الموت أغنيةٌ
يدندها اليتامى..
شهقةٌ أخرى ويكتمل الممات
فلا عليك..
طابوقةٌ أخرى ويكتمل الذي أبني لأولادي:
قبورًا !!
فتوسدوا جور الأفاعي ثم ناموا..
أمسِكْ بأشجار الأثلّ..

واترك أصابع هذه الأيام تذبل
كلما سبّابةٌ تومي إليّ
يموتُ في أقصاي تلٌّ
حينما سقط الربيعُ على قرى آهاتنا
سال اخضرارٌ شاحبٌ فوق الروابي،
أخذت عجائزنا تئن وتنذر الأطفال
أن شجيرة الحناء يأكلها الجراد
ولا يذَر
من فيئها غيرُ الرماد..
أمسك بأهداب الخريف
وَدعِ الربيع لأنه أكذوبةٌ كبرى..
بلا سقفٍ حياتي
حين تمطر هذه الدنيا رصاصًا،
كيف أُمسي؟
أيها الأمواتُ مرحى
جئتكمْ بالخمر في هذا الغروب..
كأتساع الدمع في مستنقعاتي
كانحسار الماء في جوف السواقي
كان حجمُ «الياس» في أحراجنا
يذوي على تلك المنازل
يرتدي أسمالنا
والنجم يعوي:
كان ياما..كان ياما..
في حكايا الريح زورٌ
لا عليكَ..ولا عليكْ..
دع عنك هذا الافتراء
فليس في تلك الأزقة غير أسمال الجنود.
في رصيفٍ للتشردِ
كان عمري موقفًا للباص
منتظرًا هطول حماقة الفتياتْ..
لا جدوى إذا..
وتوشح الليل احمرارًا
رغم أن الحالمين..تجرهمْ عربات موتي
حينها كان المساء يَلّفُ آخر أصدقائي.

النواعير استدارتْ
كان في أقصى الطريق مُعلَّقًا
قلبُ البنفسج..
ودمُ الربيع يسيلُ في تلك الشوارع
كان صحبي الفارهون تفَرَّقوا
نفقوا بقارعة الطريق..
وكان في الإسعاف شيخٌ
ليس يدري
أي الدروب يقود للفردوس
يا هذا المكفّن بالضباب..



اللوحة للفنان طلال رفعت / من مواليد كركوك ١٩٥٧م

حميد قاسم*

حياتي.. حتى ترتطم بالأرض

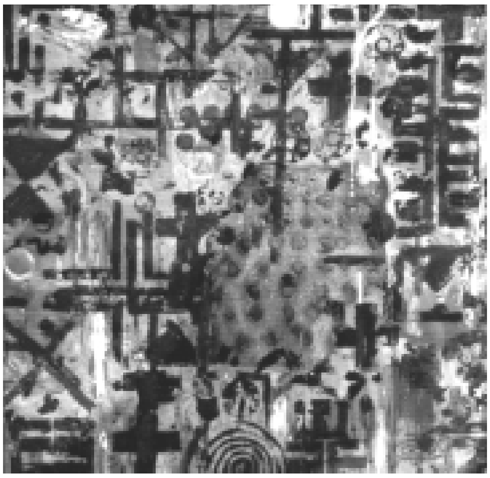
إنّها كيمياءٌ تتشكّلُ تحت الأبراجِ الناعمة..
فيما أغدو: عديمَ اللونِ، والطعمِ، والرائحة..
استجابةٌ لما يقال لي من أكاذيبَ مريرةٍ..،
حياةٌ تمتلئُ بالكراهيةِ التي تفيضُ على جوانبِها..
وتتسرّبُ من حافاتِها الملساء،
مساءاتُها السّامّة تدبّقُها الرطوبةُ...
وأنا أتكوّرُ قريبًا من زُجاجِها السّميك،

* من مواليد بغداد عام ١٩٤٥. أصدر ديوانين شعريين ومجموعة قصائد للأطفال كما أصدر رواية واحدة ومجموعة قصص للأطفال وكتاباً يضم دراسات نقدية.

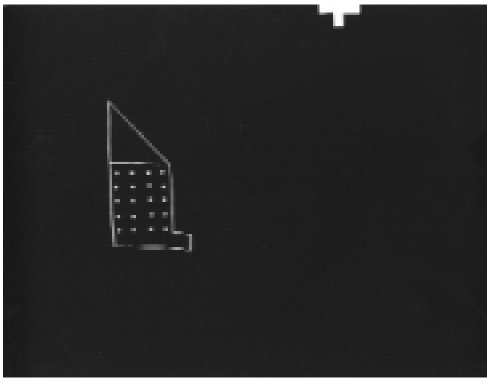
أُراقبُ الكلبةَ وهي تمضي بعيدًا بحياتي..
التي اختطفتَهَا من يديّ الحارّتين
قبلَ أن انظرَ إلى السفنِ الواجمةِ في عرضِ البحر
حيثُ بحّارتُها يحدّقون بي كلّهم دفعةً واحدة.
اوّاه يا أبي..
لم يعد في مقدوري الآن أن استعيدَ موسيقاك
وهي تعبثُ بهشاشتي، او ترتّب أمواجّها الحامضة.
فقد ابتدأت سُلالتُنا بالانقراض
فيما يحتضنُ الرّملُ الباردُ عظامَك اللامعةَ..
المبلّلة بالدموع.
فكيف تكونُ هذه صلاتي..
ولا أسمعك؟

أُفكّر بك كثيرًا..
فلا أستطيع أن أغمسَ إصبعي في فنجان قهوتي
التي تتخثّر في الطريق..
أُفكرّ كثيرًا بالناس..
بالنادلةِ، وشَعرِها اليابس
بالضحكات التي كنت ادّخرها في فمي
بالسيارات التي تُداهم أحلاميَ مسرعةً..
وتتركهُا جُثثًا داميةً على الإسفلَت.
بالصديق الذي لوّح طويلاً بيديه، وهو يودّع حياته
بالصديق الذي لّوح طويلاً بحياته، وهو يودّع يديه
بالبنطلونات الضيّقة
بمن سرقوا مرضاهم من المستشفيات..
وهربوا بهم صوب الحدود،
بالعمود الذي لم يُنشر في عدد اليوم..
وأراك مختبئًا..مثل الشمعة التي تتوارى خلف
قدح الماء البارد، فأتمنّى:
أن أتكوّرَ على حافةِ النافذةِ العالية
وأُسقطَ من يدي:
فراشةً،
أو: زهرةً،
ولربّما: قبلةً،
أو:
يدي ذاتَها..
مُراقبًا دورانها اللولبَي في الفراغ..حتى ترتطم بالأرض
فلا يعودُ الوطنُ فكرةً غامضةً قرب كنيسة اللاّتين.
الطائراتُ تدوّمُ في الفضاء
-ليسَ لديَّ كمنجات..!
هكذا أقول منذُ خمسة أعوام..،
و: -إن حياتي هي كمنجتي الوحيدةُ، التي تبعثُ عويلاً طويلاً، يُفزعُ أبنائي النائمين على بعد ألف كيلومتر..، فوق خارطة الوطن.

لا أُحبُّ أحدًا - لفرط ما أحببتكم-
ولا أفعلُ شيئًا، سوى أن أتكوّرَ عند حافة النافذة..
عساني أراكم..
أن أُقبّلكم - طويلاً-، لتدركوا:
كم هي سامّةٌ هذه الحياة!



اللوحة للفنانة هناء مال الله / من مواليد ذي قار ١٩٥٨م



اللوحة للفنان عمار سلمان / من مواليد بغداد ١٩٥٨م

علي شبيب*

أنباء السيول

تتلاقى أعينُ العُشاقِ في أقبيةِ الليلِ وبئرِ الهَلَكَةْ
ويدٌ زرقاءُ من خلف جدارِ الغَيم تمتدُ،
وأخرى بالثَّرى مُشتَبِكةْ
تضفرُ الأنجمَ تاجًا لسماءِ المَلِكةْ

كلما أدنيتُ عينيكِ تفرُّ القبّرات
لا تلمّي وجهَكِ المترفَ من راحة قلبي
فدمي يحفرُ في الليلِ إلى الفجر ممّرًا
ويرى تحتَ سكونِ الموجِ بحرًا،
هائجًا لبّى سماءً لا تُلبّي
زهرةَ الدُفلى وزيزانَ الفلاةْ

آهِ لو تدرينَ يا سيدتي
من بنا يصطادُ ضوءَ الَّليلكَةْ
آه لو تدرينَ يا سيدتي
من بنا يُطفئُ عطرَ الشّرُفاتِ المترفةْ
ويقصُّ القُبلةَ المرتبكةْ
من دمِ القلبِ لتنمو في الشَّفَةْ

آهِ يا سيدتي الخضراءَ يا أُختَ النهارْ
إنني ألمحُ في عينيكِ أنباءَ السيولْ
(آهِ ماذا للمغني سأقولْ)
عندما ينفتحُ الغَيمُ على شمسِ البراري
وأرى قُبّرةً بيضاءَ تبكي
فرحًا بالمطرِ الأخضرِ في شُبّاكِ داري
ودمًا يومض في الأرضِ ويدعو
طفلةً عريانةً فوقَ الجدارْ
آهِ يا سيدتي الخضراءَ يا أُمَّ اخضراري
إنني أسكَنُ في قلبِ المَحارْ
وأرى تعويذةَ السحرِ على وجهِ صغاري
من دُوارِ العصرِ أو حُمّى الذهولْ

العائدون من القبور

تشتعلُ الحرائقُ الخضراءُ في الغصونِ؛
روحي كرمةُ مُحمَّلَةْ
سأرتدي المياهَ. كل وردةٍ تعمَّدتْ بالريح
أو توضَّأتْ باللهب الثائرِ؛
كنتُ ناطقًا بعطرها السريِّ،
كل عشبةٍ وسنبلةْ
تمردتْ على طقوس المطر البريِّ،
والظلام،
قد خبَّأتُها حين اعتليتُ الموجَ والتجأتُ من طُوُفانه،
للقنن المكلَّلةْ
مصطحبًا حمامةً تحملُ في منقارها قُرنفلة

فمن هنا أحفرُ مجرى لِدمِ الأجنَّةِ الحمراءِ،
والبذورْ
ومن هُنا أُطيِّرُ الزاجلَ نحو الزمنِ،
الواعدِ بالحضورْ
وأطلقُ القُبَّرةَ الزرقاءَ والعصفورْ
ومن هنا ستبدأُ المسيرةُ المؤجَّلةْ

---

* شاعر وكاتب مسرحي.

سيحرقُ المخاضُ ألفَ شمعةٍ وشمعةٍ
في كرنفال المدنِ المنوَّمةْ
وصمت – أهل المدن – النيامْ
على سرير الخَدَرِ العصري والأحلامْ
منتزعًا أجنَّةَ الصباح من ظلام رَحْمِ المرحلةْ

عنقاءُ روحي احترقتْ،
عند رُفاتِ جسدٍ مُسمَّرٍ على صليب الجلجلةْ
وذرَّتِ الرياحُ فوق نرجس القبور،
والرُّخامْ؛
رمادَها،
فأزهرتْ تحت صخور الثلجِ ألفُ جمجمةْ
وامتشق القتيلُ من أكفانهِ،
يديهِ،
حين أطبقتْ عليهِ أيدي القتلَةْ

جلسة حب

جلستُ ومن أهوى إلى ضوء شمعة
يشيخ الدجى من حوله وَهْوَ يافعُ
نراقب أشواقًا إذا أينع الهوى
تفتحن كالأزهار والزهرُ يانعُ
على ضمأ، ضوءُ المصابيح ريُّهُ
وقد أُطفأت، فاشتدَّ، والليل شاسعُ
تهاوى على حيٍ ببغدادَ فاختفتْ
منازلُهُ في وحشةٍ والشوارعُ
وران عليه الصمت، إلا جنادبُ
تثرثِر في أرجائه وضفادعُ
وما كان سقفًا من ظلامٍ أظلّنا
ولكنه –في جوفه القيظ قابع
يفحُ كثعبانٍ على كل مضجع
فشبَّتْ بمنَ ضمَّتْ إليها المضاجعُ
إذا التهبَ الجو التهبنا فهينمت
وجاشتْ دماءٌ واستسَّرتْ مواجعُ

فأدنيتُ من أهوى إليَّ أضمُّهُ
كما ضمَّني، والكونُ راءٍ وسامعُ
نغضُّ عن المحظور عينًا ونشتهي
بأشواقنا مالا مسته الأصابعُ
وتخذلنا أنفاسنا حين نرتقي
إلى صبواتٍ ما عليهن مانعُ
إذا ما أيادينا اشتبكْنَ تعَّرقتْ
أكفٌّ وحالتْ فاستهلَّتْ مدامعُ
وتوشك إذ تصغي إلينا يمامةٌ
على الأيك، فيها أن تشبَّ المسامعُ
كأن نجوم الليل ممَّا نُغيرها
تخالسنا حينًا، وحينًا تطالعُ
ونبدو وقد بتنا إلى جنب سدرةٍ
تظللنا، زوجٌ من الطير واقعُ
تذيع الهوى بين الغصون وعطرنا
بمجلسنا، عطر الأناناسِ ذائعُ
وأعمارنا يومان: يومٌ كبُرهةٍ
ويومٌ بما نبقى نقاسيه فازعُ
فما لم نعشْه بالمسرَّة ضائعٌ
وما سرَّ من عيشٍ به الموت فاجعُ



تفصيل من لوحة للفنان مظهر أحمد / من مواليد بغداد ١٩٥٨م



اللوحة للفنان صادق كويش / من مواليد بغداد ١٩٦٠م

يونس ناصر عبود*

أُنثى الشاعر

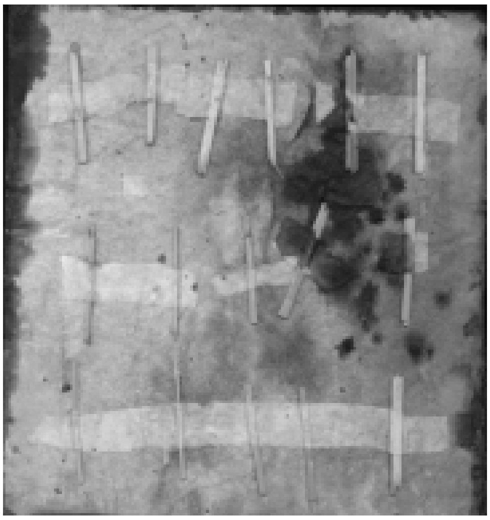
سيدتان من العاج على مائدة العشب
وعشر قصائد من تبغ ودخان
تنتظر الشاعر في الصالة..
عشر نساءٍ في الصالة مرتبكات
يحملن قصائد في جيدٍ من مسد
أيتها الآلهة الحلوى..
خطأ أن يلد البحر شبيهي
أنا لا أتكررُ في ما يتكرر من لغة الطير
يمين القلب نساء ويسار البحر أنا
أرث البحر قتيلاً
أيتها الآلهة الحلوى
انفرط المدعوّون وأقفر ليل الناس من الناس
وأنثاي تقود الغزلان إلى جسدي
وأقودُ الليلك في الليل إلى جسد الكمثرى
خطأ أن يلد البحر شبيهي
أنا لا أتكرر في ما يتكرّر من لغة الطير
سيكفيني المرمر يحمل جثته
متكئا بعصاه على كتفي
ليس مهمّا أن افتعل الجدوى
وأرتب مائدة العشب
لسيدتين من العاج بلا مأوى
عشر نساء من تبغ ودخان
يحلمن بموت الشاعر في ثرثرة المقهى
أن يتكرّر في ما يتكرر في لغة الطير
لا جدوى
أيتها الآلهة الحلوى
لا وقت لنا في المرآة سيّدة الوقت
سوى أن لا نتكرر في ما يتكرر منّا
الوثنيون على ناصية الخلق
سيبتكرون المحنة أوّل ما يبتكرون
ويشتعلون بما يبرد من ليلتنا
لا وقت لنا في ما يهرب منّا
لا وقت لنا في المشهد سيدة الوقت:
ستنفرط الصدْفة أقنعة
ويرتّبنا الوقت مرايا لا شكل لمحنتها
الثملون يتامى الحكمة
محتشدون بلا مأوى
وامرأة الحانة غلّقت الأبواب
لتدخل في لغة التفاح
وأنا محتشد بوصايا الهدهد
عن أنثى ستعيد الخلق معي
«قال ستلتقيان بإعجاز
في ليل يقصر فيه الليل
علامته: قمر من رائحة التفاح
يسيل على العشب
وينعس تحت شجيرة توت»..
قال اسمك ثم مضى..
كان عمائي يبصر في المرآة
قتيلاً في جسد البحر
ويدفع بي لرثائي..

* من مواليد عام ١٩٥١. له مجموعتان شعريتان والثالثة قيد الطبع. مسؤول الصفحة الثقافية في جريدة الجمهورية (بغداد).

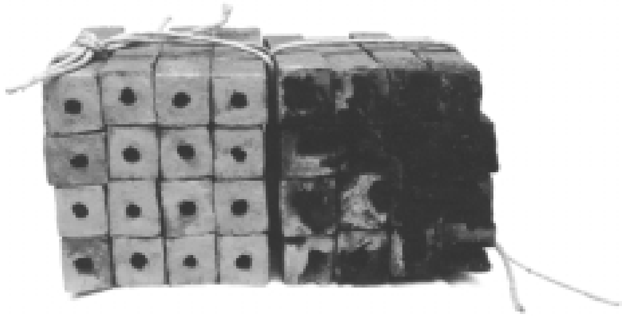
أي عماءٍ من طين يخرج من بين يديك
ولا يهدأ في ظل ضيائي
وعمائي يبصر في البحر مرايا الخلق
تعد مراثيها:
بحرًا..بحرًا
وسؤالاً بعد سؤال..
تلك مقامة حطّابين يلمّون بقاياي
ويختصرون قيامة موتاي
لا شجر بين الحشد سيمضي
لا الهدهد عاد
لا ماؤك يهدأ في مائي
لا مائي يهدأ في مائك...
لا وقت لنا في المشهد سيدة الوقت:
سيّدتان من العاج على مائدة العشب
وعشر نساء من تبغ ودخان
يحلمن بحشد الوثنيين الثملين
وأنا مُفتتح فيك عرائي
كي لا يلد البحر شبيهي...
البحر صديق الأرباب
يدورون بأعضاءٍ ناقصة الأعضاء
ويقتنصون فخامتهم..
البحر صديق الأرباب
وثمة ما ينضج في أنثاي على سعة الخلق
ليكتمل الخلق
كذلك ينفصل الأزرق عن جسد البحر
إلى الأنثى
ثمة يختلط الوقت بأوّله:
المرمر بالأنثى
ورائحة التفاح على قمرٍ أعزل في المرآة
سيكتب خاتمة الزئبق في ما يتكرر فيها..
وأنا منتشر بفضاء الدمية
أدفع بالأشباه إلى هاوية المرمر
منفردًا بكثافة أرباب يبتكرون ضآلتهم...
خطأ أن يلد البحر شبيهي، قال الهدهدُ
فأنسحب الأزرق نحو مثلث أنثى...

الأزرق والأنثى اختلطا في هيئة كمثرى
في صندوق مرايا
تحت شجيرة توت..
والأرباب يدورون بأعضاء ناقصة الأعضاء
وينفرطون إلى حيث أتوّج نفسي مخلوعًا..ومنيعا
في خلق يتكوّن في هيئة كمثرى..

خطأ أن يلد البحر شبيهي - قال الهدهد-..
بين نساءٍ لا يعرفن المفرد
وامرأة ليس لها جمع
أنثاي المفرد والجمع:
سيكتمل الخلق بما ينضج فيها
في ليل أقصر من ليل الناس
علامته:
قمر من رائحة التفاح يسيل على العشب
وينعس تحت شجيرة توت..
ليلئذ سأكون
أيتها الآلة الحلوى...



اللوحة للفنان كريم رسن / من مواليد بغداد ١٩٦٠م



منحوتة للفنان نديم محسن / من مواليد بغداد ١٩٦٢م

مؤيد الشيباني *

القصيدة بيتي

الجدارُ الزجاجيُّ يعكسُ ألوانَه في الوريقاتْ
ألوريقاتُ بيضاءْ
لحظةً ثم أُمسك بالخيطِ
ها أنذا أسمع صوتَ القصيدةْ
أسمع صوتَ الحداءِ
وركبَ القوافي
واسمعُ صرخةَ روحي
كأني دخلت إلى المقطعِ المرتجى
أُبدِّل أمكنةَ المفردات
وأرسمها مرةً...وثلاثًا
ولكنني قبل باب القصيدةِ
أسقطُ من طرفِ الخيط فوق الوريقاتْ
ألوريقاتُ مثقلةٌ بالبياضْ
وأنا مثقلٌ بالمدينةِ والناس
بشفاهٍ تضجُّ على طرقاتِ الكلام
وكلامٍ على غيرِ هديٍ
وصديقٍ على غير وعيٍ
وسؤالٍ بلا رغبةٍ
ودعاءٍ بلا رحمةٍ
كيف أُدخلُ بابَ القصيدةِ ثانيةً
مرت ليالٍ وحالي على حالهِ
كلما جئتها كان حرّاسُها يقظينْ
يسألونَ عن الصفوِ
عن جمرةِ السرِّ
عن حرقاتِ الحنينْ
عن ذُروةِ الشاعرِ المتهالك من تعبِ الحبِّ
لا تعب الآخرين..
كيف أدخلُ بيتَ القصيدةِ
واللحظاتُ إليها سنينْ
وأنا ضائعٌ
وأضعت المفاتيح من فرطِ ما أجّلتني التفاصيل
يومٌ يؤجل شوقي إلي
ويومٌ يؤجلني لغدٍ ليسَ لي
وأنا خلفَ باب القصيدة
بيت القصيدة بيتي
فكيف أصدقُ أني على زعلٍ
أفرش الوقت خارجه وأنام
بلا يدِها الحانية
بلا فرحِ الانتهاءِ من القافيةْ
بلا بهجةِ الخوف منها عليها
بلا صوتها في الصباح
بلا قهوةٍ وتحيةْ
بيت القصيدة بيتي
إلى أين أذهب فيما الوريقات بيضاء
وددت لو اني أفكُّ حبالَ الوفاءْ
لا أريدُ القصيدة
لا أريد وصايا أبي
لا أريد البلاد
لا أريد المسافة والناس
الناسُ ليسوا على قدر بالقصيدةِ
لم يعرفوا عشقَها

* صحفي وكاتب ومُعد برامج في الإذاعة والتلفزيون. أصدر مجموعتين شعريتين وكتابين في النقد، كتب نصوصاً لعشرات الأفلام الوثائقية والبرامج التراثية.

لم يهتدوا لحديقتها بين أحجارهم
لم يـــنــهضِ الجمــعُ حين تجيء الــقصــيــدةُ
حاملةً آدميتها
عطرَها، ضوءَها الحلوَ، أسوَارَها
وجهَها المستفزَّ، أناقتها...
إنها هي.
لا تعرف البينَ بينْ
لا تحبُّ - إليها- المسافةَ إلا بكلتا اليدين
فمن أين للشاعرِ الآن يدخلُ بيتَ القصيدة؟
ويداه موزعتانِ على ضفّتينْ

كن عادلاً..مرة

لم يعد بيننا ما نسميه
ضاعت عناويننا
والطريقُ وذاكرة المنزل الأولِ
لم يعد بيننا غير هذا الفراغ الطويلْ
لم تعد أنت..أنتْ
وأنا لم أعدْ
ما عسايْ؟
دمي فارغٌ
فارغ لونُ وجهي
وضائعة قدمايْ
كل يوم أرى شبحًا في المنام
إلى جبهة الحرب يقتادني
فأراني قتيلاً هناكْ
راكضًا في مدى جسدي
خائفًا من غدي..
سيدي..
لم يعد بيننا ما نسميهِ
دعني أرتب شأني
وكن عادلاً .. مرةً في الحياةْ
ضاعت مسلاتنا والقصائد والأمنياتْ
وما بيننا صار هيهات..هيهاتْ

أجئ إليك؟
إلى أين؟ أينْ؟
ها أنذا صرت أبعد مما تظن
صرتُ مقبرة الرغباتْ
صرتُ سادنَها
صرتُ أغنية نائيةْ
صرت أبحثُ عن غربةٍ ثانيةْ.

عبدالوهاب البياتي

يا سيدي الآنْ
أراك في عمّانْ
أراك في مدريدْ
في شارع الرشيد
أراك في شيرازَ
في دمشقَ
في الحسينْ
تشتمُ، أو تسخرُ، أو تسكُر
أو تراقْ
مثلُ دم العراقْ
أراك في المقهى ولكن دونما جريدةْ
ما حاجة الشاعر للجريدةْ
وهو الذي يعرف ما يحدثُ في الأزمنة البعيدةْ
يا سيدَ الرحابة الأولى
يا سيدَ القصيدةْ
يا أيها القتيلُ كالمهابةْ
وحدك في المنفى تقاتل الكآبة
وتستريحُ متعبًا فوق دم الكتابة
أراك في منزلك البعيدْ
أراك في الوحيدْ
تبددُ المساء والدخان..والأحبابْ
تعلق الوقت على الأبواب
وتجلسُ الآن على أريكة النهايةْ
لنبدأ الرحلة من جديدْ...

أجلسُ في صمتٍ .. وأرقبه
- مقطع -

إلى أبن زريق البغدادي..

الآن أجلسُ في صمتٍ وأرقبُهُ
الآن ذاك الفتىُ
ندّاهةٌ هتفتْ
إليه، أطرق خوفًا، لحظةً، صَعدتْ
به الغيومُ بعيدًا، وهي تمطرُهُ
الآن أذكرُهُ
ملأى حقيبتُهُ
كراسةٌ وسؤالٌ، حيرةٌ صخبُ
ترددٌ، رؤية أولى، ومرتقبُ
الآن أذكرهُ
لا يرتضي سفرًا
إلاّ غريقًا ببحرٍ مالَه لقبُ
إلاّ وحيدًا، عنيدًا، هائمًا، وَجِلاً
من ناظريه لظىً تصّاعدُ الشهبُ
الآن أذكرهُ
كانت تعاتبهُ
وكان يضحك، يهذي، وهو ينتحبُ
الآن أذكرهُ
مجنونةٌ يدهُ
يلملمُ الدمعَ رفقًا ملؤُهُ الغضبُ
خوف الزمان الذي في الأرض يسبقهُ
خوف الندى في خيال الروح ينسكبُ



انشاء للفنان محمود العبيدي / من مواليد بغداد ١٩٦٢م

بسام صالح مهدي*

متى

مــتــى تَخْـضَرُّ في يــدي الصّــلاةُ؟
مــتــى؟..والــوقتُ شكٌّ وانــفــلاتُ
مــتــى..والــبــوحُ وجــهٌ مُــستريبٌ
يُــطــلُّ عــلــى مســامــعــهِ الــرواةُ
وهــم مــروا عــلــى زمــنٍ خــبــيءٍ
يَــــغــــارُ إذا تــــغــــنّت قُبراتُ
رواةٌ في حــكــايــاهــم شــروخٌ
وفي أفــواهــهــمَ ســكــنتْ فــلاةُ
عــلــى أعــتــاب خــاتمة أقــامــوا
فــمــاتت وهــي أولــهُــم فــمــاتــوا
غــــدًا أدنــــو إلى وجــــعٍ قــــديمٍ
فــعينٌ حــبــةٌ، ويــدٌ قــطــاةُ
ويَــذرفُنــي الــرحــيــلُ إلى بــلاد
مَــدائــنــهــا المدائحُ والــعِــظَــاتُ
نســاءٌ كــنَّ فــيــهــا ســاهــمــات
يُــجــاذبــهــنَّ أطــفــالٌ عــراةُ
ضــفــائــرهــنَّ مــن سَــعَــفٍ حَــزيــنٍ
تُــعــتِّــقــهُ الــنــذورُ المرجــآتُ
نســــاءٌ واقــــفــــاتٌ هــــنَّ أدرى
بما تــأتــي الــريــاحُ/ الــذكــريــاتُ

* من مواليد عام ١٩٧٢. أصدر مجموعتين شعريتين وحصل على الجائزة الأولى في مسابقة دار الشؤون الثقافية العامة. نشر العديد من قصائده في الصحف والمجلات العربية.

فهل يُدركن أني من سؤالٍ
يَضيعُ وتَعْتَريه التمتماتُ
فارجعُ والأماني مشرعاتٌ
وأدنو والمسالكُ مغلقاتُ
ويفتحُ ثغرهُ المذعور ليلٌ
لهُ في جوفهِ قمر / لهاةُ
ويَنثرُ ما تبقى من نعاسٍ
على صحوٍ تَصيحُ به الجهاتُ
وبين الصحوِ والإغفاء حلمٌ
تراودهُ الوجوهُ السنبلاتُ
فسنبلةٌ ترافقها المراثي
وفي حباتها سكنَ التُّقاةُ
وسنبلةٌ تُغرِّد قربَ أخرى
تئن وقربَ خضراءٍ رُفاةُ
ألا يا نوم كم أخفيتَ عني
مجاهيلاً يُفسِّرُها المَماتُ
متى يا آخر الأشياء فينا
نُصَدِّقُها وهنَّ مُكَذِّباتُ
ويومًا أشبعتني الريحُ خوضًا
والقتني على شرفٍ يُقاتُ
لقومٍ يَحرثونَ الصمت حتى
إذا نزلَ الكلامُ نَمَتْ لغاتُ
وهم لا يأكلونَ سوى حروب
تَربّى في مَناسكها النعاةُ
وَفَرَّتْ اشهرٌ منهم وعام
تَوقاهم لتكْتَهل النجاةُ
فاركبُ ما تبقى من نجاةٍ
وتتبعني الدروبُ الضائعاتُ
وأدنو من صهيل.. والنوايا
على خيلٍ يحاورها الغواةُ
لهم نسيانُ هذي الأرض منها
تَقولهُم وهم فيها النباتُ
غواةٌ أم نباتٌ لستُ أدري
ولكن في يدي منهم حياةُ

يقول الشيخ منهم: يا صغيري
أفق صبرًا فنحنُ الذاهباتُ
إذا ما شئتنا شجرًا عجوزًا
نكون فتقتفينا المورقاتُ
ونحن إذا نظرت رأيتَ وهمًا
وأصواتًا يتمتمها الرعاةُ
فَيعتقني، أصيحُ به: أغثني
أأنت (متى)، أأنت الغائباتُ؟؟
وها قد آن أن ألقاكَ شيخًا
تُفارقهُ الملامحُ والصفاتُ
فينكسرُ الصدى عني..تدلّى
على بُعدٍ وهم صَمتوا فماتوا
ومرّ المحتفونَ على سؤالي
ورملُ القول غَرْبلَهُ الوشاةُ
وكان البرقَ يُدلقُ خلفَ ظهري
وَتلعقهُ الرمالُ الظامئاتُ
وَسالَ الزئبقُ اللاهي وأغرى
ليكتُبَني ويَحملَني السعاةُ
بريدًا تَصرُخُ الأخبارُ فيه
على وطنٍ يُجرجِرهُ الحفاةُ
يطوفُ الأرض يسألُ عن وداعٍ
وأدعيةٍ يُزاحِمها الدعاةُ
وعن أسمائه الأولى أضلّت
كما كانت يُحاصرُها النحاةُ
أصابع وحشةٍ وعزاءُ نحت
تَضجُّ بهِ الرسومُ الغامضاتُ
معلقةٌ عليه فكلُّ شيءٍ
كلامٌ طاعنٌ وفمٌ حصاةُ
يساورهُ البقاء فليسَ يدري
أينفعهُ الذهابُ أم البياتُ
وها أدركتُ إنَّ (متى) هلاكٌ
إذا ما العمرُ أدركَهُ الفواتُ
قُبَيْلَ الصبر كلُّ يَدعيني
لهُ أبنًا...وينكرني الفراتُ

القمر والقمح

قمرٌ تدلّى من كلامي
قمرٌ يغيِّر صحبهُ في كلِّ يومٍ
يلبس الأشياء يخلعها كأثواب الغمام

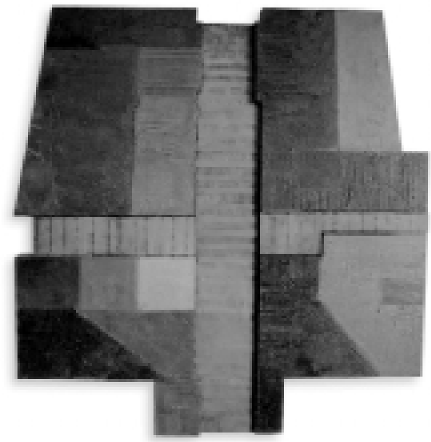
قمحٌ فراتيٌّ تدلّى من ثقوب الناي
يحمل بسمة امرأةٍ..
ويحمل ما تبقّى
وردًا وعشقا
وبكاء عامٍ..

وهما معًا لاذا بأطراف التحية والسلام
وهما اللذان يقصقصان الآن أجنحة الحمامِ
كي لا يغادرَ
لا يرى أرض الختامِ

قمرٌ وقمحٌ في يدي
ومدينةٌ سكنت غدي
ومضت تحدِّثُ كيف يكتهلُ المغنّي
ما بين تمتمةٍ ولحنِ

كم أطفأ الأصحاب عبرتَهُ
وتاهوا بين أنفاس الظلام
هذي أغانيهِ دروب العائدين
دروب فرسان الحروف
وثوب ما يعرى من الأيامِ
يا الله ... يا قمري وقمحي
الله... يا ليلاً عراقيًا تعلّق فيه صبحي
يا نخلةً ما أمطرت إلا ابتساماتٍ (وبرحي)
يا كف من أعطت
ولم تأبه بإصبعها المشح
هذا عطاؤك كيف أضحى
تينًا... وزيتونًا... وقمحا

حتى ولو كبر الصغارُ
وغادروا قلق الفطام
قمرٌ سيبزغ من جديد
ويولدون من الكلامِ



اللوحة للفنان نزار يحيى / من مواليد بغداد ١٩٦٣م

محمد ناصر الغزي*

نعمت

كما لو أن الأمر كان طبيعيًا
هكذا قيل له
لا تأمن المدن
ترميك شلوًا تلو آخر
لتلقفك مدجنًا
تشتتك وتجمعك
تتركك وتناديك
لترميك
شلوًا تلو آخر ثانية..
كما لو ان الأمر كان طبيعيًا
بينما تركض..تركض نحو موتك
أقصد غدك
أقصد بعده

أقصد عشقك

-ماذا لو كنت غيمه حينها

وأنت الأكثر ذبولاً من الورد !

ماذا لو رف جناحاك قليلاً

ماذا لو أعطيت هذا الصمت روحًا

ومضيت وحدك

وجهك الظل

ومتاعك حزن

ماذا لو سرت مع المعنى

تتقصى صواب الفعل..

وتخيط قميصًا آخر للموت

لا غالب إلا صمتك

بحر الفضة والسوسن

يا مستورد الخرفان

لا غالب إلا سرك

برك ما عاد براً

وخرافك لا زالت تتهجى ضياعها

في صحراء وجدك

أم في لذة خمرتك

وكما لو أن الأمر طبيعي

أنت ثمل في صحوك

وفي السكر نشوان

براقك حلم

ومعراجك عين

لا غالب إلا حسك

بحر الوهج والنرجس

ينسيك العين على جسد الأنثى وتمشي

تتكأ على حدسك

ودالة قديمة

قد تكون الطريق تغيرت

قد تكون النظرة عابرة

وحين تتعب

وأنت على وشك الانسحاب

يذكرك المقعد الفارغ بفراغه

والسراي الطويل بفراغه

والفضاء بفراغه

وأخاديد جبهتك بأساريرها

وكما لو أن الأمر طبيعي جدًا

صاعد أنت لعسل الضوء

تاركًا ذل الظل لسواك

وبين ضوء الذل وظل العسل

شاسع سراجك

ماذا لو دفعت بالصخرة عن جبك

ورميت النرد عقيقًا في يم الروح

لا غالب إلا خشوعك

بحر الحدقات الدمع

بينما أنت سادر في انكساراتك

سادم في بهائك

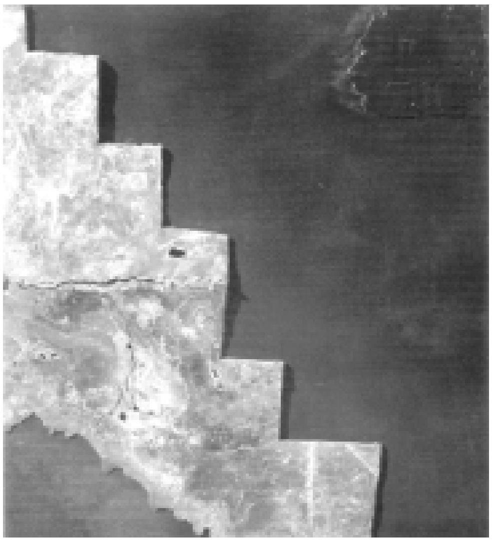
فانوسك شهوة لا يعول عليها

وإيماؤك يعجز أن يخبر عنك

ماذا لو مرة

لو مرة

مرة واحدة



اللوحة للفنان سامر اسامة / من مواليد بغداد ١٩٦٤م



اللوحة للفنان غسان غائب / من مواليد بغداد ١٩٦٤م

كمال عبدالرحمن*

قصائدُ هاربةٌ إليّ

١- مُفارقة

ضَحِكَ القُشْتَاليّونَ
بَكَيْنا مِن كَثْرةِ ما ضَحِكُوا
أهْدونا أسيافًا ومُدَى
قالوا:
أقْتَتِلُوا باركَ سَعْيَكُمُ الربُّ
ومُنْذَ مئَاتِ الأعْوَامِ
ونحنُ نُقَتّلُ
....بِمُدَى القُشْتَاليينْ

٢- مُعادلة

في اللّيلِ
يصيرُ الشعراءُ يَعَاسِيبْ
والخضراءُ مِسَلَّةَ أغفَاءَاتٍ
والأطفالُ مغارةِ نومٍ
والطيرُ سُكونًا
والشارعُ قحْط الخُطُواتْ
والكَوْنُ هُدو..و..ءْ
وأنَا أبكي!

٣- المقدوني الأخير

ما كانَ الاسكندرُ مَجْنُونَـًا
أو طاغيةً
أو مفتونًا
لكنّهُ غَنّى قبلَ شُروعِ المُوسيقَا بالعَزفْ
... ولذلكَ لَمْ يَفْهَمْهُ أحَدْ!

٤- عُبودية

كانَ كُولُمْبُسُ
أوّلَ مَنْ فَتَّحَ
بواباتٍ
لعُبوديةِ هذا العَالَمْ

٥- عُزْلَة

قالَ مديرُ البلدية
ليسَ لدينا إسْفَلْتٌ أوْ أسْمَنْتٌ
فَأكْتَأبَتْ طرُقٌ لا حصَرَ لها
.. وأنْعَزَلَتْ رُوْمَا

٦- صوتُ الجُوع

البَرْدُ شديدٌ هذا العَامْ
الجُوعُ كبيرٌ هذا العامْ
والخوفُ مُرِيعٌ مُتَكَبِّرْ
ولهذا ماتَتْ شامخةً
..ما أنْحنَتِ الأشْجارُ لريحٍ هذا العَام

* شاعر من جيل الثمانين، يقيم في الموصل.

٧- هستيريا صامتة

بينَ جُنونِ البَقَرِ المُتَمَدِّنِ
والمُدْنِ المَبْقُورةِ
كَوْنٌ عُوَاء
وقنَاعٌ من أدْعيَةِ الوَهْمِ
وأقْنَانٌ فقَدُوا طَعْمَ تَحَجُّرِهِمْ
فَآبْكِ الآنَ
على مَخْمَصَةٍ لا يَبْلَعُها النسيانْ
ولا يبْلَعُكَ الحُوتْ
فَآبْلَعْ نَفْسَكَ
إنَ صهيلَ الموتِ
هُراء..!

٨- صَنمَان

يَكْفُلُني
الأعْشَى
والأعْوَرُ
والأعْمَى
ولا تَكْفُلُني مَمَالكُ عينيكَ !

٩- عجب

أوْقفَني السُّرَّاقُ بلَيلْ
فَلَمَّا لمْ يجدوا فِيَّ غَنيمَتَهُمْ
تسرَقُوا لَوْني
.. ومَضوا

١٠- صِدْق

لمْ يعرفْ شيئًا غيرَ الكَذِبْ
لَمْ ينطقْ إلاّ كَذبًا
لمْ يضحكْ إلاَّ كَذبًا
لمْ يصدقْ إلاّ
.. في مَوْتهِ!

١١- وَمْضة

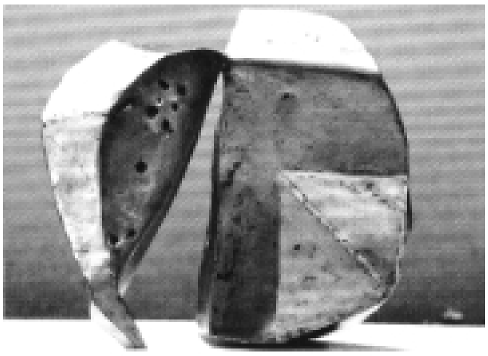
وبكيتُ
لأنّكَ لا تدري
..أنّي ابكي !

١٢- رؤية

لا تحزنْ إذْ أفقدُ بَصَرِي
..فدُموعي سَتَراكْ

١٣- حريق

وزفرتُ
فأشْتَعَلَ العَالَمْ !



منحوتة للفنان أحمد البحراني / من مواليد بابل ١٩٦٥م

صور الاعمال الفنية في صفحة: 92 و 95 و 97 و 98 و 100 و101 و١٠٤ و 106 و 108 من كتاب **ميسلون فرج**:

Strokes of Genius: Contemporary Iraqi Art
"Saqi Books"



اللوحة للفنان سيروان باران / من مواليد بغداد ١٩٦٨م

حمد محمود الدوخي*

هذهِ صورتها قبل أنّ أعرفها

كان أسمها حلمًا
وكانتْ وردة
بيضاءَ
تهبط من معارج شوقنا
مما اعترانا من تلعثم بوحنا
المشدوه بالأسرار
والشبقِ
كانت تجيء كنايةً
في أبسط الألفاظ..
للألفاظ هجرتها إلى المعنى
وما وجدتهُ من سنن
التنقل في متونِ الرمل
والورقِ
وليَ التَسَكّعَ في ضفائرها / شوارعها
أفتش عن أصابع من رموا أسماءهم
فوق البساط فربّما
ستزوّج الإيقاعَ أغنيتي
وتزفّها
رئةً إلى غرقي
ليت الفتى شجر يمشي
بلا طرقِ
تنمو على يدهِ
أمثولةُ الورقِ

* طالب ماجستير في كلية الآداب جامعة الموصل.

قراءة في رواية رجاء عالم

(خاتم)

عالي سرحان القرشي *

من معضلة التجنيس إلى آفاق التأويل
قراءة في رواية (خاتم) لرجاء عالم

في نص رجاء عالم، يقع القارئ المقارب في إشكالية، إذا أراد لقراءته أن تجاوز الوصف...ذلك أن فعل المقارب هو فعل استنطاق وتأويل...وفعل الكاتبة ليس سرداً روائيًا يقف عند تسلسل حركة الفعل الإنساني في الظاهر بل هو استيطان لذلك الفعل وتأويل له، وتشكيل للفعل السردي في حلقات ذلك التأويل حيث يتشكل السرد منه ويشكله في آن معًا.

ولذلك يظل نص الكتابة في حجاب عن فعل المتأول...حيث إن الكتابة حيدت فعل المتأول بفعل تلك التشكيلات التأويلية في نصها...ولعل ذلك يكون واحدا من الأسباب التي تجعل مقاربات نصها قليلة..إذا وضعنا في الاعتبار ذلك الكم من إنتاجها، وذلك العالم والطريق المختلف في سردها...وعلى الرغم من رهافة هذا الموقف فإني سأعرض كتابتي هذه لطائلة مراودة حصون هذا النص...لكي أفاتح المتابع بمسارات أنشأتها العلاقة التأويلية بيني وبين النص...

وينفرد نص (خاتم) بإشكالية أخرى، اختلفت به عن نصوص رجاء في أعمالها السابقة...ذلك أن هذا النص يحاول أن يوجد لمجاله السردي عالما تتحدد عناصره من شخصيات وأمكنة في مسميات قد تكون بديلة لمسميات مشهودة، مما غيب عن النص المسارات التي كانت تختلقها رواياتها السابقة في المزاوجة بين واقعية الكتابة وبين عالم السرد، وبين التاريخ المدون والتاريخ المسرود، وبين الشخصيات المشهودة والشخصيات الأسطورية...

وقد جعل هذا الأمر الطاقة التخييلية لدى الكتابة تنداح في تحريك ثبات اللحظة لتمعن خلفها مستنطقة ومستنبئة..فكان عالمها التأويلي يسير في عمق الظاهر المسرود، وليس في السير وراء سرد تأويلي مواز للعالم المشهود...

وهذا الأمر لا يجعل فعل المقارب متابعًا للعلاقات الناشئة بين العوالم المختلفة في السرد التي يختلف بها الواقع والخيال، والظاهر والباطن، وفعل الحركة السردية، وفعل الحركة التأويلية...وإنما يجعل فعل المقارب في ذلك التأويل الممتد من ذلك العالم المشهود الذي استطار السرد من وقائعه إلى عوالمه الغريبة..

وثالث هذه الإشكالات أن نص رجاء عالم يتسور داخل مسارب ألفت الكاتبة السير فيها، وتشق عبرها إلى عالم الخفاء...منها:

- التماهي بين الحلم والحقيقة، مما يحجب عن المتابع اضطراد حركة الشخصية، وعدم يقينيته من

---

* ناقد وأكاديمي من المملكة العربية السعودية.

حال وقف عليها في هذه الشخصية..ذلك أن حركة الشخصية تظل في حركة زئبقية بين البعد والقرب وبين الموت والحياة...

وتظل الحياة المسرودة أمامك تتردد بين وقائع ألف طريقها في عالم الحقائق، ووقائع أخر جاءت من عالم الاستبطان وعالم الحلم..فانداحت بالشخصية في ذلك العالم، فإذا بك تتابع الشخصية في وقائع يخلقها التهيؤ، ولحظات الحلم..في حال مسبوكة سرديا مع وقائع الحركة المألوفة فتظل في حال خلط بين العالمين.

- إن الكاتبة تتعمد أن تستنطق شخصياتها، وأن تتقرأ مالم يره الآخرون..فلذلك يظل هذا النص يتدفق ويمنح القارئة ما كفت اللغة المألوفة عن منحه، ليفيض بما خلف ذلك من عوالم الخفاء التي تمعن في تشكيلها وتكويناتها الشخصيات السردية..فتظل تقرأ سريان النغم، وحفيف الحركة، ولهاث النفس، وقشعريرة الدهشة، ووخز الألم تقرأ ذلك في الحركة المتكونة بين الشخصية وعالمها..ولابد لك أن تتابع الشخصية المهنية في قراءة لعالمها وصنائعها تستنبطه تأويلاً لأصول الأشياء وأعماقها، ومآل حركتها..ولذلك تظل المتابعة والقراءة منقادة لتلك الأسرار التي تسجلها الكاتبة، ولتلك المجاهل التي تدخل بقارئها فيها...

- إن الكاتبة تتماهى مع شخصياتها التي كونتها بهذا الشكل، فيظل نصها ممعنا في الالتفاف على شخصياتها، وفي تجسيد الجسور عليها، وتحصين الحصون على ذلك العالم الخفي الذي يتشكل منه عالمها...فيكون خارج عالم الكاتبة (وهو الفضاء القرائي الذي يجذب ذرات تكوينها) مثيلا ومشابها لخارج الشخصيات السردية، فتظل العلاقة بين الكاتبة والقارئ مشحونة بذلك التوتر بين عالم شخصياتها، وفضاء تلك الشخصيات...على نحو ما يتجلى ذلك في تعالي بعض الشخصيات على فهم الآخرين..وسخرية الآخرين منها.

- إن الكاتبة مأخوذة بعقد العلائق بين الأشياء ليس عبر الروابط المألوفة، وإنما عبر عرى يخلقها النص، ومن ذلك عرى اللغة..التي تجعل للحدث جريانًا يتدفق من خلال حركة اللغة، فتجد السيل يسيل بالأحداث، ويسيل بالماء، ويسيل بالتوقعات، ويفيض بما يغمر حركة الناس والأحياء، وتجد المفتاح يتحرك من مفتاح حسي لقفل البيت إلى مفتاح معنوي للأسرار..

وتقود عرى اللغة إلى كل مكون تخفيه اللغة، وإلى كل نبوءة تفتحها اللغة..فمن رجعة الماء الحسية في بركة ماء إلى ارتجاج للماء يقرأ فيه الطالع، وينذر فيه بالاضطراب والحرب..

ولا شك أن هذه العرى تفتح فضاءات وتغلق أخر...وقد يكون ما تفتحه يقود حركة النص إلى فتح مسامات اللغة لترشح النص، وبنيته، وأحداثه بما يفتح حدوده، ويسافر بأبعاده في فضاء الرؤية والتأويل...

ولعل القارئ يدرك -الآن- أن هذه الإشكالات تميس بإغراءاتها لمنازلة النص، حيث أن كل إشكال يجعل للمكاشفة سبيلاً للملمة متناثرات تأويلية، وسبيلاً لمتابعة علائق مفتوحة للتشكيل، لا تنتهي لأنها تظل منفتحة مع تجدد حركة العلاقة بين القارئ والنص.

تنغرس (خاتم) الرواية، و(خاتم) الشخصية البطل في الرواية، في بيوت مكة، وحرمها، وجبالها، نعيمها وحميمها، عقيدتها وعاداتها، استسلامها وعنادها، وتحمل من ذلك التجذر صوراً يحملها فيض التصور، وحكايات يجوس بها التأويل أعماقا دفينة في الإنسان والأشياء، ولذلك جاءت الكتابة فيها استنطاقا للأسرار، وتعميقا للظاهر، وتأليفا بين الإنسان وفضاءات وجوده...

ولذلك حفلت الرواية بالتعمق في كثير من العادات الاجتماعية في مكة مثل: ركب الزيارة، الأعراس، الولائم، الولادات...وباستنطاق الرغبات الدفينة في الحرص على وجود الذكر والتقوى به وسافرت كذلك

في عوالم المسافرين إلى هذا البلد الحرام..ودخلت في عوالم البيوت وطريقة بنائها، ودخلت بيوت الكبراء والأمراء، وبيوت الأشقياء، وتابعت خطوات العبادة في الحرم واستمعت إلى صوت التاريخ والحكاية لأداء العبادة في مسجد مهجور..

كما استقطرت لذائذ الرغبات، واستوقفت الحس الجسدي في مراودة احساسيسه لرشفها..وسافرت مع العقل في تأويلاته وشطحاته..وجاء كل ذلك من خلال حركة الرواية التي سنحاول مقاربتها في المحاور التالية:

-حركة الرواية مع تجنيس خاتم
-حركة الرواية مع تقابل العوالم
-حركة الرواية مع روابط العوالم

أولاً: حركة الرواية مع تجنيس خاتم:

مسألة التذكير والتأنيث من مسائل المحورية التي استبطنتها رجاء عالم في أعمالها، وقد سبق أن أشرت إلى ذلك في مقاربة أعمالها: طريق الحرير، سيدي وحدانه، حبي..وفي هذا النص جعلت هذا المحور أمرًا رئيسا في الرواية، تجري من خلال تقلب الشخصية خاتم بين الجنسين، أحداث الرواية، وأحداث التأويل حيث انتقل الأمر من فكرة ثقافية إلى حركة يجري على تصورها حدث النص، فأصبحت البطولة لتقليب هذه الفكرة، التي أصبحت حركة حية تستجلي التأنيث في غياب التذكير، والتذكير في غياب التأنيث...حيث جعلت الرواية مسألة التجنيس أمرًا من الممكن أن يقولبه الإنسان في الهيئة والتصور، ويتم الخطاب من خلال ذلك التقولب...ذلك أن الرواية تقف بنا على ولادة خاتم...دون تحديد قاطع للذكورة أو الأنوثة..(انشق غشاء الخضرة وبان ما بين ساقي الوليد، بإصبع مرتعد أشارت سكينة لما بان، وجاوبها اصطكاك أسنان الشيخ نصيب كمن لحقته مياه الفجر) الرواية ص ٢٤، ثم تشير الرواية إلى دافع قومي للتشاؤم من ولادة الذكر، والخوف والقلق عليه...تقول الرواية عن سكينة والدة خاتم (ضفيرتا سكينة من خيوط المسك ناصعة البياض من الجذر لنهاية الأطراف، قالوا إن البياض هو حرقتها من خطف الموت لخمسة من أولادها، في كل بطن كانت تحمل بذكر وأنثى، حتى تمم الخمس توائم، وكلما بلغ لها توأم اجتاحت مكة حرب أو وباء وأخذت الذكر وتركت الأنثى، حتى صار الذكور كية عزرائيل في قلب الشيخ نصيب..) الرواية ص ٢٥. ويأتي نص التسمية خاليا من الضبط بالشكل، حيث يأتي هكذا (أشهد ألا إله إلا الله والله أكبر، سميناك خاتم) ثم يمضي السرد مائلاً إلى ذكورة الوليد (كبر الاسم، ثم ترك لزوجته أن تحكم عليه القماط)، ثم تأتي العبارات الدالة على الخيبة من الوليد محمولة على وجهين، إما وجه تمنى الذكر بعد فناء الذكور، أو الخوف من كارثة تحل وتأخذ الذكر (عيون الخيبة حوطت النفساء التي لولا شفقة (شارة) الجارية لما أسعفتها عناية البيت ولا برشفة (مغاط) الشراب الموصوف لشد الظهر وحبك عظام الأنثى المبعثرة بالولادة) الرواية ص ٢٦، ثم يمضي بناء السرد وفق الاتفاق المسكوت عنه، والظاهر في النص، على إظهار خاتم بمظهر التأنيث في المنزل، وبين النساء، إلا في الحالات التي يظهرها فيها نصيب بمظهر الذكور..فيأتي بعد الفقرة السابقة قول الساردة (باستماتة تعلقت الوليدة بذاك الظهر واشتدت، خاتم بشعرها الأحمر القصير مثل جمرة تكوي وتلحم مجاري الولادة بالدار..) الرواية ص ٢٦، ومع ذلك يخاتلنا نص الرواية أحيانا بحقيقة تجنيس خاتم المبهمة فالأم سكينة حين تغسل خاتم يقول عنها النص (..تمرر سكينة يدها على تضاريس ذلك الجسد الشمعي، تتمم على ملامحه المسنونة مثل صعقة بهاء، تسري من لوح الكتف للوح الحوض وتتوقف هناك فلا تهبط، ثم تصعد من راحة الركبة لراحة البطن، ولا تتوغل لقلب الغيمة، تتحاشى المواجهة مع جنس ذلك الكائن من الشمع) الرواية ص٤٢.

ويظل طقس هذا الاغتسال مشيرًا إلى حالة التكتم هذه... (جمر بمصطكا يتخلل مالم تتخله يد الأم،

يحصن العضو المتكتم على هويته...) الرواية ص ٤٢.

... وإذا جئنا إلى خاتمة الرواية، وجدنا تحقق ذلك الخوف الذي عبر عنه السرد حين الولادة، كما أشرنا سابقا، وجدنا الفتنة بين الأمرين، ووجدنا الجند الذين يطوفون على البيوت يستأصلون شأفة الذكورة، يفتشون بيت نصيب، (اليد تتجه لما بين الساقين في محاولة سريعة للتحقيق من الهوية، حين مست اليد خاتم توقف قلب الشيخ نصيب...) الرواية ص ٢٥٣.

وباستئصال خاتم، يقف دار نصيب، كما تقول الرواية...(مثل عملاق مخصي وسط وابل العمائم الحمر) الرواية ص ٢٥٤، ويردد النص الروائي بعد ذلك عبارات دهشة ذلك الخاتم لخاتم من قبيل: دهشة الخديعة، انكشاف ما بين ساقي خاتم، غدر الاكتشاف...وهنا يمازج القارئ أولئك الذين عايشوا خاتم، وعايشوا ذلك التكتم على هويته، على الرغم من سريان الأنوثة في السرد، ويعايش أيضا تلك الدهشة التي أحدثها تحقق التوجس، والخوف من نذر الفتنة، وتعري الجسد حين الموت..أي أن النص استطاع أن يحافظ على إضماره، وأن يسير قارئه وفق السنن الذي ارتضاه لقولبة شخصيته المحورية خاتم...على الرغم من تلك الإشارات التي يبرق بها عن هوية خاتم.

تجعل الرواية ولادة خاتم في حالة لشق النور... وكأن ذلك الشق هو إضاءة الطريق المختلف الذي تجوس به تلك الشخصية عالمها...فالوليد لم يصرخ، بل (بدأ دخول الدنيا بركل العتم حتى شق لنفسه كوة نصاعة في المبيت) الرواية ص ٢٣.

ويداخل ذلك الاختلاف هاجس نهاية التوقعات والتطلعات للمسألة المرغوبة في دار نصيب، والمبحوث عنها بشغف، وهي حالة الذكورة...

(مثل يراعة راقبته سكينة، وعرفت فيه خاتمة الصراع لإحياء الذِكرّ، عرفت سكينة تلك الحقيقة في نار سرت وسلمت بطانة حوضها المتهتك بالوجع) ص ٢٣، حيث يلتبس الذكر بالذكر، من خلال ذلك الحرص على تبني الشيخ لـ (سند) ابن عبده (فرج) والحرص على إلحاقه بقرابته عن طريق الرضاعة، حيث تمتد الرحلة إلى المدينة المنورة للرضاع من شقيقته زين.

ومع ولادة (خاتم) يأتي إخلاف المتوقع عن طريق سكينة (زوج نصيب) التي لا ترضع (سند)، حيث تكتفي بإرضاع وليد صلبها (خاتم) الذي يظهره السرد بخطاب التأنيث (ضمت خاتم لصدرها بعنف، أوصدت على ثديها طية الصديرية الناصعة، ترك قطر الحليب ظلاً طويلاً رطبًا على بياض القطن، مثل وحش يذود عن حمى، زاد تشبثه بخاتم، ثم عادت تلغم وليدتها الثدي الآخر النافر بكنزه) ص ٢٨، حيث كان هذا التأبي مثارًا لتأويل الحماية للبنها، لمن أصبح مجسدًا لحالة الذكورة المفقودة المطلوبة، وكأن الذكورة أصبحت مسألة تتكون من التنصيب أو الإعلان، حتى لو فارق ذلك الجسد أو فارق التأنيث المصطلح عليه لـ (خاتم) والمبثوث في خطاب السرد، حيث كان ذلك النكوص عن تعلق سكينة بذكورية (سند) موصولاً بنيتها الحاسمة التي تأولها السرد (لا أمل من آمال سكينة تعلق بذاك الذكر، مثل محارة عتيقة كانت موصدة على نية حاسمة في تخليق استمراريتها من لحمها ودمها) ص ٢٨.

ويدخل بنا السرد إلى أثر تقلب (خاتم) بين التذكير والتأنيث في ذاتها وفي من حولها، فمن إجابة (خاتم) عن التقلب بين الحالين يأتي قولها (أحب النقلة بين الشيء وما بعده، وقبله أو وراءه أو نقيضه، أحب مراقبة النساء، الدخول في مجالسهن وأسرارهن، لكن لا أريد أن أكون سرًا محبوسا هناك، لا أريد أن أخبأ وفي الوقت نفسه لا أريد أن أنكشف..الآن على الأقل لا شيء يزعجني في هذا الوضع) ص ٦٠.

أما (سند) فهو في معضلة من تقلب (خاتم) بين الجنسين حيث يظهر السرد مسار الحوار التالي بينه وبين خاتم. «تأملت في سند ثم سألت (أنت هل يزعجك الأمر؟)، نظر إليها كمن يبحث فيها عن إجابة هتف: «لا أعرف! إنه يحيرني..أحيانا لا أعرف

كيف أشعر نحوك كما أشعر نحو ولد أم نحو بنت..» (أيختلف؟!)».

(بالتأكيد..) ص ٦٠.

ثم بين السرد خضوع (سند) لقوة طاغية من ذلك التقلب بين الحالين، قوة تشعره بالقوة ثم تجرده منها (الآن أشعر أنك خاتم البنت التي تثير في نفسي الرغبة في ألا امنع عنك شيئًا مني، أنت كبنت تشعرني كما أن ليس في الأرض أجمل مني وأقوى وأقدر، وفي نفس الوقت تجرديني من هذه القوة في مواجهتك..بينما بعد قليل وحين نخرج نجمع الحجارة من الجبل أو نركض نحو الحرم أشعر بأنك منافس وأن بوسعي أن أغلق نفسي..) ص ٦١, ٦٠ وهنا نجد أن هذا التكوين لهذه الشخصية السردية المتقلبة بين الجنسين قد مكن من استبطان هذه الشخصية لكلا العالمين، وقد حل إشكالية السارد في الحركة عبر وشائج العالمين، وعبر مفارقاتها..حيث كانت هذه الشخصية قفزا على الحدود المغلقة بين العالمين، وإشعالا لجذوة التواصل بينها في حدود محطات السرد التي وضعها لذلك، في حدود جعل (خاتم) أنثى في دار نصيب، وأنثى تظهر بمظهر الذكر في دار تحفة، وبمظهر غلام في الخروج، وفي الحرم، وفي الحلقات..وكأن ذلك الأمر ما هو إلا اختراق مؤقت للحدود التي يضعها ذلك العالم بين التذكير والتأنيث، ومسايرة لحركة الحياة الاجتماعية حول التذكير والتأنيث..حيث جاء التقلب مبررًا بمبررات اجتماعية..حيث كان عدم الجزم بجنس خاتم سائرًا في نسق الخوف من استئصال الذكورة، والتمظهر بالذكورة سائرا في نسق الشغف بالذكر لهذا الشيخ ولهذه الدار..وقد نجح ذلك الاختراق في أن تتأول تلك الشخصية التقاء العوالم، وأن تكاشف المجتمع بالمخفي والمقصى في حياتهم، حيث حل الغناء في بيت الأكابر، وفي ذريتهم..واستبطنت تلك الشخصية عوالم الشقاء التي لا تعرفها عوالم النعيم، حيث تفتح تلك البوابات (لبنت النعيم، لبنت نصيب المعلقة كقنديل بين تحف الذكور والإناث!) كما يقول لها هلال ص ٧٧.

ولقد جاء حوار هذا الشخصية (الخاتم) مستبطنا تأويل هذه المسألة، ومحتجا على التمظهر والتصنع، حيث جاءت كلمة (تحفة) مشعرة بذلك التجميد الذي آلت إليه حيوية الشخصية.. كما جاء الحوار مجسدا لحالة التراتب الاجتماعي، حيث أخذ (هلال) يواجه (خاتم) بفظائع الأكابر في الأشقياء، وجسد النص من (هلال) محركا لهذه الشخصية في تلك العوالم، حيث أدخلها عوالم الأشقياء، وعايش لحظة النهاية لـ (خاتم) التي أشرنا إليها سابقا على يد جنود الفتنة..

وكانت مقولته عن (خنوثة) خاتم مقولة فريدة له عن هذه الشخصية التي يشتعل بجذوره تواصلها وتعرفها وتنقلها بين عالمي النعمة والشقاء، والتذكير والتأنيث..يقول لها عند وقوفها على احتضار (مهراس):

(سلام؟! ابنة نصيب الخنثي محروسة مبخرة من شياطين هذه الدنيا، هذا إبليسهم الأكبر لم يسلم من شره أحد لا الأطفال ولا الكبار، لا الإناث ولا الذكور..)ص ٨٦

ولا يخفي السرد احتجاج (خاتم) على انصياع الأنوثة للذكورة،ففي ليلة عرس ابنة جيرانهم، قالت الرواية عن (خاتم):

(..كل جسدها تاق لاختراق الصفوف، وحمل تلك القمرية بين ذراعيها، والفرار بها للأسطح..)ص ١٢٤

ويجعلها ذلك ترغب وتنفذ تلك الليلة التعري من ثياب الأنثى (في طريق ألقت بمحرمتها وصدريتها، وتاقت لثوب من بياض الرجال يلمها..أرادت التعري من ثوب الأنثى ذاك ألقت الثوب..) ص١٢٤, ١٢٥، ويبلغ التأفف من الأنوثة والضجر من علاقة الذكورة بها إلى أن تتصور ذلك مذبحا للأنثى (كانت على يقين من أن بنت الجيران قد سيقت الليلة، وتحت أنظار الجميع لمذبح..)ص٢٥ وكان ذلك النفور من التأنيث فيها هو الذي يخترق بهجة المتحدثين عن العرس (انقضى سابع العرس، وحين اجتمع النسوة في خارجة البيت يسترجعن بهجة العرس، قاطعتهن خاتم (لن

أدع رجلا يذبحني على أريكة..)ص١٢٥

وتمضي في ذلك التعالي على التجنيس في الزواج، وفي الصوت، وفي الثوب (مالت البنت الولد للصمت..صارت تفتش عن صوت أو ثوب أعمق من هذا الصوت والجسد القابلين للتحريف بثياب أنثى أو ذكر..) ص١٢٦

بعد هذا نستطيع أن نقول: إن تجنيس خاتم الروائي كان حركة حية لفكرة الأنوثة والذكورة..تحمل نظرة السياق الثقافي، وفي الوقت ذاته تحمل في اختراقات تجنيس خاتم، وفي فعلها، وفي هواجسها النقد الثقافي لذلك الانقسام الاجتماعي، الذي امتد بفعل تيار تلك الحركة إلى نقد الأنساق الاجتماعية، حيث كانت حركة السرد متتبعة لذلك في حركة تجوس الاتجاهات المختلفة... لتستبطن الصلات المجهولة... وتقطع حدود القواطع المزيفة...

ولقد جاء ذلك النقاش في دار (تحفة) عن الذكورة والأنوثة، وعن الإدارة الاجتماعية وسطوتها على الإنسان مجسدا هذه الحركة، وباثا تأويلا حملة عقل (زرياب) أشعرتنا الساردة فيه بتعاليه على فهم من حولها..تقول زرياب (بنت في ثوب ولد، خاتم إنسان ومثلما خطفونا من أهلنا خطفوه من جسده) ص١٤٠. وهنا يأتي التأكيد على حالة التشابه والتماثل بين حالين،حال الخطف من الأهل، وحال الخطف من الجسد..فكأن عدم الاستقرار على حالة التجنيس لخاتم مساويا لحالة الانفصال عن الأهل، وحالة الضياع التي يعيشها هؤلاء البنات في دار (تحفة)..ثم أخذت تؤكد (زرياب) على ذلك الضياع في جسد خاتم الذي يساوي ضياع الأصل، وضياع الحسب والنسب، ويعني انفصال الجسد عن لغته، ذلك أن استقرار الجسد في وضع معين يعني تحركه بلغة معينة يستقر عليها فهم المجتمع، وتجاوزه لذلك يعني دخوله في نسق الزيف..إلا إذا استطاع أن يمتلك لغة خاصة يتجاوز فيه ذلك الانفصال إلى اللحن الكامل..تقول زرياب (نقلوه لجسد لا هو بالذكر ولا هو بالأنثى) س١٤٠ لكن خاتم- حسب قول (زرياب):(انقلب على الاثنين، لم يعد يعرف كيف يسترسل في وجه ويجمح، وهم ينقلونه في المناسبات التي تريد وجها نقيضا في كل لحظة) ص.١٤٠.

ويرتد عدم التجاوب مع هذا الحوار (حين لم يعلق أحد بقول أو لمحة فهم أو اهتمام) إلى (زرياب) بالحنق حيث تسترسل باحثة عن لحن الكمال، ولغة ذلك الكمال في النفس الإنسانية (كلنا ذكر وأنثى، لكن المشكلة في الوقت..متى يدوزن آلته؟ متى يلعبها لتشطح في لحن الأنثى أو بالعكس، متى تنقلت آلته لتعطي نفسها اللحن الكامل الذي تتحاور نغمة الذكر بنغمة الأنثى في نفس الرنة..) ص١٤١.

وهكذا نجد فكرة التجنيس، والتمرد عليها تأخذ حوارا مختلف الاتجاهات فهو هنا حوار أحال لعبة التحايل على التجنيس إلى قالب مخادع، وأنه يندرج في سياق الفواصل الاجتماعية بين التذكير والتأنيث..وأن النفس الإنسانية حين تجاوز ذلك تمضي في لغة الكمال التي تحوي النوعين..كما يتجلى في لغة العود..الذي يتجسد في إجابة الشيخة (تحفة) للسقا اليمنى، حين سأل (بيأس: حرمة ولا رجال؟) حيث قالت الشيخة (مالك علينا سؤال، نحن لا لنا في الطاس ولا في الرأس، هو طالب عود ونحن طالبين طرب، لا عاشق ولا هيمان، وافقناه ووافق هوانا، كيف نجازيه؟ بالفضول!)

ويقف بنا السرد على استبطان الذات لهذه السياحة بين الجنسين،حيث تستبطن خاتم ذلك في لحظة انقطاع إلى ذاتها، وإلى الصمت في لحظة من اللحظات السرد التأملي الطويل الذي تأتي به الساردة أولا استبطانا لحالة خاتم خبرا عنها حين تقول (هنا إمام، على حنية جسد المحراب الغارقة في الغيب كان إمام لا تعرف ما يقول) ص.٢٣٢.نحن هنا أمام لحظة استغراق في الصمت، ولحظة استماع لما يقوله هذا الصمت الذي جسد التأمل في مرئياته في المحراب المهجور، وفي سمعه لحفيف الريح، وفي غوصه في عمق التاريخ..جسد حيوات تتكلم، وتوجه وتستبطن (كان

يخطب في صمت).. وفي لحظة الاستماع للصمت وتجهير الصامت، يأتي استبطان (خاتم) لجنسها الصامت كذلك، حيث تقول الساردة (غرقت خاتم في تلك الخطبة، وجاء جسدها يتكشف لها لأول مرة، تأملت في أعضائه إلى معقل تلك الرابطة من جياد..) ص٢٣٢، وتأتي إلى هذا الانكشاف لتحار فيه (تحيرت أين تقوده، بوسعها الخروج من ذاك المحراب مباشرة للمسعى وسط الحوانيت تقف وتختن هذه الصورة التي ظلت تذبذب بها من ذكر لأنثى، بوسعها الوقوف جرداء لتنتصب من جديد في جنس وحيد..) ص٢٣٣, ٢٣٢. لكن ذلك الهجس بالتحديد لا يلبث أن يتراجع (لكن هذا الخوف من قفل الأبواب يردها، ماذا لو انغلق الباب أمامها، وتلك العوالم المخفية التي لا تنفتح إلا لجنس دون الآخر..) ص٢٣٣.

ولا يلبث السرد أن يحيل تلك الحيرة التي يحكيها عنه إلى خطاب لها مباشر، تخاطب به ذلك العالم الصامت الذي تلتصق به في المسجد المهجور، وتستحضر فيه محاور تفضي إليه بذبذبات حواسها وأسرارها، فتقول وتبث من إضمار في الذات يستبطن ذلك الوجود الذي بدأ يتجسد لها، في تلك اللحظة المكاشفة لعالم الصمت، ولعالم السر (بسطت كامل حواسها لتلك الحلمة في جسد المحراب، أضمرت: (حين يكون جسدك من صخر لا يعود يحفل بالأقفال والقوالب، قل لي كيف تختار صوتك كل صلاة؟ أي نبرة هي للريح: نبرة ذكر أم أنثى؟ هي أيضا لا تحفل ما تكون؟ أنا أيضا لا أريد أن أحفل..) وكان ذلك استحياء من عالم الحجر الصامت الذي يستنطقه السرد، على نحو يجاوز حالات التجنيس..لتبقى في صمت عن التجنيس..لكن استحياءها يستحضر قلقا يراوده من ذلك التحديد فتقول(لكن هناك مفترق طرق يتقدم صوتي، أنت جعلتني الآن أراه قادما، يريد أن يشق جسدي أو يحملني على جناح، أنا لا أريد أن أطير، أريد أن أغني، لو تبتعد المفارق عن طريقي..) ص٢٣٣, ٢٣٤.

إن السرد هنا يقف بنا على مواجهة التجنيس، يقف بنا على تمني خاتم أن يبتعد ذلك التوقيت، لئلا تحرم من عالم العود..فكانت في غمرة حوارها في ذلك العالم الصامت تقول (قل لها: تتركز في عقدة الطرق) ص٢٣٤.

وبعد أن أيقظ السرد هذه اللحظة الحوارية التأملية الاستبطانية من (خاتم) لجنسه في حوارها مع لحظة الصمت..عاد السرد ليعلق على هذه اللحظة، ويطرد له عالمه..ليقول (..لم تعرف خاتم من أين تطلع تلك الحيرة، خوف تفجر فيها بغتة ومن لا مكان، لم تعاينه من قبل، لكنه اكتمل ويباغتها هنا في صلاة الصمت هذه) ص٢٣٤ وهكذا كان تجنيس خاتم حركة لحوار السرد بين الذكورة والأنوثة..قلبه على حالات التلقي الاجتماعي له من إعزاز للذكورة وخوف عليها..ومن انفتاح وحركة لها، ومن ارتهان للأنوثة في عوالم محددة، وقلبه على حالات الاستبطان للتجنيس، من خلال قراءة الآخرين لهذه الحركة المتقلبة. تلك القراءة التي نما فيها هاجس بمجاوزة ذلك التحديد في اللغة التي تعلو على ذلك في لغة العود، وما عضد ذلك من استبطان ذاتي لحالة التقلب هذه يحمل هاجس الارتياح لعالم الصمت عن التحديد، ويعضد اللغة التي تجاوزه في لغة الكمال في الصلاة والريح..

حركة تقابل العوالم

لقد استثمر هذا النص تقابل العوالم، وجعل ذلك حركة حية يتجسد من تقابلها تلقي واستثمار صراع شخوصها، ورؤاها لتلك العلاقات التي تنبت على تلك الحدود والفواصل القائمة في حدي الاختلاف ووجهي التقابل..

ولد جسد النص حركة التقابل بين الذكورة والأنوثة ممثلة في تقلب (خاتم) بين الجنسين –على النحو الذي تمت الإشارة إليه سابقا وظاهرة في علاقات أخر، سنأخذ نموذجا لها من علاقات الشقاء والنعيم، التي جاس بها السرد حركة الحياة في مكة.. حيث أظهر النص بيوت مكة الكبيرة وفي مقدمتها بيت

نصيب الذي يحتضن (خاتم) وما ترفل فيه هذه البيوت من شارات العز، وإمارات الوجاهة في الوقت الذي أظهر على حواف هذه البيوت، وفي أقبيتها ما لابد من وجوده من العبيد، وإسطبلات البهائم حيث يلتصق أولئك وتلك بسمت العز الذي ترتديه هذه البيوت، فبعد أن يظهر النص علو بيت نصيب على جبل هندي يقول (كل من ولد أو انضم لذاك البيت تعايش حتى ألف العلو في المقام)ص٦، ويقول: (إلا أن ركائب الدار وعبيدها ظلت ترفل في العز، ولم يخامرها حس الإفلات) ص٧.

ويتحرك السرد بـ(خاتم) مع (هلال) من مقام النعيم هذا إلى مقام الشقاء في الضفة الأخرى لجبل هندي الذي قسمه السرد ضفتين بين ذينك المقامين، يتحرك السرد بهما ليمر هلال بخاتم على أولئك الذين تنعدم في مأواهم لغة الطوابق، والأفنية، والبرك، والأقبية لتحل محلها لغة الجريد، والردف، والجحور..

(..كان يمر بها على أجراف وأزقة يتوزعها بشر متربون، يأوون لكن ما يمكن أن يؤوى، يقيمون حياتهم بين الردف، وتحت جدار الجريد، وجذور النخل، وطواويل الخبز الخشبية ينامون ويستيقظون في تلك الجحور التي تزدحم بقادمين جدد لا ينقطع سيلهم لدنيا الحميم) ص٧٧.

ولم يورد النص هذه المقابلة ساكنة ومستقرة في حدود مواقعها ومراتبها، بل وجد حيوية السرد في ذلك التوتر الذي تعايشه حركة عالمه، حين يتقصى عالم الشقاء، وفعل عالم النعيم في استنزافه وتسخيره..فالنص عبر (هلال) يوقف (خاتم) على حياة تتقابل في عالم الشقاء بين الدعة والسكون لدى الأباء، والبحث عن لقمة العيش لدى الأبناء، ليقدم لنا حركة الشحاذة في سلسلة متصلة من عادات تحكم نظام هذه الحرفة حيث تستقبل (خاتم) هذا القول عنهم (هذه بوابة التنابلة، هؤلاء السلاطين، وجدوا أنفسهم مزروعين هنا، وهكذا سيجدهم عزرائيل، يقطفهم من نفس البقعة، مهنتهم ليلية، يصلون العشاء يبدأون السعي للإنجاب، يرسلون أولادهم لجمع الصدقات من التكايا والحرم، حتى إذا بلغ الولد زوجوه لينجب الشحاذين، فما أن يبلغ الابن الخامسة حتى يتقاعد الأب ويدخل في سلك التنابلة..)ص٧٨

لكن هؤلاء التنابلة يقابلهم آخرون، يحكي السرد خبرهم بقوله: (لحقتها عيون جائعة، عيون لم تعرف النوم من أيام منهكة تغزل، وتواجه نيران الأفران، وتقص الحجارة لإعلاء، وتقوم بالأعمال التي قد ترفع لها من فتات المدينة القاحلة..)ص ٧٨

وأمام نظرات هذه العيون، وتأمل (خاتم) ينقلب السرد إلى حال حوار بينها وبين هلال، الذي يقرأ سر الشقاء، ويكشف المسكوت عنه في تلك العلاقة التي يستنبطها بين عرق الشقي وجهده، وبين نعمة السيد وتسلطه، ليقول لها في حال تشف وفخر (هذا مكاني وأبي طاس (يقصد بالإشارة مكان تلك العيون العاملة) لا في تكية أبيك، لكن جبن المعلم طاس جعله يقبل فتات أبيك على العرق في سبيل اللقمة..)ص٧٨ ليشحن الحوار بالتوتر حيث يقول السرد:

(تملك خاتم ضيق، هتفت بغيظ:

وما شأني أنا بهذا الكلام قله لأبيك..) ص ٧٨، ٧٩ قاطعها بحقد..) ويأتي كلامه فائضا بالغيظ من ذلك الواقع الذي (اصطخر) الأشقياء، موجها الكلام إليها ليجعل إياها نموذجا لذلك..فقال:

(وأقوله لأبيك أيضا..أتعرفين كيف ينبت داركم والتي تصطاد المتعلمين لدهاليزها، تحييهم ببقايا موائدها، وتميتهم بإحسانها؟ من بيع اللحم الحي، بيع أبناء هذه الضفة من الجبل التي يسمونها الحميم، كون أبيك أقلع عن الحرفة الآن فهذا لا يطهركم وينبت لكم أجنحة ملائكة، بيتكم دوما كانت تغرف الأجساد والأرواح من هذا الصوب من الجبل وتبيع لذلك الصوب، وتعلو وتتطاول فيها يربى أبناء هذا الجحيم ليصبحوا صالحين للبيع بذاك الصوب..)ص٧٩ ويدفع هذا الكلام خاتم إلى استدناء ذاكرتها، واستحضار قراءتها، ليقول السرد (شعرت خاتم تماما بما قاله هلال: لكأن ضفة هذا الجبل تشيخ، تصب

طفولتها وشبابها في الضفة الأخرى حيث تقوم دور الأعيان ودارهم) ص٨١ ويظل السرد يجوس حالة التقابل هذه التي يتحرك بها بين حالات الأحياء والنفس وتقلبات الزمن فما بين حالات الشدة والرخاء يرسم لنا السرد كيفية التصرف التي تظهر لمجتمع مكة قدرة تنظيمية وتخطيطية لأحول معاشهم، حيث يأتي ذلك مجسدا في براعة بنات (تحفة) (للامريام وهاجر موهبتان في اختراع وجبات من أبسط الزاد، في فيض وشح لا يعجز المطبخ عن إطعام الشيخة وبناتها، في صباحات الرخاء تشيع الحلاوة التركي من دقيق وسكر، وعريكة الدخن، بالتمر، والكسكس، والحلاوة الشعيرية، بينما في الشح تتسيد فئة الخبز الناشف بالخضار المجففة)ص١٥٧, ١٥٨. (في صباحات الرخاء تجد للامريام وهاجر منهكتين أمام بسطات الخضار، يقلبانها في الظل وتعالجانها بالسحق والطحن وتتكاثر على الرف قماقم مكتنزة بربيع وصيف لتصمد لأيام العوز)ص١٥٨.

ويظل النص يقلب هذه التقلبات وإمتداداتها في أحوال الشخصيات بين أصل الموطن وبين المستقر، بين عالم الأهل وعالم المال، ومنها التقابل بين علوم الظاهر لدى الشيخ مستور وبين العلم التأملي لعالم الحجارة لدى سند، مما جعل خاتم تقول للشيخ عن تباهيه بعلم التواريخ والجغرافيا والمدن (لكن يا مولانا، للمدن تراب وحجر كيف تستنطق الذهب وتخرس الأرض. أنت لا تسافر على محفة وذلك لكي تحفر معالم الطرق قدميك، فكيف تدخل المدن حابسا نفسك في قمقم حتى يدخلونك لمجلس كبير من الأكابر فتطلع؟)ص٢١٢, ٢١١.

وينقلنا ذلك التقابل إلى تأمل عالم الحجارة لدى سند (فشلت لغة الكتب في تطويعه أو حتى مسالمته لكن لغة الحجارة قربته أخذته لخزائنها السرية بسطت له وقلدت، لغة الحجارة صارت لغته بكل مغالقها، بريقها وخفوتها، صفاؤها وشوائبها تمنحه ولا يكتفي، كلما انفتحت له مرتبة اندفع للغوص في المرحلة التي تليها،..)ص٢١٣.

حركة الرواية مع روابط العوالم:

قام بناء هذا النص على استبطان الحركة بين علائق هذا العالم الذي يجري فيه ويعيش نهر النص، ويسري في ضفافه..ولقد قرأ النص كذلك حركة استبطان الشخصيات لحركة غير منظورة تلحم بين العوالم، ورفد ذلك بالساحة عبر هذا الاستبطان، وفتح مساحات التأمل..ويظل الماء جريانا وتدفقا ونغما..يظل سريانا لذلك التوحد المقروء في جسد العالم، يبدأ ذلك اللقاء بين هلال وخاتم (صراخ جسدين في موسيقى كونية، ودائرة من رجفة الطير والوحش، والهوام تتسع، تتسع أنفاس المختبئة للمطر، المختبئة للحياة للشمس، المحمولة بالسيل، أنشوطة تتسع في تلك الصرخة المتوحدة) الرواية ص٣١ ليئول ذلك إلى انفتاح عالم آخر للقائهما، وإلى امتلاكها مفتاح هذا العالم (اتفقا فيما بينهما أن هناك أغنية مختبئة في كل شيء، وأن لكل أغنية بابا، وللباب مفتاح ينتظر بقلب خاتم، لذا لم يعد بوسع خاتم التأخر على هلال بالمفتاح..)ص٣٢ وكان هذا السريان فاتحة لقراءة الأحوال والألوان، فهلال يفسر لونه بذلك الالتقاء مع شمس الأغنية، وأن شمسها هي التي أصابته بسمرته الشفافة مثل زمردة..)ص٣٣ مما دفع خاتم أن تفعل مثله (وكانت خاتم تلصق وجنتها ثم الأخرى للأرض أكثر، تغوص قساوة الجبل في طراوة وجهها، بأمل أن تميل تلك الشمس بشرتها للسمرة..)ص٣٣

فيقول لها هلال:

(لا يمكن أن تعطيك الشمس زبرجدة أنت أيضا، أعطتك الشمس ياقوته..)ص٣٣ وكان هذا الفيض التأملي يصيح حتى يستمع إلى غناء الصمت (هناك صمت يغني وراء الصخب في جوف الحيوان)ص٣٣.

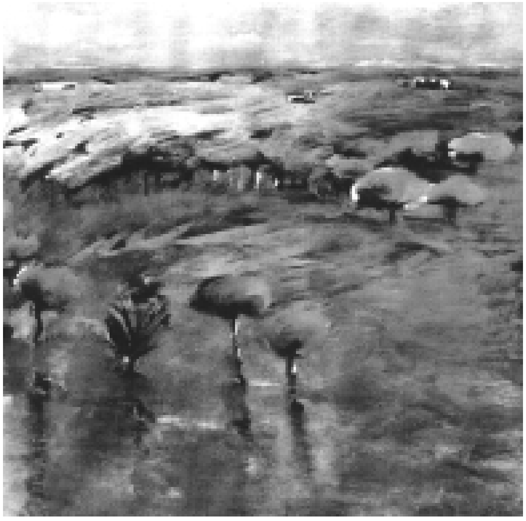
وما ذلك إلا لأن السرد جعل هلال وخاتم يعايشان هذا الفيض، وينبت بينهما علاقة تفهم لهذا الذي يربط الموجودات، لذلك عندما حظر عليها هبوط الدهليز، قال السرد (قام صد بحجم جبل فيعقعان

بقلب الأغنية، تلك التي اتفق هلال وخاتم أنها تختبئ لهما في الموجودات) ص٣٩,٣٨ ويظل هذا السريان الذي تكشفه عين السارد أمام مسار الشخصيات حركة حية، مما يجعل مرئيات الشخصية في لحمة عن التناثر، حيث تأتي متناغمة مع تناغم ذلك الاستبطان الذي يمنح الأشياء حيوية التلاقي، فخاتم التي تنقلب في الجبل، تبحث عن تجويفات تصلح للنقر، يرصد السرد تلاقي مرئياتها، حين يقول (تتجول أسفل قلعة الأتراك، هناك بقايا مدهشة لا تعرف أصلها قادمة بذاكرة أمكنة بعيدة، ذاكرة جوالة تعطي للنقر دنيا، تمنحه من دهشتها تطوف خاتم، تنحني على كل حجر، ترصد خاتم بين حين والآخر لمعة الشمس على عمامة سوداء، أو على بندقة، تلمح طلقة عين بحجم كوة البرج، عين تطلق نيرانها من كل الكوات دفعة واحدة..)ص٥٠

ويمتد هذا اللقاء بين العوالم، ليشمل عوالم الدنيا والآخرة..كما هو الحال عند الباعة، وهم يطلبون الله حال عملهم لكسب رزقهم (يا فتاح يا عليم، يا رزاق يا كريم..ويدخل الباعة طقس الاستفتاح، هذا الطقس يأسرالصبيين، هناك تداخل في طقسين يأسر خاتم، السلاسة التي تجمع بيع الدنيا لبيع الآخرة يستحوذ على خاتم، تلتقط موسيقي الأجساد في نبشها عن نبع سماوي مقدس، ونبع سفلي حميم، كل جسد يطوي خيالات النبعين، ويمضي ينتقل بين أرض وسماء)ص٩١ وكان لهذه الحركة جريانها داخل الشخصيات، وفي وعيهم، إذ صبغت حركتهم وفيضهم التأملي بهذا الاستبطان لما يختفي في عوالم مرئيات، إذ هيأ السرد شخصياته لتلقي هذا الفيض الباطن، حيث يقول لسند، وهو يرقب عمليات الجلي (نظرك في قلب الحجر كنظرة في طالعك، مالم تتأصل في أعماقك ذات المائية، وقوة الشعاع، وصفاء الصفة والخصال، فلا سبيل لقراءة الحجر الكريم، بعد هذا يبقى أن تتعلم كيف تحمل الجوهرة على أن تعطيك من خباياها، أن تنظر فيك، مالم تتكرس للحجر الكريم دفعته للانطواء، للانتحار..)ص٩٠.

ويبلغ هذا اللقاء بين الذات والمرئي، بين الصوت وما حوله أن يحكي لنا السرد عن علاقة مزاج ضفتي جبل هندي في صياغة اللحن (..أدرك أن للجبل في هذه الضفة المنفية مزاجا ناريا يتحكم في المدرج، وغالبا ما يميل إيقاع مقطوعاته للحدة كلما بلغ ضفة الأبالسة، يميل للتقشف، ويتحشرج بجوع لما لا يجئ ولأحلام لا تملك أن تتحقق..بينما ضفة دراهم إيقاعاتها غالبا ما تميل للترهل، للإعادة حتى يكسرها إيقاع عرس أو موت..)ص٢١٩ وقد أدت المتابعة السردية لهذه الروابط إلى تأويل يكشف عن السارد، ثم يلقيه على لسان الشخصية، ثم يقرأ تأويله مرة أخرى، أي أننا نعايش حركة دائرية لهذا الفيض التأملي الذي تزرع فيه الشخصية ما بين السرد، وما بين حديث الشخصية، ثم تأمل السارد لذلك الفيض..وما ذلك إلا سير في حركة النص، ونمو بالقراءة التأويلية وعيا وحكاية ثم قراءة وتأويلا..ففي لحظة لقراءة سفر ياقوت لما في نفس خاتم من استكشاف لعالم الحجر يقول سفر مخاطبا إياها وسند (..محبوس أنا خيال تلك المرآة/المملكة، ولا عرش لعطب في مسامي، السلطان للدورة/للذاكرة الكلية، وحدها مملكة الحجر لا تؤدي جزيتها للعطب، وإنما لتلك الذاكرة التي تكنز ولا تفنى..)ص٩٦

ثم تأتي قراءة الساردة لوقع ذلك الكلام على خاتم وسند لينقلنا إلى جو الرهبة الذي أحاط بالمكان من ذلك الكلام..وليجعل القارئ في حركة الانتقال إلى أفق ذلك الفيض التأملي، حين يشهد الشخصية وهي تنتقل إلى حركة وذاكرة ووجود جديد، لتقول (لم تلتقط خاتم المعنى بقدر ما انشغلت بتلقط ذلك الإيقاع القدري الأبدي المصيري بصوت، لم تأخذها الكلمات بمعانيها وإنما بوقعها، إيقاع اعتراف وكشف، إيقاع روح تلفظ أنفاسها للدخول في موسيقى كونية يتشاركها ذلك القبو والمسعى فوقه والحجارة التي.. لم تتعرف وجها غير وجهها الأزلي/ مرآتها/ مملكتها التي يحاول سفر ياقوت الإفصاح المعتم عنها)ص٩٦. ■



فصل العطر

فريـــد رمضـــان *

١- مطلع الأسوار

تنسى الجهات، التي تختبر الدم، وهو يطلع مثل الطّل في ليل النشيد، تنسى زهرة الثلج وهي تغادر مرفأ القلب قبل أن تهتف لما يصنعه الموت في جسد يختبر دقائقه الأخيرة، قبل أن تخطف اللقاء الأخير معه. تجالسه مثل مديح الملوك، وتنفي روحك لتصنع من هذا الورد عطراً أخيراً. تنسى الجهات وتذهب دون حراس، وندماء، دون هتافات أخوية تتوالد مع الاختلافات اليومية.

بين أخٍ وأخته.
بين أخٍ وأخيه.
بين دمٍ وصاحبه.

كنا نريد أن نراك حيًا مثل من مات منا قبل الموت. ومثل من عاش منا قبل الهزيع. كنا نريد أن نراك، أن ننسى علاقاتنا الصغيرة بك وأنت تدلف إلى الحوارات التي عبرناها قبل جسر الحب، وبعد ليل النجمة التي غادرت ليلة الذبح. كنا نريد أن نقرأ ما نسيناه من تفاصيل علاقاتنا، بين الخبز والصباح، بين السمك وحنين الجيران وهم يتسامرون حول نجمة الدار ليلة مجيئك ضارعًا بالنسيانات.

لا امرأة تضمك بزعترها، لا أم تهديك نهديها، لا شريك يحتمل الطريق وأنت تغادر كي لا ترانا في أحزان الصبّار، وفي سعف النخيل الذي جزه أبي في ليلة القدر، دون مراعاة لمنزلة الليلة الكريمة.

* كاتب من البحرين.

● اللوحة للفنان **علي العباني** / ليبيا.

كان يقول: هذا سعفٌ.

وكنا نقول: في شهر رمضان يا أبتاه !

فيقول: لا يضير الصوم سفك الدماء. خذوا أحزان يعقوب، ولا تلتفتوا للطريق. هذا أخوكم، أصغر الورد، أكثر العطر، خذوه إلى الملك الأثير كي يكمل قصيدته عن العائلة. كي يغلق باب منفانا، وينسحب بأرواحنا التي لملمها طوال هذه السنين. جدار زاخر بكل ما يمليه الزمن علينا. في مساكن العجزة وهم يأخذون السيرة من طعم التمور ورواة الأرز. من الأثقال الطاعنة وماضي الرياح الشمالية وهي تتكسر مثل الرمان على أكتاف من رآنا بين أجنحة الأحزان وأسوار البيت.

٢- مطلع الشبابيك

نأتي لزيارتك كي لا ننسى، فتختبر ساعاتنا عبر أسئلتك التي لا تكف عنها:

- كيف أمي ؟
- ما زالت لا تعرفك.
- ولكنني هنا في زمن ينفطر بكل أطيافها.
- ما زالت لا تعرفك.
- لعلني تغيرت كثيراً
- ربما لأنها شاخت.
- ربما عصفت بها الأحزان.

وتنسحب، تتركنا في هدنة القبر نوزع عطر المشموم على الموتى، حين نعيد درس زياراتنا الأسبوعية. كان واضحاً أن العابرين يلتقون كثيراً على مشارف من مات قبل هدنة الحياة أو بعدها. تساقط من شجرة العائلة منسحباً نحو شجرة المنفى. دون أن يستأذن الريح وهي تصفق جدران البيت برسائلها التي تهاوينا وتتعبنا ونحن نقرأها، رسائل مصابة بالنسيان، تحتفي بتهديداتها اليومية في اختطاف من تبقى منا.

- لمن جئت هذه المرة ؟
- لأجلكم.
- لقد أتعبنا الحزن؟
- ما زالت ثمة مصائب تنتظر من تبقى منكم.
- بعد كل هذا !
- ومازال في الأفق الكثير.
- خذ الجهة الأخرى.
- ليس ثمة غيركم يستحق كل بهاء هذا الموت المعطر.

ربما تنسى الجهات،

أبناء وأباء وأحفاد في سريرة البيت، حيث الأصوات والنعال، وسجادة الصلاة، وعقال أبي، وما تبقى منه كغواص أختبر موانئ الإشارات الغامضة.

ربما تقرأ أمي سورة ياسين. ربما معتزلة فضاء العائلة تنصت لفريد الأطرش وهو يغني، فلا تسمع سوى بكائها. تتقدم أنت بروحك، أو ما تبقى منها لتسخر من هذه العاطفة الجياشة، ربما لأنك لم تدرك جحيمها الخاص، ربما لأنك تنسى الجهات، ربما لأن شبابيك البيت لم تعد تستر أرواحنا وهي تهب في ليالي الصيف، حين نغزل سيرة الحب بكثير من عصير الليمون.

ربما ننسى الجهات ليباغتنا بشكل مناسب، يمتحننا كلما نسينا الدرس، يموج بنا ساعة الحسرة وفيض الحديد في صليل النار، قبل أن ينفذ الحديد وتخمد النار.

٣- مطلع الصناديق الخشبية

هل رأيت من يتذكر الموتى ؟

هل رأيت أحلامنا بين أحلامهم. سنوات الفراق لا تكفي لكي نعذر للموت أخطاءه التي يكابر فيها. ولا تكفي لكي ندعوه يرافقنا في سفر من لا ينسون، ولا يكبرون، ولا يختبرون الحب، ومشاهدة الأفلام السينمائية.

تنحل المسامير ونحن نعالج قلعها من خشب كان أبي يمعن في تنجيره ليرقع به صناديق الخشب الكثيرة التي يملؤها بكل ما يصادفه في مسيرته اليومية إلى

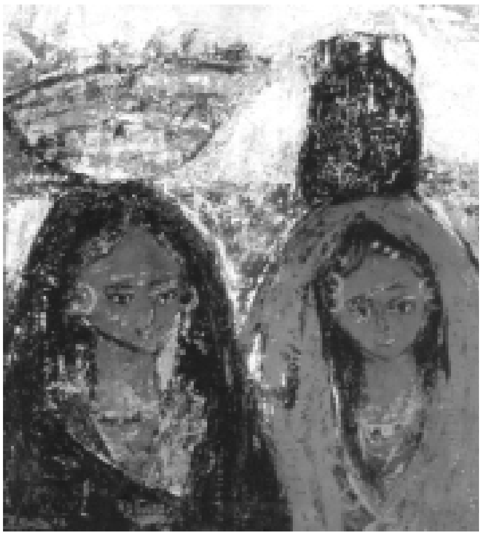
عمله الأخير، حين كان يسقي حدائق الشوارع بماء حياته ولا يكف عن التقاط بقايا أفراح الآخرين ويكدسها في هذه الصناديق.

ربما لم تنفتح على أفراح كبيرة بعد كل هذا الوقت، ربما تصدأ المسامير، فلا نقدر على إمساك هذه الأفراح التي ستظل عالقة هناك في ظلمة الخشب وهو يعتصرها كي تظل هادئة تحلم بانحلال المسامير بعد ذهابنا جميعًا.

لا عمرك يكفي كل هذه اللقاءات القصية التي تعبر نهر العائلة وهي تبدل راياتها، ولا يكفي ما سبقنا من الأحاديث البعيدة على قمم التهارم. كلما سبقنا أخٌ أو أختٌ، ليؤثثا قبور القادمين من السلالة الأخيرة لقصيدة البيت، بين الحرائق وزهرة الياسمين، تحسسنا أرواحنا إن كانت قابعة في سلة الرطب، وفناجين القهوة الصباحية، التي نرتشفها بمتعة من غافل الموت واكتشف نهارًا جديدًا. لا عمرك يكفي ولا تكفي حكايات من لا أسماء لهم وهم يتوغلون في أمواج البحر كي يقتنصوا حكايات الصيادين وهي ترتحل مع أشرعة مراكبهم. حكايات لا تنتصر على النسيان والفقد وصوت أبواق الموت، وذكرى الشواهد وهي متراصة ببعضها لتستأنس الوقت المتبقي لكل هذا الليل الذي ينثر عطره الأخير على من مات قبل الموت وبعده.

– هل قلت لي شيئًا أخيرًا يا أخي ؟
– قد مت قبل موتك.
– إذًا من هناك مع العائلة ؟
– ربما أخ آخر لم تحسبه السنين.
– هل يستطيع أن يؤنس أمي في وحشتها ؟
– ربما يستطيع، ربما يعجز.
– لكنها تعبت !
– وماذا أفعل لها. اسأل ربك؟
– هل يسمع صوتي؟
– إن شاء ذلك.
– إلى أين أنت ذاهب ؟
– إلى حيث أجد روحي.■

فصل العطر: مقطع من نص بعنوان «عطر أخير للعائلة».



نزهة ليلية

نيــروز مـالــك *

«هل تعلم أنك إذا جعلت القول الفصل للمقصلة فلا يـكـون ذلك إلا لأن قـطـع الـرقـاب أسـهـل شـيء، ولا شـيء أصعب من أن يكون للمرء أفكار..»

دوستويفسكي - الشياطين

عندما استيقظ كان ممدّداً في حفرة أشبه بقبر، تطل عليه وجوه وأيدٍ.. وجوه تقاطيعها محشوة بالخبث وابتسامات شامتة. أما الأيدي فعارية ترميه بزهورٍ غريبة لم ير مثلها من قبل.. نفض رأسه بقوة، عندما رأى، أن الوجوه المطلة فوقه، وجوه أصدقائه وأقرب أقربائه..

كان الليل في الخارج تامًا، ليل كثيف غليظ، يحيط به، وتدفعه طياته إلى الأسفل، وتشدّه إلى القاع.. ومن حوله أصوات حادة تعلو، وصرخات مكبوتة، كأنها تأتيه من بعيد، بينما هي تنبعث من قربه، لا يفصله عن أصحابها سوى جدار رقيق، وأبواب غارقة بالعتمة، بلونها الأسود وحديدها البارد.

ذاك الصوت لم ينسه أبدًا، عندما أغلقوا وراءه الباب.. حديد وطقّة المفتاح، واندفاع الرتاج الغليظ في فتحة الباب...

* كاتبة من سوريا.

● اللوحة للفنانة **تحية حليم** / مصر.

للحظةٍ لا غير، شعر بأن الهواء قد أنقطع عن رئتيه، لم يعد يملك رئتين، تجمدتا ولم تعد تعملان. وضع يده على عنقه ليرفع القيد الذي أطبق عليه، يريد أن يخنقه، بينما ظلال شبحية تمرُّ به ضاحكة، شامتة وأخرى لا مبالية..

في تلك اللحظة التي دفعوه إلى ما يشبه القبر شعر أنه يعبر ممرًا طويلاً أسودَ، كأنه نفق لم يعرف النور أبدًا.. هكذا بدت له الأحوال مع قبوعه الطويل فيما يشبه القبر، وغرقه الدائم في الأفكار السوداء، اليائسة..

عاد الصوت يخترق عظام جمجمته كسيخ النار، لا تخف، لا نريد منك شيئًا!

بدأ يستغرب عندما سأل نفسه: إذا كانوا لا يريدون مني شيئًا فلماذا دفعوا بي إلى هذا القبر، بعد رحلة طويلة في قلب الظلام والأنفاق، وهم يغلقون ورائي بابًا وراء باب من الحديد.؟!

عندما استيقظ، لم يتذكر سؤاله هذا، لأنه رأى، في غبشة الصبح عربة.. نعم عربة، كانت في انتظاره. في البداية لم يميّز العربة، إنما ميّزَ أشياء أخرى.. مثلاً، زملاءه المصفدين بالقيود الحديدية، سمع صوت بعضهم، دون أن يراهم، لأنهم جميعًا كانوا في قلب الليل، أحس بشعور كل واحد منهم، لأنه كان صاحب الشعور نفسه.. إنهم يمضون إلى الموت، إلى ذاك اللحد، الذي رآه في المنام قبل أن يوقظوه. قالوا له: تفضل لقد حانت ساعة تنفيذ حكم الإعدام.. هذا ما أخبروه به بعد الاستيقاظ.

التزم الصمت. لم يسألهم، لأنه يعرف، يُخمن. نعم يُخمّن.. فالتفت حوله. كان الليل حالكًا في قلب العربة المغلقة، أحس بحرارة أنفاس زملائه. ودَّ لو يسألهم، أن يفصحوا عن أسمائهم، ليعرف من سيُعدم الليلة معه.. ولكنه لم يفعل. كان يشعر باليأس.. وخاصة، عندما تحرّكت بهم العربة، تسير في الشوارع، إلى خارج المدينة.. عرف بإحساسه، وهو يسمع قرقعة العجلات على الحجارة السوداء، التي رصفت الشارع، على أنه من أقدم شوارع المدينة، تلك الشوارع التي لم تعرف الإسفلت بعد.. ليس هذا مهمًا الآن..

إلى أين يذهبون بهم؟! أراد أن يسأل ولكنه لم يفعل. ابتسم ببرود وأشار بيده المصفدة بالحديد بغير مبالاة، ليذهبوا بهم إلى المكان الذي يريدون.. لأنهم في النهاية سيكونون في ساحة الإعدام!

توقف عند كلمة «ساحة الإعدام» كيف ستكون؟ لا شك بأنهم سيعدمونهم، وليل حالك يخيم على المكان. حولهم ترتفع أسوار سوداء، تنيرها مصابيح شاحبة لا تفي بالغرض. إلا غرض وحيد وهو توجيه فوهات البنادق، من قبل فصيل الإعدام إلى صدورهم..

التفت إلى يمينه. أراد أن يتحدث مع رفيقه. أراد أن يعرف من يكون، هل هو أحد اللذين يعرفهم، أم أحد الغرباء.. الذين لم يلتق بهم فيما سبق.. لم يفعل، كان محبطًا، والليل يتقدّم منه، على صوت طرطقات عجلات العربة.. وهو يتوقع أن تتم عملية الإعدام في ساحة مغلقة، وضيقة لاتكاد تتسع لثلاثة أو أربعة يصفونهم إلى الحائط.. وفجأة ينهمر الرصاص عليهم وينتهي كل شيء.. كلا. هذه العربة، وهذه القرقعات، وهذا الهواء النظيف، الذي افتقده طوال شهر في القبر القاتم، الذي وضعوه فيه. كل هذه العلامات تدل على أنهم سيعدمونهم في ساحة واسعة..

وفجأة، هكذا بدا له، رأى بعض واجهات الأبنية، أو بعض السقوف، ألونًا شاحبة تنسحب على الشوارع الظليلة، التي بدت له رمادية اللون، مائلة إلى السواد، إنها أشبه بمدينة تعيش حالة منع التجول.. لا يهم.. المهم بالنسبة له أن يرى الشوارع وسطوح البنايات، والنوافذ والأبواب... حتى الأشجار الساكنة السوداء تبدو جميلة، رغم الليل الأسود الذي يغطيها.. إنها ثقيلة، كثيفة.

ابتسم. كان الضباب، رغم أن اليوم كان صيفيًا، يحول بينه وبين تلك الوجوه، التي تطل عليه من الأعلى، وهو ممددٌ في حفرته، والأيدي من فوقه تلوّحُ له بالزهور، ثم ترميها واحدة وراء أخرى، تسقطها وردة وردة، ثم يختفي وجهٌ وراء آخر، إلا وجهًا وحيدًا ظل

يطل عليه..

غريب! وجه جميل، بريء وكأنه وجه طفل، كبر الوجه وتضخم كأنه يظهر في مرآة مجسمة.. مازال بريئًا جميلاً.. ذكرَهُ بأيام طفولته التي أصبحت بعيدة، طفولته التي كان يذكرها بكل تفاصيلها، قبل أن يجد نفسه في هذه الحفرة-القبر، قبل أن يتمدد فيها كل هذه الشهور التي مرت.. نسيها! نعم نسي طفولته، ولكنه حاول أن يجهد ذاكرته ليتذكر أشتاتًا منها، يتذكر وجه أمه الشاحب أبدًا، ووجه أبيه الصارم..أمّا وجوه إخوته وإخواته، فلا يتذكر منها إلا وجه أخته الصغيرة، أصغر أخواته.. وجه بريء، ضاحك يقترب منه ويقترب حتى يتطابق مع وجه الآخر المطل عليه، ثم يختفي، لا يبقى سوى وجه الرجل وهو يقول له: لا تخف. نحن لن نطلب منك أي شيء عن الآخرين.. الآخرين الذين ما تزال تربطك بهم صلات، نحن لا نريد منك أية معلومات عنهم.. أنت بالنسبة لنا لا تنتمي إليهم.. لك وضع خاص.. هذا الوضع سيفيدك أكثر مما يفيدنا.. سنطلق سراحك.. سندعك تخرج من هذا القفص. ستنطلق في البراري كما تريد، يوم أعلنت عن رغبتك هذه في يومياتك، التي للمناها مصادفة، مع بقية أشيائك.. نعم. أنت تحب البراري. أنت تشبّه نفسك بمهرٍ.. والمهر حقًا كما قلت، لا يعيش سعيدًا إلا في البراري. سنحقق لك رغبتك هذه.. ولكن لن تكون بلا مقابل..

يزداد نضح العرق تحت إبطيه، ويتفصد عن جبينه، يحرق له عينيه، بانزلاق حبيباته إلى داخلهما..

ماذا قلت؟

لم يقل شيئًا. ظل ملتزمًا الصمت، أما البيوت والشوارع فاختفت ثانية، عاد الليل واللون الأسود يغطي كل شيء، عادت طرطقة عجلات العربة تخرق أذنيه.. عاد الرجل بوجهه الجميل البريء يطلب منه: طلبنا بسيط. هكذا قال. عُد إليهم، اخبرنا فقط بأخبارهم الجديدة. لا نريد منك سوى أخبارهم..

كان كأنه في حلم، يشعر بكل شيء يتلاشى في ذاته، لا يعرف سوى أن موته آتٍ.. إنه لا يخاف الموت. ولكنه يخاف مقدماته، يخاف اللحظة التي سيضعون العصابة السوداء على عينيه، يخاف سماع الصوت الذي سيتناهى إلى سمعه.. انتباه.. استعداد.. تصويب.. نار. يخاف هذا الصوت لو أنهم يفعلون هذا الأمر من دون ضجيج؟؟

شعر بشيء ساخن حار يفور في صدره، كأنه الدم المنبثق من جرح، أو من ثقوب خلّفها الرصاص في صدره، ولمع أمام عينيه نجمة بعيدة، لحظة خاطفة كالنيزك، أو الشرارة، أو تلك الحشرة الهائمة في ليل البرية، وهي تومض بين طياته، حشرة قنديل الليل.. نعم ذلك القنديل، يتذكره الآن. كم طارده وهو طفل صغير.. وعندما كان يقبض على أحدها، كان يفركه بين أصابعه، يسحقه، فقط من أجل أن يبقى اللون الفسفوري عالقًا على أصبعيه، ولم يقلع عن هذه العادة السيئة، إلا بعد أن انتبه خاله إلى ذلك وأنّبه، قائلاً له محذرًا: إياك أن تفعل ذلك بعد الآن.. إنه قنديل الليل أرسله الله تعالى لنا، نحن البشر، ليُنيرَ لنا هذا الليل الذي نعيش فيه. لم يستوعب كلام خاله في ذلك الليل البعيد، لم يعرف معنى قوله إلا بعد سنوات. يوم جاءوا في منتصف الليل وأخذوا خاله، ولم يتركوه بعد ذلك أبدًا، اختفى..الآن عرف أين اختفى..

سمع صوتًا إلى جانبه. كان صوت أحد الرفاق..أول الأمر لم يعرف صاحبه، ولكنه بعد ذلك عرف أنه مراد.. غريب!

اسمه على اسم خاله. خاله أيضًا كان اسمه مراد..

أعتقد أنهم يأخذوننا إلى ساحة الإعدام؟ ابتسم، أراد أن يقول له ساخرًا: كلا.. إنهم يأخذونهم في نزهة ليلية، بعد أن تعفنوا في قبورهم، في تلك الحفر الطولانية، ذات السقوف الواطئة، والأبواب الصغيرة ذوات المتر في ارتفاعها.. ولكنه لم يقل ذلك.. كان يعرف أنهم يأخذونهم إلى ساحة الإعدام. كان كل ما يحيط بهم يشير إلى ذلك. الليل، الشوارع المقفرة، العربة، وقرقعة عجلاتها، الحجارة البازلتية القاسية

السوداء.. حتى السماء، لم تعد عالية، إنها خفيضة بلون الغار، خفيضة تكاد تسحق صدورهم.. لم يعرف في يوم من الأيام سماءً بهذا الانخفاض..

ويدخل ذاك الوجه الجميل البريء إلى المشهد، تنيره هالة من الضوء الشاحب. استغرب، كأنه وجه المخلص «ضحك وهو يتذكر الحادثة التي رواها أستاذ مادة تاريخ الفن..

يقال: عندما رسم ليوناردو دافنشي لوحته «العشاء الأخير» الجدارية، استعان وهو يرسم وجه المسيح بوجه شاب من شباب مدينة فينيسيا.. وبعد ذلك بعشر سنوات، عندما أراد رسم وجه «يهوذا استعان بالوجه نفسه، طبعاً من دون أن يعلم ذلك.. ولم يصدق الفنان ذلك عندما أخبره الشاب بنفسه، يقال أن الفنان أصيب بصدمة وبأسى» لازمه سنوات طويلة من سنوات حياته..

نعم، ها قد دخل الوجه الجميل البريء إلى المشهد. ماذا قلت.؟ هل اتفقنا.؟

لم يقل شيئًا. ظل ملتزمًا الصمت. والآن وهو في طريقه إلى ساحة الإعدام تذكر، غضب صاحب الوجه الجميل البريء.. ولكنه شهادةً لله، لم يَتجعد ولن يَتقبح، بل بقي جميلاً، رغم غضبه وهو يقول له: كما تريد نحن لن نُغصبكَ على فعلٍ لا تريده.. ولكن ثمن هذا الأمر هو حياتك.. أنت حر..فكر.. معك كل الوقت لتفكر. منذ هذه اللحظة، وحتى اللحظة التي ستقف فيها أمام فصيل الإعدام. إن وافقت على طلبنا، أعلمنا..أخبرنا حتى لو كان ذلك في آخر لحظة..

والآن ثمة أمر يصحو في ذاته، وصور حياته الماضية تتصاعد، تتراءى له الأشباح، وقطع الليل غير الكامل تغطي كثيرًا من أيام طفولته، تلك الطفولة الشقية، التي لم يعد يذكر منها شيئًا، كل شيء أصبح شاحباً في نفسه، لم يعد يذكر منها سوى شقاءها، كلمة تلخص له أيام طفولته، وأيضًا يفاعته.. ولكن الأمر الذي لا ينساه، هذه الأمر الذي قال عنه ذات يوم، حتى بعد موتي لن أنساه، لأنه أقوى من أن يُنسى.. مازال حيًا، نابضًا، مزدحمًا يتصاعد في ذاكرته، هذه

الذاكرة التي حافظت بإصرار على الأمر، أمر يتلخص في ليلة واحدة، ليلة صيفية. كان نائمًا يعد النجوم السوداء من فوقه، لا يعرف أو يتذكر لماذا كان يعدُ النجوم تلك الليلة. وعلى حافتها التي تلتصق بسور الحوش الذي يسكن في إحدى غرفه السبع مع أهله. رأى أناسًا يتسلقون السور. خاف، لا بل شعر بفزع قاتل، إنهم لصوص. إنهم يتسلقون السور، أكثر من واحد.. ها هو الثاني يمشي على طرف السور بخفة متوجهًا إلى سطح غرف الحوش، رأى الثالث والرابع والخامس.. اندس في الفراش، كوّم نفسه خائفًا تحت اللحاف، سمع طرقًا على الباب.. باب الحوش الخشبي القديم، فانفتح بقوة تحت ضربات الأيدي والأرجل.. وهجم جمعٌ من اللصوص إلى الداخل..

وقفوا جميعًا أمام باب إحدى الغرف السبع، كان الثاني من الباب.. رفسوه بأقدامهم، فانفتح على مصراعيه، ومع انفتاحه أضيء الضوء.. رأى بصورة عابرة وجه خالد صديق طفولته، ورأى وجه أبيه وأمه، وأيضًا أخته الصبية.. رأى العائلة كلها..

التفت حوله، وأبواب الغرف، غرف الحوش، تنفتح واحدًا وراء الآخر، إلا أن صرخة من أحد اللصوص أجبر الجيران على إغلاق أبوابهم على أنفسهم، بعد أن عادوا إلى داخل غرفهم، كما أمرهم صاحب الصرخة.

كان يملك وجهًا يشبه القرد، استغرب كيف يمكن أن يكون أحدهم بهذه القباحة، والآخر بهذا الجمال؟! تسلل وراءهم، اقترب من باب الغرفة. كانت الأم تبكي. كانت البنت تحاول التستر. كان الأب مصلوبًا بين اثنين من اللصوص، وكل واحد منهم يحاول أن يمسك برأس الأب، عرف فيما بعد، أنهما كانا يمسكان بأذني الأب. كانا يرفعانه من أذنيه إلى الأعلى، ويطلبان منه وهو معلق بالهواء أن يدوس على صورة، كانت فوق الأرض مهشمة الزجاج.. كان الأب يرفض. كان قد رفع قدميه إلى الأعلى، يشد ركبتيه إلى بطنه، رافضًا أن يطأ الصورة..وصاحب الصورة كان رجلاً في الأربعين، أفطس الأنف، ذو شارب مخطط، يرتدي

بزة سوداء وكرافة حمراء اللون.

كان اللصان يطلبان من الأب أن يطأ الصورة بقدميه، والأب يرفض، كانا يرفعانه من أذنيه إلى الأعلى، يحاولان أن يهبطا به فوق الصورة، ليطأها بقدميه، ولكنه كان يرفض ذلك بإصرار.. برغم انسكاب الدم من أذنيه، تحت أصابع اللصين، اللذين كانا يمسكان بهما، يرفعان الأب إلى أعلى، ولكنه ظل يرفض ويرفض ويرفض أن يطأ الصورة رغم تمزق أذنيه..

هذه الصورة لم ينسها أبدًا، هذا إلى جانب الشقاء، شقاء طفولته، نسي كل تفاصيل حياته الماضية، إلا مشاعره، مشاعره وحدها لم ينسها.. طفولته الشاحبة، الضائعة، المريرة، صورة والده وأمه.. والحلم، حلم المجد ومشاعر أخرى تتعلق بنزوات اليفاعة والشباب..

لقد مضى كل هذا، مضى الحلم والشباب وأيضًا الحياة، لم يعد يريد شيئًا من هذه الدنيا.. إلا أنهم يطلون عليه بوجه أشبه بالقرد، وأحيانًا أخرى بوجه جميل بريء، يأتون إليه من قلب الليل، يمرون به، يسخرون، يهزون رؤوسهم يأسًا، يقولون له: ليس هناك ما تخسره، نحن لا نريد منك شيئًا، نطلب منك أخبارهم.. عد إليهم..

ولكن ثمة شيء يشعر به، والعربة تقرقع بعجلاتها فوق الأحجار البازلتية السوداء.. وهي تعبر أزقة متشحة بالسواد ومخيمة بالصمت، ثمة شيء يشعر به، إن ذاك الشقاء الذي عاش في طفولته، طفولته التي ضاعت ولم يعد يذكر منها إلا أشتات صور، ذاك الشقاء مازال حبيبًا على نفسه، إنها مشاعر لا يمكن له أن ينساها. هذا الشقاء الذي ألقى على روحه ظلالاً سوداء، وأفكارًا قاتمة لا يعرف مدى قتامتها.. «فكرّ لديك الوقت الكافي» هذا ما قاله صاحب الوجه الجميل البريء، «لديك كل الوقت، من الآن وحتى اللحظة التي تسبق إطلاق النار وأنت تقف فيها أمام فصيل الإعدام، كل هذا الوقت ملكك.. يمكنك أن تخبرنا في أية لحظة من هذا الزمن، الذي هو ملكك.. فأنت حر التصرف بحياتك، حر الاختيار بين الموت وبين العودة إلى الحياة..».

كأنه في حلم، كأنه يشعر بأن العربة قد توقفت والمرافق يأمرهم صارخًا: انزلوا يا أولاد القحبة.. ينزلون.. يُحشرون في غرفة ضيقة، مليئة بالليل والروائح الكريهة.. يغلقون عليهم الباب..

لمسوا الباب بأصابعهم.. كان من الحديد الأسود البارد. ظلوا واقفين، ولم يكن باستطاعتهم الجلوس فالمكان أضيق من أن يسعهم وهم واقفون فكيف بهم وهم جالسون، ظلوا ملتمين على بعضهم كحزمة من الأعشاب. نعم كحزمة من الأعشاب اليابسة، بحاجة إلى شرارة واحدة، صغيرة من النار كي يلتهبوا، يشتعلوا.. لتمتد حرائقهم إلى كل مكان.. ينيرون هذا الظلام، يكشفون عن وجهه القاتم، يتسرّبون إلى الداخل، إلى السواد، حيث يُرى أطفال صغار وعلى وجوههم رعب، وراءهم نساء وشيوخ مهلهلي الثياب، فقراء، هكذا منظرهم يدل.. ويُرى كثير من الخرائب، وأكوام الزبالة، يبحث بينها أطفال وشيوخ ونساء هرمات.. يُرى صبايا يلطخن وجوههن بألوان فاقعة، يضحكن ضحكات فاجرة، ينظرن إلى رجال وراء أبواب حديدية، مذهولين، عميان وخرس.. يراهم تحت عجلات العربات موتى وقتلى بأجساد ممزقة، وأحشاء مبقورة.. ثم يسمع من بعيد، بكاءً مرًا، لطفل صغير، يخترق البكاء أذنيه، ينساب فيها كسيخ النار، ينزلق إلى تجويف جمجمته.. ينفض رأسه بشدة..

التفت حوله. كان ما يزال واقفًا وتعب حارق في قدميه، ظلام حالك يلفه ويلف من معه، لا يعرف كم من الزمن مرَّ، شعر كأنه نام قليلاً لأن الكابوس الذي رآه، لا يمكن أن يراه إلا النائم.. ويسمع فجأة طقة المفتاح، ثم انسحاب السلسلة الحديدية عن الباب.. ويطل عليهم وجه بملامح ممسوحة تحت الليل، يقول لهم: هيا تقدموا إلى الأمام..

ويتقدمون إلى الأمام. شعر أن في خطواته هذه، يسير إلى ساحة الإعدام، إلى الموت. أغمض عينيه، حاول أن يتخيل الموت، ولكنه لم يستطع ، هناك رغم

الليل كان يتسلل شيء من الضوء إلى عينيه، يشد على عينيه. ظل الضوء يتسرب إليهما ويتسرب، ولم يستطع أن يتخيل الموت. فتح عينيه، عليه أن يتخيله وهو مفتوح العينين.. لم يستطع، لأن الموت ليس رجلاً أو امرأة أو حيوانًا حتى يتخيله، إنه حالة يعيشها الإنسان، ولا يعرف هذه الحالة إلى من عاشها..لذا تخلى يائسًا عن تخيّل الموت.

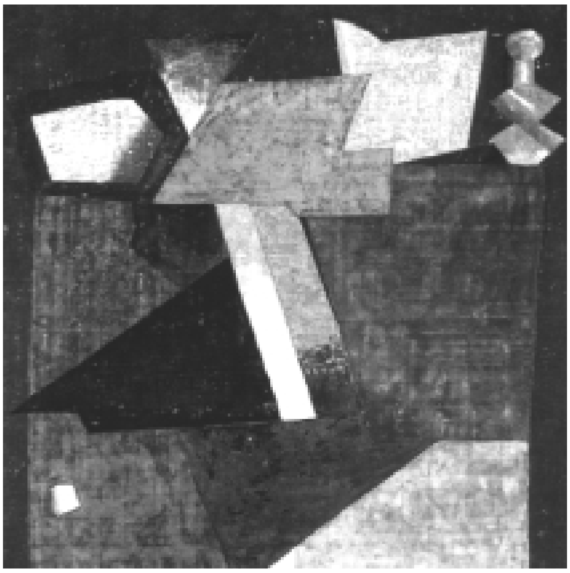
ضحك. نعم ضحك بقوة، التفت إليه الآخرون ونظروا إليه. مال رأس حارس من المرافقين إلى رأس حارس آخر وقال له: على ما يبدو جن الرجل؟! أجابه الحارس الآخر: لا تنس أنه يساق إلى الموت..ضحك وهو يقول لنفسه: لا تعجل الأمور. ستصل إلى الحالة، حالة الموت الذي تبحث عنه.. ستصل إليه خلال دقائق.. لا غير.. سمع صوتًا، وقفت العربة، أمروهم بالنزول منها، نزلوا على درج أسود، خلفهم حائط عالٍ جدًا. يرتفع ليلاً في السماء السوداء ويمتزج بها. شدوا وثاقه إلى وتد معدني، لم يكن حديدًا إنما معدنًا طريًا.. ودافئًا.. كأنه اختزن حرارة النهار الذي مضى.. فتح عينيه، حاول أن يرى كل ما يستطيع أن يراه من الأشياء، تمنى لو رأى شجرة، أو طفلاً صغيرًا تمنى أن يرى كوب ماء أو كتابًا.. نعم كتابًا مفتوحًا على صفحة ما، ليميل برأسه، ويقرأ ما جاء فيها، ولكنه لم يستطع أن يميز في الليل الحالك شيئًا أمامه، أخذت الأيدي تشد على عينيه عصابة سوداء.. وعندما انتهوا من ذلك، شعر بأن كل شيء يغرق في الصمت..

كل ما يحيط به غارق في الصمت. الآن سيرتفع صوت آمر الفصيل، يُجهز رجاله أنفسهم.. هيا.. سمع أنهم يرفعون البنادق إلى أكتافهم، استعداد..

سمع حركة الاستعداد قد جرت على قدم وساق. نكّب السلاح.. سمع حركات البنادق وهي تشد إلى الأكتاف.. وفوهاتها تدور باتجاه الصدور. شعر بخفة الأمر. شعر كأن قلبه قد انفجر وتلاشى. تمنى لو أطلقوا النار، تمنى لو سمع الآمر يأمر بإطلاق النار.. يجب أن تنتهي هذه الـ.. هذه القصة.. تمنى الموت سريعًا، لبتر العذاب والخوف والفزع..

ارتفع الصوت، صوت الآمر، ولكن ليس لإطلاق النار، إنما للمناداة عليه. نعم، إنهم يطلبون منه أن يتقدم..وهاهم يفكون قيده، ويرفعون العصابة السوداء عن عينيه في صمت.. يجرونه إلى خارج ساحة الإعدام. يقف أمام الآمر وهو لا يعرف ماذا يحدث.!! هل يسخرون منه؟!! هل يريدون إطالة عذابه؟! يسمع صوت الآمر يقول: لقد جاء أمرٌ باستبدال حكم الإعدام بحقك بالسجن لمدة خمس سنوات.. لم يصدق.. إنهم يلعبون معه لعبة قذرة.. دفعوه إلى داخل سيارة معتمة، ها هي السيارة تنطلق، ها هو يسمع صوت الآمر يصرخ: نار.. يسمع صوت الرصاص المنهال على رفاقه في ساحة الإعدام.. ماذا حدث؟! هذا ما سأل نفسه.

أجابه صاحب الوجه الجميل البريء.. لم يحدث شيء كل ما في الأمر، لم نرغب في إعدامك اليوم!! كانت السيارة تسير بسرعة كأنها مطاردة، وقرقعة عجلاتها تعلو عاليًا وهي تصم الآذان.. ابتسم، ثم ضحك، ثم بكى.. لا بل أجهش في البكاء، ببكاء يشق الصدر. وهو يتذكر ما فعلوه بذاك البائس الذي أصبح نجمة مضيئة تطل من أعماق الكون السحيق.■



ليس أكثر من كابوس

عبد الرزاق المطّلبي *

كنت أسمع همس الطبيب يقول:

«من الضروري أن لا يذكّره أحد بشكله القديم.. وأن لا يرى صورةً قديمة له أو أيّ شيء يذكّره به..»

أردت رفع كفي لتلمس ملامحي، فقد نسيت أنها مربوطة إلى جسمي، وتمنيت أن أعرف ما أنا عليه الآن بعد أن تمّ صنع وجه جديد لي بعملية تجميل ناجحة، رفعت الضمادات ورفع كلّ ما وضعوه على وجهي وما لفّوا به رأسي، وانتهى إحساسي بما كان يمكن أن يكون جروحا، وكنت كما كنت في أيّ وقت يتحدد وعيي لذاتي بحدود صورتي التي أعرفها منذ وعيت طفولتي بما فيها من خطوط وملامح.. قبل أن يحتويني ذلك الحريق الذي لن أتذكّر منه غير ألسنة نار هائجة، والرعب الذي انفجر في داخلي وشلّ كلّ شيء فيّ حتى صوتي، مثلما في الكوابيس.. وفم الغول المرعب لوحش النار الذي أطبق شدقيه على وجهي..

وأعادني صوت الطبيب الخفيض من تصوّراتي لنفسي إليهم هذه اللحظة، إذ ما زال يقول:

«ومن الضروري إبعاد كلّ مرآة وكلّ شيء يمكن أن يعكس له صورته الجديدة.. إذ ينبغي أن يظلّ في فراغ وعتمة تحجبه تماماً عن ذاته..»

وكدت أكركر ضاحكاً وأعلّق ساخرا: «وعي الإنسان بصورته يلازم وجوده الحي كلّ لحظة، ولو ظلّ في فراغ وعتمة كما يقول لما كان يرى إلاّ ما يتخيّل، وأكثر ما يتخيله تصوره هو لنفسه الذي منه يبدأ انثيال خيالاته وتداعيات وعيه الأخرى..»

وأسدى صوته الهامس نصيحته الأخيرة

---

* قاص وروائي من العراق.

● اللوحة للفنان آدم **حنين**/ مصر.

للموجودين من عائلتي:

«أرجو أن يكون هناك ما يشغله دائما... أن يجذب عينيه وينسيه التفكير في نفسه... اعرضوا له كلّ الأشياء التي يحب تأمّلها والنظر إليها... فأنا أريده أن ينسى...أن ينسى كلّ ما هو فيه الآن تماما..»

الطبيب البارع المهيمن تماماً عليّ وعلى كلّ من حولي من أهلي، كان يقود عملية إعدادي وتهيئتي لتقبّل شكلي الجديد من اجل النجاح في الانسلاخ بهدوء تام من تعوّدي على صورتي القديمة والتمهيد لتسلّل ملامحي الجديدة إلى نسيج وعيي بذاتي حتى يحلّ تصوري لوجهي الجديد بخطوطه في لوح وعيي محلّ تصوري لذلك الوجه القديم بملامحه المعروفة لا إرادياً لديّ.. وأعطى تعليماته بالبدء بالإشارة بالكلام والحديث فقط عن ظلال وملامح وأجزاء من الوجه الجديد الذي صنعوه لي.. وحسب الجدول صرت أرى مرايا مغبشة معلّقة واحدة منها هنا وأخرى هناك، في غرفة نومي أو في مكان قريب من مقعد جلوسي في غرفة جلوس العائلة، بل وجدت واحدة منها بعد ذلك، على المنضدة الصغيرة قرب سريري لتفاجئني صورة لإنسان غريب لم أره سابقاً تجعلني- كالقادم من مكان بعيد- أتطلع إلى صورة مغبشة تكاد لا تشكّل ملامح كاملة لإنسان.. جعلتني في مرات كثيرة أحدّق فيها طويلا، كمن يحاول استجلاء صورة باهتة على ورق قديم، ويوماً وراء يوم.. صرت أرى وجهاً غريباً يطلّ عليّ من مرايا كانت تتوضح ويقلّ غبشها تدريجياً.. مرايا نشروها في كلِّ مكان حولي كانت تزداد وضوحاً وصفاءً كما تزداد عدداً مع الأيام حتى امتلأ البيت بصور وجهي الجديد الذي ما عدت أرى سواه .

لا أدري كم مرّت من الأيام حين توضحت ملامح هذا الوجه الذي أعرف أنه الذي أحمله الآن، بعد عملية التجميل الشاملة التي كسروا لي فيها عظمتي حاجبي و عظمتي وجنتي و عظمة أنفي وعظمة أسفل فكي السفلي المدبب (ذقني) و صنعوا لي ذقناً جديداً مستدير النهاية.

غير أنّ الغريب في الأمر أن هذا الوجه الجديد ظلّ غريبا.. بعيداً عني، كما لو كان وجهاً لآخر غيري يأتيني من وراء المرايا نفسها، على الرغم من محاولتي التعوّد عليه والتدرّب على عدّه وجهاً لي أنا منذ الآن.. ووجدتني في لحظات أقبع كئيبا مهموما، لا أحتمل حتى الكلمة الصغيرة من أيّ أحد، حتى لو كانت من زوجتي وأولادي.. وبدأت أعاني من أحاسيس باليأس، والفزع من أنني فقدت شيئاً كبيراً لدي، جعلني أشعر أنني- وأنا الآن أتجاوز الأربعين من عمري - خسرت نفسي إذ خسرت وجهي القديم، وأن لا جدوى من محاولات التصالح مع ملامحي الجديدة، التي ظلّت أمام ذاتي قناعاً غريباً مصنوعاً يخفي وجهي القديم، وصرت أهتاج وتأخذني موجة غضب شديد وأهاجم من حولي، خصوصاً عندما يحاولون الإشارة إلى مواطن الجمال في ملامحي الجديدة، ويرون أنني الآن وسيم يجذب شكلي الجديد عيون الشابات الصغيرات من النساء، وأنني... فأضرب أيّ شيء قربي وأصرخ : «كفّوا أصمتوا كلكم وكفّوا عني.. دعوني وحدي لنفسي..».

ذات صباح كنت أمشي في طريقي إلى السوق، عندما صادفت صديقاً قديماً لي، فعدلت من خطواتي واتجّهت إليه..كنت أريد أن أبدأ عتاباً معه، لأنه لم يزرني في المستشفى، فلم يذكره لي أهلي، إعترضت طريقه أنظر في وجهه ، فقرأت الاحتجاج في عينيه قبل أن يصل صوته لي:

ـ أنا..؟ أنت تقصدني أنا..؟

فضحكت (كنت قد نسيت وجهي الجديد فما زال وعيي لذاتي يحمل صورتي القديمة) وضربت بكفي على صدره، وقلت مازحا:

ـ ماذا حصل لعينيك..؟

ألّلحظة نفسها.. نعم اللحظة نفسها فيها سطع ضوء ذكّرني بوجهي الجديد، وفيها امتدّت يده لتدفعني إلى الوراء بقوّة تزيحني عن دربه.. وهو يقول: «ما الذي جرى للناس..؟! ما عاد الواحد منهم يميّز صديقه من الغريب.. الكل ينسون الكل..

والكل يتوهّمون !!»

وبسرعة استدرت عائداً إلى بيتي، وهناك دخلت إلى غرفتي، وضعت وجهي في باطن كفّي، وانطلقت أبكي.. بقوّة.. بكيت كما لم أبكِ في حياتي كلّها..فما الذي أفعله الآن..؟ بعد أن ضاعت مني أربعون سنة من حياتي.. ؟ وإن حفرها الزمن في عقلي، واحتفظت بها ذاكرات كلّ من عشت معهم سنيني السابقة.. فهل سيكون عليّ من بين كلِّ الناس أن أبدأ حياة جديدة بوجه جديد لم آلفه ولا أستطيع التّعوّد عليه والتطبّع معه.. وأبدأ في مكان جديد ومع أناس غير ناسي لأنسج معهم حياة جديدة لعمر جديد ؟؟

هذه الليلة لم أنم،بل لم ينطبق جفناي، كنت مستثاراً تماماً كمن ينظر إلى شيء قبيح منفر ينكره هو قبل غيره، كانت زوجتي نائمة في سريرنا المشترك، تلفّ ذراعها حول جسدي غافية تماماً وكفها ملتصقة بصدري، سحبت جسمي بهدوء وحذر، و جلست في الفراش.. ها هي ذي زوجتي بملامحها التي ألفتها خلال أعوام زواجنا الخمسة عشر.. هي هي..أمامي وفي تصوري لها حينما أغمض عينيّ الآن.. فتحت ضغط فكرة غريبة نزلت من السرير بالهدوء نفسه وجلبت صورتي القديمة المؤطرة والمزججة، وصورة جديدة لي.. وضعتهما معاً صورة جنب صورة.. كانتا لرجلين مختلفين كلّ الاختلاف، فرقتهما ووضعت صورتي القديمة إلى يمين رأسها وصورتي الجديدة إلى يسار رأسها فبدت امرأة تنام بين رجلين مختلفين، إذا كان أحدهما زوجها فالثاني غريب عنها تماماً.. مددت يدي وسحبت صورتي القديمة، وتأملت وجهها قريباً من صورتي الجديدة.. ودهشت وتساءلت: «إنها أقبلت عليّ ولم تتردّد لحظة.. مع أنني الآن غيري سابقا..فإذا كانت أحبتني بوجهي القديم وقبلت الزواج بي بحماسة، فكيف تقبل عليّ الآن بالحب والحماسة نفسها..؟ ألا يخامرها خاطر أنها تعيش مع رجل غريب..؟ ألا تبعدها هذه الملامح الغريبة عني وتثير حياء المرأة من الغرباء فيها..؟ كيف لا تجفل حتى بينها وبين نفسها عند معانقتي.. مع أنني الآن غير الرجل الذي عرفته وتزوجته..؟ ألم يكن من الطبيعي أن ترفض هي شكلي الجديد وتثير ما تثير، حدّ أن تطلب الطلاق (طبعاً سيحكم لها القاضي) من رجل غيّر شكله ولم تألف وجهه الجديد..؟ كيف اجتازت هذه الهوّة العميقة التي انفتحت في مشاعرها وهي تبصر بوجهي الجديد؟»

في الصباح قبل أن تنهض هي تظاهرتُ أنا بالنوم، واستيقظت هي.. للحظات ارتجفت منتفضة ويداها تسحبان من دون وعي شيئاً من غطاء لتستر به عري جسدها، ثمّ أسقطته يداها وهي تطلق ضحكة خافتة..

أغلقت عليّ غرفتي ثلاثة أيام كاملة، لم أتناول فيها طعاماً أو شراباً.. وكنت أسمع لغط الجميع يتهامسون ويتناقشون ويتشاجرون حولي، غير أن الكلمة الفصل كانت دائماً للطبيب الذي كنت فأراً في حقل تجربته، ومن هذه اللحظة انطلق الشيء الرافض لهم جميعاً في يحثني على مجابهتهم وإفشال ما يخططونه لي.. وكنت أسمع صوت معارضة في داخلي يدفعني إلى فتح بابي والصراخ في وجوههم.. لكني أمسكت نفسي و ذلك الشيء الرافض لهم ولوجهي الجديد معهم، يفكر معي ويستدرجني لعمل غريب ما كنت أفكر أبداً إلى أيّ نتيجة سيوصلني .

في صباح.. اندفعت زوجتي تحمل صينية فطور بعد نوم متأخر لي إذ احترم الجميع بقائي نائماً إلى الساعة الحادية عشرة صباحا.. لكنها في منتصف الغرفة أمام الباب توقفت.. وتحركت يداها حركة آلية وهي تضع صينية الطعام برفق وحذر على الطاولة الصغيرة أمام سريري ورقبتها مفتولة وعيناها تجريان بسرعة على جدران الغرفة، ثمّ سحبت يديها وهي تستدير مع استدارة الجدران.. لا لتتوقف عند حطام مراياهم التي ملأت شظاياها ارض البيت كله، بل تتابع بانخذال وجوهي القديمة تملأ الجدران .

لم تقل شيئا.. لكن وجهها وعينيها عبّرت كلها عن صدمة كبيرة كمن تفاجأ برؤية شيء مريع.. واستعادت نفسها سريعا، وهي ترتدّ مهرولة إلى خارج غرفتي، التي بقي بابها مفتوحاً، ودفعني عنادي إلى الجلوس بهدوء وتناول فطوري متشفياً أتنفس بارتياح، كمن ردّ صفعة كبيرة إلى من مدّ يده بالسوء إليه وخمنت أنها تتوسطهم جميعاً الآن، تصف لهم ما رأت من صور قديمة لي غطيت بها مساحات جدران غرفتي، كل صوري.. من أصغر سن لي في طفولتي حتى سن الأربعين التي أنا فيها الآن..

حين جاءني جمعهم يتقدمهم الطبيب ، انهمكت أعد وأثبت على الجدران صوراً قديمة أخرى لي.. دهشوا من كثرتها و من تنوع أحجامها، وفهموا على نحو لا لبس فيه، أنني أعددت لهذا بهدوء أعصاب، بوصفه عملاً مضاداً لكل ما عملوه.. واضطربوا أكثر حين رأوا كمية الصور الموضوعة على منضدتي، كل مجموعة منها مثل كتاب بآلاف الصفحات، وبأحجام مختلفة ولمراحل عمري المختلفة، التقت عيونهم جميعاً فجأة، ثمّ انسحبوا بخطوات فيها الكثير من التصميم.. حين انتهيت من ملء كل فراغ في جدران غرفتي.. خرجت إلى جدران الممر وجدران الغرف والبيت كله أثبّت صوري القديمة صورة جنب صورة، حتى لم أترك فراغا، مهما كان صغيراً من دون أن أثبت فيه صورتي.. ومن هذه اللحظة، كنت حين أقابلهم جميعاً، أو أقابل أيّ أحد منهم،أكتفي بأن أبتسم وأبتسم فقط من دون أن أفتح شفتي..

كل صوري تهمس لي بأصواتي، وكأنها جوقة بل جوقات تبثّ أصواتها في هواء البيت، صور على امتداد رحلة الأربعين، ترسم حياتي صورة صورة، وتنمقها، تزين جدراناً تمتد بامتداد أزمان حياتي فسيفساء سنين عمري كله.. صورتي وأنا طفل في سلة محاط بفراش و أغطية بيض، صورتي وأنا أزحف بين الأثاث.. صورتي أركض في الحديقة وراء كرة.. صورتي مع تلاميذ صفي في المدرسة.. صورتي أقف مع صديقين عند سياج حديقة.. صورتي وأنا فتى.. صورتي شاباً.. صورتي متخرجا.. صورتي وأنا أعمل مدرساً.. صورتي وأنا..... معزوفة، بل معزوفات من صور ووجوه، هي وجوهي كلّها.. بدت زوجتي وبدا الطبيب والآخرون معهما ينظرون ممتقعي الوجوه، رصدت ارتجاف شفة زوجتي السفلى.. واضطراب نظرات عيونهم جميعاً وعدم ارتياح طبيبي.. حتى تخيلتهم محاصرين بصوري.. كأنني أنا عدوهم أطلّ عليهم من كل مكان ومن كل اتجاه.. كأني أوقفهم بنظرات من عيوني القديمة.. كأني أسدّ عليهم طرقهم بأذرعي الكثيرة..

توقعت أن تدفن زوجتي وجهها في يديها وتهرب باكية.. ثمّ يتبعها الآخرون.. لكن ما حدث جمّدني في مكاني،خلع ذلك الشيء المتوهج المنتصر في داخلي.. وأوقف سريان دمي..

فقد هجمت زوجتي على صوري تمزقها بين يديها وبأسنانها وحذا الآخرون حذوها، عاصفة من أيدٍ تمتد وأيدٍ تمزق وأيدٍ ترمي مزق الصور على الأرض، من دون كلام، من دون أي صوت..

طالعت عيناً لي غير بعيد عني، وهناك الجزء الأكبر من فمي مفتوحا، جبهتي بحاجبي بين قدمي، رؤوس كثيرة لي تدحرجت، رؤوسي كلّها تقطّعت وتدحرجت هنا وهناك على أرض البيت، حتى انتهوا، ووقفوا صفاً، يلهثون من تعب ومن انفعال وأنا أفرّ هارباً من عيوني الكثيرة الرامقة باستفهام حائر، ومن رؤوسي المدحرجة على الأرض، وتساءلت بصوت عالٍ وأنا أنظر إلى وجه زوجتي: (أإلى هذا الحد أنت تبغضين وجهي الحقيقي الذي عايشتِه خمسة عشر عاما..؟؟)

فوجئت ببيتي تغطيه صور وجهي الجديد..متى صوروني ؟ وكيف صوروني لكن الأقسى وقعاً، الذي ما كنت أتوقعه، أنهم قادوني إلى أمين السجل المدني.. الذي نظر حائراً بين وجهي الجديد،وبين وجهي في صورتي في السجل.. لقد طغى استغرابه إلى الحد الذي منعه من الكلام.. كان يشير بيده اليسرى

وبالقلم في يده اليمنى..

أعطوه صوراً صغيرة حديثة لي.. مزق هوية الأحوال المدنية الخاصة بي، وعمل هوية جديدة لي بصورتي الجديدة.. ثمّ رفع صورتي القديمة من السجل وحرك يديه ليمزقها، لكن يدي كانت أسرع وهي تختطفها منه.. ومسح ظهر صورة جديدة لي بالصمغ ووضعها مكان صورتي القديمة وختم عليها..

وشعرت أنهم يزوّرون لي حياتي.. يمسحون أربعين عاماً من حياتي ويزيفونها.. يغيرونني أنا تماما، ويفتحون هوّة عميقة بعيدة الضفتين بيني.. أنا الذي تحتل صورة وجهي القديم كلّ فضاء وعيه وبيني.. أنا بهذا الوجه الجديد الذي أنكره وأستنكره حتى غدا وجهي الجديد هذا يفسد عليّ إحساسي الطبيعي بنفسي.. حاولوا ملاحقة وجوهي القديمة في أطوار حياتي كلّها في الروضة والإبتدائية والمتوسطة والثانوية والجامعة.. وأمكنة عملت فيها وأمكنة لم أعمل فيها ويهمّهم أمري، لكنهم لم يقدروا، فهذه كلها هي الماضي الذي لا يستعاد، حتى أطفأت الخيبة نور التمكن مني وامتلاك القدرة على التحكم فيّ.. ففي هذا الماضي هزمهم جميعاً وجهي القديم.. فنجت محطات حياتي، وكل أضواء فناراتها من إصرارهم الغريب على تخريب ذلك الجزء الجميل من حياتي.. أنا الحقيقي الذي كنته.. وبدا أمام عيني ومن خلال تراجعهم المرّ ما لأربعين سنة من حياتي الماضية من قوة وسطوة حفظت لي وجودي،وكنت خلالها أتساءل مشدوهاً: «لماذا يرفض الجميع الآن وجهي القديم ويصرّون على هذا الوجه الجديد لي ؟ وجهي القديم المحبوب – من قبل – الذي كانت تعشقه زوجتي..؟؟»

إقتربت مني زوجتي، وراحت تمرر أصابعها الخشنة ـ كانت رقيقة جداً تلك الأيام البعيدة ـ على خطوط في جبهتي وخدي وحنكي، محاولة جعلي أشعر بجماله، كانت بإصبع سبابتها تحدد قوساً هو حد حنكي الجديد المستدير، الذي حلّ بدل ذاك المدبب البشع – لم تكن تراه هكذا من قبل – وتأوهتْ وهي تشعرني بملامستها وجنتي.. كم هما الآن منسرحتان وتختلفان عن تينك المدورتين كحبتي طماطم قبيحة – طبعاً كانت تقبلني فيهما وجداً وهياماً – وطلبت مني أن أنظر إلى وجهي في المرآة الجديدة التي لا أعلم متى وضعوها أمامي ومن وضعها، ومّررت إصبعين من يدها على أنفي وهي تقول: «كان محدباً بندبة في أعلى وسطه.. والآن إنه مستقيم مرسوم رسما.. ثمّ أين حواجب إنسان نياندرتال من هذه الجبهة العريضة والحواجب المنسرحة..» (يخنقني الآن دخان غضبي، لكنني قررت أن لا أجيب، بل لا أشارك حتى بكلمة واحدة.. فأنا أدرك الآن أن اللعبة أكبر بكثير مما يظهر لي منها الآن..)

قالت وهي تنظر إلى وجه الطبيب ووجهي ولديّ وبنتي:

– إنه جميل ووسيم.. وجذاب أنظر.. هنا.. في المرآة..

ولأن الجواب يغيظها ويحبط طبيبها قلت:

– إنه جميل ووسيم وجذاب.. لكنه ليس وجهي..

وقالت ابنتي:

– أنت لست أنت.. أنت أبي لست أبي.. أبي.. أنت ذاك كان جميلاً.

وأخرجت من جيبها صورة صغيرة قديمة لوجهي القديم..

ذهلوا واهتزت زوجتي من فرط عصبيتها واختطفت الصورة ومزقتها.. حتى إذا انطفأ انفعالها أدركت ما ألحقته بالبنت بثورتها، فأقعت إلى جانبها وهمست في أذنها: «أنا زعلانة منك يا ندى..أنظري.. هو هو نفسه أبوك.. فقط عالجه الطبيب من حروق شوهت وجهه..»

قالت البنت:

– أريد أبي.. أنا أريد أبي.. ذاك.. الذي في الصورة عندي..

وقال ولدي سامر:

– أنا لا أحب.. بابا..

وأشار إلى وجهي الجديد.. وأكمل:

– هذا........

فطفحت مشاعري وفاضت حولي، فقفزت إلى ابنيّ وابنتي، احتضنتهم ورحت أبكي غير أن وجهي الجديد الذي ليس فيه دموع.. لم يبكِ معي !!

كنت أهرب من حصار صوري الكثيرة الجديدة المنشورة في كل البيت،قدماي تسرعان، وفمي المفتوح يلهث وعيناي تنفتحان و لا تريان، لا أدري إلى أي مكان كنت أمشي بعجلة كمشلول يتدرب على الهرولة، خائفاً أن يلحق بي أحد منهم، متحاشياً رؤية أيٍّ أحد ممن أعرف كي لا يعيدني إلى تصور وجهي الجديد،هكذا بتمثلي لوجهي القديم الذي ما زلت أحمله بتصوري لذاتي.. أنا الذي أعرفه.. وأهرب به من أن تخطئني عيون الآخرين وهي تبصر هذا القناع القميء، في مقدمة رأسي.. أحوّل عيني عن كل قامة أتخيّل معرفتها، وأعرض عن هذا الدرب إلى ذاك، وأتسلل بهدوء من مجموعة قد تتعرف عليّ من مشيتي أو قامتي أو صوتي، ويمزقون غشاوة تصوري القديم،ليخرجوا لي وجهي الجديد.. أهرب أهرب.. أنشد مكاناً لأنزوي وحدي، فلا أعرف أنا أيّ أحد فيه، ولو صادفت من يعرفني وأعرفه من دون أن يتعرف عليّ، فإنني عندئذٍ أكون أمام وجهي الجديد الذي موّه عليهم حقيقتي، وحال بينهم وبيني.

بلغت مكاناً قصياً في المدينة، اتجهت إلى مقهى فيه، كان يزدحم بالزبائن، فتوقفت أبحث عن مكان لي وراء طاولة، ثمّ اضطررت للجلوس على مقعد مجاور لطاولة يجلس حولها أربعة رجال..

فجأة نهض أحدهم، و تحرك يقطع الطريق على رجل يدخل المقهى، مدّ يده إليه يصافحه، وهو ينظر إلى شريط مثبت في سترته مكتوب عليه اسمه، ويقول:

– ما ألطف وجهك الجديد وأوسمه يا سليم..!! إنك تبدو به أكثر شباباً وأجمل وأصغر سنّا..

وحملقت في وجه الرجل.. أجاب الأول:

– النار التي أحرقت وجوهنا نعمة من الله.. فأنا يرضيني ويسرني وجهي الجديد تماما، وسنصير إلى تمييز وجوه بعضنا من النظرة الأولى، كما تعود الصينيون على تمييز وجوه بعضهم المتشابهة تماما..

صعقت في مكاني.. و كان لساني يسقط في قاع فمي ثقيلاً ومشلولاً مثل قطعة من طين.. في حين زعق صوتي في داخلي:

«يا للهول..! يبدو أن النار أحرقت وتحرق وجوه كثيرين هنا.. وهذا الطبيب الحاذق يصنع لكثيرين غيري مثل وجهي !!»

غادرت كعادتي بيتي إلى السوق بعد الظهر، حيث كنت يومياً ألتقي بوجهي القديم مع جماعة من أصدقائي في المكتبة العصرية التي اعتدنا أن نقصدها جميعاً ظهر كلِّ يوم.. (كنت قد انقطعت عنها منذ الحادث)..

وصلت ولم يكن قد سبقني غيري، فصافحت صاحبها الأستاذ حيدر حسين ومددت يدي أتناول صحيفة أفتحها من دون أن أنظر في عنوانها، ورحت أقرأ أخباراً عن غرائب الأحداث وقفزت عيني إلى صف من صور تمثل وجهي الجديد، كتب تحتها أسماء ضحايا شوّه وجوههم الحريق وصنعت لهم تكنولوجيا طب التجميل هذا الوجه الجميل..

كما لو كنت أعود من مكان بعيد، عاد بي وعيي ونظري رويدا.. لأسمع بوضوح حوار رجلين:

– على غير عادتك.. أنت لم تسلّم عليّ.. ألم تعرفني..؟

– لا.. من..؟

– أنا محمد سالم حمدان..

– حقا..؟ عجيب..!! أنت بوجهك الجديد هذا غريب تماماً عني..

وانطلق يضحك وقال:

– الآن صرت أعرفك.. لكنك مثلي لم تعرفني..

– وكيف لم أعرفك فأنت علاء عبد الحكيم الجاسم !

قهقه الرجل وقال:

– كلا.. أنا صديقك أيضاً ماجد عبد الكريم..

وغرق في ضحك مريب، ثمّ هتف متحمسا:

- وهل نال من وجهك الحريق.. وصنع لك الطبيب وجهك هذا..؟؟

- وماذا ترى أنت..؟

- وجهك الجديد جميل.. فهل وجهي الجديد مثلك ..؟

- إذن لست أنا وحدي ولا أنت وحدك.. فربما هنالك الكثير يحرقون لهم وجوههم ويبدلون لهم ملامحهم الآن !!

وحينما نظرت هالني أن أرى وجهَي الرجلين بالملامح نفسها.. اضطربت كلّي، ونهضت قائماً وارتجافة جسدي تبدو ظاهرة في ارتجاف يدي، فصديقي محمد سالم حمدان لم يعرفني بوجهي الجديد، واندفعت خارجا، في حين كان صاحب المكتبة يصيح:

- إلى أين اليوم يا بهاء؟ حتى شايك لم تشربه ؟!

أفقت من نومي - صار مضطرباً أخيراً - واندفعت يداي بلا وعي إلى رأسي تتحسسان وجهي، ونزلت من السرير مهرولاً من دون أن أضع قدمي في نعلي، إلى مرآة طاولة الزينة في غرفة نومي.. وعيناي تندفعان أمامي لتريا.... آه.. كان وجهي هوهو.. الذي ألفته عمري كله، يطل عليّ من المرآة، بعيون يوسعها خوف مشفق، وهبطت أنفاسي في صدري ارتياحا، وقلت من دون وعي: «ألحمد لله..» أما عيناي فكانتا تبحثان في جوانب بيتي وتطمئنان رويداً. لقد كان كابوساً فظيعا، عشت تفاصيله المرعبة خلال نومة على ظهري، وتحسست رقبتي.. كانت تؤلمني بقوة.. فقد كان رأسي يهبط قليلاً عن حافة الفراش بعيداً عن الوسادة عند نومي.. وعدت أردّد «ألحمد لله....»..

عائد إلى أهلي الآن، غير مصدق، وغير فاهم، ومذهول تماماً من هذا الذي رأيته يقع لي في منامي، الذي يتجسد أمامي الآن، ولحظة لحظة كان الأمر يمثل أمامي رعباً وفزعاً مميتين.. أتساءل خائفا، على الرغم من أنني ما زلت أتمثل حلمي، وأستعيد صورتي الرجلين وأسمع صوتيهما: «ترى ماذا سيكون من أمرنا جميعاً لو أن هذا الحريق آت على كلّ الناس، وأن هذا الطبيب يبدل وجوه الجميع بملامح واحدة جديدة ؟؟» لكن................

رنّ جرس الباب،فقصد ابني إليه يفتحه، ثم عاد سريعا، وهتفت قبل أن تصلني خطوات الولد:

ـ من؟

- صديقك محمد سالم حمدان..

أسرعت أضع الروب على جسمي، حاثاً خطاي إلى الباب.. كان نصف مفتوح، فمكنني هذا من رؤية جانب لوجه بعث انقباضاً في قلبي، راح يتوضح وأنا اقترب خطوة خطوة، و.... واجهني !! يا للهول..!! إنه يحمل وجهي الجديد في الحلم..!! وجهي المفزع الذي دفعني رعبي منه إلى الهرب.. هتفت:

أنت متأكد أنك محمد سالم حمدان..؟!

- نعم أنا هو..

وقهقه قهقهةً عالية ملقياً برأسه إلى الوراء.. وسأل:

- ألم تعرفني..؟! هل تغير وجهي إلى هذا الحد..؟

قلت ببطء وبحة ذهول تخنقني:

- نعم..

وسكت.. أبحث في وجهه الجديد عن ملامح قديمة عرفته بها كلّ عمري.. قلت:

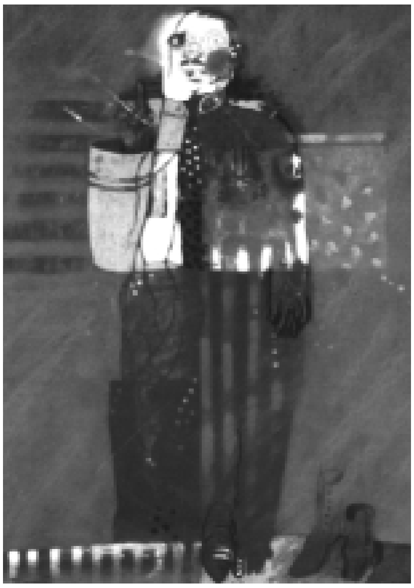
ـ وهل التهمت النار ملامح وجهك القديم....؟

ـ نعم......

ـ وأجرى لك طبيب التجميل عملية شاملة....؟

ـ نعم....

وعقدت الحيرة لساني.. وتساءلت في نفسي.. «أيعقل أن هذا الذي رأيته في حلمي يقع لنا جميعاً الآن....؟؟! »............■



إرهاب

حسب الله يحيى *

وقفت الآنسة ليزا تحدق في الوجوه..

كانت تمارس مهنة التحديق هذه لأول مرة في حياتها. كانت مهمة عسيرة لم تعرفها من قبل.. وليس من السهل عليها أن تصدق قيامها بهذه المهمة.. تلك المهمة الغريبة والمسيرة واللاإنسانية التي وضعت فيها..

ومن قبل كانت تباهي نفسها، كونها تتولى عملاً جديرًا بالاحترام.. فهي تحفظ لركاب الطائرة أمنهم وسلامتهم وصحتهم..

تفتش الحقائب والرزم، تبحث عن مخدرات أو أسلحة.. وفي الغالب تجد الاطمئنان في الوجوه إلا في القليل النادر الذي تشك في أمره، وتفتش حقائبه.. أما الباقي فقد كانت تودعهم بابتسامة شفافة، يأخذها المسافر معه إلى فضاءات أخرى. وعندما حلّت الأجهزة الحديثة الكاشفة، باتت مهمتها محدودة.. لا تزيد عن كونها مساعدة لأعمال الكمارك والمراقبة العابرة.

الآن.. وضعت داخل دائرة، ليس بوسعها الانفلات منها.. أو الاعتذار عنها، وتحوّل عملها إلى مسؤولية، والخطأ فيها يجرها والركاب إلى كوارث غير مأمونة العواقب.

– آنسة ليزا. أنتِ موظفة فطنة ونابهة وموضع ثقة.. نريد أن نضعك في موقع ليس بوسع أحد تنفيذه بإتقان أفضل منك.

---

* قاص وناقد من العراق.

● اللوحة للفنان **يوسف عبدلكي** / سوريا.

– شكرًا. شكرًا أستاذ.. وما هي حدود هذا العمل؟

تحدثت بقلق وخجل.. كانت تعتقد أن عملاً أفضل ينتظرها، ومكافأة تستحقها سوف تمنح لها، وكتاب شكر وتقدير سيصدر بحقها.

ابتسم مدير شركة الطيران، أجاب:

– أنت على علم بما جرى، بما فعله الإرهابيون.. وما سوف يفعلونه إن نحن تركناهم..

– وماذا بوسعنا أن نفعل، أليس بوسعنا مراجعة ما كنا قد فعلناه؟

– بوسعنا أن نفعل الشيء الكثير..

– قبل أن نراجع ما فعلنا..!

– تلك ليس مهمتنا، إنها مهمة جهات عليا.. هي صاحبة القرار.. مهمتنا تقتضي منا الانتباه والحرص وتحمل المسؤولية كاملة.

وماذا بوسع موظفة بسيطة في شركة للطيران.. أن تفعله؟

يمكنها أن تفعل الكثير.. إن هي أحسنت التحديق.

راحت ليزا تراجع الجملة، أن تجد صداها في عقلها وإحساسها.. فماذا يعني أن تحسن التحديق.. وهل كانت تهمل التحديق في الحقائب.. ربما، لكن الجهاز لم يعد يغفل شيئًا دون أن يحدق فيه! قالت:

– وهل سأكون أكثر دقة من الجهاز الكاشف؟

– الجهاز عاجز عن التحديق في الوجوه وقراءة اللغز الخفي في تقاطيع تلك الوجوه.

– ها.. هل سنخضع الوجوه للتفتيش.

– نعم.. هذا ما كنا قد أهملناه، لذلك حدث.. ما حدث.

– أثارت إجابات المدير، أسئلة كثيرة في ذاكرتها، وبدت كمن لا يفهم أبعاد الحديث، وكأن هناك من الأحاديث الخفية ما هو بحاجة إلى إيضاح..

أضاف المدير وكأنه أدرك غموض حديثه.

– ليزا.. أنت موظفة ممتازة.

– أنا.. أنا لا أفعل شيئًا أستحق عليه درجة الامتياز.. أنا أتولى مهمة روتينية، ووجودي لا أهمية له.

– الآن ستكون لك مهمة كبرى، وبعينيك الذكيتين سيكون مصير الملايين.

– أستاذ.. أرجوك لا تسخر مني.

– ليزا.. إني لا أسخر، إن مهمة عملك الجديد تقتضي منك اتخاذ منتهى النباهة والحذر.

– النباهة نعم، أما الحذر، فلا شيء عندي يستحق أن أحذر منه.

– آنسه ليزا.. أفهميني، اقتضى الموقف الراهن، وضعك في موقع المراقبة الدقيقة.. اقتضى أن تكوني محدّقة.. أن تنظري في العيون الزائفة والقلقة والحذرة.. وأنت الأكثر قدرة على اكتشاف الوجوه التي تخبئ الأسرار.

استيقظت ليزا، وكأنما غفوة كانت قد أخذتها عن الزمان والمكان.. استعادت كل كلمة قالها السيد المدير، وامتحنت نفسه بالجواب.. وجدته عسيرًا، وأن عملها غريب وطارئ ويتطلب الحسم السريع.

– أستاذ هذه مهمة صعبة وغريبة، لم أمارسها من قبل.. أعطني فرصة أفكر فيها..

– ليس هناك وقت للتفكير، هناك وقت واحد للتنفيذ.. الطائرة الأولى ستقلع بعد ساعة، لديك الوقت لتجهيز نفسك والالتحاق بالعمل فورًا.. الإجراءات سريعة ومشددة ودقيقة جدًا.. تفضلي.

أدركت ليزا.. أن القرار محسوم، وليس أمامها سوى أن تلتحق بعملها الجديد فورًا. وقفت أمام سلم الطائرة، تستعرض الوجوه واحدًا واحدًا، تبحث عن وجه زائغ يخبئ أسلحة محظورة أو جمرة خبيثة أو شيئًا غريبًا مما لم تألفه العين..

ووجدت نفسها تمارس عملاً إرهابيًا ضد براءة تلك الوجوه.. مثلما أحست أن قوة إرهابية قد ألزمتها بهذا العمل.. وأنها باتت مجندة لدى هذه القوة الإرهابية. إرهاب تخضع له، يقابله إرهاب تتولى القيام به !

كانت حزينة ومثقلة بالهم والندم والاستسلام والتناقض. كانت حاضرة بين أن تنفذ عملاً لا منطق له، أو تتمرد عليه وتعاني من الفاقة والأسئلة..

تساءلت: ماذا يعني أن أحدق في العيون الزائفة؟

يعني: أن أكون في حالة شك واتهام لعيون غير مأمونة ! استعانت بكتب علم النفس، وقرأت تفاصيل عن الشخصية، وألوان العيون.. وتشريح العين.. ودراسات عن الشك والإرهاب والجريمة والمجرمين..

كانت تريد أن تكتشف صيغة علمية وعملية لطبيعة عملها، أن تجد مسوغًا لمهمتها.. غير أنها لم تجد ما يفيد توجهاتها الجديدة.. سوى فراستها، وشعورها الداخلي. كان الشعور بوطأة الإرهاب قد ثقل عليها..

هذا وجه بريء وساذج. هذا وجه حاد وقاسٍ. هذا وجه كئيب وحزين، هذا وجه يحمل البشائر والفرح. هذا وجه.. وجه قلق.. ما هو مصدر القلق.. طلبت وثائقه. كانت كلها سليمة. أعادت تفتيش حقائبه وثيابه.. لم يعد أمامها سوى تفتيش أعماق نفسه وذاكرته وأحاسيسه.. أخضعته لأسئلة شخصية.. أجاب بحذر.. قال إنها شؤونه التي تعنيه، واضطر أن يبوح بها جميعًا ولم يعد عنده ما يخفيه.. رجل اختار الغربة بحثًا عن عمل مجهول في عالم لا يعرف دقائق الحياة فيه.. فكيف لا يكون قلقًا، وهو لا يعرف ما تخبئهُ الأيام؟

اضطرت ليزا أن تعتذر له..

وتكرر الاستجواب، وتكرر الاعتذار..

مرة.. توقفت عند عينين ساحرتين ذكيتين. كانتا أشبه ببحيرتين ساحرتين، كان بودها أن تسبح فيهما، وتعيش وقت مسرّاتها في أعماقهما.

سألت الشاب:

– هل تنشد البحث عن بحيرات أخرى في عالم آخر!

– لا.. أنا لست سائحًا.. .أنا أسافر للعلاج.

– ماذا بك.. ؟

– عيناي.. عيناي، لا أرى فيهما إلا الشيء القليل.. لقد تعرضت إلى إشعاعات حربية قاتلة.

فوجئت بخيبتها، بعجزها عن النظر، بخجل وامتحان مر.

– منذ متى..؟

– منذ عام ٩٠. والألم يزداد، والنظر ينعدم شيئًا فشيئًا، أريد الاحتفاظ بما تبقى..

– هل أنت ضابط..؟

– لا .. مدني، موظف بسيط في دائرة للتقاعد.

– أنا أيضًا موظفة – وسكتت عن تحديد العمل الذي تمارسه– قل لي هل أنت متزوج؟

– ومن ترضى برجل يشرف على العمى؟

أحست بهاجس ودي يقرّبها منه، ويجعله على تماس معه، وودت أن تكون له عيونه، أن ترى الأشياء بدلاً عنه.. أن تكون له بديلاً عما افتقده وعاناه وأثقل عليه أعوام شبابه.

أنتابها شعور أن تكون مثله، مثله تمامًا.. أن تشرف على العمى، لا تبصر الناس ولا تبحث عن الأسئلة في عيونهم.. وصار بها رغبة أن تستبدل عينيه بعينيها.. سألته:

– هل.. هل تعلم إن كان من الممكن استبدال عينين مبصرتين بأخرى منطفئتين؟

ابتسم بحزن. قال:

– هل يوجد في الكون من يقبل بهذا..!

ترددت وخجلت وتجرأت على القول:

– أنا مستعدة.. مستعدة للقيام بهذه المهمة.

عجب الشاب من إجابتها. قال:

– هل أنت مجنونة..؟

..وجاء نداء إقلاع الطائرة.. وقف الشاب عند سلّم الطائرة محييا شبح امرأة تلوّح له.. جلس الشاب على مقعدة محدقًا في زجاج لا يرى من خلاله سوى الفراغ.. فيما جرّت ليزا قدميها متجهة إلى قاعة الانتظار، باتجاه الباب الخارجي، ودخول وجبة أخرى من ركاب طائرة ما، تتوجه إلى مكان ما.. وهي تبحث عن عينين زائفتين، علّها تكتشف فيهما الرعب والعنف والأسئلة.. عندئذ ستعلق بصاحبها تهمة مجهولة اسمها الإرهاب، ومسحوقًا لعينًا أسمه الكونتراس أو الجمرة الخبيثة.. أحزانها أن تمارس مهنة الاتهام هذه.. أحزانها أن تفارق بحيرتين منطفئتين.. وأن تظل هكذا.. كائنًا يخضع للإرهاب، ويمارس الإرهاب على براءة العيون.■



من النثر الروسي المعاصر

قلب مانيا المسكين

بقلم: إيرينا بوليانسكايا

ترجمة: نعمان الموسوي *

تتواصل دقات قلب مانيا المسكين، وتهتز معه كافة مصاريع نوافذه، فتحل بداخله كالطيور فتيان ورجال، تارة يحلون حمائماً ويعودون غربانا، وتارة أخرى يتصادمون ريثما يتطاير ريشهم، ومن فوق مانيا تحلق السحب الكثيفة عاليا.

إن قلب مانيا ليس مجرد عضو يضخ كتل الدم إلى كافة أنحاء الجسم: إنه بين الفينة والأخرى يفهم مانيا، وتتردد أصداء خفقاته في أطراف أظافرها، وفي اللحن الصادر فجأة من نافذة الغرباء، ويتغلب دويّه على إلحاح الضجيج في الشارع، وعلى الخطى المستميلة لشبابها الزائل. ومانيا التي تغادر طيور الحب الخالدة قلبها لا تتذكر شيئا، بل تنهمك في بناء عش لها داخل حلمها، وتغفل النوم لدرجة أنها تلقى بجسدها فجأة في ركن ما في الشارع، أو في الجنينة على مقعد طويل، وهي خائرة القوى، أو تسقط على السرير تماماً كالجثة الهامدة أثناء ترتيب المنزل، ولساعتين تحلق خارج نطاق قلبها مثلما يخرج الغواص من كرة الأعماق، وتبحر في بطء بمنأى عنه، مخترقةً السفن الغارقة. لكن رنين جرس الهاتف ينتزعها فجأة

* أكاديمي من جامعة البحرين.

● اللوحة للفنان **هيثم عبدالله** / البحرين.

من نومها فتطير على قرع الجرس الذهبي حافية القدمين، وتقبض على السماعة، وتخبو ملامح وجهها وكأنها تنصت إلى «آخر الأنباء» لا إلى «أصوات الآلهة» المنتظرة، رغم أن محدثتها هو أنا، صديقتها على أية حال. وحينما أنصت إلى صوت مانيا المندفع على عجل، و الخامد على الفور، احزر أنها قد وقعت مجدداً في الحب، وأن قلبها قد كبر بداخلها بسرعة فائقة حتى بلغ بلعومها فبات كلامها خافتاً غامضا. وبصبر نافذ تتساقط كلماتها: «نعم، شكرا. لا، شكرا. آه، حسنا. لم أنس شيئاً !» هكذا تجيبني حينما أذكرها بعملها، وبأنها تماطل في تنفيذ العمل، وقد تُفصل من دائرتنا. وبشيء من التقزز تضع مانيا سماعة الهاتف.

إنها تعرف: إنه كيفما التصق الجسد بالجسد، بكل باطن الجلد المنبسط فيه، وبكل مسام نهم فيه، لابد أن يبقى شيء ما في الخارج، على السطح، وتنصب الروح بحرية في الروح كما ينصب النهر في النهر، فلا مناص إذن من حرمان الأرواح حرماناً مطلقاً من الأجساد لكي يتدفق منها الحب في نهاية المطاف. لقد استحال قلبها إلى نظرة فاغرة، ساكنة، نظرة أجهدتها رؤاها العجيبة لكنها بقيت عاجزة عن التغلغل إلى أعماق القلب الآخر. وها هو الظلام الغاضب يتفرّس في وجهها: إنه البرق الفوسفوري الخامد لصوت الهاتف. السعادة و التعاسة: إحساسان متلازمان، في آن واحد، متكافئان في القوة، يهزّان القلب كالأرجوحة فتهز بدنها القشعريرة. وبكل عنفوان مزيج السعادة والتعاسة المتضافر في الروح تنادي مانيا: فيتالي، فيتالي، ومستحيل ألا يثب فيتالي في الظلمة كالملسوع. وفي لمح البصر تكون الحياة قد عبرت إلى الشاطئ الآخر، وصوبت من هناك على مانيا نظرة عتاب. ما لمانيا وعتاب الحياة ! ما لها و للبشر كلهم مجتمعين ! بالأمس قرأت أفكاره قبل أن تأوي إلى الفراش، ويخيّل لها أنها قرأت كتاباً رائعاً ! أما اليوم فكل ما عشقته في هذه الدنيا قد أعرض عنها في لحظات الترقب العصبية التي تحركها بنفسها الواحدة تلو الأخرى كما تحرك الخزائن، كل شيء قد أعرض عنها في هذا الزمن النهم الذي التهمها بشهية عظيمة: هكذا مثلا صارت الحروف تنهال من الكتب وتتكدس أكواما كالقمامة. إنها ترى فيتالي وكأنه هذيان. عيناه أيلان يرتويان من الينبوع، من نظراتها الجنونية المتملصة. سأجود ببهجة الدنيا بأسرها ودمائي كلها للسحر السماوي... حينئذ سيدوي جرس مصِّم للآذان: لقد قبل المصير قربانها. مانيا تندفع نحو الهاتف، وفوق رحابه يبزغ الفجر وحول سماعته تحوم طيور الجنة. وصوت فيتالي ينساب كالنهر، ويغنّي لمانيا كالشمس، كالريح، كالنسر، وفي هذه اللحظة، في لحظة المحادثة المتقطعة، والمفعمة بالقلق الصاخب، والمداعبات الماكرة تشعر مانيا بالسعادة تغمر قلبها، ويخيل لها أن الرب قد أرسل أشعة السعادة كلها من مكان ناء إلى روحها.

– هل فكرت فيّ ؟

– لا، كنت نائمة، تعترف مانيا بصدق.

– ولم تفكري فيّ وأنت نائمة ؟

صوته كالتيار يخترق بدنها، لكنها تجيبه قائلة:

– لا، حتى الأحلام لم تراودني أثناء النوم.

– وبالأمس قلت أنك ستذكرينني حتى لو داهمك الموت.

وتجيبه مانيا بابتسامة مسالمة:

– إذن فقد كان نومي أعمق من الموت.

ويكر فيتالي قائلا:

– وتريديني أن أصدق هذا الكلام !

إنه، فيتالي، كنحن جميعا، يهوى تعذيب الإنسان، والتفرج على تضايقه.

– فيتالي، لا تصدق الآخرين، صدقني أنا وحدي.

ترد مانيا في نفسٍ واحد: فيتالي: تعال وأسكن معي، إلى الأبد، إن شئت، وأن شئت فأسكن بقدر ما تشاء.

– أنت يا مانيا توافقين بسرعة على أن أجيء وأسكن «قدر ما أشاء»... وماذا بعد– أتعرفين ماذا يحصل بعدئذ ؟

مانيا لا تعرف، ولا تتذكر ذلك. لقد ظهرت إلى

الوجود الآن، مولوداً جديدا، وُلد قبل أسبوع، حينما كانت تسير، وبالكاد تجر قدميها، على طول شارع «بيترسكايا» خلف ضجيج العربات بعد أن ودعت حبها الأخير، وقد ارتسمت أمام عينيها لوحة واحدة: توليا وزوجته في شرفة منزلهما ينشران ملابس الأطفال، وكأن مانيا قد أصبحت أثراً بعد عين. لقد مرت فترة طويلة منذ أن همس توليا في السماعة قائلا: ما الخطب ؟ هل فقدت رشدك، ألا تستطيعين اختيار وقت آخر ؟ لكن مانيا لم تكن تملك وقتاً آخر، وحياة أخرى أيضا، فمراراً كانت تنسى أموراً دقيقةً كأن يكون توليا مثلاً رجلاً متزوجا. هكذا سارت كئيبة، متثاقلة الخطى، خامدة، تجّر حذاءها الرياضي، وقد تقوّس ظهرها فوق قلبها المتعب، وفي هذه اللحظة أوقفها فتى ارتسمت على محياه ابتسامه ساخرة خبيثة متسائلاً: «هل لي بسيجاره أيتها الفتاة؟» ومانيا تندفع على الدوام نحو الصراع مع العقبات، فحينما تقابل شخصاً مستهتراً تشرع على الفور في استنهاض روحه المضيئة، وتهب في اقتحام حياة الآخرين وبيدها سلاح واحد هو قلبها سريع الاشتعال، وعيناها المذهلتان اللتان تشعان بريقاً تحت كشة شعرها الطويل الأسود، كممر الهجاء الفاصل بين أعشاب الخلنج واليراع. وعثرت مانيا على سيجارة. أما بقية الحكاية فمملة بالنسبة لنا، نرحل معها لأننا نحفظ خط السير هذا عن ظهر قلب، أما بالنسبة لمانيا فقد بدأ كل شيء من جديد، من جديد تفتحت لها، مثلما حصل مع الأمير جفيدون، أبواب مدينة سحريه طافت في أرجائها معه مرات عديدة، وأتفق يوماً أن سارت لوحدها، فكان وضعها شاقاً وكأنها كانت تسير متثاقلةً بيد مخلوعة.

- هل تحبني ؟

- نعم، أجابها كمن قطع كلامها.

لم تتذكر مانيا أن شجرة البتولا الصغيرة النامية على تل دير «دنسكوي»، هي ذات الشجرة التي شهدت معها، هي وتوليا، قصتيّ حب سابقتين، إحداهما مع أندريو، ابن ولاية ايلينوا الأمريكية، الذي كانت مانيا تحشو دماغه حشواً سريعاً باللغة الروسية، وليس بالروسية وحدها، لم تتذكر أنها جلست نفس الجلسة مع فاليري، حبها الماضي، وقد أرخت رأسها على كتفه، وهي تضحك ساخرةً من إعلان السينما الفظ المعلق أمام المقعد الطويل. وحينما أخذ فيتالي راحة يدها الصغيرة وصار ينفخ فيها بحذر، إما ليبعث الدفء فيها، أو ليضخِّم خط الحب المرسوم بداخلها، فقد كادت قدماها أن تصابا بالشلل بسبب رقتها تجاهه، لم تتذكر أنه في قصة حب سابقة كان يبعث الدفء في يديها بكل إجلال واحترام الأرمني روبيك الذي قضى نحبه على إثر مرض عضال في الدم لكنه لم ينس مانيا. لم تتذكر مانيا شيئاً على الإطلاق. وتلك المرأة التي وقفت منذ ثلاث ساعات تحت سقف الشرفة الغريبة حدباء، خامدة المشاعر، ذات وجه متفحم، لم تمت بصله تماماً لهذه الفتاة اللعوبة التي كان كل شيء فيها ينمو، ويحيا، ويتلألأ: شعرها، وسترتها النايلونية، ويدها. إن عظمة مانيا تكمن في رقتها القادرة حتى على إذابة الثلوج في القطب الشمالي، وفي عينيها اللتين تشعان كنجوم لا تحصى في سماء سوداء، وفي الفضاء الذي يكبر في قلبها الإنساني المفعم بالطيبة كما تكبر الموسيقى من بين ثنايا السلم الموسيقي، وتغلى السعادة في مانيا كالهواء المغلي في أحشاء أوراق شجرة الكرز البيضاء.

وفيتالي يكبر في نظر نفسه الذاتي متصوراً أنه قد نحت بيديه الذاتيتين امرأةً رائعةً من كتلة طين شبيهة بالإله، ويخامره شعورٌ بأنه إله شاب، ولا ينتابه أدنى شك في أن وجوده الفعلي مجرد ذريعة لمانيا، وفي أنه قد دنا صدفةً بولاعته من قشة مجففة من الحب تشتعل، وتواصل اشتعالها الآن كالشعلة... الأبدية التي يتعذر اطفاؤها، لكن يمكن تدفئة الأيدي والجسم فقط بجانبها: وبصعوبة يشتعل قلبه بلهيب نار الشك. إنهما يطوفان في أنحاء موسكو، ويحلِّقان بين النجوم. وفجأة، كالمسمار الصدء يخدش صوت الجرس الأذن التي لا تستجيب لصدى موسيقى البيئة، وعتمة الحب الطفولية: ما الخطب، ألم تعرفيني ؟ أنائمة أنت ؟ إنه توليا. «لماذا صمتنا؟» مانيا لا تفكر بشماتة قط: ها قد

تذكرني عزيزي فجأة. إنه صوت قادم من كوكب آخر. إنه رائحة حساء البورش الذي أعدته مانيا لتوليك يوم أول أمس، ونسيت أن تضعه في الثلاجة فتحمّض. توليا صوت طائش، ميت، سحابة صغيرة، صوت مملّ سمعته يوم أول أمس. وتعجبت مانيا متسائلة: ماذا يريد ؟ ووجهت له السؤال مباشرة: «ماذا تريد ؟». وانفجر توليا ضاحكا، وعجز عن الإجابة لكنه أجاب على الفور: جسدُكِ أنت. وحول إجابته تكدّس خليط مشوّش من الكلمات المضطربة لأنه أيضاً شمّ رائحة البورش الحامض وهو واقف عند داره على شارع فافيلوفا: لقد طار جسد مانيا، إنه الآن جسم سماوي. وفيتالي يتكئ قليلاً على كوعه، وينظر من خلال شعره الطويل المعقود إلى مانيا. وتنظر مانيا إلى فيتالي، وتنسى أن ترد على توليا، فجسدها قد طار على أية حال، والآن لديها جسد جديد، وقلب طاهر كطهارة المعبد الإلهي. وتضع السماعة تلقائياً ثم تنتزع سلك الهاتف من البريزة دون أن تفكر بأن توليا.. توليا حينما لا يشبع أكلاً فإنه لن يعطي شخصاً آخراً كسرته المشروعة بأي ثمن كان، سينتزعها من البلعوم ولن يسلمها لأحد، وربما قذف بها بعدئذٍ متقززا.. لكنه قادر على مضغ الآخرين، الآخرين وليس مانيا، التي لم تعد مانيا ذاتها، فمانيا اختفت من الوجود. ولا يحضرها مشهدٌ مألوفٌ: توليا- وقد أحس بالخطر هنيهة- يطالب بصوت ناشز زوجته بعشرة روبلات، وهو يعي أن مانيا قد بدأت تتشاقي قليلا، لذا فأن المشروب في هذه اللحظة لا يفي بالغرض، فالمطلوب حركة محددة، شيء شبيه بباقة زهور، زهور بالتحديد، وبمسحة من الحزن تسلمه زوجته ورقةً مالية. وتمر سريعا أمام ناظريه درجات السلم تحت درجات سلّمهُ الكبرى، كصفحات الرواية التي لا تموت في نهايتها البطلة بل، هيهات، تتعافى. هاكِ الزهور: إنها تذبل في ورق السولفان، مع أن هناك دمعة احتيالية تلمع على أوراقها. ويتصوّر توليا كيف سيقدّم لمانيا باقة الزهور كهديه، وكيف سيضمّها إلى أحضانه فيما بعد ! ويكاد يفكر توليا بِرقّة ويسأل نفسه: إلى أين ستتوارى عن الأنظار ؟ إنها إنسانة عطوفة، إنها أعجوبة ! وكالمراهق يقفز توليا في الباص أثناء السير ومانيا تدلعه: «طفلي»، وكأنها لا تشاهد الصلع في رأسه، وفعلاً لا تشاهدين يا مانيا، فالواجب النظر إلى الجوهر- ويبتسم توليا للجناس الذي دار في خاطره، والذي علقّت عليه مانيا لو سمعته بقولها: «أف !»، لأن جوهر الموضوع ثانوي برأيها. وريثما يؤدي توليا مهمته الأساسية تواصل أوراق الشجيرة وأغصانها خشخشتها فوق رأسيهما. إنها لفتاة ساذجة، رغم أنها في التاسعة والعشرين، لكنها مع ذلك تتمتم لنفسها كالطفل الصغير، وتوليا تصور من قبل أنها تتمتم، أما الآن فيعتقد أنها امرأة تداعب الأطفال.

هاهو توليا يركب الباص، ويتراقص في ساحته الخلفية الصغيرة متلهفاً للقاء مانيا، ومانيا تطير مع فيتالي في المترو ثم في الباص قاصدة أرض أرخانجلسكويا١. ومرة أخرى لا تتذكر هنا أنها تقِّل بين الفنية والأخرى مالكي قلبها، ضيوفها المؤقتين، إلى هذا المكان مثلما يفعل مرشد الجولة مع المشاركين فيها. وبوسعنا أن نشكل نخبةً شيقةً حقاً من هؤلاء الضيوف النبلاء، نخبةً تكاد تكون ذات طابع أممي. تجمّع صداقي للشعوب نواته مانيا. وعلينا ألا ننسى أن نصحبهم معنا كلهم: زميل الصف منذ أيام الطفولة العاجز عن نطق حرف «الراء» في اللغة الروسية ؛ وجندي ؛ وبحار ؛ ويوغوسلافي كان يبني في وطن مانيا مجمعاً ؛ والشاب جينيا -أحد نشطاء الكومسمول٢، الذي احترق في موقع العمل، وهو السبب في توقف صعوده على السلّم الوظيفي ؛ وأستاذ المدرسة الثقافية التنويرية الجذاب و الكئيب، الضليع في الشعر لا في مسائل الحياة ؛ وروبرت الطيار، قائد الطائرة الشراعية الذي تردّدت مانيا على زيارته في المستشفى لفترة طويلة ثم ابتعدت عنه، وانطلقت إلى موسكو بمجرد أن وقف على قدميه ؛ وابن مدينة أخرى كان زميلها في معهد التربية، وقد كان نجم موسيقى الروك الذي تهافتت الفتيات على مصاحبته، لكنه أحب مانيا لوحدها حباً رقيقاً ؛ و روبيك- الأرمني الذي أتيحت له

فرصة ليحيا من جديد لأجل قضية حب مانيا ؛ وأندريو، بابتسامة الأجنبي الرائعة ملء فمه... أحبت مانيا مرتدي سراويل الجينز، والمعاطف البالية، والذين لم يجرؤوا على تخيّل إمكانية قراءة القصص الجاسوسية باللغة الإنجليزية كما كانت تفعل مانيا نفسها، وأولئك الذين قرأوا مؤلفات جويس باللغة الأم وهو ما كان فوق طاقتها، والذين تقلبوا في الثراء، والطلبة المساكين، والرجال المستقلين ذوي الأطباع الصارمة، والمخضرمين، والاتكاليين- لقد ربطتهم مانيا جميعا بتاج مشترك، وصرت أنا عاجزةً عن استيعاب هذه الحقيقة.

وقلت لها يوما على وجل:

- عزيزتي مانيا، لابد ان تكون هناك ثمة صلة روحية.. فكيف إذن أنت...

- وتمطّت مانيا، ثم ضحكت في استخفاف وسخرية قائلة:

- تريدين القول أنني لا أحب سوى الرجال ذوي القامة الرشيقة.

.. والوسيمين ذوي الملامح البدائية، وطوال القامة، والواثقين من أنفسهم، والفتيان الخجولين...

- ولكن لا بّد من الصلة الروحية !

- ماذا تقصدين بذلك ؟

... والطيبون، والنبلاء- والحساد، والطموحون.

إن كل كلامك مقتبس، غريب، نسخة طبق الأصل لجوي»، ونسخة أصلية لكافكا. هذه هي حصيلة التدريب العقلي القاسي: باسترناك السابق وبلوك اللاحق.

... وطبيب أمراض النساء فاليري والمهندس توليا...

- ومع ذلك، مع ذلك- على أي أساس تعاشرينهم ؟ ليس على أساس بيولوجي، أو اجتماعي، أو روحي، وفوق ذلك كله: ليس على أساس مادي- تُرى على أي أساس ؟

- إحزرى- قالتها مانيا بدون أي أثر للابتسامة على محياها.

ها قد التأم شمل كل المشاركين، منّ تخلّف عن ذاكرتي ؟ دعهم يلحقون بنا، دعهم. يمكننا مرافقتهم إلى خط السير المعتاد وسط اللوحات الشيباء، وشعلات النار الخامدة. لكن الحزن كالشيب الباكر أفسد بهجة الصباح عند مانيا، وما الداعي للكآبة كالطير المحروق الذي يعرِّج أمام أعين النظارة.

يحل الخريف متملقا. وفي شهر أيلول، حين ينحسر لهيب القيظ، وبالكاد ترتسم ملامح الخريف، ترحل مانيا إلى نهر الفولغا بضواحي «كاميشين» لزيارة أمها. ومهما كان مسار شئونها العاطفية حتى ذلك الحين فإنها تركب القطار بقلب أبيض، وتذرف الدموع أثناء وداع الحبيب، وتنساه حالما تدخل عربة القطار. إنه قطارها، والوجوه- وجوه أبناء قريتها وأحبتها، ورائحة البقعة المنسية لديها، والحديث المعتاد الذي تندفع للمشاركة فيه في الحال: «نهر الفولغا- مجرة روسيا»- كانت هذه العبارة مطلعاً لإحدى قصائدها التي اطلعت عليها قبل أن أتعرف على مانيا. أما اليوم فمانيا لا تنطق بكلام مشابه عن الفولغا، فأغنية: «نهر الفولغا يصب في قلبي «تجعلها تحتدم غيظاً لدرجة الاستعداد لصفع المذياع المنتفخ الذي تقيأ على أية حال كذباً بما يكفي. غير أن هذا الكذب الأشبه بالحقيقة- عند مانيا على الأقل-، هذا الكذب أسوأ عندها من خداع توليا المصطنع عندما أكد لها مرةً أنه ذاهب في مأمورية، بينما شعرت هي بأنه ينشد الراحة من حبها العنيف ليس إلا.

ولا بد لمانيا، بالمنظور المثالي إلى سفرتها، من أن تتجوّل في قريتها بروح بهيجة، وتقرأ الروايات على الأرجوحة الشبكية المعلقة بين شجرتيّ خوخ، وتشترك في حديث ودِّي مع أمها المسنّة التي تتقاذف معها الشتائم على طول الخط- لكن مانيا تعاتب أمها بأن الجميع يستغفلونها، لأن البطاطا التي تزرعها بنفسها في تربة ذات سماد طبيعي ممتاز تُباع بسعر تافه، ولأنها تقدم دوما معاشها التقاعدي الضئيل قرباناً للمعبد الإلهي، بينما مانيا نفسها تحب أيضاً الوقوف أمام جيورجي- الظافر٣ دون أن تكترث بتوزيع مال

محفظتها على المتسولين.

وفوق سماء الفولغا تخيِّم السحب العظيمة، ومن المزرعة يتم سحب أكياس البطيخ الأحمر ويتواصل صرير المرسى الصغير، وتقوم الطراريد بدحرجة الأمواج عليه حال اقترابها منه، وتنزلق القدم على الأحجار الخضراء البحرية، وكأن حياة برمتها لم تكن أصلا. لكنها كانت موجودة- بشهادة سيقان الأحراج العارية من جهة اليسار، وهدير الزوارق التي تمخر عباب النهر، وإيماءات البشر الذين تغيروا أيما تغيير- فمن النادر أن يصادف المرء اليوم إنسانا مرحاً يدحرج له من القلب بطيخة، أو يرمى له ببزرةٍ في طرف ثوبه. ويسير أناس مجهولون، يترجلون من على متن اللنش، ويجرّون حقائب وشنط السفر، والمواد الغذائية التي جلبوها من المدينة، وغالباً ما يكون هؤلاء مخمورين، وغالبا ما يدفعهم الفراغ القاتل لتبادل الشتائم فيما بينهم لمجرّد تحريك الألسن ليس إلا. وحينما تشبع مانيا من هذه المناظر، وتستنشق قدراً وافراً من الغبار العزيز على القلب، وتشيع امرأة عجوز أخرى فارقت الحياة إلى مثواها الأخير، تعود إلى موسكو بشعور الوحيد الذي بخل الناس عليه بمشاطرة مشاعره.

ويستقبل فيتالي مانيا. لقد جلبت له بطيخة.

وفي اليوم التالي يخاطب مانيا قائلا:

- مان، يا مان، لن تصحبيني إلى مكان عقد القِران، أليس كذلك ؟

وتجيبه مانيا بصدق:

- هذا مستحيل.

ثمة شيء ما في جوابها لا يروق لفيتالي، ولكنه لا يعرف ما هو هذا الشيء بالتحديد.

- مان، وهل تزوجت من قبل ؟

- تزوجت ؟ نعم.

- لا، أقصد أحقاً كنتِ متزوجةً ؟

- وإلا كيف ؟

- كم مرة يا مان ؟

- مرتين، تجيبهُ مانيا بعدم اكتراث، فهي تقول الحقيقة دوما.

وبعد صمت يعود فيتالي يتساءل وهو ينظر جانباً إلى مانيا:

- وهل كنت تحبينهم ؟

- أحبّ منّ ؟

- أزواجك.

- آه، تجيب مانيا، ثم ترقع خرقا في فانيلتها الرياضية، وتقطع الخيط بأسنانها القوية الناصعة البياض، وتقول: كنت أحبهم على الأرجح.

وتشرع مانيا في التفتيش في سلتها الصغيرة التي تضع فيها الأشياء البالية.

- وهل كانوا يحبونك ؟

- من هم ؟

- أزواجك طبعا.

- أحبوني على الأرجح لدرجة أن أحدهم أخلى الشقة لي.

- وإلى أين ذهب ؟

- هو ؟ تزوج.

- وهل تأثرت ؟

- لقد وجدت له أنا بنفسي الزوجة. كانت زميلتي في معهد التربية. إنها فتاة طيبة.

إنها تتحدث عنى، لكنني لا أتدخل بل أنصت إلى حديثهما عن بُعد.

ويقول فيتالي وهو مستغرق في التفكير:

- يجب ألا يتزوج المرء حين يحب، وإلا فسوف يشهد تبدد الحب المتأجج يوماً عن يوم... وتوافقه مانيا مجيبة:

- من الأفضل له ألا يشهد ذلك.

ولفترة طويلة تحوم مانيا مع فيتالي تارةً حول الغابة، وتارة أخرى حول المدينة، ومن حين لآخر ينادي أحدهم مانيا: أيتها الفتاة ! أحقاً لم تعرفينني ؟ «ويتلفت فيتالي بحذر تأهباً لصد المشاكسين ان استدعي الأمر- وهي ميزة يستحيل انتزاعها منه. وهو شخص طيب عموما. لكن أوراق الأشجار تتساقط. وليّت يا صيفي، طرت بثلاثة أجنحة، وسيطير بعدك

الخريف، ويمضى قطار العمر كله... بعيداً عن أيام البشر الجامحة الخطى. وتتغلغل ورقة الشجرة خلف قرينتها التي نبتت قبل عام نحو أعماق الأرض إلى حيث يغني العشب المقبل. ويهاتف فيتالي، ومانيا على ما يبدو عاشقة، لكنني أصادفها يوما، وهي تتسكع في أرجاء موسكو، كالشعلة الخامدة، أراها مغبرةً مرهقة، وحذاؤها الرياضي يخفق في قدميها، وأدرك أنها قد سلمت العمل منذ أمد بعيد جدا، وأعدت مجموعةً من الترجمات الجديدة، وظهر لديها فائض من النقود- هلا عرجنا على مطعم ؟.

إنها تمشي وقد تقوس ظهرها، ويداها مدسوستان في أعماق جيوبها، والسماء الرصاصية تضغط على أكتافها الهشة، ويزحف الضباب على الأرض نحو قلبها المقفر. ويبدو كأن أحدا لم يعشقها قط، وكأنها هي الأخرى لم تعشق أحداً قط في حياتها، إنها شخص في غاية الذكاء، فبسرعة تستخلص الجوهر في أي حديث، وفي وضوح تام ترى البشر.. وبدقة تامة تقيِّم الموقف السائد في العمل- إننا لا نتحدث عن الحياة، لأننا لا نعرف: أهي موجودة أم لا، فإن كانت موجودة، ففي ماذا يتجلى وجودها على وجه التحديد، إنها غير موجودة في الأحلام القصيرة الساطعة التي يقطعها رنين جرس المنبِّه، وهذا هو ما يحز الألم في النفس فعلا.■

الهوامش:

١- مدينة أثرية تقع في ضواحي موسكو.

٢- منظمة الشباب في العهد السوفيتي.

٣- محارب دافع عن الفقراء، وقد ورد ذكره في الإنجيل.

إيرينا بوليانسكايا: كاتبة روسية تخاطب بأسلوبها الأدبي العقل والوجدان، وتمتاز قصصها العاطفية بعبق ساحر يخترق طباع أبطالها، فيضفي على مشاعرهم وتصرفاتهم صبغةً جماليةً فريدةً تداعب الأحاسيس، وتدخل في نفوس القُرَّاء البهجة والمتعة. وقد نُشرت هذه القصة- كأول محاولة نثرية للكاتبة- في صحيفة «ليتراتورنايا غازيتا»، في العدد رقم ٥٣١٠ الصادر بتاريخ ٥ سبتمبر ١٩٩٠م.

حوار (ثقافات) مع

محمد الهادي الطرابلسي



حوار: هيئة تحرير ثقافات

د. علوي الهاشمي:

باسمكم جميعا أعضاء هيئة تحرير مجلّة ثقافات نرحّب اليوم بالأستاذ الدكتور محمد الهادي الطرابلسي من الجامعة التونسيّة وهو الأستاذ المعروف بالدّراسات الأسلوبية ويعدّ واحدا من روّاد هذه الدّراسات في الوطن العربي وخاصّة في بلاد المغرب العربي، وفي الحقيقة في الوطن العربيّ كلّه يعتبر أوّل من اشتغل بهذا المجال وباقتدار واضح على الساحة الثقافية.

باسمكم نرحّب به اليوم، ولا أريد أن أطيل في تقديمه فجميعكم مطّلع على أكثر مؤلّفاته، وقد حاولنا توفير بعض هذه المؤلّفات ممّا توفّر لديه، كما وفّرنا صورا من بعض لقاءاته الصحفيّة وقد اطّلعت عليها أنا شخصيّا واستفدت منها كثيرا خاصّة من الأطروحات التي يطرحها في الإجابة عن الأسئلة. وإن شاء الله سأتداخل ببعض هذه الأسئلة أو بعض هذه المجالات أو الأطروحات في المقبل من الوقت.

وسنترك في البدء للدكتور الطرابلسي أن يعطينا في ربع ساعة ملخّصا عن أبرز الإشكالات والأسئلة التي أثارتها تجربته في مجال الأسلوبية والعمل الفكري وتحليل النصّ الأدبيّ وربّما ارتباط ذلك في الجامعة بالعمل الأكاديمي أوّلا ثمّ بالعمل الإداري أخيرا، وبعد هذه الإثارة والأسئلة والموضوعات نفتّق مجريات الجلسة بما في ذلك مجريات كلامه على عدد كبير من الموضوعات. فليتفضّل.

د. محمد الهادي الطرابلسي:

شكرا للدكتور علوي هاشمي، صديقنا وزميلنا، نائب رئيس الجامعة. ونودّ أوّلا أن نردّ التحيّة الجميلة بما نرجو أن يكون تحيّة جميلة أيضا فنحيّيكم ويطيب لنا أن نشكركم على هذه الدعوة وأن نحيّي بنفس المناسبة جامعة البحرين ممثّلة في كلّية الآداب على الاستضافة الكريمة وأن نتوجّه إليكم أنتم أعضاء هيئة مجلّة ثقافات بالتحيّة الخالصة الخاصّة، أنتم جنود الخفاء، على عاتقكم يقوم الجهد في ثقافات وعلى ثقافات يعوّل الناس في الاستفادة.

السؤال الضمنيّ المطروح يرجع إلى طلب الحديث عن المسيرة العلميّة. وفي الجواب نقول: إنّ تجربتنا في البحث العلميّ امتدّت على أكثر من ثلاثين سنة كانت مشفوعة بعملنا في التدريس وما نسمّيه التأطير أي الإشراف والتأهيل، الإشراف على أبحاث الطلبة وتوجيههم في مختلف مستويات دراسات الدكتوراه ويدخل في التأطير أيضا تكوين الطلبة وتوجيههم في مختلف مستويات التعليم الجامعي، وقد انضافت إلى واجباتنا في التدريس والبحث والتأطير مشاغل تربويّة علميّة، إداريّة وأكاديميّة، وذلك منذ خمس عشرة سنة، إذ حظينا بثقة زملائنا في الجامعة وبثقة السلطة فتولّينا مهامّ إدارة قسم البحث في اللغات والآداب، فرئاسة قسم العربية، فعمادة كلّية الآداب بجامعة منّوبة إلى جانب عضويّتنا بهيئة مجلّة حوليّات الجامعة التونسيّة ثمّ رئاسة تحريرها فإدارتها. ونواصل إلى اليوم بكلّ اعتزاز الإشراف على حوليات الجامعة التونسيّة مع نشاطنا المتواصل في الحياة الثقافيّة بتونس وخارجها في إطار اتّحاد الكتّاب التونسيّين وكذلك في إطار الندوات العلميّة والملتقيات التي ننظّمها نحن أو تنظّمها مؤسّسات ثقافيّة أكاديميّة أو ثقافيّة عامّة، وذلك عندما تكون مشاغلها مطابقة لمشاغلنا، وكلّ ذلك بحسب ما يسمح به الوقت والجهد.

أمّا التكوين الأصلي الذي حظينا به فكان في قسم العربية من كلّية الآداب منذ أن أصبحنا من طلبته وذلك سنة ١٩٦٤، وبه تواصل تكوّننا في التدريس والبحث حتّى يومنا هذا. دخلنا الجامعة التونسية كلّية الآداب سنة ١٩٦٤ ولم نخرج منها. دخلناها لطلب العلم ثمّ تولّينا التدريس فيها منذ سنة ١٩٧٢ بعد أن درّسنا بالثانوي ومازلنا نستفيد منها ونتكوّن فيها ونشرف على تكوين الطلبة ونشارك بالبحث. تلقّينا دروسنا على أعلام أجلاّء متّعهم الله بالصحّة، منهم الدكاترة: عبد القادر المهيري وأحمد عبد السلام وفرحات الدشراوي ومنجي الشملي ومحمد عبد السلام، ومنهم فقيدا الجامعة: صالح القرمادي والشاذلي بويحيي رحمهما الله تعلّمنا منهم الكثير. تعلّمنا البدء بتركيز الجهد على تحليل النصوص والتعمّق في موضوع الدّرس لتمثّل الأدب والفكر قبل الدخول إلى النصّ من باب ما كتب حوله على أن يكمّل البحث بعد ذلك بقراءة ما كتب حول النصّ ومناقشته، ولم لا الإضافة إليه إن أمكن ذلك، تعلّمنا الانطلاق في مباشرة النصّ بالتحليل من اللغة التي كتب بها لأنّ اللغة هي المادّة الأساسية في تكوين النصوص، لا الانطلاق من فكرة عابرة أو فكرة متوهّمة أو متصوّرة. وتعلّمنا توخّي الموضوعيّة قدر الإمكان واعتماد أساليب البحث القويمة والمنهجيّة السّليمة لتجنّب الانطباعات الذاتية. وتعلّمنا كيف نصقل الحسّ النقديّ فينا، وكيف نبني شخصيّتنا الفكريّة بما يجعلها متجذّرة في واقعها الجغرافيّ والتّاريخيّ متفتّحة في ذات الوقت على الثقافة العالميّة الحيّة من النافذة التي كانت وسيلتنا في ذلك وهي اللّغة الفرنسيّة طبعا بعد اللّغة العربيّة. واشتغلنا إلى جانب عملنا في الجامعة في أطر علميّة أخرى تنتمي إلى الجامعة التونسيّة ولكن تنظّمها مؤسّسات أخرى من ذلك قسم اللسانيات بمركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية بتونس. ودخلنا عالم البحث والنشر من باب الأدب الأندلسيّ عندما عقدنا بحثا في شعر ابن حزم صاحب طوق الحمامة وحقّقنا قسما نبّهنا إليه من ديوانه الضائع وقد نلنا بهذا البحث دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي من الجامعة الفرنسيّة (ليون ٢) بإشراف المستشرق (روجي أرلنداز) ويرجع الفضل في

حصولنا على المخطوط إلى أستاذنا الكريم عبد المجيد التركي. مدّنا بصورة منه فاشتغلنا عليها وحقّقنا القسم الذي ثبت لنا أنّه من شعر ابن حزم ولم يكن معروفا ونشرناه وكان ذلك أوّل بحث ننشره في مجلّة أكاديميّة هي حوليات الجامعة التونسية سنة ١٩٧١. وتواصل بعد ذلك اهتمامنا بالأدب الأندلسي. بحثنا في مصادر التصوير في شعر ابن زيدون واشتغلنا بتحليل نصوص ابن خفاجة في وصف الذئب من زاوية المواردة أو تضافر النصوص وبتحليل المقامات اللزومية للسرقسطي وفي الأندلسيات أهمّ شيء قمنا به بعد ذلك هو تحقيق ديوان يصدر لأوّل مرّة هو ديوان عبد الكريم القيسي، حقّقناه بالاشتراك مع زميلنا وصديقنا جمعة شيخة. ذكرنا هذا لأنّ منطلق البحث عندنا كان الأدب الأندلسي. وقد اهتممنا بنصوص عديدة أخرى نثرية وشعرية قديمة وحديثة، مشرقية ومغربية. وكلّ ذلك كان في إطار مشغلنا الأساسيّ وهو الدّرس الأسلوبي. وفي هذا الإطار نشرنا أبحاثا في مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب (١٩٧٥) وفي منهجيّة الدراسة الأسلوبيّة (١٩٧٨) وفي دور الأسلوبيّة التطبيقيّة في وصف نظام اللغة (١٩٧٨) ثمّ كان كتابنا خصائص الأسلوب في الشوقيّات. بحثنا في هذا الكتاب سبق هذه الأبحاث وتواصل معها وامتدّ بعدها. عشنا ما يزيد عن ستّ سنوات مع أحمد شوقي في شعره أحلى أوقات البحث وأشقّها في نفس الوقت. قرأنا الشوقيات وأعدنا قراءتها، قلّبناها تقليبا. درسنا في هذا الشعر أساليب مستويات الكلام وأساليب هياكل الكلام وأساليب أقسام الكلام.

ويطيب لنا أن نلاحظ اليوم أنّ جهدنا في هذا الكتاب أثمر جهودا عديدة استفادت منه وناقشته وأضافت إليه أشياء في مادّة العلم ومنهجه وفي مصطلحات العمل ما شرّفنا وضخّم مسؤوليّتنا وساهم في تنشيط حركة البحث في الأساليب. من هذه الجهود جهود صديقنا وزميلنا د. علوي هاشمي في البحرين وإن كان قد وجّه الدراسة الأسلوبية صوب أساليب الإيقاع وهو مشغل من المشاغل الراجعة إلى البحث في أساليب تفاعل المبنى والمعنى في الكتابة الأدبية وكذلك جهود أحمد بن الحسن في موريتانيا وجهود زملائنا في تونس: الهادي الجطلاوي وعبد الله صولة والشاذلي الهيشري وفاتن حسني ومحمد بن عيّاد وعامر الحلواني وحاتم عبيد وغيرهم.

وعندما لمسنا رغبة عند القرّاء في الاستفادة من التحليل الأسلوبي جمعنا جملة من تحاليلنا وأصدرناها في كتاب جعلناه بعنوان تحاليل أسلوبية (١٩٩٢). ولذلك أجبنا كلّما سئلنا أنّنا نصنّف نفسنا دارسا أسلوبيا وفي جميع ما اشتغلنا به تدريسا وبحثا لم تكن غايتنا منه «تبييء» الأسلوبية الغربية في حظيرة العربية بقدر ما كانت إنتاج معرفة بالعلم والعمل تنطلق من تصوّراتنا وأدبنا وتستند إلى استفادتنا من الثقافة الأجنبيّة الحيّة. وإضافاتنا إذا استطعنا أن نتحدّث عن إضافات، واضحة ملحوظة وإن كان بعضها حصيلة نقاش بيننا وبين غيرنا من الدارسين فممّا قدّمنا فيه بعض الإضافات إشكالات المبدأ الذي مرجعه إلى القول بأنّ الجزئيات هي الطريق إلى الكلّيات، حيث كان النصّ عندنا حرفا وصوتا وحركة قبل أن يكون كلمة وجملة وفقرة ونصّا أو عملا موسوعيّا ضخما. فالجزئيّة الموظّفة في النصّ توظيفا جديدا هي التي أحيانا تعطينا المفتاح لتقييم النصّ ومناقشته وتقديم الإضافة النقدية إليه. وممّا بنينا عليه أعمالنا ونعتبر أنّنا قدّمنا فيه بعض الإضافة طبيعة الدراسة الأسلوبية فدارس الأسلوب عندنا لا يسلّم بأدبية النصّ بل هو يسلك في البحث سبيل التحقيق في الأدبيّة لا سبيل التبرير لما قد يشاع من أمر أدبيّة النصّ المدروس، ومن الأسس التي بنينا عليها العمل أيضا حيويّة اللّغة في النصوص. وحيويّة اللغة في النصوص في تقديرنا هي رهينة توظيف الظاهرة اللغوية توظيفا يحوّلها ظاهرة أسلوبية. وفي اعتقادنا أنّ الأسلوبية ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا، والأسلوب هو شهادة ملكيّة أكثر منه بطاقة هويّة نقضا أو تدقيقا لما شاع من أنّ الأسلوب هو الإنسان. ومن القضايا التي تطارحناها ما يرجع إلى التساؤل: لماذا لا

نجد نظريّات أسلوبيّة محكمة كالنظريّات اللسانية المستقرّة التي لا نقاش في علميّتها واستقلالها؟ وفي رأينا أنّ النظريّة ليست بذات أولويّة، والعبرة هي بالإضافة النوعيّة. الأسلوبيّة موضوعها مادّة حيّة هي تبحث في الآليات لا تبحث في القواعد ولا تطمح إلى أن تبني قواعد وليست هي فقط مجرّد استعمالات جارية في النصوص بين القواعد والإجراءات، هي آليّات إذن، وإضافتها للمعرفة هي من باب هذا الجانب العلميّ العمليّ. والذي ربّما لا بدّ من الإشارة إليه ونعتبره من مقوّمات عملنا الأساسيّة أيضا أنّنا لم ندخل إلى النصّ إلاّ من باب النصّ، معناه عمدتنا كانت تحكيم النصّ في النصّ فيما أصبح يسمّى التناص أو تضافر النصوص أو المواردة أو حسب مصطلح صديقنا علوي هاشمي التعالق النصّي، ولكن في أوسع من ذلك كما سنبيّن أيضا لأنّنا أمام مادّة إنسانيّة لا يمكن أن يصدر حكم في بعض عناصرها إلاّ بالنظر إليها في سائر العناصر التي تحيط بها، تحكيم النصّ في النصّ هو القاعدة إذن. والمهمّ عندنا هو كسر الطوق للخروج من كلّ ثنائيّة خانقة، بمعنى العمل دائما بين بين، لا العمل في الإطار اللغوي المتحجّر وحده ولا العمل في نطاق الأدب أو نقد الأدب وحده بل العمل في هذا الفضاء الجامع بين اللغة والأدب، فيما سمّاه (ليوسبيتزر) الجسر الممتدّ بين اللغة والأدب الذي هو جسر واصل أكثر منه جسرا فاصلا. ولئن كان ذلك يصبّ في نقد الأدب فإنّ الأسلوبيّة ليست بديلا لنقد الأدب. الأسلوبية رافد من روافد النقد الأدبي ولكنّها الرافد الأساسيّ. هي الرافد الذي ينطلق من الظاهرة اللغوية ويستقصي حالاتها ويحقّق في وجوه توظيف ظواهرها. وإذا لم تكن الأسلوبية نقدا بديلا للنقد الأدبيّ، فهل هي علم؟ إن كان العلم يعني مجموعة القواعد المتناسقة المتحجّرة فالأسلوبية ليست علما بهذا المعنى. هل هي منهج من مناهج البحث في العلوم الإنسانيّة؟ إن كان المنهج يعني التطبيق الآلي للقواعد اللسانية أو غير اللسانية، فالأسلوبيّة ليست منهجا بهذا المعنى للمنهج. هل الأسلوبية بلاغة؟ هل هي بلاغة جديدة؟ كيف تكون بلاغة والبلاغة عند سائر الأمم قد تحجّرت؟! الأسلوبية لا تقوم على تعميم ولا على تعليم ولا على تقييم، ومن المعلوم أنّ هذه العناصر الثلاثة هي التي تقوم عليها البلاغة: تعليم الأساليب الجيّدة وتعميم الظواهر المستنتجة من نصوص على نصوص أخرى، وتقييم الأعمال في ضوء هذه الظواهر، هذه هي البلاغة، والأسلوبية على خلافها.

الأسلوبية هي إن شئنا علم ولكنّه علم تطبيقي يستند إلى منهج لسانيّ يطمح إلى تقديم أجوبة وتوسيع المعرفة بخصائص الكتابة الأدبيّة فيما هو أدبيّ من الكتابات وبخصائص الكتابة التعبيرية التأثيريّة التوثيقيّة في غير الكتابات الأدبية، هذه الخصائص التي تكوّن مميّزات نوعيّة هي التي ينبغي أن تثبت في شهادة ملكيّة النصّ لصاحبه. وبعد ذلك يطرح مشكل العرب والأسلوبية: هل الأسلوب علم غربيّ. وبالتالي هل تمثّل عنصرا مستوردا طارئا على الثقافة العربية أم هي علم له صورة عربيّة أصيلة إلى جانب صوره المختلفة الغربيّة؟ هل نحن العرب فيما نقدّمه من درس أسلوبي نقوم بعمليّة يسمّيها بعضهم بين ظفرين عمليّة «تبييء» لهذا العلم أو المنهج الغربي، أم نحن نقدّم إضافة وربّما نظريات أو نطمح إلى أن تكون لنا نظريّات في هذا الميدان؟ تلك بعض مشاغلنا ونفضّل أن يتواصل نقاشها بناء على الحوار بيننا.

الأستاذ أحمد المنّاعي:

قد يكون سؤالي إعادة لما قلته ولكن بشكل آخر ويتلخّص السؤال فيما يلي: لماذا اخترتم النظريّة الأسلوبيّة واعتمدتم عليها أساسا في مجمل ممارساتكم النقديّة؟ وما مدى تأثير النظريّات النقديّة الأخرى على عملكم النقديّ هذا؟

الطرابلسي:

لماذا اخترنا الأسلوبيّة؟ السؤال وجيه بعد المقدّمة التي ذكرنا فيها أنّ بداية الطريق كانت مع الأدب الأندلسيّ خاصّة. إنّ اهتماماتنا العلميّة الأولى كانت بالأدب غير أنّنا منذ البداية أيضا كنّا نركّز البحث في الأدب على لغة الكلام وفنّيات القول أي نبحث في

الأساليب. وكلمة الأسلوب قديمة ولم تصبح مصطلحا إشكاليّا مختلفا في مفهومه إلاّ عندما استعمل الدّارسون للحديث كلمة الأسلوبيّة للدلالة على علم الأسلوب وفي هذا الإطار عقدت عدّة ندوات بهذا العنوان البسيط «ما الأسلوب؟» ومشاغلنا تندرج في مجال كيفيّة القول لا مضمون القول أو بصفة أدقّ في مستوى تفاعل المبنى والمعنى والانطلاق في بحث النصوص من المادّة اللّغويّة في حيويّتها أو في وجوه توظيفها الجديدة لأنّ الأدب يقدّ من كلمات لا من نيّات والنصوص الأدبيّة تقدّم لنا كيفيّة قول أكثر ممّا تقدّم لنا مضمون قول لهذا السبب ركّزنا أشغالنا على الأسلوب والأسلوبية وتشهد جامعات الدنيا اليوم تواصلا في بحث الأساليب واهتماما متزايدا بالتطبيقات في العربية وغير العربية مع التذكير بالفارق بين التجربة العربية التي لا يتجاوز عمر الدرس الأسلوبي الحديث فيها ثلاثين سنة والتجربة الغربية التي يؤرّخ لظهور أوّل مدرسة أسلوبية حديثة فيها (بالي) ببداية القرن العشرين وهذا يضعنا نحن العرب أمام واجبات: الاستفادة ممّا سبقنا من نظريات أوّلا، وتقديم ما نوفّق إليه من إضافات ثانيا انطلاقا من تفكيرنا ونقاشنا اعتمادا على أدبنا لأنّ الغربيّين يقفزون على النصوص العربية وعطاء الحضارة العربية. فمن واجباتنا سدّ هذه الثغرة ومثله واجب علماء الصين والهند وسائر شعوب إفريقيا... ذلك أنّ أكبر ما أسّس في الغرب يكاد يقتصر على استلهام تراث أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية. ونحن ننتظر- فيما عددناه ضربا من استشراف المستقبل في غير هذا المقام- أن يشهد هذا القرن الجديد انتعاش الثقافات المغمورة أو المهمّشة وانتشار عطاءاتها المختلفة وتأثيرها في صور الأدب والعلم والفكر.

أمّا قضيّة التفاعل بين الأسلوبية وسائر النظريّات أو اتّجاهات التفكير أو المدارس النقديّة فمفروغ منها. وعملنا إن كان أسلوبيّا فهو واقع تحت تأثير سائر المشاغل التي لها بالأسلوبية صلة. فالأسلوبية متفاعلة مع اللسانيات باعتبارها الأصل الذي تفرّعت عنه ومع البنيويّة باعتبارها معرفة تفرّعت عن اللّسانيات كالأسلوبية، ومع البلاغة وقد قامت الأسلوبيّة على أنقاضها ومع النقد الأدبي باعتبار الأسلوبية أهمّ رافد من روافده، وقد نزعت إلى الاستقلال بالذات دون أن تقطع صلاتها لا بهذه العلوم والمناهج التي سبقتها أو واكبت نشأتها ولا بعلوم أخرى متأخّرة عنها. الأسلوبية مرنة الحدود متواصلة الحوار مع العلوم والمناهج التي تلتقي بها، وتأثيرها في العمل هو تأثير المنظومة المعرفية لا تأثير الشعبة المفردة.

د. علوي هاشمي:

هل د. الطرابلسي يحوّم حول ما يسمّى بالمنهج التكاملي في عمليّة التلفيق بين المناهج؟

د. الطرابلسي:

من الخطأ أن نتحدّث عن منهج تكامليّ لأنّ المناهج لا تقبل التلفيق وما يعتبر منهجا تكامليّا ليس إلاّ نسفا لفكرة المنهج أصلا. يجوز أن نجمّع النتائج التي تفضي إليها المناهج المختلفة وأن نربط بين بعضها وبعضها الآخر أمّا أن نتحدّى المناهج ونسمّي العمل التلفيقي منهجا فلا يجوز. والمصطلح الذي راج في مثل ذلك هو مصطلح الشموليّة ووصف أيّ منهج بالتكاملية أو الشموليّة اتّجاه لا يصمد كثيرا أمام النقد.

د. علوي هاشمي:

إذن نفهم من رؤيتكم النقدية أو موقفكم النقدي للمنهج التكاملي بأنّه يساوي اللاّمنهج.

د. الطرابلسي:

نعم.

د. عبد الحميد المحادين:

لديّ استفسار بسيط من شقّين:

أ- الأسلوبية -كما فهمنا واطّلعنا- هي اشتغال على ظواهر لغويّة من داخل النصّ وفي النصّ نفسه، لكن -بعد تحديد الظواهر الأسلوبيّة- هل يمكن أن نتجاوزها ونخطو خطوة أخرى لتفسير هذه الظواهر فيكون العمل الأسلوبي بذلك جسرا للدخول في النقد الاجتماعي والنفسي وما إلى ذلك؟

ب- قرأنا أشياء مبسّطة في الأسلوبية لسعد مصلوح وما توسّل به فيها من الرياضيّات هل هي فعلا في اعتقادك إضافة لهذا العلم النقديّ الذي يتبنّاه؟

الطرابلسي:

كأنّي بالدكتور المحادين بمصطلح التفسير يشير إلى معنى أنّ الأسلوبية علم وصفي لا يتحمّل مسؤولية التفسير أو هو يحجم عن التفسير، ونرى أنّ كلمة التفسير ليست مناسبة في هذا المقام. فالأسلوبية - على الأصحّ- علم وصفي لا يأخذ على عاتقه مهمّة التقييم أي النقد. وهذا معنى قولنا إنّ الأسلوبية رافد للنقد الأدبي وليست بديلا له وقد بقي هذا العلم إلى عهد غير بعيد لا يجرؤ على التقييم ووجّهت إلى الأسلوبية انتقادات منذ عشرين سنة ودخلتها تعديلات إثر المناقشات فدخل التقييم في العمل الأسلوبي وقدّمت آراء في الظاهرة الاجتماعية والظاهرة النفسية وفي غيرهما من وجهة النظر الأسلوبية كلّ ذلك في حدود معلومة. فلئن أصبح التقييم داخلا في الأسلوبية فإنّه يقف فيها عند حدود ما تسمح به الظاهرة اللغوية.

أمّا سعد مصلوح فهو من المختصّين في الدراسات الأسلوبية الإحصائية والإحصاء علم ومنهج يقدّم وصفا مدقّقا معمّقا مرقّما مع خطوط بيانية... ونتائج الإحصاء أحيانا تكون محدودة بعد الجهد الكبير المضني المبذول لكنّها ثابتة. ليس كلّ شيء قابل للإحصاء ولكن الأشياء التي نستطيع أن نحصيها تتوفّر فيها ضمانات لحسن التفكير فيها وتأويلها ولا سيما إذا بنينا الدرس على المقارنة فالإحصاء حساب في المنطلق وتأويل في المآل. والعمل الذي قام به سعد مصلوح عمل جليل وقد اعتمد عمل (يول) الإنكليزي وغيره من العلماء وناقشهم في بناء النظرية الإحصائية وكيفية تطبيقها على النصوص العربية وتولّى التطبيق في كثير من مجالات المعرفة منها مجال يهمّنا كثيرا هو نسبة النصّ إلى المؤلّف. فمن التحقيقات التي أجراها في ذلك ما تعلّق بشعر أحمد شوقي في الشوقيّات «المعروفة»، والشوقيات المجهولة وما سمّي بالشوقيّات الروحية وهي أشعار استلهمها أصحابها من روح شوقي. وأهمّية القضيّة ليست فقط في ترسيخ مبدأ الأمانة العلميّة بقدر ماهي في تحديد شهادة الملكيّة أيضا. وقد وجّهنا بعض الباحثين في تونس إلى سبر أغوار الأسلوب والإحصاء بناء على النظر والتطبيق وسيطّلع الناس قريبا خاصّة على ثمرة جهود زميلنا مختار كريّم.

سميرة بن عمّو:

الأسلوبية والنصّ غير الأدبي: هل تستطيع أن تحدّثنا عن تجربتك في هذا المجال إذا كانت لك تجربة أو تجارب أخرى وعن نتائج هذه التجارب وأهدافها؟

الطرابلسي:

هذا السؤال يرجع بنا إلى علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي. وقد قلنا إنّنا لا نعتبر الأسلوبية بديلا للنقد الأدبي لأنّها تعنى بالنصّ غير الأدبيّ أيضا، وقد قدّمت الأسلوبيّة -في سعيها إلى تعيين البصمات المميّزة- نتائج طيّبة بخصوص الطاقات التعبيرية والتأثيرية وحتى التوثيقيّة في نصوص ليس لها صبغة أدبية.

وفيما اشتغلنا به اهتممنا ببعض النصوص غير الأدبية من ذلك بحثنا منذ ثلاث سنوات في مسالك البحث عن المعنى في النصّ القانونيّ. ففي النصوص القانونية تعتمد أساليب في التعبير تقتضيها أعراف الصياغة القانونية ولكنّها تخرج أحيانا غير دقيقة ولا واضحة الأحكام. ركّزنا البحث على النصوص القانونية التي تنظّم تسجيل الطلبة تسجيلا استثنائيّا لتعطيهم الحقّ في اجتياز الامتحان دون حضور الدروس. كان تأويل هذه النصوص يختلف من مؤسّسة جامعيّة إلى أخرى وأدّى هذا الخلاف إلى استصدار استشارة قانونية أنهى المشكل دون أن يحسم الخلاف ونرى أنّ النصوص القانونية جديرة بأن يبحث في بناها اللغوية وأساليبها التعبيرية لتحديد الأحكام التي وضعت لها.

د. عبد الكريم حسن:

أنا أشكر الصديق الأستاذ د. محمد الهادي الطرابلسي وأعبّر عن سعادتي بما أمضيناه من وقت

جميل وغنيّ معه في جامعة البحرين في هذا الفصل الدراسيّ الثاني. لقد كان وجودك بيننا وجودا مؤنسا وممتعا ومفيدا بكلّ المعايير. وأنا أشكر زميلنا هاشمي علوي وجامعة البحرين على هذا الخيار الموفّق.

تذكر عندما أمتعتنا بمحاضرة عن الظاهرة الأسلوبية واستنطاق النصّ الأدبي منذ شهر ونيف وكانت محاضرة شائقة وماتعة تناولت فيها بعض الظواهر اللغوية في قصائد مثل توظيف الضمير في رائية الخنساء وتوصّلت إلى التماعة نقدية جميلة جدّا وهي أنّ تشظّي الضمير أفضى بك إلى وصف المشهد الرثائي بأنّه مأتم، وقلت لك في حينه إن من أخطار الأسلوبية أن تقع فيما أسمّيه بالنفسيّ مهما حاولت العلميّة والموضوعيّة. لكنّ التأويلات التي تصل إليها في نهاية الأمر يمكن أن تفضي إلى تأويل أو يمكن أن يكون لها تأويلات مقابلة وقلت إنّني قرأت في تشظّي الضمير نوعا من تشتّت الخنساء التي لم تستطع أن تتوازن في تلك اللحظة فإذا بها كأنّها تمشي في كلّ اتّجاه وهي تبكي بما حوّل المشهد كلّه إلى نوع من جنون الرقص عندها، ووافقتني على الأمر. وأمس كنت أقرأ في تحاليلك الأسلوبية -وهي تحاليل جيّدة، جميلة، عميقة- عملك في نشيد الأرض لجبران وقد تتبعت فيه مستويات النص اللغويّة والإيقاعيّة والصرفية والنحويّة والدلالية والتصويرية وكنت تصل في كلّ مستوى حتى المستوى الجامع بين المستويات كلّها إلى نتيجة هي صورة الأرض/ الله. فالأرض هي صورة لله في هذه القصيدة فتساءلت: على الرغم من محاولتك الموضوعيّة العلميّة، ألا يمكن أن أقرأ في صورة الأرض صورة المرأة في نشيد الأرض لجبران؟ عدت إلى قراءة القصيدة، نشيد الأرض مرّة أخرى ورأيت أنّ كلّ مستويات اللغة فيها يمكن أن تفضي إلى صورة المرأة لا إلى صورة الله، وهذا يمكن أن يصل بين التحليل اللغوي والتحليل النفسي ونحن نعرف أنّ صلة الأرض بالمرأة في رأي فرويد صلة وثقى كما نعرف أنّ للرومانسيين على وجه الخصوص هذه الظاهرة وهي تقديس الطبيعة وليست الأرض إلاّ وجها من وجوه الطبيعة وتقديس الطبيعة هو تقديس للمرأة في نفس الوقت فإلى أيّ مدى يمكن أن نصف الأسلوبيّة بالعلميّة؟ لا شكّ في أنّ الأسلوبيّة تقدّم زادا عظيما للنقد الأدبي ولكنها لا يمكن أن تكون بديلا له.

والشيء الثاني الذي أريد الإشارة إليه أنّ الأسلوبية الغربية عندما اقرأ تاريخها أراها تتدرج في مدارج فهناك الأسلوبية الوصفية والأسلوبية التكوينيّة والأسلوبيّة الوظيفيّة إلخ... ولكن عندما أقرأ في الأسلوبية العربية أسأل هل تطمح إلى أن نصل إلى أسلوبية أو إلى أسلوبيات تتحدّد كلّ منها بخاصيّة معيّنة أم أنّنا سنبقى ضمن هذه الهجانة أو التهجين بين كلّ هذه المدارس الأسلوبية التي نقرأها في الغرب؟ ففي الأسلوبيات العربية لا أرى مدرسة أسلوبية مختصّة بمستوى أو بظاهرة أسلوبية محدّدة. ما أراه في الأسلوبيات المعاصرة عندنا هو ما رأيناه في النقد الأدبي عند العرب في بداية القرن العشرين. كنّا نرى نقدا عند العقّاد أو نقدا عند المازني أو نقدا عند نعيمة وهو نقد كان يأخذ من جميع المذاهب والمدارس الأدبية، فهل نعيد الكرّة الآن في الأسلوبيّة؟

الطرابلسي:

شكرا للدكتور عبد الكريم حسن على ما خصّنا به من عبارات لطيفة ولقد سعدنا نحن بدورنا كبير السعادة بوجودنا بينكم واشتراكنا معكم في العمل ولا نخفيكم أنّنا سنغادر البحرين بعد أيّام وفي القلب لوعة من فرط التعلّق والفراق.

ذهبنا في تأويل نصّ الخنساء فعلا إلى معنى المأتم عندما لاحظنا تشظّي الضمير حيث تنوّعت الضمائر العائدة إلى متكلّمة واحدة هي الشاعرة ولكنّنا عندما علّقنا على ظاهرة أفعل التفضيل التي أكثرت الشاعرة منها في نصّها استعملنا مصطلحين يدلاّن على معنيين يتنازعانها هما الاستقطاب والإشعاع. فالمأساة تنطلق من الخنساء كما لو كانت جمعا من النساء في مأتم ولكنّ الشاعرة كانت في ذات الوقت تستقطب المأساة وتستأثر بالبكاء معبّرة عن أزمة هي أزمتها فمن المشروع أن يطرح السؤال: هل ترجع القضيّة في ذلك

إلى تشتّت الخنساء وهي واحدة أم إلى تجمّع النساء في ذاتها؟ ويطيب لنا أن نشكر الدكتور عبد الكريم على هذه الإضافة التي أتاحت لنا فرصة مزيد تدقيق القصد. وبمناسبة نشيد الأرض لجبران ومباشرته بالتحليل وبخصوص مدى العلمية في الأسلوبية نؤكّد أن علميّة الأسلوبية تقف عند حدّ الوصف. هي علميّة وصف، أمّا إذا انتقلت إلى النقد والتقييم فإنّ أحكامها تبقى رهينة التأويل.

تطرح بعد ذلك أسئلة منها: الأسلوبية أم الأسلوبيات؟ ثمّ الأسلوبية الغربية أم الأسلوبية العربية؟

كان الدّارسون الغربيّون مولعين بتصنيف الجهود الأسلوبية فيما يسمّى بالمدارس أو النظريّات ثمّ عندما تعدّدت الاجتهادات وكثرت الإضافات تخلّوا عن التصنيفات والاجتهادات اليوم تقدّم من الغربيّين ومن العرب أيضا ونتصوّر أنّها تقدّم كذلك من علماء الصين والهند وإفريقيا... ولم نطّلع على ثقافاتها. فالجهود مبذولة من الجميع اليوم وليس في تقاليدنا العلمية نحن العرب أن نصنّف إضافاتنا في مدارس ولا نظريات علما بأنّه ليس في رصيدنا من العلم وتطبيقاته في الحديث ما يدعو إلى التعجيل بمثل هذا التصنيف. والمدارس أو النظريات الغربية قامت على جهود غربية أساسا ولكن على جهود غير غربية أيضا، منها جهود عرب مختصّين في اللغات الأجنبية وبعد، العلم لا جنسيّة له، ولا نرى من المفيد الحديث عن أسلوبية فرنسية وأخرى ألمانية أو أمريكية أو عربية... فلن تكون لنا أسلوبية عربية بهذا المعنى ولكن ستكون لنا كما كانت لنا في السابق جهود في الأسلوبية وغيرها من العلوم والمناهج ونقرّ بأنّ جهودنا اليوم في ذلك مازالت محدودة والغربيّون لم يصنّفوا إضافاتهم في مدارس إلاّ بعد أن صفّوا الحساب مع تراثهم: قرأوا نصوصهم وتعمّقوا في تحليلها أمّا نحن فلم نقم بالتحليلات العميقة الضافية لعيون تراثنا. فالمتنبّي الذي شهد ابن رشيق في وقته أنّه ملأ الدنيا وشغل الناس لا نراه شغل دارسينا الشغل الجامع المطلوب.

فلا نعرف في العربية بحثا أسلوبيا شاملا لشعر المتنبّي يشفي الغليل ولذلك ذهبنا إلى أنّ الأسلوبية ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا علينا أن ننظر إلى المسألة نظرة واقعيّة لا يضخّم العيب فيها ولا يهوّن حتّى تكبر في أنفسنا مركّبات النقص فلسنا عاجزين عن تجريد النظريات ولا عن تكوين المدارس. لنا جهود لا نجازف إذا قلنا إنّها كبيرة مع علوي هاشمي في البحرين في أسلوبيّته الإيقاعيّة ومع أحمد ولد الحسن في موريتانيا ومحمد العمري في المغرب ومع غيرهم في تونس والجزائر ومصر بل لنا جهود عربية من المختصّين في الفرنسية والإنكليزية مثل جهود كمال قحّة من تونس ومصطفى الطرابلسي وجمال الدين القرمازي من صفاقس. وقد بذلت جهود كبيرة في العشرين سنة الأخيرة بالجامعات العربية في الدرس الأسلوبيّ نظرا وتطبيقا، ينبغي أن تتواصل حتّى يتّسع المجال ويكبر العطاء.

د. منذر عيّاشي:

هذه نعمة أفرح أن تمنّ عليّ بها جامعة البحرين فتفسح لي المجال ولأصدقائي لقاء هذا الأستاذ الكبير والباحث القدير. طرحت قضايا كثيرة كلّها عميق يستحقّ أن نقف عليه بتفصيل كبير وأجدني أمام هذه القضايا الكثيرة حائرا لا أعرف من أين أبدأ لكنّي سأبدأ من حيث انتهى أستاذنا الجليل أقصد قضيّة أن «ليس للعلم جنسية». هذا القول في غير العلوم الإنسانيّة موضع قد لا يكون قابلا للنقاش ولكن في العلوم الإنسانيّة الأمر يحتاج إلى نظر: أوّلا إنّي أرى أنّ العمل العلمي مشروع حضاري ولا يمكن لهذا العلم أن يتمّ كمالا ما لم تكن المكوّنات الحضارية هي صانعة المكوّنات العقلية المستخدمة فيه وإنّي لأعرف من انتمائي الحضاري أنّي أنتمي إلى حضارة نصّ وليس إلى حضارة شخص وأعرف أيضا أنّ هذا الانتماء يستند إلى وجود علوم تتعلّق بالنصّ وليس بالشخص وأستطيع على ضوء هذا أن أقول إذا وجد هناك علم نفس الشخص -علم اجتماع الشخص- علم أنثروبولوجيا الشخص، كان يجب أن يوجد في مقابله

علـم اجـتـمـاع الـنصّ وعـلـم نـفس الـنصّ وعـلـم أنثروبولوجيا النصّ. إذن هناك تمايزات تعود بشكل أساسيّ إلى تمايز المكوّنات الحضاريّة صانعة الإنسان هنا وصانعة الإنسان هناك. ولذا لا أجد حرجا في القول نعم نستحقّ أن ننتج علما للأسلوب يعطى مسمّى العلم العربيّ ولا أجد في ذلك غضاضة. على كلّ إذا لم نشأ أن نغامر كثيرا في هذا فلنجنّس العلم، على الأقلّ أن نستطيع أن نقول لقد أعطينا جهدا -كما تفضّلت- طرحنا جهدا، يتناسب مع مقوّماتنا الحضارية وهي مقوّمات متميّزة على كلّ صعيد.

الشيء الآخر الذي أودّ أيضا أن أتكلّم فيه يتعلّق بالأسلوب تحديدا، الأسلوب في مواجهة اللغة. أراه كائنا إشكاليّا وليس كائنا ميسّرا ومبسّطا ومسهّلا لما تودّ اللغة أن تنقله إلى سامع أو إلى متلقّ. إنّه كائن إشكاليّ على الصعيد الفلسفيّ لأنّه يطرح مسألتين أساسيّتين: الأولى وتتعلّق بالفراغ الوجودي: هل الأسلوب على صعيد الشخص يسدّ فراغا وجوديّا؟ وعلى صعيد القول هل يسدّ فراغا خطابيّا؟ والأسلوب لأنّه كائن إشكاليّ يطرح إشكاليّته الخاصّة على اللغة. اللغة كائن يكتفي بنظامه، ولأنّه كذلك يؤدّي وظيفته التواصليّة على أتمّ ما يكون. فما حاجة اللغة -وهي بتمامها تكتفي- إلى هذا الكائن الإشكالي ليضاف إليها؟ لكن أيضا الأسلوب من جهة أخرى، لأنّه -أو لأنّ الأسلوبية فرع من اللّسانيات- يقوم على القطيعة. اللسانيات قطيعة مع لسانيات أخرى. لسانيات سوسير تقوم على القطيعة مع اللسانيات التاريخيّة. شارل بالي تلميذ سوسير متأثّر بهذا ومؤسّس لقطيعة أخرى مع البلاغة عموما. إذن الأسلوبية من حيث هي منهج إذا شئنا، طريقة في النظر، طريقة في التحليل هي طريقة تقوم على القطيعة. فكيف يعمّم منظور أسلوبيّ في الأصل هو لا يريد ذلك بمعنى يضع نفسه في إطار القطائع ويصف نفسه بالخروج عن المألوف، بالإنزياح أو بالعدول كما يقول العرب في هذا؟

الطرابلسي:

شكرا صديقي وزميلي منذر عياشي. ونحن بدورنا تغمرنا كلّ السعادة بهذه الفرصة التي تجمعنا في هذا الحوار المفيد. استفدنا كثيرا من هذه الملاحظات وليس ما سنقدّمه إجابات عن أسئلة بقدر ماهو مطارحات نوسّع بها آفاق التفكير بيننا. هذا التدقيق اللطيف الذي تفضّلت به دقيق، جيّد، مفيد، لكنّنا عندما عمّمنا قولنا «العلم لا جنسية له» في ظنّنا أنّ المسألة مبدئية. بعد ذلك، لا شكّ في أنّ العلوم تحمل معها طوابع الحضارات التي ظهرت فيها. وهي في نشوئها وارتقائها كالكائن البشري ينبت في بيئة ويترعرع في بيئة وقد يكتب له أن يعيش في غير تلك البيئة ولكنّه لا يفقد ملامح ظروف النشأة الأولى. نحن مع ما ذكرنا نتطلّع إلى أسلوبية عربية أو أسلوبيات ونرى أنّ جهود العرب التي بذلت في الدّرس الأسلوبي لم تقيّم تقييما جدّيّا. فلو قيّمت لاكتشفت فيها وجهات نظر إن لم نقل نظريّات. وكلّ واحد منّا من موقعه وهو يشرح نصّا عربيّا سواء لطلبته أو لنفسه يبتغي به بناء بحث، إنّما هو يبنيه انطلاقا من النصّ العربي ويدرسه بمقتضى التكوين الذي حصل له والثقافة التي دخلت في زاده بحيث يكون له جهد معيّن في بناء الكلام الذي ينتهي إليه. فليتأخّر شيئا ما وقت التنظير ولا ضير فليست قضيّة التنظير أو التتويج بتجريد النظريّة من أولويّات الظرف الراهن وحتّى إذا قامت النظريّة العبرة تبقى بالإضافة النوعيّة.

أمّا الأسلوب في مواجهة اللغة فهو فعلا كائن إشكاليّ ليس كائنا مبسّطا لما تودّ اللغة أن تبلّغه أو توصله، وحظّ الأسلوبية وقدرها أنّها ليست ممّا يطمأنّ إلى منطلقاته، ودارس الأسلوب يتكلّم دائما وأبدا من موقع حرج لأنّه من أهل اللغة، وليس منهم ولأنّه من أهل الأدب وليس منهم، هو في منزلة بين المنزلتين: لغويّ يتعاطى خطيئة الأدب، وناقد أدب مكبّل بالقواعد اللغويّة. وأرى في العبارة الجميلة التي ذكرتموها منذ حين في شأن وظيفة الأسلوب وجاهة: فهل يأتي الأسلوب لسدّ قصور في اللغة أم يأتي لسدّ قصور في الإرسال؟ في اعتقادنا أنّه يأتي للأمرين معا ويمثّل مظهر الإبداع في الكلام، هو اللحظة المفارقة، هو

القطيعة إن شئنا التي فيها سدّ لقصور في الأداة اللّغويّة وفي نفس الوقت لسدّ قصور في الذات البشرية وهي تعبّر عن مقصودها.

د. عبد القادر فيدوح:

لقد أوفى من سبقني بالشكر والتقدير في حقّ صديقنا د. الهادي الطرابلسي لما يقدّمه من جهود مثمّنة في الساحة النقدية الأدبية. سوف أبدأ مداخلتي من حيث أنهى تقديمه في المداخلة الأولى، على اعتبار أنّ الأسلوبية علم تطبيقي يستند إلى منهج لساني يطمح إلى تقديم أجوبة... هذا يقودني إلى إمكانية التفرقة بين البلاغة والأسلوبية، من حيث إنّ البلاغة منجز مسبق له قوالب جاهزة تقتضي من هذه القوانين أن تصدر أحكاما ومعايير ثابتة على خلاف الأسلوبية التي يمكن وصفها بحسب ما تفضّلتم به من حيث كونها منجزا محتملا، وهذا المنجز المحتمل يصاغ من النصّ وفي النصّ ذاته ويخضع في الوقت ذاته للاحتمال والتعدّد. في طرح الإشكالية وأثناء قراءتي لكتابكم وردت مقولة تقول بالحرف الواحد «قد تغيب من النصّ الأدبيّ البنية التخييلية أو البنية الإيقاعيّة في سياقات توظّف فيها بنى أخرى توظيفا فنّيا فيبقى نصّا أدبيّا ذلك أنّ الفرق الرئيسيّ بين النصّ الأدبي والنصّ غير الأدبيّ يكمن في الوظائف التي تؤدّيها بناه» السؤال المطروح: أين يكمن البديل الذي يصنع أدبية النصّ في اعتقادكم؟ أفي المعجميّة أم في الدّلاليّة؟ أفي التركيبيّة أم في الصوتيّة؟ الوظائف كثيرة جدّا، فأين يكمن البديل تحديدا؟

السؤال الثاني له علاقة بالقراءة وبإدخال مفاهيم القراءة ومبادئ التلقّي على وجه التحديد من هذا المنظور تمكّنت الأسلوبية من تجاوز البلاغة كما أنّ مواقف الأسلوبيّين تختلف ومنظوراتهم تتعدّد فهناك الأسلوبية البنيويّة التي تعتمد النصّ معيارا لها أو سياقا لها وهناك الأسلوبيّة الروحيّة التي تعتمد سياق المؤلّف كما تفضّلتم وهناك الأسلوبية التقبّليّة... فهل يكفي لصوغ نظام أسلوبي بشأن تحليل نصّ أدبيّ الاعتماد على واحدة من هذه الأسلوبيات؟

المسألة الأخيرة: هناك اختلاف في الأسلوبيات فهل هذا الاختلاف يعود إلى تعدّد التجارب الإبداعيّة أم إلى تعدّد مستويات النص؟ كلّ هذه الأسئلة وغيرها كثير يخطر ببالي يجرّني إلى شيء مهمّ يشغل بالي في قراءتي للنصوص، هذا الأمر متعلّق بفرضية رهان أو فرضيّة القارئ: أين نضع القارئ الآن؟ هل فرضيّة القارئ تقابلها فرضية النظرية؟ وإذا كان الأمر كذلك أين تكمن الأسلوبية بوصفها فرضيّة نظريّة فيما يعطيه القارئ من فرضيات خاصّة به بمعزل عن كلّ الفرضيات النظريّة، بمعنى أنّ للنظرية فرضيّة معيّنة ينبغي للناقد أو للدارس أن يلتزم بها، بينما الدراسات الحديثة الآن تقتضي من القارئ أن يتعامل مع فرضياته الخاصّة به التي يمتلكها من مرجعيّته الثقافيّة والنقدية العامّة. فوجه التقابل والائتلاف والاختلاف هو بين فرضية القارئ وفرضيّة النظرية، فأين نضع الأسلوبية؟

الطرابلسي:

هذه مجموعة من المشاغل والقضايا الفكرية في الأسلوبية والدّرس الأسلوبي يصعب أن يجيب المرء عنها في وقت محدود فضلا عن أنّ هذه الأسئلة تعود إلى قضايا متّصلة بالأسئلة التي سبقت على أنّها تفتح جميعها الآفاق رحبة واسعة لمزيد من النقاش ممّا يدلّ على أنّ الأسلوبية أسئلة أكثر منها أجوبة، مجالها إشكاليّ وموضوعها يتّسم بالحيوية لأنّ مركزه حياة اللغة في النصوص، مجالها -كما ذكرنا- هو مجال الآليات لا مجال القواعد ولا مجال الاستعمالات وحتّى علاقاتها بالعلوم والمناهج تبقى علاقات إشكالية كعلاقاتها بالبلاغة وقد لخّصت خصائص البلاغة في مقارنتها بالأسلوبية في هذه المصطلحات الثلاثة: التعليم والتقييم والتعميم هذه الخصائص هي التي أدّت إلى تحجّرها أمّا الأسلوبية فمتملّصة من مثل هذه القيود. هل معنى ذلك أنّها كلام له صبغة النقد أحيانا وصبغة العلم أحيانا أخرى وله علاقة بالمنهج أطوارا؟ الثابت أنّ الأسلوبية ظاهرة يصعب منهجتها وتقنينها لأنّها معرفة بمادّة متغيّرة إلاّ أنّ لها هويّة ولها حضورا

لا ينكرهما عليها أحد.

وقراءة النصوص تكشف أنّ بعضها قيمته في المعنى الذي يخبر به إخبارا مجرّدا وبعضها الآخر له قيمة إضافية مرتبطة ببنيته اللغوية لا التي تعبّر عن المعنى مباشرة بل التي توحي بمعان حافّة على صلة بطريقة التعبير بسبب تغيير الترتيب في عناصر الجملة أو بمفعول صورة مرسومة أو بتأثير أصوات موقّعة منسجمة... وأدبية النصّ هي ناتج حاصل لا ظواهر معطيات فأدبية النصّ ليست وقفا على ظاهرة لغوية توظّف في النصوص مخصوصة.

والسؤال المطروح بعد ذلك يتعلّق بالأسلوبيات: فهل نتحدّث عن أسلوبية تنوّعت فيها وجهات النظر من شارل بالي حتّى عهدنا أم نتحدّث عن أسلوبيات بينها حدود ولها مقوّمات ولها استقلال بالذات؟ جوابنا هو أنّ الأسلوبية واحدة ولكنّ الاجتهادات فيها مختلفة والآراء متباينة وأحيانا متناقضة ولكنّها تدخل جميعها في نطاق إطار واحد وحاصل الموجود زوايا من النظر وجهود أكثر منه مدارس ونظريات.

وأخيرا: أين نضع القارئ عندما نريد أن نقوم بعمل أسلوبي خاصّة إذا انطلقنا من نظريات أو كيف نصوغ الفرضيّة على الأقل؟ نحن لا ندخل القارئ في حسابنا ومشاغلنا لأنّ القارئ قرّاء يختلفون في العصر والمصر. لكنّنا نعتبر مسألة القراءة مسألة أساسيّة ينبغي أن نقرأ لها حسابها ولكن على اعتبار أنّها مصدر من المصادر التي يمكن أن نستمدّ منه بعض العون لفهم كثير من القضايا التي نستقيها من مصادر أخرى، علما بأنّنا عندما نقرأ النصّ نقرأه في ضوء سائر النصوص التي تجاوره من تأليف الكاتب، ونقرأه في ضوء سائر النصوص التي تلتقي به من غير نصوص الكاتب ولكنّنا نقرأه أيضا في ظلّ كلّ النصوص المختزنة في الذهن عندنا بعباراتها أو برواسبها التي بقيت في ثقافتنا، فمن هنا يدخل القارئ عندنا في الحساب.

د. عبد القادر فيدوح:

في ضوء هذه الإجابة ما نستنتجه أنّ الأسلوبية ليست اختيارا نهائيا أو منهجا موحّدا بقدر ماهي رؤية تأمّلية للمزج بين جميع المناهج الأخرى تحديدا التوجّه الجمالي، اللسانيّ، التأويليّ، البنيوي وما شابه ذلك من المناهج الأخرى؟ هل هذا الذي تقصدون؟

الطرابلسي:

قلت منذ حين وأغتنم الفرصة لأكرّر ذلك قضيّة المزج تعود بنا إلى ما أشار إليه د. علوي بالتكامليّة وإلى ما ذكرت أنّه يشيع على ألسنة بعض النقّاد تحت عنوان الشموليّة لأنّ في المزج تلفيقا، والأسلوبية ليست أمشاجا ملفقة من علوم ومناهج وإذا كان قدرها أن تبقى باحثة عن ذاتها فليس من هذا المنطلق.

أ. مي مظفّر:

شكرا أستاذنا على هذه الإضافات الممتعة المهمّة جدّا، ولديّ سؤالان:

أوّلا: أنت اخترت دراسة شوقي وشوقي تنكّرت له الحداثة العربية في البداية، فكيف اخترت شوقي وهل في دراستك للخصائص الفنّية لشوقي ما سيؤثّر في الأجيال الجديدة ويلفت نظرها إلى أهمّية هذا الشاعر وخصوصا أنّ لديه بعض القصائد التي ترقى إلى مستويات عالية في الشعر العربي؟

ثانيا: دارس الأسلوبيّة حسب فهمي المتواضع لا بدّ أن يكون على اطّلاع شامل على المعارف الفنّية الأخرى كالموسيقى والفنون التشكيلية ولا أعتقد لدارس الشعر خصوصا أن يكون في معزل عن فهم هذه الفنون فهما على الأقلّ قريبا من تفاصيلها، فكيف ونحن في ثقافتنا العربية مازلنا نعيش هذا الانفصال الكبير بين الأدب والفنون الأخرى؟

الطرابلسي:

شكرا سيّدتي على هذين السؤالين القيّمين الوجيهين، وبذكرك شوقي أرجعتنا إلى شوقي. لقد عشنا مع شوقي منذ أكثر من خمس وعشرين سنة وعدنا إليه بالبحث في بعض المناسبات وما كنّا نتصوّر بعد أن أنجزنا الأطروحة ونشرناها أن تتجدّد الحماسة لشعر شوقي ويزداد تعلّق الناس به ممّا أدخل الغبطة على نفسها وبعث فيها الارتياح وحمّلنا مسؤوليّة

وقد لقي ما كتبناه في خصائص الأسلوب في الشوقيات رواجا كبيرا في الأوساط الأكاديميّة وفي أوساط عامّة المثقّفين.

١- أين تكمن حداثة شوقي؟ ألم يكن بحثنا في الشوقيات بحثا في شعر حديث دون أن يكون حداثيا؟ ألا نكون حينئذ قد بحثنا في بلاغة شاعر أكثر ممّا بحثنا في أسلوبه؟ الحداثة حداثات، وفي اعتقادنا أنّ شوقي كان حداثيا في الظّرف الذي عاش فيه وفي النهج الذي رسمه لنفسه وهو نفسه يتحدّث في الشوقيّات المجهولة عن الاجتهادات التي كان يقدّمها في بعض ما يكتب دون أن تحظى بالقبول فيتوقّف ويجدّد التجربة ويراجع الموقف وقصّته مع التجربة المسرحية دالّة في هذا المجال فقد جرّب كتابة المسرح وهو طالب في باريس حيث نشر أوّل ما كتبه من الشعر المسرحي لكنّه انقطع عن التجربة عندما لاحظ أنّ ردود الفعل كانت سلبية نحوها ثمّ عاد إليها ولم يتفرّغ لها إلاّ سنوات قليلة قبل وفاته فقد مرّ بأزمة إبداعية حقيقية ومعاناة لأنّ البيئة العربية في ذلك الوقت وتقاليد القراءة والتقبّل لم تكن مستعدّة لتلقّي غير المألوف. إنّ شعر شوقي في عمومه كان على حيويّة كبيرة وكان يدّخر من طاقات الإبداع ما لا يقلّ قيمة عن كثير من شعر المتنبّي.

٢- من شأن الأسلوبية أن تتفتّح على العلوم المجاورة لها أكثر ممّا فعلت وخاصّة على الفنون بمختلف أنواعها كالموسيقى والفنّ التشكيلي علما بأنّ مصطلح أسلوب كان قائما في الحياة قبل أن يكون قائما في الأدب. فنحن نعيش حسب أسلوب معيّن، ونلبس حسب أسلوب ظرف مخصوص... فكلمة الأسلوب لم تنشأ في أوساط الأدب وليست حكرا على الكتابة. فهي لا تعني أسلوب الكتابة إلاّ عندنا نحن المختصّين في اللغة والأدب. فمن طبيعة الأمور أن يدرس أسلوب الكتابة في علاقته بسائر أساليب العيش وأساليب الإبداع في الموسيقى والرسم والفنون التشكيلية وما إليها ولا سيما أنّ تفاعل هذه الأساليب ملحوظ في كثير من تجارب الشعر الجديد. لكنّنا إذا تحدّثنا عن أساليب الكتابة وجب أن نحتكم إلى الرافد اللغويّ أوّلا قبل أن نحتكم إلى الروافد غير اللغوية في الدرس من مثل توظيف أشكال الحروف وأساليب النقط ومجالات البياض والفراغات وألوان الحبر وغيرها من الأساليب التي قد يكون لها دور في تكوين جماليّة ضروب الإبداع غير الشعر والأدب. فكثير من النصوص اليوم تقرأها ولا تكاد تجد للمادة اللغوية فيها حضورا ولا روح معنى فقصاراها خطوط وألوان وأحيانا كلمات وحروف صغيرة وكبيرة ونقاط تكميليّة تمتدّ أحيانا على كامل السطر... دون أن يكون وراء ذلك طائل رغم ما تعكسه من جهد. الأسلوبية مدعوّة إلى أن تتطوّر، نعم، وتطوّرها يكون بتوسيع الدائرة التي تؤطّرها لتصبح دائرة علاميّة عامّة عوضا عن الدائرة اللغوية المحدودة ولكن في حدود ما نبّهنا إلى ضرورة احترامه وخطر مجاوزته.

د. منذر عيّاشي:

١- أنا أرى أنّنا عندما نربط الأسلوب بوجه جماليّ نخرج من حيّز الأسلوب إلى حيّز بلاغيّ إلى حدّ ما، وهذا الربط يجعلنا نقرأ هذا الكائن الأسلوبيّ بغيره.

٢- في النقطة التي ثارت بينك وبين د. عبد الكريم بشأن «نشيد الأرض» لجبران: قرأتها الله وقرأها د. عبد الكريم المرأة. فلماذا نقرأ الأسلوب بغيره؟ ألم ينته عصر البدائل وعقل البدائل حيث كانت البلاغة تقرأ الشيء بغيره (فلان أسد (فلان شجاع)؟ لماذا لا نبقى أسلوبيّا مع الأسلوب فنقرأ الأسلوب بذاته وليس بغيره؟

الطرابلسي:

نظنّ من الإجحاف أن نخرج الجمالية من المشاغل الأسلوبية، لأنّنا بذلك نقضي على الأسلوبية في موضوع مهمّ من موضوعاتها. ولْنتذكّره موقف ميشيل أريفيه سنة ١٩٦٩ حيث قال: «إنّ الأسلوبية ماتت أو كادت تموت» ولْنتذكّره موقف بيار لارتوما سنة ١٩٩٢ حيث عارض مقولة أريفيه وقرّر بعد البحث وتقصّي الحقائق قائلا: «نستطيع أن نعلن الآن أنّ الأسلوبية

علم قائم بذاته». الأوّل أمات الأسلوبية والثاني بعثها إلى الحياة من جديد علما بأنّ الحياة الثقافية عرفت من الدّراسات الأسلوبية في طور ما بين القولتين ما لم تعرفه في أيّ طور آخر من تاريخها عددا وحجما ونوعا وقيمة ولم تفارق الأسلوبية أيّ موضوع من موضوعاتها بما في ذلك مشاغلها الجماليّة في غير إطار البلاغة حتّى عندما تعرّضت لمحاولة الاغتيال.

د. منذر عياشي:

ألم تفكّروا في تكوين جمعيّة أسلوبية عربية؟

الطرابلسي:

بلى، نحن بصدد تكوين جمعيّة الدراسات الأسلوبية. قدّمنا الطّلب إلى السلطة بتونس وننتظر التأشيرة.

د. علوي هاشمي:

١- في واحدة من اللقاءات الصحفية معكم قال السائل أو الصحفيّ معرّفا د. الطرابلسي بأنّه الذي يرى فيه البعض رائد الأسلوبية في الوطن العربي. أعرف أنّ هذه وصفة صحفية لكن أنا أحببت أن أضعها أمام صاحب الشأن وهو الرجل الصريح مع نفسه ومع الآخرين كما عرفته على مدى سنوات طويلة وحتّى لا تذهب هذه المقولة وتبقى رائجة رواجا صحفيا دون أن تدقّق تدقيقا علميّا، نريد من صاحب الشأن أن يقول في هذه الوصفة رؤيته الخاصّة.

٢- في واحدة من هذه اللقاءات حاولت التمييز بين المعنى والدّلالة ونريد أن توضّح هذا التمييز مرّة أخرى بصورة معمّقة.

٣- في لقاء أيضا انتهيت في واحد من الأجوبة إلى خلاصة عن استشراف المستقبل بأنّ القرن القادم سيشهد بروز الثقافات المغمورة أو المبعدة المهملة في مستوى التعريف بها وتعيين إضافاتها للثقافة الإنسانية كما قلت بأنّه ينتظر الكثير من التغيير في النظريات الغربية القائمة ومراجعات للسائد فيها. ما دليلك على كلّ ذلك؟ وماهي مؤشّرات كلّ ذلك وأنت تستقرئ المستقبل؟

٤- قلت في واحدة من المقابلات الصحفيّة أنّك تأكّدت أنّ شوقي من عمالقة الشعر العربي وأنّك مغتبط بأنّك تصدّيت لعملاق وقدّمت عملا يرتكز على منهج من شأنه أن يوسّع آفاق البحث العلمي في أساليب كلّية وجزئية بتونس وخارجها، وأنّك لو عدت إليه اليوم لزدت فيه وحذفت منه وغيّرت في ضوء تجربتك المتواصلة مع النصوص لكنّ جوهره يبقى صالحا. وسؤالي: لو عدت اليوم لدراسة شوقي ما الأشياء التي ستضيفها؟

٥- كيف يشرح د. الطرابلسي واقع الشعر التونسي وآفاقه وكيف ينظر إليه أسلوبيا؟ وأنا حين أخصّ الشعر التونسيّ أوّلا لأنّه الظاهرة الشعرية التي ينتمي إليها د. الطرابلسي على الأقلّ مكانيا أو جغرافيا وثانيا لأنّه كثيرا ما اتّهمت بتهم في المشرق العربي قد لا تكون في صالح هذه التجربة رغم أنّها تجربة غنيّة بأشياء كثيرة ربّما يتحدّث عنها د. الطرابلسي ويعيد لها الميزان المائل.

٦- قلت إنّ الحداثة في الشعر هي أن يكون فيه تجديد للخلق لا خلق للجديد بالضرورة لأنّ الشعر إبداع يقوم على الابتكار بقدر ما يقوم على التغيير. فكيف تحلّل هذه المسألة أو تفسّرها؟

٧- في مقالة أخرى عن الدور الذي يقوم به أساتذة اللغات الأجنبية بجامعاتنا للتعريف بثقافتنا وحماية هويّتنا والحفاظ على مميّزاتنا وخصائصنا أجبت على سؤال بشأن ما تقومون به في تونس وانتهيت إلى قولك «عرفت تونس كيف تطرح الأسئلة المحرجة في ذلك» وأنا أريد أن أعرف ماهي هذه الأسئلة؟

٨- نحن تحدّثنا عن تداخل الأسلوبية بعدد كبير من المجالات إلى الحدّ الذي امتلكت فيه نصفها السّفلي ولم تمتلك تطوّر نصفها العلوي إذ ظلّ ذائبا في سديم المجالات التي تداخلت فيها ولعلّ فقدانها لنصفها العلويّ الملائكيّ متأتّ من الولع بالآخر كشفا عن ذاتها أو اكتشافا لذاتها. نحن فقدنا من بضعة أيّام أحد الذين اهتمّوا في وقت مبكّر بهذه الأمور وهو الأستاذ الأديب إبراهيم العريض وله في الثلاثينات كتاب الأساليب الشعرية وله كتاب الشعر والفنون

الجميلة. إبراهيم العريّض اسم تعرفونه جيّدا في تونس وربّما عرفتموه في تونس أكثر ممّا عرفناه في الخليج وفي البحرين: هل مررت على هذا الجانب من التجربة المرتبطة بالأساليب الشعرية وبالشعر والفنون الجميلة، خاصّة هذين الكتابين النقديّين؟ وهل تعتبر مشاغل العريض النقديّة داخلة في باب المشاغل الأسلوبية؟

الطرابلسي:

حتّى الريادة تقتضي قيادة حكيمة. والريادة في باب العلم كما قلنا منذ حين هي بالإضافة النوعيّة وليست بالسّبق التاريخي ولا بضربة البداية. وفيما يخصّنا نرى أنّنا بذلنا جهدا، الجهد الذي يبذله كلّ باحث أكاديمي جامعي في بداية الطريق: يبحث عن ثغرة، يبحث عن باب لم يطرق، يبحث عن منهج لم يطبق بالقدر الكافي الذي يتقدّم بالعلم والمعرفة، يبحث عن مجال يقدّم فيه إضافته. وعندما كنّا نشقّ طريقنا إلى البحث لاحظنا أنّ الأسلوب والأسلوبية مشغل مكين من مشاغل علماء اللغة والأدب في الغرب فرمنا مشاركتهم في النقاش وآثرنا تركيز الدّرس على تحليل النصّ والتطبيق على الأدب العربي، في ذلك الوقت الذي لم تكن البيئة العربية قد تعوّدت فيه على الدّرس الأسلوبي الحديث. اخترنا طريقنا مستفيدين من علم أساتذتنا وعملهم وخاصّة من توجيهات أستاذنا عبد القادر المهيري الذي أشرف على بحثنا وقد عملنا في مؤسّسة تنعم بمناخ علميّ جيّد تتضافر فيها الجهود بحيث كانت الريادة فيها للجماعات لا للأفراد. قد بذلنا جهدا وقدّمنا بعض الإضافات، بعض اللبنات ونحن مغتبطون أنّها حظيت بحسن القبول. والخلاصة أنّ العبرة عندنا ليست بالريادة الفردية ولا نزعمها.

د. علوي هاشمي:

هل تعتقد أنّ هناك غيرك في الوطن العربي تعتبره رائدا في الأسلوبية؟

الطرابلسي:

ترافقت وصديقي د. عبد السلام المسدّي في الدراسة والتدريس والبحث وقد عزمنا أواسط السبعينات في إطار قسم اللسانيات بمركز الدّراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية بتونس على تقييم حظّ الأسلوبية من البحث عند الغربيّين وما قد يكون لنا في العربية من البحث الأسلوبي فتطوّعت ببحث التفكير في الأسلوب عند العرب وتطوّع هو ببحث الأسلوب والأسلوبية في الثقافة الغربية، ونشرت بحثي كما هو وطوّر د. المسدّي بحثه وأصدره في كتابه المعروف. رجعت في بحثي إلى الجرجاني وتوقّفت طبعا عند حازم القرطاجنّي وابن خلدون وغيرهم حتّى وصلت إلى العهد الحديث فعرضت لكتاب أحمد الشايب في الأسلوب ومقالات لغيره وغفلت وقتها عن عناوين فلم أنظر فيما كتبه العريّض ولا في النقاش الذي دار في الأسلوب بتونس وقد شارك فيه محمد البشروش وقد شارك محمود المسعدي في الموضوع بترجمته من الفرنسية قسما من مقال بيفون الشهير. فموضوع الأسلوب أواسط القرن العشرين كان موضوع نقاش في تونس ومصر وفي البحرين لكن في كتابات لم تكن مستندة إلى اللسانيات الحديثة ولا معمّقة ولا كان النقاش فيها قد ارتقى إلى مستوى من التنظير كبير ولا قام على تطبيق.

والذين كتبوا في الأسلوبية من العرب بعد السبعينات اطّلعوا على أعمالنا واستفادوا منها. كتب في الأسلوبية صديقنا د. صلاح فضل ود. شكري عيّاد ومحمد عبد المطّلب وسعد مصلوح وخصّت الموضوع مجلّة فصول بعدد من أعدادها... والحديث عن الريادات خاصّة في العلم من المزايدات التي لا تغني العلم. العبرة في العلم كما قلنا هي بالإضافة النوعيّة لا بالأسبقية التاريخية ولا حتّى بالسبق الإعلامي أو بسبق النشر.

ومسألة استشراف المستقبل وتوقّعنا بروز الثقافات المغمورة في القرن الحادي والعشرين هما من قبيل قراءة الواقع أكثر ممّا هما من قبيل قراءة الغيب، لأنّ الثقافات -نقول هذا على منبر ثقافات- ولا سيما المغمورة منها أصبحت في مختلف أطراف الدّنيا تتطلّع

إلى التفاعل مع غيرها وإلى التعريف بعطائها وإلى إبراز إضافتها بمفعول كثير من العوامل ليس أقلّها تعدّد وسائل الاتّصال الحديثة ممّا يجعلنا نتصوّر أنّ هذا القرن الذي دخل لا بدّ أن تعدّل كفّة الثقافات فيه وأن تغيّر خريطة العلوم والمناهج بمقتضى دخول روافد ثقافية عديدة كانت مغيّبة أو مهمّشة.

أمّا عودتنا إلى شوقي، لو عدنا اليوم إليه، فلا شكّ أنّها ستكون بإضافتنا أشياء وخاصّة بتغييرنا أشياء وحذفنا أشياء أخرى. هذا لا يعني أنّنا سنتنكّر لأساس ما فيه بل بالعكس نحن معتزّون بالأساس الذي بنيناه ودليلنا على ذلك الأعمال التي استلهمته ولا نقول سارت على نهجه بعينه في التطبيق الذي قام عليه إنّما هي استفادت منه وناقشته. ماذا نغيّر لو غيّرنا؟ نغيّر أشياء اعتبرناها في ذلك الوقت من خصائص الأسلوب في الشوقيات ولكن اتّضح لنا بعد ذلك أنّ بعضها كان من أساليب البلاغة في شعره أكثر ممّا هو من خصائص أسلوبه التي تميّز كتابته الشّعر.

كيف ننظر لواقع الشعر التونسيّ أسلوبيّا؟

تونس تشهد حيوية ثقافية ملحوظة في مستوى الشعر بصفة خاصّة، والعطاء فيها غزير إلاّ أنّه - والآلة اليوم تحفظ كلّ كبيرة وصغيرة من الضياع- يتوفّر على الغثّ والسمين دون تصفية، وعلى تجارب جيّدة وأخرى هي في أبسط معاني التجريب أي المحاولة أو اختبار الذات. ولكن توجد نصوص جيّدة ويوجد بعض الشعراء ممّن قد تنحت الأيّام منهم رموزا.

ومازلنا نعتقد أنّ التجديد في الشعر هو في تجديد الخلق وليس في خلق الجديد بالضرورة. فعمر بن أبي ربيعة مثلا وقف حياته على المرأة ولم ينظم في الجملة إلاّ الغزل ومع كلّ نصّ من نصوصه نجد امرأة، مع كلّ نصّ يخلق امرأة جديدة أو على الأصحّ هو يجدّد خلق المرأة أكثر ممّا كان يجدّد التجربة.

أمّا مسألة الشراكة فمسألة مطروحة في المجال السياسي هي في الظاهر بعيدة عن المشاغل الأدبية إلاّ أنّها في الحقيقة اختيار له انعكاس على الاقتصاد والثقافة. الشراكة تفاعل يرجع إلى التأثير المتبادل بين الأطراف المتفاعلة وهو يؤدّي -إذا أحكمت سياسته- إلى المحافظة على الكيان والاتّزان بما يضمن المصلحة والكرامة. وتونس عرفت كيف تطرح الأسئلة المحرجة في ذلك وأهمّها السؤال التالي: كيف يتمّ بالشراكة دعم كلّ طرف من الأطراف المتفاعلة لتحقيقها دون أن يذوب بعضها في بعضها الآخر؟

وفي الختام نشكركم خالص الشكر على هذه الأسئلة الجيّدة المفيدة ونجدّد تحيّتكم أنتم أعضاء هيئة تحرير ثقافات، جنود الخفاء، كبار الإشعاع. ونتمنّى لثقافات انتظام دوريّة الصدور ودوام الحضور على الساحة الثقافية والمحافظة على المستوى، كما نتمنّى لها اتّساع حلقة الجمهور، جمهور القرّاء ونحسب أنّه -وهي في عددها الأوّل- قد أصبح لها قرّاء اليوم نتحدّث عنهم ونخاطبهم ونحاورهم فمن الواجب أن نشكرهم أيضا.

د. علوي هاشمي:

شكرا للدكتور محمد الهادي الطرابلسي الذي تكرّم وتفضّل علينا بهذا الوقت الثمين من وقته الضيّق في البحرين وفي الجامعة وخاصّة في الأيّام الأخيرة وهو يلملم أشياءه وذكرياته وكتبه لكي يرحل عنّا ويترك له بقعة كما يقولون.■




فنون

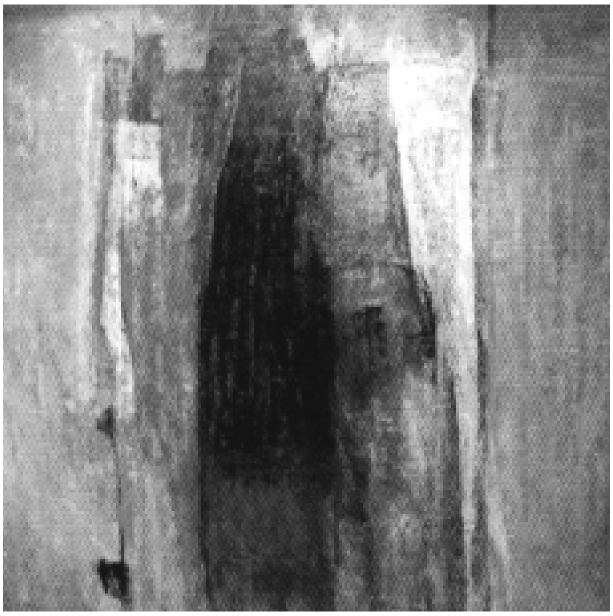


جزء من لوحة ثلاثية للفنان الشيخ راشد بن خليفة آل خليفة / خارج التحكيم

معرض البحرين السنوي للفنون التشكيلية 2002

يدخل معرض البحرين السنوي للفنون التشكيلية الحادي والثلاثون، عقده الرابع هذا العام بصحبة نخبة مختارة من فنانيه الرواد والشباب، وبمقدار من الثقة والجرأة والاحترافية ميزته عن السنوات السابقة[١].

تعود فكرة إقامة معرض سنوي يشارك فيه الهواة والمحترفون من فناني البحرين إلى ثلاثين عاما، حين بادر (قسم المسرح والفنون)[٢] في وزارة العمل والشؤون الاجتماعية بتنظيم المعرض الأول في السادس عشر من شهر ديسمبر عام ١٩٧٢م، وقدم له وزير العمل والشؤون الاجتماعية آنذاك بكلمة قال فيها إن: «الفن بعد هام من الأبعاد الحضارية، لذلك تفخر الأمم بفنها وتسعى الى تشجيعه بشتى الوسائل. وانطلاقا من هذه النظرة أقامت وزارة العمل والشئون الاجتماعية هذا المعرض الذي نأمل أن يكون فاتحة عهد من التعاون بين المؤسسات الأهلية والأفراد وبين الوزارة،

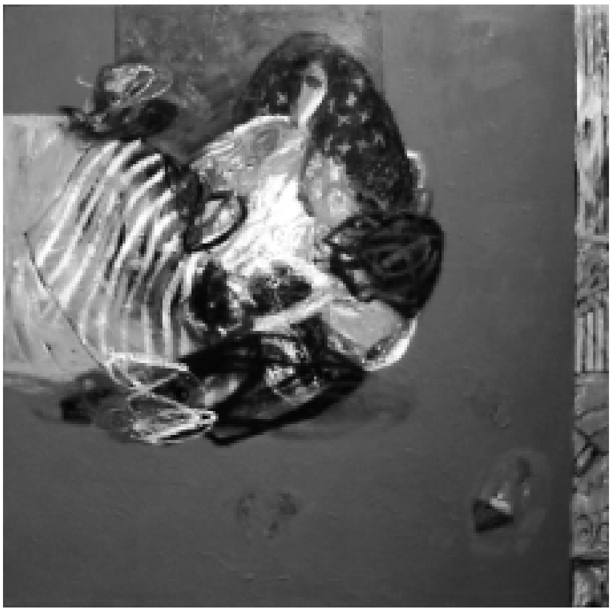


لوحة الفنانة بلقيس فخرو/ الجائزة الكبرى «جائزة الدانة»

للرفع من شان الفنون والنهوض بها. أرجو أن يحرز هذا المعرض النجاح الذي يستحقه لكونه أكبر تجمع فني لفناني البحرين، كما أتمنى مزيدا من التوفيق للفنانين المشتركين وكل من ساهم بجهده لإخراج هذا المعرض الى حيز الوجود».[٣]

ثم أصبح هذا التجمع الفني على مدى السنوات اللاحقة تقليدا عريقا ما يزال متبعا إلى يومنا هذا. وكانت إدارة (الثقافة والفنون بوزارة الإعلام)[٤] قد تولت تنظيمه اعتبارا من عام ١٩٧٦م، أما في الوقت الحاضر، فهو تابع لقطاع الثقافة والتراث الوطني في وزارة الإعلام، ويعتبر من أهم برامجها الثقافية، فقد: «اصبح من ابرز مظاهر النشاط الفني سنويا في مملكة البحرين»[٥]، خاصة وأن افتتاح المعرض وتوزيع الجوائز يتم برعاية شخصية من لدن صاحب السمو الشيخ خليفة بن سلمان آل خليفة رئيس الوزراء الذي دأب على حضور افتتاحه كل عام. كما يعتبر هذا المعرض بمثابة مختبر أو منتدى لقياس وتقييم ما أنتجه الفنانون البحرينيون في سنة واحدة، وفيه تمنح الجوائز التقديرية الى أجود الأعمال الفنية التي تنتقيها لجنة التحكيم.

في الثالث والعشرين من شهر كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠٢ م شهد جمهور البحرين افتتاح الدورة الحادية والثلاثين من سلسلة المعارض السنوية بحضور صاحب السمو رئيس الوزراء الموقر

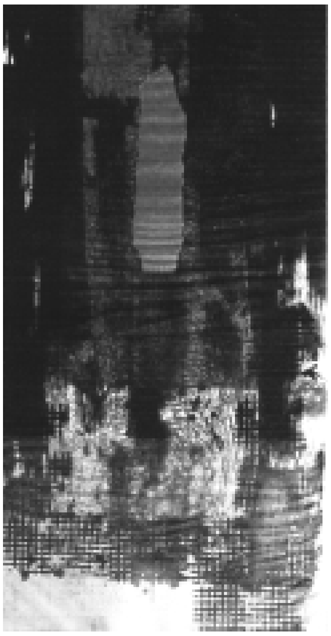


لوحة للفنان **عمر الراشد**/ الجائزة التقديرية

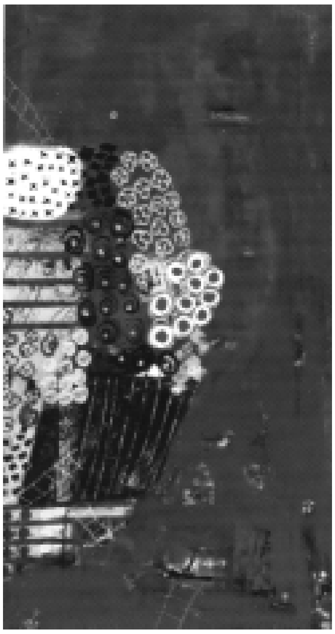


خزفية للفنان **عبدالرسول الغائب**/ الجائزة التقديرية

ونخبة كبيرة من المسؤولين ومحبي الفن. وقد بلغ عدد الفنانين المشاركين فيه أربعة وخمسين فنانا وفنانة، وجاء في مقدمة الدليل الذي أعد لهذه المناسبة، أن:«المتتبع لمسيرة هذا المعرض بوسعه



لوحة للفنان **جمال عبدالرحيم** / الجائزة التقديرية



لوحة للفنانة **شفيقة الهرمي**/ الجائزة التقديرية

أن يتابع جانبا مهما من تطور الحركة التشكيلية في البحرين، والمستوى الذي بلغته بفضل التفاعل الخلاق بين الفنانين البحرينيين وبين الاتجاهات الجديدة في الفن التشكيلي العربي

والعالمي، حيث أصبحت التجربة البحرينية محط اهتمام وإعجاب الدارسين والنقاد بما تظهره من طاقات وتقنيات وتطور في الأساليب والرؤى، ومن مقدرة حيوية على تمثل الجديد واستيعابه بشكل خلاق مما أثرى فضاء التشكيل البحريني واسهم في تنوع وتعدد تجاربه[٦]».

وكانت إدارة قطاع الثقافة والتراث الوطني قد أوكلت مهمة تقويم الأعمال الى لجنة تحكيم من خارج البحرين[٧]، واختيار الأعمال الفائزة. فنالت الجائزة الكبرى (جائزة الدانة) الفنانة بلقيس فخرو التي درست الفنون الجميلة في الولايات المتحدة، وشاركت في العديد من المعارض المحلية والدولية. كما منحت اللجنة جوائز تقديرية لكل من الفنانين: عمر الراشد، الذي درس التربية الفنية في القاهرة، وساهم في معارض عديدة داخل البحرين وخارجه. وجمال عبد الرحيم، الذي أقام العديد من المعارض الشخصية في البحرين والدول العربية وساهم في معارض عالمية للحفر والطباعة. وشفيقة الهرمي التي درست الفنون الجميلة (ديكور) في القاهرة، وشاركت في معارض محلية، ومعارض الفن البحريني في بعض الدول العربية والأجنبية. وعبد الرسول غائب الذي درس النحت في القاهرة، وشارك في العديد من معارض الخزف في البحرين والدول العربية.■

ثقافات

الهوامش

١- أقيم المعرض على قاعات متحف البحرين الوطني/ المنامة.
٢- الفن التشكيلي المعاصر- تأليف الدكتور احمد باقر- ١٩٨٠م.
٣- كلمة السيد جواد سالم العريض وزير العمل والشئون الاجتماعية في دليل المعرض (١٩٧٢ م) . من كتاب (حصاد الفن) تأليف الفنان عبد الكريم العريض- ٢٠٠٢ م.
٤- الفن التشكيلي المعاصر- تأليف الدكتور احمد باقر- ١٩٨٠م.
٥- دليل المعرض (كلمة قطاع الثقافة والتراث الوطني) ٢٠٠٢م.
٦- دليل المعرض (كلمة قطاع الثقافة والتراث الوطني) ٢٠٠٢م.
٧- تكونت لجنة التحكيم هذا العام (٢٠٠٢ م) من: الشيخ راشد بن خليفة آل خليفة/ رئيسا . والفنان محمد القاسمي من المغرب، والفنانة فرانسين هنريخ من فرنسا، والفنانة منى السعودي من الأردن.



شاكر حسن آل سعيد / زيت على قماش / من مرحلة الخمسينات

شاكر حسن آل سعيد
بعد السبعين

صور شخصية وترجيع حالات وأفكار

سهيل سامي نادر *

1

حين علمت في خريف عام ١٩٩٩ أن الفنان شاكر حسن آل سعيد مريض، تهيأ لي أنني أسمع خبراً عن سبب غيابه ليس إلا. خبر يعنيني لكن لا يستعجلني. لعلي أنا الماكث في البيت من دون أن أكون مريضاً سمعت في التو خبراً عن مكوث في البيت، عن عصيان صغير، أو انسحاب لا تترتب عليه مسؤوليات ونتائج ومطالب. إزاء ذلك كان المرض الذي يقعدنا في البيت قد بات واحداً من قوانا من أجل أن لا نكون جاهزين إلا لأنفسنا. كنّا أحياء على أية حال، أحياء في سنوات تمضي بنا ما بين اللامبالاة، وعدم التصديق، ونسيان حقائق الزمن والعمر.

كنت أعرف شاكر حسن جيداً، أعرف على نحو خاص طريقته في الغياب، إنها طريقة من انهمك في تجهيز معدات جديدة لأفكار قديمة. كان عمله الفني يدور حول الغيابات ، يصنعها بحضورات رهيفة، ومن ثم يعيّن المنطقة التي وصل إليها: هناك، هن، في صدع، وبقعة، وخربشة، ونتوء، وتكنيك مازج يمحو ما تم كتابته.

* كاتب وناقد فني من العراق.

على نحو ما كان شاكر في ذهني يمارس حجة أو مكيدة.

لكنه كان مريضاً حقاً. هذا ما أكده لي صاحب صالة (أثر) الذي طلب مني، مستفيداً من علاقتي القديمة بشاكر، أن نزوره في بيته من أجل إقناعه بإقامة معرض استعادي كبير. في تلك اللحظة استوعبت الأمر؛ فأصحاب الصالات أكثر معرفة بقوانين الأرض وأكثر استجابة للضرورة: كان شاكر قد تجاوز السبعين بأربع سنوات . كيف فاتني ذلك؟ إن الأمر جاد.

2

قبل نحو ثلاثين عاماً كنت في صالة الزوار هذه، لم يتغيّر فيها شيء. الأرائك القديمة نفسها، وخزانة كتب أظنها تعود إلى زواجه. ما من لمسة فنية واحدة، ولا أتذكر رؤيتي للوحة معلقة. تدبير طبقة وسطى مكافحة تأكل جيداً ولا تعير اهتماماً للكلمات والإدعاء.

ظهر بدشداشة زرقاء وبلوزة سوداء مفتوحة . كان ضعيفا، مريضاً، بطيئاً، إلا أنه سحبني إليه بود. أصابعه النحيلة ظلت في يدي لبرهة: كانت ساخنة. جلس قبالتي ورحنا نتأتئ كما لو أننا في تعارف جديد. وسرعان ما أمسك بموضوع بدا لي أنه كان قد هيأه قبل مجيئي. قال: أنت تعرف أنني اعتدت الحديث عن تجاربي الفنية والتنظير لها، وها أنا أعترف الآن بأنني أخطأت. خطأ. نعم. العمل الفني لعبة، الإنسان على الأرض يلعب، فلماذا تحدثت بجدية عن لعبة، وتحدثت بغموض عن لعبة، في حين أن العمل الفني واضح ولا يحتاج إلى شروح وتفسير. الأدهى من هذا أنني احتجت إلى الآخرين، إلى فهمهم ، لكنهم لم يفهموا، وتعرضت إلى أذاهم.

هل كان يعترف أم يشتكي؟ لم يكن جديداً أن أعرف منه أن العمل الفني لعبة، الجديد أن يهاجم نشاطه غير العادي في الكتابة والتنظير، وأن يعاني من سوء فهم الآخرين .

فجأة، كما لو وجد مخرجا، غيّر الكلام، وأخذ يتحدث عن اللحظات الروحية السامية التي يحصل عليها كلما ذهب إلى الجامع يصلي. اكتشف أنه ليس وحيداً، وهو سعيد.

بدا هذا التصريح غريباً، فقد كان يؤدي فروضه الدينية في أوقاتها، وأحب دائماً الصلاة في الجامع، وأحسب أنه أراد أن يقول: على الرغم من كل شيء فقد عرفت كفايتي التي كنت قد عرفتها أيام الصراع، لكنني الآن، في هذا الضعف، أقبض عليها بقوة.

كنت أتأمله بتعاطف، وإن لم أصدّقه تماماً. ففي نقده لنفسه شعرت أنه يجربني مستعيناً بي لكي أصحّح له هذه الآراء المتأخرة عن نفسه. لكن ماذا أصحح؟ ما من خطأ في الحقيقة. إذا ما كان يلعب معي الآن فلأنه أحب اللعب دائما، مع نفسه ومع الآخرين، ضد نفسه وضد الآخرين. لقد عاش حياة مثقف متنور، مال إلى الصراع لأنه صاحب دعوى، كان مدعواً فدعا، عالج تناقضات وعيه الذاتي وتناقضات الحياة. كتب لأنه لابد أن يكتب، رسم لأنه رسام بامتياز. ما من خطا. ما من خطأ حتى حين كان يبالغ أو يختلق أو يمرر غموضه. إنه فاتن وصاحب فتنة، اختص بصدوع القلب البشري ليجد لها نظيراً في صدوع الجدران. فكيف يمكن لرجل كهذا، يعبر من هذا الصدع إلى ذاك، أن لا يكون غامضاً، وأن لا يجترح سراً، وأن لا يخاصمه الآخرون؟

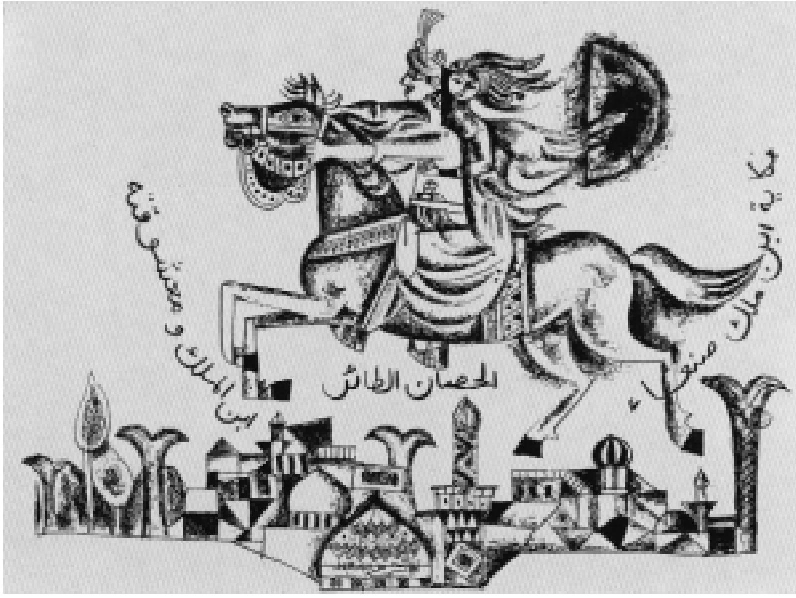
قلت له باختصار: كنت أنت في ما كتبت ورسمت، كنت أنت دائماً، وليس هذا بالقليل. غامض؟ أنا الآخر غامض، أنا الآخر أخطأت، كلنا. دعنا من الشجن والسجال.

ابتسم لي في عينيه. لقد حصل على ما أراد. وبدأت محنتي في اقناعه بتنظيم معرض استعادي. كانت عينا صاحب صالة (أثر) تحثني.

كنت مدركاً حساسية أن أقول لفنان مريض تجاوز السبعين أن آن الأوان لتنظيم معرض استعادي. آن الأوان! هذا يشبه قولي: قبل فوات الأوان!

– ما رأيك بتنظيم معرض استعادي؟

قلتها كاقتراح، وبطريقة من يدعو نفسه لعشاء.



شاكر حسن آل سعيد / حبر صيني على ورق / من مرحلة الستينات

حدّق في وجهي، ثم انزلق نظره تجاه نافذة كانت خلفي. كان هناك ضوء خريفي يتماسك وينفذ بوهن عبر الزجاج، وكانت ثمة أصوات تتسلل إلى الصالة من الخارج، وخلته انتبه إليها، أو انتبه إلى حركة ما حدثت عند النافذة. وقال بهمهمة متفكرة: لا.. ليس الآن.

كان رائعاً، يقظاً على الحياة، حياته، وأظنه سمع ملاكه الحارس يهمس في أذنه: هناك وقت!

وأضاف بشيء من الحيوية: أفضّل معرضاً عن أعمالي التسعينية.. ولسوف تقوم أنت بتقديمه في الدليل.

3

ومرة أخرى حصل على ما أراد، فقد أقيم معرض التسعينيات الذي قدمته، وأقيم المعرض الإستعادي في عام ٢٠٠١ بتقديمي حسب طلبه، وما بين هذين المعرضين أصيب بجلطة دماغية. كان لسانه ثقيلاً، وكانت الكلمات، هو الخبير بها، تهرب منه، فينخلع عن محدثيه في مطاردة عنيفة يائسة بحثاً عنها. وكان ثمة عنف يصطرع في داخله ينتهي بابتسامة يائسة لا مثيل لها. عيناه ليس إلا كانتا تخبراننا عما يريد ولا يريد بوضوح، عينان ساحرتان حائرتان تريان بين الحين والحين أشباحاً في الزوايا.

وكان هناك وقت، ودائماً هناك وقت، حين الأشباح يختفون، وحين يواتينا الصبر، وحين تدير الحياة المجلجلة من حولنا رؤوسنا.. وقت لكي يظهر شاكر بين الجميع بكامل أناقته مع زوجته وأولاده الكبار وزوجاتهم وأطفالهم وجمع من الأقرباء، ووقت آخر لا يخلو من مرح لالتقاط صور تذكارية مع عائلته الكبيرة وجمع كبير من الفنانين والأصدقاء.

أذكر في معرض التسعينيات أنني جلست قبالته بينما كان الضيوف يغادرون. لقد انقضى يوم مثير، وأصوات نهاياته المبعثرة تصنع فجوات من زمن فارغ، فإذا به يبحلق بي ويسائلني: أهذا هو.. لقد انتهى! واستعدت آخر كلمات المسيح وهو على الصليب: لقد أكمل! وامتدت أصابعي لتلامس يده وتضغط عليها.

في المعرض الإستعادي كان شاكر قد أحيط جيداً من عائلته بسبب حالته الصحية وبدا أحياناً قانعاً بهذه الإحاطة، إلا أنه بين الحين والآخر يتسلل بهدوء نحو أصدقائه وطلابه مقدماً ايضاحات لم تكن

ترضيه، إذ كان ينسى أحياناً ما يريد قوله. كنت أراه يرزح تحت ثقل حزن هائل، حزن خاص لا أستطيع أن أصفه أو أفسره، لأنه بدا لي خارج شروطه، يتجاوز حالته المرضيه وإحساسه بالعزلة. لا أعرف.. لا أعرف كيف أقول هذا وأنا مطمئن: كان حزن عاشق مهجور، عاشق على وشك أن يجهش ببكاء خاو.

4

في مرحلتي الإعداد لهذين المعرضين أثار انتباهي حالة الأعمال الفنية التي كان الفنان قد احتفظ بها في بيته؛ إذ كانت في حالة رثة يصعب تصديقها. فأعماله الورقية التسعينية، ولم يكن قد مضى على بعضها إلا سنوات قليلة، حفظت على نحو سيئ، البعض منها ممزق، والبعض الآخر حملت آثار طيات وتكسرات وكرمشة، وبعضها مرسوم على جهتين، أو غير موقّعة ومؤرّخة، وهكذا كان حال أعماله الزيتية. أما أعماله القديمة التي تغطي أربعة عقود ابتداءً من الخمسينيات فقد كانت في حالة مزرية يصعب معها أن تعرض.

ما من تفسير مقنع لمثل هذا الإهمال من فنان حاذق ومثقف ومعني بالجمال ويعرف أهميته الموضوعية في تاريخ الفن العراقي: هذه الملاحظة أبداها السيد محمد زناد صاحب صالة أثر الذي شعر بخيبة أمل، فضلاً عن تورطه في مجهود يتجاوز قدراته.

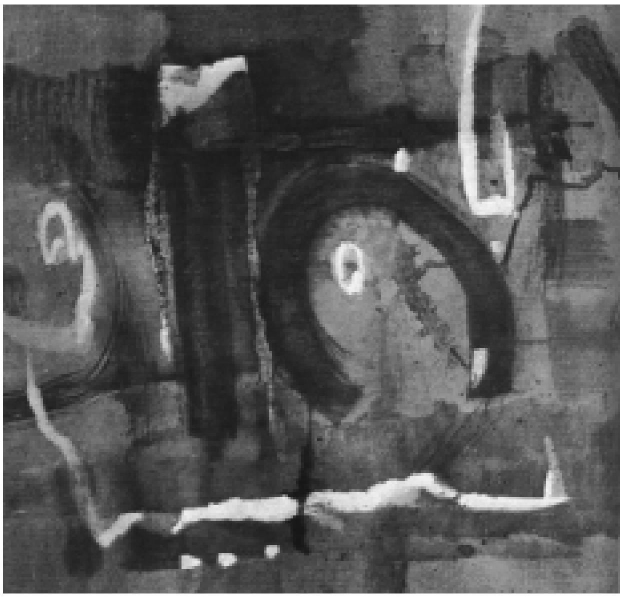
والحال إن كنزاً من الأعمال الفنية كان يمكن أن يتبدد لولا جهود هذا الرجل، ولحسن الحظ ظهر في الوقت المناسب، وتولى على عاتقه الشخصي أعمال الصيانة والترميم التي ردّت الأعمال إلى تماسكها وبريقها الأصلي.

أنا الآخر بحثت عن تفسير مقنع، مستدلاً في ذلك بمجموعة من أفكار الفنان عن العمل الفني. فإذا كان الفنان يعرّف العمل الفني لعبة، فلأنه، ربما، مارس اللعبة الفنية بوصفها حالة آنية مباشرة ممتعة لا شأن لها (وله !) بمآلها اللاحق. لكن هذا التقدير غير مقنع إلا إذا تحدثنا عن لعبة أطفال في ممارسة طفولية صافية مآلها المتعة ومن ثم التحطيم أو الإهمال. لو مارسنا تقويم العمل الفني في اطار ما يمنحه من متعة للفنانين، أو تبعاً لاحتياجاتهم الذاتية المباشرة منه، فلن نصل إلى أية نتيجة. إن أساطير الفنانين عن أنفسهم، وعن لحظاتهم الحدسية، ومعاناتهم، وجنونهم، هو نوع باذخ من الرأسمال الرمزي. لكننا نعرف اليوم أكثر مما مضى أن تسامي هذا الرأسمال وإثاراته يخفي محن الفنانين والحالة الفنية بوصفها عملية انتاجية متصلة بالسوق وضربات الحظ .

والحال إن المبدعين الذين يعانون لانتزاع نتائج فنية مرضية، يصارعون في الوقت نفسه لانتزاع موقع مستقل لهم في العالم، فضلاً عن أن العالم قد يقتحم لحظات متعهم وعزلاتهم. ولا شك أن جميع النتائج والمجهودات تترابط موضوعياً داخل عدد من المستويات والخطوط والوقائع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ناهيكم عن التدخلات التي تقوم بها بعض المؤسسات لتصنيع الذائقة ودفع بعض الاتجاهات إلى الواجهة للحصول على المنافع أو لإسناد الخطاب السائد. في كل الأحوال ما من تعيّن داخلي للحظات السعادة يمكن أن يتماسك، لأن التعينات الحقة هي دائماً في الخارج، حيث يصبح القياس ممكناً والنوايا الأصلية تتجسد.

إن انجازت المبدعين الحية، سواء انبثقت من لحظات الكرم الذي يدير ظهره للمكافأة، أو نتجت عن اقتصاديات التجربة، بما يجعل الصور والمعالجات نفسها تتكرر في ضرب من المناورة التي يجيدها الفنانون، تتحول باستمرار، لأنها تستقل عنهم استقلال السلع الأخرى عن العمل الحي الذي انتجها. المتعة؟ من يتنكر لها ! لكن الدوافع تتحول.

أشير قبل أن أتحول إلى حالة شاكر حسن ، بأن الرأسمال الرمزي للفنانين في بلد مثل العراق قد يتسع في تساميه ليشتمل على منافع الكرم والأخلاق والعفة والوقوف في الظل كطريقة لعقاب النفس أو الآخرين، هذا فضلاً عن أحاديث المعاناة والألم والسعادة



شاكر حسن آل سعيد / أحبار ملونة على ورق / من مرحلة السبعينات

والحبور الناتجة عن خبرة العمل الفني. إن هذا الرأسمال يعيد انتاج الخطاب الأخلاقي السائد بين الطبقات المكافحة، وهو بالتأكيد يعكس الحالة غير المتبلورة لسوق السلع الثقافية، وارتباطه إلى مرحلة قريبة باستجابات الدولة وكرمها وأساليب تشجيعها واحتياجات الإعلام التي كثيراً ما تثير الزوابع بين صفوف المنتجين الثقافيين. إن الضعف البنيوي في مؤسسات المنتجين قد يجعل من المثقفين والفنانين شهداء، ولقد كانوا إلى مرحلة قريبة من منتجي رموز المعاناة الإبداعي.

تشكل قضية شاكر حسن حالة فريدة، ولقد عرفته فناناً يعرف المسارب والمآلات الذاهبة إلى السوق الصغيرة التي عندنا أو العائدة منه. إنه واحد من أكثر منتجي الأساطير عن العمل الفني، وعن نفسه على نحو خاص. وبصرف النظر عن تصريحاته المباشرة بشأن العمل الفني بوصفه لعبة، توجد في أفكاره الجمالية الموثقة ممرات جانبية عديدة تحيد دائماً عن الأهداف المباشرة والوضوح الذي لا لبس فيه. أما عن إهماله لخزين كبير من أعماله الفنية فلا أستطيع أن أقرر طبيعة دوافعه الحقيقية أو طبيعة ظروفه الخاصة في هذا الشأن ، لكنني أحب أن أناقش هذه القضية من خلال الإفتراضات المتوسلة بأفكاره. فإذا ما كان قد اعتبر هذا الخزين فضلة أو ما تبقى من ماض أو حتى ذكرى أو كان قد قوّمها وحكم عليها حكماً قاسيا، فهذا بلا شك شأن من شؤونه الخاصة . لكنه قرر في النهاية أن يظهر كل شيء إلى النور، فماذا توقع أو أراد، أن يستعرض إهماله أو يطلب النجدة من الآخرين في الوقت المناسب، في وقت قبل فوات الوقت؟

لا أدري! وليس هذا السؤال هو ما أريد الإجابة عنه على أية حال. الإهمال وإمكانية الضياع والتبديد ؟ إنها قضية سلوكية شائكة ومثيرة، وأحب أن ألامسها هذه المرة من جهة استجابة الفنان للمآل الفني بوصفه شهادة، وجهة تأملاته الصوفية عن العمل الفني بوصفه تمثلاً وامتثالاً لمكتوب.

ليس من مهمة العمل الفني أن يحكم أو يقاضي أو يعلّم. المجتمعات والمؤسسات الثقافية استدعت العمل الفني ضمن هذه الأهداف، وبهذا المعنى فقد وظفته كعمل اجتماعي منحاز معدّ للمتعة. العمل الفني يجب

أن لا يكون منحازاً للإنسان. إنه ليس خلقاً بل هو شهادة على الخالق.

تلك هي باختصار الأفكار الرئيسية التي بشّر بها الفنان في أواسط الستينيات من القرن الماضي. وعلى الرغم من تحولاته الفنية فقد ظل أميناً عليها وإن لم يصرح بذلك. كان من الغريب آنذاك أن يهاجم مجموع الفن التشخيصي كله متهماً إياه بالانحياز وأنه فن امتاعي. كان هذا تعسفا منه بالطبع، لكنه كان مخلصاً لطروحات اللا شكلية الأوربية التي باشرت نقداً شرساً لتقاليد الفن الأوربي منذ عصر النهضة، ودعت بالمقابل إلى فن لاشكلي يؤكد على العمليات الكوسمولجية بالتناظر مع التوصلات العلمية في الحقل الميكروفيزيائي فضلا عن الحقل الروحي، حيث العمليات الجوانية غير المتعينة في شكل. أظن أن شاكرا شعر مبكراً بوجود التباس شديد في هذه النقطة، لأن النقد الأوربي لتراثه كان ضرباً من الحلحلة لمرجعيات قوية، فما الذي يملكه هو من مرجعية فنية، أو ما الذي سوف يبقيه لنفسه وحضارته الجديدة إذا ما واصل عنته النقدي؟ الحل هو تناسي هذا النقد، فهو غير مجد، والعمل على تأسيس الكوسمولوجية اللاشكلية على التراث الصوفي الإسلامي، وبهذه المناورة ضمن مرجعيات هائلة ذات أفق تأويلي لا مثيل له، كما ضمن موقعاً مجتمعياً بوصفه إنساناً فاعلاً في مجتمع إسلامي، وقد ظل كما يبدو لي مخلصاً لنزعته الأولى، وإن ظهر فيما بعد آركيولجياً وسيميائيا.

في كل الأحوال لم ينجذب شاكر أبداً لفكرة الإنجاز بما فيها من كمال ومآل واعتراف بالأهداف الموضوعية للمنجز؛ فمآل الإنجازات، إذا ما صرفنا النظر عن فكرة السوق الشريرة، والكدح من أجل الإعتراف الاجتماعي والحصول على المكانة، هو أن تحفظ في ماض يدخل إلى أفق يغيب باستمرار، لتنتظم بعدها على نحو تحقيبي، أو لتصبح نافعة بالمعنى الأدواتي .

ليس في فكر شاكر (الماضوي من حيث التعريف) أي احترام للتحقيب الفني، وأي احترام لفن ينتفع منه اجتماعياً. إن الفن ما أن يحقّب يضحي معرفة مدرسية لينحط بعدها.

قد تبدو هذه الأفكار اعتيادية ، أو مجرد آراء، لكن حين ندرجها بفكرة ولادة العمل الفني وليس مآله، نجدها تنتظم في سيميائية شهودية ذات أفق صوفي. فالماضي عنده يجمع في مواضٍ من دون أن يكون زمناً بل مجرد أصداء وإشارات وتحللات وتفكيكات غير منتظمة. إن العمل الفني مرجّع أصداء وعمليات ضامرة، وهو لا يسبقها وإن يتخطاها بالتنسيق والإسهام في الدلالة الشهودية. هناك تفكيك رجوعي أصيل يقيم خارج العمل الفني وفي داخله يخلص إلى حالة جد رهيفة تتحول فيها الأشياء إلى مؤشرات وممكنات، وعلى الجملة تتحول إلى آثار .

بالأحرى هناك تفكيكان، الأول أصلي يقوم به فاعل موضوعي من الممكن أن نطلق عليه أسماء عديدة حسب احتياجات التجربة والحقل الذي نعمل فيه: الله، المحيط، الزمن، الحفريات.

والثاني تمثلي ذاتي يقوم به الفنان تستعاد فيه سلسلة من نتائج عمليات الفاعل الأصلي من قضم وخربشة وحذف وإزاحة وتراكم ومحو. والحال أن هذه العمليات، التي ينسق الفنان ما بينها، تكاد تتماثل مع مفاهيم العمل الفني وأدواته، ففي الحالين توجد الكتابة نفسها، والشفرات، والإنبثاقات، وأعمال المحو. كأن العمل الفني يصبح منطقة لقاء بين الفنان وتجليات الكون أو المحيط، فضلاً عن أن رمزية هذا اللقاء وروحانيته هي ضرب من التربية الروحية. إن العمل الفني يلتزم ببرنامج شفري يبث منذ القدم، وهو يتمثّل الراهن بوصفه عملية قديمة غير محددة النتائج، وبوصفه حضورات تؤشّر إلى غائب دائم لا يحضر، أو لعله يحضر بآثاره.

لخصت في أعلاه أفكار الفنان الرئيسية بشأن طبيعة العمل الفني وانبثاقاته، وأعترف أنني استخدمت ألفاظي الخاصة، وهذا دأبي منذ زمن بعيد. ويمكن أن نلاحظ أن فكرة المآل تتماثل تقريباً مع



شاكر حسن آل سعيد / زيت على خشب / من مرحلة الثمانينات

فكرة البداية، لأن العملية الإنتاجية الأصلية قديمة، أقدم من الإنسان.

لا تبدو نظرية اللعب في هذه النتيجة غير تفرع صغير من لعبة كبيرة لسنا سوى أثر من آثارها.

والآن، علي أن أكون جريئاً جداً لكي أقدم استنتاجاً غريباً بشأن القضية التي أثيرت عن إهمال الفنان. أهو إهمال أم أنه عملية إنتاجية أخرى ؟ وبكلمات أخرى، هل أحب شاكر أن يترك آثاره في عهدة ذلك الفاعل؟ (من الغريب أن نقول إعادة إنتاج إعادة الإنتاج!)

هل يمكن أن نصدّق أن فناناً احتقر فكرة الإنجاز والجمال المشخّص، مفضلاً عليهما آثاراً مدوخة يكاد كيانها يشبه الروائح التي لا يمكن القبض عليها، أراد لآثاره المتبقية أن يتكفل بها منتج الآثار الحقيقي حتى لو أدى ذلك إلى تبديدها؟

لو صدقنا هذا فنحن إزاء قضية تطابق ذاتي. تطابق! هذه الكلمة وحدها هي صيغة مبالغة من صيّغ الأيقون، وشاكر حسن واحد من منتجي الأيقونات الظاهرة والخفية، الرمزية والواقعية. إن فنه اللاشكلي كله محاولة لتمثل عمليات كونية سديمية، وهو من ثم ايقونية ذهنية خيالية . فكرة المعراج مثّلت ايقونياً كخط يرتفع في (سماء) اللوحة . الحروف هي ايقونات، والجدران هي بالكامل ايقونات محيطية . إن الأيقون في فن شاكر قريب من العلاقة البلاغية العتيدة بين المشبه والمشبه به . إن مثل هذه العلاقة لا تزيح شيئاً ، وقوتها الحقيقية تتمثّل بالتنسيق الجمالي المثير وسموها الأدائي.

كان شاكر يواجه دائماً من الآخرين ، بسبب غموض وتعابيره الصوفية ، بهذا السؤال : هل أنت متطابق مع نفسك ؟

هاهو سبب اضافي إذن !

إنني إذ أصوغ هذا الإستنتاج لا أمتلك الرغبة في الدفاع عنه . أظنه مثالي أكثر من اللازم وأنا رجل واقعي . أنا أكره التطابقات ، وما كان يعنيني أبداً ما إذا كان شاكر متطابقاً مع نفسه أم لا . فمن يعرف نفسه على وجه اليقين ؟

إن مهمة الناقد احتمالية . واليكم هذا الاحتمال السهل والبسيط : إنه الإهمال الإنساني ، الإهمال

الـنـاتج عـن صـعـوبـات الحيـاة والـتـعب مـنـهـا والـتـقـدم بالعمر والضجر وعدم الرغبة .

هل ثمة احتمال آخر ؟ حسن .. سوف أقوله بسرعة ومـن دون مـزاح : الإهـمـال الـكـارثـي الـذي تمـتـاز بـه بـورجـوازيـتـنـا الـصـغـيرة المتـنـورة لمصـالحهـا ولمفـهـوم المصلحة بوجه عام !

5

كان المعرض الاستعادي الكبير مناسبة مثيرة اطلع فيـهـا محبـو الفـن وطـلابـه عـلـى المـراحـل الـفـنـيـة الـتي قطعها شاكر حسن منذ بداية الخمسينيات حتى نهاية القرن الماضي تقريباً . إن الأجيال التي عرفت الفنان تجريدياً وعلاماتياً تعرفت عليه لأول مرة تشخيصياً تـعـبـيريـاً . وكـمـا هـو مـتـوقـع شـقـت ارادات الآخـريـن طـريـقـهـا بـالـضـد مـن أفـكـار الـفـنـان عـن الـتـحـقـيب أو الزمن المفتوحة آفاقه ، فلم تستغن طريقة العرض عن التقسيمات الزمنية والتحولات المتضمنة فيها : لقد اندست الاسـتـعـارة الـزمـنـيـة الـبـيـولـوجـيـة إلى العرض لتتوج رجلاً في السبعين يمضي إلى الثمانين بقدمين واهـنـتين. ولا شك إن الـدلـيـل الـبـراغـمـاتي الانـتـفـاعـي انتصر في النهاية بينما ظل الماضي يندفع نحو الماضي. إنها دراما لا يمكن لبطل معاصر أن يتفادى أحداثها ونتائجها التي لاتني تستقل عنه.

إن أحد التحولات المهمة في عمل شاكر الفني هو ذاك التحول الأسلوبي من التشخيصية التعبيرية إلى اللاشكلية. هذا التحول ظهر بوضوح في المعرض وبدا انقطاعاً حاسماً لم يحد شاكر عنه أبداً. لكن ما من مقدمات واضحة لمثل هذا التحول، ما من تحديد فني يـتـوسـطـه ويـشـير إلـيـه، كـأنـه حـصـل فـجـأة مـن حـادث غامض.

في مكان آخر كنت قد اقترحت أن تجارب الفنان في الـتـخـطـيـط وتمـثـلـه لـرسـوم الأطـفـال سـاعـدتـه في الانزلاق نحو هذا التحول. هذا الاقتراح فني وتطبيقي مبني على أساس أن الخطوط إذ تحدد الشكل تقيم عـلاقـة مـع نـفـسـهـا والـصـفـحـة الـبـيـضـاء ذات أفـق علاماتي، فضلاً عن التحلل من مشكلات التصميم، وعدم الحاجة إلى معالجات فنية إضافية، والاكتفاء بالجوهري، وعلى الجملة تلك التركيبات التي سوف تظهر في الأعمال اللاتشخيصية.

يبدو لي الآن أن الأمر أكثر تعقيدا. فلو جئنا إلى قضية التحول من جهة محايثته الفنية النظرية التي انطلقت من قلب تحوله الأسلوبي لوجدنا أنفسنا ازاء ما يشبه الانقطاع المعرفي لم يخش الفنان من نتائجه، بل قاده بفرح وتلمس آفاقه ودافع عنه كما لو كان يدافع عن نفسه.

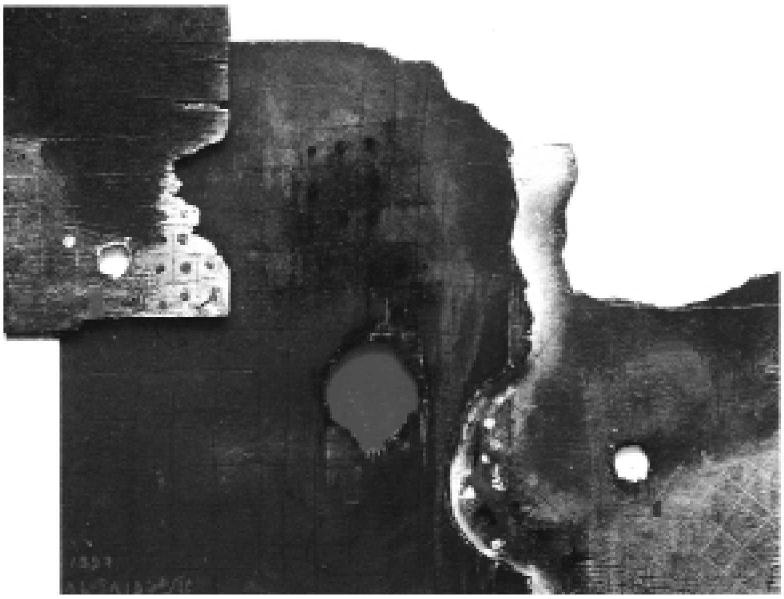
فهل يمكن أن نعامل تحول شاكر كانقطاع معرفي؟ إن جوابي هو: نعم ولا !

لـنـتـذكـر أنـنـا في حقل فـنـي تتشكل مـعـرفـيـاتـه مـن تجارب سـابـقـة لا تـؤدي مـعـارضـتـهـا إلى تـعـديـلات جوهرية في الحياة ولا يمكن أن يبنى عليها أحكام الصواب والخطأ المعممين، وقبل كل شيء ينطلق العمل الـفـنـي مـن أهـواء الـقـلـب الـبـشـري، وتـعـارضـات الحـيـاة الاجتماعية وحاجاتها، من سمو الحياة وتفاهتها، من سـر الـكـون الـصـامـت، مـن الـديـن، مـن الأديـولـوجـيـات والـعـلـم، مـن الـتـسـتر والإخـفـاء والـهـرب والجـنـون والعسف، من الحرية والرغبة، من العنف، من رسم سابق أخرق.. الخ .

لا أظنني أقول أشياء غير معروفة، فضلاً عن أننا نتعرف في المشهد الفني، وفي كل حين، على تحولات تبدو كانقطاعات وهي ليست كذلك، وعلى ردات تبدو جديدة. إن الدلالات تتحول، في حين نجد أن تطوراً ما، انعكاساً ما، هما اللذان يهبان الدلالة ويجترحان أفقاً جديدا.

لنتعرف إذن على بعض الوشائج بين أسلوبين فضّل شاكر أن يقطع بينهما ، وقد فعل حقا، لكنه أخذ معه عنعنات المعرفة ويأسها وانزلاقاتها.

لقد أسست المحايثة الفنية النظرية الأولى للفنان تعريفاتها على المعرفة والاستبطان ، وبالمقارنة نجد أن تشخيصيته التعبيرية مؤسسة هي الأخرى على المعرفة والاسـتـبـطـان، وأكثر مـن هـذا، نـراهـا تـسـقـط تعـابير



شاكر حسن آل سعيد / زيت على خشب / من مرحلة التسعينات

الحالة النفسية عند اختيارات الموضوعات والتنظيم الشكلي لها. لا شك أن التعبيرية بوجه عام ، لا تنطلق من الأشياء نفسها بل من المعرفة بها، محوّلة إياها في تفسير ذاتي (هذا التفسير سوف يعارضه الفنان بالتأمل الكوني مع أنه ظل ذاتيا ، لأن المتأمل ذات، والكونية المفترضة هي موضع تمثل وتمثيل ذاتي). إن اسلوبية شاكر لا تشذ عن هذا التقدير العام للتعبيرية، إلا أنها اختبرت نفسها بموضوع محلي جرى التستر على تعابيره المرجعية بسبب تحولها العنيف ، لصالح تعبير ذاتي، مع اسقاط نفسي حاد ، واهتمام حزين بالواقع الاجتماعي.

لقد جرت العادة أن لا يعوّل على الموضوعات في التقويم الفني، لكن في المرحلة التأسيسية العراقية التي انطلقت من جدلية الموضوع المحلي والفن الحديث، مثّل انتخاب الموضوع منطقة اهتمام اجتماعي وثقافي، وعلى نحو ما كانت تعابير الموضوع المعطاة تهيئ الحالة التي يصبح فيها اختيار هذا الأسلوب أو ذاك ليس ممكناً وحسب بل ضروريا. مثل هذا التساند الوظيفي يشكّل فصلاً ممتعاً من فصول الحالة الانتخابية التجريبية التي ميزت المرحلة التأسيسية في الفن العراقي. سنكتشف في هذه المرحلة حصول اصطفاف يزحف قليلا أو كثيراً عن الحالة الأوربية، فالانطباعيون العراقيون توجهوا إلى الطبيعة واختاروا أن يكونوا خارج المدن أو على أطرافها، والتعبيريون فضّلوا أن يكونوا في داخلها. إن مثل هذه الاختيارات لها دلالات واسعة لا يتسع المجال هنا للخوض فيها. ويمكن القول، آخذاً بالحسبان الفروق الفردية وتقاسم الأساليب وتنافذها، أن التعبيريين كانوا أكثر اهتماماً بالمشكلات الاجتماعية والثقافية والجمالية للمكان، فضلاً عن الموقف الفكري منه، كما كانوا أكثر اختلافاً في ما بينهم من حيث التركيبات الأسلوبية الشخصية ونوعية انتخابهم للموضوعات:

الروح الاستذكارية العذبة والهازلة للمشاهد البغدادية لجواد سليم المنسوجة برباط جمالي متجانس، تقابلها اسقاطات ذهنية ونفسية تحول الأشكال بعنف في الموضوعات المدينية عند شاكر حسن ومحمود صبري. تخيم حالة السلام والألفة بين تعابير المكان وتعابير الشخوص في الأولى، بينما تتميز الثانية

بروح الجد ، والأشكال العنيفة، ولاسيما في ميل شاكر للتحديد والكتلة، وميل محمود صبري للحركة والاضطراب.

لقد تعمدت أن أجمع شاكر حسن ومحمود صبري معاً على الرغم من اختلافهما في المعالجة الفنية، فكلاهما انتقيا بعض أبطالهما من عالم المهمشين، والاثنان عرفا باهتمامات سوسيولوجية ومعرفية، وسنكتشف فيما بعد أنهما قاما بانفصال جذري عن ماضيهما الأسلوبي ومفاهيمهما الجمالية ومواقع اهتماماتهما واختياراتهما. لقد أسس الواحد بمعزل عن الآخر محايثته الفنية النظرية: الأول أسسها على المعرفة الحدسية الروحية والاستبطان والتصوف، والثاني أسسها مخبرياً مقوماتها المعرفة العلمية التجريبية في حقل الفيزياء الكمية (واقعية الكم)

المحايثتان مختلفتان جذريا، في النسق المعرفي، وفي المنهج، وفي النتيجة الفنية. لكن ثمة تصوراً عاماً مبثوثاً في المحايثتين يقرب ما بينهما (تصور حقلي في الحقيقة) وهو أن المحايثتين تحدثتا عن عمليات لا نراها تجري في الكون الكبير وفي الذرة الصغيرة. إن البطل لو يعد شخصاً إنسانيا، وما من بطل على أية حال، بل هناك صور لعمليات ونتائجها، فهذا يقبض عليها بعلم روحي علاماتي وذاك بوساطة التجربة المخبرية، وليس سراً أن واقعية الكم لقيت صدى لدى شاكر، وأظنه عرف المغزى النفسي لهذه التجربة في السر، لكنه شعر أكثر بأنها تقويه في معركة الإفهام التي كان يؤديها بحرص وجد، وما زلت أذكر أنه بدأ يستخدم الرقائق الشعاعية والصور المايكروسكوبية لإثبات وجود عمليات جوانية. وكان في تلك الأيام ينتقل على أية حال إلى كونية أصغر، وقد تسنى له فيما بعد أن يبدي تعاطفاً مع البنيوية بشروح ليفي ستروس.

والآن هل يمكن القول إن المعرفة والعرفانيات تجري تفكيكات تضعنا على خط تحولا ت جذرية كما رأينا؟ لكن التحول من ماذا وإلى أين؟ لاشك إن كل تعرف ومعرفة يضعنا على عتبات تحول ما، لكن هذه نتيجة سهلة، إذا لم ندرس خطوط السير والتعارضات والقضية التي يراد بحثها والحقل الذي نعمل فيه. إنني على سبيل المثال أعرف ما الذي تركاه هذان المبدعان المتوتران خلفهما وإلى أين: لقد تركا العالم الاجتماعي إلى ثقافة واسعة لا يمكن اختبارها في الحياة الواقعية. أما الخط الذي سارا عليه، وأظنه كان متعرجاً، مثل كل خطوط الحياة والمعرفة، فأفضل أن أسميه خط هرب يحمل أكثر من معنى وامكانية: التخلي والتحرر، اليأس من الواقع، البحث عن خبرة جديدة، احتيال، اسدال ستارة والتسلل، الأمل بممكنات، فتح أفق...

ها هو اقتراح : هيأ الحس المعرفي، والانفعال التعبيري، وعمليات الإسقاط النفسي، المناخ التراجيدي للتحولات الذهنية لدى شاكر. إن حساسيته المفرطة للألم الإنساني، وتعاطفه السلبي الممض، جعلاه يشبه المهمشين ومهاجري الريف الفقراء والقديسين الذين صورهم بلا هالة ولا مجد. ما من حادث مباشر قطع الوصل بينه وبين الموضوعات شبه الشعبية وقرينها الأسلوبي، بل هناك كما أرى، ما هو أكبر من الحوادث: إنها العمليات التي رآها في الكون وعلى الجدران وقد نزلت على الأرض وهزتها. لقد أسقط في حسّه التعبيري ما كان يحدث في أرض الواقع الاجتماعي والثقافي والنفسي من عمليات إلى فضاءات لا نراها بعد أن تسامى بها روحياً. إنه ذلك الاحتقان الاجتماعي الذي لا ينتهي، التفكك الذي لا هدف له، سقوط السياسات كلها، فلماذا لا نباشر سياسة ضد السياسة، سياسة روح متشوقة إلى الانسجام والتماثل؟

في مكان ما تحدث شاكر عن كيف أن الناس البغداديين كانوا يرفعون الكلفة مع شوارعهم فيفترشونها كأنها ملكهم، لكن هذه الملاحظة ما كانت أن تكتب لو أن الحال ظل كما هو، لأن حقوق الشارع باتت أكبر من حقوق الناس. إن أفضل من كتب عن الخسائر هو شاكر دون أن يدري!■

في الثقافات الأخرى



الأسلوبية و إشكالياتها

منـــذر عياشـــي *

إن الدرس الأسلوبي الحديث درس إشكالي، أو هو درس ولد إشكاليًا. وإنه ليكون كذلك لأن الأساس العلمي الذي يستند إليه – وهو اللسانيات – إنما يتكون من قطيعة مع المعارف اللغوية التاريخية والتطورية التي كان ينتمي إليها. وهو كذلك أيضًا لأنه، هو نفسه، يقوم على قطيعة معرفية ومنهجية مع علوم البلاغة التي كانت سائدة قبله. فالمنظور فيه قد انتقل من محور البدائل إلى محور التركيب، والمنهج عنده قد انتقل من محور الجمع والتبويب إلى محور التحليل واستنباط القوانين. ولقد يعني هذا أنه انتقل من الشيء إلى ما به يتخلق، فيحدث، فيكون.

ثم، بعد هذا وذاك، لأنه كذلك، فهو درس يثير الأسئلة ويطرحها، وليس درسًا يقرر الحقائق ويثبتها. وإن أمرًا كهذا ليدل أنه نتاج عقلانية تبحث عن نفسها ليس في الأعراف والتقاليد، والثوابت، والمألوف، ولكن في خلخلة الأعراف والتقاليد والثوابت من جهة، وفي الوقوف على المنزاح، والشاذ، والهامشي، والمعوج، والمختلف، والمتغير، وغير المألوف من جهة أخرى. ولقد استطاع بالفعل، بسبب كونه كذلك، أن يكون عقلانية تشك في أطروحاتها ذاتها وحلولها ونتائجها، لكي تتجاوز نفسها على الدوام نحو أطروحات أخرى وحلول جديدة، ونتائج مختلفة. وبهذا، فقد حافظ الدرس الأسلوبي على نفسه علمًا بين العلوم في مواجهة الهزات النقدية المستمرة.

يطرح الدرس الأسلوبي، كما أشرنا، إشكاليات عديدة، ولكنه يطرحها على أصعدة متباينة وفي ميادين متنوعة. ولقد يصح من منظور البحث العلمي أن نقف على بعض هذه الإشكاليات مع ما تثيره من أسئلة وما تطرحه من قضايا.

١- الأسلوبية وإشكالية الوجود على صعيد فلسفي

يبقى الشيء في «فراغ وجودي»، كما يبقى القول في «فراغ خطابي» إلى أن يجد كل منهما تحققه وإنجازه شكلاً: الأول في الوجود، والثاني في الخطاب. ولقد يكون شكل هذا التحقيق وشكل ذلك الإنجاز، بالنسبة إلى القول كما بالنسبة إلى الشيء، هو ما نسميه أسلوبًا، فإذا كان هذا هكذا، فهل يعد الأسلوب في

* ناقد وأكاديمي من سوريا/ أستاذ اللسانيات في جامعة البحرين

حدوثه «سد فراغ» بالنسبة إلى الأشياء وجوداً، و «سد فراغ» أيضاً بالنسبة إلى الأقوال خطاباً؟

لقد يعني الطرح الذي تقدم أن الأقوال، كما الأشياء تظل في حكم معدوم إلى أن تتجسد شكلاً. فكيف يكون هذا هكذا؟ إننا نعتقد، ها هنا، أن ثمة قضية تحتاج لدقتها إلى قوة جلاء، وللطفها إلى فضل بيان، ولخفائها إلى كشف وإظهار. وإنا بإضاءتها الآن لمشغولون. فلقد علمنا أن الأشياء توجد، وأن الأقوال تقوم، كل منها بما يُسِّر به وما يُسِّر له. وإذا كان هذا هو محصول بدهيات الحدوث. فسؤالنا هو ما حاجة الأشياء بعد وجودها إلى وجود، وما حاجة الأقوال بعد قولها إلى قول؟ ألم تتحقق إنجازاً؟

إن الأسلوبية، في الواقع، لا تعيد الأشياء من بعد خلق على مثال خلقها الأول، وهي إذا كانت تعيدها فإنما تعيدها جزعاً وكأنها في خلق جديد. وما كان ذلك منها إلا لأنها لا تعرف التطابق أو التماثل. وهي، بالإضافة إلى هذا، إذا كررت فإنما تكرر المختلف وليس المؤتلف. هذا من جهة، وإنها، من جهة أخرى، لتبدع كائنها وتنزله من الوجود وفي اللغة على غير مثال. والسبب لأن مجال اشتغالها هو غير مجال اشتغال لغة التواصل، بل ربما تقف على النقيض منها أيضاً. ولذا، فإن الأقوال لتبدوا، بعد أن تكون قد تأسلبت، وكأنها خلق فريد لا يظهر إلا من خلال تركيبه الخاص. ومن هنا، فهي في ظهورها تكون للغة التواصل والإخبار مباينة، وللغة التداول والاستهلاك مفارقة.

٢- الإسلوبية وإشكالية الوجود على صعيد لغوي

وهكذا، فإن للمسألة التي طرحت في الأعلى، إستطالات هنا على صعيد اللغة. ولذا، كان التثبت منها على صعيد فلسفي لا يكفي لكي نقف فيها على حدوث الأشياء وجوداً ولا على قيام الأقوال خطاباً فقط، فهذه حاصلة ببدهيات الحدوث نفسه، ولكن لا بد من النظر في كيفيات هذا الحدوث والقيام، لأن أشكال حدوث الأشياء هذه هي التي تعطي الأشياء وجودها المميز، ولأن أشكال قيام الأقوال هذه هي التي تعطي الأقوال تحققها الفريد، وكذلك لأن هذه الأشكال هي التي تمنح الأشياء والأقوال قيماً خلافية بها يصبح الكائن الأسلوبي ذاتاً مستقلة وكينونة مفارقة. ومن هنا تأتي المسلمة التي تقول إن الوجود بكل ما فيه من أشياء، ومن أقوال، ومن مخلوقات هو وجود يتم تحققاً بالأشكال، أو هو شكل دال ومميز وليس وجوداً فقط. ولهذا، فإن منطق كل موجود إنما هو في الشكل يكون وليس في الحضور مادة، وكماً، وحجماً، أو هو ليس في الوجود المحض كما يقال.

ولما كانت الأسلوبية على هذا الصعيد أيضاً تمثل إشكالية وجود، فما هو الشكل الذي تتخذه، فيستدل المستدل به على الشيء وجوداً وعلى القول خطاباً؟

بداية، إن اللغة إذ تقول الأشياء لا تنقل الأشياء. ولكنها تنقل تصوراً ذهنياً عن الأشياء. وهذه هي نظرية سوسير، ويمكن العودة إليها في كتابه «دروس في اللسانيات العامة». وإذا كان هذا هو حالها مع الأشياء، فما هو حالها مع الأقوال: هل هي تقولها، على المستوى الأسلوبي، كما يمكن لها أن تنجزها خارج هذا المستوى، أم إنها بالفعل الأسلوبي وبسببه، تقولها على نحو يجعلها لا تأخذ منها سوى متصور ذهني عنها؟ وإذا كان الأمر هكذا، فهل تكون الأقوال متصوراً ذهنياً على مستوى أسلوبي كما تكون الأشياء متصوراً ذهنياً على مستوى لغوي؟

لا شك، إن هذه الأسئلة تقود مباشرة إلى ضرب من النظر ينفذ مباشرة إلى إشكالية الوجود الأسلوبي على صعيد لغوي. ولعل السؤال الأخير هو السؤال الذي يتضمن تحديداً أكثر دقة للظاهرة الأسلوبية في قلب الظاهرة اللغوية. فالظاهرة الأسلوبية تتحدد تبعاً له بوصفها متصورات ذهنية عن أشياء (أقوال) لغوية من غير أن تكون هي الأشياء (الأقوال) ذاتها.

وإن الخطاب إذا ينقل هذه المتصورات، فإنه لا ينقل ممكن وجودها ولا وجودها كما لا ينقل تعينها وإنجازها أو ممكن تعينها وإنجازها لغةً في لغة ما قبل

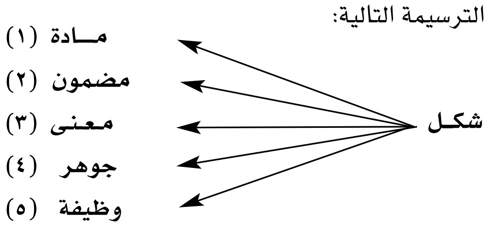
التأسلب، ولكنه ينقل متصورًا ذهنيًا عنها وينجزه لغةً على شكل أسلوب تخرج به من دائرة اللغة العامة والمشتركة إلى دائرة الأقوال الخاصة.

ويمكننا أن نقول إن بيانًا كهذا، سينقلنا، بغية توضيح فكرتنا، إلى الحديث عن أمرين، كنا قد ألمحنا إليهما في الفقرة السابقة: الأول، ويتعلق بالشكل. الثاني، ويتعلق بالأسلوبية وأنواع النظام اللغوي. ولقد نعتقد أن الحديث عن هذين الأمرين يفيد في تدقيق ما نحن بصدده:

أ- الشكل:

لقد وافقنا أن الأقوال هي متصورات ذهنية على مستوى أسلوبي، وأنها تعادل في ذلك الأشياء على مستوى لغوي، ولكن المتصورات، أيًا كانت، تظل محتاجة إلى تجسدها شكلاً لكي تكون. ولذا، فإن عبارة «مستوى أسلوبي» إذا كانت تعني ما كنا قد أشرنا إليه من خروج الأقوال من «دائرة اللغة العامة والمشتركة إلى دائرة الأقوال الخاصة»، فإن كلمة «شكل» التي يتحدد بها الأسلوب كينونة، ويتجسد في قالبها كائنًا لتحتاج منا إلى فضل بيان.

إذا عدنا إلى «القاموس التعليمي للغات» (وهو من تأليف «ر.غاليون» و «د. كوست») (ص٢٣٥-٢٣٩)، فسنجد أن كلمة «شكل» تشير بداية إلى «القالب». ولقد نعلم أن من خصائص القالب (وهو مصنوع لهذا خصوصًا) أن يعطي المواد، التي لا شكل لها وليس ثمة إطار يحدها، شكلاً به يكون تجسدها. ولقد كان بالإمكان أن نقول إن الأسلوب يفعل فعل القالب مع متصورات الأقوال. وهذا أمر صحيح وكنا في الأعلى قد ذكرناه، ولكن الكلمة «شكل» تحمل من المعاني عديدها، وإنه لبالعودة إلى هذا القاموس، يمكن إجراء تصنيف لها بالاستناد إلى كلمات أخرى تعارضها فيما هي تكوِّن معها أزواجًا. وإذا وقفنا على هذا الأمر معاينين فسنجد أن كلمة «شكل» تتعارض مع خمس كلمات أخرى، وتكوِّن، في الوقت نفسه، مع كل كلمة منها زوجًا على حدة. ويمكننا، بيانًا لهذا، أن نمثلها في الترسيمة التالية:



وإذا كان هذا هكذا، فيمكننا أن نتساءل عن ماهية الأقوال المتصورة، هل هي «مادة»، أو «مضمون»، أو «معنى»، أو «جوهر»، أو «وظيفة». بيد أنه يجب علينا أن نلاحظ أن هذا التساؤل هو من النوع الذي يساهم في التدقيق النوعي للماهيات، وإنه ليساعد في الواقع على تحديد ما تكونه متصورات الأقوال حين تتجسد أسلوبًا بوساطة الشكل. ولذا، إذا كان لا بد من جواب نصدره، على عجالة، حول ماهية متصورات الأقوال في دقيق ماهياتها، فإننا نقول إنها تتمثل في هذا كله، كليًا أو جزئيًا. وإن الشكل الذي تتنزل فيه، هو الذي يخرجها جسدًا نصيًا له ظاهر صوتي وتركيبي وباطن دلالي، وهو الذي يقوم بتمييزها، بعضها من بعض، ويجعل كل زوج منها في بابه فردًا بما يهب له من قيم خلافية.

قد نحتاج، لكي نتقدم بهذه الإشكالية خطوة أخرى إلى الأمام، إلى أسئلة مُلَخِّصَةٍ ومُوجِزَةٍ، وأخرى تفتح الآفاق أمام مفاهيم وتصورات قادمة أو يمكن استقدامها سدًا لهذه الحاجة وإشباعًا لها. وإن السؤال الذي يواجه العقل مباشرة بعد هذا التقرير هو: هل الشكل هو فيصل الشيء بين أن يكون أو أن لا يكون، وهل هو فيصل القول بين الظهور وعدمه؟ وإذا كان الأسلوب هو هذا الفيصل، فهل هو شكل تظل الأشياء والأقوال من دونه في حكم معدوم إلى أن يجليها؟ ثم إنه لمن ملحقات هذه الأسئلة أن نسأل أيضًا: هل يتساوى أن يكون الشيء والقول شكلاً وظهورًا؟ أليس في الأسلوب روح تكون في الأقوال ولا يماثلها شيء في الأشياء؟ وهل الشكل والظهور معنيان لشيء واحد، مما يستتبع أن يكونا من معاني الأسلوب أو من أحداث وجوده؟

هذه أسئلة حمل التقرير السابق بعض الإجابات عليها، ويبقى، مع ذلك، أن ننظر ماذا يحمل الشق الثاني من وقفتنا من أجوبة إضافية عليها، ولكن أيضًا وخصوصًا من أسئلة أخرى.

ب- الأسلوبية وأنواع النظام اللغوي

يتمثل النظام اللغوي في ثلاثية بها يقوم الوجود اللغوي، وبها يتم كمالاً وتمامًا:

❖- إنه نظام تمثيلي. ونحن نضعه لأنفسنا لكي نرى العالم من خلاله، فنفهمه، ونقوى على العيش فيه، أو على السيطرة عليه.

❖- وهو نظام تواصلي، لأنه أداة ارتضتها عقولنا لكي يقوم بها اجتماعنا. ولقد يقوم التواصل بغيره بين المجموعات البشرية (كقرع الطبول، واستخدام النار، أو الدخان، أو إشارات المرور، أو علامات البحرية، إلى آخره) ولكنه النظام العلامي الأرقى والأمثل.

❖- وهو، أخيرًا، نظام إبداعي. فنحن به نجعل الخلق كائنًا بعد أن لم يكن سواء كان ذلك في الطبيعة أم في اللغة.

وتستند هذه الأنظمة الثلاثة إلى مراتب ثلاث تتكامل معها وبها تكون:

١. هناك مرتبة نستعمل فيها النظام اللغوي لكي نضع بوساطته في الطبيعة كينونات لم تكن فيها أصلاً ولا هي من خلقها. وهذا أمر لا يحتاج المرء فيه إلى دليل، فوجودنا الحضاري كله شاهد على ذلك.

٢. وهناك مرتبة نستعمل فيها النظام اللغوي لكي نضع بوساطته خلقًا في اللغة لم يكن فيها أصلاً، ولكنه ينقل من الطبيعة متصورًا ذهنيًا ليكون إنجازًا لغويًا، وأداء كلاميًا، وتعيينًا لسانيًا.

٣. وهناك، ثالثًا وأخيرًا، مرتبة نستعمل فيها النظام لكي نضع بوساطته خلقًا جديدًا لا تقوى الطبيعة أن تجسده كائنًا، فيبقى والحال كذلك قائمًا في اللغة وحكمه في غيرها مستحيل وجودًا. وإننا كثيراً ما نجد في الشعر، وفي النثر، وفي القرآن مثل هذا الخلق المستحيل مثلاً.

وكما بدأنا الفكرة الأسلوبية أول مرة بأسئلة، فإننا نعيدها بأخرى نطرق بها باب المعرفة اللغوية. ولقد نظل كذلك إلى أن يخرج علينا منه علم ما نحتاج إليه في مذاكرتنا هذه. وأسئلتنا ستبدأ مستندة إلى ما تقدم، ومبحرة باتجاه مجهول نبتغي معرفته، وكشف ظلماته، والوقوف على مكنوناته. ولذا، نرى لزامًا أن نبدأ بالسؤالين التاليين: ما هو موقع الأسلوب في النظام اللغوي؟ هل هو تمثيلي، أو هو تواصلي، أو هو إبداعي؟ ثم قبل كل شيء هل الأسلوب نظام؟ وأما سؤالنا الثاني، فهو: إذا كان الأسلوب نظاماً، فما هي المرتبة التي يُستعمل فيها النظام الأسلوبي أداء لوظيفته وإظهارًا لكائنه؟

ويمكننا القول، على هذا الصعيد من الأسئلة، إن الأسلوب نظام متنقل المواقع:

١. فهو يقع، تارة، في إطار النظام التمثيلي وبالتطابق معه. فإذا وقع هذا الموقع، فإننا (كما قلنا) نرى العالم من خلاله، ونستعمله حينئذ لكي نضع بوساطته في الطبيعة كينونات لم تكن فيها أصلاً ولا هي من خلقها. وإن هذا ليفضي بنا غالبًا إلى إعادة بناء العالم. ولذا، فإننا عندما نتكلم هنا عن الأسلوب، فإننا نتكلم أيضًا عن أسلوب حضارة من الحضارات، وعن أسلوب عصر من العصور، وعن أسلوب أمة من الأمم.

٢. وقد يقع النظام الأسلوبي في إطار النظام التواصلي وبالانسجام معه. فإذا وقع كذلك، فإنه يكون أداة ترتضيها عقولنا لكي يقوم بها اجتماعنا. ولكننا قد نستعمله، تعزيزًا لاجتماعنا، لكي نضع بوساطته خلقًا في اللغة لم يكن فيها أصلاً. وإنه لا يبدو، والحال كذلك، شيئًا مضافًا على الكينونة اللغوية، بقدر ما يبدو شيئًا أصيلاً فيها. وإن هذا لينطبق على كل مجازات الحياة اليومية أو على كل أدوات الحياة اليومية ذات المسميات المجازية والتي لا تبدو لمستعمل اللغة أنها مجازات، ومن ذلك مثلاً: «شربت من ماء العين»، أو «أصلحت رجل الكرسي»، أو «كسرت يد

المقعد وظهره»، إلى آخره. ونلاحظ أن كل عبارة من هذه العبارات تتناسب مع متصور ذهني، وأنها، بسبب هذا، تتجسد إنجازًا لغويًا، فأداء كلاميًا، فتعيينًا لسانيًا. ولكن الأمر، في إطار النظام التواصلي، لا يقف عند هذا الحد. فقد يبدو النظام الأسلوبي الذي يقع في إطاره بعيدًا عن أي أثر تعبيري. ولذا، فهو يبدو، والحال كذلك، في الدرجة صفر من التعبيرية إزاء ذاته. وهو بهذا لا يكون مُمَيِّزًا بنفسه، ولكنه يكون أداة الأقوال الأسلوبية في تمييزها لنفسها إزاءه. وهذا ما يجعلنا نتكلم، بسبب التمايز منه، عن حدوث الصدمة ووقوع المفاجأة حين يتوازى حضورًا هو والأسلوب التعبيري في نص من النصوص الروائية أو المسرحية التي تنجز نفسها في إطار اللغة التواصلية وبإزائها في الوقت نفسه.

٣. وهو يقع، تارة ثالثة، في إطار النظام الإبداعي وبالتفاعل معه. فإذا كان ذلك، فإننا نجعل به الخلق كائنًا بعد أن لم يكن، ونستعمله لكي نضع بوساطته خلقًا جديدًا لا تقوى الطبيعة أن تجسده كائنًا. فيبقى، حينئذ، في اللغة قائمًا وحكمه في غيرها مستحيل وجودًا. ولقد نعلم أن هذا الضرب موجود في النثر، وفي الشعر، وفي القرآن. وهو على العموم نظام يقع خارج إطار النظام اللغوي أو على أطرافه، أو على هوامشه. وإنه ليكون، في كل الأحوال، خروجًا عن المألوف.

والسؤال الذي يطرح نفسه مرة أخرى بهذا الصدد، هو سؤال الطريقة والوجود. فهل الأسلوب هو طريقة ينجز بها شيء من الأشياء نفسه وقول من الأقوال ذاته، أم هو الشيء ذاته والقول نفسه؟ أي هل هو الوجود بما هو وجود؟

يميل المرء إلى القول إن الشيء لا ينفصل عن طريقته وكذلك القول، فهو لا يعرف بهذا الشأن انفصالاً. والسبب لأن الطريقة هي إكمال للشيء، وإتمام للقول. وعلى هذا، فهي جزء منه، شأنها في ذلك شأن كل الأشياء التي اكتملت معمارًا، وشأن كل الأقوال التي تمت كلامًا. فنحن مع المعمار لا نستطيع أن نفصل هيكل الشيء عن عناصره، ونحن مع الكلام لا نستطيع أن نفصل بنية القول عن مكنوناته. (وإن كنا على صعيد المتصور والمنهج نفعل ذلك، لأن هذه هي عقلانية المعمار وعقلانية البنية). ولقد يعني هذا أننا أمام نسق كلي يشكل وحدة واحدة وغير قابلة للتجزيء. وإن المهم في النظر إلى الأسلوب على هذا الأساس، هو اعتماد الأسلوب بوصفه نسقًا، وكلاً واحدًا. ومن هنا، فإن الأسلوبية تذهب إلى قراءة كائنها بذاته، وليس إلى قراءة كائنها بغيره. ولما كان الحكم فيها موكولاً إلى قضاء هذا هو قانونه، فقد وجب عليها أن تستقل بنفسها عن البلاغة. ذلك لأن هذه الأخيرة تقرأ الشيء بغيره، وهذا هو معنى استخدام التشبيه فيها، ولا تقرأه بذاته. وما كان ذلك منها إلا لأنها تنتمي إلى عقل البدائل. ومن هنا، فإن الكائن الأسلوبي هو كائن «ممتلئ وجودًا» من جهة، و«ممتلئ خطابًا» من جهة أخرى. وإنه ليكون كذلك خلافًا للكائن البلاغي الذي هو «ناقص وجودًا» و«ناقص خطابًا». وهذا ما يفسر كونه يقرأ بغيره لا بذاته في محاولة لإتمام خلقه، ولكن أنى يكون له ذلك والبلاغة هذه هي سبيلها في صناعته وقراءته.■

سعياً وراء الوقائع الإثنوغرافية:
بعض من البدايات الأوروبية

عبدالله عبدالرحمن يتيم *

تقديم

تسعى هذه المقالة من خلال الإطلالة على بعض من جوانب تاريخ الفكر الأنثروبولوجي،١ خاصة بعض من محاولات رواد مدرسة الأنثروبولوجيا الاجتماعية البريطانية، إلى الكشف عن طبيعة العلاقة بين العمل الحقلي الإثنوغرافي في والنظرية الأنثروبولوجية، مع الإشارة إلى تأثير العمل الحقلي على النظرية بشكل خاص. إن هذه المقالة لا تنكر مدى التغيير الذي أحدثه العمل الحقلي في النظرية، كما أنها تقرّ بأن العمل الحقلي الإثنوغرافي، ذاته، قد تأثر بعدة أعمال حقلية أخرى، متنوعة، تأثرت بدورها بمختلف نظريات العلوم الطبيعية والاجتماعية والإنسانية، لكن تركيزنا هنا سينصب أساساً على مدى تأثير العمل الحقلي على النظرية الأنثروبولوجية؛ لأن الوضع الحالي للأنثروبولوجيا اختصاصاً إنما تشكله مناهج وأساليب البحث الحقلي، التي مارستها أجيال من علماء الأنثروبولوجيا إلى أن أرسى دعائمها الأنثروبولوجي البريطاني برنسلو مالينوفسكي (١٨٨٤-١٩٤٢م) على أسس صلبة.

نستطيع القول هنا، إنه لايمكن إعتبار الأنثروبولوجيا العلم الوحيد الذي يشترط الإلمام بناصية بعض المعارف الأخرى. فإعداد المستشرق، على سبيل المثال، يتطلب إجادته للغة القوم موضوع اختصاصه، إضافة إلى إتقانه منهجاً بينياً متعدد الجوانب والاختصاصات في ميدان تخصصه. الأمر ذاته ينطبق على عالم الآثار الذي لا تُقَر عضويته في إختصاصه، ولا يُعتد به في الميدان الذي ينتمي إليه إلا إذا أنجز حفريات أثرية معينة. وفي معرض سعي الأنثروبولوجيا الدؤوب إلى إيجاد بعض المسلمات العامة الموثوق بها، فإنها قامت بتوسيع من طموحاتها لتطبق بعض الأسس المنهجية التي تقوم عليها العلوم الطبيعية، مثل ضرورة دراسة الشيء عبر الملاحظة الدقيقة والمنتظمة. وهكذا، أصبح يتعين على الأنثروبولوجي أن يتعلم لغة القوم، موضوع عمله الحقلي، ويمضي سنة على الأقل في الحقل، معتمداً منهجية الملاحظة بالمشاركة.

إن التشديد على ضرورة التقيد بهذه المتطلبات، عند إنجاز دراسة أنثروبولوجية ما عن مجتمع معين، ماهي إلا دليل واضح على أهمية العمل الحقلي، الذي شغل اجيالاً كاملة من علماء القرن التاسع عشر من الأنثروبولوجيين، حيث سعوا جاهدين إلى الارتقاء إلى مرتبة العلوم الوضعية التجريبية وذلك تماشيا مع

* أنثروبولوجي وأكاديمي من البحرين.
العنوان الالكتروني: ayateem@batelco.com.bh

فلاسفة التنوير الذين أعلنوا «أن الإنسان قادر على دراسة عالمه والسيطرة عليه». ومنذ تلك الحقبة، أصبح لزاماً على الأنثروبولوجي، كما يقول إيان لويس:«أن يأخذ عصا الترحال ويضرب في الأرض وينتقل من مكان إلى آخر، سعياً إلى تسجيل كل أوجه ومظاهر الحياة المحلية، تافهة كانت أو مأساوية. إن زاوية اهتمام الأنثروبولوجي واسعة تضاهي رحابة الحياة، هذه البوتقة التي تستوعب حالات الولادة والزواج، والموت، والصراعات، والمصالحات، والخطابة، والدين، والزراعة، وتربية الماشية، والحرف المنزلية، والسياسية، مجالات عديدة وثرية تستقطب اهتمامه وتلح عليه كي ينقلها بأمانة ولعل أقل ما يمكن أن يفعله الأنثروبولوجي الاجتماعي هو تدوين يدّون السيرة الذاتية للناس الذين يقوم بدراستهم».[٢] وعلى الرغم من أن هذا الأسلوب الشمولي غير متبع اليوم على نطاق واسع، إلا أن الأنثروبولوجي، لايستطيع دراسة جماعة معينة تشكل موضوع بحثه، في مجتمع ما دون الالمام الشامل بهم، ضمن إطار سياقي عام وبنية اجتماعية شاملة.

وفي معرض سعيي إلى إبراز الدور الهام الذي يؤديه العمل الحقلي في النظرية الأنثروبولوجية، فإني سأحاول في الجزء الأول من هذه المقالة تتبع أثر العمل الحقلي عبر القرن التاسع عشر، وذلك رغبةً مني في فهم جذوره وابراز إسهاماته المتوفرة لدينا اليوم. أما في الجزء الثاني من هذه المقالة فقد سعيتُ فيها إلى إبراز تأثير بعض من الأنثروبو لوجيين البريطانيين مثل: برونسلو مالينوفسكي ورادكليف براون (١٨٨١-١٩٥٥م) على العمل الحقلي، وكذلك النظرية. أما الجزء الثالث والأخير من هذه المقالة فقد كرسته للنظر في العمل الحقلي باعتباره ممارسة وأداة منهجية، قد تقودان إلى تأسيس تسوية علمية بين الموضوعية والذاتية، في تجربة العمل الحقلي، خصوصاً إذا ما نظر إليها تجربة شخصية، قد تسمح باثراء توظيف العمل الحقلي الإثنوغرافي إلى حده الأقصى.

السنوات الأولى

يرجع أغلب المؤرخين، الذين أهتموا بتطور الأنثروبولوجيا، أسباب نجاح هذا العلم في الوقت الراهن عادة إلى المحاولات التي قام بها مالينوفسكي، لإرساء ممارسة حقلية أنثروبولوجية واضحة المعالم. وفي الحقيقة فإن تشديد مالينوفسكي على مبدأ الملاحظة بالمشاركة، كان نتاج ثلاثمائة سنة من المعرفة المتراكمة، المصرة على دراسة الإنسان وسبر أغواره. فالمنهجية التي مارسها مالينوفسكي ونادى بها هي بمثابة امتداد لما أمكن تحقيقه من إنجازات يمكن أن نبوبها على النحو التالي:

أولا:الاهتمامات العلمانية أي غير الدينية بين فلاسفة مفكري عصر النهضة (١٢٠٠-١٦٠٠م) بالإنسان فكرةً مركزيةً حولته إلى كائن قوي.

ثانياً: الاكتشافات الجغرافية التي تحققت في بداية الحقبة الاستعمارية وما أثمرته من معرفة بشعوب وثقافات أخرى.

ثالثا: الإسهامات الهامة التى أثرى بها علماء الاجتماع والطبيعة المتفائلين في عصر التنوير.

رابعا: تزامن ظاهرتين بارزتين أفرزتهما أوروبا الحديثة وهما:الثورة الصناعية والإستعمار، مما مهد طريق التطور والنضج الفكري أمام الأنثروبوبوجيا.

وعلى الرغم من أن هذه التطورات قد أدت دوراً هاماً في التراكم المعرفي بسكان وثقافات الأمم الأخرى، فإن ما توفر خلال القرن الماضي من معلومات حول عادات وتقاليد ومعتقدات الشعو ب غير الاوروبية لا يضاهي هذا الكم الهائل من المعلومات التي تتوفر لنا اليوم. فقبل مائة سنة من الآن كانت القصص التي يتناقلها الرحالة والمسئولون الاستعماريون والمبشرون، وما يقدمونه من تقارير مجردة، أعمال هواة تفتقر إلى الحِرفية العلمية الأنثروبولوجية، وفي ظل حسن النوايا إلا أنها رسمت صورة خاطئة وجزئية، بالرغم من وجود بعض الحالات الاستثنائية.[٣] ومع وجود مثل هذه المعرفة

المنقوصة، فإنه لم يكن أمام علماء الأنثروبولوجيا في القرن التاسع عشر من خيار آخر سوى نقلها واعتمادها أساساً لعملهم، مع وعيهم المتزايد بضرورة تطوير أساليب وتقنيات فعالة في جمع المعطيات الإثنوغرافية. ومهما يكن من أمر فإن ما اصطلح على تسميته لاحقاً بالنظريات التطورية والانتشارية والتي كانت مهيمنة على الأنثروبولوجيا خلال القرن التاسع عشر إنما كانت في الحقيقة نتاجاً لنقل هذا النوع من المعرفة.

لقد مرت الإثنوغرافيا، المسهمة في تزويد الأنثروبولوجيين بالمعلومات الملموسة، بأربع مراحل حتى وصلت إلى الرواد الاوائل الأنثروبولوجيين المدربين علمياً في أوائل القرن العشرين. ويمكن وصف تلك المراحل على النحو التالي: المرحلة الأولى: تمثلت في المعلومات الإثنوغرافية التي كان يرسلها الاستعماريون والرحالة والمبشرون، إلخ. وقد تولى الأنثروبولوجيون من غير أهل الاختصاص تمحيص تلك المعلومات، وكانت لهم تجارب معرفية واسعة وثرية. فمن بين أولئك العلماء البارزين ديفيد هيوم (١٧١١-١٧٧٦م)، وآدام فيرغيسون (١٧٢٣-١٨١٦م)، ووليم روبورتسون سميث (١٨٤٦-١٨٩٤م).[٤] إضافة إلى إولئك العلماء، هناك الرواد الذين كانوا أول من أسس للأنثروبولوجيا المبكرة مثل إدوارد تايلور (١٨٣٢-١٩١٧م) وجيمس فرايزر (١٨٥٤-١٩٤١م)، غير أن هؤلاء العلماء لم يمارسوا الأنثروبولوجيا بالمهنية العلمية اللازمة. فقد كانت موضوعات المعتقدات، والدين، والقرابة، والسحر، والمعرفة المحلية، والتقاليد، تطغى على أغلب اهتماماتهم. وقد سعى بعضهم في الأرض مسافرا، مثل روبرتسون سميث من أجل الحصول على المعلومات اللازمة؛ «لأن النصوص العربية المهمة لم تكن تتوفر لسميث في مدينة أبردين؛ لذا عبر عن آرائه في سنة ١٨٨٨م بشكل مبدئي، ولكن بعد زيارته إلى الجزيرة العربية تعمق في دراسة موضوع القرابة، والزواج، وخاصة الفترة المبكرة من تاريخ الجزيرة العربية».[٥]

المرحلة الثانية:فقد تمثلت في الجهود التي بذلها الرواد من الأنثروبولوجيين المختصين، الذين لم تمنعهم قلة تجربتهم الحقلية، من تكريس الحاجة إلى استحداث أدوات منهجية متطورة في جمع المعلومات الإثنوغرافية. فممارسة الأنثروبولوجيين: إدوارد تايلور، وجيمس فرايزر، لم تتعد أسوار جامعات بلدهما بريطانيا، على الرغم من ممارستهم للأنثروبولوجيا. ومع ذلك نراهم يشددون كثيراً على ضرورة التطور واعتماد الأساليب العلمية التي كان يمارسها الأنثروبولوجيون من غير المحترفين في بلدان ما وراء البحار. كان هذا الرأي هو جعل إدوارد تايلور في سنة ١٨٨٤م «يعمل جاهداً على إنشاء لجنة لمراجعة وتدقيق ونشر التقارير حول السمات الفيزيقية، واللغات، والوضع الصناعي والإجتماعي الذي تعيشه قبيلة دومينون في شمال غرب كندا (...) وقد بادرت تلك اللجنة أولاً إلى إعداد تعميم بحثي يُستخدم من قبل الموظفين الحكوميين، والمبشرين، والرحالة، وغيرهم من الذين قد تتوفر لديهم المعلومات المفيدة».[٦]

المرحلة الثالثة: تشكلت تاريخياً بسعي من قبل أعمال البعثة التي عرفت بعد ذلك ببعثة كمبردج، التي كان يرأسها إلفرد هادون (١٨٥٥-١٩٤٠م) وضمت أعضاء بارزين من أمثال وليم ريفيرز (١٨٦٤-١٩٢٢م) وقد حث هذه البعثة أعضاءها. على تطوير اهتمامهم النظري بعلم الأنثروبولوجيا والإلمام بالتقدم الذي تحقق في أساليب وطرق العمل الحقلي. وإضافة إلى أعمالهم الميدانية ومساهماتهم النظرية، فإن وليم ريفرز وشالرز سليجمان (١٨٧٣-١٩٤٠م) قد قاما بتدريس كل من مالينوفسكي ورادكليف براون، وأجيالاً أخرى من الأنثروبولوجيين في القرن العشرين، أسرار حرفة هذا العلم الجديد، أي الأنثروبولوجيا. وقد أبدى بعضهم لاحقا إهتماماً كبيراً بتطوير المنهج الإثنوغرافي. فريفرز مثلاً أخذ على عاتقه طباعة وتحديث وتعديل دليل الجمعية الملكية البريطانية

للأنثروبولوجيا «ملحوظات واستفسارات» الذي كان يشكل المرجع والدليل المنهجي لممارسة عملية جمع المعلومات والبيانات الحقلية.[٧]

أما المرحلة الرابعة والاخيرة فهي مرحلة الأنثروبولوجيا الاجتماعية البريطانية التي أرسيت دعائمها بفضل الأعمال الحلقية التي أنجزها مالينوفسكي واعتمد خلالها منهج الملاحظة بالمشاركة. وهذه الأنثروبولوجيا خالفت تجربة الامريكيين والفرنسين، أمثال فرانز بواز (١٨٥٨-١٩٤٢م) وكلود لفي ستروس (١٩٠٨م)، واعترفت بأهمية العمل الحقلي باعتباره حجر الزاوية في تطوير النظرية الأنثروبولوجية وممارسة هذا الاختصاص بكفاءة وحرفية كبيرتين.

من كمبردج إلى مضائق توريس

وقبل أن يتسنى للأنثروبولوجيا بلوغ سن النضج، فضل إسهامات مالينوفسكي وراد كليف براون، فإنه كان لا بد لها أن تمر بعدة محاولات قام بها بعض أقطابها في أواخر القرن التاسع عشر حتى تؤكد بعض التصورات النظرية، مما سمح بتطوير أساليب وتقنيات جمع البيانات الإثنوغرافية.وقد شهدت نهاية القرن التاسع عشر محاولات عديدة لدعم وتجسيد طموحات العلماء الذين قبلوا انجاز أعمالهم تحت رعاية ومظلة الأنثروبولوجيا، على الرغم من أنهم كانوا ينتمون إلى مشارب وخلفيات علمية متباينة. وعندما قررت جامعة كامبردج أن ترسل بعثتها العلمية إلى مضائق توريس لم تأبه كثيراً بالمنطلقات النظرية لأفراد البعثة، سواء كانوا من دعاة نظرية النشوء والإرتقاء أو النظرية الانتشارية، بل كان الأهم من ذلك كله هو الكيفية التي ستحصل بها البعثة على المعلومات الجديدة من المجتمعات البدائية، التي قد تلتقي بها البعثة. وقد رأس ألفرد هادون (١٩٤٠-١٨٥٥م) ذلك الفريق العلمي، كما اتخذ بعد ذلك مثالاً يحتذي به من قبل البعثات الإستكشافية البحرية، المتعددة الإختصاصات في القرن التاسع عشر، وهوالامر الذي تسبب في فتح أبواب جامعة إكسفورد له للالتحاق بها بعد ذلك. سعى هادون إلى «التعاون مع زملاء له من ذوي المؤهلات المتعددة والخاصة معا، وذلك حتى يتم تقاسم مهمة البحث الأنثروبولوجي فيما بينهم فريقاً واحداً. فهذا يقوم بمهمة الاختبارات الفيزيقية، وآخر يجري الاختبارات السيكولوجية، وذاك يتولى مهمة التحليل اللغوي وآخر يهتم بالجوانب السوسيولوجية، وهكذا دواليك».[٨]

وتعد وفق هذا المنظور بعثة كامبردج إلى مضائق توريس عام ١٨٩٨م مثالاً حياً لتأثيرالمنهج الامبريقي الوضعي على العلوم الإجتماعية عامة وعلى الأنثروبولوجيا خاصة. وقد تجسد ذلك في الخلفية التي كانت تميز الأنثروبولوجيين الأوائل من حيث خلفياتهم في مجال العلوم الطبيعية، وكذلك الحاجة إلى تطبيق منهج الملاحظة العلمية في دراسة حياة الإنسان الإجتماعية.

وعلى الرغم من أن هادون قد نهل من المادة التي كان قد جمعها منذ سنة ١٨٨٨م، فإنه اعتمد في أغلب أعماله الإثنوغرافية على ما أنجزه الآخرون، فنقل الكثير عن كتابات المبشرين والرحالة، وعلى ما كان يتناقله التجار، والمبشرون والموظفون الحكوميون، وكان ذلك إما نتاج ملاحظات مباشرة وآنية أو بواسطة ما يصله من معلومات إثنوغرافية بريدياً.

على أن بعثة كمبردج قد ساهمت في دفع تقنيات ومنهجية الإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا معا، خطوات إلى الإمام والارتقاء بها. فقد نجح فريق على قدر كبير من الدراية والممارسة من العلماء من أمثال: هادون، وريفيرز، وسليجمان، وشالرز مايرز، وسيدني راي، وأنتوني لكنستيل، ووليم ماك دوجال، تقريباً في مسح كل زاوية من زوايا الحياة الخاصة بالمجتمع الذي توجهوا لدراسته. وقد أثمرت تلك البعثة عن ستة مجلدات ضخمة، تغطي مواضيع وجوانب متعددة من العمل الحقلي، مما ساهم في تطوير الأنثروبولوجيا، سواء من حيث مناهج الملاحظة أوالدراسات الوصفية

المفصلة، وهي من الخصائص التي ظلت تمثل السمة الأساسية للدراسات الأنثروبولوجية حتى الآن. ومع ذلك، فإننا لو نظرنا عن قرب إلى الأسلوب الذي يعتمده الباحث الإثنوغرافي في التفاعل الحقلي، فإننا نلمس تغييرات واضحة تعكس اتجاهات التغييرات النظرية في ميدان علم الأنثروبولوجيا.[٩]

وفي إطار هذه المحاولات الرامية إلى إثراء التوجه النظري لعلم الأنثروبولوجيا، كانت هناك تجارب أخرى عديدة ساهمت في هذا التقدم. فإقدام لجنة الجمعية البريطانية على الاستعانة بالأنثروبولوجي فرانز بواز مثل انطلاقة لمرحلة هامة في تطوير المناهج الإثنوغرافية البريطانية، كما أن تولي علماء الطبيعة المدربين أكاديمياً الذين يعتبرون أنفسهم علماء أنثروبولوجيا، مهمة جمع المعلومات، كانت خطوة أخرى في الإتجاه الصحيح، إضافة إلى دورهم الهام في صياغة وتطوير النظرية الأنثروبولوجية.[١٠] وقد أثمرت الجهود التي بُذلت على إمتداد تلك السنوات إختصاصا علمياً برز فيه عالمان أنثروبولوجيان ساهما من خلال دراساتهما الإثنوغرافية في تزويد الأنثروبولوجيا بالاختصاص، والمواضيع التي لم تكن تقع ضمن هيمنة أي اختصاص علمي آخر. وكان من نتاج ما أنجزته بعثة كامبردج في مضائق توريس أن واصل سليجمان وريفيرز عملهما الأنثروبولوجي، واتخذا منه حرفة ووظيفة، ولهذا فإنه يعود لهما الفضل في تعليم الأنثروبولوجيا، علما، لكل من مالينوفسكي ورادكليف براون وعدد آخر من زملائهم بعد ذلك. أما ريفيرز فقد ظل يمثل شخصية بارزة في الميدان الإثنوغرافي. وقد نسج على منواله لاحقا أنثروبولوجيون آخرون ممن أعتمدوا منهجه الإثنوغرافي الذي امتازت خصائصه بالتالي: التزامه بتلك الفكرة التي تقول: إن عناصر البناء الاجتماعية لأي مجموعة تتضح وبشكل منظم من خلال مصطلحات القرابة.بعد أن تخلى عن وجهة نظره التطورية، ظل ريفيرز يعتبر أن منهجه مثل الأساس لعملية موثوقة في إعادة تشييد المراحل التاريخية الهامة في التطور الاجتماعي والإنساني. كما أن استطراده في إستخدام منهج دراسة جينولوجيا القرابة ساهم في بلورة منهجه الوضعي، وهكذا كانت تجربته الإثنوغرافية، قد ساعدته على إنجازدراسته المكثفة على المدى البعيد، وقد ظل ريفيرز يرى في جينولوجيا القرابة الحلَّ الأمثل لمعظم المشاكل الإثنوغرافية، ذلك أنه كان يري بأنها توفر الإطار لمرجعي الذي يمكن من خلالها تحديد كل عضو من أعضاء الجماعة المحلية.[١١]

لا شك أن الإتيان على ذكر أسلاف مالينوفسكي من الأهمية بمكان بحيث نستطيع وضع إسهامات مالينوفسكي في سياقها الموضوعي. فالنظريات الأنثروبولوجية التي وضعها مالينوفسكي لم تأت من عدم، بل كانت ثمرة تطور طبيعي وتتويج لجهود أؤلئك الرواد الأوائل المتفانين.خلاصة القول، يمكننا القول أنه من الأهمية بمكان الإقرار بأن الفكر الأنثروبولوجي، كان ولا يزال، انعكاساً لعملية البحث التي يقودها الإنسان المفكر في الواقع لإشباع تساؤلاته النظرية، مثلما يلجأ إلى رصيده النظري ليوفر الإجابة التي يبحث عنها في تجاربه العملية. وبما أن هذه المقالة تسعى لرصد تأثير العمل الحقلي على النظرية الأنثروبولوجية، فإنه لا بد من القول إن ثقافة العمل الحقلي نظام يحتوى على قواعد ضمنية، وهذه الاخيرة قد تراكمت عبر الزمن تحت تأثير عصر التنوير، وعمل الهواة من علماء الإثنوغرافيا والمحترفين من جامعي المعلومات، وندرة علماء الإثنوغر افيا واسهامات بقية العلوم والإختصاصات إضافة إلى إسهامات شخصيات مهمة وكذلك طبيعة العمل الحقلي نفسه كفكرة حديثة.[١٢]

بين مالينوفسكي ورادكليف براون

لقد دخل عنصران هامان أثرا في النظرية الأنثروبولوجية ومناهجها في بداية القرن العشرين وشكلا بالتالي سمات هذا الاختصاص العلمي حتى

الآن. فقد أدخل مالينوفسكي منهج الملاحظة بالمشاركة في عمله الحقلي الذي أنجزه في جزيرة توربرياند، أما رادكليف براون فقد طبق في عمله الحقلي الذي أنجزه في أستراليا ما فهمه من سوسيولوجيا أميل دوركهايم بشأن البيانات الإثنوغرافية.فقد طور مالينوفسكي منهجاً خاصاً به ميزه عن أسلافه من علماء الأنثروبولوجيا مثل هادون وريفيرز. فالملاحظات الإثنوغرافية التي توفرت لهادون والتي تشمل كمية من المواد التي استقاها عن غيره قد استمدها إما من مصادر مكتوبة وإما عبر مراسلاته مع أشخاص كانوا موجودين بصفة مباشرة في تلك المواقع والظروف.[١٣]

أما الملاحظات الحقلية التي جمعها مالينوفسكي فقد كانت ثرية جداً وموثقة وقد استقاها من خلال مشاهداته المباشرة وسجلها بلغتها الأصلية.[١٤] وبالإضافة إلى ذلك، فإن العمل الحقلي الناجح الذي أنجزه مالينوفسكي كان ثمرة عدة عوامل نبرز منها خاصة النقطتين التاليتين:

أولاً، لقد طبق مالينوفسكي مفاهيم بيولوجية مثل مفهوم الوظيفة في دراسة الظواهر الاجتماعية واعتبار كل مؤسسة إجتماعية بمثابة عضوٍ يلعب دوراً وظيفياً هاماً وبالتالي تصوير كل مؤسسة على أنها تستمد سر وجودها من تلبية احتياجات الإنسان. فالثقافة في نظر مالينوفسكي إنما وجدت لتلبية وإشباع إحتياجات الإنسان، سواء البيولوجية منها أو تلك الثانوية، التي تعد إفرازاً لعملية اكتساب الثقافة نفسها. فكل حاجة من هذه الاحتياجات الإنسانية تتطلب بروز مؤسسة.[١٥]

ثانيا، من الواضح أن الخلفية التي كان يمتلكها مالينوفسكي في مجال العلوم الطبيعية، إضافة إلى إلمامه بالرياضيات وعلم النفس، قد انعكسا بوضوح على تطبيقه لمنهج الملاحظة في دراسة الظواهر الاجتماعية والسلوك الإجتماعي للإنسان.

وقد شدد مالينوفسكي على ضرورة مشاركة الإثنوغرافي بشكل فعال حتى تتحقق الذاتية في أسلوب الملاحظة على أعلى مستوى ممكن. وعلى عكس طريقة «ملاحظات وإستفسارات» المعروفة، فإن مالينوفسكي دافع عن استخدام الأسئلة الرئيسة تحت ظروف معينة، كما أنه يشكك في تلك المعتقدات التي يأخذها السكان الأصليون على أنها مسامات ويقترح عدة إمكانيات بديلة ويسلطها على التناقضات الظاهرية ويدفع بها أحيانا إلى ما يسميه «الجدار الميتافيريقي» وأحياناً أخرى يرجعها إلى نفسه.[١٦]

وكان مالينوفسكي يعتقد أنه لا يجب أن نصدق ضمنياً ما يقوله الناس ويرددونه عن حياتهم. فالناس قد يعلنون خلاف ما يبطنون، ويقولون أشياء بينما يمارسون أشياء أخرى في الواقع. لذلك فإنه من الأهمية بمكان أن يعيش الأنثروبولوجي بين السكان ويعايشهم لمدة سنة على الأقل حتى يقف بنفسه على تفاصيل دورة حياتهم اليومية الحقيقيةكما يمارسونها.

كان مالينوفسكي أيضا بمثابة كاتب للسيرة الذاتية، إذ أنه أعتمد أسلوباً متعدد الإختصاصات من أجل رسم صورة موضوعية لحياة سكان جزيرة توربرياند وأسلوب تفكيرهم. لقد كانت تلك الإثنوغرافيا مثالاً لما يتسم به المنهج الشمولي الذي اعتمده مالين ينوفسكي في التدوين المنتظم لكل جانب من جوانب حياة الناس. وهكذا فقد تعاطى مع مواضيع عديدة ومتنوعة: تشمل الملاحة، والتجارة، والممارسات الجنسية، والطوطمية. وأثناء قيامه بعمله الإثنوغرافي لم يكن مالينوفسكي يهتم بعملية إعادة بناء تاريخ الناس الذين تعامل معهم، وذلك خلافا لدعاة النظرية التطورية في القرن التاسع عشر، فقد تعاطى مع المشكلة ذاتها كما وجدت. وبالرجوع إلى ما قاله مالينوفسكي نفسه فإننا ندرك أنه نظر إلى مناهج الإثنوغرافيا ومبادئها من خلال ثلاثة عناوين رئيسية:

١) الشروط الملائمة للعمل الإثنوغرافي.
٢) الإلمام بمبادئ وأهداف ونتائج البحث العلمي الحديث.
٣) تطبيق الأساليب الخاصة في جمع وفحص وإثبات البراهين.

وهذا العنوان الأخير يتفرع بدوره إلى ثلاثة أجزاء

مهمة، وهي:

ا) التوثيق الإحصائي عبر جمع البراهين الدالة على أنظمة وأعراف الحياة القبلية.

ب) جمع المعطيات والتفاصيل التي تتعلق بالحياة الفعلية والأنماط السلوكية، وذلك حتى نضفي الخصائص الحية والطموحة على هيكل البنية القبلية.

ج) إنشاء سجل لتدوين آراء السكان الأصليين وعباراتهم التي تعكس أساليبهم الخاصة في التفكير والشعور.[17]

كل هذه المبادئ والخطوات المنهجية التي أتى بها مالينوفسكي لم يرض بها رادكليف براون، فهو عندما أنهى عمله الإثنوغرافي لم يكن مقتنعاً بمجرد التسجيل الحي لوقائع الحياة اليومية، بل أضاف أيضا تفسيراته السوسيولوجية إلى المعلومات الإثنوغرافية. ولا شك أن إدخاله لأفكار عالم الإجتماع الفرنسي، أميل دوركهايم، إلى الأنثروبولوجيا في بريطانيا قد أعطى بعداً اجتماعياً واضحاً للنظرية الأنثروبولوجية. لذلك، فإن موضوعات إثنوغرافية مثل السحر، والطوطمية، والعادات، والتقاليد، والجنس، والقرابة، وغيرها كثير لم يتم التعامل معها فقط كمؤسسات تلبي الحاجات البيولوجية والسيكولوجية للانسان بل كان يرى أنه من الضروري إدراكها وفق سياقها الاجتماعي الذي تنتمي إليه. وهكذا أدخل رادكليف براون مفاهيمه، التي تتعلق بالبناء والأنساق الاجتماعية، في دراسة موضوعات متفرقة كتلك التي تم ذكرها قبل قليل. ثم بعد تطبيق المنهج المقارن والتحليلي فقد اكتسبت هذه الأنساق مضامين ومعانٍ اجتماعية. ونتيجة لذلك فإن وجدت أنساقٌ مثل: القرابة والزواج والطوطمية والعادات والتقاليد في ظل هذا السياق فسوف تقوم بخدمة التضامن الاجتماعي داخل الجماعة. وقد اعتبر رادكليف براون الطوطمية بمثابة «آلية تمكن من إرساء نظام للتضامن الإجتماعي بين الإنسان والطبيعة»،[18] إنها إذاً طريقة تهدف إلى وضع الطبيعة في إطار النظام الاجتماعي أو الأخلاقي. وفي معرض الأدلة والبراهين التي ساقها والنقاشات التي خاضها حافظ رادكليف براون على سمة الإنسجام في استخدام ما توفر لديه من معلومات إثنوغرافية عن الانديمان والنظرية السوسيولوجية. وقد قارن بين مدرستين في تفسير الدين وهما الأنثروبولوجيا البريطانية وعلم الإجتماع الفرنسي غير أنه أبدى ميلاً واضحاً نحو المدرسة الفرنسية واستخدم بالتالي بياناته الإثنوغرافية عن الانديمان حتى يبرهن على أصل وتطور ووظيفة الدين.[19]

خلاصةً لهذا الجزء من المقالة لا بد أن نشدد على أن الأنثروبولوجيين الاجتماعيين البريطانيين مالينوفسكي ورادكليف براون قد تركا من خلال تجارب عملهما الحقلي بصمات واضحة على النظرية الأنثروبولوجية وهو ما أثرى البحوث الإثنوغرافية التي أنجزها طلابهما بعد ذلك. ولعل أبلغ ما يمكن الاستشهاد به في هذا الصدد ما قاله أحد طلبتهما، وهي الأنثروبولوجية المعروفة، هيلدا كوبر. لقد كرست هيلدا كوبر خمسين سنة من حياتها لهذا لتخصص، وفي معرض حديثها عن الدور الذي لعبه الرجلان قالت:«كان تعليم مالينوفسكي عبارة عن الادراك بأهمية الحاجة للرعاية والمهارة اللازمة للقيام بالعمل الحقلي. لقد ظل الكشف الذي أعده كنموذج ودليل ممتازاً... بامكانك ان تستعمل تحليله للمؤسسة وحدةً وبالتالي مقارنتها بتلك الخاصة بأميل دوركايم،أي الجماعة، أو تلك العائدة لرادكليف براون، أي العلاقة الزواجية»[20]

العمل الحقلي: المنهج والممارسة

نحسب القول إن الهدف البراجماتي المنشود لأي علم يكمن في إكتساب القدرة على استخدام النظرية، والمنهجية، والأسلوب، وغيرها من التقنيات لتأسيس إمكانية التعميم. بيد أن هناك رأي يعتبر أن علم الأنثروبولوجيا لايمكنه القيام بالتعميم وذلك بسبب تأثير التجربة الشخصية للعمل الحقلي على التحليل

الإثنوغرافي. على أننا لايمكن دحض مثل هذا الرأي إلا بتطوير مناهج وتقنيات العمل الحقلي، وليس بإنكار تأثير التجربة الشخصية التي تعتبر إحدى أهم سمات العلوم الانسانية والاجتماعية.

ولهذا يمكن تطوير هذا الأسلوب عبر التخلص من العوامل السلبية في العمل الحقلي والحفاظ على أعلى مستويات من الموضوعية. لذلك فإن الجزء الأخير من هذه المقالة سيُسلط الضوء على أوجه العمل الحقلي كممارسة تزود النظرية بأدواتها الاساسية للتحليل. ومن أهم المتطلبات الاساسية اللازمة للعمل الحقلي، وذلك حتى يأتي بثماره المطلوبة من خلال الملاحظة بالمشاركة، هي وببساطة شديدة العيش لفترة من الزمن بين الناس موضوع الدراسة. وقد تتراوح هذه الفترة ما بين بضعة أشهر وأكثر من سنة وذلك حسب طبيعة المشكلات التي يطرحها موضوع البحث. وحتى يتعرف على الأفراد موضوع دراسته عن كثب، فإنه يتعين على الإثنوغرافي أن يشاركهم حياتهم وتجاربهم اليومية، مثلما يتعين عليه أن يتعلم اللغة المحلية.[21]

ومن شأن مثل هذا أن يثمر تراكماً هاماً للمعلومات الإثنوغرافية، بعد ذلك يتعين على الأنثروبولوجي أن يحلل هذه المعلومات ويضعها في إطار منسجم ومتكامل. لقد أصبحت مثل هذه التجربة الحقلية شرطاً أساسياً للقبول بالأنثروبولوجي ممارساً ضمن دائرة هذا الاخصاص الاكاديمي. وقبل أن يصل الأنثروبولوجي إلى هذه المرحلة من العمل الحقلي فإنه يتعين عليه أن يفي بجملة من الشروط والإجراءات. فعلى سبيل المثال لا الحصر، يتعين عليه قبل أن يباشر عمله الحقلي إما أن يتعلم لغة القوم الذين يريد أن يدرسهم، وأن يطلع على بعض الدراسات الإثنوغرافية أو غيرها من الوثائق والمصادر المنشورة التي تساعده على فهم تفاصيل حياة القوم موضوع دراسته. وفيما يلي بعض الخطوات العامة التي يجدر بالأنثروبولوجي مراعاتها:

أولاً: أن يكتسب معرفة شاملة بلغة القوم أو المجتمع موضوع دراسته.

ثانياً: الاطلاع على الدراسات الإثنوغرافية المتوافرة حول الموضوع الذي تطرقه دراسته.

ثالثا: استخدام المناهج المشتملة على الملاحظة بالمشاركة والرواة الخاصين وإجراء المقابلات الرسمية وغير الرسمية.

رابعاً: جمع السير الذاتية والحياتية وجينولوجيات القرابة.

خامساً: التأكد من دقة محتوى المعلومات الإثنوغرافية ومصادرها.

سادساً: تطوير عدد من تقنيات جمع، وتصنيف، وفرز وتحليل واسترداد المعلومات الإثنوغرافية.

سابعاً: وضع برامج وخطط متطورة لضمان الاستخدام الفعال والناجح لعامل الزمن في العمل الحقلي.

ثامناً: مراعاة مبادئ المصلحة المتبادلة في العمل الحقلي، مثلا، ما الذي سيحصل عليه الرواة في مقابل توفير المعلومات الإثنوغرافية ذات الأهمية العلمية.

تاسعاً: استخدام بعض آليات ونماذج وتقنيات ومناهج البحث التي تعتمد عليها بقية العلوم الاجتماعية والانسانية مثل علم النفس.[22]

في كل مرحلة من العمل الحقلي من المتوقع أن تواجهنا بعض المشاكل التي لا بد من حلها والتغلب عليها حتى يتسنى الانتقال إلى المرحلة التالية. وهكذا، فإن العلاقة بين الإثنوغرافي والجماعة موضوع دراسته مثلا من الأهمية بمكان لأنها من المفترض أن تكون مؤسسة على فهم سليم ومتبادل، ولذلك نجد أن بعض هذه المشاكل وطيدة العلاقة بالإثنوغرافي نفسه مثل جنسه، ذكراً كان أم أنثى، وما إذا كان القوم موضوع الدراسة يقبلون بهذا الأمر أم ذلك، والموقف من جنسية الإثنوغرافي ولون بشرته، وعرقه، وديانته، إضافة إلى ضرورة التكيف البدني والسيكولوجي في البيئة الجديدة، وضغوط العمل وضرورة تطوير الإهتمامات الأكاديمية في العمل الذي ينجزه الإثنوغرافي والمجتمع موضوع الدراسة.

وبما أن هذه الشروط والمتطلبات من الأهمية بمكان لذلك فإن معظم الأنثروبولوجيين نجدهم يكرسون الكثير من وقتهم في تحليل الارشيفات والقيام بمسوحات إحصائية وإقتصادية، وقد ينجزون أيضا بعض بحوث المقارنة في مجتمعات آخري، ونجدهم أيضاً يطلبون من الرواة أن يقبلوا بإجراء مقابلات رسمية معهم وكذلك إجراء إختبارات وتدوين تجاربهم الخاصة ومواقفهم وتصنيف الافراد والحيوانات والاشياء. كأن يقوم الرواة بتصنيف أقاربهم وجيرانهم ورموزهم المقدسة والخضروات التي يأكلونها. وقد ينجزون أيضا بعض بحوث مقارنة في مجتمعات أخرى وهم يطلبون من الرواة أن يقبلوا بإجراء حوارات رسمية واختبارات وتدوين تجاربهم الخاصة ومواقفهم وتصنيف الأفراد والحيوانات والأشياء الجماد، بما في ذلك أقاربهم، وجيرانهم والآلهة التي يعبدونها والخضر التي يأكلونها.[٢٣]

وعادة ما يقسم العمل الحقلي إلى مرحلتين متعاقبتين، وتسمى المرحلة الأولى بالبحث السلبي حيث يقضي الإثنوغرافي في هذه المرحلة أيامه الأولى في تقديم نفسه إلى القوم الذين سيدرسهم وبناء علاقاته معهم وتكييف نفسه مع البيئة الجديدة وإجراء بعض الدراسات التمهيدية. أما المرحلة الثانية فتسمى بالبحث الإيجابي، وهنا يقوم الإثنوغرافي بجمع البيانات حيث يكون قادراً على استخدام التقنيات والمناهج مثل الإختبارات السيكولوجية، المقابلات المقننة الهيكلية الطابع والمسوحات الإحصائية الرسمية وغير الرسمية، والبحوث حول العائلات باستخدام التصوير الفوتوغرافي والتسجيلات الصوتية، وفي أعقاب إنجاز جميع هذه الأمور يتم حذف الأشياء السلبية. وهكذا يتضح لنا الأمر هنا بأن التحليل الإثنوغرافي في المحصلة الأخيرة نتاج تجارب الأنثروبولوجيين ومعاناتهم الشخصية. وقد علقت هيلدا كوبر على هذا الأمر بقولها: «عندما استرجع مسيرتي بصفتي أنثروبولوجية، فإنني أشعر أن التدريبات الأولى التي وضعت قد أقنعتني أن الأنثروبولوجيا علم أكاديمي محدد المعالم، وفي الوقت نفسه أصبحت أكثر اقتناعاً أن تفسير المعلومات الأنثروبولوجية المتوفرة لا يمكن أن يكون موضوعياً بصفة مطلقة وذلك بسبب عنصر الغموض الذي يكتنف التفاعل الانساني.»[٢٤] ما الذي يمكن للأنثروبولوجي أن يفعله بعد كل ذلك؟ بالطبع، يمكنه أن يطور هذه العلاقات الإنسانية التفاعلية عبر محاولاته المستمرة والهادفة إلى إلغاء استبعاد الجوانب الذاتية كلها قدر الإمكان، بيد أنّ التجربة الشخصية ستظل، مع ذلك، حاضرة في التحليل الأنثروبولوجي سمةً فريدة تميز الأنثروبولوجيا علماً.

خلاصة

من البدهي جداً أن تاريخ العلوم الإجتماعية والانسانية كان وما يزال مرتعاً تطغى عليه محاولات المختصين من أجل تجذير البعد الموضوعي في أعمالهم، ومن هذا المنطلق فإن العمل الحقلي الإثنوغرافي هو نتاج هذه المحاولات التي تنشد الموضوعية، ولا بد أن تفهم هذه المحاولات في هذا السياق المحدد. وما يسمى اليوم بالبنيوية والوظيفية ماهي إلامناهج للتعامل مع المعلومات الإثنوغرافية المختلفة، المبنية بدورها على مختلف تجارب العمل الحقلي الشخصية والفردية الطابع. ولا شك أن هذه السمة التي تميز العلوم الاجتماعية والإنسانية لن يطرأ عليها أي تغيير وبالتالي ليس من السهل تنحية عنصر التفاعل البشري منها.

إن الظروف الحالية للأنثروبولوجيا المتسمة بالرواج والشعبية اختصاصاً أكاديمياً ومنهجاً للبحث سيشهد مزيداً من المحاولات الهادفة إلى تسهيل عمل الأنثروبولوجيين حتى يمارسوا عملهم بأقل عدد ممكن من العقبات الإجتماعية والاقتصادية والسياسية وحتي تتاح لهم الفرصة كي ينقلوا ثقافات المجتمعات إلى بعضها البعض وذلك عبر تمكنهم من إنجاز مثل هذه الأعمال الحقلية في شتى مناطق العالم.■

الحواشي:

١- بمناسبة صدور هذه المقالة، أود ان أزجي شكراً خاصاً لكل من الصديقين: ناجي حسونة العرفاوي، على تحمله عناء ترجمة هذه المقالة إلى العربية، وإلى حسين عيسى المحروس، لارآئه النقدية وكذلك لعنايته اللغوية بالمقالة.

٢- راجع:

(Lewis, *Social Anthropology in Perspecvtice*, 1985, p.25)

٣- راجع:

(Lewis, Social *Anthropology in Perspecvtice, 1985*, p. 36.)

٤- راجع في الخصوص تناول إيفانز بريتشارد لهؤلاء المفكرين والفلاسفة ودرهم في تاريخ الفكر الأنثروبولوجي:

(Evans-Pritchard, *A History of Anthropological Thought*, 1981.)

٥- راجع:

(Jones,"Robertson Smith and James Frazer on Religion: Two Traditions in British Social Anthropology". In Stocking (ed.), *Functionalism Historicized: Essays on British Social Anthropology*, 1984, p. 45.)

٦- راجع:

(Stocking, "The Ethnographer's Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski". In Stocking (ed.), *Oservers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, 1983, p. 72.)

٧- راجع:

(Royal Anthroplogical Institute, *Notes and Queries on Anthropology*, 1951.)

٨- راجع:

(Stcoking, "The Ethnographers Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski". In Stocking (ed.), *Oservers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork,* 1983, p. 76.)

٩- راجع:

(Holy, "Theory, Methodology and the Research Process", In Ellen (ed.), *Ethnographic Research: A Guide to General Conduct*, 1985, p. 17.)

١٠- راجع:

(Stocking, "The Ethnographers Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski". In Stocking (ed.), *Oservers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, 1983, p. 74.)

١١- راجع:

(Stocking, "The Ethnographers Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski". In Stocking (ed.), *Oservers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, 1983, p. 87-88.)

١٢- راجع:

(Frielich, "Introduction", In Freilich (ed.), *Marginal Native: Anthropologists at Work*, 1970, p. 14.)

١٣- الأمر ينطبق على الطريقة التي جمع من خلالها عدداً من الاداريين في إدارة المستعمرات البريطانية والفرنسية، المواد الاثنواغرفية الطابع، عن عدد من المجتمعات الخاضعة تحت سيطرتهم في مناطق متفرقة من العالم، نذكر على سبيل المثال الموسوعة التاريخية والجغرافية التي وضعها جون لوريمر عن الخليج والجزيرة العربية، والمعروفة بين الباحثين والكتاب في دول الخليج بـ «**دليل الخليج**»، راجع:

(Lorimer, *Gazetteer of the Persian Gulf, Oman and Central Arabia*, 1908-1915.)

١٤- راجع:

(Stocking, "The Ethnographers Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski". In Stocking (ed.), Oservers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork, 1983, p. 99.)

١٥- أنظر:

(Kuper, *Anthropology and Anthropologists: The Modern British Schoo*l, 1983, p. 14.)

١٦- راجع:

(Stocking, "The Ethnographers Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski". In Stocking (ed.), *Oservers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, 1983, p. 99.)

١٧- راجع:

(Stocking, "The Ethnographers Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski". In Stocking (ed.), *Oservers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, 1983, p.105.)

١٨- أنظر:

(Kuper, *Anthropology and Anthropologists: The Modern British School*, 1983, p. 59.)

١٩- أنظر:

(Stocking, "Radcliffe-Brown and British Social Anthropology", In Stocking (ed.), *Functionalism Historicized: Essays on British Social Anthropology*, 1984, p. 145.)

٢٠- أنظر:

(Kuper, "Function, History, Biography: Reflectoins on Fifty Years in the British Anthroplogical Tradition", In Stocking (ed.), *Functionalism Historicized: Essays on British Social Anthropology*, 1984, p. 199.)

٢١- أنظر:

(Boissevain, "Ethnographic Fieldwork" ,In A. Kuper & J. Kuper (eds.), *The Social Sciences Encyclopaedia*, 1986, pp. 272-273.)

٢٢- أنظر:

(Frielich, "Introduction", In Freilich (ed.), *Marginal Native: Anthropologists at Work*, 1970, p. 17.)

٢٣- أنظر:

(Boissevain, "Ethnographic Fieldwork" ,In A. Kuper & J. Kuper (eds.), *The Social Sciences Encyclopaedia*, 1986, pp. 272-273.)

٢٤- أنظر:

(Kuper, "Function, History, Biography: Reflections on Fifty Years in the British Anthroplogical Tradition", In Stocking (ed.), *Functionalism Historicized: Essays on British Social Anthropology*, 1984, p. 212.)

البنية السردية في النظرية السيميائية *

رشيد بن مالك *

١ البنية السردية في النظرية السيميائية

١٠١ الحالة والتحول

نسلم في البداية بأن البنية السردية في النص تتقدم بوصفها تتابعاً للحالات والتحويلات المتنوعة التي تؤطر مختلف العلاقات القائمة بين العوامل. من هذه المنطلقات المنهجية، سنلجأ في البداية إلى ضبط مفهومي الحالةétat والتحويل transformation استناداً إلى العلاقة التي يقيمها الفاعل بموضوع القيمة obj et de valeur.

تعبر الحالة في النظرية السيميائية عن الكينونة étre [وجدت زيداً مريضاً] أو الملك' avoir [يملك زيد ثروة]. وتستعمل للدلالة أيضاً على العلاقة/ الوظيفة [و/ ف] التي تربط الفاعل بموضوع [ف/ م]:

و [ف/ م]

ارتكازاً على مفهوم الوظيفة/ الصلة fonction/ jonction يمكن أن نصوغ ملفوظ الحالة على النحو الآتي

و/ صلة [ف/ م]

في حالة تحقق الملفوظ الوصلي énoncé con- jonctif، تعبر صلة الفاعل بالموضوع بشكل إيجابي عن وصلة conjonction:

يملك زيد قصرا: ف n م

وتعبر هذه الصلة بشكل سلبي عن فصلة dis- jonction في حالة تحقق الملفوظ الفصلي disjonctif:

فقد زيداً ماله: ف U م

خلافاً لملفوظ الحالة، يستمد ملفوظ الفعل énon- cé du faire [و/ تحويل (ف،م)] علة وجوده من التحويل ويعمل على الوصلات والفصلات التي تقوم بين الفاعل وموضوع القيمة وتشتغل ضمن مسار سردي يبدأ بوضع أولي يفضي إلى وضع نهائي. يضمن الفعل في هذا المساق الانتقال من حالة إلى أخرى وفق التتابع والاختلاف. ينبغي أن ننظر إلى التتابع على أنه يكشف في جميع الحالات عن المكون الزمني للحكاية المتماهي في المحور: ***قبل/ بعد***.

إن التحول بوصفه انتقالا من حالة إلى أخرى يأخذ شكلين متمايزين:

– التحول الوصلي: يحقق الانتقال من حالة فصلة

---

* أكاديمي من الجزائر.

* **الرموز والإحالات:** و/ف تعوض بـ: م/ف (موضوع/فاعل) الدالة على العلاقات الوظيفية (ع ق).

و[ف،م]: و: وظيفة ف: فاعل م: موضوع ب س: برنامج سري

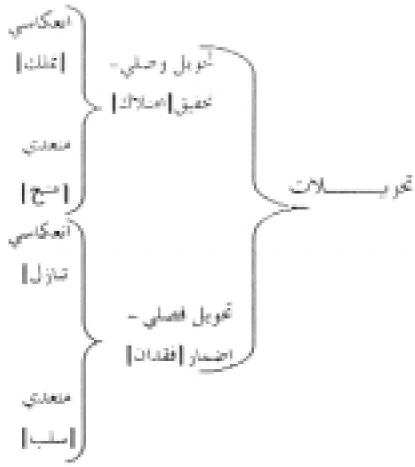
بموضوع القيمة إلى حالة وصلة به:

[ف ∪ م]●———◄[ف ∩ م]

– التحول الفصلي: يحقق الانتقال من حالة وصلة بموضوع القيمة إلى حالة فصلة به:

[ف م]●———◄ [ف ∪ م]

تأسياً على هذا، يمكن أن نصوغ أربعة نماذج من التحويلات التي تحكم علاقة الفاعل بالموضوع[٢]:



بناء على هذه المعطيات، يمكن أن نسلم مبدئياً بأن الحالة الأولى عندما تكون متبوعة بتحويل، فإن ذلك يستلزم حالة ثانية محولة:

حالة أولى●———◄ تحويل●——◄ حالة ثانية

تتحقق هذه الوضعية في عملية إشهارية تقدم منتوجا لتنظيف الأرض. تنطلق من مساحة وسخة (حالة أولى) تتصدرها امرأة وهي تنظفها (تحويل). تبدو النظافة (حالة ثانية) متوقعة رغم أنها غير مقدمة بشكل مباشر.

وقد تتم هذه العملية بشكل معكوس كأن ينشأ تحويل يفضي إلى حالة ثانية تثير انتباهنا إلى وجود حالة أولى مغايرة:

حالة أولى●———◄ تحويل●——◄ حالة ثانية

كثيراً ما نجد هذا النوع من التحويلات في الأفلام البوليسية التي تبدأ عموماً بمحاكمة مجرم سرعان ما تتدرج لسرد وقائع الجريمة.

وقد يحدث أن تنبه عملية إشهارية إلى خطورة الإفراط في السرعة. تقدم في الحالة الأولى سيارة سليمة لا تلبث أن تعرض لاصطدام يفرز حالة ثانية:

حالة أولى●———◄ تحويل●——◄ حالة ثانية[٣]

لزم التحويل في جميع الحالات فاعلا منفذا هو في الواقع ليس شخصية وحتى الموضوع الذي يسعى في تحقيقه ليس شيئاً محدداً بل أدوار، مفاهيم، وضعيات تركيبية positions syntaxiques تحكمها علاقة تضايف. وتقاس درجة الصراع بين العوامل actants في النص بالقيم التي يسعى كل طرف إلى الدخول في وصلة بها.

تأسيساً على هذا، تكتسي العلاقة الآتية: فاعل/ موضوع أهمية بالغة. إذ عليها تنبني طموحات الفاعل، وفي إطارها تتوزع الأدوار، وعلى متنها تتولد الرغبات ويشتد التنافس والصراع.

وواضح من هذا الكلام أن القيمة لا تتحقق في تفردها ولا توظف لذاتها بل تستمد وجودها من هذه الرغبة الدفينة التي تملك كيان الفاعل وتقوده إلى الصراع من أجلها وتملكها. من هنا جاء تعريف الموضوع بوصفه «حيزاً توظف فيه قيم تقترن بالفاعل أو تنفصل عنه»[٤]. يتفرع العامل في النظرية السيميائية إلى فاعلين تقوم بينهما فروق جوهرية ينضوي الفاعل الأول (أو فاعل الحالة) تحت علاقة الصلة (فصلة أو وصلة) التي تحكمه بموضوع القيمة. أما الفاعل الثاني الذي يتجلى من خلال علاقة التحويل، فإنه يحيل على كيان دينامي قادر لا على امتلاك المؤهلات فحسب بل على ممارسة الأفعال[٥].

بناء على ما سبق، يتضح أن الفاعل وموضوع القيمة يعتبران عنصرين أساسيين في تشكيل البرنامج السردي. يستمد الأول وجوده الدلالي من العلاقة التي يقيمها مع القيمة المستهدفة. وعليه، فإن الاقتراب المنهجي من المفهوم الذي يحمله موضوع القيمة يعد أمراً بالغ الأهمية لاعتبارين أساسيين.

أولهما: من خلال قراءتنا لعدد غير قليل من البحوث السيميائية الأوربية، اتضح لنا أن التفكير حول

المسألة المتعلقة بموضوع القيمة يكاد يكون مقصي ويتم التعامل معها في أغلب الأحيان كما لو أنها محسومة سلفاً ويكتفي في ذلك الباحثون بالإحالة على الإنجازات التي حققها غريماس في بحثه الموسوم: «في المعنى» (١٩٨٣)[٥]. الذي يعد من البحوث المؤسسة للنظرية السيميائية. وتكمن أهميته في سناده النظري الذي يسخره أ.ج. غريماس للكشف عن آليات المعنى وتجلياته في خطاب علمي مبني على مصطلحية متماسكة ومتجانسة من حيث الحدود المفهومية.

بينما كثيراً ما تتداخل المصطلحات في البحوث السيميائية العربية التي تقدم الموضوع والقيمة على أنهما شيء واحد. ولرفع هذا الالتباس القائم، سنلجأ إلى تحديد هذين المفهومين انطلاقاً من البحوث اللسانية التي استثمرها غريماس بهدف استجلاء النظام السيميائي للقيمة.

١٠١٠١ تحديد مفهوم موضوع القيمة

٢٠١٠١٠١ في البحوث اللسانية

لا نستطيع أن نفهم المسألة الخاصة بالنظام السيميائي للقيمة «في المعنى» ١٩٨٣ ما لم ندرك أصوله الدلالية المستمدة أصلاً من دروس ف. دي سوسير[٦] الذي يعود إليه الفضل في إرساء مفهوم القيمة في الدراسات اللسانية والذي كان له عميق الأثر في إضفاء المشروعية العلمية على البحوث الدلالية والتي غالباً ما كانت تقصي من الاعتبارات اللسانية.

١٠٢٠١٠١ القيمة اللسانية في مظهرها المفهومي

يلاحظ سوسير أن كل القيم تبدو محكومة بهذا المبدأ المفارق ذلك أنها تتشكل دائماً من:

- شيء متباين يمكن أن يبدل بشيء تحدد قيمته بعديا.
- بأشياء متشابهة قابلة للمقارنة بتلك التي قيمتها قيد الفحص.

يعد هذان العاملان ضروريين لوجود القيمة. لتحديد قيمة قطعة نقدية قدرها ٥ فرانكان ينبغي:

١. أن نبدلها بكمية محدودة لشيء مختلف عنها وليكن الخبز مثلا.
٢. يمكن أن نقارنها بقيمة مماثلة من نفس النظام. أو بقطعة من نظام آخر الدولار مثلا قياسا على هذا، يمكن أن نبدل كلمة بشيء متباين ؛ الفكرة مثلا ويمكن أن يقارن بشيء آخر من نفس طبيعته: كلمة أخرى. ومادمنا نكتفي بالقول بأن الكلمة قابلة لـ «التبديل» بهذا المفهوم أو ذاك، وأنها تملك هذه الدلالة أو تلك، فإن قيمتها ليست محددة سلفا.

٢٠٢٠١٠١ القيمة اللسانية في مظهرها المادي

إن هذه القيمة لا تتجلى في الكلمة بوصفها صوتاً لذاته بل في الفوارق الصوتية التي تمكن من تمييز هذه الكلمة عن الكلمات الأخرى. إن اللغة، سواء تعلق الأمر بالدال أو المدلول، لا تغطي الأفكار ولا الأصوات السابقة الوجود على النظام اللساني، بل تتضمن فقط الفوارق المفهومية والصوتية المستمدة من هذا النظام. إذا دققنا النظر في هذه المفاهيم الجديدة المستثمرة في القيمة، نلاحظ أن سوسير بناها على التماثل بين المفاهيم الخاصة بالاقتصاد وتلك التي سخرها لأول مرة في سياق التواصل اللساني. نلمس ذلك في إشارته إلى أن الاقتصاد شبيه باللغة من حيث هو نظام من القيم. ويمكن أن يمتد هذا التماثل إلى مفهوم التبادل المربوط بالقيمة والمناظر للمحور الاستبدالي للغة الذي يميز، بالنسبة للمحور النظمي، بإمكانية تعويض عنصر بآخر، وظيفة بأخرى بما أنها تملك على وجه التحديد قيمة مسخرة للاستعمال النظمي. وهذا يقربنا من خاصيات القيمة في الاقتصاد. من هذه المنطلقات الاقتصادية، وموازاة مع هذا الطرح، تتحدد اللغة داخل مجتمع بوصفها نظاماً منتجا: فهي تنتج المعنى بفضل تشكلها الذي يعد تشكلاً دلالياً تاماً وبفضل الشفرة التي يرتهن إليها هذا التنظيم. وهي

تنتج أيضاً وبشكل لا متناهي تلفظات بفضل بعض قواعد التحويل و التوسعات الشكلية ؛ فهي تخلق إذن الأشكال، شيمات التكوين ؛ وتخلق الموضوعات اللسانية المدرجة في مدار التواصل.[٧]

٣٠١٠١٠١ في البحوث السيميائية

من هذه المنطقات اللسانية، يشير أ.ج. غريماس في كتابه الموسوم: «في المعنى» إلى أننا تعودنا مزج مفهومي الموضوع والقيمة كلما جرى الحديث، على الأقل في الحكايات الفولكلورية، عن مواضيع الافتقار أو الرغبة: الشكل الصوري للموضوع يضمن حقيقته و تتماهى القيمة مع الموضوع المرغوب. يلاحظ أن الأمور، حتى على هذا المستوى، لا تتم بهذه البساطة. عندما يمتلك شخص سيارة في مجتمعنا اليوم فإنه لا يملكها لذاتها بل لتسخيرها بغرض التنقل السريع وهي وسيلة تتقدم بديلاً للبساط الطائر. فهو يشتري في الأعم الأغلب شيئاً من الحظوة الاجتماعية، أو الإحساس الحميمي بالقوة. وبالتالي فإن الموضوع المستهدف ليس في الواقع إلا ذريعة، حيزا تستثمر فيه قيم، ويفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل ونفسه [٨]. إن هذه المسألة ترتبط، كما أكد ذلك غريماس، ارتباطاً وثيقاً باللسانيات، إذ ينبغي أن يشمل تحديد مفهوم السيارة – من الناحية المعجمية فضلا عن تحليله إلى أجزائه المكونة وإعادة تشكيله بوصفه شكلاً والنظر إليه من حيث سماته الخلافية – المكون الوظيفي في جانبيه التطبيقي والأسطوري (حظوة، قوة، هروب، الخ.) فاللكسيم بوصفه موضوعا لسانيا يتصور على أنه مجموعة من الإمكانات المحتملة الحدوث في مسارات تركيبية تنشأ في أثناء التجلي الخطابي. هذا يقودنا إلى التسليم بأن الموضوع لا يدرك في استقلاليته بل في تحديداته، وأن هذه التحديدات ترتسم في المظهر الخلافي للموضوع الذي يؤسس قيمته اللسانية ويعد في ذات الوقت سناداً مرهوناً بوجود القيم. تأسيساً على هذا، فإن التقاط المعنى لا يلقي في طريقه إلا القيم التي يرتهن إليها الموضوع في وجوده.

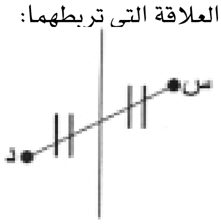
٢٠١ البرنامج السردي

قبل أن نعرض بالدراسة والتحليل للبرنامج السردي، يجدر بنا أن نحدد، بناء على المنطلقات المنهجية الواردة أعلاه، العلاقة الأساسية التي تقوم بين الفاعل والموضوع، ونحصر الحالات الفصلية والوصلية التي تعكسها هذه العلاقة.

١٠٢٠١ ضبط العلاقة التماثلية والموجهة:

١٠١٠٢٠١ في الرياضيات

إذا افترضنا أن النقطتين س و د متساويتا البعد عن وسط محور عمودي؛ فإن العلاقة تكون تماثلية symétrique إذا تغيرت وضعية س و د دون أن يمس التغيير طبيعة العلاقة التى تربطهما:



بالمقابل، إذا افترضنا أن س فوق د، فإن العلاقة تكون غير تماثلية. في هذه الحالة يقدم د بوصفه نقطة انطلاقة لعلاقة موجهة relation orientée نحو س:



٢٠١٠٢٠١ في السيميائية

تأسيساً على هذا، وانطلاقاً من مبدأ المقايسة، ينبغي أن نسلم، في إطار النظرية السيميائية، بتوجيه ينطلق من الفاعل إلى الموضوع:

الفاعل •——➤ الموضوع

وبالتالي فإن العلاقة بينهما غير تماثلية بل موجهة orientée على الرغم من تموقعها البنائي[٩] س هذه الزاوية وتبعاً لهذا التوجه المنهجي، سنفحص الآن العناصر البنائية structurels التي تحكم البرنامج السردي.

٣٠٢٠١ الأسس النظرية للبرنامج السردي

بناء على الملاحظات السابقة، يتضح أن ملفوظات الفعل بوصفها تحويلات تحكم ملفوظات الحالة وتشكل في الوقت نفسه البرامج السردية. ومن الواضح أن هذه التحويلات المتموضعة بين الحالات يمارسها الفاعل المنفذ sujet opérateur بإحداث تغيير يدل دلالة قاطعة على أن الانتقال من علاقة إلى أخرى مرهون بتحويل، بـ/ فعل/ ترسى عليه قواعد برنامج سردي نصوغه إلى حالتين متمايزتين وصلية وفصلية يمتلك فيهما الفاعل موضوع القيمة أو يفقده:

١- الامتلاك: ب س و [ف١——➤(ف٢ n م)] [١٠]

٢ الفقدان: ب س و [ف١ ——➤ (ف٢ U م)]

يتم الامتلاك acquisition في البرنامج السردي الأول من خلال عملية الانتقال من وضعية افتقار) manque ف٢ U م) إلى تعويضه (ف٢ م). ويعبر البرنامج السردي الثاني عن وضعية يفقد فيها الفاعل موضوعه privation (ف٢ U م) (في حالة السرقة مثلا).

قد أشار جوزيف كورتيس إلى أربع حالات استثنائية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالوضعيتين المدرجتين أعلاه[١١]:

أ- تتحقق الحالة الأولى في سياق اللقية trouvaille بالنسبة لفاعل معطي، ف٢، تعني اللقية الدخول في وصلة بموضوع (= م) مرغوب أو مكروه دون سابق معرفة بفاعل الفعل الذي أحدث هذه الوصلة:

و{؟ ——➤ (ف٢ n م) }

تحيل علامة الاستفهام في هذا المساق على فاعل لم تتبلور معالمه في شكل ممثل محدد؛ يتعلق الأمر بالحظ إذا أثار الموضوع انشراح الفاعل، وبالصدفة في غياب هذه الإثارة.

ب- يحتل الضياع الجهة المقابلة لـ اللقية. إن فاعل الحالة الموجود في فصلة عن موضوع كان يملكه يجهل من هو المسؤول (فاعل الفعلي) عن هذا الوضع الجديد:

و{؟ ——➤ (ف٢ U م) }

قد تفسر هذه الوضعية بسوء الحظ.

ت- إن الحالة التي قد تنشأ عن القلق لا تحيل، هذه المرة (بخلاف الخوف الذي يستدعي شيئاً نخشاه)، على موضوع بعينه:

و { ف١ ——➤ (ف٢ ؟) }

ث- يبقى الفاعل ف٢ المستفيد من الفعل التحويلي (سقوط المطر مثلا)، في الحالة الأخيرة، مجهولا وغير بين:

و { ف١ ——➤ (؟ م) }

من الواضح أن هذه الحالات تبقى استثنائية ومقترنة بالتعريف العام للبرنامج السردي الذي يستعمل للدلالة على: «سلسلة من الحالات والتحويلات المنتظمة على أساس العلاقة الرابطة بين الفاعل والموضوع وتحويلها» [١٢]

تأسيسا على هذا، لا يتحقق وجود برنامج سردي مبني على تحويلات متدرجة hiéarchisées، ممفصلة articulées ومنظمة في وحدات متميزة إلا في مقابلته لبرنامج آخر متبادل الترابط في علاقته به. وكل تحويل وصلي يفضي حتماً إلى إحداث تحويل فصلي للفاعل المقابل.

على هذا الأساس، يمكن أن نروي، تبعاً للمنظور المتبنى، أحداث تتوج بالانتصار أو بالهزيمة.

ولئن كان البرنامج السردي في جميع الحالات محكوماً بمقطوعات الإضمار virtualisation والتحيين actualisation والتحقيق réalisation [١٣]، فإن فشل أو نجاح البرنامج السردي يترتب على طبيعة الطابع

الجدالي caractére polémique المميز لكل تحويل سردي مرهون بالهيمنة من جهة والخضوع من جهة أخرى. وبالتالي فإن كل برنامج يقابله برنامج ضديد anti- programme قد يتحول البرنامج السردي البسيط إلى برنامج معقد conplexe تحولا مشروطاً بالمرور الاضطراري عبر برنامج آخر كما نلحظ ذلك في تحري القرد عن العود (برنامج ملحق) بهدف إصابة الموز (برنامج أساسي)[١٤]

وإذا كان عدد البرامج السردية غير متناه، فإنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة المهمة التي يقوم بها الفاعل.

ينبغي أن نشير، في هذا المساق، إلى أن البرنامج الملحق قد ينجز:

- إما من طرف الفاعل نفسه.
- أو من طرف فاعل آخر ينوب عنه. يقترن، في هذه الحالة، نشاط الفاعل النائب بالبرنامج السردي الملحق [١٥]

٣٠١ الرسم السردي

من الواضح أن هذه البرامج السردية التي تستمد حركيتها من طاقات يملكها الفاعل تنبني أساساً على رسم سردي schéma narratif ينظم تعاقب الملفوظات في شكل أطوار أربعة متماسكة البناء ومرتبطة فيما بينها ارتباطاً وثيقاً خاضعاً لمبدأ التدرج والافتراضات المنطقية: التحريك manipulation، الكفاءة compétence ، الأداء performance والتقويم sanction .

ولئن كانت هذه الأطوار تكتسي أهمية خاصة، فإنها تشكل قاعدة تتأسس عليها العلاقات بين الشخصيات والأدوار العاملية التي تسند لها تبعاً لوضعية كل واحدة منها ضمن السياق التطوري العالم لهذه الأطوار المؤطرة في الجدول الآتي:

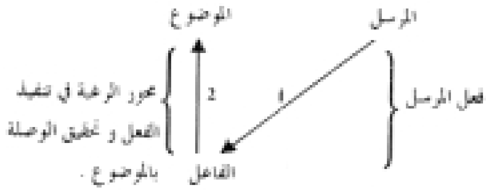
جدول ١

التحريك	الكفاءة	الأداء	التقويم
فعل الفعل	كينونة الفعل	فعل الكينونة	كينونة الكينونة
علاقة مرسل /فاعل منفذ	علاقة فاعل منفذ/عملية [مواضيع جهة]	علاقة فاعل منفذ/حالات [مواضيع قيمة]	علاقة. مرسل/فاعل منفذ علاقة. مرسل/فاعل حالة
البعد الإقناعي	امتلاك الكفاءة	الفعل التحويلي	الفعل التقويمي

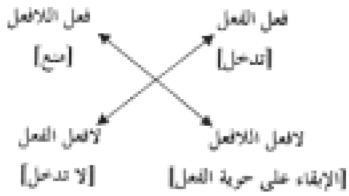
١٠٣٠١ التحريك

يعد التحريك طوراً أولياً في الرسم السردي ويوظف في النظرية السيميائية للدلالة على: «فعل يمارسه إنسان على إنسان ممارسة تلزمه تنفيذ برنامج معطى»[١٦]

يتضح التحريك بالفعل الذي يفعله المرسل في الفاعل، وهو فعل إقناعي بالدرجة الأولى، فيحمله على تبني مشروع معطى وتنفيذه مشيراً في ذلك إلى المعيقات التي قد تعترض سبيله وحلولها المتوقعة، وطبيعة الصراع الذي سيواجهه والمساعدات التي يلقاها. وبشكل هذه العناصر التحفيزية الفعل الذي يمارسه المرسل على الفاعل والمولد لفعله على مستوى محور الرغبة. يعتبر التحريك من هذا المنظور فعل الفعل:



يبين هذا الرسم بوضوح الموقع الذي يحتله المرسل والعلاقة الموجودة بينه وبين الفاعل. وتبعاً لطبيعة هذه العلاقة، يأخذ التحريك أشكالاً متنوعة تولد إمكانات أربعة (١٥) يجسدها المربع السيميائي على النحو الآتي:

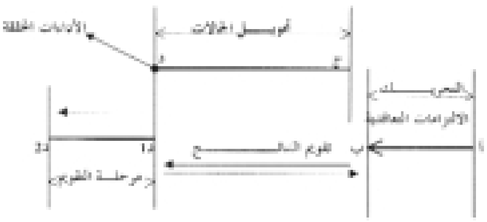


قد يلجأ المحرك من خلال ممارسة فعله على الفاعل إلى الترغيب أو التهديد. في الحالة الأولى يقنعه ويغريه بالقيم الإيجابية التي يتوقع تحقيقها بتنفيذ البرنامج. يمكن أن يقبل العرض، حينئذ يكون ملزماً بالدخول في وصلة بموضوع القيمة. كما يمكن أن يرفضه، فيعلق البرنامج في هذه الحالة، قد يلجأ المحرك إلى حمل الفاعل بالقوة فيرغمه مهدداً على قبول العرض. وقد ينحو منحى آخر كأن يلعب على أوتار مؤهلات الفاعل، فيثيره أو يغريه إثارة أو إغراء مقترنين بحكم سلبي (لا تملك القدرة على...) أو إيجابي (إنك تملك القدرة على...) على جهة من جهات كفاءته.

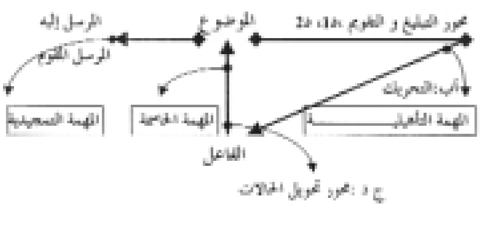
بناء على ما سبق، نلاحظ أن التحريك، بوصفه طورا أساسيا تتشكل فيه كفاءة الفاعل وتتهيأ ضمنه الشروط الضرورية لقيام البرنامج السردي، يشتغل على الجهات المعتبرة كممر اضطراري يفضي إلى ممارسة الفعل الحاسم. وستكون هذه الجهات موضوع دراستنا أدناه.

٢٠٣٠١ التقويم

يعتبر التقويم sanction المرحلة المتوجة للرسم السردي، إذ فيها يتم النظر في البرنامج السردي المحقق وتقوم النتائج وفقاً لالتزامات الفاعل التعاقدية مع المرسل في أثناء مرحلة التحريك:



حتى نوضح الآليات التي تحكم البنية السردية والوضع الحقيقي الذي يحتله المرسل/المقوم destina teur / judicateure، سنلجأ إلى تطويق مواقع أ، ب، ج، د١، د٢ في الرسم العاملي الآتي :



من الواضح أن التحريك يكتسي أهمية بالغة في هذا الرسم ؛ إذ على مستواه يؤسس الفاعل وتدرك التزاماته التعاقدية وتثار جهات كفاءته وتؤطر حدود برنامجه السردي لتفعيل هذه الجهات في سبيل تحقيق أداءات تكون موضوع تأويل المرسل المقوم destinateur judicateur / الذي يتأكد من تطابق القيم الممتلكة مع ما ألزم الفاعل بتنفيذه ينبني التأويل أساساً على ضرورة إدراك نشاط المرسل على الصعيد المعرفي في وضعيتين سرديتين متمايزتين:

– يظهر في الوضعية الأولى من خلال العلاقة التعاقدية التي تحكم المرسل / المحرك / destinateur manipulateur والفاعل. يختفي المرسل بمجرد إتمام العقد وبداية الفاعل في تحيين مشروعه.

– يظهر المرسل من جديد في نهاية الحكاية وفي وضعية ثانية في أثناء تقويم الأداءات المحققة ظهوراً يعكس انتقاله من موقع المرسل / المحرك إلى موقع المرسل / المقوم.

في هذه الوضعية بالذات، يؤول المرسل / المقوم، انطلاقا من نظام المنصهر في البنية السردية، الحالات المحولة ويبث في صدقها.

٣٠٣٠١ تمرين تطبيقي

حتى نوضح الصور التصديقية المقترنة بمسار المرسل، سنستعين بالدراسة التطبيقية التي قلم بها جوزيف كورتيس في كتابه الموسوم «التحليل السيميائي للخطاب»[١٧] وحلل فيها حكاية تروي الأحداث الآتية:

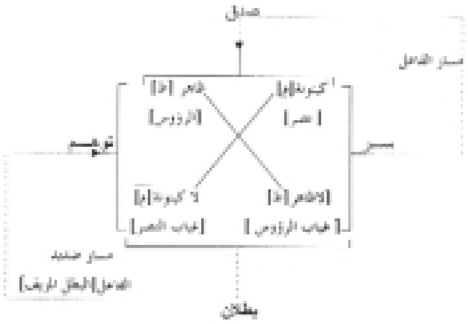
كان تنين معروفا بقسوته على أهل بلدة بعيدة ويطالبهم بإحضار فتاة يقوم بافتراسها وتكون من ضمن الفتيات اللائى تجرى عليهن قرعة على مدار كل سنة. إلى أن حل اليوم الذي وقعت فيه القرعة على ابنة الملك. وقد أذاع هذا الأخير في الناس وحتى الحدود البعيدة أن الشخص الذي ينتصر على التنين سيظفر بزواج ابنته. يصل البطل، يحذف رؤوس التنين، يحملها معه، يقدمها للملك عربوناً لصدق فعله ويتزوج ابنته.

تحتوي هذه الحكاية على تقويم تداولي sanction pragmatique، ويتقدم الزواج على إثر ذلك كجزاء. rétribution استناداً إلى المنظور المعرفي، ينبغي أن نفترض – وهذا ما قام به الملك – أن البطل قتل فعلا التنين. ويدل إحضار الرؤوس إلى القصر الملكي على أن البطل هو صاحب الانتصار وليس شخصاً آخر. والحالة هذه، أن الأشياء/ تظهر/ بحسب/ كينونتها/ ظهوراً يعكس الحالة الآتية:

ظاهر + ماهية = صدق

ولئن كانت هذه الحالة غير متواترة، فإنه قد يحدث أن تحصل فصلة بين الظاهر paraitre والكينونة étre، وهذا ما وقع في حكاية التنين التي تبرز بنيتها الجدالية مقابلة بين البطل الحقيقي والبطل المزيف: ينتزع البطل الألسنة بعد حذف الرؤوس السبعة، يضعها في جيبه ويذهب خفية. غير أن ضديد الفاعل الذي راقب من بعيد هذا المشهد، يلج المغارة يحمل معه الرؤوس، يتقدم إلى الملك الذي لا يملك سوى أن يقترح عليه ابنته للزواج....

ندرك هنا جيداً ماذا يحدث. ولتكن إذن المقابلة بين/ الماهية/ (– م) و / الظاهر/ (–ظ). سبق وأن أثبتنا أن الوصلة بين العنصرين تؤطر الصدق. ولنفترض الآن نفيهما (م، ظ)؛ نحصل على الوضعيات التي تشغلها الصور التصديقية الآتية:



يدخل البطل بعد المواجهة في وصلة بـ/ الكينونة/ (النصر) و/ الظاهر/ (اللرؤوس). وفي أثناء مغادرته للمغارة، فإنه لا يحمل معه الرؤوس: يحل إذن/ظ/

محل/ظ/. تأسيساً على هذا، يتموضع البطل في وضعية السر (ما يكون ولا يظهر):

لا ظاهر + كينونة = سر

إذا تناولنا منظور البطل المزيف، يتضح أنه في الوقت الذي حذفت فيه رؤوس التنين، يستحيل أن يكون ضديد الفاعل صانعاً للنصر (/م/) وممتلكاً للرؤوس: فهو إذن في وضعية باطلة (ما لا يكون ولا يظهر):

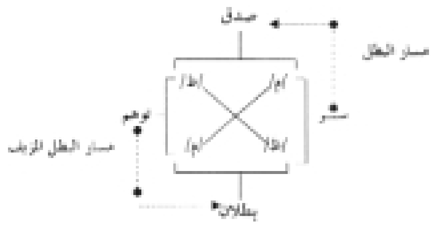
لا ظاهر + لا كينونة = بطلان

وفي استرجاعه للرؤوس التي تركها البطل، فإنه يحول /ظ/ إلى /ظ/ لينتقل مباشرة من الحالة الباطلة إلى الحالة المتوهمة (ما لا يكون ويظهر):

ظاهر + لا كينونة = توهم

حالة ستفعل فعلها في الملك، ينخدع لها، يسقط في لعبة الفاعل الضديد ويسند له في ارتكازه على الظاهر عفوياً الكينونة المناسبة إسناداً يضع البطل الحقيقي في حالة باطلة والبطل المزيف في حالة صادقة. غير أن هذه الحالة سرعان ما تقلب. فبعد سنة وفي أثناء تحضير حفل زواج ضديد الفاعل بابنة الملك، يقابل البطل هذا الأخير ويطلب منه أن يتفحص عن كثب رؤوس التنين المهجورة في زاوية من الغرفة. وما أن يكتشف الملك أن ألسنة هذه الرؤوس مبتورة حتى يصاب بذعر. حينئذ يخرج البطل الألسنة المفقودة من جيبه.

هكذا ينتقل البطل من وضعية السر إلى وضعية الصدق. وفي مقابل ذلك ينتقل البطل المزيف من الحالة المتوهمة إلى الحالة الباطلة. يفترض تحويل (باعتباره قاعدة ينبني عليها المساران) /ظ/ إلى/ظ/ (بالنسبة للبطل) و/ ظ/ إلى /ظ/ (بالنسبة للبطل المزيف) علامة marque يجسد هذا الدور المقترن بـ/ قدرة فعل المعرفة/ الألسنة التي تحقق معرفة البطل:



هذا الرسم يجعلنا نستسيغ بسرعة أهمية الفعل الإقناعي faire persuasif الذي يمارسه المرسل إليه/ الفاعل على المرسل/ المقوم لإثارة فعله التأويلي faire interprétatif المناسب: يعتبر الفعل الإقناعي فعلاً معارفياً يحرك المرسل/ المقوم (الملك) لإصدار الحكم، انطلاقاً من التجلي manifestation المقترح (/ظ/ عكس /ظ/)، على المحايثة /immanence(م/ عكس /م/) المناسبة. فهو مدعو إذن، انطلاقاً من الظاهر المقترح، إلى التعرف على واحد من العنصرين: /م/ أو /م/.

يقدم تحليل هذه الحكاية إجابة على إشكالية تقويم الأوضاع النهائية (ملفوظات الحالة) في البرامج السردية. ويستند هذا التقويم إلى صعيدي التجلي والمحايثة المبنيين أساساً على الترابط. ومن الواضح أن كل واحد منهما يدلل على أن حالة الفاعل يمكن أن تحدد وفقهما وأن صدق الحالة مشروط بتمفصلهما على نحو ما رأينا ذلك في معالجة الحكاية التي قادتنا إلى معاينة حالات أربعة:

- تحدد إيجابيا على صعيدي المحايثة والتجلي: محايثة+ تجلي. يولد هذا التنظيم صورة الصدق:

/كينونة/ + /ظاهر/ = صدق

- تحدد إيجابيا على صعيد المحايثة وسلبيا على صعيد التجلي: محايثة + لا تجلي. يتسم هذا الوضع بالحالة السرية:

/كينونة/ + /لا ظاهر/ = سر

- تحدد سلبيا على صعيد المحايثة وإيجابيا على صعيد التجلي: لا محايثة + تجلي

تقترن هذه الحالة بالتوهم:

/لا كينونة/ + /ظاهر/ = توهم

- تحدد سلبيا على صعيدي المحايثة والتجلي: لا محايثة + لا تجلي.

يفرز هذا الوضع حالة باطلة:

/لا محايثة/ + /لا تجلي / = بطلان

١ ٤٠٣٠ بنية الرسم السردي

بناء على المعطيات المصوغة أعلاه، وانطلاقاً من الجدول ١ (٣٠١) يمكن أن نطوق أطوار الرسم السردي في الجدول ٢ على النحو الآتي:

الجدول ٢

تحريك	كفاءة	أداء	تقويم
فعل الفعل	كينونة الفعل	فعل الكينونة	كينونة الكينونة
علاقة:			علاقة :
مرسل/فاعل منفذ			مرسل مقوم/فاعل منفذ
فعل المعرفة			
فعل الإرادة	وجوب الفعل		
	إرادة الفعل		
	القدرة على الفعل		
	معرفة الفعل	فعل	
مهيمنة إقناعية			مهيمنة تأويلية

بعد تداولي

بعد معرفي — بعد معرفي

انطلاقا من الجدول ٢ يمكن أن نصوغ العناصر البنائية للمقطوعة السردية في الجدول الآتي[١٨] :

المقطوعة الأولى	المقطوعة الثانية	المقطوعة الثالثة	المقطوعة الرابعة
تحريك	كفاءة	أداء	تقويم العقد
إقامة العقد	بعد تحييني		
	بنية حدثية		
مهيمنة إقناعية ←	بعد معرفي ←		بعد تأويلي
	بنية عقدية		
موضوع ←	الحصول على الموضوع [شرط لتحقيق العقد] ←		هبة/هبة ضديدة [عقد محترم و اعتراف]

إن المقطوعة الخاصة بالتحريك تستلزم بالضرورة التحري عن موضوع للتبليغ. ويندرج البطل ضمن هذا الإطار التبليغي. بالمقابل (الهبة الضديدة)، وفي الطرف الآخر للحكاية (التقويم النهائي)، يعترف المرسل إليه نفسه أو عامل آخر بهذا الفاعل بوصفه بطلاً يلاحظ جان ميشال آدم أن البنية العقدية تتوافق مع محوري الرسم العاملي. تبعاً لمحور التبليغ، يبلغ المرسل الفاعل كينونة موضوع القيمة وفضلا عن ذلك فإنه يجعله يريد وبالتالي فهو يحركه من خلال اللجوء إلى الجهة الموجبة تحريكا يتوافق مع المهيمنة الإقناعية التي تميز التحريك والتقويم. إن الاختلاف الوحيد الموجود بينهما يتمثل في أثناء التقويم النهائي الذي يمكن أن نتكلم فيه عن حركة مضاعفة للفاعل في اتجاه المرسل إليه وللمرسل إليه في اتجاه الفاعل. وتكون المهيمنة تأويلية ذلك أن المعرفة مربوطة بكينونة الفاعل. ويؤطر هذان المكنونان العقديان الرسم السردي. إن غريماس لا يتردد في القول بأنهما يحكمان المهمات التحيينية (الفعل) لبقية الحكاية التي تتقدم بوصفها تنفيذا لعقد يقوم به الطرفان المتعاقدان. وعلى مستوى البعد التحييني والبنية الحدثية، ينبغي أن يمتلك الفاعل الجهات التي تمكنه من احترام العقد إلى غايته.■

مراجع البحث

المراجع الأجنبية:

- Groupe dEntrevernes , Analyse sémiotique des textes , P.U.L Lyon, 1984.
- A.J. Greimas , Du Sens II , Seuil , Paris, 1983.
- A.J. Greimas , J. Courtés , Dictionnaire raisonné de la théorie du langage , Hachette , Paris , 1979.
- J.Courtés, Introduction a la sémiotiqu narrative et discursive, Hachette, Paris , 1976.
- J. Courtés, Analyse Sémiotique du discours, Hachette, Paris, 1991.
- F. De Saussure, Cours de linguistique générale , Payot ,Paris, 1972.
- Emile Benveniste , Problemés de linguistique général , Paris, 1976.
- Jean Michel Adam , Le récit, PUF , Paris , 1984.

المراجع العربية

- بنراد سعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش ١٩٩٤.
- عبدالحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٤.

الحواشي:

١. Groupe dEntrevernes , Analyse sémiotique des textes , P.U.L. Lyon , 1984 , p 14
٢. A. J. Greimas , Du Sens ll, Seuil , Paris , 1983 . p 38
٣. J.Courtés, Analyse sémiotique du discours , Hachette , Paris , 1991 , p 73
٤ A.J.Greimas, J.Courtés. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979, p.259.
٥ O.p.p. 382.

A.J. Greimas , Du SensII , Seuil , Paris , 1983 *

ستركز دراستنا في تحديد مفهوم القيمة لسانيا على المرجع الأساس الآتي:

٦. F. de Saussure, Cours de linguistique générale , Payot, Paris , 1972 , pp 158-159-160

٧. Emile Benveniste , Problémes de linguistique générale , Gallimard , Paris , 1976 , p 100.

٨. A.J. Greimas (1983) p 21

٩. J.Courtés (1991) , p 79.

١٠ و: وظيفة تستعمل للتأكيد على العلاقة الموجودة بين أطراف الصراع.

– ف١: فاعل الفعل وهو الفاعل الدينامي الذي يقوم بالعملية التحويلية انطلاقاً من المؤهلات التي يمتلكها.

– ف٢: فاعل الحالة: فاعل يستفيد من موضوع القيمة أو يحرم منه.

– ( ) ملفوظ الحالة.

– وظيفة الفعل : u n نتيجة الفعل

١١. J.Courtés (1991) , p, 80.

١٢. Groupe d'Entrevernes , p, 16

١٣: A. J. Greimas , Les acquis et les Projects in

- J.Courtés, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette , Paris , 1976, p 20.

١٤ A.J. Greimas, J. Courtés , Dictionnaire raisonné de la théorie du langage , Hachette , Paris , 1979, p 296 .

١٥. O.p, p. 298

* سنقتصر في دراستنا للرسم السردي على التحريك والتقويم. وسنقترب بشكل عرضي من الكفاءة والأداء وفي الحدود المنهجية التي يسمح بها المقام.

لمزيد من التفصيل حول المسألة المتعلقة بالكفاءة والأداء، أنظر في:

– د. ابن مالك رشيد، مقدمة في السيميائية السردية، الجزء، دار القصبة، الجزائر، ٢٠٠٠.

× تراجعنا في هذه الدراسة عن ترجمة الاستعمال بوصفه مقابلا لـ manipulation ذلك أننا أدركنا من خلال معاينتنا للوضع المصطلحي في الدراسات اللسانية والسيميائية العربية الراهنة أن مصطلح الاستعمال يوضع في الأعم الأغلب كمقابل لـ usage وتبنينا بعدياً مصطلح الإيعاز للدكتور عبدالحميد بورايو. وقد تبين لنا أنه يحيل فقط على جانب مفهومي واحد في المصطلح (الأمر) ولا يغطي مساراته الدلالية الفرعية. ولحل هذا الإشكال ملنا إلى استعمال مصطلح التحريك للدكتور بن كراد سعيد في كتابه الموسوم: ز مدخل إلى السيميائيات السردية، (دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، ١٩٩٤). وهي الترجمة نفسها التي وضعها أستاذنا الدكتور دانيل ريغ في قاموس السبيل (لاروس، باريس، ١٩٨٣). وإذا دققنا النضر في هذه الترجمة نلاحظ أن التحريك يحقق الفاعلية من جانب واحد (المحرك) ولا يشمل اللحظة التي قد يتم فيها التواصل المبني على الخطاب البرهاني (الذي تسخر فيه وسائل الإقناع سواء تعلق الأمر بالمحرك أو فاعل الحالة) لهذه الاعتبارات النظرية نتحفظ في استعمال التحريك ونقترح على السادة الأساتذة المتخصصين مصطلح التفعيل المشتق من فعل الذي يغطي المسارات الدلالية لفعل الفعل . faire- faire وقد عرضنا هذه الترجمة على الأساتذة بورايو عبدالحميد، بوزيدة عبدالقادر، وبيرنار بوتي (مؤخراً في جلسة علمية جمعتني به بتاريخ ٢٠٠٠/١/٤ في باريس) فأبدوا موافقتهم المبدئية على هذه الترجمة.

١٦. O.p, p. 298

١٧. J.Courtés , Analyse sémiotique du discours , Hachette , Paris , 1991 , p. 114.

١٨. Jean - Michel Adam , Le récit , P.U.F , Paris , 1991 , P .70

ترجمة مقدمة كتاب:

اللغة ذلك المجهول

Le Langage cet inconnu

جوليا كريستيفا Julia Kreisteiva

ترجمة: محمد التحريشي *

مقدمة في اللسانيات

لم تأخذ اللغة، بوصفها موضوعًا مفضلاً للتفكير والعلم والفلسفة، حقها من الدراسة إلى حد الآن، فهي وإن كانت منذ عشرات القرون أداة خاصة للتفكير، فإن العلم الذي يدرسها، وهو اللسانيات، لم ير النور، إلا حديثا، أما بالنسبة لمفهومية اللغة كمفتاح للإنسان، وللتاريخ الاجتماعي، كسبيل توصلنا إلى قوانين سير المجتمع، فإنها ربما، إحدى أهم ميزات عصرنا؛ وهي ظاهرة جديدة، فاللغة التي أحسن الإنسان ممارستها، والتي تكون معه ومع المجتمع وحدة لا تتجزأ. ومع هذا فإنها، أصبحت -أكثر من أي وقت مضى- معزولة حتى تتناول كموضوع خاص للمعرفة، يكشف لنا ليس عن قوانين سيره فقط، بل وحتى عن ما يهم الجانب الاجتماعي فيه.

❖ ومن ثم فإن العلاقة بين المتكلم واللغة، مرت بمرحلتين حيث تفسر الثانية منها عصرنا الحالي:

❖ تكشف المرحلة الأولى عن أن تراث الأمم السالفة يتدرج في تحليله للظاهرة اللغوية من الأساطير إلى المعتقدات القديمة، ثم إلى الفلسفة، وأخيرا إلى علوم اللغة. ثم تم إسقاط المعرفة العلمية للغة على مجموع الممارسات الاجتماعية، وتحققت بذلك دراسة اللغات كمظاهر لها مدلولات، وتم أيضًا وضع الأسس الأولى لمقاربة علمية في الميدان الإنساني الواسع.

❖ إن الوضع الأول، أي وضع اللغة موضوعا خاصا للمعرفة، أفضى باللغة إلى أن أصبحت وسيلة وغاية في الوقت نفسه، فلم تعد تلك الممارسة التي تجهل نفسها لتتحدث عن قوانينها الخاصة بها.

❖ لنقل «إن كلامًا يتكلم به» إن هذا التحول الأساس يعزل المتكلم (الإنسان) عما يؤسسه (اللغة)، وفعل القول كيف يقول. ولعله من الصعب منع الإنسان من أن يكون وحدة مستقلة غير قابلة للتجزئة، ولكنها قابلة للتحليل كنظام متكلم، وكلغة.

إذا كان عصرنا عصر النهضة قد عوض السلطة الدينية في العصور الوسطى بالإنسان الذي أصبح السيد. فإن عصرنا الحالي أتى بثورة لا تقل أهمية عن سابقتها، إذ تم بها القضاء على كل المعتقدات غير العلمية، وحل محلها الحكم العلمي الموضوعي البعيد

* أكاديمي من الجزائر.

عن الذاتية، وتم بذلك تعويض الإنسان بنظام يحكمه المنطق العلمي. فاللغة، والإنسان بوصفه لغة، واللغة عوض الإنسان تصرف يقصي المعتقدات ويدخل العلم منطقة مركبة وغير دقيقة بالنسبة للإنسان، وأين تستقر فيها الأيديولوجيات والديانات بصفة اعتيادية. إنها اللسانيات المحرك لهذا التمفصل، والتي تجعل اللغة موضوع العلم، ومن ثم التعرف إلى القوانين التي تسيره.

لقد ظهرت كلمة «اللسانيات» في القرن الماضي، وتم تسجيلها أول مرة في سنة ١٨٣٣، إلا أن مصطلح اللساني كان موجودًا قبل ذلك، وتحديدا سنة ١٨١٦ عند (فرانسوا رانيور) françois raynouard في كتابه مختارات (choix des poésies des troubadours) من أشعار التروبادور ١:١. لقد سرى هذا العلم بخطى متسارعة نحو الجديد، خاصة وأنه ممارسة نحسن استعمالها دون معرفة خباياها وأسرارها. والذي يعني لغة، يعني تحديدا دلالة وتواصلا، وفي الاتجاه نفسه. فإن كل الممارسات الإنسانية هي نماذج لغة مادامت تحمل خاصية التحديد والدلالة والتواصل، فعملية تبادل البضائع والسلع، والنساء في الشبكة الاجتماعية، وإنتاج التحف الفنية، والخطابات المفسرة كالديانات والمعتقدات.. الخ. كلها تحقق نظاما لسانيا ثانويا بالنسبة للغة، تشيد على أساسه شبكة تواصلية مع المواضيع التي لها معنى ودلالة. ومعرفة هذه الأنظمة (هؤلاء المتكلمين وهذه المعاني وهذه الدلالات). ودراسة خصائصها بوصفها أنماط لغة، وهذه هي الحركة الثانية التي تحدد التفكير الحديث، التي يجعل من الإنسان موضوعا، ارتكازا على اللسانيات.

ما هي اللغة؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى عمق الإشكالية، والتي كانت عبر كل الحقب الزمنية دراسة ماهية اللغة. ولقد كانت كل حضارة تجيب عن هذا السؤال على حسب القوالب التي تؤسسها متأثرة بمجموع المعارف والمعتقدات والأفكار السائدة فيها. فالمرحلة المسيحية إلى غاية القرن (١٨) كانت تنظر إلى اللغة نظرة دينية بالبحث عن أصولها، والقواعد المنطقية التي تحكمها. أما القرن (١٩) والمتميز بالتاريخية، فكانت اللغة فيه ظاهرة تطور وتغيير عبر العصور. وفي أيامنا هذه تغيرت النظرة إلى اللغة التي أصبحت نظامًا يجب البحث عن المسائل التي توجه سيره. إذن حتى نحدد طبيعة اللغة ونمسك بها، وجب تتبع المراحل المختلفة البشرية، وتحديد نظرة كل مرحلة للغة، وهذا قبل تأسيس العلوم التي تهتم بدراستها.

إن السؤال: ما هي اللغة؟ يعوض بآخر، كيف أصبحت اللغة تفكر؟ بهذا السؤال نعرض عن البحث في جوهر اللغة، ونعرض الممارسة اللسانية مصطحبة بالتطور الذي ميزها، التفكير الذي أحدثته والطريقة التي عرضت بها. إن بعض التوضيحات ضرورية من أجل وضع مشكل اللغة موضع البحث لتسهيل فهم الصور المتتابعة التي أعطتها البشرية للغة.

اللغة/ اللسان/ الكلام/ الخطاب:

عند تقصينا اللغة عند الشعوب البدائية، أو في العصر الحديث، نجدها تمثل نظامًا جد معقد، تتشابك فيه مجموعة مختلفة من المسائل. إن نظرة من الخارج تجعلنا نقول إن اللغة تمثل نمطا ماديا متغيرا يحسن بنا معرفة مميزاته وعلائقه: إنه سلسلة من الأصوات المنطوقة وشبكة من الرموز المكتوبة (كتابة) أو لعبة من الإشارات (إشارية). إذن فما هي العلاقات التي بين الصوت والكتابة، والصوت والإشارة؟ لماذا هذه الاختلافات؟ وإلام تؤدي؟.

إن اللغة تطرح علينا هذه المشكلات كلما بحثنا في طريقة تكونها، وفي الوقت نفسه، فإن هذه المادية المنطوقة والمكتوبة أو الإشارية تبين ما نسميه تفكيرا، وهو ما يعني أن اللغة هي جوهر التفكير. هل توجد لغة

من دون تفكير أو تفكير من دون لغة؟ سؤال يطرح باستمرار. فالخطاب الأبكم (التفكير الأبكم) يترك بصماته في بنية الشبكة اللغوية، ولا يستطيع تجاوزها، إنه يظهر في أيامنا مستحيلا من دون مغادرة ميدان المادية لإثبات وجود تفكير لساني. وإذا لاحظنا الفروق بين ممارسة اللغة التي تهدف إلى التواصل، والحلم أو التقدم العقلي اللاشعوري أو ما قبل الشعوري، إن علوم اليوم تحاول توسيع مبدأ اللغة بإتاحتها الفرصة لها لتحيط بالذي كان غائبًا في أول وهلة، وليس طرد هذه الظواهر.

إننا نحتفظ لأنفسنا كذلك، تأكيدا، بأن اللغة وسيلة للتفكير، إن نظرة كهذه توحي بأن اللغة تعبر عن فكرة خارجة عنها، ولكن ما هي هذه الفكرة؟ وهل توجد بصفة غير صفة اللغة؟ نفترض ذلك وهو ما يؤدي إلى أن التفكير مرئي. إننا نرى كيف أن النظرة الآلية للغة تفترض في قاعدتها وجود تفكير أو نشاط رمزي من دون لغة، يتصل بميزاتها الفيزيائية وبالدين. وإذا كانت اللغة مادة الفكر، إنها أيضا عنصر التواصل الاجتماعي فلا يمكن وجود مجتمع من دون لغة ولا دون تواصل. فكل ما ينتج من لغة، يكون تواصليا في التبادل الاجتماعي. والسؤال الكلاسي: ما هو الدور الأولي للغة؟ تكوين فكر أم توصيله؟ إن اللغة هي كل هذا في الوقت نفسه، ولا يمكن فصل إحدى الوظائف عن الأخرى. وكل الشواهد التي يقدمها علم الآثار عن الممارسات اللغوية توجد في الأنظمة الاجتماعية. ونتيجة لذلك تشارك في التواصل. (الإنسان يتكلم) و(الإنسان حيوان اجتماعي) هما نظريتان توتولوجيتان ومترادفتان، إن قولنا بالطبيعة الاجتماعية للغة لا يعني بالضرورة أننا أحرزنا تفوقا في مجال وظيفتها التواصلية. وبعد تقديمنا المذهب الروحي للغة ونظرية التواصل لمكانتها في المقاربة اللغوية فإنها على العكس من ذلك قد تؤدي إلى إخفاء كل إشكالية متعلقة بالتكوين اللساني وإنتاجه، أي تكوين الموضوع المتكلم وإنتاجه، والدلالة التواصلية التي تكون ثوابت غير قابلة للتحليل. وبهذا نستطيع القول إن اللغة هي عملية تواصلية لرسالة بين المرسل والمتلقي

المرسل **الرسالة** **المتلقي**

وكل فرد متكلم هو في الوقت نفسه مرسل ومستقبل لرسالته، بما أنه يستطيع إرسال الرسالة وفك رموزها، وكذلك لأنه لا يرسل إلا ما يستطيع فك رموزه. ولأن الرسالة المرسلة إلى الطرف الآخر هي قبل كل شيء مرسلة إلى صاحبها وهو ما يجعلنا نقول إن الكلام يحدث في الذات أولا

المرسل		**رسالة**
المستقبل	**رسالة**	**المرسل**
رسالة		**المستقبل**

وفي الوقت نفسه فإن المستقبل المحلل للخطاب لا يحلله إلا في النطاق الذي يسمح له بقول ما يسمعه. إننا نرى إذن بأن دائرة التواصل الإنساني المنجزة تدخلنا في مجال معقد للفرد الموضوع وذلك بالقوانين التي تحكمه وتميزه عن فرد آخر، إذا كانت اللغة ممارسة تنجز في نطاق التواصل الاجتماعي، فإنها تشكل حقيقة مادية بمشاركة العالم المادي نفسه. وهذا لا يطرح مشكلة على الإطلاق بالنسبة لما هو ليس بلغة، على الرغم من أنه لا يمكن تسميته من دون لغة. ما معنى إعطاء أسماء؟ كيف تعطى الأسماء؟ أسئلة تساعدنا على فهم اللغة.

وباختصار فإن ما ندعوه لغة له تاريخ يحدث في الزمان، ومن منظار هذه التعاقبية، فإن اللغة تتحول، عبر مختلف المراحل، وتأخذ لنفسها أشكالا مختلفة عند مختلف الشعوب. وإذا أخذنا اللغة في مرحلة معينة -أي تزامنيا- فإن لديها قواعد محددة تسيرها في بنيتها، وكل تغير شكلي أو بنيوي يخضع لقوانين صارمة.

إننا نرى -كما أشار إلى ذلك دي سوسير- أن

اللغة بوصفها ظاهرة إنسانية تتميز بتعدد عناصرها، فهي من ههنا غير متجانسة في ذاتها، فهي موضوع لمعارف إنسانية متعددة (دراسة فيزيائية- فيزيولوجية- نفسية)، وهي إذ ذاك تنتهي إلى مجال فردي ومجال اجتماعي، الأمر الذي يجعل تصنيفها وإخضاعها للوصف والتحليل معا مستحيلا، فهي حينئذ تستعصي على الباحث اللساني الذي يسعى إلى تناولها من وجهة نظر واحدة إذ إنها محل اهتمام لكثير من التخصصات، فالتعقيدات والاختلافات التي تميز اللغة تتطلب تحليلا فلسفيا وانثروبولوجيا ونفسيا واجتماعيا دون الحديث عن الفروع اللسانية المختلفة. ولعزل موضوع محدد ومرتب من الكتلة من الخطوط التي تتجمع في اللغة، فإن اللسانيات تميز اللسان من مجموع أجزاء اللغة، في هذا الإطار يقول دي سوسير: «إننا نستطيع تعيين اللغة في الجزء المحدد من الدارة، وهو عنصر لساني متكون من (صورة سمعية) و(مفهوم). مشتركان ومترابطان فيما بينهما وهو يعطينا من الدارة: الشكل التالي

الصوت ــــــــ	ــــــــ سماع
ي ج	ي ج (ج) الصورة السمعية
	(ي) المفهوم
سماع ــــــــ	ــــــــ الصوت

إن اللسان هو الجانب الاجتماعي للغة، ويقع خارج الفرد، وخارج إرادته، ويخضع لتواضع اجتماعي، ونظرا لهذه المعضلة يكون من الأنجع البحث عن إطار موحد في بنية، ويتميز بالتناج» التام بين عناصره، ولا تتحقق هذه الصفة إلا في اللسان، وهو في نظر دي سوسير رصيد وضعته ممارسة الكلام في دائرة الأشخاص الذين ينتمون إلى مجتمع متجانس، وهو نظام قواعدي يوجد بصفة مضمرة في أذهان الأشخاص المتكلمين الذين ينتمون إلى المجتمع اللغوي؛ إذ إن اللسان من حيث هو ظاهرة اجتماعية لا يوجد عند كل فرد على حدة، بل يوجد بصفة كاملة عند الجماعة، فهو إذن القانون المشترك بين أفراد المجتمع اللغوي، الذي يسمح لهم بالاتصال وهو يتميز عن اللغة من حيث إنه ظاهرة اجتماعية تمارس فعالياتها بالقوة، بمعزل عن إرادة الأفراد المتكلمين. ولكن الكلام يكون دائمًا فرديا؛ فالفرد هو الذي يتحكم في الكلام بحسب دي سوسير هو «عمل فردي نابع عن إرر ادة وذكاء. ويمكن لنا تمييز شيئين:

على قسمين:

أحدهما: التراكيب اللسانية التي يستخدم فيها الفرد المتكلم قوانين اللسان للتعبير عن فكره الشخصي.

والآخر: الآلية النفسية والفزيولوجية التي تسمح له بإخراج هذه التراكيب في الواقع.

إن هذا التميز بين (اللغة - اللسان - الكلام) المتحدث عنه مهمل لدى بعض اللسانيين على الرغم من أنه يحدد موضوع اللسانيات. وأما بالنسبة إلى سوسير ذاته؛ فإن اللسانيات تؤدي إلى تقسيم دراسة الكلام إلى قسمين:

١. قسم يخص اللسان وهو اجتماعي مستقل عن الفرد، وهو نفسي فقط.
٢. وقسم نفسي فيزيائي يخص الجانب الفردي للغة: الكلام والمتضمن للصوت.

وهذان القسمان غير قابلين للتجزئة: فعلى الرغم من الفرق الموجود بينهما فإنهما متصلان، وصلتهما وثيقة جدا، إذ إن أحدهما يقتضي الآخر، لأن اللسان ما هو إلا راسب من عمليات عديدة للكلام عبر الزمن، أما الكلام فإنه تطبيق أو استعمال للوسائل والأدوات الصوتية والتركيبية والمعجمية التي يوفرها اللسان.

إن المدخل إلى المبادئ الخاصة بنظرية التواصل في الحقل اللساني تتطلب إعادة النظر في مفهوم: اللسان/ كلام، وإعطائه دلالة جديدة وفعالة. لقد لاحظ نوربرت واينر (Norbert Wiener) عدم وجود أي تناقض أساسي ما بين المشاكل التواصلية لدى المختصين في الاتصال، وتلك التي تواجه اللسانيين والمهندسين. فالقصد هو نقل رسالة بمساعدة نظام

ترميز، أي بأقل عدد من المقرارات المزدوجة، أو بعبارة أخرى نظام ترتيبي، أو لنقل بوساطة شكل يمثل البنى الثابتة والأساسية للرسالة، أي البنى الخاصة بالمرسل والمتلقي، والتي، بفضلها، يتمكن المستقبل من إعادة بناء الرسالة.

وكذلك فإن الباحث اللساني يستطيع أن يجد في تعقد الرسالة خطوطا متباينة حيث يقدم التركيب ترميز الرسالة مثلما يلاحظه رومان ياكبسون (Roman Jakobson) فالملفوظات الكلامية المنتمية إلى الجماعات اللغوية نفسها، يمكن تحديدها بنظام ترميزي واحد، فوجوده يقوي التواصل ويجعله ممكنا، ومن ثم يسهل عملية تبادل الرسائل.

إن مصطلح الخطاب يحدد بصفة صارمة، ودون التباس، مظاهر اللغة في التواصل الحي كما حدده أميل بنفينيست (Emile Benveniste)، وبهذا يعارض هذا المفهوم، مفهوم اللسان، والذي يجد، مع الأسف، اللغة مجموعة من العلامات الدالة المحددة بطريقة متتابعة مشكلة بذلك نظاما وبنيات. إن الخطاب يتضمن أولا مشاركة الفرد في لغته مرورا بالكلام الذي يصدره، وباستعماله للبنية المجهولة للسان، فإن الفرد يتشكل ويتحول في الخطاب الذي يبثه للآخر. فاللسان المشترك بين الجميع يصبح -في الخطاب- ناقلا لرسالة موحدة وصحيحة البنى الخاصة بالفرد، والذي يضفي عليها طابعًا خاصا، أين يبين الفرد بأنه واع.

ولكي نحدد مخطط الخطاب استطعنا أن نقابله بمخطط الكلام والتاريخ عند بنفينيست (Benveniste)؛ فإن المتلكم، في المعطيات التاريخية، مقصى من السرد. وكل ذاتية وكل مرجعية تكونان مقصاتين من المعطيات التاريخية ومن ثم يؤسس لنفسه ببيوغرافية ذاتية للمعطيات الحقيقية. وبالمقابل فإن مصطلح (خطاب) يعين كل المعطيات التي تدخل في بنيتها المتكلم والمستمع مع رغبة الأول في التأثير في الآخر. ثم هل يصبح الخطاب الحقل المفضل للتحليل النفساني، يقول جاك لاكان (Jacques Lacan) عن هذه الوسائل إنها وسائل الكلام بما أنها تجعل معنى لما يقوله الفرد. مجالها هو مجال الخطاب المحسوس بما أنه حقيقة فردية للمتكلم، إن عملياتها هي عمليات التاريخ لأنها تؤسس لبزوغ الحقيقة في الواقع.

لقد بات من الواضح أن دراسة اللغة هي معرفة تعددية خصائصها ووظائفها، إنها بناء علم ونظرية مهمين في مختلف الفروع؛ من تأسيس علم دقيق للوظائف الدالة عند الإنسان. إنه لمن الضروري معرفة اللغة الشفهية والمكتوبة؛ إي اللسان والخطاب، والتنظيم الداخلي للمعطيات وعلاقتها بموضوع التواصل ومنطق التغييرات التاريخية والقيود على المستوى اللساني في الواقع، وبذلك نكون قد قاربنا القوانين الخاصة بالعمل الرمزي.

العلامة اللسانية:

فكرة أن النواة الأساسية للسان تكمن في العلامة فكرة خاصة لمفكرين ومدارس فكرية من الإغريق إلى العصور الوسطى وحتى يومنا هذا، وفي الحقيقة فكل سامع على الأقل هو واع بأن اللغة ترمز وتنوب، عن طريق تسميتها، عن الحقائق الواقعية. إن عناصر السلسلة الكلامية، نضع الكلمات، هي مشتركة مع بعض الأشياء أو مع ما تدل عليه.

إن العلامة أو العرض، كما قال شارل ساندرز بيرس (Charle Sanders Peirce) هو ما يعوض شيئا لأحد، توجه العلامة لأحد وتذكره بشيء أو فعل بغياب هذا الشيء أو غياب الفعل؛ ولهذا نقول بأن العلامة تعني لا غياب (Inabsentia) ولا حضور (Inpresentia) أي بالنسبة إلى الشيء الموجود والتي تعرضه، تظهر العلامة بأنها تعتمد على ميثاق وتعاهد بين الشيء المادي الممثل والشكل الصوتي الممثل.

إن الكلمة الإغريقية، من حيث الجذر اللغوي مصدرها الفعل والذي يعني (وضع جماعي)، والذي كان مستعملا في غالب الأحيان ليدل على تجمع واتفاق وتعاهد؛ فبالنسبة إلى إغريق، علم أو راية هما رمزان،

كتذكرة المسرح نفسها، لشعور أو اعتقاد، نرغب في أن الذي يوحد هذه المظاهر ويسمح بتسمية موحدة هو العمل بأن كل شيء يعوض أو يمثل شيئا غائبا في عملية اتصال، وأثير بوساطة، ونتيجة لذلك يدخل في نظام تبادل. إن العلامة في نظرية بيرس (Peirce) هي علاقة ثلاثية تنشأ بين الشيء وممثله ومؤوله. وبالنسبة لبيرس (Peirce) فإن المؤول هو قاعدة تتحدد بموجبها العلاقة موضوع – علامة، ويتناسب هذا التحديد مع فكرة تحديد أفلاطون لمفهوم المؤول. حيث إن العلامة لا تمثل الموضوع كله بله فكرة عنه فقط، أو مفهوما عن هذا الموضوع كما ذهب إلى ذلك سافير (Saphir).

إننا نستطيع التأكيد، نظريا، من أن العلامات اللسانية هي أصل كل ترميز: فأول فعل ترميزي هو الترميز في الكلام وبه. ولا ينفي هذا الأمر تعدد العلامات في مختلف ميادين الممارسة الإنسانية. وقد استطاع بيرس (Peirce) أن يرتب العلاقة بين الممثل والموضوع الممثل في ثلاث رتب:

- الأيقونة (L icone) تحيل إلى الموضوع عن طريق المشابهة به؛ فعلى سبيل المثال، إن رسم شجرة الذي يمثل الشجرة الحقيقية عن طريق المشابهة هو الأيقونة.
- المؤشر(L' index) لا يشبه الموضوع بشكل قوي، إنما يحيل إليه بطريقة ما لوجود شيء يجمع بينهما: فالدخان يدل على النار.
- الرمز (Le Symbole) يحيل إلى موضوع يحدده بما يشبه القانون، أو الميثاق، بوساطة الفكرة: هذه هي العلامات اللسانية.

وإذا كان بيرس (Peirce) قد وضع نظرية عامة للعلامات؛ فإننا ندين بالفضل لسوسير، لتطويره العلامة اللسانية تطويرا شاملا وعلميا ضمن المفهوم الحديث. ففي دروس في اللسانيات العامة (١٩١٦)، لاحظ سوسير بأنه من الوهم الاعتقاد بأن العلامة اللسانية مشاركة شيء واسم؛ فالرابط الذي تكونه العلامة يكون بين التصور والصورة السمعية. والصورة السمعية ليست الصوت بعينه ولكن البصمة النفسية لهذا الصوت، والتقديم الذي تعطيه الشهادة لمعانينا. كذلك فإن العلامة بالنسبة إلى سوسير، هي حقيقة نفسيه بوجهين وجه للتصور، ووجه للصورة السمعية. فعلى سبيل المثال الكلمة (حجرة) علامة مكونة من الصورة السمعية (حجر) والتصور (حجر):

غلاف يحكم ويربط كل ما هو موحد لآلاف التمثيلات التي نستطيع الحصول عليها من العنصر المتميز (حجر)

(حجر)

حجر حجر

وهذان الوجهان المتلازمان للعلامة، واللذان يشبههما دو سوسير بصفحتي الورقة نفسها، ندعوهما المدلول (التصور) والدال (الصورة السمعية). وبالنسبة إلى سوسير، فإن العلامة اللسانية محددة بالعلاقة بين الدال والمدلول، حيث يقصى الموضوع المعين تحت معنى المرجع: فاللسانيات لا تهتم بالمرجع، بل بالدال والمدلول وبعلاقتهما.

فما العلاقة بين الدال والمدلول؟

من المسلمات الأساسية في اللسانيات أن العلامة اعتباطية. بمعنى أنه لا توجد علاقة ضرورية بين الدال والمدلول: فالمدلول (حجر) له دال بالفرنسية هو (Pier) وباللغة الروسية (Kame) وباللغة الإنجليزية (Stone) وباللغة الصينية .(shi) ولا يعني هذا بأن المدلولات مختارة تعسفا بوساطة فعل إرادي فردي، ومن ثم يمكن تغييرها تعسفا أيضا. بل على العكس من ذلك إن اعتباطية العلامة معيارية ومطلقة ومقبولة وضرورية لكل الأفراد المتكلمين اللغة نفسها. وكلمة (اعتباطية) تعني تحديدا عدم العلية، أي أنه لا توجد ضرورة طبيعية أو حقيقية تربط الدال والمدلول. حتى وإن كانت بعض المحاكاة الصوتية وبعض علامات

التعجب تومئ إلى الظواهر الحقيقية، التي تبدو معللة، لا يلغي هذا المسلمة اللسانية، ما دام الأمر يتعلق بحالة ذات أهمية ثانوية.

مع العلم أن نظرية العلامة لها الأسبقية في طرح مشكلة العلاقة بين اللسان والواقع خارج حقل الاهتمامات اللسانية، وهي التي تسمح بدراسة اللسان كنظام قطعي، خاضع لقوانين وأفعال بنيات منظمة ومتحولة، هي الآن عرضة لنقد إذا لم يحطمها، إنه يدخل عليها بعض التغييرات.

وترتكز نظرية العلامة على التقليص لشبكة صوتية معقدة حيث الخطاب في سلسلة خطية معزول فيها عنصر أدنى مناسب لكلمة. إذ من الصعوبة بمكان تقبل أن الوحدة الأدنى للغة هي الكلمة. ولهذا فإن الكلمة، من جهة، لا تأخذ دلالتها الكاملة إلا في الجملة، أي في علاقة تركيبية وبوساطتها، ومن جهة أخرى، فإن هذه الكلمة نفسها قابلة للتحليل إلى عناصر مرفولوجية، مورفيمات (Les morphèmes)، أصغر منها، حاملة، هي نفسها، دلالة، حيث يشكل الكل دلالة الكلمة. ففي الكلمات don donner donneur أعطى عطية معطي(نستطيع عزل الرقيم (المورفيم) (don) الذي يتضمن معنى العطاء، في حين أن الرقيمين (er eur) يعطيان كيفيات أخرى للجذر don) عطية(، إلا أن دلالة هذه الكلمة لا تكتمل إلا إذا درسناها داخل خطاب، أخذين بعين الاعتبار نطق المتكلم.

ويتضح لنا أن الكلمة التي كانت تبدو لنا وحدة غير قابلة للتجزئة، تصبح غير ذلك في نظر اللسانيين، ولم تعد، في أيامنا هذه، الركيزة الأساسية للتفكير حول عملية الكلام. وكتب أندري مارتيني André Martinet، بحق، يقول: «إن السيميائية La Sémiologie [علم العلامات] كما تظهرها دراسات معاصرة، لا تحتاج إلى الكلمة، ولا نتصور أن السيميائيين يفكرون في (اسم) عندما يكتبون (علامة)، ولا أحد سيفكر في (جملة) أو (نطق)، من دون الاعتقاد أن (r) في (Paiera) هو علامة أيضا.

واقترح مارتيني (Martinet) تعويض مفهوم اسم بذلك التركيب (syntagme)، (مجموعة الحد الأدنى من العلامات المتنوعة) والتي ندعوها (مونيم monème) مباشرة، فلا يوجد إلا واحد وهو نفسه؛ وإذا اختار أن يستعمل (fur) فإن السامع لا يتوانى في تجزئة الباقي. نلاحظ، على سبيل المثال، أن اللسانيات تريد أن تقبض، بعيدا عن المظاهر المباشرة، خلف (شاشة اسم)، على المميزات الأساسية والواقعية للغة الإنسانية.

ومن جهة أخرى، ومع توافق واسع مع عزل الكلمة كعنصر أساس للسان، فإن نظرية العلامات تنبني تحت سيطرة المفهوم لما كان المفهوم مدلولا بنية العلامة نفسها. وأن قبول هذا الزعم قبولا تاما يقودنا إلى إقصاء عن ميدان اللغة كل ما ليس له علاقة بالمفهوم: الحلم، اللاشعور، الشعر، الخ.، أو على الأقل تقليص خصوصيتها إلى نوع بوظيفة تصورية مشابهة، تقود إلى نظرة عادية للوظيفة التصورية للدال التي لا تستطيع تناول تنوع الاستعمالات الدلالية، عندما لا تقصيها في مرض يقهر. ويلاحظ بعض اللسانيين، كادوارد سابير (Edward Sapir)، في هذا المجال، أنه من الخطأ التمييز بين اللغة والفكر كما يمارس الآن؛ بل يذهب إلى التأكيد إلى أن اللغة، هي قبل كل شيء، وظيفة (أكثر عقلية)، وهذا يعني أن مادتها تعرض على تطبيقات تفاضلية وتنظيمية لا تنهض بالضرورة من صواب الموضوع المحدد آنيا كموضوع منهجي.

وفي الأخير، إن المعاينة النقدية خذلت فكرة اعتباطية العلامة. إذ يبدو أن التفكير السوسيري قد قبل بخطأ: حيث أكد أن المادة (المرجع) ليست جزأ من النظام اللساني، فسوسير يعتقد حقا في مرجع حقيقي عندما يؤكد أن [Bof] و [Oks]، على الرغم من اختلاف مدلولهما، يستندان إلى فكرة واحدة (إلى دال واحد)، ومع ذلك فإن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية. وفي الأساس، كما لاحظ بنفينيست (Benveniste)، فالعلاقة بين الدال [Bof] والمدلول «Boeuf» ليست إعتباطية. والرابط بين - [Bof]

«Boeuf» ضروري، فالمفهوم والصورة السمعية متلازمان ويوجدان في تناظر مثبت. أما الاعتباطية فهي علاقة العلامة (دال – مدلول: - [Bof] «Boeuf») بالواقع الذي تشخصه، وبمعنى آخر علاقة الرمز اللغوي في شموليته خارج الواقع الذي يرمز إليه. ويبدو أن ههنا احتمال، في الوضع الحالي للسانيات، لم يستطع أن يجد تفسيرا غير التفسير الفلسفي أو النظري.

فما هي النظريات التي اهتمت بهذا الفتح في إدراك اللغة كنظام علامات؟

فارتكازا على التصور (الذي تتيحه نظرية العلامة) أن اللسان نظام صوري، فإن اللسانيات لا تعنى بالمظاهر الرمزية للغة، بل تدرس نظامها كبنية (تحولية). هذه هي النظريات الحالية لنوام شومسكي (Noam Chomsky). ففي خطوة أولى انتقل من مستوى الكلمة إلى بنية الجملة، التي تتركب من وظائف نحوية. وفي زمن ثاني، فإن العنصرين النحويين الأساسيين (الموضوع والمحمول) محللان، ومعينان بالتأشيرين (الجبريين) س و ص (X,Y)، ويتحولان، في تطور مسمى (تكويني) إلى أسماء وأفعال. وتعوض مشاكل المعنى بتشكيل يقدم الإجراء الشامل الذي بوساطته تستطيع الكليات (المحمولات) اللسانية «مكونات وقواعد عامة» أن تحدث جملا نحوية –ومن ثم دلاليا– صحيحة. وعوض البحث عن سبب تكون اللغة من نظام علامات؛ فإن النحو التوليدي عند تشومسكي يكشف عن آليات قطعية، نحوية، لهذا المجموع التكويني حيث اللسان، وحيث التحقق الصحيح، له كنتيجة معنى[1]. ونلاحظ إذن أن اللسانيات الحديثة تذهب إلى أبعد مما ذهب إليه سوسير، تحلل جوهر اللغة وتقدم المعنى (حيث لا تبدأ بالاهتمام بها) كنتيجة لمسار تحول نحوي مكون للجمل. وهذه محاولة تذكرنا باللساني ليونار بلومفيلد Leoard Bloomfield الذي ألغى علم الدلالة من اللسانيات وحوله إلى ميدان علم النفس. ومن وجهة نظر أخرى، وارتكازا على نقد فلسفي لمفهوم العلامة نفسه، والذي يربط الصوت والفكر إلى درجة يقدر معها أن يمحو الدال لصالح المدلول، ولاحظ مؤلفون آخرون أن الكتابة، كأثر أو رسم (والتي ندعوها حسب اصطلاح حديث نسقا)، تكشف عن مشهد لا يتمكن الدال والمدلول من رؤيته: مشهد عوض أن يضع «تشابها» كما تفعل العلامة، فإنه على العكس من ذلك آلية الاختلاف نفسها. ففي الكتابة، في الواقع، يوجد رسم وليس تقديم، وهذا الرسم –هذا الأثر– أعطى أسسا لعلم نظري جديد والذي دعوناه (الجراماتولوجية) La Grammatologie.

٣ مادية اللغة

إذا كانت اللغة شبكة اختلاف مضبوطة تؤسس المعنى والتواصل، فإنها أبعد من أن تكون مثالية نقية. إنها تتحقق في مادة ملموسة والقواعد الموضوعية لتنظيمها وبوساطتهما معا. وبقول آخر، إذا كنا نعرف اللغة بوساطة نظام تصوري معقد، فإن شكل اللغة، هو نفسه، يقدم مادية مدركة مضاعفا:

فمن جهة، في الجانب الصوتي، الحركي أو المكتوب الذي يكتسيه اللسان (لا توجد لغة من دون صوت، حركة أو كتابة)؛

ومن جهة أخرى، في موضوعية القوانين التي تنظم مختلف المجموعات الجزئية للمجموعة اللسانية، التي تشكل علم الأصوات والنحو والأسلوبية والدلالة الخ.. تعكس هذه القوانين العلاقات الموضوعية بين المتكلم والحقيقة الخارجية؛ وتعكس أيضا الصلات التي تنظم المجتمع الإنساني، ومعينة في الوقت ذاته، علاقاتها وصلاتها.

الصوتي

لقد رأينا أن العلامة اللسانية لا تحتوي الصوت المادي: فالدال هو الـ «صورة سمعية» وليس الضوضاء

دراسات مترجمة

الملموسة. إذ إن هذا الدال لا يوجد من دون حامله المادي: الصوت الذي ينتجه الحيوان البشري. ويجب تمييز هذا الصوت، الحامل للمعنى، عن مختلف الأصوات التي تستعمل وسيلة للتواصل بين الحيوانات. بينما الصوت اللساني هو من صنف آخر إذ إنه يؤسس هذا النظام التمييزي، والمعنوي، والتواصلي حيث اللسان بالمعنى الذي أعطيناه له عاليا، والذي لا ينتمي إلا إلى المجتمع الإنساني.

إن الصوت اللساني ينتج بما نسميه بلا دقة «أعضاء الكلام». كما لاحظ ذلك في الأساس سابير Sapir، (لا توجد، قال بدقة، أعضاء للكلام، توجد فقط الأعضاء التي هي ضرورية عرضا لإنتاج أصوات اللغة). وفي الواقع إذا كانت بعض الأعضاء من مثل الرئتين والحنجرة والحنك والأنف واللسان والأسنان والشفتين، تشارك في تلفظ اللغة، فهي لا يمكن عدها وسيلة لها. فاللغة ليست وظيفة بيولوجية كالتنفس أو الشم أو التذوق، التي لها أعضاؤها في الرئتين، الأنف اللسان..الخ. إن اللغة هي وظيفة تمييز وتعبير، أي وظيفة اجتماعية لا وظيفة بيولوجية، تبدو ممكنة بوساطة العمل البيولوجي.

ولا نستطيع القول أيضا إن اللغة ممركزة بيولوجيا في الدماغ. فعلم النفس الفيسيولوجي، حقيقة، استطاع أن يحدد مختلف المظاهر المادية للغة في شتى المراكز الدماغية: يتحكم المركز السمعي في أسماع المعنى؛ والمراكز المحركة، وحركة اللسان والشفتين والحنجرة.. الخ؛ إن المركز البصري وعملية الإدراك البصري ضرورية في القراءة..الخ. والحال أن كل هذه المراكز لا تتحكم إلا في الأجزاء المكونة للغة، ولكنها لا تعطي أية قاعدة لهذه الوظيفة التأليفية والاجتماعية التي تعني ممارسة اللسان. وبمفاهيم أخرى، إن الأعضاء الجسمانية التي تشارك في التشكيل المادي للغة تستطيع أن تمدنا بالأساس الكمي والميكانيكي للنشاط اللساني، من دون تفسير هذه النقلة النوعية التي يقوم بها الإنسان لما يبدأ في ملاحظة الاختلافات داخل نظام متحول إلى شبكة التعبيرات التي تتواصل بها الذوات داخل المجتمع. وشبكة الاختلافات هذه ليس لها تموضع لا في الدماغ ولا في منطقة أخرى. إنها وظيفة اجتماعية أكثر تحديدا بوساطة السيرورة المركبة للتبادل والعمل الاجتماعي، المنتج بها وغير المفهوم من دونها.

وبعد، يمكننا أن نصف الأعضاء التي تقدم الأساس الآلي للتلفظ اللساني: الجهاز الصوتي ونشاطه.

إن الهواء المطرود من الرئتين، يتبع المسالك التنفسية جاعلا مزمار الحنجرة يهتز، والذي لا يرسخ أي تمييز للأصوات. إنه مكون من حبلين صوتيين، وهما عبارة عن عضلتين متوازيتين تتقاربان أو تتباعدان، وهو الذي يكون الصوت الحنجري عن اقتراب الحبلين الصوتيين.

وهذا الصوت الموحد يستطيع عبور التجويف الفمي أو التجويف الأنفي التي تخصص مختلف أصوات اللسان. ويتركب التجويف الفمي من الشفتين واللسان والأسنان العلوية والحنك (مع جزء داخلي جامد وعظمي، وجزء لاحق متحرك: الغلصمة). وطنطلة والأسنان السفلية. وبحكم هذه العناصر يستطيع التجويف الفمي أن يتسع أو أن يضيق، في حين أن اللسان والشفتين تستطيعان أن تمنح قيما متعددة للصوت الحنجري. وإذن فإن التجويف الفمي يقوم في الآن معا بإنتاج الأصوات وأحداث صدى لها. ففي حال انفتاح واسع لمزمار الحنجرة، أي في غياب اهتزاز الحنجرة، إن التجويف الفمي هو الذي يحدث الصوت. وفي حال اهتزاز مزمار الحنجرة، أي عندما يكون الحبلان متقاربين، فإن الفم لا يقوم إلا بتطويع الصوت الحنجري.

وعلى النقيض من ذلك، فإن التجويف الأنفي ثابت تماما ولا يلعب دور راد للصدى. لقد استطعنا أن نعزل بعض خصائص تلفظ الأصوات التي بوساطتها يمكن وضع تصنيف ملائم يأخذ بقيمتها الصوتية. هكذا قصد سوسير الأخذ بالعناصر التالية لاستخراج مميزات صوت: الزفير والتمفصل الفمي واهتزاز

الحنجرة والصدى الأنفي. (يجب، كتب يقول، إثبات لكل صوت: ما هو تمفصله الفمية، وهل يحتمل صوتا حنجريا أولا، وهل يحتمل صدى أنفي أو لا.). وميز نتيجة لذلك الأصوات المبهمة والأصوات الرنانة، والأصوات المبهمة الأنفية والأصوات الرنانة الأنفية. وانطلاقا من تمفصلها الفمي، أعطى سوسير التنظيم التالي للعناصر الصغرى للسلسلة الكلامية أو الوحدات الصوتية («الوحدة الصوتية هي مجموع الآثار السمعية والحركات النطقية للوحدة المسموعة والوحدة المنطوقة..»):

إن الانسدادات الحاصلة نتيجة الانسداد الكلي أو بفعل عائق عضوي، لكنه مؤقت، للتجويف الفمي:

أ– الشفوية؛ p,b,m

ب– الأسنانية؛t,d,n

ت– الحلقية؛k,g,z

والأنفية هي انسداد للأصوات الجهورية الغنة.

والاحتكاكية أو الرخوة: إذ لا ينغلق مجرى الهواء تماما عند النطق ويسمح للهواء بالمرور.

أ. الشفوية:,f,v

ب. الأسنانية:s, z, s (chant) z (genie)

ت. الغاري: x,(ich,all)·y (liegen, all, nord)

ث. الحلقية: x (Bach, all) ,(Tage, all, nord) y

التجويف الأنفي

الأصوات المائعة:

أ. المتعلق بالجانب: يلامس اللسان الجزء الأمامي من اللثة، تاركا فتحة على اليمين وعلى اليسار؛ كذا لـ ١ أسناني و١ حنكي و١ حنجري؛

ب. الاهتزازية: يهتز اللسان في مقابل اللثة، أقل اقتراباً منها، هكذا بالنسبة إلى r المكرر(يحدث بقدمه اللسان المنطبقة إلى الأمام على اللثة)، والـ r الألثغ (يحدث بالطرف الخلفي للسان).

وينمحي التجويف الفمي بالنسبة للأصوات الصائتة كمنتج للصوت: يقوم الفم فقط بدور الرنين، ويسمع الصوت الحنجري الرنان كاملا. ويفرض بعض التمييز بين الصوتين الصائتين، l,u يمكن تسميتها نصف صائتة حسب سوسير؛ إذا اتخذت الشفتان شكل انفتاح أفقي للفظ الصائت i ، ومستديرة للصائت u ؛ وفي الحالين يتصل اللسان باللثة، وهي أصول الثنايا؛ وبالنسبة إلى c,o,o يقتضي التلفظ انفتاحاً خفيفا للحنكين قياسا للصائتين السابقين، و a يلفظ بانفتاح تام للفم.

إن وصف الأثر الصوتي والصوائت والصوامت أيضا يجب أن يأخذ في الحسبان، بالإضافة إلى ذلك، من منظور أن الوحدات الصوتية لا توجد في حالة منعزلة، بل هي جزء من مجموعة: المعبر عنه، حيث تكون على علاقة استقلالية داخلية. فعلم الأصوات يجب أن يكون، إذن، علما لمجموعة الأصوات المجهورة لإدراك الخاصية الحقيقية للنطق. وهكذا، وحسبما في مقطع لفظي، يلفظ صوت بشكل منغلق أو مفتوح، ويمكننا أن نميز في الحالة الأولى انبجاسا (<) وفي الحالة الثانية انفجارا (>). فعلى سبيل المثال: appa هذان اللفظان المرتبان يعطيان الزمر المنفجرة – المنبجسة، المنبجسة – النفجرة..الخ. نصل هكذا إلى تحديد مصوت مزدوج: إنه «رابطة انبجاسية بوحدتين صوتيتين حيث الثانية مفتوحة نسبيا، وحيث الأثر السمعي الخاص: ويقال إن المجهورة مستمرة في العنصر الثاني للرابطة». ومثال على ذلك: أشار سوسير إلى الرابطتين uo ia في بعض اللهجات الألمانية (buob, liab).

وتتميز الأصوات اللسانية أيضا بمدتها، والتي ندعوها كمية: هذه الميزة متغيرة في مختلف اللغات، وتتعلق أيضا بوضعية الصوت في مجموع السلسلة الملفوظة. وهكذا ففي اللغة الفرنسية، لا توجد الكمية الطويلة إلا في المقطع اللفظي المتحرك.

ونلاحظ إذن التأثير الداخلي للأصوات في السلسلة الكلامية الذي يموقع لعلم أصوات تركيبي والذي يدرس طرائق تأثير الصوائت والصوامت بحسب اتفاقهما. إن هذه التحولات لا تغير الخاصية الأساسية للأصوات. كما يمكن التلفظ بالأصوات الذلقية (t,d) المتصلة بالصائت الذي يتحقق بقيام

صلة بين سطح اللسان والحنك (ti,di-) ليس كالصامت مثل (ton,don)؛ تنطبق عند اتصالها بالأصوات الصائتة الخلفية، أو تتعلق بالشفتين من أجل استدارتهما، والذي يصحب تلفظ الأصوات الصائتة الشفوية المتشابهة. وفي الواقع توجد وحدات صوتية دنيا تحدث تحولات أكثر أهمية للأصوات. هكذا:

التماثل: الواقع عند اقتراب صوت من صوت آخر في حال تلفظه، وموضع تلفظه، ففي entendre على المثال، ينطق حرف n مكان حرف t وحرف d.

الإبدال: إبراز مختلف الوحدات الصوتية. وهكذا فاللغة الفرنسية الشعبية تسجل colidor مكان icorri dor.

التدخل: عندما تغير الوحدات الصوتية مكانها، والقلب عندما يقع التحول عن بعد، وهكذا فاسم العلم Roland أخذ بالإيطالية صيغة .Orlando

الترخيم (أو التندير): إتلاف عنصر من السلسلة الكلامية الذي كان يجب تكراره والمثل المعطى غالبا هو مأساة هزلية tragi - comedie مكان - tragico comedie.

إن السلسلة الكلامية المبنية هكذا بالوحدات الصوتية، لا تتقلص مع ذلك إلى خط مقطع إلى قطع مقدمة بوساطة الوحدات الصوتية المنفردة. ففي الممارسة الكلامية، تركب هذه الوحدات الصوتية في وحدات عليا كالمقاطع الصوتية لـ Gramont) جرامو وFouche فوشي(حيث إن الصيغة أثبتت بوساطة علم الأصوات السمعي، فالمقطع الصوتي يتميز بتحفز نام للعضلات الصوتية. في حين تتعاقب بتحفز غير نام. وفي مستوى عال. إن السلسلة الكلامية لا تقدم كلمات فقط، بل مجموعات صوتية مكونة من قوة الحركة على المقطع الصوتي الأخير. ففي «l'ami du peuple» (صديق الشعب) توجد حركة واحدة على «peu» والذي يجعل التعبير مجموعة النبرات الصوتية الواحدة، وفوق المجموعات الصوتية نجد الجملة غير المحدودة بعملية التنفس التي تقطع السلسلة النطوقة. ونسجل في الأخير أن هذه الخصائص المادية لعلم الأصوات اللساني، والذي نعطيه هاهنا نظرة وجيزة ورسما إجماليا فقط، تختص بكل لغة وطنية وتتنوع حسب العصور: فصوتية فرنسية العصور الوسطى ليست هي نفسها الآن.

التعبير الخطي والتعبير الإشاري

لم تقترح العلوم الحديثة بعد نظرية مقنعة للكتابة وعلاقتها باللغة والأنظمة التي تسيرها على الرغم من الأعمال الكثيرة التي شهدتها الإنسانية على مر العصور.

وتعقيبا على القول الذي اكتسى طابعا ميتافيزيقيا والقائم على قضية معرفة ما الذي يكمن في الأصل، الكلام أم الكتوب، فإن فان جينيك (Van Ginneken) باعتماده على أعمال العالم الصيني تشانغ تشينغ مينغ (Tchang Tcheng-Ming) قد أثبت تقريبا بخلاف كل الناس أطروحة أقدمية الكتابة بالنسبة إلى الكلام المنطوق، وانطلق من أساس أن الكتابة الصينية، على سبيل المثال، تبدو شبيهة باللغة الإشارية، ومن ثم فهي أقدم من اللغة المنطوقة.

إن هذه الجدلية، علاوة على الوقاحة العلمية التي تقدمها في حالة ما إذا تمكنا من الحصول على معطيات قليلة للحكم على أقدمية اللغة؛ فإنها تبدو في وقتنا الحاضر باطلة بسبب اللاوجود النظري الذي يشكل القضية الأساس. إن مشكل الأولية للمكتوب على المنطوق، أو عكس ذلك، لا يمكن له أخذ معنى تاريخي بل نظري: فإذا قبلنا، على سبيل المثال، أن الأثر (المكتوب) هو علامة الاختلاف المكونة للدلالة، كما أنه إلحاق محمول أساسي لكل لغة أو لفظ مفهوم. ومن ثم فالصوتي أثر آنفا، حتى ولو ساهمت المادة الصوتية في تطور خصوصيات داخل النظام اللغوي، والتي كان بإمكان الكتابة رسمها بخلاف ذلك. ففي التبادل الاجتماعي، أحرز الصوتي حرية واستقلالية، ولكن في الزمن الثاني صارت الكتابة كغطاء ثانوي لتثبيت التلفظ.

إن الكتابة تدوم، تنتقل وتعمل في غياب الكائنات الناطقة. وذلك لتسم نفسها في الفضاء متحدية الزمن، فإذا كانت الكلمة تتسلسل في الزمنية، فإن اللغة مع الكتابة تمر عبر الزمن بيسر كهيئة فضائية. وتعين أيضا نمطا من العمل حيث الكائن، مع تميزه عما يحيط به، وفي النطاق الذي يحدد به هذا المحيط، فإنه لا يستخلص ولا يصنع لنفسه سعة مثالية (الصوت والفخ) لتنظيم الاتصال، ولكن الممارسة في المادة والحيز حتى لهذه الحقيقة التي ينتمي إليها، والتي يتميز بأنه يحددها. فعمل التمايز والمشاركة قياسا للواقعي، فالكتابة هي لغة من دون ما وراء، ومن دون تجاوز: فالـ «ألوهية» المكتوبة تنتمي إلى العالم نفسه الذي ترسمه المادة والتي تستقبلها، ولنقل أيضا أن الأثر المكتوب مثل الإشارة، إذا كانا يشكلان عمل تمايز وتعيين فما يزالان علامتين بالمعنى المحدد أعلاه. ومثلث العلامة (مرجع – دال – مدلول) يبدو هاهنا مقتصرا على رمز (في الكتابة) أو على علاقة (في الإشارة) بين الكائن وبين ما هو خارجه، ومن دون وساطة «لفكرة» قد تم تركيبها وفي «أنفسنا» (مؤول، مدلول).

لقد استطعنا أن نلاحظ العلاقة المحصورة بين الإشارة وبعض الكتابات من مثل كتابة الصينيين وكتابة هنود أمريكا الشمالية. وحسب ج.ج.فيفري J-G. Fevier، وبالرجوع إلى أعمال ج ماليري G. Mallery وتشانغ تشينغ مينغ Tchang Tcheng-Ming، فإن الوينر كونتس Winter - Counts يكتبون الغليون (pipe) لا بتقديم الشيء، ولكن بتخطيط الإشارة التي ترسمه. وبالنسبة للصينيين فالخط الهيروغليفي لصديق أو صداقة هو رسم إشارة الصداقة ممثلا في اليدين الواحدة في الأخرى. إذا افترضنا أن هناك شيأً حقيقياً أو تنسيق أشياء بإمكانها أن تمثل كتابة يعني لغة، ففي هذه الحالة، إن الشيء أو كافة الأشياء هي مستخلصة من فوائدها التطبيقية، وينطق كنظام الاختلافات التي تصبح علامات موضوعات الاتصال. والمثل المبين لهذا النمط من اللغة المحسوسة الذي من خلاله لا تزال العلامة لم تميز بعد من المرجع، ولكن ببساطة هذا المرجع المعدود ضمن نظام مبلّغ أعطي لنا من طرف هيرودوث (١١،١٦) الذي يروي أنه لما غزى الملك داريوس Darius بلاد السقيث Scythes أرسل إليه هؤلاء هدية تتكون من طائر وفأرة وضفدع وخمسة سهام. فهذه الرسالة كان يجب أن تقرأ أيضا على النحو التالي: «لن تنجو من سهامنا إلا إذا تحولتم إلى طائر للطيران في الجو، إلى فأر للدخول في جوف الأرض، أو إلى ضفدع للاحتماء في المستنقعات».

إنه مثال مناسب لشكل خطي يتقارب حد الكتابة المخطوطة حقا المقدمة من الكتابات المكونة من معادل عام، أي من مادة واحدة موجودة ضمن مختلف التصورات التي تصلح لمعرفة شتى الأشياء، وأيضا العقد بالنسبة إلى الإنكاء Les Incas الذين كانوا يسمون بهذه الطريقة الحيوانات التي قتلت في المعارك. وقد وصفهم المؤرخ الإسباني غارسيلاسو دي لا فيغا Garcilaso de la Vega على الشكل التالي:س لشؤون الحرب والحكومة، للقبائل وللاحتفالات، توجد فتلات مختلفة، وفي كل ربطة منها يوجد العقد العديدة والخيوط المربوطة: الحمراء والخضراء والزرقاء والبيضاء..الخ، أكثر ما نجد من اختلافات في حروفنا الأربع والعشرين بوضعها على عدة صفات مختلفة، لكي نحصل على أصوات متنوعة أكثر ما يحصل الهنود على عدد كبير من التعابير بحسب الوضع المختلف للعقد والألوان».

والحال أن الكتابة الحقيقية هي إذن تخطيطات وغرامات وأشكال خطية مركبة أبعد مما يرجع في تاريخ علم الآثار والأنثروبولوجية. تموقعت التخطيطات الأكثر قدما في نهاية العصر الموستيرياني، وانتشرت لاسيما حوالي ٣٥٠٠٠ قبل عصرنا، خلال عهد شاتلبيرون .Chatelperron ويتمثل ذلك في حزات على الحجارة أو العظام من دون تصوير يترك محل اعتقاد أن الكتابة تكيفية التي تنقل أو تمثل صورة موجودة سابقا، أو هي لاحقا تلفظ منظم. ونستطيع

ذكر، على سبيل المثال، كتابات الاستراليين الشيرينغة Churingas كانوا يرسمون بطريقة مجردة أجسادهم أجدادهم ومختلف بيئتهم. وتؤكد اكتشافات إحاثية أخرى الأطروحة، والتي بموجبها قيدت الكتابات الأولية الإيقاع لا شكل نتوء أين يولد الترميز من غير أن يصبح لهذا تمثيلا.

وقبل عصرنا حوالي عام ٢٠٠٠٠ كان الشكل الخطي شائعا ويتطور ليصل حوالي ١٥٠٠٠ إلى مهارة تقنية للنقش ولفن الرسم مساويا للذي في العصر الحديث تقريبا. كما أنه واضح للتحقيق بأن التصويرات الإنسانية تفقد خاصيتها الواقعية وتصبح معنوية مبنية بوساطة مثلثات ومربعات وخطوط ونقاط مثل ما هو على جدران مغارات لاسكو Lascaux، بينما رسمت الحيوانات بطريقة واقعية ساعية إلى نقل أشكالها وحركاتها.

وعليه نرى إذن أن اللغة (المنطوقة والمكتوبة) والفن التصويري يتداخلان فيما يسميه أندري لوروا كورهان Andre Leroi-Gourhan «الزوج الفكري النطق-الخطي». وهناك، في نظره، قسم مهم من الفن التصويري مبدل من «الرسم الكتابي الرمزي»، وهو شكل تركيبي للوسم والذي في عرضه الصور (اللاتينية: بيكتس Pictus،رسم، عرض، ينقل «مفهومية» أو بالأحرى تمييزا ومنهجية غير مقبولة («idee»). وليس هذا الطراز من الكتابة بنقل بسيط للنطق، وربما يبنى أيضا بطريقة حرة مستقلة تماما عنه؛ ولكنه لا يشكل لغة على الأقل، وبالنسبة إلينا، ذوات تنتمي إلى منطقة ثقافية أين الكتابة لفظية وتنقل حرفيا اللغة اللفظية، إنه من الصعوبة بمكان تصور نوع من اللغة -كتابة- سبق لها أن وجدت، وتوجد حاليا لدى العديد من الشعوب، والتي تعمل بمعزل عن السلسلة المتكلم بها، ولتكن من ثم ليست خطية (كما هو إرسال الصوت)، بل فضائية، والتي تسجل كذلك منطوق تباينات حيث يكتسب كل وسم قيمة حسب مكانه في المجموع المرسوم. ويمكننا أيضا أن نلاحظ، منذ زمن مغارات لاسكو، العلاقات الطوبوغرافية الثابتة بين رسومات الحيوانات المعروضة: في الوسط ثور bison وحصان، وعلى الجانبين أيائل وعنز بري، وعلى المحيط الدائري أسود ووحيدات القرن. وفي نظر لوروا جورهان Leroi-gourhan «قد وجد وراء التجميع الرمزي للرسومات حتما سياق شفهي الذي به كان التجميع الرمزي منسقا والذي منه ينتج القيم فضائيا».

يبدو أن هذه النصوص الفضائية تؤسس الدعامة الخطية المادية، والنتيجة أنها باقية وقابلة للنقل من نظام أسطوري أو كوني خاص بمجتمع معلوم. ويمكننا القول إن هذه الأشكال الخطية، نصف الكتابية ونصف التمثيلية «فنية» سحرية أو دينية هي نصوص أسطورية.Mythogrammes.

ومن جهة أخرى فإن هذه الميزة التركيبية للعناصر الخطية تسمح بتكوين مجموعات كتابية خطية التي سبق لها أن علّمت تراكيب نحوية أو منطقية أكثر تعقيدا. وهي التي يسميها الصينيون المجاميع المنطقية المكونة من تجميع عدة حروف (عناصر خطية). وأيضا، لتعيين بأنه خلال سنة كانت هناك «وفرة من اللحم، يرسم الونتر كونت» Winter-Counts دائرة (مخبأ أو كومة) يوجد في وسطها رأس ثور، والتي يخرج منها وتد أو نوع من محالة (لقتر الحم أو تجفيفه).

ونلاحظ الأبعاد المتعددة لهذه الرسومات في عدة كتابات لا أبجدية، كما هو الحال في مصر وفي الصين وعند الأزتيك أو المايا Les Azteques ou les Mayas. إن عناصر هذه الكتابات، كما سنرى من بعد، يمكن أن تعد ككتابات تصويرية أو كتابات رمزية مختزلة، حيث يحصل بعضها على قيمة نطقية ثابتة. لنصل إذن إلى تلفظ هجائي للكتابة حيث يشترك كل عنصر مع صوت معين. فالحيزية الكتابية مختزلة أو مبدلة بخطية نطقية. هذا هو حال الكتابة الهيروغليفية المصرية حيث لكل خط تصويري بعد نطقي. وعلى النقيض من ذلك ابتعد رمز الفكرة الصيني عن الصورة التمثيلية من جهة)إذا تقبلنا في

الأساس أن الكتابة الصينية كانت تصويرية)، ومن جهة أخرى، لم تصل إلى أبجدية نطقية، حتى لو أن بعض العناصر لها قيمة نطقية ثابتة يمكن استعمالها كوحدات صوتية.

إن علم الكتابة، بتنظيمه المعطيات الأركولوجية المتعلقة بمختلف الكتابات، استطاع أن يميز بين ثلاثة أنواع: كتابة تصويرية، كتابة رمزية (أو هيروغليفية) وكتابة نطقية (أو هجائية). وهذه النمذجة التقليدية هي محل نزاع، ونبدلها بتراتبية لأنظمة الكتابة في خمسة أصناف:

الرموز الجملية: وهي تسجيلات تنقل رسائل كاملة لا تتميز ضمنها الكلمات المختلفة. وهذا المفهوم اقترحه العالم الأمريكي جلب Gelb، ويقترب من العبارة «كتابة تركيبية» التي اقترحها فيفري.Fevrier ويمكن أن تقسم إلى مجموعتين صغيرتين:

أ. الرموز التصويرية: وهي رسومات مركبة أو سلسلة رسومات تثبت محتوى من دون الرجوع إلى شكلها اللساني. وهذا النوع من الكتابة قد استعمل من طرف هنود أمريكا، الأسكيمو....الخ وقد استخدم لرسم حالات واقعية. وبناء على أن الرمز التصويري غير مستقر وحدسي؛ فإنه لم يستطع أن يتطور إلى نظام كتابي حقيقي.

ب. الرموز الاصطلاحية من مثل الرموز الطوطمية والطابوهات والرموز السحرية ورموز مختلف القبائل..الخ. هي رموز مستخدمة منعزلة ومن دون علاقة ثابتة مع الرموز الأخرى، لم تتمكن من تشكيل نظام كتابي.

الرموز الكتابية (من الكلمة الاغريقية :Logos) هي علامات لمختلف الكلمات. وهذا المفهوم المقترح من طرف بلومفيلد وجلب واسترين Istrine الخ، جاء ليعوض المفهوم الغامض للكتابة الرمزية. ويستعمل مارسيل كوهين Marcel Cohen «علامات-كلمات»، وفيفري «كتابة كلمات». ونسمي إذن الرموز المكتوبة كتابات منظمة كتلك التي عند الصينيين، والسومريين، وفي جزء منها عند المصريين، والمنحدرة من الكتابة التصويرية، حيث تشير العناصر إلى كلمات أو تحديدا إلى وحدات دلالية للخطاب على شكل كلمات أو تنظيم كلمات. ومقارنة بالكتابة التصويرية، فإن الكتابة النثرية لا تمثل المحتوى فقط بل النظام النحوي أيضا، وفي بعض الحالات الهيئة النطقية للمعبر عنه.

إن مفهوم رمز مكتوب له علاوة عن ذلك فائدة أن يشير إلى أن العنصر الأدنى المكتوب ليس فكرة أو مفهوما من دون الأساس الحسي (كما كان ممكنا أن يضعه المفهوم رمز فكري) ولكن اسما، وحدة لغة بما هي نظام حسي لعلامات مختلفة.

أن فئة الرموز المكتوبة مثل «الهيروغليفات الخطية الفكرية» الصينية مرتبطة مباشرة بدلالة الكلمة: إنها تستدعي شكل الظاهرة التي تشير إليها، والتي يمكن أن تقرأ غالبا بعدة أشكال. إن إمكانية القراءات المتعددة لعلامة واحدة توجد أيضا عند قدماء المصريين فـ «ذهب» كان يمكن أن تقرأ «s-m»،«-s »،«j-w»،«b» ونسمي هذه الرموز المكتوبة رموزا مكتوبة دلالية.

والفئة الثانية للرموز المكتوبة مثل «الهيروغليفات اللفظية» الصينية مرتبطة مباشرة بتلفظ الكلمة. ومن ثم كانت مستعملة لتعيين المجانسات على الرغم من اختلاف المعنى، هذه الرموز الكتابية إذن متعددة المعاني، أي أن لها عدة معانٍ. وهكذا ففي الصينية القديمة الرمز المكتوب ma ما، يعني كلمة حصان، لكن أيضا الكلمة «أم» والكلمة «أقسم» واللتين تشبهان الكلمة الأولى لفظيا. إنها تحمل اسم الرموز الكتابية اللفظية.

تحدد رموز البادئة (الكليمة) مختلف أجزاء الكلمة والباديات (الكليمات). ولا يعرف تاريخ الكتابة عمليا بادئة خطية متطورة تماما، وانفكاك الكلمة إلى بادئات كان فعلا مهمة تحليلية جد صعبة ومعقدة.

إن الرموز المقطعية اللفظية هي الكتابات التي تعين مختلف المقاطع اللفظية من دون الأخذ بعين الاعتبار مدى تطابقها مع البادئات (المقاطع) أو عدم تطابقها،

ولذلك نميز ثلاثة أصناف جزئية هي:

أ. إما أن العلامات تبين المقاطع الفظية لمختلف التركيبات اللفظية (الكتابة الأشورية البابلية).

ب. وإما أن العلامات تعين مقاطع مفتوحة فقط (كالكتابة الكريتية الميسينية).

ج. وإما، في الأخير، أن العلامات الأساس تعين صوائت منعزلة لا غير بتنسيق مع صوامت ومع الصائت آ a

إن الرموز الصوتية هي عناصر صوتية دنيا للسلسة المتكلم بها أي الأصوات. توجد كتابات نطقية صوامتية حيث إن الحروف الأساس تعين الصوامت (كالأبجدية العربية والعبرية..الخ) وكتابات نطقية صائتية (كالأبجدية الإغريقية واللاتينية والسلافية) حيث تعين العلامات الصوامت مثلما تعين الصوائت.

ونلاحظ أن علم الكتابة هذا، والذي أعطينا الخطوط العريضة (التي عرضها إيسترين (Istrine والمتعلقة بأنواع الكتابة، تبقى وفية لتصور اللغة موضوع على نموذج اللغة المتكلم بها. وحتى لو أنه حدثت خطوة إلى الأمام بالنسبة إلى التمييز التقليدي رمز تصويري، رمز فكري ورمز لفظي، فإن التقدم المسجل إذن لا يقوم من وجهة نظر الكتابة إلا بنقل المعرفة التي لدينا حول اللغة التكلم بها. وعدت الكتابة ابرازا للمنطوق، كمثبتها المزدوج، وليس كمادة خاصة حيث التركيبة تدفع إلى الاعتقاد أن صنف التوظيف الكلامي مخالف للنطقي. وإذن فعلم الكتابة يبدو حبيس تصور الذي من جرائه تختلط لغة مع لغة متكلم بها، مبينة بحسب القواعد لنحو معين. لقد أبان ا. مييه Meillet أيضا، بعد سوسير، عام ١٩١٩ عن هذا الموقف: «لا يكفي أي رسم لتحويل اللغة خطيا أبسط مما تكون عليه بنية هذه اللغة. فيوجد الكثير من الكلمات حيث قيمتها لا تبين بوضوح بأي تمثيل خطي، حتى لو أعطينا للتمثيلات القيمة الأكثر رمزية. وخاصة البنية نفسها للغة فهي غير قابلة للإبانة عنها برسومات تمثل الموضوعات: لا توجد لغة إلا حيث يوجد مجموعة أساليب قواعدية.. وتقود بنية اللغة إذن حتما إلى تسجيل الأصوات؛ وأي تسجيل رمزي لن يرضي».

وفي وقتنا الحالي، وتحت تأثير الأبحاث الفلسفية ومعرفة المنطق واللاشعور، فإن بعض الباحثين يعدون مختلف أنواع الكتابة أنماطا لغوية ليست بحاجة حتما إلى تمثيل لفظي، مثلما كان يعتقد مييه Meillet، والتي تمثل تطبيقات دلالية خاصة مختفية أو متحولة داخل حياة الإنسان العصري. أن علم الكتابة، بوصفه مجالا جديدا، (وإلى وقتنا الحالي مجهولا في تخصصه) في الاستعمال اللساني؛ للكتابة بوصفها لغة، وليس بوصفها كلاما صوتيا أو سلسلة نحوية؛ الكتابة بوصفها استعمالا دلاليا خاصا والذي يجعلنا نلاحظ نواحي مجهولة من عالم اللغة الفسيح – علم الكتابة هذا يبقى إذن ليعمل.

الأصناف والعلاقات اللسانية:

عند عرضنا مادية اللغة الصوتية والخطية والإشارية، كانت لنا الفرصة لأن نبين وحتى أن نبرهن على أنها نظام مركب من عناصر وعلاقات، والذي بوساطته تنظم الذات المتكلمة الواقع، فضلا عن ذلك، نظام يحلله اللساني ويفهمه. إنه لمن الأهمية بمكان في هذا الفصل حول حسية اللغة، ولنحدد المعنى الذي نعطيه لمفهوم «الحسية»، أن نعين، ولو بإيجاز، كيف أن مختلف الأصناف والعلاقات اللسانية تنظم الواقع وفي الوقت ذاته تعطي الذات المتكلمة معرفة عن هذا الواقع المعرفي حيث الحقيقة مؤكدة بالاستعمال الاجتماعية.

سيظهر خلال هذا المؤلف الطرائق التي تبصرت بها مختلف الاتجاهات والمدارس اللسانية. ويلاحظ القارئ التعددية، وفي غالب الأحيان، تباعد الآراء والمفاهيم، الناتج عن مواقف المؤلفين النظرية لا عن خصوصيات اللغات المختلفة التي وضعت من أجلها النظريات. سنكتفي هاهنا بالإشارة، وبشكل موجز وعام، إلى بعض مظاهر البناء اللساني، ونتائجه بالنسبة إلى المتكلم وعلاقته بالواقع.

ينقسم علم اللسانيات إلى عدة فروع والتي تدرس بمظاهر عدة العناصر والأصناف اللسانية وعلاقاتها.

فالمعجمية تصف المعجم: حياة الألفاظ، معانيها وانتقائيتها، وترتيبها. ويعنى علم الدلالة –علم معنى الألفاظ والجمل– خصوصيات علاقات الدلالة ضمن عناصر ملفوظة. ويحمل النحو على أنه «دراسة الأشكال والأبنية». في حين أنه في وقتنا الحالي يؤدي تغيير علم اللسانيات وتجديده إلى محو حدود هذه القارات التي، تتداخل أكثر فأكثر، وتتمازج ويعاد تشكيلها في تصورات دائما جديدة وتطور كلي. ولو أخذنا على سبيل المثال مرحلة خاصة من تصورات، ليكن النحو، ينشأ عن ذلك أن هذا المثال لا يرتبط إلا بحقله المحدود، ولا يستطيع استنفاذ تعقيد مشكل الأصناف والعلاقات اللسانية.

لنتصور اللسان كنظام صوري، فاللسانيات تميز حاليا بين الأشكال اللسانية التي لها استقلالية (إنها تعني مفاهيم: شعب، قوت، أحمر..الخ) وأخرى هي نصف مستقلة أو على الأقل هي روابط (إنها تعني علاقات: «de» من في بِ عن، «a» لـِ إلى «ou » أو، زdontس الذي منه، التي منها، الذين، ما... الخ) وتسمى الأولى العلامات المعجمية، وتسمى الثانية العلامات النحوية.

هذه العلامات تترتب في قطع استطرادية لتعقد متعدد: الجملة،Proposition، الكلمة، الشكل (حسب ب.جيرو، في النحو، ١٩٦٧)

للكلمات زوائد (لواحق، أدوات تصدير، زوائد في وسط الكلمة) تسهم في تشكيل كلمات أخرى (أو دلالات ألفاظ) باقترابها من الجذر. هكذا غيّر Chang-er، تغيّر Change-ment، إعادة تغيير re-change الخ. وصنف من الزوائد، الحركات الإعرابية، «تحدد القانون النحوي للكلمة داخل الجمل (صنف، كيفية، ربط)»

تشكل الكلمات جملا اعتمادا على قوانين صارمة. ويمكن تحديد العلاقة بين الكلمات بنظمها، والنظم هو هو الفاصل في اللغات العازلة من مثل الفرنسية؛ في حين لا توجد أهمية نسبية في لغة معربة كاللاتينية. فحركة المد والروابط وخاصة التوابع، والموافقات والمباني، تحدد العلائق بين مختلف أجزاء الجملة.

إن النحو القديم، في معالجته الأصناف النحوية، يتبين: أجزاء الخطاب، الأنماط والعلاقات التركيبية.

وتتنوع أجزاء الخطاب في مختلف الألسن. فاللغة الفرنسية تسعة أجزاء: الموصوف، الصفة، الضمير، الأداة، الفعل، الحال، حروف الجر، الرابط، التعجب.

وتتعلق الأنماط بالأسماء والأفعال، وتعين وظيفتها وهي: العدد، الجنس، الفرد، الزمن، الحيز، صيغة الفعل.

إن العلائق التركيبية هي العلائق التي تدخل فيها الكلمات مميزة (كأجزاء الخطاب) ومصنفة (بمساعدة الأصناف) في الجملة. ويعد العلم الحالي أشكال النوع والكيفية هي أيضا أشكال تركيبية: وهي لا تعني أية دلالة خارج السياق، وليس لها شكل إلا داخل هذه العلائق التركيبية. وبمعنى آخر، فإنّ اللفظ لا يكون اسما أو فعلا إلا بحسب الدور التركيبي المحدد في الجملة، وليس لأنّه حامل في ذاته معنى خاص الذي يحتم عليه أن يكون «اسما» أو «فعلا». إن هذا الموقف النظري صالح بالنسبة إلى لغات الهندو–أوروبية، وتنطبق أيضا على لغات من مثل اللغة الصينية التي لا تملك قواعد صرف للكلام، حيث يمكن للكلمة أن تتحول بين أجزاء الخطاب (اسم، فعل، الخ) تبعا لوظيفتها التركيبية. وعليه فإن اللسانيات الحديثة تسعى إلى التقليص الصرف (دراسة الأشكال: الإعراب، الصرف، الجنس، العدد)، في حين أن المعجمية، وعلم الدلالة، والنحو يعنون بدراسة الأبنية، وتشكيل كل ملفوظ لساني دال كمشكّل تركيبي. هذه النظرية التي طورها تشومسكي في «النحو التوليدي»، والتي سنعود إليها.

الفاعل والمسند إليه: مبدأ–جذري (الفاعل) حيث نعطيه خاصية ما، حالة أو حركة (المسند إليه)؛

تشكل محددات الاسم أو الصفة، مع الفاعل، المكون الأسمي في الجهاز المفاهيمي عند تشومسكي.

وتشكل ملحقات الأفعال التي تنضاف إليه لتحدد المفعول أو ظروف الحدث، مع المسند إليه المكون الفعلي.

والسؤال الذي يطرح نفسه: هل أن هذه الأنماط تحدد العناصر والعلاقات اللسانية خصوصا، أو أنها على العكس من ذلك نقل لأفكار منطقية؟ لقد كان النحو، فعلا، حبيس الآراء المنطقية (الأرسطية) والتي فرضت ربط النحو بالمنطق بداية من العصور القديمة إلى اسمية العصور الوسطى، وخاصة في القرن الثامن عشر. وبات من الواضح اليوم أن الأصناف اللسانية، بعيدة أن تكون «طبيعية» لا تتوافق إلا في بعض اللغات جد محدودة، وكذا بعض الملفوظات، ولا تستطيع أن تغطي تعدد الأنماط والعلاقات اللسانية وخصوصيتها. ومن بين المصنفات البارزة التي استطاعت أن تحرر النحو من تأثير المنطق، كتاب درس نحو اللغة الفرنسية لـ ج. دمورات، وأ. بيشون .Damourette et E.Pichon (1911-1952): إنهما قد جددا دقة الأنماط الفكرية التي يسجلها الخطاب من دون إشكال التنظيم المنطقي في حين أن المشروع المنطقي يثبت، ويعطي المجال لنوعين من النظريات.

فمن جهة فإن علوم النحو التحليلي Les grammaires psycho - logiques كالتي عند م.ج جيوم M.G.Guillaume. حيث إن المؤلف يميز «اللغة» التي يسميها «ملازمة»، منطقة غامضة، ما قبل الاستلالية، أي ينتظم الكلام، من عملية تحقيق الفكرة، وفي الأخير من «الخطاب» أو «تجاوز» الذي أصبح بناء للعلامات اللسانية. وبالأحرى درس جيوم ما يسبق الخطاب، ويدعو هذا العلم «التحليل الميكانيكي» أو «التحليل التنظيمي». إن «الخطاب» بالنسبة إليه أو «التجاوز»، بهذه الأبنية تتشكل الأشكال النحوية، والتي تأمر النشاط الفكري (الملازمة).

ومن جهة أخرى، فإن نظريات منطقية حديثة: المنطق الرياضي، المنطق التركيبي، المنطق الموجه.. الخ، هي التي مكّنت اللسانيين من أساليب مرنة من أجل استنباط دور العلاقات في النظام اللغوي، من دون مغادرة الميدان اللساني أو مناشدة التنظير لفكرة ما قبل لسانية.■

ثقافات
مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية
THAQAFAT
A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates
(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	5 or equivalent
Gulf States	US $	20
Other Arab Countries	US $	15
Other Parts of the world	US $	30

For Organizations

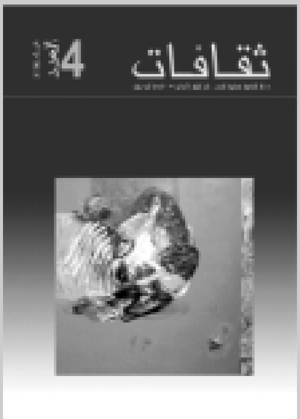
Bahrain	BD	15 or equivalent
Gulf States	US $	40
Other Arab Countries	US $	30
Other Parts of the world	US $	60

Subscribers will get a free book by Thaqafat for yearly subscription

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

Bahrain	BD	1
Gulf States	US $	5
Other Arab Countries	US $	3 or equivalent
Other parts of the world	US $	5 or equivalent

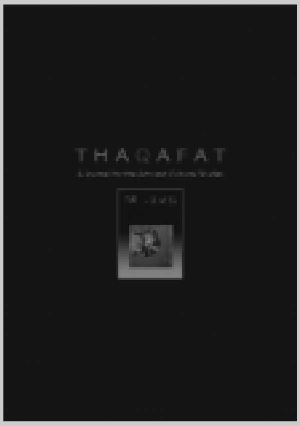


Front Cover:
Painting by Bahraini Artist **Omar Al Rashed**

Thaqafat No. 4 Uotom 2002

Contents

Back Cover



Symposium

Arts

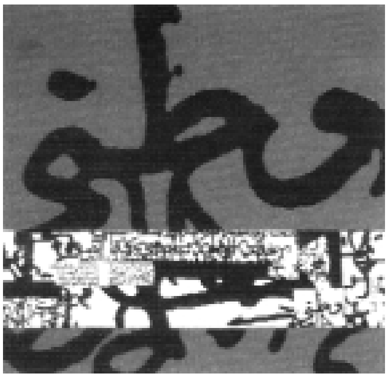
Studies in World Culture

Translation

Texts in French

Features

Studies



Painting by Bahraini Artist: Ali Al Mahmeed

Franchir la porte de la politique sous les arcanes de la culture

Le rédacteur en chef

Dans Thaqafat -dans le cadre de ce court éditorial, du moins- nous ne nous intéressons à la politique que dans la mesure où celle-ci s'entrelace avec la culture où conduit inévitablement aux horizons qui sont les siens ainsi qu'à ses espaces ouverts multilaté ralement.

Le temps n'est plus où Bahrein se craignait elle même et le bahreïnien craignait de se regarder dans le miroir de la politique.

Les intellectuels à Bahrein, pareils aujourd'hui aux mouettes, ces oiseaux de mer, contemplent chaque matin leurs visages dans les les premiers rayons de l'aurore, ils voient alors leurs rêves de la nuit et lisent dans les journaux, au petit matin de chaque jour nouveau, ce dont ils se sont entretenus la veille au soir, les nouvelles les concernant, les analyses qu'ils font d'une quelconque situation.

Leur pénible et longue soif ne s'étanche cependant pas facilement aux sources ouvertes à eux de la liberté. Ils la trouvent étroites pour contenir leurs rêves et point à la mesure de leurs ambitions. Ce qui est normal, car si ce n'était le rêve, nous serions tous devenus vieux.

Nous l'avons déjà dit dans le premier numéro de Thaqafat: Bahrein vit un temps nouveau, celui en lequel paraît Thaquafat avec le lever d'un soleil nouveau, rêvant avec ce soleil du jour où tout à Bahrein vivra ses plus beaux jours. Cette promesse historique vivifiante n'est autre que le premier chant de l'aube s'élevant au sein d'un Delmon mythique entrain d'humecter les lèvres de Gilgamesh avec l'eau de l'éternité, de lui caresser l'imagination avec son charme éternel et de répéter après lui ce merveilleux refrain inscrit sur la huitième tablette de son épopée:

Delmon est une terre immaculée et pure,
Où le soleil ne se couche point,

Ni l' homme ne vieillit, ni la femme ne blanchit.

Delmon est une terre immaculée et pure,
Où le loup ne mange point l'agneau.
Delmon est une terre immaculée et pure,
Où le corbeau ne croasse point,
Ni le lion ne déchire de proie.
Delmon est une terre immaculée et pure.

Nous sommes tous à Bahrein habités par ce plus beau des lendemains qu'annonce le livre de l'aube. C'est pourquoi nous ne considérons pas les significations du mythe comme faisant partie de notre passé révolu mais comme une partie de notre avenir et de notre lendemain le plus beau. Les mythes ne naissent pas pour mourir mais pour revêtir dans notre vie une forme de vie à eux.

Que la paix soit sur Delmon mythique, que la paix soit sur Delmon présent, que la paix soit sur Delmon rêve et lendemain le plus beau, car elle est en tout temps et en toute saison terre immaculée et pure.

Dans Thaqafat, je l'ai dit- nous n'évitons pes de faire de la politique par crainte de quelque chose qui nous en empêcherait; mais parce que la culture possède mille portes par lesquelles accéder à la politique autrement que par la porte princale. Voilà ce qui fait de la culture, de ses composantes, de ses champs et de ses domaines des portes innombrables permettant d'aborder la politique selon les lois de la culture et de la création artistique sans avoir à se plier à la lettre aux lois de la politique.

Cependant, et en dépit de tout, la politique reste dans tous les cas une partie intégrante de la culture. C'es pourquoi nous ouvrons parfois dans Thaqafat une porte ou plus par lesquelles pénètre la politique régie par ses lois propres.

En traitant dans Thaqafat de l'Iraq qui vit son épreuve présente, nous n'avons pu y voir un sujet politique pur et simple. L'Iraq représente -en effet- pour les arabes en général, et leurs intellectuels en particulier, une identité historique et culturelle enracinée dans leur être, dans leur vision du monde et dans leur expérience.

Aussi la dimension directement politique de l'Iraq ne nous a pas intéressé, malgré ce que contient chacun de nous sur le plan proprement individuel, de sentimnt politique et d' idéologie.

L'Iraq menacé d'attaques et de destruction, est pour nous, dans Thaqafat, l'Iraq de l' humanité, de la civilisation, de la création artistique, de la culture, de l'identité arabe. Voilà ce que vise l'attaque si elle prétend viser un tout autre aspect que ceux évoqués. Nous croyons aussi que ces composantes culturelles visées sont ce qui résistera à l'attaque maudite, ce qui rendra le soleil à l Iraq le sourire à ses enfants, la confiance et la vie dans la dignité à ses citoyens.

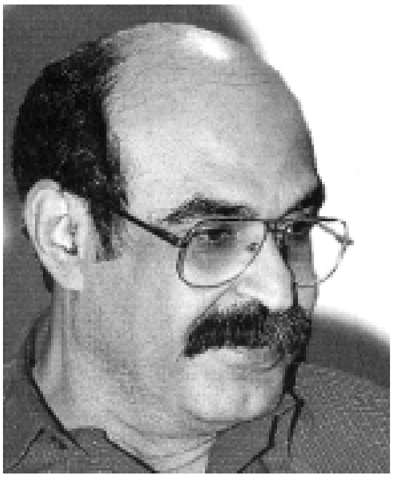
Pour cette raison, nous avons fait place dans ce numéro de thaqafat à l'une des composantes les plus importantes de la culture et de l'art en Iraq, à savoir la poésie. Nous lui avons consacré un dossier contenant un certain nombre de poèmes écrits par des jeunes poètes qui résistent à leur manière à l'aide de l' expression, de l'image, de l'invention poétique, de la construction bien faite et du rythme qui subjugue. C'est ainsi qu'ils font face au désespoir, à l'assiègeant, à l'isolement mortel et à la mort lente.

Ces poètes sont présentés par un éminent critique iraquien, poète aussi qui compte parmi les plus importants de l'âge de la modernité, dans sa génération, en Iraq et dans le monde arabe.

En plus de ce dossier nous faisons place dans ce numéro de Thaqafat à un certain nombre de textes de critique littéraire, d'interviews, d'œuvres, appartenant aux domaines de la poésie, de la nouvelle et de l'art figuratif, produits par des critiques, des nouvellistes, des poètes, et des artistes iraquiens.

Ainsi aurons-nous franchi la porte de la politique sous les arcanes de la culture. Car s'il n'est d'espace que celui des fleuves en ruine, comme il est dit dans l'introduction du dossier sur la poésie, il n'y a aussi de refuge que la poésie. Nous voici réfugiés dans la poésie et cherchant protection au prés de la poésie afin qu'elle soit une pierre dans le barrage inattaquable qui résistera au déluge des fleuves en ruine. ■

traduction: Ben Ammou Samira



Qassim Haddad

La tentation des labyrinthes.
Enfance de l'âge mûr, méchanceté des épanchements et sagesse de la folie.

Kamal Abu-Deeb

Aussi solide que la pierre, aussi subtil que l'affliction dans le regard d'une jeune fille amoureuse suivant des yeux la silhouette de l'aimé qui s'en va dans les ténèbres des distances; les yeux aussi perçants que l'aigle dans les hauteurs, aussi caressants que le canari chantant les primes beautés d'un printemps qui vient; il voit ce qui ne peut être vu et dit ce qui ne peut être dit. Quand il se tait, son silence est frisson du tonnerre se renfrognant par-dessus les orgueilleux sommets. Fait-il lire la pierre, la voici, entre ses mains, magie d'un flot de rhétorique et d'éloquence, mais aussi forêt d'énigmes, tentation du désir de violer, de l'extase de s'introduire et de la béatitude de pénétrer profondément.

Son langage est ardeur d'une férocité qui frappe puis remonte jusqu'à l'endroit d'où l'âme se répandra; et qui se déchaîne là d'où gicle le sang des artères extrêmes dedans le cœur. Elle ne connaît ni trêve ni exception; elle n'a ni accoutumé ni apprivoisé; elle ne se soumet ni ne dissimule. Elle profane tous les saints et s'introduit -tel le jour dans la nuit, telle la main de l'amant dans le corps de l'aimée- dans tout ce qui est clos et inviolable. Elle nomme la sainteté mur dressé face à la lubricité de la découverte, la prétention à la sainteté faute, le froc de l'innocence masque et l'assujettissement à ce qui est et à ce qui a cours trahison de la sainteté d'un sanctifié unique qui n'a point son pareil: l'avidité de liberté, de connaissance vierge et de péché splendide.

Un poète qui résume l'essor de la vie arabe- au temps de la fertilité et de l'abondance- son éclat, son mal de création, de liberté, de dignité, de libération de soi et de libération de l'autre (libération de l'homme du nœud coulant du pouvoir despotique, libération de la terre de l'asservissement à l'envahisseur, libération du présent de la pesanteur du passé, libération de la langue et de la poésie du joug du déjà dit, du redit, du croupi), mais aussi ses effondrements, sa fragmentation, son abdication, ses frustrations au long d'un demi-siècle, le plus sagace de son histoire moderne -si histoire moderne elle a- le plus profondément tragique, coercitif, oppresseur et complice de l'étranger, du colonisateur du, scissionniste et de l'intrus. Il écrit une histoire en la langue du sang : de l'aventure de la rébellion, du refus et de la révolution -à travers la prison, le silence et la censure de soi- aux effondrements que sont le désintérêt pour les questions majeures et le repli sur les préoccupations du soi terrassé, reclus, esseulé, renfermé sur son hurlement glacial, enfin à chanter la richesse, la splendeur et la grâce, mais le renoncement, mais l'oppression, mais le tarissement qu'il y aux sources de la solitude et de la réclusion.

Il figure dans une constellation qui édifia pour la poésie arabe une gloire égalant celle de son histoire immémoriale, la dépassant même du fait qu'elle fit entrer la poésie arabe dans le domaine de la poésie du monde à l'instant même de sa production, non point après des siècles d'infortune et d'attente amère.

Qassim Haddad est sorti des ruelles de Moharraq -dont la langueur des méandres brûle le cœur du cœur et submerge l'âme par le goût amer de la pauvreté et du dénuement-armé du désir de découvrir, de l'extase d'explorer et d'une promesse obscure d'arriver, balbutiant ses mots, le sang agité, ébranlé par les tourmentes de l'angoisse. Il parvint, après la mauvaise fortune des années, à monter aux tribunes de la poésie de par le monde: de Manama au fin fond des continents et d'un regroupement de compagnons blatérant -dans l'extase des commencements à "Delmon"- avec un accent bahrénien chaleureux, au labyrinthe de ceux qui parlent toutes les langues confondues de Babel mais entendent le langage du cœur et les frémissements d'un poète qui leur ouvre des voies ayant la tendreté des hymens et la viscosité du sang rutilant sur des lèvres qui gercent par l'écrasement de l'homme et l'effondrement de ses rêves. Une seule ambition lui est encore possible: que cette poésie atteigne par ses mains, et par celles de ses pairs, de ses congénères et de ses successeurs, l'espace des voies lactées.

Quassim Haddad est -il se peut- entre les poètes de son temps, celui de l'humanité la plus profonde, à l'enfance la plus violente, à l'innocence la plus excessive, aux lamentations les plus tristes, le plus épris du mystérieux de l'existence et des ténèbres de l'âme. Il est, entre les poètes de sa génération, celui qui s'insinue le mieux dans la poésie de ceux qui lui succèdent, le plus apte à durer pour se dissoudre dans le courant principal constitutif d'une histoire future de la poésie arabe où resplendissent les labyrinthes d'une modernité sur les autels de laquelle se répandit le sang des offrandes, et se joindre à ses autres étoiles dans le fleuve de la pérennité qui d'habitude forge la mémoire de la culture, les trésors cachés de la nation et les caches de ses aspirations qui défient l'anéantissement tant qu'elle n'est pas anéantie elle-même et que ne l'a pas emporté le vent disséminateur. Il est beau à faire mal ce "huître" qui a mûri dans les tréfonds de la mer de Bahrein et qu'agitent les perles les plus pures et les plus immaculées.

Sa poésie a les flammes d'un feu dans des déserts sans brise quand il écrit sur la liberté, sur le combat de l'homme pour la grâce de la dignité, la noblesse de l'avenir et la grandeur de la patrie ou sur la lutte des assujettis, des opprimés et des sans-patrie.

La tournure de ses phrases a le soyeux de cils longs à n'en plus finir au-dessus des yeux assassins d'une Bédouine se pavanant dans les brocarts du Yémen, colliers de perles du Bahrein autour du cou, dominant -gracile- le vaste espace, aux portes grandes ouvertes de sa tente.

Il a l'éveil du matin sur les pétales d'une rose rouge sombre dans une île s'abandonnant aux caresses de la mer léchant les contours de son corps ambré quand il dessine la carte du corps et pénètre les mystères tentateurs de sa splendeur.

Il a un éclat rustre, une tendreté blessante, une méchanceté qui atteint au fond, autour du cœur, tant est abondante l'af-

fection qu'elle exsude, et la sauvagerie des éjaculations de mots qui s'interpénètrent. Il déborde des hurlements d'un délire fauve qui décrie l'abjection du monde, son exécrable perfidie, la crudité de sa non-justice et le hasardé de ses valeurs. Il célèbre -cependant- dans toute chose le beau, le bon, le suave et ce qui regorge de douceur de tendresse de splendeur et de noblesse

Il est la chose et son contraire: l'amour serti de la viscosité de la haine, le hurlement tapageur trempé dans les effusions silencieuses de ceux qui souffrent, l'enfance exsudant la sagesse de l'age mur et la pierre suintant douce et suave; il divise et unit, détruit et construit et il a des écailles aussi douces que le ferme glissant de seins vierges. C'est aussi un artisan qui se fond en innéité, un sculpteur qui ne connaît pas de ciseaux, un assembleur de perles dont les doigts n'ont pas même touché un fil. Oui, certes ! Il est la chose et son contraire: le poète qui construisit sa tombe dans la fleur de l'âge, n'en pénétra pas les profondeurs mais se dressa, stèle funéraire, emplissant de ses hurlements le monde, écorchant la quiétude de son silence et chuchotant à une femme au teint sombre: Que tu es belle! Les primeurs de l'âge ont déjà point. Les délices de l'amour ont -ici- bourgeonné, et les primes beautés des commencements. Sois avec moi un fruit qui a mûri dans les puits des veines et dans les ténèbres du sang bas et lourd.

Oui, certes! Il est beau à faire mal celui-ci qui est sorti des villes traîtres pour leur dresser un autel sur lequel elles expieront leurs péchés, faisant -en repentir- offrandes et dons de fleurs d'amour et d'huîtres de promesse. ■

(Traduction : Ben Ammou Samira)

Que la pluie abreuve "le tombeau de Qassim" (1)

Abdulkarim Hassan

1-Autour du tombeau tombeau:

**"Le tombeau de 'Qassim'
précédé de l'index des tribulations
suivi du paradis des erreurs"**

Le titre triplement évocateur retient l'attention. Il signifie par la graphie beaucoup plus qu'à travers la lecture.

La lecture, j'entends celle qui déclame, risque de passer sur "le tombeau" -situé selon les deux successions, narrative et logique, entre les tribulations et le paradis- sans marquer ni remarquer l'importance que l'écriture accorde à celui-ci en le plaçant en début de titre.

"Le tombeau de 'Qassim' en tant que graphème invite à croire qu'il intitule la totalité du livre -"kitab" en arabe. Par "kitab" nous entendons le "maktoub" -nom du patient dérivé du verbe "kataba", écrire- l'écrit au degré zéro, c'est à dire les "souhof majmou'ah", les feuillets assemblés, selon la définition du" Lisan al 'arab" - dictionnaire et langue des arabes, le titre de ce dictionnaire à prétention exhaustive renvoie en effet aux deux signifiés à la fois .

A examiner le graphème de plus près, "le tombeau" se réinscrit dans la totalité du titre. Il paraît sous un jour nouveau: porteur d'une autre intention, celle d'intituler une partie de l'écrit, non sa totalité. Le tombeau écrit vise

cette ambiguîté, ce supplément que porte l'écriture, avec lequel elle enrichit l'écrit, y supplée à un manque, renverse l'ordre de ce à quoi elle supplée et le remplace parfois.

La graphie qui procède par gros caractères dans la première ligne, rapetisses dans les lignes deux et trois, ce faisant, elle donne le "tombeau de 'Qassim' comme intitulant la totalité du livre, mais sa partie médiane aussi et dans le même temps. Nous reviendrons au tombeau.

Quant à "l'index" des tribulations qui précède la tombe, "fihris" dans le texte arabe, il en est dit dans "la langue des arabes "(lisan al 'arab, titre surdéterminé du dictionnaire) qu'il est " un supplément placé au début d'un livre, dans lequel sont cités ce que contient le livre comme sujets, personnages connus, chapitres ou parties classées selon un ordre donné"; le mot "fihris" est emprunté au persan.

Les "tribulations" se présentent dans le texte classées de 1 à 158. Nous ne devancerons pas l'analyse en posant le problème de la classification des "tribulations" dans le texte ni de l'ordre selon lequel elle a été faite. Nous faisons cependant remarquer que les tribulations précèdent le tombeau qui sépare celles-ci du paradis, "al jannah" en arabe.

Voyons ce qu'il en est du paradis, "al jannah" dans le texte arabe.

"Al jannah -le paradis- est la demeure des délices dans l'arrière monde" ainsi la définit "al lisaan", "la langue" (sous-entendu, celle des arabes). Tels sont aussi les sèmes qu'évoque ce signifiant chez le lecteur.

Sommes-nous pris au piège - 'Qassim' nous y a-t-il conduit? - du discours théologique qui essaie de réinvestir un domaine qui l'a marginalisé -la poésie-, en investissant un texte pour s'y centrer sous forme de structure qui le génère, celle constituée par les relations qu'entretiennent les uns avec les autres les tribulations, la tombe et le paradis.

Le paradis, "al jannah" est cependant "jannatou akhta-in", un paradis d'erreurs et/ou de péchés.

"Al akhtaa" est le pluriel à la fois de "al khata-ou" et de "al khit-ou" ; "al khit-ou" signifie "le péché ou le péché prémédité" quant à "al khat-ou" qui est dit aussi "al khataa-ou", il renvoie à l'action qui n'a pas été prédéterminée et signifie le contraire de "al sawaab", de ce qui est juste. Il est dit dans le "hadith", le corpus des traditions orales du prophète: "sont pardonnés à ma communauté l'erreur et l'oubli".

Le paradis, "al jannah" -qu'il soit "jannatou akhta-in", avec "akhtaa" comme pluriel de "khit-oun" péché, ou "jannatou akhtaa-in" avec "akhtaa" comme pluriel de "khta-oun", erreur- est -à cause du génitif- dépourvu dans les deux cas de tout rapport avec l'au-delà. L'erreur et le péché font descendre le paradis dans l'ici-bas et le transforment en "verger planté de palmiers et d'arbres" c'est à dire en "une terre plantée d'arbres fruitiers, ou (en) des palmiers entourés d'une clôture, ou (en) un jardinet planté de palmiers éloignés les uns des autres entre lesquels on peut pratiquer une culture quelconque", selon -toujours- la définition du "lisaan".

Le paradis des erreurs/des péchés, "Jannatou al akhtaa", est donc cet espace clos -parce que clôturé- où abondent les erreurs, "al khit-ou", où poussent et fructifient les péchés, "al khata-ou". C'est la demeure des délices où l'individu se délecte de ses erreurs et de ses péchés.

Nous reviendrons au paradis.

Le titre dit: "tombeau de 'Qassim', précédé de l'index des tribulations suivi du paradis des erreurs/péchés"; nous lisons dans l'ordre selon lequel le tombeau succède aux tribulations puis le paradis à celui-ci une relation de cause à effet. Rappelons à ce propos que dans le rêve "la causation est représentée par une succession: soit succession de rêves soit transformation immédiate d'une image en une autre" [(2)].

Il va de soit que nous ne procédons pas ici à l'analyse d'un rêve mais à celle du titre d'un livre écrit par un poète, mais prosateur aussi. Le rêve et ce texte de trois lignes ont cependant ce ci en commun: tous deux ont opté pour l'image comme moyen d'expression ; ce qui autorise une lecture du titre du type: les tribulations sont la cause du tombeau de 'Qassim' qui à son tour est la cause du paradis des péchés/erreurs.

Que le "qabr" -tombeau- signifie l'action de mettre au tombeau, d'ensevelir-" dafana" en arabe- ou qu'il signifie le lieu dans lequel on ensevelit le mort -la forme morphologique "qabr" étant à la fois celle du nom verbal et du substantif; le verbe "dafana" -ensevelir- signi-

fie dans les deux cas “cacher, dérober aux regards; de là enterrer, ensevelir” (3)

Au bout de ses “tribulations”, ‘Qassim’ se serait caché, il se serait dérobé aux regards pour se délecter de ses erreurs/péchés?

Au bouts de ses “tribulations, ‘Qassim’ “s’en serait allé toujours devant soi, sans s’écarter à gauche ou à droite” -un autre sens de l’arabe “dafana” ?

“Le tombeau de ‘Qassim’” intitule la totalité du LIVRE, je veux dire les trois livres qui constituent le LIVRE, mais il intitule aussi et en même temps le second des trois livres.

En tant que titre du livre dans sa totalité, il dit: voici le tombeau de ‘Qassim’. Il pointe ce faisant vers la totalité du livre , dirigeant nos regards vers où se trouve ‘Qassim’ qui “s’est caché et s’est dérobé aux regards”. Il dit, implicitement du moins, que ‘Qassim’ est présent tout au long du texte tripartite ayant dans chacune de ses parties ses manifestations qui le cachent et le dérobent aux regards.

Nous reviendrons au tombeau en tant qu’il intitule le livre médian, celui précédé de “l’index des tribulations” et suivi par le “paradis des erreurs/péchés” ; nous y reviendrons pour l’interroger sur ce “lieu où ‘Qassim’ est enseveli/s’est enseveli, s’est caché et s’est dérobé aux regards, pour nous demander où se trouve ce lieu et de quelle nature il est.

2- Devant la porte du tombeau:

“**Silence.**
On dirait ‘Ibn Manzour’ en train de commettre son péché mortel
Quand il passait sa vie à aiguiser la langue des arabes
Et à fourbir pour eux la langue”.

Le silence qui nous reçoit à la porte du tombeau, du livre dans sa totalité alors que nous y pénétrons à la recherche de ‘Qassim’ qui se cache dans ses manifestations, sourd de la tombe et se déploie alentour parce que l’émule de ‘Ibn Manzour’, ‘Qassim’ l’écrivain -écrivain au degré zéro- s’y livre à son péché mortel: aiguiser la langue des arabes, non pas le dictionnaire mais la langue arabe dont le signifiant a été emprunté par un autre référant, le dictionnaire du même nom- et polit la langue pour eux.

l’aiguise-t-il; la voici à son tour pierre à aiguiser/aiguisoir de l’entendement qui affine celui-ci.

La polit-il; il la montre mangée de rouille puis lui redonne un lustre que l’usage a terni.

Le péché mortel de ‘Qassim’ est l’écriture aiguisée qui aiguise. ‘Qassim’ l’ayant affûté, elle défie toutes et tous à part ceux qui s’en remettent à elle pour aiguiser leur entendement...d’où les tribulations du lecteur pris a son tour par les tribulations de ‘Qassim’ en refaisant son chemin de la passion.

Le péché de ‘Qassim’ est aussi l’écriture polie, fourbie, lissée, porteuse du risque de faire glisser et de faire patiner, celle dans laquelle le lecteur ne trouve point d’aspérités aux quelles s’accrocher ni de points d’appui.

Son péché est l’écriture dense/massive “qui fait solide” -” mousmatah” en arabe, l’adjectif est dérivé du verbe “samata” qui signifie se taire, réduire au silence, le silence que nous avons vu régner devant le tombeau et se déployer au dedans, l’écriture compacte -” moudmajah” en arabe, l’adjectif est synonyme de “mousmatah”, il est dérivé du verbe “admaja” qui appliqué à l’écriture signifie à la fois faire des belles phrases et rendre le propos obscur, incompréhensible -comme si ‘Qassim’ se cachait dans l’écriture et se voilait avec l’écriture. Quant à l’adjectif “mousmat”, il est dit de ce qui est solide, massif, sans fissures par lesquelles on peut l’y pénétrer.

Nous n’émettons point ici de jugement de valeur sur la poésie de ‘Qassim’. Nous ne faisons que déployer les sèmes à la fois nucléaires et contextuels propres aux deux verbes “shahatha”/ aiguiser, et “saqala”/ polir.

Le tombeau de ‘Qassim’ est double. Il est le livre au quel nous a conduit la première ligne du titre écrite en caractères plus gros que ceux des deux lignes qui lui succèdent ; une graphie qui éclaire cette ligne d’une lumière éblouissante rendant le regard aveugle à ce qui lui succède, faisant qu’on puisse y lire “ce ci est le tombeau de ‘Qassim’ en faisant apparaître en surface le sujet de la phrase nominale, occulté par les transformations de la structure profonde.

Le tombeau de ‘Qassim’ -titre du second livre constitué de la totalité du texte- est ce tombeau dans lequel ‘Qassim’, au bout de ses tribulations, s’est caché, s’est dérobé aux regards afin de se délecter de ses péchés.

C'est le péché mortel de 'Qassim' qui nous y conduit, cette "khati-ah" ce péché qu'il commet dans un silence qui ne règne aussi parfait qu'à l'intérieur des tombeaux. "Al khat-ah" est synonyme de "al khti-ou" et a pour pluriel "khataayaa".

'Qassim' caché, dérobé aux regards se délecte de péchés; et 'Qassim' dans le silence-tombeau, le silence de l'exergue, se délecte d'écrire.

Ecrire est donc le tombeau de 'Qassim', écrire est le voile de 'Qassim' qu'il prend pour se cacher, écrire est ce dans quoi il se dérobe aux regards, son ensevelissement et son suaire; après les tribulations, il s'y réfugie tombeau et paradis à la fois.

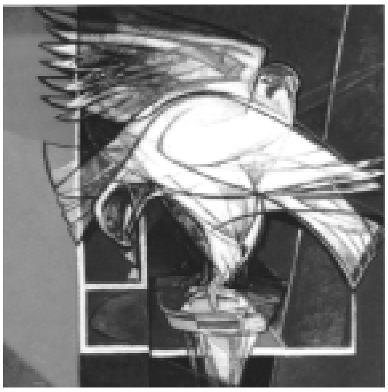
Le double tombeau de 'Qassim' est l'écriture en tant que pratique, mais aussi le livre en tant qu'écrit. Dans la première sont son malheur et son bonheur, et dans le second sont les masques derrière lesquels il se dérobe aux regards de ceux à qui le ciel n'a pas fait don de la grâce des péchés.

Nous avons franchi la porte du tombeau, nous voici à l'intérieur du tombeau pour nous frayer un chemin dans le livre, chemin qui nous mènera à l'écriture...■

Traduction: Ben Ammou Samira

1) Le texte traduit est extrait de l'article intitulé "Souqyaa li 'qabri 'Qassim' . "Majallat al Bahrayn al thaqaafiyah". Numéro 19. 1999
2) S. Freud, "L' interprétation des rêves". p 272
3) Kazimirski, "Dictionnaire arabe - français" qui suit le "lisaan"- à "dafana".

Texts in French



Painting by Bahraini Artist: Badi' Bubshait

Qassim Haddad...
à peu de choses près.

Qassim Haddad

Je pose le miroir sur la table, j'ouvre grand les yeux et je me demande: qui peut bien être cette personne? C'est à peine si je la reconnais. Je recours à plus de miroirs. Voici que se multiplie devant moi la même personne; elle prolifère, tel l'écho, cette cathédrale des montagnes. J'imagine alors que je suis en mesure de décrire la personne; c'est Qassim Hadddad... à peu de choses près. Je vis depuis les débuts de sa " liaison" avec l'écriture un enfer qui ne connaît point de répit. Le monde de la littérature nécessite-à ma connaissance-une part de quiétude, de

sérénité ou du moins de confiance en soi; tendis que cette personne ne trouve le repos en aucun endroit, que la vie- de par sa forme même- ne la comprend pas, et que-ce faisant- elle ressemble à un fol aveugle qui cherche dans la pièce obscure un soleil qui n'existe pas. Elle ne se fie à aucune direction, ne se fixe en aucune région et n'a pas confiance en ce qu'elle écrit. Elle appelle les écrits qu'elle achève "exercice ultime de la mort dans une vie insupportable".Chaque jour et face à chaque nouvelle expérience, il semble qu'elle écrive pour la première et dernière fois simultanément. C'est un corps qui tremble, un enfant effrayé qui va au loup. Souvent, je l'ai laissée seule dans la chambre, malade, agonisant presque. Cependant, lorsque je la retrouvais le lendemain, elle posait un texte devant moi et attendait comme un mendiant ma réaction. Elle sanglote -on dirait un mort qui se pleure lui-même. A peine ai-je prononcé le mot, qu'elle récupère sa santé et saute comme un démon, prête à la vie, on la dirait en train de naître. Malgré son aspect externe qui donne à croire à une personne posée, c'est une frivole de première classe. Elle voit dans les choses du monde une énergie prisonnière qu'il faut sortir de ses gonds, elle ne laisse aucune chose telle qu'elle est; dans le texte, il faut, en effet, que les choses atteignent un extrême. Elle travaille sur l'écriture comme quelqu'un qui construirait son corps et son âme avec des mots. Elle pose devant soi les cartes routières, mais lorsqu'elle entreprend d'écrire, elle oublie tout et formule quelque chose qui n'a rien à voir avec les cartes ni avec les routes. Elle va au texte comme celui qui s'est égaré sur une terre inconnue et qu'on ne peut point retrouver. Puis, le soir, elle pose sa tête sur mon épaule et se met à pleurer parceque les mots ne lui obéissent encore pas. Elle écrit comme si elle était en train de naître, comme si elle était en train de mourir. Eprise de désespoir, comme si l'espoir constituait pour elle un danger; je lui dis que l'écriture est une sorte d'espoir qui jaillit dans le monde. Elle exagère alors son obstination à désespérer, comme quelqu'un qui se protégerait contre des chimères que personne d'autre n'aperçoit. On ne sait jamais si elle débauche l'écriture ou si l'écriture dirige ses prières. Je me suis fatigué avec elle, et je me suis fatigué d'elle. Plus elle avance en âge, plus son désir de contradictions empire, et elle se met à se comporter comme une jeune écervelée. Son corps plie sous le poids de l'âme se déchaînant et débordant, tel un feu sur le poêle. Combien d'aventures n'a-t-elle pas revendiquées alors que je n'ai jamais rencontré plus timoré qu'elle. Elle prétend s'enfoncer dans la nuit du texte, alors qu'elle ne craint rien autant que sa frayeur des endroits sombres. Elle se prétend dédiée aux vagues de l'expérience, elle qui n'a jamais su nager. Elle est habitée par une mystérieuse perte des choses qu'elle aime. Que puis-je faire pour elle? Cette personne est emplie de contradictions. Elle est réputée avoir mené les formes les plus extrêmes de la vie, alors qu'elle risque de périr au moindre souffle de vent passager. Elle affecte la solidité, elle, l'être fragile à force de sensibilité quotidienne. Pourquoi faut-il que je sois le compagnon d'une personne aussi mystérieuse? Son cœur est un enfant qui entre en adolescence et parle comme un sage. Elle meurt un peu; je la crois malade et l'amène chez le médecin de l'âme et du corps. D'un signe de tête on me dit -et tous de le redire-que c'est en vain. Son cas est désespéré. Il faut lui asséner le coup de grâce, comme au cheval aux membres brisés. En route vers la maison, elle se cabre et m'échappe, fuyant vers les steppes. C'est à peine si j'ai de ses nouvelles. Puis, le lendemain, elle me réprimande afin que je lise son nouveau livre. Quand je lui signale des ambiguïtés, elle sourit, méfiante, et dit: S'ils entendaient le sens, ils déclareraient mon sang licite. Sa capacité de métamorphose me laisse perplexe. Elle n'a qu'une image, le miroir ne dévoile pas, toutes les fois, une personne que je connais. Chaque fois que je multiplie pour elle les miroirs, elle se révèle être une autre personne. Ni je ne fais confiance à ses visions, ni elle ne répond à mes supplications d'arrêter. Il n'est pas facile de vivre avec une personne qui ne sait rien faire de mieux que de tromper les autres sur les chemins qu'elle prend. Elle doute de tout et ne voit dans l'écriture que des lamentations noires aux mains d'un être aveugle conduisant au troupeau qui s'enfonce dans le sommeil vers des rêves proches des cauchemars.

Je la prescris comme remède à une tête bien portante afin que celle-ci attrape sûrement une migraine. Tu dois éviter ses pièges

posés aux détours du chemin. Tu ne manqueras pas de raison d'enrager, une fois que l'un de ses textes est passé entre tes mains. En un sommeil et en un rêve elle traverse le repos des autres et leur donne plus d'angoisse endémique qu'il ne leur en faut. Volubile sans hésiter, elle dit éloquemment d'une langue bien affilée qui ne fourche pas: le paradis est à portée de main; et tu n'as qu'à croire aux taquineries du cadavre, alors qu'il traverse élégamment vers ton lit, parce que là est ton cadavre. Mais chaque fois qu'elle se lance dans son discours sur la véracité, je pose la main sur le cœur car ses mensonges sont innombrables et tu n'en trouveras point qui raconte les mensonges d'une aussi charmante véracité qu'elle le fait. C'est elle qui m'expose à la colère des autres déclarant désapprouver un poète frivole de cette espèce. Que vais-je lui faire? Que puis-je vraiment faire à une personne qui ne me prend pas, mais qui non plus ne m'abandonne pas? Chaque fois que j'essaie de la persuader de nous entretenir et de nous entendre quelque peu, elle déclare: Je ne suis pas d'accord avec toi et ne suis pas prête à l'être. Familière et farouche à la fois, comme si elle écrivait le texte, non pas pour être en communication avec les autres, mais pour se couper d'eux et s'en aller, et en cela elle exagère et s'en vante. Elle est, dans le fond, beaucoup plus féroce qu'elle n'en a l'air. Aventurière en matière d'écriture et conservatrice dans la vie, son texte est beaucoup plus progressiste qu'elle. Je lui parle de ce paradoxe, elle lève les épaules et dit: Peu importe cela, je ne suis pas toi, je suis un autre." Elle a beaucoup d'amis et ses ennemis sont innombrables. Elle n'a de cesse de répéter que tant qu'il n'est pas possible de se faire de nouveaux amis, il faut conserver ses ennemis anciens. Son don de se créer des amis est inégalable, mais elle ne renonce pas facilement à un ennemi. Elle déclare qu'il est plus facile de transformer un ami en ennemi que de gagner à soi un ennemi. L'ennemi entretient -d'après elle- un rapport plus sincère que ne fait l'ami, peut être parce qu'il est plus net et plus franc. L'ennemi ne regrette pas d'être ce qu'il est. L'ami regrette parfois d'être ton ami. Elle fuit donc tous les endroits pour rentrer chez elle. Hors de la maison, un sentiment de danger la menace en permanence. C'est pour quoi elle aime l'idée de voyager, mais ne supporte pas en réalité les voyages. A peine le soir la surprend-il loin de chez elle, qu'elle est prise d'une frayeur étrange et qu'elle se comporte comme le ferait un animal blessé et traqué. Quelques heures après le début du voyage, elle est envahie par le regret d'avoir commis une pareille bêtise. Je ne sais vraiment pas d'où lui vient cette capacité de faire de la poésie, alors qu'elle vit dans un tel état d'insécurité. Je lui ai posé une fois cette question. Elle m'a regardé avec colère et a dit: Celui qui est dans la quiétude ne fait pas de poésie, il ne craint rien et point ne l'atteint ce tremblement interne qu'on ne peut expliquer. J'écris la poésie parce que j'ai peur et que je suis en danger perpétuel. Seule la poésie me protège contre le monde. Tu ne connais pas ça par ce que tu ne ressens pas la perte des choses perdues. Plus d'une fois elle a pensé au suicide, mais n'a point trouvé de temps pour l'accomplir; du moins le prétend-elle. Je sais qu'elle est trop lâche pour le faire. Elle n'ose pas vivre, que dire alors de mourir. L'engouement qu'elle a pour les suicidés et les fous est suspect. Peu-être continue-t-elle à exceller à se fondre dans les autres créatures. J'ai souvent craint de me réveiller le matin et de ne pas la trouver "dans" la vie. Elle se délecte de cette peur qui me domine, comme si elle se jouait de quelqu'un d'autre. Imaginez quelqu'un qui se réveille pour se retrouver exister sous la forme d'un suicidé. Je ne supporte pas cette idée, mais ne peux non plus me débarrasser de ce compagnon qui se joue de moi et prétend que je suis lui.

C'était Qassim Haddad...à peu de choses près.

Il m'a semblé l'avoir vu dans ces miroirs alors qu'il était confondu avec le mercure.

Me voilà certain de ne point le connaître. Peut-on prétendre se connaître soi-même? ■

Traduction: Ben Ammou Samira

Texts in French

Essayer d'évaluer la distance qui sépare la personne du texte

Qassim Haddad

1

Il doit y avoir plus d'une manière de parler d'une expérience. Je ne les connais pas -presque toutes, du moins- et vous prie de m'aider dans ma perplexité maintenant que je vous propose une de ces manières que je ne connais pas. Quelque chose me pousse à croire que ce qui nous arrive au cours de l'enfance est cela même que nous retrouverons tout au long de la vie et chez la personne et dans le livre. Le poète fait -en effet- connaissance avec la langue pareillement à l'enfant ébloui par cette grâce qu'est la vie, mais effrayé par elle au même instant. Commençons par une histoire que j'aimerai vous raconter ; peut être est ce là la soirée des histoires.

2

J'étais dans le primaire, aux environs de1957, quand le professeur d'arabe a remarqué mes essais en matière de rédaction et l'engouement que j'avais pour les mots nouveaux. Afin d'éviter mes questions répétées concernant la signification des mots, il m'a conseillé de recourir au dictionnaire, et m'a indiqué -si mes souvenirs sont bons- le "Mounjid al talib" par le Père Louis Maalouf.. J'ai acheté le dictionnaire, et -fier de moi- je suis allé la semaine d'après voir le professeur. Celui ci remarqua que je mettais un marque-page dans les replis du livre. Il me demanda ce qu'il en était et sut que j'avais commencé à lire le dictionnaire depuis la première page et que j'en ai parcouru une partie comme on ferait de n'importe quel autre livre. Il rit en m'expliquant que ce livre n'est pas un roman et que l'on y recourait uniquement en cas de besoin.

Je ressemblais à quelqu'un qui avait trouvé un beau trésor de mots et j'ai traité le dictionnaire comme un texte qui mérite l'étude continuelle. Cette anecdote me revient pour deux raisons:

Premièrement, pour croire à l'existence d'une sensibilité mystérieuse qui s'était formée chez moi depuis les commencements: un engouement pour la langue en tant que beauté pure.

Deuxièmement: parce que je sens que parler de l'expérience poétique ne peut que recouper les deux éléments langue et rythme et donc la forme de l'écriture en tant que style de vie de la personne et du texte à la fois.

Cependant, tout ce que je dirai ici fait partie d'un dialogue que j'entrepris et continue à entreprendre avec moi même, pareil en cela à celui qui questionne son expérience, usant de mécanismes qui oscillent entre tantôt le doute profond et tantôt l'excessive confiance en soi.

3

Je ne suis pas un fanatique d'une manière donnée d'écrire et ne vois point dans les formes des frontières.

Créer différemment qui est le propre de chaque expérience est ce qui donne au texte sa liberté perpétuelle et sa particulière beauté. C'est aussi ce qui mènera l'écriture à réduire la distance séparant les genres littéraires, à en dépasser les frontières établies et fixes, pour aller vers le texte ouvert. C'est pareille expérience qui m'a donné un plus du plaisir qu'offre la découverte visionnaire.

Dans l'expérience qu'est le texte "Al jawashin" écrit en collaboration avec mon ami Amin Salih, nous avons opté pour une forme d'expression gorgée de découvertes. A vous d'imaginer la rencontre d'une expérience venant du poème avec une autre qui vient de la narration propre au nouvelliste; deux expériences contribuant à l'écriture d'un texte différent des deux genres établis. Ce ci nous procura beaucoup de plaisir et fut d'une exubérante beauté. Nous sommes sortis de deux rêves pour aller vers un troisième.

Nous étions comme dans un va et vient dans les différentes pièces d'une même maison: la maison de l'écriture.

Quand je reviens -dans mes écrits- aux débuts de ma révolte contre les limites de la condition artistique du poème, celle représentée par cette tendance précoce à essayer de découvrir la poésie dans la prose, je trouve que les essais que sont certains poèmes des deux recueils "Khouroujou rasi al hussein e mina al moudouni al khainah" et "al damou al thani" dénotent un malaise artistique que je ne percevais pas à l'époque; qui s'est cristallisé par la suite -à partir des recueils "Qalbou al hubbi" et "Chazhaaya"- dans une révolte contre l'emploi des groupes rythmiques. Je tends maintenant à voir dans ces expériences une étape fondatrice de ce qui pourrait être considéré comme un malaise à la recherche des horizons de l'expression poétique.

La question du classement selon les genres a constitué pour moi -au début- des limites qui incitaient à la transgression. J'ai travaillé -dans le contexte de la pratique littéraire- sur ce qui me libèrerait de ces frontières. Je pense que ce fut là un doute rigoureux qui porta profit à cette expérience. Car depuis que je me suis heurté au terme "poème en prose" je n'ai plus fait confiance aux classifications en cours. Il y a en effet dans la critique littéraire des croyances dominantes qui sont dictées par l'obligation de créer les descriptifs avant d'aller à l'expérience.

4

Je me libérais des frontières du poème qui commençaient à se faire trop étroites pour l'horizon qu'offrait la cristallisation de la vision et le déferlement poétique, ce qui me poussa hors des frontières du mètre et de celles des groupes rythmiques. Découvrir le plaisir de la liberté d'expression artistique et la responsabilité nouvelle qu'elle fait peser sur l'auteur m'ont mis face à un sentiment démultiplié de l'importance de l'outil qui m'accaparait et dont je me servais: je veux dire la langue.

Célébrer la langue est donc la condition première de la gestation de l'état poétique. L'image artistique et les potentialités de l'imagination ne s'actualisent -en effet- pas sans le potentiel de beauté immanent à la langue. Cette célébration constitue -je crois- une nature fondamentale du poète. Il ne peut la contourner s'il veut que le texte soit le compagnon fidèle de la personne et qu'il l'exprime véridiquement.

Cet engouement se cristallisera au fur et à mesure que croîtra ma sensibilité à l'infini de rythme contenu dans la langue arabe: celui des mots, des phrases, des lettres, des images, des sens, des métaphores, des significations, des relations...

Je trouvais dans la langue un potentiel de musique monstre, cette musique que les mètres et les groupes rythmiques anéantissent ou étouffent dans un chahut externe généralisé. Je voyais dans cela un frein à la liberté de la lettre affrontant -en tant qu'à la fois unité minimale et essence- la loi objective générale qui ne voit dans la lettre qu'une cloche pouvant se déchaîner à la fin de chaque mot et à la fin de chaque rime... tout au bout de l'hémistiche ou du groupe rythmique.

Je redoutais les méfaits d'une vision des choses qui négligerait ce qu'il y a de beau dans la langue et l'emprisonnerait au niveau de la fonction, tandis que j'apprenais -jour après jour - que la langue est le potentiel à partir duquel je façonne ma vie.

J'avais découvert ce potentiel latent avec plaisir et engouement et je trouvais dans ses replis une âme de la poésie qui éclairait pour moi l'horizon sombre, non seulement sur le plan artistique mais surtout sur le plan spirituel.

Durant différentes étapes de ma vie j'ai reçu des leçons parfois dures mais qui font surgir dans l'âme l'étonnement du à la connaissance et à sa beauté. Il ne m'a point quitté cet enfant qui se souvient encore de la première fois où il a effleuré la langue(comme l'amour effleure); car en plus de la leçon du

premier dictionnaire, il y a des leçons qui ne manquent pas de signification.

Pour n'en citer qu'une des plus drôles: j'ai reçu une inoubliable correction à cause d'un jugement linguistique malheureux. J'avais dix ans à peu prés, je travaillais alors avec mon père dans sa boutique quand il m'a envoyé à la maison chercher le déjeuner et que je fus en retard. Lorsqu'il il m'en a demandé la raison, j'ai répondu que ma mère a tardé à préparer à manger parcequ'elle a du s'occuper de mon petit frère malade - "al moutahgallib" en arabe. Dès que mon père ouit le mot "moutaghallib", il jeta ses outils ferma la boutique et se hâta vers la maison pour y trouver mon frère en train de jouer dans son berceau. Il s'en retourna me punir parce que je lui ai gâché sa journée par cette expression improvisée. Le mot "moutaghallib" a un sens que je ne voulais bien sur pas. Il veut dire selon la signification en cours chez l'homme du peuple que mon frère luttait contre la mort. Je n'ai jamais oublié cette leçon tôt reçue et j'appris plus tard que la langue qui est une noble fortune recèle de graves dangers si on ne lui porte pas amour et vénération.

5

Si l'auteur ne procède pas dans son texte à partir d'une conception-prototype précédente qu'il imite ou dont il emprunte -pour écrire- le métier sur lequel elle a été tissée, la responsabilité de convaincre sur le plan artistique incombera alors aux potentialités de l'imagination et à la beauté. Il faut en effet que les instruments ainsi que les éléments inventés soient en mesure de faire surgir l'esprit humaniste dans une forme digne de la liberté que l'auteur prétend sienne. Cet acte devra se constituer en deux temps :

Un temps de l'écriture et un temps de la lecture

Cette forme ressemblerait plutôt à un horizon, elle ne constitue pas une loi.

La déviation de l'expression est chez l'artiste un élément inné constitutif du don artistique. Elle est peut être un des constituants les plus importants de la créativité. Il appartient au poète d'agir au moment où il écrit comme si la langue était son bien propre.

S'il parvient à faire que ses propositions provoquent chez le lecteur le sentiment qu'il se trouve face à une expérience consciente du sérieux de ce qu'elle entreprend et considère à sa juste valeur l'importance de ce qu'elle fait, cette expérience ne pourra que faire confiance à l'horizon et voler vers lui de ses ailes séductrices, je veux dire: Le don artistique et la connaissance.

Désirer la déviation linguistique est sur un autre plan une sorte de révolte personnelle contre la condition objective du réel. Les formes d'expression établies étant des avatars du pouvoir du réel et de ses lois, l'artiste exprimera toujours son moi toujours en révolte en contrant l'objectivité des descriptifs établis et dominants, mais surtout ceux qui se constituent en frein aux aspirations de l'homme qui changent au fil des jours.

Aller vers l'expérimentation du texte ne constitue pas une négation d'un quelconque autre genre artistique. Bien au contraire ! Car il y a dans la présence de la totalité des formes d'expression, les anciennes et les nouvelles à la fois, un dialogue humain qui donne au paysage artistique richesse et variété.

Plus que cela, la variété est une épreuve pour toutes les interprétations artistiques personnelles; elle permet de savoir jusqu'à quel point elles sont aptes à saisir dans le quotidien de la vie l'instant typique de l'homme. Les formes ne se situent cependant pas au dessus de l'avenir car des lecteurs plus dignes de l'avenir que nous seront nos partenaires. Ils sont peu nombreux, rares parfois, mais ils ont les sens au complet, des lecteurs pareils au diamant des miroirs, "qui surveillent l'horizon avec toi, qui vont vers l'horizon avec toi, qui en doutent avec toi, mais qui une fois seuls avec le texte, sont pris par l'extase de découvrir, comme s'ils étaient déjà dans l'avenir".

6

Je suis de ceux qui sont familièrement attirés par le rythme, au point où mes textes écrits hors du cadre des mètres n'ont jamais -en un certain sens- quitté la musique; et je continue à éprouver un mystérieux plaisir spirituel à écrire selon les mètres. Je peux même dire que l'accès pour moi à n'importe quel texte ou n'importe quelle expérience est toujours un intense instant de musique.

Je crois que le sens musical est dans toute expérience en rapport avec ce qui fut intériorisé très tôt sur les deux plans psychologique et social. Il est une assise qui remonte à l'enfance et dont je peux percevoir maintenant les racines initiales.

Je suis né dans une maison où se déroulaient à longueur d'année les rites "husseinites", durant " 'achoura " en particulier. La "husseinya" des femmes située dans notre maison fait partie de la vie de ma famille. J'entendais -et vivais avec- les lamentations chantées et les coups rituels infligés à soi en signe de pénitence, dont le rythme dense et varié est chargé d'expressions impossibles à décrire. J'ai participé à ces rites depuis l'enfance. Le rythme de ces coups continue à subjuguer jusqu'à ce jour ma mémoire et mon goût. Dans ces rites il y des différences entre les types de séries de coups rythmés. Le rythme et le mode des coups qu'on s'inflige lors de la narration historique différent de ceux des coups infligés à soi lors de la description de la mort. Les lamentations ont un esprit différent de celui des élégies. Le rythme de la consternation sévissant lors de l'enterrement, de la captivité et de la perte provoque un déferlement émotionnel différent de celui de l'instant où l'on va chercher les morts. Les "cortèges de deuil" parcourant les rues- tels une tristesse qui réduit la distance séparant l'histoire de l'instant présent fort dense- étaient de nature différente quant au type et du degré. Les cercles où l'on se battait la poitrine offraient un rythme éblouissant régulier dramatique diffèrent de celui du "zanjil" qui consiste à se frapper le corps avec les chaînes. La vaste participation à ces cortèges enrichissait la profonde variété du plus grand des chœurs. Tous ces rites formaient un contexte spirituel dont l'influence ne pouvait qu'être subie par un enfant qui vient de s'éveiller à la découverte de la langue. Dans ces rites, la langue jouait en effet un rôle essentiel et quotidien quant à l'expression des détails de la tragédie de la vie et de la mort; tragédie où la langue croise l'histoire transcendantale et le mythe populaire, et où s'enflamme le désir d'exprimer la fusion -en un unique instant- de l'affliction de l'individu au sein de la famille avec celle de l'éternité. Le spectacle était pour l'enfant extraordinaire et tenait du fabuleux.

Le sens du rythme(chez l'individu et dans le texte) aurait été aiguisé -dans un autre champs- à travers les métiers que j'ai pratiqués et avec lesquels j'ai coexisté depuis que je suis entré dans la vie pratique. Ce qui eut lieu alors que j'étais très jeune. J'ai en effet travaillé chez mon père qui était forgeron. J'avais mes propres outils et mes propres marteaux. J'ai vécu dans le quartier des forgerons où le rythme des marteaux formait une chorale hétérogène dans laquelle on pouvait distinguer de très loin -à force d'expérience- la taille du marteau et le type de fer qu'on martèle, s'il est chauffé ou froid. Il était excitant d'écouter le forgeron jouer du marteau: un coup sur le fer, deux coups sur l'enclume.

Je me souviens d'un forgeron qui exagérait à varier son rythme en jouant de son marteau de sorte qu'il se laissait aller à frapper sur une pierre qu'il avait mis à coté de l'enclume prétendant que cette sorte de pierre aiguise le marteau et le fourbit afin qu'il rende bien malléable le fer sortant du feu. C'était une manière de prendre plaisir au travail et de l'honorer en le transformant en un rite orné par le rythme nouveau que crée l'imagination de l'ouvrier.

J'ai travaillé aussi dans la maçonnerie oùle rythme consistait à chanter en travaillant et à casser différentes sortes de pierres -les pierres marines aussi. Chaque sorte de pierre donne en effet un son différent quand on la casse et la prépare à être alignée. Aligner les pierres naturelles selon le goût du maçon forme aussi un rythme sensible et visuel proposé par le goût propre de l'ouvrier.

Je me souviens du maître maçon avec lequel j'ai travaillé qui réprouvait l'usage des briques toutes faites à cause du déjà prêt excessif de leurs tailles, à cause de leurs formes monotones et parcequ'elles privent l'artisan du plaisir de former spontanément et d'aligner librement, ce qui aurait donné une forme beaucoup plus esthétique que la répétition fixe et ennuyante. Je veux dire que le maçon trouvait à l'intérieur de lui-même un rythme qui lui était offert par la liberté de former.

J'ai vécu aussi avec les menuisiers fabricants de bateaux. Nous les appelons chez nous les "galalifs". C'est un métier apparenté à celui des forgerons sur les deux plans professionnel et social. Le verbe "gallafa" appliqué au bateau signifie étymologique-

Texts in French

ment en “coudre” les planches avec du bourre de palmier, puis verser du goudron dans les interstices, ce qui donne le substantif “gilaafah” qui désigne ce métier.

Celui qui travaille dans les ateliers des “galalifs” peut distinguer entre les coups des marteaux aux tailles différentes sur les multiples sortes de bois, chaque partie du bateau exigeant en effet une sorte de bois différent. Le professionnel peut reconnaître de très loin -simplement en écoutant- sur quelle sorte de bois l’artisan travaille, et connaître aussi la taille des clous et si le bois est humide ou sec. Certains peuvent aller jusqu’à deviner l’étape à laquelle est parvenu le travail rien qu’en écoutant résonner les marteaux sur le squelette du bateau.

Je me souviens d’une fois où j’étais assis sur un bateau, dans un coin éloigné, dans l’atelier adjacent à l’école de Mouharraq proche de la mer. Je posais l’oreille sur la surface de bois pour écouter le rythme avec lequel les marteaux et les perceuses manuelles ornaient l’espace de cet endroit. Le bois et le rythme des marteaux laissaient le sommeil m’emporter. Si nous ajoutons à tout cela cet engouement que j’ai eu très tôt pour les chants des plongeurs et ceux des marins connus à Bahrein et dans le Golfe sous le nom de “al fajri”, je peux prétendre que cet attrait profond pour le rythme qui est typique de mes écrits, a une racine plantée dans une sensibilité qui commença à se former depuis les premiers instants où je fis connaissance avec la vie dans toutes ses manifestations. Je pense aussi qu’une aspiration à créer librement le rythme a accompagné cette expérience. Cet instant fondateur m’a fait don de la graine du sentiment de la relation libre avec la langue de l’expression de soi abstraction faite des mécanismes de cette langue où le rythme s’élève et gagne en profondeur en tant que concept allant par-delà la physique pour se faire plus englobant plus vaste et plus profond. J’ai été entouré de toutes parts, physiquement et spirituellement par les manifestations du rythme, durant toutes les étapes de ma vie, au point où je trouve dans toutes les choses de la vie des espèces de musique que l’on ne peut éviter.

A partir de toutes ces choses simples peut se constituer l’expérience de l’homme. La poésie peut procéder des choses les plus simples et les plus encrés dans l’expérience.

7

J’ai appris ce qui suit:

Il y a dans la langue arabe (sans nous limiter aux mètres de Al khalil) un potentiel rythmique infini. Le poète peut découvrir ce potentiel et jouir de sa beauté. Dilapider ce potentiel est une perte incommensurable à laquelle ne peut remédier -dans l’écriture en général, et dans la poésie en particulier- aucun autre élément.

Le poète ne fuit cependant pas le déjà prêt des frontières pour échapper au mètre et au rythme. Il le fait pour éviter une facilité qui n’évalue pas à sa juste valeur les potentialités de son inégalable ambition. Il le fait aussi pour découvrir d’autres mélanges de musiques qui dans chaque texte s’accorderaient avec son âme et avec sa vision.

Le poète ici/maintenant vient à l’écriture nu de tous les outils et de tous les mécanismes dont disposait le poète arabe lorsqu’il proposa ses innovations modernistes au début du 20ème siècle. Il ne faut surtout pas sous-évaluer les possibles que nous avons sous la main.

Si nous parvenons à ne pas perdre les achèvements et les acquis du poème moderne, si nous libérons ce qui est refoulé dans la rythmicité de la langue considérée comme un potentiel musical toujours à la disposition du poète, je prendrai -quant à moi- toujours partie pour l’importance de la musique dans le texte, et j’éprouverai l’importance de jouer des instruments que les khaliliens n’ont pas encore découvert. Il y a en effet dans la langue arabe une magie que personne ne parviendra à toucher comme le feraient les poètes, ceux là qui fondent l’avenir infini de la langue.■

Traduction: Ben Ammou Samira

Texts in French

L'histoire de la pierre (1)

Qassim Haddad

1
A toi cette pierre ancienne.
Je l'ai inscrite dans l'oubli d'une foudre passagère,
Nom donné à la lettre qui n'est pas dans les paroles de la nuit.
Je l'ai faite géométrie de la nature et, de ses feux.

2
Laisse ton eau cosmique écouter le lointain.
Et tel un papillon,
Attends que fredonne le cauchemar.
Laisse s'écouler ta lignée dissipée.
Laisse ta voix d'eau me lire,
Et laisse moi en sombrant dans le désir du texte-océan,
Fouiller les exégèses des significations.
Peut être nous réfugierons-nous alors, dans ton paradis ouvert à tous.

3
Tu te tiens à côté d'une pierre
Qui entend le séisme étouffé dans le cœur.
Quelqu'un tourne autour de toi depuis des siècles.
De toi, il n'entend que le silence,
Sans rien comprendre.
Ne sous-estime pas la pierre.
Elle garde tes secrets;
Et par cœur,
Elle apprend les métamorphoses du sang dans ton cœur.

Une pierre se tient à côté de toi
On dirait ton sosie ancien.

4
Tu n'es point tout seul
Avec la pierre.

5
Elle n'a pas la parole rebelle.
Et quand bien même te décevraient les dictionnaires,

Une langue marquée du sceau de l'amour surgira,
Qui te prend en pitié,
Et te protège.

6
Ce palmier grattant le ciel,
Il y a une petite pierre qui le soutient en cachette.
Pose ta main dessus,
Tu entendras ses paroles tenir compagnie à la sève
Remonter des racines jusqu'aux ailes ;
Ces ailes vertes... dans les hauteurs.
Il y a une petite pierre qui soutient l'air,
Afin qu'il ne déçoive pas le palmier.

7
J'ai vu un tonnerre distribuer ses pierres précieuses aux fenêtres.
Je l'ai vu, pareil à un oiseau clément,
Porter les offrandes à des personnes,
Que l'insomnie tient debout sur le balcon,
Les offrandes du tonnerre les atteignant avant le tournant de la fin,
Et qui pénètrent dans le sommeil pareils à des anges qui naîssent.
Le tonnerre envoie... ses oiseaux séducteurs
Divertir l'étranger... et le désirer.

8
A toi cette pierre.
Pour soutenir ton cœur durant la nuit de la solitude,
Et effacer l'alphabet de l'oubli,
Sur l'échiquier de ta mémoire.

9
Pierre ancienne,
Elle est aussi ta lanterne dans l'obscurité des lointains.
Pierre ancienne,
Elle est aussi ton enfant au bord des larmes, avant de s'assoupir.
Pierre ancienne,
Elle est aussi musique des ailes
Veillant sur les pas de l'enfant dans le rêve.

1O
La terreur me saisit,
Quand je vois quelqu'un ingurgiter la pierre rouge,
Pressé par sa faim de paroles.
Comment prendre en pitié quelqu'un
Qui fixe du regard son verre débordant d'une pierre rouge,
En même temps qu'un brouillard de silence épais .

11
Ses pas sont pierres légères,
Alors qu'il arpente le hall et les entrées du sommeil.
Il avance grâcieux ; devant ses yeux est le scandale de l'épreuve.
Ses pas sont plus légers qu'un péché de prêtre.
Son cœur coule sur le pas de la porte.
Personne ne lui ouvre.

Personne ne l'entend sangloter.
Personne ne se soucie de l'hémorragie.
Cependant il attend.

12
Des oiseaux, ployant sous les missives de la montagne, sont passés.
Ils battirent de leurs ailes contre la fenêtre du dormeur.
Ils le réveillèrent... de son éveil,
Et lui firent don du livre de la montagne .
A peine en entama-t-il la lecture,
Les oiseaux s'enfuirent, tristes par excès de souffrance,
Souffrance qui innonde le balcon.
Il s'enfonce, étranger, dans les galeries de la maison,
Seul.
Les oiseaux s'en vont loin de lui.

13
Un rocher surgit du mythe.
Tantôt il monte porté sur une épaule ;
Tantôt il tremble pareil à deux morceaux de bois croisés
Qui se font corps humain ;
Tantôt il surplombe un foie que déchiquètent les rapaces.
Un mythe ploie sous le poids du rocher,
Et déborde du verre de la mémoire.

14
S'ils avaient jeté la pierre dans l'azur du golfe,
Le commerce aurait stagné,
Et le semis aurait poussé sur la carte de sable.
S'ils avaient échangé l'endroit initial contre les profondeurs,
La terre aurait été plus belle que la mer.
Mais ils ont porté la pierre au marché.

La pierre demeure.
Le commerce demeure.
Et les hommes demeurent dans le sable.
Un désert, au semis et à la mamelle perdus.

15
Tes signes amoureux en plein cœur m'ont touché.
Ils sont une rose logée dans la pierre.
O livre du fleuve !
Notre texte perce le ciel,
Il est pâle aussi.
Il offre à la nuit un manuscrit libre
Dont l'encre est dans un long voyage,
Et l'histoire est sur les rivages.

16
Laisse moi te nommer frisson,
Laisse moi, à travers toi, appeler mes noms
Et appeler l'histoire de la pierre. ■

---

1)Poème extrait du recueil intitulé ´ Ilaajou al masaafaat"

BON SENS ET CULTURES

Larbi BENLAFKIH *

Il nous semble très difficile, voire impossible de concevoir une compréhension fructueuse et établir une communication valable sans se référer au sens commun qui constitue l'essence de notre pensée et le moule de nos actions. Mais aussi, et cela semble justifiable, nous ne pouvons assurer une évolution, un progrès ou un développement de nos connaissances et construire un savoir théorique et pratique nouveau de quelque nature que ce soit, scientifique, littéraire, artistique, culturel... sans un dépassement de ce sens commun et sans un établissement d'une espèce de rupture plus ou moins prononcée avec ce sens. Ces conceptions simples, mais combien contradictoires, incitent à se poser les questions suivantes: La référence au sens commun et la rupture avec ce sens sont-elles aussi contradictoires que beaucoup de penseurs le laissent entendre? Ne peuvent-elles, moyennant quelques stratagèmes intellectuels être conciliées? Et dans le cas où cela est possible, comment pouvons-nous y arriver?

Dans de nombreux cas, en biologie, en physique, en mathématiques ou en lettres, sciences humaines et sciences sociales, les connaissances strictement nouvelles se présentent en modifiant, voire en écartant complètement des idées admises depuis de longue date et perçues comme évidentes en se référant au sens commun. Une fois ces connaissances nouvelles sont assimilées, acceptées et devenues pleinement intelligibles, au moins, pour les spécialistes du domaine, elles peuvent être hissées au rang de savoir à transmettre et donc à proposer dans le cadre d'un enseignement général ou spécialisé et, par la suite, tomber dans l'espace de la vulgarisation. Ensuite, et c'est bien là une étape possible aussi, ces connaissances peuvent enrichir la culture et les champs pratiques culturels.

Ainsi, ces connaissances seront taxées de connaissances récentes et seront intégrées au savoir de base. Elles permettront également d'aller de l'avant vers d'autres frontières de connaissances plus nouvelles encore.

Les processus informationnels qui caractérisent l'Homme dans sa quête de construire un discours intelligible sur son univers étant toujours à l'œuvre. Un nouveau sens commun s'établira et imprégnera progressivement une grande frange de l'humanité. Bien entendu, cela se produit à partir du sens nouveau construit en se basant sur ces connaissances pour donner corps à des idées nouvelles. Le sens construit est différent du précédent, mais il occupe sans aucune ambiguïté la même fonction pour la compréhension et surtout la communication. En effet, sans communication le nouveau sens n'aurait de valeur conceptuelle et informationnelle ayant une signification scientifique, lit-

* Moroccan Academic in the Universtiy of Bahrain.

téraire ou culturelle que pour celui qui l'a construit, ce qui déterminerait son intégration au sens commun. Le discours du psychotique, par exemple, n'a de sens que pour le psychotique lui-même, et le thérapeute n'accède à ce sens qu'à travers de multiples interprétations qui lui permettent de rassembler les éléments les plus probables et les plus à même de fournir un sens commun construit à partir du discours émis par le psychotique.

Aussi, le sens commun s'enrichit-il d'une part, de la destruction-construction de connaissances scientifiques, littéraires, artistiques et culturelles, et d'une manière générale des expériences de l'homme et de l'appréhension des éléments et paramètres constitutifs de ces expériences.

Mais, tous ces éléments conceptuels ou tout simplement toutes ces conceptions ne peuvent être intelligibles, au moins pour celui qui s'intéresse à l'évolution du savoir humain, que s'il intègre dans sa démarche certains des outils les plus performants qu'aient permis la prodigieuse avancée réalisée à tous les niveaux du savoir et de la connaissance : la rationalité. En effet, se sont les élargissements de la rationalité qui ; seuls ont permis et permettent de concevoir que des progrès de la connaissance soient possibles, et ce pour quelque domaine que ce soit.

Que signifie donc l'expression ou le concept de “ Sens commun “ ?

L'éclaircissement de la signification de ce concept nécessite le recours, dans un premier temps, à la définition approximative qu'en donne Michel Paty (2002).

Selon cet auteur la notion de sens commun peut renvoyer approximativement à une “ disposition générale de tous les êtres humains pour s'adapter aux circonstances de l'existence et de la vie courante “. A notre sens et, sans aucun doute, cette définition renvoie aux potentialités psychophysiologiques qui permettent à l'homme, être social, d'une part, de prendre en compte, les informations et les données traitées par ses organes sensoriels, de pouvoir les coder et les concevoir comme des objets mentaux, d'autre part, d'intégrer et de traiter ces mêmes objets en fonction d'une série de processus intellectuels et cognitifs qui fondent les fonctions d'un raisonnement structuré et d'une réflexion plus ou moins approfondie sur ces objets. En outre, les objets mentaux tels qu'ils sont représentés et/ou structurés, ils sont eux-mêmes, le reflet d'une représentation déformée et “émotionnalisée “ de certains éléments de connaissance, partiellement ou totalement, théorisée et surtout intégrant des éléments constitutifs d'une situation existentielle propre à la personne qui en est porteuse, contextualisée selon un imaginaire culturel plus ou moins structuré et modélisé.

Dans la notion de sens commun, nous pouvons aisément saisir que le mot sens fait référence à une espèce de synthèse mentale, instinctive ; mais également intuitive et immédiate. Par contre l'épithète “ commun “ indique un caractère plutôt ordinaire, répandu, sans aucun doute généralisé de ces potentialités qui caractérisent l'Homme, à savoir la synthèse instinctive et immédiate.

Toutes ces considérations définitionnelles nous amènent à mettre en exergue des aspects spécifiques qui font apparaître le caractère ambigu que recouvre l'expression de sens commun. En effet, lorsqu'on considère ce concept, on constate qu'il recouvre, en fonction des époques, plusieurs utilisations et par conséquent plusieurs significations. Pour certains, l'expression de “sens commun” renvoie à une opinion commune se rapportant aux usages d'une culture ou d'une civilisation donnée. Les usages culturels et civilisationnels présentent, bien entendu, un contenu ayant une charge imaginaire, des affects, des croyances et des idées de convention ou des idées préconçues, mais aussi des attitudes plus ou moins structurées. Pour d'autres, le sens commun serait un ensemble de notions et d'aptitudes spécifiques au jugement partagé par les membres d'une communauté, d'une culture, d'une civilisation voire de tous les humains. Ce jugement serait aussi inscrit de toute éternité dans la nature humaine et de ce fait constituerait les socles inaltérables de la pensée de raison et donc de la science.

Il semble clair que l'on rejoint ici ce que René Descartes, le philosophe français (1596-1650), soutenait depuis plusieurs siècles. En effet, la notion de sens commun exprimait chez Descartes “ La puissance de bien juger et de distinguer le vrai d'avec le faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement égale en tous les hommes. “ En réalité, on doit reconnaître que l'acception de la notion

de “ sens commun “ dans son utilisation la plus courante a varié avec le temps. Si d’une acception valorisante, base de nos jugements raisonnables, désignant le bon sens ou le bon jugement, celle-ci a glissé vers une acception dévalorisante à partir du milieu du 19ème et au 20ème s. où elle renvoie surtout à la matrice des opinions erronées qui font obstacle à la pensée scientifique et, de façon générale, un obstacle à la rationalité.

Tous ces développements notionnels nous obligent à revenir une fois de plus sur la notion de sens commun. D’une part, par ce que l’analyse approfondie des différentes acceptions véhiculées à travers les époques nous permettra de comprendre relativement mieux l’importance de cette notion dans l’approche de la dynamique intellectuelle à l’œuvre dans la structuration/déstructuration de la pensée humaine, particulièrement dans dynamique interculturelle ou encore dans la dynamique générant une construchion/démolissement des espaces-temps informationnels liés au bon sens intra- et interculturel. D’autre part, ces éléments notionnels nous permettent aussi de comprendre en quoi l’unité ou la multiplicité notionnelle et la spécificité que celle-ci prend à travers les significations et les connaissances développées par les différentes cultures et civilisations peut-elle aider à discerner entre la multiplicité des sens de l’expression “bon sens” qui caractérise ce début du 21ème siècle. En effet, nous constatons que l’expression “Bon sens” qui, fondamentalement devrait restructurer les nouvelles idées et les croyances récentes liées à l’honneur et au respect de l’autre dans ce qu’il présente d’humain et de culturellement différent, s’est surtout fourvoyée dans un espace d’ambiguïté et de clivages qui ne sont pas de bonne augure. C’est ainsi que par exemple, l’honneur suprême de défendre son pays semble considéré par certains fossoyeurs de l’honneur et la dignité humaine comme un comportement banni et condamnable par certaines instances et pays, et considéré comme acte terroriste? La notion de bon sens semble perdre de sa valeur de régulation et de rapprochement entre les personnes et les cultures. C’est une question qui doit être creusée particulièrement sur le plan philosophique et culturel.

En outre, on peut relever aussi que l’expression de “ Bon sens “ apparaît comme une notion écartelée entre l’esprit de finesse et le “ Gros “ bon sens ou le bon sens populaire. Cette utilisation nous amène à considérer que la notion de bon sens sévit aussi dans une espèce de sagacité et de perspicacité lorsqu’elle est orientée soit vers les hauteurs intellectuelles et cognitives, voire métacognitives, de l’esprit, soit comme un état d’ignorance et de simplicité informationnelle (émotionnelle et existentielle aussi) où domineut le préjugé et l’opinion toute faite exprimant la dominance de l’archétype du commun des mortels. En d’autres termes, lorsqu’elle opère une séparation entres l’homme vu comme cultivé ou comme homme du peuple. En effet, il nous semble aisé de concevoir l’expression “ Bon sens “ comme une notion perdue dans de multiples ambiguïtés, héritées ou acquises.

Cette expression resta longtemps sans rapport avec la science. L’adjectif “ Bon “ amena l’expression vers une sorte de rectitude morale et d’efficacité pratique dans un contexte de vie quotidienne. Elle a pu constituer un acteur de la révolution du savoir et de la philosophie, particulièrement à partir du début du 17ème siècle. C’est Descartes qui reprit l’association de “ Bon “ et de “ Sens “ pour exprimer le renforcement d’un emploi courant où le terme sens indiqua “ Raison “ ou entendement. Le “sens” étant entendu comme assimilé à la faculté de juger pour l’esprit humain, le “bon sens” devint alors le pouvoir de bien juger, pouvoir conféré par la nature même de l’esprit et, finalement par Dieu et se rapprocha plus de l’idée de “ Lumière Naturelle “.

Bref, l’idée d’un bon sens dirigé par le recours constant à la méthode, à une pratique méthodique, se trouve garante de la connaissance de la vérité, dont le stade supérieur est la science. Mais, ce bon sens se distingue de la raison en ce qu’il repose sur une relation directe entre l’esprit connaissant et ce qui est à connaître, impliquant une intuition partagée.

On doit reconnaître que Socrate avait déjà contribué à approfondir cette différence en considérant que la philosophie doit se détacher du bon sens grossier. L’exigence d’une telle séparation soulève une interrogation relative à l’interaction qui pourrait exister entre ce qui est fondamental et ce qui ne l’est pas, c’est-à-dire entre tout ce qui est commun

ou général et tout ce qui ne pourrait l'être, c'est-à-dire tout ce qui peut être taxé de savoir élaboré, de savoir raffiné et/ou savoir scientifique. De fait, la démarche intellectuelle et cognitive à opérer pour distinguer, au moins, deux niveaux de connaissance, l'un relevant du bon sens ou considéré l'être et l'autre du sens grossier, jugé en tant que tel. Les représentations psychosociologiques et socioculturelles qui en découlent inscriraient ainsi l'individu dans une dynamique existentielle dichotomique qui fait de lui un être social à deux registres contradictoires, l'un se référant à un savoir relevant du bon sens et un autre intégrant les représentations culturelles structurées en fonction de la masse d'êtres sociaux qui ne se reconnaissent que dans un bon sens émanant de la connaissance commune, c'est-à-dire de la vie quotidienne telle qu'elle est organisée et organise les affects et les relations à l'autre et à l'univers.

La question, n'est pas d'opérer une quelconque hiérarchisation ou de dire que la première référence est meilleure que la seconde ou l'inverse, ou encore de chercher à justifier à tout prix une pseudo-hiérarchisation, telle que se plaisent à la défendre plusieurs cercles de part le monde ; mais, surtout afin de sortir de ce dilemme, il nous faudrait instaurer provisoirement, un parallèle entre les deux systèmes de connaissance. Cependant, ce parallélisme ne peut être en termes de meilleur, de bon ou de moins bon, mais de système de connaissances plus ou moins utiles pour tel ou tel public. Ainsi, le sens " bon " et le sens " grossier " constitueraient des systèmes au service de l'intelligence humaine et de ses potentialités à appréhender l'univers, mais également la vie dans toutes ses dimensions sociale, artistique, culturelle et à un autre niveau scientifique voire également charlatanesque.

Descartes, comme nous l'avons indiqué ci-dessus, a contribué à rendre la référence au bon sens positive en commençant le " Discours de la Méthode " sur la conception suivante : "Le bon sens est la chose la mieux partagée : car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils n'en ont. "("œuvres", tome VI, Vrin, CNRS, 1996). Si l'on reprend l'expression " chacun pense en être si bien pourvu", on relève d'emblée l'anomalie qui justifie l'utilité pour Descartes de rédiger le "Discours de la Méthode". L'anomalie est criante au grand jour, puisque Descartes n'écrit pas "Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée : chacun en est si bien pourvu". C'est bien-là un hiatus entre ce que l'on pense être et ce que l'on est en fait ; un hiatus entre le fait d'être raisonnable et la mise en œuvre rationnelle de cette "raisonnabilité" ou tout au moins cette potentialité mentalo-existentielle. Et, c'est entre ces faits et statuts de représentation mentale que s'inscrit la raison d'être du discours de la méthode, discours qui traduit l'actualisation de la puissance de la raison en acte et du raisonnable en rationnel.

Les données théoriques que nous venons d'examiner nous amènent à considérer que le propre de la méthode est précisément ce qui permettra de combler l'hiatus entre une capacité de raisonner également partagée entre tous les hommes et le jugement rationnel réservé à ceux qui suivent la méthode : " La puissance de bien juger, et distinguer le vrai du faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement, égale entre tous les hommes ; et la diversité de nos opinions ne vient pas de ce que les uns sont plus raisonnables que les autres, mais seulement de ce que nous conduisons nos pensées par diverses voies et ne considérons pas les mêmes choses", Descartes cité ci-dessus.

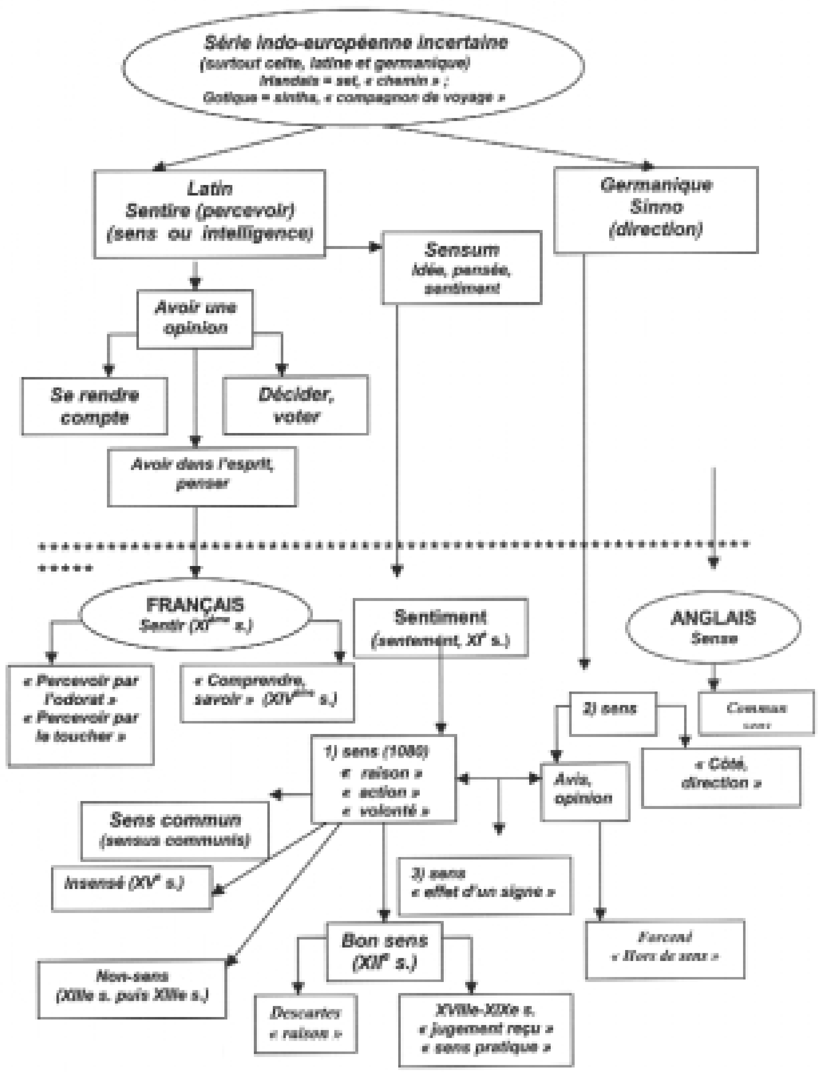
Ces considérations théoriques ont permis à Descartes de considérer que "Ce n'est pas assez d'avoir l'esprit bon, mais le principal est de l'appliquer bien". En d'autres termes, l'universalité du bon sens chez tous les hommes n'empêche pas l'inégalité des esprits dans leurs aptitudes à bien l'exercer, d'où la nécessité du discours sur la méthode pour actualiser la puissance de la raison en acte rationnel et renforcer ses processus et sa dynamique conceptuelle afin d'exploiter au mieux les potentialités de l'esprit.

Autrement dit, Descartes et Socrate reconnaissent que la raison ou le bon sens est la différence spécifique qui distingue l'homme des bêtes. Mais, si Descartes ne reprend pas la définition aristotélicienne de l'homme comme animal raisonnable, il en accepte dès le début du " Discours de la méthode " le contenu. En effet, il donne le ton

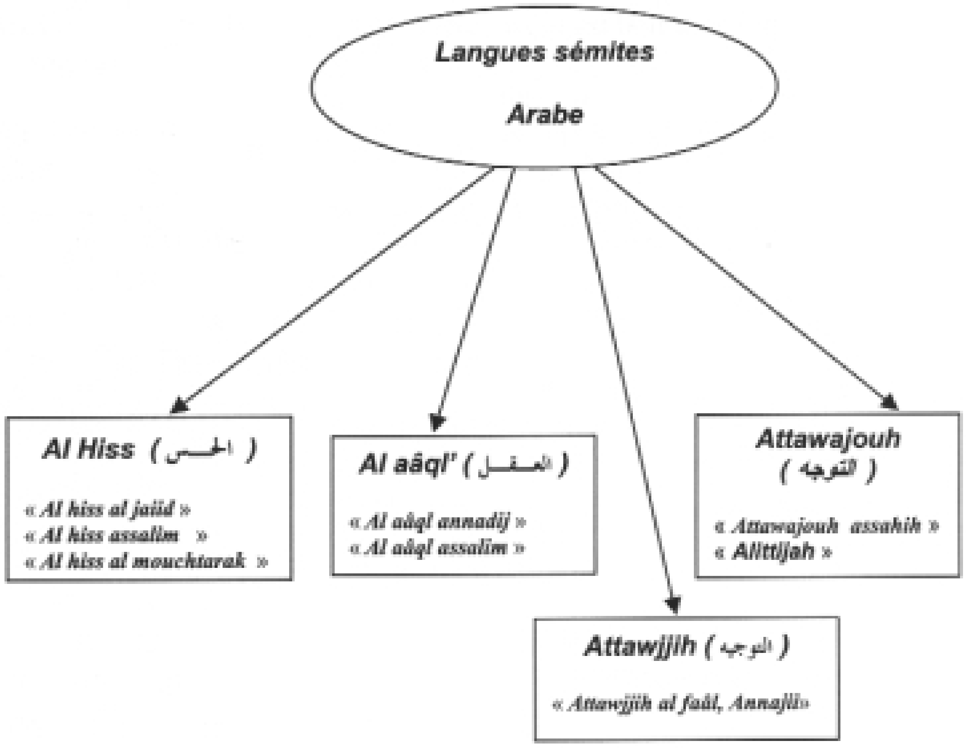
dès le début de son texte : “ car pour la raison ou le sens, d’autant qu’elle est la seule chose qui nous rend homme, et nous distingue des bêtes, je veux croire qu’elle est tout entière en un chacun. “ Cependant, Descartes en fait une promesse que l’homme instruit de la méthode, doit tenir, afin, ne se contentant pas d’appartenir à l’espèce humaine, d’acquérir sa dignité proprement humaine qui est précisément d’exercer sa raison, ce qui consiste à bien juger et à bien distinguer le vrai du faux. En somme, Descartes incite l’être humain à penser par la médiation du bon sens et de bien appliquer la méthode. Une pareille conception apparaît clairement dans la formule suivante : “On ne naît pas homme, on le devient”.

Le diagramme d’Alain Rey (Diagramme modifié) proposé ci-dessous et le diagramme de la langue arabe tel que nous l’avons résumé, nous permettront de présenter certains des sens et certaines des idées qui traduisent le sens dans certaines langues.

1- Diagramme de Ray



2- Diagramme de la langue arabe



Les deux diagrammes présentés ci-dessus montrent bien la difficulté à cerner de façon très précise l'utilisation de l'expression "BON SENS". Mais, en dépit de la multitude d'utilisation de cette notion, il ressort une certaine concordance entre les langues.

Bon sens et culture scientifique :

L'histoire des démêlées de la pensée scientifique avec le sens commun est une bonne illustration des ambivalences qui caractérisent ces deux champs de la connaissance humaine.

Dans la "Formation de l'Esprit scientifique", le philosophe français Gaston Bachelard a pu montrer comment les concepts des sciences classiques se sont imposés, au 17ème et 18ème siècles, contre des notions et conceptions communes engendrées par des idées reçues, des représentations mentales particulières et des analogies plus imaginatives que raisonnées. Des conflits de même nature peuvent être constatés dans bien des chapitres de la science contemporaine. L'exemple de la résistance qu'oppose le public, mais aussi des scientifiques, à certaines connaissances nouvelles illustrent bien la virulence des propos et des agressions qui portent atteinte à la dignité, parfois même à l'intégrité physique de certains chercheurs. Le bon sens semble, dans plusieurs de ces cas ne plus jouer ce rôle régulateur que lui faire jouer les penseurs et les philosophes, et à un certain degré une bonne couche de ceux qui s'octroient le pouvoir et le privilège de décider entre ce qui est bon et ce qui est mauvais pour l'humanité.

Nous allons essayer dans ce qui suit d'illustrer les considérations développées ci-dessus en examinant l'excellent exemple de la théorie de la relativité, bien entendu, sans entrer dans les détails. En effet, la théorie de la relativité, sous ses deux formes générale et restreinte, constitue un excellent exemple. Les opposants à cette théorie invoquent le

bon sens ou le sens commun. Le sens est ici entendu comme la simple raison naturelle, pour s'élever contre des notions théoriques, abstraites et purement mathématiques traduisant l'espace-temps relatif de la relativité restreinte ; la courbure de l'espace de la relativité générale, etc. Par contre, les partisans et les défenseurs de la théorie de la relativité invoquent dans leurs répliques un autre concept de bon sens. Un bon sens qui s'appuie sur une analyse plus critique, surtout innovante, pour justifier les nouvelles conceptions et les nouvelles frontières des connaissances scientifiques développées. Un bon sens qui permet entre autre de promouvoir les potentialités intellectuelles et cognitives de l'humanité et d'aider à faire comprendre et assimiler ces connaissances et, par extension, de les faire intégrer dans la culture générale de l'actuel commun des mortels, une culture qui devrait être caractéristique de l'homme éclairé et qui évolue convenablement avec son époque.

C'est ainsi qu'il a été possible de se donner une description théorique des systèmes développés dans la théorie de la relativité. En effet, la théorie quantique sous ses diverses formes (mécanique, quantique, théorie quantique des champs, etc.) constitue une description qui, sous différents rapports, s'avère incroyablement plus précise et plus contraignante (ou plus prédictive) que celle de la physique classique. Tous ces concepts complexes de temps, d'espace et de vitesse s'intègrent dans des dimensions où l'homme n'est plus esclave de ses sens, mais où il tend à devenir le maître-penseur poussant son intellect et son intelligence à faire reculer le plus loin et le mieux possible certaines des limites du savoir et de la maîtrise des phénomènes en exploitant au maximum les objets et les outils mathématiques et les représentations mentales nouvelles qui aideraient à générer, à restructurer, à conceptualiser et à prédire la dynamique des phénomènes en fonction de paramètres hypercomplexes.

Toutefois, la connaissance rationnelle théorique du domaine quantique, qui échappe aux sens et au sens commun, est donc possible et sa communication par l'enseignement bénéficie désormais d'une longue et riche expérience. Cependant, une question fondamentale demeure posée, il s'agit de savoir quel est le statut du bon sens dans cette connaissance rationnelle théorique ?

Beaucoup de scientifiques et d'historiens des sciences relèvent une distinction radicale entre une communication avec le public qu'ils considèrent comme pratiquement impossible et une autre avec les scientifiques spécialistes du domaine. La première serait conditionnée par l'impuissance du bon sens ou du sens commun à accéder au niveau d'abstraction et de conceptualisation exigé. La seconde est déterminée par la culture scientifique générale ou spécialisée et des potentialités intellectuelles et cognitives globales ou spécifiques des spécialistes (mais non réservée) propres aux manipulations des objets physiques et mathématiques en recourant à un formalisme de la théorie quantique et sur le savoir-faire expérimental, qui seuls sont en mesure de recouvrer le sens physique et d'en rendre compte.

On ne peut qu'être d'accord avec Michel Paty lorsqu'il considère que tout cela semble artificiel étant donné que les spécialistes en sciences physiques et particulièrement ceux du domaine quantique ne sont que des hommes et ne sont pas constitués d'une étoffe autre que celle de l'honnête homme ou l'homme de la rue ou encore le commun des mortels. En effet, ces physiciens éprouvent eux aussi la nécessité de comprendre intuitivement et synthétiquement ce qu'ils abordent de manière technique, en recourant bien entendu aux outils les plus puissants issus du formalisme mathématique et de l'expérimentation. C'est bien-là toute la question de l'interprétation des phénomènes physiques, mais aussi culturels, et d'abord de la forme la plus simple, l'espace-temps, avec son appareil théorique abstrait et ses expériences paradoxales telles qu'étudiées par le physicien et perçue par tout un chacun.

De l'aveu même de différents spécialistes en sciences physiques, les soucis d'interprétation tels qu'exprimés par les physiciens ne sont pas au fond différents de ceux de l'homme de la rue. L'un et l'autre essayent de faire comprendre simplement, intuitivement, à tout esprit raisonnable ou non reconnu en tant que tel, ce qu'est un phénomène physique. La construction et l'interprétation se font chez le physicien au prix d'un effort d'intégration intellectuelle des divers élé-

ments conceptuels, théorique, expérimentaux ou simples et communs perçus par les sens aidés d'un processus intellectuel-cognitif intuitif voire émotionnel, aboutissant à une construction rationnelle du phénomène. Cela semble, en apparence, différer du type de construction du savoir réalisé par le profane à propos du même phénomène. En effet, chez ce dernier les choses se réalisent en fonction d'une procédure, d'une construction et d'une interprétation dont les éléments constitutifs sont plus liés au sens, à l'émotionnel et dans certaines situations elles sont très imbriquées à l'irrationnel.

Le scientifique au même titre que le profane, vise à générer une connaissance pour interpréter les phénomènes et leur dynamique dans l'écosystème et l'espace-temps proche et lointain. Ceci nous incite à faire l'hypothèse que l'émerveillement du scientifique devant l'immensité et l'incommensurabilité de l'univers, ne dépasse pas en profondeur et spécificité émotionnelle et existentielle celle du profane. Au contraire, par différents aspects il la rejoint, car une bonne part de ce qu'il ressent, face aux phénomènes même mathématisés, demeure aussi tributaire de ses émotions et de sa relation à l'écosystème. La différence résiderait dans le rapport au savoir et à la construction de ce savoir. Le scientifique investit un intellect et par conséquent élabore une intelligibilité reposant sur la possibilité de la reproduction des événements constitutifs du phénomène physique et la maîtrise des paramètres réels ou postulés en rapport avec ce phénomène. Quant au profane, il mobilise beaucoup plus les affects et la reproduction des événements reste pour lui tributaire des processus de contagion qui stimulent et génèrent un savoir basé sur les sens et les mécanismes de perception immédiate qui intègrent un raisonnement fondé uniquement sur l'affectif, l'émotionnel et le perceptif sans aucun souci de maîtrise des conditions de reproduction.

Ainsi, l'un et l'autre, chacun recourant à ses propres stratégies de traitement de l'information vise à comprendre véritablement les phénomènes physiques, lesquels lui deviendront pleinement intelligibles. Les deux types d'assimilation construisent, pour soi, une représentation mentale constitutive d'un savoir taxé, soit de scientifique pour l'homme de science et reconnu en tant que tel par l'ensemble des hommes, soit de savoir commun, plus ou moins erroné, propre à l'homme de la rue.

L'acception de pareils développements, somme toute théoriques, nous permet de considérer que le dessein de chacune des représentations mentales scientifique ou commune génère une assimilation qui s'élabore à partir de mécanismes mentaux qui, se ressemblent par différents aspects, mais dont la nature, la portée et la pertinence des mécanismes de traitement de l'information diffèrent. Les représentations respectives qui sont élaborées constituent la base d'une compréhension à faire partager avec le plus grand nombre de personnes douées de raison et d'un peu de bonne volonté pour apprendre et s'ouvrir sur la connaissance qu'elle soit scientifique ou commune. Autrement dit, être capable d'élaborer une certaine vision du monde, laquelle permettra de se détacher au maximum de l'irrationalité qui déteint sur plusieurs phénomènes intraculturels ou interculturels. En fait, de pareilles aptitudes aboutissent à inscrire l'homme, scientifique ou profane, dans une démarche de recherche objective lui permettant d'accéder à l'instauration d'un bon sens, dont l'essence réside dans le corpus spécialisé et global reconnus en tant que savoirs universels constitués d'informations et d'affects qui regroupent les hommes et, par extension, les cultures et civilisations qu'ils ont pu forgées à partir des éléments intellectuels, cognitifs et émotionnels, bases essentielles de la raison et de la rationalité, même approximative. Si ce qui est élaboré globalement ou spécifiquement est compris, il peut présenter un sens, un bon sens, et la reconnaissance de l'expression bon sens déterminerait, de ce fait, la capacité universelle propre à l'homme de percevoir la raison des choses et des phénomènes.

Ainsi, l'intelligibilité par les scientifiques ou les profanes des phénomènes et des lois des systèmes physiques qui en sont le siège, rencontre à un moment ou à un autre, la question de l'assimilation par le bon sens, tout autant que peut la rencontrer la communication de ces phénomènes au niveau des différents groupes scientifiques, sociétés et cultures.

On constate donc, dans les deux types

d'interprétation, voire dans la plupart des interprétations des phénomènes, que le bon sens doit subir des modifications pour intégrer et communiquer des connaissances ; quelles soient scientifiques et rationnelles ou communes et générées de conceptions ambiguis et irrationnelles. Il se forme, en quelque sorte, une intelligibilité intuitive des concepts qui dans la phase d'apprentissage instaure une différence de taille entre le rationnel et l'irrationnel. En effet, si le savoir scientifique semble émaner d'un ensemble de processus mentaux et de pratiques réalisés selon des étapes qui ont, dans le passé, pris plusieurs siècles mais qui, de nos jours, ne durent au plus que quelques mois, le savoir commun, pour ne pas dire populaire, demeure incroyablement lent et sujet à des représentations dichotomiques, le plus souvent matérialisant des différences flagrantes entre les cultures et les personnes à l'intérieur d'une même culture. En outre, si le scientifique opère en transformant "son propre bon sens" en comprenant de manière synthétique et directe la signification des grandeurs théoriques en termes de phénomènes, le profane opère de façon approximative et indirecte, et surtout en termes d'événements extraordinaires ou paranormaux.

En fait, cette façon d'opérer n'est pas du tout l'apanage du profane ou de l'homme de la rue. L'étude de plusieurs cas montre que les scientifiques peuvent eux-mêmes se comporter de la sorte. Cependant, ils intègrent leur irrationalité dans une démarche de celui qui n'investit pas les choses en tant que croyant et n'y adhère pas sans preuve éprouvée scientifiquement et à l'extrême expérimentalement ; donc, en tant que chercheur qui élabore des hypothèses de travail, d'explication et d'interprétation des événements afin de les faire évoluer en phénomènes intelligibles.

Bref, le scientifique en opérant une analyse des phénomènes et particulièrement en les créant, les matérialisant et les manipulant expérimentalement, il les structure en une intelligibilité intuitive qui forge les concepts spécifiques à son domaine de recherche. Ainsi, il dépasse les concepts classiques ou les connaissances communes ou irrationnelles et son interprétation nouvelle ne passe plus par les concepts classiques ou communs. Le scientifique n'a plus à s'étonner des événements, car il les a intégrés dans le cadre de phénomènes expérimentalement reproductibles et, par conséquent, ceux-ci ne peuvent plus heurter le sens commun ordinaire, parce qu'ils se placent de plein pied dans un système conceptuel dont la reproductibilité est possible et relativement maîtrisable. La reproductibilité constitue un des fondements de la théorie qui permet à son tour de concevoir, à partir de concepts éloignés et de représentations classiques des phénomènes, des concepts élaborés et des représentations et de connaissances nouvelles qu'il lui est alors possible d'appréhender, de comprendre, d'expliquer et de faire apprendre. Mais, pour faire apprendre les nouvelles notions, il apparaît indispensable de rapporter ces connaissances à un voir immédiat, celui des instruments d'observation.

Par contre, la compréhension familière non soumise aux données classiques résulte d'une assimilation théorique qui nécessite que l'on se débarrasse des structures mentalo-informationnelles pré-existentes et des contraintes du bon sens antérieur qui en découle afin d'accéder à une rationalité plus immédiate traduisant le mieux possible l'état des représentations et des connaissances nouvelles. Il n'est donc plus besoin d'interprétation supplémentaire, car l'accès à la rationalité immédiate donne directement l'intelligibilité des concepts et des phénomènes, ce qui contribue à la consolidation d'une structure nouvelle de savoir et par extension d'une structure mentalo-informationnelle nouvelle de la rationalité élargie.

C'est bel et bien à ce niveau que l'on peut postuler l'existence d'un va et vient entre la rationalité et l'irrationalité. Si l'on jette un regard très rapide sur l'évolution des cultures ou tout simplement la culture humaine, on constate que le rationnel semble évoluer au détriment de l'irrationnel. Nous n'entendons pas par ces propos que l'irrationnel a cédé la place au rationnel ; loin de là, mais qu'avec les progrès scientifiques et technologiques, le rationnel semble occuper un peu plus d'espace, à des degrés différents, dans toutes les cultures et civilisations humaines.

Il nous reste, à présent, un autre point à examiner et à discuter en relation avec l'intelligible, le bon sens et l'évolution de la con-

naissance humaine. Il s'agit de la place de l'intelligence et de tout ce que cette fonction supérieure peut susciter d'extraordinaires ou d'immonde.

L'intelligence, la grande ou la petite intelligence, le génie ou l'idiotie suscitent différentes réactions et entraînent des événements plus ou moins acceptés par le bon sens. L'intelligence, la grande intelligence, le génie font peur car s'ils peuvent à l'origine de toutes les innovations, de toutes les constructions et de toutes les structurations des mentalités humaines ; ils peuvent également être à l'origine de toutes les contradictions, de tous les mépris, de toutes les subversions et de toutes les destructions.

L'ambivalence de la réaction face aux idées intelligentes nouvelles, donc de l'activité intellectuelle dynamique de tout homme, est fort déroutante. D'une part, tout homme doué de raison tendrait à croire en la puissance de l'intelligence humaine et n'hésiterait pas à la considérer comme l'unique phénomène psychologique à l'origine des progrès que l'humanité a pu faire depuis la nuit des temps.

Cependant, un constat flagrant conduit à relever que l'ambivalence de la réaction est, le plus souvent, le fait d'institutions qui considèrent toute idée innovatrice comme l'indicateur et les prémisses d'une action destructrice. L'institution scolaire "Ecole" en est un exemple. En effet, l'école tout en prétendant transmettre le savoir et faire acquérir les bases de la culture scientifique, littéraire, artistique et humaniste aux générations montantes, elle fait tout pour se débarrasser des élèves qui sont considérés comme faibles et les orientent vers d'autres institutions. Pour d'autres élèves, malheureusement plusieurs cas sont vraiment des élèves surdoués, l'école recourent purement et simplement à leur éjection vers la rue, car leur intelligence aigui dérange par son bouillonnement, sa vivacité et ses interrogations, surtout les enseignants. C'est ce qui justifie une hypothèse que nous avons émise il y a bien plusieurs années : "l'Ecole vénère les élèves moyens ou un peu plus que les moyens et a horreur des élèves doués et surdoués" . Cela confirme aussi que l'école s'avère l'institution la plus conservatrice dans une culture donnée et, ainsi, lorsqu'elle prétend vouloir diagnostiquer les surdoués, c'est tout simplement pour s'accorder une part de ce bon sens auquel aspire toute culture et société.

Par contre, il existe, d'autres institutions qui développent de fines stratégies et déploient de grands moyens pour attirer et protéger les intelligences dans quelque domaine que ce soit. Ces institutions se caractérisent par le fait qu'elles constituent des espaces-temps dont la mission fondamentale est celle de recourir à la chasse des idées nouvelles, innovantes et prometteuses pour tous les secteurs de l'activité humaine, indépendamment de leur origine et de l'espace géographique, socioculturel et ethnique d'où elles émanent. Ces institutions combattent réellement le gaspillage de des ressources intelligentes, au contraire, elles considèrent que tout individu doué d'intelligence est unique au sein de l'humanité et ce statut lui octroie non la protection avilissante mais la mise en place de tous les moyens pour stimuler et activer ses potentialités. En somme, l'intelligence constitue pour ces institutions une fonction supérieure indispensable au progrès de l'homme, de sa société.

Cependant, à côté des précédentes institutions, on rencontre d'autres qui voient dans l'intelligence une force maléfique, dangereuse, voire satanique, que la naïveté, la simplicité d'esprit et la pureté du cœur pourront combattre et parfois vaincre. C'est bien là un étrange paradoxe qui nous pousse à évoquer la formule consacrée de Rabelais "Sciences et conscience ne sont que ruine de l'âme". Les événements politiques, scientifiques, économiques, sociaux et culturels qui bouleversent quotidiennement la vie de différents peuples, voire de différentes civilisations montrent qu'une telle formule est d'actualité et incitent à approfondir la notion de bon sens dans ses interactions avec la science, la littérature, la culture et la politique et, surtout avec la politique de la science, la politique de la littérature, la politique de la culture et la politique de la politique.

A ce niveau de développement de ce travail, nous ne pouvons passer outre certaines des idées relatives à la culture arabe et l'importance de l'expression de bon sens qui la caractérise.

La culture arabe et le bon sens qui la spécifie ne peuvent êtres jugé à l'aune de la culture occidentale. L'une et l'autre culture, de même que les autres cultures appartiennent

à la Culture Humaine. Et, tout bon sens émanant de m'importe quelle culture est un constituant, non l'unique constituant, du bon sens de l'humanité.

La rationalité, le relativisme et le bon sens sont les sources intarissables qui doivent abreuver l'homme actuel en tant qu'être social, scientifique, artistique, culturel et politique. La rationalité et le relativisme doivent l'éclairer dans sa structuration d'un bon sens qui le met en harmonie avec lui-même, l'autre en tant qu'être humain et la civilisation immédiate, voisine ou lointaine qui conditionne son existence.

L'homme dans toutes ses dimensions est en perpétuelle interaction avec l'expression de bon sens. Plus la résultante s'approche d'une formule heureuse, plus sa personne s'inscrit dans une existence dynamique et, sa culture s'avère des plus fructueuse et, par conséquent, le bon sens qui caractérise cette culture évolue positivement et interagit comme il se doit avec le bon sens des autres cultures. Par contre, plus la résultante décline vers les sphères négatives, plus le bon sens ou ce qui semble être un bon sens, se dérègle et de ce fait dérègle le bon sens de sa culture et la conséquence en est le clivage absurde qui s'instaure entre sa culture et les autres cultures.

L'homme arabe en tant qu'être social civilisé appartenant à une culture qui contribue toujours à l'enrichissement de l'humanité, en dépit de certains arabes qui eux-mêmes se montrent très sceptiques là-dessus et qui se sont faits piégés par l'action de certains groupes anti-arabes, sionistes et autres groupes (des arabes eux-mêmes sont devenus anti-arabes) qui ont dénaturé le bon sens et l'importance du bon sens humain dans la culture arabe pour en faire un non sens, voire un archaïque sens ou pire que cela un sens bestial donc animal lié uniquement à la consommation et au sexe. L'homme arabe en tant qu'être culturel appartenant à une société civilisée a le devoir de traduire les valeurs de sa société et de sa culture dans ses interactions avec les autres au sein de sa société et des autres sociétés et cultures.

Le bon sens qui spécifie sa culture ne peut et ne pourra nullement être l'objet de quelque marchandage que ce soit, la culture arabe appartient à l'humanité et en cela elle demeure relative et donc non absolue, de même que le sont les autres cultures, lesquelles ne peuvent et ne doivent en aucun prétendre à la supériorité ou à l'absolu. Plus le bon sens l'emporte sur le racisme et la discrimination, plus l'humanité tendrait réellement à la promotion de l'humanisme et la dignité de l'homme.■

Bibliographie:

1- Aristote (1995),- La Politique. Livre I, Bibliothèque des Textes Philosophiques. Edit. Vrin, Paris, France.
2- Bachelard G. (1986),- La formation de l'Esprit Scientifique. Edit. Vrin, Paris, France.
3- Blay M. (1993),- Les Raisons de l'Infini. Du Monde Clos à l'Univers Mathématique. Essai / Gallimard.
4- Descartes R. (1996), -Le Discours de la Méthode. œuvres, Tome VI, Vrin, CNRS.
5- Habernas J. (1978),- L'Espace Public: Archéologie de la Publicité comme Dimension Constitutive de la Société Bourgeoise. Edit. Payot.
6- Langevin P. (1923),- La Physique depuis vingt ans. Edit. Douin.
7- Meyrson E. (1992), -La déduction relativiste. Edit. Jacques Gabay.
8- Paty M. (1988),- La Matière Dérobée. - L'appropriation critique de la Physique Contemporaine. Edit. des Archives Contemporaines, Paris.
9- Paty M. (1999),- Are Quantum Systems Physical Objects with Physical Properties? In European Journal of Physics.
10- Paty M. (2000),- Interprétation et signification en Physique Quantique, in Revue Internationale de la Philosophie, n∞ 212-2 Bruxelles.
11- Paty M. (2002),- L'Intelligibilité Scientifique, in Le Bon Sens et la Science, Sciences et Avenir, n∞ Hors-série 132.
12- Rey A. (2000),- Dictionnaire Historique de la Langue Française, sous la Direction d'Alain Rey.
13- Rey A. (2001),- Le Grand Robert de la Langue Française, sous la Direction d'Alain Rey.

ثقافات

العدد 5
شتاء 2003

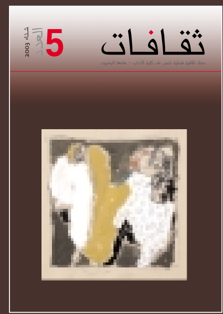
مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين



ثقافات
مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين
5

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies



مع هذا العدد كتاب ثقافات الأول ديوان سميح القاسم الجديد

ثقافات
مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية
THAQAFAT
A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

الاشتراك السنوي (اربعة أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	7 دينار بحريني	20 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	30 دولاراً امريكياً	60 دولاراً امريكياً
الدول العربية	20دولاراً امريكياً	45 دولاراً امريكياً
الدول الاخرى	45 دولاراً امريكياً	90 دولاراً امريكياً

ثمن النسخة الواحدة

البحرين	1.5 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	7 دولارات امريكية
الدول العربية	5 دولارات امريكية
الدول الاخرى	7 دولارات امريكية

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ٧٢٥١١١ / فاكس: ٧٢٣٧٦٣

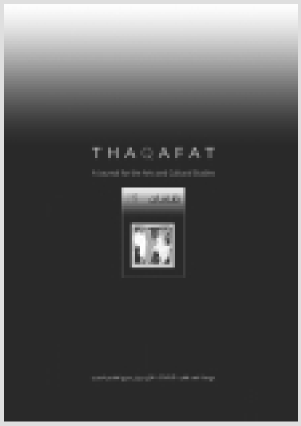
العدد الخامس - شتاء ٢٠٠٣



الغلاف الأول
لوحة للفنان الشيخ راشد آل خليفة / البحرين

التصميم والإخراج الفني
رافـع الناصري

تنفيذ الإخراج الفني
سيد جعفر حميد



الغلاف الأخير



65



133



166

الفنون

العنـــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب - جامعة البحرين

ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير - مملكة البحرين.

البريد الألكتروني: thaqafat@arts.uob.bh

هاتف: ٤٤٩٧٦٤ - فاكس: ٤٤٩٧٧٠

موقع الجامعة على الأنترنت: www.uob.edu.bh

طبعت بمطبعة جامعة البحرين

Distributors المـوزعـــــون

SAUDI ARABIA
AL WATANIA CONS. DIST
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565
TEL: 47820000

KUWAIT
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT
TEL 4816885, FAX 4841026

QATAR
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR
TEL 4661282 , FAX 4661865

EGYPT
AL AHRAM DIST. AGENCY
AL JALA A AVENUE , CAIRO
TEL: 5747044

JORDAN
JORDAN DIST. AGENCY
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152

LEBANON
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE
TEL: 743710-742993, FAX: 741652

YEMEN REPUBLIC
AL KAID TRADING AGENCIES
P.O.BOX 3084, HODEIDAH
TEL: (967-3)217444-217745

SULTANATE OF OMAN
AL-ATTAA DISTRIBUTION
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130
TEL: 597456-591399, FAX: 593200

SYRIA
DAMASCUS
AL-MADA PUBLISHING COMPANY
P.O.BOX 7366
TEL: 2322275, FAX: 2322289

U.A.E
EMIRATES MEDIA
P.O.BOX 791, ABU DHABI
TEL: 451601 - 455555

المملكة العربية السعودية
الشركة الوطنية الموحدة
ص.ب ٦١٤٦٦ – الرياض ١١٥٦٥
هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠

دولة الكويت
شركة الخليج لتوزيع الصحف
ص.ب ٤٢٠٥٧ – الشويخ ٧٠٦٥١
هاتف ٤٨١٦٨٨٥ – فاكس ٤٨٤١٠٢٦

دولة قطر
دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
ص.ب ٣٤٨٨ – الدوحة
هاتف ٤٦٦١٢٨٢ – فاكس ٤٦٦١٨٦٥

جمهورية مصر العربية
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء – القاهرة
هاتف ٥٧٤٧٠٤٤

المملكة الأردنية الهاشمية
شركة وكالات التوزيع الأردنية
ص.ب ٣٧٥ – عمان – ١١١١٨ الأردن
هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ – فاكس ٦٣٥١٥٢

لبنان
المؤسسة العربية اللبنانية
ص.ب ١١٣/٦٩٤٦ – بيروت
هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ – فاكس ٧٤١٦٥٢

الجمهورية اليمنية
محلات القائد التجارية
ص.ب ٣٠٨٤ – حوديدة
هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥

سلطنة عمان
العطاء للتوزيع
ص.ب ٤٧٣ – عصيبة – الرمز البريدي ١٣٠
هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ – فاكس ٥٩٣٢٠٠

الجمهورية العربية السورية
شركة المدى للنشر
ص.ب ٧٣٦٦
هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ – فاكس ٢٣٢٢٢٨٩

الإمارات العربية المتحدة
الإمارات للإعلام
ص.ب ٧٩١ – أبوظبي
هاتف ٤٥١٦٠١ – فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288



قَدَرُ الشاعر أنْ يغنّـي في زمَنِ المحنة

رئـيس التحـريـر

بعد عامين من نكسة حزيران ١٩٦٧، كتب غازي القصيبي قصيدة من عيون شعره، ختمها بهذا البيت الذي يخاطب فيه الأمة العربية:

بالأمس قد قطع اليهود يمينها

أيَرَى الخليج غدًا ضياع يسارها

فكان البيت أول لفتة في شعرنا المعاصر تمَّ من خلالها الربط بين مأساة العرب في فلسطين ومآسيهم القادمة في الخليج العربي.

وإذا وضعنا في الحسبان مسألة التباعد في الزمن بين نكبة ١٩٤٨ بفلسطين ونكبة العراق الراهنة، فإننا سنعتبر هذا البيت نبوءة شعرية مبكرة لمستقبل الأمة العربية وشمسها الزاحفة نحو الليل.

ومنذ ذلك اليوم وأنا أربط، شعريًا على الأقل، بين نكبة فلسطين ونكبات الخليج القادمة. وأذكر من هذه القصائد مقطعًا يقول:

● تفصيل من لوحة للفنان **ضياء العزاوي** / العراق

تَخَشّب الحديد عندما تَخَشّب الرجال
فانتحبت حمامة على غصون البرتقال
وامتد خيط أبيض من الدموع
.. فوق خدها، وسال:
حيفا ويافا تمطران لاجئين
فتزرع الصحراء بالخيام والأطفال
وتزرع الصحراء بالمشردين
ولم يزل قلب فلسطين
.. يسيل لاجئين
ورجَّعت نواحها على ذرا النخيل
.. في الخليج
.. رجعت نواحها حمامه
وامتد نهر واحد من النشيج
.. امتد ما بينهما وطال.

بل أستطيع أن أقول، باطمئنان نقدي اليوم، إن هذه الرؤية الشعرية المبكرة التي عبر عنها غازي القصيبي في بيته المذكور تتفشى في قصائد شعراء الخليج أمثال قاسم حداد وعلي عبدالله خليفة وحمده خميس ويوسف حسن وإبراهيم بوهندى، وهم من شعراء البحرين جميعًا، خاصة حين تشتد أطماع القوى الأجنبية في بلادهم. هكذا كان قدرنا في الخليج أن نرى مستقبلنا في ماضي فلسطين القريب. فالأطماع واحدة والطامعون هم هم. والوطن/الضحية واحد من الماء إلى الماء.

وحين نربط اليوم، في «ثقافات» بين جرح العراق وجرح فلسطين المفتوح منذ خمسين سنة، فلأننا نصدر من رؤية حقيقية وخوف طبيعي على الوطن الواحد الذي لا يتجزأ في ضميرنا حتى ولو مزقته سكاكين الطامعين مزقًا مزقًا، ونصبت على كل شلو فيه حاكمًا، وأقامت عليه دولة، ورفرف علم.

وما لم تطابق صورة الأوطان مثالها الموجود في الأذهان، فإن شعور الإنسان في هذه الأمة سيظل يسوده الاستلاب والاغتراب. ومن ثم لا يسود منطقته أي استقرار. هذه هي الحقيقة التي ينبغي أن يعيها الغزاة الطامعون.

ويبدو أن الهجمة الاستعمارية الأخيرة على العراق قد انطلقت من وعي هذه الحقيقة. ومن هنا كانت خطورتها. لذلك اتجهت إلى تدمير البناء الحضاري والثقافي، إلى جانب البناء الاجتماعي والاقتصادي لإنسان العراق، وصولاً إلى تدمير صورة الوطن والأمة في وعيه وضميره. لذلك حذرنا من ذلك في افتتاحية العدد السابق من «ثقافات» وكان ذلك قبل ضرب العراق وغزوه بفترة وجيزة، حين قلنا بأن «العراق» المهدد بالضرب والتدمير يعني عندنا في «ثقافات» العراق: الإنسان، الحضارة، الإبداع، الثقافة والهوية العربية. هذا ما تستهدفه الضربة، إن هي وقعت، حتى وإن شملت سواها من الأركان».

ووقع فعلاً ما خشيناه. وبدا الأمر غريبًا وملتبسًا على الكثيرين. وتساءل البعض: لماذا تدمر الحضارة بأكملها من أجل النفط؟ ونسي هؤلاء أن النفط لا علاقة له بالموضوع، فنفط العرب في أيدي غيرهم منذ زمن بعيد بصورة أو بأخرى. وهو لا يحتاج إلى جيوش جرارة لكي تقوم بشفطه واستغلاله. ثم إنهم أول ما احتلوا من العراق، على نحو غريزي، احتلوا مناطق النفط. فلماذا لم يكتفوا باحتلالها وهي التي تمثل مصدر الحياة الأول للعراق من شماله إلى جنوبه. ماذا يريدون إذن؟ لماذا يدمرون حضارة العراق التي تنطوي على حضارة الإنسان؟

لا نملك إلا أن نردد مع الشاعر الفلسطيني الذي نسي جرحه: لماذا؟ لماذا العراق؟

وأنت ونخل العراق
أشد من الماء حزناً
أشد من الماء والرمل حزناً
أشد من الماء والرمل والنخل حزناً
(سميح القاسم: ملك أتلانتس)

ونعلم أن الجواب يكمن في قراءة تاريخ الجرح الفلسطيني المفتوح. وهو جرح ناغر متمرد على كل ضماد، يأبى إلا أن يدفق دمًا طريًا كل يوم، ليؤكد أن الإنسان ووطنه حقيقة واحدةٌ لا تقبل الانقسام. وما لم تعد فلسطين للفلسطيني ومالم يعد الفلسطيني

لفلسطين، سيظل هذا الدم يصفع وجوه الغزاة في كل منعطف وطريق..

ولكن ماذا في فلسطين لكي يفصلوا بين الأرض وصاحبها، بين الوطن وصانعه، بين الفم ولسانه، بين الحقيقة والحق. ماذا في فلسطين لكي يختاروها من بين شعاب الأرض فيحتلوها وينفوا أهلها ويخفوا حقيقتها؟!

إن الجواب على هذا السؤال التاريخي يكمن في ما وقع على العراق من تدمير حضاري مقصود. ولعل غياب جدارية السبى البابلي قبل يومين من الاحتلال دليل على أن ثمة من يخاف من التاريخ ويريد بأية طريقة أن يخفي حقيقة ذله التاريخي الطويل.

إن تاريخ فلسطين المحتلة كله عبارة عن محكمة مفتوحة للتعصب اليهودي تصدر عنها كل يوم تهمة وإدانة. كما أن أرض فلسطين المحتلة تكتظ بآلاف الآثار والحفريات والسجلات التي تدين التشدد اليهودي وتحتفظ بتاريخ ظلم اليهود لمن يعيشون معهم في وطن واحد تحت تأثير «عقدة الشعب المختار» وحين نقول «اليهود» فإننا لا نعني ديانة اليهود ولا أنبياءهم ولا اعتبارهم البشري والإنساني. فهم في ذلك كله معززون عندنا مكرمون إلى أن بدأت طائفة منهم تنحرف انحرافًا سياسيًا نحو تكوين حركة الصهيونية العالمية التي عبرت عن نفسها حديثًا باحتلال فلسطين العربية. ومن يومها لم تستقر منطقة الشرق الأوسط ولم يستقر العالم. وصار الوطن العربي كما ستصير الأوطان الأخرى مستباحةً من القوى الصهيونية العالمية. وما العراق اليوم، بعد فلسطين الأمس، سوى حلقة في سلسلة طويلة تتكون منها أقطار هذه الأمة وشعوب هذه المنطقة التي ظلت تبشر العالم بالحب والسلام والعدل منذ شريعة حمورابي الشهيرة واختراع الأبجدية.

إن الفارق الحاسم بين هذه الأمة وأعدائها يكمن في نزوعنا للبناء والتعمير، في حين يتجه الآخرون نحو الهدم والتدمير.

يقول طيب تيزيني: «إن المشروع الصهيوني العولمي الآن بأساسه لا يحتمل السلام ولا يحتمل فكرة السلام. ومن ثم فإن كل ما كان يدعى إليه تحت اسم المفاوضات ظهر أنه جزء من العملية الامبريالية الصهيونية، وأنه لا يمكن أن يحدث سلام حتى لو أردنا نحن العرب». (مجلة الرافد الإماراتية، مايو ٢٠٠٣)

إن على قوى التقدم في العالم المعاصر أن تزيد من ضغوطها على القوى السياسية في بلدانها لتخليصها من عملية الانصياع اللا أخلاقي الذليل للمشروع العولمي الصهيوني.

كما ينبغي على الأنظمة العربية السياسية أن تسرع في تحولها نحو الديمقراطية والمشاركات الشعبية، حتى لا تكون الدكتاتورية وحكمها حجة هذه القوى للتدخل في أوطاننا العربية. فيعود الاستعمار الغربي إلى بلداننا من شباك الديمقراطية، بعد أن تم طرده من باب التحرر الوطني. وما حصل مع نظام الحكم في العراق بالأمس، ويحصل مع نظام الحكم الفلسطيني اليوم، صورة من صور التعبير عن هذه الحقيقة الطوفانية التي لن يسلم منها من الأنظمة والشعوب العربية إلا من كان قد ركب سفينة نوح ونجا بنفسه من الطوفان.

لذلك نرى أنه على الانظمة السياسية العربية أن تقوم بالاشتراك مع شعوبها العربية، وفي مقدمتها القوى الثقافية المفكرة، بعملية نقد ذاتي واسعة تشارك فيها كل القوى المؤثرة في المجتمع العربي، من أجل استرداد العلاقة السليمة بين الطرفين والدعوة إلى سلم اجتماعي يصون المجتمعات والأوطان من تدخل الأعداء بحجج الديمقراطية أو بتحريض الشعوب على انظمتها. فالشعب هو الجبل الوحيد الذي يمكن للحاكم غدًا أن يعتصم به من الطوفان وينجو على قمته من أعدائه وأعداء شعبه من الغزاة والمحتلين.

إننا في «ثقافات»، ونحن ندعو إلى هذه المراجعة القومية الشاملة، لا يسعنا اليوم، إلا أن نلتفت إلى الجرح الفلسطيني مثلما التفتنا إلى الجرح العراقي بالأمس، وذلك عن طريق تخصيص مادة معمقة ننشرها اليوم لواحد من أهم الرموز الشعرية الرائدة

في فلسطين المحتلة وهو الشاعر الكبير سميح القاسم.

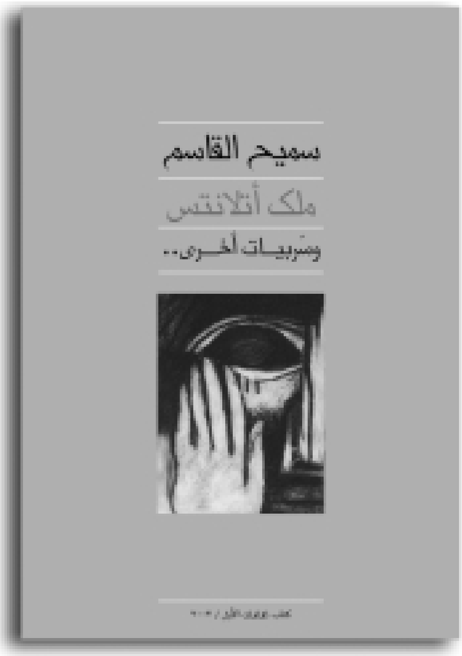
يتمثل الجزء الأول من هذه المادة الثقافية في ندوة المجلة التي عقدناها مع الشاعر، لتكون تعبيرًا متواضعًا من «ثقافات» لسميح القاسم عن دوره الريادي في الشعر والنضال الفلسطيني.

أما الجزء الثاني فقد تمثل في طبع ونشر آخر مجموعات الشاعر مفتتحين بها سلسلة كتاب «ثقافات» السنوي الذي وعدنا به القارئ الكريم منذ العدد الأول من المجلة. وقد توجت المجموعة الشعرية بمقدمة نقدية معمقة لتجربة سميح القاسم كتبها أحد أعضاء هيئة التحرير الناقد الدكتور عبدالكريم حسن. وهو ما يضفي على هذه المجموعة الشعرية المتميزة أهمية مضاعفة فوق أهميتها.

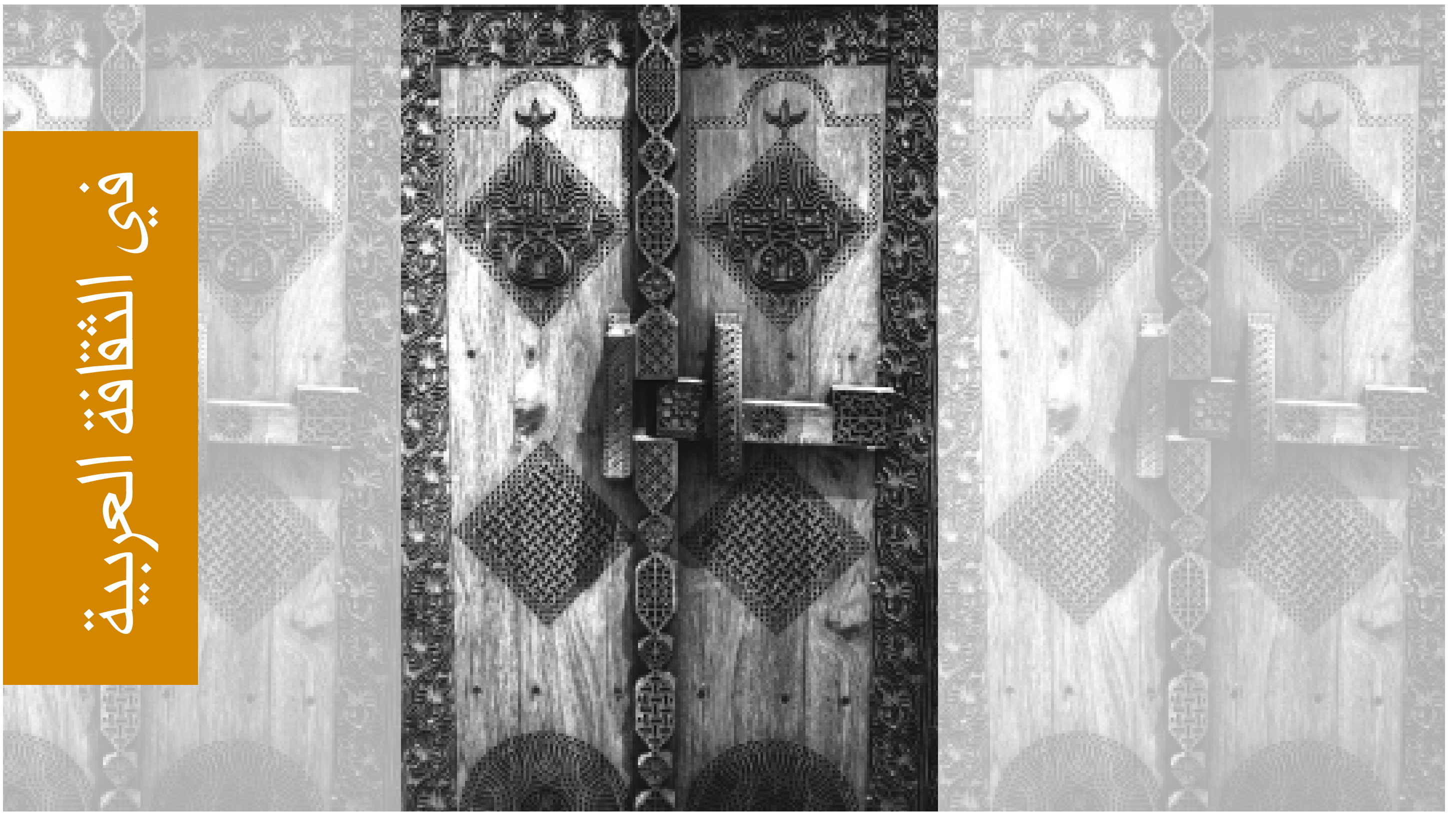
ولعل خير ما يمكن أن أختتم به هذه الأفتتاحية هذا المقطع الذي اختتم به عبدالكريم حسن مقدمته النقدية لديوان سميح القاسم (ملك أتلانتس وسربيات أخرى):

«ويبقى متفائلاً ذلك الفلسطيني الذي يسهر على حماه الشعراء. فقدر الشاعر أن يغني في زمن المحنة .. أن يسأل الربان بجرأة مسئولة .. أن يعلّم مواطنيه كيف تُطوى صفحة الطوفان، ويبدأ سفر تكوين جديد. ذاك هو درب الانعطاف الذي يرسمه الشعراء والمفكرون».■

كتاب ثقافات الأول



هدية المجلة لقرائها


في الثقافة العربية

المعجمات العامة والخاصة

شوقي ضيف

المعجمات كتب تحمل مفردات لغوية إما لأمة، فتسمى معجمات عامة، وإما لفرع من فروع الأمة مثل الجغرافيين والمؤرخين والفلاسفة والأدباء، فينسب إليهم، فيقال معجم الأدباء مثلاً إلى غير ذلك من فروع المعجمات، فتسمى المعاجم حينئذ معجمات خاصة.

أ- المعجمات العامة

والمعجمات العامة لا تكتفي بتسجيل مفردات اللغة بل تضيف إليها تسجيل هجائها ونطقها وتأصيلها ودلالتها أو معناها. وتعنى كلمة معجم إزالة العجمة أو الغموض. وشركتها في وقت متأخر بنفس هذا المعنى كلمة قاموس التي سَمَّي بها الفيروزابادي معجمه، وأصلها في اللغة (البحر العظيم) وسُمِّيَ بها كل معجم لغوي على التوسع.

وتشمل المعاجم تأصيل الكلمات أي تاريخها ومصطلحاتها بمنطوقها الدقيق كما جعلتها تسجل على الأقراص المدمجة وعلى شبكات الإنترنت. وانفرد العالم العربي بالسبق في صنع المعجمات منذ وضع الخليل بن أحمد المتوفى سنة ١٧٠ معجمه الذي سماه معجم العين، واختارها اسماً له دون الهمزة أول الحروف الهجائية، لأنه تلحقها تغيرات كثيرة بخلاف العين من الحروف الحلقية التي افتتح بها معجمه، والتي لا يمسها تغير في الأبنية الصرفية، وأنا أوجز منهجه في هذا المعجم العام لأن علماء العرب المعجميين تمسكوا بأكثر قواعده في معاجمهم العامة والخاصة.

وقد رتب الخليل مفردات معجمه على أساس مخارج الحروف، فبدأه بالحروف الحلقية، وأنهاه بحروف العلة والهمزة، واتخذ فيه القواعد التالية:

١- ترتب مفردات المعجم على أساس حروفها الأصول في الكلمة، ولا أهمية للحروف الزوائد وظلت هذه القاعدة الأساس في المعاجم العربية بعد الخليل حتى العصر الحديث.

٢- ترتب الكلمات المجموعة في مادة لغوية ترتيباً داخلياً على أساس الأبنية: الثنائي الثلاثي (الصحيح والمعتل واللفيف أي المجتمع فيه حرفا عِلَّة) الرباعي، الخماسي.

٣- توضع الكلمة وتقاليبها في مادة واحدة. وأطلق الخليل على الصيغة الموجودة في المادة لفظ «مستعمل» والصيغة التي لا توجد لفظ «مهمل».

وتمسكت المعاجم بهذه القواعد -بعد الخليل- إلى العصر الحديث فلا بد أن تجمع مفرداتها باعتبار الحروف الأصول وحدها دون الزوائد، ولا بد أن ترتب كلماتها على أساس الأبنية، ولا بد أن توضع تقاليب الكلمة في مادة واحدة. وألّفت بعض المعاجم مرتبة ترتيباً صوتياً على مخارج الحروف مثل معجم العين للخليل، ووصل إلينا منها اثنان: تهذيب اللغة للأزهري، والمحكم لابن سيده الأندلسي. واختلفت المعاجم بعد ذلك فمنها ما ألّف حسب الحروف الأول في ترتيبه مثل معجم أساس البلاغة للزمخشري، ومنها ما ألّف حسب الحرف الأخير في الكلمات مثل الصحاح للجوهري وثلاثة من المعاجم العامة، هي (لسان العرب) لابن منظور التونسي المتوفى سنة ٧١١ للهجرة، و(القاموس المحيط) للفروزابادي المتوفى سنة ٨١٧ للهجرة، و(تاج العروس) للزبيدي المتوفى سنة ١٢٠٥ للهجرة. وفيما يلي كلمة عن كل معجم من المعاجم الثلاثة العامة.

لسان العرب لابن منظور: ولد ابن منظور في القاهرة، وقيل في طرابلس سنة ٦٣٠ للهجرة/١٢٣٢ للميلاد، وتوفي بالقاهرة سنة ٧١١ للهجرة/١٣١١ للميلاد عمل في ديوان الإنشاء بالقاهرة ثم ولي القضاء في مدينة طرابلس. ومعجمه (لسان العرب) طبع مراراً منذ سنة ١٣٠٠هـ/١٨٨٢م. ويقول ابن منظور في مقدمة معجمه إنه اعتمد فيه على خمسة معاجم هي:

١- (تهذيب اللغة) للأزهري.

٢- (المحكم) لابن سيده الأندلسي، وهما من أمهات كتب اللغة.

٣- (الصحاح) لاسماعيل بن حماد الجوهري.

٤- حواشي ابن بري على الصحاح يقول ابن منظور عنه: أتيح له الشيخ أبو محمد بن بري فتتبع ما فيه، وأملى عليه أماليه، مخارجاً لسقطاته، مؤرخاً لغلطاته.. ورتبه ترتيب الصحاح في الأبواب والفصول

٥- النهاية في غريب الحديث لابن الأثير الجزري، ويقول ابن منظور عن عمله في كتابه إنه جمع فيه ما تفرق في تلك الكتب (الخمسة) المذكورة ونقل من كل أصل مضمونه ويقول لم أبدل منه شيئاً فيقال: (بدَّل فإنما إثمه على الذين يبدلونه، بل أديت الأمانة في نقل الأصول بالنص، وما تصرفت فيه بكلام غير ما فيها من النص، فليعتد من ينقل عن كتابي هذا أنه ينقل عن هذه الأصول الخمسة إذ نقل عنها حرفياً ابن منظور مادة كتابة، ولم يتصرف فيها أي تصرف، حتى بلغ بها عشرين مجلداً ضخماً، وراجعها عالم حجة من أعظم علماء مصر حيذاك هو الشيخ العلامة أبو محمد بن بري.

القاموس المحيط للفيروزابادي

ولد الفيروزابادي محمد بن يعقوب الشيرازي سنة ٧٢٩ وانتقل مبكراً إلى العراق وجال في الشام ومصر وأخذ عن علمائها جميعاً ودخل الروم الهند، واستقر في زبيد باليمن وبالغ في إكرامه سلطانها الأشرف إسماعيل وتوفي بها قاضياً سنة ٨١٧ وانتشر معجمه: «القاموس» انتشاراً واسعاً في البلدان العربية حتى صار اسمه علماً على كل معجم عربي

والقاموس مطبوع في أربعة مجلدات ضخام وميّزه الفيروزابادي بسبع ميزات:

الأولى: أنه جعل الكلمة الأصلية فيه بين قوسين ويعلو الكلمات المزيدة على معجم الصحاح للجوهري خط ممتد إشارة إلى الفرق بينهما.

الميزة الثانية: تخليص الواوي من اليائي في المعتلّ، فتكتب صورة الواو، وتذكر مادتها اللغوية، وتصوّر الياء وتتبعها مادتها اليائية مثل أتا فإن العرب استعملوا فيها مادة الأَتْو وهو الاستقامة في السير ومادة الأتى وهو الإتيان والمجيء فتكتب أولاً صورة الواو، وتذكر مادتها، فإذا فرغ من المادة الواوية كتبت صورة الياء وأتبعت بمادتها اليائية، وإن أهمل أحد الحرفين: الواو أو الياء ترك وصور المستعمل فقط، وقد يصور الحرفان معاً مجموعين وتليهما مادتاهما وقد يحذفان

وتذكر مادتاهما وقد تحذف إحداهما وتذكر مادتها مما يتطلب الإحاطة التامة بالصيغتين الواوية واليائية ومادتيهما المختلفتين.

والميزة الثالثة: أن جَمْعَ اسم الفاعل المعتل العين إذا جاءت صحيحة مثل جَوَلة جمع جائل ذكرت فيقال: جَوَلة، إما إذا اعتلت فإنها تقلب ألفاً مثل بائع وباعة وقائد وقادة وسيد وسادة.

والميزة الرابعة: أن كلمة المؤنث لا تذكر مرة ثانية بعد ذكر المذكر إذ يقال: «وهي بهاء أي أن أنثى هذا المذكر بهاء» وترك هذا المصطلح مرارا.

والميزة الخامسة: أنه إذا ذكر الماضي وحده أو المصدر وحده فالمضارع مضموم العين مثل يكتب، أما إذا ذكر الماضي والمضارع معه فإن الفعل يكون من باب ضرب ما لم يمنع من ذلك مانع كأن يكون الفعل حلقي العين أو اللام مثل منع فإن الباب فيه الفتح، وربما جاء مضموماً مثل: صرخ يصرخ ونفخ ينفخ أو مكسوراً مثل نزع ينزع ورجع يرجع، وربما جاء الضم والفتح مثل صلح يصلُح ويصلِح وفرغ يفرغ ويفرِغ ورعدت السماء ترعد وترعِد، وربما جاء الفتح والكسر مثل رضَع يرضَع ويرضِع ومنح يمنَح ويمنِح ونبَح ينبَح وينبِح، وربما جاءت الحركات الثلاث مثل نحت ينحَت وينحِت وينحت ونبغ ينبغ وينبغ و ينبِع.

والميزة السادسة: قال اللغوي أبو زيد: المشاهير المتداولة من الأفعال التي يجيء ماضيها الاصطلاحي على فعل بالفتح أنت بالخيار في المضارع فإن شئت قلت يفعُل بضم العين، وإن شئت قلت يفعِل بكسرها، وإذا لم يقيد المضارع حينئذ بضم أو بكسر فهو بالفتح.

والميزة السابعة: أن الفيروزابادي اتخذ فيه خمسة أحرف رموزاً لدلالات متعددة، فالميم لمعروف والعين لموضع والجيم للجمع، والرمز بالجيمين لجمع الجمع والرمز بثلاث جيمات لجمع جمع الجمع، وبالهاء لقريه، وبالدال لبلد. وبقيت بالقاموس ضوابط واصطلاحات أخرى تعرف بالممارسة والاستقراء، منها أنه يقدم ذكر المقيس من المصادر والجموع على غيره، ومنها أنه اختار استعمال – لفظين – التحريك ومحركاً في الكلمة المبدوءة حروفها بفتحتين مثل جَبَل وفَرَح، ويطلق الفتح أو الضم أو الكسر على المحرك بإحداها.

تاج العروس

للسيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي

هذا المعجم أكبر المعاجم العربية، وهو ليس كتاباً مستقلاً، بل هو شرح على القاموس المحيط للفيروزابادي توسع فيه مؤلفة سعة كبيرة، حتى أصبح أكبر المعاجم العربية، وأوضح المؤلف في مقدمته مصادره فيه، ومنها المعاجم والكتب اللغوية السابقة له مثل الصحاح للجوهري وتهذيب اللغة للأزهري والمحكم لابن سيده والجمهرة لابن دريد والمجمل لابن فارس والعباب والتكملة للأغاني ومعاجم القرآن والحديث النبوي مثل مفردات القرآن للراغب الأصبهاني والأساس والفائق للزمخشري والنهاية لابن الأثير وكتب القراءات وشروح الشعر مثل ديوان الهذليين لأبي سعيد السكري وتاريخ دمشق لابن عساكر وأجزاء من تاريخ بغداد للخطيب البغدادي وطبقات المفسرين للداودي وطبقات الشافعية للسبكي والجواهر المضيئة في طبقات الحنفية للقرشي والبداية والنهاية لابن كثير والإتقان في علوم القرآن للسيوطي والتذكرة في الطب للأنطاكي وكتاب النبات لأبي حنيفة الدينوري وكتاب المعرب للجواليقي، وكأنه لم يترك كتاباً لهم في المعاجم واللغة وشروح الشعر والدراسات اللغوية مثل الخصائص لابن جنّي والمقصور والممدود للقالي، وأخذ ما لا يكاد يحصى من كتب الطبقات والوافي بالوفيات للصفدي.

وكان الزبيدي ينقل في كتابه التاج عن هذه المصادر وأمثالها نقولاً كثيرة دون أن يدخل عليها أي تبديل أو تغيير، فلم يبدل فيها أي شيء قائلاً: «وأنا مع ذلك لا أدعي فيه دعوى فأقول: شافهت أو سمعت أو رحلت، أو أخطأ فلان أو أصاب أو غلط القائل في الخطاب.. ولعمري لقد جمع فأوعى، وأتى بالمقاصد ووفى، وليس لي في هذا الشرح فضيلة أمتُّ بها ولا وسيلة أتمسك بها سوى أنني جمعت فيه ما تفرق في

تلك الكتب من منطوق ومفهوم، وسميته (تاج العروس) من جواهر القاموس». وأتبع هذا الكلام بحديث عن عشرة مقاصد للكتاب من أهمها بيان سعة لغة العرب، والمتواتر في الكتاب عن الرواة والآحاد والمطرد والشاذ والمعرّب والمولد والأضداد. وكانت مصر البلد الذي اختاره لتأليف معجم تاج العروس فيه، وبدأ بها جزءه الأول سنة ١١٧٤ للهجرة بعد قدومه إلى مصر بسبعة أعوام كان فيها يُعِدُّ لكتابته، واستغرق الجزء الأول منه ستة أعوام وبضعة أشهر وأتم الأجزاء التسعة الباقية في سبعة أعوام وبضعة أشهر إذ انتهى منه سنة ١١٨٨ للهجرة. وأكمل معارضته على كتاب التكملة للصاغاني في جمادى سنة ١١٩٢.

وبتاج العروس انتهت المعاجم العامة القديمة، معاجم الأسلاف وانتقل إلى معاجم المجمع العامة، وهي اثنان: معجم كبير ومعجم وسيط، والمواد فيهما مرتبة وفق الحروف الأصلية للكلمات دون الحروف المزيدة، و أعرض المنهج الذي وضعه المجمع لكل منهما في إيجاز.

منهج المعجم الكبير

توضع في أول المواد النظائر السامية إن وجدت، وترتب المعاني الكلية متدرجة من الأصلي إلى الفرعي، ومن الحسي إلى المعنوي ومن الحقيقي إلى المجازي ومن المألوف إلى الغريب. وقدمت الأفعال على الأسماء والثلاثي منها على الرباعي والمجرد على المزيد واللازم على المتعدي والمبني للمعلوم على المبني للمجهول. وتضبط عين المضارع بوضع خط أفقي صغير عليها، وتوضع الضمة والفتحة فوق هذا الخط والكسرة تحته هكذا: (ـُـَـ). وإذا اختلف الفعل الثلاثي الأجوف بين واوي ويائي فصل بينهما في المعاني والأمثلة. ويذكر ما نصت عليه المعاجم من مصادر الثلاثي ويقدم القياسي، ولا تذكر مصادر غير الثلاثي لأنها قياسية. ولا تذكر المشتقات لأنها قياسية أيضاً.

وتذكر الكلمات التي وقع الإبدال في بعض حروفها مثل وشاح فقد أبدلت الواو همزة فتذكر إشاح، وتحال على مادتها وشاح، ولا يذكر من الجموع إلا جموع التكسير القياسية، أما غير القياسية فلا يذكر منها إلا ما نص عليه. وما تصرف من المعربات في مادته الثلاثية مثل لجام يذكر في مادته وما لم يتصرف فيه بالاشتقاق يذكر كاملاً في مادته مثل أرخميدس فإنها تحال على أصلها: أرشميدس. وما عربه نصارى الشرق ينطق كما عربوه مثل بطرس في (peter) أو بقطر في (victor) وبولس في (poul) وتستكمل المواد اللغوية عند الحاجة، وبالمثل يتوسع في الاشتقاق من الجامد. ويستشهد من القرآن الكريم - والحديث النبوي - والنصوص الأدبية والمثل والشعر.

الجانب الموسوعي

يذكر من مصطلحات العلوم العربية ما شاع استعماله بين العلماء مما له صلة بالحياة العامة وألفاظ الحضارة، كما تذكر أعلام الأماكن والبلدان وأسماء الدول والمدن الشهيرة وأسماء المشاهير من الرجال، وتذكر وفاة العلم بالتاريخين الهجري الميلادي وتذكر أهم الحيوانات والنباتات العربية. ويشار إلى ما قاله علماء الحيوان والنبات من العرب ويستعان للتوضيح بصور الحيوانات ورسوم النباتات، وتعرّف تعريفاً علمياً دقيقاً مع ذكر مقابلها الأجنبي.

منهج المعجم الوسيط

وضع المجمع هذا المعجم ليحفظ سلامة اللغة العربية ويجعلها وافية بمطالب العلوم والفنون، وملائمة لحاجات الحياة المعاصرة، وبادر باتخاذ الوسائل التي تكفل له ذلك وما يطوي فيها من قرارات لغوية، منها:

١- فتح باب الوضع للمحدثين عن طريق الاشتقاق والمجاز والارتجال.

٢- إطلاق القياس ليشمل ما قيس من قبل وما لم يقس

٣- الأخذ بالسماع من طوائف المجتمع كالنجارين

والحدادين وغيرهما من أصحاب الحرف والصناعات

٤- الاعتداد بالألفاظ المولدة والمعربة والدخيلة والمحدثة

٥- الاعتداد بالمصطلحات العملية ي مختلف العلوم والفنون وبالتعريفات العلمية الدقيقة.

وأهملت في هذا المعجم الألفاظ الجافية الحوشية: والمترادفات الناشئة عن اختلاف اللهجات مثل: اطمأن واطبأن.

وروعي أن تكون ألفاظ المعجم من السهل الناصع المأنوس من الكلمات والصيغ. وعزز بالاستشهاد المحكم من القرآن والأحاديث والأمثال والأشعار وتراكيب الأدباء وصيغهم البلاغية. وقدمت فيه الأفعال المجرة على المزيدة، والأفعال على الأسماء والمعنى الحسي على المعنى العقلي والحقيقي على المجازي والفعل اللازم على المتعدي، وفصل مضعف الرباعي من الثلاثي مثل زلازل وزلَّ.

وأهمل من المؤنثات ما كان بالتاء زيادة على مذكره لوضوحه وشهرته، وما كان يؤنث بغير التاء اكتفى منه بما يخفى على كثيرين. ويراعى ذكر ما أقره المجمع مثل:

١- قياس المطاوعة لفعّل مضعف العين مثل تفعّل.

٢- قياس المطاوعة من فَعْلَلَ وما ألحق به مثل دحرجته فتدحرج.

٣- قياس تعدية الفعل الثلاثي اللازم بالهمزة.

٤- قياس صيغة استفعل لإفادة الطلب والصيرورة.

٥- قياس صنع المصدر الصناعي بزيادة ياء مشددة على الكلمة.

٦- قياس صوغ مصدر على فُعال من الفعل اللازم المفتوح العين للدلالة على المرض.

٧- قياس صوغ مصدر على فعالة من الثلاثي للدلالة على الحرفة أو ما يماثلها.

٨- قياس صوغ اسم على وزن مِفْعل ومِفْعال ومِفْعلة وفعّالة من الفعل الثلاثي للدلالة على الآلة مثل مبرد – مسمار – مكحلة – سماعة.

٩- قياس صوغ مَفْعلة اسماً للمكان الذي تكثر فيه بعض أسماء الأعيان مثل مأسدة، مبطخة

١٠- تكمل المادة اللغوية إذا ورد بعضها ولم يرد البعض الآخر.

١١- تذكر الرموز التي وضعت للمعجم مثل (ج)، للجمع و(مو) للمولد و(مع-) للمعرب و(د) للدخيل.

١٢ يوضع في المعجم ما يحتاج إليه من الصور والرسوم للحيوانات والنباتات للتوضيح.

ب- المعاجم الخاصة

بجانب المعاجم العامة الكثيرة التي وضعها العرب لألفاظ العربية محاولين تفسيرها معاجم خاصة وضعوها للألفاظ الغريبة في كتاب الله. وبالمثل عنوا بوضع كتب للحديث النبوي ومعاجمه أو للفقه والشريعة أو لأي علم من العلوم. وتسمى معاجم خاصة لأنها تخص القرآن الكريم أو الحديث النبوي أو علماً من العلوم. وتسمى معاجم خاصة لأنها تخص القرآن الكريم أو الحديث النبوي أو علماً من العلوم، وأستهلها بالمعجم الذي وضعه المجمع اللغوي لألفاظ كتاب الله باسم:

معجم ألفاظ القرآن الكريم

تتعقب اللجنة التي عنيت بوضعه في مقدمته كتب التاريخ والتراجم والدراسات القرآنية وما ألف من كتب في تفسير غريب القرآن، وبلغت ثلاثة و ثلاثين كتاباً أو معجماً، ولم يكن بد لها من اتباع أحد منهجين في التأليف:

المنهج الأول: التزام ترتيب السور القرآنية وآياتها على نحو مانجد في كتاب مجاز القرآن لأبي عبيدة المتوفى سنة ٢٠٩ للهجرة، وكلمة مجاز المسمى بها الكتاب لا تعني المعنى البلاغي إنما تعني المعنى اللغوي أي المسلك والطريق إلى تفسير ألفاظ القرآن الكريم وفهم أساليبه على ضوء طبيعة لغة العرب وأساليبهم في الكلام.

والمنهج الثاني: الترتيب الهجائي أو المعجمي كما في «مفردات ألفاظ القرآن للراغب الإصفهاني المتوفى سنة ٥٠٢ للهجرة وهو يتبع ذكر المواد اللغوية القرآنية،

ويذكر فيها تفسير الكلمات القرآنية مستطرداً إلى تفسير ما يعنُّ له من حديث نبوي أو أثر أو أي أسلوب أو أي لفظ من ألفاظ المادة.

وقدمت ورقة عمل مقترحة في معجم المجمع، وهي

أولاً: في عرض المادة:

١- تُحرَّر معاني الألفاظ في ضوء السياق اللغوي وضوء ما ورد في القرآن من صور المادة في دقة وإيجاز.

٢- لا تُعْرض الكلمة إلا في موطن واحد، وإذا كان للكلمة أكثر من معنى يشار إلى المعاني خلال عرض الآيات.

٣- تجرّد المواد من ذكر الأرقام، وإن كان من المستحسن أن توضع علامة مميزة أمام بدء المادة أو أمام كل صورة من صورها.

٤- مراعاة الترتيب الهجائي في عرض المادة، وسيأتي تفصيل ذلك في الأفعال والأسماء.

ثانياً: منهج العرض والتنسيق

أ- في الأفعال

١- تذكر الأفعال بجميع صورها.

٢- تستوفى صور الماضي ومعه الماضي المبني للمجهول، ثم المضارع ومعه المبني للمجهول منه ثم الأمر.

٣- يذكر الفعل اللازم أولاً:

ثم المتعدي بحرف - ثم المتعدي لمفعول به ثم المتعدي لمفعول به وبحرف - ثم المتعدي لمفعولين وهكذا.

٤- يذكر من الأفعال المجرد بجميع صوره ثم المزيد.

٥- يتبع الترتيب الهجائي في كل ذلك، كما يتبع مع الضمائر واللواحق فمثلاً تذكر ضرب ثم ضربنا، ثم ضربت ثم ضربتما ثم ضربتم ثم ضربتن ثم ضربوا ومع الفعل المزيد يذكر: أسلم قبل سالم وسالم قبل سلّم.

ومع الفعل المضارع يتبع الترتيب الهجائي في أوله ولواحقه كالتالي:

أضرب / تضرب / نضرب / يضرب.

ومع تضرب يرتب الفعل هكذا: تضرب / تضربان / تضربون / تضربين.

ثالثاً: في الأسماء

١- يتبع الترتيب الهجائي.

٢- يذكر الاسم النكرة: مرفوعة ومجرورة ثم منصوبة، ثم المعرف بأل ثم المضاف للظاهر ويرتب هجائياً بحسب ما أضيف إليه، ثم المضاف للضمير ويرتب هجائياً بحسب ما أضيف إليه.

٣- عندما تتعدد صور الإسم الواحد في مبدأ حروفه يبدأ بالفتح ثم بالضم ثم بالكسر.

٤- عند التعريف للأعلام يلتزم التعريف المفيد الموجز مع الانتفاع بسياق القرآن ومضامينه في التعريف.

رابعاً: حروف المعاني

كحروف الجر والاستفهام والشرط والنداء: تذكر معانيها في السياق القرآني مع الاكتفاء بمثال قرآني واحد.

الأعلام القرآنية تضاف مع تعريف موجز ومع الانتفاع بالسياق القرآني في التعريف و مضامينه.

وكان تفكير المجمع في وضع هذا المعجم ثمرة سنوات طوال كان أعضاء المجمع فيها يتحاورون في منهجه ويتناقشون طويلاً في تأنٍ شديد حتى استطاعوا إخراجه في هذه الصورة الحية الخالدة.

كتب غريب الحديث

ألِّفت عشرات من الكتب في غريب القرآن حتى لتجمع مقدمة معجمه فيها ثلاثة وثلاثين كتاباً، وتكثر بالمثل كتب غريب الحديث تقرباً إلى الله ورسوله وكان أول من بدأ التأليف في غريب الحديث أبو عبيدة المتوفى سنة ٢١٠ وتبعته جماعة كان منهم أبا عبيد القاسم ابن سلام المتوفى سنة ٢٢٤ وكتابه: «غريب الحديث» من أروع الكتب التي ألفت في الموضوع، ونشره المجمع لنفاسته وأهميته.

غريب الحديث

لأبي عبيد القاسم بن سلام الهروي

ضم أبو عبيد في هذا الكتاب ما كتبه أسلافه في

غريب الحديث من مؤلفات حققها تحقيقاً علمياً دقيقاً ضابطاً لألفاظها ومفسراً لمعانيها، ومرتباً بدقة لمسانيده: مسانيد الصحابة وفي مقدمتهم الخلفاء الراشدون ثم بعض أمهات المؤمنين وغيرهن، ثم مسانيد التابعين وغيرهم. وعُني بتأليفه أزمنه طوالاً يعاود النظر فيه، حتى أصبح كما يقول الخطابي إماماً لأهل الحديث به يتذاكرون وإليه يتحاكمون.. وظل طوال أربعين عاماً يراجع فيه وينقح، ما وسعه التنقيح والمراجعة، وبحق لقب في عصره سابق معاصريه في علوم القرآن وإمامهم في علوم الحديث واللغة والفقه. وقد ذكرت الكتب الكثيرة التي ترجمت له عشرات العلماء الذين أخذ عنهم من مثل أبي عبيدة والأصمعي وأبي زيد والكسائي والشافعي وغيرهم من لغويي الأمة وفقهائها العظام. وفي كتابه (غريب الحديث) يقول اللغوي الكبير ابن درستويه: جاء أبو عبيد فجمع عامة ما في كتب غريب الحديث التي سبقته وفسرها وذكر أسانيدها، وصنف كتابه المسند على حدته و أحاديث كل رجل من الصحابة والتابعين على حدته وأجاد تصنيفه، ورغّب فيه أهل الحديث والفقه واللغة، لاجتماع ما يحتاجون إليه فيه. ويقول أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي المتوفى سنة ٣٨٨ للهجرة في كتاب غريب الحديث لأبي عبيد كان أول من سبق إلى إتقان هذا التصنيف ودلَّ مَن بعده عليه أبو عبيد القاسم بن سلام فإنه قد وعى تصنيف عامة ما يحتاج إلى تفسير من مشاهير كتب غريب الحديث، فصار كتابه إماماً لأهل الحديث به يتذاكرون، وإليه يتحاكمون. ويتكاثر التأليف في غريب الحديث منذ أواخر القرن الثاني للهجرة ويذكر الأستاذان طاهر الزاوي ومحمود الطناحي في مقدمة تحقيقهما لكتاب النهاية في غريب الحديث والأثر لابن الأثير المتوفى سنة ٦٠٦ للهجرة خمسة وأربعين كتاباً في غريب الحديث ألفت حتى عصره، ومنها كتاب لابن قتيبة المتوفى سنة ٢٧٦ للهجرة، وكتاب الدلائل لقاسم بن ثابت السرقسطي الأندلسي المتوفى سنة ٣٠٢ للهجرة وكتاب لأبي بكر الأنباري المتوفى سنة ٣٢٨ للهجرة، وقيل عن مصنفه في غريب الحديث إنه كان خمسة وأربعين ألف ورقة، ومنها كتاب الفائق في غريب الحديث للزمخشري المتوفى سنة ٥٣٨ .

وقد بدأت هذه الجهود في شرح غريب الحديث منذ أبي عبيدة معمر بن المثنى في أواخر القرن الثاني الهجري حتى انتهت إلى كتاب النهاية في غريب الحديث لابن الأثير.

المصباح المنير في غريب الشرح الكبير

لأحمد بن محمد بن علي الفيومي، وهو منسوب إلى فيوم العراق لا إلى فيوم مصر. من علماء القرن الرابع عشر الهجري إذ توفي سنة ٧٧٠ للهجرة ١٣٦٨ للميلاد. والمصباح المنير معجم لغوي خاص لشرح غريب كتاب الرافعي في الفقه، وفي مقدمته أنه استمده من معاجم لغوية مثل تهذيب الأزهري ومجمل ابن فارس وديوان الأدب للفارابي والصحاح للجوهري وأساس البلاغة للزمخشري، ومن معاجم فرعية خاصة مثل إصلاح المنطق لابن السكيت وفصيح ثعلب. ورتب ألفاظه وفقاً لحروفها الأصول مبتدئاً من حرف الألف في الحروف الهجائية إلى حرف الياء غير أنه وضع الألفاظ الرباعية والخماسية مع الألفاظ الثلاثية، فوضع بَرْقَعَ الرباعية مع بَرَقَ الثلاثية.

وأكثر من الاستشهاد بالأحاديث النبوية، وعُني بإبراز المعاني الفقهية إلى جانب المعاني اللغوية، وتوسع في المشتقات والتزم بالإشارة إلى أبواب الأفعال فيقول مثلاً دَفَّ من باب فعل وأكثر من ذكر جمع الأسماء والصفات، ومن التفصيل في المسائل اللغوية والصرفية والنحوية. وضبط المادة بالعبارة كأن يقول: الطُّنْب بضمه وسكون الثاني. وذيل المؤلف المعجم بخاتمة نحوية وصرفية في منتهى الدقة. وحاول تخليص الواوي من اليائي وكتب الباب والفصل ورأس كل مادة باللون الأحمر. وعُني بالضبط فيه وذكرِه أبواب الفعل عناية كبيرة.

المعجم الوجيز

هذا هو المعجم الثالث لمجمع اللغة العربية، فقد عني المجمع بمعجم كبير ومعجم وسيط تحدثنا عنهما،

وبقي هذا المعجم الوجيز الذي جمع له المجمع وافياً بحاجة التلاميذ في التعليم الثانوي بلغة فصيحة ليس فيها ألفاظ حوشية غريبة مع إدخال ما دعت إليه الضرورة من الألفاظ المولَّدة والمحدثة والمعربة والدخيلة. وقد وعى المعجم من مادة اللغة نحو خمسة آلاف مادة وأضاف فيها الصور والرسوم التي يحتاج إليها في معرفة الحيوانات والنباتات وبعض الآلات، واختير له من الجموع والمصادر أشهرها وأكثرها استعمالاً.

وقدمت في المعجم الأفعال على الأسماء والمجرَّد من الأفعال على المزيد ووضعت لهما في المقدمة جداول تضبط ترتيبهما، وقُدّم الفعل اللازم على المتعدّي والمعنى الحسّي على المعنى العقلي.

وما ألحق بالرباعي مثل كوثر وضع في باب: كثر، ووضع المضعف الرباعي مثل زلزل في بابه الرباعي لا في زل الثلاثي.

والكلمات التي ابدل أولها الواوي تاء مثل تجه وتؤده وتقى وضعت مع أصلها في باب الواو، وذكرت الكلمات حسب نطقها لا حسب تصريفها.

وذكرت طائفة من المصطلحات العلمية الشائعة التي يستخدمها التلاميذ في دروسهم وأحاديثهم، وضبطت التعريفات بلغة سهلة واضحة.

ورتبت الكلمات في المعجم وفق الحرف الأول فالثاني فالثالث من حروف الهجاء وتوضع نجمة في أول المادة. والرموز (ج) للجمع و ـُـِـَ (جج) لجمع الجمع وتوضع الحركات: الضمة والفتحة فوق خط والكسرة تحته هكذا ـُـ ـِـ

ومثل أذّن وتأذّن واستأذن تطلب في أصلها الثلاثي: «أذن». وتوضع تعلّم وعلّم وتعالم واستعلم في أصلها «علم». ويطلب في المعجم: الأديب ومأدبة في أدب. وإن كان المعرب غير مشتق فإن حروفه كلها تعد أصولاً مثل: إبريق، جلسرين.■

إشكالية الحرية والإبداع في الفكر العربي الحديث والمعاصر

قراءات نقدية

مسعود ضاهر *

مدخل منهجي: إشكالية الحرية والإبداع في عصر العولمة

نظمت عشرات الندوات والمؤتمرات العربية ونشرت أبحاثها تحت عناوين متشابهة أبرزها:

«الحرية والإبداع»، «المثقف والسلطة في الوطن العربي»، «المعرفة والسلطة في المجتمع العربي»، و«الثقافة العربية والثقافات الأخرى في عصر العولمة: حوار الأنداد، و«مستقبل الثقافة العربية في القرن الحادي والعشرين، و «عصر النهضة: مقدمات ليبرالية للحداثة»، وكثير غيرها.

لقد ساهمت إشكالية الحرية والإبداع في توليد مقولات علمية لا حصر لها ما زالت تتفاعل على الساحة الثقافية العربية، وسيكون لها الدور السياسي في توليد أي مشروع نهضوي عربي جديد. وذلك يفترض إبراز لأهمية التلازم ما بين الحرية والإبداع والتي بدونها يستحيل توليد ذلك المشروع. وذلك يتطلب توضيح النقاط التالية:

١- أن المثقف القادر على توليد مقولات ثقافية عقلانية تساهم في تطوير مختلف جوانب المجتمع هو بالضرورة مثقف حر، تزود بثقافة عصرية لا تتعارض مع قيم المجتمع الأصيلة الموروثة بل تحميها من التشويه. فالمثقف الحر لا يتوقف عن إنتاج تراث جديد من الثقافة يضاف إلى الماضي الذهبي ويغنيه بثقافة عصرية يحتاج إليها المجتمع في تبدلاته المستمرة في عصر العولمة.

٢- أن عملية التطوير أو التحديث السليم لا يمكن أن تعطي ثمارها الإيجابية إلا بالاستناد إلى مؤسسات ثقافة عصرية تشكل الإطار الطبيعي للتفاعل الخلاق والحوار المثمر بين التيارات الثقافية الأساسية في المجتمع. فإذا كانت مقولات التحديث السليم نتاج مثقف عصري، حر ومبدع، فإن مشروع التحديث النهضوي هو بالضرورة نتاج انفتاح التيارات الثقافية بعضها على البعض الآخر من طريق احترام الرأي الآخر وحق الاختلاف معه كشرط ضروري لنجاح ذلك المشروع وتطويره.

٣- أن المقولات الثقافية النهضوية تبقى مجرد وصفات ثقافية سليمة المحتوى لكنها غير قابلة للتنفيذ ما لم تحظ بدعم سلطة سياسية متنورة تدرك دور

---

* ناقد وأكاديمي من لبنان.

الحرية والإبداع في بناء حركة تحديث مستمرة غير قابلة للنكوص أو الارتداد. وذلك يطرح جدلية العلاقة بين الإبداع الثقافي المبني على الحرية والسلطة المتنورة التي ترعى الإبداع.

٤- أن استمرار حركة التحديث بشكل متصاعد والانتقال من مرحلة إلى أخرى أرقى منها هي ثمرة التطوير الذاتي للثقافة والمثقفين في إطار تنمية شمولية مستدامة للقوى البشرية التي هي هدف التنمية.

لكن ذلك رهن بتوليد مراكز بحثية مزودة بأدوات ثقافية متقدمة.

فتأطير النخب الثقافية الفاعلة في مشروع نهضوي ترعاه سلطة متنورة يساعد على إعداد أجيال متعاقبة من المثقفين الشباب المنفتحين على جميع الثقافات الحية في العالم، والمشاركة فيها من موقع الإبداع الثقافي وليس استهلاك ثقافة الآخرين.

يتضح من ذلك أن إشكالية الحرية والإبداع في عصر العولمة تقوم على ركائز متعددة أبرزها المثقف المبدع من حيث هو إنسان حر يتمتع اكثر من سواه بطاقات إبداعية تستفيد منها جميع شرائح المجتمع.

كما تقوم على مدارس أو تيارات أو اتجاهات ثقافية تتفاعل في ما بينها بحرية تامة على أساس أن التفاعل الثقافي يتم بالإقناع والحوار الحر دون قمع أو إكراه.

ومن نافل القول إن السلطة السياسية تلعب الدور الأساسي في إطلاق أي مشروع نهضوي. إذ لم يسجل التاريخ الحديث والمعاصر ولادة حركة تحديث ناجحة في أي من المجتمعات البشرية لا تنتسب إلى شخصيات سياسية متنورة شكلت مركز استقطاب للغالبية الساحقة من المثقفين المبدعين الذين وضعوا عصارة أبحاثهم العلمية والفنية والثقافية في خدمة مجتمعاتهم. ولا تستقيم إشكالية الحرية والإبداع في علاقاتها المتشابكة والمعقدة بالدولة والمجتمع إلا من طريق مؤسسات ثقافية عصرية أو مناخ ثقافي حر يساعد على الإبداع بمختلف أشكاله، ويقيم تواصلا خلاقا ما بين الثقافة والمثقفين المبدعين من جهة، ومع الدولة العصرية الديموقراطية والعادلة من جهة أخرى.

انطلاقا من هذه الرؤية المنهجية يمكن رسم إشكالية الحرية والإبداع في سيرورتها المستمرة في الوطن العربي منذ بداية النهضة العربية الأولى حتى عصر العولمة. فقد استمر الواقع العربي في تجديد تخلفه لقرون طويلة بحيث بدا وكأن الثقافة فيه فقدت قدرتها على الإبداع. مما أفسح المجال لبروز إشكالية تتردد باستمرار: «لماذا تأخر العرب وتقدم غيرهم؟». فهل هناك عجز بنيوي في الثقافة العربية وإبداع المثقفين العرب أم هناك قمع سلطوي لهما بحيث لم تنجح كل مشاريع التحديث النهضوي طوال القرنين الماضيين في حين نجحت لدى شعوب كثيرة لا تمتلك الجزء اليسير من الموارد العربية؟

إن الإجابة على هذا التساؤل المنهجي تتطلب وقفة نقدية لإبراز الأسباب العميقة التي ما زالت تعيق حركة الإبداع العربي وتمنع التطبيق السليم لإشكالية الحرية والإبداع فيه. وأبرز تلك الأسباب تغييب قسري للتراث العقلاني العربي، ومعه الثقافة العقلانية، عن الساحة العربية على مدى قرون طويلة.

مما ساهم في هيمنة ثقافة سلفية تضعف أحيانا لتعود فتظهر بأشكال أكثر قوة في مرحلة أخرى.

فنتيجة قمع التراث العقلاني العربي باتت البيئة الثقافية في المجتمعات العربية أسيرة فكر سلفي يعيد تجديد نفسه باستمرار ليمنع حركة التحديث من تحقيق غايتها بالتحول إلى حداثة مكتملة غير قابلة للارتداد. وقد ساعد ذلك في تحويل مسار التحديث باتجاه التغريب نظرا للتواطؤ غير المعلن بين القوى السلطوية والثقافة السلفية على امتداد الوطن العربي.

ومما ساعد في عزل الثقافة العصرية عن جمهورها أن غالبية مثقفي عصر النهضة العربية اقتبسوا الكثير من المقولات الغربية دون نقد، فعجزوا عن توليد تيارات ثقافية فاعلة قادرة على صياغة مشروع نهضوي جديد يتبناه حاكم عربي متنور يعطي تلك المقولات صفة الشرعية السياسية.

في الوقت عينه، ما زال الوطن العربي حتى الآن يفتقر إلى نوعية متميزة من السياسيين المتنورين المؤمنين فعلا بدور الثقافة الحرة والإبداع الثقافي في إعادة الدور العربي الفاعل على المستويين الإقليمي والدولي.

وما زال مثقفون عرب يطلقون على أنفسهم صفة المدافعين عن «الحرية والإبداع» ينشرون، دون جدوى، دراسات مطولة يحاولون فيها «تجسير الفجوة» بين مثقف معزول في بيئته الاجتماعية وحاكم مدان بقمع الحرية ومحاربة الثقافة العصرية ومقولات التغيير الجذري، وبشكل خاص على المستوى السياسي.

هكذا تتعثر على الدوام ولادة مشروع نهضوي عربي جديد يصبح فيه المثقف العصري حجر الزاوية في عملية التغيير والتطوير والتحديث. فالمثقف العصري عاجز عن توليد ذلك المشروع بمفرده مهما بلغت طاقاته الثقافية وقدراته الإبداعية. وكانت النتيجة الطبيعية أن أصيب معظم أصحاب المشاريع النهضوية بخيبات أمل عبروا عنها في أواخر أيام حياتهم، ومنهم من بلغ به اليأس من الإصلاح درجة التصريح بوجود خلل عميق في بنية الفكر العربي يستدعي «نقد العقل العربي» الذي لم يخرج بعد من دائرة الغيبيات والفكر الصوفي وميتافيزيقا الدين. ومنهم من أطلق على كتابه عنوانا مثيرا هو: «خروج العرب من التاريخ»، في إشارة إلى أن العرب باتوا عاجزين عن المشاركة في الثقافة العصرية التي هي سمة بارزة من سمات عصر العولمة المهيمنة بقوة في مطلع القرن الحادي والعشرين.

خلاصة القول في هذا المجال إن معظم المثقفين النهضويين العرب استمروا في إعادة طرح السؤال التقليدي طوال القرن العشرين: «لماذا تأخر العرب وتقدم غيرهم؟» ليخلصوا إلى نتائج شبه موحدة تقول بوجود خلل بنيوي في المجتمعات العربية ينعكس سلبيا على المثقف الحر والثقافة الإبداعية. وهنا لا بد من تقديم ملاحظة أساسية ذات صلة وثيقة بإشكالية الحرية والإبداع في الوطن العربي مفادها أن هدر إمكانات عربية كبيرة دون جدوى اقتصادية وثقافية واجتماعية في العقود الماضية أدى إلى فشل جميع خطط التنمية التي لم تفرد للتنمية الثقافية المستدامة سوى نسبة ضئيلة في موازناتها. فنتج عن ذلك تخلف مريع في البحث العلمي، والإنتاج الثقافي الإبداعي. فتراجع دور العلوم العصرية في جميع الدول العربية التي تشهد نزيفا حادا على شكل هجرة سنوية لآلاف الأدمغة العربية التي تستقر الآن في الخارج، ومنها من يتبوأ أعلى المراكز العلمية ويحصل على جوائز عالمية. لذلك تبدو الحاجة ملحة إلى خطط علمية مدروسة للتنمية الثقافية لأنها المدخل الموثوق لا بل الوحيد القادر على إطلاق مشروع نهضوي في جميع المجالات، مع الحرص على إبقاء الطاقات الإبداعية العربية داخل الوطن العربي، والسعي إلى استعادة قسم من الأدمغة المهاجرة والمستقرة في الخارج.

غني عن التذكير أن المثقفين العرب الذين أتيح لهم قدر واف من الحرية قد أبدعوا في نقد الواقع العربي من مختلف جوانبه. فتناولوا بالنقد المعمق تخلف المجتمعات العربية، وسيطرة المؤسسات الدينية والسياسية والاقتصادية. ومنهم من رسم خططا مستقبلية جريئة تثبت قدرة المثقفين العرب على تقديم ثقافة إبداعية قادرة على تغيير معالم الوطن العربي نحو الأفضل.

نقد الخطاب الإيديولوجي عن الحرية والإبداع:

إن وظيفة النقد العلمي للدراسات الاجتماعية أو الإنسانية بصورة عامة تقوم أساسا على إظهار مدى نجاح أو فشل الباحث في الجمع ما بين المعطيات العملية والمقولات النظرية القادرة على تحليلها.

لذا لا تستقيم الدراسات العلمية إلا بنقد الخطاب الإيديولوجي المقحم من خارج دائرة الحرية والإبداع.

بهذه الطريقة يصبح النقد العلمي البناء ضرورة لا غنى عنها لكي يتم التفاعل الثقافي الحقيقي ما بين النظرية والتطبيق. فخطاب الحرية والإبداع ليس فوق النقد، على أن يراعي الناقد أصول النقد العلمي من حيث عرض الرأي الآخر بدقة، وتبني لغة الحوار

والتفاعل معه دون تشنج أو استخدام عبارات نابية أو جارحة أو تهكمية، والابتعاد عن الإسقاط أو الأفكار المسبقة كمنطلق لمحاكمة الباحث والبحث معا بحيث يغلب الهم الإيديولوجي على الهم البحثي. لكن وظيفة النقد الاجتماعي العلمي تكمن أساسا في تعرية سلطة الخطاب الإيديولوجي الذي يوظف العلم في خدمة السياسة بالمعنى السلبي، ويعطيه سلطة من خارجه عبر تحميله شحنة إيديولوجية يمكن تفكيكها بسهولة وإثبات خواء الحقائق العلمية في داخلها.

تجدر الإشارة إلى أن الكتب التي تناولت بالنقد خطاب الحرية والإبداع، توثيقا أو تحليلا، باتت تعد بالعشرات إن لم نقل بالمئات، وهي التي ساهمت في تصويب مساره ونشر مقولاته الأساسية بهدف تحويله إلى سلاح نظري في مواجهة خطاب السلطة والشحن الإيديولوجي أو الديني.

تبقى ملاحظة إجرائية مهمة في هذا المجال أن نقد الخطاب الإيديولوجي عن الحرية والإبداع يتطلب التعريف الوافي بنقيضه، أي خطاب الحرية والإبداع، وعرض ابرز المقولات النظرية التي يجب توافرها في العمل الإبداعي الحر. فقد اتخذت بعض الروايات، والمسرحيات والدراسات الأدبية، والأعمال الفنية من نقد السلطة، أو نقد المجتمع، أو نقد التخلف، أو نقد الحروب الأهلية موضوعات رمزية لها.

فقد اعتمد بعض المؤرخين، وعلماء الاجتماع، والأدباء، والشعراء، والمسرحيين، والفنانين، والمغنين، والموسيقيين من النقد العلمي، أو الأدبي، أو الفني، وسيلة للتعبير عن آرائهم السياسية في المشكلات الحادة والمزمنة التي تعاني منها المجتمعات العربية. فشكلت بعض الأعمال الأدبية والفنية إدانة مباشرة للأنظمة العربية وأواليات عملها، وموقفها من الحرية والإبداع .وبما أن هذه الدراسة لا تحتمل تقديم الكثير من النماذج النقدية التفصيلية التي تظهر الإبداع العلمي، والأدبي، والفني على امتداد الوطن العربي فسنكتفي هنا بنماذج منها ذات دلالات معبرة.

١- نقد المجتمع العربي من موقع الإبداع السوسيولوجي: حليم بركات نموذجا

يعتبر كتاب حليم بركات: «المجتمع العربي في القرن العشرين، بحث في تغير الأحوال والعلاقات»، الصادر حديثا عام ٢٠٠٠ في بيروت، كتابا رائدا في منهجه العلمي النقدي. فقد تضمن عناوين مهمة حول مختلف جوانب المجتمع العربي الحديث والمعاصر، منها: الهوية العربية ومسألة الاندماج الاجتماعي والسياسي، والبداوة، والفلاحة، والحضارة، والبنية الاجتماعية، ومكونات الثقافة العربية من قيم وإبداع وفكر، والتغيير التجاوزي وغيرها.

أما المقولات العلمية التي توصل إليها الباحث فتطول حالة الاغتراب المستعصية، وأزمة المجتمع المدني، وتداعي المجتمع من الداخل، وتمحور النظام الاجتماعي السائد حول نواة من الجماعات الوسيطة مما يؤدي إلى تغييب المجتمع وسحق شخصية الفرد المستقل المبدع، واستمرارية المرحلة الانتقالية الطويلة في حالة التغلب على التخلف وتحقيق النهضة، وتفاقم التناقضات بمختلف أشكالها في زمن العولمة.

ينطلق بركات من مقولة المجتمع العربي ككل وليس من المقولة السياسية التي تنظر إليه على أنه مجموعة من الدول المستقلة التي تزداد وبخاصة في الأزمات، تشديدا على هوياتها المتفردة. يبدأ تحليله من الواقع الاجتماعي قبل الواقع السياسي من دون إهمال لهذا الواقع الأخير. والسبب في ذلك أن مفهومه للهوية العربية لا يتنكر لحقيقة اجتماعية أساسية وهي أنها متعددة الهويات وليست هوية أحادية ترفض كل ما عداها وتعمل على إلغاء الآخر. لذلك يبحث في كتابه هذا في مجموعة من المسائل التي تطرحها مهمات التعامل مع معضلات التنوع والاندماج الاجتماعي والسياسي داخل كل بلد عربي وفيما بينها. وهو يصر على الاعتراف بوجود مختلف النزعات والتوجهات التي تتجاذب العرب بين الوحدة والانكفاء الذاتي، وبين التقليد والحداثة، وبين المطلق المقدس والنسبي العلماني، وبين الغرب والشرق، وبين المستقبل

والماضي، وبين الخاص والعام، وبين الانتماء للجماعة والانتماء للأمة.

يشدد بركات على دراسة الظاهرات الاجتماعية في سياقها الاجتماعي والتاريخي مع التركيز على دراسة البنية الطبقية والاختلاف في أنماط المعيشة وما يترتب على ذلك من تنوع في التنظيم الاجتماعي وفي الثقافة، وعلى المؤسسات الاجتماعية بما فيها العائلة والدين والسياسة. ويلفت الانتباه إلى مسألة الاندماج الاجتماعي والسياسي، والدعوة إلى وعي جديد بأهمية ما يسمى بوحدوية التعدد بغية تجاوز الانقسامات والتجزئة بأشكالها التقليدية والحديثة، والعمل على إلغاء تمركز السلطة والثروة في أيدي قلة من الأفراد والجماعات على حساب الآخرين والمجتمع، والتشديد على ضرورة إعادة توزيع السلطة والثروة وترسيخ قيم المساواة والعدالة والحرية والعلاقات الأفقية. وقد خصص الفصل الأخير لرسم مهمات التغيير أو ما يسميه الباحث «التغيير التجاوزي المطلوب».

وتقتضي مهمات التغيير، حسب ما يراه، العمل على تجاوز حالة الاغتراب التي يعانيها العرب على صعيد الأفراد والجماعات والمجتمع فيعملون على تنشيط المجتمع المدني عن طريق مشاركة الشعب كافة من دون تمييز، مشاركة حرة وفعالة في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

يأتي تحليل بركات لمجتمع عربي موحد في مشكلاته الأساسية في وقت تزداد فيه الدول العربية تباعدا، وتزداد حدة المشكلات الداخلية المستعصية الحل داخل كل دولة عربية. ورغم دعوته إلى إعطاء دور أكبر لمؤسسات المجتمع المدني على امتداد الوطن العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين، يبرز تغييب شبه تام لدور المجتمع المدني في جميع الدول العربية بعد أن حلت الوراثة مكان التغيير الديموقراطي، والبيعة مكان الاستفتاء الشعبي، واللوائح المعلبة التي تقوم على المحادل، وسلطة المال، والرشوة مكان الانتخابات، مع تعطيل لأبسط أشكال الديموقراطية، في النصوص والممارسة معا.

لذلك تنبه بركات إلى وجود فجوة واسعة وعميقة تفصل بين حلم التغيير الذي طمح العرب إلى تحقيقه في عصر النهضة والواقع الهزيل الذي يعيشونه في نهاية القرن العشرين. وهو يرى أن ما يزيد من إحساس العرب بالهزيمة أنهم يشهدون في عصر العولمة وما بعد الحداثة والتحولات الاقتصادية والثقافية العالمية وما يرافقها من اتساع الفجوات بين الأغنياء والفقراء والأقوياء والضعفاء، على عكس ما هو متوقع، عودة إلى الانتماءات التقليدية وترسيخا للواقع القطري الذي رسمت القوى الخارجية خريطته ضد رغبات شعوبه.

وتبرز أسئلة مقلقة في هذا المجال منها: لماذا لم تنجح مسيرة نصف قرن من الاستقلال السياسي في تجاوز الواقع القطري الذي رسمته القوى الخارجية؟ ولماذا لم يتجدد المشروع النهضوي العربي على أسس جديدة؟ وإلى متى يستمر تحليل المجتمع العربي على أساس الفجوة العميقة بين الواقع القطري العنيد الذي تعيشه جميع الدول العربية والواقع القومي الشمولي المتخيل في أذهان بعض النخب الثقافية العربية؟ وإلى متى يبقى المجتمع العربي مغتربا عن ذاته، ويسعى جاهدا ليتجاوز اغترابه وتبعيته وأزمة المجتمع المدني عن طريق المشاركة الشعبية في تغيير واقعه وصنع مصيره رغم ما يفرضه عليه زمن العولمة من تحديات قديمة وجديدة؟.

في ظل هذا المد التراجعي الذي يشهده الوطن العربي، يأتي نقد حليم بركات الإبداعي لينبه إلى خطورة المرحلة الراهنة التي تمتاز بالتغيير المتسارع الذي يجتاح العالم بأسره والذي سيصيب المصالح العربية في الصميم. كما ينبه إلى خطورة أن يبقى المجتمع العربي منكفئا على ذاته، ومصرا على التمسك بثقافته ومؤسساته التقليدية التي تقاوم التغيير الجذري، وترفض التفاعل الجريء مع الثقافات الأخرى من موقع الثقة بالذات وعدم الخوف من خوض معركة التحدي والاستجابة لمتطلبات

المرحلة.

يبدو واضحا أن أكثر ما تقوم به الثقافة العربية في المرحلة الراهنة هو تمسكها بالتقاليد الموروثة، وهي تتبنى سياسة الممانعة لمقولات الديمقراطية، وحقوق الإنسان الأساسية، والليبرالية، والعلمانية وغيرها.

وفي وقت تتفاعل فيه المجتمعات العربية بدون ضوابط مع سلع التكنولوجيا المستوردة بكثافة ترفض القوى المسيطرة فيها التعامل الإيجابي مع العلوم العصرية التي كانت السبب في إنتاج تلك السلع التي تستهلك على نطاق واسع في الوطن العربي. نتيجة لذلك بقي المجتمع العربي طوال القرن العشرين، وفي النصف الثاني منه بشكل خاص، يعيش حالة مواجهة وصراع بين قواه الداخلية المتعددة الاتجاهات والمتناقضة لدرجة التنافر والتقاتل. فبرز عجز عام يعصف الآن بجميع الدول العربية لدرجة جعلت الإنسان العربي يعيش حالة اغتراب حقيقية ولّدت نزوعا شديدا لدى الأجيال العربية الشابة للهجرة والاستقرار خارج الوطن العربي، بالإضافة إلى شعور عميق بالإحباط والعجز عن التغيير ولو بالحدود الدنيا من الحريات العامة والمصالح الأساسية للمواطن العربي.

ويقدم بركات توصيفا دقيقا لحالة الاغتراب هذه التي تكبل الواقع العربي وتشكل مصدرا أساسيا من مصادر الإخفاق العربي المتواصلة طوال القرن العشرين. إذ كان من نتائجها أن الفرد العربي لم يعد وحده عاجزا عن التغيير بل أصاب العجز المجتمع العربي برمته بعد أن فقد الكثير من سيطرته على وظائفه الحيوية وموارده المادية والروحية في علاقته بالدولة التي تخضع بدورها لإرادة القوى الخارجية. وحين يعجز المجتمع عن تجاوز أوضاعه وإعادة بناء نفسه من جديد، تتسع الفجوة وتتعمق بين واقع قطري هزيل وأحلام قومية وحدوية ضائعة أو مضيعة. وجاءت هيمنة الدولة والحاكم على المجتمع وما رافقها من تهميش لدور الشعب والحد من مبادراته الخلاقة ومشاركته في عملية التغيير وحرمانه من حقوقه وحرياته الأساسية لتزيد من حالة الاغتراب .فتحول الإنسان العربي إلى كائن مغترب عن نفسه ومجتمعه ومؤسساته. هكذا تبرز أزمة المجتمع المدني في أبرز تجلياتها على امتداد الوطن العربي والتي بلغت ذروتها في العقد الأخير من القرن العشرين. وهي تنذر بنتائج بالغة السلبية في عصر العولمة والسيطرة الأميركية على العالم، وبشكل خاص سيطرتها على موارد العرب الطبيعية والتحكم بدولهم ومجتمعاتهم. لقد فشلت مختلف أشكال التنمية الاقتصادية في جميع الدول العربية والتي باتت تنوء بثقل الديون وفوائد القروض المهدورة ومعها إنتاج النفط والكثير من الموارد العربية طوال قرن بكامله. وليس ما يشير إلى ظاهرات إيجابية تعيد ثقة المواطن العربي بدولته، ومناعة اقتصاده، وتماسك مؤسساته. وليس ما يؤكد فعلا أننا على أبواب قرن جديد يحمل بشائر التغيير الجدي على امتداد الوطن العربي، ولا بقدرة العرب على بناء مستقبل افضل لشعوبهم على مشارف الألفية الثالثة.

لقد رسم حليم بركات معالم الطريق إلى بناء الغد الأفضل .فدعا إلى تنشيط مؤسسات المجتمع المدني، وتجديد نظام القيم التي يربى عليها المواطن العربي، وإحداث ثورة في التعليم الجامعي، والتعامل مع النظام الكوني من موقع الاستقلالية والاستفادة من الثورات المعلوماتية دون تجاهل الجانب المظلم من العولمة.

ودعا المثقف العربي إلى ممارسة الإبداع من دون خوف أو رقابة ذاتية، وتنشيط دور المرأة العربية في الحياة العامة وفي مختلف مجالات الثقافة والإبداع، ومعالجة مشكلة عزلة المثقف العربي عن الشعب.

هذا بالإضافة إلى تبني الديموقراطية، والتوازن الخلاق بين الحرية والعدالة الاجتماعية، والدعوة إلى التحول الثوري بدءا من التنمية البشرية المستدامة. لكنه بدا شديد القلق على مستقبل الوطن العربي. وقد عبر عن قلقه العميق هذا في آخر سطر من كتابه بتساؤل لا يخلو من مسحة تشاؤم كبيرة:

«هل كبر الجسد العربي، أم ترى ترهل وتقلصت أجنحته فلا يقلع في الزمن؟».

٢- نقد الخطاب الديني من موقع الإبداع الأدبي: أمين الريحاني نموذجا

ما زالت المؤسسات الثقافية تعقد باستمرار ندوات علمية وبحثية لدراسة النتاج الثقافي للمفكر الشمولي أمين الريحاني٠٠ فشخصية الريحاني غنية جدا، كذلك نتاجه الثقافي الذي توزع بين الشعر، والفلسفة، والتاريخ، وأدب الرحلات، والرسائل وغيرها٠

في هذا الإطار جاءت الندوة العلمية التي عقدت في قرنة شهوان بجبل لبنان في أيلول ١٩٩٩، ثم نشرت أعمالها في كتاب صدر في العام نفسه تحت عنوان: «أمين الريحاني: تناغم الثقافات ووحدة الإنسان»٠ توزعت أعمالها ضمن أربعة محاور هي: بداية المصالحة بين الريحاني ورجال الدين، و كتاب قلب لبنان، وكتاب سيمولوجية الرحلة، والريحاني والعودة إلى التراث،والبعد العالمي لأدب الريحاني٠

لماذا أفرد منظمو المؤتمر محورا خاصا لإجراء مصالحة مفترضة بين الريحاني ورجال الدين، فجاءت أولى توصيات المؤتمر كما يلي: «أطل القرن العشرون بحملة قاسية على الريحاني من رجال الدين، وها هو القرن يودع بمناقشة موضوعية لأفكار الريحاني وفلسفته وتراثه الفكري٠ وتضيف التوصية الثانية:

«المصالحة بين فيلسوف الفريكة ورجال الدين ارتكزت على مبدأي الانفتاح والحوار كسبيل للتلاقي»٠

لكن المفارقة أن الريحاني لم يسع للتصالح مع رجال الدين بدليل موقفه من الحرم الذي أشهروه عليه حين نشر باكورة نتاجه الأدبي عام ١٩٠٣ تحت عنوان «المحالفة الثلاثية في المملكة الحيوانية»، وهي حوارية على لسان الحيوان، وتتناول بالنقد اللاذع سلوك رجال الدين في أيامه٠

لكن الريحاني لم يأبه للحرم الذي أصدرته الكنيسة٠ لذا، وبعد رجوعه إلى الفريكة عام ١٩٠٤، ابتعد معظم القرويين عنه لأنهم خافوا الدخول إلى بيت «الكافر»، باستثناء قلة ضئيلة منهم ٠فعقب على هذا الموقف بقوله: «أشكر لكم هذا الحرم، لقد صرت وحيدا، أستطيع أن أنصرف للكتابة!!»٠

كما أنه لم ينس وصف الأب لويس شيخو اليسوعي له بأنه «جرذون الفريكة»، بل كتب في تأبينه بتاريخ ٢٧ كانون الأول ١٩٢٧: «حملت كتاب الصلاة في جيبك الأيمن، ومعجم الهجاء في الآخر٠ ضمدت بالورع جروحك، ونثرت الملح على جروح الخصوم»٠ فلم يتعمد الريحاني يوما الإساءة إلى الدين حتى يعمد الباحثون بعد وفاته بعقود طويلة إلى إجراء مصالحة متوهمة بينه وبين الدين تظهره وكأنه خالف المقدسات الدينية حين شهر كلمة الحق في وجه فساد بعض زعماء الطوائف الدينية في لبنان٠

وليس من شك في أن مثل هذه المصالحة غير المنطقية تفقد فكر الريحاني دور الريادة الحقة التي استحقها بمواقفه الوطنية الرائعة ضد التحريض الطائفي٠ يكفي التذكير بمواقفه الثابتة في هذا المجال ضد الانقسام الطائفي في لبنان الذي يعتبره علة لبنان ولا حل إلا بالتوعية الثقافية الطويلة الأمد٠

وقد تجلى هذا الموقف في رسائله الكثيرة إلى أصدقائه ومنها رسالته إلى رئيس الجامعة الأميركية في بيروت، بيار دودج، بتاريخ ٢٦ آذار ١٩٢٩، والتي جاء فيها: «الثورات لم تساعد، والثقافة هي العلاج الوحيد٠ أما فكرتي فأرجو أن تنال قسما من انتباهك٠ عند عودتي إلى الفريكة في العام المقبل، أريد أن أقوم بما يدعم الجامعة في برنامجها التثقيفي٠ وبرنامجي، أريد أن أفتح داري إلى عشرة ضيوف أو اثني عشر ضيفا من خريجي جامعات مختلفة، يمكنهم أن يشاركوني في أفكاري وآمالي وحياتي ويكونون من مذاهب مختلفة ٠ نعيش معا فأكلمهم لمدة ساعة يوميا عن مرحلة أو أخرى من الأهداف العليا للحياة القومية، وتتناول الأبحاث مواضيع في الدين والاجتماع والسلوك والاقتصاد والفنون٠

وتكون وحدانية الله أساس التعاليم الدينية، فيستطيع كل ضيف أن يبقى على إيمانه، ويكون الدين العملي مبنيا على أبوة الله وأخوة الناس، وتبقى السياسة الضيقة خارج المواضيع»٠ ويقول في رسالة

أخرى إلى ادوارد كابس،مدير مؤسسة روكفلر: «للدين ناحية أخرى هي اللاهوت الذي يخفف منه تأثيره الصالح. وصار لكل مذهب معلموه، ولكل تلاميذه وأتباعه، وجاءت النتائج المحتومة والمؤسفة: الانحياز والتعصب والاضطهاد والحروب».

هكذا وقف الريحاني حياته على نقد كل ما هو سلبي في الممارسات البشرية، سواء صدرت عن رجال دين أو سياسة أو أدب. فتبنى منهجا واضحا في حياته يقوم على الحكمة التالية «قل كلمتك وامش».

فليس من سلاح للأديب سوى كلمة يقولها صريحة حتى ولو جرحت. وقد لا يستطيع أن يجمع حولها الكثيرين لكنها ترضي الذات أولا، وقد تتحول لاحقا إلى لحمة لتيار سياسي عريض، وقادر على التغيير الجذري كما دلت تجارب الثورات الحية في التاريخ.

وضع الريحاني حرية الفكر والكلمة الحرة في المقام الأول .«فالروح التي تحوم حول السماويات تأبى التمرغ في الوحليات .إن عظمة الرجل العظيم لهي في محبته الإنسانية، وفكرته الكونية، وتشوقاته الإلهية». وقد آمن بمشروع سياسي ذي توجهات قومية عربية واضحة، كما آمن باعتماد وحدانية الله، وحرية الإيمان الشخصي، وأخوة الإنسان. وبالتالي، فإن هاجس المصالحة بينه وبين الدين مسألة مختلقة تماما لأنه لم يتعرض إلى أي من الأديان السماوية طوال حياته .لكنه لم يتورع عن اتهام بعض رجال الدين بالتحريض على الفتن الطائفية.

لم يكن الريحاني يفرق بين دين سماوي وآخر، بل كان حريصا جدا على احترام جميع الأديان ودخول أماكن العبادة لدى جميع الطوائف دون تمييز، وكانت تربطه صداقات حميمة مع كثير من رجال الدين الصالحين.

لذا، نجزم بأن المصالحة المتوهمة في هذا الكتاب هي خارج الزمان، وليست أفضل ما فيه . فقد توفي الريحاني دون أن يسعى لكسب ود أي من رجال الطوائف الذين يغلبون الشعور الطائفي على الشعور الوطني، أو القومي، أو الإنساني. واستمر يناصب الطائفية والطائفيين العداء حتى اليوم الأخير.

وهو القائل: «في الشرق الأدنى أنتج الدين الطائفية وكل شرورها. وفي عصرنا الحاضر، مع تراجع الاضطهاد والحروب الطائفية، لا تزال الذهنية الطائفية باقية، تبني جدران الانعزال التي لا تسمح بأي تقدم». ويضيف في مكان آخر: «لعنة سوريا بل كل البلاد العربية هي الانعزال الذي خلقته وغذته الطائفية. فكل طائفة هي دولة في حد ذاتها، تغذي بين حيطانها عصبيتها ومخاوفها وانحيازها. وهدف كتاباتي العربية لثلاثين عاما خلت كان محاربة هذه الشرور الاجتماعية، وخلق روح الأخوة والتعاون بين المذاهب».

نخلص إلى القول إن الريحاني لم يعاد الدين حتى يجهد بعض الباحثين أنفسهم بتنقية صورته مما لحق بها من تشويه بعد الحرم الكنسي غير المبرر الذي جوبه به في مطلع شبابه. على العكس من ذلك، فإن الوقائع الدامغة لبدايات عصر النهضة وللقرن العشرين بكامله تؤكد على وجود أخطاء ارتكبها بعض رجال الدين ضد كبار مثقفي النهضة العربية، ومبدعيها، وفنانيها، وهي مواقف عصية على النسيان.

أخيرا، ليس من شك في أن تراث الريحاني وغيره من رواد النهضة العربية هو من الغنى والتنوع بحيث يحتمل الكثير من التأويل والتفسير. كما أن الكشف عن رسائله، ورسائل الآخرين إليه تقدم إضافات بالغة الأهمية لاستكمال جوانب شخصيته ومقولاته الثقافية. لكن ذلك يتطلب احترام الحقائق العلمية المجردة عند تقييم أو إعادة التقييم لتراث أي من الشخصيات الثقافية العربية. فقراءة تراث عقلاني، لا طائفي بعيون منفعلة بمقولات سياسة طائفية في لبنان، كالمصالحة مع رجال الدين، والتعايش، والعيش المشترك، وميثاق الوحدة الوطنية على أسس طائفية، وغيرها عاجزة بالتأكيد عن إصلاح النظام السياسي اللبناني وصيغته الطائفية المدمرة، إلا أنها قادرة على تشويه كل التراث العقلاني المعادي للطائفية

والطائفيين في لبنان والذي كان أمين الريحاني من رواده الكبار. لذا لا بد من توضيح حقيقة موقفه الذي لم يكن يوما معاديا للدين لكنه كان شديد العداء للطائفية والطائفيين من جميع الأديان.

ولم يسع إلى مصالحة كثير من رجال الدين كما أنه لم يشعر بالحاجة إلى مهادنة المحرضين على الفتن الداخلية، من دينيين ومدنيين. فقد كان شديد الحرص على بناء وطن متحرر من كل قيود الطائفية، ووطن معافى كما حلم به جبران خليل جبران وكل رواد النهضة في لبنان والمشرق العربي.

٣- نقد الوقع العربي من موقع القلق الإيجابي على المستقبل: قسطنطين زريق نموذجا

كتبت دراسات كثيرة للتعريف بمسيرة زريق الثقافية، وبشكل خاص كتبه عن معنى النكبة، ونحن والتاريخ، ونحن والمستقبل وغيرها من الدراسات التي صدرت ضمن الأعمال الكاملة عن مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت عام ١٩٩٤ . وآخر ما نشره قبل وفاته في ١٢ آب ٢٠٠٠ كتيب بعنوان:

«ما العمل؟حديث إلى الأجيال العربية». صدر هذا الكتَّيب عن مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت عام ١٩٩٨، وفيه خلاصة آرائه في السياسة الواجب اعتمادها لتجديد الفكر القومي العربي انطلاقا من القلق الإيجابي على مصير أمة عريقة ذات تراث إنساني مميز.

بداية، لا بد من التعريف بالمؤثرات التي لعبت الدور الأساسي في نشأة زريق وتكوينه الثقافي. وقد وصفها بنفسه في مقدمته للأعمال الكاملة على الشكل التالي: «إذا أردت أن أجمع القول في مختلف آثار نشأتي إلى نهاية تحصيلي الجامعي وبداية ممارستي المهنية لخصتها في توجهات أربعة: الاختيار العلمي والتعليمي، والانتهاج الليبرالي الديموقراطي، والانتماء القومي العربي، والإحساس بالمسؤولية في تفكيري وعملي». فقد آمن بأن التعليم، خاصة في المرحلة الأكاديمية، يساعد المثقف على بلورة آرائه الإصلاحية من طريق التأثير المباشر على أجيال متعاقبة من الطلاب الجامعيين الذين يشاركون لاحقا في قيادة دفة الحكم وعجلة الإدارة والمؤسسات الخاصة والعامة. فكان له دور متميز في الفكر القومي العربي، واعتبر بحق الأب الروحي لأجيال متعاقبة من المثقفين والقادة العرب.

اطلق زريق حركة سياسية جديدة تقوم على وعي ثقافي معمق في ممارسة العمل القومي العربي. ولعبت كتاباته دور الريادة الحقيقية في إغناء الفكر القومي العربي بمضامين إنسانية تتجاوز حدود الدعوة إلى تحرير الأراضي العربية من الاحتلال الأجنبي إلى تحرير الإرادة العربية من التبعية والاستلاب والتحديث المشوه الذي ما زال مستمرا طوال قرنين من الزمن لم ينتقل العرب خلالهما من دائرة نقل التكنولوجيا الغربية إلى توطينها والمشاركة في إنتاجها من طريق تحرير الإنسان العربي القادر على الإبداع بحرية.

وقد نبه في جميع أبحاثه إلى مخاطر الفهم الأحادي الجانب للتحرر القومي. فأية دعوة قومية قابلة للحياة يجب أن تهتم بالمشكلات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تعانيها المجتمعات العربية،

لأن القومية العربية ليست مجرد دعوة للتحرر السياسي فحسب بل هي حركة تغيير شامل تطول كل ركائز المجتمع، بدءا بتحرير إرادة الإنسان العربي من قيود التخلف والجهل وصولا إلى تحرير الأرض العربية والإرادة العربية من كل أشكال التسلط، والتبعية والقهر والاستغلال.

من ناحية أخرى، شكلت مقولات «الكتاب الأحمر» الذي شارك زريق في وضعه إلى جانب نخبة متميزة من القوميين العرب، ومقولات «دستور العرب القومي» للشيخ عبدالله العلايلي، أهم مصادر التثقيف الذاتي لأجيال متعاقبة من رواد الفكر القومي العربي في أواسط القرن العشرين.

فما هي أبرز سمات نظرية زريق في نقده الحضاري للمجتمعات العربية في القرن العشرين بشكل خاص؟

لقد أدرك، بعد طول اختبار وتجارب حية، أن البشرية تمر الآن في مرحلة بالغة الدقة والخطورة في تاريخها المعاصر. فبالإضافة إلى الإيجابيات الكثيرة التي حفلت بها الساحة الثقافية على المستوى الكوني وما رافقها من اكتشافات علمية وثورات تكنولوجية وإعلامية وبيولوجية وفضائية مذهلة فإن الثقافة الكونية في عصر العولمة تهدد بضرب الركائز البنيوية للثقافات القومية على امتداد الدول النامية ومنها الدول العربية. ويعيش العرب مخاطر تأثيرات سلبية ناجمة عن ثقافة العولمة التي كانت تنشر مقولات إيديولوجية خاطئة واستفزازية حول صراع الحضارات وخضوع الحضارات التاريخية العريقة قسريا إلى ثقافات عصر العولمة وحضارتها الاستهلاكية. ورغم خطورة تلك الدعوات بقي زريق مصرا على النقاش الهادىء والعميق مع أصحاب المقولات الثقافية الغربية التي تناولت بالتحليل والنقد مختلف جوانب التراث، والتاريخ والثقافة عند العرب. فرفض بإلحاح حصر السجال مع الثقافات الغربية في إطار المقولات الإيديولوجية لأنها لا تعبر بدقة عن روح الحضارة الغربية بدليل كثرة الانتقادات العميقة التي وجهت إليهما من جانب الغالبية الساحقة من المثقفين الغربيين أنفسهم. وفي نقده لمقولات عصر العولمة والسيطرة الأميركية الوحيدة الجانب على العالم، مزج زريق بين صلابة الفكر التاريخي ومقولاته العلمية الرصينة من جهة، وبين الانفتاح على الثقافات الإنسانية والتطلع إلى المستقبل بنظرة إنسانية شمولية صائبة. وقد ساعدته في ذلك معرفة علمية دقيقة بأصول الثقافات الغربية من منابعها.

لعل أبرز الاستنتاجات التي توصل إليها في سعيه الدؤوب لرسم ملامح المستقبل العربي في القرن الحادي والعشرين أن الثقافات الغربية الحديثة والمعاصرة، ومنها ثقافات عصر العولمة ليست شرا مطلقا يجب تفاديه لأن بعضها يحمل الكثير من الإيجابيات التي يمكن الاستفادة منها في تنمية الحس القومي العربي وإرساء الصيغ المستقبلية للعمل الوحدوي العربي على قواعد جديدة من الليبرالية، والعقلانية، والديموقراطية، والانفتاح على تجارب الغير الناجحة في التحديث والتجديد النهضوي، وبشكل خاص الاستفادة من تجارب التحديث في دول جنوب وشرق آسيا أو النمور الآسيوية، وفي طليعتها اليابان.

آمن زريق بأن التربية الجامعية لا تقوم على تلقين المعلومات بل على تفاعل العقول في نقاش وحوار حر يتعدى مادة الدراسة نفسها لينفتح على شؤون الحياة الواسعة والاهتمامات القومية والإنسانية.

وآمن بعمق أن الاحتلال الصهيوني للأراضي العربية إلى زوال أكيد وأن نهاية الصراع ستأتي لمصلحة العرب نظرا لثقلهم العددي ولأهمية مواردهم المادية شرط أن يعرف قادتهم كيف يديرون الصراع بحنكة تساعد على إحقاق حقهم المشروع على أراضيهم. وإنه لخليق بالعرب أن يردوا على التحديات الخطيرة التي تجابههم برفض اليأس، وبالإصرار على المواجهة. إذ لا يليق بالأجيال العربية الطالعة أن تستكين إلى الذل، وأن تقبل بأقل من الوحدة القومية والمشاركة في التاريخ العالمي من موقع الفاعل وليس المتلقي لسلبيات العولمة.

إن سؤال «ما العمل؟» الذي وضعه زريق عنوانا لآخر هواجسه الثقافية يؤكد على وجود أمل راسخ لديه بأن حال المجتمعات العربية إلى تبدل أكيد نحو الأفضل انطلاقا من نظرة قومية عربية شمولية رافقته طوال أيام حياته ولم يتخل عنه في أشد الظروف مرارة التي حلت بالأمة العربية ووصفها بصدق في كتابيه «النكبة»، و«معنى النكبة مجددا». ولم يتمسك بالأمل في جميع كتاباته انطلاقا من تفاؤلية خادعة بل من إيمان راسخ بأن النكبات تساعد في اختبار الشعور القومي الحقيقي كما تساعد النار في صهر الذهب وتنقيته من الشوائب. فقد رحل الاستعمار المباشر، في مختلف أشكاله، عن جميع الدول وبات على العرب التخلص من سلبيات المرحلة الاستعمارية الطويلة والانخراط في عملية التوحيد القومي حتى يتم القضاء

على الاختراق المستمر الذي يمارسه الاستعمار غير المباشر على الدول العربية. وعلى العرب تجاوز السلبيات الكثيرة التي بثتها ثقافات الدول الاستعمارية في بلادهم والانخراط في دراسة الثقافات الإنسانية الشمولية التي تساهم في تعميق الصلات الحضارية ما بين ماضي العرب وحاضرهم من جهة، وبين الثقافة العربية والثقافات الإنسانية الشمولية من جهة أخرى.

لقد آن الأوان لخروج العرب من دائرة الاستفادة السريعة من تقدم التكنولوجيا الغربية مقابل البطء الشديد في استفادتهم من الأفكار العقلانية والليبرالية التي أنتجت تلك التكنولوجيا. يضاف إلى ذلك أن على العرب الفصل ما بين التقدم التكنولوجي الغربي الذي يمكن الاستفادة منه دون عقدة نقص واستيراد أنماط من الانحطاط الخلقي التي تدمر الشبيبة العربية وتزيد من تخلف المجتمعات العربية.

ونبه زريق مرارا إلى مخاطر تعثر التنمية الشمولية، وهدر الإمكانات الكبيرة التي لا تعوض بعد نفاذ الموارد الطبيعية العربية. كما نبه إلى مخاطر تغليب التراكم الكمي على النوعية في الإدارة ومختلف جوانب الحياة السياسية والثقافية والتربوية .فتغليب الكمي على النوعي يساعد على نشر الفساد، والرشوة، والمحسوبية، ويضعف الروح الوطنية والقومية، كما يقود إلى اليأس والإحباط لدى الأجيال العربية الطالعة.

كان زريق مفكرا قوميا عربيا ذا نزعة إنسانية شمولية. وساهمت كتاباته الرصينة، ومقولاته لاستشراف المستقبل العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين، في رفع مستوى الخطاب القومي العربي وتنقيته من المقولات القوموية الضيقة، ودعوة المواطن العربي إلى التحرر من نقائصه الذاتية ومن عقدة الدونية تجاه الغرب المتفوق، وأن التحرر يأتي بجهود ذاتية بالدرجة الأولى، وأن الارتقاء بالوعي العربي إلى التأثير في الحضارة الكونية يتطلب الكثير من العمل العقلاني العربي المشترك، وفي المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية كافة.

فقد عرف كيف يجمع ما بين ثقافة إنسانية مشبعة بروح التراث العربي ورؤية مستقبلية نفاذة تحث الفكر العربي للانتقال نحو مصاف الفكر الفاعل في التقدم الإنساني .فكان مفكرا أصيلا في دراسته للمرتكزات الثقافية للفكر القومي العربي، عميق الانتماء إلى كل ما هو إيجابي في الثقافات الإنسانية على امتداد العالم كله.

وقد تواصل عطاؤه الفكري في أبعاده القومية العربية والإنسانية لمدة تزيد على النصف قرن انتج خلالها كما ثقافيا متميزا بالجودة النوعية، وبالفكر التاريخي النقدي، وفي إرساء أسس الدراسات المستقبلية وتطويرها على امتداد الوطن العربي. فكان بحق أبرز دعاة تجديد النهضة العربية طوال النصف الثاني من القرن العشرين. هذا بالإضافة إلى دوره الرائد في إخراج الكتابة التاريخية من قيود السلفية والتقليد إلى رحاب تطلعات مستقبلية ذات أبعاد فلسفية لفهم حركة التاريخ الكوني المعاصر وموقع العرب فيها.

هكذا ميز زريق في نقده بين القلق السلبي الذي يدمر صاحبه من الداخل وبين القلق الإيجابي الذي يساعد على ترقية حال الأمة . يقول في ذلك: «ويل لأمة لا تقلق فإنها تبقى في أوضاعها التوحشية. وويل أيضا لها إذا سرى القلق في ثناياها فأوقعها في سلبية القنوط واليأس، أو في السلبية الأشنع، سلبية استغلال الفرص للإيقاع بالغير والإفادة من شقائه».وجوهر المطلوب في رأيه «انطلاق العقول والنفوس من القلق السلبي إلى قلق إيجابي يظل يبعث التمرد على النقص ويثير التوق إلى الاكتمال والاهتداء، وبالتالي إلى اكتساب حظوظ جديدة من التحرر والتحضر». وليس من خيار أمام العرب للانتقال من القلق السلبي إلى القلق الإيجابي إلا باعتماد العقلانية والخلقية.

الآن، كم يبدو الفكر العربي المعاصر بحاجة ماسة إلى أسلوب النقد الحضاري الذي نادى به قسطنطين زريق، وأبرز سماته: العقلانية، والموضوعية، والخضوع للنقد، والعزم والجلد. وعلى قاعدة هذا الخيار

العقلاني- الخلقي يتحول القلق العربي من الخوف والإحباط إلى المشاركة النشطة في التاريخ الكوني، لا من موقع الخوف على ماضي الأمة العربية بل أيضا على حاضرها ومستقبلها كأمة عريقة كان لها دور مميز في الحضارة الإنسانية، ومن واجب أبنائها استعادة ذلك الدور بفاعلية على المستوى الكوني.

من ناحية أخرى، تبدو الحاجة ملحة إلى أن تصاغ أسئلة التجديد النهضوي العربي في مجال التقدم والتخلف انطلاقا من مقولات خطاب الحرية والإبداع حيث إن استمرار الارتباط التبعي بالغرب لن يقود إلا إلى مزيد من التخلف والتبعية، على المستويات كافة. كما أن استمرار الخطاب السلفي جنبا إلى جنب مع التبعية يقود بالضرورة إلى فقدان الهوية والتراث والأصالة، وهو أقصر السبل إلى الاستلاب والتغريب.

والعرب هم أحوج ما يكون اليوم لدراسة تجارب التحديث العالمية الناجحة، وبشكل خاص تجربة اليابان وغيرها من تجارب النمور الآسيوية التي جمعت بين الحفاظ على الأصالة مع فتح الباب على مصراعيه لمقولات التحديث والمعاصرة. فدخول الحداثة من بابها الواسع، دون مركبات نقص، هو الشرط الضروري للحفاظ على التراث والأصالة والهوية القومية. وعلى العرب الاستفادة من دروس تلك التجارب لمشاركة الشعوب الأخرى في بناء الحضارة الكونية الجديدة في عصر العولمة . فسؤال التقدم هو نفسه سؤال الحرية والإبداع الثقافي والحضاري على قاعدة الإنجازات العلمية والتقنية الهائلة التي تنشرها مراكز الأبحاث العلمية العالمية وتوظف لها الدول المتطورة موازنات سنوية كبيرة.

بعض الملاحظات الختامية

لسنا بحاجة إلى التذكير بأن البشرية في عصر العولمة تمر الآن في مرحلة بالغة الدقة والخطورة في تاريخها المعاصر. فبالإضافة إلى الإيجابيات الكثيرة التي حفلت بها الساحة الثقافية والفنية على المستوى الكوني وما رافقها من اكتشافات علمية وثورات تكنولوجية وإعلامية وبيولوجية وفضائية مذهلة فإن الثقافة الكونية في عصر العولمة تهدد بضرب الركائز البنيوية للثقافات القومية في الدول النامية ومنها الثقافة العربية. لكن الثقافة العربية تعرضت إلى القمع من الداخل حيث غلبت خطاب السلطة وثقافة التقليد على خطاب الحرية والإبداع وثقافة التغيير الجذري الذي يطول جميع المجالات، وبشكل مستمر.

نتيجة لذلك يعيش العرب هاجس التأثيرات السلبية المتوقعة من ثقافة العولمة التي تنشر مقولات إيديولوجية خاطئة واستفزازية حول صراع الحضارات، والعمل على إخضاع الثقافات العريقة قسريا إلى ثقافات استهلاكية تحول كل شيء، بما في ذلك الثقافة والإبداع الثقافي، إلى سلع تجارية.

مع ذلك، فإن طاقات العرب البشرية وما لديهم من موارد طبيعية وفيرة تجعلهم قادرين على مواجهة سلبيات عصر العولمة إذا برز بين حكامهم وقادة الرأي من يعرف كيف يدير الصراع بحنكة ودراية لترسيخ سيادتهم الوطنية والقومية التي بدأت تهتز تحت أقدامهم. ولن يكون بمقدور الحكام العرب التصدي لسلبيات عصر العولمة وثقافاتها الاستهلاكية إلا بتشجيع خطاب الحرية والإبداع على امتداد الوطن العربي. فالمثقف العربي الحر والمبدع هو الوحيد القادر على رد التحديات الخطيرة التي تجابه الأمة العربية في المرحلة الراهنة وذلك بالإصرار على مواجهة التحدي الحضاري حتى النهاية.

لذا لا بد من التنبه الشديد إلى المخاطر الكبيرة التي ستنجم عن هيمنة سلبيات ثقافات العولمة في الوطن العربي. في الوقت نفسه، لا بد من الإصرار على التواصل المستمر مع مقولات الثقافات الإنسانية الشمولية التي تساهم في تعميق الصلات الحضارية ما بين الثقافة العربية والثقافات الكونية الأخرى.

وقد آن الأوان لخروج العرب من إشكالية خادعة تقول بالاستفادة السريعة من تقدم التكنولوجيا الغربية مقابل الرفض الشديد للمقولات العقلانية والليبرالية التي أنتجت تلك التكنولوجيا. وخطاب

الحرية والإبداع هو الوحيد القادر على توليد مشروع نهضوي عربي جديد يقيم التوازن ما بين ضرورة الاستفادة القصوى من ثمرات التقدم التكنولوجي العالمي دون عقدة نقص، مع الرفض الصريح للمقولات السلبية التي ترافق ذلك التقدم وتزيد من تخلف المجتمعات العربية ٠وذلك يتطلب التمسك بمقولات خطاب الحرية والإبداع لأنها هي عينها مقولات الثقافة الإنسانية الشمولية التي تتطلع إلى المستقبل بنظرة إنسانية: عين تحمي التراث والأصالة، وعين تحتضن الحداثة والعلوم العصرية٠

ختاما، طوال القرنين التاسع عشر والعشرين، شكل خطاب الحرية وما ارتبط به من مفاهيم نظرية كالثورة، والديموقراطية، وحقوق الإنسان، وغيرها مادة غنية لعدد من الدراسات العلمية الرصينة، والندوات والمؤتمرات، المحلية والدولية ٠ في الوقت نفسه، سلطت تلك الدراسات أضواء كاشفة على المقولات التي رافقت الخطاب السلطوي النقيض من حيث هو قامع للحرية والإبداع من جهة، والذي ارتدى، في الغالب، طابعا إيديولوجيا قوميا من جهة أخرى٠ وقد نشر الخطاب السلطوي شعارات شعبوية تدعو للالتفاف حول القوى المسيطرة بسبب معاداتها «للاستعمار والإمبريالية والصهيونية» هكذا تم تغليب الشعار السلطوي على خطاب الحرية والإبداع لطمس التناقضات الاجتماعية والسياسية وغيرها٠

وقد ساهمت الدراسات العلمية الجادة في تطوير خطاب الحرية والإبداع والعمل على ترسيخه كمقولة محورية في الفكر العربي الحديث والمعاصر، وأثبتت أن المقولات التي تتصل به تمتد أفقيا لتطول مختلف البنى الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية٠ كما أثبتت أن غياب النقد العلمي الرصين للمفاهيم النظرية الخاطئة يساعد بدوره في تعميق سلطة الخطاب الإيديولوجي المسيطر وابتعاده عن العقلانية٠

لقد تمت أدلجة خطاب السلطة كنقيض لخطاب الحرية والإبداع، وتم تلوينه بأهواء القبيلة، والعشيرة، والطائفة، والحزب، مما جعل الخطاب النقيض عديم التأثير في مواجهة الموروث السلبي الكثيف لممارسات القوى السلطوية٠ وبعد قمع خطاب الحرية والإبداع على امتداد الوطن تحول النقاش حول علاقة المثقف بالسلطة، ودور السلطة في حماية الحرية والإبداع إلى مونولوج وحيد الجانب لمثقفي السلطة، مع تغييب متعمد للطرف الآخر ورفض الحوار معه، والدعوة إلى قتله، أو سجنه، أو نفيه، ومنع خطابه الثقافي من التداول، واتهامه بالعزلة عن مشكلات وطنه وأمته٠

وكانت النتيجة على ما نشهده الآن، من تراجع البحث العلمي على امتداد الوطن العربي، وهزال مضمون الخطاب السلطوي في شرحه للأسباب العميقة للتخلف العربي المستمر، وفشل كل المشاريع النهضوية العربية، وهجرة الأدمغة العربية بكثافة إلى الخارج، النتائج البالغة السوء لسياسات الأنظمة العربية في المجالين الاقتصادي والثقافي مما ترتب عليها انحدار الطبقات الوسطى بشكل حاد مما ينذر بمرحلة من عدم الاستقرار الاجتماعي والسياسي٠ هذا بالإضافة إلى تخلي الجيوش العربية عن الاستعداد المطلوب لقتال العدو الصهيوني والركون إلى نجاح مبدأ «الأرض مقابل السلام» من طريق المفاوضات٠

وهنا تبرز أهمية البحث مجددا في إشكالية خطاب الحرية والإبداع كمنطلق لنهضة عربية جديدة طال انتظارها تحفظ للعرب موقعا مقبولا في عصر العولمة والنظام العالمي الجديد٠ ■

بعض مصادر الدراسة

- ادوارد سعيد: «صور المثقف»، ترجمة غسان غصن، دار النهار، بيروت ١٩٩٦.
- = = : «الثقافة والإمبريالية»، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت ١٩٩٧.
- أمين الريحاني: «تناغم الثقافات ووحدة الإنسان»، ندوة نظمت في «قرنة شهوان» بجبل لبنان في أيلول ١٩٩٩، ثم نشرت أعمالها في العام نفسه.
- حليم بركات: «المجتمع العربي في القرن العشرين، بحث في تغير الأحوال والعلاقات»، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ٢٠٠٠، في ١٠٣٦ صفحة.
- الشيخ عبدالله العلايلي: «دستور العرب القومي»، الطبعة الثانية، دار الجديد، بيروت ١٩٩٦.
- سمير أمين وبرهان غليون: «حوار الدولة والدين»، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٦.
- عصام محفوظ: «حوار مع متمردي التراث»، دار رياض الريس، بيروت ٢٠٠٠.
- قسطنطين زريق: «ما العمل؟ حديث إلى الأجيال العربية»، كتيّب صادر عن مركز دراسات.
- الوحدة العربية في بيروت، ١٩٩٨.
- محمد الأرناؤوط (محرر): «العرب والتحديات السياسية والاقتصادية والثقافية للعولمة»، منشورات جامعة آل البيت، الأردن ٢٠٠٠.
- مركز الدراسات الاستراتيجية والبحوث والتوثيق (ناشر): «الغرب وبقية العالم بين صدام الحضارات وحوارها»، بيروت ٢٠٠٠.
- مسعود ضاهر: «النهضة العربية والنهضة اليابانية: تشابه المقدمات واختلاف النتائج»، سلسلة عالم المعرفة، الرقم ٢٥٢، الكويت ١٩٩٩.
- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ناشر): «مستقبل الثقافة العربية في القرن الحادي والعشرين»، تونس ١٩٩٨.
- = = = = (ناشر): «الثقافة العربية وثقافات العالم: حوار الأنداد»، تونس ١٩٩٩.
- مؤسسة رينيه معوض(ناشر)، ندوة: «عصر النهضة:مقدمات ليبرالية للحداثة»، بيروت ٢٠٠٠.
- مؤسسة عبد الحميد شومان (ناشر):«الوطن العربي وخيارات المستقبل»، عمان ٢٠٠٠.
- = = = = = : «العرب وتحديات القرن الحادي والعشرين»، عمان ٢٠٠٠.
- = = = = = : «النهضة العربية الثانية: تحديات وآفاق»، عمان ٢٠٠٠.

فواتح الجمل عند مالك حداد

عمّارة كحلي *

«حينما أبدأ، يبدو لي أن لوحتي في الجانب الآخر، لكنها مغشاة بهذا الهباء الأبيض» جورج براك.

يعد الاشتغال في جمالية «الجمل الفواتح» «Les Incipit» مظهرا آخر من التلقي بعد ترسيمة العنوان وصياغته الفنية. ذلك أن الذي يشد انتباه القارئ واهتمامه -بعد العنوان- هو شكل البداية التي يتخذها النص لانطلاقه الخطي، فيواصل على إثرها القارئ قراءة هذا النص أو يحجم عنه بعد أسطر قليلة. «فعسر» النص ينشأ أكثر من كيفيات إخراج الجملة الأولى ولأجل ذلك ألفينا الكتاب١ -عامة- يعانون من هذا (العسر) حين التفكير في كيفيات الصياغة «الموفقة» التي ستطبع النص بميسمها كله، والتي ستكون ذات دفق أكبر أو أقل في تشكيله الهندسي. مما يعكس -بعمق- الخصوصية الأسلوبية التي يستحضرها الكاتب في مشروع كتابته للنص. وهذا ما جعل كاتبا مثل «لويس أراغون» (L. Aragon 1989-1897) يفرد كتابا خاصا في فواتح الجمل ويعنونه بموضوع «لم أتعلم أبدا الكتابة أو الجمل الفواتح» (Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, 1969)، حيث يذكر فيه سيرته الذاتية في كتابة رواياته وقصة بداياتها الجميلة وتفاصيل اهتمامه بتشكل الجملة الفاتحة وتحكمها في تعرجات النص وبنائه. ويعد هذا الكتاب مرجعا هاما في الجمل الفواتح لا يستغنى عنه الباحث في هذا المجال -مثلما نجده في المقال الذي كتبه «فاليت B. Vallet» تحليلا لمادة «Incipit» في معجم الآداب المكتوبة باللغة الفرنسية[٢]. ولأجل ذلك سنوظف ما نراه مناسبا من الشواهد التي وردت في المرجع السابق.

ومن هذا المنطلق، يجد الباحث نفسه أمام سلسلة من التساؤلات مفادها: كيف تقرأ دلالة الجملة الفاتحة في النص؟ وفي أي إطار استخدمت؟ ثم ما هي خصوصيتها الفنية عند مالك حداد؟ وكيف يتحدد أفقها الأدبي لدى المتلقي؟

تلك بعض الأسئلة التي نحاول مقاربة أبعادها من خلال هذه الدراسة.

١,١. الجملة الفاتحة معجميا واصطلاحا.

١,١,١. الجملة الفاتحة في المعاجم العربية.

جاء في «لسان العرب المحيط» لأبن منظور(٦٣٠-٧١١) في مادة «فتح» أن: «فاتحة الشيء: أوله.. وفواتح القرآن: أوائل السور، الواحدة فاتحة. وأم الكتاب يقال لها: فاتحة القرآن. والفتح: أن تفتح على من يستقرئك.. والفتح أول مطر الوسمي (الربيع) وقيل أول المطر، وجمعه فتوح بفتح الفاء، قال:

كأن تحتي مخلفا قروحا

رعى غيوث العهد والفتوحا[٣]

ويذكر من جهته ابن فارس (ت٣٩٥) في «معجم مقاييس اللغة» في مادة «فتح» أن الفاء والتاء والحاء

* أكاديمية من الجزائر.

أصل صحيح يدل على خلاف الإغلاق. يقال: فتحت الباب وغيره فتحا. ثم يحمل على هذا سائر ما في هذا البناء.. والفتح: الماء يخرج من عين أو غيرها. والفتح: النصر والأظفار..وفواتح القرآن: أوائل السور[4].

يبدو أن كلمة «فاتحة» تدل على البدء مطلقا: فهي تدل على بداية السور القرآنية وخاصة تلك التي تبتدئ «بالحروف» أو فواتح السور التي وقف عندها المفسرون عاجزين عن التأويل. وتدل على بداية المطر وخروج الماء من النبع. وتدل أيضا على عملية القراءة بين القارئ والطالب إليها. وكلها معان تؤشر إلى ميلاد الحدث ومسار بدئه «الكثيف». ومن هنا فالجملة الفاتحة تحيل في أصلها اللغوي إلى حركة خروج الخطاب من الصمت، وفي ذلك تبييض للحرف الأول الذي يعقبه حرف آخر فكلمة ثم جملة تتصدر النص كله. ولربما هنا يكمن بعد البناء الذي ذكره «ابن فارس»، من حيث مخالفة الفتح الإغلاق. إذ تنفتح الجملة الفاتحة على سلسلة جميلة يتشكل من خلالها النص.

أما في ما يخص الاصطلاح، فقد جاء في معجم المصطلحات العربية [5] في اللغة والأدب لمؤلفيه «مجدي وهبه» و «كامل المهندس»، أن «الفاتحة» Proem ذلك الكلام الذي تستهل به قراءة القرآن الكريم والأثر الأدبي وخاصة الخطب.[6] ويذكر المعجم في المعنى نفسه مصطلحا آخر يسميه «الاستهلال» «Exordium» وهو الجزء الأول من الكلام (وخاصة الخطبة) الذي يقدم فيه المتكلم جملة من الألفاظ والعبارات يشير بها إشارة لطيفة إلى موضوع الكلام وكيفية التدرج فيه، ويقصد بذلك جذب الانتباه لدى جمهور السامعين.[7]

تدل الجملة الفاتحة إذن في الاصطلاح على الجزء الأول الذي يستهل قراءة القرآن والخطبة. وفي ذلك تهيئة السامع (المتلقي) لاستمالة انتباهه حتى تصل الرسالة -وهي سماع الغرض والوصول إليه. ويشير الباحث «أحمد صدقي الدجاني»، وهذا من خلال قراءته لمجموعة من فواتح الكتب التراثية، أنها جميعا تبدا «بالبسملة» «فالحمد له» «فالصلصلة»[8] ثم تصل إلى «أما بعد». ويرجع أصل هذا التقليد إلى «الخطبة» نتيجة التشابه بين بنيات الفاتحة وبنيات الخطبة وبنيات «الكتاب» أي الرسالة: «وبدا لي وكأن «الكتاب الرسالة» هو خطبة مكتوبة، وفاتحة الكتاب المؤلف هي خطبة المؤلف المكتوبة يوجهها للقارئ. وقد جعل العرب المسلمون خطب الرسول صلى الله عليه وسلم نموذجا يحتذونه في خطبهم الشفهية والمكتوبة. وهذه الخطب كانت تبدأ بحمد الله سبحانه، ثم تأتي بالتشهد لتصل إلى ماذا بعد. ومن أشهرها خطبة حجة الوداع..»[9].

وقد عرف شعرنا العربي «الفاتحة» من خلال «الوقفة الطللية» حيث كان يتوقف عندها الشاعر مليا لتذكر الديار والدمن والخلان الذين رافقوه في ذلك المكان، ثم يمر بعد ذلك الشاعر إلى غرضه الذي نظم من أجله قصيدته. وقد بقيت هذه «الوقفة الطللية» سنة يلتزم بها شعراء العمود الشعري.[10] إلى أن جاء «بشار بن برد» و «أبو نواس» ومن كان مثلهما من المولدين في العصر العباسي، وخرقوا هذا السنن وثاروا عليه باستحداثهم قصائد من دون مطالع- وكان ذلك أول ملامح التجديد الشعري العربي. وفي ذلك يكون للشعر السبق التاريخي على النثر في خرق «الجملة الفاتحة».

٢.١.١. الجملة الفاتحة في المعاجم الفرنسية

تتفق المعاجم الفرنسية في[11] أن لفظة «Incipit» ذات أصل لاتيني مشتقة من الفعل «Incipire» الذي يدل على الشروع في العمل «commencer». ويرجع تثبيت هذه اللفظة في المعجم إلى سنة ١٨٦٧ حسب تصنيف المعجمي «إميل ليتري» Emile littré (1881-1801). واللفظة من حيث بنيتها الصرفية جامدة تستعمل بصيغتي الإفراد والجمع.

أما من حيث الاصطلاح، فلفظة «Incipit» من المصطلحات المنتمية إلى حقل الباليوغرافية «Paléographie» الخاص بعلم قراءة النصوص القديمة. ويدل المصطلح على الكلمات الأولى من

---

* أكاديمي من الجزائر.

مصنف أو مخطوط كهنوتي «Ecclésiastique»كما وظف المصطلح في موسيقى الشعائر الدينية المسيحية «Musique liturgique» ليدل على تلك التراتيل من «المزامير» التي تمجد الله. ثم شاع بعد ذلك المصطلح ليدل عموما – على الكلمات الأولى من أي كتاب أو أي قائمة مفهرسة «Catalogue» تصنف المؤلفات المسجلة بحسب بداياتها.

وقد دخل هذا المصطلح في الموسيقى ليدل على الإيقاعات الأولية من مؤلف موسيقي- وذلك بمثابة «بطاقة هوية» تحفظ للموسيقيين حقوق ملكيتهم. إذ كان هذا الإجراء ضروريا في القرنين السابع عشر والثامن عشر حينما كان الإنتاج الموسيقي وفيرا وغير منشور في حياة هؤلاء الموسيقيين.

ويذكر معجم آداب اللغة الفرنسية[١٢] أن مصطلح «Incipit» يدل في الكتابة العروضية على المقطع الأول من البيت الشعري، حيث يعين قصيدة بدون عنوان. غير أن مهمته الأساسية تتمثل في إيغال القارئ داخل عالم خيالي.[١٣] ولعله لأجل هذه المهمة تطرح «الجملة الفاتحة» مشكلة البدء من حيث كونها عبوراً من «الحياة إلى الكتابة، والعودة بعد ذلك إلى الصمت»[١٤] إذ خرق الصمت هو الفضاء الفسيح الذي تنتقل منه الكتابة إلى مرحلة التجلي من خلال الجملة الفاتحة. ذلك أن التقارب اللغوي الموجود في الطرحين العربي والغربي، يزكي البعد التدليلي للجملة الفاتحة من حيث كونها طقسا شعائريا يعيشه النص في لحظات تشكله الأولى. وهذا ما يجعلنا نردد سؤال «بول فاليري» «P.Valéry» «من أين نبدأ؟» أو شقه الآخر المضمر: «كيف نتجاوز البدء في كتابة النص؟»، أيمكن تجاوز ذلك حقا؟!، ذلك هو السؤال الغائب في المبحث الموالي.

١,٢. بدايات الفواتح في الكتابات السردية قديما وحديثا

لقد كانت الكتابات السردية قديما تتداول فاتحة متماثلة في بداية الحكي. وهي فاتحة ذات صيغة زمنية تحيل إلى حدث بعيد في الماضي قد انفصل عن يوميات الواقع الحاضر. مثلما نجده في الفواتح من قبيل «كان يا مكان في قديم الزمان» أو «يحكى في قديم الزمان وسالف العصر والأوان..» –في ألف ليله وليلة، أو «قال دبشليم ملك الهند لبيدبا رأس فلاسفته: اضرب لي..» في «كليلة ودمنة» – أو «في سنة كذا، في بلدة كذا، كان يعيش..».

وهذا ما يفسر آثار الفعل الشفوي لدى الراوي في سرده للقصص والأساطير. وهو لذلك تقليد شائع انتقل من جيل إلى جيل بفعل ذخيرة المكتبة الشفوية التي اكتسبها الإنسان وضمها إليه كخبرة ينبغي أن تحفظ وتورث. فكانت فاتحة «كان يا مكان..» "Il était une fois" تضمن للراوي الدخول «الآمن» في الحكاية وتغنيه عن التفكير في بدايتها- وكأنها بذلك تخلصه من مشكلة البدء والمقدمات الطويلة، فيقفز إثرها مباشرة في سرد نصه.

وظل هذا النظام السردي قائما سائدا في كل حكي سردي، إلى أن جاء كتاب التحديث والحداثة رافضين هذا النظام وداعين إلى قلبه رأسا على عقب. وقد تجلى هاجس التجريب في فواتح الجمل لدى بعض الكلاسيكيين من القرن التاسع عشر (مثل «غوبينو»، «ستاندال» ، «زولا» ، «تولستوي») وكذا كتاب القرن العشرين (مثل «بروست»، «جويس»، «كافكا»، «أراغون») ولا سيما رواد الرواية الجديدة بفرنسا.

وقد جاءت المحاولات الأولى ذات طابع تهكمي ساخر من تلك الافتتاحيات «التقليدية»، مثل ما نجده في هذا الاستهلال الآتي: «كان اثنان وثلاثة..»[١٥]، «Il étais deux foix,trois...». وليس ذلك إلا رفضا صريحا لطريقة الاستهلال في الكتابة ومحاولة لضرب «الاصطلاح» ونقده بكلماته ذاتها. والأمر نفسه نجده لدى «جوزيف غوبينو» Joseph Arthur Comte De Gobineau (1816-1882) حينما يبتدئ روايته «Scaramouche»(١٨٤٣) بهذه الفاتحة:

«صديقي القارئ، هل تنتظر حقا منى أن تراني أبتدئ هذه الأقصوصة: «بإشراق القمر باهتا في أفق

مظلم..» أو بثلاثة شبان، أحدهم أبيض والآخر أسمر والثالث أحمر، يحفرون بصعوبة..» أو بـ..الواقع، لا: كل هذه البدايات بوصفها مبتذلة فيه مملة ولأني لا أمتلك القدر الكافي من التخيل حتى ألقي بكَ في مسرح قصتي بطريقة أقل ابتكارا، أفضل عدم البدء مطلقا وأنبهك ببساطة أن «ماتيو سيغولي» «Mattéo Cigoli» بإقرار عام، كان الشاب الأفضل، الأكثر بشاشة، والأكثر نشاطا والأكثر روحا الذي أنجبته قريته، الواقعة على مشارف بولونيا...»[16].

هكذا نلاحظ هذا «السأم» الذي بدأ يعتري الكتاب من الجملة الفاتحة «النمطية»، وبدا من الضروري خرق هذا التقليد، والتفكير بكل عناية ووعي معا في تجديد مسار البدء في كتابة النص. لأجل ذلك ألفينا بعض الكتاب يهتمون بالجملة الفاتحة ويقدمون «نصائح» بصددها إلى المبتدئين. ففي نظر «ستاندال» H. Stendhal (1842-1783)، «ينبغي على كل رواية أن تقدم الجديد انطلاقا من الجملة الأولى أو على الأقل من الصفحة الثانية»[17]. كما يذكر الباحث الروسي «فينيامين كافرين» «Véniamine kavérine» عن «تشيخوف» A. Tchékhov(1904-1860) أنه «كان يوصي الروائيين بشطب كل الكلمات «التقريبية» التي يمكن أن تحتويها الصفحة الأولى من المخطوط، وبالابتداء كذلك من الجملة الثانية المكتوبة أو الثالثة..[18]» وقد فحص «كافرين» مليا جميع فواتح الجمل في نصوص «شيخوف»، فاندهش حينما وجدها «متشابهة في بنيتها، تتمثل غالبا في جمل مركزية، بدون متممات وغالبا معمولة من كلمة واحدة، بحيث تدخل القارئ فورا في سير الحدث، بحزم، وبدقة..»[19] هذا يعكس مدى أهمية إخراج نصوص «تشيخوف» وحسن تقنية أسلوبها ابتداء من الجملة الفاتحة والعناية بكلمات الصفحة الأولى.

وقد أعترف «أراغون» L.Aragon بحداثة اهتمامه بالجملة الفاتحة الذي يرجع إلى نهاية سنة ١٩٠٣، أي بين سنتي السادسة والسابعة. لذلك يسرد «أرغون» – بشكل حميمي– تفاصيل الفواتح لبعض رواياته وكيفية انتقائها مثل: «Libertinage» و«Blanche ou l'oublis» و «Des choches de Anicet ou le» و« La mise à mort » و« Bâle Panorama».

لقد اكتشف «أراغون» من خلال تجربته في الكتابة، الدور الفعال الذي تقوم به الجملة الفاتحة في «إضاءة» النص «المجهول» عن مؤلفه: «حينما أتقصى، في كتب الآخرين، مثلما في كتبي، عن الجملة الفاتحة، إنما أريد أن أعبر «الجانب الآخر من المرآة» إنه سفر «أليس» Alice الذي أستأنفه..تفتح لي الجملة الفاتحة النص الخلفي، أو لربما ليس إلا «ثقب القفل» الذي أرى من خلاله هذا العالم الممنوع.»[20] من هنا، تصبح الجملة الفاتحة عتبة للكشف عن خبايا الكلمات المستترة من النص المراد ولوجه. وقد نفذ أراغون بصورة «ثقب القفل» إلى أسرار كتابة النص وتشكله من خلال «الجملة – العتبة»، ذلك أن الظلمة التي تغشي رؤية النص من الخارج لدى مؤلفه لا تجعله يقدر بوضوح منظور الأشياء ومساقطها إلا حين خروج الجملة الفاتحة بنفسها. إذ تتحمل هذه الأخيرة بداية مسار النص وختمه: «لم أكتب أبدا قصة عرفت سياق أحداثها. كنت دوما، مكتوبا، مثل قارئ يتعرف على منظر أو شخصيات بحيث يكتشف الطبع، والسيرة، والمصير»[21]. وقد مثل أراغون دوما نفسه في «وضع ضحية القارئ»[22] الذي يجهل حيثيات النص قبل القراءة. فهو كما يقول في ثنايا نصه «لم أكتب أبدا رواياتي، لقد قرأتها»[23]. ولعل لهذا الاعتراف بعده «الواقعي» في تقرير حالة الكتابة التي يكون عليها الكاتب –من دون أن تحمل هذه الجملة على أنها صورة من المجاز وبلاغته كما أكد «أراغون» نفسه.

لقد أدرك «أراغون» شيئا فشيئا أن جملة الفاتحة «تفوق أي مفتاح يفتح الميدان الروائي، وخطوة للولوج في «فضاء ألسني»[24]. وفي ذلك تفكير عميق في «ما وراء» الجملة من عوالم غامضة وعاتمة تملأ البياض قبل تشكلها وتبلور مسارها البنائي والفني. ومن ثمة ندرك سر اهتمام «أراغون» بهذه الجملة العتبة «إذ لم تعد

هاجسا لذات البدء وحسب، وإنما غدت الجملة الفاتحة لحظة تنوير النص لدى الكاتب وفَتحًا» مصيريا يتعلق عليه اكتمال النص أو ضموره. إنها «انبثاق الدال»[٢٥] لحظة العبور الغامض من الصمت إلى لغة الخطاب والكلام. وفي هذا العبور مغامرة «تراجيدية» من الألم والمعاناة تخوضها اللغة في صورة الانزياح أو عدول الدلالة عن معجميتها.

إذن كيف تنبثق الجملة الفاتحة لدى مالك حداد؟ وكيف تتحرك دوالها أمام القارئ؟ ثم ماذا عن صياغتها الفنية؟

إنها تساؤلات نعرض لها في المبحث الآتي.

١,٣. فواتح الجمل عند مالك حداد

١,٣,١. قراءة أولى

يقترح مالك حداد أربع فواتح لروايته، نتعرض لها كلا على حدة فيما يلي:

الفاتحة في «الانطباع الأخير»

-«يجب نسفه.

ثم أضاف ذلك الذي يدعى علي، وعيناه شبه مغلقتين:

- يجب ذلك، يجب ذلك.

لم تكن هنالك غير الريح لتنصت من الأبواب. ريح بدون بعد، ريح ثرثارة وغنائية، ريح لحساب المسرح».[٢٦]

إن ما يميز هذه الجملة الفاتحة -على خلاف فواتح الجمل الأخرى التي سنأتي على ذكرها- هي صيغة الحوار الذي تخرق به الشخصية «على» فضاء الرواية، فمنذ البدء يوضع القارئ أمام خطاب يفهم منه على انه أمر صارم ينبغي تنفيذه -خاصة أن الجملة تتكرر بنبرة الإلزام نفسه الذي لا مفر من وقوعه. وبذلك يتساءل القارئ عن طبيعة هذا الشيء المراد تفجيره، وعلة الإقدام على ذلك وعن الجهة المستفيدة من هذا النسف.

تطرح كل هذه التساؤلات الأولية في أثناء قراءة الجملة الفاتحة التي تختزل الأمر بغموض وصرامة شديدين: «يجب نسفه».

إن بنية الإلزام المصرفة إلى الغائب المضمر بتغطية هوية الفاعل، وكذا الاكتفاء بالنزر القليل من الكلمات، من خلال جملة بسيطة وقصيرة المبنى، كل ذلك نراه جزءا من استراتيجية السرد (آليات النص) التي تتحرى عتمة مقصدها وإبهام سياقه أمام القارئ حتى يقع في «فتنة السرد» ويفكر فيه، وإذا تم له ذلك لم يكن عليه غير تسليم نفسه للقراءة حتى يمتلك معنى هذه الفتنة ويواصل كشف دلالتها.

وفي مقابل ذلك، ينساب السرد هادئا وشاعرا بين جملتي الخطاب الصادرتين من طرف واحد يتمثل في المرسل «على»، وكأنه يلمح إلى «فتور» استقبال الأمر لدى المرسل إليه «سعيد» أو عدم تبلوره بعد في شعوره: «لم تكن هنالك غير الريح لتنصت من الأبواب. ريح بدون بعد. ريح ثرثارة وغنائية، ريح لحساب المسرح.»

هكذا يتحرر هذا المقطع السردي من الصمت الذي لازم صرامة النبرة في الجملة الفاتحة من حيث أسلوب الأمر ونبرته المتعالية المتأنية من سلطة معينة من «فوق». ومن هنا تنفتح الجملة الفاتحة على هذا الانتقال من مستوى الخطاب المباشر (الحوار) إلى مستوى الخطاب غير المباشر، الذي يتمثل في منظور السارد إلى الأشياء التي تحيط بفضاء الكلمات التي قيلت سابقا. وقد أشعر السارد القارئ بهذا الانتقال من خلال فعل ماض في صيغة النفي «لم يكن» «Il n'avait...» تذكيرا بأسلوب القص القديم ونقضا له في الوقت نفسه، من حيث وضع هذا الفعل في سياق آخر يعتمد الصورة الشعرية في طريقة الحكي وسيره.

«لم يكن هناك غير..»، من هنا تنطلق الجملة الفاتحة فعلا في تنوير ما سيأتي، بعد أن أحاطت القارئ -بشكل كثيف- بمشكلة «سعيد». ذلك أن رواية «الانطباع الأخير» تقوم أساسا على «تفجير» هذه المشكلة لدى «سعيد المهندس»، الذي يطلب منه -في أثناء ثورة التحرير- نسف الجسر الذي صممه. وبذلك تنمو المشكلة في شبكة من العلاقات التي تجعل «سعيد»

محور التفاعل مع عدة أطراف لها علاقة بهذا الجسر. لأجل ذلك يبدو جليا أن الجملة الفاتحة -في هذه الرواية- تضع القارئ مباشرة أمام الخطوط العريضة لمشكلة «سعيد». وعلى هذا الأساس، تحدد الاستراتيجية النصية بعض أشكال بناء الموضوع الجمالي في وعي التلقي»[٢٧]. إذ بمجرد ما تدخل الجملة الفاتحة في نشر مواقعها الخلفية -أو «النص الخلفي» على حد تعبير «أراغون»- التي يجهلها المتلقي، ينفتح نص «الانطباع الأخير» شيئا فشيئا على «أفقه المرجعي» «L'horizon référentiel» من خلال هذه المستويات السردية، سواء تلك المتعلقة بوجهات نظر السارد أم الشخصية، التي «تصحح» تدريجيا منظورات القارئ في النص. فيتشكل على إثر ذلك «الموضوع الجمالي» في شعور القارئ من خلال تأملاته في «المنظورات الداخلية للنص»[٢٨].

هكذا تعبر الجملة الفاتحة في هذه الرواية عن انبثاقها من خلال صورة «النسف» الذي يعتري شخصية «سعيد» تجاه الأمر المطلوب منه تنفيذه - وكأن تصدير هذا «الأمر» في واجهة الصفحة الأولى، بمثابة صدى لهذا النسف الذي يواجهه «سعيد» في فكره وشعوره. ولعله بهذه الصورة للنسف ينشأ توتر الاستقبال لدى المتلقي فيوضع في لعبة هذا الصراع بين الواجب والذات. ذلك أن هذه «اللعبة» هي سياق القارئ الذي يضعه محل تفاعل مستمر بين أفق النص وأفق انتظاراته.

فماذا عن الفاتحة الثانية؟

الفاتحة في «سأهبك غزالة»

«ما أعظم الله! فهو عظيم بقدر ما أنا وحيد. إني لأرى المؤلف فيبدو لي كأنه لوحة.

وهيئته بباريس اللانهائية ليست كهيئة أهل مهنته. إنه لا يعبر ألبته عن مقصوده بألفاظ خاوية لا تعبير فيها. فهو والألفاظ شيء واحد، شيء ذو بال، وشيء ذو كيان ووجود»[٢٩].

بهذا الامتلاك تشق الجملة الفاتحة دهشتها وتقتحم فضاء الرواية لتضع المتلقي مباشرة أمام صوت السارد المتكلم («أنا السارد») ووضعيته الفردية تجاه ذاته وما يحيط به. فيتجه إثر ذلك المنظور إلى شخصية «المؤلف»، حيث يقدم في صورة اللوحة التي تنتظر حركة الريشة من عين الرسام: فمن خلال هذه الصورة يتحدد عنوان إقامة «المؤلف» (باريس) واختلافه عن أمثاله من المؤلفين، وكذا علاقته الوجودية بالألفاظ.

من خلال هذه الأبعاد تضع الجملة الفاتحة في هذه الرواية مستواها الأمامي[٣٠] «L'avant plan» من مستواها الخلفي «L'arrière plan»، حيث يتحرك السارد المتكلم ابتداء من دهشة الامتلاء الذي يحيله إلى ذاته «المنعزلة». هذه الأخيرة التي يرى من خلالها ما يجري ويحدث لشخصياته وعوالمها المتباينة. من هنا تقترب الجملة الفاتحة من «الجملة - الحلم» التي يستيقظ على رؤاها الحالم، خاصة إذا علمنا معطيات الحلم تتوخى -لاشعوريا- تشويه الفكرة التي يعيشها الحالم في حلمه بفعل «رقابة الدفاع الصادرة عن داخل النفس»[٣١]. لأجل ذلك يمكن أن نفهم هذا «التشويه» من خلال هذا التحول في الرؤية من «أنا السارد» إلى شخصية «المؤلف» الذي يسلط عليه الضوء، قصد تركيز الاهتمام في مسار السرد الذي يريده السارد -إذ ندرك اختلاف «المؤلف»- منذ البدء. ولعل هذه الوضعية من باب حصر السياق الفني أمام المتلقي، وتذكيره بالهاجس الفني الذي ينتظره في أثناء القراءة لأحداث هذه الرواية. ولأجل ذلك أيضا يمكن أن يكون أسلوب التعجب -من هذه الوجهة التقريبية- تعبيرا حلميا عن إشراقة الرؤية الباطنية لدى السارد وهو يعيش لحظة الانبهار في فضاء فسيح، من خلال وضعية شخصيته. ذلك أن الانبهار -من ناحية ما- يعد هذا «المطلق» الذي تتحرك فيه «صحراء المؤلف» أمام عينيه. ومن ثم نتفهم وقع الجملة في صيغة دهشتها، بوصفها صدى لتلك الترددات التي تولدت عقب صرخة الدهشة بين جبال «تيمقاد».

ولا شك أن انبثاق الجملة الفاتحة من منطلق

الدهشة والتعجب، من شأنه أن يحيل المتلقي – تدريجيا– إلى البعد المتضمن في هذه الدهشة ذاتها، والذي يتمثل في ألم الدهشة حينما تصدر من صوت منعزل. لذلك تتحرك صيغة التعجب في اتجاه هذا البعد الكامن من خلال المقارنة والإثبات بالنفي: إذ تتجلى المقارنة في هيئة وجود السارد بوصفه صوتا متكلما وراويا وحيدا لهذه الرواية تجاه الوجود المطلق (الله). كما يتجلى الإثبات بالنفي من خلال أبعاد الوصف المقدمة لشخصية «المؤلف». وفي تحري هذين الإجراءين، محاولة في ولوج لغة «المؤلف» ووجوده المرتبط بهذه اللغة. وفي ذلك إشعار خفي للمتلقي بالأرضية التي سيتحرك فوقها وهو يقرأ لغة «المؤلف» في مخطوطة، وهو يقرأ حينا هوامش «السارد» الذي يتابع لغة «المؤلف» خارج مخطوط. وهو يقرأ حينا آخر لغة «السارد» لحظة انصهار أفقه بأفق «المؤلف». كل هذه المستويات اللغوية للسرد ينبغي على المتلقي أن يعيها في شعوره في أثناء قراءة هذه الرواية.

هكذا تضع الجملة الفاتحة في رواية «سأهبك غزالة»، كل «أوراقها» أمام المتلقي، ليتزود بإشاراتها لحظة الاقتراب منها. وكأن الجملة الفاتحة عند مالك حداد لا تخفي شيئا أمام متلقيها، بل تضعه في مستوى واحد من تجربتها حينما تحيطه بهاجس سردها منذ البداية. هنا تحرص الجملة الفاتحة أكثر على الكيان الوجودي للصوت السردي ولغته، إذ تحقق انسيابها ابتداء من مشكلة التفكير باللغة –وهنا تقفز جملة أراغون التي يعتقد فيها «أنه يفكر انطلاقا مما نكتبه،وليس عكس ذلك»[٣٢]. التفكير الوجودي في اللغة في بداية كتابة النص، هو وجه آخر لعمق هذا التعجب الذي ينفلت من ذاته فردية تريد أن تسود حضور وجودها في البياض المطلق لورقة الكتابة. ذلك أن هذه الذات الفردية، التي يعبر عن صوتها السارد، تعيش دهشة الامتلاء وألمه أمام رهبة المطلق واختراقه. ولأجل ذلك تعبر الجملة الفاتحة عند مالك حداد –في هذه الرواية– عن مغامرة الكتابة أمام مطلق النص، بوصفه كيانا وجوديا ولغويا يتشكل من دهشة الرؤية في لغة «المؤلف» وظلاله السردية المجاورة له.

لكن، هل مثل هذه الاستهلالات تيسر عملية الاستئنا» بالنص؟ أم أنها –عكس ذلك– تربكها عملية تواصلية ما بين النص والمتلقي؟

نحسب أن المتلقي الذي يستفتح رواية «سأهبك غزالة» بتلك الجملة الفاتحة المبدوءة بالدهشة والمستغربة في أدبيتها، نقول نحسبه لا يستأنس –في أثناء القراءة الأولى– بهذا النوع من الاستهلال المسترسل في شعريته وفي تعابيره البيانية التي تنداح عن المألوف، من مثل التشبيه «كأنه («المؤلف») لوحة»، والحديث المفرط عن اللغة. إن الجملة الفاتحة لدى مالك حداد تربك متلقيها حينما تصدم أفق انتظاره بمرجعية مغايرة عن النموذج الروائي الكلاسيكي. وهذا ما يجعل التلقي متعثرا لدى المتلقي غير المتذوق للنصوص الأدبية من هذا الصنف. ومن ثمة يمكن القول بأن الجملة الفاتحة في «سأهبك غزالة» تفترض مستويات من التلقي. ذلك أن العدة الأدبية التي تتشكل منها، لا تمنح نفسها من أول وهلة للمتلقي –هذا الأخير الذي يراهن عليه الناص في عملية التواصل– وإنما تتطلب منه مزيدا من التخمين ومن إعمال الفكر والمخيلة معا.

فهل الأمر كذلك، نجده أيضا في فاتحة «التلميذ والدرس»؟

الفاتحة في «التلميذ والدرس»

أما الفاتحة في رواية «التلميذ والدرس» فتبتدئ بهذه الفقرة:

«ما كنت أعلم أن ابنتي هكذا جميلة. وقحة ثائرة. ليس للزمن ذاكرة. لقد نسيت. ليس للزمن ذاكرة ولكنه فنان. وهذه الكلمات التي تلهو: الطقس جميل..أنا قبحت منذ عهد بعيد. لم يبدلني الزمن أبدا. بت ذا بطن، بت أقل تدخينا. أن ما ينبئ عن عمري طيبة قلبي أكثر مما تفعل الشعرات البيض القليلة التي تسربت إلى أفكاري. لن تأتي أبدا التجاعيد كي تلطف وجهي فأنا لست على نبل الصخور

التي تخططها الموجة. أنا كل مالي وضع اجتماعي. وضع إجتماعي وأهواء.»[٣٣].

إن ما يثير الانتباه في هذه الفاتحة هو استفتاحها بضمير الأنا المتكلم[٣٤] الذي تقدم من خلاله شخصية الطبيب «صالح إيدير» نفسها للقارئ في شكل حميمي يشعره بالمؤانسة والثقة. فهذه الشخصية تفضي إليه بطبع ابنته وجمالها، وكذا مواصفاته الخارجية ضمن سيرورة الزمن وذاكرته. إن الجملة الفاتحة إذن تتدفق من باطن الذات لتقرأ تفاصيل وضعها الآني من خلال ما تذكره من متعلقاتها الخاصة. ولأجل ذلك جاءت الجمل على هذا النحو من القصر والتقطع الذي يخلو من أي رابط واضح بين الجمل (هذا ما يبدو عليه التركيب العلائقي في أثناء القراءة الأولى). وكأن الشخصية لا تولي اعتبارا لما يجري خارجها، وإنما تعطي لذاتها كل الاسترخاء والتفكير من أجل تجميع ما ترغب قوله. فكان لذلك نفسها قصيرا يحاول تبرير السياق الذي توجد فيه «:أنا كل مالي وضع اجتماعي. وضع اجتماعي وأهواء».

من هنا تتبنى الجملة الفاتحة في هذه الرواية إيقاع شعور شخصيتها حين تفكر في استقصاء آثار الزمن عليها وهي واقعة في أسر «الألفاظ التي تلهو» أمامها. هناك إذن هذا التعب الذي يثقل كاهل التعبير الجواني حينما يود أن يكون مفهوما ومعذورا في الوقت نفسه. ذلك أن ما سيعقب الجملة الفاتحة سيركز سرده في هذا البعد: محاولة «الطبيب إيدير» تبرير وجهات نظره تجاه مشكلة ابنته «فضيلة» التي تحاول إقناع أبيها حتى يساعدها على الإجهاض وعلى التستر على عشيقها «عمر» من عيون العدو. وهذا ما يعكس الطريقة التي جاء عليها السرد، من حيث اعتمادها على الأفعال[٣٥] في تصوير حركة شعورها، الذي ساعده شكل التنقيط «La Ponctuation» على الراحة وتجديد النفس من حين إلى آخر.

تحاول الجملة الفاتحة في رواية «التلميذ والدرس» أن تحيط متلقيها بهذه الهالة الشاعرية من الأنس، حتى تقربه بذلك من فضاء خطابها وتشركه فيه. ذلك أنه منذ أن تنطلق الجملة الأولى في سردها «ما كنت أعرف أن ابنتي جميلة إلى هذا الحد..»، يتورط القارئ في مشكلة «فضيلة» ويجد نفسه أمام حوارين طويلين من الصمت والتأمل الاستبطاني. وبذلك تكشف الجملة الفاتحة هنا خصوصيتها الفنية التي تتوخى كسر الحاجز بين «أنا السارد» و «أنا الشخصية»، وتضمين «المسرود له» «Le narrataire» «كقارئ ضمني»** يضعه القارئ الحقيقي في منظوره للنص. وهذا ما يشجع القارئ على «تقبل دوره»[٣٦] حينما «يصبح فهمه فعلا»[٣٧] يمكنه من بناء المعنى في نص الرواية.

تمنح الجملة الفاتحة عند مالك حداد -من خلال هذه الرواية أيضا- لمتلقيها خيوط هاجسها السردي، وتدخله في أجواء شخصياتها حتى تدفعه بشكل عفوي إلى التحاور معها. ذلك أن بين نهاية الجملة وبداية أخرى فراغات كبيرة تظل معلقة حين تسد بالنقاط التامة (.) أو بالنقاط المتتالية (..). وهذا ما يستدعي «دور القارئ» أمامها، حتى يملأها بدل السارد أو الشخصية. هذا من جهة وفي المقابل فإن الاستفتاح بضمير الأنا المتكلم «Je» قصد الاعتراف بجهل الشخصية «إيدير الحقيقة ابنته، يجعل القارئ يتساءل إن كان الأمر كذلك في ثنايا الرواية و إن كان سيتمكن من معرفة ملامح هذا الجهل حقا -خاصة أن حيرة القارئ تكبر تدريجيا حين ملامستها هذا النفس الشعري الذي يتخذ من فاصلة «الزمن» نقطة استناد لرؤية الشخصية من داخلها. ولعل لهذا الاستناد ما يفسره في آلية السرد الذي يتأمل حركة الشخصية في منظور ذاتها: أي في غمار زمنها النفسي الذي تعيش فيه صور المقابلة (أو المقارنة) بين وضعها الآني وماضيها المتعلق به.

هكذا «لا ينفصل السرد عن ذاته»[٣٨] في بناء الجملة الفاتحة عند مالك حداد. ذلك أننا نجدها في «التلميذ والدرس» عاكفة بجر» كلماتها في استبطان ما يجري

داخل الشخصية، إذ هناك استبطان لغوي -أساسا- يحاول أن يجلي أبعاد المعجم الذي توظفه الشخصية في تعبيراتها النفسية أو الإشارية (قراءة حركة الجسم وردود أفعاله في ثنايا هذا التعبير النفسي). ومن ثمة ندرك الحس اللغوي في كتابة الجملة الفاتحة لدى مالك حداد، إذ نتصور أن الجملة «ما كنت أعرف أن ابنتي جميلة إلى هذا الحد..«هي بمثابة إشعار صريح للسارد» بأنه لا يعرف شيئا» عن نصه فهو (السارد) يجهل مشكلة السرد وحدوده في اللحظة التي صرح فيها بالكتابة عن هذه المشكلة: ذلك أن «ما يجري» بالقصة لا يعتبر شيئا من وجهة نظر مرجعية واقعية وما «يصل إلينا» هو اللغة وحدها، أي مغامرة اللغة، تلك التي لا نكف أبدا عن الاحتفاء بمقدمها.»[٣٩] ربما إن «الاحتفاء باللغة» هو ما تكتبه الجملة الفاتحة لدى مالك حداد، حين تستغرق في وصف سردها بما يحقق اكتشاف ذاتها في الطاقة الكامنة للألفاظ، لذلك نستشعر بهذا المخاض الذي يحاول أن يسترسل على سجيته في بناء منظور الشخصية أو السارد. إذ تنطوي العبارة مفارقة طارئة ما بين مرحلة توقعية سابقة عايشها السارد، من خلال عرض الوضع الآني الذي آل إليه الطبيب صالح «إيدير» ومرحلة واقعة فعلية اكتشفها الناص في اللحظة الأخيرة (جهله بمشكلة سرده: ابنته «فضيلة»). إنها بداية شاردة تدفع بسردها إلى حافته التي انتهى إليها التأمل الذاتي العسير في أحد ومضاته. فالأمر لا يكاد يخلو من ضغط اللغة التي لا تستطيع تجميع شتاتها دفعة واحدة. ولذلك جاءت الجملة الفاتحة في هذه الرواية على شاكلة المخاض العسير، الذي يعرف المعجم اللغوي من خلاله، تدرجا غامضا ونفسا قصيرا متقطعا بين الكلمة وفاصلتها.

فماذا بعد ذلك، عن الجملة الفاتحة في «رصيف الأزهار لا يجيب»؟

الفاتحة في «رصيف الأزهار لا يجيب»

«كان القطار المتوجه من مرسيليا إلى باريس ينتشي بسرعته، وقد نفد صبره كخيل تزداد انفعالا كلما اقتربت من اصطبلاتها. وفكر خالد في نفسه، «لكأني بهذا القطار يختصر المسافات».

وكانت نقط المطر تنساب على الزجاج كالدموع. ولم يكن خالد قد نام. عندما كان أكثر شبابا، لم يكن ينام أبدا ليلة الامتحان، حيث كان، هو أيضا يختصر الدروس، مع فارق بسيط هو أن القطار يعرف إلى أين يذهب ولا يطرح على نفسه أي سؤال.»[٤٠]

هكذا تنبثق الجملة الفاتحة من تقابل صورتين: صورة هيجان الخيول[٤١] حين اقترابها من الإسطبل وصورة القطار الذي يتقدم بسرعة. ومن خلال هذه المقابلة تضاء شخصية «خالد بن طوبال» الموجودة في القطار وهي قلقة التفكير. في هذا الجو من التسارع والقلق، تحاول الجملة الفاتحة تقديم سياقها الفني الذي تجري فيه. تحرص على إضاءة ظلمة النافذة التي ينظر منها «خالد» -من خلال صوت السارد الغائب الذي يتعقب منظور هذه الرؤية من الخلف، بتوظيف بنية زمنية ماضية «L'imparfait».

إن الصورة المشهدية[٤٢] التي تعرض وضعية «خالد» تتشكل انطلاقا من تقاطع عناصر التشبيه في منظور «خالد». إذ هناك حركة القطار المتسارعة في مقابل حركة الخيول المضطربة. وبين هاتين الحركتين يتجلى المسار نفسه من التفكير لدى «خالد»: أرقه وعدم تبينه للوجهة المستهدفة. إن الاضطراب ليسري في كيان «خالد»، مثلما يسري في إيقاع هذه الجمل ورصفها على هذا النحو من التقابل والتشاكل. حيث نلاحظ هذا النفس السردي إن الاضطراب ليسري في كيان «خالد»، مثلما يسري في إيقاع هذه الجمل ورصفها على هذا النحو من التقابل والتشاكل. حيث نلاحظ هذا النفس السردي الطويل نسبيا في وصف الفكرة وأجوائها من منظور السارد أو الشخصية، بخلاف فواتح الروايات الأخرى التي تتميز بقصر عباراتها. ولعل لهذا الطول في بناء الجملة ما يفسره في وضعية «خالد» نفسها، التي تعيش في جلستها الساكنة والمتحركة بالنسبة إلى القطار لحظات ترقب الوصول إلى باريس وجملة انتظارها لمستقبلها. إنها جملة

مركبة على شاكلة المركوب المستقل، أي القطار بعبارته وطوله الأفعواني: إنها عبارات «عربات» يشد بعضها بعضا، على وتيرة مستقيمة وسريعة.

هو إيقاع القطار إذن، الذي تسير بوقعه الجمل الفاتحة في رواية «رصيف لا يجيب»، لتفتح بذلك أمام متلقيها أجواء فضائها المشحون بالقلق والاضطراب - وفي ذلك دعوة ضمنية للمتلقي حتى يشاركها هذا الشعور والتفاعل معه. ذلك أن الابتداء بصورة التشبيه في تصوير حالة «خالد» وهو على متن القطار، من شأنه أن ينمي التوتر الذي يعانيه «خالد» في مخيلة المتلقي، فيكون ذلك نقطة العبور إلى إدراك المشكلة في «سياق القطار».

تحاول الجملة الفاتحة من خلال التشبيه، «كخيل يزداد انفعالها..» أن تجانس بين وصف الخارج وما يجري داخل القطار. وقد تجلى هذا التجانس في توظيف الصيغة الزمنية الماضية التي تحيل السرد إلى الحدث المنفصل عن الشخصية، من خلال معطيات الحالة الجوية خارج القطار، أو الالتفات إلى أشياء ماضية حدثت للشخصية. وكأن عامل الزمن بسيره إلى الماضي يبتغي الانفلات من قبضة الحاضر الذي يتحرك فيه «خالد» ومن المستقبل الماضي في اتجاهه. وهو ما يفسر -من ناحية ما- المنحى السردي الذي يعقب هذه الجملة الفاتحة، فعلى الرغم من تغير الصيغة الزمنية للفعل، سواء إلى الماضي القريب «Le passé simple» أم الحاضر الآني «Le présent» أم المستقبل الافتراضي «Le conditionnel» فإن منظور السارد إلى الشخصية يظل متراوحا بين المتوقع حدوثه (وصول البرقية / استقبال «سيمون» لخالد في محطة القطار) واللاتوقع (عدم وصول البرقية / عدم الاستقبال). وقد تحقق اللاتوقع بدل التوقع، وكان «خالد» وحيدا في محطة القطار. من هنا، ندرك وقع هذه الصيغة الزمنية البعيدة في الماضي، التي تحركت في سياقها الجملة الفاتحة،وفي إثرها صورة التشبيه: إنها هبة الآتي التي تدعو إلى الانكفاء على الذات والتلذذ بمتابعة تهاويل الماضي.

وتكاد هذه الانشغالات أن تفصح عن الحدث برمته لمتلقيها. فهناك اضطراب نفسي يعيشه «خالد» بحكم الترقب والانتظار، وهناك إلى جانب ذلك هذا القطار السريع الذي لا يشعر فيه «خالد» بالأمان والاسترخاء. وفي ظل هذا الانفعال ستتقابل صور «باريس» و «قسنطينة» وعوالمها المتباينة في منظور «خالد» لكي تعبر عن شرخ عميق يعيشه حاضر «خالد».

هكذا تعبر الجملة الفاتحة عند مالك حداد عن فضائها المشحون بالانفعال والترقب. ولأجل ذلك لا يكتشف المتلقي دوره في ثنايا هذا الفضاء إلا عندما يعيش التجربة نفسها من الانفعال والترقب. فليس من توقعات تحدث خارج الشخصية، لأن كل شيء متعلق بما تراه الشخصية في ذاتها. وهنا تكمن استراتيجية السرد في كتابة الجملة الفاتحة بكل هذا الشمول المختصر للرواية، وكأن مالك حداد يختزل في روايته جمله الأولى: يختصر للقارئ متعته في اكتشاف ما ستصل إليه الرواية، ويختزل له البعد الفني الذي يلازم بعض توقعاته الآنية. إن ذلك لنراه من بعض التقنيات السردية التي تميز كتابة مالك حداد، وهذا ما تحاول الجملة الفاتحة التنبيه إليه، ضمنيا، وهي تصنع الاختصار بنفسها للقارئ.

إذن، ومن خلال هذه القراءة الأولية لفواتح مالك حداد، كيف يتسنى للمتلقي تحديد الخصائص الفنية لهذه «الفواتح» من منظور تجربته الجمالية عموما ومن منظور الوقع الجمالي الذي يمكن أن تحدثه لديه على وجه الخصوص؟

١,٣,٢. قراءة ثانية لفواتح الجمل عند مالك حداد

توضح القراءة الأولية لفواتح الروايات عند مالك حداد، مدى ارتباطها بأجواء الكتابة التي يعيشها سارد النص. قبل تشكل نصه. ولعل هذا يظهر بعض الأثر من الطقوس الخاصة التي تكتنف الكاتب لحظة كتابته للنص. فالجملة الفاتحة عند مالك حداد تنقل بشكل خاص حساسيتها المفرطة تجاه «الكلمات» المفترض منها نسج النص الروائي، إذ تنتقي بحرص شديد ما

ينسجم صوته مع شحنته التعبيرية. ولأجل ذلك تأتي الفواتح عند مالك حداد حاملة من الكثافة الشعرية ما يؤهلها إلى الاسترسال في هاجسها السردي دفعة واحدة. فتضع بذلك المتلقي مباشرة أمام مشكلتها وهي تهمس له في كل فاتحة:«هذه جزيرة رود»، فاقفز هنا»!

هناك إذن هذا الحس الشعري في تجميع مادة السرد والسير بها في اتجاه البؤرة التي تنبجس منها الجملة الفاتحة كالماء الذي يتخذ له مجرى وجداول متعددة من جانبيه - وفي ذلك اقتراب موفق من الطرح المعجمي العربي الذي أشار إلى «نبع الماء» كأحد الدلالات التي تحتوي عليها مادة «فتح». وهو ما توصل إليه «أراغون» في ثنايا مؤلفه حينما لاحظ أن «الرواية تنبجس من بدايتها كالنبع، في حين يتعهد الماء قبل البحر بجميع الأراضي المجتمعة، إلى غاية الجملة الأخيرة التي تكون بمثابة الركام.»[٢٤]

من هنا نتفق، من خلال هذا التمثيل التقريبي، أن الجملة الفاتحة في كتابة النص مشهد خفي لفترتين متعاقبتين:

١- الفترة الجنينية للنص، «Géno-texte» وهي الفترة السابقة من وجود النص فعلا. غير أنه إن لم يتشكل النص كلية في البياض، فهو متشكل في شعور صانعه من دون أن يدرك حدود منتهاه أو أبعاده الكامنة.

٢- فترة ميلاد النص وانبجاسه وهي الفترة التي ينتقل فيه من الصمت إلى الوجود الفعلي، غير أنه يبقى في طور التشكل حتى نهايته.

إذن، بين هاتين الفترتين من منطلق الصمت إلى لحظة «النبع»، تحاول الجملة الفاتحة عند مالك حداد أن تمد في مجال الرؤية الباطنية -التي يعيشها النص في فترته الجنينية -في تشكيل ساردها أو شخصياتها. حيث تجعل من هذه الرؤية بعدا آخر من ذات السارد نفسه، كلما حصل تقاطع في منظور الرؤية بين ما يراه السارد في أعماق الشخصية وما تراه هذه الشخصية فيها (ذاتها). إذ نتصور أن السارد لا يرى بعينيه إطلاقا وإنما يرى في ما وراء الأشياء المحيطة من حوله، ويحاول دوما إدراك هذا الشكل «الرؤيوي «Visionnaire» في منظوراته السردية: فشخصية «سعيد» في رواية «الانطباع الأخير» لا تدرك في الوهلة الأولى أمر «علي» إلا من خلال منظور السارد، الذي نراه يحيل مشهد الحوار إلى متلق خارجي (الريح) يدخل هو الأخر في مجال رؤية السارد أيضا. وهنا يحدث التقاطع: شخصية «سعيد» الصامتة التي تتأمل تفاصيل «النسف» في منظورها الداخلي مع منظور السارد الذي يبئر صدى «الريح» بمثابة رد الفعل الداخلي للشخصية تجاه الأمر المطلوب تنفيذه.

من هنا نتصور أن الجملة الفاتحة في هذه الرواية هي النسف نفسه، من حيث إن مشكلة تنفيذه تتعلق أساسا بنسف البداية التي بناها «المهندس سعيد» في تاريخ خبرته.

ومن ثمة، إذا توخينا البعد العميق، تكون الجملة الفاتحة -من خلال عبارة - «يجب نسفه» وما يليها - تعبيرا معنويا عن رغبة «نسف» البداية في كتابة النص المفترض منه أن ينسف كلية بياضه ويسود بذلك شظايا نسفه أو كتابته على حد السواء. ذلك أن نسف النص من بدايته هو في الحقيقة ما يعيشه سارد النص مع أي نص، فيكون تحقيق ذلك بمثابة نسف المعنى المألوف الجاهز لدى المتلقي ومحاولة بناء بداية أخرى على أنقاض هذا النسف الذي يتكرر صداه في أعماق «سعيد».

والأمر نفسه نجده في فاتحة رواية «سأهبك غزاله»، حيث تنبعث دهشة السارد في اللحظة التي يتحول فيها إلى أناه مبئرا في منظوره شخصية «المؤلف» وما يطبعها من اختلاف. إن السارد لا يرى هنا أيضا -بعينيه وإنما يحاول أن يدمج في داخله رؤيته للمشاهد التي تتحرك فيها شخصية «المؤلف». فيحدث التقاطع بين مسافة النظر التي تفصل السارد عن ذاته ومنظوره إلى «المؤلف» بوصفه بؤرة الحكي السردي داخل سرد السارد- من خلال عمليتي المد والجزر اللتين يعمل بهما «المخطوط» في هوامش

السارد. إن الجملة الفاتحة في هذه الرواية لتنساب من داخل هذه الرؤية الباطنية التي تخول للسارد فرصة التوغل في أعماق «المؤلف» الذي يتماثل وجوده مع وجود الألفاظ.

ويبدو أن الحديث عن «اللغة» هو دوما البعد الحاضر من كتابة الجملة الفاتحة لدى مالك حداد: فإذا كان «نسف البداية» هو هاجس الجملة الفاتحة في «الانطباع الأخير» فإن «تأجيل البداية» هو هاجس الجملة الفاتحة في «سأهبك غزالة». نقول «تأجيل البداية»[٤٤] لأن الجملة الفاتحة تنفتح مباشرة على صوت الراوي الذي يرى «المؤلف» في خياله وهو يتشكل كائنا لغويا مميزا عن جملة المؤلفين. ولعل الجملة الفاتحة في هذه الرواية تستشرف ما يمكن أن يتحمل وجوده أو غيابه بالقياس إلى كمية اللفظ الذي تتشكل من خلالها حركة الشخصية ومواقع تواجدها في مساحة السرد.

ويمكن توضيح هذا التصور العام الذي يحيط بالجملة الفاتحة لدى مالك حداد، من خلال ما نجده في فاتحة «التلميذ والدرس»، التي تحيل هي الأخرى إلى «أنا السارد» ومنظوره الذي يتداخل «بأنا شخصية إيدير». إذ يلتفت السارد إلى ما تدركه ذاته في منظوره الداخلي، من خلال تركيزه على مدلول «الزمن» الوارد في سياقات مختلفة من الجملة الفاتحة.

ذلك أن الاشتغال السردي بضمير الأنا المتكلم في هذه الفاتحة، قد جعل الحدود بين صوتي السارد والشخصية غير واضحة، بل متداخلة في أحايين كثيرة. وقد أتسم السرد لذلك بتقاطع عباراته التي تسترسل في وصفها انطلاقا من الفاصلة الأخيرة التي تنتهي عندها العبارة السابقة. وهذا ما أضفى طابع «اللعبة» في سير الكلمات على هذا النحو: إذ هناك تلاعب في رصف الكلمة بجانب ما ينفيها أو يثبتها، وفي تشكيل الصورة الشعرية وفق هذا التلاعب.

وقد تميزت الجملة الفاتحة في رواية «التلميذ والدرس» بتدفق نفسي كثيف من «أنا الشخصية»، مما جعل رؤيتها الباطنية تنعكس جليا في بناء وصفها لذاتها. ذلك أن مدلول العبارات، التي تصدر الجملة الفاتحة وما يعقبها، قائم على حركة الوعي الداخلي للأشياء وتفاصيلها المترسبة في الذاكرة، من خلال آثار الزمن الظاهرة في جسم الشخصية وآثار الزمن الخافية تحت جسمها. فتظهر الجملة الفاتحة –من خلال حركة هذا الوعي الداخلي– منشغلة بمسار وعيها وبتفاصيل كينونتها، أكثر من أي شيء آخر. وربما لأجل ذلك ينشغل المتلقي بمتابعة حركة السرد في ما وراء الدلالة التي تصنعها العبارات ونسق تناميها العمودي في منظور الشخصية.

ويمكن القول إن الجملة الفاتحة في رواية «رصيف الأزهار لا يجيب» تنصب في الاتجاه السابق رصده في رواية «التلميذ والدرس»، حيث يبدو السارد مهتما بحركة الوعي الداخلي التي يعيشها «خالد» من خلال حركة سير القطار. غير أنه إن اتخذت حركة الوعي الداخلي شكلا انسيابيا هادئا في فاتحة رواية «التلميذ والدرس»، فإنها تتخذ شكلا انسيابيا قلقا في فاتحة رواية «رصيف الأزهار لا يجيب». إذ يلاحظ المتلقي أن كلا من العامل الخارجي (حركة القطار المتسارعة إلى جانب سقوط المطر) والعامل الداخلي (نفسية «خالد» المضطربة وأرقه) في تساوق متبادل يشكلان صورة الاضطراب في تركيبين متكاملين: حيث يتمثل التركيب الأول في صورة القطار المتسارع المقابلة للحظة هيجان الخيول وتزامن سقوط المطر على نوافذ القطار، أما التركيب الثاني فيتمثل صورة الجلسة الآنية المضطربة التي يجلس فيها «خالد» وملازمة الأرق له في هذه الوضعية، من خلال الارتداد إلى طفولته لتأكيد ظاهرة الأرق وجذورها في ماضيه، وهنا يحدث تمازج التركيبتين في منظور السارد الذي يبئر من خلاله نمو التسارع في أعماق «خالد» وما يحيط من حوله. وبذلك تنشغل الجملة الفاتحة في رواية «رصيف الأزهار لا يجيب» برصد أفق الشخصية وحركة وعيها ضمن منظور السارد، من خلال تصوير التركيب الذي يتفاعل بناؤه من الخارج والداخل على حد السواء.

إذن، ما معنى هذا الاشتغال السردي في بناء فواتح الجمل عند مالك حداد؟ وإلى أي مدى يمكن أن يثير المتلقي في مواصلة القراءة وبناء جمالها لدية؟ ثم كيف يمكن أن نحدد إجمالا تميز الجملة الفاتحة عند مالك حداد -إن كان هنالك من تميز حقا؟

إن ما يمكن قوله في فواتح الجمل عند مالك حداد لا ينبغي أن يفصل عن أسلوب كتابته، ذلك أن الجملة الفاتحة عينة مختصرة من نص أكبر يحمل كثيرا من هذه العينات. لذلك ننظر إلى الاشتغال السردي في تشكيل الجملة الفاتحة من باب الجزء إلى الكل.

من هنا، نتصور أن الاشتغال السردي في كتابة الجملة الفاتحة عند مالك حداد يحقق التقديم الفني للهاجس السردي الذي سيدور عليه بناء المشاهد وشخصياتها في ثنايا الرواية. فالجملة الفاتحة لدى مالك حداد تلقي بعبء فكرتها إلى القارئ وتحيطه بخطوطها العامة منذ الوهلة الأولى: ففي رواية «الانطباع الأخير» يتعرف القارئ من خلال الجملة الفاتحة على عملية «النسف» المطلوب تنفيذها من قبل «سعيد»؛ وفي رواية «سأهبك غزالة» يتعرف القارئ من خلال الجملة الفاتحة على وجود «المؤلف» وتميز وضعه عن سائر أمثاله؛ وفي رواية «التلميذ والدرس» يتعرف القارئ من خلال الجملة الفاتحة على شخصية «إيدير» وأوصافها؛ وفي رواية «رصيف الأزهار لا يجيب» يتعرف القارئ من خلال الجملة الفاتحة على شخصية «خالد» وحركة فكرها في القطار. وكل هذه المشاهد تضع المتلقي مباشرة أمام الحدث الروائي وفكرته.

أفي ذلك اختصار للتوقعات؟ أم محاولة في تجاوز رتابة التوقعات نفسها وانفتاح على أفق آخر أكثر نماء واستبصارا؟

ربما يكون الوضع الذي يجد فيه المتلقي نفسه أمام الهاجس السردي للرواية مباشرة غير مربك تماما، بالقياس إلى ما سيكتشفه من تفاصيل أخرى أهم بكثير من الهاجس السردي بنفسه. إذ تحاول الجملة الفاتحة عند مالك حداد أن تتغاضى عن الحبكة الفنية «intrigue» بإشعارها المتلقي بمن سيتعامل معهم وخيط مشكلتهم. فالأهم عند حداد ليست نهاية الأشياء وخواتمها وإنما مجريات الأحداث ما بين قطبي البداية والنهاية. فلا يفكر إثر ذلك في أصل البداية ونهايتها، وإنما يتوجه بتفكيره إلى أشياء أخرى تنمو في النص يمكن أن يجد فيه بعض توقعاته، إنه نص «أدبي» أكثر مما هو «حدثي». ومن ثمة ندرك أن الجملة الفاتحة لا تختصر متعة متلقيها وإنما تحاول أن تجدد في مدركات التلقي لديه، إذ تصنع من منظور سردها أو شخصيتها صورا مشهدية داخل صور شعرية. وهذا ما يشكل حضور المتلقي -بشكل لافت للانتباه- في لحظات الصمت التي ينتهي إليها هذا المنظور السردي. خاصة أن الاسترسال السردي يوظف كلمات تضمر أكثر مما تقول، وتترك حمولتها معلقة في البياض، بياض الكلمة في الصفحة وبياض التنقيط «La ponctuation» في الصفحة.

وانطلاقا من هذا الاعتبار يمكن البت الآن في البعد الشعري للجملة الفاتحة عند مالك حداد، إذ يلاحظ متلقيه أن الكثافة الشعرية لازمة عامة في كتابة الجملة الفاتحة وما يعقبها من فقرات الروائي كله. إذ يتعمق هذا التكثيف الشعري في كل الجمل الفواتح الجمل عند مالك حداد وربما تكون رواية «الانطباع الأخير» استثناء من حيث استفتاحها بالحوار، لكنها تسترسل في السرد بشكل شعري مباشرة بعد الجملة «يجب ذلك. يجب ذلك»، وكأن الشعر عملية تطهيرية تستعيد فيها الرواية طاقتها على تجديد نفسها.

يذكر الباحث «جمال علي خوجة» بأن مالك حداد» قد أسر له أنه قبل أن يسود بعض الصفحات، كان يلزمه مسبقا أن يكون مشبعا «بفضاء ثقافي». هذا الحمام الثقافي، كان على مالك حداد أن يوجده. وفي خضم سحر الكتابة، كان حداد بحاجة أن ينظم ويفتن ربة إلهامه «بسيل دافق من القصائد» التي يكتتبها قبل أن يقيم معماره الروائي كذلك.»[٥] ومثله كاتب ياسين، فروايته «نجمة» قصيدة قبل أن تتحول إلى رواية. ولعل ما أوردناه أعلاه يظهر بشكل عميق مدى الصعوبة

والمعاناة في تخريج المضمر والكشف عنه، إذ نتصور أن مالك حداد كان يتطهر من كل شائبة خارجية أمام نصه، فالشعر لديه بمثابة «الوضوء» الذي يدخله في الكتابة وطقوسها. وهذا التطهير ذو رهبة ورغبة في آن واحد بالنسبة إلى حداد: رهبة من استحضار النص في خياله، ورغبة في الاستحضار ذاته بكل ما فيه من فتنة وسحر. وفي مستوى ثان من التعقيب، نفهم سر التكثيف الذي بدأ بمثابة «الوضوء» الذي يدخله في الكتابة وطقوسها. وهذا التطهير ذو رهبة ورغبة في آن واحد بالنسبة إلى حداد: رهبة من استحضار النص في خياله، ورغبة في الاستحضار ذاته بكل ما فيه من فتنة وسحر. وفي مستوى ثان من التعقيب، نفهم سر التكثيف الذي بدأ به عادة مالك حداد روايته، ذلك أن ذهنه -وفي لا شعوره أيضا- يكون مشحونا بطاقة شعرية قبل ولوجه فضاء الكتابة الروائية.

هكذا تخرج الجملة الفاتحة عند مالك حداد من جوف شاعر تتلبسه حالة الشعر في حضرة النص. وهذا ما يفسر حضور التشكيلات الزخرفية من الصور الشعرية في مساحة السرد. فيأتي لذلك التشبيه أو الاستعارة من مركبات الصورة الشعرية وفنيتها البلاغية. وقد لاحظنا التشبيه في فواتح روايات «الانطباع الأخير» و «سأهبك غزالة» و «رصيف الأزهار لا يجيب»، أما الاستعارة ففي فاتحة رواية «التلميذ والدرس».

لأجل ذلك يلاحظ المتلقي زخما من الدلالات المتناسلة نتيجة الكثافة الشعرية التي تختزن مفعولها داخل العبارات. ولعله من هذا الجانب اللغوي،يجد المتلقي «حرية» أكبر في تأويل أشكال التعبير الرمزي ومعانيه ضمن الأفق المرجعي الذي وردت فيه هذه العبارات. ولعله من هذا الجانب اللغوي أيضا، يمكن للمتلقي أن يواصل قراءة النص الروائي بعد فاتحته، إذا ما تخلى، في أثناء ذلك، عن بحثه عن البداية أو النهاية وحبكتهما الجاهزة والواضحة في النص الروائي. ذلك أن هذه الأمور التقنية من صنع المتلقي داخل النص الحدادي: فهو الذي يصنع بداية الحدث الروائي في خضم تداخل فصوله وعباراتها، وهو لأجل ذلك صانع نهاياتها لأن النهاية في كتابة مالك حداد تحوير آخر للبداية، وهو بالتالي الذي يتكفل بتخريج الحبكة الفنية لأنها من نسيج البياض نفسه.

من هنا، تأتي الجملة الفاتحة عند مالك حداد عينة أخرى -مثل أسلوب العنوان لديه - من الكتابة وطقوسها لديه. فهي مفتوحة على هاجسها السردي وفضائها الشعري في الوقت نفسه. وهي لأجل ذلك تدعو متلقيه إلى مشاركة هاجسها بطريقة أخرى تتجاوز التفكير السردي المألوف.■

مالك حداد

١ في متون تراثنا العربي نجد شواهد كثيرة من هذا القبيل، لعل أبرزها تلك التي تسرد تفاصيل المعاناة لدى الشاعر العباسي «بشار بن برد»، حين تمرغه وضربه كفيه: «كان إذا أراد أن ينشد صفق بيديه وتنحنح وبصق عن يمينه وشماله ثم ينشد فيأتي بالعجب».

- الأصفهاني (أبو الفرج) ، الأغاني، لبنان - بيروت، دار الثقافة، ١٩٥٥، المجلد الثالث، » ١٣٥.

٢ ينظر معجم: J.P. de Beaumarchais, Dict, des Littératures de Langue Francaise, G.O, p: 1087

٣ أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة: يوسف الخياط، المجلد الرابع: ف-ط،دار الجيل بيروت/دار لسان العرب بيروت،١٤٠٨هـ-١٩٨٨م،ص١٠٤٥. والتعريف نفسه مختصرا موجود في:

- القاموس المحيط للفيروزي آبادي، بيروت، دار العلم للجميع، ج١، مادة«فتح»، ص٢٣٩.

- الصحاح- تاج اللغة وصحاح العربية، تأليف الجوهري إسماعيل بن حماد، تحقيق عبدالغفور أحمد عطار، القاهرة دار الكتاب العربي، بمصر، ج١، ١٣٧٦هـ-١٩٥٦م، ص٣٨٩، مادة «فتح».

٤ تحقيق وضبط عبدالسلام محمد هارون، ط١، المجلد الرابع، بيروت، دار الجيل، ١٤١١هـ-١٩٩١م، ص ٤٦٩-٤٧٠.

٥ ط.٢ (منقحة ومزيدة)، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤، ص ٢٦٩.

٦ Proem هو المصطلح الإنجليزي المقابل للمصطلح العربي في مؤلفات كبار المستشرقين كما اثبت ذلك المؤلفان في التصدير، والكلمة منحوتة في الأصل من كلمتين prose (نثر فني) وpoème (قصيدة شعرية).

٧ نفسه، ص. ٣٢.

٨ الصلصلة هي الصلاة والسلام على الرسول عليه السلام.

٩ صدقي الدجاني (أحمد)، فواتح الكتب في تراثنا، مجلة الأكاديمية، ع:٨، ديسمبر ١٩٩١، المملكة المغربية - الرباط، ص ١٢٧-١٣٥.

١٠ «هل غادر الشعراء من متردم
أم هل عرفت الدار بعد توهم»

١١ ينظر مادة «incipit» في المعاجم التالية:

Littré (Emille), Dictionnaire de la Langue-Francaise, Gallimard/Hachette, 1966, Tome4,p855.

-Robert (Paul), Dict. Alphabétique et Analogique de Langue Francaise, Socise, Societé du Nouveau Littré,-Le Robert, Paris 1966, Tome3,p665.

-Le petit Robert, Dict. De la Langue Francaise 1984,p.978.

-Larousse de la langue francaise, librairie larousse, Paris, 1979, p. 945.

- Mémo Larousse Encyclopédie Général Visuelle et Thématique, Larousse, 1990, p. 783.

- Dict. Quillet de la Langue Francaise, D-J, Librairie Artistide Quillet, 1975, Paris.

١٢ Dict. Des Littératures de Langue Francaise, G-O, p.1087.

١٣ المصدر نفسه، ص ١٠٨٧

١٤ نفسه، ص ١٠٨٧

١٥ لم نتمكن من وضع اليد على المرجع المعتمد، وذلك لضياع النسخة المأخوذة عن كتاب كان ضمن مكتنزات المركز الثقافي الفرنسي اليد أقفل بوهران.

١٦ Aragon: Je n'ai Jamais appris à écrire ou les incipit, Genève, Edition dart A Ibert Skira, 1969, p 71.

١٧ Je n' ai jamais appris à écrire ou les Je incipit, Genève, p85.

١٨ المرجع السابق، ص ٨٥-٨٦ ويذكر «أراغون» في سياق كتابه أن المسرح «راسين» (J. Racine 1699-1939) يبتدئ كل «تراجيدياته» بهذه الفاتحة:

«oui, puisque je retrouve un ami sifidèle» (p33)

١٩ Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, p 129

٢٠ نفسه، ص ١٢٩

٢١ Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit. P:10

٢٢ نفسه، ص ٤٣

٢٣ نفسه، ص ٤٣

٢٤ نفسه، ص ٧٣

٢٥ Raymind (Jean), Pratia de la littérature: Roman/Poésie, Ed. Seuil, 1978, p 13.

٢٦ Haddad Malek, La Derniére Impression, Ed. Bouchéne, Alger, 1989, p 9.

٢٧ Iser (wolfgang), l'acte de lecture: Théorie de leffet esthétique, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Ed. Pierre Mardaga, 1976,p 172.

٢٨ Jauss (Hans Robert), Pour une ésthétique de la réception, trad. Claude Maillard, Paris, Ed. Gallimard. P181.

٢٩ حداد (مالك) سأهبك غزالة، تر. صالح القرمادي، تونس – الجزائر، الدار التونسية للنشر – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، » ١٣.

٣٠ يقصد «بالمستوى الأمامي» ذلك العمق الذي يصل إليه المعنى الملتقى، وفي تواصل عملية بناء المعنى، ينتقل المعنى الأول إلى «المستوى الخلفي» نتيجة حلول دلالة جديدة في المقدمة تصبح مستوى أماميا موجها في قراءة المتلقي. وهكذا يتطور التفاعل مع النص نتيجة تعديل الأفق المرجعي للنص بين هذين المستويين.

٣١ فرويد (سيجموند)، تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى زيور، الطبعة الثانية للترجمة العربية القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٩، ص ٣٢٠.

يرى فرويد S.Freud (1939-1856) أن «التكثيف الذي يقوم به الحلم إنما يتجلى في أوضح صورة حين يتناول الألفاظ والأسماء، فالحلم بوجه عام كثيرا ما يعالج الألفاظ كما لو كانت أشياء عيانية، وهو إذن يجري بينها من المزح مثلا ما يجريه بين صورة الأشياء العيانية..» (المرجع السابق ص ٧٠٨). ولعله من هذه الناحية يمكن مماثلة ألفاظ الحلم بألفاظ الجملة الفاتحة التي تعمل «عمل التكثيف» في الحلم، إذ تمتزج الرؤية البصرية بالرؤية الباطنية فيغدو التصوير حينها سلسلة من الصور المتلاحقة التي تنسجها ألفاظ الحالم/السارد

– ينظر تفصيلات أخرى من «عمل الحلم» في «الفصل السادس»، من «تفسير الأحلام»، ص٢٩١-٥٠٣.

– ينظر كتاب Iser, l'acte de lecture, p 174-179.

٣٢ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, p9.

٣٣ حداد (مالك) التلميذ والدرس، تر: سامي الجندي، بيروت، دار الطليعة، ١٩٦٢ ص ١٧

٣٤ نذكر ضمير «الأنا المتكلم» بالرجوع إلى أصل النص:

Je ne savais pas ma fille si belle.»
Insolente, agrissive, le temps n'a pas de «mémoire..

Haddand (Malek), léleve et la leçon,– Paris, Ed. Julliard, 1960, p 9.

٣٥ يرى الجرجاني أن «الفعل يقتضي مزاولة وتجدد الصفة في الوقت، ويقتضي الاسم ثبوت الصفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولة وتزجية فعل ومعنى ويحدث شيئا فشيئا».

– ينظر: الجرجاني (عبدالقاهر)، دلائل الاعجاز (في علم المعاني)، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر، ١٩٨١، ص ١٣٤.

** يرى إيزر أن «القارئ الضمني» « Le lecteur implicite هو مجرد نموذج متعال يتيح تفسير كيفية إنتاج النص التخيلي لوقعه واكتسابه لمعناه» ينظر كتابة l'acte de lecture, p75.

٣٦ المرجع نفسه ، ص ٧٣

٣٧ نفسه ، ص ٧٠

٣٨ جنيت (جيرار)، حدود السرد، تر: بوحمالة بنعيسى، طرائق تحليل السرد الأدبي، ط.١، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢، ص ٨١.

٣٩ بارت (رولان)، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٣٤.

٤٠ حداد (مالك) رصيف الزهور، تر: أحمد نظير نشوقي، بيروت، منشورات دار الاتحاد،د.ت، ص ٧.

٤١ تبتدئ بصورة «هيجان الخيول»، وذلك بالرجوع إلى الأصل الفرنسي للنص:

Comme ces Cheveaux que l'approche de»

de l'écurie rend nerveux, le train en destination.."

ينظر

Haddad (Malek), le Quai aux fleurs ne répond plus, p7.

٤٢ نقصد «بالصورة المشهدية» ما يسميه «برسي لـوبـوك» (1879-1965) Percy Lubbok، «بالحادثة الدرامية» حيث الكاتب الروائي يرى تلقائيا التحولات والأدوار الرئيسية في قصته معبرا عنها على شكل تمثيل حيث يتوقف السرد الروائي ويسقط الضوء المباشر على شخوصه وأفعالهم.

- ينظر: لوبوك (بيرسي)، صنعة الرواية، تر: عبدالستار جواد، العراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١، ص ٢٣٩.

٤٣ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit p.88

٤٤ نتصور أن القارئ يستعيد بداية «سأهبك غزالة»، وخاصة في الفصل الثامن عشر: «..ولما استرجع المؤلف هبئة سائر البشر بعد أن كان قد تنكر في هيئة «المتمدنين» فهم أنه لم يكن قد حلم ولكنه فهم رغم ذلك أن الصحراء لم تكن إلا حلما. فلم يتحدث عن الصحراء من ذلك الوقت فصاعدا إلا في صيغة الماضي..وشعر بأن ماظنه شيئا ما بين قوسين فقط قد انبسط على كامل الجملة..»

-حداد (مالك)، «سأهبك غزالة، تر: صالح قرمادي، ص ١٤٥-١٤٦.

٤٥ Djamel Ali Kho dja lintinéraire de Malek Haddad: Témoignage et proposition, Thèse de 3è cycle Aix- Marseillel, Université de cycle cycle Aix- Marse

الرهان على الحقيقة الشعرية

صلاح فضل *

بعيدا عن اللغط الطويل، والثرثرة المرهقة، والادعاءات الأيديولوجية فيما يشبه الصمت المقصود، والبياض المنضود، يقدم الشاعر الخمسيني الناضج محمد صالح في ديوانه الجديد «صيد الفراشات» هذا الرهان على شيء جوهري هو الحقيقة الشعرية.

يراهن عليها عندما ينضو عنه ثوب الإيقاع المدهش الرنان، ويتفيأ راضيا ظل النثر الواهن الذي لا يحميه من لفح أنفاس القراء الذين تعودوا على الشرب من «البحر» فيبحثون بمضض عما يفتقدونه من ترنيمات أليفة في هذا الخطاب الشعري المعاند، المتأبي على الكبح والترويض . يراهن عليها عندما يخلو إلى نفسه، فلا يقارع كؤوس الآخرين ولا يصارع طواحين الهواء، بل يجتر كلماته الشحيحة ويتعرف على مذاقها وحلاوتها الممضة، و هي ليست تلك الحلاوة السكرية الفادحة، بل هي أشبه بحلاوة «الخروّب» التي كان يدينها العقاد الجهير، في هجائه للنثر السردي، باعتباره قنطارا من الخشب ودرهما من الحلاوة، في قياس كمي مدهش لدرجة الشعرية في تقديره.

يراهن عليها عندما يعمد لممارسة الرؤية الصافية للألوان والطعوم والمسافات، لأشياء الحياة وجوهر الوجود الإنساني المتلبس بعطرها وضوئها وبقية روائحها وظلالها على السواء، ويقدم كل ذلك رشفة رشفة، في قطع وجيزة، تريد كل منها أن تكون مثل الكف، لكنها تعكس دورة الكون في وجوهه العديدة وأحواله الأبدية .

أما كيفية ممارسته لهذا الرهان الجميل، وخطواته في إجراء لعبته، فهذا ما تحاول مقاربته كل قراءة تحليلية تعشق الشعر وتبغي الكشف عن ملامحه، في مطارحة نصية، لابد أن تصبح في النهاية تجربة جمالية .

قص الحواشي وصفاء الكادر :-

أول آليات الكتابة الشعرية عند محمد صالح هي توظيف السرد في بنيته القصصية، فالقص يتكفل بتحديد الدلالة وصناعة الصورة وتسوير النص حتى تتضح بدايته ونهايته، فإذا استعرضنا عدد مقطوعات هذه المجموعة وجدناها خمسا وأربعين، تبدأ منها عشرون مقطوعة بالفعل «كان» الذي يروى حدثا ماضيا بقدر ما يقع في دائرة الوجود التام والكينونة المستقبلية، مما يعنى امتداد النظر إلى أعماق الماضي المتجذر في الكيان وإلقاء نظرة كلية عليه من ناحية أخرى. كما يعنى كذلك تحويل المتكلم في الأنا الشعرية إلى ضمير آخر مفارق «هو» يلتقط جوهر الأشياء في الأزمنة كلها .

* ناقد وأكاديمي من مصر.

لنقرأ أولى قصائد الديوان لنلمس طريقة هذا السرد في قص الحواشي والتعليقات الفائضة حتى يتيح الفرصة للمتلقي كي يزرع دلالته الشخصية :-

كان لى جدّ
كان أعقب تسعا
وتسعين جارية
وبنين
ثم في أخريات السنين
اصطفي طفلة
كان أصغر أحفاده يشتهيها
كان يجلس في حجرها
وتميل تقبلهُ
والقبيلة شاخصة .

ومع أن القصيدة تبدأ شخصية يتحدد فيها ضمير المتكلم الشعري «كان ليس إلا أنها لا تلبث أن تمحو أثره فلا يرد له ذكر بعد ذلك إلا ما يمكن أن يتراءى خلف كلمة «الحفيد» المحب لمحظية جده، لكنها تجعل المنظور تاريخيا عندما تستخدم العبارة التراثية «تسعا وتسعين» سواء كانت جارية أو نعجة، فكلاهما يشير إلى المرأة في الضمير اللغوي لتفسير النصوص، وهى على أية حال تحكى باقتضاب شديد قصة الجد وشغفه المتأخر بصبية في موقع أحفاده، لكنها تقدم صورة مقلوبة، مثل الوضع الذي ترصده، فالجدّ هو الذي يجلس في حجرها بدل أن يفعل العكس كما هو مألوف، وانتهى بشكل مبتور في مشهد مثبتّ بصريا على القبيلة الشاخصة دون أن تنبس ببنت شفة بالتعليق أو الثرثرة. فتترك لنا فرصة تأويل الدلالة الشعرية وتراوحها بين النقاط التالية :-

- هل هي نقد للنظام البطركى للمجتمع العربي حيث يمارس الآباء حقهم في الاستئثار بالسلطة الشبقية وحرمان الأجيال التالية من لذتها؟

- هل هي تعبير عن سلبية الجماعة واتخاذها موقف المتفرج من مثل هذه المشاهد المستفزة دون أن تنهض للفعل أو تنشط للتغيير؟ أم هي تلك الحكاية المكرورة في التاريخ منذ سليمان الحكيم حتى الآن في أنانية الشهوة وطغيان التملك لا أكثر ولا أقل، فهي ما قيل بالضبط دون زيادة أو نقصان في هذا الفضاء الأجوف للدلالة الشعرية ؟

وإذا كان الإيقاع الموسيقى في الشعر الموزون يمثل أبرز أشكال الصور السمعية وأكثرها انتظاما فإن قصيدة النثر عندما تعمد إلى تهميشه وتعطيله لا تريد أن تفرغ النص من جماله، فتقوم بإحلال الصور البصرية محل السمعية وإبرازها بشكل لافت يشبع حاجات التخيل والتذكر. ولنتأمل قطعة تالية بعنوان «الكهل» حتى نظل في مدار الكبار :-

كان الخلاء فيما يلي بيته مباشرة
ولم يكن ليجهد هكذا
كي يرى شجر التوت والقطعان
القطعان التي كانوا يتخيرون أحلاها
يزفونها في المواسم
والتي ما كانوا يعرضونها
عارية هكذا
على واجهات القصابين

نلاحظ أن القطعة تشكل مساحة بصرية ترسم حدود المكان والشخص والمرئيات بدقة شديدة، لكنها لا تقدم صورة ثابتة، بل تحكى قصة التحول في النظر والمنظور معا، فالبيت لم يعد مجاورا للخلاء، والنظر لم يعد قادرا على الإبصار إلا بمشقة وجهد . وأهم من ذلك فإن المفارقة التي تقدمها القصيدة بإتقان تتمثل في التضاد بين الحياة الفطرية وأعراسها الموسمية والمجتمع الاستهلاكي وطاحونته المستمرة.

تفعل ذلك عبر مقارنة بصرية بين مشهدين : قطعان الرعاة الحية وصفوف الخراف العارية على واجهات القصابين، عندئذ تقول القصيدة دلالتها بشكل يعكس المألوف في وعى الناس وضمائرهم، فتقدم منظور الكهل الذي يحن للحياة الفطرية ويشتاق لبراءتها، إذ طالما ربط الناس بين العرى والبدائية، واعتبروا الحضارة مظهر التكلف، فتأتى هذه القطعة لتجعل عري الخراف تشويها للطبيعة الكاسية الجميلة.

وبوسع قارئ القصيدة أن يمتص منها الدلالة التي تروق له، فمعايشة الحيوانات كأحياء تخلع عليها طابعا إنسانياً يجعلنا نعافها كمأكولات، نصبح أقل همجية وأكثر احتفاء بعناصر الطبيعة واستمتاعا بصحبتها الأليفة . لكن ما يهمنا من هذه اللقطة هو صفاء «الكادر التصويري» وترتيب معطياته بنظام دقيق، فهذا ما يميز محمد صالح عن غيره من شعراء الحداثة، حيث تزدحم قصائدهم بالمرئيات المشتتة واللقطات المتنافية، دون أن تتبلور في عدستهم نقطة مركزة نقية تظل عالقة بالمخيلة. وإذا تذكرنا أن الوظيفة الجوهرية للصور السمعية التي تجلت في أوزان الشعر وأشكال الجناس والبديع هي أن تجعل الكلام سريع الحفظ سهل التذكر، مما دفع الناقد اللامع «بارت» أن يسمى البلاغة القديمة «صناعة الذاكرة»، فإن الحساسية الجمالية الجديدة في عصر الصورة تعمد إلى تقوية الذاكرة البصرية، ومن ثم فإن تقنيات الحداثة الشعرية تنجح بقدر ما تستصفي من معطيات النظر وتلائم بين درجات ألوانه، فهذه هي الطريقة التي تتحول بها الرؤية البصرية إلى رؤية شعرية ثاقبة.كلما كان المشهد خاليا من التعليق المباشر والثرثرة الفضفاضة كان أبلغ وأكثر احتراما لذكاء القارئ واستفزازا لقدراته على الفهم والتأويل، ولأن الشاعر يصنع هذه الصور بالكلمات، وهى ذات ماض مفعم بالتاريخ المتراكم فإن الذاكرة الثقافية لا تلبث أن تشتبك بإيحاءاتها وإشاراتها إلى الآفاق العديدة مع هذه الذاكرة البصرية، ويكفي للتدليل على ذلك أن نراجع في القطعة الماضية كلمتي «يزفونها» و«عارية» حتى ندرك خصوبة هذا التشابك الدلالي.

أسراب الفراشات :

للفنان التشكيلي القدير محى الدين اللباد قراءة خاصة، سجلها بألوانه الجميلة على غلاف الديوان، للمقصود بالفراشات التي يصطادها الشاعر، فهو يرسمها امرأة مثقفة – لا يعنى كثيرا بإبراز جمالها – تمسك بإحدى يديها صحيفة يومية وتحمل بالأخرى تلاً من الكتب، قد نبتت لها أجنحة ضخمة ملونة يمكن أن تمثل استعارة لخيالها المجنح الملتهب بنار المعرفة. فما مدى قرب هذه الصورة من القطعة الشعرية التي أعطت للديوان عنوانه؟

تقول القطعة المرصودة :-

من أين جاء الخاطر المرّ
أنه منذ ما يعي
انتهى حيث بدأ
وأنه لن يعثر عليها أبدا؟

وهى قطعة نموذجية من شعر محمد صالح، في اقتصادها وكثافتها وحركاتها، نلاحظ أولا أنها تقع في منطقة التساؤل،تبدأ بأداته وتنتهى بعلامته، لكنه سؤال مجازى عن مصدر لا يهم كثيرا، فمن أين تأتى هذه الخواطر بحلاوتها ومرارتها،هل تجرؤ قوانين التحليل العضوي لكيفية تشغيل الذاكرة أن تقترب من إضاءة نظامها في التخزين والتشعير والاستدعاء ؟ غير أن ما يشغلنا في الفهم هو مرجع الضمير في «عليها» وإلى أي شيء يعود ؟ من الطبيعي أنه يعود إلى الفراشات، ولكن ماذا تمثل ؟ لنختبر بإيجاز مجموعة الإمكانات التي تشير إليها الكلمة في وعى القارئ المعاصر :

– هل هي إحدى الفراشات الأسطورية النادرة التي يجتهد الهواة في اقتناصها والتي يدور صوت القصيدة حولها دون أن يظفر بها ؟ ومع قرب هذا الاحتمال من سطح النص المباشر إلا أنه لا يتلاءم مع الإطار الزمني الذي يسوّره، فهو منذ أن وعى، وإلى الأبد، يمضى بحثا عنها ممرورا بفكرة أنه لن يعثر عليها، لابد أن نستبعد المعنى الحرفي لصيد الفراشات.

– هل هي الحبيبة، الكاملة المجهولة كما ألمح لها الرسام ؟

– هل هي القصيدة/الحقيقة التي طالما بات الشعراء يصطادون قوافيها قديما، وخوافيها حديثا، رموزها ودلالاتها الظاهرة والباطنة ؟

لا يمكن لنا أن نقطع بمقصد الشاعر بين هذه الاحتمالات، ولا بما تضمره القصيدة من نوايا، ولا

يبقى أمامنا سوى أن نبحث عن المعنى في خيال القارئ وأفق تلقيه، فنطلق هذه الفراشات ليمسك بها كل منا ويتعرف على حقيقتها.

ولكن هناك سؤالا ضروريا يطرحه ديوان محمد صالح عن تشكيل الأسراب والمجموعات التي تتكون منها فراشاته، أو النظام الذي تتراءى به قطعه الشعرية. فهي تتكون من نسقين :-

أحدهما مجموعة من العناقيد التي تلتئم فيها قطع شعرية صغيرة، تحمل كل منها عنوانا خاصا يندرج في إطار منظومة كلية ذات عنوان عام، وتقوم بين وحداتها علاقة طريفة من الاتصال والانفصال في الآن ذاته. إذ يجوز لنا أن نقرأ كل قطعة باعتبارها نصا مكتملا محددا له عنوانه واستقلاله ودلالته، كما يحق لنا في الآن ذاته أن نعتبره وحدة صغيرة من بنية أكبر منه تتألف من عدد من الوحدات والحركات يجمعها إطار كلى وعنوان عام ودلالة شاملة، فقطعة «صيد الفراشات» مثلا من مجموعة «١٩٩٣» التي تضم ثلاث وحدات، لا يفيدنا الجمع بينها كثيرا في ترجيح أحد الاحتمالات الدلالية التي أشرنا إليها من قبل.

أما النسق الثاني فيقوم بتجريب لعبة جديدة في التشكيل النصيّ، إذ يقدم مجموعة من القصائد القائمة بذاتها، تشبه الأقصوصة الأليجورية، أو الأمثولة الشعرية، وهى تتأطر بحكاية رمزية، تتضمن حدثا ومفارقة، ونهاية مفاجئة دالة، وأول نماذجها بعنوان «الخصيان» يقول:-

كانوا يرتدون ثيابا تكشف عوراتهم
بطريقة متعمدة
وفي مفترق الطرق
إلى حيث يمضون
كانوا يتبادلون عناقات حارة
وصورا وأدوية
وعوازل طبية
وكل ما يصطنعه الرجال في تجاربهم
وبعد كل ما جرى
كانوا لا يزالون
ممتلئين شهوة

ولأننا لا نريد أن ندخل في لعبة الدلالة في هذا النص ولا أن نفهم معانيه، بقدر ما تهمنا تجربته في التشكيل وصوغ إطاره الخارجي؛ إذ يصح أن يكون من قبيل «الإبجرام» وهو طبقا لتعريف معاجم المصطلحات الأدبية «منظومة مجازية حادة ومكثفة، تشترط فيها الطرافة والتركيز واكتمال الدلالة وظل من السخرية الرقيقة اللاذعة» بحيث يصبح أمثولة قابلة للتأويل دائما ومجاوزة لمعناها المباشر في جميع الحالات.

ويلاحظ أن تجاربنا الشعرية في تخليق الأشكال الفنية محدودة جدا، وليس من الضروري بطبيعة الحال أن نتبع فيها نموذجا منجزا في الآداب الأخرى ولا أن نتفادى التوافق معها، ولكن المهم دائما أن تنبت لدينا استجابة لضرورة النمو الداخلي وتلبية لحاجات الإشباع الجمالي المتفتح.

السطح والحافة :-

أما طبيعة العلاقة بين حبات العنقود في منظومات النسق الأول، على مراوحتها بين الاتصال والانفصال مثل البيت الشعري المغلق داخل القصيدة العمودية، فهي تدعونا إلى تأمل البنية الشعرية في نصوص محمد صالح لاستخلاص مؤشرات الربط وأشكال الأطر الدلالية فيها. فعندما نقرأ عددا من تلك القصائد نتبين مفاصلها بوضوح، ففي منظومة «مشاهد من فوق التل» يتراءى البعد الزمني كخيط موصول يربط بين حباتها، معظمها يبدأ بالفعل «كان» – كما سبق أن ألمحنا – دون تباعد زمني؛ إذ إنه لا يلبث أن يضع أذنه على الأشياء ليلتقط نبضها وسريرتها، غير أن كلمة دالة تتردد كثيرا في مقطوعات هذه المجموعة تفرش الإطار الملائم لها هي «هناك» الماثلة في موقع ما من كل قطعة بحيث يصبح المكان هو السطح الذي تتحرك فوقه المشاهد، و لأن هذا المكان لابد أن يتزمّن سرعان ما يشتبك الأمران لتحديد هذا السطح وتخليق اللعبة الشعرية فوقه. لكنها تتحرك بنوع من الفوضى وعدم الانتظام في اندفاعه إلى

اليمين، وأخرى إلى اليسار حتى تمسك بالحالة / الفراشة / القطعة الشعرية كما تطير في المخيلة دون اتجاهات محسوبة مسبقا.

العامل الثاني المحدد لصفاء النص الشعري هو اختيار منظور الرؤية فيه، فليس هناك أي لبس في صوت القصيدة، الضمير دائما متعين في المتكلم الشعري، حتى لو لم يبرز على سطح اللغة فهو كامن خلف قائل القول . لا يطرح في شعر محمد صالح سؤال: من الذي يتكلم ؟ مما يعنى تركيز الوعي على القول وتبديد الضباب حول القائل.

وربما كان هذا التحديد الواضح في الرؤية والمنظور مفضيا إلى فراغ الشعر من تعدد الأصوات الخارجية ليركز على احتدام التوتر الداخلي، غير أنه لا يحمل أية سمة لنرجسية تمتلئ بالذات؛ إذ إن الأنا الشعرية منكفئة على تجربتها الوجودية في زهد وتساؤل وتقشف بالغ. إنه يزهد حتى في محاورة الآخرين شعريا ومجاذبتهم أطراف «التناص» عندما نقرأ مثلا «خماسية المدينة» نتوقع منه أن يستثير مدن الشعراء السابقين عليه وهم كثر استحقوا الدراسات المعمقة المطولة، لكننا ندخل مدينة محمد صالح فلا نجد إلا روحه تجوب نواحيها وأحياءها ومشاهدها الحميمة، ليس لها شأن إلا برؤيتها العارية وطابعها الذاتي المحتدم. هكذا يتبين لنا أن قصيدة محمد صالح تمتاز بشيء واضح، تفرش سطحا سرديا بمعطيات حسية مرتبة طبقا لقوانين الزمان والمكان وموجهة بفعل ضمير بارز أو غائب، لكنه المتكلم دائما، غير أنها لا تلبث أن تضع لهذا السطح حافة تغلق فضاءه وتحيزّه وتحدد نوع المفارقة فيه، بالتقابل بين السطح والحافة، فتبرز بنية القصيدة ويتضح اكتمالها، قد تطول قليلا أو تقصر، لكنها لا تخرج عن هذا النسق في البسط والقبض، في صناعة السطح المنظم وتدوير الحافة التي تضع حدا لامتداده وتشكل نوع السرد المقابل له في اتجاه مغاير لحركة السطح. ولنتأمل إحدى مقطوعاته النموذجية التي تتجلى فيها بصفاء بالغ هذه الخاصية، وهى مقطوعة «السراب»:-

هكذا دائما على مسافة منا\
البلاد التي أحببناها\
وحيثما ينحسر الموج\
تلوح جثث الغرقى

فالعنوان يمثل غطاء يفرش امتداد الأفق، لا يقترح دلالة مستقلة، بل يرسم الفضاء المكاني الهش في عدم تحققه ووضوحه في الآن ذاته والمتحدث متعين جدا، إنه «نحن» إذ احتضننا الشاعر وتولى التعبير عنا، فتجربته ليست ذاتية مستغرقة في تفردها، بل هي نوعية تشمل المتكلمين جميعا . ولأنها فلذة من تشكيل أكبر يتخذ عنوانه «هكذا دائما» فهي ترتبط به عبر مسارين :- أحدهما يتمثل في إعادة صيغة العنوان ذاته تذكيرا بأنه مازال يضرب في اتجاه العناصر الحقيقية الثابتة في الوجود ويريد أن يصل إلى بؤرتها عبر حركات عديدة، أما المسار الثاني فهو شيوع لون من التخيل المرتبط بمجال البحر في المقطوعات السابقة واستمراره هنا، حيث نجد نفس الماء، فالحياة كلها أمواج، وعندما تنحسر عن سطوحها حتما ستلوح «جثث الغرقى» أمثولة صغيرة للكون كله في بضعة كلمات. ما يعنينا منها ليس دلالتها أو ترميزها وإنما طريقة تبنينها، السطح المكاني يتسع لتغمره الأمواج، لكن الجثث تمثل الحافة القاطعة للامتداد والمشكلة للوعاء المختزن للدلالة انتظارا لجهد القارئ في تأويله الشعري. ولأن هذه الحافة التي تقدم معنى مضادا في الاتجاه للسطح السابق عليها؛ فهي غالبا تعتمد على المفارقة . ومن طبيعة المفارقة أن يتولد منها لون خاص من السخرية التي تتراوح في لذعها ورقتها، طبقا لتموجات المواقف ومذاق تجارب الحياة ذاتها، من هنا فإن ظل السخرية يتراءى دائما خلف أمثولات محمد صالح ويتركز في قاعها بشكل لافت.

ربما كان العنوان الأخير «التربية العاطفية» هو الثمالة المركزة لهذه المرارة المترسبة من الحياة اليومية بما يمتزج بها من حلاوة ممضة، فليست له علاقة «بفلوبير» ولا روايته الشهيرة، وإنما يعرض خبرة الحياة الزوجية وما تبقى من نكهتها الحارقة في

جملة من المشاهد المتتابعة تنتهي بثلاث نقاط: التعود على الكذب، إيثارا للسلامة وتهشيم المرآة والتدخين المنفرد. ولنستحضره في هذه اللقطة التشكيلية الأخيرة:-

الأطفال بدورهم كانوا قد كبروا
والصغير
ذو الثمانية عشر ربيعا
المرح الذكي
خرج ولم يعد
هكذا اعتادت الصمت
وهكذا اعتاد أن يجلس قبالتها
في الشرفة على الفناء الخلفي
وحيدا يدخن

وعندما تتصاعد خيوط الدخان، ومعها كلمات القصيدة تنعقد خلاصة تجربتها الحيوية في اعتصار شعر الحياة بروائحها وطعومها، بكلماتها وصورها، بحقيقتها الجوهرية كما يقتنصها الشعر ويحنطها بفراشات ذهبية باقية.■

شعريّة القصيدة القصيرة

نزار بريك هنيدي *

يلاحظ المتتبع لحركة الشعر العربي المعاصر، زيادة ملموسة في الإهتمام بالقصيدة القصيرة، حتى بتنا نرى مجموعات شعرية تخصص بكاملها لهذا اللون من الشعر، الذي أخذ تسميات مختلفة ، مثل: قصائد قصيرة- ومضات- إشراقات - قصاصات- بطاقات -منمنمات ، وغيرها.

وبالرغم من أن الشعر العربي في عصوره السابقة، عرف القصيدة ذات الأبيات القليلة، أو حتى البيت المفرد، كما عرف ظواهر مثل المقطّعات، أو الموشحات القصيرة، أو القصائد المكتوبة في الأصل من أجل الغناء. إلا أن المرء بوسعه أن يفسّر زيادة الإهتمام بالقصيدة القصيرة في عصرنا الراهن استناداً إلى مجموعة من العوامل. ربما كان في طليعتها طبيعة العصر نفسه، الذي يميل إلى السرعة، ويفضّل الأشياء الخفيفة والصغيرة. بالإضافة إلى انتشار ظاهرة المهرجانات الشعرية التي تحشر عدداً من الشعراء يتجاوز السبعة أو العشرة أحياناً، في فترة زمنية لا تتجاوز الساعتين. مع ما تفرضه هذه المهرجانات من انتقال قسري من مناخ شاعر إلى مناخ آخر يختلف عنه تماما، مما جعل بعض الشعراء يفضلون القصيدة القصيرة التي تجذب انتباه المستمعين . .كما أنه لا يمكن إغفال الدور الذي لعبه التأثر بظاهرة القصيدة القصيرة في آداب الشعوب الأخرى، لاسيما بعد أن كثرت الترجمات لقصائد الهايكو والتانكا اليابانية وكذلك قصائد يوجين غيفلك ويانيس ريتسوس القصيرة وغيرها.

ومهما يكن من أمر، فإن الانشغال النظري بقضية الطول والقصر في الشعر، يعود إلى المراحل المبكرة من

* شاعر وناقد وطبيب من سوريا.

الفكر النقدي الذي بحث في الأسس النظرية للفن الشعري. فهذا ابن رشد في تلخيصه لكتاب أرسطو في الشعر يقول: (والأنقص من الأشعار والأقصر هي المتقدمة بالزمان لأن الطباع أسهل وقوعاً عليها أولاً. والأقصر هي التي تكون من مقاطع أقل والأنقص هي التي تكون من نغمات أقل أيضاً) (١). كما يضيف ابن رشد في موضع آخر من الكتاب نفسه قوله: (ومن الشعراء من يجيد القول في القصائد المطولة، ومنهم من يجيد الأشعار القصار والقصائد القصيرة وهي التي تسمى عندنا المقطعات، والسبب في ذلك أنه لما كان الشاعر المجيد هو الذي يصف كل شئ بخواصه وعلى كنهه وكانت هذه الأشياء تختلف بالكثرة والقلة في شئ من الأشياء الموصوفة، وجب أن يكون التخييل الفاضل هو الذي لايتجاوز خواص الشئ و لا حقيقته. فمن الناس من قد اعتاد أو من فطرته معدة نحو تخييل الأشياء القليلة الخواص. فهؤلاء تجود أشعارهم في المقطعات ولا تجود في القصائد. ومن الشعراء من هو على ضد هؤلاء وهم المقصّدون-كالمتنبي وحبيب- وهم الذين اعتادوا القول في الأشياء الكثيرة الخواص أو هم بفطرهم معدون لمحاكاتها، أو اجتمع لهم الأمران جميعاً (٢).

ويتّضح من المقبوسين السابقين أن ابن رشد في تلخيصه لكتاب أرسطو يقرر أن القصيدة القصيرة أقرب إلى الطباع و أسهل في الوقوع عليها، وهي تستمد شرعيتها من اختلاف موضوعها عن موضوع القصيدة الطويلة، فهي تختص بتخييل الأشياء القليلة الخواص التي لا يجوز تناولها في قصيدة طويلة لأن وصف الشاعر المجيد يجب أن يكون على كنه الموضوع ولا يتجاوز خواصه ولا حقيقته. كما أن الأمر يتعلق بالشاعر نفسه، فهناك الشاعر المفطور على التقاط المواقف الشعرية الوامضة التي لا تصلح إلا للقصيدة القصيرة كما أن نَفَسَهُ الشعري القصير لا يؤهله لخوض غمار تجربة القصيدة المطولة، كما أن هناك الشاعر المفطور على محاكاة الأشياء الكثيرة الخواص ومعالجة الحالات الشعرية المركبة، والذي لا ينجح إلا في القصائد الطويلة لأن حساسيته لا تساعده على الامساك بشعرية التفاصيل الصغيرة، وموهبته لا تمكنه من تكثيفها. وهناك بالطبع الشاعر الذي اجتمع له الأمران معاً، فنراه وقد برع في كتابة قصيدة الومضة كما يبرع في كتابة المطولات الشعرية.

ويبدو جلياً أن ابن رشد لا يقيم موازنة من حيث القيمة بين القصيدتين القصيرة و الطويلة. فلكل منهما شرعيتها النابعة من طبيعة الحالة التي تعبر عنها، ومن شخصية الشاعر الذي يكتبها. وهو في هذا يشكل الموقف الأكثر اعتدالاً (وربما الأكثر موضوعية) بالمقارنة مع الموقفين الذين سيظهران فيما بعد في النقد الغربي الحديث. أما الموقف الأول منهما فهو ما يعتبر أن الشعر لا يمكن أن يوجد إلا في القصيدة القصيرة، وأن أي قصيدة طويلة ناجحة ما هي في الحقيقة غير مجموعة من القصائد القصيرة. وهو ما تعبر عنه -بكل صرامة- مقولة إدغار آلان بو المشهورة : لا وجود لقصيدة طويلة، فالحديث عن القصيدة الطويلة هو تناقض مطلق في المصطلحات (٣).

ويتجلى الموقف الثاني في الإعلاء من شأن القصيدة الطويلة على حساب القصيدة القصيرة، واعتبار القدرة على كتابة المطولات هي المعيار الذي تقاس به موهبة الشاعر. وهو الموقف الذي يعبر عنه بصراحة هربرت ريد في كتابه (طبيعة الشعر) حيث يعتبر أن التصورات الملحمية الكبرى هي التي نقيس بها عظمة الشعراء (٤) ويخصّ الشاعر القادر على نظم القصيدة الطويلة بلقب (شاعر مفلّق) بينما لا يطلق على شاعر القصيدة القصيرة أكثر من اسم (شعرور)!. يقول هربرت ريد بالحرف الواحد: «يمكننا أن نقول تقريباً إن الاختلاف بين شاعر مفلّق وشعرور إنما هو القدرة على نظم قصيدة طويلة نظماً ناضجاً، ولست قادراً على التفكير بأي شاعر يجازف

المرء بتسميته (عظيماً) في الوقت الذي يتألف فيه عمله الشعري من مقطعات قصار ليس غير» (٥).

وبغضّ النظر عن حكم القيمة، فإن المسألة التي تطرح نفسها هي ماذا يميّز القصيدة القصيرة عن الطويلة؟ وهل القياس الكمي لطول القصيدة وعدد أبياتها وسطورها هو المعيار الوحيد للتفريق بينهما؟ أما ابن رشد فيرجع الاختلاف بينهما إلى اختلاف الموضوع الذي يناسب كلا منهما، كما رأينا في المقبوس السابق، ذلك أنه «وجب أن يكون التخييل الفاضل هو الذي لا يتجاوز خواص الشيء ولا حقيقته»(٦). كما أن (هربرت ريد) يؤكد أن الاختلاف بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة ليس اختلافاً في الطول بقدر ما هو اختلاف في الجوهر. ويضيف: «إن الإختلاف يعتمد على مسألة الغنائية، فنحن غالباً ما ندعو القصيدة القصيرة قصيدة غنائية، وتعني هذه أساساً قصيدة قصيرة إلى القدر الذي يكفي لأن تعدّ للموسيقى وتغنّى ابتغاء إمتاع سريع.» ويحدد هربرت ريد القصيدة القصيرة بوصفها «القصيدة التي تجسد موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً، القصيدة التي تعبر مباشرة عن حال ذهنية مسترسلة أو إلهام. أما القصيدة الطويلة فهي القصيدة التي توحّد من خلال البراعة عدداً أو كثيراً من مثل هذه الأمزجة العاطفية. على الرغم من أن البراعة ههنا قد تنطوي على فكرة مهيمنة مفردة، يمكن أن تكون هي نفسها وحدة عاطفية» (٧).

وربما كان الدكتور عز الدين اسماعيل أول ناقد عربي في العصر الحديث يناقش قضية «القصيدة القصيرة» وتميزها عن القصيدة الطويلة، وإن كان لم يخرج عن الإطار العام لمفهوم هربرت ريد الذي عرضناه منذ قليل (٨). وبالرغم من أن الدكتور علي الشرع قدم عام ١٩٨٧ دراسة مهمة عن بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس (٩) استطاع من خلالها أن يسلّط الضوء على التقنيات التي يعتمدها أدونيس في كتابته للقصيدة القصيرة، إلا أنه مع ذلك لم يقدم تعريفاً خاصاً محدداً وواضحاً للقصيدة القصيرة وما يميزها عن القصيدة الطويلة. بل وربما أمكن للقارئ المتفحص أن يلمس ميله إلى مفهوم إدغار آلان بو الذي يعتبر القصيدة الطويلة مجموعة من القصائد القصيرة (راجع الصفحة ٥٦ من كتابه المذكور).

ومهما يكن من أمر، وكما هو شأن أي قضية من قضايا الفن الشعري، التي لا يمكن لأحد الإدعاء أن ما يعتقده هو القول النهائي الجامع المانع الذي يقفل باب الاجتهاد بعده، فإن المجال يتسع لأن يدلي كل شاعر وكل ناقد بدلوه، ويقدم مفهومه الشخصي الذي ينبع من تجربته في الكتابة أو من مقاربته ودراسته وتذوقه للنصوص الشعرية. وفي هذا الإطار تندرج محاولتي لتقديم مفهومي الشخصي عن القصيدة القصيرة أو (المنمنمة) كما أسميّها «لأن هذه التسمية تبعدنا عن الإشكال المتعلق بالقياس الكمي لطول القصيدة، كما أنها تنم عن غناها بالعناصر الفنية، وتشير إلى الشغل الفني المركز الذي تتطلبه كتابتها». ففي حوار أجرته معي جريدة (الكفاح العربي) ونشر بتاريخ ١٩٩٨/١١/٤ قلت إنّ (المنمنمة) هي «طموح إلى تقديم نص صاف يعتمد على مجموعة من العناصر والتقنيات الفنية التي تتضافر لتكوين بنية خاصة يتم فيها تفعيل الوظائف الشعرية كافة في طاقتها القصوى وضمن أشد ما يمكن من تكثيف، دون أن يفقد النص شفافيته وحيوته. ويتم ذلك من خلال مجموعة من الشبكات التي تنتظم فيها جميع عناصر النص اللغوية والتخييلية والصوتية والإيقاعية بحيث تتكامل أدوارها لتتوهج جميعها في بؤرة المشهد الشعري، وبالطبع فإن ذلك لا يتم بالاقتصار على التقاط اللحظة الشعرية، بل لابدّ من الشغل الفني المركز الذي يوجّهه الحس الجمالي من جهة، والخبرة والوعي الفني من جهة أخرى، ومن هنا كانت لفظة (المنمنمات) أصح ما تكون لتسمية هذه النصوص»(١٠).

ويبدو جليّاً افتراق هذا المفهوم عن مقولة ابن رشد، إذ لم تعد القصيدة القصيرة أو المنمنمة شكلاً فطرياً بسيطاً ملازماً لتخييل الأشياء القليلة الخواص كما يقول ابن رشد،بل أصبحت وفقاً لهذا المفهوم بنية شعرية مركّبة قادرة على الإيحاء بالمعادل الموضوعي لكثير من المواقف الشعرية المعقدة. وفي الوقت نفسه يتضح تجاوز هذا المفهوم لما قال به هربرت ريد، إذ إن الاختلاف بين القصيدتين القصيرة والطويلة لم يعد يعتمد على مسألة الغنائية التي تجسد موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً ولم يعد يكفي أن تكون القصيدة القصيرة معدة للموسيقى أو لابتغاء الإمتاع السريع، ذلك أن الغوص في الطبقات التي تتألف منها أصبح يتطلب من المتلقي الكثير من الخبرة والدربة والمخزون الثقافي والحياتي والإحساس والذوق المرهف ليتمكن من إعادة إنتاج المعنى الذي لا يتكامل إلا بفعل تضافر جميع العناصر اللغوية والتخييلية والصوتية التي تشكل القصيدة. كما أن البراعة لم تعد تقتصر على قدرة الشاعر على توحيد عدد من الأمزجة العاطفية في القصيدة الطويلة، بل أصبحت البراعة تتجلى في قدرة شاعر القصيدة القصيرة على تفعيل الوظائف الشعرية كافة في طاقتها القصوى وضمن أشد ما يمكن من تكثيف من خلال الشغل الفني المركز الذي يوجّهه الحس الجمالي العالي والخبرة الطويلة والوعي الفني الفائق. وكل ذلك لا يمكن أن يتوفر بالطبع للشاعر الصغير أو (الشعرور) على حد تسمية هربرت ريد، وإنما لا بد من أن يكون من نجح في كتابة هذه القصيدة القصيرة شاعراً حقيقياً قد يتاح له أن يكون (عظيماً) أو (مفلقا) بالدرجة نفسها التي تتاح لشاعر القصيدة الطويلة.

وبغية وضع هذا المفهوم للقصيدة القصيرة على المحك التطبيقي، سنحاول تحليل قصيدة قصيرة للشاعر اليمني أحمد ضيف الله العواضي من مجموعته الشعرية التي أطلق عليها تسمية (قصائد قصيرة) [١١] والتي خصصها بكاملها -كما هو واضح من العنوان- لهذا الشكل من الكتابة الشعرية. والقصيدة التي اخترناها تحمل عنوان (النظام العالمي الجديد) وهي مؤلفة من عشرة سطور فقط. تقول القصيدة:

[الإشارة خضراء،
والوقت منقبض في الفضا
طار سرب القطا
فرأى أمماً في البعيد،
دمها مالحٌ ويداها وَعيد!

الإشارة صفراء.
مرَّ السلام المخبّأ في الشاحنات الحديد.

الإشارة سوداء!
مَرَّ جنود الخرافة في كلّ زينتهم،
وحشوا في بنادقهم طلقات النظام الجديد] [١٢].

ومنذ البداية، نلاحظ أن الموضوع الذي تدور حوله القصيدة، والذي يتجلى بوضوح ومباشرة في العنوان (النظام العالمي الجديد) ليس من (الأشياء القليلة الخواص) حسب تعبير (ابن رشد). كما أنه ليس موضوعاً غنائياً يجسد موقفاً عاطفياً بسيطاً حسب مقولة (هربرت ريد). وإنما هو موضوع في غاية التشابك والتعقيد. بل ربما كان من أخطر المسائل المطروحة على بساط البحث الفكري والفلسفي والسياسي والاقتصادي والاجتماعي في نهاية القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة.

وإذا باشرنا النظر في القصيدة نفسها، فإن أول ما نكتشفه أن القصيدة مقسمة إلى ثلاثة مقاطع بوساطة شبكة من الإشارات الملونة (الخضراء والصفراء والسوداء)، التي تحتل كل إشارة منها سطراً مستقلاً معزولاً عن بقية القصيدة، بحيث تبدو هذه الإشارات وكأنها شبكة خارجية أسقطت على جسد القصيدة. وإن احتلال هذه الشبكة لثلث حجم القصيدة تقريباً (ثلاثة سطور من عشرة) يوّلد فينا

الإحساس بمدى ثقل وطأة هذه الشبكة. ومما لاشكّ فيه أن هذه الإشارات الملونة تستدعي مباشرة إلى أذهاننا صورة إشارات المرور بما تعنيه من تحكّم صارم بأية حركة تتم في أي اتجاه من الاتجاهات، وبما تمثله من سطوة للسلطة التي تعتبر أية مخالفة لأوامرها خروجاً على القانون يستوجب المساءلة والعقاب.

ولننتبه الآن إلى ألوان هذه الإشارات التي جاءت في القصيدة وفق الترتيب التالي (الخضراء ثم الصفراء وأخيراً السوداء). فقد افتتح الشاعر قصيدته بالإشارة الخضراء بما تعنيه من حرية الحركة، وبما يوحي به اللون الأخضر من حيوية وطبيعيّة ونضارة، ليقول إن الزمن قبل النظام العالمي الجديد، ورغم كل مآسيه ومنغّصاته، يبقى أكثر حياة مما يخطط له هذا النظام الجديد الذي سوف يصبغ العالم بسواد قاتم من الظلام والقهر والعبودية. ولنلاحظ أن ترتيب الألوان في القصيدة جاء عكس ما يقول به أرباب النظام العالمي الجديد، الذين يدّعون أن نظامهم هو الذي سينتقل بالعالم من حالة التوقف والجمود والموات إلى حالة الحرية والازدهار، وبذلك فإن ترتيب الألوان وحده يحمل موقف الشاعر بكل صراحة ووضوح.

وبالإضافة إلى ذلك، واستناداً إلى ما هو معروف بتقنية كسر أفق التوقع عند القارئ، نجد أن القارئ يتوقع أن تكون ألوان الإشارات كما هي في الواقع (خضراء وصفراء وحمراء) . إلا أن الشاعر كسر هذا التوقع عند الإشارة الثالثة فقال: الإشارة سوداء، مما يعني أن مسيرة النظام العالمي الجديد لا تسير بشكل طبيعي بل هي تتجه إلى هاوية مظلمة. كما أن التغييب المقصود للون الأحمر عن مكانه الطبيعي في الإشارة الثالثة سوف ينبّه القارئ مباشرة إليه وسيستدعي إيحاءات الأحمر كافة إلى مخيلته، مما يجعل منه (الغائب الحاضر). وربما كان من أول تداعيات اللون الأحمر، إيحاؤه بالحرية من خلال العلاقة القائمة بينه وبينها في أذهاننا (وللحرية الحمراء باب)، ولذلك فإن غيابه عن مكانه الطبيعي في القصيدة إشارة إلى غياب الحرية عن المآل الذي سيؤول إليه العالم في ظل النظام العالمي الجديد.كما أن ارتباط اللون الأحمر بالثورة على القهر والظلم يشي بالرغبة الدفينة عند الشاعر في الثورة على هذا النظام . وهذا مثال جيّد على أن الشاعر الحقيقي لا يطلق الطاقات الشعرية للعناصر الحاضرة فقط، بل إنه قادر على استغلال الغياب أيضاً فيقوم بتفعيل العناصر الغائبة وتوظيفها في منح النص مزيداً من الإشعاعات الإيحائية التي يتكامل بها المعنى العام للنص الشعري.

وإذا رفعنا الآن شبكة الإشارات التي تجثم على القصيدة، وجدنا أن كل مقطع يبقى معزولا عن المقطعين الآخرين . ذلك أن مساحة من البياض بقدر سطر كامل تفصل بين كل مقطعين، بحيث يبدو جسد القصيدة مقطّع الأوصال ، وكأني به يرمز إلى المجتمع البشري الذي يعمل النظام العالمي الجديد (ممثلاً بشبكة الإشارات) على تقطيع أوصاله، مما يشير إلى أن مساحات البياض على الصفحة أيضاً ليست مجانية، بل يمكن استغلالها لتقديم المزيد من التفاصيل إلى المعنى العام.

وإذا أمعنا النظر في كل من هذه المقاطع على حدة، وجدنا أن المقطع الأول هو أطولها وأغناها بالصور، ذلك أنه يستغرق أربعة سطور مقابل سطر واحد للمقطع الثاني وسطرين للثالث. كما أنه يتضمن عدداً من الصور مقابل صورة واحدة لكل من المقطعين التاليين. وهذا يعني أن المقطع الأول يمثل المشهد الأكثر حياة. ومن البدهي إن الأكثر حياة لا يعني انعدام المنغصات والسلبيات، فذلك مناقض لواقع الحال، فالعالم قبل النظام العالمي الجديد ليس مثالياً بل هو يعجّ بأسباب الألم والحزن والقهر. ولذلك قال الشاعر في هذا المقطع إن الوقت منقبض، ولكنه منقبض في الفضاء، حيث مازال بإمكان سرب القطا أن يطير ويستشرف المستقبل، وإن كان هذا المستقبل لا يبدو مطمئناً، بل إنه ينبئ عن أمم قادمة ليس فيها ما يمت بصلة إلى الجوهر الإنساني. بل إن دمها المالح الذي

يذكر بملوحة الصدأ الذي يعتري الأجسام المعدنية، أو ملوحة الأسيد الفاسد الذي ينضح من (البطاريات) الجافة، قد يوحي أن تلك الأمم لم تعد سوى (روبوتات) آلية يحركها النظام العالمي الجديد وفق رغباته وأهوائه، لاسيما أن يديها لا تصلح لأي من الوظائف البشرية النبيلة المنوطة بالأيدي، بل إن وظيفتها الوحيدة هي التهديد والوعيد.

وفي ذروة هذا الترقب المتوتر، الذي يشبه توتر السائقين الواقفين أمام الإشارة الصفراء، يأتي الوعد من القطب الأوحد الذي يعمل على إحكام سيطرته على الكرة الأرضية. فيزعم أنه سيأتي بالسلام والخلاص، ولكن سلامه محمول على آلته العسكرية، ومشروط بقبول الخضوع لهيمنته وسطوته. ولمّا كان عابرو الشارع لا يملكون تغيير الإشارة الضوئية، فإن العالم سينزلق (في المقطع الثالث) تحت أقدام أرباب النظام العالمي الجديد، الذين سيختالون ببنادقهم المحشوة بالطلقات التي يوجهونها نحو كل مناحي الحياة البشرية.

وبالرغم من أن المآل الذي يصوّره المقطع الثالث يأتي كنتيجة مباشرة للانجرار وراء وعد القطب الأوحد الذي تجلى في المقطع الثاني، إلا أن الشاعر يؤكد ذلك أيضاً باستخدام تقنية جديدة هي تكرار فعل (مرّ) في مطلع كل من المقطعين، مما يعني أن فعل (مرّ) الثاني ملازم لفعل (مرّ) الأول وهو نتيجة طبيعية له . وربما كان لإضمار اللون الأحمر الغائب عن مكانه الطبيعي في الإشارة الثالثة، دوره في تحريض مخيّلة القارئ على الرغبة في الثورة على ذلك المآل الأسود، وإيقاظ نزوعه الفطري نحو الحرية الحمراء مادام لها باب بكل يد مضرجة يدقُّ.

والآن، هل انتهينا من سبر أغوار هذه القصيدة، واكتشاف الآليات المتعددة التي تعمل بها عناصرها المختلفة وتتكامل لإطلاق شعريتها؟ بالتأكيد لا، ذلك أن هذه القصيدة القصيرة التي تتألف من عشرة سطور، تحتاج إلى عشرات الصفحات لدراسة عوامل الشعرية فيها وتقصّي المعاني الجزئية المتعددة التي تتضمنها. فما زال أمامنا الكثير من العناصر التي لم نتحدث عنها، مثل اختيار الألفاظ وتوزيعها بين مجموعتين، تغلب على المجموعة الأولى منها الألفاظ الموحية بالحياة والحرية والانطلاق (الفضاء-طار-سرب القطا- رأى- أمم- البعيد) وهي التي حرّكت المقطع الأول، بينما غلبت على المجموعة الثانية الألفاظ الخاصة بالخوف والقمع (المخبأ- الشاحنات الحديد- جنود-حشوا-بنادق- طلقات) وهي التي ألقت بظلالها الكثيفة على المقطعين الثاني والثالث. كذلك لابد من وقفة متأنية مع صور القصيدة وتبيين إيحاءاتها المختلفة مثل صورة الوقت المنقبض في الفضاء وهي صورة غنية فعلاً، ففيها تداخل غير عادي للزمان(الوقت) في المكان(الفضاء) مما يجعلها قادرة على الإشعاع بمعان متعددة يحتاج استقصاؤها إلى مساحة ليست بالقليلة. وكذلك فإن اختيار الشاعر لمشهد طيران سرب القطا للتعبير عن استشراف المستقبل، دون غيره من الوسائل التي كانت متاحة له للتعبير عن الموقف نفسه، قد يوحي بمعنى إضافي يتجلى في انحياز الشاعر إلى الطبيعة البكر ونفوره من الحياة العصرية التي فصمت الإنسان عن محيطه الأصلي. وهناك عنصر شديد الأهمية أيضاً لم نتطرق له حتى الآن ، وهو عنصر الموسيقا والإيقاع. وهو أيضاً يحتاج إلى بحث مستقل للوقوف على خصائصه وعلى دوره في إشاعة المناخ العام للقصيدة ،الذي يتيح للإيحاءات المختلفة أن تنمو وتتكامل في مخيّلة المتلقي. وحسبنا هنا أن نشير إلى ما تشيعه تفعيلة (فاعلن) من شعور طاغ بالأسى يلف القصيدة بمجملها، وكذلك ما تولّده القافية الممدودة في (الفضا،والقطا) في المقطع الأول، من مشاعر الحنين والشجن و من الإحساس بالامتداد وبالعمق. وكذلك ما تتركه القافية الساكنة الوحيدة في نهاية كل من المقطعين الثاني والثالث من تأثير يعزّز اليقين بأن النظام العالمي الجديد يدفع العالم دفعاً في اتجاه وحيد إلى الهاوية المحتّمة.

وبعد. هل كان يمكن أن يتوفر لهذه القصيدة

القصيرة، كلُّ هذا البنيان المتماسك المحكم، الذي تتفعّل فيه جميع العناصر اللغوية والتخييلية والإيقاعية، لتعالج قضية متشابكة معقدة ، في أشد ما يمكن من تكثيف، لو لم يكن الشاعر متمتعاً بموهبة شعرية حقيقية، وممتلكاً لحس فني مرهف، ووعي جماليّ فائق، وخبرة متمرسة، مكّنته من تركيز شغله الفني دون التضحية بشفافية القصيدة وحيويتها؟ وألا يؤكد ذلك صحة ما ذهبنا إليه في مفهومنا عن شعرية القصيدة القصيرة.؟■

الهوامش

١-ابن رشد-تلخيص كتاب الشعر-الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٧-ص٦٥

٢-المصدر السابق- صفحة١٠٥

٣-سوزان برنار-قصيدة النثر-الجزء الأول-دار شرقيات-١٩٩٨-ص٣٦

٤-هربرت ريد-طبيعة الشعر-وزارة الثقافية السورية-١٩٩٧-ص٥٨

٥-المصدر السابق-صفحة٥٩

٦-ابن رشد-تلخيص كتاب الشعر- سبق ذكره- صفحة١٠٥

٧-هربرت ريد-طبيعة الشعر-سبق ذكره- صفحة٦٠

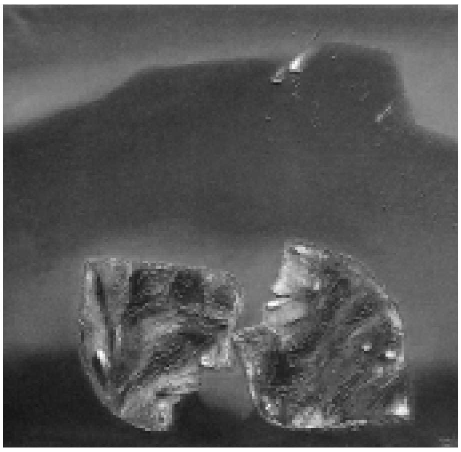
٨-الدكتور عز الدين اسماعيل-الشعر العربي المعاصر-دار العودة-بيروت

٩-الدكتور علي الشرع-بنية القصيدة القصيرة في شعر ادونيس-اتحاد الكتاب العرب بدمشق-١٩٨٧

١٠-جريدة الكفاح العربي-العدد٢١٢٣- حوار مع الشاعر- تاريخ٤/١١/١٩٩٨

١١-أحمد العواضي-قصائد قصيرة-دار ازمنة-عمان-٢٠٠٠-

١٢- المصدر السابق-صفحة١٤



قصيدة الماء

محمد علي شمس الدين *

1

المياهُ التي انحدرت من أعالي الجبالْ

فاجأتنا

نحن سكّانَ أكواخنا في القرى

كانَ برقٌ ورعد يشُقُّ السماءْ

وحتى القبور التي هدأت واستقرّتْ

عَرَتْهَا قشعريرة الانتظار.

يكونُ المطَرْ

وينبت في الرمل وردٌ جميلْ

أبا الغيثِ أبْشرْ

فما انحلَّ من سَعَفِ النخلِ

والشجرِ المستحيلْ

في ضمير الصحارى العميقة

(وقد سَطَعت شمسُها في السحابْ)

فاجأته الحقيقةْ

فقامَ كما ينهض الميتّونْ

على نفخةِ الصورِ يومَ الحسابْ

...

...

يقولُ صديقي:

إذا نَزَلَتْ قطرةٌ من مياهْ

ففيها تموجُ الحياةْ

وبدو الصحارى

يعودون بدوًا

إلى أصلهم في الكتابْ

وأما القصورُ - القِبابْ

---

* شاعر من لبنان.

● اللوحة للفنان **علي طالب** / العراق

فتهوي إلى أصلها في الترابْ
.....
.....

2

خذوني إلى الماءِ
إني مريضٌ
وبي ظمأٌ من زمانٍ سحيقْ
وإني أرى الأرضَ صفراءَ كالزعفرانْ
وخمس صبايا من اليعربيّاتِ
فوق الحصانْ
سيخطفن قلبي
ونمضي معًا بين نهرين
يا أرض كوني سلامًا
على جنّةِ الرافدين
فإنَّ الإلهْ
جرى أمره في المياهْ.

3

الماءُ يجتاحُ القبائلَ
غاسلاً صدأ التوابيتِ القديمةِ
والرجالُ الجوفُ يرتعدونَ تحت عراء خالقهم
فسُبحانَ الذي سَحَبَ الضياءَ من الظلامِ
وهزّ أعمدة القرى التي (من بعدما فَسَدَتْ)
هَوَتْ كالعصفِ تأكله الرياحْ.
بدوٌ وعشّارونَ
رقصتُهم لنار الحربِ
أعلى من دبيب صلاتهم عند الصباحْ
والجهلُ أعلى من مآذنهم
فكأنمّا لحقت بهم في الدهر لعنة سيد الكلماتِ
حين علته في ليلِ العراقِ سيوفُهم
سبحانَ من جعل اللقاح نميمةً للكائناتِ
يبثُّها الآباء للأبناءِ
يورثُها الجميل إلى الجميلِ
ويورث الوحشُ النباح إلى النباحْ
الماءُ يجتاحُ المنازل
جارفًا آثار من نَزَلوا

ومن رَحلوا
ومن ناموا طويلاً في الكهوفِ
عيونهم بيضاء مغمضةٌ
مفتّحةٌ على صدأ السلاحْ
وقلوبهم غَرْثى
كأنّ دمَ الضحايا (وهي تُسحبُ في الشوارعِ)
كَبّلتها
فهي لم تُغْلَقْ
ولم تُفْتَحْ
على الوردِ – الأقاحْ..
....
.. وحفيدتي الزرقاءُ
قالت، وهي تسبحُ: يا أبي
كُنْ لي سريرًا في العبابِ
أقول: نامي يا صغيرةُ
سوف تحملكْ المياهْ إلى هناكَ
فإنّ «زينبَ» مهّدَتْ
من قبلما ولدتكِ أمُّكِ
منزلاً للخائفينَ
وموئلاً أعلى من الطوفانِ
يكفي الخائفينَ صَلاتُهم في الخوفِ
قالَتْ ... ثم نامَتْ في المياهِ
وأسلمت جسدًا إلى جَسَدِ الفراتْ.
...
...
والماءُ أجملُ ما يكونُ
إذا تدفّقَ في العراقِ
فإنّه من أصلِهِ يأتي
ومن دمعِ الحسين جرى الفراتُ
وفاض دجلةُ
واستوى الثقَلانِ
يا أهلي هناكَ تماسكوا
وتمسّكوا بالماءِ
واعتصموا بساريةٍ
ستؤيكم إذا سَقَطَ العذابْ
ومطاردينَ كأنكم أضغاثُ أحلامٍ

تفيض قبورُكُم عن حدّ موتاكُمْ
وأيديكم عن الأصفادِ
يتّسعُ البكاءُ لكل أرجاء الخليقةِ إنّما
ضَعُفَ الرجاءُ
وضاق ما اتّسَعَتْ به الأكوانُ
من غَضَبٍ
ومن عَجَبٍ
فلا جلاّدكم يفنى
ولا صلواتكم تُجدي
لكي يتزحزح الطاغوتُ عن دمكم
ومن فمكم إلى دمكم
جَرَت أشعاركم خَزَفا
ألا انكسروا
ألا انكسروا
ولا تزروا..
كمن عَبَروا سياجَ الحقّ نحو الباطلِ انكسروا
لتنتصروا
بشوك الحربِ في جلاّدكم خَزَفا
وفي أشعاركم تَرَفا
ألا انكسروا
لتنتصروا
على عاداتكم في الحربِ
أو في جلوة الطاووسِ وهو ينوسُ في بغدادَ
بين قصورهِ والشعبِ
«ماتَ اللهُ
ماتَ اللهُ
عاشَ الحاكم البدويُّ»
يا أهلي (وما هلكوا)
تعالوا كي نشاهد وجهنا في الماءِ
دجلة لا يزال كما تعهّده الزمانُ فتىً
وبغداد القديمة لم تزل بيضاءَ
رغم دم الضحايا والغزاةِ
ورغم دمعتها العظيمة
وهي واقفة على ساقينِ من وجَلٍ
فإن الأرض دارت كي تدورَ
ويهلك الفتّاكُ
رغم تبدّلِ الأحوالِ والأسماءْ.

4

...
وأرى هنالك في حدود الكَرْخِ
بين الجسرِ والكرّادةِ الكبرى
وعند رصافة العشّاق
سهمًا طائرًا نَزِقًا
أرى طيرًا على وَجَلٍ يطير هناكَ
يسقُطُ ما يضرّجنا
ويشبهنا
ويسقط كوكب الشعراءِ في بغدادَ
هل تُجدي قصائدنا لكي تحييهِ؟
هل سالت على الخابور أدمعنا لكي ترويهِ؟
هل أحلامنا سَلِمَتْ من النيرانِ؟
هل ألواحنا سَلِمتْ من الطوفانِ؟
هل ماتوا؟
وهل بدأ النشيد لكي نودّعهم؟
تعالوا
من أقاصي الأرضِ
واحتملوا إلى بغدادَ
ما سيليق من طربٍ
ومن لعبٍ إلى أطفالها
ذَهَبٍ
إلى أقدامها البيضاءِ
سوف يليق بالحسناءِ زينتُها
التي فاضَتْ على الأكوانِ
ليلتُها
التي شَرَدَتْ
ولم تبرحْ يطاردها صدى الأزمانِ
سوف يليق في بغدادَ
لونُ عيونها في الماءْ.

٢٠٠٣/٢/١٦



ماء السّراب و مَاء اليَقين

علي عبدالله خليفة *

«الصبرُ ·· صبران ، صبرٌ على ما تكره ، و صبرٌ عنْ ما تحب»
الإمام علي بن أبي طالب

عَادةً، في ظَلام الدّواخل، منْ ظلمها المُستَبد،
وما أضْمَرَتهُ بواطنُ تلكَ الكهوف العَتيقة، تَمْشي
ويسّاقطَ ما باتَ يُؤجّجُ فيها· وحينَ الشّذا، دونَ خوفٍ
يخونُ ما يشْبهُ الوردَ عندَ السّطوع ويقصرُ دربُ
الوصولِ الوصولِ إلى مأربٍ··
حينَ لا بدّ منَ إثم روح على غرةٍ··
حينَ تبدو الشواطئ مهجورةً وممْتَدةً دونَ جدوى
ودونَ حياةٍ ، تمدّ أذرعَها للمياه و تحلمُ بالموج ، لكنَّ
هذي البحار التي أولَمَتْ للشواطئ خيراتها لا تفصّلُ
للشّطِ موجاً على قدر أحلامهِ، لا و لا ترتجي زبدَ الموج
حينَ يطيشُ يعودُ لها زبداً منْ جَديدْ·
إذا كاشَفَتك القواقعُ، وانفضّ ختم المحيط، وشفّ لكَ
السّهدُ عنْ ألق جانبَ الطور، قلتَ للبحْر: عمْتَ مساءً
سيّدي الشّيخ·
قالوا : ليس وقت المساء، و البحرُ هذا أجاجُ الملح ، لا
يفْقَهُ الدّمعُ معنى البكاء !!
ويسترسلونَ في جَدل، وأنت تذوبُ ،
وشرفةُ رؤياكَ ماطرةٌ، وللشّيخ أسرارهُ

---

* شاعر من البحرين.

● التمثال للفنان **عيسى صقر** / الكويت

لغة من رغاوى الشّموس، ومن جدل قائمٍ بينه والقمرْ.
ليس ذاك الذي كنتَ تعنيه ما كّونته المداركُ، أين التي
يمّمتْ شطرَ نجواكَ أوتارها، وارتضتْ أنْ يكونَ الصدى
شرحَ تلك الأغاني ؟ و ما الكلماتُ رهانُ العصافير ، إذا
زقزقتْ يطيرُ الصّباحُ على جنْحها شقْشَقاتْ.

لَكَمْ في لغة الطير التمائم والأحْجيات ، و كمْ للأوابدِ
متكأ في الجوار، فافتحْ نوافذَ صبرك ، مررْ على الأفق
عند الضُحى حُجّةَ المُسْتهام ،
أراك فتيا في الخضمّ تدير الكوارثَ واحدة تلو أخرى..
تُعيُد تأسيسَ ما خَرّبتهُ أيادي اللئامْ ..
تُعيدُ تجميعَ أوصال طير تفجّرَ فيه السؤال ،
وهيهاتَ يُسْعفُ هذا الزمانْ.
يُريدونَ إطفاءَ ما أشْعَلَ الله في كوكبٍ بالمَدارْ
و تَعْتيم هذا التألّق.. هذا السّطوع البهيّ.

❖❖❖

تلوذ، وأغْصانُ هَمّكَ مثقلاتٌ. فجعتَ مرارا،
وكنتَ إذا جاءت العاصفةْ
تحسّستَ أقدام الفصول تسْتوثقُ الأرضَ
امتداد الجذور وترمي صَرْصَرَ الريح ما تآكل بين يديكَ
وما ذخرته الظنونُ لعاصفة عابرةْ،
كيفَ تصرخ للناس في الحشد: إنّ الصّقور التي في
سما المهرجان لا روحَ فيها.. مجرّد ألعوبة من وَرقْ ؟
وأنتَ تضيعُ و صخْبَ المكان،
ولا أحدٌ سوى الريح يَدري،
ليسَ للريح بيتٌ ، ولكنّها كلّما اسْتنسخوا باشِقاً
واسْتفاقتْ جَوارحُ الطيْر والماءُ في الغَيْمِ
أحسّتْ مَساكنَها واتّساعَ المَدى يَحترق.
تَجيءُ على مهل إليكَ السّمُومُ لتستل روحَ الذي ورّثتهُ
لك الصّافناتُ، فيا ليتَ هذا الذي دقّ في الصّدرِ
مِسْمارهُ أخْطأ القلبَ .. ليتَ الذي ساخِناً في العروق
مجَرّد ماءْ .

❖❖❖

بينَ ماء السّراب و ماء اليقين ،
وأنتَ كما نَسْمةٍ عذبةٍ دونَها ما تُريدْ
وكنتَ مررتَ بالشّجر الثاكل ، ثم التفتتَ.. انْحنيتَ
تؤاسي: سلامٌ عليكَ في وحْشةِ القفْر.. سلامٌ
على ظلّ هذا البَهَاءِ النّبيلْ !
فانْهَالَ دمعُ الشّجرِ..احتواكَ ، وبللَ يُتمَ الثّرى .
ليسَ للأشْجار دمعٌ ، ولكنّ ماءً وملحاً
تَسَاقطَ ينْهالُ منْ كلّ سامقةٍ في الخلاءِ ،
وما كانَ للسّحْب طيرٌ يَمُرّ كأنّ
المَلائك عنْد المَفازة تغسلُ ذاك الجَفاء ،
فأحْسَسْتَ أنّ النّشيجَ منْ كلّ صوب
يُقطّعُ قلبَكَ في خُلوة الرّوح
فقبّلتَ البَواسقَ واحْتَضَنتَ نِياط البُكاء
لكي يَسْتريحَ ويَسْكنَ بَينَ يديكْ.

❖❖❖

عادة، بينَ ماءِ السّرابِ وماء اليقينْ
منَ الخلف عند السّجودِ، ومحرابُ قلبك يعبقُ، والرّوحُ
في أوّج سكرتها بالحياةْ
منَ الخلفِ عندَ السّجودِ، وفي الشّفق الغاربِ شيءٌ
يَفوحُ، ورائحةٌ في الجوار لغدر تهيّأ يَرْصُدُ سانحةً
إذ تلوح
وقبلَ انتباهك تأتيكَ منْ خِنْجَرٍ أزرقٍ طعنة منتقاة
تَخيّرها قاتلٌ يَعْرفُكْ
يُجيُد انْتقاءَ المَقاتل منكَ ، ويدري
إذا فاجأتْكَ الطّعُونُ
سَتَلتَفُ تكشفُ عنْهُ اللّثام
يُريدُ لطعْنتِهِ ميتَةً خَاطِفَةْ
غَيْرَ أنّ المماتَ على وَمْضَة البَرقِ
رَهْنَ اشْتفَاف الحَلَكْ
فَلا تَمْتلكْهُ يدٌ كامنةْ
ولا يَمْلكُ الخِنْجَرُ ، مَهما طغى، مقْتَلَكْ.
تَحَسّسْ مَواضع جُرْحِكَ..
لا تَبْتَئِسْ..
حينَ تَكْشِفُ وَجْهَ الغَريمِ
وتلقاهُ ذاكَ الصّديقَ الذي كانَ للتّو قدْ قبّلكْ.

❖❖❖

تَحَسّسْ مواضعَ جُرحكَ، واسْألْ :
منَ الطّعْن كمْ مَرّة تَسْتَفيقْ،
لتَعرفَ هذا الصّديقَ وذاكَ الصّديقْ ؟



ثلاثيَّة القيامة

«إلى من قال: إن موتي شرطُ لاِنتصار قضيَّتي»

فايز خضّور *

العشاءُ الجديد

1

صَحْفَةٌ من دمٍ، ورغيفٌ من الأمنياتِ، وملِعقَةٌ واحدَة.

مِقعَدٌ مُفْرَدٌ – لا شريكَ له – يَسْتبي خَصْرَ طاولةٍ، لا ستارَ لها، واحدَة.

شَبَحٌ من عبيقِ البنفسجِ، معتمِرٌ بالمهابةِ، يُومي بسبَّابةٍ واحدة:

أَوْلِمِي للخليقةِ جمعاءَ – يا ريحُ – في هَبَّةٍ واحدة..

أَوْلِمِي للضيوفِ «الأعزاء» معجزةَ العصرِ:

إنّا سنُعلِنُ بين البرايا «يهوذا» نبيّاً لعرشِ الطوائفِ،

نُنهي به المهزلاتِ، ونحيا بهِ أمَّةً واحدةً ..!!

---

* شاعر من سوريا.

● اللوحة للفنانة **وجدان علي** / الأردن

أنذري الكائناتِ الشَّرودَةَ،
أنا أقمنا العَشاءَ الأخيرَ-
جديداً لكارثةٍ واحدَهْ
أيها الجائعونَ المحبُّونَ، هيا بنا،
نقتَسِمْ زادَنا المتواضعَ، جَهْرًا
لكي يَسمَعَ العابرونَ ضجيجَ الوليمةِ، لو مرَّةً واحدَهْ...

2

كما سرعةِ البرقِ، أمَّ المنصَّة وفدٌ من القنصلياتِ، والجالياتِ
الصحابةِ والتابعينَ، البطارِكِ والراهباتِ، المآذن
والأبرشَّياتِ. تحتَ العمائمِ، والقُبُّعاتِ القلانِسِ
يُمسِكُ بعضٌ بأردانِ بعضٍ، وسُبْحةُ بعضٍ بِصُلبانِ بعضٍ،
وعُصعُصُ بعضٍ بحيْزومِ بعضٍ...
تَنادَوْا يُلبُّونَ رَعْدَ القيامةِ، منبهرينَ ومستغربينَ،
غرابَةَ ذاكَ النداءِ المباغتِ.- ماذا سيُضْحي بأشياعهمْ
وشعائرهمْ.؟! وقتَ صاحَ بهمْ طارئٌ: «كلُّ مَنْ
جاءَ منكمْ يهوذا، أدخُلوا في فضاءِ السُّرادقِ.
إننا منحناكُمُ الإذْنَ في مَنْ يُتَوَّجُ حريَّةُ «الربِّ»
مِلْكٌ مُشاع لكمْ، توِّجوا واحداً، تَقبلونَ بهِ
عاصِماً. أو، إذا، شبَّ فيكمْ حريقُ الوَلاَءاتِ،
أو تَوَّهتكُمْ صحارى الخياراتِ، بينكُمُ نِسوةٌ: توِّجوا واحدَهْ..!!

3

أيُّ مأدُبةٍ تلكَ؟ أيَّةُ أزمنةٍ للكذوبينَ؟ أيُّ القياماتِ ؟ يا مَنْ
رأى الحَشْدَ، كيف تخلَّعَ منكسِراً، عارياً، أجردَ
الجسم حتى من العَرَق الآدميِّ. وآبَ الملبُّون منكفِئينَ، على
سَتْرِ عوراتِهم. «كُلُّهُمْ عورَةٌ» لم يوحِّدْهُمُ النوعُ
والجنسُ. لا النُّطْقُ والشبَحُ البشريُّ، ولا الحِسُّ،
لا اللهُ والوعيُ، لا الأرضُ والغيمُ، لا شيءَ ..
غابَ رمادُ الظلالِ دُخاناً شتاتاً: سوى صَحْفَةٍ
من دمٍ، ورغيفٍ مِنَ الكلماتِ، وملعقةٍ واحدهْ ..!!

نشورُ الحصى

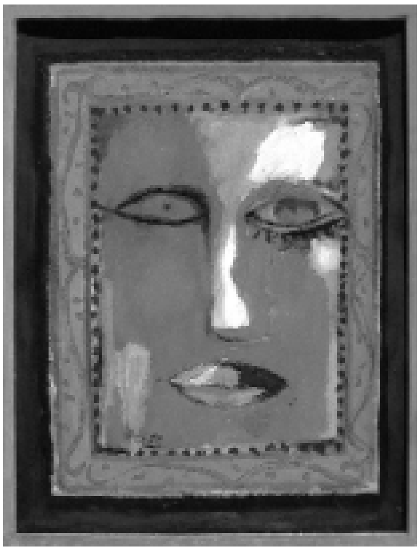
طفلَةٌ للصباحِ الجليليِّ، ألْقتْ بقُفّازها في ضريحِ المساءْ.
نَفَّضتْ طَلْعَ حِنّائها. وَهْيَ تَصرخُ:
لا، للجنودِ اليهودِ، وربِّ الجنودِ.
ولا، ألفُ لا، للأعاريبِ خَلْفَ شريطِ الحدودْ ...!!
أبعِدوا مِخلَبَ الهرِّ عن جُرحها أيُّها المدَّعونَ نِضالَ المنافي.
إنها الآنَ في بعثِها الوطنيِّ، ملثَّمَةٌ،
بالرياحِ المدمَّاةِ، تذرو زغاريدِ عُرسِ قيامتها،
للأجنَّةِ، والرُّضَّعِ النافرينَ مِنَ الحِضْنِ:
تُؤمِنُ أنَّ فلسطينَ للعَرَبِ العاربينَ،
وليستْ ملاذَ سماسِرَةِ الحربِ، مِنْ حاكمينَ،
ومستعربينَ مِنَ القادةِ اللاجئينْ ...!!
إنها الأرضُ تدعو مواليدَها الطيِّبينْ
كلَّما جَلْجَلَ الرعدُ حوضَ الغيومِ، انْتشتْ بعناقِ المطرْ ...!!
وانْتشى شَجَرُ النارِ،
بالمشمشِ الأُرجوانيِّ
وافترَّ جوعُ المساكينِ، فألاً بِعيدِ الثمرْ
هاهيَ الآنَ تشتدُّ،
أعمقَ من حُرقةِ «الآخِ» ضَاقَ بها الصَّدْرُ.
تمتدُّ أبعدَ من معطفِ الصُّحُفِ العالميةِ
تنداحُ أنقى رنيناً من النابحينَ،
وراءَ خِصاءِ الإذاعاتِ،
تَخْلَعُ عن كتفيها إطارَ الصُّوَرْ ...!!
هاهيَ الآنَ تُعلِنُ موتَ «المواعيدِ»
لاتدَّعوها حصادَ محاريثِكُمْ، أو خشوعَ تسابيحكُم
طَلْحُها ليس من صُلبكمْ، واغتيالاتكمْ
ماؤها ليسَ من خمركُمْ، أو دموعِ خياناتكُمْ ...
ماؤها من حُشَاشاتِها ....
صوتُها مِن قرارِ مراراتها
بعدما يَئِستْ من خواءِ انْتظارِ بياناتكُمْ
«إنكمْ غائبونَ-بلا أَسَفٍ، عن رؤى العينِ والبالِ»
خَبُّوا سُعالَ عواطفكمْ في رَفاهِ توابيتكُمْ
إنها «يَقْظةُ الشعب» تجتازُ بئرَ الجحيمْ ...!!
أيهذا النُّشورُ العظيمْ

أعرفُ الآنَ كيفَ تَخَضَّبَ وجهُ القَمَرْ
ربَّما قد أصابَتْهُ من كفِّ طفلٍ حَجَرْ ...!!

الخلاص

يلتقي الخانعونَ على «جيفةِ الصُّلْحِ»،
يقتسمونَ هُلامَ الفضيحةِ،
يستترونَ بماءِ العَرَاءْ ...!!
يلتقونَ، وهُمْ طاعنونَ بفن الخصوماتِ، سبحانَ من وحَّدَ الحقدَ فيهم.
وجلَّتْ جلالَةُ «عرّابهمْ» فأضحكي، من نِضالاتِ
أهلِ المساعي وأتباعهمْ. يا طيورَ البشاراتِ، هَوْناً،
تَهادَيْ على شاهقاتِ العروشِ. لكِ الريحُ، نخوةَ
أجنحةٍ، ضَوَّأتْها القرابينُ. مُدِّي حصيرةَ عُشْبكِ،
للطالعينَ من الفجر برقاً، ومُرِّي وَبالاً بجبَّانةِ الأوصياءْ ...!!
حوِّمي فوقَ تيجانهمْ: واحداً، واحداً، رنِّقي، وأجلِسي القَرْفَصَاءْ ...
فيضُكِ الآنَ مزَّقَ شرنَقَةَ الخوفِ
طقَّتْ ينابيعُكِ الهائجاتُ، الأسيراتُ
من كَبِد الأرضِ، لا مِنْ شفوف الهواءْ ...!!
هاهُوَ الرملُ، هذا الجليلُ، البهيُّ الجَمَالاتِ،
يَشمَتُ بالقابعينَ وراء تماثيلهمْ، أو خُوارِ تراتيلهمْ
هاهوَ الرملُ أنظفُ مِنْ عطرِ نسوانهمْ، أو صديدِ شرايينهمْ ...
أيُّها الطفلُ دحرجْ حصاكَ الملَوَّنَ، في بِركَة المنتهى ...!!
انْتهِكْ، وقتها، مبتغاكَ المحاصَرَ،
حُيِّيتَ، يا مبدعَ الكشفِ،
والخطو، والكفِّ، والمشتهى ...
هاهوَ الكونُ يركَعُ، قُدَّامَ هيبةِ هذا الجنونِ المقدَّسِ، فَزَّاعَةً ساجَدةْ ...!!
لا تكُنْ راضِخاً للخياراتِ،
ليس أمامَ الحقيقةِ مُتَّسَعُ للتردُدِ،
ليس سوى صَحْفَةٍ من دمٍ،
ورغيفٍ من الشهداءِ، وملعقةٍ واحدةْ ...!!

تموز ١٩٨٨



بغدادُ .. يا وطنْ

محمود عبد الصمد زكريا *

كأن ألفَ ليلةٍ .. وليلة
تنسلُّ قلعةً .. فقلعةً
تغادر البدنْ.
وتسأل المسافرين مقعداً ..
وبهجةً ..
بلادنا التي
قد قسَّم الله البيانَ بينهن
والفتنْ.
علا نواحُها على مداخلِ المدنْ.
يا أيها الوطنْ.
يا أيها الذي أنتَ .. أنا
وبعضُنا لبعضِنا سكنْ.
يا فاتحاً عليَّ أبوابَ الرياحِ
والمحنْ.

يا مانعاً في الصيفِ لذةَ المياهِ
وممسكاً عليَّ في الرخاءِ
لحظةَ الشجنْ.
بغدادُ يا وطنْ.
يا طائراً محنطاً.
بغدادُ بهجةُ المسافرين
جنةُ الزمنْ.
لم أقض منها وطراً
تبخرت كومضةٍ
وانسكبت كدمعةٍ
وغُيِّبَتْ .. كأنها كفنْ.
بغدادُ يا وطنْ.
بغدادُ يا وطنْ.
بغدادُ يا وطنْ.

---

* شاعر من سوريا.
● اللوحة للفنان **اسماعيل فتاح** / العراق



نومة دادائية

محمود عبدالغني *

نمت وبدأت أرسم
نم يا حبيبي الذي لا يلعب

نم
لتتخفف منك العزلة
ولتعليك الأعضاء والأوهام

نم
إن الغابة الباردة
غيَّبت كائناتها في الظلمة

والطرق غيرت هيئتها
فتشردت الخطوات
وتسكعت بعيداً عن الزوارق.
نم
لتترك مكانا للبياض
ويعبر النباتيون الذين سينبت لحم ريش
بعد اجتيازهم الأبواب والثقوب

نم
ولا تؤاخذ الأسماك

* شاعر من المغرب.
● اللوحة للفنان **ناصر اليوسف** / البحرين

إذا خرجت من نومك
وبدأت تكلم الناس
وتلمع

نم
لقد رجعوا بعدما أبادوا
أقواما
وغسلوا الأراضي

نم نم
لقد كنتُ متبوعاً بفم المسالك
وخائفا من النقطة التي تطوف حولك
ابتدأت من أجل الوجوه
التي قتلتها حقيقة إنها تراك
وفي اللحظة ذاتها كانت تتحسس أشباحاً
ترتجف
أسمع ضجيج الفؤوس وهي تقلد
لهفة الخطوة في تلك الجبال
من تكون حتى لا تسمع،
أصبع يضيء؟

نم
حتى لا تنبت أشجار في المكتبة
وتحط على كتفك عصافير تمتلكك إلى الأبد
أو تكلّلك برفرفة الخيال. ربما من أجل
العودة إلى اللهب، ربما من أجل الخشخشة
التي تُبعد السلاحف عن العنق.

نم
وسأعطيك خيطا من الألفة
هادئا مثل بداية الصداقة، لا أجمل منه
غير حيوانات الماضي.

نم
ودعني أنام
فثيابي تؤلمني
وقلبي يريد أن يرث كلَّ شيء.
نم
لنضع حَدًّا لوجودنا وسط السراويل
ونقفز نحو الدائرة الجنسية التي هي
نيراننا المحيطة بنا.

نم
حتى أكون فرحاً بصوتك
وبسيرك.
فمك يقنعني بضرورة
أن نلوذ بكل ما تشمله البداية،
وقلبك يشبه حفرة
تسقط فيها الإشاعات.

نم
لقد أمسكتهم
وأوصلتهم إلي طفولتهم،
وأكثر من مَرّة
وضعتهم في الظهيرة

نم
ولا تترك زجاج العارفين يجف
لا يُعقل أن تنسج كلاماً وألبسه،
أن أعتني بذعرك

نم
من الأفضل أن تنزل
نحو مياهك.

الشاعر

إذا ضاقت بك الأرض
ارم مفاتيحها
للشاعر
أم أنك تريد
أن تكمل الدورة،
وتعرف بقية القصة،
وترى عربة الورد الحزينة
التي لن يرضى عنها الله.
وراءها شاعر يُقلق القلوب،
يمشي ويلقي نظرة أخيرة
على اللغة
وعلى أشجار الصيف

ابق هنا
غرائزك ما زالت تموت،
وسعداء العالم
يقفزون إلي البئر
والرجل الحبيس
الذي ينتظر فجر الأشياء
تكنسه الشمس
إلى الجيوب.

الشاعر يلعب في خيال الموتى
يطير بعيداً
ويحط قريبا
عقله في مكان آخر،
في مكان غريب،
والأفكار
تنمو وتتعفن

حوله صوت الغابة الزاحفة،
بعد فناء كل الأصوات
يده تمتد إلي الحدائق
وتمتلئ بها
أكثر منه
أكثر من كلماته،
ومن الطيارات الورقية
المنفلتة من الخيوط.

بدر زمانه [1]

والجوازات الممكنة في رواية متعددة الوجوه

محي الدين صبحي *

الزاوية النقدية التي سنرصد من خلالها هذه الرواية هي زاوية الجواز في أحداث الرواية مع البطل. أي أن مهمة النقد في هذا البحث تمحيص أحداث الرواية من زاوية محددة جدًا، هي: أي حدث يجوز أن يكون وقع للبطل وأي حدث يجوز ألا يكون واقعًا للبطل بل توهمه إلى حد أنه استضمره وعانى آثاره النفسية والفكرية حتى كأن الحدث حصل له ووقع معه.

وأود أن يكون واضحًا منذ البداية تحديد مصطلح الجواز بالحدوث أو عدمه، تفريقًا له عن مصطلح الإمكان الأرسطي الذي يفيد عدم استحالة الفعل على التنفيذ، ومصطلح الاحتمال الأرسطي أيضًا الذي يفيد عدم امتناع الحادث عن الوقوع بالنسبة إلى سياق الحوادث الجارية وشخصية البطل الذي «يمكن» له أن يقدم على فعل ويمتنع عليه القيام بفعل آخر لا ينسجم مع شخصيته وطباعه وأهدافه من الفعل. فمن الممكن أن يفترس أسد غزالاً، والعكس ممتنع. أما الاحتمال فهو ملاءمة الفعل لشخصية البطل ومجرى تاريخه. فمن المحتمل في شخصية أوديب وتاريخه أن يصر على إجراء تحقيق حول قاتل لايوس، ومن غير الممكن له أن يمتنع لأن ذلك يخالف طباعه وتاريخه الذي يدل على الإقدام.

أما الجواز فمفهوم غير أرسطي يتخذ النسبية الفنية مقياسًا له ليجيب عن السؤال: هل صحيح أن هذه الحادثة وقعت للبطل؟ ومقياس الإثبات والنفي في الجواب ليس إمكان وقوع الحادثة، وليس إجابة بنعم أو لا. المقياس هو محافظة البطل على إشكاليته حين ننفي عنه الفعل ونضعه في عالم الوهم. فلو قلنا إن أوديب «يجوز» أن يكون قد توهم زواجه من جوكاست، لنسفنا إشكالية الشخصية إلى حد أن أوديب لا يعود أوديب!

وهكذا فإن «الجواز» يضع وقوع الفعل في موضع الشك. ونحن بحاجة إلى مفهوم الجواز في الرواية النفسية لنفصل بين الشك واليقين في وقائع الرواية، فنعرض كل حادثة على محك الاحتمال، حتى إذا توصلنا إلى ترجيح أحد الاحتمالين -الوقوع أو عدمه- تبلورت لدينا، لا شخصية البطل فقط، بل رؤيا المؤلف للإنسان والمجتمع والوقائع، وطريقته في إنجاز هذه الرؤيا إنجازاً فنياً. وبما أن التأويل سبيلنا الوحيد إلى الترجيح فإن التأويلات المتضاربة لا تعني تناقضًا بالضرورة، بل أدوات إجرائية للوصول إلى حكم نقدي معلل.

---

* ناقد من سوريا.

للناقد محي الدين صبحي فضل كبير في رفد الثقافة العربية في العقود السابقة. وبقدر ما أحزننا وآلمنا نبأ رحيله مؤخراً عن عالمنا فإنه ليسعدنا أن نقدم للقارئ العربي بعضاً من إنتاجه القيّم الذي خصّ به مجلة «ثقافات».

1

أحمد أصغر اخوته. .من الحاج مهدي، يكبره عبدالله ومحمد. هو البطل والرواية، ويتحلى بنوعين من الجبن: فطري ومكتسب. الجبن الفطري يتجلى بانحلال إرادته إلى درجة أنه يفقد السيطرة على جسده بحيث يتبول ويتغوط ويتشنج كلما خاف، مثلما يتجلى بانهيار وعيه لا من خلال انعدام القدرة على المحاكمة السديدة لما يجري له ومن حوله فقط، بل إن انهيار الوعي يؤدي إلى انعكاس الأحداث الخارجية في نفسه على صورة كوابيس تظهر الحادث أو الهاجس مكبرًا مئات المرات مما يزيد في ضغطهما على وعيه وإرادته ويؤدي في النهاية إلى مزيد من انحلال الوعي والإدارة.

أما الجبن المكتسب فيأتيه من استبداد أبيه، الحاج مهدي، وسلطته الطاغية، واندفاعاته الهوجاء الوحشية التي لا تعرف رحمة ولا شفقة ولا محاكمة أو ترويًا. فالعقاب القاسي الصارم إلى حد جنوني ينزل بأبنائه لأقل هفوة: فالخطأ هو الخطيئة والحساب هو العقاب لا يتغير ولا يتخفف. وبما أن أحمد أصغر اخوته فقد كان لديه مجال لأن يشاهد ما يحل بأخوته من العقاب فيرتاع ويراوغ ليتجنب نفس المصير. لكن أحمد يعاني -رغم ذلك- نفس المصير عن طريق التوهم، فيتلقى الآلام ذاتها والضربات ذاتها بالوهم المحض وعن طريق التخيل. ولكي نرى آلية هذا التقمص الوجداني empathy ، يكفي أن نسرد الحادثة التالية:

ذات يوم، وبعد انتهاء الغداء، أخرج الحاج مهدي حبلاً غليظًا وناوله لأبنه محمد «طالبًا منه بلطف وشبه همس أن يضعه في سطل ماء». كان اليوم التالي يوم عطلة مدرسية أمضى الاخوة الثلاثة شطره يلعبون في المنزل بينما الأم عند أختها: «دخل الحاج مهدي في وقت غير مألوف، فاجأنا، جمدت حركتنا، دخل إحدى الغرف، وما لبث أن نادى إليه محمدًا طالبا منه يحضر حبل الأمس». أغلق باب الغرفة عليهما بقوة من الداخل، سمعنا حديثًا، لم نتبين منه إلا صوت استرحام، ثم أخيرًا صراخًا متعاليًا وانهيال سوط. دهر طويل قبل أن يتميز السوط وحده عن الصراخ الذي اختنق. كنت وعبدالله في الغرفة الأخرى، نرتجف، لا ندري أي مجهول ينتظرنا، ولا أي مجهول يحدث في الغرفة المغلقة... فتح الحاج مهدي أخيرًا باب الغرفة، تنحنح مرارًا، وخرج دون أن يمسنا بسوء. ظللنا جامدين فترة طويلة بعد خروجه، ثم تحرك عبدالله نحو الباب الفاصل يغلقه، ودلف إلى الغرفة الأخرى. تبعته. رأينا محمدًا جرد من ثيابه إلا السروال، وجلده متورم بخطوط متقاطعة من أثر انهيال الحبل المفتول.

لقد ضرب الحاج مهدي ابنه محمدًا بعد أن عثر على بقايا التبغ في جيوبه وآثار الصفرة على أنامله. لكن هذا لم يكن ذنب محمد الأوحد. فذنبه الكبير أنه رسب في الشهادة الابتدائية وظل في سنته الثانية متأخرًا في دروسه ولم تفلح التباخير والتمائم التي تعقدها أمه زهروية في دفعه إلى طريق الفلاح. فيخطر لأحمد أن أباه سيدفن ابنه حيًا: «في يوم أكيد. سيدفنه حيًا».

«المسألة لا مجاز فيها. حق صارخ أن يدفن الحاج مهدي ابنه حيًا.... وتتم العملية على النحو التالي بالضبط: عندما يستغرق الابن في النوم... ليتركَ نائمًا هانئًا، وليأت الحاج مهدي بالآجر والأحجار والأسمنت... وهكذا يأخذ الآجر والحجر واحدة واحدة بهدوء، ويغلق فراغ الباب، ويملسه على النائم أو النائمين» (ص١٨).

هكذا نرى كيف يتحول عذاب اخوة أحمد إلى عذاب شخصي ينقلب إلى كابوس يغشاه في الليل والنهار. فهاجس سد الباب جعله يقول: «كل ليلة قبل أن أنام، كنت أرنو إلى ستارة الباب وحركتها... وعندما أفيق، كان أول شيء أبادر إلى التأكد منه هو زر النور وفضاء الباب» (ص١٩).

فإذا وضعنا في اعتبارنا أن التهديد والعقاب الشديد والهواجس والكوابيس تتكرر في كل مناسبة وبلا مناسبة على الطعام، خلال اللعب، أثناء الحديث، في البيت والمدرسة والشارع، في الليل والنهار. إذا

وضعنا ذلك في اعتبارنا، وأضفنا إليه أن أحمد عانى كل ذلك ولما يتجاوز السادسة من عمره، عرفنا كيف تشكل وعيه ولا وعيه بمزيج فريد من الخوف والجبن. فكان لزامًا عليه أن ينشأ خوافًا مخادعًا: يغتنم كل غفلة من الحاج مهدي ليرتكب جرائمه الطفولية ثم يتستر بقناع البراءة والطاعة العمياء والصلاة منذ أن كان دون السابعة. فقد كان يستطيع «أن يجر والده الحاج مهدي إلى أن يتلصص، ليتمتع بمشهد الصغير الطيع وهو يمارس الفريضة في الأركان المنزوية كأنه يتخفى! يتخفى ليكون أشد ظهورًا من أي ظهور، وكأن الحادث عفوي! والصواعق تنفجر على محمد وعبدالله بالجلد والشتم وقرص الآذان..»(ص٢٢٧).

❖❖❖

كان لأحمد ابنة جيران تكبره بعامين، اسمها فطومة. بدآ يلعبان معًا منذ أن تعلما المشي. ثم دخلا الكتّاب معًا. وبعد ذلك ذهب أحمد إلى المدرسة وتخلفت فطومة في البيت لتساعد أمها: لكن اللعب استمر، بل تطور إلى لعبة العريس والعروس، ثم بدأ أحمد ينقل إليها ما تعلمه في المدرسة وكانت قد غدت في الثانية عشرة وبدأت تستجيب «كل شيء من طرف له استجابة مباشرة عند الطرف الآخر... له قيمة كونية. كنا وحدنا المصيبين في هذا العالم الجاهل الذي يستحق الانتقاد والسخرية والضحك. فعلاً بدأنا نضحك، نضحك كثيرًا ولأقل سبب.. تدرجنا بالفعل إلى لعبة الضحك، ووصلنا إلى الاستحياء والخجل.. كنت أنصرف إلى السطح، أتعمد أن أرسم على ورق المربعات قلوبًا تخترقها سهام.. تقبل كراسة الرسم هدية ثمينة مني، تخفيها تحت حزامها وتنزل بها من السطح. أبقى وحدي مخدرًا في عالم أطياف وألوان ومشاعر..

«يهزني صوت الحاج مهدي قويًا: أنت تضيع وقتك. تترك الدرس وتلعب. أقفز مفزعًا، أحتمي بالجدران، مقلصًا نحو الأرض من هيكلي المتواضع. تستمر لعبه الرسم والدرس والخجل، يتخللها صوت أمي هامسًا إلي: «بركة من الطلوع للسطح. البنت كبرت: هي امرأة وأنت رجل»

«..رجل..امرأة..لهجة غريبة، لغة عارية جدًا، لغة لا تحتمل رسمًا ولا ضحكًا..لا أحمد ولا فطومة..لغة لا تفهم ولا هي قابلة للفهم.

«لا يطول الأمر، أبي يشرح هذه اللغة بوضوح بعد فترة وجيزة من ذلك. يتزوجها! نعم، فطومة يتزوجها الحاج مهدي!»(ص٢٣-٢٤)

سنتجاوز المشاهد المؤثرة لمقاومة زهروية لهذا الزواج، ورد الحاج مهدي بركلها وصفعها وضربها أمام أبنائها الثلاثة. فالمأتم يمتد إلى كل الأقارب، والأدهى أن فطومة أقامت في غرفة علوية في الدار ذاتها، فكان الحاج مهدي يدخل صامتًا ليرى زهروية عابسة بكامل زينتها «فلا يستجيب غالبًا إلا بأن يضع إحدى القفتين لنا، ويصعد بالأخرى إلى الدار الثانية مرددًا: إن كيدهن عظيم» (ص٢٧).

على أن الحاج مهدي يضيق ذرعًا بهذا الجوار فيكتري شقة فوق حانوته ويرحل تاركًا الحرية لأبنائه بعد أن أخرج ابنه محمدًا الأكبر من المدرسة ووضعه عند نجار. ما لبث أحمد أن نال الشهادة الابتدائية، فذهب مع بعض أصدقائه إلى ماخور حيث دخل مع إحداهن إلى غرفتها: «جرتني وارتمت أمامي على السرير. غشيتني الرعشة. تداخلت الأشياء.. بدأت ضجة تعلو في الخارج.. فتح الباب على مصراعيه يملؤه كتفان ضخمان مزرران ووجه مجهم منذر..» إنها الشرطة تداهمهم وتعتقلهم وتضربهم ثم تطردهم. المهم هو الكابوس الذي أعقب الحادثة: فقد رأى نفسه يجري فيما يطارده حذاء يستطيل ويستطيل.. «أشعر بسن رأسه المدبب يقترب من عمودي الفقري.. يخرقني من الظهر إلى البطن، ويرفعني مبقورًا إلى السماء» (ص٣٢) وسبب هذا الكابوس ما توعد به رجال الشرطة أحمد ورفاقه من عذاب شديد: «سيرمى بنا للمجرمين المحرومين من النساء.. يقعدوننا على أعناق زجاجات فارغة مطلية بالصابون، ونشرب البول، تغطس فيه رؤوسنا إلى الاختناق» (ص٣١). وأخيرًا تتثبت إلى الأبد، مع قرع

الباب والضجة والازدحام، صورة السلطة العسكرية. «يدا شرطي تشدان يدي أخيرًا إلى الوراء.. يتقدم الخطو الثقيل نحوي متأنيًا..صفرة في زرقة سماء عالية زرقاء تلمع بالنجوم الذهبية تملأ عيني. والخطو الثقيل المتوعد يملأ السمع. فوهة فاغرة..قعر مظلم وشبح..عاصفة قاسية هوجاء يشتعل لها خدي: صفعة في لمح البرق..السماء الزرقاء تلمع نجومها ببريق خاطف وتعيد..نزّ بولي وأحسست به خيطًا ساخنًا ينساب إلى أسفل القدمين.»(ص٣٢)

هذه الصورة ستعاود أحمد كلما خلا بامرأة فتصيبه بالعنه والذعر، أو كلما جابه السلطة وجهًا لوجه، مما سوف يحدد مصيره.

بعد سنتين يدخل الحاج مهدي على أولاده فيأمر ابنه أحمد بأخذ ملابسه ويذهب به إلى داره الأخرى حيث يلتقي مجددًا بفطومة، امرأة أبيه:

«لا أصدق. مذهولاً وقفت. مأخوذًا. لا يمكن أن تكون قد انقلبت إلى هذه الحال! أية روعة. أي جلال! طول وتفتح وامتلاء لا نظير له.» (ص٤٠)

هذا هو رد الفعل الأول لدى أحمد ابن السادسة عشرة. ولكن، هل يمكن لمشاعره القديمة أن تزول؟

«بدأت أتحسس مشاعري القديمة خفية..لم أعثر عليها ولكني لم أعثر على فراغ. لعل الجرح القديم بقدر ما كان قديمًا عميقًا وسريعًا بقدر ما التأم، خفيت معالمه.. وإذا كنت الآن مرتاحًا من مشاعري القديمة فربما يرجع ذلك إلى أنني أمام امرأة أخرى. فطومتي لم يتزوجها الحاج مهدي أبدًا. هذه أروع، ليكن. هذه فتنة أشد، ليكن. لكنها ليست فطومتي»(ص٤٢).

ونفهم من كلام الحاج مهدي في هذا اللقاء الأول أنه جاء بأحمد ليؤنس فطومة. فطومة تعلن أنها وحمى وحامل. الحاج مهدي يطمئن، وأحمد يظل مواظبًا على مدرسته، لكنه متشوق إلى معرفة التطورات: «لم يظهر عليها شيء. أصبحت أتابعها دون أن تدري، أتحسسها بالعين رغمًا عني لأفاجئ بطنها منتفخًا دون جدوى (ص٤٣).

ولكن يبدو أن فطومة بدورها كانت تترصد أحمد أيضا. فقد عاد ذات يوم عصرًا من المدرسة فوجد فطومة قد أعدت الشاي، وكانت تتوحم على الزيتون المفلفل. أكلت واحدة وأطعمت واحدة لأحمد. وبعد ملامسة سريعة «بأذرع أربع التقينا.. هكذا.. بالشفاه.. غبنا لحظات، برهةً عصورًا. ثم توقف الكون كله. أتيقظ فجأة وأنتبه شاهدًا صارخًا: طرق وصراخ، طرق يعصف بالجدران والأبواب، عويل، رعد، بركان. أفقت وأنا أفتح الباب مندفعًا إلى الخارج.. هل رآني أحد؟ المقصود، هل كان طرق على الباب؟ الحاج مهدي مثلاً كان الطارق؟ ومن يكون غيره؟ ليس هناك غيره. خرجت مندفعًا تملؤني المطارق والضجيج.. أيكون الآن قد قتلها وقطعها إربًا إربًا؟ الناس الآن مزدحمون على الباب..»(ص ٤٥)

ويستمر الكابوس خلال فرار أحمد يقلب وجوه العذاب الممكنة: فلئن توهم في البداية أن الحاج مهدي قد رآه فإنه يتوهم الآن «فطومة واقفة بجلالها تشرح بعبارات واضحة للحاج مهدي وقاحة فلذة كبده أحمد معها، عليها. تروي قصة يوسف وزليخة فريدة في بابها».

يتلو ذلك صورة الحاج مهدي متأبطًا سكينة عيد الأضحى: «فجأة ينزل بحد السكين على نحر أحمد..» وتمضي الصورة تعرض كيف يحز الحاج مهدي رأس أحمد بتؤدة ودقة. وفي صورة أخرى يطلب الحاج مهدي من أحمد أن يقتل فطومة ويناوله سكين العيد. تفاصيل يقشعر لها البدن، فإذا أنجز أحمد مهمته أجهز عليه الحاج مهدي وأنتحر.

بعد أن هام أحمد على وجهه غارقًا في هواجسه يضطر إلى العودة. ينظر حول البيت: «لا تجمع في الخارج. الضجة داخل رأسي والمأساة داخل الدار. الحاج مهدي لا يتوعدني ولا ينتظرني بسكينة العيد ولم يقتل فطومة، بل قتل نفسه» (ص٤٦)

يتسلل أحمد إلى الدار فيرى فطومة. كان رد فعله: «كيف..بماذا قتلت الحاج مهدي وكان المنتظر أن يقتلها هو؟». أما فطومة فتبادر أحمد: «أسمع. كن

عاقلا. أسمع أيها الأحمق. ستخرب علينا الدنيا إذا لم تتعقل.. أمسك كتابك واشتغل كعادتك. لا تخرب الدار علي وعليك وعلى والدك؟ أتسمع؟ أسمع». لكن أحمد ما يكاد يذهب عنه الروع حتى يحس بمجيء والده. كانت فطومة تحدث الوالد بصوت خافت يعيد إلى أحمد وساوسه:

«كيف لم أعرف أنها كانت تحت رحمتي عندما كنت خارج الدار. كان بإمكاني أن أتوجه إليه في الحانوت وأخبره فيكون لي السبق..القياد بيدها هي الآن، تخبره بما تشاء بالصورة التي تشاء، وتكون سباقة وشريفة ويوسفة قديسة»(ص٤٨)

كان الحاج مهدي خالي الذهن من وساوس ابنه، وكان السماط ممدودًا فدعا ابنه وزوجته إلى الطعام، إلا أن فطومة تستطيع الامتناع عن الطعام متعللة بالوحم، أما أحمد فقد جلس يرتعد من أبيه، ووضع الطعام في فمه فلم يستطع بلعه، شهق وهو يغص، قدم أبوه إليه الماء فشرق به أحمد وقاء ما في جوفه، ثم غاب عن الوعي. خلال غيبوبة أحمد يعتريه كابوس يشهد فيه نفسه غارقًا في نهر «من حميم البراكين» فيما يكون والداه في حديقة غناء، ينظران إليه ولا ينقذانه. يختنق أحمد ويعلو نشيجه، لكنه يسمع فطومة تشرح للحاج مهدي أن «الصبي اشتاق إلى أمه». ولا يهدأ نحيب أحمد إلا حين يسمع أباه قائلاً له: «قم. أجمع حوائجك»، ثم يعيده إلى أمه.

2

نتوقف عند هذا الحد من استعراض الرواية لنشير إلى أن نصها ليس مؤلفًا من الأحداث والكوابيس فقط، وإنما تتداخل معهما على نحو غريب حكاية شعبية عن أرض في ديار العجم تسمى «كغاشي» «ومعناها بالعربي التربة المالحة أو بلاد الملح أو ما شابة ذلك، وكان على رأسها إذ ذاك عظيم يقال له شهراموش، عرف بالقوة والبأس والشدة في الحرب والنزال» (ص ٣٣). كان هذا البلد منذ عشر سنوات في حالة حرب مع بلاد التراجان الطامعين في السيطرة على موارد الملح في كغاشي. يفتتح المشهد وجيش كغاشي على وشك الفرار لولا أن شهراموش يقذف بنفسه بين جيوش الأعداء فيمزقهم إربًا إربًا ويتبعه جيشه في هجوم انتحاري يحقق له التوازن. وفي اليوم التالي تجري مبارزة مهولة بين شهراموش وعظيم التراجان، انتهت بانتصار شهراموش عندما يتمكن من خصمه بضربة قاضية يشطره فيها نصفين. حين يحل الليل يحدث زلزال يبصر بعده الجنود زعيمهم شهراموش «على صهوة جواده، فوق قمة جبل لم يكن لهم به عهد من قبل في مكانهم، تفصله عنهم هوة سحيقة». ويقال لهم بأن زعيمهم أمضى ليله يحارب الأبالسة الذين جاءوا ليأخذوا بثأر التراجان.

ما معنى هذا المشهد، أولاً، وثانيًا: ما علاقة الحكاية ببنية الرواية؟ لعل مكان الحكاية يوضح معناها: فهذا المشهد الأول يتقاطع مع السرد الروائي إثر حادثة الماخور. فبعد أن أطلقت الشرطة سراح أحمد ركبه الكابوس الذي رأى فيه شبحًا يلاحقه «وسيفًا يخرقني من الظهر إلى البطن، ويرفعني مبقورًا إلى السماء»(ص٣٢). مباشرة بعد الكابوس ترد الحكاية الشعبية بادئة بمشهد المبارزة: في الحالتين نجد بطشًا من منتصر بمهزوم. وعلى ضوء الانشطار العقلي الذي يعانيه أحمد بين وعيه للحوادث والكوابيس التي تتردد في لا وعيه، نرجح أن يكون مشهد الانشطار في المبارزة رمزًا على قدرة السلطة (الأبوية والحكومية) على شطر شخصية الابن إلى نصفين، أحدهما خائف والآخر متهور. أما مشهد الزلزال وانعزال شهراموش عن جنوده فيرمز إلى تفرد السلطة وانفصالها عن أتباعها في الأسرة أو في المجتمع.

المرة الثانية التي ترد فيها الحكاية تأتي قبل أن يغادر أحمد بيت أبيه ويعود إلى بيت أمه. إذ يظهر الراوي من جديد ويقدم لنا بنية الدولة في كغاشي حيث تقوم على أساسين: سلطة القصر الغاشمة التي يمثلها شهراموش وبطانته، ومواطنون أبرياء يتم خطفهم بتهم ملفقة ليحكم عليهم أن يقضوا بقية

حياتهم في مناجم الملح حيث الجوع والعمل الشاق والمرض والموت. بل إن الطغيان امتد إلى الوحوش المفترسة التي تم ترويضها حتى صارت تتقدم وتركع أمام سرير شهراموش. وإذن فقد تم ترويض الوحوش في بلاد الملح، مثلما روض الحاج مهدي أبناءه وكما روضت الحكومة مواطنيها.

الطريف أن الحكاية تنقطع لنطلع على كابوس رأى فيه أحمد أباه وأمه في حديقة دانية القطوف. يجري أمامها جدول ماء لجيني يجرف في تياره أحمد ويتحول ماؤه كتلة حامية سائلة من حميم البراكين يكتم أنفاس أحمد بروائحه الكريهة: «يمر أمام العريش الظليل بمجلس زهروية والحاج مهدي، لا يتأثران بشيء من ذلك. منعمان يأكلان ويشربان من قطوفهما، يتحدثان ويضحكان من بهجتهما.. هنيئًا مريئًا، أناديهما وأنا على مقربة شبرين منهما، يسوقني تيار الحميم المتأني فلا يسمعان، لا يريان ولا يسمعان، كأنهما حاجز سميك شفاف ومعتم يحجبهما، ويحجبني عنهما. أستغيث وأناديهما دون جدوى، يبتعد بي التيار البطيء..أختنق في أعماقه دون أن أموت أو أحيا»(ص٥٥)

وبعد هذا الكابوس يعلو نحيب أحمد ونشيجه فيما هو يتقلب في فراشه بين النوم واليقظة، فيدخل عليه الحاج مهدي تتبعه فطومة شارحة له أن أحمد اشتاق إلى أمه وإخوته فيذهب به إلى بيت أمه.

ولكن صورة الأبوين في حديقة تجري من تحتها الأنهار وبينهما وبين ابنهما الضال حاجز، هي صورة ذات أساس قرآني. لكنني سوف أختار من بين صور الجنة والنار المتقابلة، الصورة التي وردت في سورة الأعراف، لأن فيها ذكرًا للحاجز وذكرًا للنسيان أو التجاهل الذي يبديه أصحاب النار:

﴿ونادى أصحابُ الجنة أصحابَ النار أن قد وجدنا ما وعدنا ربنا حقًا فهل وجدتم ما وعد ربكم حقًا قالوا نعم. فأذّن مؤذن بينهم أنْ لعنةُ الله على الظالمين، الذين يصدون عن سبيل الله ويبغونها عوجًا وهم بالآخرة كافرون. وبينهما حجاب، وعلى الأعراف رجال يعرفون كلاً بسيماهم (..) ونادى أصحاب النار أصحاب الجنة أن أفيضوا علينا من الماء أو مما رزقكم الله قالوا إن الله حرمهما على الكافرين، الذين اتخذوا دينهم لهوًا ولعبًا وغرتهم الحياة الدنيا: فاليوم ننساهم كما نسُوا لقاء يومهم هذا وما كانوا بآياتنا يجحدون﴾ (الأعراف: ٤٤-٥١)

وإذن فقد كان كابوس أحمد مستوحى من خوفه من عذاب النار: فالحاج مهدي وزهروية سيدخلان الجنة، وسوف يغرق أحمد في حميم النار «أناديهما وأنا على مقربة شبرين منهما، يسوقني تيار الحميم المتأني، فلا يسمعان، لا يريان ولا يسمعان، كأنما حاجز سميك شفاف ومعتم يحجبهما، ويحجبني عنهما. أستغيث وأناديهما دون جدوى..»

هذا الكابوس يدل على أن كغاشي هي أرض الملح، هي أرض اليباب واللاجدوى، أرض الجهد الضائع والقمع والعذاب في السجون والعمل بالسخرة في المالح حتى الممات، مع الأمراض والشقاء والآلام دون أية فرص في الخلاص أو الإفلات من العذاب. فهذه الأرض تتماهى مع جهنم من جهة، ومن جهة أخرى فإن نظامها الاجتماعي يتماهى مع النظام البطرياركي للمجتمع العربي - الإسلامي، كما أن سلطات شهراموش هي سلطات الحاج مهدي ذاتها. والحاج مهدي يتماهى مع شهراموش عن طريق تماهيه مع النظام وتنفذه.

ففي ذات يوم يسرق أحمد مسدسًا وقع من شرطي وسط مظاهرة طلابية، ثم يخاف فيسلمه لأبيه زاعمًا أنه وجد المسدس في الأرض. فيعيد الحاج مهدي المسدس إلى الشرطة زاعمًا للضابط أنه وجده في حذائه حين خرج من المسجد بعد أن لجأ إليه الطلاب.

«يشكر الضابط الرجل على أريحيته وتعاونه .. يطلب منه أن يفتح عينيه ويأتيه بأخبار التلاميذ ..

«.. بالفعل، يفتح الحاج مهدي عينيه جيدًا، ويفلح إلى حد ما.. ويغيب كثير من التلاميذ للاستنطاق أمام الشرطة»(٢٢٨-٢٣٠).

الحاج مهدي يتماهى مع النظام ويجسده. ليس

هذا فقط، بل أن أخاه «العم بوشعيب» شرطي كان يوجه ركلاته وصفعاته إلى أحمد كلما التقى به في الشارع (ص٢٠و٢٢٨)

وأخيرًا فإن أحمد منذ وعى كان يماهي أباه مع كل صور الخوارق والجبروت والبطش. فقد كان أحمد ضئيل الحجم بالغ الضآلة، لكونه ولد في الشهر السابع وورث فوق ذلك ضآلة حجم أمه زهروية. فكانت كل ضخامة الحجم تروعه، خاصة إذا أضيف إليها سلطة مطلقة وبطش لا يرحم، كما هي الحال مع الحاج مهدي.

يروي أحمد انطباعاته عن أبيه حين كان في الرابعة أو الخامسة من عمره: «..إذ بقدر ما كنت أميل إلى الالتصاق بالأرض متداخلاً بعض في بعض طولاً وعرضًا كأني أخشى شح المكان، كان الحاج مهدي، ما شاء الله، قامة وسمكًا وصوتًا. كنت أصغر إخوتي، كلنا ضعاف، لكنني كنت نموذجيًا في ذلك. وعندما كنت أسمع حكايات العفاريت، كنت أتصورها على عظمة الحاج مهدي، مضخمة أكثر بعض الشيء مع مميزات النار المتطايرة من المنخرين والعينين، والقدرة على كلمة كن فيكون، وما شابه ذلك.»(ص١٢)

يضاف إلى ذلك أن في مخيلة أحمد قدرة على محو الفوارق وتلبيس الأشكال بعضها ببعض. يقول في أحد الكوابيس: «فجأة تلتفت صوبي زهروية بوجه فطومة، تنظر إلي مقطبة معبسة عن هذا التجسس، تشير إلى الحاج مهدي، يقطب وتتقد عيناه شررًا، يظهر قرناه الملتويان المدببان، ويحبو نحوي منذرًا تتبعه فطومة وزهروية التي انضمت إليها مؤخرًا بقرنين ملونين»(ص٢٥)

بناء على ذلك، يكون شهراموش نسخة متمثلة عن أحد تماهيات السلطة مع الحاج مهدي. وتكون الحكاية الشعبية –التي ربما سمعها أحمد في صغره وعلقت بذهنه– تعبيرًا عن اللاوعي الجمعي الهاجع في ذهن أحمد مثلما أن الكوابيس تعبير عن اللاوعي الفردي. أي كما أن الكوابيس تشرح وتعمق الحوادث الفردية التي يعيشها أحمد فتعكسها مضخمة بالمعاناة، فكذلك تعطي الحكاية الشعبية لتلك الحوادث أبعادها السياسية بالمعنى الواسع لكلمة سياسة، والذي يفيد تدبير أمور المجتمع في جوانبها الاقتصادية والأمنية والثقافية والتربوية والتنظيمية ..الخ. ففي عمق الوعي الاجتماعي ثمة أسطورة تحدد أصل الأشياء ولحمة المجتمع وتحمل الحلم الإنساني الكبير بحياة أفضل يسودها العدل والمساواة والمحبة بدل الطغيان والاستغلال والبطش.

وهكذا نجد أنفسنا من الناحية البنائية أمام رواية تتألف من ثلاثة طوابق ينبثق أحدها عن الآخر انبثاقًا عضويًا مثلما الغصن عن جذع الشجرة، ويكمل أحدهما الآخر فيضيئه ويفسره ويغنيه بحيث يكون كل فرع قائمًا بذاته وفي نفس الوقت معتمدًا على الفرعين الآخرين. وهذه هي أقصى الغاية في أي بناء عضوي.

بناء على ذلك، نكون أمام ثلاثة مستويات للسرد تتكلم بثلاثة أصوات: مستوى السرد الذاتي الذي يقدمه أحمد بصوته على أنه سيرته الخارجية، ومستوى السرد اللاواعي الذي يحول الحوادث الفردية المؤثرة إلى حوادث أساسية متكررة (motifs) ويعيدها مضخمة عبر الكوابيس بصوت اللاوعي الفردي، ومستوى الحكاية الشعبية التي تحيل الشخصيات والمواقف إلى نماذج بدئية يقدمها صوت اللاوعي الجمعي.

3

تقوم الرواية بأشخاصها وحوادثها على نماذج بدئية معروفة في الحياة العربية المسلمة، بل وفي الحياة البشرية عامة. فالأب وشهراموش والعم بوشعيب البوليسي وبقية رموز السلطة من ضباط وشرطة يشكلون نموذجًا بدئيًا واحدًا للسلطة البطرياركية المطلقة. والأم زهروية هي الأم المضحية بذاتها في سبيل الجميع: الأولاد الثلاثة والزوج مهما فعل. أما فطومة فهي الزوجة الغاوية التي تغرم بشاب أصغر منها ومن زوجها: هذا النموذج يطالعنا في الأدب في حوالي منتصف الألف الثالثة قبل الميلاد في قصة

الأخوين الفرعونية، حيث تحاول زوجة الأخ الأكبر إغراء أخيه الأصغر ثم تشي به وتتهمه لأنه رفض الانصياع لرغبتها. وفي حوالي منتصف الألف الثانية تظهر قصة زليخا ويوسف. فهذا النموذج البدئي يحتاج إلى حياة مدنيه وأسرية مستقرة وبطرياركية حيث يتعايش أفراد الأسرة الأبوية الكبيرة كلهم تحت سقف واحد.

لكن المرأة في كل الأحوال تفشل لأنها تبادئ الشاب بالهجوم ولا تترك للإغراء الجسدي والانفعال العاطفي أن يتسربا بهدوء وخفية نفس الشاب فيندفع وراء هواه، ويجد في وصالها تحقيقًا لذاته ولرجولته وليس سلبًا لهما.

على أن في نموذج فطومة لوينات عربية تجعلها تختلف عن سالفتيها. فهي ابنه الجيران وصديقة النشأة الأولى، مما يضعها –في هذا الجانب تحديدًا– في تراث الحب العذري وكل تلك القصص عن حب ابنه الجيران منذ الطفولة. وقد ظل أحمد وفيًا للصورة الأولى الطفولية إلى درجة أنه حسم الأمر الأول وهلة في اللقاء الأول: «وإذا كنت الآن مرتاحًا من مشاعري القديمة فربما يرجع ذلك إلى أنني أمام امرأة أخرى: فطومتي لم يتزوجها الحاج مهدي أبدًا» (ص٤٢). إن العاشق منذ الطفولة، يرفض أن يكبر أو تكبر حبيبته. هناك تثبيت (fixation)عند الصورة الأولى:

تعلقت ليلى وهي ذات ذؤابة

ولم يبدُ للأتراب من ثديها حجمُ

صغيرين، نرعى البَهْم: ياليت أننا

إلى الآن لم نكبر ولم تكبر البَهْمُ

إن العاشق العذري يجدف ضد الزمان. لكن المرأة الغاوية تلقي بنفسها في نهر الزمان وتستسلم للجريان flux. فقد أقنعت الحاج مهدي بجلب أحمد ليؤنس وحدتها، وحين جاء أحمد زعمت أنها حامل وتصنعت أعراض الوحم تحوطًا من أن تحمل من أحمد إذا استجاب لها، فلما تمنع أحمد هربت من الدار بدعوى أنها ذاهبة إلى الحمام. وقد خرجت فلم تعد. عبثًا بحث عنها الحاج مهدي يومين متواليين في الحمامات ومراكز الشرطة والمستشفيات، وبعدهما عاد إلى بيته القديم وزوجته القديمة. عاد ليسجن نفسه في البيت ثم ليصاب بالفالج فيقع عبؤه وعبء الأسرة على أولاده بالتدريج: محمد ثم عبدالله ثم أحمد. فيتحمل محمد قرابة سنتين ثم يفر إلى أوربا. خلالها يكون عبدالله قد بدأ يعمل، وأخيرًا ينال أحمد البكالوريا ويتوظف ويتابع دراسة مسائية في مادة الرسم الميكانيكي. أما زهروية فكانت تقبض رواتب أبنائها وتنفقها على العلاج والسحر لكي يشفى الحاج مهدي، بعد أن تسلمت كل سلطاته، ثم جلبت ابنه أختها عائشة لتعاونها وبعد قليل تعقد قرانها على أحمد فيتزوج بها في غرفته التي يسكنها في البيت، لكن هذا الوضع خلق له مشكلة.

فقد كانت سعلة الحاج مهدي تصل إلى أحمد من الغرفة المجاورة: «حضوره القوي في نفسي يشتت كل شيء في آخر لحظة، يعود به إلى الصفر. لم تعد سعلتة وحدها تضج في سمعي، بل حركاته القديمة والجديدة، كيانه الضخم وعنفوان القوة بالأمس يشير ويأمر، وهيكله المتهالك اليوم يسعل ويحمحم..» (ص٩٣)

بعد أيام وأسابيع من المحاولات الفاشلة وتدخلات الأم والسحرة والتعاويذ، جاءت زهروية تشجع أبنها بالمثل الأعلى، وتقول: «أبوك في ليلتنا كان راجل»..ويلها وويل الحاج مهدي مني. لماذا ذكرته في هذه اللحظة بالذات؟ لتؤكد حضوره وتشجعني بالخوف منه كأنها لا تعرف أن حضوره المستمر هو عذابي..تركت الحاج مهدي يملؤني بحضوره القوي كما يشاء ويدخل بها بدلاً مني إذا أراد أن يريحني»..مشكلتي في جميع الأحوال كانت مع نفسي: كيف أمنع حضوره عني، دخوله معي في الفراش بيني وبين عروسي»(ص٩٤–٩٥)

الحقيقة أن شخصية الحاج مهدي ليست وحدها سبب عنة ابنه أحمد. فكل ما يتصل بتجاربه الجنسية –على ضآلتها– كان مثبطًا، سواء في ذلك تجربته في الماخور حين كان في الثالثة عشرة أو مع فطومة في السادسة عشرة. صحيح أن سلطة قاهرة تدخلت في

الحالتين، لكن صورة المرأة في الحالتين كانت مهزوزة مشوشة. ثم جاء السحر وتدخل الأم والحماة والجيران، وأخيرًا مقارنة عنته بفحولة أبيه (ما شاء الله)، فزاد الأمور ضغثًا على إبالة.

على أن عامل الزمن يفعل فعله في تهدئة الوساوس، وخلق الألفة مع الصبية الوديعة التي تتعايش معه بسكينة وصبر. فلا نعرف إلا أن عائشة حامل سرعان ما أنجبت مولودًا ذكرًا سماه الحاج مهدي على اسمه، كما يسمي الابن الثاني محمدًا. وبعد وفاة الحاج مهدي تنجب عائشة.بنتًا تسميها زهروية فاطمة. خلال ذلك يصعد أحمد سلم النجاح بسرعة: يكمل ثلاثة شهادات في الرسم الميكانيكي ويحصل على ترقيات في الشركة تمكنه من الانتقال إلى شقة جديدة، ومن رؤية عائشة بنظرة جديدة:

«أصبحت عائشة أكثر مرحًا في شقتنا الجديدة. عجيب كأنها خلقت من جديد. وأظهرت أنها امرأة بالفعل وربة بيت قادرة.. فترتيبها للمائدة وحرصها على العناية بمظهري، وعنايتها بنفسها شيء لافت للنظر. أظهرت كفاءتها في تسيير شؤون المنزل وتدبير المصاريف..

«..الآن نقضي وقتًا كبيرًا في التحدث عن شؤون الأولاد وشؤوننا أيضًا..

«..تساءلت مرارًا إن كنت أستحق الانتساب إلى الحاج مهدي، لا في معاملتي لأطفالي فحسب، لكن أيضًا في معاملتي لعائشة: دخلي كله بين يديها تعالج به أمورها كما تشاء..»(١١١-١١٢)

غير أن طبيعة الحياة لا تستقر على حال فهي لا تعرف الثبات على وضع واحد والاستمرار فيه. كما أن ضعف طبيعة أحمد تجعل بنيته النفسية قابلة للاختراق. لقد ارتقت حياته فزادت المغريات من حوله. وهاهم بعض زملائه يغرونه بالتحايل على أموال الشركة، لكنه قاومهم بإصرار. أما إغراء زميلته رجاء فكان أصعب مقاومة. إذ أن أحمد ينساق معها في الأحاديث والرحلات والجلوس في المقاهي إلى حد الإدمان. لم تكن رجاء امرأة ذات طبيعة شريرة، بل كانت امرأة طبيعية حنونًا متفهمة وتريد نصيبها من الحياة. وهذا ما يجعلها متفتحة لكل احتمالات العلاقة: الصداقة، الجنس، الزواج. ولأول مرة يجد أحمد نفسه في موقع القرار والمسؤولية: عليه أن يقرر - عنه وعنها- نوع العلاقة بينهما. لكنه يقف حائرًا في مفترق الطرق، وبازدياد التوتر تعود إليه الكوابيس:

«المكان يوحي بأنه محكمة وإدارة مألوفة. على منبر كالبار تصطف عدة برتقالات تمثل رؤوس القضاة. يدان قويتان تمسكانني من الخلف. رجاء منفوشة الشعر، منثورة الأطراف، اختلطت في وجهها الأصباغ، تنهض لاعنة تسب وتشتم وتشير نحوي بأصبع العداء: اعتديت عليها بلا سبب، انتهكت حرمتها، هتكت عرضها بوحشية. تتقدم نحوي وأنا عاري الوجه ممسوك من الوراء.. قدم بحذاء لماع أسود، وكتفان تلمع عليهما أزرار صفراء في بقعة زرقاء..وتتقد نجوم أمام ناظري بفعل صفعتين مفاجئتين مترادفتين، وأنز بولاً.

أفقت. وجدت فراشي مبللاً بالفعل. لم أنكر أمري على عائشة، ولم يعترني أي خجل من تبلل الفراش..»(ص١٨٥)

هذه الكوابيس تعبير عن صراع بين نفسه التقليدية القديمة وشخصيته الجديدة التي اكتسبها خلال الدراسة والعمل وحياته الهانئة مع عائشة وأولاده.

ولما كان أحمد قد تعود أن يعتمد على مرور الزمان عاملاً يساعد في حل مشكلاته، فقد طلب إجازة مرضية ثم سعى إلى إطالتها وتطويلها، منعزلاً عن العالم، غارقًا في تحليل نفسه، أسيرًا لإحساس بالذنب يحطم بقية مقاومة في ذاته:

«ما الجناية؟ ما الجريمة؟ هل هي الفعل المادي بالضرورة؟ يجب أن يتسع القانون -وهو حتمًا متسع- ليدرج الإساءات والنوايا الخبيثة في أحكام الجرائم. لماذا اعترضت طريق رجاء أنبش دفين حاضرها وماضيها، وأعمّق فيه الجراح والآلام؟ قبل ذلك، اعترضت طريق فطومة بنفس الصورة، فقضيت على هنائها أولاً، ثم على وجودها وجنينها، وعلى الحاج

مهدي الذي مازال يردد في الحلم أن الله يرضى علي..لن أعترف لأنني يجب أن أبقى معذبًا بذنوبي..إذا قبضوا علي فسأؤدي ثمن الماضي والمستقبل..فهمت: خوفي إذن من الخروج ومن رموز الشرطة والحبس، هو إذن خوف ممن يعوقني عن أداء الثمن»(ص١٩٠)

قالت زهروية، ببصيرة الأم والزوجة، إن مصير أحمد سيكون مصير الحاج مهدي. الفارق بين الاثنين أن الحاج مهدي اعتكف في منزله لان كبرياءه لم تحتمل: «أصبحت فضيحة، وأصبحت أيضًا سخرية وتنكيتًا وجرحًا مقيمًا: أن تهجره زوجته الفتية، فمع من ولماذا وكيف؟ أسئلة لابد أنها دارت وتدور على الألسنة، وكل جواب تشفٍّ جديد يشيع النتانة»(ص٦٧)

وأما اعتكاف أحمد فكان مراجعة للذات في وقفة قد تطول أو تقصر لكنها في النهاية تحدد هوية صاحبها، فإما نكوص إلى طريق الحاج مهدي، من زواج وتسلط..الخ، وأما تثبيت للشخصية الحديثة المكتسبة. وكل ولادة تحتاج إلى معاناة، كما أن كل مخاض عذاب.

في غمرة هذا المخاض الصعب يتلقى أحمد «رسالة مما وراء البحر، وتذكره سفر بالطائرة من أخي محمد يدعوني إلى رحلة للخارج أتنفس فيها هواء جديدًا. يحدثني عن الحرية والانطلاق.. يراهن على أنني أشفى بمجرد أن تطأ قدمي أرض الحرية»(ص١٩٠). يماطل أحمد طويلاً، ثم لا يجد بدًا من تلبية الدعوة بالرحيل فيذهب لتهيئة جواز السفر..

4

كان شهراموش مع أركان مملكته يبحثون عن طريقة لزيادة عدد المساجين لزيادة الإنتاج في مناجم الملح. وقد لخص شهراموش المشكلة «في أنها ضرورة العثور على كيفية نقبض بها على أكبر عدد ممكن من القادرين على العمل، بتهمة الإجرام، دون أن يثير ذلك ريبة أوشكًا.. مع اعتبار ضرورة استمرار العمل في المزارع، وخدمة الأرض في حدها الأدنى على الأقل، حتى لا تسود مجاعة مطلقة»(ص٦٢)

وكان في كفاشي حكيم يسمى روزباه يعيش منعزلاً في دغل في السفوح الغربية لجبال الملح.

«قال الراوي: كان الحكيم روزباه قد اهتدى بعد التفكير الطويل إلى أن قضية العدل والسلطة في كفاشي يجب أن تعالج من جذورها. وفكر بأن سطوة شهراموش وجبروته هما ليس العائق الوحيد أمام العدل، فحتى لو اختفى بكيفية ما عن الحكم، فإن تربة كفاشي لن تسمح بأن يتولى الحكم إلا مثله أو أسوأ منه. ومن هنا كان للحكيم روزباه خطة هادئة طويلة النفس لتصحيح أوضاع الإنسانية في بلده أولاً، ثم في باقي المعمورة..»(ص٧٤).

وقد تمثلت خطة الحكيم روزباه في أنه أتى بأجمل وأظرف فتاة في كفاشي فهذبها وعلمها الفلسفة وكل العلوم ثم دفع بها إلى قصر شهراموش حيث ناظرت العلماء والسياسيين وتفوقت عليهم جميعهم في كل الفنون والعلوم والحكمة.

قال الراوي فوقعت الأميرة بيروز من نفس شهراموش موقعًا حسنًا مع أنه كان ينفر من النساء ويسلي نفسه بمشهد اقتتال الوحوش. والسبب في ذلك أن والد شهراموش كان ضابطًا يعيش في حب وسعادة مع زوجته الجميلة. غير أن شهراموش حين كان في السادسة من عمره «أفاق مذعورًا من نومه ذات يوم على أصوات مزعجة. وأفاق ليرى والده بلباسه الرسمي شاهرًا سيفًا مضرجًا بدماء شبحين عاريين أحدهما كان رجلاً لا يعرفه، والثاني كان أمه. واختفى الأب دون أن يضمد سيفه الدامي.. اختفى وغاب إلى الأبد»(ص١٣٢). ومع ذلك فقد صبر شهراموش على بيروز حتى أظهرت كل ما لديها من كياسة وفصاحة وظرف، فأمر بتخصيص جناح لها في قصره. وقد استغلت بيروز قربها من شهراموش «فتدرجت به إلى حب الفنون.. وشغف بأخبار التاريخ.. ومواقع

الأفلاك.. وعلم البحار وتقسيم الكون»(ص١٣٦). ولم يطل به الأمر حتى تزوجها وصارت مجالسه مجالس أنس وطرب، كما أنه بدأ يهتم بنشر الآداب والفنون وتعليمها للناشئة، كما أقر اقتراح روزباه بأن يبذل مروض الوحوش جهده وأقصى ما عنده من صنعة ليجعل «الحيوانات المتعادية أصلاً، تتحاب وتتعايش: الذئب بجانب الحمل، والأسد بجانب الثور» عوضًا عن مشاهد الافتراس وسفك الدماء. وما لبثت الأميرة بيروز أن أنجبت طفلاً أطلق عليه اسم «كابدهير، بما يؤول معناه إلى بدر زمانه»، فتولى الحكيم روزباه تنشئته بأن ضم إليه مائة ممن ولدوا معه في نفس اليوم من مختلف طبقات الشعب ووضع لهم برامج تبدأ من الألعاب الجماعية والخروج إلى الطبيعة وتربية الحيوانات إلى التمرين على الموسيقى والغناء وحفظ الأشعار. وألغى من تكوينهم تاريخ الحروب والتنافس الاقتصادي (ص١٥٦). ولم يكن في حياة أمراء المائة فاصل بين قراءة وصناعة وزراعة.

قال الراوي: كان طموح الحكيم روزباه يرمي إلى إنقاذ كغاشي من كغاشي نفسها. ولم يكن يؤمن بجدوى الجيوش..ولكن كان يهمه أن ينتصر على النفوس البشرية(ص١٥٤).

قال الراوي: كان الحكيم روزباه على علم بتضايق أصحاب المناصب والمصالح، وببعض ما يدبرون. ولكنه كان على علم ويقين من أنهم يجدون أساسًا واقعيًا يبنون عليه تحليلاتهم المغرضة من نقص في إنتاج الملح، ومن أخطار خارجية.(ص١٥٨)

وفي إحدى الجلسات يطرح قائد الجيش تقارير عن استعداد عدد من الدول لغزو كغاشي بسبب نقص إنتاج الملح. ويقول صاحب الملح، شيهور، إن إعادة إنتاج الملح «يتطلب تزويد المناجم بمئات الآلاف من العمال بعد أن أوشكت تفرغ. ومن يدري فقد تكون هذه الإجراءات كافية لوقايتنا من خوض الحرب، إذا عرف الأعداء أننا عدنا كما كنا لإنتاج الملح، وعدنا أيضًا إلى قوانيننا القديمة التي كانت مصدر قوتنا..»(ص١٦٧)

وإزاء هذا الفخر من الإصلاحات التي أدخلها الحكيم روزباه، لم يجد هذا الحكيم سوى تقديم حل مخالف: «نكوّن وفودًا إلى من يستعدون لغزونا..وتكون المهمة تطمينهم أولا، وطلب العمال منهم.. فعمالهم سيعملون عندنا بأجر، بحرية مثل من يرضون بذلك من عمالنا، فيرتفع الإنتاج دون أن نفرض العمل في المناجم..»(ص١٦٩).

وعلى الرغم من نجاح سياسة الحكيم في تجنب العدوان وزيادة الإنتاج، فقد قاد همشير، صاحب العصا، انقلابًا أدى إلى مقتل شهراموش وروزباه وبيروز، فيما نجح زاهور، مروض الوحوش، بإنقاذ بدر الزمان ورفيقته ميكاري إلى جبال كغاشي الشرقية حيث أخفاها الرعاة في الكهوف «لحنينهم لما يمثله زاهور، وتعلقهم بالذكريات الجميلة القريبة.. وأنكروا لعساكر وأعوان همشير أن يكونوا قد سمعوا أو رأوا عن غريب أو غرباء في المنطقة كلها. وتطوعوا يعدون بأنهم سيبلغون بكل طارئ جديد.

«..وظهرت كهوف عديدة لسيل المنظمين الجدد.. أوراش في العراء وداخل الكهوف لكل الصنائع. قطع الأواني المعدنية تتحول بين المطرقة والسندان إلى دروع وسيوف ورؤوس رماح ونبال.. «وكان بدر الزمان وميكاري يعرفان كثيرًا من هذه الصنائع، فكانا يشاركان فيها جميعًا..»(ص٢٤٠)

ومع مشاهد القتل والدمار والذعر والفرار التي عاناها الأمير بدر الزمان بدأت تخالط نومه الكوابيس:

«.. بحر هائج.. رؤوس، رؤوس آدمية. والأمواج المتكسرة فقدت زرقتها وبياض الزبد ليحل محلها الأحمر القاني.. أيد، مجرد عظام.. تخرج من الرؤوس، تمتد نحوه كأنها تناديه، تستغيث به.. تتبعه.. يجري ولا يقوى.. أوشكت أن تمسكه بل أمسكته بل أوشكت. وارتفعت منه صيحة أفاق لها بدر زمانه مذعورًا يتصبب عرقًا»(ص٢٣٩)

ها هي طبيعة بدر زمانه قد بدأت تتغير. فيستأذن من زاهور بأن يذهب مع رفيقته ميكاري في نزهة، فيأذن لهما زاهور، لكنه يوصيهما وصية طويلة نقتطف

منها قوله:

«لا مانع من تجولكما في الأحراش كما تشاء لكما طبيعتكما تلك، لكن لا تنسيا أبدًا ما تشاء الضرورة منكما، وتقتضيه عيون همشير التي تترصد ظهوركما.. تجولا في الأحراش والجبال والكهوف الآمنة من عيون همشير، ولكن بقلادة سيف، وحزام خنجر، وكنانة وقوس.. إذا شممتما ريح ذئب أو ثعلب أو سمعتما عواء أو زئيرًا.. فلا تردد، ولا رحمة، ولا شفقة. سددوا وأطلقوا»(ص٢٤٣).

5

هذا التحول في شهراموس من طاغية إلى قائد مستنير، لم يرافقه تحول في شخصية الحاج مهدي. وإذن فقد كف التماهي بين البطلين. النظرة المستنيرة إلى الناس والأطفال هي نظرة أحمد. وعقدة شهراموش من النساء هي عقدة أحمد، وأسلوب الرواية شبيه برواية أحمد لكوابيسه: «أفاق مذعورًا».. «أفاق ليرى والده شاهرًا سيفًا». أما دور بيروز في صقل نفسية شهراموش فشبيه بدور عائشة في صقل نفسية أحمد. وبذلك يكون شهراموش في مرحلتي الطغيان والاستنارة تركيبًا مؤمثلاً لأحمد وأبيه. وفي خلق شخصية شهراموش على هذا النحو التركيبي إبداع يعمق كلا الشخصيتين الأصليتين ويظهر ترابطهما ولو في العمق الأسطوري، مثلما يبشر ويبين أن التطور ممكن، وأن النماذج الجامدة لا مكان لها في الحياة.

وأخيرًا فإن المناهج التربوية للحكيم روزباه، من تنشئة الأطفال على الحرية والطمأنينة والرضى، ونزع القسر والتهديد والعقاب والتخويف من حياتهم –هذه المناهج انبثقت في البداية من نفس أحمد انبثاقًا غريزيًا خلال معاملته لأولاده وتنشئتهم. ثم انقلبت نظرية وعقيدة واضحة خلال تأملاته في السجن، حتى صارت محور اهتمامه وقطب حياته في سني السجن.

نعم لقد دخل أحمد السجن، ومكث فيه طويلاً. بل دخل أحمد السجن في أخطر تهمة يدخل بها السجن مواطن في العالم الثالث: «خطف رشاش من رجل آمن وتهديد موظف الجوازات ومحاولة احتلال مبنى وزارة الداخلية».

أما كيف حدث ذلك ولماذا، فبأبسط صورة ممكنة، وعنصر المفاجأة فيها يسوي بين المعقول واللامعقول.

فقد تركنا أحمد معتكفًا في بيته عليلاً من حب رجاء ومن إحساسه بالذنب. وأخيرًا يكتشف أن اعتكافه هو خوف: «خوفي من الخروج إذن ومن رموز الشرطة والحبس، هو إذن خوف ممن يعوقني عن أداء الثمن» (ص١٨٩). عند ذلك يقرر أن يقبل دعوة أخيه وأن يسافر إليه. يذهب أحمد إلى مكتب الجوازات وهو بحالة من الوهن وضعف الأعصاب، فيجد الزحام والانتظار الطويل. يقف في الصف حتى يأتي دوره ويمثل أمام موظف الجوازات، لكن هذا يأمره بأن يعود غدًا

– مستحيل!

– شغلك.

يتشاجر أحمد والموظف «اشتبكنا وتلاطمنا بعشوائية. فك حراس العصي اشتباكنا..رأيته يصلح من هيئته ويتوعد..ويأمر الحراس بالإبقاء علي ريثما تحضر (القوة)..»

هذا الجو يستدعي عودة الكابوس القديم مختلطًا بوقائع الحاضر: «أقدام الحراس الثقيلة تدق الأرض الصلدة حولي، ونحن نقترب من الباب، وقد بدت الفاركونيت قبالته مباشرة، فاغرة فاها المزدوج المصراعين، وعلى جانبيه شرطيان مسلحان.. يبدو جوفها غورًا مظلمًا، ترتسم في نهايته النائية قفا الشرطي الجالس إلى عجلة القيادة، اختلطت الأصوات والصور في إحساسي.. زِدْ لأمك.. هذي آخرتك. شبح الضابط يتقدم نحوي زرقة في صفرة وحذاء أسود لماع.. صدى صفعة وخيط بول ينز مني ورائحة عفونة.

«وملأت نظرتي الجانبية فوهة الرشاش الصغيرة،

يتأبطها حارس الباب، أحسست بمقاومة تثقل قدمي، وبيد تدفعني بعنف. زد لأمك. هذي آخرتك. من يقول أطلقوه.. يصفعني ويقول سر في حالك. من؟ وجه الحاج مهدي يواجهني موبخًا: أهذه هي أفعالك؟ تصدر عني سعلة غريبة. أخطو مدفوعًا إلى الأمام نحو الأغوار. أجانب حارس باب الخروج.. قدرة مجهولة أطارتني، طارت بي، قفزت بي، واحتضنت الرشاش»(ص٢٠٤-٢٠٥).

لقد اختطف أحمد الرشاش من الحارس في لحظة تمرد أهوج، ومن حسن الحظ أنه لم يكن يعرف كيف يستعمله فلم ينطلق الرصاص ولم يقتل أحد. إن عملية الخطف فعل رمزي يدل على ضيق أحمد بكل أنواع السلطة ورغبته في التمرد والقضاء عليها. والتمرد فعل يعاقب عليه القانون حتى لو كان بلا نتائج، وبلا تخطيط، وبلا قصد. فالمجتمع يحمي نفسه بالسلطة، والسلطة تحمي نفسها بالقانون. والقانون أعمى. ولئن كان جانب من تمرد أحمد موجهًا إلى رموز السلطة فإن الجانب الآخر منه وجودي محض، أي موجهًا إلى نفسه والحياة من حوله. لذلك يقضي فترة التحقيق والمحاكمة في مراجعة نفسه وشروط حياته في مناجاة ذاتية طويلة تفضي به إلى أعمق الأفكار:

«خلف مفهوم الشذوذ تختفي كل أشكال العصيان والتمرد. ليس التمرد طفرة في حياة الشخص أيًا كان، ولكنه تحضير مستمر مقصود أو غير مقصود، الأول خارجي والثاني داخلي.. أحيانًا يكون التحضير غير المقصود أخطر، لأنه يكون مطلقًا وعن اقتناع أهوج يتخذ شكل الحماقة.. الضغط يولد الانفجار.. الخطأ سلوك بلا نظرية»(ص٢٢٣).

«يفقد الحاج مهدي علاقته بالمرجع عندما يصبح دون كيشوت، قدوة. ويقول لك الحاج مهدي حينئذ: أنا أدري برسالتي وأعلم بقدسيتها. ومن ثم له أن يتصرف اعتمادًا على قدرته ونباهته وحده، مستقلاً عن مرجعه. أأنت نبي أو مواطن سماوات؟ أعليك إصلاح الكون؟»(ص٢٣٣).

«من يتحدث عن أبوة يتحدث عن مواطنة، ومن يتحدث عن انحراف أو شذوذ يتحدث عن خيانة..»(ص٢٣٤)

ومهما يكن من أمر التمرد فقد سار بأحمد في الطريق الصحيح: طريق الشفاء من الخوف من السلطة ومجابهتها أو مجابهته. أما السجن فما دام للتفكير -على طريقة دوستويفسكي- فهو مطهر من الآثام والشرور والهواجس. وبالفعل، فإن أحمد يعيش سجنه على هذا النحو:

«نومي هادئ عميق. شهيتي للأكل قوية. فكري مركز على كل شيء ومتفتح للاكتشاف. صفاء ذهني ما كنت أقدر أنه موجود أو يمكن أن يوجد بالنسبة لي على الأقل، وفيما كنت فيه من محنة.. أكل هذا في نعمة الحبس؟ وكيف لي أن أتصور ذلك قبل الآن؟»(ص١١٩).

وفي السجن تتفتح إمكانات أحمد الفنية. فقد تعرف على مهندس مسجون بقضية سياسية، اسمه أحمد السدراوي. وككل المساجين المثقفين: في البداية يتبادلان الصحف والكتب، وبعد ذلك يتبادلان الأفكار.

«أطلعني على مشاريعه: تصاميم لأبنية وأحياء ومدن وطرقات وقناطر..في منتهى البساطة والروعة.. أعجبت بمبدأ انطلاقة من مباني اليوم ومساوئ هندستها التي لا تسهل اتصالاً ولا تواصلاً بقدر ما تعوقه. كان يشرح لي كيف أن مبانيه قائمة على أساس آخر مخالف تمامًا وطبيعي تمامًا. بأبسط حركة من حركات القاطن، داخل أو خارج مسكنه، يجد نفسه مباشرة أو عن طريق البصر أو الصوت أو الحركة، يتصل بغيره ويتواصل معه»(ص١٢٣)

بعد أن درس أحمد التصاميم الأولية قال للسدراوي إن فيها عيبًا أساسيًا:

«اللعب..الأطفال. ذكرت له أن كل شيء في تصاميمه هو من الكبار وإلى الكبار: المنازل والحدائق والطرقات والقناطر. كل شيء جد. وملاعب الأطفال، مراجيحهم؟ مستودعات حاجياتهم؟... رملهم والوحل العجين الذي يلطخون به جدران واجهات الدور.. والأحجار التي يرمونها فيكسرون زجاج النوافذ المعتم،

ويخلقون ضجة الحياة؟»(ص١٢٥)

إن السدراوي مهندس، لكنه سجن في قضية سياسية. وهو لا يتحدث في السياسة، لكنه ينتقد «مباني اليوم ومساوئ هندستها التي لا تسهل اتصالاً ولا تواصلاً». وهو يقيم مشروعه بحيث يتمكن القاطن من أن «يتصل بغيره ويتواصل بسواه»: فهل هذا مشروع هندسي حقًا؟ أم أنه مشروع لإنشاء «المجتمع المفتوح»: المجتمع الليبرالي الديمقراطي الحافل بحرية الاجتماع والنقاش وتبادل الرأي دون خوف، مع إطلاق العنان للمبادرات الفردية والجماعية في تطوير الواقع وتغييره بمشاركة الأكثرية ودون اضطهاد الأقلية المخالفة؟! فإن صحت هذه «القراءة» لمشروع السدراوي أمكننا أن نرى في ذهن أحمد تماهيًا بين السدراوي (المرشد) و روزباه (الحكيم)، وبالتالي يتأكد التماهي بين شهراموش في مرحلته الثانية وشخصية أحمد في منزله الزوجي وفي سجنه. غير أن السجن يمثل مرحلة روحية أرفع في تحول أحمد الروحي، لأن السجن هو رحم السلطة، ينعزل فيه المسجون عن مؤثرات العالم الخارجي والمجتمع ثم يترك لنفسه يراجع معها حياته وما ستؤول إليه- هذا إذا كانت شروط السجن تتيح للمرء المطالعة والعمل، كما حدث لأحمد. فقد أمضى سنتين ونصفًا (ص١٦١) يعمل تحت إشراف السدراوي في تصميم الأبنية «المفتوحة»، وبعد ذلك أمضى عامًا آخر ينفذ الفكرة التي وافته لإنقاذه من كوابيسه التي أثارتها في نفسه رجاء. هذه الفكرة هي إعداد تصاميم للعب الأطفال يشاركه في تصميمها وتنفيذها المهندس السدراوي: «صنفنا اللعب حسب درجات تعقيدها وبساطتها الميكانيكية، وحسب المواد الأولية الغالبة في صنعها، وموضوعاتها ووظائفها وسن أطفالها، والمواسم السنوية والمناطق الجغرافية المناسبة لها..»(ص١٦١)

بتحول أحمد من مرحلة اتباع السدراوي والتلقي منه إلى مرحلة ابتكار التصاميم وتنفيذ لعب الأطفال، يكون أحمد قد انتقل أو ترخى من مرحلة الاتباع إلى مرحلة الإبداع، أي أنه غادر مرحلة التماهي مع شهراموش إلى مرحلة التماهي مع روزباه، ولا سيما أن شهراموش يقتل في هذه المرحلة، كما أن السدراوي يغيب ذكره بعد أن تحول إلى تابع لأحمد، وأما روزباه فإنه كان قد غادر قصر شهراموش إلى مختبر قصي (= سجن أحمد) ليجري أبحاثه العلمية حول إيجاد طريقة لاكتشاف مصادر توفر الملح للعالم عن غير طريق كغاشي لئلا تبقى هذه محاصرة بنهم الأصدقاء وطمع الأعداء. ومما يلفت النظر أن روزباه حين يكتشف في مخبره طريقة لاستخراج الملح من مياه البحر يصيح (وجدتها..وجدتها)، وهي الصيحة ذاتها التي أطلقها أحمد في سجنه حين أكتشف أن خلاصه من كوابيس رجاء إنما يكون بانصرافه إلى وضع تصاميم لألعاب الأطفال وتنفيذها. وبهذا يكون أحمد قد أتم تحوله من مرحلة الطغيان والخوف منه، إلى مرحلة الاستنارة الخلقية وختم بمرحلة (الحكمة) أو السمو الروحي، وفي كل مرة تجد المرحلة تجسيدها بإحدى شخصيات الحكاية الشعبية. هذه الحكاية التي يردد أحمد أكثر من مرة (ص١٢٦-١٢٨-١٧٠-١٧٤) أنه سمع تغريبة بدر زمانه من سجين ذي شخصية طريفة يدعى مصطفى لكرد. لكن صحبة أحمد مع مصطفى لا تتجاوز العامين (ص١٧٣) وهي مدة لا تكفي -في رأيي- لتكوين شخصيات الحكاية في مخيلة رجل مثل أحمد شارف الأربعين من العمر، على الرغم من كل اهتزازات الشعور واختلالات اللاشعور في سيكولوجية أحمد -إلا إذا افترضنا أن مثيلات هذه الشخصيات كانت هاجعة كرموز في لاوعي أحمد من أيام الطفولة وحكاياتها، فجاءت رواية مصطفى لكرد بشخصياتها المتميزة لتثير النماذج الهاجعة في لاوعي أحمد الجمعي وتبلورها بلورة تساعد أحمد على التماهي بشخصياتها. وأبرز مثال على ذلك هو أن الراوي حين يسرد قصة والد شهراموش وذبحه بالسيف لزوجته مع الرجل عاريين، يعاني أحمد من كابوسين متواليين، في الأول يرى «رجاء وعائشة متقابلتين، تمسك كل منهما بيد أحد الأولاد تتجاذبان في حركة متعاكسة قوية. الأولاد بينهما يستغيثون..

فجأة يستوي الحاج مهدي قائمًا قرب الدائرة إحدى ذراعية على كتف زهراوية والأخرى على كتف فطومة.. يترك امرأتيه.. جرد سكين العيد الطويلة اللامعة، يرفعها ليقطع حركة التجاذب من منتصفها بقطع الأيدي المتجاذبة، السكينة مرفوعة، أصيح.. السكين تهوي، أصيح.. أصيح.. أحس بضربة السكين في صدري.. الحارس يهزني من ذراعي يوقظني..»

يخرج الحارس من الزنزانة «ويطفئ الضوء.. تقول فطومة كن رجلاً وأنس ما حدث. يدخل الحاج مهدي لاهثًا. يفاجئنا في الفراش عاريين، يخفي وجهة خجلاً من المشهد.. لا أستشعر حرجًا لأنني أمارس حقي في الزوجية..»(ص١٣٣-١٣٤)

إن أية معرفة بسيطة بالتقنيات المشتركة بين الحلم والحكاية الشعبية (الاختيار، الإزاحة، التكثيف) تظهر للدارس أن الكابوسين وحادثة الخيانة والانتقام في الحكاية شيء واحد يرتد في أصله إلى حادثة أحمد مع فطومة والكابوس الذي لاحقه حين فر منها فرأى أباه يهيئ سكين العيد لذبحهما. مع فارق أن سكين العيد هنا تأتي لحسم التجاذب بين عائشة الزوجة ورجاء الحبيبة، فعند الحاج مهدي لا مكان لمثل هذا الصراع.

6

ولكن من جهة أخرى: إذا كانت خيانة والدة شهراموش وقتلها مجرد حادثة في حكاية، وإذا كانت حوادث حبه مع زميلته رجاء تظهر في الكوابيس والأحلام أكثر من ظهورها في حوادث ملموسة على أرض الواقع الصلب، وإذا كانت الكوابيس والمخاوف والوساوس ترجح بما لا يقاس على الثواني العابرة لعناقه مع فطومة: فما يدرينا أن ذلك العناق كان حادثًا فعليًا وليس مجرد وهم توهمه مراهق مع زوجة أبيه التي كان يحبها، ثم بنى على ذلك الوهم كل تلك الكوابيس التي تأتي لتؤكد أن الوهم واقع وأن ما حلم به المراهق حادث فعلي؟ فهنا تتخذ الكوابيس طابع الإثبات بأن الوهم حقيقة وأن الحقيقة تستحق العقاب، لأن أحمد تعود أن يتلقى العقاب في حالة الحقيقة فلماذا لا يعاقب نفسه أو لا تعاقبه نفسه على خاطر محرم؛ بحجم إغواء حبيبة طفولته فطومة، بعد أن صارت زوجة أبيه؟

وإذا كان الخرق الأول للتحريم العائلي (التابو) يستحق العقاب من الله والأب (يكرر أحمد «لا أموت ولا أحيا»:٥٥، ٦٥، ١٣٥- وهي من صور أهل النار في القرآن «لا يموت فيها ولا يحيى» والطريف في الأمر أن الحاج مهدي الذي يقع مشلولاً هو الذي يعيش في حالة لا يموت فيها ولا يحيى، أي أن العقاب الفعلي قد حل بالأب وليس بالابن)، فإن أحمد يقوم أيضًا بالخرق الثاني للتحريم الاجتماعي دون وعي؛ وذلك حين يضرب الموظف ويختطف الرشاش من الحارس -دون وعي، أي مجرد وهم، وبذلك يكون السجن وكل ما دار فيه مجرد خواطر وأوهام كانت تعتري أحمد: ولا سيما أن تصاميم السدراوي الهندسية وتصاميم أحمد للعب ظلت مجرد صور ليس لها أي أثر على أرض الواقع. وتكون رؤيا السدراوي في المجتمع المفتوح إنما تجد سندها في رؤيا الحكيم روزباه ضمن الحكاية الشعبية. لأن الحكاية الشعبية- وقد وعاها أحمد في طفولته الباكرة- أرسخ في لا وعي أحمد من تصاميم السدراوي، ولهذا السبب جاءت الحكاية مفصلة أتم تفصيل في حين عرضت التصاميم في سطور قليلة. فالحكاية الشعبية تبلور حلم المراهق المكبوت والمقهور في عالم خال من العسف ينشأ فيه الأطفال على الحرية والحب والتآلف مع الطبيعة والحيوان والنبات بتلقائية وبراءة لم يعرف أحمد مثيلاً لها إلا أنه يحلم بها ويحن إليها حنين كل مراهق إلى عالم مؤمثل يجد نفسه فيه ولو في هواجس اليقظة أو أضغاث الأحلام. وبذلك يكون بدر زمانه المثل الأعلى لأحمد المراهق -ولهذا السبب فإن أحمد لا يرى بدر زمانه إطلاقًا في حلم أو كابوس لأنه المثل الأعلى الخالص والذي لا يمكن التماهي معه فهو نظير أحمد في كل شيء. وأظهر ما يتضح به هذا التضاد في العلاقة الجميلة بين بدر زمانه والطفلة ميكاري والتي تستمر نغمًا رقيقًا إلى

نهاية الرواية. وذلك بالتقابل المضاد والمطلق للعلاقة بين أحمد وفطومة منذ أن تنبهه أمه- وكان في العاشرة وهي في الثانية عشرة- إلى أن «البنت كبرت» إلى حادثة القبلة-الوهم، وكان في السادسة عشرة وهي في الثامنة عشرة.

وإذا كان التابو الثاني -ضرب الشرطي- قد خرقه أحمد في وهمة تشفيًا من السلطة -كل سلطة- وإذا كان التابو الأول طفرة خيال أوقعته في كوابيس جهنم وأورثته العنة، فإن حادثة زواج أحمد من عائشة وإنجابه ثلاثة أطفال واقتنائه بيتًا جديدًا وتعلمه الرسم (بالمراسلة) ثم حصوله على وظيفة يرتقي فيها بسرعة فائقة (بثلاث سنوات يصبح مديرًا وهو لا يحمل غير البكالوريا!)..كل هذا يصنف في خانة الوهم: فعلاقة أحمد بأولاده تغلب عليها المثالية الواردة في الحكاية الشعبية، وهو في (السجن؟) خالي البال من هموم البيت والزوجة والأولاد لأن أخويه يغدقان الأموال على بيته (علمًا بأن محمدًا الأكبر هرب وترك أباه مريضًا، وعبدالله الأوسط توظف قبل أن يحصل على البكالوريا، وليس في الرواية تعليل لعطف محمد أو كرمه المفاجئين، ولا ذكر لاغتناء عبدالله) وعنته تجاه عائشة مستمدة من عنته تجاه فطومة التي هم بها بالوهم فاحترق بعذاب النار. وتكون بالتالي فطومة وعائشة ورجاء ثم ميكاري وجوهًا متعددة لحبيبة الطفولة فطومة، ولا سيما أنهن يتسلسلن من عشق الطفولة بين أحمد وفطومة إلى عشق الطفولة بين بدر زمانه وميكاري. نعم، قد يكون لعائشة وجود حقيقي كابنة خالة أحمد التي تزور خالتها زهروية وتساعدها في خدمة البيت والحاج مهدي، فتتمنى زهروية بأن تزوج عائشة من أحد أبنائها، على عادة الأسر العربية في الزواج من داخل الأسرة. وفي هذا الحال يكون محمد وعبدالله أوفر حظًا في الزواج بعائشة من أحمد أصغر الأبناء. وهذه الحقيقة وحدها دافع لأحمد كي يحلم بالزواج من عائشة بل يحلم بأنه تزوجها فعلاً بعد أن أفلتت فطومة من يديه ومن أحلامه معًا.

يتلو ذلك أن أولاده هم أبوه وأخواه: مهدي ومحمد قد أوردهما خياله بصورة مؤمثلة، وكذلك ابنته فاطمة. إن التطابق في الأسماء ليس صدفة أو عبثًا. بل أن فطومة ذاتها هي جميع النساء - ما عدا أمه بطبيعة الحال. فطومة هي: زوجته عائشة، وابنته فاطمة، ومحبوبته رجاء؛ ثم يدور الزمان دورة كاملة فتعاد ولادتها على صورة ميكاري وتعاد ولادته على صورة بدر الزمان. وإذن فالرواية في عمقها الأسطوري رؤيا عن الموت والانبعاث في زمان أفضل، والتماهيات رؤيا عن التناسخ في طريق السمو و الحرية بغية تحقيق الذات. فبعد أن حقق أحمد ذاته (بالوهم) وأصبح مهندسًا ورب أسرة سعيدة حرة متحررة بوجود حبيبته فطومة، تماهى مع السدراوي في رؤياه عن المجتمع المفتوح، ثم بلغ نضجه في التماهي مع الحكيم روزباه. وبعد أن مات هذا الحكيم انبعث أحمد في صورة بدر زمانه الذي هو خلاصة السلطة (شهراموش) مقترنة بالحب المستنير (بيروز) والحكمة الإنسانية (روزباه). مما يوحي بأن حوادث الرواية مجرد هوامات وأضغاث أحلام في نفس أحمد.

وإذن، فأين الحقيقة من الوهم في الرواية؟ أي ما هي الوقائع الثابتة والواقعية في مقابل الحوادث الوهمية والمتخيلة؟

فرضيتي هي أن الوقائع الواقعية تنتهي تمامًا بزواج الحاج مهدي من فطومة. وما تبقى مجرد هلوسة أحدثتها صدمة زواج الأب من محبوبة المراهق والصدمة الثانية التي حدثت له في الماخور: وبعد هاتين الصدمتين تبدأ الحكاية الشعبية وتتلوها الهلوسات. فأحمد يشتهي فطومة لكن خوفه يغلبه فينتقم من أبيه بأن يتخيله مفلوجًا وميتًا.ثم ينتقم من فطومة حين يتخيل فرارها من أبيه، وحين يتخيل أنه تزوج من عائشة وأحبته رجاء وجاءت إليه ميكاري وهو بدر زمانه، وتنتهي الرواية بأن يظل أحمد في السجن (وحيدًا)، بينما يكون بدر الزمان مع ميكاري في وحشة الكهف في المنفى وهو يعاني من كوابيس تشابه كوابيس أحمد من مخاوفه. مما يعني أن التماهي قد تم في النهاية بين أحمد وبدر زمانه بخلع هذا الأخير عن

عالمه المؤمثل. إن سرد الرواية يوحي بأنه يجري في ذاكرة أحمد فيما هو مسجون. غير أننا لو تأملنا وضعية السجن ذاته لوجدنا أحمد قد أمضى فيه ثلاث سنوات -وهي المدة التي قضاها أبوه مع فطومة قبل أن تهرب- كما أن أحمد سيظل فيه مدة غير محددة أبدًا. فهو في السجن يتوقع الإفراج عنه فجأة مثلما يتوقع البقاء في السجن مؤبدًا- والأهم من هذا أنه لا يأبه لذلك، إن لم نقل إنه يستمرئه، على الرغم من أنه شارف الأربعين. فكأنه في غيبوبة سرمدية، ولا تعليل لها إلا بأن المراهق بعد الصدمتين أخذ يبني لنفسه عوالم من أحلام رغبية Wishfull-thinking يتعلل فيها بالأماني عن الحب الأبوي والشهوات المكبوتة والعواطف المحبطة، لكن هذه ترتد عليه في صورة كوابيس تفزعه وتنزل به العقاب في كل مرة يجمح به الحلم إلى انتهاك المحرمات. وبذلك تكون المهلوسات قد بدأت مباشرة بعد زواج أبيه من فطومة، ويكون سرد الرواية على لسان مراهق لم يتجاوز الثالثة عشرة، حبس نفسه بين الأحلام والكوابيس يتخذ من إحداها برهانًا على واقعية الأخرى يستمرئ فيهما غيبوبته عن الزمان والواقع دون أن تلوح في الأفق نهاية لسجنه الحالم أو حلمه السجين.

قد يبدو هذا التحليل مغاليًا. ولا شيء، من الناحية العملية، يثبت صحته. وأنا أشك بإمكان تعيين حدود ثابتة بين الخيال والواقع في الرواية. ولا يرجع ذلك إلى تداخل مستويات السرد، لأن هذا الحكم ينطوي على افتراض أن أحد المستويات خيال والآخر واقع. والأمر ليس على هذه الشاكلة في الرواية، فكل مستوى من السرد يتضمن جانبًا من الواقع وقسطًا من الخيال. وهذا ما يجعل لكل مستوى حقيقته ويثبت مصداقيته. أي أن مستوى السرد الذاتي لا تؤلفه كل الوقائع بل أن فيها نسبة من الخيال تكاد تعادل في قوة تأثيرها نسبة الوقائع المتضمنة في مستوى السرد الكابوسي اللاواعي. فالكوابيس لا تقوم على أوهام إنما على أساس صلب من الوقائع التي يعاد إنتاجها مكبرة عشرات المرات. وعلى ذلك يكون بالإمكان قراءة الرواية كما هي: أي ذكريات أحمد وهو يسترجع حياته في السجن، مع ما يشوب كل ذكريات ذهنية من شرود وجوازات. غير أننا في هذه الحالة أيضًا نعدم أي مقياس للتفريق بين الواقع والتخييل. فسواء افترضنا أن الرواية هلوسة مراهق نتيجة صدمته بزواج أبيه من حبيبته أو أنها ذكريات سجين شارف على الأربعين، فإننا لن نحصل على مقياس نفرز به الواقعة من التوهم. وهذا يطل بنا على مدى شفافية السرد ومتانة البناء.

غير أن الأمر لا يقتصر على مستويي السرد الذاتي واللاواعي، فلدينا صوت اللاوعي الجمعي، صوت الراوي الذي يسرد الأحداث ذاتها من منظور حكاية شعبية. فقد رأينا أن هذه الحكاية وثيقة الصلة بما يحدث في الرواية، بحيث إن الحكاية تعطي للأحداث عمقًا حياتيًا: «هذا يحدث في كل الأزمان ومنذ آدم». ولا تكتفي الحكاية بهذا المغزى وإنما تفتح الباب لحلم جماعي بحياة تخلو من الاستغلال والتسلط، فالحلم يواكب تطور شخصية أحمد ومعاملته لأبنائه، حتى إنه يجوز الظن أن أحمد يماهي ابنه مع الأمير بدر زمانه ويحلم أو يتمنى أو يرجو أو يأمل أو يعمل على أن ينشأ ابنه حرًا من الخوف وجريئًا مقدامًا أيضًا – حسب ما جاء في وصية زاهور: «إذا شممتما ريح ذئب.. فلا تردد ولا رحمة.. سددوا وأطلقوا» (ص٢٤٣)، وذلك بعد تماهيات أحمد مع شهراموش وروزباه. وبذلك فإننا نفترض أن الحوادث الفردية في الرواية -متمثلة بسيرة أحمد- هي الأصل الذي تأتي الحكاية لتعمقه وتضيء جوانبه وتوسع مجراه. ولكن ماذا لو كان الأمر بالعكس: أي أن الحكاية الشعبية هي الأصل الذي تأتي الحوادث الفردية لتحدثه وتقدمه في قالب عصري عن حياة فرد من البرجوازية الصغيرة في إحدى شرائح المجتمع العربي المسلم؟ لا شيء يمنع هذا الافتراض الذي يقلب منظورنا إلى الرواية، خاصة وأن أسلوب الراوي أشد تماسكًا من أسلوب الرواية، وصوته أعلى من صوت أحمد! كما أن وجود الراوي والحكاية أبعد عهدًا وأوغل بعدًا واثبت في ذاكرة الزمان والإنسان من

وجود أحمد ومخاوفه ومعاناته بحيث يصح القول إن الحكاية تستوعب الرواية، وإن الراوي يلغي رواية أحمد لسيرته الداخلية والخارجية على السواء، أو يلغي رواية أحمد لسيرتيه الواقعية والمتوهمة، لا باعتبار أن الفرد زائل والنموذج البدئي باقٍ فحسب، وإنما أيضًا لتماسك السرد في الحكاية وبناء الرواية على التخلخل في كل شيء: في الحوادث، والكوابيس، والذكريات، والأحلام، والتمنيات، مما يجعل من السرد عالمًا هلاميًا هيوليًا قابلاً لعدد لا يتناهى من إعادة التشكل، في حين أن الحكاية أكثر قابلية لتقبل المتلقي على الرغم مما فيها من مبالغات، أو بسبب هذه المبالغات بالذات. فمهما كان فيها من عجائب وخوارق فإنها في عالم الجواز لا تتخطى أوهام أحمد في وقوع ما لم يقع ولا تضخيمات الكوابيس في تحريف ما وقع. وبذلك فإن الحكاية أقرب إلى المصداقية من روايات أحمد لسيرته. هذا إن اعتبرنا المصداقية تأتي من قابلية المتلقي لتقبل ما يروي له على أساس أنه يجوز وقوعه، أو يشتهي حدوثه مما يجعل الرغبة تخلق قابلية التصديق بصرف النظر عن حقيقة الوقائع.

وما دمنا قد حركنا زاوية رصد المصداقية من السرد الذاتي إلى السرد الجمعي دون أن تهتز متانة البناء الروائي ولا السمات الثابتة لشخصية البطل أحمد، فباستطاعتنا إذن أن نحرك زاوية الرصد إلى السرد النفسي ونزعم بالثقة ذاتها أن السرد النفسي هو الأصل الذي جاء لتوضيحه كل من السرد الذاتي والسرد الجمعي، لأن الحقيقة النفسية للبطل في أية رواية هي محصلة حوادث سيرته متفاعلة مع المفاهيم العامة لمجتمعه كما تعكسها الحكاية الشعبية. يؤيد هذه النظرة أن بؤرة السرد النفسي تتمحور حول حادثة الماخور حين اعتقلت الشرطة أحمد وهو ما يزال ابن اثنتي عشرة سنة وضربته وأرهبته وهددته: «بما تقشعر له الأبدان» سيرمي بنا للمجرمين المحرومين من النساء.. (سوف) يقعدوننا على زجاجات فارغة مطلية بالصابون ونشرب البول، تغطس فيه رؤوسنا إلى الأختناق.. نتنفس ونعاد.. ونعاد».(ص٣١).

هذه هي بؤرة السرد النفسي ويناظرها في السرد الذاتي بؤرة خوفه من أبيه بعد أن قبلته فطومة، كما يناظرها في السرد الجمعي بنية السلطة في حكومة شهراموش التي تعتقل الناس وترميهم في مناجم الملح. وبالتالي فإنه، إذا كانت بؤرة السرد الذاتي جنسية فإن بؤرتي السرد النفسي والجمعي تتحدثان عن أثر السلطة القمعية على حياة الأفراد. وهذا استبصار عميق لا يكتفي بكشف تركيب خريطة النفس العربية وإن موقع الجنس فيها خاضع للسلطة بكل أنواعها، بل يحدد لنا الرؤيا التي تقوم عليها رواية «بدر زمانه»، فهي رؤيا مأساوية تغيب عنها العناية الإلهية وتخضع خضوعًا تامًا للسلطة الاجتماعية (الأبوية في الأسرة والبوليسية في المجتمع). وهنا يسعفنا تصنيف غولدمان حتى كأن الروائي يسير على هديه حذوك النعل بالنعل: فالبطل مثقف بما يكفي لأن يحرز وعيًا بذاته وموقعه، فيتمرد على هذا الموقع ويرفض المجتمع ويعاديه، ويعجز عن إقامة علاقة طبيعية مع النساء مثلما يعجز عن تغيير المجتمع وإحلال قيم جديدة فيه تتولى الحكاية الشعبية تفصيل القول بهذه القيم. ولما كان البطل يخفق في حياته الخاصة والعامة فمن الطبيعي أن تكون رؤياه للعالم مأساوية، وأن تتضخم أناه حين السرد بحيث تطغى على بقية الشخصيات. إن الرؤية المأساوية ترد في نصوص أحادية الصوت تستعمل ضمير المتكلم، لكن براعة روائينا جعلته يجسد تضخم الأنا بتعدد الأصوات الذاتية: أي أن المتكلم واحد، هو البطل، لكن له أصواتًا متعددة وسّعت مستويات السرد ولونتها فاستحالت إلى ثلاثة أصوات تعبر عن ثلاثة مستويات من السرد هي الذاتي والنفسي والجمعي، على نحو ما شرحنا.

واعتقد أن تعدد الأصوات الذاتية الذي أدى إلى تعدد مستويات السرد وتعدد بؤر الحوادث، هو السبب في إدخال الرواية عالم الجواز: فكلما جاز حذف بؤرة حادثية بقي للرواية بؤرتان تصلحان لإقامة هيكلها. إلى أين تفضي بنا هذه الجوازات؟ بالتأكيد إنها لن تفضي بالتحليل إلى طريق مسدود، إذا تذكرنا أن

وظيفة النقد ليست التحقيق في صحة الوقائع التي جرت لبطل الرواية أو في كشف زيف أوهامه. بل إن وظيفة النقد تنحصر في دراسة البنية الروائية وتحليل عناصر نسيجها. ومن هذه الزاوية نكتفي بالقول إن جماليات اللاواقع في بنية هذا الرواية ترجح على جماليات الواقع، مما يجعل الرواية قابلة للعديد من التأويلات، وهذه القابلية وحدها كفيلة برفع الرواية إلى مصاف الرواية المتعددة الوجوه، إن لم نقل إنها أيضًا متعددة الأصوات.

فمن حيث تعدد الوجوه نشهد سرد الحادثة الواحدة على ثلاثة مستويات قابلة لثلاثة تأويلات على الأقل، مثلما هي قابلة للنفي من عالم الواقع والرجوع لها إلى عالم الجواز. أما أنها متعددة الأصوات فقد رأينا أن مستويات السرد الثلاثة متمايزة بقدر ما هي متداخلة، وأن تداخلها لا ينفي تمايزها: أي لا يمكن بحال من الأحوال أن نخلط صوت الوعي الذاتي باللاوعي الفردي أو باللاوعي الجمعي –على الرغم من امحاء الحدود بين الواقع والتخييل، مما يفتح باب الجواز والتأويل. إن رواية حبلى بكل هذه الإمكانات الغنية والتوازنات الدقيقة ليست رواية عادية بأي معنى من معاني هذه الكلمة، وإنما هي رواية على درجة عظيمة من الإرهاف والشفافية والإبداع المتجدد.

ومع ذلك، فإن هذه الرواية تستحق وتستدعي، إلى جانب هذه القراءة التأويلية، قراءتين أخريين على الأقل: دراسة سيكلوجية سريرية بالمعنى التقني، ودراسة شكلية جمالية بالمعنى البنيوي. تكشف الأولى عما في هذه الرواية من عمق وثراء وبصيرة، وتكشف الثانية عن التقنيات الشكلية المتبعة في تشييد هذا البناء الفاره بطوابقة الثلاثة: الوقائع، الكوابيس، الحكاية الشعبية، وما تخلقه من أجواء متفاوتة وألوان متكاملة. وما يؤطر كل ذلك من تشويق في منتهى الإرهاف، وتقطيع للمشاهد بمعلمية آسرة، وتداخل وتشابك بين مستويات السرد الثلاثة ينجح في خلق عالم يحس القارئ بحقيقيته لأن عالمنا العربي في داخلنا وخارجنا معًا. كل ذلك يجعل من رواية مبارك ربيع هذه واحدة من أعمق وأجمل الروايات العربية الحديثة.■

١. مبارك ربيع، بدر زمانه (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣.

النظام الثقافي الاجتماعي في الرواية

تعارضات بين علامات الحركة في الهوية وسكونها

نهى بيومي *

ليس سهلا أن نجعل تمثُّل الراوية/ الراوي للذات والآخر موضوعا للتأمل ومجالا للاستقصاء ،وليس من اليسير ان نجعل من فعل تفكير الراوية/الراوي موضوعا للتنظير، مثلما يتعذر علينا ان نضع مسافة فاصلة بين النص الأدبي وسياقه الثقافي؛ لذلك فإن صعوبة الحديث عن الجنوسة والعلاقات الثقافية في النص الروائي يرتبط بصعوبة حصر أدوات التحليل؛ فليس الموضوع شديد الارتباط بمستويي التصور والفعل فقط، بل هو متعد نحو تخوم تحاذي آليات انتاج الثقافة والجنوسة، وما ينتجانه من تجليات للأنساق القيمية. علينا بداية الاقرار بتعدد تعريفات الثقافة التي تتراوح ما بين كونها «عملية تنمية عامة، فكرية وروحية وجمالية»، وأسلوب حياة معين، لشعب أو لحقبة أو لجماعة بشرية، واعتبارها أعمال وممارسات النشاط الفكري لا سيما النشاط الفني[١]، وهي كذلك تأسيس للقيم والمعاني التي يستند إلى تجارب الفاعلين الاجتماعيين. من جهتنا ننحاز إلى تعريفها الانتروبولوجي «فهي تشمل كل ما اضافه الإنسان على المحيط الطبيعي وتضطلع بالدور الاساسي في نحت الشخصية وتشكيل الأنماط السلوكية وفق المدرسة الثقافوية الاميركية مع رالف لنتون وروث بنيديكت».[٢] ولن نحتفظ من الدلالة الانتروبولوجية للثقافة إلا بتمثيلها «آليات الهيمنة، من استراتيجيات وقوانين وإرشادات وشروط ومعطيات وسجل للأعراف، التي تتعاضد جميعها لتشكل نظاما ثقافياً يهدف التحكم بالتفكير والسلوك»[٣]. أما مفهوم الجنوسة فلقد اعتمدته الدراسات النسوية للدلالة على الخصائص الثقافية، والاجتماعية التي تنسب إلى كلا الجنسين، أي أنماط السلوك الذكرية التي يتبعها الرجال، وأنماط السلوك الأنثوية التي ينبغي ان تلتزم بها النساء، وذلك للدلالة على التمييز الثقافي/الاجتماعي بينهما الذي يطال هوية النوع. هكذا تسمح الجنوسة بالنظر إلى الانوثة والذكورة كبناء ثقافي اجتماعي[٤]. وفي اعتمادنا على مفهومي الثقافة والجنوسة سنحاول تجاوز المقاربة السوسيولوجية للنص الروائي[٥] الذي نهتم به باعتباره نصا يتحدث بلغة المجتمع، إلى اعتباره دالا على التصورات الثقافية والمنظومات القيمية والممارسات الاجتماعية. ذلك يتيح لنا إمكانية الخوض في مقاربة مختلفة للرواية، تضع في الصدارة قضايا التمييز والتعارض بين الجنسين، وتمثّل الذات لذاتها، وللآخر، في اطار المؤسسة الثقافية /الاجتماعية، من أجل كشف خطاب الهيمنة وآلياته ونظامه ونمذجاته. ولعل هذه الإضافة تجعل الناقد أكثر حسا بجوانب أخرى يمكن أن تغذي مقاربته للرواية، وأكثر تنبها إلى ما في النص من بعد رمزي

* ناقدة وأكاديمية من لبنان .

وأنظمة دلالية، وأكثر تيقظا إلى ما يمكن أن يوجد في العلاقات، والممارسات الاجتماعية من معان ودلالات ورموز. إن التقاطع بين النص الروائي والنظام الثقافي والجنوسة يمكن أن يطعم النقد الأدبي بمفاهيم أخرى ظلت بعيدة عن متناوله في بلادنا.

والسؤال الذي نبدأ به بحثنا: كيف تتحرك العلاقات الثقافية بين الجنسين في النص الروائي، كيما يقدما عن ذواتهما تصوراتهما المختلفة التي تضعهما داخل الأبنية الموروثة أو خارجها؟ كيف يسجل الجناة علاقاتهما في الزمن الثقافي الراهن في الرواية؟

استنادا إلى ما تقدم، سنحاول دراسة العلاقات بين الجنسين كاشفين علامات التسلط والهيمنة، مبينين مدى قبول النساء للأنساق المهيمنة ورضاهن عن التمييز بحقهن، وعما إذا كنّ قادرات على تعديل وجهة الفعل المهيمن وتحويله إلى وجهات أخر. ذلك عبر دراسة الفضاء الجنوسي في روايتي رشيد الضعيف «تصطفل ميريل ستريب» وإيمان حميدان يونس «توت بري». ونقصد بالفضاء الجنوسي، مجال تحرك الشخصيات نساء ورجالا، فكرياً وسلوكياً، ومجال عيشها ضمن السياق الثقافي الذي أسس عليه الخطاب الروائي. وهو أيضا النطاق السردي الذي يتضمن مجموعة من الخيارات، وفقا لما يعتقده الكاتب ملائما للسياق الذي يتحكم فيه الراوي والراوية .

الفضاء الجنوسي: الذكورية وتشنجاتها (تصطفل ميريل ستريب)[٦]

ثلاثة مفاهيم تشكل الفضاء الجنوسي في هذه الرواية وتجسد الذكورية بامتياز: التحكم،الضبط، والعنف. لكن في البدء ماذا تعني الذكورية؟

لقد عرفت على انها مجموع الصفات المرتبطة بالرجال: القوة، الشجاعة، القدرة على الصراع، الحق في ممارسة العنف والحصول على الامتيازات التي تمكنه من السيطرة؛ وهي تفرض على الذكور منذ صغرهم من قبل الرجال خلال مرحلة تكوينهم الاجتماعي، ذلك كي يتمكنوا من التميز تراتبياً عن النساء. فالذكورية هي التعبير الجماعي والمتفرد للسيطرة الذكرية،[٧] وتسهم النساء أيضا برأينا في تعزيز هذه الخصائص لدى النشء أيضا. وتشكل الخاصية الأساسية للرجال في علاقاتهم بالعالم عموماً، وبالنساء خصوصاً، ذلك عبر العلاقات الثقافية والاجتماعية للجنسين، التي تنظم بدورها مجموع التمثلات والممارسات للرجال والنساء، حين يتم تكوينهم كرجال ونساء في علاقات سلطوية تراتبية، وغير متوازية. هذا ما أسماه بورديو بالعنف الرمزي.[٨] هذه الذكورية الاجبارية أوالمفروضة على الرجال، واسناداتها،هي التي عُني الكاتب رشيد الضعيف في إظهارها في روايته، معيداً بذلك التساؤل عنها، مظهراً نقائضها، كي يجعل مرئياً نموذج الذكورية وبلبلته في مرحلة التحولات الحديثة أو ما أسماه «بالنظام الكوني الجديد». لذلك فإن المفاهيم الثلاثة التي تشكل مدار السرد تعود لتستدعي بدورها نقائضها: التعلق،التفلت، والمقاومة.

-التحكم /التعلق

يتحكم الراوي-الشخصية الرئيسية بالسرد، يقوده ويسيره إلى الوجهة التي يختارها، فنرى إلى الأحداث وبقية الشخصيات من خلاله وعبره. لهذا التحكم وجهان: وجه سلبي، ذلك لأننا نرى كل شيء من خلال عينيه فيتم تحجيم حضور الشخصيات الأخرى وخطاباتها، وفقا لإرادته وأهدافه ، وما يبينه من سلوكياتهم وآرائهم ينحصر فيما أراد بيانه. والوجه الإيجابي، أن عملية استدخال الآخر nteriorisation[٩] الكلام معه وعنه، هي محاولة لإدراكه ومعرفته من الداخل أيضا بشكل كلي أو جزئي، سواء نجحت أم فشلت هذه المحاولة، ومن المداخل الحميمة، كعلاقة السلطة وتوازن القوى بين الزوجين. وفي استدخال الآخر حب وعذاب، حب لأنه مأخوذ به وبمعرفته، فيسكنه في دواخله، وعذاب لان الذات لا ترغب فقط في فهم ومعرفة حقيقة الآخر، بل تفور أيضا رغباتها للسيطرة عليه، وان باسم «الحب والحلال والشرع» كما يقول الراوي. لئن لم تكن السيطرة مقصودة بحد ذاتها. إن اصطدام الرغبات والتصورات والصراعات التي تعاش على الصعيد

النفسي، تفضي إليها. فيصير التحكم في السرد، تحكماً في الآخر، ومحاولة لاستيعابه، وصراعاً على السلطة معه. هكذا نلاحظ تدعيم التحكم بالآخر وقيادته عن طريق التسمية. وحده الراوي يتمتع بتسمية «رشود»، بينما تفتقر بقية الشخصيات ومن بينها زوجته، إلى عنوان لهويتها وإعلان عن وجودها. عندها يحق للقارئ أن يتصور أن «رشود» ربما هو وحده الموجود، أما بقية الشخصيات فهي من صنيع خيالاته، وتصوراته عنها. ذلك يستدعي انتباه القارىء الى هذه التصورات.

غير أن هذا الفضاء الجنوسي يخضع لتركيبة أكثر تعقيدا، تتجاوز الدلالة الصريحة التي تحدثنا عنها (أن الراوي -الشخصية الرئيسية قائد السرد وموزع الكلام ومانح الأسماء) إلى أخرى أكثر عمقاً وتعقيداً. إذ إن النساء هنّ محور الاهتمام، لا سيما الزوجة، هن التحدي، وهن اللواتي يعاكسنه، فيصطدم من جراء ذلك بالصعاب والعقبات التي تظهر ضعفه وهشاشته، فتنطبق عليه مقولة بارت «نحن عفاريت ذواتنا»[١٠]. النساء بدورهن غامضات، وهو لا يفقه غموضهن، فيلهث وراءهن ليدرك متأخراً أن كل شيء تسرب من بين أصابعه دون أن يشعر بذلك. النساء هنّ هذا الماء المنساب، وهو يد عاجزة تفلت منها القيادة. ذلك لأن التصورات عن الجنسين هي صنيع ثقافي جماعي، بينما كل فرد (رجل/امرأة) بما له من خصائص معينة يتعامل معها بشكل مختلف.

يفرد هذا الفضاء الذي يتحكم به الراوي ظاهريا، حيزا للنساء، طالما أنهن محور اهتمامه، ومصدر لذته كما يحلو له تصورها. لذا يتداخل الحيزان على المستوى الثقافي هو بمحموله الثقافي الذي تتمازج فيه الحداثة المادية (علاقته بالتكنولوجيا الحديثة، اطلاعه على السياسات الدولية ومآربها، إتقانه اللغة الفرنسية،الخ.) بالموروث المتعلق بالتصورات عن الزواج وحقوق الزوج على الزوجة، حيث يضمن سرده مقولات تراثية حول العلاقة الزوجية الجنسية والعذرية، دون أن تتم الإشارة إلى ذلك، كما لو أنها جزء من بناء خطابه، في اشارة واضحة الى التركيب المعقد للأقوال والمواقف، التي تتداخل فيها الأزمنة والأمكنة. وتتقن الزوجة من جهتها اللغة الإنكليزية، تشرب البيرة، ترتاد المسبح، وتحمل الهاتف النقال، وتخرج مع الشباب، أي أنها تشارك في ممارسة تحول ثقافي جديد، يفضي الى تحويل معنى الأنوثة ودلالة الزواج. لكنها من جانب آخر رغم صراعها والثقافة السائدة، فإنها تخضع لبعض مرتكزاتها الهامة[١١].

يشير هذا التداخل إلى تغيرات على صعيد الثقافة العالمة «التي تهتم بما وراء الحاجات الأولية والضرورية»[١٢]، والتي جرى التواصل معها. إلا أن التعارض أصاب بعض المرتكزات الاعتقادية (مثال تمسك الراوي بالعذرية وبصور محددة عن العلاقة الزوجية) التي استبطنها الراوي، وتعذر عليه رفضها، أو الخلاص منها. ذلك يشير إلى أن الثقافة كما تعاش في راهن الرواية، تدل على امتزاج آفاقها من ناحية، والى إرباك فيما يخص التصورات الحميمة عن العلاقات بين الرجال والنساء، إذ تتداخل المعطيات الثقافية الجديدة التي يعيشها الطرفان، مع التصورات الموروثة عن النوع وتشكيلاته الثقافية والاجتماعية، خاصة عند الراوي، وتتداخل في سرده الأزمنة والحقب، ويتعذر عليه التوفيق بينهما. بينما لا تواجه الزوجة الصعوبة نفسها للتوفيق بينهم، فهي مبادرة وتفرض إرادتها ورغبتها في تحويل الدلالات.

يتقاطع الحيزان ليفترقا من جديد،وكأن اللقاء مستحيل في سياق ثقافي مربك، وملتبس، تتحكم فيه أوضاع المتعامل المجتمعية والثقافية، وأوضاعه الذاتية بما له من قدرات وكفاءات. وما اختلاط الأزمان إلا إيحاء، وترميز إلى هذا الإرباك الثقافي بين الهويتين، الذي يصعب جلاؤه، والتوفيق بين عناصره. وكذلك دلالة على ديمومة الحال منذ زمن. هكذا نشهد فشل العلاقات بين الجنسين في هذه الرواية، كنتيجة طبيعية

لهذا الافتراق والتصادم: فشل زواجه، وفشل سلوكه الاجتماعي، في محاولته التحرش الجنسي بالخياطة، بعد زواجه بفترة قصيرة، وفشل علاقاته السطحية السابقة مع النساء والتي غلب عليها طابع اللهو والآنية، وفشل علاقة زوجته بابن خالتها الذي تعلقت به، لكنه تزوج من امرأة أخرى، وفشل الحياة الزوجية بين امرأة عمه وعمه، وغياب الحب عن مجمل هذه العلاقات.

يفضي تخطيط الفضاء السردي الجنوسي على هذه الشاكلة إلى استفزاز التصورات التقليدية عن الزواج عموماً، والعلاقات الحميمة بين النساء والرجال خصوصا، التي تبدو أكثر تعقيداً من مجرد تبسيطها إلى رضوخ للتقاليد ورفض المتغير والمستحدث في حياتهم. فالراوي يعيش مهموماً في حيزه الذي لا يتقاطع ويتوافق كما يرغب مع حيز زوجته، يتطلع إلى سعادة زوجية، لكنه يقع في عثرات متتالية لدرجة تلاشيها نهائيا. كما أنه يحيل إلى صراع ما بين سحر نموذج المرأة/الزوجة الذي استندت مقوماته إلى الموروث[13]، وكونه مقولباً يتمثّل معارف مكتسبة،لكنه لم يخضعها للتجربة،وللتساؤل عنها. مما جعل تصوراته الثقافية عن المرأة لا تحيد عن المطابقة مع النموذج المتصور في ذهنه. وحين تعرّض للتجربة، أي الزواج، فإن انبهاره بالنموذج، وطلبه المطابقة معه واقتناعه بصواب اعتقاده، أمور تحكّمت في مسعاه إلى حياة زوجية سعيدة فأفشلته. كأنه ضرب من الاحتجاج على حرمانه من تصورات بنى أحلامه وفقها،فهو ساوى بين نموذج مرسوم لا يحاكي الواقع الذي يعالجه، وآخر استند إلى التجربة المعيشة.

-الانضباط/الانفلات

ومع أن الحيز الذكوري الذي يقيم فيه الراوي/الشخصية الرئيسية هو كلي، وفقا لما بينا،إلا أن النساء تجترح فيه رويدا رويدا مكانا رئيسيا لهن. إذ كلما تقدم السرد كلما هيمنت عوالم النساء على حيزه، وآلت إلى ضعضعة عالمه الداخلي، وإفقاره من مقومات مقاومة الآخر المختلف، أو استيعابه، أو السعادة به ومعه،إلى درجة الهذيان والبؤس «تفاجئني هذه المرأة تدهشني، تضعضعني، تجعلني أضطرب، وأنا أحب المرأة الخجول التي تحلو بالحياء، لكنها رغم كل شيء تثيرني.. أشعر أنها تفلت من بين يدي فلا أستطيع القبض عليها، كالزئبق، أو كالحنكلي «النهري الذي يحتاج الى حلم كبير وحيلة حتى يثبت بين قبضتي يديك»[14]. النساء في حيزهن المرسوم تشبهن واقعهن المعيشي، فهن تسللن كي يرسمن حيزاً يجسد تجاربهن وعيشهن. فيصير الفضاء العام ذكوريا ظاهرياً، أي على مستوى السرد وتبئير الرؤية (رؤية الآخر والعالم) وعلى صعيد التصورات الموروثة، لكن النساء تمسكن بزمام محور العيش والتجربة، وتحكّمن بأموره ونهاياته، ذلك يؤدي الى التضارب بين التصور والمعيش. انه سرد يتنازعه خطابان مختلفان: محافظ (رشود) وليبرالي (زوجته) على المستوى المضموني، حيث يعقد الكاتب، على المستوى التعبيري، مقارنات تبسط هذا الصراع تعبيريا، وتجعله فكاهياً وساخراً، الا أنه يلغمه بدلالة قوية تفضي الى تفجره. من هذه المحاولات نذكر أن زوجة رشود شبهته «بموتير المازوت». لقد دفعه هذا التشبيه الى عقد مقارنة بين نوعين من المولدات، غير ان هذه المقارنة مشبعة بالدلالات «فهذا يعني بوضوح أنني أنا أحمى بسرعة لكنني أبرد بسرعة... هذا ما أرادت أن توصله إليّ إذن»[15]. يقوده هذا الاستنتاج بعد الاستقراء الى تضعضع ثقته بنفسه، لكنه ينتفض على ذلك رابطاً الاستنتاج بعامل ثقافي خارجي لا يقوى عليه زمن منهما الأميركية؟ هي أم ميريل ستريب؟ للغربيات الصيت ولها الفعل. أو يعيده إلى المؤامرة «لا بد أن يكون كل ما جرى مؤامرة مدبّرة،تلعب فيها خالتي دوراً أساسياً».[16] أو يحيله إلى الاعلام المرئي الفاضح «أنا لا أدري ما الفرق بين شاشة التلفزيون وغرف النوم؟»[17]

ذلك جعل السرد فجاً ومقززاً [18] ومثيراً للسخرية من الراوي، الذي يضع نفسه موضع المخبول والساذج،

في بعض المواقع. وفي مواقع أخرى يستثير السرد الشفقة على أولئك النسوة المرسومات على أنهن ضحية وهن لسن كذلك تماماً، إذ يتدبرن شؤونهن، رغم انصياعهن لبعض التقاليد، يأخذن قرارات مهمة، يتحالفن مع بعضهن البعض لدرجة فرقعة فضائه/أي منظومته التي بناها على هواه ووفقاً لرؤاه[19]. حين ذاك يبدو الراوي أخرقا وخارج سياق مجريات الواقع. صحيح انه يهيمن على السرد إلا أن صوت المرأة، يخرق لعبته وإرادته وقناعته، فإليها وحدها يعود فعل تحويل المعاني. كأن السحر انقلب على الساحر، إذ لم تؤد الهيمنة على الفضاء السردي إلا إلى التعارض والانفصال، والى انفجار وتشظي هذا الفضاء الذي يتحكم به الراوي صوريا وعلى مستوى التمثلات.

فالمنظور الذي انطلق منه السرد أحادى يفتقر الى الانفتاح على الآخر واستيعاب التغيرات الاجتماعية على مستوى العلاقات، على الرغم من حواره مع ذاته المتصلبة عند حدود مواصفاتها وتجاربها،ونقاشه الشؤون العامة المحلية والعالمية. غير أن رغبته في الزواج أدت إلى فتح الحوار مع الآخر، والى فتح السرد لاستيعاب المنظور الحواري وتعدد وجهات النظر والتجارب، وتلوينه بأشكال سردية متباينة: حوارية ومونولوجية منغلقة وقمعية. فالقوة التي تحدد مسار الأحداث (قوة التصورات) تجعل السرد مركبا من سطح سردي تخيلي ظاهر، وعمق سردي يحمل تصورات ورؤى تحاول فك عزلة الذات، والابتعاد عن حال انغلاقها، وعزلها عن السياقات الثقافية المستجدة.

-العنف/المقاومة

هذا الفضاء الذي يتحكم فيه الراوي/الشخصية الرئيسية، جعل بنيته السردية قائمة على الخلاف، كما بينا، فصار خطاب الرواي خلافياً، إذ أنه يمثل معتقداته وسماته الشخصية، حيث نشهد خلافات رشود مع جميع النساء تحديدا. هذه خاصية النص المبني على صوت واحد ورؤية واحدة. لكن قدر هذا الصوت الواحد أن يبني علاقات مع النساء، على الرغم من خوفه من جرأتهن ومعرفتهن بأمور الرجال، واستنكاره لسلوكياتهن، وغضبه منهن. فهو يطلب الود، والجنس، وبناء عائلة ويكيل لهن المديح. لقد قصد الراوي الهيمنة والتحكم وادارة الفضاء السردي عن طريق توزيع الأصوات والأدوار، إلا أنه فقد السيطرة بسبب تصلبه وغبائه وإعمائه وتقلباته، وعدم قدرته على بناء علاقة سوية مع امرأة. وهو يفتقر إلى الحد الأدنى من التكيف مع المتغيرات، وإحداث تغييرات في معرفته المتصلبة والساكنة عن النساء، حتى استعصى عليه القرب منهن، وتبادل الحب وإياهن. إنه يلتزم بحدود الجنس الميكانيكي ولا يصبو إلى تواصل عميق.

وعليه فإن النساء في هذه الرواية مبادرات ومخططات وعلى قدر من المعرفة والثقة بالنفس، ذوات إرادة، واكثر تحررا في رؤيتهن لذواتهن وللآخر، من الراوي ورفاقه، وهن يمثلن أجيالا مختلفة. أما أصدقاؤه الرجال فهم مثقفون وجامعيون ونظرتهم جميعاً إلى المرأة تتبع الذكورية التي تنحو إلى الهيمنة[20]. النساء يواجهن هذه الهيمنة، فالزوجة ومنذ أول لقاء بينهما تطلب بيرة في المقهى، فيغتاظ لأنها لم تستأذنه «كأنني خيال صحراء»، يطلب بيبسي كي يشعرها أنها غلطت، ويزيد الطين بلة حين يضع النادل البيرة أمامه والبيبسي أمامها. فحتى النادل يصنف رغبات النساء في الشراب تبعا لتصوراته عن المرأة. النادل ورشود المتعلم هما على السوية نفسها.[21]

تفاجأ الزوجة بعد شهر من الزواج بمحاولته اغتصاب الخياطة التي صنعت لهم الستائر. تغادر البيت إثر هذه الحادثة، وتجهض وتطلب الطلاق بإصرار بعد أن تبين لها صعوبة العيش مع هذا النمط من الأزواج المأخوذين بذواتهم وبتوكيد ذكوريتهم. أما الخياطة فإنها بدورها تعرض رشود إلى مشاكل، فاخوتها قبضايات الحي، ولا يتورع أحدهم عن ضرب زوجته، ومطالبته بمبلغ من المال لإقفال الملف.[22] هكذا تورط بمشاكل جديدة في الحارة ومع الزوجة، وصار

خائفا على صورته عند أمه من الفضيحة، فصارت «هي تفصل على هواها، وأنا البس ما تفصله هي على هواها!»[٢٣] ثمة انقلاب في الأدوار، إذ حين قررت الانفصال عنه صار تابعا لها لا متبوعا، فهي تحاول الإطاحة بسلوكه العنفي البائس. كما أننا نعرف أن والدته ألحّت عليه كي يتزوج، خوفاً من أن يفوته القطار وإثباتا لذكوريته، والخالة دبرت له ابنة الجيران عروساً له، ونفهم من مجريات السرد أنها على علم بأسرارها[٢٤]. النساء اذن خططن لزواجه وهو انقاد لخططهن.

أما والدة زوجته فإنها تحب النساء الخارجات عن المألوف، ذلك لتمتعهن بشخصية قوية [٢٥]، وهي تحب الطرب والغناء، لدرجة إهمالها زوجها المسن،[٢٦] فلم يكن زوجها الرجل المناسب لها، هي التي تتمتع بشخصية قوية[٢٧] . ربما لهذه الأسباب تتواطأ مع ابنتها وتتضامن معها ضد رشود، كأنها لا تريد لابنتها زواجا لا يسعدها كما حدث لها، تقول الأبنة «نقلت لي والدتي عن والدتها أنها قالت:هل كتب على المرأة أن تتحمل كل هذا العذاب حتى يكون لها رجل!»[٢٨]. الوالدة والخالة تتفقان على مشروع الزواج لأن الزوجة أيضا قد كبرت ويجب أن تستقر. وتتشابه الزوجة وأمها في الشكل والمحتوى، وتتفقان فيما بينهما، مما يشعر «رشود» «بانهما تتآمران عليه».[٢٩]

النساء لا يسيطرن على جميع المواقف في حياتهن، لكنهن مع «رشود» سرعان ما يسيطرن عليها. فحتى خالته تمنعت عن إخباره عن ماضي زوجته، في موقف يشير إلى التواطؤ ما بين النساء. وكذلك لا تبوح الخالة والأم بفقدان عذرية الزوجة، بل ربما ساعدتاها في الذهاب إلى الطبيب لتستردها. وهو المسكين لا يهدأ باله يريد أن يتأكد، فيأخذها إلى طبيب لا يثبت له شيئا. كأن الأفكار والتصورات المسبقة عن الأنوثة والزواج أضعف لدى النساء في هذه الرواية، من الرجال. تشير هذه المواقف الى أن الثقافة نسيج رمزي من العلامات والدلالات التي يصنعها الانسان ويعلق فيها. إنها نسق رمزي في إنجاز مطرد، يتقاسم وينجز بصفة مشتركة.[٣٠]

و من الطبيعي حضور الغرب في الرواية، عندما يكون الموضوع عن العولمة والنساء. فيبدأ الحضور من العنوان الذي يرمز إلى أولويات السرد «تصطفل ميريل ستريب» التي ترجمها إلى الإنكليزية «إلى الجحيم مع ميريل ستريب»، كأنه عبر العنوان العربي وازدواجيته والعنوان الإنكليزي، أراد حسم الأمور أن الغرب غرب وان الشرق شرق فيما خصّ النساء، وذلك على الرغم من ازدواجية أوضاعهن وتعقيدها.صحيح أنه معجب بميريل ستريب، وتمناها لنفسه حتى بعد زواجه- فالمنطق الذكوري التقليدي ازدواجي، يجمع ببساطة، الحب واشتهاء امرأة أخرى، أو التحرش بها (الخياطة)- لكنه لا يرتضي لزوجته أن تتشبه بميريل ستريب، التي يرمز وجودها إلى حرية النساء في الغرب. لذلك «تصطفل ميريل ستريب»، فهذا شأنها وشأن الغرب وليس شأننا. وعندما غادرته زوجته علّق في الخاتمة قائلا «أحسن»، فقصد أن يقول لها «إلى الجحيم مع ميريل ستريب»، لما تلمس من أوجه تشابه بينهن. فالغرب هو حاضر غيره، وحاضره هو ماضيه وماضي غيره. ها هو رشود يعلق في النسيج الرمزي من الدلالات التي يصنعها الإنسان، فكل الرجال ولأنهم رجال عليهم أن يسيطروا على العلاقات الفردية والجماعية مع النساء. وكأن الذكورية في هذا السياق تمارس على حسابه، فهو غير قادر على التحكم بمصائر النساء، وعلى إظهار قوته التي تُعرف الذكورية بها. فنقرأ في مساره أشكالا من فقدان الأمل، ومجابهات انتحارية، بمعنى أنها تمعن في كشف هشاشته وتشوشه، فيلجأ الى سلوكيات العنف كاستجابة لهذه الإعاقة الذكورية.

يحاول رشود ايهامنا أن في ماضيه تجارب مع نساء تنم عن خبرته وفطنته في التعامل معهن. فهو على سبيل المثال قد تعرف الى احداهن قبل الزواج ، فسعد جداً «لممانعتها» في البدء، فوصفها على أنها «بنت بلد»، بمعنى محافظتها على التقاليد. لكنه سرعان ما يصل

إلى استنتاج يناقض افتراضه –وهذه حال رشود الدائمة– فيتبين له جرأتها وخبرتها، فتصدمه بسلوكها٣١. ثم التقى بها بعد سنوات، و كانت تزوجت وأنجبت، فسعى إلى إقامة تواطؤ بينه وبينها فانفجرت بالبكاء قائلة له «أتظن نفسك أحسن من زوجي!»[٣٢] انه موقف يدل على انتهازيته، وعلى تشييئه المرأة والرغبة.

غير ان مشكل ذكورية الراوي الذي بسطناه يزداد تعقيدا لمّا ننكب على تجاربه مع النساء، إذ يبين المثل الذي عرضناه الخلل في تقديره للأمور، الناجم عن معاناته من عدم امكانية التوفيق بين تصوراته عن النساء(صفاتهن كما يجب ان تكون: الحياء، المحافظة) ورغبته بهن. يؤدي هذا الخلل الى أن يصبح رشود عنيفاً ومنتهكاً لخصوصية النساء. فيصير عنفه استراتيجية دفاعية تجيب عن هذا التناقض. كما أن أصدقاءه يخبرونه عن حياتهم الحميمة مع زوجاتهم وصديقاتهم، وهو يمتعض من تصرفهم وأقوالهم، لأن للعائلة حرمتها. هؤلاء يقدمون صوراً عن الزوجات تتسم بالكمال والثبات، والسبب في ذلك يعود الى فحولتهم. هذا هو السبيل إلى عدم شك الزوجات بخيانة الأزواج! لكن «رشود» يثابر على شكوكه .

إنه مهووس وخائف من ماضي زوجته، فيلّحّ عليها بالأسئلة [٣٣]، يرصد معارفها عن العلاقات الزوجية، ويتفاجأ من أي تصرف لها، فتصدمه صراحتها وتعليقاتها، فيصير زوجا يستحيل العيش معه[٣٤]، هو الراغب في تملكها كزوجة وفي تملك ماضيها. لذلك نراه يرصد كل كلمة منها وكل حركة تقوم بها، فتعيش في حال حصار دائم لا تجد مخرجاً منه سوى في مقاومتها له والهروب المؤقت منه، عن طريق امضاء نهاراتها عند والدتها، ثم لاحقا تركه نهائيا. أمست تشنجات ذكوريته عنوانا لسلوكاته وأحلامه، يقول: «سبب حلمي أن أكون ملكا هو رغبتي في أن أتمتع بما شئت من النساء، وفي أن يكون لي وحدي فقط»[٣٥].

يحلم بالسلطة التي تؤهله تملك النساء «فمهما تغيرت الازمنة، وحلّت عادات وتقاليد محل أخرى، يبقى الرجل رجلاً والمرأة امرأة»[٣٦]. يعاني رشود من التغيرات التي أصابت سلوك ومواقف النساء واعتقاداتهن، فيضعه الكاتب في مواقف مأزقيه تؤكد معاناته، هو الذي يعيش في هواماته ويدور في حقل جاذبيتها. تثير هذه المواقف إباحيته وتبين بساطته لدرجة الهبل، و في الوقت عينه، يعرض نفسه الضعيفة والمتناقضة والهشة الى كشف مبدئها الذكوري المهيمن، في الوقت الذي لا يسيطر فيه على شيء، على مستوى الممارسة «وإذا بي أفاجأ بأن زوجتي التي هي لي بالحق والقانون والتاريخ، وبما شئت، ليست لي»[٣٧]. انه قلق الرجل وتململه من تغير نماذج النساء، الذي يفقده التوازن والرجاحة والحب والحنان، والذي يكشف أيضا وسطه الاجتماعي والثقافي وأراءه غير الدقيقة عن الرجال والنساء[٣٨]. غير انه جازف في الكشف عن مشاعره واضطرابه الوجودي وهوسه، ذلك على عكس اصدقائه «لا أحب الشعراء المدعين.. الذين يتمتعون بسماع أنفسهم ويرددون أشياء عن المرأة وعن حرية المرأة.. ولو رأيت هؤلاء الشعراء كيف يتعاملون هم أنفسهم مع النساء!»[٣٩] أو كيف يقدمون صوراً عن زوجاتهم، وعن علاقاتهم خارج الزواج .

هكذا يدخلنا الكاتب الى أجواء الرجال وأقاويلهم عن النساء، فندخل الى عالمهم أو «بيتهم»[٤٠]، كما يقول الباحث الاجتماعي في العلاقات الاجتماعية بين الجنسين دانيال ويلزر–لانغ. والقصد من هذه الاستعارة تبيان الأماكن التي يرتادها الرجال، ويجتمعون فيها، ويمارسون على بعضهم البعض غرساً للتصورات عن الذكورية، وتدعيماً لركائزها،وتعييناً لخصائصها،وحيث يتبادل الرجال مع بعضهم البعض الادوار بين مُوجِه وموجَه. فيستنتج القارىء كيفية تدريب الرجل ليصير رجلا، وتمريره بطقس الذكورية واحترام قواعدها. إلا ان رشود حين يدرك عدم مطابقته لهذه المواصفات، ويلتمس، في الوقت نفسه،

ونفورها منه، واستقواءها عليه، يصير سوقيا وبذيئا وعنيفا[٤١].

كشف ذلك الإرباك الذي أصابه بعلاقته بالنساء، فهو عاجز عن مجاراة التحولات التي طرأت على سلوك النساء، وتغير متطلباتهن من العلاقة بالرجال، وهو بدوره لا يمثل نموذج الذكورية الفطن والمتنبه. بناء على هذه المفارقة تتم المواجهة بينهما ،التي تفضي به إلى ملاحظات فذّة في كشفها لكنها في الوقت نفسه، مدعاة لسخرية القارئ. وهو إذ يعيد النظر يفتح حواراً جديداً يمكننا من فهم بعضنا البعض، ذلك من أجل قبول الآخر ورؤية الأشياء من موقع آخر، كاشفا بذلك الافتراق في وجهات النظر. صحيح أن فشله اسقط الحوار، لكن المونولوغ الداخلي الكاشف، والشفاف، يتيح الاعتقاد بإمكانيته، وأقله بعدم التعامي عنه.انه منحى نقدي استفزازي .

يكشف المعيش في هذه الرواية التحولات في سلوك المرأة وتفكيرها، وتخلصها إلى حد ما، من التصورات الاجتماعية التي تفرض على الرجل والمرأة على حد سواء. فيدخلا في اللعبة والوهم، ويلعبا اللعبة والوظيفة، حتى تصبح هذه هي الجوهر الاجتماعي لكل منهما، الرجل سيد والمرأة مطيعة. نساء هذه الرواية لا يخضعن له مهما بلغت قوته «إنني قررت منذ فترة أن أستعيد المبادرة شيئا فشيئا، وألا تبقى الأشياء فالتة خارجة عن ارادتي بهذا الشكل غير المقبول على الاطلاق، لكن رد فعلها لم يجيء كما توقعته، بل أسوأ بما لا يقاس. جاء رد فعلها نوعاً ما مختلفاً، سيارة مفخخة محشوة حتى العنق بالقنابل الذرية والجرثومية»[٤٢]. وعلى الرغم من ذلك يود الحفاظ على مكتسبات وامتيازات تاريخية تكرست بالعرف، وشكلت رأسمال خصائصه التي تساند ذكوريته. إنه صراع اجتماعي على أشكال من السلطة الثقافية والاجتماعية المتعلقة بالنساء والرجال. والكشف عنه يدل على تضارب التمثلات لديهما، ومقاومة عملية التغيير عند الرجل، فتحّول الزواج من جراء ذلك، إلى مجال للصراع، وحقل لعلاقات السيطرة. وقد انقلب المعنى الذي تبناه الراوي، ذاك الذي نسج من علاقات القوة. وما الهزء من رشود إلا انقلاب في المعنى التقليدي للعلاقة الذي أدى إلى انفجار سريع للعقد الزوجي الذي قام بين شريكين غير متكافئين: إذ يجد الرجل صعوبة في الاستغناء عن بعض تعيينات الذكورية، والقيام بالجهد اللازم لتكوين علاقة نوعية. هكذا انفجرت العلاقة وكشف زيف المثقف، ونرجسيته وادعاءاته فهو يرفض معاملة الزوجة كذات مستقلة بذاتها. فأكد النظرة التقليدية التي تصنف سلوك الرجل المتحرر جنسيا في دائرة الفحولة[٤٣]، في حين يموضع سلوك المرأة المتحررة في علاقتها بالرجل في خانة العيب. إنه مدخل لتغيير خارطة القوة، ومشاركة في توليد معاني جديدة للعلاقة، وصوغ جديد للقيم.

يشكل هذا النص تجربة تاريخية تعبر عن تأثر الراوي بالمخزون الثقافي حول موضوعة العذرية وبالكتابات التراثية عنها،التي نرى بعضاً من جملها مندرجة في النص دون إشارة يخلق هذا النص استعارة:العذرية، ليبين الصراع ما بين حداثة المجتمع وتقليديته، فيعبر عن سجال في النظام الاجتماعي والمعرفي (التكنولوجية الحديثة والنظام الكوني الجديد والموروثات). فالماضي ليس ماضياً، إذ تعاش تعبيراته وتتجسد في السلوك والرؤية، عندها يتخبط الراوي في حواره الداخلي بين صورتين له: صورة التقليدي وصورة النافي لتقليديته .الراوي في استغراقه في وعيه على المستوى الفردي، ولاوعيه الذي يستند إلى التاريخ الثقافي -الاجتماعي ،يفجّر الصورة الذكورية، ويحيلها إلى أشلاء متناثرة. ففي محاولته إعادة تحقيق التناغم مع عناصر الواقع (التغيرات الثقافية -الاجتماعية عند النساء وفي الزواج) التي تفشل، يفجر صورته من داخلها بعد أن تبين له بعده عن استقبال المتغيرات الثقافية وتعذر قبوله لها، إذ يحدد التغيير ويقصره في حدوده الدنيا. إلا أن تجربته تشير إليه بضرورة توسيع هذه الحدود المرسومة. هكذا يعيد اكتشاف اللاوعي بواسطة التقاليد المتعلقة بصور الرجل والمرأة، وعلاقاتهما الزوجية، فيتجلى لاوعيه

عن طريق التوقف عند آثار الكلام في ذاته، كما يقول لاكان،في المستوى الذي تشكل الذات فيه نفسها من معاني الكلمات -مثل معنى كلمة العذرية.

يقدم النص افتراضات استراتيجية عن صورة المرأة والعلاقة بها، وهي بمجملها محافظة وعلى قدر من التنميط والجمود، وكل ما يعرضه الراوي عنها يصنفه على انه «طبيعي»، فمنظوره قائم على أسس وأعراف ومبادئ مسلم بها وبديهية. لكن قراءة تتجاوز افتراضات النص تؤدي إلى منع القارئ من اعتبار النص قائماً على هذه المسلمات. ذلك يتم عن طريق إبراز التناقض والتنافر بين صورتي المرأة والرجل، والتناقض داخل صورة كل منهما على حدة، والافتراق ما بين الموروث والمعيش، وما بين الرغبة والواقع. فالمبدأ الذي ينطلق منه السرد هو نقد السلطة الذكورية وتفجير صورها من الداخل، من قبل رجل عانى من ارتداد العنف الذكوري عليه.

٢-الفضاء الجنوسي بين الابوية المطلقة؛؛ والأنوثة المهدورة (توت بري)[٤٥]

في فضاء هذه الرواية حيث تهيمن السلطة الأبوية، فإن المشمولين بمظلتها والخاضعين لأدواتها رجالا ونساء تصوروا مفاهيم هي عبارة عن أدوات، ابتدعوها كي يثبتوا قوتهم ومقاومتهم وسلطتهم التي تتحكم بشتى الظروف، لذلك ينسجون معانيها من خلال التقابل. إذ لا تتخذ المعاني ماهيتها إلا من خلال ربطها بما يقابلها. وتعكس هذه المفاهيم تصورهم للسلطة الابوية واستنكارهم لمفاعيلها على مصائرهم، لذلك فإن استخدامها يؤول الى تركيز سبل مقاومتها في التصور العام.

الهيمنة/المقاومة عبر التذكّر

تهيمن السلطة الأبوية على فضاء الرواية الجنوسي، التي تتحكم بأقدار الشخصيات عموماً. على أن الراوية والشخصية الرئيسية في هذه الرواية هي سارة، ابنة الشيخ/الأب المتحكم بمصائر العائلة. من منظورها نرى الآخرين رجالا ونساء. فأمها اختفت في ظروف غامضة وهي لم تتجاوز بعد الثلاث سنوات. فتمضي حياتها في البحث عن «تاريخها المفقود» في محاولة يائسة لاسترداده. غير أن تجربتها تقودها إلى الاعتقاد بان المفقود هو في ذاتها وفي دواخلها، وأن بحثها عن ما هو خارجها،أي عن ملابسات غياب أمها، كان هروباً من نفسها، أو بحثاً مداورا عن الناقص فيها. ذلك لأن الذي يُفقد لا يسترد إلا عبر التذكر، فذاكرة اللاوعي تشبه حبل السرة الذي يربط كل فرد بجسد الذاكرة الأكبر الذي يعود الى الذين سبقوه أفرادا وجماعات، فيتم إبلاغه شيفرات من قبل جدة أو أم لم يعرفها. وكم من سلوكات توصف بالذكورية او الأنثوية ليست إلا ترجمة لشكل من التعلم حافظت عليه بدقة هذه الذاكرة التي تخترق العهود؟ فأطروحات ما بعد الحداثة، التي تبشر بالفردانية الحديثة ذات الطابع الآني الذي لا يدوم، والتي تقنعنا بأنه بإمكاننا بناء أنفسنا بأنفسنا وعن طريق الإحالة الى الذات[٤٦] ورفض التمثيل[٤٧]، ذلك بمعزل عن الآخرين وعن فعل الوراثة. غير أن هذه الأطروحات لا يمكنها أن تستقيم إن لم نأخذ بعين الاعتبار ما تورثنا إياه الذاكرة، فالذاكرة هي هذه الحديقة التي احتفظنا بها جيدا، وحيث تتجذر أصولنا. ليس هناك من نسيان حقيقي للماضي، لكننا نفقد أحيانا مفتاح الحديقة. ففي استعادة الماضي تكمن حقيقة من نوع آخر، انها الحقيقة التي تتشكل من الدلالة التي نعطيها للأحداث التي نتذكرها. وكأن الذاكرة تلعب دوراً حكيماً، فهي لا تنقل مجرد وقائع وأحداث، بل تدعونا أيضا الى الاستنتاج. يؤدي فعل التذكر في النهاية الى عدم تكرار المآزق والى محاولة رسم طرق جديدة انطلاقاً من تلك الموجودة، فهي حافظة الوجود الانساني. ترى هل حققت ساره ذلك؟

تروي ساره سيرتها، والتي هي أيضا سيرة قرية درزية بعد الحرب العالمية الأولى وتحولاتها السياسية والثقافية والاجتماعية، حيث أقامت البعثات التبشيرية فيها وفتحت مدارس، وسكنت بينهم، فأدت الى تغيرات في أحوال أهلها. اضافة إلى التغيرات الاقتصادية التي أصابتهم مع ازدهار تجارة الحرير،

والعيش من تربية دودة القز ، ثم كسادها لاحقاً، الأمر الذي أفقدهم سبل العيش. الراوية هي التي ترسم حدود الهيمنة وآليات التسلط، لكنها على عكس «رشود» لا تقوم باستدخال الآخر لمعرفته وإدراكه من الداخل، بل تترك مجالا لحضور الشخصيات لقولها ومعاشها، لان صراعها ليس مع أحد محدد منهم. فالصراع الذي تعيشه هو مع الذاكرة وملابساتها، و مع تكوين تاريخ لها عن طريق استرداد تاريخ أمها الغائب(بناء هويتها). فتلجأ إلى ذكرى ساترة- souvenir ecran [٤٨]، ذكرى أمها المكبوتة في داخلها، تصعدها إلى العلن ، وتذهب في رحلة طويلة من البحث عنها وعن تاريخ ملابسات اختفائها ، حتى تدرك في النهاية أن رحلة البحث عن الأم هي رحلة البحث عن الذات.ويتم توظيف هذه الذكرى الساترة، للكشف عن النظام الأبوي وهيمنته.

تجعل الهيمنة الأبوية، إلى حد كبير، جميع الشخصيات نساء ورجالا في مقابلة مع الأب.وما الصراع بين الرجال والنساء إلا إحالة للصراع مع الأب وللعلاقة الهرمية التي تربطهم به. في هذه البنية العلائقية ذات الطابع التعسفي ،يصير تفسير الفروق والتمييز بين الجنسين معقدا. إذ يمكننا من جهة إرجاع تصورات الشخصيات المتباينة: نساء/رجال، إلى هذا النظام الثقافي المبني على المفارقات في توزيعه لأدوارهم. لكن من جهة اخرى تعيد الراوية- الشخصية الرئيسية تركيب فضاء العلاقات الثقافي، على نحو يجعل من الأب المهيمن في آخر أيامه في موقع الضحية. ففي عجزه ومرضه تنتقم العمة منه ولا تعود مكترثة لأمره. حتى أن ابنته ساره الراوية -الشخصية الرئيسية، تنتقم بدورها منه حين تسرق منه صورة والدتها التي احتفظ بها طويلا ، فيتعذب لفقدانها ويتم استرضاؤه بصورة أخرى لأسمهان، منزوعة من صحيفة، كما لو أنه لا يستحق الصورة الأصل. على أن سلطة الأب تضعف مع التقدم في العمر، بينما تتضح سلطة النساء وقوتهن في الأربعين، على ما تتنبه إليه الراوية[٤٩] .

وإذ يستخدم رشيد الضعيف استعارة العذرية في روايته ليصف علاقات النساء بالرجال، فإن إيمان حميدان تستخدم استعارة اختفاء الأم الغامض لتعالج هذه المنظومة الأبوية المتسلطة. كما لو أن الروائيين أرادا الانتقال بالدال الواحد من مدلوله الأول الى مدلول آخر «يبدو المجاز مصدرا آخر لمعتقداتنا بمعنى أنه صوت يقبل الينا من خارج الفضاء المنطقي وهو يفتقر الى الصرامة والتماسك، ورغم ذلك، فاللامعقول الذي يحمله يساهم في توسيع معقولاتنا»[٥٠]. كما أن الاستعارة ترمز الى نمط من التفكير، وحقائقنا الواعية واللاواعية، حيث «يوجد الشيء الغائب في الشعور عبر «صورة»، وذلك بالمعنى الواسع لهذه الكلمة» «وإذا كان الارتباط بين الثقافة والتجربة هو الذي يحدد التصورات، ويمنحها الوجود، فمعنى هذا أن التجربة لا توجد خارج الأطر الثقافية. فكل تجربة تقع داخل إطار واسع مشكل من التضمينات والبديهيات الثقافية. وإذا كنا كائنات «تجرب» العالم، فإن هذه التجربة تحضر فيها ثقافتنا بشكل مستمر. لذلك، فإن التصورات (والمعاني) عبارة عن موقف تمثيلي نؤول به العالم الخارجي الذي نعيش فيه»[٥١].

تختلف الروائية عن الروائي من حيث تركها حيزاً أكبر للشخصيات عامة وللنساء خاصة. فالروائية لم تقم بعملية ادخالهم على طريقة رشيد الضعيف، بل تركت لهم حيزاً من العيش والكلام عنه. وهي لم تهيمن على نصها، أو على الأقل لم تعطنا هذا الانطباع، فنصها أكثر اتساعاً للآخر. ربما لاختلاف نوعية الصراع: ذكورية الراوي هي التي فجرت الصراع، وجعلت طابعه حاداً؛أما الأبوية فهي منظومة متكاملة تتجسد ضمن أنساق مضمرة وتورية ثقافية أكثر مما تتجلى صراحة. والكامن والمختفي أشد تحايلا لالتقاطه ورصد آليات هيمنته. لذلك تتوزع الأدوار وتكثر الشخصيات على الرغم من أن التحكم في السرد يعود إلى الراوية التي تبين من حكايتها أن التغيرات الثقافية طالت حياتها (نزلت من القرية إلى المدينة وتابعت علومها هناك، ثم أقامت علاقة مع

كريم الذي تحبه، وهو من طائفة مختلفة: هي درزية وهو بروتستانتي) ثم سافرت إلى لندن وعادت. لكن هذه التغيرات لم تمنع النسق الثقافي-الأبوية- الذي عاشت فيه وتربت عليه من التحكم بها. لذلك نرى سيادة التسلسل الزمني- التعاقب الزمني- في هذه الرواية، للدلالة على استمرارية النسق الثقافي عبر الزمن، مع بعض الفروقات التي تتيح تخيل تغيرات مستقبلية. بينما كان الزمن في «تصطفل ميريل ستريب» متقطعا يتداخل فيه الماضي البعيد مع القريب والحاضر، للدلالة أيضا على ديمومة البنية الذكورية واختراقها الأزمان وعبورها لها، دون طائل.

- حضور الأبوية/غياب الأمومة.

الشخصيات النسائية في هذه الرواية هنّ : سارة وأمها الحاضرة الغائبة، وعمتها العزباء التي تعيش معهم وتود مغادرتهم، ومطيعة الجارة المستأجرة عندهم ، وضحى صديقتها التي ستصير فيما بعد زوجة أخيها، وزوجة أبيها الأولى، والخياطة الأرمنية، والنساء العاملات في موسم دود القز، والمعلمة الإنكليزية، والسيدة الإنكليزية. بالمقابل هناك الجد، الأخ ، وكريم وإبراهيم اليد اليمنى للشيخ الذي يرغب بالزواج من العمة، والمبشرين، وزوج مطيعة والمزارعين الموسميين. لكن جميع شخصيات الرواية، نساء ورجالاً، يكادون يدورون في محور الأب، صاحب السلطة في هذه العائلة والمسير لأعمالها، والمقرر لأقدارها. «أبى رجل تجاوز الستين ولا امرأة له، وله كل النساء»[٥٢].

ينطلق السرد من صورة الأم الحاضرة/الغائبة، التي اختفت في ظروف غامضة. كانت تعيش في الأرجنتين ثم قدمت مع أبيها لزيارة البلاد، ولكن الحرب حالت دون عودتهما. نفهم بعض ملابسات اختفائها، فهي عندما كانت صغيرة جداً في السن، زوّجها أبوها من والد سارة الذي هو من جيله، وأشركه في أعماله، وقد كان غنياً. يبدو من الحكايات المتعددة والمتقطعة التي تروى عنها، أنها أحبت شابا انكليزياً، كان مقيماً وعائلته في القرية، ما لبث أن مات غرقا في البحر. ويبدو أنها كانت حاملا منه بساره، فما كان من أبيها إلا أن زوجها من الشيخ، المتعاون معه في أعماله والمقرب منه. الأم التي تزوجت رغماً عنها وفقدت الذي تحبه، لم تتحمل العيش مع الشيخ، خاصة بعد موت والدها، فهربت أو حاولت ذلك، فنجحت أو قتلها زوجها، لا أحد بإمكانه النفي أو التأكيد، لكن السياق يشير بشكل مضمر إلى قتلها، بالنظر إلى شخصية الأب/الزوج المتسلط. تنتمي الأم الى عالم مختلف جداً عن عالم الزوج، فقد صادر أملاكها بالحيلة، حين طلبت منه الطلاق، والعودة إلى الأرجنتين، فأوهمها بالإمضاء على أوراق الطلاق، وهي في الواقع وقعّت على أوراق التنازل الشامل عن كل أملاكها، هي التي لا تتقن العربية. أمضت الراوية جزءاً كبيراًمن حياتها في ملاحقة حكاية أمها، كي تتعرف إلى الحقيقة. والحقيقة تعاش من قبل ساره على أنها حقيقتها أيضا التي يتوقف عندها مصيرها.

تظهر الأم في الرواية بين صورتين للرجل: صورة أبيها الرؤوف بها الذي رعاها بعد موت أمها، ووقف بجانبها درءا للفضيحة. وصورة الزوج المتسلط الذي لم تحبه، والذي استغلها معنويا وماديا. سارة نفسها تظهر بين صورتين للرجل: الأب المهيمن على العائلة والمتحكم بمصيرها، الذي أذاها حين ساهم في ابعاد أمها عنها، وحرمانها منها، فأمضت حياتها بحثا عن الغائب فيها، وعاشت فاقدة التوازن في هذا البيت الذي يشبه السجن [٥٣] ، وبين صورة كريم الحبيب والزوج، الذي أغدق الحب عليها في البداية، لكنه مضى مسافراً للبحث عن تكوينه المهني، وفرص تحصيله المال. هكذا غدت وحيدة وفقد الحب وهجه في هذه الوحدة وبرد الجسد. فتفشل في الحفاظ على هذا الحب لأنها وعلى ما تقول «الآن أعلم أن القوة التي ملكتها في اختيار طرق حياتي، لم تكن إلا ضعفا خالصا. اخترت السباحة على الضفاف . كأنها قوة الخوف. الخوف من الذهاب حتى العمق ،عمق الخوف نفسه(..) كأن أتألم خوفا من ألم اكبر.»[٥٤] تجاوزت الزواج التقليدي لكنها لم تتجاوز حكاية أمها وفشل

حياتها، فكررتها بصيغ أخرى.النساء في مأزق، بسبب تحكم الرجال بمصائرهن، وسيادة نسق ثقافي يحصر حركة المرأة ويضيق الخناق على قدراتها ورغبتها في الانطلاق وتجاوز الحدود المرسومة .

من جهتها، تعيش العمة شمس وعلى طريقتها المختلفة، بين صورتين للرجل: الصورة الأولى هي صورة الأخ الشيخ، الذي لا يستغني عن إدارتها «للحارة»، أي منزل العائلة الكبير، ولا يستغني عن رعايتها لابنته، وإدارتها أيضا لعمل النساء الموسمي في تربية دودة القز لصالحه. لذلك يعدها بالزواج من إبراهيم الذي يعمل معه، لكنه لا يتحمل فكرة استقلال إبراهيم عنه في العمل، أو إعطائه المال اللازم للزواج، حفاظاً على مصالحه. والصورة الثانية هي صورة إبراهيم الذي يرغب بالزواج منها لكنه يجبن أمام الشيخ ولا يتجرأ على الطلب والإلحاح. فتعيش العمة بين رجل متسلط وآخر ضعيف، بين الأمل في الزواج وان تصبح «شيخة»، حتى زوال الأمل بالزواج نهائيا حين تنهار تجارة دود القز، ويزول الأمل بالمشيخة بسبب سوء سلوك عائلتها، وعلى رأسهم الشيخ في عدم تقواه، وابنه الذي يعشق المدرسة الانجليزية ويصادق المبشرين، وهذا ما ترفضه ثقافة الضيعة. وكأن تسلط الأبوية وغياب الأمومة هما المسؤولان عن وضع النساء بين صورتين للرجال أحلاهما مرّ. الأم، الابنة، العمة هن في مواقع المُهيمن عليهن، يقاومن تلك الهيمنة كل على طريقتها. فالأم تهرب أو تموت، سارة تنجح في الابتعاد عن سطوة الأب،لكنها تفشل في إدارة حياة جديدة لها بعيداً عن صورة الأم المفقودة، وذلك ما يجعل علاقتها بأبيها ملتبسة، فلا تحسمها لصالح الافتراق النهائي عنه أو كرهه، مما يؤثر على قدرتها في السيطرة على مصيرها.العمة تجتهد في العمل من أجل الزواج والمشيخة، لكنها لا تسيطر على مستقبلها الذي رسمته وفق قناعاتها، فتنهار وتنتقم من الأخ الشيخ بإهماله في شيخوخته. إنهن في النتيجة ضحايا نسق ثقافي آسر، يتعذر الإفلات منه كليا.

أما ضحى صديقة ساره، فإنها عاشت أيضا بين صورتين للرجل: الصورة الأولى هي صورة الحبيب، أخ سارة، الذي كانت مغرومة به، وهوبدوره مولع بالمعلمة الإنكليزية وبالسفر. والصورة الثانية هي صورة الزوج الذي صاره حين انصاع لرغبة الأب. زوج غير قادر على إعطائها الحب الذي رغبت وحلمت به طويلا. ضحى هي أيضا ضحية تسلط الأب-الشيخ على ابنه الذي لم يترك له مجال المغامرة والبحث عما يريد، فقمعه له حولّه إلى زوج مهمته بناء عائلة وليس الحب. وهي بدورها حولت رغبتها في الحب إلى رغبة اقتناء الأشياء المادية للتعويض عما فاتها من حبه.

التملك، التسلط (من جهة الأب)، غياب الحب(الأم، ضحى)، غياب الأمان النفسي (سارة) غياب إمكانية المواجهة للتغيير(العمة)، أسباب متعددة لتعدد الفشل في تحقيق الرغبات والتوقعات والاستقرار النفسي. فطغت النزاعات على حياتهن وسادها القلق، فذواتهن في ورطة مأزقيه لا مخرج منها مع سيادة آليات الهيمنة الأبوية، ونموذج النفوذ الذي لا يقبل الاستقلال عنه (نفوذ يستمده الأب من كونه «قبضاي»، ومن مصادرته أملاك عمه وزوجته، والمال مصدر قوة ونفوذ). لذلك كثرت الانزياحات في سلوك الشخصيات، الابنة التي تزوجت على طريقتها وكما ترغب متمردة على سطوة الأب، والابن الذي شغل الأب به طويلا أزعجه وعرضه لمشاكل اجتماعية في القرية واقتصادية حين أهمل العمل في الحقل. تمرد عليه بعنف حين اتخذ مسارا لا يلتقي مع تصورات الأب عن دور الأبن. انزياحات لم تؤد إلى عيش أفضل أو تحقيق التوقعات. كأن حدية النظام الأبوي تسمح بالانزياح -التمرد ولا تسمح في التغيير الجذري للمصير. لكن بين التبعية والتمرد حيز فارغ هو الاستقلال وتحقيق الذات.

المرأة الوحيدة التي تنجو من سطوة الشيخ ،الذي يفرض هيبته على كل النساء والرجال في الضيعة، هي مطيعة الشركسية (من حلب)، الجارة التي داهمت الشيخ يوما في بيروت، متلبساً بجرم اللحاق بإحدى النساء [55]. ان كشفها عثرات سلوكه أتاح لها الافلات

من هيمنته، ذلك بالاضافة الى كونها غريبة عن الضيعة. تتمتع مطيعة بشخصية قوية، متوازنة، فرحة، تقبل على الحياة بنهم، تحب جسدها ،كما الغناء، لدرجة قول العمة عنها «عبكرا زيارات وعشية آهات»[٥٦]. يبدو أنها الوحيدة التي تعيش علاقة زواج وحب ناجحين. لكن ماضيها لم يخل من القهر والعذاب بسبب تزويجها من شيخ مسّن، لم تتآلف روحها وروحه[٥٧]. لذلك نسمعها تردد مراراً أمام ساره، «راحت تفتش عن روحها. ما فينا نعيش بلا روحنا.. أمك لو بقيت هون كانت اختنقت»[٥٨]. هي إذن الوحيدة التي عدلت الميزان ما بين الماضي والحاضر، باتجاه تحقيق ذاتها وتحويل مصيرها. لكنها الوحيدة من بين المتزوجات التي لم تنجب (الأم أنجبت سارة، وسارة أنجبت ميريام، وضحى حظيت بأولاد). ترى هل هي صدفة ؟

أما العمة فإنها تمثل حالة المرأة التي تخضع إلى أبنية التسلط، المرأة المكبوتة عاطفيا وجنسيا،التي لا تجرؤ الانزياح عن نطاق الأعراف والخيارات العرفية، بل على العكس منهن جميعا تمعن في الدخول في الصورة النمطية للمرأة آنذاك (طريقة لباسها،كلامها، صوتها[٥٩]. تطرب لغناء مطيعة ،لكنها لا تجرؤ على الغناء «ربما لا تخاف من أخيها الشيخ،بقدر ما تخاف من صوتها. تخاف أن يخرج صوتها من أحشائها ويرتفع، ولا يعود بمقدورها السيطرة عليه. الا تقول مطيعة إن رغبات المرأة تشبه النمر النائم، إذا ما استيقظت، لا يعود بمقدور أحد لجمها.»[٦٠] هكذا تصف الراوية خوف العمة من تأجج الرغبة ومن الانسياق وراءها.

الأم من ناحيتها، تمثل نموذج ضحية القدر الذي أبقاها في الضيعة بسبب الحرب، وجعلها تغرم بأحد أبناء المبشرين، الذي غرق بدل أن تصير زوجة له.ثم تصبح لهذا السبب زوجة للشيخ بالصدفة، لان الأب لا يعرف سواه في الضيعة. كتلة من الصدف اجتمعت ضدها. إن هشاشة وضعها، وفقا لأعراف وتقاليد النظام الأبوي التي كانت سائدة آنذاك، جعلت ابنتها سارة، تعاني من ثقل الضغوط الاجتماعية عليها، فصارت ذاكرتها عنها مربكة «بنيت ذاكرة من كلام مشتت اسمعه من عمتي مع الجارات والقريبات. كيف كانت وكيف اختفت. اثنتا عشرة سنة مضت وما زال الكلام يجري على كل لسان، بل زاد، منذ بلغت ومنذ أن علمت عمتي»[٦١]. هذه المسلمات المبنية على فرضيات سابقة لحضورها ساهمت في تكوين معرفتها عن نفسها، ومعرفة المحيطين بها. كما أدت الى تكوين طريقة تفكيرها والكيفية التي تتشكل بها أحاسيسها وعواطفها، أي سبل حياتها ووسائطها: «أمي امرأة المجهول.. أحاول جمع نتف أخبار عنها كما يجمع البناء الطوب والطين لبيت تعرض لزلزال. إلا أنني لا أجد في النهاية بين يدي سوى نثرات ذاكرة. تعذبني لحظات أذكرها ولا أدري إن وجدت حقا أم هي صور خرجت من ذاكرة من حولي، التقطتها كمتسولة لأصنع منها ذاكرة خاصة بي»[٦٢].الجميع يسأل عنها «شو عرفتو شي عنها؟.. هي التي فقدت اسمها هنا.لم يعد لها اسم، صارت حرفا متصلا. كنية لمؤنث»[٦٣].انها تعيش برفقة صورة هلامية للأم. العمة تمعن في لوم الأم لتؤكد انحرافها عن طريق الصواب الذي رسمته الأعراف، بينما هي جد ملتصقة بها، ووفية لها. صورة الإثم والعيب والعقاب تلاحق سارة،التي ورثت ميراثا ثقيلا يشدّد على ضرورة عدم اختراق النظام الاجتماعي، لذلك تناديها العمة «يا بنت الملعونة»[٦٤].

ذلك يحيل حياة المراهقة جحيما[٦٥]، دوامة تدور فيها وترى بقية أفراد عائلتها تدور فيها أيضا «أسأل نفسي. لماذا الكل هنا لا يطيقون العيش في الحارة؟ ما الذي في أبي يدفع الناس بعيدا عنه؟ ألا احلم أنا بالخروج يوما دون عودة؟حلم يزيد من ثقل خطايانا، خطيئة أمي وخطيئة آخي. ثقل يدفعني إلى القبض على روحي هنا، والى أن لا ادعها تفلت مني. لكنني احلم بالخروج، وعمتي تحلم بإقناع أبي بان يستلم دينه ويكفر عن ذنوب أفراد هذا البيت وجهلهم. أن

يصبح شيخا ويذهب إلى المجلس ويصلي»[٦٦]. تحاول ساره رغم ثقل المعايير الاجتماعية التي ترمى على كاهلها، الخروج من هذه الشرنقة، أما العمة فإنها عالقة بنسيجها، تبلغ ذلك القرب الذي تطل منه على الحياة التي تشتهيها، وتبقى عند تلك الحافة العالية تشاهد أحلامها من ذلك البعد. إنهما داخل بنية مغلقة تتسم بالشمولية والسيطرة الابوية المباشرة وغير المباشرة، تلك التي تمر عبر اليوميات، فينقضي العمر دون أن ينبىء بالخلاص «يؤجل حياة عمتي، سنة بعد أخرى، كذلك يؤجل حياة أخي. كأن الزمن عنده لا يتسع لحيوات أخرى سوى حياته».[٦٧]

-سطوة الحب/نبذ الحب

إن الذي يعين نساء الرواية على الخروج من السيطرة الأبوية هو الحب، فهو السلطة المقابلة للسلطة الأبوية، وهو موضوع تحاربه. لذلك نراهن متطلبات جداً له وشغوفات به منذ الطفولة. فساره وضحى تقضيان الوقت في قراءات سرية لقصص «أشهر البدائع» وتتحضران للإعداد له «ندرك أن نساء الكتاب يشبهن أولئك الجالسات أمامنا، ولا يشبهننا بشيء.... كأننا نتذكر فجأة أن عالمنا الحقيقي لم يحن وقته بعد».[٦٨] فبفضل هذا الحب يمكن أن تصبح كلاً منهما ذاتاً مستقلة بدلاً من أن تبقيا أداة مسيرة.

والرجال ليسوا بمنأى عن الحب، فثمة صورة أخرى للأب تشوش توقعات الأبنة حول علاقة أبيها بأمها. إذ يحنّ إليها، ويتذكر رائحتها[٦٩] ، وهو يسكت العمة حين تنتقد زوجته الغائبة/الميتة، فتحدس «ساره» بأن أبى يحميني كل مرة تفتح عمتي سيرة أمي. أجد «أيضا بأن حمايته لي تحميه هو الآخر وأن لديه أسرارا لا يريد إفشاءها لأحد»[٧٠]. تغتاظ العمة من ملاحظتها أنه ما زال يحبها «هي التي مرغت شواربه بالتراب»[٧١]. وفي شيخوخته تصير زوجته هاجساً في تفكيره «يركن خلف تلك الصور رجل ضعيف يخفي في أعماقه خزانا من التعاسة ومن غياب الحب».[٧٢] ذلك لأن التصريح بالحب يناقض نموذج الأبوية السلطوي ،الذي يستدعي نبذ الهوى، والضعف حياله، والدفاع عن ملكوته بسلاح النسيان والتجاهل. ان الدفاع عن نفوذه جعل زوجته تدفع ثمن حياتها بسبب الحب. وأما بقية الخاضعين لسطوته فهم ناقمون عليه ويترصدون النيل من سلطته. فالعمة التي لا تتحدث عن الحب بل لا تؤمن بأنه حقيقي[٧٣]، تنتقم من أخيها في شيخوخته، وهذا دليل على حبها لابراهيم الذي عاشت على أمل الزواج به. وفي انتظار تحقيق رغبتها تكدس الأغراض كتعويض مادي عن الحرمان من الحب، لكن عندما تفقد هذا الأمل لا تعود متمسكة بها. ضحى أيضا تفشل في جعل زوجها الذي أحبته أن يحبها،فيتحول حبها إلى المال [٧٤]. يجدر بنا الاهتمام بهذا الموقف، فالمادة هنا لها معان تشخص حالات الانسان المقموع.

مسز دكستر أحبت أخ ساره، لكن الأب تدخل ليفسدها، فغير مسموح في نظامه اختيار الزوجة وكيف إذا كانت أجنبية. على أنه ينتقم من أبيه حين ينصاع لارادته ويندرج في نسقه السلطوي،وذلك بنبذ كل أشكال الحب سواء حيال زوجته أم أبيه.فالتصدي اتخذ عنده شكل النفي والتغييب. أما ساره فهي راهنت على حب كريم أن ينسيها أمها التي تبحث عنها منذ رحيلها(منذ ١٥عاما)[٧٥]. لكنها بالمقابل تمتنع عن تقديم نفسها كاملا للحبيب كما فعلت أمها، والتي دفعت أثمانا باهظة من أجل ذلك «كانت صغيرة وما تعلمت انو الروح ما بتنعطي»[٧٦]، قالت لها مطيعة التي اختبرت الحياة، ومذاك فعلت ساره نقيض أمها «مش رح جير روحي لحدا»[٧٧]. كما لو أن غرقها في بناء حكاية أمها، قد جعلها عاجزة عن بناء حكاية لها، فوجدت أن ما تبحث عنه لن يستطيع زوجها إعطاءه لها [٧٨]، إذ اكتشفت حاجاتها متأخرة[٧٩]، كما اكتشفت خوفها من المغامرة وتحمل تبعاتها[٨٠]. ثم تجد تشابهها في الخوف، وعمتها «بقيت ملتصقة بهذا المكان بسبب الخوف وأمي هربت لأنها خافت منه..»[٨١] .لقد خاضت مجابهات عدة لمواجهة سلطة أبوية دمرت ماضيها، على الرغم من حب أبيها لها، فصارت الكتابة شحذاً

لسلطتها ، وخلاصا من كل أشكال السلطة، بما فيها الحب الذي فقد معناه[٨٢]. كما لو أن سلطة السرد صارت موازية للسلطة الأبوية، إنما على حساب السعادة المفقودة.

إنها سناريوهات مختلفة للعراك والمواجهة مع السلطة الأبوية،وكلها تنتمي إلى نبذ الحب،ومبعثها بالأساس قهر يهدر نزوة الحياة.غير أن نهاية الرواية توحي بأن ابنة ساره مريام الطفلة ستطير بعيداً عن مملكة الأبوية، الشيء الذي لم تحققه سارة[٨٣] ، أي ستوسع مكانها في الحياة، وستزيد من فرص خضوعها لسطوة الحب. هكذا نرى أجيالاً من النساء اخترقت بحدود التنميطات السائدة عن قوة المرأة وضعفها، ونرى أن الرجال أيضا قد لحقت بهم صفات غير معهودة بهم، صار الأب ضعيفاً في أواخر أيامه، والأخ انصاع لرغبة الأب بسبب ضعفه، وكريم بدوره ترك سارة لوحدها بسبب ضعفه في الحفاظ عليها. كأن لا أحد نجا من تشوهات الأبوية وعتمتها، وكأن الحب في هذه الرواية نشيد ضائع ونوره لا يُدرك.

خلاصات

هكذا نلحظ اختلافا في بنية الفضاء الجنوسي في الروايتين، ففي الأولى يسيطر الصراع بين الزوج والزوجة، صراع ينهض من ذات الرجل غير المستقرة والواقعة تحت تأثير صورتها المهجنة ما بين الموروث الثقافي الذي يؤسس تصورات ثقافية عن الزوجة والزوج، بحيث أن خروج الزوجة عنها يعني بالنسبة إليه، عدم الوفاء والكذب، وفشل وصوله إلى «الحقيقة» التي يعيش على وهم الوصول إليها. لقد أعمى نظره عن عيشه في مجتمع طرأ عليه العديد من المتغيرات الثقافية، خاصة فيما يتعلق بتعيينات الأنوثة ومواصفاتها. فتظهر الزوجة أكثر واقعية منه، وأكثر استجابة للمتغيرات، واستعداداً لخوض تجربة الزواج منه.

أما في الرواية الثانية فان الفضاء الجندري ينطبع بطابع العلاقات الأبوية التعسفية، مما يجعل الراوية تخرج أحيانا من الأحداث وتعلق عليها short circuit فيتم المزج بين الحديث من وجهة نظر الراوية الشخصية، والحديث من وجهة نظر الشخصيات الأخرى. فكان هذا الفضاء موزعا بين الشخصيات حضورا وغيابا، رجالا ونساء، وإن كانت الراوية تنسج خيوطه وتتحكم بمساره. الجو مأساوي لكنه أقل حدة وفجاجة وتوتراً من أجواء الرواية الأولى. الكبت الذي عانت منه ساره، هو كبت اجتماعي بسبب اختفاء الأم، وهو تاريخي بنيوي كانت له آثاره في تكوين شخصيتها وسلوكها الحياتي حيال أبيها ثم زوجها.ففقدان الأم يعني فقدان علاقة هامة تلعب دوراً رئيسياً في تكوين شخصيتها، وما الكتابة بالنسبة إليها إلا إعادة تركيب لحكاية أمها أو بالأحرى لحكايتها، وإحالة على تفتت حال جائر وظالم.فتدخل بالحكاية عالم السلطة لتفرط بنيانها ومن مفهوم الانوثة.

في الروايتين تركيز على الإعاقات التي خلقها التسلط الذكوري والأبوي لدى الشخصيات النسائية والرجالية.نبدأ بالعنف الذي مارسه رشود على زوجته، وهو عنف معنوي حين وضعها تحت ضغوطات الترسيمات التي في رأسه، ورغبته إخضاع زوجته لها،إضافة إلى العنف الجنسي، هو المكبوت جنسيا، الذي مارسه عليها، هادفاً منه إخضاعها إلى رغباته وتدقيقا في مخاوفه تجاهها. وكذلك نرى العنف المادي والمعنوي الذي مارسه والد سارة على زوجته، حين طلبت الطلاق،فما كان منه إلا أن احتال عليها وجعلها تتنازل عن ثروتها، وربما قتلها أيضا. وكرر العنف تجاه أخته وإبراهيم فشغّلهما معه لخدمته، ولم يعطهما حقهما المادي كي يتزوجا، بل كان يلجأ إلى التأجيل والتسويف.أما هي فان آليات العنف الممارس عليها معقدة ومركبة بحيث أنها لا تظهر مباشرة وبشكل واضح، وهو موقف أصعب وأدق.إذ إن سلوك أبيها العنيف تجاه أمها قد حرمها منها، ثم غيب عنها تاريخها، وهي شاءت أم أبت مرتبطة به، فهي تعرضت للأقاويل التي تشوه وتجرح ذاتها الحساسة وتكرس وسائل قمعها، ذلك لأن هويتها غير مؤكدة.فأبوة الأب إشكالية ومختلف عليها، أما أمومة الأم فهي مؤكدة، إلا أنها فقدتها وهي لم تتجاوز الثلاث سنوات: المؤكد غائب والحاضر غير مؤكد! إنه مأزق وجودي عنفي من صنيع الأب.

النزاعات هي الآلية الثانية لفرض الهيمنة الذكورية والأبوية. فالنزاعات في الرواية الأولى تقوم على الخصام حول الأدوار، أي دور الزوج ودور الزوجة، ودور الزوج يمثل موقفا دلاليا ووضعا دلاليا، إذ لا يمثل صوتا فرديا فحسب، بل دليلا على الالتزام بموقف ثقافي يجسد الانحياز الجنسي ضد الزوجة. والنزاعات هي أيضا بين تنميطات تؤطر دور ووظيفة المرأة والرجل معاً، وتتميز بالتحيز والتصلب وافراغ العيش من مضامينه الحديثة، بالنسبة إلى المرأة، ومحاولة إخضاعها إلى النمط المتبنى، رغم إعلان رشود نواياه الحسنة لإخراج المرأة من «القوقعة التي وضعتها فيها التقاليد»، فهو لا يتوانى عن تكرار «أن الرجل رأس المرأة، وأنه قوام عليها، وأن هذه سنة الله في خلقه»[٨٤]. أما النزاعات في الرواية الثانية فهي على الحقوق، أن يكون لسارة أم، وتاريخ واضح لها، وهوية مؤكدة. أن يكون للأم الحق في اختيار الحياة التي تناسبها. وأن يكون للعمة الحق في الزواج وأن تصير شيخة، وأن تحظى ضحى بالحب الذي ترغب به من زوجها، وأن يكون لسارة الحق في زواج يقدم لها الحب والدفء والحضور.

وغياب الحب أو فشله هو نتيجة سيادة القمع،آلية أخرى من آليات الهيمنة. ففي الرواية الأولى الحب غائب كلية وبديله هو الجنس الفج، هناك فصل بينهما بدل أن يجتمعا. أما في الرواية الثانية فانه حاضر عبر غرام الأم ودفع ثمن حياتها من أجله، وعبر غرام ضحى وفشله بسبب تسلط الأب على زوجها، الذي كان بدوره مغرماً بالمعلمة الإنكليزية. وهو حاضر في صورة إيجابية عند سارة وكريم، إلا انه يؤول إلى الفشل بسبب فقدان سارة الاستقرار النفسي، الناتج عن فقدانها لأمها بظروف غامضة، إضافة إلى ظروف كريم في العمل واستسلامه لها. فنطاق الخيارات العرفية تحد من التطلعات والرغبات التي تحقق الذات.

وأخيرا غياب السعادة، عامل قهري فاعل من عوامل الهيمنة. رشود بائس وكذلك زوجته، لا يجمعهما الحنان والتوافق والانسجام. بسبب الاحباطات الناتجة عن ضغط الموروث الذي يحيل إلى غياب الثقة بالآخر، وعدم اليقين بمقومات الذات والآخر.لكن سخريته تعوض عن هذا الفقدان والارتباك في التعامل مع الآخر.

أما في الرواية الثانية فان الشخصية الوحيدة التي تعيش السعادة هي من خارج الضيعة ومن خارج العائلة، إنها مطيعة الشركسية التي أتت من حلب. غيابها عن العائلة دليل على القهر الذي يعود إلى تسلط الأب من جانب، ومن جانب آخر يعود إلى مرحلة التحولات الثقافية-الاجتماعية التي شهدتها الضيعة بعد الحرب العالمية الأولى التي تضمنت إمكانية التغيير، وتعطيله في آن معا. يغيب التناسق والتوافق في مراحل الهجنة (قديم/حديث) وتنهض الطاقات والقوى الجديدة للتغيير. يبقى السؤال هل كانت النساء قادرات على تعديل وجهة الفعل المهيمن إلى وجهات أخرى؟

هاتان الروايتان تتيحان القول بأن بعضهن عدل وجهته لكن ضمن حدود، إنما شرعا الابواب على التغيير. ففي الرواية الأولى الأم تساند ابنتها كي لا تعيش مقهورة في زواجها. وفي الرواية الثانية خطّت ساره طريقاً يبتعد عن النظام الثقافي المهيمن، إلا أنها لم تتجاوزه كلية، لكنها تشير في الخاتمة إلى إمكانية تحقيقه من خلال طفلتها مريام. من هذا المنظور، فإن الروايتين تسائلان الواقع الثقافي- الاجتماعي، وتنتقدان وتكشفان آليات هيمنته، خصوصا فيما يتعلق بالتشكيل الثقافي -الاجتماعي لهوية الرجل والمرأة على السواء؛ وبهذا المعنى، فإن من نتائج السلطة الأبوية والذكورية المسيطرتان على فضاءي الروايتين الجنوسي، ان هاتين الروايتين ليستا في نهاية المطاف، سوى نقض لهما وتفكيك لدعائمهما، فنجدهما تتفاوضان باستمرار في تحديد المعاني والهويات. إن الأمر أشبه بصراع من أجل توسعة الفضاء لمعاني جديدة. فهل نحتاج تبرير اهتمامنا بهذين النصين؟■

الحواشي

١ محمد عناني،المصطلحات الادبية الحديثة،الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان،القاهرة ،١٩٩٦

٢ التيجاني القماطي،الثقافة بين الانطولوجي والانتروبولوجي، الفكر العربي المعاصر، عدد ١٢٠–١٢١ شتاء ٢٠٠٢، ص.٣٤.

٣ عبدالله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الانساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٠، ص.٧٤.

للجندر، في Gender and History in Western Europe,Edited by Robert Shoemaker and Mary Vincent, Arnold, London, 1998, p.2.
٤ انظر تعريف: Anne Oakley

٥ انظر Pierre V.Zima,pour une sociologie du texte littéraire,Unions Générale dEditions 1978.

٦ رشيد الضعيف، تصطفل ميريل ستريب، دار رياض الريس للكتب والنشر،٢٠٠١

٧ Welzer-Lang(D.),Molinier(P.),Hirata(H),Laborie(F.).Le Douaré(H.),Senotier(D.).Dictionnaire critique du féminisme,Presses universitaires de France,2000.

٨ Bourdieu (P.),La Domination masculine,Paris ,Le Seuil,1998.

٩ انظر معجم مصطلحات التحليل النفسي، جان لا بلانش وج.ب. بونتاليس، ترجمة مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط.٢، بيروت ١٩٨٧،ص.٦٧.

١٠ رولان بارت، شذرات من خطاب العشق، ترجمة الهام سليم حطيط وحبيب حطيط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،الكويت ٢٠٠١، ص.٨٠.

١١ استرداد العذرية مراضاة للزوج.

١٢ محمد مفتاح،مشكاة المفاهيم،النقد المعرفي والمثاقفة،المركز الثقافي العربي،بيروت ٢٠٠٠،ص.٣٢.

١٣ في عدة مواقع في الرواية ينظر الراوي في الف ليلة وليلة الى علاقة النساء بالرجال ،خاصة الملوك،ليستنتج خيانة النساء لهم.فهو مهووس بهذه الفكرة ويرددها في أكثر من موقع،ويتصرف مع زوجته على أساس هذا الخوف.أنظر على سبيل المثال،ص.١٢٠–١٢١.

١٤ تصطفل ميريل ستريب،ص.٨٣.

١٥ تصطفل ميريل ستريب،ص.٨٤.

١٦ تصطفل ميريل ستريب،ص.٩٥

١٧ تصطفل ميريل ستريب،ص.٨٧.

١٨ أنظر،ص.١٢٧–١٣١.

١٩ انظر،ص.١٤٥–١٤٦.

٢٠ Pierre Bourdieu,La domination masculine,Seuil,Paris 1998,p.76.

٢١ تصطفل ميريل ستريب،ص.٩١.

٢٢ تصطفل ميريل ستريب،ص.١٠١.

٢٣ تصطفل ميريل ستريب،ص.١٠٢.

٢٤ تصطفل ميريل ستريب،ص.٩٧.

٢٥ تصطفل ميريل ستريب،ص.١٢٤.

٢٦ تصطفل ميريل ستريب،ص.١٤٧.

٢٧ تصطفل ميريل ستريب،ص.١٤٧.

٢٨ تصطفل ميريل ستريب،ص.١٤٦.

٢٩ تصطفل ميريل ستريب،ص.١٤٥.

٣٠ كليفورد غيرتز، في زمن سوسيولوجية النص الادبي الى سيميائية النظام الاجتماعي، محسن بوعزيزي،الفكر العربي المعاصر،١٢١–١٢٠،ص.٩٣.

٣١ أنظر ص.١٣٧.

٣٢ أنظر،ص.١٣٥.

٣٣ أنظر،ص.١٠٩

٣٤ انظر،ص.١٢٦

٣٥ انظر،ص.١٢١.

٣٦ انظر،ص.١٤٣.

٣٧ انظر،ص.١٢٢.

٣٨ انظر،ص.٥١.

٣٩ انظر،ص.١١٥.

٤٠ Daniel Welzer-Lang,Virilité et virilisme dans les quartiers populaires en France,VEI Enjeux,n.128 mars 2002.p.13.

٤١ انظر على سبيل المثال،ص.١٣١-١٣٣.

٤٢ انظر، ص.١٣٣.

٤٣ لا توجد كلمة لتفخيم الأنوثة على شاكلة الفحولة!

٤٤ نميز بين الذكورية والأبوية. لقد أعطينا سابقا تعريفات الذكورية، أما بالنسبة الى الأبوية، فهي ذلك النظام الرئاسي للعائلة، حيث الأب هو المخطط، وواضع القانون، والرادع، والغادق، وهو الذي يتحكم بمصائر أفراد عائلته والتابعين لنفوذه. انها الصورة الأشمل والأكمل للذكورية.

٤٥ ايمان حميدان، توت بري، دار المسار، بيروت ٢٠٠١ظ

٤٦ Self-reference.

٤٧ representation

٤٨ مصطفى حجازي،المصدر المذكور،ص.٢٥٠.

٤٩ توت بري،ص.١٠١.

٥٠ ايلي نجم،في المجاز،نوافذ،٢ حزيران ٢٠٠٢.

٥١ عبد المجيد جحفة،سطوة النهار وسحر الليل،الفحولة وما يوازيها في التصور العربي،دار توبقال للنشر،المغرب ١٩٩٩،ص.٩-١٠.

٥٢ توت بري،ص.١٠.

٥٣ توت بري،ص.١٠.

٥٤ توت بري،ص.١٢٩.

٥٥ توت بري،ص.٣٦-٣٧.

٥٦ توت بري،ص.٣٥.

٥٧ توت بري،ص.٤٣.

٥٨ توت بري،ص.٣٢.

٥٩ توت بري،ص.١١.

٦٠ توت بري،ص.١٤.

٦١ توت بري،ص.١٢.

٦٢ توت بري،ص.٢٠-٢١.

٦٣ توت بري،ص.٢١.

٦٤ توت بري،ص.٢٢.

٦٥ توت بري،ص.٥٠.

٦٦ توت بري،ص.٦٠

٦٧ توت بري،ص.٢٨.

٦٨ توت بري،ص.٣٨.

٦٩ توت بري،ص.٢٠.

٧٠ توت بري،ص.٢١.

٧١ توت بري،ص.٢٢.

٧٢ توت بري،ص.٨٨.

٧٣ توت بري،ص.٦٧.

٧٤ توت بري،ص.١١٠.

٧٥ توت بري،ص.٩٧.

٧٦ توت بري،ص.٩٧.

٧٧ توت بري،ص.١١٢.

٧٨ توت بري،ص.١٢٣.

٧٩ توت بري،ص.١٢٥.

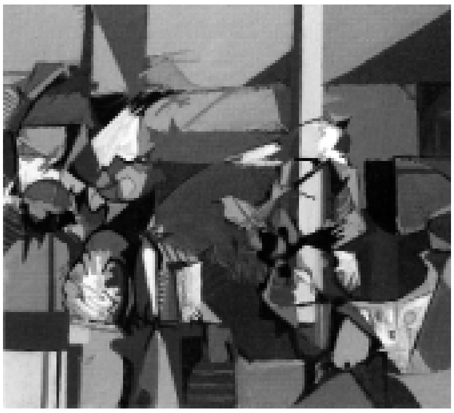
٨٠ توت بري،ص.١٢٨.

٨١ توت بري،ص.١٣٦.

٨٢ توت بري،ص.١٣٧.

٨٣ توت بري،ص.١٤١.

٨٤ تصطفل ميريل ستريب،ص.٩٠.



الفيضان

فصل من رواية (الينابيع)

عبدالله خليفة *

1

كان عليٌّ يسأل الليل والمطر وأنصال البرق. وصل حافة البحر الغارق بالمياه والضؤ والانفجارات. ثمة هاجس مخيف يعيدُ أقدامه إلى الطرق الأولى، إلى الخيوط الذائبة في الذكرى.

لم يتصور أن رحيل العواد سوف يسبب له كل هذا الحزن والحيرة والغضب. هذا الغياب المفاجئ المخيف أرعبه: كيف ينتهي الإنسان في ارتعاشة شمعة، تاركاً زمنه وأشياءه للمجهول؟

كان ذلك الماضي على مرمى حجر منه، حيث العواد وحضنه الطيب ووده الغامر وحيث فيّ..أمه .. الممزقة .. المغتصبة؟ هو الذي جاوره في رؤيتها..

يصيح:

- لماذا كان قاسياً على ذلك الرجل الرهيف، وجعلته موجة البشر المتدفقة غضباً وعنفواناً، يرمقه بغرور، ولا يرقُّ لكهولته ووحدته..

عاش بلا زوجة، وبلا ابن و لا أخ، وقاسى في ذلك البيت الصغير الرث، صانعاً فرحاً في هذه الغابة

---

* روائي وقاص من البحرين.

● اللوحة للفنان **عبدالكريم البوسطة** / البحرين.

الحجرية، في ذاك الذل الواسع للناس، في الجوع الضاري للمرأة، والخبز والأصدقاء..

في ليلة موته فوجئ بتدفق المدينة كلها تحت المطر والعاصفة. عيونهم تتلألأ بالغضب وسط الأضواء المشروخة والعتمة الجارحة. احتضنوه ورفعوه، وصدحت أغنية منسية له.

سلموه كل شكوكهم وخناجرهم. وراح يبحث في صحراء جافة من الأصوات والوجوه.

كان الرجل الجميل متروكاً لسنوات طويلة يتشقق من الوحدة والخمرة والتبغ والجوع. كان قادماً من برية متجهمة تكره الغناء والنساء.

وحده إبراهيم زويد الذي أمتلك زاداً غزيراً من الحكايات.

لم يعرف أن يكون إبراهيم، هذه الصخرة التي نفضها بحر العواصف والثورات والمجاعات، هذا الكائن المشوه، بهذه الرقة والحنين.

كان إبراهيم يرتجف بكاءً ويخنق وجهه في كفيه ودموعه.

كانت أصواتٌ هامسة تطن حاقدة:

ـ هو الذي قتله ! هو الذي كان يحسده!

لم يكن علي يستطيع أن يقتحم كل تلك الذكريات الحميمة، والحب، ليفاجأ بأن هذا الكائن الذي تعذب كثيراً، ووزع أعضاء جسده على خريطة الأرض، ولم تعطه إلا الدكاكين المشبوهة فرصةً للالتصاق بالأنثى والأسرة، يمتلك كل هذا الحنين والحزن لصديقه..

هو أيضاً أخذ نصيبه من تمثال الوطن المحطم هذا. أعطاه حلوى وسمكاً وقصصاً، وأحب أمه كما لم يحبها أحد..وتعذب دونها .. واختفى حين رحلت!

كأنه يرى الآن مدى انزلاقه، وتفاهته، وحسده المروع المشين..

يا للموت، كيف يُنقي البشر، وينير العتمة، ويصّعد الروح!

كان بكاؤه يختلط بعزفه، وبصرهما معاً، يعودان في آخر الليل، متعتعين، نازفين، أيقظت أصواتهما الأجساد المتخشبة، والنجوم النائمة، والنخيل الغارق في السأم، وعصافير الورق..

بحث أصدقاؤه عن كل خيوط الجريمة بلا فائدة.

المطرُ غسل الأقدام والأحذية والطرق وملأ الدروب بالأشباح.. مثل هذه الليلة..

المطر يتدفق فوقه، سيوف الرق لا تقتحم درع جسده. تتركه ينزف. أشباح تتراءى على خطوط الماء. الطرقُ شبه ناضبة.. شتاء آخر ممتلئ بالمياه والضجيج والأخبار المذهلة. خريطة العرب الغارقة في الوحل والدم والحمى تتألق بانفجارات نور. نهر النيل يتدفق حراً.

وقف على فم طريق ملتوٍ. كانت المزاريب تهدرُ قربه. تحفرُ الأرض العطشى، والفقاقيع تتفجر..

رأى رجلاً يحدقُ فيه. في ذلك الزقاق الضيق الممتلئ بالماء، كان مذهلاً أن يرى انساناً يتطلع فيه.

حاول أن يهز عينيه، "ليخربش" خريطة الماء والعتمة والظلال والنعاس، فدوى طلقٌ ناريٌ عنيف قرب أذنه. سمع الجدار يتفتت.

اختفى الرجلُ بسرعة، وسمع اقتحامه للنقعة وخوضه الماء بقوة، اندفع وراءه، ورأى ذلك الشبح يتوارى في حي الشيوخ، بين تلك البيوت العالية والقلاع القديمة.

تجمد عقله لحظات، وهو يسترجع أزيز الرصاصة والجدار يتأوه عنه، والمطر ينهمر لا مبالياً.. حاول أن يجمع ملامح الرجل فلم يستطع..

من ذلك الطيف الغريب من الماضي، من وشوشة العواد، من ترنم المحب الفقير المتروك للنوى والتحلل، من شكوى إبراهيم، من الأغنيات النازفة لأمه، من لغو الطرق والشواطئ، رأى شجرة من حب غريب متناثر، ذائب عبر الزمن والسيوف، أبصر ملمح امرأة فاتنة متوارية وراء النغم والنزيف..

وهو واقف مغتسل، يرنو إلى النوافذ الخشبية المنمنمة بالطيوف والأسرار، رأى شبحاً؛ جسد امرأة وشعرها المتناثر..وكأنها تحدق فيه وتشير إليه!

2

هل يمكن لمّيّ أن تزرع الموت بيديها؟ أن يتحول حليبها إلى سم، وأن تغدو ترنيماتها وحكاياتها وأشعارها وعواطفها إلى صدأ ورصاص؟!

□ أيها الولد الذي نموت من أضلعي من خلقك؟ هل الحيات هي التي فطمتك، وكانت بنات آوى أترابك والكلاب الوحشية ربعك؟!

كانت صورة خالك وكتبه وأوراقه وآلامه وأحلامه مرايا طفولتك وصباك، كنت تجري لاستلام رسائله وهو معذبٌ في الغربة، وارتعشت وتغذيت على سطوره، وحين جاء اندسست بين ضلوعه ومداد أصابعه..وكدت أراك تحلق بأوراقه وأحلامه!□

كانت صورة العواد شريطاً ملوناً لا يتوقف. اسطوانة تدور وتحفر قلبها. إنها هي التي هجرته، ورحلت وراء البرية، ونسيت البحر والريحان، وجاءتها ملامسات خاطفة لإنتاج الأبناء، ثم كبرت الوحدة والتهمت القصر والروح والأفق، وظل العواد يكبر فوق الأرض وبين النجوم، وتسللت إلى مخدعه مرة ففاض الحب، وعادت تحبو في أزقة المحرق، باحثة عن ترابه وأصابعه..

في تلك الليلة المليئة بالمياه والرياح والمخاوف والمارة، أهدته النعي، قدمت فيه النصل من ضلوعها، من أحشائها.

كيف أمكن لهذا الطائر أن يغدو ذئباً؟

لم تنتبه إلى جموده وتحجره المتزايد، وكيف طرد كل طيور الشعر والكلام والخال من صدره، كيف راح يمشي ببدلته العسكرية فوق العصافير وأحلام أخواته؟

كانت تبحث في خريطة صدره عن علامات، عن ضباع استوطنت حفره الغائصة في الأسرار والبراري والخيام. كان يتوارى، ولم يعد صدرها ميناءً ولا منارة، وعيناه بدأتا تنفثان حمماً. اشتبكت معه مرة، فوجدت طوداً من حصى يحوي قلبها..

أي حوار يمكن أن ينشأ بينهما؟ أية أسئلة من الممكن أن تطلع في هذه الأرض الملغومة؟

حين يحدث مثل هذا الحوار فإن رصاصة أخرى ستستقر في عظامها.

حين جاءت تلك الليلة، مبللة بالمطر، عاد هو بعدها. رأته ينهار. لم يتعلم القتل بعد. ظل مرتعشاً وهاذياً.

سألته:

ـ أأنت مريضٌ.. مصابٌ بحمى؟

لم يجب، وأبعد يدها بقسوة عن جبينه.

ـ غسان.. ما هذا الدم ؟!

حدق مرعوباً في كم يده. ظل طوال الليل يغمغم. أحست أنه ربما كشف أمرها وعرف سرها! وما هذه النظرات الجافية والغضب والكره إلا ثمار الفضيحة!

ترنحت قرب النافذة، ترى خطوط المطر الخافتة. تلمح سقوف بيوت الفقراء الكثيفة، غابة الأكواخ والبيوت الحجرية والطينية الصغيرة المتلاصقة وهي تقاوم هذا الماء القليل المثابر، الذي يطفو بمواعينها وملابسها ورقادها.

تسمع تأوهات الناس:

ـ ارحمنا يا رب العالمين!

يتفجر لهو الصبية وارتعا شاتهم الفرحة المندفعة وراء البردي المتساقط كرات صغيرة وامضة بالضؤ.

انكشفت السماء عن بروق وابواب ووجوه. توحد الماء والدمع، الضؤ والآيات، البحر والكلمات، الفقر والضحك والعاهات، ووجدت نفسها صبية تبحث عن وجوه الأزقة والأخوة، في الليالي المقمرات اللاتي تتلاعب بالأضواء والظلمات والحلوى والقبل، وبدأ زخمٌ من النشيج يملأ صدرها.

حينذاك تعالى صراخٌ مرعبٌ من أمعاء الأزقة. تداخلت اهتزازات القناديل بسيوف المطر وعواء الريح، وبذلك البكاء الغريب المرير الذي اندلع من قلوب الدروب، وتوحد بالماء والأنصال والدماء، وبالضؤ الخافت المترجرج، وبالصراخ المعدني القاسي:

ـ المغني قُتل، قُتل ولم يمُت، قتل..

والدم كان ينهمر من أصابع ابنها، المتشنج،

الغافي، الصاحي، المرعوب، لم تجعله بدلته الحديدية جريئاً بما يكفي، وفي ليلة واحدة فقدت حبيبين، وربطت بسائلها بخشب النافذة، وروحها بتلك الأزقة التي لا تصحو إلا في الموت، ولا ترفع رجالها إلا إلى المقابر، ونزلت الدرج ببطء، وراح يتلولب أمامها شريطٌ ملتهبٌ من الذكريات والبعد والحب، واقتربت من القاتل الذي أخذته حمى من النار والمياه.

هزته قليلاً، ثم غرزت أصابعها في صدره.

ـ ماذا فعلت ..ماذا...؟

لم يكن نائماً. كان لا يزال يمشي في المطر. بعد لم يصل المنزل، وهناك خطوات تطارده، والسماء تفتح نيرانها فوقه، والعواد لا يزال يغمغم بلحنه، والدماء تتدفق من ثقب جبينه المتسع، وتتحد بالمطر، والزوابع!

3

هناك ريح تأتي من صوب البحر، من صوب الأحبة الغادرين! فترفق يا قلب بي ولا تبكِ. لا تنزفني أمام صحبي . لا تخذلني في قمة سطوعي. أنا الآن رجلٌ ملأت وطني صحوة وغضباً.. وغداً لي شان أكبر ! بإشارة من يدي تصحو المدن وتنام، بورقة من قلمي تتدفق الجموع ولا تعود إلى بيوتها!

يكاد بدر أن يتأوه، وهو يرى الكعبة التي عند البحر، بيت العزيز عادل خسرو، مزدانة بأطواق المصابيح الملونة، ويأتي عصف من الطبول والطارات والأصوات، خنجراً مسموماً يغوص في الصدر، فلا تدمع العين ، ولا يتشنج الوجه، بل يبقى صلباً، رقراقاً وكأنه لا يُشوى بالنار!

جموع فقراء الحي التي ملأت الساحة والطرق، حُجزت عند الأسلاك، وبقيت تتطلع إلى القدور بعيون وامضة.

يشق بدر وثلته الصفوف، يأخذهم الحرس إلى البوابة، وجميل المدهون يبعد أيدي النواطير بقرف.

ثريا !

صادفها مراراً وهي تسعى للدخول في دهاليز الإدارات، ولا ترتعش لمرآه. تركت كل هذا الهدير والنهر البشري المتدفق للحرية. يذكر رسائلها التي تنتظر رؤوس الكبريت المشتعلة في الليل العربي. من يصدق أن هذا الكائن الجميل المرهف بالحب والنور، يطير بعيداً نحو أوكار البوم !

عرفت من تتزوج.. سامر جمعة الحادي. يحمل وراءه كل أرزاء والده. تاريخ شبكة العنكبوت، لكنه لم يتعكز على هيمنته، لم يطر فوق كهوفه وجلاديه، وتعلم بإصرار غريب، وشق طريقه في كلية مخيفة، ثم انغمس في تعليم بين أنابيب النتروجين والمعادلات والطباشير، فألهب هذا غيظه وإعجابه!

لكنه لم يجد سوى هذا البيت ليقتحمه وهذه العائلة ليقطف وردتها النارية، وكيف قبلت بقالب الثلج هذا؟

كانت هذه قلعة تنتشر فيها فرضيات الحرية. هنا تنادمت الرؤوس وصرخت للأرض والغد. هنا انتشرت صحف العرب الأولى، وعم البكاء للمذابح..

والآن.. كل الخصوم هنا! كل النسور التي شبعت من لحم البشر تحلق هنا سعيدة، غير خائفة من الهدير المتقلقل في باطن الأرض الحبلى!

عليك أن تصافح كل هذه الأيدي الملوثة وتبتسم، وعليك أن تدوس على قطعة قلبك النائية وسط تجويف روحك.لماذا تنأى هذه العواطف عن دكان السلع ومسلخ الدم والنقد، متوهجة هناك في قبس ناءٍ، في تجويف القلب والروح؟!

هاهو جون سميث يتقدم إليه بدماثة وقوة.زوجته مارجريت توليه ظهرها غائصة مع رجال مغمورين، كيف يتفقان ويمارسان الحب هذان النقيضان؟! في كل لقاء لا بد أن يدس بضعة ثعابين في صدره ويتركه مع سمومها، يقول:

ـ ثمة عاصفة هوجاء قادمة، كل شيء يتجمع ليكنس المرحلة..

ـ أجل، من سيبقى، من سيرحل؟!

ـ ربما أنا وأنت معاً، من يدري!

كان يرى ثريا وهي تتقدم فيكاد قلبه يتوقف. متألقة في فستانها الأبيض. لم يكن النور يشع أبداً بهذا

الفيض، أهو جسر الاتصال بالإله؟! كيف هوى هذا الكوكب في المخازن الملأى بالبضائع؟ وهو يجثم مع امرأة لا يحبها، تنتج الأولاد والمواعين والضجر.

كلما دنت ثريا منه تزلزل. هذه الفتنة والعيون البريئة والخدود الناضحة بالبروق في معية سامر الأسمر الغامق كأنه الرماد، من الذي جمع بين الياسمين والتنين، بين الورد والسبخ؟!

كان قلبه النازف المتقافز تحت أقدامه، يبغي أن يرتمي في أحضانها باكياً، لكنه هز رأسه محيياً كدبلوماسي متحجر، والتفت يكلمُ أحداً دون أن يرى وجهه، أو يسمع كلماته.. وهو يدوس قلبه بحذائه.

تساقطت عليه الأنصال في الحفل. أولئك الشيوخ والموظفون الإنكليز والتجار الكبار يؤنبونه ويمدحونه ويقطعونه.. وهو يخوض في مستنقع مليء بالحشائش والضفادع والتماسيح، وعقله يصرخُ: أخرجْ! وقلبه يتلفت ويتطلع إلى العنق الطويل المضيء، كأنه درجٌ إلى السماء، لا يأخذ روحه إلا إلى التنور، وبصره ينهار تحت قدميها، أو يهرب إلى الحيطان والجثث!

أجراسهُ تقرع عظمَهُ : ماذا تريد منها الآن؟ تخلت عن المجد العظيم في سبيل كرسي في وجر الذئاب! اخرجْ، اخرجْ، لا تلفت إلى الوراء وإلا تحولت إلى عمود من رماد!

أنت تمشي فوق البحيرات، وتقود السمك إلى شباك الصيادين، وتفتت من الكلام خبزاً للحشود، وتنسجُ لها وطناً من ضوْ..

تأخذه الثلة رغماً عنه إلى السيارة والطريق، وصخب الجدل، ومرأى البحر والجسر، للدخول في أمعاء المحرق والبحث عن علي وعصابته.

يصرخ جميل:

ـ من أين طلع لنا هؤلاء المارقون؟ علي.. كان هذا صبياً جاهلاً.. يوزع جرائد لا يقرأها!

أمعاء الطرق ملتوية، مطفأة، ثمة رجال في فم كل زقاق، يدققون في المارة، وحين رأوهم حيوهم بمودة. يأخذونهم إلى عمق المدينة.

هنا تتنفس الصدور بنقاء. شيءٌ مختلف عن حفل العرس. تغمره سعادة. يذهل من الصبية الذين تحولوا إلى صقور.

أذكرْ الآن زحف الصاعقة! هؤلاء رجالٌ لا يعرفون الخوف. مياه أصابعك صارت شلالات!

حشدٌ من العصي والعظام والعيون الحارقة.

أيتها المحرق، أيتها القلعة المزروعة بالبيوت والأيدي والحجارة، والقوارب، والمقاهي، والبراحات، أيتها القديسة المسلحة!

وحين رأى بيت سلطان المزين يغدو مقراً للرجال كاد أن يبكي!

ـ يا وطناً لا يتوقف عن صنع الأبطال!

4

لا يعرف بدرٌ وعليٌ لماذا هما مختلفان متصارعان. الحب والإعجاب الذي يكنه الفتى شحب ورحل حين صار رجلاً . وبدر الصاعد فوق الحشود لم يعد مهتماً بشباب مغمورين.

وهو قد ظن أنه وهو يدخل هذا المنزل الخرب الرمز، أن كل هؤلاء المجهولين سينصاعون لكلماته، وأن أصدقاءه القادمين، الكهول المهابة في كل مكان، لن يرضوا أبداً بهذه الفوضى التي يغمرها جمهور المحرق المتحمس والصارخ والناري.

مجالس التجار كانت ترتجف خوفاً وقلقاً من أولئك الرعاع الغامضين، والإضرابات والمسيرات راحت تتفجر في كل مكان، وبدأ الناس يتجاوزون ثلته..

بدر عندما رأى الأزقة المحرقية بكل هذه الحرية والحماس والقوة ذهل، لأنه لم يستطع أن يفعل شيئاً من ذلك في مدينته، في العاصمة التي غدت مفتوحة للضربات المباغتة.

أُصيب بالتقلقل والحيرة، ثم ومض نورٌ غريب:

ـ ما هذا يا علي؟! أنت تخرب كل شيء بنيناه بصبر. إنهم ينتظرون أي عنف ليطبقوا علينا.. أين نحن منهم؟ ماذا يستطيع إخوتنا وراء البحر أن يفعلوا؟

كان صمتٌ عميق يطبق على أولئك الشباب ذوي

الثياب والهيئات المتواضعة.

كانوا يضعون لهم المساند وراء ظهورهم ويقربون المدافئ من عظامهم، ولكنهم لم يكونوا مبالين بكلماته..

تحدث علي بجرأة:

ـ وانتم ماذا ستفعلون في بقية المدن حينما يطبقون عليكم؟ كيف ستحمون الناس الذين قذفتموهم في الشوارع؟ هل ستحميهم القراطيس والمجلات؟ لا بد من الاندفاع الآن حتى نملك كل شيء!

هاج بدر:

ـ هل أنت مجنون؟ انظر إلى السفن التي تملأ الخليج!

وقف عليٌّ وكل عروقه تنتفض:

ـ ونحن سوف نحرقهم، لن يمروا من هنا!

ـ بأي شيء، بالجريد؟!

ـ وأنت ماذا تفعل .. غير الخطب؟!

تدخل آخرون لفض الاشتباك. تكلم بعض الكهول بهدوء، لكن سالم الكهلان اندفع فجأة بقوة:

ـ لماذا تكسر يا بدر من مجاديف هؤلاء الفتية الأبطال، إن حشودهم الشجاعة ومعهم بحر الناس ستهزم الغزاة!

جف ريق بدر، وتعثرت الكلمات بين روحه وفمه:

ـ كيف ستقفون أمام .. الآليات التي تمطر ناراً؟!

كان ثمة صوت داخلي فيه، من زغب ذلك الزمن، يهتف معهم! وتأتي أكياسٌ وفواتيرٌ وتثقل روحه، ولكن شيئاً من البصر يرى الحريق.. ويدرك أنه لا يستطيع أن يوقف هذا الحماس، وقد يحتاجه وقد يبحث عنه فلا يراه!

صاح شاب:

ـ أيها التجار اللطفاء عودوا إلى بيوتكم!

أصيب بدر بغضب كبير:

ـ نحن نحاول أن نخبئكم في صدورنا مثلما تفعل الطيور الأمهات الخائفات وأنتم تقذفوننا بالطوب؟!

كان الوجه المتألم الدامع كافياً لرش سحابة من الماء فوق الوجوه اليابسة. لكن علياً وقف، ربما فوق الجمر والتنك الملتهب، لا يدري، وقف وهو يحدق فيه، يغور في عينيه، ويرى أطيافاً ودخاناً، وبحاراً بينهما، يبصر خريطة مشتعلة ولكنها تسير كقرش في جوف الوحش:

ـ الحرائق تلتهم بيوت السعف والحقول، والجموع تملأ الأزقة النتنة والخرائب ولم يزل الزيت يتدفق خارجاً بسعر التراب، فلماذا نصبر، وأي شيء سنخسره! يا إخوتنا الذين كنتم معنا، الوداع!

كان الليل أكثر نوراً عندما خرجوا. لم يشيعهم أحدٌ.وتُركوا يتخبطون في الأزقة الأفعوانية المتداخلة، يصطدمون تارة بمزابل، وخرابات، وبعويل أطفال مرير، وببيت ناصر السعد الواسع الفارغ، يقول بدر متفكهاً:

ـ ألا ننام في بيت الشيخ الغائب.. لن يدري بنا أحدٌ هنا!

بيت الحاكم العجوز العنيد المقاتل كان فارغاً.روائح عطنة لاستراحات الغنم والكلاب. وكل حجرة تنطقُ باللذات والعزلة والعزة. كلُ حجرٍ جثم بكبرياء. لم يبق من الصبان شيء. كادوا أن يبكوا، وخرجوا إلى الدروب الصغيرة، وكانت تضخ عمال الفجر لا تكف ملابسُ زيتهم عن البوح. وكانت حمرة غريبة في الأفق، ورماد غريب انتشر في الفضاء، وجاءت حمحمة معدنية من الشمال، ونزلوا إلى محطة ملأى بالباصات، ورأوا خط الشاطئ، وبدت السفن الحربية كالجراد المنتشر وثمة خرز مضيء ينطفئ في وهج الصباح..

5

لم يصدق بدرٌ ما يحدث. كل شيء أمامه مثل حلم. حشود لا أول لها ولا آخر. موجٌ أبيض شاسع وساطع يتخلله ويحيطه سوادٌ نسائي يمتد إلى قلوب الأزقة.

لم يبق أحد في بيته. أُغلقت كل المتاجر والدوائر. توارت السيارات العسكرية وراء البشر والجدران. ليس سوى البشر الترابيون مثل الأرض اليابسة المحروقة بالشمس والجفاف.

ليس ثمة موطئ قدم على الجسر. تدفقٌ يزحف نحو العاصمة الممتلئة بالجموع الفائضة.

لم يعد الناس يصغون لأقواله، وهو فرح فرحاً عارماً بكل هذا الغضب، وهو متوجس توجساً شديداً يصل للحزن الفاجع. كيف يمكن لرسائله الصغيرة لثريا وكلماته في الغرف المغلقة ومنشوراته وذكرى دم والده أن تصنع كل هذه الملحمة، أن يطلع سكان الأكواخ ليتحدوا الحديد؟

كيف يمكن لثلة صغيرة تنحشر بين الدكاكين الصغيرة شبه المفلسة والمصانع المتوقفة، وتكرز في المقاهي، أن تحرك كل هذا البحر من البشر؟!

لم يعد قادراً أن يوقف هذا السيل، كل رجاله يذوبون في رمله ومائه، وجهه فوق البناية والمسارح والأفق، ولا يبصر سوى مشهد صغير، وبقية المسرح الهائل تطلق الأسهم النارية وصفارات الإنذار والحريق، وسعف البيوت يُقتلع والمزابل تتحول إلى متاريس، وأطفال المدارس إلى ألغام في الطرق.

يحدق وينزل إلى مكتب الهيئة وتنهمر علية التقارير الشفهية، وخطوط النار، والبناية الكبيرة تهتز من قوة الجموع المحيطة، وكلماته تتحول إلى كهرباء تسري في البشر.

يبتسم ويصطخب الكلام ورفاقه متحمسون يصخبون، ويقول:

ـ سيتصلون لنطفئ الحريق، ولكن..

يقول( ):

ـ لا نريد الآن سوى رحيلهم!

هل صدق عليٌ؟!

ثم أخذت تقارير مقلقة تتوارد:

الجموع خرجت عن السيطرة ،الشبان بدأوا يحرقون العمارات الأجنبية، زجاجات حارقة مجهولة كانت تُلقى على المتاجر والمخازن، بنايات سكنية يسكن فيها إنكليز التهمتها النيران، مقرات الصحف والشركات الكبرى خُربت..

ليس هؤلاء الناس هم الذين صنعتهم كلماته، هذا وحش خرج من كهوف التاريخ، لم يعد أحدٌ قادر على تهدئته. صرخاتُ بدر تتحول إلى نداءات استغاثة وبكاء من أجل أن يوقفوا كل هذا الخراب. الكثير من أصدقائه اندمجوا في موجات الحماس والصخب، ولم يتصل جون سميث ليستسلم. في كل مرة يرن الهاتف يتوقع صوته، حتى انطفأ تماماً وخرست الأصوات فيه، وهربت الكهرباء.

أخذت التقارير تزيده قلقاً:اندفع الرجال إلى البيوت المحطمة يضعونها في الشوارع، امتلأت الطرق بالمسامير والزجاج، تحولت المحرق إلى قلعة من المتاريس والصخور والأزقة المسلحة المسدودة، السفن البريطانية رئيت وهي تفتح أجوافها المرعبة وتخرج حديدها وشاحناتها وجنودها وتقذفهم على الفرُض والجسور الصغيرة نحو الشواطئ، تقدمت العربات المصفحة وبدأت تدوي قذائفها على الرجال المتوارين وراء الصخور، أخذ الرصاص يمزق الأجساد، والجموع تتناثر وتحتمي بالطرق الضيقة ومطر الحصى.العربات تحتل الشوارع الكبرى، والزجاجات الحارقة تتدفق فوق صفائحها، والعيون الزرق المتوارية تتطلع من بين النيران والغضب، الجنود ينزلون صاخبين من الشاحنات مندفعين على كتل الشبان، القاذفة، المنهارة، المتساقطة تحت الحراب..يسحبون الرجال إلى الشاحنات، يصفدونهم بالقيود، يخلون الشوارع، ويطلقون الرصاص إلى أي جسم متحرك، العجلات المحترقة والبنايات تسد الطرق بدخانها القاتل، حشود آليات خاصة تتجه إليهم، نحو شقة الهيئة، قلب كل هذا الإعصار المنفلت..

حولهم حشدٌ هائلٌ من الناس، ينزلون إليه، يطالعون هذه الوجوه السمراء الأليفة، يعود بدر إلى مكتبه، سيجلس هنا ويتصل ويقود بهدؤ.

انتهت في هذا الشارع رحلة طويلة، بدأت من أبوام الخشب والليمون واللآلئ المسافرة إلى الهند، ومن رحلات الأفكار والسكن مع الأخوال والماعز والصمت، ورسائل ثريا المكهربة: أين ضاعت؟ كم كان يحبها

وضاع في جسد ظبية، وكتاب كفاحي الذي صار يكرهه الآن، بعد أن دس خيوطه في اللحم الحي، لكن هؤلاء لا يفهمون سوى لغة القوة، وها هم يتقدمون على جثة شعبي..

راح يدخن ويكاد أن يأكل التبغ، والهاتف صمت إلى الأبد، وجون سميث يضحك في الشوارع، والعربات تتقدم في شارعه الضيق، يسمع صرخات وانفجارات، ونزل والسواعد تمنعه، ومسيل الدموع يأكل العيون والوجوه، والمناديل المبللة تسرع إلى فمه وعينيه، كانت ضجة السنين كلها في سمعه، أشرعة السفن وحطب أفريقيا وثلل الفتية المختبئين في الغرف والمجالس المنزوية التي لا تفتح إلا بدقات معينة، وها هو الموت قادم، والنصر ضاع، وتيتمت العائلة، والنار لا ترحم، قذائف تنهمر، ويرى الرجال يتساقطون، ويحاول أن يرفع راية بيضاء ليسلموا، لكن الأجساد تسحبه بعيداً، كانت ضجة السنين كلها في روحه، كم أخطأنا وصرخنا، وكم تعبنا ويئسنا، وها نحن نموت من أجل تراب، فيا أيها الأطفال اكبروا وأنتم تضحكون، ويا أيها الحب الخائب غادرني.. ظبية سيتركها الآن! أخذها من البرية الهادئة وسلمها للطوفان، وأهله .. يا إلهي إنني لم أفكر فيهم كثيراً!

6

توقفت العربات أمام أحراش المحرق. لم تستطع جنازيرها وعجلاتها أن تصعد فوق هذه الكتل من الحجارة العالية وأسياخ الحديد الطالعة كأسياف. مطرٌ الحصى واللهب لا يتوقف، يندلع من النوافذ والأبواب والسطوح وغاباتٌ من الأيدي تلقي بثمار الغضب..

عليٌ يتنقل بين الخنادق والحفر والنعوش الجاهزة، ويرى أمه في كل شبر من الأرض، غطاءها الدامي يُرد إلى ساقيها، فيٌ كبير من النار يغطي الغزاة، فارقصي يا بلادي، وأضحكي يا أمي في موتك واغتصابك..!

يرى كتل الصخور تتزحزح والعربات تتوغل، تطلع كالأنصال في وجهه، لكن جموعه المسعورة ونسوره الجياع إلى الضحايا تنقض على هذا الحديد الصلد والنار المجنونة، تتساقط كتلٌ هائلة من الحجارة وبراميل الوقود وتمتلئ الأزقة بالدخان والحمم وتُسمع صرخات الجنود وأنينهم الطفولي الرهيب، ولم يعد ثمة مكان للقلوب الرحيمة، والعربة الأولى تُثقب وتتجمد في فوهة الزقاق وأحشاؤها البشرية نصف المتفحمة تتقيح خارجاً..

يرى عليٌ الأفق كله مضرجاً، والمعادنُ ينابيع من النار والدم، وفي البرية البعيدة هناك خيطٌ الزيت الأسود يتصاعد عالياً إلى السماء، خريطة الأرض محزوزة بالشفرات، مثل جسد امرأة حبلى مثقوبة البطن، والتماسيح تأكل أمعاءها، مثل أمك الملقاة كالذبيحة في مركز الشرطة، مثل محمد العواد المثقوب الرأس بالرصاصة الغادرة، واسطواناته تشرشر بالحزن والدم والحب، لم تبق سوى عينيك تقاوم المخرز المشتعل، وأزقتك ترفل بعباءات العذارى المغتصبات، يا أمي ها هو أبنك يصعد في فضاء الشهادة، تمتد يداه بالبراكين..

عرباتٌ قليلة تهتز فخراً وهي تدخل الشارع الوحيد الواسع، تمضي في تعرجاته المباغتة ببطء شديد، تُفاجئ في كل منعطف بزجاجات الزيت ومفاجآت الحجر، لتتوقف وجنازيرها تضيء، المحرق نار، ومنذ أن أشعل المجوس لهبها وهي تأكل الغزاة وتشوي السمك، منذ أن كانت سجناً للقرامطة المتمردين وهي تسقي البحر بالحرية، كفٌ من الحجر ملقىً في المياه وهو محارة ملتهبة بالأغاني، خذيني يا أمي إليك، لم يعد العالم وسادة لرأسي المثخنة بالجراح والعواصف، منذ أن عبد المجوس النور وهذه الأزقة لا تعرف الظلام..

تتوقف العربات وتشتعل، ويندفع الجنود من جوفها صارخين لهم أجنحة من نار ودخان!

تضيق الأزقة على علي، الجنود والحراب تقترب، لم ينس رباباً ولا جمالاً، يتحدثان معه، يدلانه على الطرق التي لم تُعتقل بعد، رفاقه ينهبون الأرض، يسيلُ

منهم الزيتُ والدمُ، والحكايات التي ستوزع على الأطفال ويقصقص أجنحتها المدرسون الخائفون، عيونه مستيقظة طوال النهار والليل يتمدد جسده مع الزجاجات والكيروسين وأسياخ الحديد، أمه تعطيه الخبز والماء، والعواد يغني، يصحو على صدرها وينام على عباءتها الممتدة من قاعدة الشمال حتى مصائد الصيادين في الجنوب.

يهدهدها بالزجاجات الحارقة، ويرى نفسه بعد قليل يُلقى في التراب، ويسمع صرخات الرجال واحتضارهم، وانكسار عظامهم، وتراجعهم إلى الجدران الأخيرة التي لا يدخلها إلا رجلان متماسكان، أو محبان، أو عربة متوحشة..

في هذا الكابوس من النور، في هذه الأزقة التي تحتضن حتى تراب أقدامهم، رأى سعد الماص، لم يتخيل وهو في هذا الجري النازف أن يفتح بابٌ، ويخبئه صدرٌ، ويعطيه ماعونٌ لقمة، ثم يرى الكتب الغريبة العاطلة على الأرفف، وهو في شوق ضار إلى رباب لكي يلمس صدرها للمرة الأخيرة.

تتقطع المشاهد بسرعة رصاصة، وهو يلج باب بيت المغني المفتوح المذبوح، ظل دقيقة في الحوش، وحدق في رأس السدرة التي تطل على بيتهم، وكأنه يقيم صلاة أخيرة على روح المغني، ويلمس التراب الذي مرت عليه أقدام أمه. كأنه يسمع وتر العواد وصوته الرهيف ونداءات فيّ.

كانت الأغنية تضجُ في سمعه مُنارةً بالذكرى والدموع:

ـ يا علي صوّت .. بالصوت الرفيع!

قفز جداره، وسار بحنو على رمل بيته، ولم يسبق له أن جامل الرمل هكذا.

دخلت رباب في عظامه والضربات تقلع الباب!

7

وقف جون سميث في طابق بيته الثاني، يتطلع من النافذة إلى البلد التي صنعها وهي تحترق.

لم تعد أصابعه تتصل في كل دقيقة بالهواتف. لم يعد السعاة موجودين ومثرثرين طوال الوقت. لم تعد الرسائل والأصوات والكلمات والبرقيات والحياة والأشجار والبيوت والبراري والمصانع والحظائر والدوائر وعشش الصيادين والجنازات والإجازات، تستدعيه، وتطلبها وتنتظر هزات رأسه وصمته وانفجارات لغته..

الحشود الهائلة لا تستطيع أن تعبر قرب مقره وبيته. البراميل وارتال الشاحنات الكثيفة كلها شاكية السلاح.

إن الحشود تهز الأرض والفضاء. ولم يعد أحدٌ قادراً على إيقاف الجنون.

يقترب من النافذة ويبتعد. يدخن ويتأمل. الفراغ والصمت والآلام القلبية والمناوشات الزوجية تنهكه، وتكاد تقتله.

في مثل هذه اللحظات المماثلة كان في كل مكان. النداءات والبرقيات والأصوات تضعه في كل شبر من الأرض. ويكاد يرى الوجوه الغاضبة ويعدد أصابعها وأوراقها وكلماتها. وتنطلق الرصاصات وقنابل الدخان والغاز والنداءات بصوته. تنام المدن وتصحو على ساعته. يذهب الأولاد إلى المدارس، وتطحن النسوة القمح، ويعود الرجال إلى البحر، ويدخل رمضان إلى البيوت، وتوضع التمور في الصناديق، بكلماته وإشاراته..

لا يعرف ماذا أصابه! ماذا جرى لطوله العملاق، لصحته الخرافية! لماذا تخزه نسمات الخريف، وتزعجه أوراق الشجر المتساقطة بلا أذن منه، حتى الشيخ نايف صمت عنه تماماً، وكأنهما لم يتنادما طويلاً، ويغفوان في خيمة الصحراء معاً..

ومارجريت لا تكف عن تدميره. وضعت أثاث البيت في الصناديق، وعرت الغرف من ملامحها وأنفاسها، فمشى بين الأوراق المبعثرة الباقية والبلاط الذي أخذت منه الريح كل شيئ، وبين الهدوء المرعب الذي يفجر الدم من شرايينه..

هاهي المواكب تعيث الخراب في شوارعه. أعمدة الدخان تتعالى وراءها وكأنها إعصار مخيف كاسح، والهواتف صامتة، لا تسأله عن خبراته وخرائطه وانفاقه البشرية التي زرعها في كل مكان. يسعل بشدة، وكأن النيران في ثيابه، وتكشطُ جلده، وتبقبق في مياه أوردته، فيمتلئ صدره وأنفه بالدخان، ويسعل ثانية،

وأنصال حادة غريبة تلقيه على الكرسي الوحيد الباقي في الغرفة العارية الموحشة.

يهمس:

- سيتصلون بي! سيأتون إليّ..

ويتلفت، ويتطلع من النافذة، ويسمع دمدمة الحشود تقترب..

يهتف لمارجريت فتأتيه على عجل، وكان وجهها خريطة ملأى بالضؤ والحزن والدهشة لمرأى العالم الخارجي. كانت تصلي للجميع، بعد أن ضاع صوتها في الأسلاك والأفلاك. مذهولة من أنها تغادر البلد وهي في حالة أسوأ من يوم دخلت إليه وقد رأت الأكواخ والماعز والسمك والسفن والغيم متحدة في عزف أخضر غريب.

أعطته دواءه، وربتت على كتفه، وكان مسار النار والأصوات يقترب، وراح زجاج النوافذ يهتز، واضطرب الحرس المتجمد في ثيابه وحواجزه وعرباته..

تحركت الأرضُ وتساقطت الثمارُ الأخيرة في الشجر. ارتعبت وجرت نحو أبنتها، ووجدتها تصحو وتحدق في الستارة.

لماذا لم تسرع بالرحيل، وبقيت ترمم عمارة زوجها المتداعية. تضعُ أعمدةً تحت يأسها وحزنها وانهيارها.

ماذا تجدي الآن الحسابات؟ ماذا تفعل الكلمات؟ سنوات طويلة مريرة وهي تحاول استبدال بدلته الحربية بمعطف عصفور. تستأنس ذلك الأسد. تزرع التماثيل والفصول والأزهار في صحرائه. ماذا تُمسك الآن؟ أين ذهبت الحفلات والشخصيات العظيمة والزيارات ومواكب الخيول والعربات والرواتب الكثيرة وحشود الموظفين والخدم والتقارير..؟

بدأت أصوات الحشود تضج في غرفتها، وتأكل أذنها. تسمع دوي الرصاص فيقشعر جسدها وتتنمل وترتجف. ابنتها تلتصق بها.

الليل ينارُ والضجيج يملأ الفضاء. الزجاج مشتعل وثمة رؤوس أشباح كثيرة، ودوي مخيف، وانفجار ابنتها يحيلها إلى صدفة تبعد الضؤ والصوت والانعكاس عن روحها.

الظلمات تتحرك، والحجر يتكلم، ويبدو المكان غريباً جداً، كأنهم في قطار منهار بطريق ريفي إنكليزي، وهم تحت الأنقاض، أو في نفق، لم تعد السفن ترى، ولا النخيل، ولن تأخذ سوى ذكرياتها الجميلة من النساء اللواتي أعطتهن الكتب والتصاوير وأخذت منهن النسيج والتاريخ.

كأن ثمة حركة عنيفة عند البوابة، وفجأة تفجرت أصواتٌ في المبنى.وسمعت زوجها يتألم!اندفعت إلى زوجها، وابنتها تذعر بقوة، ورأته حياً محطماً، وخيوط رقيقة من الدم تمشي على وجهه. ذعرت، لكنه رفع يده مؤكداً سلامته..

الكرسي الوحيد محطمٌ، وهو على البلاط الفارغ. حوله أحجارٌ وزجاج مهشم.

كان ثمة ثلة من العسكريين ترمقهما بفتور. اقترب أحدهم منها وهمس في أذنها:

- يجب أن يغادر ..

حلّ صمت مروع ودهشة ورعب وتحجر الكلام والجسد.

❖❖❖

تجمد في كرسي نقال، وسُحب إلى الشاحنة.

الدم والفجر والأنقاضُ والدخانُ وبكاءُ الطفلة المرير والزجاج المتناثر وأنصاله الباقية في الوجه، والأشياء المبعثرة مثل العمر والزمن، والحقائب المنتفخة الباقية، والصناديق المليئة بهدايا الشيوخ وثمار العمل..هنا كانت فرسه تنطلق حرة نقية!

وها هو الجسر الذي أنشأه. هنا وقف في البحر. وعرف كل الصخور البحرية التي كونته.المدن خربة، والسفن خالية، والرجال متوارون، والدموع متحجرة، والألم، الألم العميق هو الوحيد الباقي في النفس، والحسرة، والمحرق تطالعه، المدينة التي لا تزال تنفث دخاناً وكراهية، المدينة التي كرهها دوماً، تطالعه باقية، البحر حولها، والمصائد، والبيوت الكثيرة الصغيرة المتلاصقة، والبشر النمل، والحطام في كل مكان، وهو يحدق فيها من خلال الغيم، صاعداً إلى السماء ومتوارياً في الفضاء!■

فصول من رواية تحت الطبع: الينابيع. جزء ثالث.



نوستالجيا بغدادية

لطفية الدليمي *

بغداد ترنو الينا من عام ١٩٧٥ او بعده بقليل.

تقول بغداد.

... عقود تهاوت واسدلت على الارض شموسا وقذائف، ونشرت على الساعات غيابا ووجوه نساء.

وجاء من اوصد الافق بالمحظورات الألف ورأيتكم رغم ذلك تداعبون الزمان باللهب،

قلت: لا جدوى من حديثي اليكم..

أراكم وأنا في قلب دائرتي المكتملة وتختض جوارحي لخفق ارواحكم وهي تشقى في زرقة الألم..

تمر أسئلة وسحب..

تهج طيور الزاغ وعصافير الحقول.

تغيب نساء ويتوارى رجال تمرق طائرات من ضواري الفولاذ الشبحية،

يمر عابرون بي وبكم يتفرجون على جنائز وجياع وضحكات ونشيج،

فوضى من الأحداث تهيج حنين شمسي إلى عقدكم السبعيني فأقوم من الصمت الدهري لأفتح

* روائية وقاصة من العراق.

● اللوحة للفنانة **نبيلة الخيّر** / البحرين.

عين اللغة على الرمال المتحركة لأيامكم،

وتتناهى الى سمعي نداءات أرواحكم التي داهمتها المآسي..

.. المأساة ؟.. تعرفونها !..

تعرفون أن لاشئ كامل بذاته في هذا العالم سوى المأساة..

فهي تكتمل بنهايات تبدأ كل لحظة وتدور بالدنيا مثل زوبعة غبار،

قد يكون اكتمال المأساة ضرباً من الوهم، نوعاً من عزاء يبتكره الأسيانون لتحمل أحزانهم وربما تكون محض ثقب أسود في جسد التأريخ..

تقول بغداد:

- لو أن طوفان جمرٍ ضرب الارض،

.. لو أن النوافذ أطبقت أجفانها وانتحبت عند انكسار القلب،

.. لو أن الجسور فوق دجلة انغلقت..

.. لو أن ذلك حدث لي ولكم ورأيتم القيامات على ترابي، سأبقى أرنو إلى وجوهكم الهلعة من وراء غيوم آب..

ما تخليتُ عن أحدٍ منكم إنما أنتم الذين زلت بكم الهواجس فغادرتم النساء ذوات الحصة التموينية المنقوصة ذوات الدفء اليافع الذي تريحون رؤوسكم على لذته..

غادرتم النوم ودقات الساعات المنزلية ونكهات القهوة والشاي وماء الورد وقلتُ سيلبثُ بعضكم على مقربةٍ مصيرٍ من حزني الذي شاخ وتمادى في الصبر..

قلتُ سوف أدلل الباقين الذين لبثوا يعومون مابين ضحكتي وأنيني، وأراهم يسيرون في حقول القمح وبساتين الليمون بخطى غامضة يلاحقون اضواءً مغوية تتوامض من وراء الوقت..

قلتُ سأمضي معكم فإما أن... وإما أن نديم الحب حتى لا نعزز المدافن ولا نمعن طويلاً في سواد الثكالى..

لم تواتني مقدرة التدليل على حبٍ اكتنزهُ لكم وأراكم، أرى رؤوسكم التي ابيضت هاماتها من مطر الفاتكين الاغراب ونيرانهم..

وأسمعكم تتساءلون: ماالذي تعدنا به هذه المدينة في أشواط الزمان التالية..؟

دعوني أنطلق بما أشاء فأنتم نسّاؤون ومولعون بالخذلان وأنا احبكم ولا اطالبكم بثمن..

مرة وحيدة طالبتكم أن لاتتاجروا بالزهور المتفسخة، وأردتُ لكم أن تعرفوا أين تمضي بكم الأحداث وماذا تخبئ لكم الأغماد الحريرية الطالعة من زهور (الديباج) السامة.. لكنكم لبثتم سادرين في موج الرغبات السعيدة..

تقول المدينة:

أعطيتكم برهة يقظة لتدسوا خطاكم حيث تتلاقى الذاكرة والأمل هنا.. حيث تتقاطع الظلمات مع النور والضلال مع المعرفة الحكيمة..

وانتظرت ... ولكنكم تجاهلتم حتمية النهايات وتجاوزتم البدايات إلى أخرى من اختراع أوهامكم..

تقول بغداد..

- أنا لا ألومكم.. ولا أسمم أيامي بالسخط وأيامكم..

فلا تنشغلوا في اختراع الأعذار او تبرير مافات وما لم يأت ولا تلتفتوا الى مافقدتموه، حتى إذا ما أدرككم الشوق إليَّ توجب أن تعرفوا حقيقةً واحدة:

- إن هذا هو قدري بكم وقدركم بي: أن تغادروا أنفسكم لتجدوها.. وتغادروني لتعرفوا أي خسارة ألمّت بكم..

ولكني رأيت بعضكم يتوارى في الجدران ويوغل في المرايا او يتبدد في الهواء.. وبعضكم يتشبث بحنايا فؤادي وآخرون يهدرونني في دمائهم المسفوكة على أراضٍ لم نكن قد وُعدنا بها..

لابأس اذن، إنكم لا ترونني،وأراكم وأرتجف الان تحت قمرٍ ينهمرُ فضةً زرقاء على مياهي وطرقاتي وشجري وملاذاتي الخفية.. ويشحبُ وجهي فأعرف أن الحب الذي يضنيني استثناء في عادات الامكنة.. وأنني لم اخطئ قط حين برزتُ لكم من ثنايا الحنان وأنا اتربصُ بإيماءات النجوم التي تبث علامات المصير..

تقول المدينة: هاأنا انبذ الوقت والاسماء وأعلن

لكم مباهج العقد الذهبي، اريكم صبا الايام في التقاويم التي تبعثرت فوق تأريخي القريب، وأتفقد كل ماكان لي:.

. البيوت الأنيقة والحدائق بشجرها وخطوط زنابقها وعشبها العطر وأقفاص طيور الحب والببغاوات، الطرقات التي لم تكن مكتظة باليائسين، الجسور التي تنبض بوقع خطى العشاق وأتحرى أنين الأزقة وشهقات دجلة لأمضي بكل هذا معكم الى أبعد مما يروم الزمان..

أنـا المدينـة: أفك الان عقـدة الخيط الاخيرة في شبكة أحزاني وأريدكم ان تكونوا هنا حسب تحت وابل من نجوم وأسى لابدّ من زواله..

لن أطالبكم بشئ.. بل انشد فيكم اعواماً مبددة تلاشت في أجراف الرمل..

وأفتّش في جيوب الريح عما سرقته من افئدتكم عندما كنتم مخمورين بأمواج الحياة السعيدة..

تقول بغداد: أنا المدينة العتيقة المؤبدة وها قد كفّتْ امواج الحياة السعيدة من مراودة خطاي وبعثرت دوامات الدخان أحلامكم على أصابعي وهي تتعالى في الدعاء..

أراكم مرة أخرى في مروركم القديم الساطع، تذوبون او تنبهرون بآيات الجمال أو تموجات الماء أو يغويكم غناء أو اكتمال هوى، وبعدها تلوذون بي لطول مابرح بكم الشوق لأنفسكم التي غادرتموها نحو شهوات متفرقة وتتوارون في مدن لا عيون لها وتعرفون أن السماء لا تنعكس إلا في عيون مدن تشيد حضارات المياه من انهارها.

تقول بغداد:

. أراكم الان في أرجوان الغروب والعصافير والطيور النزقة تصير كرات نار وينحل الحريق في مياه دجلة فيتورد النهر ويتوحش ليغدو نمرا من لهب يتمدد في عروقي..

وأنتم هناك في مدن الحجارة تستروحون نداوة هواء المساء المفعم بإشعاع مميت وغبار..

تتباعدون عن جوهركم واسمي وتهرعون الى وعود تتلاشى لحظة تبلغونها وتتحاملون على عناء الجسد بمحاذاة الايام وترتجفون وتنادونني باسمي وترشون الكلام على الريح لعله يبلغني..

يأتي الليل ليلي أنا، ليل بغداد، فمنذ عصور انقرضت كان لكم ولي ليل جليل تسيل فيه الاقمار والنجوم على سطوح البيوت حيث تترامى أحلامكم وتفيض الاغاني مع شذا الأرض إلى أجسادكم المسترخية في نومها المعلن تحت السماء..

وياله من ليل، ليلنا العبقري الذي نقاوم فيه الحر بشرفات تتوراى في اللبلاب ونحن نرسم ابتساماتنا الذائبة على النوافذ..

أرى غرور بعضكم وجحود البعض الآخر ممن خيل اليهم أنهم افذاذ عصورهم، غرور أكّال مثل صدأ الحديد، ضئيل الحظ في السطوع وانا أغمد الكبرياء في لب أحزاني.

الليل، تقول بغداد:

. ليلي الأنيق الذي قد يستر حباً شقياً بالمنع او غراما سعيدا بالقبول، او يموه فقدان حبيب او خذلان حبيبة في شوارع لها أسماء خلفاء من بني العباس فالرشيد هنا والمأمون هناك والمنصور بينهما والحمائم الفاختات تهج من فوق القباب المذهبة أو المرقشة بالفسيفساء وتحط على السطوح وهي تهدل من شغف أو فزع والقطط تخربش بمخالبها على النوافذ وهي تستروح في أمسيات سمركم المترفة روائح السمك المشوي فوق حطب الطرفاء وتشم دسم الدجاج المحمر في التنانير المسجورة وترى عيونها اللامعة موائدكم المزحومة بكل الطيبات..

أرى اشجار الزيتون قد اعقمت، ترى الم تكن أشجار الزيتون اكثر خصبا مما هي عليه الان ؟.

هل كانت البساتين والحدائق تغتذي بالأمان والكهرباء في ما مضى من سني الوفرة وماعادت الان تنوء بثمارها بعد أن حرمت منهما ؟..

تقول المدينة: أرى الولائم وأعراس شبابكم وولادات النساء ومباهج الحب ورقصات الفتيات بثيابهن الباهرة يلاعبن طيوراً من أسلاك وحرير على

مسارح مغمورة بالأضواء وحولهن تدور الأغاني والإيقاعات، فأشفق من زوال ذلك النعيم وأخشى أن يتسمم الرقص أو يذوي العناق أو تتسخ القلوب بالنوايا أو تذوي الأجساد في الحرمان المعتق، أرى افتتانكم بما تملكون وتصابون بالدوار لفرط انسحاركم بما بين أيديكم وعندئذ تخبو الشعلة الكونية التي توهجت ذات سمو في صدوركم..

تقول المدينة: ها إنني أسمع الموسيقى تغمر الامكنة، موسيقى القاعات الكبرى موسيقى الزفاف، موسيقى المياه، وتحدث في الشوارع طوفاناً وتذيب الصمت الذي جمده الحزن فوق هامات الشجر أو تعرشت خيوطه فوق النوافذ وعندئذ ترتعش الأسوار والشواطئ الرملية على دجلة بمقاهيها ومطاعم أسماكها وسمارها وتتسلل الاغاني إلى غرف الاستقبال الرحبة بتحفها العتيقة وستائرها وأجوائها الفاخرة وتترك الأنغام ألواناً من النشوة على الأرائك واللوحات بينما تتعالى في هبوب الريح عطور غامضة تحرك الرغبة وتهتدي بها الأشواق وتلاحقها النجوم وترسل الأفلاك نذرها لكم فلا تأبهون بها أو تبلغكم بشائر ترتشفونها وانتم سادرون في المرح أو سائرون في نومة الحلم، ترسمون على الطرق والوجوه ماتخزنه الذاكرات عن تاريخي، عن بغداد مضت وربما عن بغداد ماثلة فيكم أو بغداد قد تكون..

تقول المدينة..

ـ كنت أسرّي عن الكرب القديم وآخذكم في نزهات الحدائق تنهال عليَّ زيناتٌ من ورق فضي وألوان ضوء ثم تخفق على خطواتنا اجنحة الفواخت بحنو لا نعي دوافعه، وتتراسل أضواء النوافذ كأنها النبؤات المشفّرة أو النجاوى تسيرها يد السماء.

تعرفون أن النبؤات تشير الى ما سيأتي، ولكن، ماالذي سيأتي ؟ لا أحد يتوقع ماحدث. فالأحلام احتلت بيت خيالاتكم وامتلك كل فرد مدينته الفاضلة الموهومة برفاه ورغائب واكتفى بما تيسّر له من بيداء الحلم ولم يعد يرى ما يلوح في الغد.

أسمع مغنياً يستنجد بصوت رخيم وينادي من لا يهتك سراً (... يا نجمة... عونج يا نجمة).. ويقاطعه صوت متهدج طالع من البراري ومحطات الرحيل المهجورة، صوت أكلته الظنون وجرّحه اليأس وهو يناجي:

(مرّينا بيكم حمد واحنا بقطار الليل
وسمعنا دك إكْهَوَهْ وشمينا ريحة هيل..
يا ريل صيح بحزن صيحة حزن ياليل..
هودَر هواكم ولك حَدّر السنابل قِطا...)

ما بالكم تتأسون على المحبات الآفلة وتلبثون في رحبةٍ من اطلالٍ وأشباح؟..

مابال أرواحكم تتوارى في مسيل الدمع وتروح في إغفاءة الوجد ؟؟..

يا لأغانيكم التي تربك جوارحي وأنا أبادلكم الشجن وأنساكم برهة أتأمل فيها ذلك الزمن الذي مضى فاجدكم تنامون فوق السطوح المرشوشة بالماء تبتدعون للياليكم رغبات وأسفارا واحلام حب وتنسون ماجاء به النهار، ثمَّ تنسمون بمراوح من سعف النخيل نقعت منذ الصباح بماء الورد..

أرى امرأة شابة تترنح وسْنانةً او كالسائرة في النوم وقميص نومها الوردي يحيطها مثل غيوم الغسق، اراها تستلقي على السرير تحت قمر هالك ونجوم شبحية وتطن حول سريرها غمامة من بعوض الحدائق فتقوم وتنشر كُلّةً من الموسلين الابيض حول الفراش وتغرق هي والكلة في أصداء مواويل ومقامات حتى تذوب المرأة في رؤى هواها الموعود وتروح في مدن النوم..

تقول المدينة:

في ليل السامرين اللائذين بأحلامهم إلى أحد النوادي يرقص الرجال والنساء في هياج عاصفي يستبد بهم جنون الجسد والضحكات، وامرأة نحيلة بشعر ارجواني طويل ترقص وسط الحلقة المتنافسة ويرصدون لها جائزة إن هي أدامت رقصها دون الآخرين فترنو إلى الرجال والنساء بعينين من جحيم وهي تدور في رقصها وتعرض فتوتها على همهمات الكهول من رسامين كلَّت ابصارهم وشعراء نثروا على

أنفاسها القوافي التي سبق أن نثروها على سواها.

يحتسون نخب انوثتها ويتموج فستانها الأبيض مفصحاً عما يتراءى وراء النسيج وهي تدور مثل كوكب ضلّ المدار والمعجبون يمجدون جسدها بالتصفيق والرغبات والجائزة.

تقول المدينة:

عند انتصاف الليل يغزل مطر آب أحلامكم، فتسحبون المفارش المطرزة على وجوهكم المبلولة اتقاء شماتة القمر وكنتم تعدّون أمطار الصيف أكذوبة طقس عابرة.

أليس كل شيء في حياتكم ومباهجكم عابر وإلى زوال..؟

ها إن المطر يهطل فتهربون من أسرّة النوم فوق السطوح إلى أرائك الغرف وتواصلون النوم حتى توقظكم فيروز بأغنيات الهوى وهي تدس الصباح في قلوب أحلامكم وأنتم تمضغون خيوط الشمس ثم تغسلون شعر الرضيع الصغير بأنفاس الشاي وتدعكون جلده الطري بالحليب وتغادرون الأحلام مع سيارات وحقائب عمل وربطات عنق وترون النساء الجميلات يخطرن على أرصفة الضحى كالغرانيق ويرددن آخر الامنيات على مسمع من فضول العابرين..

تقول المدينة: آه من نهايات الامور التي لا تحسبون لها حسابا، آه لو كنتم تدركون مايحدث عندما يتحطم شيء رقيق وثمين في حجرات القلب..

وأقول لكم وقلت لمن سبقكم:

ـ خذوا مني ماتشاؤون وافعلوا ما يروق لكم واتجهوا إلى جنائن أحلامكم وسوف ينوجد ماترجونه لحظة تعزمون على نيله..

تعالوا إلي، أتذكرون ما كان هنا ؟..

هاهي المتاجر تعج بالسلع الجميلة، هنا المكتبات الكبرى والمسارح وأرى البعض يدخلون مسرحاً يعرضون فيه مسرحية (رثاء اور) لكاتب سومري مجهول، بينما يشاهد الاخرون مسرحية الاستثناء والقاعدة وها أنا أسمع نحيب القلوب وأنتم تشاهدون فلم (زد) بينما (شادية) تحصد الشوك مع البنات المهجورات في عتمات الرجولة..

الطرقات متهورة والمصابيح ترعش الاشجار بظلالها والرجال يغامرون بأنفسهم في أي شيء ولأجل لا شيء، والنساء الجميلات ينظرن من أعالي الزهو الى المارة المبهورين بسحرهن..

تقول المدينة: هنا معارض للرسم تنوء بالتجارب هنا معرض (كاظم حيدر) الذي جمع اجزاء الساعات القديمة واقام شجرة الزمن المروّعة التي يدور فيها الزمن بالمقلوب أو خارج توقعات الانسان فينطلق رنين الزمان من قاعة (المتحف الوطني للفن الحديث) ليوقظ الشرفات على ما لانهاية له..

معارض من كل صنف. معارض من جدائل شعر امرأة شاءت أن تعلن حرماناتها في اطرٍ مذهبة، معارض من منبوذات الفولاذ تلّوح بأشكال غامضة ومنحوتات تشهد على زوال المعنى، معارض قمصان وكريات من رخام وحصى، تجارب تمضي في وحشة الفراغ وتؤرخ انفلاشات الروح عن الجسد ودجلة يتضاحك ويطلق نواميس المياه الأزلية ليعلقها على جبين (نصب الحرية) إرث اسلافٍ مائيين.

تقول المدينة:

ـ أراكم تطوفون بأبوابي العتيقة التي أطلقتم عليها اسماءً مقدسة تصون لها حرمتها ومأأبقيته لكم من خبرات العصور الآفلة ودجلة يعدكم بقطف المستحيلات حتى لتبدو المسافات في مخيلتكم صوراً سريعة الزوال فتبادرون إلى طرق أبواب العجائب وأنتم واثقون من اندحار الحزن..

تقول بغداد:

ـ أرى في مرايا أقاليمي السالفة نساء حقيقيات بأنوثة عارمة وأمومة خلاقة يخلبن عقول رجال حقيقيين ثم يدمرن أوهامهم عن الحقيقة الواحدة التي استمدوا صورتها من كتبٍ وأصوات..

بعض الرجال أراهم يبتكرون غراميات مبالغاً فيها يروجونها أمام سواهم ويخترعون غيرها لتعزيز رجولة لم تختبر إلاَّ في بيوت الهوى وهم يرددون في الأماسي قصصاً عن فتيات حسناوات يتقاطرن من

أعالي الطبقات المترفة على وسامتهم وعندما يعودون الى بيوتهم المقفرة إلا من امهات كبلتهن الطاعة بالحنان وآباءٍ يترصدون رائحة الفحولة في خطى الشبان، أجدهم يلوذون بغرفهم المزحومة بصور (صوفيا لورين) و(زبيدة ثروت) و(سعاد حسني) وغيرهن ويتلذذون بفيض انوثتهن التي بولغ في صقلها وترويجها على الورق المباع..

وبعدها ينامون على وسائد غرقت في رماد الشهوات الناقصة.

تقول بغداد:

وأنا المدينة الوحيدة التي لا تبتذل جسدها ولا تذوب روحها في خبّاطات الاسمنت ولا تكتوي بانهمار الفولاذ وأبقى في اكتمالي ممتنعة في حضوري وميسورة في غيابي، ماثلةً في الدهور أمامكم وأنتم تتناهبون المسرات فيما هو أدنى من نبرة صوتي..

تقول بغداد: مهلاً كنت أسمع الفتى (آرمين) يعزف على الفلوت صحبة (غادة) الشقراء اليافعة التي تعزف على الكمان، أتنصتون اليهما ؟..

لا.. انتم بعيدون وهما يتدربان على مقطوعات من باليه (الحسن البصري)، أردت أن ألقي إليهما بباقات الورد، ولكن مهلا ،أين هما الآن ؟.

ها إن (آرمين) يطوف شوارع (سدني) وحيداً يبيع صحفاً أو ينظف الواجهات الزجاجية، وغادة تخفي جدائلها الشقر وأنغام كمانها وراء حجب وقد تلاشى وجهها القمري في حريم لم تكن قد اعدت له..

تقول المدينة: لابأس، لقد تغيرت أشياء كثيرة بعد الحروب وماعليكم الآن إلا أن تستدرجوا الشمس إلى أرواحكم لتنعش أشواقكم التي تخدرت وأحاسيسكم التي جفت فتجعلكم تذهلون عن الخرائط الاخرى والخراب ولا تهبوا أكبادكم لبائعي الأمل في سفن تفتك بمصائرهم..

أنا ؟.. أنا نفسي مدينتكم التي لن تهزم مهما تناءيتم عن صوتي وأراكم تتراكضون في سباق الرحيل، تتدافعون في المنعطفات والزحام وتلهثون ولا أدري ماالذي تسعون لبلوغه سوى التحول إلى كائنات على سلم المنبوذين.

أراكم تنزلقون في المهالك والمتاهات الغريبة وتتهاوى أسماؤكم في المحن الجديدة التي يبتكرها لكم الزمان وأرى ماينتظركم، ولن أخبركم بما أرى، فما يزال في الوقت متسعٌ من المباهج والأمل، مع أن الفناء مخبوء في كل شيء، وهل أخبركم بما أرى ؟؟..

أرى المحن تتخفى في الرمال والمياه والهواء ولن أبوح لكم بالمزيد وسأرجىء القول لأنني موقنة من أنكم ستبلغون ذلك فيما سيأتي من زمانكم وتحرقون تقاويم الحنين إلي..

تقول المدينة:

ـ لذا لا تبددوا الوقت فيما لا يغير الدنيا أو يعزز فيكم رعشة الجمال أو يبعث فيكم شهوة الوجود.. تمتعوا بكل هباتي وامضوا في الجهات شرقاً وغرباً وتعلموا أن ما لا تهزمونه يتحول ضداً لكم وما لاتحبونه يتحول مقتاً لكم وتجولوا في الدنيا لتتعلموا حكمة الألم وبقليل من المال الذي كنتم ترصدونه للعطلات سترون عجائب البلدان وأحوالها..

ماعليكم إلا أن تضعوا اصبعاً واحداً على خارطة العالم وتشيروا إلى رغبتكم في مكتب السياحة حتى تحملكم الطائرات الخضراء الى أي ارضٍ تشتهون..

قد تأخذكم مع صحبة ممتعة الى باريس في بلاد الغال أو إلى سان بطرسبورغ في بلاد السوفييت أو إلى لندن حيث ترون في المتاحف ماسرقوه من ذاكرات بلادكم.. قد تسافرون إلى (نيودلهي) وتطاردون القردة المقدسة وتتعثرون بالأبقار المباركة في الطرقات، قد تذهبون إلى مراكش وتنصتون إلى الرواة الأبديين في ساحة جامع «الفنا» قد تشاهدون باليه (الطائر الأزرق) على مسرح البولشوي، أو روائع الفن في (تيت غاليري) وتسيرون بمحاذاة أسوار القسطنطينية في استانبول أو تنبهرون بالموسيقى في فينيا أو.. أو.. وستعودون إليَّ محملين بالهدايا: كهرمان وفضة وحرير وموسيقى وموسوعات وكتب) وستعودون مسحورين بما رأيتم إنما لا يشغلكم الافتتان بما رأيتم عن سهرة في مرابع شارع أبي نؤاس تغترفون

المباهج في الزوارق وتتذوقون أسماك دجلة وتفاجأون بأنكم قد تقدمتم في العمر وأن أولاد البعض منكم قد كبروا في غفلةٍ من مسيراتكم عندما ترون بثرات حبوب الشباب تعلو جبهاتهم وتسترقون السمع إلى الهواتف فتأخذونهم في سفراتٍ جبلية أو إلى البحيرات، ترونهم يتسلقون السفوح الحرجية في (حاج عمران) أو تدعونهم يكتشفون في خطاهم النزقة هدير المراهقة في دمائهم تحت انهمار الشلالات وتفيض على موائدهم عطايا (منّ السما) أو ثمار الجوز أو البطم ويتذوقون أرغفة خبز القمح الجبلي من أيدي حوريات الغابات اللائي لهن ضفائر شقر وأقراط من نجوم..

هناك تحتسون معهم لبن الماعز الجبلي وتشترون طيور (القبج) ويعشق واحد منكم حورية من بنات الجبال، يقدم لها أساور الذهب وبساتين السهول وتقيمون عالماً من العرائش والينابيع وتتعرفون على أعياد الحياة التي تحدث من تلقاء نفسها وكأنها قدر الجبال وأهل الجبال.

تقول المدينة:

- الأعياد فيكم وهي ترقد في غلاف بذرة مكنوزة في طبقات من التعاليم داخل افئدتكم، فلا تدعوا التقاويم المعلنة تتحكم بفكرتكم عن الزمان، وعليكم أن تكونوا قناصين جيدين للضوء والشموس ومتذوقين عالمين باسرار الجمال وأن تفلتوا من قبضة البلبلة..

وأراكم تتنزهون وتنزهون رغباتكم على حافات المغامرة الانسانية وتتوقفون لتتأملوا هل نلتم الجائزة أم خسرتم الرهان ؟ أشفقت حينئذ على وقفتكم التي تقيسونها بالمكاسب وصرخت بكم:

- جازفوا وتقدموا وعندئذ ستجدون مافقده الإنسان منذ خطا على طريق الأمل.. منذ جنة (دلمون) السومرية التي ضاعت..

صرخت بكم لكنكم لم تسمعوني، قلت لكم:

- ستجدون جوهر أنفسكم إذا جازفتم، فامضوا إلى نهاية الطريق ولا تخشوا شيئاً واعرفوا أن لا نهاية لي..

لا نهاية لي مهما تفاقمت النهايات على سواي..

تقول المدينة: ابحثوا في مدارات اسمي، ابحثوا في المشاهد اللامرئية وستدركون إنني لا أريد أن افجع بتبددكم، وعندما تستعيدون أنفسكم بعد الوقفة سوف تعلمون أين تكمن المكافأة..

لا تبددوا اسمي في الاحزان والمعارك الصغيرة العابرة..

ولا تضيعوني بإعداد التقاويم التي يعلنون فيها العطلات والأعياد بلون أحمر أو أخضر، فتلك ليست تقاويمي..

عندما يبلغكم صوتي، لا تحموا أحلامكم بالفرار الى مدن اخرى..

لا ولا تلوذوا بالحافلات الصحراوية والطائرات والسفن والأحلام المنسوجة من حنين ودموع وندم، ستحاولون نسياني، ستجربون تجاهل صوتي، ستحاولون، إنني أفهم ولا ألومكم، ستحاولون وتسوغون لانفسكم كل هذا لما تبقى من ايامكم..

تقول المدينة:

- أراكم، وأرى سواكم في أزمنتي، كنتم تقومون برحلات في زوارق ذات محركات بخارية، تمخر نهر دجلة، تنطلقون من بساتين التاجي حتى جزيرة الخنازير وتمرون بالبيوتات العتيقة التي لها شرفات تدخل رعشة الماء وتشمون شذا الجوري يهب من حدائق القصور القديمة أو تضحكون من تقافز الأسماك وتغنون أو تأخذكم المناجيات، وانتم تنظرون الى أسيجة البيوت المسكونة باللبلاب ومتسلقات الليف وأزهار البوق، وتنهمر صور البنات المختبئات وراء الخمائل على الماء لتغوص بأحلامها في أعماق النهر..

تمرون في أعراس الطير والاوز وغمائم النوارس تنهمر عليكم وتتبعون خط رقصات العصافير وتنمو لأرواحكم أجنحة من امنيات وشهوات. تحتسون الشاي من السماورات وتتناولون الكعك والحلوى، وتمر بكم الاشجار أو تمرون بظلالها وترسمكم على الماء وتمحوكم ريح مباغته وتزولون في برهة ضوء.

شرفات البيوت تنفتح والبنات يلّوحن للمراكب

بمناديل مطرزة وينثرن على الأجراف أغاني الشوق ويتضاحكن لفرط الجذل وترسلون لهن قبلات طائرة والرحلة تتبع شهوات دجلة وتمور النوافذ بأنوار الثريات والاغنيات تحنو على مرحكم المائي، تنامون في المباهج برهة، وبرهة أخرى يظهر البدر ويكشف أسرار البيوت الناعسة على أذيال البساتين النهرية، تسمعون أجراساً وصرخات، وتدور طيور الزاغ حول أصواتكم وتسخر من هيامكم بأنفسكم أو لعلها تنذركم بما لا تعلمون..

تزجرون الطير وتمضون في المحاولة وأشجار الصفصاف تذرف أحزانها غصوناً لدنة في الماء..

كنتُ أخشى أن تستعبدكم كثرة الأمل والابتسامات المتوالدة من مباهج غاربة، أخشى أن تلتهمكم الضحكة الكبرى التي يستولدها القمر والأفلاك من مخاوفكم ذاتها..

تقول المدينة:

ـ لابأس، احتسوا شراب النسيان حين تتداولون الصفقات كما أراكم الآن، أو حين تراوغون القدر أو تنصبون الفخاخ لسواكم أو تقيمون الصداقات الخداعة المتغيرة، أو تتقلبون في غراميات اخطبوطية تضاعف بؤسكم.

احتسوا أي شيء ولن ألومكم.. ولا أنتظر منكم شيئاً ابقوا على مبعدة تقويم من الكلمات والأحزان والخسائر، يفصل بيني وبينكم قرن من الضحايا والدماء وإخفاقات الانسان..

تقول بغداد:

أين أنتم ؟.. أين تمضي بكم المتاهات ؟.. أينكم ؟

ـ ترى ما الذي يدعوني لمواصلة الحديث ؟..

ماذا فعلتُ وافعل باللغة ؟ أشكُ في أنكم تصغون إلي، فالضجة أعتى من نبرتي المائية التي يترقرق فيها حنان عصوري الانيقة..

لا أتوقعُ امراً افضل من هذا، ورغم ذلك، القيت شبكة الصيد على عتبات البيوت وعادت إليَّ بصيد وفير من أوهامكم.. سوف تنسون كل هذا الذي عشتموه بي وعشته بكم في موجتنا السعيدة وسنوات الفرح التي حبست فيها ذاكرتي وبيوتي وطرقاتي القديمة وسوف تصلون إليَّ ذات يقظة، تنزلقون إلى يدي من بين سحب المخاوف وريح الحروب وارتياب الاخر بأسمائكم وضراعاتكم.

سوف تبلغون صوتي عندما تنجحون في استرداد ماتبقى منكم، وبعدها ستخرجون مني إلى قرارات يسهل نقضها.

تقول المدينة:

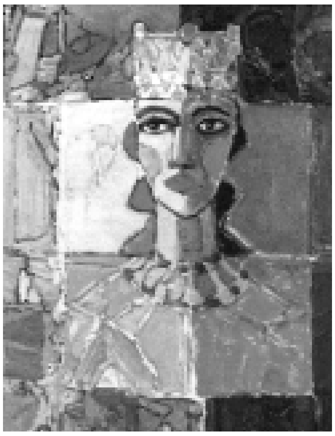
ـ أعرفكم، بل أعرف أن بعضكم عرضة لتسوية حساباتٍ معلقة بينكم وبين أنفسكم التي تتنازعكم إلي، أعرف أنكم في لحظة تالية قد تتخلون عن كل شيء لترحلوا عن خطوتي التي تمضي بمحاذاة الأنهار والشفق.

سوف تقولون: دُعينا لما ينتظرنا، دُعينا لما لا تتنبأ به عظمة حكمتك العتيقة.

ستقولون: عودي يا مدينتنا إلى أطلالك ومساجدك وابوابك واسوارك وكنائسك واسواقك وخاناتك وفنادقك وتكاياك وجامعاتك.

عودي الى حيث السنوات التي تحجب بدل الأقمار والشموس تاريخ صراعات سوف يتقرن ويخمد في طوايا المخطوطات. عودي يا مدينتنا، وتثاءبي ونامي وسوف تجدين على وسادتك العباسية المعطرة قطرات دمٍ من عذاباتنا، سوف تقولون وسوف تديرون وجوهكم إلى جهات تنقصها رعشة الذاكرة ..

وأما جهاتي فإنها تقوم كل لحظة إلى دمائكم وارتجف وأنا أرى فلول الراحلين الموهومين تتردى في البلدان وعند الحدود أو أجد اللا بثين مفعمين بما بعد القنوط.■



نادل النار

مفلح العدوان *

إشارة: (جبرا إبراهيم جبرا.. وليد مسعود..شهد!! أستميحكم جميعًا العذر فقد افتريت عليكم قصتي هذه بأحداثها التي أتخيّلها في الفصل التاسع من رواية البحث عن وليد مسعود!!).

تخالفني الرأي حين أقول إني سرقت اسمها من رواية قرأتها في الهزيع الأول من ليل هذا العمر.. وتنكسر عندما أصارحها بأنّي إذا التقيها أغيب في دهاليز تلك الرواية، ويتقمصني دور حبيبها!! أقول (يا شهد) فتقول (لست أنت وليد!!).

أحاول وأنا أمتصّ (نفسًا) من (النرجيلة) التي تقرقر الماء نبضًا أن أبسّط لها الأمر أكثر، فأتكئ على بداياتي معها لتسعفني، واذكّرها: (يا شهد، عمرك زائد عمري مقسوم على اثنين هو عمر المتعة، ونحن لا نحتاج بعد المتعة إلاّ بضع سنين من الضياع ثم يليها الموت.. ما الذي يضيرنا لو متنا في الثالثة والثلاثين ؟! بعد هذا العمر كل شيء فائض؛ الحب، العمل، القراءة، الكتابة، الثرثرة، كلّ شيء يا شهد.. كل شيء!).

أختلس النظر إلى السلّم في انتظار (فرح)، هو نادل الجمر.. أرفع صوتي (النار.. النار يا «فرح»).

وفرح يتأخر، والمقهى أنواره ضئيلة وروّاده قليلون.. كنا وحدنا.. أنا، وشهد، وثالثتنا (النرجيلة).. وحين يغيب (فرح) أختلس قبلة، وشهد لا تقاوم.. أرقب السلم فيأتي فجأة والنار ملء يديه مجمرة نصفها صاج ونصفها جمر.. وفرح يبتسم وهو يضيف الجمر بدل الرماد الآفل على رأس (النرجيلة)!!

أحدّق فيه.. أسأله صامتًا.. فرح، ما الذي هداك إلى طريق النار؟! هداياك لكل من يعرفك جمر.. لماذا؟!.. حضورك نار، وغيابك قُبل يختلسها روّاد

* روائي وقاص من الأردن.

● اللوحة للفنان **أمين الباشا** / لبنان.

المقهى ما أن تنأى بعينيك عن الحاضرين.. وشهد لا تريد الاعتراف بأنها خرجت من (رحم) الكتب المبعثرة بلا انتظام في مكتبتي..وشهد لا تدري بأني كنت أبحث عنها بين الأحرف والكلمات بملقط مثل ملقط جمرك - يا فرح - كلما سهوت عن أصابعي أحرقتني الكلمات بقلبي أو كوتني الأحرف في عين الروح رغم كلّ الحذر الذي أتوخّاه!!

(يا شهد!!) ناديتها بعد أن ابتعد (فرح) واعدت ذكر أسمها (يا شهد).. متكأي أنت، وبعض سنين خضر بلون الزيتون، بهذا أنبأتني العرّافة، وما كنت أؤمن بالنجم!! لكنها قالت هذا، بعد أن وجدتك جنيّة نفضت عباءة الكتب وخرجت إليّ من ركامها.. ما كنت أعرف من أي الكتب خرجت.. لكن الكتاب كان بيد العرّافة، تذكرته ما إن رأيته عصفورًا يرقد في حجرها وهي تداريه كعاشقة تحضن آخر ما تبقى من أثر حبيبها، فتحته قلبًا ينبض بالكلمات وذكرت أسمك (شهد) ثم قلّبت الأوراق وقرأت: (سبع خضر، ثم سبع عجاف، فسبع من الضياع.. وبعدها الخلاص!!) الخلاص يا شهد.. هذا ما تنبّأت به العرّافة.. ارتعشت واقتربت منها.. كان البخور بجانبها وكان الكتاب أكثر توهجًا من جمر(فرح)، مدّت يديها لتنثر البخور على الجمر فانثنى الكتاب معها ورأيت الغلاف مواربًا أمام عيني، كان (لجبرا)، وجبرا هو خالق شهد..وشهد أنت الخارجة من الكتب!!

قالت العرافة: (واسمها شهد!!) فأذعنت بالموافقة، وقلت أنت أمامي أستجوبك: كيف استطاع من أسماك أن يفصّل الاسم عليك ويضع فيه الورد والعطر والرحمة.. أرادك هو، وحيدة له، وأنا أردتك أيضًا لي فرسمتك كاهنة، وحبيبة تخرج من تحت خيمة النور وتغمس أجنحتها بالندى وتسير عينًا على الشمس وأخرى على الياسمين.. آه يا شهد.. لا ألومهم جميعًا إذ يبحثون عنك، وأنت أمام مرآتك تحاولين إقناعها بأنك أنت شهد النور الذي يغزل الضياء ومضة وفانوسًا ومشكاة تؤكد الرؤيا وتخطف الألباب..

آه يا شهد.. كلما زاد (فرح)جمر نرجيلتي ازددت احتراقًا بك وجاوزت القرب منك، فأينك؟! أبحث عنك، أمسك الكلمات أتفقّدها، أنبش تحتها كيما أراك وأنت حجاب وتميمة، وأنت التعويذة التي أردّدها حين أنام لتحمي الحلم وتبقي على لذّة اللّقيا وطيب الحكايا!!

أغلقت العرافة الكتاب بعد أن نسيتني به، وهي تولول بقول: (يا خسارة).. وأحسست ببعض الاختناق فبدأت ألكز الصفحات بكتفي ويدي لكنه كان ثخينًا، كبيرًا، مليئًا بالكلمات والأشخاص والدهاليز كلما اخترقت صفحة منه، ضعت في كلمات الصفحة التالية..أصرخ (أعينيني يا شهد!!)، متكأي في رحلتي بين صفحة وأخرى، كان لقياي بك، وكدت أفقدك مرّة وأخرى، كنت الزئبق الذي لا يمكن الإمساك به، وكانت أقبية الأسطر، ومستنقعات الكلمات تبني حواجز من بعد بيني وبينك!!

وها أنا أخيرًا، معك في الفصل التاسع من الرواية، كوخ حميم من الورق، وحديقة من العواطف، وأنت شهد، وأنا أسير تلك الصفحات في هذا الفصل.. أحاورك، وتحاورينى:

- أبدًا، ما نسيتك لحظة.

× أنت تجاملني، كالعادة.

- أبدًا.

× اعتراف خطير، لماذا لم تنسني ؟!

- أمور كهذه معقّدة، ويصعب تحديد أسبابها.

× أرجوك، سبب، سببان ؟!

- ماذا تريدينني أن أقول ؟! لأنك جميلة؟ طيب، لأنك جميلة، ولأن عينيك في لون العسل ويصعب نسيانهما، ولأن يديك جميلتان صغيرتان ولأن ضحكتك....)

أتخبط جيئة وذهابًا...

والنبض يزداد، والصفحات ها قد تشكّلت خيمة مرة أخرى حولي وأنت بجواري، وفرح دائم الالتفات إلينا، أنحن في المقهى أم في الرواية ؟! أينّا الأصل وأينّا الورق.؟! هل نحن ضيوف فرح أم نحن سجناء الفصل التاسع ؟!

يرتفع صوتي كمستغيث: (النار..النار يا «فرح»)!!

فأسمع خشخشة الورق، وأشتمّ رائحة عطرك وأنت تردّين عليّ: (تلك أوهامك ضيّعتك) وأعصر يديك بين يديّ: «أنت شهد!!» فتسحبينها برجفة حميميّة (ما زلت أسير الفصل التاسع.. لقد تلبّستك الرواية!!) ثمّ تحرّكين الجمر بالملقط كأنما (تحوسين) جزءًا من القلب أو تكسرين فانوسنا الزجاجي بعد أن اكتمل نوره..

يراوغني الهاجس: كما الماسة هي العاطفة ومثل الزجاج هو هذا القلب شفافًا وحساسًا فإذا كسر فلا صلاح له.. هل كسر إذن؟!

أتلفت هروبًا باتجاه السلّم فيختنق صوتي باستجداء: (زد النار يا فرح.. ألقم النرجيلة جمرًا!!) أتأتئ الكلمات إذا أرجع إلى عيني شهد: هي مرة.. مرة واحدة ولا تكرار لها، فإذا تحطّم الزجاج فلا سبيل إلى تجبيره، وأنت مقيلة اللّهاث وجالبة السحاب وما كنت يومًا كاسرة الجرار ولا ناعقة بوجه الحياة.. وأنت شهد بكل تفاصيلك أمامي الآن، وهذا المقهى ما هو إلا (كرتون) بكل جدرانه و(فرح) الذي يرعى قطعان الجمر ما هو إلاّ أحد الشخصيات التي لا بد وأنها سقطت من سطور الفصل التاسع.. إذن لماذا تهربين كما الخماسين ؟!

والعرّافة لن تفتح علينا غلاف الكتاب مرّة أخرى، لقد نسيتنا هنا ولن تتذكرنا!! بينما أنت تتمنعين في حيرتك المشتّتة بين رحم الرواية ومقاعد المقهى..أتملاّك فأجدك بذات الوصف عيونًا وشفاهًا وجسدًا شبقًا حين تتعرّين من كل زينتك وحللك وترتاحين على سرير في منتصف الفصل التاسع، وتصغين معي ليلاً إلى حوار ميت بين أثنين رحلا وأبقيانا شاهدين على بقايا صدى الحديث:

(- جبرا..هل مت حقًا ؟!

لقد اكتمل الخلاص*

- وأنا..هل مت أيضًا ؟!

- لو لم تهرب..لو بقيت في الفصل التاسع لكان أفضل!!

- إذن أنا وأنت رحلنا، وتركنا شهداً في الفصل التاسع تعيد تأثيثه وتجعله مقهى!!

وتلتقي به مع حبيبها الذي هو ليس أنا ولا أنت!!*

- وسيكون في المقهى رواد ونادل يخدم (النراجيل) ويتغاضى عن قبل العاشقين!! واسمه «فرح».)

أختلس قبلة....

جسدك (نرجيلة) شفتاك جمر، والماء قلبك، كلما التقطت رشفة زاد نبضه وارتفع قلق الحياة!!

- (النار مثل قلبك) قالت شهد، وما كان في المقهى إلاّي وهي، تنظر تارة إلى قلقي وتارة أخرى إلى وهج الجمر، (وفرح) لا يتعب من اختلاس النظر إلينا من تحت السلم وهو يبتسم كطفل.. أهجس حزينا عليه: (فرح).. آه يا فرح.. ما الذي رماك هنا ؟! أهو جبرا الذي خلقك في الرواية ولم يفصح عنك، أم هي شهد التي شيدّت هذا المقهى في حقل الفصل التاسع بمقاعده وروّاده بل حتى بالحبيب والنادل والجمر ثم ضاعت بين لذّة المقهى وذكرى من خلقها كلمة في رواية!! يا (فرح) ما الذي جعلك حارسًا للجمر وناطورًا للقبل والماء وفناجين القهوة وكذب المتهامسين؟!.

ما الذي جعلك حاسوبًا للهاث العاشقين ونادلاً لنيرانهم؟! يثيره تركيزه باتجاهه فيأتي، يقف، يتأمل الجمر، فتسأله شهد: (يا فرح..أين أنت)!! يبتسم ويلمس وجهينا بصفاء صمته، يمسك الملقط ويختار أكثر الجمر احمرارًا ليضعه على رأس (النرجيلة) بعد أن ينفض الرماد القديم في مجمرته.. كان صامتًا كالورق.. الصمت حرزه، وعيناه صندوق أسرار المكان.. أتمنى بداخلي لو أنه يتكلم.. لو يقول شيئًا.. أنكسر إلى عيني شهد، أسألها (شهد... أحلمًا هذا؟! وكل ما حولنا هل هو مقهى (فرح) أم حدثًا غير معلن في الفصل التاسع من الرواية ؟!).

أكرر السؤال فتصمت وتتكئ على شرفة البكاء لينمو الدمع ياسمينًا يفرد مظلته على هيبة عينيها، بينما (فرح) يرقبنا صامتًا... ولا يأتي!!■

---

* حوار من الفصل التاسع من رواية «البحث عن وليد مسعود.



ثقافات تلتقي

سميح القاسم

حوار: هيئة تحرير ثقافات

د. علوي الهاشمي:

في هذه الندوة التي ألفنا عقدها مع واحد من رموز الإبداع والفكر في الوطن العربي، نلتقي اليوم صوتا متميزا شق طريقه إلى الدنيا العربية على صهوة الفرس الفلسطيني عبر رصاصة النضال والثورة التي اندلعت في أرض فلسطين في منتصف الستينات، حتى كدنا لا نميز بين صوت الثورة الفلسطينية وصوت الشعر الفلسطيني وكأنما يخرجان من فوهة واحدة وبندقية واحدة في قلب واحد ويتجهان إلى عدو واحد. كان صوت سميح القاسم وتوفيق زياد رحمة الله عليه ومحمود درويش هي الأصوات التي عرفنا من خلالها الثورة الفلسطينية قبل أن نعرفها من أفواه السياسيين ومن كوفياتهم وحضورهم على المنابر الدولية. وهذا هو سميح القاسم؛ هذه السحابة القريبة من القلب تمر على سماء البحرين فنقتنص لحظة ممطرة معه لكي نخصب أرض ثقافات ولكي نخصب أرض البحرين التي عطرها بشعره الدامي في ليلة باردة تخدرت بالدفء والثورة والأمل الفلسطيني المكتنز.

هذا اللقاء مع الشاعر الكبير «سميح القاسم» لقاء رمزي بكل المعاني؛ رمزي بما يرمز إليه «سميح» من جهة؛ و بما ترمز إليه القضية التي يحملها ونحملها معه من جهة أخرى.. رمزي بما يجتازه الشعب الفلسطيني البطل من حالة مقاومة لحصار ممتد منذ أكثر من نصف قرن. لقاء رمزي في سياقه في الزمان و المكان.. لقاء ينعقد في أحد أيام الجمعات.. هذا ما أتاحه لنا وقت الشاعر الذي يمر في سماء البحرين كالشهاب. وهو ينعقد في منزل الصديق الدكتور عبدالكريم حسن حيث تجتمع هيئة تحرير ثقافات مشكورة لإدارة هذا الحوار الغني في رمزيته ودلالاته.

في هذا اليوم تلتقي ثقافات سميح القاسم و تحتفي به. و بداية نرجو من الشاعر الكبير أن يجمع كل هذه التجربة العميقة الممتدة الطويلة على مدى أكثر من أربعين سنة في ربع ساعة يتنقل بين تضاريسها وملامحها البارزة كي يفتح لنا طريق الحوار.

سميح القاسم :

الإخوة الأعزاء مازلت حقيقة في حالة شبه الصدمة أو شبه حالة الصدمة لأنني لم أعد أحس بالصدمات بالمعنى القديم. وصدمة اللقاء بأشقاء أحس أني أعرفهم منذ أيام وعيي الأولى، و لكن لظروف سريالية لم أتمكن من زيارتهم ولم يتمكنوا من زيارتي. لذلك فأنا في حالة شبه صدمة من هذا اللقاء الذي أعتبره رائعا لأنه رائع، وأنا سعيد به رغم التهاب اللثة ورغم أوجاع الظهر وآلام المعدة ورغم الأدوية التي أحملها في جيوبي، أحس أني أكثر شبابا، وأكثر حيوية وأحس بأنني انتصرت على عدو ما، لا أعلم في الحقيقة ما هو، يبدو لي أن هناك عدوا يريد أن يمنعني من لحظة شمس على شواطئ البحرين، ويريد أن يمنعني من لحظة نسيم على جبال فلسطين، ويريد أن يمنعني من لحظة قُبَل على شواطئ النيل. هناك عدو ما لا أريد تفسيره ولست معنيا أصلا بتفسيره.

أنا الآن منتصر على هذا العدو الذي يغطي الكرة الأرضية مثل سحابة غبار ذري أو غبار كيميائي. للحظة معينة نمسح هذا العدو عن وجوهنا؛ نتنفس هواء نقيا ونتحدث. نتحدث في الشعر؛ نتحدث في السياسة؛ نتحدث عن النساء؛ نتحدث في الطبيعة ونتحدث أيضا حتى في العلوم الدقيقة. لدينا الجرأة و نحن مجرد شعراء حالمين، وربما يليق بالشعر أيضا و يليق بنا أيضا أن نحاول أن نتعامل مع الشعر ولو مرة واحد بأكاديمية و بمقاييس العلم الدقيق؛ فلنجرب فلن نخسر شيئا. السؤال كبير جدا و يحتاج إلى أكثر من عمري ووعيي، ولكن أحاول أن أجد الإجابة المباشرة العفوية. باختصار شديد أعتقد أنني لم أقل الشعر إلا محاولة للدفاع عن النفس؛ عن الحياة؛ عن كرامتي الشخصية؛ عن شهواتي و عن لغتي وعن حبيبتي ومقبرة أجدادي وأرضي و بيتي. هي حالة دفاع ولا أدعي البطولة التي تزجى إلينا أحيانا. وحين قرأت لأول مرة عبارة شعراء المقاومة ذهلت أنا وزملائي و التفت أحدنا إلى الآخر ليعرف من هو المقصود بهذا الكلام. أنا قلت الشعر. أعترف، و لتكن جريمتي دفاعا عن قدرة التنفس. أردت أن أتنفس فكان علي أن أقول الشعر؛ ليس من أجل الوطن و الأمة. الأمة و الوطن اكتشفتهما لاحقا. بعض الأخوة الذين سجلوا لمراحل من سيرتي وذهبوا إلى أقاربي وأسرتي وأصدقائي وأخذوا بعض المعلومات ذكروني كيف أنهم في قطار خلال الحرب العالمية الثانية، حيث كان والدي ضابطا في الجيش العربي في الأردن وكنت أنا ولدت في الزرقاء بالأردن وكان عمري أربعة أعوام وأسرتي كانت عائدة في القطار أيام الحرب و يبدو أنني بكيت.. لسبب ما بكى الطفل.. ربما رأى وجها جميلا فبكى من الوجد. وقد أخاف بكاء الطفل الركاب وقالوا إن الطائرات الألمانية ستسمع البكاء.. ستسمع صوت الطفل وستقصف القطار، فهموا بقتلي. لحسن الحظ كان أبي ضابطا معه مسدس فدافع عني وأنقذني. إذن بكاء طفل أرعب الركاب وتوقعوا أن الطائرات الألمانية ستقصف القطار من بكاء طفل في قطار ضجيجه يبلغ السماء. هذه حالة سريالية بدون شك. ومنذ أن رووا لي هذه القصة. والدي يضحك ووالدتي تضحك والجيران يضحكون وأنا الوحيد الذي كنت حزينا. بأي

حق يريد إنسان ما أن يمنع طفلا من البكاء؟ ربما بكى لأن نملة لسعته.. نملة تكفي لبكاء طفل. لكن هذه الحالة بشكل أو بآخر تكررت لاحقا. فقد كنت في جوقة الإنشاد المدرسية في قريتي في الراما في الجليل وهي أجمل قرى الجليل. كنت أنشد مع الطلاب «بلاد العرب أوطاني»، و كنت أنشد «موطني» و كنت أنشد «يا ظلام السجن خيم» وكل الأناشيد الوطنية العربية.. فجأة في هذه الطفولة.. أتوقفّ عن الإنشاد؛ و اخرجّ من ساحة المدرسة؛ و بعد لحظات أرجعّ إلى ساحة المدرسة وأنشدّ باللغة العبرية وأناشيدك كلها ممنوعة. طفل في التاسعة أو بين الثامنة والتاسعة كل ما يحبه وكل ما يعرفه ممنوع. كنت أرسم العلم العربي وأحفظ هذه الأشعار والأناشيد وأعتز بها كل هذا فجأة يُنسخْ. القصف الألماني الذي أخطأ القطار أصاب مدرستي؛ أصابني؛ أصاب نشيدي فتوقف عن الإنشاد.

نحن وجدنا أنفسنا في حالة دفاع مستمرة أمام أوهام ووعود و أكاذيب و تهديدات، و كلها غير مبررة بالنسبة لي و غير منطقية. أنا لم أعتدِ على طفولة أحد، ويعتدون على طفولتي.. أنا لم أسرق بيت أحد و يسرقون بيتي ، و لم أحاول قتل أحد و يحاولون قتلي. لم أزعج أحدا في غنائه و في حبه و في بنائه و في حديقته.

هذا تلخيص لتجربة. لا أحب خلق هالات حول تجربتي الشعرية ولا حول ذاتي ولا حول قصيدتي. هناك متعة لدى بعض الشعراء والفنانين يتحدثون عن طفولة بائسة؛ عن تعذيب جدة وعن قسوة صاحب المنزل وعن كوابيس. أنا ولدت لحسن حظي في أسرة موسرة ذات موقع اجتماعي متقدم جدا؛ أسرة حريصة على الثقافة.. فيها كثير من المثقفين؛ في جو ثقافي. لم ينقص طفولتي حلوى أو قميص وحذاء، كما يطيب للشعراء عادة أن يستحلبوا العطف. لا أريد عطف أحد ولا أريد أي شيء. أريد فقط أن أفكر لماذا أقول الشعر؟ أريد أن يغفروا لي أني أحاول التعبير عن ذاتي ليس من قبيل المتعة والرفاهية. الشعر ليس عندي رفاها، بل هو مهمة دفاع دائم عن الذات؛ عن حقي في الحياة؛ عن حقي في التنفس؛ عن حقي في إبداء الرأي. من هنا أعتقد أن وضعي في خانة الشعراء السياسيين خاطئ؛ جملة وتفصيلا. السياسة هي جزء من همي الوجودي بكل معنى الكلمة ولكنها ليست كل همي. الاحتلال والتهويد القسري الرهيب الذي مورس على لغتي وعلى ثقافتي وعلى تاريخي ثم الحكم العسكري ومحاولة تجريدي من اللغة العربية ومحاولة محو ذاكرتي وتاريخي واستبدالها.. محاولة غرس أعضاء، وغرس ذاكرة، غرس تشويه؛ محاولة مستمرة دون مبرر. افحصْ في ملفات الأمم المتحدة هل تجد تقريرا يقول إنني قمت بقصف بلد أو احتللتُ بلدا ؟ أقسم بالله أنا برئ، و لم أسرق ثروات أحد ولم أمنع الملاحة في بحر، فما السر في هذا الاعتداء المتواصل والمستمر؟ من هنا بدأت الشع. وقصائدي المبكرة في سن الثانية عشرة والرابعة عشرة دهشتُ حين أطلعوني عليها. لم أعط الفرصة حتى لمغازلة ابنة صفي في قصيدة. أنا لست نباتيا؛ غازلت كل بنات الصف، إنما ليس بالقصيدة. فالقصيدة كانت عندي دفاعا عن الذات، و كان يجب أن أدافع عن حياتي قبل أن أهتم بشغل الغزل والمشاكسة والمناكفة. وُرّطتُ في السياسة، في الحالة السياسية المستمرة توريطا. أنا أتعامل مع السياسة باعتبارها جزءا من تجربة ذاتية جدا ومفرطة في ذاتيتها، فليس بالقصائد فقط تصديت لدبابات العدو، إنما بالتماثل والتماهي والاندغام بين القصيدة وبين الشاعر. أي أنه ليس من حق جبان أن يكتب قصيدة في الشجاعة. إن لم تكن شجاعا فلا تكتب عن الشجاعة. إن كنت جبانا فاكتب عن الجبن. من حقك أن تمجد الجبن، لذلك فإن فهمي للبطولة مختلف، وهذا الخليط في وعينا؛ في نقدنا؛ في تعاملنا مع الشعر ومع الثقافة أوصلني قبل فترة وجيزة أنني سئلت كيف تعرّف الشاعر والشعر فقلت لا تعريف لدي ولست مطالبا أصلا بتعريف علمي كيميائي. هذا ليس من حقي ولا أريد ذلك. ولكن أستطيع أن أعرف ذاتي بعد تجربة طويلة من الخذلان والخيبة ومواجهة الكذب والنفاق والرياء والادعاء والتهريج. أعرّف نفسي بأنني إنسان في النصف الأول

من عمري صدقت كل شيء وفي النصف الثاني من عمري لا أصدق شيئا على الإطلاق. في النصف الأول من عمري صدقت الوعود بالتحرير والاشتراكية والعدالة الاجتماعية وصياغة الإنسان العربي الجديد والإنسان الجديد والوطن الجديد والخطط الخمسية والمشاريع العشرية والبرامج الثقافية والكتاب والنقاد و الشعراء. صدقت كل شيء. أما في النصف الثاني من عمري فلا أصدق شيئا على الإطلاق. أهم شيء يمكن أن أصدقه هو موعد مع امرأة. أهم من قرارات الجامعة العربية والأمم المتحدة. أما الكلام والشعارات والخطب والوعود الكثيرة فلا أصدق منها شيئا.

الأستاذ قاسم حداد :

نحن سعداء كثيرا بحضور الشاعر سميح القاسم في البحرين الذي يعتبر استثنائيا في الحقيقة . هذا الحوار يشكل في الحقيقة استكمالا للحوار بين الشاعر وتجربته بشكل عام. والرغبة الحقيقية في التشبث بالذات و أنت تراجع هذه التجربة تؤكد أننا جميعا في التجربة السابقة الثقافية و الأدبية في انهماك متنوع ومتفاوت في الهم العام والسياسي وهذه حقيقة لا تقلل من أهمية التجربة الأدبية. خصوصا فيما طرح في الشعر الفلسطيني. و كأن رغبتك الحقيقية في التشبث بالذات في وقت انهيار الشعر؛ انهيار كل المطلقات التي غرقنا فيها جميعا على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي والإيديولوجي، ربما هي الحقيقة الباقية ؛ حقيقة الشاعر التي يعتقد أن التشبث بذاته هو تشبث بلغة شعره . و لا يجب أن نحمل أية جهة أو سلطة من السلطات ما كرس من مفهوم شعر المقاومة الفلسطينية. أيضا شعراء المقاومة في تلك الفترة و ذلك الزمان بسبب الانهماك و حرارة التجربة لم يتوقفوا كثيرا أمام الطرح. ونحن عشنا هذه التجربة؛ فهي ليست بعيدة. ونحن نعتقد أن هناك سياقا إنسانيا فرض ذلك المفهوم وذلك المصطلح الذي تم استدراك دلالاته الفنية والأدبية. وأنا أتفهم كثيرا هذا الموقف وأظن أن هذا التأمل هو جزء من هذه المراجعة الأكثر شمولا تتصل بمحاولة المبدع العربي لتفادي هذا الانهيار. إلى أي حد يستطيع المبدع العربي المتمثل الآن في سميح القاسم الذي يجري التحاور مع تجربته، إلى أي حد يستطيع هذا الشاعر أن يتفادى هذا الانهيارمتشبثا بذاته. وهذا يؤكد أن الشعر بقدر ما يكون ذاتيا بالمعنى الإنساني فإنه يحقق حضوره الإبداعي. وأظن أن الاستكمال الطبيعي لهذا الحوار الحميم هو البحث عن قدراتنا - ونحن جزء من التجربة- على البحث عن انعكاس هذا التأمل والمراجعة في النص الذي يكتب الآن؛ إلى أي حد نستطيع أن نحقق بلورة تجربتنا ومراجعتنا في نصوص جديدة تحقق للشاعر سميح القاسم أن يعبر عن حبه وعن عواطفه الإنسانية وحبه لحبيبته وللمرأة وللمجتمع والطبيعة بالحرية التي لا تخدشها الخطابات السياسية بحيث نستطيع أن نكتشف أفقا جديدا تحاول كل السلطات التي أشرت إليها أن تسدّه أمام الشاعر. وكثير من تجارب شعرية نعرفها لأنها اتكأت بشكل كامل على خارج الذات سواءً على مشروع سياسي أو أيديولوجي أو اجتماعي سرعان ما انهارت عندما انهار القارئ. إذن هل هناك أفق استطاع سميح القاسم أن يتلمسه في تجربته الشعرية كنصوص أو لغة أومفاهيم وحساسية شعرية انعكست على كتابته الجديدة؟ هل هناك ما يستطيع سميح القاسم أن يقترحه على الكتابة العربية شعريا وهو خارج من هذه التجربة العميقة المتنوعة التي لا يجب أن نقلل من قيمة الزخم الإنساني فيها. فملاحظاتنا خارجية، أما الزخم الإنساني في تجربة سميح القاسم فيظل في العمق رصيدا قويا للنص الذي يكتب الآن. فهذه هي أحد الوسائل في تقديري للبحث عن أفق قابل للتجربة وللبلورة تتخطى الحدود التي تفرضها السلطات المتنوعة ؟

سميح القاسم :

أولا أنا لست مطالبا بالتفسير. الشاعر ليس

مطالبا بتفسير أي شيء. الشاعر يسجل ردود فعله المباشرة والعفوية مثل أجهزة قياس الهزات الأرضية. جهاز رختر لا يصنع الهزة الأرضية ولكنه يسجلها. أعتقد أن الشعر والفن بشكل عام هو قياس تسجيل لمناخات و تحولات في الذات البشرية والطبيعة، لأنه جزء من الطبيعة. وأنا بقناعة و بوعي من أسرتي ومن مدرستي ومن مجتمعي من تجربتي من قضيتي، يبدو أنني لا أشرح، لكن أحاول أن أفهم؛ أتكلم بصوت عال حتى أحاول أن أفهم. أنا أيضا وأنا أجيب وأحاور لا لأفهم محاوري وحسّب بل لأُفهم ذاتي أيضا في الوقت نفسه. أعتقد أن إحدى سماتي، ولا أتحدث عن إيجابية أو سلبية، هي التمرد والرفض. وهما ليسا محصورين بالهموم السياسية بل بجميع أشكال الحياة. تمردت على رتابة القصيدة؛ تمردت على الأشكال الموروثة بعفوية. النقاد الآن يشيرون إليها و يدهشونني. لم أنتبه مثلا لما قالته سلمى الجيوسي حين كتبت دراسة تزعم فيها أن سميح القاسم هو الثائر الفلسطيني الوحيد وربما العربي الوحيد الذي نجد في شعره ملامح ما بعد الحداثة. هذا رأي سلمى الخضراء الجيوسي ونقاد آخرين لا أقبله ولا أرفضه، وفي الحقيقة لا يعنيني وهذا خارج النص وخارج تجربتي. لكن لماذا قالت سلمى هذا الكلام ولم تقله من خلال الحوار معي بل من خلال قراءة لقصيدة. لاتعنيني الحداثة والأصالة ولا ما بعد الحداثة .

وأعتقد أننا كعرب نتخطى حدود اللياقة الأخلاقية حين نتحدث عن الحداثة. نحن أمة موجودة في القرن الرابع عشر الميلادي. نحن لم نخرج بعد عقلا ووعيا وفكرا وتجربة من القرن الرابع عشر، وبيننا الوثائق والوقائع، نرتدي أزياء بيير كاردان ونركب أحدث السيارات ونضع أفضل الساعات لكن نحن ليس من حقنا أن نتحدث عن الحداثة ما دمنا لم نصنع هذه الساعة أو تلك الطائرة. كل ما في الأمر أننا نستهلك الحداثة، ولسنا طرفا في إبداع الحداثة. ولا يمكن أن تتحقق الحداثة في الشعر ما دمنا خارج حداثة الحياة. أنا لا أطيق الحديث عن الحداثة والأصالة وهذا شيء يزعزعني. التمرد نسبي و الحداثة نسبية. والحداثة العربية ليست ملزمة أن تشبه حداثة سان جون بيرس أو إليوت، وكلاهما بالمناسبة ليس أكثر حداثة منك أو مني. هما أيضا يعيشان في كابوس العصور الوسطى. لم يتحرر الأوروبيون من كوابيس الماضي، ولديهم أيضا الأصولية الثقافية والأصولية الروحية التي تشدهم إلى الوراء. لا يوجد شاعر أو كاتب أو مبدع أوروبي أو أمريكي أو ياباني في أي مكان في العالم يمشي بموازاة الحداثة في التكنولوجيا، لان الفن هو مسألة استيعاب ما يحدث أولا ثم أن ترد عليه. والعالم الإبداعي يعيش في صراع مع سرعة جنونية في الإبداع التكنولوجي لذلك كتبنا عن الكمبيوتر. أنا كتبت عن زهرة الكمبيوتر من خمس سنوات، لكن الكمبيوتر ليس جزءا من حياتي. أنا أخاف من الكمبيوتر ولا علاقة لي بالانترنت و إن ادعيت غير ذلك أكون مزورا، وأنا لا أستطيع أن أكون مزورا، وإذا كذبت سأفضح على الفور. لا علاقة لي بالحداثة في الحياة. نحن كأمة و كعالم ثالث لم تدخل الحداثة تجربتنا الذاتية. لسنا حديثين في داخلنا. نحاول أن نتمرد على أشكال موروثة. أنا في قصائدي المبكرة كتبت قصيدة بعض مقاطعها بالشعر العمودي ومقاطع أخرى بالشعر الحديث وخبر في داخل القصيدة (الكولاج)، الشعري منذ الستينات وهي القصيدة القائمة على التداعيات التي أطلقتُ عليها اسم الفردية وأعتقد أنه لم تسبقها نماذج في الشعر العربي. مجموعة من الأعمال القديمة حققت إضافة دون وعي مني ودون قصد على الإطلاق. فأنا ضد القول بأن شاعرا لديه مشروع شعري. كل شاعر يقول لديه مشروع شعري سيفشل، لأن المشروع الشعري يتحقق في نهايته. نقول إن قاسم حداد لديه مشروع شعري. أدونيس لديه مشروع شعري. محمود درويش لديه مشروع شعري. نقول ذلك بعد إنجاز المشروع ولكن إذا تحدث الشاعر أو بدأ بالحديث أن لديه مشروعا شعريا فإنه يحكم على نفسه بالفشل، فيخرج من حالة الإبداع إلى حالة التخطيط المسبق، وهي حالة غير إبداعية على الإطلاق. المشروع يتحقق

ثم نتحدث عنه، ولا يستطيع شاعر حقيقي أن يتحدث عن مشروع سلفا. حين أقول مثلا سأغير شكل قصيدتي يسقط الإبداع على الفور. لذلك تمردي على اللغة والصورة الشعرية وعلى الأخلاقيات الإبداعية قليل. لدي مشكلة في الوطن العربي أن إنتاجي غير معروف بالكامل. أنا معروف بقصيدة «سأقاوم» لأن المغنيين أنشدوها. في كل مكان يطلبون مني «لا تعدوا العشرة». وهي قصائد أعتز بها كثيرا. ولكنها تختلف عن إنجازي الشعري الحديث الآن ولا أتبرأ من قصيدة كتبتها. حتى قصائد الطفولة هي جزء مني وجزء من تجربتي وأعتز بها بلا حدود وأعتز بجماهيريتها ولا أتنصل منها على الإطلاق. المشروع التالي يجوز الحديث عنه بعد تحققه وليس قبل ذلك.

لدي مشكلة مع أحد النقاد العرب الدكتور «أفنان القاسم»، حيث دعيت مرة إلى جامعة السوربون وتحدثت إلى الطلبة والأساتذة هناك. وكتب الدكتور القاسم دراسة يقول فيها إن قصيدة سميح القاسم نقيض لقصيدة أدونيس. أولا أعتقد أن هذا التوجه خاطئ من أساسه إذ ليس همي أن أكون نقيضا لأدونيس. أدونيس صديقي ألعب معه بـ «الطاولة» وهو ماهر بها، وأجرب أن أغلبه. هو صديق أحبه كثيرا وأعتز به كثيرا وأعتز بتجربته الشعرية لكن لا أجد غلياني في شعره. لدي غلياني الخاص؛ ناري الخاصة بسبب ظروفي، ليس لأنني الأفضل أو الأسوأ. لدي حالة نفسية مختلفة. الناس يذهبون إلى نبع ماء صاف وأنا أتمتع بمشاهدة البراكين. الناس يحبون النسيم العليل في حديقة المنزل، أنا أعشق العواصف والأعاصير، وأحب أن أشاهد الأعاصير وأكون فيها. لدي تكويني الشخصي المختلف. أحب أدونيس وأحترم قصيدته وتجربته ولكنها لا تستطيع أن تكون نموذجا لمزاجي النفسي. لذلك لدينا في الثقافة العربية.. في النقد العربي محاولات لوضع نماذج. هذا نموذج حداثة وهذا نموذج محافظة وهذا نموذج أصولي. أنا أرفض هذا التخطيط، و أيضا لي تحفظ من الطرح القائل بنسف اللغة. هنا أختلف مع أخي أدونيس الذي أحترمه و أجله كثيرا، ليكن ذلك واضحا.

قاسم حداد: أدونيس لم يقل بنسف اللغة.

سميح القاسم: بلى؛ هو قال بنسف اللغة، وبناء لغة جديدة؛ لغة شعرية طبعا.

قاسم حداد: أدونيس قال بتفجير اللغة وليس بنسفها.

سميح القاسم: يعني أن الفرق بين عمل استشهادي وعمل انتحاري؟

قاسم حداد: أدونيس لديه تفسير للتفجير، لأن التفجير تعبير أدبي بينما النسف تعبير عسكري.

سميح القاسم: التفجير بالـ «ت.ن.ت.» ؟

قاسم حداد: لا؛ أدونيس له توصيفه الخاص للتفجير.

سميح القاسم: ليكنْ، ليكنْ، لا بأس. إذا كان عندك بيت قديم تريد إعادة بنائه، فبماذا تعيد بناءه؟ أليس بالحجارة نفسها؟

قاسم حداد: اسمحْ لي، فهذا استطرادٌ يستدعي التوضيح. فتعبير «تفجير اللغة» تعبير أدبي لا عسكري. هذا توصيف يشرحه أدونيس بأنه آفاق جديدة و غنيةٌ للعلاقات اللغوية. ويبقى المهم بالنسبة للشاعر أن يبقى منشغلا بجوهر تجربته الشعرية. فالشاعر لا يُطالب بشيء خارج تجربته. و لستُ مع المقارنات المتداولة بشأن التجارب الشعرية.

سميح القاسم: هذا ما أقوله بالضبط.

لا ينبغي لنا الانشغال بالتوصيف الخارجي. يبقى في نهاية المطاف أن ما يقرر هو النابع الذاتي الفردي. يسألني البعض كيف تحب الجواهري ؟ الجواهري في رأيي شاعر عظيم. نحن مختلفان في الرؤية الشعرية و في الذائقة الشعرية لكن أعتبره شاعرا عظيما لأنه كان صادقا مع نفسه و مع تجربته وكان وفيا بشكل أمثل للإبداع.

د. منذر عياش:

أود أن أنطلق من نقطتين: الأولى، تخصك وهي تمثل ما انتهيت إليه من قول. وأما الثانية، فتخصني وهي تمثل ما أريد أن أبدأ به من قول.

أما الأولى فلقد رأيتك قد انتهيت فيها إلى قول فصل بشأن الكذب في الوطن العربي ثم عممته وأكدته، وإني لا يسعني إلا أن أثني على قولك وأؤكده أيضا. فالوطن العربي بكل ما فيه من أنظمة ومثقفين تابعين، ومفكرين لا يفكرون إنما يبنون شأنهم وأمرهم على صرح الكذب؛ «الكذب الجليل». فوحدتنا المنشودة كذب، وعدالتنا المرغوبة كذب، واستقلال أوطاننا كذب، وتطلعاتنا إلى التحرر كذب أيضا. وهذه فلسطين التي أسميها «الفاضحة» قد فضحتنا .

وأما النقطة الثانية فتمثل كما قلت بدايتي أنا، و هي بداية ترى فيك شاعرا كبيرا.. كبيرا. ولعل هذا ما يخولني ويعطيني الحق لكي أسألك وأطمئن من خلالك ليس على الأنظمة والمثقفين والمفكرين ولكن على ضمير الأمة وإيمانها بحقها. فأنا بك وبأمثالك، أيها الوعي الصادق والحالم، أقرأ ضمائرنا، وحقائقنا، وفكرنا، وهواجسنا، وحتى ما نحلم به في عتمة الأسرار وليالي اليقظة والألم. ولما كان ذلك كذلك وكانت هذه انطلاقتي، فإني أستميحك ،باسم المحبة أيضا، أن تفسح لأسئلة اليقين والشك، والسكون والقلق مجالا في مساحات تفكيرك المشتعل حكمة وحياة، وفي قلبك المحب لأمتك .

أنا عندما أقرأ سميح القاسم، أحس بمذاق آخر، ونكهة فريدة، وشعر يشكل وحده، لكن عندما سمعتك تتحدث الآن عن الذات وعن الذاتية، فقدت البوصلة التي دلتني عليك وجهتها، ذلك لأن الكل، وهذا الكل خلق كثير، يتحدث عن الذات أيضا، فهل تستطيع أن تخبرني عن ذاتك؟ ولكن هذا المذاق الفريد و المتفرد من أي مصادر الوحي والإلهام يأتي إلى شعرك ؟ وهل أنت على وعي به؟

لدي أسئلة أيضا مقلقة، مقلقة ومستفزة، وإنها كذلك لأنك كبير في أوطاننا التي أخذت تضيق مساحتها يوما بعد يوم: لقد خضت معك منذ يومين تجربة السماع، فأبصر فيك سمعي أشياء قلتها، وإني لسائلك عنها: لقد بدأت بالبسملة مثلا، قلت: «بسم الله الرحمن الرحيم»، وأنا، من منظور علاماتي سيميولوجي، أقرأ البسملة بوصفها دليلا دالا على أمر ما. وكذلك، فقد سمعتك تذكر القرامطة، وذكرك لهم جاء هنا في البحرين، أي في محيط ما وفي إطار ما، ثم إنك كلت المديح للحكم - و أنا أوافقك فهو يستحق ذلك - في البلد الذي يستضيفك الآن. ولقد قلت بعد ذلك أيضا، أو فوق ذلك.. لا أدري، قصيدة تناصصت فيها مع المتنبي. والمتنبي، رغم إعجابنا الهائل بشعره إلا أنه سيد الممثلين للخطاب الشعري الرسمي العربي. هكذا كان بالنسبة إلى ولي نعمته، لا أقول «سيف الدولة «ولكني أقول» السيف المسلط على الدولة». وهكذا هو اليوم في كتبنا المدرسية ومدارسنا الحكومية. وإذا تركت المتنبي، وعدت إلى ما سمعت منك، فلقد رأيتك تشير بألفاظ تدل على صراع طبقي ما، وكأنك تستنجد أو تطلب النصرة من ماركسي نائم في المكان. ولكنك على الرغم من كل ذلك، كنت حرا كالنجمة، والنسمة، والعطر. فقد غادرت إشاراتك الصوتية هذه والتي أرسلتها إلينا، فبدوت في وجه غير الوجه الذي قلت: بسم الله الرحمن الرحيم، وتجاوزت كل باقي إشاراتك الصوتية، فماذا أقول؟ هل أقول كان الخطاب توفيقيا تلفيقيا؟ وهل أنت مضطر إلى هذا النوع من الخطاب؟ أم لأنك صاحب قضية، فأنت تريد أن تجمع القبائل العربية على صعيد واحد هو صعيد القضية الفلسطينية؟ والسؤال الحميمي بهذا الخصوص هو: ألا يفقدك هذا الجمع صورتك وألوان وجهك؟ لا أدري !! هذا هو السؤال. أنا أسألك فقط لأنك كبير، وما كنت لأسأل أحدا سواك.

إليك يا سيدي أسئلتي الأخرى: أريد أن أسألك عن رأيك، وأنت فلسطيني، في نخبة من المفكرين والشعراء، حاولوا في العام الماضي التصدي لانعقاد مؤتمر مناهض للصهيونية في بيروت. وتعرضوا للكثير من الاتهامات في الصحافة العربية. ما رأيك أنت؟ سؤالي لأنك فلسطيني.

وإذا عدنا إلى الشعر، فسؤالي هو: يلاحظ في الشعر الحديث وجود جهود جبارة للموازنة بين التجريد والتجسيد، أو بين الفكر والتفكير والصورة

والتصوير. وإنه لما يقال عن شعرك أنت بصورة خاصة إنه لا يقيم هذا التوازن، ولقد يقال أيضا إن بعض القصائد عندك، أو إن مقاطع كثيرة في قصائدك، تعد بيانات سياسية. فإلى أي مدى يصدق هذا القول؟ و إن كان لهذا الأمر ما يبرره، فما هو؟ وهل يصلح التبرير أخيرا، مهما كان، معيارا لإنشاء الشعر الجيد؟

ثمة سؤال لابد من طرحه عليك بالذات: ما نصيب العبرية ثقافة، ولغة، وشعرا، وأدبا، وفلسفة في شعرك وثقافتك وفلسفتك؟

وأما مداخلتي الخاصة، فأضعها في خضم الأسئلة فهي: يقال إن الحداثة العربية صنعت شعراءها، وليس العكس، فلو أن أي رقم شعري ممن لا نعرف قد حل محل أي رقم شعري ممن نعرف في الفترة ذاتها، وحمل الأفكار ذاتها، وطبق على شعره التقنيات ذاتها، هل ينال من الحظوة ما يناله كل شاعر من شعراء الحداثة الأوائل؟ أنا أعلم أن ليس للحداثة في العالم معيار، فكيف صارت في الوطن العربي معيارية، وكيف صار الشاعر يقاس بغيره؟

أما سؤالي الأخير، فهو: يقال إن الشعر الفلسطيني كالمرايا، بعضه يعكس بعضا، ما صحة هذه الأطروحة

هذه أسئلتي، قد وضعتها أمامك باقة واحدة فابدأ كيف تشاء، من حيث تشاء.

سميح القاسم :

نبدأ باللغة العبرية. أنا خارج لعبة انزلاق، مع أنه من حق أي إنسان أن يتعلم أكبر عدد ممكن من اللغات. اللغة العبرية فرضت علي بحكم ظرف تاريخي كما قلت في بداية حديثي. و لو كان لدي الوقت لتعلم الصينية واليابانية لفعلت ذلك. وكان علي إما أن أبتعد عن هذا التحدي أو أقبله، و أنا قبلت هذا التحدي، وأعترف بأنني أتقن اللغة العبرية أفضل من كثيرين من قادة إسرائيل. كما قرأت التوراة بالعبرية، وقرأت الأدب العبري، وكانت العبرية في فترة الحصار العربي المضروب علي بدون مبرر، ولكن لظرف تاريخ معين، كانت العبرية نافذتي أيضا إلى ثقافات أخرى. أنا قرأت الشعر الياباني باللغة العبرية، و قرأت لوركا أول ما قرأت باللغة العبرية ، قرأت أراغون باللغة العبرية، ولأني تخرجت في مدرسة لغة التدريس فيها باللغة الإنجليزية في بلدة الناصرة، فباللغة الإنجليزية تعرفت إلى الأدب الإنجليزي والأمريكي وبايرون وتشيلي وشكسبير وآخرين. لكن العبرية كانت نافذتي إلى الأدب الأكثر حداثة، الأدب العالمي. قرأت مائة عام من العزلة باللغة العبرية قبل طباعتها باللغة العربية بسبع سنوات. عرفت باختين قبل أن يعرف في العالم العربي بسنوات. هل هي لعنة أو نعمة هل هي بركة لا يعنيني هذا الأمر. واستعملت اللغة العبرية أيضا لمواجهة المؤامرة الصهيونية على بلادي. قد يكون كتابي «من فمك أدينك» عام ١٩٧٤ من أوائل الكتب التي تصدت للفكر الصهيوني من خلال قراءات في الفكر الصهيوني وباللغة العبرية، و صدر الكتاب باللغة العربية ونشر في بيروت تحت اسم آخر لكنه كان من الأعمال الأولى التي تواجه الصهيونية من داخلها. واستعملت اللغة العبرية في بعض قصائدي. لم أستعملها على سبيل عرض عضلات ثقافية بل استعلمتها لمناقضتها ولمواجهتها وبكثير من السخرية التي تبلغ أحيانا درجة اللؤم. لذلك استعمالي للغة العبرية كان جزءاً من معركتي مع الفكر الصهيوني ومع المؤامرة و ليس نوعا من التأثر أو الانبهار باللغة العبرية أو بالثقافة العبرية. من يعرف و يحب اللغة العربية ويتعرف إليها قدر الإمكان سيكتشف أنه ليس بحاجة إلى عرض عضلات بأية لغة أخرى. من يقرأ القرآن قراءة أدبية إبداعية سيكتشف انه أمام أكثر الكتب حداثة حتى الآن. في أي وقت، إذن استعمال اللغة الإنجليزية والعبرية أحيانا واللاتينية مثل مجموعة (برسونا نون غراتا) شخص غير مرغوب فيه وهو تعبير دبلوماسي دولي، ووجدت في هذا العنوان بالذات التعبير الساخر عن حال الفلسطيني غير المرغوب فيه في العالم. و لدي تعبير بالفرنسية والروسية والإنجليزية؛ أي أنني لا أرى في استعمال اللغات الأخرى تطعيما بل مواجهةً. أرى في ذلك

ضرورة فنية بالدرجة الأولى، ويكفي الإشارة إلى أن القرآن الكريم فيه من الألفاظ الأجنبية ما يدل على صحة هذا التوجه. الاستفادة من اللغات الأخرى للمواجهة ولطرح أفكار ولطرح تحديات، وليس كما يفعل البعض عندما يتحدثون وفجأة يدخلون جملة بالإنجليزية أو بالفرنسية لإدهاش المتلقي أو المستمع. هذه ليست طريقتي و ليس أسلوبي.

حول الأكاذيب، أنا قلتها في إحدى الفضائيات قبل حين. لدينا مخزون من الأكاذيب يفوق مخزون النفط. لكن لا يجوز لنا الاستسلام لهذه الحالة، كما لاحظت في سؤالك، كأنما نستسلم لهذا الواقع. والصدق بمعناه الأخلاقي هو جزء أساسي من العملية الإبداعية، من الصدق الفني. هنا أدخل في معركة كثير من الناس. الصدق بمعناه الأخلاقي هو جزء من الصدق الفني. بدون صدق بالمعنى الأخلاقي لا يمكن أن يكون صدق بالمعنى الفني. لذلك لا نستسلم لهذه الأكاذيب بل نواجهها ونصارعها و نتحداها.

التعبير بالشعر البحريني أو اللبناني في اعتقادي فيه كثير من التضحية. لا يوجد شيء اسمه شعر بحريني أو شعر فلسطيني. يوجد شعر أو لا يوجد شعر و بالنسبة لشاعر يبدأ من لبنان هو أخي وشقيقي وحبيبي ولا يعنيني عشرة آلاف شاعر فلسطيني لا يعجبني إنتاجهم. أنا ضد الإقليمية الثقافية. أنا مع الأدب العربي والثقافة العربية ولا اسمح لخطوط سايكس بيكو أن تفرض نفسها على وعيي الثقافي. أحيانا نقول إن المتنبي شاعر عراقي. ماذا يعني شاعر عراقي؟ المتنبي شاعر عربي. شوقي شاعر عربي. قاسم حداد شاعر عربي. أدونيس شاعر عربي. نزار قباني شاعر عربي. لماذا تضعونني في خانة شاعر فلسطيني؟ أنا وعيي من طفولتي أنني أتقزز من الإقليمية وأشعر بالغثيان حين اعرف بالشاعر الفلسطيني فقط. أنا فلسطيني في موقع جغرافي. فلسطين منطقة من مناطق الشام، والشام منطقة من مناطق الوطن العربي. أنا شاعر عربي لأن أداتي العربية، وأحلم بالعربية وليس بلغة أخرى. لذلك أنا شاعر عربي وفلسطين جزء من همي وجزء مقدس ولكنها الجزء وليست الكل وتجربتي هي ذاتية، كما تجربة قاسم حداد هي تجربة ذاتية. والشعر مسألة ذاتية. وضع مقولة الشعر الفلسطيني؛ الشعر الذي كتب في فلسطين أهون. أقرب أصدقائي من الشعراء الفلسطينيين هو الشاعر محمود درويش. عشنا مع بعضنا سنوات طويلة ولكني أصر على الاختلاف. حين يقرن اسمي بمحمود درويش أشعر بالانزعاج وهو يشعر كذلك. في مطار عمان قبل فترة ناداني أحد الأشخاص بالأستاذ محمود القاسم. كذلك الأستاذ محمود درويش ينزل إلى أي بقالة في عمان ينادى ويرحب به باسم الأستاذ سميح. الشاعر لا يحب أن يقرن اسمه بشاعر آخر أو بأي شيء آخر، لان الشعر تجربة ذاتية. المعايشة هي التي خلقت هذه الثنائية لكن نحن في الشعر نختلف، وانتم نقاد كبار وتعرفون ذلك. تجربتي الشعرية تختلف إلى حد بعيد جدا عن تجربة محمود درويش الشعرية أو توفيق زياد أو فدوى طوقان أو سالم جبران.. تختلف باختلاف شخصياتنا. ربما صداقتنا قامت على التناقض. لو كنا متشابهين لما كنا صديقين . هذا التناقض الكبير بيننا هو الذي خلق هذه الثنائية وهذه الصداقة. لكن نحن نختلف. لديه وجهات نظرمختلفة تماما في الشعر و في الإبداع وفي الفن وفي الكتابة طبعا.

التوفيقية ليست كلمة بذيئة. فيكتور هيجو الشاعر الفرنسي مؤلف البؤساء قالوا له مرة واحدة إنك تستخدم السياسة والوطن والشعب كثيرا في أدبك. لماذا لا تكون ذاتيا ؟ قال لهم من قال إن الشعب قافية رديئة؟ الشعب قافية جميلة. التوفيقية؟ أنت أصبت كبد الحقيقة. أنا عندي مشكلة. أنا لست شاعرا وحسب، أنا أعتبر ناطقا باسم الشعب الفلسطيني، وكأنني ناطق سياسي. حين كنت في مقابلة مع قناة الجزيرة استدرجوني لكي أشتم الدول العربية. قلت أنا الآن بحاجة إلى تعاطف الدول العربية مع قضيتي. لذلك أضع هوس الشاعر وغضب الشاعر أضعه جانبا إلى حين، لأنني بحاجة قبل كل شيء إلى شحنات

الأدوية لإخواني في جنين وفي غزة وفي نابلس. لدي دور غير الدور الشعري، وهو دور مقدس أحبه وأحترمه، لكن ليس على حساب طفل جائع في مخيم جنين. لا أريد أن أستفز إخواني في البحرين وفي مصر. أريدهم أن يدعموا قضيتي وشعبي. لذلك محاولة التوفيق ليست جريمة. الجريمة إذا هي التلفيق والنفاق. أنا مع محاولة التوفيق بين قبائل العرب على اختلاف الاجتهادات لأن هناك هما أكبر من الخلاف التفصيلي، لكن في حياتي لم أجامل حاكما. وما قلته مثلا في البحرين.. هذه قناعتي. إن هناك مناخا ديمقراطيا محدودا طبعا لكنه جديد في البحرين. يعني أنه كان لي أصدقاء كانوا مشردين خارج البحرين عشرين سنة التقيتهم في المنامة، هناك شيء جديد في البحرين، ليس بالقدر الكافي لكنه موجود. وموقفي هذا قلته في سوريا للرئيس حافظ الأسد، وقلته للرئيس بشار الأسد، وقلته للملك عبدالله الثاني منذ أسبوعين حين كنت على مائدته، و قلت هذا الكلام عن معان وعن عدم ضرب الهامش وتقليص الهامش الديمقراطي في الأردن. أنا لست شاعرا فحسب. أنا أيضا صاحب رسالة فكرية وسياسية. أنا لست عضوا في حزب و لست محصورا في أيديولوجيا، لكن لدي عروبتي الموروثة التي أحتفظ بها وأعتز بها كثيرا. و أنا أيضا ضد محاولة خلق تناقض بين الإسلام وبين العروبة. أبدأ الطعام بالبسملة.. هكذا ربيت منذ طفولتي، لا أستطيع أن أبدأ الأكل إلا أن أقول بسم الله الرحمن الرحيم. لكن البسملة عندي تختلف عن البسملة عند شيخ واعظ في مسجد أو في مكان آخر. البسملة هي شيء مما يجمعنا كعرب؛ المسيحي قبل المسلم. إني لست متدينا ومتعصبا، لكن لدي قراءتي أيضا للإسلام و هي تختلف عن القراءة الأصولية السائدة؛ تختلف عن القراءات المتخلفة والمتحجرة. ومن واجبي الدفاع. أنا أدافع عن الإسلام في أمريكا و في أوروبا وفي كل مكان، ليس بافتراء وليس باختلاق مفاهيم غير موجودة. في كل دين أنا أستطيع أنا أقدم الدليل على أن الإسلام و المسيحية واليهودية_ هذه الديانات السماوية على أنها إرهابية ودموية وعنيفة وشرسة.. الخ، لكن أستطيع أيضا تقديم الدليل أيضا على أنها ديانات محبة وأخوة وتسامح بين البشر. البعض يجتزئ الجانب السلبي ويتحدث عن الكفرة والمارقين الزناديق والأشرار (على طريقة الرئيس الأمريكي بوش. الأشرار و يعني بها العرب والمسلمين) أنا اخذ الجانب الايجابي، اخذ الآيات القرآنية الجميلة (إنا جعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله اتقاكم) هذا الكلام الجميل جدا القريب من القلب ومن الوعي، هذا الكلام الحضاري والجيد أستطيع استعماله لمواجهة من يشوهون صورة الإسلام من المسلمين ومن غير المسلمين. لدي انتقائية في الوعي. هنا أستعمل الوعي. أنا انتقائي في الثقافة. ليس كل موروث عظيما وليس كل موروث أيضا إرهابا وكراهية وقمعا. لذلك أنا مع استعمال الجوانب الايجابية في حوارنا وفي ثقافتنا العامة. أنا ضد نسف أو تفجير اللغة، وضد تفجير التراث، لأنني إذا فجرت فسأستعمل الحجارة نفسها لإعادة بناء البيت بشكل جديد، اللغة، الوعي، الهاجس، الهم، قرمط، القصيدة القديمة، وأنا فعلا أجدادي من القرامطة، سيرتي وسيرة عائلتي، إن جد الأسرة خير محمد الحسين من فرسان القرامطة، ذهبوا لفلسطين للقتال (من أين ذهبوا لا أعرف) لكن في سيرة العائلة التي دونها أجدادي هناك إشارة إلى انتماء قرمطي ليس بالفكر بل بالأصول العائلية وأنا أعتز بجدي أنه كان من فرسان القرامطة، وشيء واحد كان يغضبني حسب أوراق العائلة أنه كان من فرسان صلاح الدين، وكنت أعتبره سخرية ، لماذا يأتي بكردي يقوده، لماذا لا يكون هو القائد. الحديث عن القرامطة والحديث عن القرآن والحديث النبوي لدي يختلف عما يكون في المسجد أو البرنامج الديني في الفضائية، أختار كل ما هو ايجابي في تراث العرب وفي ثقافة العرب وفي أديان العرب وأحاول توظيفه بصدق و أنا بصدق متعاطف مع القرامطة. أنا متعاطف مع الجوانب الايجابية الجميلة في الإسلام وفي التراث

الإسلامي ولا أتعامل معها بتفتيت بل هي جزء من تكويني الشخصي.

المتنبي كنت قاسيا عليه أو بالا حرى هناك اثنان كنت قاسيا عليهما؛ المتنبي وامرؤ القيس. لدي قصيدة قديمة اسمها (إعلان نوايا).المتنبي العظيم العملاق في الشعر لم أحترمه قط في الفكر والممارسة. و سميت امرأ القيس هذا الشاعر العظيم سعد حداد العربي الأول لأنه (أمرؤ القيس) هو أول من طلب دعم ومساندة الغرب في الوطن العربي حين طلب مساعدة الروم على أهله. ولدي أكثر من قصيدة في نقاش امرئ القيس، لكن هذا لا يلغي أهميته الشعرية وأنا أسال ربي لا تقابلني إذا جئت بوجه مستعار، وبشعر مستعار، وبِشعر مستعار، وأنا أرفض تهريج أخينا المتنبي ورياء المتنبي و نفاق المتنبي ولجوء الملك الضليل امرئ القيس إلى أقرب غرب. نحن من نبع ولكنا افترقنا من مصب لمصب. أنا لا أتعامل مع الشاعر (سواء كان المتنبي أو امرأ القيس) فقط من حيث الإبداع، هذا ما قلته. انطباق السلوك مع الإبداع. لا يعقل أن نقول كلاما ثوريا ونمارس أفعالا رجعية. لا يجوز أن نتحدث في الشجاعة ونكون جبناء. لا يجوز أن نتحدث في الصدق وننافق. وهذا الموقف هو جزء من تربيتي ومن سلوكي.

أما بخصوص الإشارة إلى ماركس، فأنا لم أقل في حياتي إن الماركسية شر أو البوذية شر. ماركس هو من قال ليس لدي قرن ثور لأديره لهموم الجماهير. وهذا تعبير جميل جدا. أنا مع عدم التعميم وإصدار أحكام نهائية لا على دين وعلى فلسفة ولا على كاتب ولا على شعر ولا على أيديولوجيا. لنكن فعلا دقيقين في حكمنا و تعاملنا مع كل شيء. أنا مشاكس ومستفز لكن بحسن نية، والهدف نبيل. هناك أشياء عظيمة في فكر ماركس هل نلغيها؟ عند لينين أفكار رائعة هل نلغيها؟ مثل الصراع الطبقي لا يجوز أن نلغي ثقافة كاملة أحادية اللغة أحادية الإله أحادية الزعيم، أحادية الوعي أحادية الثقافة، أحادية الرئيس، عندنا موحدون في كل شيء، أي إنه لا بد أن تحب شاعرا واحد وتحب كاتبا واحدا، أستطيع أن أحب عشرة. أحادية الوعي أحادية الثقافة. فالتعددية في الفكر وفي الوعي من مثالبنا، أحادية الفكر فإذا كنت بعثيا يعدم الآخرون، وإذا كنت ناصريا يعدم الآخرون و إذا كنت إسلاميا يباد الآخرون. يمكن أن تكون بعثيا وتحب امرأة ناصرية، و يكون لك صديق إسلامي. ما هو المانع؟ تعدد الحياة وتعدد الفكر تعدد الثقافية. التعددية يجب أن تكون نعمة وليست نقمة.

أما فيما يتعلق بالمقاطع السياسية فأرجو أن تصدق أنني حين أكتب القصيدة لا يكون في رأسي وعي، لا جماهير، لا منصة، ولا شعب، أكتب لذاتي، وأعتقد أن الحديث عن الشعارات، هل بسم الله الرحمن الرحيم شعار؟ أنا لست متديناً ولكن عندما أسمع الأذان يقشعر بدني لان لحن الأذان جميل جدا مهما يتكرر. إذن ليس كل شعار خطيئة _ يا عمال العالم اتحدوا _ شعار ولكنه شعار جميل. فيجب التمييز بين الشعار والشعارية. أنا في حياتي لم أنظم برنامجاً حكومياً ولا خطة حزب. كل حياتي في صراع مع أي إطار تثقيفي، لأني أحاول المحافظة على تأسيس فرديتي. لكن أن يكون في القصيدة موقف سياسي! من قال إن الشعب قافية رديئة؟ أعود إلى فيكتور هيجو. من قال إن الخروج من السياسة ليس خروجا من الشأن؛ خروجا من الحياة، لان جورج أورويل حين يقول نحن في عصر سياسي هو على حق. أنا شخصيا لا أحبه ولكن هذه الكلمة هي كلمة حق، كلمة صحيحة. السياسة لا تعني رفاها فكريا وخيارا، هي تعني حياتنا والتأثير على حياتنا اليومية، وعلى كل شيء في حياتنا. لذلك فالسياسة هي جزء من همنا وهي جزء من همنا الشعري أيضا.

أما فيما يتعلق بكيفية طرح الموقف السياسي فإنه إذا طرح بشكل مباشر و جاف غير فني فهو ليس شعرا، لكن إذا طرحتُ من خلال الشعر موقفا فلسفيا أو سياسيا أو شعريا فليكن ولا بأس، وإلا فيمكن أن نلغي أهم شعراء القرن العشرين. كلهم كانوا مسيسين وكلهم كانوا في اليسار مثل نيرودا، ناظم حكمت،

أراجون، لوركا، إلوار، حتى الشعراء العرب منهم شوقي شعره صار جيدا عندما تسيس ، كان شعر شوقي قبل نفيه شيئاً و بعد نفيه شيئاً آخر. شعر شوقي الجميل كتب بعد نفي شوقي، بعد تورط شوقي في السياسة. في رأيي أجمل ما كتب شوقي من شعر هو قصائده الشامية. قصائده عن سوريا وعن الشام وعن الثورة السورية في رأيي فنيا أرقى ما كتب شوقي من الناحية الفنية. أي بدون قضية كبرى لا يمكن أن يكون الشعر كبيرا ولا يمكن أن يكون فناً كبيرا. الحديث عن الشعر الصافي والشعر الذاتي ،هناك فهم خاطئ للذاتية. ما هي الذاتية ؟ هل هي الانزلاق عن الكون؟ لا، الذاتية هي التعبير عن الكون من خلال الذات. كيف يدخل هذا الكون كله في أعماقك وكيف تعبر عنه من خلال ذاتك؟ هذه هي الذاتية كما أراها، وليست الانقطاع عن الحياة وعن الكون وعن المجتمع .

أما فيما يتعلق بمؤتمر مناهضة الصهيونية: فأنا طبعا لم أدخل في هذه اللعبة لا في كوبنهايجن، ولا في البيانات. لكن أنا أريد أيضا الحذر. ألا ندمغ رأياً مختلفاً بأنه خائن وعميل. أنا أختلف مع هؤلاء الإخوة و لكن أفترض في بعضهم شيئا من حسن النوايا. والمثل الإيطالي يقول الطريق إلى الجحيم مرصوف بالنوايا الطيبة. فالنوايا الطيبة تقودنا إلى التهلكة ولكنها تبقى نوايا طيبة. وهناك فرق بين نوايا طيبة ونوايا شريرة. بعض الإخوان العرب والمثقفين العرب يرون أن هناك ضرورة للحوار. وهذا خارج نطاق التطبيع ،لذلك أعطيهم الفرصة والحق في الحوار، وأنا لا أشارك فيه وكان يمكن أن أكون فيه، فأنا أرفض استغلال النية الطيبة لغايات ولأهداف شريرة وليكن مؤتمرا لمناهضة الصهيونية في بيروت أو عمان أو المنامة بل وفي كل مكان.

د. عبدالحميد المحادين :

حين كانت القضية الفلسطينية في بداياتها كانت مجرد أحداث. و أفرزت شعراء كانوا يتناولونها مثل إبراهيم طوقان وأبو سلمى وعبدالرحيم محمود وخليل زقطان. هؤلاء كانوا يتحدثون بخطابية عالية وبصوت مرتفع. ثم بعد ذلك تطورت القضية الفلسطينية فصارت على ما هي عليه الآن. هي ليست أحداثا، هي حالة كبيرة جدا وبالتالي تطلبت هذه الحالة أن تدخل في جينات الكلمة الفلسطينية ودخلت في جينات الشعر الفلسطيني وكانت هذه دخلت في هذه المأساوية أي أصبحت شبه ما بعد الحداثة في المأساة فقط، وأفرزت رموزًا فلسطينية جينات الشعر متشكلة منهم، ومن ثم أصبح صحيحا أن هناك فروقا بين محمود درويش وعبدالرحيم وسميح وتوفيق زياد لكن تحس أن هناك ملامح واحدة مشتركة. الذي أقوله ذات يوم إذا لا سمح الله استمرت هذه المأساة في التفاعل فهل سيتوحد الملمح الفلسطيني في شاعر واحد ليصبح كل الشعراء واحداً، هذا إذا استمرت هذه المأساة ؟

ثانيا: هناك اتهام بأن عبقرية الشعراء الفلسطينيين قد استغلت خارج فلسطين استغلالا. عندما نتحدث عن سميح القاسم أو محمود درويش أو توفيق زياد كأننا قمنا بالواجب تجاهكم فهل هذا الذي أغضبكم ذات يوم من حبنا لكم ؟

سميح القاسم :

لن يستطيع شاعر اختصار كل الشعراء حتى لو كان هذا الشاعر سميح القاسم. لا يستطيع اختصار كل الشعراء لأن الشعر تجربة فردية ورؤية فردية جدا. ومهما كانت السمات مشتركة في أي قضية تبقى هناك خصوصيات، في الرؤية المختلفة والزوايا المختلفة. القضايا الكبرى لا يمكن أن تكون مسطحة ينظر إليها من جانب واحد هي أشبه بالسيناراما، ثلاثية الأبعاد، فهناك شاعر ينظر من زاوية، آخر من الزاوية الأخرى والجميع يشكلون حالة أو صورة لحالة شعرية، لكن بدون شك هذا يعود إلى قدرات الشعراء. قد يكون هناك شعر أقرب إلى تلخيص حالة أكثر من شاعر آخر، وهذا شيء طبيعي يعنى نستطيع من خلال شوقي مثلا قراءة تاريخ مصر في مرحلة معينة. لكن إذا قرأنا تاريخ مصر من خلال شوقي وحافظ والبارودي سنكتشف صورة مختلفة، سنكتشف صورة أكثر حقيقية وأكثر شمولا وعمقا. لذلك أنا ضد الأحادية.

يكفي أن تقرأ طاغور لتعرف الهند. هذا غير صحيح على الإطلاق. طاغور شاعر عظيم لكن هناك شعراء عظام آخرون. بدونهم لا تكتمل رؤية ومعرفة الهند ومعرفة الروح الهندية. طاغور ابن طبقة، ابن فئة، ابن مجموعة، احتفت به بريطانيا واحتفى به العالم الخارجي ليس دائما بحسن نية بل بقدر كبير من سوء النية لأنهم حاولوا تلخيص المأساة الهندية أو رد الاعتبار للمأساة الهندية باحترام طاغور وهذا لا يكفي. التعددية مباركة في الشعر وفي الفن وفي الوعي السياسي وفي الفكر الاجتماعي لابد من التعددية. لا خلاص لنا بدون تعددية. التوحيد خارج المفهوم الديني هو كارثة الشعوب وكارثة البشر، أي من الممكن أن نقول لا عالم إلا إسحاق نيوتن وينتهي الأمر. لو قال إسحاق نيوتن لا عالم بعدي لانتهت البشرية إلى وضع سيئ، نقبل لا إله إلا الله ولا نبي بعدي، لكن لا نقبل لا شاعر بعدي، ولا عالم بعدي، ولا مغنية بعدي، ولا مفكر بعدي، ولا رسام بعدي، هذا غير معقول .

يبدو أن هناك شاعرين أو ثلاثة شعراء فلسطينيين أو أكثر يستطيعون تلخيص الحالة الشعرية الفلسطينية، لكن ما من شاعر يجرؤ على الادعاء بأنه وحده يحتكر هذه الحالة .

د. عبد الحميد المحادين :

نذهب إلى فلسطين. كيف تجلت فلسطين في أشعاركم؟ فلسطين واحدة. مع التأثير الذي لدينا نجد أنكم متشابهون لكن رؤيتنا لكم لأننا نبحث عن فلسطين في ملامح وجوهكم نرى وجها واحدا هذا ما أقصده.

سميح القاسم :

هذا ليس مبررا. ربما نشكر المأساة على أنها قدمت لنا قصيدة نحبها مثلا. لكن هذا لا يعني نسيان المأساة والتلاهي بالقصيدة عن المأساة، يجب أن يكون هناك التوازن الضروري بين المأساة وبين القصيدة بين العمل وبين القول .

د. عبدالحميد المحادين :

تقول إنكم التقيتم في الشعر حتى وصلتم الحداثة بالمأساة؛ أي هناك جدلية بين الشاعر الفلسطيني وبين مأساة فلسطين، كلما تداخلا انتميا إلى الكارثة .

سميح القاسم :

طبعا نحن لسنا سعداء بالمأساة الفلسطينية حتى نصبح شعراء. أنا شخصيا مستعد للتنازل عن الشهرة والشعر إذا كان بالإمكان استعادة شهيد واحدا إلى الحياة . الشعراء والمجد كل ذلك عابر يزول مع الزمن، لكن دمعة أم تساوي كل الدواوين وكل القصائد واللوحات، وهذا ما حدث، وقعت المأساة والمأساة ولدتنا، فإما أن نكون أبناء أوفياء لهذه الأم أو أن نتبرأ من بنوتها. أنا شخصيا أحاول قدر الإمكان أن أكون وفيا لأمي. أن أكون صادقا معها ولها ولأجلها؛ أكون صادقا معك لتحترم هذه الأم ولتتعاطف معها. لذلك فإن الهاجس الإنساني في تجربتي الشعرية يتفوق على أي هاجس آخر. من هنا قلت أكثر من مرة أنا ضد قصيدة الفرميكا، التي تلمع في الخارج وتبدو جميلة و موشحة بألوان من تحتها خشب فاسد. أنا ضد قصيدة البلاستيك. هناك زهور من البلاستيك تبدو كأنها أجمل من الزهور الطبيعية لكنها تبقى زهرة بلاستيك بدون حياة. أنا مع الوردة الطبيعية حتى لو كانت أقل إدهاشا من الوردة البلاستيكية.

د.عبدالحميد المحادين :

تحدثتم وتحدث كل شعراء فلسطين الكبار عن أن حب العرب قتلكم .

سميح القاسم :

في مقالة نشرت اسمها « الحب القاسي» وهي في الحقيقة في حينها كانت احتجاجا ليس على حبكم لنا بل على تعميم هذا الحب على كل كلام فلسطين حتى لو كان فلسطيني كتب قصيدة رديئة كان يكفي أنه فلسطيني لتمجيدنا. ونحن اعترضنا على هذه، أحببنا أن تظل المسألة النقدية واردة في الفكرة وان يظل التعامل معنا من خلال المقاييس النقدية واردا وليس فقط من خلال انتماء القصيدة إلى الوطن. ليست كل قصيدة وطنية جيدة بالمناسبة. يمكن أن تكون قصيدة طويلة جديدة كل الأشياء الواردة فيها صحيحة عن

القدس وعن فلسطين والأقصى وأطفال الحجارة و تكون القصيدة من ألف بيت كل ما يرد فيها صحيح، لكنها ليست بقصيدة، الموقف الصحيح لا يصنع قصيدة جيدة ،فمن الممكن أن يكون موقف الشاعر جيدا لا غبار عليه وقصيدته رديئة، والمفاجأة أن تكون مواقف الشاعر سيئة ويكتب قصيدة جيدة و يكتب في التعبير عن المواقف السيئة وإلا كيف نفسر ظاهرة مثل إزرا باوند أو سعيد عقل. ازرا باوند كان فاشيا وكتب شعرا جميلا. يجب أن نقول إنه كتب شعرا جميلا في الفاشية لكننا لا نريده ولا نريد فاشيته ولا شعره الجميل. إليوت كان أصوليا كتب شعرا جميلا في الأصولية لنقول قصيدة «الأرض اليباب» قصيدة جيدة في بنيتها ولكنها رديئة في رسالتها. لنضع كل شيء ولنعطِ كل شيء حقه. أنا في السنوات الأخيرة صرت أكره كلمة حجر، لأن الحجارة كلها تحولت إلى شعر ، ليس المطلوب منا الحجر الحجر . أنا لم أكتب قصيدة عن الشهيد محمد الدرة رغم أنني بكيت عليه، وسيأتي يوم اكتب قصيدة تختلف عن كل ما كتب عن محمد الدرة ، لأني لا أريد أن أكون جزءاً من عمل تسويقي. أريد أن يكون هناك خصوصية في الشعر. لا يكفي الصدق في الشعر. ممنوع تحويل الدم إلى موضة. اليوم موضة الحجر، و غدا موضة محمد الدرة، و بعده موضة الأقصى. هذا شيء غير معقول يمكنك أن تكتب مقالات الخ ، أما الشعر والفن فيجب أن يكون لديه من الاحترام الذاتي ما يكفي للترفع عن الإعلام والضجيج الإعلامي للقضية .

د.سميرة بن عمو :

سؤالي بسيط: لماذا يشكل الإرهاب تهمة مرعبة بالنسبة لنا؟ ألأننا كشعب نفتقر إلى القوة التي تبرر الإرهاب الذي تمارسه الدول؟ ألأن الإرهاب تحول من سلاح في يد الضعيف إلى سلاح يحتكره الأقوياء؟

سميح القاسم :

الإرهاب وارد في القرآن الكريم حسب الآية الكريمة ﴿وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة و من رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم﴾. لكن الإرهاب هناك له معنى في رأيي أرقى من مفهوم الإرهاب عند المستعمر اليوم. الإرهاب المذكور في القرآن مقصود به ردع العدو عن الاعتداء عليك. فهناك معنى إيجابي في رأيي؛ معنى لا دعوة فيه إلى أن تبادر إلى اجتياح أرض العدو. وهكذا فأنا أبرئ القرآن من مفهوم الإرهاب المنسوب إلى حركات أصولية. الإرهاب في القران الكريم لا يعني إطلاق النار على حافلة سياح ألمان في القاهرة ولا يعني ذبح أسرة في الجزائر ولا يعني خطف حافلة أو طائرة. الإرهاب في القرآن يعني دفع العدو عن الأذى ومنعه من الاعتداء عليك . الهدف منه إيجابي وقائي و ليس هجوميا وعدوانيا.

ثانيا : الـ terror استعمل في فترة معينة لإحداث إرباك في صفوف جيوش نظامية معادية محتلة لوطنك. استعمل في فلسطين ضد الجيش البريطاني. استعمل في الجزائر ضد الجيش الفرنسي، واستعمل في مصر و العراق ضد الجيش البريطاني ، و يستعمل في فلسطين ضد الاحتلال الإسرائيلي مما لا يستطيع أحد أن يدينه، أو يتنكر له. و لكن هناك أخلاقيات بالدرجة الأولى، من وصية أبي بكر لأسامة بن زيد إلى الأحاديث النبوية إلى الآيات القرآنية تقول بعدم قتل طفل أو امرأة أو عجوز، وعدم إحراق منزل؛ عدم قطع شجرة، عدم هدم صومعة وحرق منزل؛ هذه من أخلاقياتنا في الحرب، فلا يعقل أن أبرر نسف مدرسة أو امرأة تجر عربة، لأنها أولا تتناقض مع أخلاق الحرب ولأننا سادة من وضع أخلاق الحرب عبر التاريخ. و مهما بلغت درجة قسوة وشراسة العدو، لا يجوز لنا أن نتجسد شخصية العدو، و لا يجوز أن نتمثل شخصية العدو، فإذا قتل العدو أطفالنا هل نحن نذهب لقتل أطفال العدو ؟ هذه وجهة نظري. الإرهاب في جيوش العدو النظامية و خلق البلبلة في صفوفهم و طردهم من أرض الوطن؛ كل هذا نعم.

د. سميرة بن عمو :

نعم يجب أن تكون حربنا حربا أخلاقية، و أعترف أن سؤالي كان استفزازيا . والذي دفعني إلى طرح هذا

السؤال الاستفزازي هو ما يدور في العالم منذ أحداث ١١سبتمبر. فلقد اتُهمنا بالإرهاب، وُوجّهتْ لنا تهمة ممارسته، ولم نفعل أكثر من محاولة الدفاع عن أنفسنا ضد هذه التهمة، في حين أننا ضحايا الإرهاب. و منذ ذلك الوقت لا نفعل أكثر من الصراخ بأننا غير إرهابيين.

سميح القاسم :

ليس هذا وحسب، نحن نقول لسنا إرهابيين، أنتم الإرهابيون، ولدينا الأدلة التي تدين إرهابكم، وهي كثيرة، نحن ندافع عن بيوتنا، عن مدارسنا، عن أطفالنا، نحن مقاومون، نحن مقاتلون، نحن مناضلون و لسنا إرهابيين، لأن إرهاب الإرهاب ليس إرهابا، لكن استعمال أدوات الإرهاب هي الإرهاب .

د. عبدالقادر فيدوح :

في الحقيقة لقد كان لدي أسئلة كثيرة عن الموضوع الذي طرح لكن الظاهر أن من سبقني من الإخوة تفضل مشكورا و أثرى الموضوع بما فيه الكفاية.

عطفا على مقولتكم حول الأخلاقيات الإبداعية- و عطفا على ما تفضلت به سلمى الخضراء الجيوسي، أريد أن أدخل معك في مسألة الحداثة و علاقتها بالشعر. قبل ذلك نحن نعرف أن النسق الثقافي العربي متشعرن أي أكثر شاعرية بينما الأنساق الأخرى في الثقافات الأخرى أكثر عقلانية. والمعروف في الساحة الثقافية العربية إن كانت هناك حداثة عربية فإنها دخلت عبر الشعر في تصوري وفي تصور بعض القراءات و لم تدخل عبر العقلانية، وهو السبب الذي جعلنا لم نصل بعد من حيث فشلت كل الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية فهل معنى ذلك أن الحركة الشعرية في حداثتها لم تصل إلى شيء، أو لم تقدم أي شيء؟

سميح القاسم :

أولا أنا مع القول بأن الحداثة في حياتنا دخلت من باب الشعر. لماذا؟ لأن الشعر في الوعي العربي يقابل بشيء من التسامح. يعني كلام مهابيل أو مجانين، يقولون ما لا يفعلون. في كل واد يهيمون. فمن السهل التسامح مع الحداثة في الشعر، لكن التسامح مع الحداثة في الفكر يؤدي إلى الذبح. أي مفكر عربي يطرح فكرا حداثيا فيه جرأة كبيرة كما في الشعر في التصدي للفكر الرسمي السائد يعرض نفسه للقتل. كان الأخطل يدخل على الخليفة والخمرة تنقط من لحيته، فتمرر له على أساس أنه شاعر، لكن لو دخل ابن رشد على الخليفة والخمرة تنقط من لحيته لقتل على الباب. إذن في ثقافتنا العربية (الشعرنة) وهو كلام دقيق جدا، كانت لقوة الشعر أولا. من بدء ثقافتنا، كان الشعر قويا. قوة الشعر وقوة دور الشاعر كوزير الإعلام للقبيلة و الإذاعة و الفضائية الناطق بلسانها، أي أن قوة مكان الشاعر و هبته شيئا من التسامح، عن خوف أحيانا وعن مداراة أو بسبب سلاطة لسانه في أحيان أخرى. وهذه الحالة مستمرة إلى اليوم مع الأسف الشديد. لا يطربني أنني أستطيع أن أقول ما لا يستطيع أن يقوله المفكر العربي. لا يسعدني هذا الوضع، و أعتقد أنه ما لم يعط المفكر العربي والمنظر العربي هامشا من الحرية يساوي الهامش الذي أتمتع به فسيظل وضع الأمة صعبا جدا .

د.عبدالقادر فيدوح :

إذا كان النص يغير مواقفه باستمرار و ينور ولا يطمئن لشكل و نمط واحد، فهل معنى ذلك أن هذا الجيل المغرم بالتحول يطمئن لسؤاله وهل له هدف معين يريد أن يصل إليه وهل يحمل سؤالا، أي هما ما يكتب من أجله ؟

سميح القاسم :

لا أريد الادعاء بالإلمام بكل الخطاب الشعري.. لكن من خلال تجربتي الذاتية ما كنت لأقرأ أو أسافر ساعات طويلة لأقرأ شعرا في المنامة لو لم تكن لدي قناعة بأن هذه القصيدة ليست مجرد متعة سمعية. لدي شيء أريد أن أقوله. لدي موقف فني و فكري وإبداعي و سياسي و اجتماعي، موقف من الحياة.. رؤية ربما تكون خاصة بي، وربما تكون أيضا متماثلة، لشعراء آخرين. لكن لدي رؤية خاصة، سمّها رسالة أريد أن أوصلها وأنا أستفيد من نفوذ قصيدتي ومن

نفوذ الشعر على العرب لأقول ما لا يستطيع أن يقوله مفكر لا في المنامة ولا في القاهرة .

د. عبدالقادر فيدوح :

أعتقد أنك تشاركني الرأي في أن الشاعر في المرحلة المتأخرة أصبح يتعامل مع الكلمة بما هي لازمة لمعناها. لم تعد الكلمة تحمل ذلك الهاجس الذي يخدم قضية ما و إنما كما تفضلت قبل قليل أن الشاعر الآن يميل إلى الموضة في تتبع الأحداث من حيث إن الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية وهذا يتعارض مع وظيفة الشعر الذي يحتل فكر المحور لإنتاج المعرفة.

سميح القاسم :

أعتقد أنه إذا كانت الكلمة الشعرية تعبر عن معناها القاموسي فهي ميتة .إن لم يكن معنى اللفظة ودلالاتها في القصيدة أوسع من دلالاتها القاموسية فهي تفقد وهجها وتفقد تأثيرها. كما أعتقد أن متعة الشعراء و فائدة الشعر هي في إعطاء هذا الانزياح. الانزياح بالكلمة من معناها القاموسي إلى إسقاطات؛ إلى تداعيات ودلالات أخرى خارج اللفظة. أعتقد هذا هو دور الشعر، و أعتقد أن هذا ما يفعله الشعر بالذات.

د.عبدالقادر فيدوح :

ما الذي أرادت تجربة سميح القاسم أن تقدمه على صعيد صلة الكتابة الحديثة بإرثها ؟

سميح القاسم :

قلت أكثر من مرة وأكرره الآن، أنا ضد القطيعة مع الإرث. وكل إرث فيه من الجمال والجماليات والإنسانيات ما يكفي لتبنيه والتأسيس عليه، ليس خارجه بل عليه. هناك جماليات حتى في الشعر العربي ذكرت شاعرا أختلف معه في مسلكياته هو امرؤ القيس. في شعر امرئ القيس جماليات السينما في حداثتها، (مكر مفر مقبل مدبر معا) هذه صورة تتجسد في السينما الحديثة و في شعر امرئ القيس، أو الصورة الرهيبة (إذا ما الرضيع بكى من حولها انصرفت له بشق و تحتي شقها لم يحول)

صورة حديثة جدا موغلة في حداثتها و قيلت قبل أكثر من ألف و خمسمائة عام، إذن الشعر يخرج من اللحظة، يخرج من اللفظة بالذات إلى آفاق أخرى إلى ألفاظ أخرى إلى معان أخرى هذا دوره وهذا زمنه .

المتنبي شاعر آخر أختلفت معه في الفكر وفي الممارسة وفي السلوك. السريالية موجودة في شعر المتنبي

(واقفًا تحت أخمصَيّ قدر نفسي
واقف تحت أخمصيَّ الأنام)

هذه صورة سريالية رهيبة. سلفادور دالي لم يرسم صورة أكثر إدهاشا من هذه الصورة. هناك القيمة الفنية هناك السلوك هناك الأخلاقيات كلها في إطار الموروث. هل لا أكون حداثيا إلا إذا تجاهلت كل هذا؟ لا، أنا آخذ كل هذا وأحاول أن أضيف إليه. إذا لم أضف صورتي الشعرية التي تضاهي صور المتنبي وأمرئ القيس فلا مبرر لوجودي و إلى تجربتي. إذا أضفت إذن أنا أستحق أن تهدروا عليَ هذا الوقت، وإن لم أكن قد أضفت فيكون هذا مضيعة للوقت. وأنا أزعم أني أضفت. وأنا بعد الـ ٦٠ سنة لست في معرض المباهاة والمفاخرة و العنتريات، أعتقد من خلال قراءاتي للنقد العربي والأجنبي وللنقاد الذين كتبوا عن تجربتي هناك نقاد أجانب كبار كتبوا عن تجربتي أيضا من خلال هذه القراءة كما يبدو أكتشف أنني أضفت شيئا ما جعل لقصيدتي علاقة حميمة لدى القارئ، و لدى المستمع ولدى الناقد ولدى الشاعر ولدى المفكر، وإذا تحقق لي هذا فالحمد لله.

د. عبدالقادر فيدوح :

أستقي من مقولتك أن الشاعر هو طفل القدر المدلل. لكن ما سمعناه عنك يختلف عن هذا التيار، إذ إن سميح القاسم هو ذلك الطفل المهووس بالقضايا ذات التوجه النضالي وليس ذلك الطفل الذي سمعنا عنه من أنه تربى في أسرة ميسورة الحال وانه بامكانه أن يعيش طفلا مدللا .

سميح القاسم :

أعتقد أن كل الشعراء الذي فرضوا أنفسهم علينا هم شعراء مروا بتجارب ثنائية. فمن كان مدللا في البيت حظي بكل ما يريد، لكن كل هذا لم يعطه إجابات

عن أسئلة في اللاوعي. أغامر و أقول إن الشاعر يعاني من خلل في جهازه العصبي، هي حالة مرضية. الطبيعي أن يكون إنسانا عاديا يشتغل و ينتج وينجب ويبني أسرة ويبني مشروعا وينتج. هذا هو الإنسان العادي، فمادام متورطا في مسالة الإبداع ومحنة الخلق والرفض وإعادة الصياغة فلابد من وجود خلل ما في جهازه العصبي.. في جيناته، إلى جانب أنني أرفض القول إن الأطفال بريئون. أنا لا أقبل مقولة إن الطفل برئ. الطفل فيه براءة وفيه شر، لكن الطفل عفوي، لا يستطيع أن يلعب لعبة الكبار. يشعل النار بشكل مباشر. الآخرون ينتظرون حتى يخرج أهل البيت ويشعلون النار. الطفل يشعل النار مباشرة. فلا توجد براءة مطلقة. توجد براءة و يوجد شر في الطفل. كما في الشيخ العجوز. ثنائية الخير والشر موجودة في الإنسان و هو في بطن أمه. غريزة لا يتحكم بها، لا يستطيع إخفاء نزعاته، بينما الكبير يفعل ذلك. فقد كلفت ذات مرة من مجلة أخبار الأدب في القاهرة أن أكتب شيئا عن طفولتي فكتبت «وقار الطفولة ونزق الكهولة». الطفولة فيها صدق وفيها العفوية لكن ليس فيها البراءة الكاملة. النزعات موجودة في طفولتنا.

د. عبدالكريم حسن:

أهلا بك في بيتك. ففي كل بيت عربي ركن لسميح القاسم. وفي كل قلب عربي مساحة لسميح القاسم ولكل فلسطيني.

سأبدأ من النقطة التي كانت بينك وبين الاستاذ قاسم حداد، وهي نقطة التفجير؛ تفجير اللغة. وأريد أن أذكرك هنا بأمرين؛ الأول أن كلمة التفجير التي ترد عشرات المرات في القرآن الكريم لا ترد إلا حاملة بالدلالات الإيجابية. والثاني أنك شخصيا قد استخدمت هذه الكلمة في شعرك مشحونة بهذه الدلالات الإيجابية. ووقفة عند قصيدتك «أوزيريس الجديد» على سبيل المثال تكفي للبرهنة على ما أقول. والتفجير الذي يستخدمه أدونيس هو بهذا المعنى؛ هو إخصاب اللغة.. كشف علاقات جديدة بين مكوناتها.. غزو فضاء لم يكن مكتشفا من قبل..

سميح القاسم :

على هذا، أنا متفق معك.

د.عبدالكريم حسن:

شيء آخر لا يجوز إغفاله عن التفجير عند أدونيس هو ما يحمله من دلالات نيتشوية في بعض الأحيان. ألم يقل نيتشه: «لستُ بشرا أنا. أنا من الديناميت» ؟.

سميح القاسم:

هذه من مثالب نيتشه، لأنه عندما يعترف أنه ليس بشرا، فهو يفقد إنسانيته. وليته قال: أنا بشر من الديناميت .

د.عبدالكريم حسن:

و لكن الديناميت في عبارة «نيتشه» هو ديناميت القيم. فما يريد أن يفجره «نيتشه» هو القيم.

سميح القاسم:

لأنه بارد، إنسانيته في ثلاجة. سوبرمانية حولها إلى تهريج. نيتشه مهرج أكثر منه فيلسوفا.

د.عبدالكريم حسن:

سأدافع عن «نيتشه» خاصة أن آخر عمل قمت به بالاشتراك مع الدكتورة سميره بن عمو هو ترجمة بحث أصيل عن الفرنسية كتبه «ميشيل آر» أستاذ الفلسفة الألمانية في جامعة السوربون عن لعبة الأفوريزم عند نيتشه. وفي هذا البحث تظهر معظم المفاهيم المؤسسة للحداثة كمفهوم التفجير - في الفلسفة النيتشوية.

سميح القاسم :

ربما كان رأيي على ما هو عليه لأنني قرأت «نيتشه» منذ أربعين سنة.

د. علوي الهاشمي:

هل نقلب صفحة النيتشوية؟

د. عبدالكريم حسن:

نعم، نقلب الصفحة. عزيزي سميح: لقد دافعت عن أمك كثيرا.. حملتها في قلبك .. وحملت أيضا أباك. أبوك بقي غائبا.. أصر على غيابه. حضورك يفضح غيابنا. حضورك الأليف يذكرنا بغيابنا الوحشي. هل مازلت واثقا بأبيك العربي؟ هل مازال

أبوك سياجا خلفيا، وحصنا خفيا لروحك المقاومة؟ إن أباك لم يطرأ عليه أي تحول سوى أنه انتقل من مرحلة الغائب إلى الحاضر العاجز.

سميح القاسم:

أعرف أنني مليء بالمتناقضات وحتى موقفي من الأب والأم كرمز أيضا موقف متناقض. بعد نكسة حزيران قلت يا أبي المهزوم ويا أمي الذليلة إنني أرمي إلى الشيطان والنار تعاليم القبيلة. تبرأت من أبي وأمي ومن القبيلة ومن تراثنا. لكن في حالات حرج لاحقة اكتشفت أنني هاملت العربي الذي يعود إلى أبيه و يلوذ بأبيه. و أبي هو العروبة. أبي هو الله بالنسبة للسيد المسيح. يا أبي أزح هذه الكأس عني. اكتشفت أنني في إحدى قصائدي قلت أزح هذه الكأس عني في قصيدة لاحقة قلت لا تزح هذه الكأس عني. الشيء ونقيضه. وكنت صادقا في هذه وفي تلك . هذا التناقض هو نتاج واقع ظاهر جدا، مبلبل أحيانا أحس بأن أبي هو عبئي وأحيانا أحس أن أبي خلاصي وأعرف أنني صادق في هذا وصادق في ذاك. والإجابة ليست لدي، بل هي في التاريخ في التراث والحياة في المستقبل. أبي هو التراث. وأنا أعتز بهذا التراث ولدي القدرة على انتقاء الايجابي وتعرية السلبي في هذا التراث . لذلك بين الحب والإحباط هذا الحب لم ينقذني. أبي لم ينقذني وحين أحاول البحث عن خلاصي لا أجده لا في الأمم المتحدة ولا في مجلس الأمن ولا في اليونسكو ولا في الرأي العام العالمي. فجأة أكتشف أنه لا خلاص إلا عند أبي؛ أبي المعلق في الصورة على جدار البيت، وأبي الموجود في بطون الكتب وأبي الموجود في اللاوعي، وأبي الموجود في المقبرة. هذا التناقض أحسه وأراه، وأعيشه، وأعتقد أن هناك كثيرين من العرب أيضا يشاطرونني هذا الهاجس الذي عبرت عنه شعرا، بينما هناك الملايين لم يعبروا عنه. لكن إقبال هؤلاء على صيحتي وندائي لأبي، يدل على المشاركة في هذا الهم.

د. عبدالكريم حسن:

بعد التفجير الذي تحدثنا عنه، لي عودة إلى الحداثة؛ الحداثة التي حاولت أن تنسحب منها والتي يبقى من مظاهرها في شعرك - شئت أم أبيت - استخدامك للرمز و الاسطورة. لكن؛ أين المشكلة؟ المشكلة في رأيي هي في هذا التفاوت في شعرك بين قصيدة تتابع حدثا يوميا معينا كقصيدتك إلى غورباشوف وقصيدتك إلى خروتشوف مثلا، وقصيدة ذات بناء فني جميل كقصيدتك الكتب السبعة. هذا ينقلنا إلى سؤال أخير، نموذج كارولاين، هل يشكل حلما ضائعا عندك كما شكلت ريتا الحلم الضائع عند محمود درويش؟ وما الأسباب التي تدفع إلى عدم قدرة هذا النموذج على الدخول في نسيج حياتك علما بأنك فلسطيني مناضل وأن هذا النموذج هو نموذج التمرد الغربي الإيجابي الذي يتفهم قضيتك.. يتفهم مشاعرك.. يتفهم مستقبلك ومع ذلك تخسر العلاقة في لحظة. لماذا؟

سميح القاسم:

كارولاين وريتا هما جزء من تجربة شخصية حقيقية. كارولاين و ريتا في وقت واحد. كنا في حيفا وكانت لدي صديقة إنجليزية مثقفة أصيلة اسمها ز كارولاين ووكرس مدرسة تعمل في مدرسة تبشيرية ؛ فتاة جميلة ومثقفة وبريطانية أصيلة ونشأت بيني وبينها علاقة صداقة وحب. وفي الوقت نفسه كانت لمحمود درويش تجربة مع فتاة اسمها إيريتز، وليس ريتا،غير أنه غير الأحرف لأن إيريتز كلمة عبرية تعني جبل أور. وكانت إيريتز جميلة تعمل جندية في الجيش الإسرائيلي ولكنها كانت متعاطفة مع الشعب الفلسطيني بشكل جنوني. وحين كتب محمود قصيدته بين ريتا وعيوني بندقية، كان يقصد البندقية التي تحملها ريتا. ريتا هي ايريتز، ريتا هي اليهودية المجندة التي أحبها محمود وأحبت محمود وتستحق أن يحبها وتستحق أن تحبه، فأنا أعرفها جيدا. فتاة يهودية فرض عليها أن تكون جندية حسب القانون الإسرائيلي. كانت تحضر أمسياتنا الشعرية، فأحبت هذا الشاعر الفلسطيني وتعاطفت معه. وفي نفس الوقت كانت كارولاين الفتاة البريطانية من عائلة

عريقة كانت تدرس في حيفا وحضرت إحدى أمسياتي الشعرية ونشأت بيننا علاقة صداقة وحب وتوفيت كارولاين بعد سنوات. فالقصيدة كتبت بعد وفاتها. كنت قد أهديتها شمعدانا،، وبعد عشرين سنة عادت إلى حيفا صديقتها من بريطانيا بعد أن توفيت.. جاءت من بريطانيا لتقول هذا شمعدان كارولاين أرجو أن تحتفظ به من أجلها. وكارولاين ابنة أسرة محافظة اختلفت مع والدها الضابط في الجيش البريطاني في فلسطين الذي يمثل الاستعمار البريطاني. وهي انتقلت من موقع الاستعمار البريطاني إلى جانبي . تلك إذن تجارب شخصية ليست من صنع الخيال. وفي الحالين كانت هناك إشكالية. محمود درويش كان يحب هذه الفتاة؛ ريتا، وكنا نسهر معا، وأعرف أنها تحبه بصدق، وأعرف أنها كانت ستتهم بالخيانة، وكانت معرضة للسجن وكانت مستعدة لدفع الثمن. وأذكر بعد غياب محمود في سنة ١٩٧٠ وانتشار خبر أنه لن يعود جاءت إلي تحمل قالبا من الكاتو في عيد ميلاد محمود ووضعته على طاولتي في حيفا وقامت بضربه بيدها؛ وهرسته وقالت لن نحتفل بدون محمود وبكت وذهبت. لذلك أشفقت على محمود حين اضطر لتغيير الاسم حتى لا يكتشفوا أنه اسم يهودية. وليكنْ؛ إن الإرهاب الثقافي في العالم العربي يجبر محمودا ويجبرني وغيرنا أن نتلاعب على الإعلام في هذا السياق وسياقات أخرى .

د. علوي الهاشمي:

أنا أريد أن أربط بين شيئين، بين نصك الذي قرأته وسمعته خاصة نصوصك التي سمعناها في أمسيتك في البحرين والبعض الآخر الذي سمعته في أماكن أخرى في الوطن العربي وبين تحسسك من لفظ التفجير.

سميح القاسم:

أنا أتحسس من نسف التراث وإلغاء التراث وبناء لغة جديدة، أتحسس من هذا، وليس من تفجير اللغة بالمعنى والتوضيح الذي سمعته بل على العكس لا بد من هذا، ولا يمكن أن يكون شعرا إذا تعاملنا مع اللفظة بمعناها القاموسي. أنا ضد نسف التراث. عند أخينا نزار قباني إلغاء اللغة، إلغاء التراث وإلغاء النسل. هل هناك أطفال بدون آباء؟ هل هناك طفل برئ من جينات أهله؟ أنا ضد القطيعة مع التراث؛ ضد التبرؤ من التراث و إلقاء كل أوزارنا على التراث. ما هو ذنب التراث. هناك أشياء سلبية وهناك أشياء إيجابية. الإيجابي نأخذه، أما إعادة إحياء اللغة من داخلها فهي ضرورة شعرية بالدرجة الأولى. أدونيس عمل شيئا عظيما أثر في شعراء كبار في حياتنا العربية وأجبرهم على إعادة النظر في تجاربهم . أدونيس ليس كلمة عابرة. أنا ضد محاولة تجريحه والإساءة إليه والى تجربته الشعرية. هو رجل عبقري ومفكر عظيم وشاعر عظيم. أختلف معه بسبب ظروف موضوعية. ظروفي تختلف عن ظروف أدونيس؛ بمعنى أنه ليس لديه محنة مصادرة وطن وإلغاء هوية. هذا عندي أنا و من حقي أن أعبر عنه. وتعبيري يختلف عن شكل التعبير عند أدونيس. المباشرة خطيئة إذا كانت مباشرة تقريرية جافة، لكن المباشرة الفنية صعبة والشعر الغامض أسهل من الشعر الواضح الفني الذي وضوحه فيه فنية قد لا تفهمها. العرب قالوا السهل الممتنع الخ، تعبير جميل نقديا لكن الوضوح خلال عمل فني ليس هناك ما أصعب منه. كما أن التشبث بالأوزان الكلاسيكية عندي ليست مسالة شكلية. أنا أواجه سياسة تريد القضاء على تراثي بالكامل. إسرائيل ألغت تعليم عروض الشعر بالكامل. ألغت تعليم الخط بالمدارس. حساسية تجربة مختلفة. الأولاد الذين لم يدرسوا العروض كيف لهم أن يفهموا المتنبي. كيف يفهمون امرأ القيس؟ كيف يفهمون أدونيس في بداياته وكيف يفهمونني؟ إذن تشبثي بالعروض ليست مسألة فنية صرفا. هي مسألة سيكولوجية وثقافية وقومية. لذلك أحيانا أكتب بالعروض للكولاج الشعبي. عندي محاولات شعرية ليست مسبوقة. هوس التجديد عندي. لا أحتمل التشابه بين قصيدتين. عندي جنون التحديث والتجديد والتغيير ..الخ، لكن عندي أيضا دفاعي عن

الذات ودفاعي عن تاريخي؛ عن ثقافتي . لذا لا يعني لي العمود الشعري ما يعني لقاسم حداد، ولا يعني عندي ما يعني لأدونيس، ولا يعني عندي ما يعني للجواهري. العمود الشعري عندي له معنى مختلف تماما، وقصة نجاح من محاولة إغراق وقضاء على شخصية. سؤال إلى أي مدى في إطار العمود الشعري قدمت إضافة مختلفة عن المتنبي أو الجواهري أو شوقي، يمكن أن أكون قدمت ويمكن لا. هذه مسألة نقدية. أيضا الذين يبحثون عن قصيدة الشعر سوف يلغونها كيف؟ ليست شعرا. ليست كل قصيدة نثر شعرا ولا كل قصيدة شعر مقفاة شعر. ليس كل قصيدة موزونة شعرا حديثا. هناك أطنان من قصائد النثر التي تستحق أن ترمى في البحر. أطنان من الشعر العمودي تستحق أن ترمى في البحر مع أصحابها. آن الأوان لكي ننتهي من قضية عمودي وتفعيلي، فما عاد العالم يحكي عن هذه الأمور. في أوروبا عادوا إلى الأوزان، عند الإسرائيليين هناك عودة للعروض بالأوزان. فمسالة التجريب نحكم على نتائجها ولا نحكم على نواياها.

د.علوي الهاشمي:

كنت أريد أن أسأل عن هذا النص الذي تتفرد به من خلال عملية التفجير الذي تقوم به في النص. نصك متفجر في كل اتجاه كأنه نافورة، كأنه بركان يرمي بحممه في كل اتجاه. لذلك لا تستطيع أن تسبر أي مسار له. لا تستطيع أن تذهب معه في اتجاه. هو يأخذك معه في مائة اتجاه. تظن أنه يأخذك في هذا الاتجاه، ينعطف بك في لحظة غير متوقعة إلى اتجاهات أخرى. اللغةغير متوقعة عندك. مسارات النص أو نصانية النص غير متوقعة. وكأنما النص نص قلق نزق في كل لحظة من لحظاته يذهب في اتجاه المفردة العامية والمفردة التراثية والثقافية الإنسانية والأسماء واستخداماتها حتى لو تطلب استخدام المفردة الأجنبية.. سيل عارم لا تقف أمامه أي تضاريس ويوظف ما أمامه في بنيته أو يلتهم كل ماعداه و يكونه لذاته، هذا التكوين من أين؟ هل له علاقة بهذه النفسية القلقة للإنسان الفلسطيني وهو يواجه هذا الخطر ؟

سميح القاسم:

وتيرة الأحداث في حياتنا تجعل التأمل مهمة صعبة. أنت مطالب حين تحس بنار مقبلة ولا وقت لديك للتأمل في تفاصيل النار. هناك عدة ألوان في النار. ليس لديك وقت لتدخل في تفاصيلها. وإذا تريثت ستحترق. أنت مطالب في وقت واحد أن ترى النار وأن تتحقق منها وان تدرك أنها مقبلة نحوك وتدرك أنها على وشك التهامك، وأن ترد على كل هذا في لحظة. مهمة صعبة جدا، لكن الرد له فنيته الخاصة، له آليته الخاصة ،له جماليته الخاصة أيضا. رد فعلك حقيقي غير مختلق. وهو صادق وله جماليته، الآن لو أن النار في فيتنام مثلا لاستطعت أن ترى تفاصيلها. وأن تكتب عنها بشكل آخر. كتبت عن جوربا تشوف لكن أنا متأكد أنه لا أحد انتبه للتفاصيل التي كتبتها في قصيدتي عن غورباتشوف. ذات مرة دعاني غورباتشوف وقابلته شخصيا وأجرينا حوارا جميلا و رأيت فيه إنساناً يائساً ضعيفا .. فقد السيطرة.. فقد زمام الأمور، وعند مغادرتي قبلني والدموع في عينيه لا أنساها وكأنه يقول يا رفاق انتهى كل شيء. هذه التجربة الإنسانية عند غورباتشوف. قلت له كلمة (لست متذكرا) لكن القصيدة ليست سياسية، والذي يقرأ القصيدة لن يرى معنى من أن الاتحاد السوفيتي سينتصر، ليس بهذا المعنى، هي قصيدة عن لحظة إنسانية في حياة قائد سياسي، لا اكتب عنه عن بعد. لقائي معه وحواري معه وحديثنا وقلقه كأنه يريدني أنا العربي الفلسطيني الذي عنده مليون نكبة أن أرشده للخلاص. كان بعض رفاقه موجودين، ودخلنا في هذا الحوار. ما تريدون مني؟ أنا لا أدافع عن أيديولوجيتي. مشكلتي ليست الأيديولوجيا. أنا أدافع عن جسدي و الآن تسألني عن رأيي في مشكلة الأيديولوجيا. هي لا تعنيني. أنتم الدولة العظمى، ودعا أكثر من ٨٠٠ شخص من العالم للتشاور. وعندما كتبت عن لوركا كنت قد زرت بيت لوركا. وأنا أعرف شعر لوركا منذ خمسين سنة. متى

كتبت عنه؟ عندما كنت في غرناطة عند تقديم الإخوان لي جائزة في أسبانيا، وأردت أن أزور بيت لوركا، أخذوني إلى قريته خارج غرناطة، وعند وقوفي أحسست أن أحدا يزيح الستارة و ينظر إلي ليتأكد من في الخارج، فقد يكون من المليشيا أو غيره، وأنا في لحظة تحولت إلى لوركا، ففتح الباب - أسرع فدريكو وخبأني فظهرت القصيدة على إيقاع الجيتار الأسباني فلا منجو. لا أكتب لمناسبة إذا لم تكن هناك تجربة ذاتية بدون تجربة شخصية لا أكتب شيئا.

الأساطير، أنا لم أستعمل الأسطورة لعرض عضلات ثقافية. أستعمل الأسطورة كوسيلة لتمرير شيء ملازم لهذه الأسطورة وفي مكانها. فعندما أمسكوا في بيسان عددا من الفدائيين الفلسطينيين وقتلوهم وأحرقوهم وقذفوا بهم من الطابق الثالث على الشارع، نقلني هذا المشهد إلى إيكاروس. تذكرت إيكاروس وما قاله. كيف لا أستعملها ولا أوظفها وهي نوع من السخرية بعد آلاف السنين. الصهاينة يكررون مأساة إيكاروس وديدالوس في السجن مع ابنه، إيكاروس الشاب المتعطش للحرية و ديدالوس المهندس العالم يصنع له جناحين من الشمع والورنيش ويوصيه يا إيكاروس انطلق إلى الحرية ولكن احذر أن تقترب من الماء فيبتلّ الريش فتغرق واحذر أن تقترب كثيرا من الشمس فيذوب الشمع فتسقط وتغرق. حذره من التطرف هنا أو هناك، لكن ايكاروس المتعطش للحرية عندما صار خارج جدران السجن نسى كل شيء ولم يبق في باله إلا الحرية فانطلق إلى أن اقترب من الشمس فذاب الشمع واحترق الريش فسقط ميتا على سطح البحر.

طبيعي أن استخدم هذه الأسطورة ليس كرفاه ثقافي. كيف لا أستعمل كلاوديوس التي قرأناها قبل يوم أمس. يمجدون التجربة الفلسطينية الآن. كيف لا أستعمل بترونيوس، وأنا أرى النفاق للسلطة في الوطن العربي ضاربا أطنابه كما يقال، والفينيق والبعل وعشتروت.. حتى جلجامش أنا استخدمته بشكل مختلف عن الآخرين، كان حواري معه كيف تبحث عن الخلود يا (أهبل) إذا حواري معه وليس مع ذاك النصف الإلهي. هناك مشاكل الحياة و عيشها كما هي، واترك الخلود فإنه ليس لك.

الأسطورة والتراكم المعرفي ليسا لإرباك القارئ ولا لإدهاشه أو للهيمنة عليه بل لإثرائه وتثقيفه ومشاركته وإغنائه. القارئ العربي في كل مكان. الإنسان العادي لديه قدرة وقدر من الذكاء يكفي لأن يميز بين القصيدة الأصلية الصادقة الجميلة وبين الفهلوة الشعرية، من دون تعقيد. ■

كتاب

الشخصية المحمدية

وقفة منهجية في قضية تحقيق النصوص ونشرها للشاعر العراقي معروف الرصافي

وليد محمود خالص *

هذا كتاب آخر من الكتب التي طُبعت عن أصل مخطوط يدخله التحيّف، ويلابسه الظلم، وهناك كتب كثيرة سبقته نالها ما نال هذا الكتاب من التعجّل، وتجنّب المنهج العلمي في التحقيق، ونشر النصوص المخطوطة، وستكون هذه الوقفة عند قضية التحقيق وحدها بلا تعمّق في الكتاب، وما طرحه من آراء مختلفة عليها، فهذا ليس موضعه هنا، كما أنَّه يقتضي جمهرة من المقالات لا مقالة واحدة، وسيكون المدخل لهذا الموضوع التوقّف قليلاً عند المؤلف، وكتابه بالاعتماد على المصادر الموثقة.

أمّا المؤلف فهو الشاعر العراقي الكبير الأستاذ معروف عبدالغني الرصافي المولود ببغداد سنة ١٨٧٥ للميلاد، والمتوفّى بها في اليوم السادس من الشهر الثالث من سنة ١٩٤٥ للميلاد، وهو بين ذينك التاريخين يدرس، ويكتب، وينشغل بالسياسة، ويقضي ردحاً من عمره في التدريس، ويتنقّل في أرجاء المعمورة حتى يستقر به المقام أخيراً في بلده. وهذا موجز سريع لحياة الرصافي إذ لسنا في معرض الاستفاضة عن حياته فهناك دراسات كثيرة متخصصة سبقتنا فَصَّلت الحديث عن تلك الحياة المضطربة القلقة، غير أنَّ ما نريد لَفْتَ النظر إليه هنا هو ذلك الظلم الذي رافقه في مراحل حياته، ويبدو أنَّه ظلَّ ملازماً له بعد وفاته، ومن مظاهر ذلك الظلم تلك الصورة التي ظهر عليها كتابه الذي نحن بصدد الحديث عنه، وكأنّي أستذكر أبيات الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري في رائعته التي مطلعها:

تمرَّستَ بالأولى فكنتَ المغامرا
وفكَّرت بالأخرى فكنتَ المجاهرا

تلك الرائعة التي يخاطب بها الرصافي قبيل وفاته بقليل، وذلك في سنة ١٩٤٤، فيقول فيها:

وإنّي إذ أهدي إليكَ تحيّتي
أهزّ بك الجيل العَقوق المعاصرا
أهزّ بك الجيل الذي لا تهزّه
نوابغه حتى تزور المقابرا

ولا ريب في أنَّ الجواهري بأبياته السابقة يشير

* أكاديمي من العراق يعمل في جامعة السلطان قابوس.

صراحة إلى شيء من ذلك الظلم الذي وقع على الرصافي، وهو الظلم الذي أوصله إلى المقابر محسوراً، ممروراً، حزيناً، وأزيد فأقول إنَّ الرصافي نفسه يشخّص حالته، وما آل إليه في أبيات يرسلها من الفلوجة إلى الجواهري وهو ببغداد، يقول فيها:

ركبتُ بحور الشعر قبلك خائضاً
لعمرك منها كلّ طامٍ وزاخرِ
بكيتُ بها المجدَ المضاعَ بأدمعٍ
من الشعرِ شروى اللؤلؤِ المتناثرِ
فلم ألْفَ إلا منكرين مكانتي
يحيدون عنّي بالوجوهِ النوافرِ
أنا اليوم في هذي الحياة على شفا
أشاهد منها مرقدي في المقابرِ

وقد وقع الظلم، وكان ما كان، أمّا الكتاب فَلَه خبر آخر.

تحدّث مَنْ كتب عن الرصافي، أو ترجم له أنَّه ترك ثروة ثمينة من الكتب بلغت عشرين كتاباً، ويزيد. طُبع بعضها، وما يزال الآخر مخطوطاً ينتظر التحقيق، والنشر العلمي. وما يشغلنا من هذه الكتب الآن كتاب (الشخصية المحمدية) الذي صدر ضمن منشورات الجمل بألمانيا سنة ٢٠٠٢، ويقع بـ ٧٦٦ صفحة من القطع المتوسط، ومن الجليّ أنَّه كتاب ضخم، عالج فيه الرصافي مسائلَ شتّى، كتبه في معتزله بالفلوجة، وقد أحسنت دار الجمل إذ نشرت الكتاب فقدّمت بذلك خدمة لتراث الرصافي المخطوط، ولكنّها خلطت بذلك الإحسان أشياء وأشياء ما كان ينبغي لها أن تقع، فكأنَّها اشتركت مع أولئك الذين ظلموا الرصافي، وأيّ ظلم أكبر، وأوقع من نشر كتاب لمؤلِّف راحل لا يلتزم فيه ناشره بأصول التحقيق العلمي، وطرائقه المعروفة، وهذا بيان بالمآخذ التي وقعت في تلك الطبعة، ونترك التعليق النهائي إلى آخر المقال.

١- تخلو الطبعة خلوّاً تاماً من اسم محقّق، أو شخص ما قد اعتنى بها، فمن الذي قرأ المخطوطة وقدّم لها القراءة السليمة كما ارتضاها صاحبها الرصافي؟ أي مَنْ يتحمل مسؤولية النشر هذه؟ أهي الدار؟ أم جهة أخرى؟ إنَّ هذه النشرة تذكّرنا بتلك الطبعات البيروتية التي راجت، وانتشرت لجمهرة من كتب التراث، إذ خرجت بلا اسم محقّق مكتفية باسم الدار وحدها، وهي الطبعات التي اصطُلح عليها بـ (الطبعات التجارية) التي لا يجوز للباحثين الذين يحرصون على المنهج العلمي أن يرجعوا إليها في أبحاثهم، فهي بعيدة عن التوثيق، والتدقيق. فهل تنضوي طبعة هذا الكتاب تحت ذلك المصطلح، أي (الطبعات التجارية)؟ مظهر الكتاب، وهيئته يشيران إلى ذلك.

٢- جاء في الصفحة الرابعة، وهي صفحة ظهر الغلاف ما يأتي: (.. كما إنّ له - الرصافي - العديد من المخطوطات التي لم تطبع بعد، ومنها هذا الكتاب الذي أنجزه عام ١٩٣٣ في الفلوجة بالعراق)، أي أنَّ الرصافي خطّط لهذا الكتاب، وجمع مادته، وكتبه، وانتهى منه في عام واحد هو سنة ١٩٣٣، وهذا لا يجوز عقلاً وواقعاً في كتاب كبير بهذا الحجم، وهذا شاهد من شواهد التعجّل، وإطلاق الأحكام بلا تدقيق، إذ الصواب أنَّ الرصافي كان قد بدأ التفكير في هذا الكتاب، وجمع مادته قبل هذه السنة، وحين اعتزل في الفلوجة بدأ الكتابة فيه، وظلَّ مستمراً في الكتابة إلى سنة ١٩٤١، يساعدنا على هذا الأمر نصّان وردا في مصدرين مختلفين، أمّا أولهما فهو ما ذهب إليه الأستاذ عبدالحميد الرشودي محقّق كتاب (الآلة والأداة) للرصافي في قوله: ..«وعند قيام ثورة آيار (مايو) ١٩٤١، ومداهمة المرتزقة الذين جلبهم الإنكليز لمدينة الفلوجة، واستباحتها، غادر الرصافي معتزله، واضطرّ للعودة إلى بغداد فاتخذ من الأعظمية مستقراً ومقاما» (ينظر الآلة والأداة، مقدّمة المحقّق، ص٥٠٤)، وثاني النَّصين ما قاله الأستاذ محمود العبطة وهو يتحدّث عن آثار الرصافي:)..وفكرة تأليف الكتاب قامت في نفسه - الرصافي - عام ١٩٢٩، ونفّذها في عام ١٩٣٣ عندما أقام في الفلوجة، وبقي يشتغل فيه حتى عام ١٩٤١ (مقال الأستاذ محمود العبطة عن آثار الرصافي، مجلة المورد، بغداد، سنة ١٩٧٥، العدد

الرابع، ص٥٧) كما أكَّد هذا الأمرَ الأستاذ ميخائيل عواد وهو يفهرس مخطوطات المجمع العلمي العراقي. (ينظر مخطوطات المجمع العلمي العراقي، ٦٦/٢)، ويتفق النَّصان على سنة ١٩٤١، وهي السنة التي ترك فيها الرصافي الفلوجة إلى بغداد، وهي السنة نفسها التي أودع فيها الرصافي مخطوطة الكتاب عند صديقه المرحوم محمود السنوي. وعلى هذا فإنَّ الرصافي ظلَّ يشتغل في الكتاب عشر سنوات وتزيد، وهي مدّة معقولة لإنجاز مثل هذا الكتاب الضخم، لا كما ورد في ظهر صفحة الغلاف.

٣- وعد مَنْ قام بطبع الكتاب، وليعذرني القاريء الكريم في استعمال (مَنْ) فأنا لا أعرفه كما ورد في الملاحظة الأولى السابقة، أقول وعد بـ (تقصّي الأحاديث والآيات وغيرها من التنصيصات بأنَّها سوف تدرج في ملحق يشير إلى رقم الصفحة والسطر (ص٦)، ويخلو الكتاب من هذا الملحق الموعود، كما إن لفظة الآيات يجب أن تسبق لفظة الأحاديث للاعتبارات المعروفة.

٤- يحفل الكتاب بهوامش توثّق النصوص الواردة في المتن، ولا ندري إن كانت هذه الهوامش في أصل المخطوط، أم وضعها مَنْ قام بالطبع، ونرجّح الثانية بدليل ما سيأتي.

٥- وضع مَنْ قام بطبع الكتاب قائمة بالمصادر، والمراجع في آخر الكتاب، ومن المؤكّد أنّها من عنده وليست في الأصل بدليل ورود كثير من هذه المصادر والمراجع بطبعات صدرت بعد وفاة الرصافي بزمن طويل، ومن الملاحظ أنَّ الناشر يتعمّد إغفال سنوات الطبع، وهو أمر ملزم للباحثين والمحقّقين وهم يضعون مثل هذه القوائم، ونذَّ عن هذا الإغفال واحد من المصادر هو كشّاف الزمخشري الذي تشير القائمة إلى أنَّه طبع سنة ١٩٦٦، ونضيف هنا كتاب إعجاز القرآن للباقلاني الذي طُبع طبعته الأولى سنة ١٩٥٤، وتاريخ الخلفاء للسيوطي بتحقيق رحاب عكاوي الذي طبع سنة ١٩٩٢، وهي الطبعة التي يرجع إليها الناشر، وطبعة شعيب وعبدالقادر الأرناؤوط لكتاب زاد المعاد لابن القيم الجوزية التي صدرت في ثمانينات القرن الماضي، فهذه وغيرها طبعت بعد وفاة الرصافي، فهل يعقل أن يكون قد قرأها بعد الوفاة؟ ولا بيان لذلك كلّه في هذه الطبعة الغريبة.

٦- أراد الناشر أن يوهمنا أنَّه يتبع المنهج العلمي في التحقيق، ونشر النصوص فأثبت في الصفحة الرابعة ما نصّه: (نسخة من الأصل، مع الوثائق الملحقة محفوظة في إحدى مكتبات جامعة هارفارد، وجاءت هذه الطبعة مطابقة لها)، ويعتري هذا النصَّ وهن من جهات مختلفة، فهو يصرّح أنَّ الناشر لم يطّلع على الأصل بل على صورة منه يسّميها (نسخة)، وهي ليست بنسخة، ولو كانت كذلك لجاء الكلام مختلفاً، ووهن آخر يتمثّل في تلك التعمية التي جاءت هكذا: . (إحدى مكتبات هارفارد)، فما رقمها هناك؟ وفي أيّ مكتبة تقبع من تلك المكتبات هذه النسخة المظلومة؟ فلفظة (مكتبات) تشير إلى الكثرة مع أنَّ المقام يستلزم التحديد، والتعيين، وكيف وصلت إلى هناك مع أنَّها (صورة) حديثة نسبياً؟ الله وحده يعلم ذلك، وناشر الكتاب. ووهن ثالث هو تلك الوثائق الملحقة، فما هي؟ وما طبيعتها؟ أهي جزء من الكتاب ارتأى الرصافي أن يجعلها خاتمة لكتابه؟ أم شيء آخر؟ وقد ضنَّ علينا الناشر بهذا كلّه فلم ينشر منها شيئاً، ويفيدنا هنا وصف النسخة الأمين المحفوظة في مكتبة المجمع العلمي العراقي، فنرى الرصافي يلحق بعد انتهائه من الكتاب ثلاثة أمور هي: إيضاح عن النسخة الأصلية وسنفصّل الحديث عن هذا الإيضاح في النقطة التالية، ويأتي بعد ذلك صورة الرصافي، ثمّ وصيّته. فهذه ثلاثة أمور أغفل الناشر نشرها، وهو وحده يعلم السبب.

٧- ونأتي إلى مربط الفرس، وفصّ الحديث، وجوهر الكلام كما تقول العرب، ولعلَّ ما قلناه سابقاً هو أشبه بالحاشية على هذا المتن الذي نريد جلاءه، وتبيانه هنا، فقد جاء في ص١٣ تحت عنوان كبير هو: (إيضاح عن النسخة الأصلية) ما يأتي:

(إجازة الرصافي في النقل): اطّلعت على هذه

النسخة... من كتابي الشخصية المحمدية فرأيتها صحيحة كاملة خالية من الأغلاط في النسخ، فلذا أجيز... روايتها، والنقل عنها... كتبت هذا إعلاماً بذلك.

معروف الرصافي

وأسارع فأقول إنَّ النقاط الواردة في النصّ هي في صلب المطبوع، وليست من عندي ممّا يشير إلى حذف ما قد وقع، وهذا الحذف قد أفقد هذه المطبوعة قيمتها العلمية؛ لأنَّه ثلم الأساس الذي قامت عليه الثقة بها، وصحّة نسبتها إلى الرصافي، فقد رأينا الرصافي يستخدم لفظتي (إجازة) و(أجيز) وهما من مصطلحات علم الحديث الشريف خاصة، والعلوم العربية الإسلامية عامة، ومعلوم أن الإجازات (متنوعة أنواعاً) على حدّ قول ابن الصلاح في مقدمته، ص٢٦٣، إذ أوصلها إلى سبعة أنواع، والإجازة قسم مهمّ من أقسام طرق نقل الحديث النبوي وهي تشير إلى ضبط، وإتقان أولئك المحدّثين رحمهم الله، والإجازة التي استخدمها الرصافي هنا هي أوّل أنواع الإجازات، وهي (إجازةٌ لمعيّن في معيّن، مثل أن يقول: أجزت لك الكتاب الفلاني، أو: ما اشتملت عليه فهرستي هذه ((مقدمة ابن الصلاح، ص٢٦٢)، ويقول الدكتور محمد عجاج الخطيب، وهو من علماء الحديث المعاصرين:

(..والإجازة على أنواع عدّة، وأعلى صورها أن يحمل العالم كتاباً أو كتباً من كتبه ومروياته ويقول للطالب: هذا الكتاب أو هذه الكتب سمعتها من فلان، وإنّي أجيز لك روايتها عنّي، وهذا ما يسمّونه إجازة من معيّن، وهو الشيخ، لمعيّن وهو الطالب، في معيّن وهو الكتاب المجاز به (أصول الحديث، ص٢٣٨)، ويقترن بالإجازة مصطلح آخر هو المناولة، وفي حالتنا هنا تتلخّص في قول (الشيخ لتلميذه: خذ هذا الكتاب فانسخه وراجعه ثم ردّه إليّ) (علوم الحديث ومصطلحه، د. صبحي الصالح، ص٩٧)، ومن المؤكّد أنَّ الرصافي كان عارفاً بذلك كلّه، خبيراً بأنواع الإجازات والمناولات، فقد بدأ حياة الطلب على يد أعلام كبار أخذ على أيديهم العلوم الإسلامية المتداولة ومنها علم الحديث ومصطلحه، مثل الشيخ عباس القصاب، والشيخ عبدالوهاب النائب، أمّا السيد محمود شكري الألوسي فقد كان أستاذه الحميم الذي أولاه عناية خاصة، وزرع فيه علومه الغزيرة، (نظر معجم الشعراء العراقيين، جعفر صادق التميمي، ص٤٠١)، وتأسيساً على ما تقدّم فإن إجازة الرصافي نفسه وهو المعيّن الأول، والكتاب وهو المعيّن الثالث، فمن المعيّن الثاني أو الركن الثاني في تلك الإجازة؟ هذا ما ضنّت به المطبوعة لسبب نجهله، بل هذا ما حذفته المطبوعة وجعلت مكان الحذف نقاطاً تشير إليه، ولكن لحسن الحظّ فقد توصّلنا إلى الركن الثاني المحذوف من خلال المصادر التي تحدّثت عن الكتاب، والركن الثاني هو الأستاذ كامل الجادرجي رحمه الله السياسي العراقي المعروف، فقد جاء في مقال الأستاذ محمود العبطة المشار إليه سابقاً ما نصّه: .. (ويقع – الكتاب – في ٤٣ كراسة، أودعه – الرصافي – بخطّه لدى صديقه المرحوم محمود السنوي، كما استنسخه الأستاذ مصطفى علي، واستنسخه الأستاذ كامل الجادرجي بخطّه، ويقع في أربعة مجلدات تضمّ ١١٥٤ صفحة، وعليه إجازة بخطّ الرصافي نفسه)، فإذا كان هذا النصّ يشير إلى الإجازة، ولكنّه يغفل مَنْ أجيز له الكتاب، فإنَّ الأستاذ المدقّق ميخائيل عواد يجلو غامض تلك الإجازة، أو قل ركنها الثاني حين يصف مخطوطة الكتاب فيقول:] إيضاح عن النسخة الأصلية (٤ص) كتبها السيد كامل الجادرجي ناسخ هذه النسخة. يلي ذلك: كلمة كتبها معروف الرصافي بتاريخ ١٥ آب ١٩٤٤ هذا نصّها: اطّلعت على هذه النسخة التي استنسخها صديقي الفاضل كامل الخيام (الجادرجي) على النسخة التي كتبتها بخطّي من كتاب الشخصية المحمدية فرأيتها صحيحة كاملة خالية من الأغلاط في النسخ، فلذا أجيز له روايتها، والنقل عنها، والاعتماد على ما هو مكتوب فيها قبل طبع نسخة الكتاب الأصلية. ونشرها، وبما أنّي أثق بثقافة كامل الخيام، وبصدقه وإخلاصه في مسائل

العلم والأدب، كتبتُ هذا إعلاماً بذلك)، ونقلت النصّ بحروفه كما ورد في كتاب مخطوطات المجمع العلمي العراقي، ٦٩/٢، والمجمع يحتفظ بنسخة مصوّرة من الكتاب، ومن الملاحظ أنَّ النصَّ هنا هو نفسه الموجود في المطبوع ولكن بلا حذف، أو تنقّص، وقد فعل الحذف فعله في تعمية نصّ الرصافي، وإضفاء طبقات من الغموض عليه، بل بروز الشكّ في كون هذه المطبوعة هي نسخة مطابقة للأصل، ثمّ مَنْ يدرينا بعد أن أعمل الناشر قلمه في حذف ما حذف في تلك الإجازة المهمّة، أقول ما يدرينا أنَّ الحذف، والتغيير قد داخل نصَّ الكتاب نفسه، فما دام قد وقع مرّة، فلِمَ لا يقع أخرى، بل مرات؟

إنَّ متن الكتاب يتعرّض لقضايا خطيرة تمسّ أصول العقيدة الإسلامية، وشخصية رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهو محتاج لوقفات طويلة – كما أشرت سابقاً –، غير أنَّني أدعو الناشر المحترم هنا إلى توضيح موقفه من تلك الملاحظات التي عرض لها هذا المقال، وإلى أن نسمع منه فإنَّ الشكَّ يكتنف الكتابَ من جهات مختلفة، فلم يثبت عندنا أنَّه للشاعر العراقي معروف الرصافي حتى الآن، وإن تفضّل الناشر فبيّن الأسباب التي حَدَتَ به إلى هذا الحذف، والتعجّل فلنا معه وقفات أخرى، ولعلّي أختم هذا المقال بأبيات شيخ المعرّة، أبي العلاء حين يقول:

جُرْ يا غراب وأفسدْ لن ترى أحداً
إلا مسيئاً، وأيّ الناس لم يَجُرِ
هُمُ المعاشر ضاموا كلَّ مَنْ صحبوا
من جنسهم، وأباحوا كلَّ محتجرِ
لو كنتَ حافظَ أثمارٍ لهم يَنَعَتْ
ثمّ اقتربتَ لما أخلوكَ من حجرِ■

المنهج الاجتماعي في الخطاب النقدي البحريني

قراءة في كتاب (القصة القصيرة في الخليج العربي) للناقد إبراهيم عبدالله غلوم

صبري مسلم *

ليست المناهج النقدية أقيسه تحكمية قسرية نظرا لطبيعة تعاملها وسجية ميدانها الموصول بالنص الإبداعي ومادته المستقاة من الحياة ونبضها المتجدد وتشكيلها المتمرد على الأحكام الحادة الحاسمة بل إن النصوص الإبداعية كثيرا ما تومئ إلى أسلوب معالجتها، فإذا ما أعدت قراءتها مرات لم تجد أصلح من منهج معين دون سواه مدخلا لعالمها. وأحسب أن الدراسات التأصيلية الساعية إلى التجذير والتأسيس هي أحوج ما تكون إلى معطيات المنهج الإجماعي في النقد، وبما أننا أمام دراسة من هذا النوع «القصة القصيرة في الخليج العربي، الكويت والبحرين، دراسة نقدية تأصيلية» للأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم[1]. فإن مثل هذا المنهج يبدو مناسبا تماما. ولأن الظاهرة الاجتماعية تحفر بعيدا في بنية الظاهرة الأدبية بحيث يسهل تأويلها فإن من مزالق هذا المنهج النقدي أن يتحول النقد على يديه إلى درس اجتماعي حين تطغي أحكام علم الاجتماع ورؤاه على التحليل الأدبي ذي الطابع الجمالي لا سيما إذا ما حاول الناقد في ظل هذا المنهج أن يفسر النصوص الإبداعية بحيث تبدو مجرد ظل باهت للظواهر الاجتماعية وبأسلوب يتجاهل جوهر النص الأدبي ويخرج إلينا باستنتاجات جافة لا روح فيها. وإذا كانت «النظريات الشكلية تركز على طبيعة الكتابة نفسها معزولة عن كل ماعداها فإن النقد الماركسي – على سبيل المثال – ينظر إلى السياق الاجتماعي والتاريخي بوصفه شيئا أساسيا بل إنه يدرج الكاتب والملتقي والنص سوية ضمن منظور اجتماعي عام»[2]. على أن الناقد وفي ظل المنهج الاجتماعي يدرك طبيعة الخلل الذي يمكن أن يقع فيه حين يختل طرفا المعادلة وأعني بهما الظاهرة الأدبية والظاهرة الاجتماعية ولا سيما في ظل بعض الأنظمة والأيديولوجيات التي تتكر على الأدب استقلاليته فتربطه ربطا ذليلا بأفكار دخيلة عليه وليست من طبيعته وفي إطار ما دعاه أوستن وارين ورينية ويليك بدراسة الأدب من الخارج إذ أن «الأعمال

* ناقد وأكاديمي من العراق/ عميد كلية الآداب والألسن/جامعة ذمار.

الأدبية ذاتها هي التي تسوغ كل اهتمام نبديه بحياة الأديب وبمحيطه الاجتماعي وبعملية التأليف الأدبي كلها، لكن من الغرابة بمكان أن تاريخ الأدب كان شديد الانهماك بإطار العمل الأدبي بحيث كانت محاولات تحليل الأعمال ذاتها ضئيلة إذا ما قورنت بالمجهودات الهائلة التي بذلت لدراسة المحيط الاجتماعي»[٣] على أن رينيه ويليك يعد المنهج الاجتماعي واحدا من ستة مناهج رئيسية انتظمت النقد الأدبي في القرن العشرين»٤، ويضعه ويلبريس سكوت تحت عنوان «الأدب والمثل الاجتماعية» ويحاول أن يبرهن على أن الفن لا يتخلق في فراغ وأن الفنان، وينطبق هذا على كل فنون القول. محدد بزمان ومكان وهو يستجيب لمجتمع هو جزؤه المعبر الناطق، ومادام الفن يحتفظ بروابطه مع المجتمع – وهذا لا يمكن إلا أن يكون قائما – فإن النقد الاجتماعي سواء أكان يتبع نظرية معينة أم لم يكن سيبقي عاملا فعالا في النقد[٥] والمنهج النقدي عامة – وينطبق هذا على المنهج الاجتماعي – وسيلة وليس غاية، إنه أداة ومن شأن أية أداة أنها نصل ذو حدين فإذا ما أجاد الناقد استخدام الأداة أو تعثر فإن ذلك ليس من سجية الأداة ذاتها بقدر ما هو شأن يفرضه أسلوب التطبيق.

وربما نجد في جذور النقد العربي القديم صدى لهذه الرؤية النقدية وإلا ما معني أن يشير العلوي صاحب كتاب عيار الشعر إلى أن البيت الشعري قد يستغلق عليك فهمه ما لم تفهم طبيعة التقليد الاجتماعي أو المعتقد الذي يرتكز إليه النص. ويورد عشرات الأبيات المستقاة من طبيعة حياة العربي في الصحراء قبل الإسلام، تؤكد ما ذهب إليه وتبرهن علي صحة منطلقه [٦]

وتنتظم دراسة الناقد البحريني الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم «القصة القصيرة في الخليج العربي، الكويت والبحرين، دراسة نقدية تأصيلية» رؤية اجتماعية مبكرة نسبيا تندرج في إطار المنهج الاجتماعي في النقد، والسؤال المهم الذي نود الإجابة عنه من خلال هذه السطور هو هل حافظ الناقد على التوازن بين طرفي المعادلة المشار إليها بين الظاهرتين الاجتماعية والأدبية؟ وإلى أي مدي طبق الناقد معطيات هذا المنهج النقدي في دراسته التحليلية التطبيقية؟

تطالعنا الصفحات الأولى من هذه الدراسة بهذا الاهتمام البين بالظاهرة الاجتماعية «بل من حيث المنهج النقدي الذي تتوجه على ضوئه هذه الدراسة لكشف الجدلية القائمة بين الفن القصصي والمجتمع»[٧] إذن فالباحث يستثمر المنهج الاجتماعي عن وعي لاسيما أن طبيعة دراسته تتطلب ذلك. وإذا كان، وفي أحيان قليلة، قد مال صوب الظاهرة الاجتماعية بحيث كان الحديث عنها يبدو مباشرا فإن الدكتور غلوم مضطر إلى ذلك بسبب ندرة مراجعه عامة واحتياجه إلى التأصيل لا في مجال القصة حسب بل في بعض المجالات الاجتماعية التي شهدها وخبرها بنفسه. يضاف إلى هذا كله أن الدراسة كان قد أنجزها نهاية عام ١٩٧٨ [٨] ، وهو زمن مبكر نسبيا قياسا بنشأة الفن القصصي في الخليج ونموه، ولم تكن هناك دراسات منهجية باستثناء «دراسات الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله التي كرسها لتوثيق وتحليل ظواهر الحركة الأدبية والفكرية في الكويت في المسرح والقصة والشعر والصحافة»[٩]

واللافت للنظر في هذه الدراسة هو سعتها وكثرة عدد صفحاتها التي تربو على ثمانمائة صفحة وتشعب اهتمامها وطموحها في أن تستوعب ظواهر شتى تصب جميعا في إطار تأصيل فن القصة القصيرة في البحرين والكويت ورصد نموه، ولعل كثيرا من أحكامها تنطبق على نشأة الفن القصصي ونموه في دول الخليج العربي عامة، مع التوكيد على خصوصية المنطقة وسعي الباحث إلى تشخيص ملامح هذه الخصوصية.

ارتكزت الدراسة إلى قسمين اثنين ولا أدري لماذا لم يسمهما المؤلف «بابين» مع أن مثل هذه التسمية شائعة في الدراسات الأكاديمية. يستند القسم الأول إلى نشأة القصة القصيرة ويرتكز القسم الثاني إلى تطور القصة القصيرة، وتنضوي في إطار القسم الأول ستة فصول هي «أثر التغير الاجتماعي والسياسي

والاقتصادي، وأثر البيئة الثقافية العامة، ودور الصحافة المحلية، والقصة الاجتماعية ومعالجتها الإصلاحية، والرومانسية وصورها الشديدة الخيبة في القصة القصيرة، وبواكير القصة القصيرة». ومما يعزز ما ذكرناه من اعتماد منطلقات المنهج الاجتماعي في النقد أن الدكتور إبراهيم غلوم يفرد فصلا للقصة الاجتماعية ومعالجتها الإصلاحية مما يدل دلالة واضحة على أن الشأن الاجتماعي يتصدر اهتمامات القصة القصيرة في الخليج إبان نشأتها. وإذا كانت بعض عنوانات القسم الأول تشي بطابع اجتماعي بحت فإن الباحث حرص على تجنب الحديث المباشر عن الظاهرة الاجتماعية وسعيه إلى تحليلها في ضوء صلتها بالقصة القصيرة نشأة ونموا.

ولم يقع الدكتور إبراهيم غلوم في خطا منهجي حين أفرد للاتجاه الرومانسي في القصة القصيرة الخليجية فصلا في الوقت الذي لم يتعرض فيه للاتجاه الكلاسيكي الذي يمكن تلمسه عبر هذه الصلة القائمة بين القصة القصيرة والحكاية الشعبية ذات الجذور العميقة في تراثنا الفصيح والشعبي على حد سواء، لا سيما أن الباحث يقرر بثقة مبررة أن الاتصال بالثقافة الغربية لم يكن العامل الوحيد في نشأة هذه الفنون «وهو يعني القصة والمسرح، بل إن هذا الاتصال جاء منضويا في مرحلة المخاض والتغير الذي أصاب شتى البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية »[١٠] صحيح أن الدكتور إبراهيم غلوم انتبه إلى ضرورة القيام بخطوة كهذه لا سيما أنها من صميم مرجعيته فافرد مبحثا عنوانه «المسرح والشعر القصصي والتراث الشعبي»[١١] في محاولة منه لتوكيد هذه المرجعية، بيد أن المبحث المشار إليه لا يبدو كافيا ولذلك فقد استكمل هذه الإشكالية في مبحث لاحق هو (توظيف الشخصيات التاريخية والترسبات الثقافية) وإن اقتصر خطابه النقدي على قاصين اثنين هما (أمين صالح وخلف أحمد خلف)[١٢].

ويتجلى الجهد النقدي في القسم الثاني من الكتاب بوجه خاص لاسيما أن هذا القسم اشتمل على خمسة فصول هي على التوالي (استمرار الرومانسية مع قلق التغير في المجتمع، التعايش بين الرومانسية والواقعية وتطور الرؤية والشكل في القصة القصيرة، الواقعية الفنية في القصة القصيرة، الواقعية الفنية بين نقد الواقع والرغبة في تغييره، القصة القصيرة من الواقعية إلى التجريبية)، حيث يعزز الفصل الأول هذه الرؤية الاجتماعية للدراسة وارتكازها إليها، وينطبق هذا تماما على النصوص المنتقاة التي رأى الدكتور إبراهيم غلوم أنها تنتمي إلي النسق الواقعي وثمة مصطلح تبنته الدراسة هو(الواقعية الفنية) وقد سعت إلى توضيحه من خلال ما ورد من أن «الظاهرة التحليلية هي قوام الواقعية الفنية ....، وإن كان ذلك لايعني تجردها من النقد، ولكن يظل الهدف الأساسي هو تحقيق أكبر قدر ممكن من التحليل للشخصية أو الموقف أو الظاهرة الاجتماعية»[١٣].

وتزخر الدراسة بالملاحظات النقدية اللافتة التي تفصح عن وعي مبكر بمرتكزات المنهج الاجتماعي في النقد، ومن ذلك ما أورده الناقد وهو بصدد تحليل قصة الصوت الخافت للقاص سليمان الشطي، وكما تميزت اللقطات والمشاهد بالإيحاء تميزت الجمل والعبارات بالإيحاء أيضا، فجاءت سريعة متلاحقة الإيقاع، أو بطيئة ذهنية نلمحها أحيانا مع تداعي الوعي الداخلي. فهو عندما يسمع حديث الدفع والقبض بين المؤجر والمستأجر العجوز تجول في صدره ضحكة يعبر عنها بهذه السخرية (كل العالم يدفعون ويقبضون.. كلهم ما بين دافع وقابض، وانفجرت ضحكته على شفتيه، ليس كل دافع قابضا وهذا هو المهم). ولا يخفى ما في هذه العبارات الذهنية من معاني تعمق الإحساس بالمفارقة التي يتحرك فيها الكيان الداخلي للمجتمع» [١٤] فنتوثق من هذا الحرص على تجنب الحديث المباشر عن المجتمع وإنما تلمس الخصوصية الاجتماعية عبر النسيج القصصي مدار البحث وميدانه. ومثل ذلك يقال عن أحكامه النقدية بشأن قصص سليمان الخليفي» إذ أن قصصه القصيرة منذ بداياتها وحتى مرحلتها الأخيرة تمثل تصاعدا، بل تقاربا نحو موقف أكثر وضوحا من المجتمع من ناحية والفن من ناحية أخرى. ففي بداياته

الأولى التي خرج بها مع بداية الستينات كان من أولئك الذين لفهم انحلال المجتمع وحاصرتهم خيبته ومظاهر قلقه الشديد فكتب (قاع الجدار) و(مجتمع العظام) و(خارج اللوحة) و(الحبل المبهم) معبرا عن تسليمه بما هو كائن ... ولكن سليمان الخليفي لاتثبت نظرته مع تلك المسلمات الهلامية إذ أنه يبدأ في إدراك قوانين جديدة للصراع الذي تخوضه شخصياته في القصة القصيرة ... ونجد ذلك منذ قصة (الأسئلة المغلقة) التي جسم فيها المصير الاجتماعي مرتبطا بالآثار الراهنة لتطور المجتمع[١٥].

ولعلنا نجانب طبيعة الدراسة إذا قرننا أن كاتبها اقتصر على المنهج الاجتماعي فقط في تحليله النقدي وتوصلاته مع أن هذا المنهج هو الأكثر وضوحا بيد أننا نجد أصداء للمنهج التاريخي وسمات من المنهج النفسي مستشفة من خلال تحليل بعض القصص، ومنها على سبيل الاستدلال قصة (قطتان) للقاص عبد العزيز السريع إذ يرد «وبهذا الأسلوب الذي يجمع بين الرمز والواقع تمكن الكاتب من أن يدرك أعماق التناقض النفسي الذي تقوم عليه حالة بسيطة من حالات القلق بين الرجل والمرأة، بل إنه أدرك كيفية التحول الذي تتحرك معه الظروف النفسية بثراء وتأثير عندما اتجه إلى تصعيد التوتر وجعله ممتلئا باللحظات المتنافرة إلى أن جاء ما أدركه الزوج في اللاوعي (الحلم) من انتقام القطة لنفسها إسقاطا لذلك التحول من الأعماق الداخلية وتفريغا لما تبدى في سلوكه من اضطهاد جعله ينهض من نومه مسرعا كي ينقذ القطة[١٦]». وربما انصرف الناقد إلى التحليل الفني النابع من تقنيات القصص مدار البحث والذي لا يبدو -إذا اقتطعناه من سياقه - ذا صلة بمنهج معين محدد، فهو نقد فني أو شكلي بحت ذو صلة بأحد عناصر القصة وأدواتها الفنية ومن ذلك ما يرد من تحليل عن قصة (وجه من صخور الشاطئ) للقاص خلف أحمد خلف «ويمكن أن نعد قصة (وجه من صخور الشاطئ) امتداداً لقصص محمد الفايز السابقة، فهو يلجأ إلى التقاط النموذج البشري بأسلوب لا يحتوي حدثا متحركا وإنما يحتوي صورة تأملية لا تخلو ملامحها المختارة من العشوائية لأنها تقف أمام المظهر الخارجي للشخصية فلا يستخرج لنا من أعماقها سوى الخيط الدقيق الذي يوصلها ببقع الضوء في الماضي. فالفتى يستقبل البحار القديم بحب شديد في يوم العيد، يحبه وهو يرى هذه الكتلة البشرية التي توحي له بصمود الماضي وصلابته .. إن هذا التعاطف مع صورة الماضي (البحر) لا يقابله اهتمام بقضية الشكل الفني وهذا ما أحال إطار النموذج البشري إلى موقف عابر لا يعكس خصائص فنية وإنسانية عميقة»[١٧]. ومثل هذه الأحكام النقدية الدالة تنصرف إلى الأدوات الفنية كي يستكمل الناقد من خلالها ملامح القصة القصيرة في الخليج فلا يكون التركيز فيها منصبا على مضامينها أو عنصر الشخصية فيها -وقد كانت لهما الصدارة نظرا لطبيعة الدراسة- وإنما أن يتوزع الاهتمام على الشخصية وحوارها بنمطيه الخارجي والذاتي وحركة الشخصية داخل القصة وهي التي تشكل عنصر الحدث وسقفه الزماني ومرتكزه المكاني فضلا عن أسلوب صياغة جملته القصصية (عنصر السرد). وربما اشتملت هذه الأحكام النقدية على موازنات تستقي من طبيعة القصص -مدار النقد- فتنشد أجزاء الدراسة النقدية وترتبط ببعضها كما ينبغي لها أن تكون.

ويؤكد الدكتور غلوم في خاتمة دراسته منهجه الاجتماعي حين يورد بأن هذه الدراسة «شملت معطى شاملا ودقيقا لمجمل الظروف التي أحاطت بنشأة هذا الفن وتطوره أو التي تضمنت هذه التجربة الإبداعية أو ساهمت في خلق أشكالها التعبيرية المتلائمة مع ردود فعل المجتمع في جميع فتراته وتغيراته المتلاحقة»[١٨]. ويتعزز هذا التواصل بين فن القصة القصيرة في الخليج ومتغيرات المجتمع هناك عبر قوله «وترينا هذه الدراسة في بحثها الدائب العلاقة الديناميكية بين فن القصة القصيرة والمجتمع كيف اقترنت معالم التجربة القصصية للجيل المؤسس بالمرحلة الإصلاحية (القصة الاجتماعية التعليمية) وكيف تأثرت بردود فعل التخلف وسيطرة التقاليد وخيبات الحركة

الإصلاحية (القصة الرومانسية). وقد نما هذا الاقتران مع نمو المجتمع وتطوره وإضطراد الوعي بالمشكلة الاجتماعية خاصة في العمل القصصي فنظرت إليها هذه الدراسة على أنها ذروة ما انتهت إليه الجهود القصصية الأولى من مظاهر النمو الفني في القصة القصيرة»[19]. وإذا كان الدكتور إبراهيم غلوم قد ربط القصة ذات الطابع الرومانسي بالمتغير الاجتماعي فإنه سحب هذا الحكم النقدي على القصة القصيرة المنتمية إلى الواقعية بل حتى القصة ذات التقنية التجريبية لم تخرج عن هذا الحكم النقدي، إذ ظلت تتحرك في إطار واقعي ساعية إلى التلاؤم مع المتغيرات الاجتماعية الجديدة. وتنبني على ذلك نتيجة يوردها الناقد في خاتمة الدراسة حيث «تذهب هذه الدراسة إلى أن هذه التجربة الجديدة لا تزال تؤكد أن الواقعية هي الاتجاه الذي يستقطب بنفاذ شديد جميع قضايا العصر وهي الاتجاه الذي يبشر بالمستقبل فهي الموقف الراهن والموقف القادم أيضا وهي حين تبقي جوهرها الأساسي (تبني موقف القوى الاجتماعية الناهضة) وتخطو نحو المغامرة وتتجه إلى توظيف التقنيات الفنية المعاصرة رمزية كانت أم سريالية أم تجريدية أم تعبيرية تكون حقا قد ساهمت في تجاوز الأطر الجامدة للواقعية التقليدية كما فعلت جهود التجربة القصصية الجديدة في الخليج العربي»[20].

وبعد فإن الدراسة المستفيضة والمبكرة نسبيا التي كتبها الناقد الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم تحت عنوان (القصة القصيرة في الخليج العربي، الكويت والبحرين، دراسة نقدية تأصيلية) نهضت بتجذير فن القصة القصيرة في الخليج العربي وفي مرحلة شهدت متغيرات اجتماعية سريعة متلاحقة بحيث بدا المنهج الاجتماعي في النقد هو المدخل الأنسب إلى رحاب فن القصة القصيرة، وإذا كان الدكتور غلوم قد توغل في تفاصيل اجتماعية فلأن طبيعة المرحلة والسياق الذي وجد الناقد نفسه في خضمه تطلب منه مثل هذا الجهد، ولو أن ثمة دراسات اجتماعية رصينة وكافية قد سبرت عمق هذه المرحلة وتوصلت إلى نتائج دقيقة إذن لما اضطر المؤلف إلى رصد مثل هذه التفاصيل، وهذا لا يعني أنه غلب الظاهرة الاجتماعية بل إنه استشفها عبر النصوص الإبداعية في مجال القصة القصيرة ميدان هذه الدراسة. وقد كان لدأبه ومثابرته وبحثه عن النماذج القصصية المبثوثة في مظان متنوعة أثر في إعطاء هذه الدراسة أهمية خاصة لاسيما إذا أخذنا بنظر الاعتبار سعة الأرض المكانية وامتداد المرحلة الزمنية التي التزمت بها الدراسة وغطتها. وإذا كانت هذه الدراسة قد نشرت في زمن لاحق فإن الدكتور إبراهيم غلوم أعاد طباعتها ونشرها على نحو أنيق ومتقن حيث ظلت مؤشرا على خصب الأرض التي يقف عليها لا سيما أن لديه حرفية الناقد وقدرته على التحليل وريادة آفاق جديدة في مجال الدرس الأكاديمي والتحليل النقدي على حد سواء فضلا عن أن الفرصة كانت متاحة أمام الدكتور إبراهيم غلوم من أجل أن يعيد النظر بما لا يتلاءم مع تجربته المتنامية اللاحقة في مجالي البحث والنقد، وقد أرهصت هذه الدراسة بالجهود اللاحقة للدكتور إبراهيم غلوم وهي تبدو أكثر تحديدا من دراسته هذه فضلا عن أنها امتداد متطور لهذه الدراسة وتطبيق أكثر نضجا للمنهج الاجتماعي في النقد وإن اتخذت من فنون أخرى كفن المسرح والفن الشعري أو النقد الأدبي ميداناً لها، ولا سيما دراسته «المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين»[21]، ودراسته الأخرى «المرجعية والانزياح، دراسته بدايات النقد الأدبي في البحرين والخليج وتوثيق النصوص النقدية حول شعر عبد الرحمن المعاودة»[22]. وكذلك دراسته «تكوين الممثل المسرحي، دراسته طبيعة التكوين الفني والاجتماعي للممثل في مجتمعات الخليج العربي»[23] . لقد أتيح للمشهد الأدبي الخليجي عامة والبحرين خاصة باحث دؤوب وناقد مثابر استطاع أن يفيد من منطلقات المنهج الاجتماعي في النقد وأن يطوعه بحيث يستوعب التجربة الفنية في مجال القصة القصيرة في منطقة الخليج العربي.■

الحواشي

١ أ.د. إبراهيم عبدالله غلوم، القصة القصيرة في الخليج العربي، الكويت والبحرين، دراسة نقدية تأصيلية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢ بيروت ٢٠٠٠ م.

٢ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور. دار قباء، القاهرة ١٩٩٨م، ص ٢١.

٣ أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة د. محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق ١٩٧٢م، ص١٧٩ .

٤ رينية ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور،مطابع الرسالة، الكويت ١٩٨٧م،ص٤٦٧ وما بعدها.

٥ ويلبرس سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة د. عناد غز وان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨١م، ص١٣٥-١٣٩.

٦ محمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: د. طه الحاجري و د. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية القاهرة، ١٩٥٦م ص١٠-١١ وما بعدهما.

٧ أ.د. إبراهيم عبد الله غلوم، القصة القصيرة في الخليج العربي، ص ٢٠.

٨ نفسه، ص٧.

٩ نفسه، ص٧.

١٠ يعزز المؤلف هذه الفكرة عبر أكثر من موضع في الدراسة ويخلص إلى أن كل ألوان القصص الشعبي قامت بدور فعال في صقل الإحساس الدراسي في مجتمع الخليج العربي وفي صقل ذوقه، بل إنها لم تبتعد كثيرا عن التجارب القصصية في هذه المرحلة التي نتحدث عنها، حيث كانت مصدرا جاهزا أفاد منه الكاتب فكانوا يلجأون إليه أحياناً في تسجيل الخصائص الثقافية للواقع المحلي، كما يلجأون إليه في إعادة صياغة الأحداث تعبيرا عن هوية الارتباط بالتراث القصصي من ناحية وتمرسا وصقلا لتقاليده من ناحية أخرى نفسه، ص٩٤.

١١ نفسه، ص٨٣.

١٢ نفسه، ص٦٨٥.

١٣ نفسه، ص٥١٥.

١٤ نفسه، ص٥٤٠.

١٥ نفسه، ص٥٥٤.

١٦ نفسه، ص٥٤٨.

١٧ نفسه، ص٣٩٢.

١٨ نفسه، ص٧١٥.

١٩ نفسه، ص٧١٦.

٢٠ نفسه، ص٧١٨.

٢١ أ.د. إبراهيم محمد غلوم، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٦م.

٢٢ أ.د. إبراهيم عبد الله غلوم، المرجعية الانزياحية دراسة بدايات النقد الأدبي في البحرين والخليج وتوثيق النصوص النقدية حول شعر عبدالرحمن المعاودة، مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع، البحرين ١٩٩٦م.

٢٣ أ.د. إبراهيم عبد الله غلوم، تكوين الممثل المسرحي دراسة طبيعة التكوين الفني والاجتماعي للممثل في مجتمعات الخليج العربي، من منشورات مسرح أوال، البحرين ١٩٩١م.


فنون



لوحة الفنان الشيخ راشد آل خليفة/ ١٩٩٧

فنان معاصر من البحرين

الشيخ راشد بن خليفة آل خليفة

رافع الناصري

حين نقترب قليلا من الفن المعاصر في البحرين، ونتابعه بحيادية، سنجد بعضا من ملامح تفوقه على المستوى الخليجي، والى بعض من تميزه على المستوى العربي.

إن هذا التفوق والتميز، كما أراه، ناتج عن مسببات وتأثيرات ترتبط بالعوامل التاريخية والجغرافية بالدرجة الأولى. ثم الى عوامل أخرى، ربما من أهمها، ما توفر للفنانين البحرينيين من دراسة فنية في الخارج، وما توفر لهم من حرية واسعة في التجريب والتعبير عن معظم أفكارهم وأساليبهم الفنية المعاصرة، وخاصة في العقدين الأخيرين.

أن العامل التاريخي مهم، بل شديد الأهمية للثقافة والفنون، وخاصة في بلدان تمتلك امتدادا حضاريا عميقا كالبحرين، ومن البديهي القول بان حضارة دلمون، واحدة من أقدم الحضارات، ولها



لوحة الفنان الشيخ راشد آل خليفة/ ١٩٩٧

مساهمات وتواشجات مع باقي حضارات المنطقة وخاصة السومرية في بلاد ما بين النهرين. وهذا الهاجس الحضاري محفور في وجدان الإنسان البحريني، بل هو عميق جدا في داخله، ومن الطبيعي انعكاسه وتأثيره على الكثير من الأفكار والمنجزات الثقافية والفنية، ومنها الفنون التشكيلية.

أما العامل الجغرافي، وهو عامل لا يقل أهمية عن العامل التاريخي، ومكملا له بالضرورة، فان البحرين عبارة عن جزيرة لها موقعها البالغ الأهمية في مياه الخليج العربي، وعلى أرضها توالى كثير من الأحداث التاريخية وأنواع مختلفة من البشر، شرقية وغربية، تركت أثرا واضحا في تنوع ثقافته العامة، وأعطته هامشا مهما من التحضر والتحرر الاجتماعي مما سينعكس حتما على مفاصل حيوية من الإبداع الفني بمختلف وسائله التعبيرية.

ولا ننسى أيضا، إضافة الى ما تقدم، أهمية الدراسة الأكاديمية التي تلقاها الكثير من الفنانين البحرينيين في بلدان عربية أو أجنبية منها (مصر، العراق، سوريا، فرنسا، بريطانيا، الولايات المتحدة) وما كان لهذه الدراسات من تأثير كبير على الأفكار والأساليب والرؤى الفنية التي سادت في العقود الأخيرة وشكلت نسيج الفن التشكيلي في البحرين.

من بين التجارب الطليعية المهمة في الفن البحريني اليوم،



لوحة الفنان الشيخ راشد آل خليفة/ النصف الثاني من التسعينات



لوحة الفنان الشيخ راشد آل خليفة/ النصف الثاني من التسعينات



لوحة الفنان الشيخ راشد آل خليفة/ من أعماله الأخيرة

تجربة طالما أثارت انتباه الجمهور، وتوقفت عندها الكتابات النقدية، ألا وهي تجربة الفنان الشيخ راشد بن خليفة آل خليفة. إنها تجربة متميزة فعلا، تحمل كل مقوماتها الاحترافية من دراسة أكاديمية وثقافة فنية، وتواصل مستمر في التجريب التقني أو في طرح الأفكار الجديدة.

في كل معرض سنوي للفن البحريني، يفاجئنا الشيخ راشد بتجربة جديدة لكنها متصلة ومتواصلة مع تجاربه السابقة، وهي على كل حال خلاصة سنين طويلة من الجهد والمثابرة. لقد بدأ رساما أكاديميا متمكنا من حرفته وأدواته الفنية، يضع الألوان بطريقة رشيقة، بل مؤثرة، وخاصة عند رسمه للمناظر الطبيعية، طبيعة البحرين تحديدا.

بعد هذه المرحلة التي أخذت بعضا من الوقت، أخذ يختزل تدريجيا أجزاء من المشاهد والألوان، وأخذ يموه جسم الإنسان وحركاته، أو يزيد من تعبيريته كما في لوحات راقصات (الفلامنكو) الأندلسيات، لتبدو بالغة الشفافية، وبالغة القوة في نفس الوقت.

في السنوات العشر الأخيرة، تبلورت تجربة الشيخ راشد، وأخذت تنحو منحى التعبيرية التجريدية، وهو أسلوب يلائم أفكاره وذائقته البصرية كما يبدو. إن اللوحات الكبيرة الحجم، التي

فنون



لوحة الفنان الشيخ راشد آل خليفة/ من أعماله الأخيرة

عرضت في معرضه الشخصي في دارة الفنون في عمان (الأردن) عام ١٩٩٧ مثلا لدليل واضح على مدى نضج هذه التجربة ودخولها مديات أسلوبية ولونية باهرة، ومع أن المواضيع المطروحة كانت تركز بمجملها على رموز من الطبيعة سواء من البحر أو الأرض أو النباتات، إلا إنها كانت مشحونة بشاعرية ساحرة، ومعبرة بحرفية عالية.

وعلى الرغم من مهامه الوظيفية الرسمية، فأن الشيخ راشد يكرس بعضا من وقته لمتابعة شؤون الفن والفنانين، ويشرف شخصيا على نشاطات متعددة بصفته الرئيس الفخري لجمعية البحرين للفنون التشكيلية، سواء على المستوى المحلي أو العربي أو على المستوى الدولي. ومن تلك النشاطات، المعرض السنوي للفنون التشكيلية الذي دخل عقده الرابع في هذا العام، وتحول إلى ظاهرة فنية ومختبر سنوي، يقيس النقاد عليه مدى تطور الفن التشكيلي في البحرين.■



لوحة الجرنيكا / بيكاسو ١٩٣٧

اقــرأ

الجرنيكــا

عبد الرحمن ياغي *

1

اللوحة في مجال فن الرسم كالنص الأدبي.. كالقصيدة.. كالملحمة.. كالرواية

.. كالمسرحية.. كالدراما.. كالقصة.. إما أن تكون نصا فنيا مفتوحا فتكون لها معناها وقيمتها ومذاقها ومداها المفتوح، وإما أن تكون مغلقة الآفاق فتفقد الكثير من معناها وقيمتها ومذاقها.

واللوحة في مجال فن الرسم كالنص في الأدب تتشكل من أبعاد أربعة.. المكان أو الفضاء.. والزمان أو الحدث.. واللون الذي يقوم مقام اللغة.. والكائنات أو النصوص التي تقوم مقام الشخوص.

واللوحة في مجال فن الرسم لا تحتل مكانتها إلا إذا انتقلت بالعلاقات بين أبعادها الأربعة من حال المألوف إلى حال اللا مألوف.. التي لا تحطم المألوف ولكنها تمنح المألوف معنى جديدا، وبعدا جديدا، وقيمة جديدة، ومذاقا جديدا.

و(الجرنيكا).. لوحة بيكاسو.. الاسباني.. الرسام.. الذي كان ثائرا على فرانكو وقواته الفاشية.. وقد نجا من بطش فرانكو.. وذهب إلى باريس.. وقد نقلت لوحته (الجرنيكا) بعد حين من مدينة باريس إلى نيويورك.. وبقيت معروضة في معرض (الفن الحديث) حتى نقلت في أكتوبر عام ١٩٨١م إلى متحف (البرادو) في مدريد. بعد أن زال (فرانكو) وبقيت اللوحة.. الجرنيكا هذه لوحة اللوحات في القرن العشرين.

* أكاديمي وناقد من الأردن.

لقد ولد بيكاسو عام ١٨٨١م.. وتوفي عام ١٩٧٣م وفي أثناء حياته واجه أقسى هجمة فاشية فتكت ببلاده، ودمرت عوامل الحياة فيها، وشردت شرفاء المواطنين، وفتكت بالقرى والمدن، واستبدت بحياة الناس، وحطمت انسانية الإنسان .. وكانت الهجمة بقيادة فرانكو.

ولكل فن من الفنون أصوله الفنية في التحول بالمكان والزمان والأداة والإنسان إلى علاقات فنية تدهش المتلقي وتثير لديه شهيته للمحاورة والتأمل والتفكير والمتعة والعبرة.

وقد امتلك بيكاسو أصول الفن.. فن الرسم، حتى أصبح أشهر رسام سياسي في القرن العشرين.. وكانت لوحاته الفنية مختلفة عن كل لوحات عصره ومتميزة عن كل رسم سواها.

2

في ربيع عام ١٩٣٧م بلغت شراسة الفاشية ذروتها.. وتوالت عليها المساعدات المجرمة من كل الدول التي تؤيدها وتكره حرية الإنسان وكرامة المواطن وحقه في الحياة الإنسانية. وجعلت النازية تمدها بآلة الحرب.. وفي ذاك الربيع قصفت الطائرات النازية قرى ومدنا بأكملها.. ونشرت الدمار فيها، وكانت أوجع ضربة موجهة إلى قرية (جرنيكا) في إقليم الباسك بإسبانيا.. ومضت الطائرات المغيرة تقصف وتقصف وتقصف طوال ساعات ثلاث لم تبق فيها على نوع من الحياة.. وقتلت من البشر ستمائة وأربعة وخمسين قتيلا.. وجرحت ثمانمائة وأربعة وثمانين جريحا.. ومزقت البيوت والطير والحيوانات والأشجار. بعد القصف الوحشي بأيام تحركت الصور ومواد الصور وما خلفه الخراب الآثم في يد بيكاسو وخاطره وفكره ووجدانه.. فعكف على فنه.. وجعل ينجز (سكيتشا) وراء آخر.. في الموضوع، وعلى هامش الموضوع.. حتى بلغت تلك السكيتشات ستة. ولكنه لم يحس بالراحة.. ومضى يرسم سكيتشات أخرى، ويتابع عمله الفني.

وقد كانت طريقة بيكاسو في تفكيره الفني.. أن يباشر موضوعه باسكتشات.. واحد وراء الآخر.. إلى أن يظفر بكل أبعاد عمله الكبير.

كان في أوائل الثلاثينات يريد أن ينجز لوحته (المينوتور).. فشرع يرسم سكيتشاته.. ورسخت في خاطره نظرة غريبة عجيبة غامضة انبعثت نحوه كأنها تنبعث من عيني ثور أسطوري.. وكأنما كانت تسر له النجوى.. وكأنها تقول له إن وراء هذه الشدة والصلابة والقسوة التي يبدو عليها الثور.. وراءها وداعة وبراءة وشيئا من الحزن أو الانكسار.. فهو لا يعتدي على أحد وإنما الناس يعتدون عليه... فجعل بيكاسو في عام ١٩٣٣م ثورة المسكين هذا في الأسطورة يحمل الأرض على رأسه، وكأنه يحمل هموم الأرض والسماء.. كأن بيكاسو كان في حالة تعاطف مع ثوره.

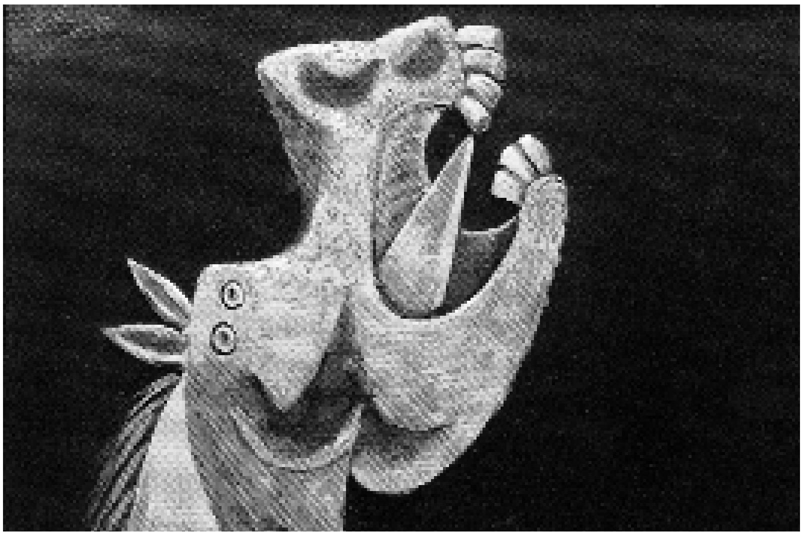
وجاءه عام ١٩٣٧م بكل فواجعه وجرائمه الفاشية وبدأ في العاشر من شهر مايو من ذلك العام يرسم لوحته عن فظائع الفاشية التي أنزلوها بقرية (جرنيكا).

3

وقد ملأ بيكاسو مرسمه سكيتشات حول موضوع المذبحة.. إلى أن اهتدى إلى مشروعه الكبير.. إلى مشروع الدراما الفنية بالألوان.. بل الملحمة التي تحاور بالألوان.

واختار لهذا المشروع الكبير مساحة واسعة تغطي حائطا بأكمله.. وحين نقلت اللوحة من باريس إلى نيويورك لتعرض في متحف الفن الحديث.. احتلت جدارا بأكمله مواجها لباب القاعة التي يدلف إليها المشاهدون.

هذه السعة.. وهذا الأفق الممتد.. وهذا الفضاء الرحب هيأ لبيكاسو حرية الحركة، وحرية العلاقات، وحرية اختيار التفاصيل؛ وحين عمد إلى لغة الفن.. إلى الألوان آثر ألوان الصور الفوتوغرافية التي تطالع الناس في الصحف اليومية.. وكأنما أرادها أن تكون أشبه ببيان سياسي شاهد على المذبحة، شاهد على



دراسة تفصيلية للوحة الجرنيكا / بيكاسو ١٩٣٧

الجريمة البشعة، شاهد على ظلم الإنسان للإنسان.

لقد كانت سكيتشات بيكاسو مقدمة لعمله الفني الكبير، فقد عكف عليها بعد أيام من بلوغه الخبر المفجع، خبر قصف القرية (جرنيكا).

وقد جمعت لديه تلك السكيتشات كل قواه الفنية وهيأت له الموضوع والمكان والألوان والزمان والكائنات التي شوهتها المذبحة فاتضحت بين يديه الصورة الكبرى.. والتشويه الأعظم.. و(بيان المذبحة).

لقد هيأ بيكاسو نفسه في مملكة الألوان.. وأخذ يجوس خلالها، حتى وقع اختياره على الأسود والرمادي والأبيض.. وكان حديثه الخاص مع كل لون منها على حدة ثم معها مجتمعة في علاقات يدور بينها حديث داخلي يترجمه لنا بيكاسو بالحجم وبالحركة.

ويختار شخوص الفاجعة.. شخصا.. وامرأة.. وامرأة.. وحصانا.. وفارسا.. ورأسا.. ويدين.. وعينين.. وفما.. ويدا.. وأيدي.. وثكلى.. وابنا.. وطائرا.. وثورا.. ومصباحا.......... ولكل واحد من هؤلاء الشخوص دوره الخاص مع نفسه، ودوره مع سائر الكائنات والأشياء في فضاء اللوحة.

وقد حدد بيكاسو مركز المشروع أو مركز اللوحة.. وجعل في زاويتها اليمنى في الأسفل.. أسفل اللوحة امرأة تركض تركض متجهة نحو المركز.. حيث يتحدد الحدث الأكبر. والمرأة الراكضة يشتمل عليها الذعر من رأسها حتى أخمص قدميها.. وتشرئب بعنقها كأنما تحاول الخلاص من غرق، وتتطلع لعل من منقذ.. وقد صور بيكاسو رعبها تشنجا في أصابع يديها وقدميها وفي حلمتي الثديين.

أما المركز.. مركز اللوحة فقد جعله الحصان الذي يصهل صهيلا موجوعا.. وجعله بيكاسو في حركة وقوع من فوق. هذا الحصان في المركز يهوي من عل وتتكسر قوادمه.. وفارسه قتيل مقطع اليدين والرجلين والأوصال.. وقد وقع تحت الحصان الذي وقع عنه وجاء تحته. ونثر من حول هذا المشهد التراجيدي يدين ورأسا.. وجعل في الرأس المتدحرج عينين فاغرتين مذعورتين.. وفما مفتوحا إلى أقصاه مرعوبا يصيح ويصرخ.. وقد يكون محتجا.. وقد يكون مستغربا فداحة ما وقع. ثم رمى بيد متشنجة متصلبة مفتوحة كأنما تمتد نحو مجموعة أيد لشخوص متعلقين في نافذة تطل على مركز الحدث.. ونحو يدي المرأة السالفة الذكر التي رأيناها في الزاوية اليمنى بأسفل اللوحة تركض باتجاه المركز في ذعر تشرئب بعنقها لعل من ينقذ ولا من ينقذ.. وإلى جانبها رسم إحدى

الثكالى وعلى يديها ابنها القتيل. وحين يحدق المشاهد ويحدق يكتشف أن تلك اليد الممدودة التي خالها منفصلة ليست إلا إحدى يدي الفارس القتيل.. وكأنها في حالة حوار مع كل الأيدي المتجهة نحو المركز أو نحو الحدث. أما يد الفارس الأخرى فنراها تقبض على شيء مكسور وزهرة. كل هذا في الزاوية اليمنى بأسفل اللوحة. أما يسار اللوحة من أعلى فنرى فيه طائرا يشرئب كالذبيح يبحث عن فجوة ضوء أو عن نفحة هواء يتنفسها.. بل هو يبدو ذبيحا.. وهنا في هذا الجانب نرى رأس ذلك الثور الذي يحمل مهابة كل العصور فوق كل هذه الكائنات مهيبا جليلا ساكنا.. وكأنه الشاهد على الحدث وعلى مركز الحدث.. ويبدو عليه أنه عنوان الأرض، الوطن، التاريخ، الوجود، الأيام التي تتداول بين الناس.

أما أقصى اليمين من فوق فيطالعنا في اللوحة شخص وقد رفع يديه وذراعيه ورأسه إلى أعلى الأعلى كأنما هو في حالة طلب النجدة.. يحاول أن يمد الذراعين واليد لعله يصل إلى طاقة مربعة ينفذ منها الضوء، ولكنه يعجز عن الوصول.

وفي أعلى اليمين كذلك في اللوحة نرى امرأة تطل من نافذة هناك.. ورأسها مندفع يتقدم جسدها ويدها تقبض متمكنة على مصباح صغير ينبعث منه الضوء من فتيل، وإلى جانب هذا المصباح الصغير مصباح أكبر يلامسه يتخذ شكل المصباح الكهربائي الممتزج به شكل الشمس وشكل العين.. وهكذا نرى مزيجا من ذلك كله.

هذه هي مساحة اللوحة، وفضاء اللوحة، وأقسام اللوحة يمينا ويسارا ووسطا، وأعلى وأسفل، وألوانا، وشخوصا، وكائنات، وأوصالا؛ لكن ما الذي يجعل الواقع أو الحدث فنا؟ ما الذي جعل لوحة بيكاسو (الجرنيكا) بيانا فنيا؟

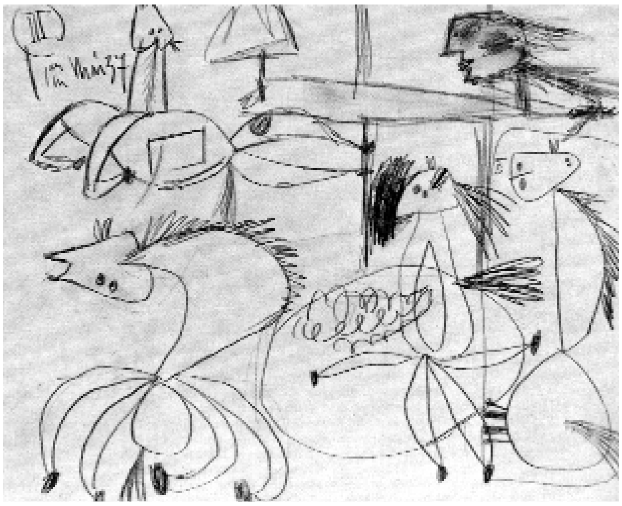
إن عددا من شخوص اللوحة كان قد عاش فترة طويلة في خاطر بيكاسو.. فالمرأة التي تطل من النافذة في أعلى اليمين من اللوحة.. وتقبض على مصباح صغير مضاء بفتيل، والمصباح يلامس مصباحا آخر أكبر منه.. هذه المرأة ظلت تدور في خاطره منذ شروعه في المشروع.. وقد ظهرت في سكتشاته التي سبقت تناول اللوحة.. القضية.. المذبحة.. البيان السياسي في صورة عمل فني.

ورأس الثور الراسخ المهيمن.. لم يكن قد بارح خاطره منذ لوحته (المينوتور) التي رسمها لتكون غلافا لمجلة فنون عام ١٩٣٣م.. وعينا ذلك الثور الأسطوري ظلتا تسران لبيكاسو حديثا خاصا وحوارا خاصا.. وكانا في لوحة (المينوتور) وادعتين بريئتين حزينتين منكسرتين تثيران الكثير الكثير لدى المشاهدين.. ولكنهما تحولتا في رأس الثور الراسخ في لوحة (الجرنيكا) عام ١٩٣٧م إلى عينين محيطتين بكل جوانب اللوحة شاهدتين ساكنتين باقيتين صامدتين كأنما تثيران حوار البقاء.. حوار الوجود.. حوار الأرض.. الوطن.. الذي مهما تعصف به الكوارث يظل راسخا باقيا صامدا.

وشأن المرأة والثور كشأن الحصان الذي جعله في حالة حركة فنية عجيبة (كجلمود صخر حطه السيل من عل) ولكنه يصهل صهيل الموجوع كأن المشاهد يسمع صهيله وكأنما يراه يهوي فيكسر قوادمه وفارسه قتيل مقطع الأوصال تحته.. هذا الحصان حين تبحث عنه في لوحات بيكاسو السابقة تجد له حضوراً لكن في حالة غير هذه الحالة.

وحين استقر رأي بيكاسو على الألوان.. الأسود.. والرمادي.. والأبيض.. كان له مع الألوان حوارات وأحاديث.. فهذه الألوان تتوافق مع ضوء المصباح المضاء ومع لون المساحات ذات الفضاء في اللوحة.. ومع هذه الأحداث التي تثير في المشاهد ضبابة الحزن الرمادية.. وتثير في المشاهد نبض الحدث وتشوهات الشخوص والكائنات.. لا لمظهرها الخارجي فحسب.. بل للأصوات السرية المنبعثة عنها.. التي يترجمها لنا بيكاسو بحركة الألوان ودرجة الألوان وعلاقات الألوان وموقع الألوان في اللوحة وظلال الألوان.

وهذه المساحات المنتشرة في اللوحة والدروب الملتوية والفسح الصغيرة والكبيرة ليست مجرد ظرف



دراسة أولية للوحة الجرنيكا / بيكاسو ١٩٣٧

لكل هذه الكائنات وما أصابها من أذى وما لحق بها من تشويهات.. إنما هي، بعلاقاتها فيما بينها وبعلاقاتها بالأشياء والكائنات القريبة منها والبعيدة، تشكل صوتا خفيا وأحاديث داخلية لا قبل لأحد بتجنب سماعها على صمتها الظاهر.. ومن هنا جعلها جميعا تفضي إلى المركز.. وكأنها تركض مع المرأة الراكضة المتجهة إلى المركز باتجاه الحدث.. القضية.. ليرتفع صوت الفزع والرعب والذعر.. وكأنها كلها أدلة تشير إلى الحصان في المركز وقد بلغ ذروة الأذى، وكأننا نحس بها تمسك بأيدينا لتأخذنا إلى ذلك المركز نسمع ونرى؛ فإذا كنت في اليمين الأعلى والأسفل أو في اليسار الأعلى والأسفل أو في أي مكان من اللوحة ستجد شيئا ما.. اللون.. الدروب.. المساحات الممتلئة.. المساحات الفارغة.. الكائنات.. الألوان.. حيثما كنت تجد نفسك مشدودا إلى قلب الحدث.. وتجد قلبك ينبض بما تنبض به اللوحة في تحركها، وترابط كائناتها، وحرارة إيقاعها، وانفساح آفاقها.. وامتداد رؤيتها.. بحيث تشكل نصا فنيا مفتوحا غير منغلق!!

لقد تحول المكان في اللوحة من ظرف إلى علاقات تموج وتموج وتتحرك وتصرخ وتتوجع وتنبض حتى تشد المشاهد إلى داخلها ليسمع صوتها غير المألوف بأبعاده الجديدة ومعانيه المتعددة الجديدة وقيمته الفنية الجديدة ومذاقه الفني الجديد. إنها انتقال في العمل من واقع واقع إلى واقع فني.

وكما سمعنا صوت المكان وحديث المكان وحوار المكان بعدا فنيا.. كذلك الشأن مع زمان اللوحة أو حدثها الذي تحول إلى قضية.. والقضية لها كل علاقاتها الجدلية مع سائر الأبعاد.. فصوت التشويهات في الكائنات يشد المشاهد ويجعله طرفا في قلب القضية ينبض ويحاور.

وقد اختار الحصان والمرأة والثور والطائر.. وجعلهما في حالات مترابطين بعضهما ببعض وبالطاقة في اللوحة وبالنافذة وبالمركز وبالقضية.. فتحولت هذه الشخوص والكائنات إلى قضية تفصح عن ذاتها وعلاقاتها.

هذا الانتقال بكل هذه المعطيات إلى دائرة فن اللون على هذا النحو من حركة الإيقاع جعل بيكاسو فنانا متميزا وجعل لوحته لوحة اللوحات!! ■



بيوت تراثية في مدينة المحرق / البحرين

في العمارة التراثية وسبل احيائها

محمد الدعمي *

تشهد دول الخليج العربي جهودا حثيثة وجادة على طريق الأهتمام بالعمارة التراثية التي توارثناها عن آبائنا وأجدادنا والتي لم يبق الا القليل من شواخصها اليوم. فقد أخذت تنحسر بناياتها أمام «الغزو» المعماري الغربي الطراز الذي تنفذه الشركات الأجنبية لتسلم مفاتيح بناياته، جاهزة لأبناء مدن الخليج من آن لآخر.

ولم يتحدد هذا «الغزو» المعماري، الثقافي الأبعاد، بحدود تشكيلات هذه الشركات، ذلك ان المعماريين من ابناء الخليج، الذين درس جلهم في الجامعات الغربية أو في الكليات الهندسية المحلية التي تحاكي النموذج الغربي، أسهموا كذلك في تعبئة الذوق العام بهذا الأتجاه وفي تكريس انحسار العمارة التراثية

* أكاديمي وناقد من العراق.



بيوت تراثية من البحرين

المحلية. وهذه الظاهرة تستحق الرصد والتحليل من قبل نقاد الثقافة ومؤرخي الافكار، ليس فقط لأنها سوف تقود الى مسخ التراث المحلي في الخليج، بل كذلك لأنها ستفضي الى نمط من «الاغتراب» الثقافي والاجتماعي الذي تحتضنه بنايات كتل الأسمنت والفولاذ والزجاج التي لا تمت بأية صلة الى تراثنا المعماري.

(البقاء للاصلح ومؤشرات الصراع الذوقي)

ولا يبالغ المرء اذا ما ذهب الى أن النتيجة النهائية التي سيؤول اليها هذا الصراع بين عمارتين تمثلان ثقافتين وكينونتين اجتماعيتين مختلفتين، ستكون لصالح العمارة الطارئة واليسيرة البناء التي نستوردها جاهزة بعائدات البترول من كبريات شركات البناء في العالم، ذلك ان طبيعة الصراع في مثل هذه الحالات سيتطابق مع قانون «البقاء للاقوى» الذي يفرض نفسه بالتقنيات العالية والرساميل الكبيرة والحشد الفني الهائل. وهكذا ستزداد بناياتنا التراثية «اغترابا»، اذ انها ستنحسر وتنكمش في بضعة بقاع من أمتار مربعة محدودة، متضائلة ازاء البنايات العملاقة شبه الجاهزة التي تتبرعم هنا وهناك على نحو متواصل. بل ان ما تبقى من أحياء تراثية وازقة قديمة ومنازل عتيقة سيبقى ناقوسا يذكرنا بعصر زائل لا جدوى من محاولات احيائه وبعثه،حيث ستحال هذه الأماكن السجينة الى «بيوت تراثية» لأقامة الأمسيات الفولكلورية المفتعلة أو إلى متاحف صغيرة لتذكير الشيوخ ببقايا عصر مندثر.

إن أية مراجعة للجهود، الحكومية والمؤسساتية والفردية، للاهتمام بالعمارة القديمة لا يمكن ان تخفق في كنه مسببات هذا الانحسار والتآكل، إذا ما صح التعبير في هذا السياق. لقد تحددت هذه الجهود في حقلين، هما: أولا، عمليات الحفظ والصيانة Preservation وثانيا، عمليات إعادة البناء على نحو مطابق للاصل (storati) . فمن الناحية الأولى، تجري اعمال الترميم للشواخص المعمارية الآيلة إلى السقوط أو التداعي من خلال ردم الفجوات واضافة الدعائم

فنون

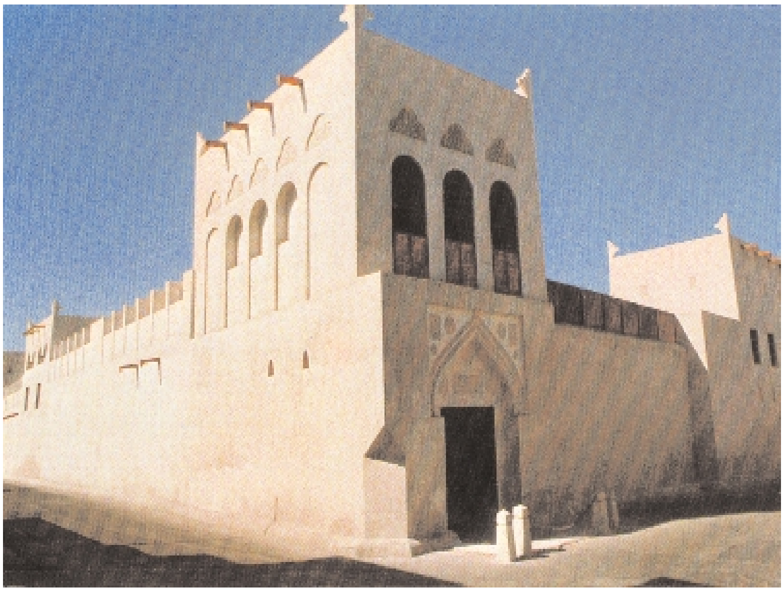
وتعويض التآكل، على طريق الإبقاء على هذه الشواخص قائمة لمدة أطول. ومن ناحية ثانية، تجري بعض المؤسسات عمليات «إعادة بناء» الأبنية المهدمة والتراثية على النحو الذي يعيدها قائمة كما كانت، أو كما يتخيل المعماري انها كانت.

وهذا ما يفسر لصاحب الموهبة البصرية الثاقبة مسببات ظهور نماذج العمارة التراثية على نحو مشوه، لا يعكس صورة دقيقة للحياة التراثية القديمة كما كانت عليه لاحقا، ولا يوحي بشيء للمستقبل. انها بنايات مربكة ومرتبكة المظهر ومهزوزة الأركان، لا تصلح الا للتصوير كي تظهر خلفيات على شاشات التلفاز او على اغلفة الكتب والمجلات، بقايا طللية من عصر متلاشي.

وتزداد صعوبات هذه المعضلة الثقافية والحضارية شائكية وتعقيدا عندما نحاول إقامة صروح معمارية جديدة ولكنها تحاكي البنايات التراثية العتيقة التي نحاول بث الروح فيها. إن الشركات الأجنبية غير قادرة ولا مؤهلة لمثل هذه المحاكاة لأن هذه الشركات تتواشج بثقافة وحضارة غريبة علينا وتختلف اختلافا تاما عن بيئتنا وتراثنا، اضافة إلى أنها لا ترنو إلى احياء التراث بقدر لهاثها المضني وراء الأرباح المالية الكبيرة والسريعة. كما أن عملية إقامة مثل هذه الأبنية التراثية من قبل أبناء الخليج أنفسهم أصبحت عملية شبه تعجيزية أو مستحيلة احيانا: لقد توفي البناة القدماء أو انهم شاخوا بدرجة لا تسمح لهم بتكرار تجربة البناء الاولى، كما اندثرت الفنون التقليدية مع الفنانين اليدويين المهرة الذين كانوا يمارسونها، هواية واحترافا، إضافة إلى عزوف الشبيبة والنشء عن ممارسة الاعمال اليدوية والمهارات الفنية القديمة التي كان الابناء يتوارثونها (صنعة واسلوب حياة) عن ابائهم واجدادهم. ومع غياب أو ضآلة المراكز التراثية التي تضطلع بتدريب النشء على هذه الفنون المعمارية اليدوية، التي تتطلب الكثير من الصبر والأناة، تغدو عملية محاكاة الأبنية القديمة متعذرة. فلم يبق سوى القليل جداً من الحرفيين، المتخصصين بالزخرفة أو بالتزجيج الملون وبالفسيفساء وبالسيراميك الكربلائي وبغيرها من الأعمال الفنية التي كانت تزين منازلنا، كي يدربوا الشبيبة على هذه الفنون، كما لم يبق من بين افواج الشباب المتطلع إلى المستقبل من هو على استعداد للتضحية بالآفاق التي تفتحها له الكليات والجامعات الحديثة وأجهزة الكومبيوتر والانترنيت كي يكرس نفسه وكينونته لتعلم فنون يدوية قديمة لاتتطلب المهارات العالية والتركيز المعمق فحسب، بل كذلك التدريب والصبر والأناة والمهارات التي غالبا ما تخفق في تقديم مردودات مادية واعتبارية مجزية في عصر يندفع نحو التقنيات الحديثة.

(الاحتياجات و متطلبات العصر)

بيد أن السؤال الملحاح المتبقي في هذا السياق يتمثل في الاستفهام التالي: هل نحن حقا بحاجة الى عملية بناء بيوت وصروح طبق الأصل للبنايات التراثية القديمة؟ وللاجابة على هذا الاستفهام يتوجب علينا ان نكون واقعيين وموضوعيين بالقدر الذي يمنحنا الفرصة الشجاعة لاعتماد منظور حيوي وعملي يتناول التراث بمعناه الأيجابي الذي يوحي بصناعة المستقبل ويولد افكاراً جديدة. لقد كانت هذه الأبنية التراثية وليدة عصرها البائد، وهذا كان عصراً زاخراً بالقهر الأجنبي والقسر المحلي. لقد كانت الحياة حقبة ذاك محدودة للغاية وينقصها الافق الواسع؛ كما ينقصها اللون؛ ولهذا ترجم المعماري القديم الضيق الأفق هذه النواقص فيما أقامه من منازل وشواخص عمرانية تميزت بالضيق والمحدودية وببساطة المتطلبات وبدائية مادة البناء والأدوات والتقنيات الموظفة في إقامتها. ولم تكن هذه الشواخص لتتجاوز كونها نتوءات طينية (خام أو مشوية) نابعة من الأرض التي مثلت مادة البناء الأساس آنذاك. وإضافة إلى ضيق أفق المعمار، كرس المستفيد من هذه الأبنية محدودية العمارة القديمة من خلال عدها فضاءات لحمايته وأسرته من تقلبات الجو والبيئة صيفا وشتاءً، إضافة ألى كونها «ساترا» يستر الأنشطة الخاصة بالأسرة أو بالمجموعة



بيت الشيخ عيسى بن علي آل خليفة / المحرق / البحرين

البشرية ويحميها من الأعداء والتلصص، آخذين بنظر الاعتبار عدم توافر أدوات وأجهزة التدفئة والتبريد الحديثة، إذ أدى هذا الأمر إلى ابتكار طرائق بناء ولبنات تساعد الساكن على تجنب تقلبات الجو والمناخ القاسية وللحد من المعاناة التي تفرضها هذه العوامل الطبيعية، الأمر الذي يفسر محدودية المنظور البصري وضآلة الفضاء وارتفاع الأسيجة الخانقة وضبابية الشبابيك ودكانة الفجوات والفتحات. حتى الطرق والأزقة لم تفلت من هذا المنظور المحدود للمعماري القديم، حيث تبدو خوانقا لا تسمح إلا بمرور الأفراد والعربات وعلى نحو لا يرى ولا يرى.

كما استجاب معماري المنزل القديم لبنية الأسرة المركبة التي تحتاج إلى سكن يضم ثلاثة أجيال، فنلاحظ تعدد الغرف واتاحة الفضاء المشترك الذي يضم الجد والأبناء وزوجاتهم والأحفاد على مائدة مشتركة. وتنقص هذه المنازل الفضاءات التي تتطلبها الحياة الاجتماعية والثقافية الحديثة، حيث يكدس الأطفال في غرف ضيقة لا يمكن ان تحتضن التلفاز أو جهاز الكومبيوتر الخاص، إضافة إلى ضعف العناية بالخصوصية الفردية في هذا المجال وفي مجالات المرافق الأخرى كالمشتملات الصحية. وهكذا عبر المعماري القديم عن محدودية الأفق البصري من خلال بنائه جحورا صغيرة توائم متطلبات ذلك العصر القابع تحت وطأة الضغط الاجتماعي ومحدودية الحركة. لم يكن المعماري قادراً على رؤية الجبال المهولة والسهول الشاسعة والغابات المتنوعة كما هي عليه حال الأنسان الخليجي المعاصر، الأمر الذي يفسر افتقار البنايات القديمة الى الحجم الكبير والكتلة الهائلة، وفقرها الى محاكاة الطبيعة ومفرداتها الجمالية، ناهيك عن الغياب المخل للألوان ،بأشتثناء تدرجات لون الرمال التي تقام عليها الأبنية.

(ما العمل ...؟)

إن سوداوية هذه الصورة للعمارة وللمعمار القديم لا ينبغي ان تغمط حق العمارة التراثية القديمة بالعناية وبالعمل على توظيفها على نحو يواكب روح

العصر ومتغيراته. فلماذا، إذاً، نشعر بثمة قوة تشدنا الى العمارة التراثية، ولماذا نستشعر وجوب حفظها والاعتزاز بها لنورثها إلى الجيل التالي؟ إن صورة العمارة التراثية أعلاه لا تمثل سوى جانب واحد من الحقيقة الجمالية للعمارة التراثية . فاذا ما كان هذا الجانب السالب يعكس عصور التراجع والتردي التي مرت بها بلادنا خلال الفترة المظلمة، فان هناك من نماذج العمارة التراثية مما يزخر بالإيجابية والثراء درجة أننا نعد هذه النماذج جزءً من هويتنا الثقافية وباعتزاز. إن هذه الصروح المعمارية التي نزهو بها تتجسد في تلك الصروح العتيقة التي اقيمت على أعمدة الأيمان الروحي والتكريس الذاتي اللذين قدمهما البنّاء، ليس من أجل محفظة نقوده، بل من اجل الأرتقاء مع كل آجرة وكل لبنة باتجاه الأعالي، باتجاه السماء.

لقد تميزت هذه الصروح في أنها لم تكن أعمالا جمالية فحسب، ذلك أنها كانت صروحا تخدم أغراضا عامة تمس الجمهور وليس الفرد. فالجوامع العظيمة والمراقد المقدسة لم تبن كما بني البلاط او كما بنيت قصور النخبة الثرية، ذلك أنها أقيمت من قبل بنائين كانوا يعدون العمل فيها عبادة، لذا ما كانوا يتوقعون مردودات مادية او اعتبارية أنانية بقدر ماكانوا يتوقعون الثواب في الآخرة. لهذا السبب تجاوزت أعمالهم حدود «الكدح» اللامجدي لتغدو «فناً». وفي هذه النقطة الحساسة التي يستحيل معها الكدح إلى فن يغدو العمل ذاته بهجة ومتعة، للبّناء (الفنان) وللجمهور الذي يرى بصمات البنّاء وروحيته وهي مبتناة في الآجر، محفورة على الجدران في الزخارف والفسيفساء، وملونة على الزجاج والسيراميك على اشكال موزائيكية نباتية وحيوانية وحتى قصصية تعكس عظمة الخالق وتوق المخلوق الى السمو نحو تلك العظمة.

انها هذه الروحية المتسامية التي تحيل العمل الى فن، والعطاء الى ثواب، هي التي تكمن في جمال نماذج العمارة القديمة التي تسحر الناظر وتهز كينونته. لقد ترك هؤلاء الفنانون ارواحهم فيها لتنطق بقصص المعاناة المزوجة بالمتعة واللذة التي كانت تتخللهم كل لحظة وكل يوم كرسوه لحفر أو لزخرفة مقدار شبر من الجدران أو السقوف. لقد كانت هذه البنايات القديمة « برلمانات» للفنانين التقليديين والعمال الماهرين، فهي لا تمثل جبروت وطغيان الماكنة التي تفعل كل شيء لإقامة البنايات الشاهقة المستوردة، ذلك أنها تمثل «روح العصر» الذي أقيمت فيه كما عبر عنها وعن خلجاتها أدق ممثلي العصر وأكثرهم تعبيرا مخلصا: الفنانون. لقد اجتمع الفنانون، من أهل الحرف جميعاً، ومن نحاتين وحفارين ونجارين وحدادين وصاغة وسواهم، في هذا البرلمان الفني الذي يتجسد امام الناظر المعاصر بجماليته المهولة. وقد جعل كل فنان يعمل في حقله حيث تحولت مثل هذه الصروح المعمارية إلى متاحف بحد ذاتها: السقوف المزركشة والقباب المحفورة والمحلاة بقطع الزجاج والمرايا، والجدران المخرمة بآيات القرآن الكريم، والشبابيك المزوقة بالزجاج الملون والمرسوم التي تعكس إلى داخل البناء تقاطعات الألوان التي تذكر الساكن أو الزائر بالغابات والزهور والبساتين الكثيفة الخمائل، حتى الأرض المرصوفة بالرخام والمرمر لم تفلت من ابداعية الفنان، تشكيلات هندسية وأشكال جميلة؛ واذا ما فرشت، فإنها تغطى ببدائع السجاد اليدوي الذي يعد تحفا فنية مثيرة بحد ذاتها، غالباً ماتقص على العين الذكية قصصاً فردوسياً لا «زمنيا» عن صيادين يطاردون الغزلان أو عن فاتنات يلاعبن الأوتار او عن فضاء ملؤه النجوم والكواكب.

(الانسان والماكنة)

هنا تتجسد المواجهة بين الأنسان (الفنان) والماكنة (العمياء)، لقد وظف المعماري والبنّاء القديم الأدوات البسيطة لخدمته، فاستجابت لابداعية عقله ولعبقرية أصابعه وكانت هذه الأدوات البدائية هي التي



بيت الشيخ عيسى بن علي آل خليفة / المحرق / البحرين

تخدم خياله وأفكاره، آماله وتوقه الى الأعالي بكل طواعية وتناغمية. ولكن الذي حدث في العصر الحديث هو العكس: فبدلاً من ان يكون الأنسان هو «السيد» والآلة القديمة البدائية هي «الخادم»، انقلبت المعادلة، إذ تحولت «الماكنة» (الحديثة الآلية) إلى سيد للإنسان حيث يضطلع بادارتها او خدمتها فقط، قاتلاً ذلك الجزء الإبداعي من عقله وباتراً تلك المهارات التي كانت تتمتع بها اصابع الفنانين القدماء.

لقد تجسد «التشبث» اللامجدي بالإبداع القديم في عمارة الخرسانة المسلحة الصماء وفي الواح الزجاج وقضبان الحديد من خلال عملية «التزييف» التي تتمثل امامنا اليوم في «اضافات» قطع من الزخارف المنتجة بالماكنة (بطريقة الإنتاج الواسع Mass production) المفروضة والمقحمة لتزويق المباني الحديثة هذه. كما تجسد ذات التزييف في تثبيت بعض الشبابيك المحفورة يدوياس كي تعكس «التصاقا» كاذبا بالتراث. وهنا يتم تحويل مثل هذه «الديكورات» المضافة والمفروضة قسراً على العمارة الصماء الى وسائل لنقل «اكاذيب»: ذلك ان هذه الأعمال اللافنية والمنتجة آلياس هي ليست أعمال يدوية حقيقية، وانما هي محاكاة واضافات طارئة لغرض اضفاء شيء من «التراث» على البناية الجديدة.

بيد ان ما نذهب اليه هنا لا ينبغي أن يؤخذ كدعوة «رجوعية» لنبذ الماكنة الحديثة والتخلي عنها باتجاه سذاجة العودة الى الآلة البدائية التي لم تعد قادرة على تلبية احتياجات عصر جديد «آخر بالتسابق نحو كل ماهو جديد. دعوتي هذه تهدف الى استحضار «روحية» المعمار والبنّاء القديم الذي ابتنى «روحه» وبنى «إبداعيته»، آماله وآلامه، في كل آجرة وضعها و في كل زاوية من زوايا الصروح التراثية العظيمة.

وهذا بكل دقة، ما ينبغي ان نعمل عليه: ليس ترميم البنايات القديمة الموحية بالظلام وبعصوره المتتالية، وليس حفظ هذه البنايات التي تجعل قلوب الأجيال الجديدة حبيسة الضيق ومحدودية الآفاق الذي توحي به، بل استحضار روحية وتوق المعمار القديم الذي اقام

صروحا خالدة كالجوامع العظيمة والمآذن الشاهقة والأسواق التراثية والمدارس وبيوت العلم والمعارف والحصون العتيدة التي كانت تحمي مدن الخليج من شرور الغزو والدخلاء وغيرها من الصروح التي لم تنذر للأقلية من الأفراد الأغنياء، لأنها كانت جميعها لخدمة العامة، من اغنياء وفقراء،فكانت تعكس عدالة الأنسان حيال أخيه الأنسان، إضافة الى عكسها متعة الفنان وهو يمارس فنه، ومتعة الرائي وهو يتذوق ما يجود به الفنان. وقد برهن هؤلاء الفنانون القدماء على ذوقية ولذة العمل الجماعي الذي يكون أقرب إلى الصلاة الجماعية التي لا ينبغي لها أن تكون وسيلة للكسب أو للشهرة. لهذا السبب غادر هؤلاء الجنود المجهولون دون أن يتركوا اسماءهم ودون رغبة أنانية في أن يخلّدوا، كما تفعل اليوم المؤسسات أو الشركات أو الأفراد. لقد بتروا الأنانية الفردية، لذا كانت صروحهم المعمارية تواريخ شاخصة للحقب التي عاشوا خلالها. فاذا ما أراد المرء قراءة التاريخ الحقيقي للحضارات والثقافات، فإن عليه أن لا يبحث عنه في التواريخ التي خطت لترائي الحاكم وتتملق الطبقات الميسورة، لأنه لن يجد التاريخ الجماعي أو المجتمعي الحقيقي في تواريخ البلاط والمعسكر، أي في حوليات الملوك والأباطرة وغزواتهم، بل إن عليه أن يبحث عن هذا الماضي الحقيقي في تاريخ العمل، في تلك الأعمال الجماعية المتجسدة فيما أقامته الأمة من عمارة، مترجمة آفاقها وآمالها عبر كل زاوية وكل سقف وكل جدار فيها.

لا ينبغي أن يساء فهم خلاصتي هنا بحدود الدعوة إلى اهمال البنايات القديمة؛ فهذا هو ليس المقصود. ولكن علينا محاولة أن نرفق هذا الجهد بالعناية بالعمارة العربية الإسلامية التي عبرت عن نفسها وعن توقها للمجد من خلال شواخص أقيمت في عهود التقدم والإبداع، وليس في عهود التراجع والنكوص. وهي محاولة جادة ومضنية لأنها لا تهدف إلى استنساخ الماضي ولا إلى نسخه، بقدر ما تهدف الى استخلاص روحه الحية التي لم تمت والتي لم تزل تنبض وتنطق بصوت عال عبر جدران الصروح التراثية العظيمة. فالهدف إذاً «يقبع خلف سواتر «التراثيات» التقليدية في محاولة للإمساك بروح المعمار والبناء القديم الذي لم يسمح للعمل لأن يكون «كدحاً» لا مجدياً ومدراً مالياً فقط، بل عمد الى الإبداع من خلال المتعة التي حولت العمل إلى «فن»، فن لايرنو إلى المال ولا إلى الشهرة، برغم أن هذه هي نتائج عرضية لابد منها، ولكنه يرنو إلى طبع العمارة بشخصية وهوية العصر والإنسان المنتمي إلى هذه البيئة. وكما قيل ان التقدم لا يمكن ان يتحقق بنقل أعلى ناطحات السحاب إلى الصحراء العربية، لأنه يتحقق فقط من خلال الحفاظ على الهوية دون القبول باستعباد الماكنة المستوردة من الغرب، وهو يتحقق من خلال استثمار المواد الطبيعية والموارد البشرية التي تجود بها أرضنا وبيئتنا وثقافتنا لإقامة الصروح التي تشهد لنا أمام الأجيال القادمة بأننا أبناء بررة للأجيال الزائلة التي أكلت من نفس التراب وتنفست من نفس الهواء. فإذا كان الآباء والأجداد مترجمين أوفياء لروحية الحقب التي عاشوها، علينا أن نكون كذلك مترجمين أوفياء لحقبتنا، بكل خوالجها وعقدها ومتعها. ولهذا لاينبغي أن ننبذ طين الأرض لانه لايتصلب بقدر يوازي تصلب الأسمنت، ولا ينبغي أن نرمي جذوع النخيل في حاويات النفايات لانها لم تعد تقوى على حمل سقوف بناياتنا المتعددة الطوابق بنفس قوة الفولاذ المستورد، كما لاينبغي أن نتملق ونرائي المعمار الغربي الذي يصمم لنا بناية ليحليها، برموز مستعارة من مراكبنا وسفننا القديمة التي لم يبق منها سوى عينات للعرض وللذائذ الاستذكار، وسيلة للتزييف وللادعاء بما هو ليس بأصيل. بل علينا أن نبني ونعمر من المواد التي تجود بها أرضنا، مستلهمين همم البناة القدماء الذين لم تتوفر لهم قنوات الاستيراد ولكنهم اضطلعوا، بكل إبداع وابتكار، بوسائل توظيف خامات الأرض وعبقرية الناس لخدمة الإنسان العربي عامة، والخليجي خاصة.

لهذه الأسباب، من بين أسباب أخرى، يتوجب على



بيت تراثي من البحرين

أقسام الهندسة المعمارية في الجامعات العربية والخليجية أن تحث طلابها الواعدين نحو هذا الاتجاه، وليس باتجاه محاكاة النماذج الغربية التي يمكن أن «نشتريها» كاملة من أسواق العرض والطلب. لنرسل هؤلاء الشبيبة الواعدين والممتلئين ذكاءً وفطنة إلى الصحراء ليتعلموا دروساً في هول البادية وسكونها، ولنرسلهم إلى جبالنا المهولة الصامتة ليكسبوا منها الشعور بالكتلة وبحجم الظل الهائل، إنها ذات الجبال الشاهقة التي شهدت تأملات الرسول الكريم محمد بن عبدالله (ص) قبل البعثة التي غيرت تاريخ الأرض والإنسان. علينا أن نرسل هؤلاء المعماريين المنتظرين إلى الصروح التاريخية الصامدة منذ العهد الذهبي للخلافة العربية الإسلامية التي عبرت عن مكنونات الإنسان العربي والمسلم في أحسن حالاته. ■


النجاح
جيبك
GPIC
Certificate No. FM 30750
ثمرة...
التعاون
جيبك
GPIC
شركة الخليج لصناعة البتروكيماويات (ش.م.ب)
Gulf Petrochemical Industries Co. (BSC)
صندوق البريد ٢٦٧٣٠ سترة، مملكة البحرين
موقع الانترنت: www.gpic.com، البريد الالكتروني: gpic@gpic.com

في الثقافات الأخرى



السياق الثقافي بين أرسطو وابن رشد

مشكلة تلخيص كتاب الشعر

عبدالله إبراهيم *

1

يثير تلخيص ابن رشد لكتاب «فن الشعر» لأرسطو، بالنسبة للمهتمين بنظرية الأدب، مشكلة كبيرة، مشكلة تتمثل في محاولة ابن رشد نقل أنواع أدبية نشأت في سياق ثقافي مخصوص إلى سياق آخر مختلف لم يعرف تلك الأنواع، وهي محاولة لم توفّق فيما نرى؛ لأنه لم يكن على بيّنة من طبيعة تلك الأنواع، وخصائصها الفنية، ولم يتوقف الأمر عند هذا الأمر، إنما تخطّاه إلى إيجاد مماثلة بين (أغراض) شعرية عربية و(أنواع) أدبية يونانية، وذلك يكشف أن ابن رشد لم يأخذ في الاعتبار السياقات المختلفة بين الثقافتين العربية واليونانية، ولم يلتفت إلى التباين بين (موضوعات) الشعر عند العرب و(أنواعه) عند اليونان. ومعلوم أن ابن رشد تعامل مع كتاب «فن الشعر» كجزء مكمّل للمنطق الأرسطي، وهذا يدلّ على أنه رأى إمكانية أن يندرج في الثقافة العربية، كما اندرجت الفلسفة والمنطق الأرسطيين من قبل. والحق فإذا كان العرب قد نجحوا، إلى درجة ما، في ترجمة التراث الأرسطي الفلسفي والمنطقي وشرحه وتلخيصه، وأدخلوه في نسيج الثقافات العربية العقلية، فإنهم لم ينجحوا لا في ترجمة كتاب الشعر، ولا في شرحه وتلخيصه، فكتاب أرسطو كتاب مقيّد بالمحضن الأدبي اليوناني، وهو مختلف عن الفلسفة والمنطق القائمين على جملة من المفاهيم والبراهين المجردة أو شبه المجرّدة.ولعل عدم مراعاة هذا الأمر هو الذي أوقع الالتباس في ذلك.لم تهضم الثقافة العربية مقاصد هذا الكتاب، فظل غريبا عنها، كما ظلت غريبة عنه، ولم تثمر معرفيا محاولات بعض النقاد القدماء في ذلك.

---

* أكاديمي وناقد من العراق.

ان كتاب «فن الشعر» مازال الكتاب الأكثر أهمية في مجال نظرية الأدب؛ فقد ظلّ التصور الذي أقامه أرسطو للأنواع الأدبية، استناداً إلى مفهوم المحاكاة،طوال أكثر من ألفي سنة، مولِّداً لأفكار وتحليلات واقتراحات لا تحصى في هذا الموضوع، فالكتاب المذكور وجّه الدراسات الخاصة بالتجنيس الأدبي منذ ظهوره إلى الآن.والأنواع الأدبية حسب التصور الأرسطي تختلف باختلاف كل من:

١. وسائل المحاكاة، وهي: اللغة والإيقاع والانسجام.
٢. مضمون المحاكاة، ويكون إما نبيلا أو رذيلا، أي تصوير الناس بأفضل مما هم عليه أو تصويرهم بأدنى مما هم عليه.
٣. أسلوب المحاكاة، ويكون إما بسرد يستعين بضمير الغائب، أو بسرد يستعين بضمير المتكلّم، أو بحوار بين الشخصيات التي تقوم بتمثيل الأحداث.

فالملحمة تكون وسيلة المحاكاة فيها اللغة، ومضمونها نبيل، وصيغتها موضوعية. أما الشعر الغنائي فوسيلته اللغة والإيقاع، ومضمونه نبيل، وصيغته مباشرة، فيما الشعر الدرامي، يكون إما مأساة، ووسيلتها اللغة، ومضمونها نبيل، وأسلوبها حواري، أو ملهاة،وتماثل المأساة إلا أن مضمونها رذيل.

بيّن هيغل الخصائص التي تميز الأنواع الشعرية الغنائية والدرامية والملحمية، وكشف الصلة التي تربط فيما بينها، فقال: إن الشعر الغنائي «يشتمل على مواقف محددة تستطيع الذات الغنائية أن تقتبس من مضمونها عددا وفيرا من العناصر لتؤالف بينها وبين مشاعرها وعواطفها» أما الشعر التمثيلي فيقدّم «الشخصيات وتطور عملها في واقعيتها الحية، فيغيب بالتالي وصف الأماكن والمظهر الخارجي للأشخاص وطبيعة الحدث بما هو كذلك، وتوضع الشدة الرئيسية على الدوافع والغايات الداخلية التي تحفّز وتحدد الأعمال الفردية» أما الشعر الملحمي، فيتسع المجال ليس للواقع القومي فحسب، إنما «للظروف والوقائع الخارجية والداخلية، بحيث يمكن القول إنه يشمل كلية ما يؤلف حياة البشر الشعرية» وانتهي هيغل إلى القول بأن «المادة الغنائية والتمثيلية ليست غائبة كل الغياب عن الشعر الملحمي»[١].

هذا الربط الذي كشفه هيغل بين الأنواع الشعرية مهم في سياق حديثنا عن كيفية تلقّي الثقافة العربية كتابس «فن الشعر» والكيفية التي لخّص فيها ابن رشد متن الكتاب، ذلك أن ترجمة الكتاب وشروحه وتلخيصاته ستتخطّى كثيرا مما مرّ ذكره، فلا نجد ذكرا لكثير مما ورد في الأصل اليوناني للكتاب.

2

لم يعرف كتاب «فن الشعر» لأرسطو ترجمة دقيقة في الثقافة العربية القديمة، فترجمة أبي بشر متّى بن يونس القنّائي كانت حرفية وبعيدة عن روح الكتاب، ولم تقترب إلى هدفه ولا سياقاته، وجارت على مفاهيمه الكبرى التي تعتبر الأساس الذي أقام أرسطو تصنيفه للأنواع الأدبية عليها، وقد احتج القدماء والمحدثون على كل ذلك.وقامت الشروح والتلخيصات من أجل تخطّي عثرات الترجمة، لكنها، في الغالب، لم تفلح في ذلك، بداية من الفارابي، ثم ابن سينا، وأخيراً ابن رشد، ظل الكتاب عسيرا على الهضم، ولم يندرج في سياق الفكر النقدي العربي، كما حصل لكتب أرسطو الأخرى التي اندمجت في سياق الفكر العقلي.لم يترجم أبو بشر متّى الكتاب عن اليونانية التي لم يكن يعرفها،إنما ترجمه عن لغة وسيطة، عن السريانية.وقد عرفت الترجمات السريانية للموروث الأرسطي بـ «الحرفية المسرفة» [٢]. فغاب الأسلوب العربي السليم عن الترجمة، التي جاءت بـ «معنى مستغلق أو لفظ قلق، أو عبارة ملتوية، أو تفكير متناقض»[٣]. وتتبّع شكري محمد عيّاد سقطات الترجمة في مفرداتها وتراكيبها، وكشف تفاصيل ذلك، وانتهى إلى أنها في عمومها «تلوذ بالحرفية من الدلالة على معنى محدّد، وبذلك تظل مفتوحة لشتّى التأويلات التي يمكن أن يحملها عليها القارئ، وربما انضم إلى هذه الحرفية خطأ في قراءة النص الأصلي أو فهمه، فتكون مظنّة البعد عن الأفكار الأرسطية، وانقطاع

الصلة بها أظهر وأغلب»(٤).

كانت هذه الترجمة مثار سخط عبد الفتاح كيليطو الذي وصفها بأنها «ركيكة منفرة، وكلامها يكاد يكون شبيهاً بهذيان المخمورين الموسوسين»(٥). وهو أمر لفت انتباه القدماء،منذ وقت مبكر، إذ قرّر أبو حيان التوحيدي في «الإمتاع والمؤانسة» أن متّى بن يونس كان يملي وهو «سكران لا يعقل» (٦). ومع أن هذا الموقف يكشف نوعا من العزوف عن اللغة المنطقية الدقيقة التي بدأت تعزو الثقافة العربية آنذاك، تلك الثقافة التي اعتادت الأساليب البيانية المرسلة، لكن التدقيق في ما ترجمه متّى يرجّح وجهة نظر التوحيدي، على ألا تتواري النبرة الهجائية في خطاب التوحيدي. وترجمة الكتاب بهذه الصورة المثيرة للاستياء لم تكن غريبة، عن ترجمات أرسطو الأخرى إلى العربية، فقد اتهم صاحب «كشف الظنون» مترجمي أرسطو بالتحريف والتبديل(٧).

لم يُعرف عن متّى بن يونس القنّائي كونه أدبياً، بالمعنى الذي يمكن استخلاصه من دلالة «الأديب» في العربية، فقد شغل بالمنطق، وكما يقول ابن النديم فإليه «انتهت رياسة المنطقيين في عصره» (٨) وذلك في العقود الأولى من القرن الرابع الهجري.شُغل بالمنطق وتفسيره، ولهذا يسخر منه السيرافي في المناظرة التي يوردها التوحيدي، في «الإمتاع والمؤانسةس ويتهمه بأنه لا يعرف اليونانية، وجاهل في علم الشعر، بل إنه شكّك بمعرفته بالعربية، واتهمه بأنه يُزري بها، وهو يشرح كتب أرسطو(٩)، فكيف الأمر في حالة ترجمتها إلى العربية!. والواقع فقد تعرّض كثير من آل قنّائي للطعن والتشهير، جار عليهم، فيما يبدو «دير قنّي»الذي خلّده أبو نوّاس في خمرياته، وثقافتهم اليونانية، وضعف عربيتهم المباينة للأساليب البيانية العربية الشائعة، ولم يكن ذلك مقتصرا على الهجاء الجارح الذي ذكره التوحيدي، إنما نجد نظيرا له عند ياقوت الحموي(١٠)، والخطيب البغدادي(١١)، والذهبي(١٢) وكلهم يربطون بعض آل القنّائي بمواقف تبدو متطرفة، ومخالفة للتيار الرسمي في اللغة والثقافة والدين. تبدو صورتهم في الأدبيات العالمة معتمة ومنتقصة.لم ينج متّى من ذلك، كان ينظر إليه ضمن سياق خاص مشبع بدونية لاتخفى. ومن المؤكد بأن ذلك شمل بدرجة ما ترجمته لكتاب أرسطو، لكن هذا الموقف الثقافي العام منه، لا يشفع له تخريب الكتاب.

تكشف ترجمة متّى بن يونس للكتاب أشياء كثيرة: إنها مبهمة، ملتوية، متمحّلة، جافة، غامضة، وفيها أخطاء كثيرة، وتفتقر إلى الرفعة الأسلوبية، وتتداخل فيها المقاصد الأرسطية، فلا سبيل إلى فهم أهدافها بصورة كاملة؛ فكثيرا ما استغلق عليه تحليل أرسطو المستنبط من الشعر اليوناني، فكان يلوذ بالموروث الثقافي العربي الذي لا يسعفه في ذلك؛ فترجمته لا توضح الفارق الذي يضعه أرسطو بين المأساة والملحمة، ولا كيف تطورت الأولى من الثانية، ولا معنى قول أرسطو: أن الشعر الذي يقصد به محاكاة الأخيار انتهى إلى صورته الكاملة في الملهاة (الكوميديا) وبخاصة أن القارئ العربي لم تكن لديه فكرة واضحة عن المأساة والملهاة، وسيزداد ذلك القارئ اضطراباً في الفهم حينما يترجم متّى بن يونس المأساة بـ «المديح» والملهاة بـ «الهجاء»(١٣). وسيترتب على ذلك فهم خاطئ لكل المكوّنات الخاصة بالمآسي والملاهي، وبكل الحيثيات التي يبنيها أرسطو لبلورة تصوره عنهما.

يمكن تقريب ذلك الغموض والالتواء والاضطراب بالمقارنة، يترجم متّى بن يونس المأساة بالصورة الآتية «صناعة المديح هي تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الحريص والكامل، التي لها عظم ومداد، في القول النافع، ما خلا كل واحد من الأنواع التي هي فاعلة في الأجزاء لا بالمواعيد، وتعدّل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف، وتنقي وتنظف الذين ينفعلون، ويعمل إمّا لهذا فقول النافع له لحن وإيقاع وصوت (ونغمة) وإمّا لهذا فيجعله أن تستتمّ الأجزاء من غير الأنواع التي بسبب الأوزان، وأيضاً عندما يعدّون أُخَرَ

التي تكون بالصوت والنغمة يأتون بتشبيه ومحاكاة الأمور»(١٤). أما الملهاة فيترجمها بالصورة الآتية «ومذهب الهجاء هو كما قلنا شيء مستهزأ في باب ما هو قبيح، وهي جزء ومستهزئه وذلك أنّ الاستهزاء هو زلل ما وبشاعة غير ذات ضغينة ولا فاسدة. مثال ذلك وجه المستهزئ: هو من ساعته بشع قبيح، وهو منكر بلا ضغينة»(١٥).

الترجمة الدقيقة لنصوص أرسطو، تؤدي المعنى بوضوح، وبدلالة مختلفة عما جاء في ترجمة متّى، فشكري محمد عيّاد يترجم التعريفين المذكورين بالصيغة الآتية: «التراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل، له عظم ما، في كلام ممتع، تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات. وأعني «بالكلام الممتع» ذلك الكلام الذي يتضمن وزناً وإيقاعاً وغناء، وأعني بقولي تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أنّ بعضها الآخر يتم بالغناء»(١٦). أما الملهاة فهي «محاكاة الأدنياء، ولكن لا بمعنى وضاعة الخلق على الإطلاق، فإن «المضحك» ليس إلا قسماً من القبيح، والأمر المضحك هو منقصة ما وقبح لا ألم فيه ولا إيذاء. اعتبر ذلك بحال القناع الذي يستخدم للإضحاك فإن فيه قُبحاً وتشويهاً، ولكنه لا يسبب ألماً»(١٧).

تتكشّف – عبر المقارنة – التعمية في ترجمة متّى، ليس في الأسلوب المتكلّف الحرفي، فحسب، إنما في مقاصد أرسطو التي يريد إبرازها من خصائص لكل من المأساة والملهاة، الأمر الذي سلب من المفهومين الشهيرين في الآداب اليونانية دلالتهما، فضلّت مبهمة، غائمة، لم تفهم في الثقافة العربية.

كان عبد الرحمن بدوي قد استدرج من سوء فهم وترجمة متّى لكل من المأساة والملهاة وأشياء أخرى كثيرة في كتاب أرسطو نتيجة مهمة، عبر عنها بقوله: لو قدّر لكتاب فن الشعر «أن يفهم على حقيقته، وأن يستثمر ما فيه من موضوعات، وآراء ومبادئ لعُني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا فيه، وهي: المأساة والملهاة، منذ عهد ازدهاره في القرن الثالث الهجري، ولتغير وجه الأدب العربي كله»(١٨)القول بأن الأدب العربي كان سيتغير في ضوء فهم العرب لقوانين الشعر الإغريقية أمر لا يستقيم مع وجود الآداب القومية التي تنشأ في محاضن ثقافية خاصة، وتتميز بسمات خاصة بها، والواقع فغياب الأنواع الأدبية اليونانية في الأدب العربي، لا ينتقص منه، كما أن خلو الآداب الأخرى من أنواع وأغراض شائعة في الأدب العربي لا يخفض من قيمتها. ولكن لو ترجم كتاب فن الشعر ترجمة دقيقة لتغير تصور العرب القدماء عن الآداب اليونانية نفسها، ولأدركوا التباين بين آدابهم وآداب اليونان، ولتجنبوا كثيرا البحث عن المماثلة المتعسفة بينهما، ولأعطاهم ذلك تصورا أفضل عن خصوصيات أدبهم والآداب الأخرى. بدأ الخطأ إذن بسوء فهم، ثم انتهى بسوء تفسير، وسوء مقارنة. بدأ الخطأ مع متّى بن يونس، ثم استفحل بعد ذلك، واستقر مع ابن رشد.

3

مرّ على معرفة العرب بكتاب أرسطو، قبل ابن رشد، حوالي قرنين ونصف.فقد عرفت الفلسفة الأرسطية، وشاع منطق أرسطو في الثقافة العربية، وعلى الرغم من ذلك فإن كتاب «فن الشعر» لم يستأثر إلا باهتمام الفلاسفة، والشذرات المتناثرة التي تتردد في تضاعيف كتب النقد لا تقيم الدليل على أن الكتاب قد أصبح منشّطاً في النقد القديم.وتفسير كل ذلك هو أن الشرّاح العرب قد أدرجوا الكتاب في صلب فلسفة أرسطو،فكان الكتّاب عندهم جزءاً من منطقه، وهكذا شُرح وفُسّر ضمن الأفق المشبع بمفاهيم المنطق والفلسفة، ولمّا عورضت أمثلته بنماذج من الأدب العربي، كما وقع ذلك في شرح ابن رشد، حدث سوء فهم واضح في مقاصد أرسطو. لم يشرح ابن رشد الكتاب بالطريقة نفسها التي شرح فيها كتاب أرسطو

(ما بعد الطبيعة)، فعمله يتردد بين التلخيص والشرح، وذلك فرض عليه التخلّص من الأمثلة التي أوردها أرسطو للنصوص الأدبية اليونانية، وبها استبدل النصوص العربية من شعر وآيات قرآنية.

من المعروف بالنسبة لشروح ابن رشد وتلخيصاته، أنها أخذت ثلاثة أشكال،هي:تفاسير، وتلخيصات، وجوامع، فطريقته في التفاسير أنه يورد مقاطع من نصوص أرسطو من الترجمة العربية الشائعة، ثم يبادر إلى تفسيرها وشرحها شرحا دقيقا وعميقا، وهو يأخذ في أثناء ذلك مما لديه من تفاسير المفسرين اليونانيين المترجمة إلى العربية، وأحيانا ينتقدها،ثم يبيّن ما أدركه من نص أرسطو،أما في التلخيصات فإنه يورد الكلمات الأولى من نص أرسطو، ثم يشرح بقية المواد بلغته،ويضيف إليها آراءه الشخصية، والمعلومات التي لديه من مصادر الفلاسفة المسلمين بحيث يبدو الأثر بشكل كتاب مستقل، تمتزج فيه أقوال أرسطو بأقوال ابن رشد، ولا يمكن تمييز إحداهما عن الأخرى، أما طريقة ابن رشد في الجوامع فإنه يتحدث دائما عنها بنفسه في الوقت الذي يبين عقائد أرسطو وآراءه، ويأخذ خلال ذلك مما في كتبه الأخرى لبيان وإكمال النص الذي ين يديه، ويضيف إليها من معلوماته(١٩).

إذا نظرنا في تلخيص ابن رشد لكتاب «فن الشعر» لوجدناه يندرج ضمن الطريقة الثانية، فهو مزيج من تصورات ابن رشد المستنبطة من النص الأرسطي المترجم ترجمة سيئة إلى العربية، كما ذكرنا، وفيه يكشف ابن رشد عدم درايته بالأدب اليوناني الذي جعله أرسطو متناً للتحليل في كتابه، ووثوقه بالترجمة العربية، وذلك قاده إلى توهم العلاقة بين الأغراض الشعرية العربية، وبخاصة المديح والهجاء، والأنواع الخاصة بالشعر المسرحي عند اليونان، وهي المأساة والملهاة، وبالنظر إلى اختلاف الأغراض عن الأنواع باعتبار الأولى موضوعات والثانية أنساق وأبنية فنية، فقد أقام مشابهة مغلوطة بين الاثنين استناداً إلى تفسير ضيق خاص بالوظائف وليس بالسمات الفنية، وبهذا يكون وقع في خطأين الأول: انتزاع تصور نقدي من سياق أدبي وتطبيقه في سياق مختلف، والثاني إخضاع نصوص أدبية تكوّنت في سياق خاص لسياق لا علاقة لها به. إلى ذلك فإن «كل مصطلح يعجز عن فهمه فهو يرده إلى عادة معروفة في الشعر العربي»(٢٠).

جاء تلخيص ابن رشد في سبعة فصول للأصل الأرسطي الذي يتكوّن من سبعة وعشرين فصلاً، كما جاء في ترجمة شكري عيّاد. وباستثناء الفصل الأول المشترك بينها، فابن رشد اعتبارا من الفصل الثاني يقوم بتلخيص الفصول ودمجها. فالثاني لديه يقابل الثاني والثالث في الأصل، والثالث يقابل الرابع الخامس، والفصل الرابع يقابل الخامس والسادس، والفصل الخامس يقابل الفصول من السابع إلى الحادي عشر، فيما الفصل السادس تلخيص للفصول من الثاني عشر حتى التاسع عشر، وأخيرا فالفصل السابع تلخيص للفصول الأخيرة بداية من الفصل العشرين إلى نهاية كتاب أرسطو. وفي ضوء ذلك تنتقي فكرة الشرح المباشر لتحل محلّها فكرة التلخيص، وبلجوء ابن رشد إلى حذف النصوص اليونانية، واقتراح النصوص العربية، يكون قد تخطى هدفه كشارح إلى معرّف بتصور أرسطو. وفي هذه المهمة لم يحالفه النجاح، كما حالفه في الشروح والتلخيصات الأخرى.

يظهر ترحيل كتاب «فن الشعر» إلى العربية مفارقة يصعب تصديقها، مفارقة تتصل بعدد الأنواع الشعرية، فأرسطو يتحدث عن: الملحمة والمأساة والملهاة والدوثورمب، لكن العدد يتناقص إلى ثلاثة في ترجمة متى بن يونس القنائي، وهي: المديح والهجاء والديثرمبو، ثم ينتهي إلى اثنين عند ابن رشد:المديح والهجاء.هذا التناقص لا يكشف فقط سوء الترجمة والتلخيص، إنما يفضح جهل المترجم والملخّص بالأنواع الشعرية التي يتحدث عنها أرسطو في

كتابه.ويكشف التلخيص عن مفارقة أخرى،لا تقل خطرا عن الأولى، فالنصوص الأدبية اليونانية تتضاءل إلى أن تختفي، فتقدم عن جزء قليل منها خلاصات لا قيمة معرفية لها،وبالمقابل يتزايد عدد النصوص الأدبية والدينية العربية، فيكاد يغصّ الكتاب بها، تزيد الشواهد الشعرية العربية عن مائة بيت، فيما تبلغ الشواهد القرآنية خمسة عشر شاهدا، ويتردد مصطلح «أشعار العرب» وغيره في تضاعيف الكتاب من أوله إلى آخره، وذلك في سياق شرح فن شعري يساء فهم مكوناته، وهو المأساة، فيعامل على أنه المديح.

4

يستند تصور ابن رشد للشعر، في سياق تلخيصه لكتاب أرسطو، إلى ركيزتين: التاريخ والطبائع. التاريخ يتدخّل في ضبط مسار الشعر وتطوره، والطبائع تتدخل في تصنيفه.من الواضح أن ابن رشد في الركيزة الأولى يكشف عن رؤية تاريخية سليمة، فالشعر ظاهرة أدبية/ ثقافية متطورة عبر الزمن، لكنه في الثانية ينقض ذلك التصور، حينما يدخل قضية الطبائع في تصنيف الشعر، فهو يجاري أرسطو، وعموم الفكر القديم القائل بالثنائيات الضدية، فالنفوس تكون بطبعها إما فاضلة أو خسيسة، فالطيبة بطبيعتها تنشئ المديح، والخسيسة بطبيعتها تنشئ الهجاء إذا نشأت الأمة تولّدت فيها صناعة الشعر من حيث إن الأول يأتي منها أولا بجزء يسير، ثم يأتي من بعده بجزء آخر، وهكذا إلى أن تكمل الصناعات الشعرية، وتكمل أيضا أصنافها بحسب استعداد صنف من الناس للالتذاذ أكثر بصنف من أصناف الشعر. مثال ذلك أن النفوس التي هي فاضلة وشريفة بالطبع هي التي تنشئ أولا صناعة المديح-أعني مديح الأفعال الجميلة- والنفوس التي هي أخس من هذه هي التي تنشئ صناعة الهجاء- أعني هجاء الأفعال القبيحة- وإن كان قد يضطر الذي مقصده الهجاء/ للشرار والشرور أن يمدح الأخيار والأفعال الفاضلة، ليكون ظهور الشرور أكثر-أعني إذا ذكرها ثم ذكر بازائها الأفعال القبيحة»[٢١].

يكتنف الإبهام كل المصطلحات التي يقوم عليها كتاب أرسطو، مترجما وملخصا، ففضلا عن الخطأ الجسيم في وضع المديح والهجاء كمقابلين للمأساة والملهاة، فإن العناصر المكونة للمأساة، وهي التي تشكل متن الكتاب، كما هو معروف،تقدّم بغموض لا يقل عن المفهومين المذكورين. يذهب أرسطو إلى أن المأساة تتكون من العناصر الآتية: القصة، الأخلاق، والعبارة، والفكر، والمنظر، والغناء، فتتحول عند متّى إلى: الخرافات، والعادات، والمقولة، والاعتقاد، والنظر، والنغمة، ثم تنتهي عند ابن رشد إلى: الأقاويل الخرافية، والعادات، والاعتقادات، والنظر، واللحن. يفهم وجه القصور عند متّى إذا أخذنا بالاعتبار سيادة الروح الحرفية في ترجمته، وقصورها بصورة عامة، ولكن في حالة ابن رشد، وهو مشتغل على فلسفة أرسطو، وملخص لها، وشارح لغوامضها، يصعب فهم الأمر، من ناحيتين: الأولى غياب ذلك في الشعر الذي يعالجه، والثاني اضطراب الفهم، من ذلك تفسيره لعنصر المنظر، وهو أحد مكونات المسرحية المأساوية، فهو لا ينتبه إلى أن شعر المديح يختلف عن الشعر الذي يعالجه أرسطو، فلا تتوفر فيه تلك العناصر، تغيب عنه الحكاية/الأقاويل الخرافية، وتغيب العادات والاعتقادات والمناظر، وربما الألحان، فهذه من مكونات المسرحية. ولعل المفارقة تنبثق من ثنايا الجهل؛ حينما يحاول ابن رشد تفسير(المنظر) فيشتقّه من السياق الثقافي للفكر العربي بالنسبة له، فيظن أنه (النظر) كما جاء في ترجمة متّى، فيقول بأنه «إبانة عن صواب الاعتقاد» وهو ضرب من الاحتجاج لصواب الاعتقاد الممدوح به، ولما يبحث عمّا يقابله في أشعار العرب، ينتهي إلى أنه لا يوجد إلا في «الأقاويل الشرعية المدحية» فالمديح لا يلائمه الاحتجاج بصواب الاعتقاد، إنما بقول محاك،ذلك أن «صنعة الشعر ليست مبنية على الاحتجاج، والمناظرة،

وبخاصة صناعة المديح»(٢٢).

ويلاحظ ابن رشد نقصا في كتاب أرسطو، لكنه يعزو ذلك إلى الترجمة وليس إلى الأصل، والنقص كما هو معروف متصل بمعالجة أرسطو للملهاة، لكن ابن رشد لا يجد النقص معيبا، فالتحليل الخاص بالمأساة، وعند ابن رشد بالمديح، يكفي إذا فهم بضده «الذي نقص مما هو مشترك هو التكلّم في صناعة الهجاء، لكن يشبه أن يكون الوقوف على ذلك يقرب من الأشياء التي قيلت في باب المديح إذ كانت الأضداد يعرف بعضها من بعض»(٢٣) لن تصرف هذه الملاحظة القصد غير المباشر الذي تحمله في طياتها. إنها تؤكد أن ابن رشد يعتبر المديح هو الأصل، ومنه تشتق قواعد الشعر، وبالنظر إلى أن الجزء الخاص بالهجاء لم يترجم، كما تخيّل هو، فيكفي قلب الدوار، فكل المعايير تستبدل بنقائضها لتكون صالحة، المديح والهجاء محكومان بعلاقة ضدية، فقلب السنن الخاصة بالمديح، يؤدي إلى إظهار سنن الهجاء المخفية في كتاب أرسطو.

اعتبر كيليطو شرح ابن رشد لكتاب أرسطو شائنا فاضحا، فابن رشد الذي كان يطمح إلى الوفاء التام لأرسطو، قد خانه هذه المرة، فشوّه أفكاره، بلا تعمّد طبعا،ومن دون أن يفطن إلى ذلك لحظة. إنه بمجمل القول شرح يستعصي على القراءة، لا نفع يُتوخّى منه لمن يريد الاعتماد عليه لإثراء فهمه لفن الشعر، فلو ضاع كتاب أرسطو هذا، لما تسنّى تمثّل موضوعه وتصوّر محتواه من خلال ابن رشد. بل أكثر من ذلك لكي نفهم كلام هذا الأخير، لابد من الرجوع إلى أرسطو، بحيث نجد أنفسنا أمام مفارقة لاشكّ في أنها خطرت ببال العديد من القرّاء: ليس ابن رشد هو الذي يشرح أرسطو، بل إن الثاني هو الذي يشرح الأول(٢٤).

يبرهن تلخيص ابن رشد الخاطئ لأفكار أرسطو في مجال الشعر على قضية مهمة في الأدب، قضية السياقات الثقافية التي تغذي النصوص الأدبية بخصائصها، فالتراسل بين المرجعيات الثقافية والنصوص الأدبية قوي وفاعل في صوغ العناصر الأساسية للمادة الأدبية، وفي ضوء ذلك يكون استحضار السياقات الثقافية ضروريا لكل شرح أو تفسير أو نقد يتوخّى الدقة.في حالة ابن رشد،وسلالة الشرّاح والملخّصين والمترجمين لكتابس «فن الشعر» جرى تغييب للسياق الثقافي اليوناني الذي يشكّل مرجعية مباشرة لكتاب أرسطو، وبه استبدل سياق ثقافي عربي مختلف، أدى بداية من الترجمة الأولى، وانتهاء بتلخيص ابن رشد إلى مبادلة غير صحيحة، لايمكن أن يقبلها الأدب، ولا المجتمع الأدبي العارف، مبادلة في المفاهيم الأساسية، ومبادلة في النصوص التمثيلية لتوافق سياقا مختلفا عن ذلك الذي احتضن الكتاب في الأصل. وتبع ذلك سوء فهم في الوظائف، وفي المماثلة الخاطئة بين أغراض شعرية عربية، وأنواع شعرية يونانية.■

- ألقي هذا البحث في المؤتمر الدولي حول ابن رشد الذي عقد في القاهرة في مايو ٢٠٠٢.

المصادر والمراجع

١.هيغل، فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨١، ص١٧٢-١٧٣

٢.أرسطو، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس القنّائي، حققه مع ترجمة حديثة، شكري محمد عياد، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧،ص ١٧٩

٣.م.ن.ص ص ١٧٩

٤.م.ن.ص ص١٩٠

٥. عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلّم لغتي، بيروت، دار الطليعة،٢٠٠٢ ، ص١١٠

٦.أبوحيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة، لجنة الترجمة والتأليف والنشر، ص ج١ ص ١٠٧

٧.مصطفى بن عبدالله (حاجي خليفة)، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٢،ج١ص٥١٠ وص٦٨٣

٨.محمد بن إسحاق النديم، الفهرست ،تحقيق ناهدة عباس عثمان، الدوحة، دار قطري بن الفجاءة، ١٩٨٥ ص٥٣٤

٩.الإمتاع والمؤانسة، ج١ص١١١و١١٦

١٠. ياقوت الحموي، معجم البلدان، بيروت،دار الفكر،ج٢ص٥٢٨

١١.الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد،بيروت،دار الكتب العلمية، ج٨ص١٣٥و١٣٦

١٢.الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرناؤوط ومحمد نعيم عرقسوسي، بيروت، مؤسسة الرسالة، ج١٤ص٣٦٦و٣٣٩

١٣.كتاب أرسطوطاليس في الشعر، انظر دراسة محمد شكري عيّاد الملحقة بالكتاب، ص ١٨٨

١٤. م.ن.ص٤٩

١٥.م.ن.ص٤٥

١٦.م.ن.ص٤٨ ترجمة عياد الملحقة بالمصدر السابق

١٧.م.ن. ص٤٥-٤٦

١٨.أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي ،بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٣،ص٥٦

١٩.كاظم الموسوي البجنوري (مشرف) دائرة المعارف الإسلامية الكبرى،طهران ١٩٩٨،ج٣ ص١٣٨

٢٠.كتاب أرسطوطاليس في الشعر،ص١٦

٢١.ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر،تحقيق تشارلس بترورت، وأحمد عبد المجيد هريدي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧، ص٦٤

٢٢.م.ن.ص ٧٢

٢٣.م.ن.ص ١٣٢

٢٤.لن تتكلّم لغتي، ص ٤٨

التنميـة البشرية العربية

حديث في المعطى الثقافي

باقر النجار *

لم يلق تقريرعن الوطن العربي هدا القدر الكبير من الاهتمام: قدحاً أو مدحاً ،كما تلقى التقرير العربي للتنمية الإنسانية. ولسنا هنا في مقام استعراض ذلك أو استعراض التقرير ذاته. وإنما نحاول، من خلال الصفحات القليلة القادمة أن نقول شيئاً، عله يكون ذا قيمة، فيما يتعلق بالثقافة وعلاقتها ببناء القدرات البشرية وتوظيفها في التنمية الإنسانية، أو ان نثير التساؤل والبحث في هذا الجانب.

ورغم أني أرى أن عملية الفصل بين الاجتماعي والثقافي وربما السياسي والنفسي عملية قسرية، فإنها قد تبدو ضرورية لفهم عناصر التأثير والتأثر في كل جانب من الجوانب المجتمعية المختلفة. وتنطلق فكرة التقارير السنوية للتنمية البشرية، كما يبدو، من فكرة أن بناء التنمية يعتمد على إيجاد آليات وبرامج تمكن الناس من أن يصبحوا أكثر إنتاجاً وأوسع مشاركة في عملية التنمية. وإذا كانت التنمية في شقها الأول اقتصادية، فإن هذا الشق الاقتصادي ليس له أن يكتمل أو أن يتحقق وربما أن يستقيم، دون مرجعية نسقيه ثقافية تمكن الناس وتساعدهم على أن يصبحوا أكثر إنتاجية وذوي أدوار متصاعدة في عملية التنمية. بمعنى آخر أن الدور الذي يلعبه النسق الثقافي في عملية التنمية، كما تشير إلى ذلك تجربة شرق آسيا قد يفوق في ذلك وفي كثير من بقاع العالم، المواقع التي تحتلها الموارد الطبيعية. فالمخزون الثقافي الآسيوي، قد لعب الدور الأكبر في خلق المعجزة الآسيوية الجديدة، ولكن لم يكن هذا كيفما شاء وإنما كيفما وظفت هذه الأنساق والعناصر الثقافية المحلية

* أكاديمي من البحرين.

الآسيوية في خدمة عملية التنمية. فالقضية الكبرى التي تواجهنا في المنطقة العربية، هو انه لا يكفي القول أننا كأمة، نمتلك المخزون الثقافي والإقتصادي لعملية التنميه، بل الإشكالية التي نواجهها هي كيف السبيل أو ما هي السبل لتوظيف ذلك في عملية التنميه. فالحديث عن المعطى الثقافي العربى، كثير وجميل إلا أن توظيفاته العملية شحيحة إن لم تكن معدومة، ولا تتقارب مع الواقع. فجمال النص، أو كما يقول البعض مثاليته، لم يغير من سوداوية الواقع في شيء.

وقد أذهب للقول إن التقرير العربي للتنمية الإنسانية في طرحه للفجوات الرئيسية الثلاث: الفجوة المعرفية وفجوة تمكين المرأة وفجوة الحريات.. (١) يتحدث عن فجوات/ معضلات لم تأتِ من فراغ وانما هي تتحرك في فضاءات ثقافية اجتماعية بل إنها وليدة، كما يقول البعض، ذلك التكوين الثقافي الاجتماعي المحلي. ولا يعني ذلك تناسي الأثر العظيم للمعطى الاقتصادي في تشكيل هذا التكوين ودعم استمراريته....(٢) إلا أننا مع ذلك نعتقد أن للمعطى الثقافي استقلاليته الذاتية عن الواقع الاجتماعي، حيث يبقى للثقافة تأثيراتها العميقة في الواقع الاجتماعي المعيش. وهي لذلك تؤثر في الطريقة التي نفهم بها هذا الواقع ونؤوله. وهي في هذا، ذلك الكل الذي تنتظم فيه ومن خلاله مواقفنا وقيمنا وتوقعاتنا والرؤية التي من خلالها نرى أو نفسر هذا العالم وأحداثه. وتشكل الثقافة الطريقة/ الطرق التي نتعامل من خلالها مع العالم والآخر وكذلك مع الأنا. أو بالأحرى هي تمثل ذلك الفضاء الذي من خلاله تحدد الطريقة التي نتعامل فيها مع العالم والآخر وتوقعات الذات وصورتها.

1

تمثل المقولات الشائعه والمتداوله مثل «كما تكونون يولى عليكم» أو «الناس على دين ملوكهم» وغيرها الكثير، مقولات وتعبيرات تعكس الحالة التي عليها الثقافة السياسية السائدة في المنطقة العربية. سواء المتعلق منها بالدولة العربية ذاتها أو الحالة التي عليها القوى والأحزاب السياسية العربية أو القوى الأجتماعية الأخرى. ورغم أننا لسنا في موضع دعم أو نفي هده المقولات إننا قد وجدنا في ذلك تعبيرا صادقا لحال الثقافة السياسية السائدة في المجتمع العربي. من هنا فإننا نعتقد أن أولى محطات التغيير الثقافي يجب ان تكون في نموذج ونمط الثقافة السياسية العربية السائده، ليس فقط في أوساط السلطات والنظم السياسية العربية السائدة، وإنما كذلك، في أوساط معارضيها- أي معارضي النظم والسلطات العربية- من أحزاب وجماعات وقبائل وقوى منظمة وربما قوى اجتماعية أخرى مؤثرة في صاحب القرار أوصناعته. ويمكن أن تكون أولى خطوات التغيير، هي في إشاعة قدر واسع من ثقافة الديمقراطية والقبول بلغة الاختلاف في خطاب الدولة العربية وممارسات قياداتها السياسية والإدارية، والقبول بالآخر المختلف معها في نهجها السياسي وبرنامجها العملي. وأن يتولد لدى الدولة ثقافة التعلم من أخطائها وأخطاء الآخرين، كما هو التعلم من نقد الآخر لها. والبدء من حيث انتهى الاخرون لا من حيث بدأت هي. أما العنصر الآخر المهم في الثقافة السياسية الجديدة، فهو الإقرار والقبول والعمل بفكرة تدوير السلطة وأنها، أي هذه السلطة ليست دائمه لهدا النظام أو غيره، وهي، كما يقول القول الشائع «لو دامت لغيرك ما وصلت إليك»، الا أن هذه الحقيقة رغم إدراك الأنظمة العربية لها، إنها تعمل بعيداً عنها أو بغيرها.

بمعنى آخر، إن الدولة العربية، مطالبة بالإقرار بحقيقة أن مضامين سياستها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، أي إن جاز لنا تسميته تجاوزا «بمشروعها التنموي»، لا يحمل الحقيقة المطلقة أو الصواب الكامل، أوأنه في ذلك لا يمسه الخطأ من خلفه أو أمامه. الا أنه مع ذلك قد يمثل أفضل ما عند بعض رجالاتها، وأن ما لدى الآخر من رأي أو بعض الرأي قد يكون مفيداً لها في تصويب سياساتها أو

مسارها.. أو أنه قد يكون في ذلك أرجح من رأي أفضل رجالاتها. كما أن قوى المجتمع الأخرى من أحزاب وجماعات معارضة، مطالبة بالإقرار بأنها جزء من كل، وإنها قد تكون إحدى البدائل إلا أنها ليست بأفضلها.. وهي مطالبة كذلك، في أن تنمي في خطابها السياسي: الظاهر منها والمستتر، قدرا أكبر من القبول بالآخر السياسي والعقائدي المختلف معها جزئياً أو كليا. فالقوى السياسية العربية المعارضة، لا تستطيع أن تستمر في تعاملها مع قضايا مجتمعها والعصر، الذي نعيش فيه وبكل ما حمله ويحمله من تغيرات كبرى، بذات العقلية أو بالأحرى بذات الثقافة السياسية التقليدية السائدة. فالتحولات الكونية العظيمة التي تعصف بالعالم، تفرض نفسها علينا وتتطلب عقليات جديدة، بل إنها تتطلب بنىً ثقافية متحركة ومتجددة. فالقبول بالآخر مهما كان هذا الآخر، وضرورة التعاطي معه بمنطق المصلحة العامة والمصير المشترك، هي من لوازم القدرة على الاستمرار، كما هي من لوازم الحضور والقوة. فنقد السلطة والتشهير بها وتصيد أخطائها قد يكون عملا سهلا وأقل وعورة من النزول للواقع وابتداع حلول لمشكلاته. هذه الحلول التي يجب ألا تأتي من اللا واقع كما هي من الماضي القريب منه أو البعيد، وإنما هي يجب أن تأتي من الواقع المعيش ومعطياته ومن ابداعات الأمم الأخرى. من ناحية اخرى، فإن الدولة العربية، تتسم بضعف سلوك المبادرة لديها، أو الأحرى بانتفاء ثقافة المبادرة لديها. ليس ذلك فحسب على الصعيد السياسي، وإنما هو كذلك على الصعد الثقافية والاجتماعية والاقتصادية... وغيرها. فهي، أي مؤسسة الدولة، قد طاب لها استمرار الوضع الراهن، أو بألاحرى قد طاب لها العيش في المياه الراكدة عنها بالإبحار في البحور متلاطمة الأمواج أو الغوص في المجاهل. فهي قد تقدم على بعض المبادرات، ولكن بعد حين وبعد التعرض لضغوط خارجية. فحتى الجيل الجديد من الحكام العرب، اذا ما استثنينا في ذلك البحرين والمغرب، لم تاتِ منهم أية مبادرات سياسية او ثقافية أو أقتصادية الا في حدود ضيقة. و يكفي مطالعة سلوك الدولة في العراق التي كان بإمكانها المبادرة على جميع الصعد وتفادي الكارثة قبل اكثر من عقد من الزمان، وقد كان بإمكانها الاستجابة للدعوات الكثيرة للتنحي، إلا أنها اثرت البقاء على أوضاع الكارثة ألأولى غير واعية أن الكارثة القادمة ستكون اكثر تدميرا من سابقاتها. بل إن كارثة العراق الثالثة لم تأتِ على تدمير الدولة والحكم ورجالاته فحسب، وانما جاءت على تدمير ما بقي من المجتمع ومؤسساته. ودون شك فإن دلك قد لا يكون ممكنا الا بثقافة سياسية جديدة ورموز بشرية جدد لهم الجرأة على اختراق المجاهل والغوص فيها، وبالتالي اختراق المستقبل والاتيان بالجديد، كما أن ذلك ليس ممكنا إلا بالتنازل عما راكمت من قوة لصالح التساوي مع حصص القوة للأخرين.

خلاصة القول إن الدفاع عن الديمقراطية أو المطالبة بها، كما هو الدفاع عن حقوق الإنسان والمطالبة بتطبيق مبادئه وتحقيق شروطه، لن يكون له معنى دون توفر فضاءات واسعة لثقافة الديمقراطية وحضور لها، ليس في أوساط ورموز السلطة العربية فحسب، وإنما في هياكلها وبناءاتها المؤسساتيه كما هو في أوساط قوى المجتمع ونسيجها الداخلي(٣). بمعنى آخر، إن الدفاع عن الديمقراطية وحقوق الإنسان ليس ذا معنى، إذا ما افتقر للحضور المجتمعي المؤسسي. أي أن تكون هناك ثقافة مجتمعية ترى في تعزيز ثقافة الديمقراطية شرطاً أساسيا من شروط عملية التنمية وديمومتها. فالمسألة فيما يتعلق بالوطن العربي، ليست هي مرتبطة فحسب بغياب الديمقراطية، كآلية وكنصوص، وإنما في غياب الديمقراطية كممارسة وكثقافة. فالفراغ هنا ليس هو في اختفاء ثقافة الاعتراف بالآخر، وإنما في غياب الثقافة المجتمعية المعززة لذلك والداعمة لحضوره، ولاستمرارية الديمقراطية كممارسة وكأساس في الحكم و المجتمع.

2

رغم الكثرة الكثيرة لما كتب عن الدين في علاقته بالسياسة والمجتمع في الوطن العربي. إلا أن القلة منها قد عني بالدين في علاقته بالتنمية أو في بعده الثقافي. فجل النقاش العربي عن الدين قد تمحور إما في جانبه العبادي البحت، أو في علاقته بالدولة، من حيث ، إما أنه يوظف من قبل الدولة، كجزء من مشروعيتها السياسية أو انه يوظف من قبلها لتجاوز جزء من معضلها السياسي أو كله. أو أنه من الناحية الأخرى قد يوظف من قبل المؤسسة الدينية أو بعض رموزها لإحراز منافع اقتصادية أو سياسية، أو حضور سياسي أو لرغبة في التأثير على صانع القرار. وقد أفرزت هذه المتغيرات بالإضافة للمعطيات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي مرت بها المنطقة العربية خلال العقدين الماضيين اتجاهات وفرق وجماعات إسلاموية مغرقة في التعصب، والتطرف.. تأخذ الدين بيدها إلى مساحتها المغرقة في الضيق والتعصب وليس الى فسحة الدين ومساحته وأفقه الواسع المتسامح مع العصر والآخر.... الأمر الذي يدفعنا للتفكير الجدي في تجديد الثقافة الدينية للمجتمع وأخذها لمساحاتها الحقيقية الرحبة المتسامحة المتصالحة مع الذات والعالم وليس إلى ذلك الضيق والتشويه الذي أخذته إليه بعض الجماعات والفرق و الأفراد .

فالمحورية الكبيرة التي يحتلها الدين في المجتمع العربي الإسلامي، من حيث هو قوة ونظام مؤثر ومشكل لقيم الناس وبالتالي سلوكهم، بل رؤيتهم للذات والعالم، يدفعنا كأفراد وكمؤسسات للتفكير في الطريقة المثلى التي تجعل منه عنصرا وعاملا داعما لعملية التنمية. نعم نحن بحاجة إلى ثقافة دينية متجددة، تخرج المجتمع أو بعض أجزائه من حالته التي حاول البعض حبسه فيها أو بالأحرى حبس أفق الناس وعقولهم فيها... إلى تلك الرحابة اللا متناهية التي يطلقها الدين للعقل والتفكير والابداع. نحن حقيقة بحاجة لتجاوز الصورة التي قدمتها طالبان وجماعاتها في المنطقة العربية للإسلام على أنه دين خارج من التاريخ لا متسامح مع الآخر والعصر، إلى صورة الإسلام الحقة المتسامح مع الآخر المنفتح على العصر والقادر على التعاطي مع إبداعاته الفكرية والثقافية والتكنولوجية. إنها معضلة ثقافية، يحتاج تجاوزها لإعمال العقل والفكر قبل أي شيء آخر. نعم نحن في الحقيقة بحاجة لتجديد ثقافتنا الدينية وتجاوز ما علق بها من شوائب وممارسات خاطئة، لتكون رافداً مهما في تحقيق تنميتنا الإنسانية. فالقدرة والطريقة التي وظف فيها البعض من الجماعات الإسلامية الدين في التعبئة السياسية في الداخل و الخارج، يجب أن تلهمنا نحن المهتمين بعملية التنمية، القدرة والطريقة كذلك في توظيفات خلاقه للدين لاحياء ورفد عملية التنمية الإنسانية.

3

إذا كان التقرير العربي للتنمية البشرية، قد نبه إلى عامل نقص المعرفة وتلكؤ العملية التعليمية في تحقيق أهدافها، فقد فاته أن يتاح للمعرفة في أن تكون المركز، وأن تتحول إلى سلطة فكرية وهو ما يتطلب تغييراً أساسيا وجوهرياً في مواقف وقيم الأفراد والسلطات لضمان احترام العلم والمعرفة وتشجيع الإبداع بأشكاله ومسمياته المختلفة، انطلاقاً من حقيقة أن الإنسان والقيم الثقافية السائدة يمكن أن تمثل قوة انطلاق للعلم والمعرفة، كما أنها يمكن أن تمثل قوى وآليات تفرغ كل ذلك من محتواه و تعطل مسيرته.

فاحترام السلطة المعرفية قد يتطلب أولاً أن يعاد الاعتبار والاحترام لمؤسسات المعرفة، أو أن تؤسس ثقافة جديدة ليست قائمة على احترام مؤسسات إنتاج العلم والمعرفة فحسب، وإنما في تقديس استقلاليتها واعتبارها خطوطا حمراء لا يجب تجاوزها، لا من قبل السلطات السياسية العربية فقط، وإنما من قبل القوى السياسية والاجتماعية السائدة والمتسيدة على مواقف

العامة وطرائق تفكيرهم.. فالتشهير أو الإطاحة بأساتذة العلم والجامعات وحظر منتوجهم العلمي والثقافي، وتحديد ما يقرأه الطالب من مصادر معرفية، تبدأ أحيانا من قوى وجماعات ذات تأثير في مواقف الناس و عقولهم، قبل أن تبدأ من قبل السلطات السياسية ذاتها. ولنا في قصص منع الكتب الجامعية والروايات في بعض الدول العربية والتي طالت فيما طالت، الجامعة الأمريكية في القاهرة، التي كان نصيبها من ذلك، منع رواية «الخبز الحافي» للروائي المغربي محمد شكري، من مقرر الرواية العربية ومن التداول في الجامعة، مثال من أمثلة كثيرة تزخر بها المنطقة العربية، شملت كتب تراثية «كألف ليلة وليلة» كما قد شملت كتباً ودراسات معاصرة. ان من يقرأ أو يتابع ذلك قد يوحي له، أن مجتمعاتنا لا تتعايش ثقافيا ولربما حتى اجتماعيا مع العلم والمعرفه. وإنها تحاصره في قاعات الدراسة في المدارس والجامعات وعلى صفحات الكتب والجرائد وفي المنتديات.

من ناحية أخرى، فإن من أولى عوائق تطور وتحرير المؤسسة الجامعية العربية، أن مؤسسة الدولة اعتبرتها، منذ نشأتها الأولى في مطلع القرن الماضي إحدى المؤسسات الرسمية التابعة لها. بل إنها في حالات أخرى اعتبرتها إحدى أهم آليات أدلجتها الفكرية والسياسية. فالدولة هنا، هي التي تسمى شخص المؤسسة المعرفية، كما أنها هي التي تحدد في أحيان كثيرة من يدخل ومن يخرج منها، كما هو من يتولون أداء العملية التعليمية والبحثية فيها في ضوء معطى الانتماء الأيديولوجي وربما أحايين أخر وفق معطى الانتماء العشائري المتسق أو اللامتسق مع مؤسسة الدولة. من هنا فقد جاءت المؤسسات التعليمية والثقافية العربية عاجزة عن الريادة الفكرية، سكونية، تابعة غير قادرة على أن تؤسس لنفسها سلطة مرجعية علمية في العلم والثقافة في أوساط الناس والمجتمع على حد سواء. لذا فإن دورها التعليمي أو دور بعضها لم يتعد الدور المطور لثانوياتنا العامة، كما أن أداء بعضها البحثي أو أداء بعض العاملين فيها من «اساتذة وباحثين»... لم يتجاوز حالة ما يطلق عليه البعض «بالفهلوة البحثية»... ولربما لم يتجاوز البعض من العاملين فيها في معارفه حالة «الفهلوة العلمية».. فانتشار انصاف المتعلمين و«المتدكترين» قد افرغ المعرفة من مضامينها الحقيقية وحولها لسلعة استهلاكية فاقدة المضمون والجوهر، وهي لذلك لا تقدم ولا تؤخر من صاحبها ولا المجتمع الذي ينتمي إليه في شيء. فالمنطقة العربية برمتها، لم تؤسس فيها بعد أو بشكل متكامل، ثقافة احترام المعرفة، وهي لذلك لم تتحول المعرفة فيها إلى سلطة مرجعية لأصحاب القرار والسلطة في المجتمع. كما أن اصحاب المعرفة أو من يسمون بالتكنوقراط، من ناحية اخرى، قد تزدان بهم الحكومات العربية،الا أنهم وهم في مقاعدهم الجديده، باتوا فاقدي الحيلة والقدرة على حل المعضلات أو ابتداع الحل أو الحلول لها. وهم كما يقول أحدهم «إنه لم يشعر بعودة ذكائه وحكمته إلا بعد أن ترك (او اترك) مقاعد الوزارة». فحديث المثقف والتكنوقرطي في السلطة يختلف عن حديثه وهو خارجها. فكأنما السلطة وسطوة الحكم والنفود تدهب عنه أو عن بعض أصحابها الحكمة والذكاء وتسكنه البلادة والصلافة والقسوة والعنجهية والغرور، يدافع عن الخطأ و يبرر ويسوغ اليه رغم معرفته اليقينية بكارثية نتائجه. إنها حقا معضلة بنائية: معرفية-ثقافية بدت مستعصية على الحل......

وبتعبير أدق فإن الأداء المعرفي والبحثي في مجتمعاتنا ليس له أن يتطور إلا بانعتاق الفكر والثقافة من سلطة وهيمنة الدولة كما هو في انعتاقه من سطوة وهيمنة بعض قوى وجماعات المجتمع. كما أن إشاعة ثقافة البحث عن المعرفة لا تتم في البدء إلا من خلال أن يؤسس لها في البيت والشارع والمدرسة مكانا. وأن يكون للمعرفة مرجعية في فلسفة الحكم والتنمية ومناحي الحياة المختلفة.

من هنا فليس من المستغرب ألا تجد عربياً بارزاً في مجالات المعرفة غير العلمية البحتة، فهم يمثلون القلة

القليلة في مجالات العلوم البحتة والطب، إلا انهم يختفون في المجالات الإبداعية الثقافية الأخرى كالرواية والقصة والشعر، بل إنهم غير حاضرين البته في مجال فن الموسيقى الكلاسيكية وفن الأوبرا والمسرح وغيرها... فيمكن أن تسمع عن هندي أو ياباني أو كوري جنوبي أو إسرائيلي.. الخ، إلا انك لا يمكن أن تسمع عن عربي قد برز في هذا المجال.... حيث تحجب ذلك ،متغيرات عدة منها على سبيل المثال لا الحصر شيوع ثقافة التحريم والمنع واللا جدوى... وغيرها.

وأخيرا فإننا بحاجة إلى نوع جديد من التعليم يشيع لقيم وثقافة التسامح واحترام الثقافات المختلفة والقبول بالآخر المختلف عرقياً ودينياً والصدق والمحاسبية كشروط أساسية لبروز «شخصيات صحية» على المستوى النفسي والاجتماعي وربما السياسي وذات أدوار متنامية في عملية التنمية. نعم إن ثقافة الديمقراطية القائمه على احترام الآخر والشفافية والمحاسبية، تتأسس معنا في المدرسة والشارع والمنزل، قبل أن تتأسس في مقتبل العمر في مؤسسات العمل والعمل الأهلي. بل إن تطبيقاتنا لها تأتي في مؤسسات العمل وفي مجالات العمل الأهلي. إن التكوين الأول يشكل المفصل الأساسي في سلوكنا التالي، ودون ذلك سنبقى كما نحن نلطم الوجوه ونشق الجيوب وننذب حظنا في التنمية وفرصها الضائعة التي صارت كما هي الآن بفعل ما نحن عليه اكثر مما هي بفعل فعل الآخرين... فهل لنا أن نبدأ في تغيير الذات قبل رجم الآخرين.■

المصادر

١- برنامج الأمم المتحدة الإنمائي- تقرير التنمية الإنسانية العربية- نيويورك- الأمم المتحدة- ٢٠٠٢.

٢- مجلة المستقبل العربي- عدد ٢٨٧- يناير- ٢٠٠٣.

انظر كذلك مجلة شئون الأوسط- شتاء -٢٠٠٣.

٣- محمد عابد الجابري وآخرون- التنمية البشرية في الوطن العربي- بيروت مركز دراسات الوحدة العربية- ١٩٩٥.

كاريزما النص الأدبي

دراسة في الأسباب الرئيسية للتميز والإبداع في بعض النصوص الأدبية المشهورة

أحمد الزعبي *

كاريزما النص الأدبي[1]

يعني مصطلح «كاريزما النص الأدبي» أكثر الجوانب أو السمات تأثيرًا وعمقًا وقوة وتجليًا في النص الأدبي، سواء كانت سمات فنية أو موضوعية.

فالنصوص الأدبية العظيمة الخالدة تتسم بكاريزما متفردة متفوقة مؤثرة إما في موضوعها ومضمونها أو في لغتها وأسلوبها - أو بكليهما معًا - وهذه «الكاريزما» هي التي منحت تلك النصوص خلودها وشهرتها وتميزها بالدرجة الأولى.

ولتقريب هذا المصطلح إلى الأذهان يمكن مقارنته بكاريزما الشخصيات الإنسانية المشهورة التي اتسمت بالقوة والتفوق والتأثير في مجالها أو فعلها. ففي المجال السياسي أو الوطني أو القيادي نذكر مثلاً غاندي وديجول وجيفارا وجمال عبدالناصر، وفي المجال الثقافي والأدبي نذكر شكسبير وجيمس جويس واليوت وطه حسين ونجيب محفوظ، وفي المجال الفني نذكر بتهوفن في الموسيقا وبيكاسو في الرسم وأم كلثوم في الغناء، وفي المجال الرياضي نذكر محمد علي كلاي وبيليه.. وهكذا، فكل واحد من هؤلاء امتاز بقدرة خاصة وشخصية مؤثرة شكلت هذه الكاريزما المتفردة لديه وارتقت به إلى مكانة سامية في قلوب الملايين من الناس وفي أذهانهم وذاكرتهم على مر السنين.

وانطلاقًا من التصور السابق، فأننا نستطيع أن نستقرئ ونحدد كاريزما النص الأدبي في كثير من الأعمال الخالدة الشهيرة المعروفة - قديمًا وحديثًا -

* أكاديمي وناقد من الأردن.

التي كانت السبب الرئيس في خلود هذه الأعمال وتفوقها وشهرتها.

فمن حيث اللغة والأسلوب والتقنيات يمكننا القول أن كريزما «أوديب الملك» لسوفوكليس تكمن في أسلوبها وسردها وحبكتها المدهشة المتماسكة قبل أن تكون في مآسيها وفواجعها المؤثرة المحزنة. وكذلك فأن كاريزما روايتي «يوليس» و«يقظة فنيغان» لجيمس جويس تكمن في لغتها وأسلوبها وإنزياحاتها المعقدة المدهشة قبل أن تكون في موضوعاتها وأفكارهما التي عززت ورفدت كاريزما اللغة والأسلوب في كلا الروايتين.[٢]

ونستطيع أن نذكر كثيرًا من النصوص الأدبية العظيمة الشهيرة التي تشكلت «الكاريزما» الخاصة بها من لغتها وأسلوبها وتقنياتها الجديدة المبتكرة كما هو الحال في «الأرض الخراب» لإليوت، «ويوليوس قيصر» لشكسبير، «وألف ليلة وليلة» وكذلك «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ و«خطبة الحجاج» الشهيرة[٣] وغير ذلك من آداب الأمم المختلفة. إذ تشكلت كاريزما هذه النماذج الخالدة من لغتها وأسلوبها وسردياتها أولاً، ثم تأكدت هذه الكاريزما وقويت بموضوعاتها وأفكارها وفلسفاتها العميقة ثانيًا. وهذه الرؤية ليست نهائية أو قطعية في أيهما يشكل كاريزما النص الأدبي بالدرجة الأولى، أعني اللغة أم الموضوع فذلك أمر راجع للباحث أو القارئ ولرؤيته واجتهاده، إذ من الطبيعي أن يرى آخرون أن كاريزما هذا النص أو ذاك تكمن في مضمونها – مثلاً – بدلا من لغتها أو عكس ذلك، فهذه مسألة جدلية قابلة للاجتهاد والبحث واتخاذ وجهة النظر التي يقتنع به الدارس ويحاول إقناعنا بها.

أما من حيث كاريزما الموضوع أو المحتوى أو الموقف أو الأفكار فأن كثيرًا من النصوص الخالدة الشهيرة – قديمًا وحديثًا – قد احتلت مكانة سامية راقية في أذهان الناس بسبب موضوعها أو مضمونها بالدرجة الأولى. فكاريزما «الملك لير» لشكسبير تكمن في موضوعها وفكرتها وفلسفتها التي شكلت مكانتها وخلودها على مر الأزمان. ومثل ذلك يقال في «فاوست» لغوته و«الشيخ والبحر» لهمنغوي و«الغريب» لكامي و«أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ وهكذا[٤] فالموقف الفكري أو الرؤية الفلسفية العميقة والأفكار المطروحة هي التي كونت كاريزما هذه النصوص العظيمة بالدرجة الأولى معززة ومدعومة بلغة وأسلوب وتقنيات فنية متميزة أيضًا. وهذه مسألة أيضًا جدلية، فقد يرى دارس آخر أن كاريزما هذا النص أو ذلك تكمن في لغته وتقنيته بالدرجة الأولى، لا في فكرته وموضوعه أحسب رؤيته واجتهاده ووجهة نظره، وهو أمر طبيعي مشروع قابل للاتفاق والاختلاف.

وتكمن أهمية فكرة أو مفهوم «كاريزما النص الأدبي» في أنها تكشف عن أهم عناصره أو جوانبه الفنية والفكرية، وتلقي الضوء على لحظات التجلي والتفوق والتأثير التي تجود بها عبقرية الأديب في لحظات الإبداع – أو الحالات التي يتفوق بها الأديب على نفسه – هذه اللحظات أو التجليات التي شكلت كاريزما النص الأدبي هي التي دفعت به إلى مراتب الخلود والشهرة والتفرد. وهذا واضح بالمقارنة بين النصوص الخالدة وبين عشرات النصوص الأخرى التي لم تنل حظًا من الشهرة أو الخلود سواء كانت سابقة أو معاصرة أو لاحقه لهذه النصوص التي انفردت بكاريزما خاصة قوية مؤثرة.

كما تظهر أهمية أو مفهوم أو فكرة «كاريزما النص الأدبي» أيضًا، فيما يمكن أن يلفت أنظار الكتاب المعاصرين أو اللاحقين للوقوف على أسباب تميز تلك النصوص وخلودها والاستفادة من «الكاريزما» التي تنطوي عليها وتتوهج في لغتها وفلسفتها وأسلوبها ومحتواها، عسى أن نحظى بأعمال خالدة عظيمة ذات «كاريزمات» قوية مؤثرة تضمن للنصوص الجديدة مكانة سامية خالدة.

نماذج تطبيقية

أ كاريزما اللغة/ الأسلوب/ والتقنيات..

١- يوليوس قيصر لـ: شكسبير[٥]

لا تذكر مسرحة شكسبير «يوليوس قيصر» إلا

وتذكر معها العبارة الخالدة «حتى أنت يا بروتس»، ومثلما لا نذكر مسرحية «هملت» إلا ونذكر معها عبارة «أن تكون أو لا تكون ذلك هو السؤال». وهذا مدخل إلى كاريزما المسرحية المشكَّلة من عناصر إبداعية كثيرة تتقدمها كاريزما اللغة المؤثرة المكثفة المدهشة.

وتظهر كاريزما اللغة في «يوليوس قيصر» كقوة فاعلة مؤثرة في حركة الأحداث وانقلاب المفاهيم وتغيير المواقف من أو المسرحية إلى آخرها. ففي مشهد التآمر على القيصر وقتله تقوم اللغة بتجسيد الحدث المأساوي بشكل صادم مؤثر، فالقيصر الذي يُطعن عدة مرات بحقد وغدر لم يسقط إلا عندما فوجئ بصديق العمر «بروتس» يطعنه مع الطاعنين، عندها خرَّ صريعًا وهو يردد «حتى أنت يا بروتس» إشارة إلى أن الدهشة من الغدر والخيانة هي التي قتلته وليست الطعنات الكثيرة.

اللغة هنا أحدثت الصدمة والتأثير والانفعال بالمشهد المأساوي الذي حدث. وتُستثمر طاقات اللغة في أبلغ صورها في خطبة «انتوني» دفاعًا عن القيصر، تلك الخطبة المؤثرة البليغة التي قلبت المشاعر العدائية التي تألبت ضد القيصر، إلى مشاعر حميمة وفيه له، حيث تتوجه الجماهير الغاضبة الثائرة بعد خطبة أنتوني إلى الانتقام من قتلة القيصر وحرقهم أحياء وعلى رأسهم الصديق الخائن «بروتس».

إنَّ لغة أنتوني في خطبته الشهيرة في المسرحية والأسلوب الذي اتبعه في مخاطبة الجماهير التي تهتف بحياة بروتس الخائن الذي خلصهم من القيصر الظالم الفاسد - كما أقنعهم بروتس - قد شكلا المحاور الرئيسية للمسرحية وأسهما في قلب المواقف والمشاعر والرؤى في لحظات متقاربة. فحين بدأ انتوني خطبته بلغة هادئة وراح يكيل الثناء لبروتس وزملائه فإنه أيضًا بلغة هادئة «مراوغة» مؤثرة حيث راح يثني على القيصر المغدور دون تجريح للآخرين.. ثم تابع بحذر ودقة خطبته ذاكرًا مآثر القيصر وتضحياته الجليلة من أجل شعبه، واضعًا في اعتباره الحالة النفسية للناس الهادرة، موازنًا ما بين تأليب الناس على بروتس وصحبه وبين تمكنه من إتمام خطبته حتى يوصل رسالته كاملة.

وبالفعل يبدأ انتوني بالسيطرة على مشاعر الناس وبتوجيهها الوجهة التي يريدها وهي الانتقام من قتلة القيصر، حيث نرى الجماهير وقد استشاطت غضبًا ونقمة - وانتوني يلهب عواطفها بكلماته المؤثرة - تتحول إلى بروتس وشركائه في الجريمة وتهدر صارخة بمعاقبتهم وقتلهم وحرقهم انتقامًا للقيصر الوفي المحب لشعبه ووطنه.

إن كاريزما مسرحية «يوليوس قيصر» كما نستنتج من النص تكمن في كاريزما اللغة المؤثرة المقنعة المبدعة التي دفعت بها - بالدرجة الأولى - إلى مصاف الأعمال الخالدة أو إلى المكانة العظيمة التي تحتلها هذه المسرحية في التراث الأدبي.

٢- يولسيس لـ:جيمس جويس[٦]

رواية «يولسيس» نموذج لكاريزما اللغة وتميزها في النص الأدبي. فقد وسع جويس دلالات اللغة وإيحاءاتها واستثمر طاقاتها الكامنة في تجديد اللغة الأدبية وقدرتها على تجسيد الوجدان الإنساني في أزماته وتأرجحاته وعجزه في مواجهة المصير الإنساني والزمان السرمدي والوجود المعقد والكون المحير.. وما شابه ذلك.

ولقد عمد جويس إلى تكثيف اللغة الأدبية وتوظيف انزياحاتها ودلالاتها ومجازاتها كما يفعل أحد من قبل، وهو بذلك قد شكل لغة أدبية مبتكرة كانت سببًا جوهريًا في تميز الرواية وشهرتها وفتحا طريقًا جديدًا للكتابة الروائية الحداثية فيما بعدها. أن لغة «يولسيس» الجديدة ونسيجها المبتكر وطاقاتها المكتشفة هي التي شكلت كاريزما الرواية أو خصوصيتها أو سمتها الرئيسية التي ارتقت بها ومنحتها هذه المكانة المتميزة المتفردة في الفن الروائي إلى الدرجة التي جعلتها - برأي غالبية النقاد - أشهر رواية في القرن العشرين.

واتضحت كاريزما اللغة في «يولسيس» في تقنياتها المتنوعة التي استثمرت تقنيات تيار الوعي والمونولوج

والاسترجاع وكسر السرد وتكنيك الحلم الذي وصل اوجه في الصفحات المئة الأخيرة من الرواية حين كانت مسز بلوم Mrs Bloom سارحة في أفكارها.. فوق سريرها تستعيد سنوات طويلة من علاقتها مع مستر بلوم Mr Bloom، زوجها حيث جاءت هذه الصفحات الطويلة دون ترقيم أو تسلسل ظاهري وكأنها انطباعات وذكريات فوضوية يبرز فوضاها وكسر إيقاعاتها وسردياتها تقنية الحلم التي وظفها جويس لتجسيد وجدان البطلة - وكذلك البطل - وعلاقتهما بالواقع والإنسان والكون.

إن كاريزما اللغة في «يولسيس» قد أعطتها خصوصية التميز، ولكن السمات الأخرى والعناصر الأخرى في الرواية من حيث المضمون والأفكار ومن حيث البنية والأسلوب والتقنيات الأخرى قد عززت ودعمت تلك الخصوصية أو السمة المتميزة التي شكلت في النهاية كاريزما الرواية ومكانتها المتفردة.

٣- الأرض الخراب لـ: إليوت[٧]

وتكمن شهرة قصيدة «الأرض الخراب» وتميزها أيضًا في لغتها الشعرية الجديدة واستثمارها الطاقات الكامنة في اللغة من حيث دلالاتها وانزياحاتها وإيقاعاتها المتنوعة الغنية.. وكل هذه السمات المنسوجة باللغة الشعرية هي التي شكلت كاريزما القصيدة وجعلتها فتحًا جديدًا في تاريخ الشعر الحديث ومنحتها هذه المكانة كأشهر قصيدة في القرن العشرين أو من أشهرها.

ولقد استحدث اليوت في قصيدة «الأرض الخراب»، وربما طبقهُ بشكل واع أو غير واع، مصطلح المعادل الموضوعي الذي أصبح من أهم المصطلحات النقدية في هذا العصر، فقد وجد «اليوت» أنَّ التعبير عن وجدان الشاعر وعواطفه ومواقفه لا بد أن يكون عبر سلسة من الأحداث والمشاهد الواقعية المحسوسة التي يستعان بها في النص الأدبي لتكون معادلاً موضوعيًا لوجدان الكاتب ورؤيته وموقفه.

وليس تميز «الأرض الخراب» وشهرتها وأهميتها كامنًا في موضوعها (إذ أن عشرات القصائد قبلها وبعدها قد تناولت فواجع الحرب الأولى وآثارها المدمرة على البشرية) وإنما في لغتها الشعرية الجديدة وصورها وتراكيبها وإيقاعاتها المتطورة التي أسهمت في تجديد حركة نقل الشعر الحديث وتطويره من التقليدية إلى الحداثة، حيث تأثر الشعر بعد «الأرض الخراب» بكل هذا التجديد الذي انطوت عليه في الغرب والشرق. وهذا ما نعنيه في أن كاريزما قصيدة «الأرض الخراب» مشكلة بالدرجة الأولى من لغتها وشعريتها وتقنياتها الفنية.

٤- ألف ليلة وليلة[٨]

وتكمن أيضًا كاريزما «ألف ليلة وليلة» في لغتها السردية أو الحكائية أو القصصية التي جسدت عوالمها السحرية والخيالية والأسطورية وجعلتها عملاً متميزًا خالدًا من أهم الأعمال الأدبية في التراث الإنساني.

فالحكاية في «ألف ليلة وليلة» هي جوهر الليالي، وهي التي غيرت الرؤية السالبة للحياة والإنسان عند شهريار، وهي التي كرست الوعي بالكلمة والحكاية وأثرهما الفعال في الذهن البشري مدخلاً ومنفذًا وحلاً لأزمة شهرزاد.

إنَّ لغة الحكاية في «ألف ليلة وليلة» وأسلوب سردها، ومحطات التوقف فيها التي تُختار بعناية ودقة في منتصف الحدث أو قبيل الخاتمة قد أسهمت جميعًا في جريانها واستمرارها كحكاية سردية مطولة متماسكة امتدت إلى مئات الليالي ودخلت عوالم لا حصر لها وأزمنة لا حدود لها. ويتضح من هذا أن لغة الحكاية السردية قد شكلت كاريزما «ألف ليلة وليلة» ونسجت أهم جوانبها وأكثرها إثارة وتأثيرًا وتفردًا.

!! كاريزما الفكرة/ الموقف/ المضمون......

كثيرة هي النصوص الإبداعية التي اشتهرت وخلدت بسبب الأفكار والقضايا التي تطرحها أو تعالجها بالدرجة الأولى، إلى جانب عناصر إبداعية أخرى تساندها وتعزز مكانتها كاللغة والأسلوب والبناء وتقنيات فنية تجديدية أخرى. ونختار من هذه الأعمال التي ذاع صيتها وكانت قممًا إبداعية في عصرها:

١- فاوست: غوته[٩]

فالفكرة أو القضية التي طرحها غوته عن الرجل الذي باع نفسه للشيطان كل شيء ليخسر كل شيء بشكل مأساوي هي التي سيطرت على الرواية وتسببت في شهرتها بالدرجة الأولى، وعززت هذه الفكرة بأساليب السرد والأسطرة والترميزات التي كانت بدرجة متميزة أيضًا في نص فاوست. لكن كاريزما الفكرة أو المضمون هي التي شكلت تفردها وانتشارها في كل الأنحاء. فلقد انطلقت أغلب الدراسات النقدية التي تناولت فاوست من منطلق الفلسفة التي يطرحها المؤلف والأفكار التي تدور في ذهن البشر من قديم الزمان من مثل المجد والثراء والمعرفة والحب التي يحلم بها الإنسان وينشد الكمال من خلالها إلى جانب مسألة الموت والزمان والشيخوخة وأشياء أخرى يحاول أن يتفاداها الإنسان على مر الأزمان.

وتركزت دراسات فاوست على مضمونها ونهايتها المفجعة ومسألة صفقة دكتور فاوست مع الشيطان، على أساس أن هذه الفكرة هي الكاريزما أو السبب الأظهر والأكثر عمقًا وتوهجًا وجاذبية في هذا النص الأدبي المتميز.

٢- بانتظار غودو: صمويل بيكيت[١٠]

وتتبع كاريزما مسرحية «بانتظار غودو» أيضًا من فكرتها المحورية... التي تجسد الرؤية العبثية للوجود الإنساني التي طرحها كتاب اللامعقول والعبث على رأسهم صمويل بيكيت وآخرون من مثل يونسكو و أونيل وبنتر وغيرهم.

إنَّ فكرة الانتظار العبثي اللامجدي هي التي لفتت أنظار الناس إلى مسرحية «بانتظار غودو» وأكسبتها شهرة ونجاحًا لم تحظ بهما أية مسرحية في القرن العشرين وربما لهذه الفكرة أيضًا نال بيكيت جائزة نوبل حيث أشارت لجنة الجائزة في حيثياتها إلى أن بيكيت في هذه المسرحية وضعنا دون حواجز وجهًا لوجه أمام العبث واللامعنى والخواء الذي داهم الإنسان المعاصر في هذا القرن.

ولعل الانتظار الذي لا ينتهي الذي وقع في فخه أو مأزقه أبطال المسرحية هو المعادل الموضوعي للتيه والخواء وفقدان اليقين الذي يعاني منه الإنسان المعاصر، وهو كذلك الجانب الذي شكل كاريزما المسرحية وشهرتها وتفردها.

٢- الغريب لـ: البير كامي[١١]

وتتبع كاريزما رواية «الغريب» أيضًا من فكرتها أو موقفها من الاغتراب الذي يعانيه الإنسان المعاصر بعد موجة الحروب الكونية وتراجع القيم الروحية وتشتت الأهداف واليقين والمعنى في الوجود الإنساني. فلغة الرواية، كما هو واضح، بسيطة سردية مباشرة لا تشكل تميزًا أو تفردًا أو كاريزما من نوع ما، لكن الفكر الوجودي وطرح أزمة الغربة النفسية والتمرد على المألوف وفشل البطل من الانفلات من فوضى الوجود الإنساني.. هي أمور في مجموعها قد شكلت القيمة المتميزة لهذه الرواية ومنحتها ما تحظى به من شهرة ومكانة في الأدب الحديث.

فبطل الرواية «ميرسو» الذي يُبلغ بموت أمه في بداية الرواية يذهب إلى شاطئ البحر للاستجمام قبل السفر للمشاركة في جنازة والدته. ومع أنه يقضي يومًا وليلة مع عشيقته وكأن موتًا لم يحدث، إلا أنه ينجر إلى ارتكاب جريمة قتل لا ناقة له فيها ولا جمل. إذ اصطدم بأحد رواد الشاطئ واختلف معه حول امرأة فهدده الآخر بسكين عكست أشعة الشمس على عينيه وظن أنه سيقتله فأخرج مسدسه وأطلق النار وقتل غريمه. وهي مصادفة يريدها المؤلف ليجسد عبثية الأشياء وفوضى الوجود من ناحية، وليطرح غربة الإنسان المعاصر القسرية من ناحية أخرى.

وفي الرواية يحاكم «ميرسو» ويدان لتصرفه «الغريب» بعد موت أمه - بالدرجة الأولى - ثم لارتكابه جريمة قتل لا مبرر لها - بالدرجة الثانية - ثم يحكم عليه أخيرًا بالإعدام دون أن يقصد أي فعل أو شيء مما حدث له وكأنه غريب متفرج على الأحداث التي عصفت به دون إرادته وأوصلته إلى حبل المشنقة وسط ذهوله ودهشته من غرابة هذه الحياة وفوضى هذا الوجود.

إن مضمون رواية «الغريب» والفلسفة التي تنطوي عليها والأفكار التي يطرحها كامي هي التي شكلت كاريزما القصة وأعطتها مكانة متفردة متميزة في هذا العصر.

٤- أولاد حارتنا لـ: نجيب محفوظ[١٣]

وتكمن أيضًا كاريزما رواية «أولاد حارتنا» في فكرتها ورؤيتها لمسيرة البشرية منذ نشأتها وتطوراتها وصراعاتها المختلفة، وهذه الأفكار - الرؤية بالطبع، قدمت لسرد مجازي متميز وأسلوب رمزي عميق، شكل مع المحور الرئيسي للرواية «الرؤية والفكرة» كاريزما «أولاد حارتنا» التي أخذت، من شهرة واختلاف في عالم نجيب محفوظ الروائي، وقد أشادت بها لجنة جائزة نوبل في حيثيات منح الجائزة كواحدة من أهم الروايات المعاصرة.

وتتضح كاريزما «أولاد حارتنا» في رؤية المؤلف للصراع الإنساني في عصوره المختلفة، من العصر الأسطوري إلى العصر الرعوي إلى العصر الزراعي إلى العصر الصناعي إلى عصرنا اليوم، هذا الصراع الذي أخذ أشكالاً مختلفة على مر التاريخ البشري، فكان هناك صراع الواقع والخيال والحقيقة والأسطورة والمعرفة والجهل ثم أخيرًا صراع العلم والدين الذي يرى المؤلف أن الواقع رجح كفة العلم في القرنين الماضيين على الدين، وهذا لا يعني موقفًا سلبيًا من الدين يتخذه المؤلف، وإنما هو رصد لواقع تراجع الأديان مع التقدم العلمي في العصر الحديث. وهذه هي نقطة سوء الفهم لدى كثيرين تجاه رواية «أولاد حارتنا» التي أصبحت من الروايات الإشكالية والخلافية وصلت حد تكفير المؤلف بسببها، وهو موقف خاطئ يُحمل المؤلف ذنب الشخصيات أو مواقفهم المختلفة وهذا ليس من النقد الموضوعي في شيء. فنجيب محفوظ يجسد الصراع الذي لا تخفى نتائجه على أحد، فنحن جميعًا نرى هذا العصر المادي التكنولوجي والفضائي قد سحق كثيرًا من القيم الإنسانية النبيلة وحاصر أحلام الإنسان ورومانسيته التي تزوده بها الأديان السماوية، وهذا هو واقع العصر الذي يصوره نجيب محفوظ بصدق وواقعية، ونحن جميعًا نتمنى أن تعود للإنسانية اليوم القيم النبيلة المفقودة، قيم العدالة والمساواة والصدق وكذلك القيم الروحية التي تعيد للإنسان المعاصر التائه الضال وجهه المشرق وصفاءه وسماحته.

المهم أن كاريزما «أولاد حارتنا» تشكّلت من هذه الرؤية الشمولية لتاريخ البشرية الذي سار قدمًا نحو الاكتشافات العلمية المذهلة التي لا يعلم المرء إلى أين تصل به، إذ على الرغم مما قدمته هذه الاكتشافات من خدمات جلّى للإنسان في مجالات كثيرة طبيًا وتكنولوجيًا واتصالات وغير ذلك، إلا أنها قد تخرج ذات يوم من سيطرة الإنسان عليها وتفضي إلى تدميره كما هو الحال في واقع أسلحة الدمار والفتك بالإنسان أو كما هو منتظر من حالات الاستنساخ والتلاعب بالطبيعة البشرية وسنن الخلق الإنساني.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن قيمًا فنية كثيرة، وعناصر إبداعية متنوعة تتضمنها رواية «أولاد حارتنا» من مثل أسلوب السرد المتماسك المتميز والمرجعيات الترميزية والتناصية والتقنيات الفنية الإنزياحية والمجازية والاسترجاعية... كلها قد أسهمت في دعم كاريزما الرواية النابعة بالدرجة الأولى من فكرتها ورؤيتها وموقفها من الموضوع المطروح.■

قائمة مقترحة لنصوص أدبية مشهورة لدراسة كاريزما النص الأدبي فيها..

أ: كاريزما اللغة / الأسلوب / السرد / التقنية.....

١- يقظة فنيغان: جيمس جويس Finnegans Wake: J. Joyce

٢- إي. إي. كمنجز (مجموعات الشعرية) e.e.Cumings (his poems)

٣- مائة عام من العزلة : ماركيز

٤- الكوميديا المقدسة: دانتي The Divine Comedy: Danti

٥- ثرثرة فوق النيل: نجيب محفوظ

٦- نزار قباني (مجموعات الشعرية)

٧- رسالة الغفران: أبو العلاء المعري

٨- خطبة الحجاج (يا أهل العراق...)

٩- أنشودة المطر: بدر شاكر السياب

١٠- يا طالع الشجرة: توفيق الحكيم

!! كاريزما الفكرة/ الموقف/ الموضوع/ المضمون.......

١- الملك لير: شكسبير King Lear: W. Shakespeare

٢- دكتور فاوست: غوته Dr. Foustus: Goethe

٣- بيت الدمية: ابسن A Dolls House: Ibsin

٤- الشيخ والبحرس همنغوي The Old man and the Sea: Hemingway

٥- الغثيان: سارتر Nausea. Jean - Paul Sartre

٦- أولاد حارتنا: نجيب محفوظ

٧- عابرون في كلام عابر: محمود درويش

٨- قنديل أم هاشم: يحيى حقي

١٠- حي بن يقظان: أبن طفيل

!!! كاريزما اللغة والمضمون معًا

- حيث تكون كاريزما النص نابعة من قوة اللغة والفكرة معًا بحيث يصعب تقديم واحدة على الأخرى.

١- أوديب الملك: سوفوكليس Oedipus the King: Sophocles

٢- هملت: شكسبير Hamlet . W. Shakespeare

٣- الحرب والسلام: تولستوي War and Peace: Tolstoy

٤- اللص والكلابس نجيب محفوظ

٥- موسم الهجرة إلى الشمال: الطيب صالح

٦- تحولات الصقر: أدونيس

المصادر والمراجع

١- ألف ليلة وليلة

٢- اليوت: ت.س. الأرض الخراب.

T.S. Eliot: The Waste Land and other poems, London, F. and F 1959.

٣ بيكيت، صمويل: بانتظار غودو

S. Beckett: Waiting For Godot, London, F. and F. 1955.

٤ جويس، جيمس: يوليس

J. Joyce: Ulysses, N.Y. Vintage, 1960

٥ شكسبير، ويليام: يوليوس قيصر

W. Shakespeare, Juluis Caesar

٦ غوته، دكتور فاوست

Goethe: Dr. Faust

٧ كامي، البرت: الغريب

Camus: The Stranger, N.Y. Vintage, 1962.

٨ نجيب محفوظ: «أولاد حارتنا» دار الأدب، بيروت ١٩٩٠.

الهوامش

١ يطمح هذا البحث إلى طرح مصطلح جديد أومنهج جديد في النظر إلى النص الأدبي من حيث تحديد السبب الرئيسي في نجاحه وتميزه (وهو كاريزما النص) جنبًا إلى جنب مع الأسباب الأخرى، الفنية والموضوعية، التي تزيد هذه الكاريزما توهجًا وتجليًا وإبداعًا.

٢ نشر جويس رواية (يوليس) في عام ١٩٢٢، ومنعت في أمريكا لمدة عشرين عامًا. وفي استفتاء النقاد في نهاية القرن (١٩٩٩) لأهم رواية في

القرن العشرين جاءت (يوليس) في المرتبة الأولى. أما (يقظة فنيغان) فقد كتبها جويس في ١٧ سنة ونشرها عام ١٩٣٩، وهي أعقد الروايات على الإطلاق. وكان جويس يطلب من القارئ أن يقضي ١٧ سنة في قراءتها حتى يفهمها، وهي المدة نفسها التي قضاها في كتابتها.

٣ أنظر القائمة المقترحة للدراسة في نهاية هذا البحث (من حيث اللغة).

٤ أنظر القائمة المقترحة للدراسة في نهاية هذا البحث (من حيث المضمون).

٥ hakespeare: Juluis Caesar

٦ James Joyce: Ulysses 1960, Vintage

٧ T.S. Eliot: The Waste Land and other poems. London, F. and F 1959

٨ ألف ليلة وليلة، وأنظر «ثارات شهرزاد» لمحسن الموسوي.

٩ Gothe: Dr. Faust

١٠ Samuel Beckett: Waiting for Godot, London, Faber and Faber, 1955 (Tran. From French By the author)

١١ Albert Camus: The Stranger. N.Y. Vintage, 1962

١٢ نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» دار الأدب، بيروت ١٩٩٠

الناقة

مقطعاً من قصيدة المديح

ريناتا ياكوبي *

ترجمة عبدالقادر الرباعي * *

سيتأكد القارىء، حين يقارن بين القصائد العربية من مختلف العصور، أن هناك تعارضاً محدداً بين المقاطع الأساسية في القصيدة: النسيب وموضوع الناقة (وصف الناقة، و(أو) الرحيل) والمديح. إنني أتحدث هنا عن الحقيقة التي ترى أن المقطعين: الأول والأخير من القصيدة ظلا، بصفتها وحدتي بناء للقصيدة. دونما تغيير، تقريباً، بينما كان تغيير الجزء الثاني –موضوع الناقة– منذ عصر ما قبل الإسلام حتى العصر العباسي، تغييراّ جوهرياً.

يقودنا هذا للقول: على الرغم من أن النسيب والمديح قد برزا في وجوه متعددة من التطور والتغير الداخلي، أكثر مما لوحظ حتى الآن، فإنني أعتقد أنهما استمرا يشكلان عنصرين جوهريين في النوع الأسلوبي للقصيدة.

ومن ناحية أخري فإن موضوع الناقة، الذي كان مرة نواة للفخر القبلي وذا وزن كبير فيه ثم أصبح الجزء الموسع في قصيدة المديح، قد تغيرت وظيفته أولاً، ثم بدأ ينضب بالتدريج حتى اختفي أخيراً مع أنه كان أهم جزء في القصيدة.

يمكن، من خلال الإمعان في تغير الوجوه التي مر بها موضوع الناقة. وتتبع هذه الوجوه، الحصول علي فكرة واضحة للتطور المهم في تاريخ الأدب العربي. مثال ذلك ما حدث من تحول «قصيدة القبلية» في عصر ما قبل الإسلام إلى «قصيدة البلاط» في العصر الإسلامي الوسيط[٢] ومن المأمول أن هذه الدراسة المقترحة ستضيء أيضاً جانباً آخر من جوانب وصف ابن قتيبة المعتمد للقصيدة[٣].

قد لا أكون مبالغة إذا ما قلت: إن نص ابن قتيبة الشهير هذا قد سيطر على البحث في الغرب منذ أن ترجمه وعلق عليه نولدكه عام ١٨٦٤ حتى الآن. ليس هناك استعراض عام للشعر العربي، ولا كتاب أو بحث إلا وقد اقتبس هذا النص، أو أشار إليه، أو –على الأقل– ارتضى، ضمناً، أن يكون قد شكل القاعدة

* أستاذة الأدب العربي القديم / جامعة برلين الحرة / ألمانيا.

* * أستاذ الأدب العربي بجامعة اليرموك – الأردن.

المرجعية الموثوقة في تأليف عناصر النوع الأسلوبي للقصيدة. ثم إن أفكار بعض الباحثين السابقين التي كانت تميل إلى التقليل من أهمية استخدام ذلك النص قد أهملت بشكل أو بآخر[٤].

يمكن الاكتفاء بالعودة في هذا إلى مقالة ج ليكوم G Lecomte بعنوان «قصيدة» المنشورة في الطبعة الجديدة للموسوعة الإسلامية. فهي تطرح أفكاراً مؤيدة بإخلاص، لوجهة النظر التقليدية. إن هذا التقليد المذهل في المعرفة الحديثة يمكن، برأيي، توضيحة فقط من خلال تصور ثابت وأساسي للشعر العربي على أنه شعر تقليدي، أو متماثل على مدى العصور الأدبية كلها[٥].

وفضلا علي هذا، يبدو من الضروري، نتيجة لما مر، أن نسأل عن الفترة التاريخية التي أخذ منها ابن قتيبة نموذجه، وعما إذا كان هذا النموذج قد شكل مقياساً معيارياً اتبع في يوم من الأيام؟ لقد لوحظ أن تعديلات طفيفة في فهم النص قد جرت في السنوات الحديثة. فمما ظهر في هذه الأيام أن ابن قتيبة قد وصف نوعاً محدداً من القصيدة هو «قصيدة المديح» على أساس أنها النوع الأسلوبي -ما عدا المرثية- الذي استمر حياً في عصره. ومن الأمور ذات المعرفة العامة أيضاً أن توصيف ابن قتيبة للنسيب علي أنه مؤلف من وصف الديار الدارسة والبكاء على فقد المحبوبة، لا يعني استنفاد كل العناصر المحتملة الأخرى التي استخدمها الشعراء[٧]. يضاف إلي هذا أن الاهتمام الحديث في وصف ابن قتيبة للقصيدة قد برز بفضل النظريات والمنهجيات البنائية الجديدة. فميزته هي في كونه قد قدم القصيدة على أنها ذات وحدة وظيفية؛ فكل جزء فيها قد صمم بدافع من هدف الشاعر جلب المسرة للممدوح، والتأثير عليه. لقد أكدت الدراسات الحديثة ميزة ابن قتيبة هذه تأكيداً تاماً[٨].

يعد هذا التفسير بالنسبة لي خطوة مهمة لتقدير ميزة ابن قتبية، وسأتخذه حجة في بحثي هذا: ذلك أنني مقتنعة بأن فهمنا للنص ما زال قاصراً عن الوصول إلى غايته، فهو يتطلب منا إعادة تقييم في ضوء مزيد من الاستقصاء للنصوص الشعرية. إن محاولتي خوض هذا الاتجاه تتعامل مع جزء واحد فقط من القصيدة، وتستند إلي فحص مجرد لبعض من النصوص. وعلي الرغم من هذا التحديد فإنني آمل أن أقدم وقائع تؤيد الطرح التالي:

إن وصف ابن قتيبة للقصيدة لا يناسب أية قصيدة قيلت في زمن ما قبل الإسلام. يمكن لهذا الوصف، في الاستعمال، أن يناسب نماذج مختلفة من القصائد التي طورها الشعراء الأمويون حسب، أما في عصر ابن قتيبة نفسه فإن هذا النوع الموصوف من قصائد المديح قد أبطل مفعوله عملياً. وما دمت سأعود، في التحليل، إلي الأجزاء الملائمة من وصفه، فإن من الأفضل أن يرجع القارىء نفسه إلى النص، فبعد أن ذكر مقطع الديار والآثار الدارسة، ووضح معناه وأصله قال:

«... ثم وصل ذلك فشكا شدة الشوق، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي إصغاء الأسماع؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لأنط بالقلوب. لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء؛ فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام. فإذا استوثق من الإصغاء إليه. والاستماع له عقَّبَ بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسُرى الليل. وحر الهجير، وإنضاد الراحلة والبعير، فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح»[٩].

يتطلب الأمر، قبل التحليل تقديم ملاحظات تمهيدية إجرائية ومادية في آن واحد. فالشعر العربي فيه على مدى عصوره، ميل قوي للتقليد، فالاتباع والإبتكار معاً استمرا في الوجود جنباً إلى جنب. كما أن هناك شعراء يحاولون دائماً إحياء المهجور من الأشكال حين يريدون إبراز مهاراتهم الشعرية. لهذا

السبب يستحيل، بدون فحص عملي لكل النصوص المتوافرة، التأكد من أن الملغى كلياً هو الموضوع التقليدي أم الأصلي المبتكر. لكن يبقي هناك مسألتان يمكن الإجابة عنهما ببعض الاطمئنان، كما أظن:

أولاهما: أن بالإمكان، عن طريق تحليل الأشكال المتزامنة من النصوص المختارة، تأسيس قاعدة لمعرفة أي نوع من الأشكال هو السائد، أو أي نوع منها هو النادر.

وثانيتهما: أن بالإمكان، بعد ربط نتائج المسح العملي للنصوص المتزامنة بعضها مع بعض، التأكد من الحقل الذي يمكن أن تجري فيه عملية التغيير. سيظهر عملياً، من خلال هذا النوع من الدراسة، أن التطور الشعري لم يكن مؤلفاً بفعل عوامل خارجية، أو عبقرية الشعراء الفردية حسب، ولكنه مؤلف أيضاً بتأثير قواعد جمالية ملازمة للشكل.

وتحقيقاً لغاية هذا البحث يمكن تقسيم تاريخ القصيدة إلي أربعة عصور هي:

أولاً: عصر ما قبل الإسلام.

ثانياً: عصر صدر الإسلام.

ثالثاً: العصر الأموي.

رابعاً: العصر العباسي.

لقد حللت من العصرين الأولين كل النصوص اللازمة لتأسيس الأنواع الرئيسة للقصيدة، لكنني لم أعمل لها مسحاً كاملاً، ولا تقويماً إحصائياً. فهذه النصوص المبكرة لا تعطينا -حسب رأيي- قاعدة يمكن الاستناد إليها في مثل هذا الإجراء. إننا، حتى لو كنا نميل إلي قبول معظم المواد الشعرية المبكرة على أنها صحيحة وسليمة، لا نستطيع استبعاد إمكانية التزييف، أو النحل أو الانتحال في حالات فردية معينة. أما بالنسبة للعصرين الآخرين فإن وضعاً مخالفاً قد جرى تبنيه. لقد اخترت ثلاثة شعراء من كل عصر والشعراء المختارون هؤلاء يعدون، في المفهوم العام - الوسيط والحديث- أبرز شعراء المديح في العصرين. وهم من الأموي: الأخطل(-حوالي ٩٢/٧١٠) وجرير(-١١٠/٧٢٨) والفرزدق(-١١٠/٧٢٨ أو-١١٢/٧٣٠). ومن العباسي: أبو تمام(-٢٣١/٨٤٥) والبحتري(-٢٨٤/٨٩٧) والمتنبي(-٣٥٤/٩٦٥). ستحلل قصائدهم(١٤٤ قصيدة للأمويين، و٥٩٣ للعباسيين) من الناحية الكيفية، والناحية الكمية أيضاً.

أما بالنسبة لفترة ما قبل الإسلام فالدليل فيها ليس جديداً. لقد اعتمدت، بشكل أساسي علي دراسة لي سابقة يمكن للقارىء أن يعود إليها للحصول علي معلومات أكثر تفصيلاً[١٠] وأخيراً أرغب في أن أشير إلي نقطة أخري هي أنني معنية بتاريخ النوع الأسلوبي عامة، وليس بقصائد خاصة. فالتحليل هنا موجه فقط للبنية السطحية للقصيدة. إذ من المعروف جيداً أن موضوعاً ما، أو عنصراً ما قد يكتسب وظيفة محددة في قصيدة واحدة محددة. أو يمكن أن يكتسب وظيفة تختلف باختلاف المستويات اللغوية التي يؤدى بها. سيستثنى مثل هذا النوع من المشكلات من هذا البحث.

أ) عصر ما قبل الإسلام:

إننا لا نعرف تماماً متى ابتكرت القصيدة البوليثيمية* ، وما هي العوامل التي استدعت اختيار موضوعاتها، أو تتابع هذه الموضوعات فيها. يظهر أن علينا في المرحلة الحاضرة من معرفتنا، أن نفترض، مبدئياً، أن أنواعاً أسلوبية مستقلة توحدت معاً في الوزن والقافية، ثم بالتدريج بدأت القصيدة تقرب أكثر فأكثر بين أبنية هذه الأنواع حتى تشكل في النهاية، نوع أسلوبي جديد للقصيدة ذو سمات محددة وخاصة به.

هناك إشارات في النصوص الشعرية المبكرة تدل على تطور للقصيدة ووحداتها الموضوعية. وهكذا فمهما كانت الوظيفة التي يوديها موضوع الناقة بصفته جزءاً من قصيدة المديح فإن من المؤكد أنه كان ينتمي في أصوله إلى فخر الشاعر بنفسه، حيث يأخذ وصفه ناقته ورحلته المهلكة في الصحراء مكاناً بارزاً في هذا الفخر. إن موضوع الناقة، جزءٌ من الفخر، قد تقدمه حرف (واورب) أو حرف (قد) متبوعاً بجملة

ماضية، شأنه في ذلك شأن أكثر موضوعات الفخر الشعرية. ويظهر، من ناحية أخرى أن الشاعر، في زهوه عن طريق وصف ناقته، واستعراض شجاعته في اختراق الصحراء، قد تشكل لديه عنصران منفصلان علي الرغم من أنهما متقاربان، بل غالباً مترابطان بطريقة يبدو فيها موضوع الرحلة مدخلاً لوصف الناقة[11]. يبدو من المهم لي -حسب التطور الأخير في الدراسة- أن أفرق، منذ بداية التحليل بين هذين العنصرين المهمين اللذين سأدعوهما من الآن فصاعداً: «الوصف» و«الرحيل» أما صفاتهما العامة فهي كما يلي[12]:

١- يعد الوصف قسماً طويلاً في القصيدة، فهو يمتد عادة من عشرة أبيات إلى ثلاثين بيتاً(١٠-٣٠) وهو يتألف من شذرات وصفية، ووحدات حكائية تقدم على سبيل المقارنة. فالشاعر يصف جسد الناقة بتفاصيل موسعة أحياناً، مادحاً سرعتها وقوتها، وصبرها على المشاق. إن وصف الرحلة الصحراوية ليس غائباً بالطبع، لكن المغزى الحقيقي هو، دائماً، وصف الشاعر راحلته الممتازة. أما الوحدات الحكائية، أو الحلقات السردية التي يقارن الشاعر فيها ناقته بالثور، أو الحمار الوحشي، أو الظبي، أو النسر على قلة، فهي تتطور حسب مفهوم العيش في الحياة الصحراوية. إنها تقدم الحيوان البري، تماماً، مثلما يحيا ويتحرك داخل البيئة المحيطة به. وعلى الرغم من أن الوصف هو أساساً، موضوع للمفاخرة، لكنه، في وظيفته، يتجاوز مدح الذات. إنه واحد من الموضوعات الشعرية الجوهرية في الجاهلية، بل ربما أكثر العناصر الشعرية عمق أصالة في المجتمع البدوي[13].

٢- أما الرحيل فهو، بالمقارنة مع الوصف، قصير؛ إذ يستغرق حوالي بيتين إلى أربعة أبيات، كما أنه غير مكرر الحدوث مثلما هي حالة الوصف تأتي الرحلة كي تؤكد شجاعة الشاعر حين يكون وحيداً وسط مواقع الخوف أو عندما يكون في خطر مؤكد لحظة فقدانه الطريق إلى النجاة. هذا وإن مصير الرحلة مجهول لا يذكر، كما لا يذكر أيضاً وصف تفصيلي لخط مسارها.

لقصيدة المديح[14] في عصر ما قبل الإسلام عدد من الوجوه تشترك فيها مع أنواع أخري من القصيدة. فالنسيب، ووصف الناقة، سواء تبعهما مديح أو مفاخرة أو فخر مقرون بهجاء، يتألفان، بشكل عام، من أبيات متشابهة، ومن عناصر متماثلة التنوع. لكننا نلحظ -مع ذلك- مفاضلات بينهما: فمقطع الناقة يؤلف، عادة الجزء المهم في القصيدة، ويتطابق مع الوصف المذكور آنفاً، ثم من النادر أن يستهل موضوع الناقة ب(واو رب)، كما في حالة المفاخرة. هذا وإن الانتقال من النسيب إلى الوصف يتأثر، في أغلب الأحيان، بعنصرين يرتبطان بموضوع الغزل ويؤلفان صيغتين فنيتين رفيعتين ومعتمدتين على أساس أنهما خطوتا تخلص: الخطوة A1 ، والخطوة A2 ،[15] فالخطوة A1 تتألف من الإشارة إلى حزن الشاعر وشوقه بشكل عام، أو إلي عنصر الأطلال بشكل خاص. إن الشاعر في كلتا الحالتين مصمم على نسيان ألمه، ومندفع في البحث عن الراحة لدى راحلته الجميلة المميزة. وإذا كان الانتقال من النسيب إلى الوصف غير محدد المعالم في الشعر، عمل الشاعر على إحداث التأثير نفسه، كما في الشطر التالي من المفضلية (رقم ٧٦، والبيت رقم ١٩) :

فسلِّ الهم عنك بذات لوثٍ ...*

كما أن الشاعر في حالات أخرى للخطوة Al يشير للآثار الصحراوية الدارسة(آلورد، النابغة رقم ٥ والبيت رقم٧):

فعد عما ترى إذ لا ارتجاع له

وانم القتود على عيرانة أُجدِ

يدل التعبير في البيت علي أن النسيب والوصف يؤلفان لغة سردية مستمرة؛ فالشاعر وهو في رحلته الصحراوية، يكتشف الديار التي هجرها أهلها: يتوقف في هذه الديار، ويتذكر محبوبته التي فقدها، وأخيراً يصمم على الاستمرار في رحلته.

أما الخطوة الأخرى A2 فنادراً ما تستخدم في قصائد المديح. إنها تشير إلى مقطع الابتعاد عن المحبوبة وهو أقل وروداً من مقطع الأطلال الذي يتكرر وروده مباشرة قبل مقطع المديح. فالشاعر إما أن يتأمل في حسن هذا الابتعاد، وفي حقيقة أن قبيلة محبوبته قد خيمت في مكان بعيد أو أن يراقب واقعياً، آثار ظعنها في الأفق البعيد. إنه بعد هذا، يعبر عن رغبته في أن تحمله إلينا ناقته القوية (المفضلية رقم ١١١ والبيت رقم ٣):

هل أبْلغَنّها بمثل الفحل ناجية**

مقطع الناقة في كل من الخطوتين A1 وA2 كان قد تقدمه، وشكل حافزيته إيحاء بموضوع الغزل. يبدو أن النسيب والوصف يمثلان، أحياناً، رواية للأحداث بمرحلتين متعاقبتين لكن الاستدلال على ذلك لا يكون واضحاً دائما.

يصرح الشاعر في نهاية مقطع الناقة، عادة، بالجهة المقصودة لرحلته، وذلك بإعطائه اسم ممدوحه أو رتبته وسيدعى هذا العنصر الخطوة رقم B [١٦] على الرغم من وجود قليل من التغيرات في هذه الخطوة، فإن لها أيضاً صيغة تميز طبيعتها. ففي قصيدة النابغة التي عدنا إليها يشير الشاعر في نهاية المقطع إلي الناقة المذكورة في البيت الشعري السابق، وذلك بقوله:

فتلك تبلغني النعمان ...

إن تغير العنصر نفسه قد أكده البيت التالي من قصيدة للحارث بن حلزة (المفضلية رقم ٢٥ والبيت رقم ٩):

أفلا تعديها إلى ملك   شهم المقادة ماجد النفس

فالاستهلال الغزلي في هذه القصيدة يتألف من مقطع الأطلال (الخطوة A1 والأبيات ٦-٧)، وهو في الوقت نفسه يدل ضمناً علي مواصلة الشاعر لرحلته. ولما كانت المرحلة B تعني الإعلان عن جهة رحلة الشاعر، فإننا نتلقى الانطباع بأن موضوعات النسيب والوصف، والمديح ذات التتابع السردي قد قوطعت بنصوص شعرية ذات طبيعة وصفية. مثل هذه المقاطعة ممكنة كما تدل علي ذلك قصيدة النابغة (رقم ٥). ثم إن ديوان النابغة أيضاً يحتوي علي قطعة شعرية صغيرة التقت فيها كل الوجوه الثلاثة ذات التتابع السردي بأقصر طريقة أسلوبية ممكنة (آلورد، قصيدة رقم ١٩):

٨- فلما أن رأيت الدار قفرًا

وخالف بالُ أهل الدار بالي

٩- نهضت إلى عُذافِرة صموتٍ

مُذكَّرةٍ تجلُّ عن الكَلالِ

١٠- فداءٌ لامرئ سارت إليه

بِعِذْرة ربها عمِّي وخالي

المتعامل مع موضوع الناقة في هذه الأبيات هو شاعر متأخر، لكن الأبيات هذه لا تدحض الرأي الذي أحاول إثباته، وهو أن قصيدة المديح قد تتصور، أحياناً أنها ذات تتابع سردي، أو أن التقنيات البنائية لقصيدة ما قبل الإسلام هي، بالمفهوم العام للمصطلح، تقنيات سردية إلى حد كبير. وعلى أية حال فإن مثل هذا التقليد لم يراعه الشعراء المتأخرون فتطور النوع الأسلوبي قد أخذ أدواراً مختلفة قادته إلى أن يفقد، بالتدريج أسلوبه السردي، وكذلك سماته الوصفية إلى حد ما. وأبعد من هذا نلاحظ أن قصائد المديح تتألف أحياناً، من مقطعين فقط هما: النسيب والمديح[١٧]، ثم إن هناك قصيدة مبكرة للشاعر علقمة تتألف من رحيل إلى الممدوح قصير ومندمج في المديح بالإضافة إلى الوصف. يمدح الشاعر في هذه القصيدة الحارث ملك الغساسنة بعد يوم حليمة عام ٥٥٤م (آلورد رقم ٢، والمفضلية رقم ١١٩). في طبعة الورد التي أجدها أكثر وثوقاً من المفضليات[١٨]، يتألف البيت الحادي عشر من الخطوة A1، تتبعه ثلاثة أبيات تصف ناقة الشاعر أما البيت الخامس عشر فيذكر جهة الرحلة إلى الحارث، متطابقاً في ذلك مع الخطوة B، وبعد بيتين من المديح يأتي الرحيل مؤكداً إجهاد الشاعر نفسه للوصول إلى ممدوحه الملك الغساني،

(الأبيات ١٧-٢٢).

إن الرحيل إلي الممدوح، واختلاطه بالمدح ظاهرتان غير مألوفتين في هذه الفترة المبكرة من العصر، فلربما كان علقمة نفسه هو مبتكر هذه التقنية الشعرية. أما في القصيدة الأموية فهي ذات سمة أسلوبية عامة؛ لذا أجد من الأفضل أن أعد وجودها في القصيدة الجاهلية المبكرة نوعاً من الانتحال.

حين تكون قصيدة المديح الجاهلية، أو«قصيدة القبيلة»- كما سأسميها من الآن فصاعداً- ثلاثية البناء، فإنها تتألف من مقطع موسع في وصف الناقة يرتبط، غالباً بالنسيب، وبالموضوع التالي له: المديح. وتستخدم أسلوب السرد سمة لها في ذلك كله. يتألف موضوع الناقة في هذه القصيدة، عادة، من وصف للناقة دونما إشارة للمديح. إن قصيدة القبيلة في العصر الجاهلي بهذه السمة الخاصة تدل بجلاء على أنها لا تتناسب ووصف ابن قتيبة.

السببان الرئيسيان اللذان يمنعان انطباق وصف ابن قتيبة علي قصيدة القبيلة هما: غياب الرحيل إلي الممدوح، وكذلك حقيقة أن لكل مقطع من هذه القصيدة استقلاليته الذاتية الخاصة به يستحيل -مع هذين السببين إيضاح أن قصيدة القبيلة هذه ذات النسيب، والوصف، والمديح هي القصيدة نفسها التي تصور ابن قتيبة وحدتها الوظيفية. إن وحدة القصيدة في عصر ما قبل الإسلام قد تحققت بوسائل أخرى مختلفة عن تلك التي ذكرها. آمل أن تكون هذه الحجج أكثر إقناعاً بعد مناقشة القصيدة الأموية.

ب) عصر صدر الإسلام:

أخشى أن يكون مصطلح «صدر الإسلام» مضللاً بطريقة ما؛ ذلك أنه استعمل ليشير إلى جيلين من الشعراء عرفوا في التراث العربي بالمخضرمين: أي الذين عاشوا في العصرين: الجاهلي، والإسلامي. إن تصنيف هؤلاء الشعراء على هذا النحو كان -حسب الرأي الشائع- لأسباب دينية. لكن ذلك غير مبرر من وجهة نظر أدبية فحتى لو كان الافتراض الأول صحيحاً، فإن الافتراض الثاني ليس بالضرورة أن يكون كذلك. ومن المحتمل أن يكون موضوعاً لبحث في المستقبل.

يبدو من السابق لأوانه. في المرحلة الحالية من معرفتنا، أن نرسم خطاً محدداً، لكن هناك إشارات متعددة ترينا أن بعضاً من الشعر الذي ألف خلال النصف الأول من القرن السابع الميلادي كانت له سماته المعينة الخاصة مثل شعر الذات الذي كان يتنامى في الإنشاء والأسلوب، وفي تعامله مع الموضوعات التقليدية والصيغ الجاهزة. إن هذا هو الذي يمكن للمرء أن يتوقع مزيداً منه؛ لأنه لا يعقل أن تكون العوامل الخارجية التي ساعدت على مجيء الإسلام غير ذات تأثير مماثل على الشعراء المعاصرين لتلك الفترة

لقد اعتدنا أن نشرح تغيرات كثيرة طرأت علي الشعر الأموي بتأثير الإسلام، وأن نتابع الانقلاب المفاجيء في المجتمع، لكنني مقتنعة بأن بعضاً من تلك التغيرات يمكن ردها إلى المرحلة الأسبق. ولكن هي بحاجة لأن تدرك بأنها كانت تتطور جنباً إلي جنب مع مجيء الإسلام[19].

وتظل قصيدة المديح -كما يظهر- حالة من السؤال الدائم.

استمر الشعراء المحترفون يستخدمون غالباً قصيدة القبيلة، خلال العقود الأولي من القرن السابع الميلادي، ولكن كان هناك ميل واضح لحذف موضوع الناقة، فحسان بن ثابت (-٤٠هـ/٦٦١م) شاعر الرسول الأول، مثلاً، ألف قصائده المدحية دون أن يضمنها مقطع الناقة. يضاف إلى هذا أن النوع الجديد للقصيدة كان مستمر الظهور ولكن ببطء كما هو واضح في ديواني شاعرين يعدان في مقدمة شعراء الأجيال التالية، وهما: الأعشى ميمون (-٧ أو ٨هـ/٦٣٠م)، والحطيئة (-حوالي ٤٠هـ/٦٦١م).

لقد وضع تاريخ الأدب الحطيئة في صف كعب بن زهير. وفي صف زهير نفسه[20]، لكن من الواضح أيضاً أنه مدين للأعشى[21]، الذي كان، بالتأكيد، واحداً من

أكثر الشعراء في عصره أصالة وابتكاراً. إن قصائد هذين الشاعرين تبرز سمات متشابهة في التأليف، لذا سأستخدمها قاعدة للدراسة المسحية القادمة.

يتألف الديوانان من عشرين قصيدة مديح للأعشى، وثماني قصائد للحطيئة ليس من السهل تصنيف هذه القصائد دائماً، ذلك لأن بعضاً منها لا يتطابق مع نموذج شعري معين. قد ترتد هذه الاختلافات في القصائد إلى الأسلوب الذاتي لقصيدة ما بعينها، أو إلى غرض واحد خاص بها، لكن لا يمكن أيضاً استبعاد إمكانية وجود ثغرة أو في نص هذه القصيدة. من مميزات الأعشى أنه تعامل مع موضوع الناقة بأسلوب المفاخرة. لقد كان يقدمه على نحو دائم تقريباً (واو رب)، وأحياناً برحيل موجز وغير محدد قبل الوصف ولمزيد من الاستقصاء نقول: إن تقديمه(واو رب) للخطوة A1 وللخطوة A2 يعد نوعاً من عادته إضافة مشهد الشراب للنسيب ولهذا لا يمكن للصيغ التقليدية أن تستخدم هنا، لكن قد يفترض بأن هناك ميلاً لانقشاع التتابع السردي للنسيب والوصف معاً في قصيدتين له أدخل مقطع الناقة في الفخر. إنه لم يشكل فيهما مقطعاً فاصلاً بين النسيب والمديح (القصيدة رقم ٢٩، والأبيات ١٠- ١٥، والقصيدة رقم ٣٣ والأبيات ٢٥-٢٧) إن كلتا القصيدتين هاتين وثيقتا الصلة بدراسة أسلوب الأعشى، لكنهما لا تسهمان في دراسة تاريخ النوع الشعري للقصيدة بشكل عام، لذا فقد استبعدنا من التحليل وعلى عكس خصائص الأعشى فإن خمس قصائد من ديوانه يمكن تصنيفها على أنها من نوع قصيدة القبيلة. بينما هناك أربع قصائد للحطيئة، الذي يعد، عموماً، أكثر التزاماً في شعره بالشكل التقليدي، تنتمي إلى هذا النوع من القصائد٢٢ يضاف إلي هذا أن كلاً من الشاعرين قد ألف عدداً من الأنواع الشعرية البارزة الاختلاف. وقد وردت في نموذجين متباينين:

١- قصائد قبلية تتألف من الوصف بالإضافة إلى الرحيل إلى الممدوح.

٢- قصائد جديدة تتألف من الرحيل بدلاً من الوصف.

١- أما النوع الأول فيمكن عده شكلاً وسطاً بين قصيدة القبيلة والقصيدة الجديدة، فالوصف مؤلف بالطريقة المعتادة، لكنه يأتي مختزلاً نوعاً ما. وفي النهاية أضيف الرحيل، بما لا يتجاوز ثلاثة أبيات إلى خمسة، كي يؤكد المشاق، والصعوبات التي عاناها الشاعر في طريقه إلى ممدوحة. إننا نلاحظ في ديوان كل من الأعشى والحطيئة تقنيات متنوعة لتطور موضع الرحلة. هذه التقنيات يجب أن توضح علي أنها جزء موسع من الخطوة رقم B. يبدأ الرحيل أحيانًا، بالوصف ثم ينصرف، بمهارة، إلى هدف الرحلة دون خلل واضح. هناك مقطع من الوصف القبلي، قاله معاصر للأعشى يتألف من شكوى الناقة من الأين، ويخدم الخطوة B. وهو معروف جيداً (المفضلية رقم ٤٣، والبيت رقم ٨):

لما تشكت إليّ الأين قلت لها

لا تستريحي ما لم ألق مسعودا

لقد تطور هذا العنصر الشعري علي يدي الأعشى في انتقال مسهب من الوصف إلي المديح. فبعد وصفه ناقته (القصيدة رقم ١ والأبيات ١٦-٣٢ من ديوان الأعشى) تابع الشاعر في البيت (٣٣):

وتراها تشكو إلي...

ثم إن البيتين التاليين له يتألفان من أسباب الشكوى. وبعدهما يقول الأعشى لناقته:

٣٦- لا تَشتكِّي إليّ من ألم النسـ

ـع ولا من حَفىً ولا من كَلالِ

٣٧- لا تَشتكِّي إليّ وانتجعي الأسـْ

ود، أهلَ الندى وأهل الفعالِ

تتوسع الخطوة B في هذه القطعة من القصيدة من بيت واحد إلى خمسة أبيات (الأبيات ٣٣-٣٧) لكنها لم تؤلف رحيلاً منفصلاً عن الوصف والشاعر، في قصائد أخرى، يصرح بجهة رحلته في نهاية الوصف، مضيفاً إلى ذلك عظم المشاق والمخاطر في الرحلة أما المثال التالي فله أهمية خاصة، لأن الأعشى فيه يبدأ موضوع الناقة برحيل قصير يقوله على سبيل

المفاخرة، وينهيه برحيل ثانٍ يؤكد فيه جهوده للوصول إلى الممدوح، وفي نهاية الوصف (القصيدة رقم ٨، والأبيات ٢٥-٣٧) يذكر الشاعر ناقته قائلاً:

٣٨- تؤم سلامة ذا فانش
هو اليوم حمٌّ لميعادها

٣٩- وكم دون بيتك من صفصفٍ
ودكداك رمل وأعقادها

٤٠- ويهماء بالليل غطشى الفلا
ةِ، يؤنسني صوت فيادها

٤١- ووضعِ سقاءٍ وإحْقابِهِ وحلِّ حلوسٍ وإغمادها

إن الوصف التقليدي والرحيل في هذه القصيدة يؤلفان موضوعين منفصلين كما يدل على ذلك الرحيل غير المحدد الذي ورد مدخلاً لمقطع الناقة. وهناك أنواع أخرى متعددة لموضوع الرحلة في ديوان الحطيئة تبدأ (واو رب) بعد قطعة قصيرة من الشعر تحتوي علي الوصف (قصيدة رقم ١٠، والأبيات ٩-١٦) يتضح من السياق أن (واو رب) لا تعبر عن فعل معتاد الحدوث هنا، ولكنها تُطوِّل رحلة الشاعر إلى الممدوح:

١٧- وليلٍ تخطيت أهواله
إلى عمر أرتجيه ثمالا

١٨- طويت مهامه مخشيةً
إليك لتُكّذِبَ عني المقالا

١٩- بمثل الحنيِّ براها الكلا
لُ ينزعْنَ ألا ويركضْنَ ألاًّ

٢٠- إلى ملك عادلٍ حكمه ....

الوصف السابق على هذه الأبيات (الأبيات ٩-١٦) قد تقدمته الخطوة A2 التي تعبر عن نية الشاعر زيارة محبوبته. فالشاعر بذلك، يدل على أن الرحيل في الأبيات هنا يؤلف موضوعاً جديداً ذا شكل منفصل تماماً عن الأول.

التقنية الشعرية التي تمزج الرحيل والمديح معاً وكذلك تكرار الحرف (إلى) بصفته مؤكداً جهة الرحلة، سيصبحان أسلوباً مفضلاً في الشعر الأموي، وبخاصة قصائد الفرزدق الذي كان راوية للحطيئة حسب بعض المصادر.

تقدم القطع الثلاثة المستشهد بها آنفاً أشكالاً مختلفة من التأليف؛ فالمثالان الأولان تطورا- كما يحتمل- بطريقة واحدة. لقد اتخذ الشاعر الخطوة B من قصيدة القبيلة نقطة انطلاقه، حيث أدخل عناصر من الرحيل التقليدي بهدف المفاخرة. وبذلك استطاع، بمهارة أن يغير من وظيفة هذا الرحيل، تندرج ثماني قصائد للأعشى، وقصيدتان للحطيئة ضمن هذا النوع من الشعر[٢٣].

٢- إن الوصف في النوع الثاني (القصيدة الجديدة) بصفته مقطعاً منفصلاً في القصيدة قد اختفى، وأن الرحيل إلي الممدوح قد حل مكانه، ولهذا يمكن القول: إن مقطع الناقة من بدايته إلى نهايته قد تشكل بدافع الرحلة إلى الممدوح ومهما كانت الوسائل التي عبر بها عن الوظيفة الجديدة لموضوع الناقة فإنها ما زالت بعيدة عن أن تكون تلك الوسائل الحرية بلفت الأنظار إليها.

يبدأ الأعشى، في أبيات الشعر التالية، موضوع الرحلة (واو رب) مشيراً إلي طول الرحلة، وزمنها فالرحلة في الأبيات تشكل وحدة تركيبية لغوية واحدة (قصيدة رقم ١٢).

٣٠- وبيداء يلعب فيها السرا
ب لا يهتدي القوم فيها مسيرا

٣١- قطعت، إذا سمع السامعو
ن للجندب الجون فيها صريرا

٣٢- بناجية كأتان الثميل
تُوفّي السُّرى بعد أينٍ عَسيرا

٣٣- جمالية تغتلي بالردافِ
إذا كذَّب الآثماتُ الهجيرا

٣٤- إلى ملك كهلالِ السما
ء أزكى وفاءً ومجدًا وخيرا

على الرغم من أن القطعة كلها تعد رحيلاً، فإن الشاعر أعاد إليها بعض العناصر من الوصف القبلي (الأبيات ٣٢، ٣٣). وأبعد من هذا نلاحظ أن موضوع الرحلة غير مذكور ذكر توكيد. ولكن يمكن اشتقاقه

فقط من البنية التركيبية للقطعة. هناك قصيدتان أخريان للأعشى مؤلفتان من التقنية الأسلوبية نفسها (رقم ٣٥ و ٦٨) لكننا نجد في غيرهما ذكراً لهدف الشاعر منذ بداية حديثه عن الرحيل. وفي القصيدة التي يمدح فيها الرسول (عليه السلام) يذكر الشاعر عادته في اتخاذ رحلات طويلة. وهو يفترض أن يُسْأل عن الجهة التي يقصدها (قصيدة رقم ١٧، والأبيات ٦-٧)، وفي جوابه يعود إلى ذكر ناقته:

٨- ألا أيهذا السائلي: أين يَمَّمَتْ

فإن لها في أهل يثرب موعدا

تؤلف الأبيات الثلاثة التالية لهذا البيت رحيلاً مع بعض سمات الوصف. كما في الأبيات المقتبسة سابقًا. ثم يختم الأعشى الأبيات بقوله:

١٢- فآليت لا أرثي لها من كلالة

ولا من حفىً حتى تزور محمدا

ففي هذه الأبيات، كما في القطعة المماثلة لها عند الحطيئة (قصيدة رقم ٣٣ والأبيات ٥-١٠) يبرز مقطع الناقة بوضوح على أنه رحلة إلى الممدوح لكن ما زالت فيه بقية آثار من الوصف القبلي السالف إن مجموع قصائد الأعشى الخمس، وكذلك قصيدة الحطيئة تستحق أن يطلق عليها مصطلح «القصيدة الجديدة» على الرغم من أنها ذات درجات متفاوتة[٢٤].

النتيجة المستخلصة من المسوحات السابقة هي أن تاريخ القصيدة يمكن أن يوجز بالطريقة التالية: تطورت قصيدة القبيلة خلال القرن السادس الميلادي إلى شكل متماسك، كان، في الأغلب ذا سمة سردية ووصفية، وقد كون بذلك وسيلة تخاطب ناجحة للتعبير عن حاجات المجتمع البدوي ومعاييره. وفي حوالي منتصف هذا القرن غدت القصيدة المدحية، بالتدريج، أكثر أهمية للشعراء المحترفين، الذين بدأوا نتيجة لهذا، يكيفون، بالوعي أو بالفطرة، القصيدة حسب متطلباتهم. إن مهمة جمع كل الأشياء معاً لم تكن بالمهمة السهلة، ذلك أن القصيدة أوحت بتفسخ شكل محكم البناء. لقد أجربت حلول متعددة لهذه المشكلة، كان لبعضها قيمة ثابتة تمثل أحد الحلول في تغيير الشكل التقليدي عن طريق حذف مقطع الناقة، وقد أنجز هذه الطريقة عملياً النابغة وزهير. تعد هذه الطريقة أفضل الأجوبة الواعدة عن المشكلة، كما سترى بعد قليل، لكنها كانت بحاجة إلي بعض الوقت كي يتأسس بها الشكل الثنائي للقصيدة نموذجاً يحتذى.

وتمثل حل آخر في حذف النسيب وجعل الرحلة مقدمة للمديح، لكنه كان أكثر الحلول زوالاً. من المحتمل أن يكون الحطيئة هو مبتدع هذا الحل لأن في ديوانه قصيدة على نموذجه (رقم ٤٩). وما دام هذا الحل حالة معزولة، فإننا قد نميل إلى أن نحكم علي القصيدة فيه بأنها غير تامة، ولكن هذه الحالة، بالنظر إلى التطور الأخير، تبدو بداية لتقليد جديد، ذلك أن المدح المقدم بالرحيل قد تكرر حدوثه في القصيدة الأموية، خصوصاً في ديوان الفرزدق الذي أشرنا إلى علاقته بالحطيئة.

إن آخر الحلول وأعقدها هو القصيدة الثلاثية التي تتضمن الرحيل بدلاً من الوصف إنها -حسب النصوص التي بين أيدينا- قد تطورت بدرجات فقط. إذا عدنا للنوعين اللذين ظهرا في ديوان كل من الأعشى والحطيئة وجدنا أن النوع الأول الذي أضيف فيه الرحيل إلى الوصف لم يرق للشعراء المتأخرين، فالإنجاز الأخير الذي تحقق في هذه الفترة هو النوع الثاني، أي القصيدة الجديدة، على الرغم من أنه ما زالت تنقصه الحاجة إلى بلوغ الكمال. لقد ألغي في هذا الشكل البناء السردي لقصيدة القبيلة ذات الارتباط القوي بين النسيب وموضوع الناقة. ثم إن طريقة مختلفة بدأت -كما يظهر- تتهيأ أولى مراحلها: أعني الوحدة الوظيفية كما تصورها ابن قتيبة، كان على الشعراء الأمويين جميعاً أن يساهموا في وضع اللمسات الأخيرة على تلك الوحدة عن طريق تأكيدهم سمات معينة فيها، وتقليلهم من العناصر الخاصة بالوصف القبلي الذي لا يخدم هدفهم، وهو الثناء على الممدوح.

ج- العصر الاموي:

كان القرن الإسلامي الأول مرحلة حرجة في تاريخ الأدب العربي لأسباب عدة، ففي الشعر الأموي تلاشى الثبات في وظيفة الشعر وبنائه الناتج عن التقليد الشفوي، كما أن الشكل المنظم -أي شكل القصيدة العباسية- المتأثر بنماذج العصور السابقة لم ينجز بعد. لقد قبل الشعراء المحترفون التقليد وتمسكوا به إلي حد ما، لكنهم شعروا بأنهم أحرار في التجربة وبأنهم، كذلك، قادرون على أن يتعاملوا مع العناصر والأنواع الشعرية التقليدية بتجرد تام لم يعرفه شعراء القبيلة في العصر الجاهلي[٢٥]. والنتيجة ظهور أنواع كثيرة من الأشكال، حيث رفض بعضها في الحال بينما استمر بعض آخر، وأصبح جزءاً من التقليد الأدبي الجديد. إن التعدد في اتجاهات التأليف وأساليبه: المحافظة منها والمجددة، قد انعكس كله في قصيدة المديح، فالنسيب والمديح قدما عدداً من العناصر الممزوجة مزجاً غير عادي. تستحق هذه العناصر دراسة خاصة تقتصر على العصر الأموي.

لم تستبعد كل عناصر قصيدة القبيلة بعد، ولكنها، اعتبارياً. تناقص طلب الشعراء لها. فالأخطل، الذي يعد أكثر شعراء البلاط الثلاثة محافظة هو وحده من ظل يستخدم الوصف القبلي بمشاهدة موسعة للحياة الصحراوية. بينما فضل جرير والفرزدق استخدام القصيدة الجديدة مع بعض الاختلافات. فالتطور الذي ابتكره الأعشى والحطيئة استمر في شعريهما، لذلك يمكن القول: كانت وظيفة المديح تعزز وجودها أكثر فأكثر في بناء القصيدة. سأعطي قبل المناقشة التفصيلية للقصيدة الأموية. مسحاً إحصائياً للأنواع الرئيسية لقصيدة المديح فالتناقض الجوهري يبرز بين القصيدة ذات المقطعين: النسيب، والمديح والقصيدة ثلاثية المقاطع سواء احتوت على الرحيل أم على الوصف، ولذا فإن الاختلاف بين قصيدة القبيلة، والقصيدة الجديدة لن يظهر في الإحصائية التالية؛ لكنه سيحلل وسيناقش تالياً ولكي تكتمل الأدلة فإن القصيدة التي تحتوي على المديح فقط -قد تتقدم الرحلةُ المديحَ أحياناً- سيحسب حسابها أيضاً. لقد عددت الأشعار التي تمتد أبياتها إلى عشرة فأكثر فقط، وذلك كي أستثني تلك الأشعار المرتجلة.

(١=مديح ٢=نسيب/مديح ٣=نسيب/رحيل أو وصف/مديح)

	١	٢	٣	المجموع
الأخطل	٣(١٢٪)	١٢(٤٦٪)	١١(٤٢٪)	٢٦
جرير	٤(١٠٪)	٢١(٥٢,٥٪)	١٥(٣٧,٥٪)	٤٠
الفرزدق	٣٩(٥٠٪)	١٣(١٧٪)	٢٦(٣٣٪)	٧٨
	٤٦(٣٢٪)	٤٦(٣٢٪)	٥٢(٣٦٪)	١٤٤

تخالف النسبة المئوية العالية للنوع رقم (٢) - قصيدة النسيب والمديح- ما أكده ر.بلاشير من أن القصيدة الثلاثية، أو القصيدة المنظمة التي وصفها ابن قتيبة كانت قد تأسست نموذجاً يحتذى في العصر الأموي[٢٦]، فقد كان الشكل الثنائي هو الغالب على شعر الأخطل وجرير. أما بالنسبة للفرزدق فإن ما يظهر في الإحصائية يعطينا انطباعاً خاطئاً، ذلك أن مقطع الناقة في قصائده، كما هو الشأن في قليل من قصائد منافسيه، هو في الغالب، قصير للغاية: إذ لا يؤلف أكثر من بيتين إلى ثلاثة أبيات هي مقدمة للمديح. إذا ما عددنا الشكل الثلاثي هو المؤلف فقط من القصائد ذات الأبيات الثلاثة فأكثر، علينا أن نعدل الفئتين الثانية والثالثة لتصبحا كالتالي: ٥٧ (٤٠٪) للثانية، و٤١ (٢٨٪) للثالثة. نستطيع بهذا التعديل أن نسوغ ما نخلص إليه وهو أن القصيدة الأموية كانت تتألف، في أغلب الأحيان، من مقطعين، أو من موضوع الناقة داخلاً بين النسيب والمديح. وهو الموضوع الذي غالباً ما كان يتناقص ليصبح مجرد مقدمة لمقطع المديح، يضاف إلى هذا أن حذف الشعراء للنسيب كان إجراءً مشروعاً.

وبصفه عامة فإن دواوين شعراء البلاط الثلاثة، متجانسة بالأحرى، ما عدا تفضيل الفرزدق الواضح

للنوع رقم (١). إن هذا -لمزيد من الإيضاح- يعود إلى حقيقة أنه ألف عدداً ضخماً من قصائد المديح الموجزة (١٠-٢٠ بيتاً)، والتي بعد حذف النسيب منها مقبولاً، لكن هناك حجة أخرى، أو ربما أكثر من حجة للتوضيح، فالفرزدق غالباً ما يجعل الرحلة مقدمة للمديح، أو يدخلها بعد بعض أبيات المديح. هذه التقنية الأسلوبية التي وجدت أيضاً في قصيدتين من النوع رقم (١) للأخطل ولجرير، يمكن أن يكون الحطيئة الذي زعم أن الفرزدق راويته، هو مبتكرها وبناءً على هذا يمكن القول: إن تفضيل الفرزدق للقصيدة الخالية من النسيب كان بسبب تأثره بأستاذه السابق عليه. علينا أن نلاحظ، أيضاً، أن الرحيل قد وجد أحياناً داخل المديح في القصيدة الثنائية٢٧.

تدل كل هذه التفاصيل علي ما في ذهني من أن الرحيل في الشعر الأموي توقف عن كونه موضوعاً مستقلاً، لكنه عد جزءاً من موضوع المديح أرغب، أخيراً، في أن أبين أن القصيدة الثنائية كانت تؤلف، عادة دون أي ارتباط بين النسيب والمديح. إننا نادراً ما نلاحظ بيتاً أو صيغة للانتقال بين المقطعين، على عكس ما كان عادةً عند شعراء ما قبل الإسلام أمثال النابغة وزهير اللذين بذلا جهوداً كبيرة لإيجاد رابط بين الموضوعين في بعض قصائدهم ثنائية الشكل على الأقل. هذه العوامل وغيرها تجعلنا نفترض أن وسائل البناء في الشعر الأموي قد تغيرت.

أما بالنسبة للقصيدة ذات الشكل الثلاثي فإن هناك وجوهاً متنوعة ومتباينة تستوجب الملاحظة. هناك حالتان تقليديتان محدودتان ومقصورتان، غالباً، علي ديوان الأخطل الذي كان أكثر ولاء من زميليه للتقليد القبلي. إنه في الوقت نفسه، شديد التأثر بالأعشى من عدة جوانب: لهذا ورد موضوع الناقة في واحدة من قصائده متداخلاً مع الفخر (ص ص ١١٢-١٢٠) لقد استبعدت هذه القصيدة من التحليل شأنها شأن قصيدتي الأعشى المتماثلتين معها في الأسلوب، واللتين أشرنا إليهما في السابق. ألف الأخطل قليلاً من القصائد على الأسلوب الموصوف تالياً، لكن معظم قصائده المدحية، سواء منها ما تماثل مع قصيدة القبيلة، أو مع القصيدة الجديدة لفترة صدر الإسلام، تحتوي علي الرحيل المقدم (واو رب)، والمنتهي بالخطوة رقم B . إن كلا الحالتين اللتين ما زالتا تعتمدان، أساساً، على الأسلوب السردي والأسلوب الوصفي، ليدلان على الروح المحافظة لمؤلفهما الأخطل. حين أدعو الأخطل بالمحافظ فإنني لا أعني أن كل شعره ذو أسلوب ينتمي إلى ما قبل الإسلام أو إلي صدر الإسلام. فهناك وجوه عدة تشير إلى أن ينتمي إلى العصر المتأخر عنهما، ولكن حين مقارنتنا إياه بمنافسيّه الآخريْن نجد أن مساهمته في تطور النوع الأسلوبي للقصيدة كان قليلاً.

تحتوي قصائد المديح التي ألفها كل من جرير والفرزدق إما على رحيل قصير مؤلف من بيتين إلى ثلاثة أبيات. أو وصف مفصل لرحلة الشاعر إلى ممدوحه يصل إلى عشرة أبيات. ومن النادر أن نجد في هاتين الحالتين أي ارتباط بالنسيب. لقد استخدمت (واو رب) في بداية الرحلة، ولكن نادراً ما استخدمت في قصائد تشير إلى ناقة الشاعر الممتازة[٢٨]. إن الرحيل الأموي، عكس الوصف القبلي، لا يعطي الانطباع بأنه موضوع مستقل، لكنه يظهر علي أنه أحد العناصر التي يتشكل منها المديح، فصفاته العامة كالتالي: لا يترك الشاعر، منذ البداية إليالنهاية، أي شكل في الاتجاه المقصود لرحلته. إنه في أغلب الأحيان يذكر، في استهلال شعر اسم ممدوحه، أو رتبته ومقامه، أو مكان إقامته، أو يرفع الشعر إليه مباشرة مستخدماً عبارة (إليك، إليكم). وهو في بعض الأحيان، يقسم أن يزور الممدوح مهما كان سكنه بعيدا. إن مصير الرحلة، غالباً ما كان يعاد ذكره في النهاية. وقد يذكر هذا المصير، أحياناً، في أثناء الحديث عن قيمة الرحلة الصحراوية إلى الممدوح.

إن التغير في وظيفة الناقة يبدو أكثر وضوحاً حين ذكر الشاعر للإبل عامة أو لراحلته (ركابنا) بدلاً من

ناقته هو خاصة. ففي وصفه للإبل عامة كان يركز كلياً، على آثار التعب والصعوبات التي واجهتها. أما بالنسبة للرحلة الصحراوية فإن الشاعر لم يكن يتناول، بإسهاب المخاطر والجهود التي بذلها هو نفسه لتجاوزها حسب، لكنه أيضاً كان يعطي، في بعض الأحيان، بياناً تفصيلياً للمسار الذي سلكته الرحلة، وذلك كي يؤكد طول المسافة التي قطعها إلى الممدوح. ثم إن الرحيل في بعض القصائد كان يختلط تماماً بالمديح أو يأتي بعد بيت أو بيتين من أبيات المديح. وهذه الطريقة هي التي كان الفرزدق يفضلها.

يمكن للقطعتين التاليتين أن تكونا مثالين صالحين لتوضيح الرحيل الأموي الموصوف. يتألف المثال الأول مما قد أسميه «الرحيل الوصفي» Descriptive وهو الشكل الخاص بجرير. فقصيدته التالية موجهة لمديح الخليفة يزيد بن عبد الملك (ص ص ٣٨٥-٣٩١) ومنها قوله:

١٨- لما ارتحلنا، ونحو الشام نيتنا

قالت جعادة: هذي نية قذُف

١٩- كلفت صحبي أهوالاً على ثقة

لله درهم ركبًا، وما كلفوا

٢٠- ساروا إليك من السَّهبى ودونهم

فَيْحان فالحَزْنُ فالصمانُ فالوكَفُ

٢١- يُزْجُونَ نحوك اطلاحًا مخدَّمةً

قد مسَّها النكب والأتقان والعجفُ

٢٢- في [29] سير شهرين ما يطوى ثمائلها [30]

حتى تُشدَّ إلى أغراضها السُّنُفُ

ويستمر الوصف في بيتين لاحقين، أما المثال الثاني فسيعطي فكرة عن «الرحيل البلاغي» Rhetorical وهو المفضل عند الفرزدق. والمثال من قصيدة له خالية من النسيب وموجهة لمدح بلال بن أبي بردة. يتحدث الشاعر إلى ناقته فيقول: (ص ص ٧٠-٧١)

١- وإن بلالاً إن تلاقيه سالمًا

كفاكِ الذي تخشين من كل جانب

٢- أبوه أبو موسى خليل محمد

وكفاه غيث مستهل الأهاضب

٣- إليك رحلت العنس حتى أنختها

إليك، وقد أعيت على كل ذاهب

٤- وقد خبطت رحلي عليها مطيتي

إليك، ولم تعلق قلوصي بصاحب

٥- فقلت لها: زوري بلالاً فإنه

إليه انتهى، فأتيه بي، كل راغب

فمزج الرحيل بالمديح في هذه القطعة، وكذلك استخدام عبارة (إليك)، هما من خصائص أسلوب الفرزدق[31].

كلا المثالين السابقين يشبهان، إلي حد ما، الرحيل في عصر الإسلام، ولكن هناك أيضاً تطوراً معيناً فيها، ففي القصيدة الأموية أسقط كل ما بقي من الوصف القبلي، كما أن الرحيل فيها صمم ليخدم، بالكامل، وظيفة المديح. وهكذا، فإن مقطع الناقة، منذ أن كان جزءاً من المفاخرة حتى هذه المرحلة الأخيرة المعروفة لنا، قد أصبح عنصراً أساسياً في المديح.

وبهذه اللمسة الأخيرة التي أضافها شعراء البلاط الأمويون إلي القصيدة. يغدو الانتقال من «قصيدة القبيلة» إلى «قصيدة البلاط» كاملاً. ولم يعد هناك من شك أيضاً في أن هذا الشكل هو الذي كان قد وصفه ابن قتيبة. إن قوله الذي اقتبسناه سابقاً يتناسب تماماً مع الرحيل الأموي في حالته الوصفية. ومن الواضح أن أكثر الوصف القبلي والرحيل الأموي يشكلان موضوعين مختلفين في المحتوي والمهمة. ومن الممكن الإتيان بحجة أخرى تؤيد ما تذهب إليه من خلال فحص وصف ابن قتيبة نفسه للنسيب الذي يلائمه النوع الأول (رقم ١)، فالشاعر-حسب رأيه- يتناول بالتفصيل حزنه وشوقه (فرط الصبابة والشوق)، كي يرقق قلوب مستمعيه وكي يحمل ممدوحه على جميل مساعدته، إن هذا يتناسب وتكرار النسيب الأموي الذي تأثر بالشعر الغزلي المعاصر له، لكنه من الصعب أن يناسب الاستهلال العشقي للعصر الجاهلي. ذلك أن الشاعر في عصر ما قبل الإسلام لم يكن قادراً بعدُ على أن يتملّى مشاعره ليصفها وصفاً مطولاً، فعقله

متجه مباشرة إلي العالم الخارجي لا الداخلي، ففي حديثه عن صبره وحزنه يتعامل، أساساً مع ما يتعلق بهما ظاهرياً: مثل الدموع، وعدم النوم ليلاً وبعد بيان مشاعره يعود حالاً إلى حاجاته المادية المحيطة به. أما استبطان المشاعر، والتعامل معها بما يلائمها في الشعر فذلك من إنجازات العصور المتأخرة. لهذا السبب كان الاستهلاك العشقي للعصر الأموي أكثر ملاءمة لرؤية ابن قتيبة في القصيدة من النسيب في عصر ما قبل الإسلام.

وبناء على هذا كان بلاشير مصيباً تماماً في افتراضه أن القصيدة الأموية تعد نموذجاً خدم النقاد المتأخرين. على الرغم من أنه أخطأ في البرهنة علي ذلك حين قال: إن الشكل الثلاثي للقصيدة قد كُيِّف في هذا الوقت ليكون نموذجاً يحتذيه الشعراء[٣٢]. فعكس ما ذهب إليه هو، في اعتقادي الصحيح. فالقصيدة الثلاثية، أي القصيدة المؤلفة من ثلاثة مقاطع. هي خاصية جاهلية فمنذ بداية القرن السابع الميلادي تغيرت وظيفة الناقة وبدأت بالفعل عملية إحلال القصيدة الثنائية محل القصيدة الثلاثية. وفي الفترة الأموية اقتربت القصيدة الثنائية من أن تكون نموذجاً يتبع، كما هو واضح من خلال شكلين للتأليف: الأول إلغاء كل الرحيل تماماً والثاني: الميل لإنقاصه حتى أصبح مجرد صيغة تتقدم المديح.

يمكننا من خلال التحليل السابق، استخلاص حجة غير مباشرة نؤيد بها أصالة شعر ما قبل الإسلام. فبلاشير، في كل مكان من كتابه: تاريخ الأدب العربي[٣٣]، يعبر عن وجهة النظر القائلة بأن قصائد عصر ما قبل الإسلام قد حرفت أو عدلت في فترة روايتها بما يتناسب والقصيدة النظامية التي جاء علي ذكرها ابن قتيبة. نستطيع القول ونحن متأكدون: إن افتراضه هذا لم يكن له أساس في عموم ذلك الشعر، وإذا كان موجوداً فهو محصور في حالات خاصة.

وبناء على ما تأسس للتوّ، فإن قصيدة ما قبل الإسلام، أو قصيدة القبيلة تشكلت من أنواع مختلفة من الشعر وهي مرحلة التطور السابقة التي استفادت منها، بالتدريج، القصيدة الأموية في انبثاقها. إذا كان هذا صحيحاً، فإن قصيدة ما قبل الإسلام يجب أن تكون موثوقة الشكل صحيحته.

د) العصر العباسي:

قصيدة المديح في العصر العباسي هي بلا شك، واحدة من أكثر القصائد إشعاعاً في الشعر العربي الوسيط، أما بالنسبة لمقطع الناقة فيها فإنه -على أية حال- لم يعد أكثر من خاتمة للمطاف.

هناك أدلة كافية في شعر كل من أبي تمام والبحتري، والمتنبي تشير إلى أن تطور القصيدة في هذا العصر كان استمراراً للسير على الخطوط التي كانت قد ظهرت في الفترة الماضية. فالقصيدة العباسية، في سماتها العامة، أكثر تنظيماً في بنائها من القصيدة الأموية، كما أنها أيضاً أكثر شكلية، وأعظم هالة في الأسلوب. إنها في الغالب طويلة جداً. وقد يعزى هذا الطول إلي نية الشعراء توسيع المديح. فالنسيب يشكل، عادة، ربع القصيدة أو ثلثها، لكنه نادراً ما تجاوز خمسة عشر بيتاً، حتى لو بلغت القصيدة أكثر من ستين بيتاً٣٤. وإذا ما قارنا نسبة الأنواع المختلفة من القصائد في هذا العصر، بتلك التي في العصر الأموي، لاحظنا أن تغيرات مهمة قد طرأت عليها هنا. يمكن القول، من خلال تجميعنا للأدلة الإحصائية بنفس الإجراء الذي اتبعناه في الجزء السابق من هذه الدراسة: إن القصائد ذات الأبيات العشرة فأكثر هي التي تحسب. لقد عددت كل القصائد التي من النوع الثالث (رقم ٣)، والتي تشير إلى موضوع الرحلة قبل المديح، حتى لو اختصرت إلى شطر واحد.

	١	٢	٣	المجموع
أبو تمام	٣٠(٢٤٪)	٥٨(٤٦٪)	٣٨(٣٠٪)	١٢٦
البحتري	٤٦(١٢٪)	٢٥١(٦٩٪)	٦٨(١٩٪)	٣٦٥
المتنبي	٢٨(٢٧٪)	٦٠(٥٩٪)	١٤(١٤٪)	١٠٢
	١٠٤(١٨٪)	٣٦٩(٦٢٪)	١٢٠(٢٠٪)	٥٩٣

لم يكن شعراء البلاط الثلاثة هؤلاء من الجيل

نفسه؛ فأبو تمام كان أستاذاً للبحتري، وأما المتنبي فهو أصغر من الأخير بحوالي جيلين. من الظواهر التي تبرزها اللوحة أن استخدام الرحيل قد تراجع بمرور الزمن، فلو عدنا في خط هذا التطور إلى الماضي لبدا لنا الانحدار أكثر وضوحاً. فأبو تمام الأقرب زماناً إلى زملائه الأمويين لم يكن استخدامه للرحيل أقل منهم فحسب، ولكنه أيضاً كان أكثر من استخدام البحتري له، وذلك قياساً إلى النسبة المئوية لوروده عند كل منهما. وإذا ما اعتمدنا على المقارنة في طول أبيات موضوع الرحلة وجدنا أيضاً أنه استمر في التناقص بشكل مؤثر.

وبالأحرى فقد استمر الرحيل المؤلف من خمسة أبيات إلى عشرة (٥-١٠) بالورود في العصر الأموي، بينما لم تتجاوز أبيات الرحيل في العصر العباسي، وفي حالات قليلة، أكثر من خمسة أبيات في حدها الأعلى. إن متوسط طول أبياته في شعر أبي تمام بيتان إلى ثلاثة (٢-٣)، وفي شعر البحتري والمتنبي بيت واحد إلى بيتين (١-٢) بل ربما لا يزيد. في بعض الأحيان على شطر واحد.

وهكذا يمكن القول بثقة: إن الشكل الثنائي للقصيدة كان نموذج العصر العباسي. وبكلمات أخرى، فإن ابن قتيبة، وهو معاصر للبحتري، قد وصف الشكل الذي كان قد ألغاه شعراء عصره.

ومن خصائص القصيدة العباسية أنها احتوت على وصف الحصان، أو الرحيل على الخيل بدلاً من موضوع الناقة. جاءت المخالفة الأولى بدافع من الشعراء في طلبهم الحصان، أما المخالفة الثانية، فيمكن عدها محاولة لتكييف الشكل التقليدي بما يتلاءم والأوضاع الجديدة. وعلى أية حال، كلتا المخالفتين نادرتا الحدوث للغاية. يمكن عد وصف المتنبي للرحلة سيراً على الأقدام (ص ص ٨-١١، والأبيات ١١-١٤) نوعاً من تهكمه على الرحيل التقليدي. لقد عدت قصيدة المتنبي هذه ضمن النوع الثالث (٣).

ويظهر من خلال اللوحة أيضاً أن المديح بدون النسيب هو، بالمقارنة، أكثر وروداً في هذا العصر منه في العصر الأموي. ثم إن الطريقة التقليدية بضرورة أن تتقدمه رحلة قد توقفت على كل حال. لقد استخدم الشعراء الثلاثة كلهم النوع الأول (١) في معرض حديثهم عن مناسبات مهمة، وفي قصائد المديح التي مدحوا بها أعياناً من الطبقة العليا. وهكذا كان أغلب سيفيات المتنبي -أشهر قصائده في سيف الدولة أمير حلب- قد ألف دون نسيب. لهذا السبب ولغيره من السمات في شعره كان متوافقاً تماماً مع الميول الأساسية لعصره. ومن هنا فإن التأكيد الذي غالباً ما تكرر بأن المتنبي لم يتوافق ونماذج الشعر العربي لا أساس له من الصحة، كما يبدو لي، لكن الصحيح هو أن شعره يقدم مميزات أصيلة عدة، كما ظهر من خلال تهكمه على موضوع الرحلة. وعلى أية حال فإنه في بناء قصائده كان، ببساطة، قد استمر وارتقى بالتطور الذي بدأ بالفعل، إذا ما أردنا أن نكون دقيقين، خلال حياة الرسول (عليه السلام). عرف الشعراء الثلاثة الذين درسناهم في هذا المبحث: عموماً، بالكلاسية الجدد، فهم، عملياً، حاولوا إعادة الحياة للأشكال الكلاسيكية في عصر ما قبل الإسلام. وبمقارنتهم ببعض المحدثين في القرن الثامن الميلادي، أمثال بشار بن برد، أو مسلم بن الوليد، أو أبي نواس، فإنهم يظهرون بالتأكيد، أكثر محافظة، وأقل ميلاً لاتباع ما تمليه عليهم التجارب. فالقرن التاسع الميلادي هو فترة الإحياء.

يبدو أن الموضوع الرئيسي، الذي كان يشغل بال شعراء المديح، هو ابتكار أشكال مناسبة لمدح الحاكم ورجال حاشيته العظام. ولتحقيق هذا المطلب جعلوا القصيدة الأموية بداية انطلاقهم. ثم شكلوها حسب مطالبهم العملية، والذوق الفني لعصرهم. إن مصطلح الكلاسيين الجدد Neo-Classicists الذي يعني تقليد نماذج بطل استخدامها، والعودة بالحركة بالكامل إلي الوراء، هو مصطلح خاطئ، ويجب أن يستبدل به مصطلح آخر أكثر ملاءمة في التعبير[٣٥].

الخلاصة

كان هذا التحليل محدود المدى والمادة، لذا فهو بحاجة لأن يستكمل في بحوث أخرى. إن تطور قصيدة المديح -كما استقر في ذهني- يمكن إجماله بالآتي:

ألفت القصيدة في عصر ما قبل الإسلام، في أغلب الأحيان، من ثلاثة مقاطع مستقلة (النسيب، ووصف الناقة، والمديح)، وقد ترابطت معاً بتقنيات الأسلوب السردي. لم يكن تحديد مقطع الناقة، بأي شكل، صادراً عن وجهة نظر مدحية، فهو هنا كما في الأنواع الأخرى للقصيدة يشكل تعبيراً عن حياة القبيلة، والمجتمع القبلي. لقد دعوت هذا الشكل للقصيدة بـ «قصيدة القبيلة». بدأ التغير الحاسم في وظيفة مقطع الناقة بأخذ مكانه في النصف الأول من القرن السابع الميلادي، أي خلال جيلين ممن عرفوا بالمخضرمين، كما دل على هذا شعر كل من الأعشى ميمون، والحطيئة. لقد برز بالتدريج شكل جديد للقصيدة متوازياً مع «قصيدة القبيلة». كان وصف الناقة في هذا الشكل قد استبدل به تقدير الشاعر رحلته إلى الممدوح. لقد عادت عناصر الوصف السابق للناقة إلى الرحيل في مرحلة مبكرة. هذه هي المرحلة الأولى في تحول «قصيدة القبيلة» إلى «قصيدة البلاط» كما استقرت في الفترات الأخيرة. وبدأ، في الوقت نفسه، الشكل الثنائي المؤلف من النسيب والمديح يحل محل الشكل الثلاثي.

أما في العصر الأموي فقد أصبحت «قصيدة القبيلة» على وشك التلاشي، مع أن الشعراء المحافظين استمروا في استخدامهم لها، بدأنا نلاحظ أن القصيدة الجديدة، برحيل موسع يؤكد جهود الشاعر للوصول إلى ممدوحة، تأخذ مكانها في أغلب الأحيان. فالرحيل الأموي صمم تماماً على أساس أداء الوظيفة المدحية، فكل عناصر وصف الناقة القبيلة التي لم تكن تسهم في هدف الشاعر التأثير على الممدوح قد استبعدت. هذا ونجد، أحياناً، أن موضوع الرحيل قد أدخل في المديح أو امتزج به.

وهكذا توقف موضوع الناقة عن أن يشكل مقطعاً مستقلاً في القصيدة، ولكنه ظل جزءاً من المديح، أما الشكل الثلاثي فإنه لم يؤلف، على أية حال. نموذجاً يحتذى. لقد استبدل به الشكل الثنائي للقصيدة الذي كان يؤلف بدون رحيل، أو برحيل قصير لا تتجاوز أبياته البيتين أو الثلاثة. أضف إلى هذا أن حذف النسيب يبدو بديلاً مشروعاً بالنسبة لشعراء المديح في هذه المرحلة.

تناقص الرحيل أكثر في «قصيدة البلاط» العباسية، وقد طال ذلك التناقص طول الرحيل، وعدد مرات استعماله. وعلى الرغم من أنه استمر يستعمل صيغة لمقدمة المديح، فإن لدينا المسوغ لأن نقول: إن القصيدة الثنائية كانت تشكل نموذجاً لقصيدة المديح، العباسية.

من الأمور التي تستوجب التأسيس هنا أيضاً، أن وصف ابن قتيبة للقصيدة لا يلائم «قصيدة القبيلة»، ولكنه يتماثل وقصيدة المديح في العصر الأموي. أما في زمن ابن قتيبة نفسه. فإن هذا الشكل قد اختفي فعلاً.

يمكن ملاحظة تطور القصيدة، ابتداء من الجاهلية حتى القرن العاشر الميلاد، من خلال تتبع مراحله المتلاحقة التي تؤلف خطاً متصلاً، على الرغم من وجود قليل من الانحرافات عنه. فليس هناك جيل من الشعراء كان مجرد مقلد لجيل آخر. إن كلاً من الجيلين قد ساهم في إيجاد بعض التغيرات في محتوى النوع الأسلوبي وبنائه. لقد فقدت القصيدة خلال عملية التغيير هذه، أسلوبها السردي وأيضاً سماتها الوصفية إلى حد ما، ثم غدت، بشكل رئيسي، بلاغية الأسلوب، مدنية الطباع. وبناء على هذا يمكن القول: إن الوحدة السردية لقصيدة القبيلة قد استبدلت بها وحدة الوظيفة.■

- عنوان البحث في الانجليزية

The camel-Section of the Panagyrical «ode»

وقد نشر في :

Journal of Arabic literature. Vol.XIII. Leiden, E.J.Brill, 1982,pp1-22.

تستخدم الباحثة في هذا البحث لفظتين هما: Camel (الجمل) و She-camel (الناقة). ولما كان وصف الشعراء في العصر الجاهلي -على الأغلب- مصروفًا للناقة دون الجمل، فقد أعطيت اللفظين السابقين في الترجمة اسمًا واحدًا هو «الناقة».

١- المصطلحان: «قصيدة القبيلة Tribal ode» و«قصيدة البلاط Courtly ode» متوافقان مع الكلمتين الألمانيتين Stammesqaside و Hofqaside اللتين استخدمتهما في أماكن متفرقة من بحوثي. وهما -لمزيد من الاستقصاء- متوافقان مع: القصيدة البدائية Primary qasida والقصيدة الثانوية Secondary qasida كما اقترحهما محمد بدوي في بحث جديد عنوانه: من القصيدة البدائية إلى الثانوية. وقد نشر في مجلة الأدب العربي Journal of Arabic Literature المجلد الحادي عشر XI عام ١٩٨٠ ص١-٣١. لكن هناك نقطة خلاف مهمة هي أن بدوي ميز بين القصائد من مختلف العصور أما أنا فأحاول أن أميز بين شكلين محددين للقصيدة.

٢- Ibn Qotaiba, liber poesis et poeterum. Ed. M.J.ed Goje, Lugduni Batavorum 1904, p. 14f.

٣- Beitrage zur kenntnis der poesie der alten Araber, Hannover 1864 (Reprint Hildesheim 1967)p.18ff.

٤- أشار ج.إي. فون جرونباوم قبل نصف قرن إلى أن وصف أبن قتيبة للقصيدة لا يناسب معظم قصائد ما قبل الإسلام. (أنظر: Die wirklich keitwette der fruharab fruharabischen Dichtung.Wein 1937, WZKM Beiheft 3,p193ff.

كما أن بلاشير كان مصيبًا حين أشار إلى أن موضوع الناقة قد اختفى من القصائد العباسية المتأخرة. أنظر:

Abou t -Tayyib al -Motanabi, Paris 1935. Hegire (un poete arabe du IV Siecle de I Siecle de J.c.) (X

٦- لقد طرح هذه الفكرة بوضوح غارسياغومس في: Garcia Gomez (Convencionalismo e insiseridal en la poesia. AL-Andalus V 1940, pp.31-43, cf.p.377)

٧- إنني قلقة من الحقيقة التي تقول: إن ابن قتيبة قد استخدم مصطلح «نسيب» ليعنى به فقط بكاء الشاعر على الأطلال الدارسة، وليس مقطع الاستهلال الغزلي بكليته، لكنني لا أستطيع أن أرى أننا لن نجني شيئًا إذا ما غيرنا منهجية اصطلاحية مستقرة، وقد يكون من الأولى أن نأخذ مثالاً على ذلك حال الباحثين العرب في عدم إجماعهم بتاتًا حول استخدام مصطلح زنسيبس.

٨- انظر كما أبو ديب في مقالته:

Towards a Structural Analysis of pre-Islamic Poetry JMES VI 1975,pp. 148-184. cf pp.148 and 179 .J.E. Bencheikh, Poetique arabe. Essai Sur les voies d'une creation, paris 1975,pp.116-119.

يؤكد أبو ديب -على ايه حال- أن عدَّ نص ابن قتيبة وصفًا نقيًا أمر بعيد عن التأييد، فهناك أدلة كثيرة تثبت نيته تزويد الشعراء بنموذج يمكنهم تقليده.

٩- تقول الباحثة هنا: أقتبست هذه الترجمة من ينكلسون في كتابه:

A litrerary History of the Arabs, Cambridge, 1930, p77f.

أما أنا فعدت في النص العربي إلى كتاب:

Moqaddimatu Kitabi S-Sir W. S-suara, by Gadefroy-Demomynes. Paris 1947.

(المترجم)

١٠- Renata Jacobi, Studien Zur poetik der altarabischen Qaside Wiesbaden 1971.

* القصيدة البوليثيمية Polythematic هي القصيدة ذات الموضوعات المتعددة، وهي تختلف عن القصيدة المونوثيمية Monothematic ذات الموضوع الواحد. (المترجم).

١١- أنظر على سبيل المثال قصيدة امرئ القيس رقم ٤ بيت رقم ١٨ وما بعده.

١٢- ياكوبي (مرجع سابق) ص ص ٥٣-٦١.

١٣- لقد درس هذا الجانب أ. حموري A.Hamori في بحثه:

«The poet as Hero»

in: on the Art of Medieval ArabidLiterature, N.J.1974,pp.3-30.

١٤- انظر: ياكوبي (مرجع سابق) ص ص٨٨-١٠٠ و١٠٤-١٠٥.

لقد أطلقت على هذا النوع من القصائد مصطلح «قصيدة التكسب».

١٥- أنظر: يا كوبي: المرجع السابق ص ص ٤٩-٥٣ حيث استخدمت هناك مصطلح «الارتباط».

* الشعر المثقب العبدي، والشطر التالي هو: عُذافرة كمطرقة القيون.

تجدر الإشارة إلى أن الباحثة تكتب الشعر بالأحرف اللاتينية، وقد اقتضى الأمر أن أعود لكل النصوص في مصادرها الأساسية. (المترجم)

×× الشعر لحاجب بن حبيب الأسدي. والشطر الثاني هو: عَنْسٌ عَذافرةٌ بالرحل مذعان.(المترجم)

١٦- انظر: يا كوبي: المرجع السابق، ص ص ٦١-٦٥.

١٧- إن القصائد ذات المقطعين في ديوان كل من النابغة وزهير أكثر ورودًا من تلك التي لها شكل ذو ثلاثة مقاطع. أنظر: يعقوبي، (المرجع السابق)، ص١٠٤.

١٨- في المفضليات تبع الخطوة A1 ذكر الجهة المقصودة من الرحلة (أي الخطوة)B(وهذا ليس معقولاً (المفضلية رقم ١١٩- ص ص ١١-١٢).

١٩- لقد جمعت بعضًا من الشواهد التي تؤيد وجهة النظر هذه في بحث تالٍ حول الشعر العربي، وسينشر في:

Grundrib der arabischen philologie, Vol. 11.H.Gatje.

٢٠- انظر مقدمة جولدزيهر Goldziher على ديوانه ص ٤.

٢١- انظر: G. Schoele, Arabische Naturdichtung. Die Zahriyat, Rabiiyat und Raudiyat Von ihren Anfangen bis as - Sanaubari, Beirut, 1974,p.28.

٢٢- قصائد الأعشى هي ذات الأرقام: ٧٩،٥٥،٣٩،٣٢،١٣ أما قصائد الحطيئة فهي ذات الأرقام: ٨٩،٧٧،١٧،٧.

** الشعر لربيعة بن مقروم . (المترجم)

٢٣- قصائد الأعشى هي ذات الأرقام: ٢٨،٢١،١١،٨،٤،٣،٢،١ وقصيدتا الحطيئة هما: ١٣،١٠.

٢٤- قصائد الأعشى هي: ٦٨،٣٥،١٧،١٢،٥ وقصيدة الحطيئة هي: ٧٣.

٢٥- كان هذا التعامل بارزًا، بشكل خاص ولافتاً للنظر، في شعر الرجز، حيث إن الموقف من التقليد فيه كان هزليًا انظر:

M.Ulman, Untersuchungen Zur Ragazpoesie, Wiesbaden, 1966, p.37.

٢٦- R. Blachere, Histoire de La Litterature arabe, Paris 1953-1966- III,p.590.

٢٧- انظر على سبيل المثال، ديوان جرير ص ص ١١٦-١١٩ البيت ١٩ وما بعده.

٢٨- هناك استثناء واحد هو قصيدة قبلية برحيل، ألفها جرير. انظر ديوانه ص ص ٤٧٢-٤٧٧.

٢٩- تشير الباحثة إلى أنها نقلت شرح هذا البيت من يو.ثيلو/ في كتابه:

U.Thilo, Die Orsnamen in der altarabischen Poesie, Wiesbaden 1958, p.89.

٣٠- تشرح الباحثة كلمة «ثمائلها» الواردة في البيت ٢٢ بالإنجليزية فتقول: هي ما تحتويه المعدة.

٣١- انظر أيضًا قصيدته: في ص ص ٩٩-١٠١ والأبيات ١-٧، وفي ص ص ٧٨٢-٧٨٦ والأبيات ٣٣-٣٧٠.

٣٢- المرجع السابق ج٣ ص ٥٦٠.

٣٣- مرجع سبق ذكره، ج١ ص ١٨٤.

٣٤- ناقش بن الشيخ Bencheikh السمات الشكلية للقصيدة العباسية بالتفصيل. انظر الفصول المتعلقة بذلك في كتابه السابق الذكر.

٣٥- اقترح بن الشيخ، في كتابه السابق (ص ص ٢٦٠ وما بعدها) مصطلحًا آخر هو ecole formaliste وكان قد نقد مفهوم مصطلح «الكلاسيين الجدد» لأسباب تتشابه والأسباب المذكورة. ويظهر أن اقتراحه يستحق الاعتبار.

ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

T H A Q A F A T

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates

(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	7 or equivalent
Gulf States	US $	30
Other Arab Countries	US $	20
Other Parts of the world	US $	45

For Organizations

Bahrain	BD	20 or equivalent
Gulf States	US $	60
Other Arab Countries	US $	45
Other Parts of the world	US $	90

A free book will be offered for yearly subscription.

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

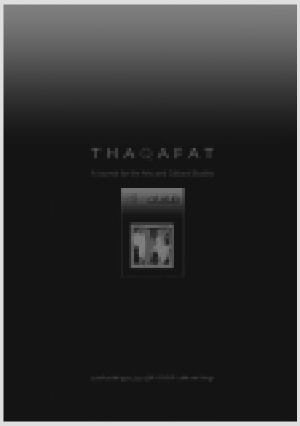
Bahrain	BD	1.5
Gulf States	US $	7
Other Arab Countries	US $	5 or equivalent
Other parts of the world	US $	7 or equivalent



Front Cover:
Painting by Bahraini Artist **Sh. Rashid Al Khalifa**

Thaqafat No. 5 Winter 2003

Contents



Back Cover



It is a poet's destiny to sing in catastrophic times

Editor - in - Chief

Translated by: **Munira Al-Fadhel**

Two years after the "Naksa" (Arab defeat in the war with Israel) in June 1967, Ghazi Al Qusaibi wrote a poem addressing the Arab nation which ended thus:

Yesterday the Jews severed its
right hand Will the Gulf witness
tomorrow the loss of its left?

These lines were the first in our modern poetry that linked the Arab tragedy in Palestine with the many tragedies to come in the Arabian Gulf. And if we consider the time difference between the Nakba of 1948 in Palestine and the current Nakba of Iraq, then those lines could be viewed as a poetic prediction of the Arab nation's future.

Since then, I have been linking, poetically at least, the Nakba of Palestine and the Nakbas to come to the Gulf, and other poetic lines come to mind:

The iron became rigid just as
men became rigid
And a dove wept on the orange
tree branches
A silver thread of tears extended
on its cheek, and wondered
Haifa and Jaffa are raining refugees
The desert is blooming with tents
and infants
The desert is planted with the
homeless
And the heart of Palestine
is still flooding with refugees
The dove's lamentation resonates
on the palm trees
in the Gulf
a dove's lamentation resonates
and one river of wailing extended
extended between them and
prolonged.

I can say today, with some critical satisfaction, that this early poetic vision expressed by Ghazi Al Qusaibi is prevalent in the poetry of the Gulf as represented in the work of Qassim Haddad, Ali Abdulla Khalifa, Hamda Khamis, Yusuf Hassan and Ebrahim Buhindi, who are all Bahraini poets. The mode becomes prominent when foreign interests in the Gulf intensify. Such is our destiny in the Gulf, to see our future in the not too distant past of Palestine. Foreign interests are the same, and home/victim is but one and the same.

And when we try to connect today, in Thaqafat, the wound of Iraq to the fifty-year-old open wound of Palestine, we proceed from a clear and distinct vision as well as a natural fear for a home which is one and cannot be divided in our consciousness. And if the current reality of the homeland continues to be alien to the ideal in people's mind, then the feelings of the people in this nation will remain tainted by disempowerment and estrangement. And hence, there will be no stability.

The recent imperialist attack on Iraq came with this realization. And there lies its danger. That is why it was directed to destroy the

structure of civilization and culture, in addition to the social and economic structure, to the point of destroying the image of home and nation in the Iraqi people's understanding and consciousness. The editorial of the last issue of Thaqafat warned against this, and that was written shortly before the attack on Iraq and its occupation. We said that the "Iraq" under threat of attack and destruction, means for Thaqafat the Iraq of people, civilization, creativity, culture and Arab identity. That would be the main target of the attack if it were to occur.

What we feared happened, and the whole thing seemed strange and ambiguous for many people. And some asked: why should a whole civilization be destroyed for oil? And these people forgot that oil has nothing to do with what was happening. For the Arab oil has long been in the hands of others, and obviously doesn't need armies to exploit it.

We can't help but repeat with the Palestinian poet who forgot his own wound:

Why? Why Iraq?

And you and the palm trees of Iraq
More than water in your grief
More than water and sand in your grief
More than water and sand and palm trees in your grief
(Sameeh Al Qassim: Atlantis King)

And we know that the answer lies in reading the history of the open wound of Palestine. It is a wound that rejects nursing and refuses but to gush forth its fresh blood everyday, to emphasize that the human being and his home are one entity which cannot be fragmented. And if Palestine is not returned to the Palestinians and the Palestinians to Palestine, this blood will continue to smear the face of occupation at each turning point and road.

But what is in Palestine, that it should be divided between the land and its owner, between home and its creator, between the truth and what's right. What is in Palestine, that it should be chosen, that it should be occupied and its people exiled and its reality buried?

The answer to this historical question lies in what happened to Iraq, in the planned destruction of its civilization. The disappearance of the Babylonian tablet two days before the occupation is enough evidence that there are those who fear history and attempt to hide the truth of their long historical depravity.

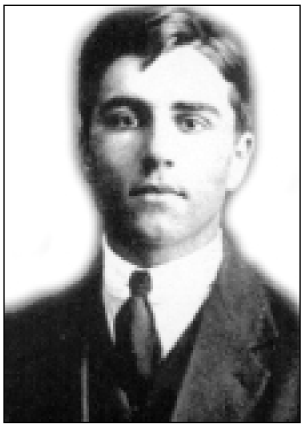
The whole history of occupied Palestine is but an open court for Jewish fanaticism. So is the land of Palestine which abounds with thousands of archaeological findings and documents which condemn the extremism of the Jews and points to the historical Jewish oppression of whoever they share the land with, under the influence of "the chosen people complex". And when we say Jewish we don't mean the Jewish religion nor their prophets, nor their human existence. We refer to a specific faction which arrived at the political notion of creating the international Zionist movement, which manifested itself in the occupation of Arab Palestine. And ever since, instability has ruled in the Middle East and in the whole world.

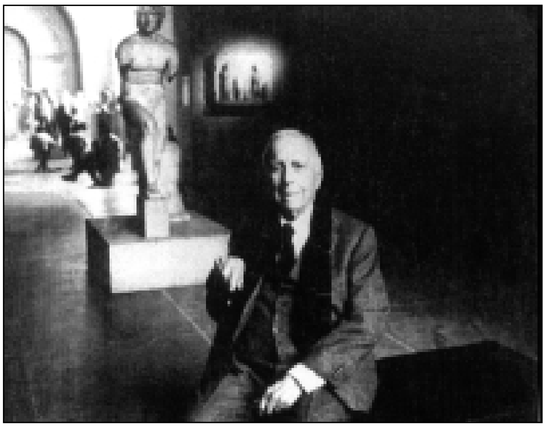
In a recent article, the Moroccan writer Tayeb Tizzini states, 'The present international Zionist project at its core doesn't tolerate peace and doesn't tolerate the idea of peace. And hence all the arguments for negotiations, are revealed as part of an imperialist Zionist process, and peace will not occur despite what Arabs want.' (Al-Rafed Journal, Emirates, 2003)

We believe that the progressive movements in the modern world have to put pressure on the political powers in their own respective countries to stop submitting to the international Zionist project. The Arab political regimes have also to hasten to embrace democracy and popular political participation, so that dictatorship will not find its way in our Arab nation.

We believe that the Arab political regimes should work in collaboration with the Arab people and especially with intellectual groups in the Arab nation to embrace wide and effective self-criticism, so that both parties regain a healthy relationship that will enhance the unity of our societies and nations, and protect them from foreign influence.

Finally, it is our duty in Thaqafat to turn in this issue to the wound of Palestine, by presenting in-depth material relating to one of the most prominent poets in Palestine, Sameeh Al Qassim. The first element is a symposium with the poet which focuses on his pioneering role in poetry and in the Palestinian struggle. The second is the publication of his latest poetry collection with a critical introduction written by Dr. Abdul Kareem Hassan. ■





"In my beginning is my end"

Journals of an American in Paris: Julian Hartridge Green 1919-1924 and 1990-1992

Anthony Newbury

This paper examines early and late journals of the Franco-American author, both volumes published simultaneously in the 1990s and underlining the remarkable continuity of content, from the teenager's first notations to the final pages of the nonagenarian. Notwithstanding a tormenting dichotomy in Green's personality, what remains constant is the pursuit of a spiritual ideal sustained over some three quarters of a century.

In the general turbulence and sombre climate of the 1990s, within the Western literary context it was reassuring to feel the presence of aged men of letters acknowledged to have marked the century through their art, and regarded by many as beacons to help light our paths into this new and seemingly perilous millennium. In Germany, the mid-decade saw the author of *In Stahlgewittern (Storm of Steel)*, Ernst Jünger, celebrate his hundredth birthday, while in France the nonagenarian Julian Hartridge Green published a further novel.[1]

Yet I should like to go back a little earlier, to the French "rentrée littéraire" of September 1993. In the midst of the welter of new publications, among the myriad photographs of authors decorating bookshop windows, two in particular might have struck the curious bystander on account of the singular contrast between them, photographs of the same man, but the one as a teenager and the other as a ninety-year-old. The occasion was the publication of two works by Julien Green, one of some 450 pages constituting his *Journal*

for the years 1990 to 1992, and the other a much slimmer volume of some 120 pages comprising diaries hitherto unpublished and going back seventy years, from 1919 to 1924.

If Julien Green's lasting claim to fame is for most as the creator of a remarkable series of novels, seventeen in all, it should not be overlooked that he also published in his lifetime seventeen volumes of journal. How highly future generations will regard the diary must remain an open question; suffice to say that Green's fellow novelist, Roger Martin du Gard, winner of the Nobel Prize for Literature back in 1937, many years ago expected Green's *Journal* to rank as one of the essential documents of the twentieth century.[2]

Green's published diary begins in 1919, while he is studying at the University of Virginia.[3] With its ongoing publication in the 90s, what is clearly striking to the reader is the continuity. He finds that the consecrated Parisian writer of the last decade of the century has the same interests and preoccupations as the teenager at the University of Virginia in the year following the Great War: "In my beginning is my end", as his great literary compatriot wrote in East Coker.[4]

What, then, are these essential interests and unvarying preoccupations First and foremost, religious. The young man we meet in the pages of the early journal has recently converted from Protestantism to a Roman Catholic faith that is highly traditional and rigid, yet the young Green's spiritual vision is clouded by the presence of a strong, imperious sensuality that stands as a basic challenge to the realization of his Christian ideal. This dichotomy in the author's nature will be a source of torment to him for a great many years, constantly appearing as a threat to the spiritual personality he seeks to forge. Already in 1919 he can write that it is his misfortune to be divided against himself.[5]

In fact, not only is he unable to reconcile his sexuality with his spiritual aspirations, but he feels torn between his Anglo-Saxon self, his direct inheritance, and his Latin self, the gift of his adopted country. As his American sojourn at the Universityof Virginia lengthens, he becomes more and more dissatisfied with life in the United States, to such an extent that he is able to write in 1921: "I have the impression of being only half alive here, so necessary is France to my life. A dreadful disgust of America has taken hold of me ..."[6]

What he perceives as the philistinism of much of American society generally appals him and he yearns for the intellectual stimulation of the Parisian circles he had known earlier. This particular conflict will only be resolved with the return to France - after three years in the Southern States and without taking a degree - armed with the determination to write, to discipline and to order the myriad thoughts, memories and dreams that haunt and obsess him.

For its part, the central and dramatic conflict between Green's spiritual aspirations and self and his sexual nature and its urges will torment the author for much of the century. Already in 1928 he had referred to sexual torment as the personal cross he had to bear - "what a strange cross the flesh is!" (quelle croix étrange que la chair!)[7] - while in 1944 he cites D.H. Lawrence's words, "We are crucified in sex", adding how strangely true this is for many human beings.[8]

When the reader turns his attention to the early tome of Julien Green's *Journal* 1919-1924 (published only in 1993), he perceives a young man of incontrovertibly religious disposition yet branded as it were with an invert's tendencies and appetites, as yet unacknowledged at a conscious level, bracing himself for a combat which he knows will be protracted and merciless. "We read the Testaments," he writes, "we are happy to live soberly, we love God; but the body weakens, it is assailed by temptation and, even if we don't give in to it, a hateful listlessness and torpor overcomes us".[9]

When Green reflects in these pages on God and a man's relationship to God, the language tends to exaggeration and excess as the youthful writer is carried away by his ardour: "God's love is intolerant, God's love

will brook no sharing, God's love asks for more and ever more ... it wants everything ... Do not crucify God. Have pity on Him so that He will have pity on you on the day of judgment.[10] This is the tone, strongly reminiscent of Léon Bloy, that most corrosive of reactionary Catholic writers whom the young Green had discovered in 1918 while staying in Rome.[11]

Within a year he had devoured many of Bloy's writings, fascinated by this most singular of Frenchmen who spoke of religion "sans fadeur" - without mawkishness or sentimentality - and who awoke the slumbering fanatic in Green. Somewhat later this vein of religious fanaticism will express itself freely in the young author's virulent *Pamphlet contre les catholiques de France,* published in 1924. In 1919, however, Green was still marching towards that violent, extreme form of Catholic Christianity, in training for his combat against those exponents of modern, liberal Catholicism he so vilified.[12]

It will take Green a great many years to shake off all the excesses of the haranguing fanatic, so that even in his nineties vestiges of Calvinist doctrine which crept into his religious education as a child, combined with his own adult fascination for Jansenism, colour passages of his diary writings. As an example, he writes in 1990: "The limited number of the chosen. How greatly these words of Saint Matthew have troubled me and what suffering they gave to my poor Anne (Green's sister)".[13]

The preoccupation with salvation goes back to Green's childhood. In one of the longer and more interesting notations of the early Journal,[14] he tries to account for his way of thinking as a young adult, only too aware of the necessity of analyzing his early childhood experiences. From the age of five or six, he distinguishes two very different states of mind, the first being one of well-being and happiness. The author underlines the great love between mother and child. Yet, at the same time, Green evokes the disquiet he felt at a certain time of the day: regularly, towards the end of the afternoon, he tells us that he would begin to think of one question which would preoccupy him until the moment he fell asleep; "This thing is an odd subject of meditation for such a young child. I was afraid of not being saved and this dreadful fear prevented me from sleeping and made me cry so much that my mother would rush to my bed to calm me by making me repeat my prayers".[15] It is instructive that the young child is soothed by the mother first and foremost through the repetition of prayers; any kisses or cuddles would presumably come later.

The puritanical streak that ran so strongly through Mrs. Green led to her inculcating into the young Julien this very real danger of not being saved. Later, when seemingly out of the blue she affirms her belief that her son is in fact saved- no reason is given for this change of heart - his joy is boundless.[16] Even as a young adult and unable to resist the demands of his homosexual nature, Green continues to believe in the reality of his salvation because his mother had affirmed it: "My mother had affirmed that I was saved ... and I believed it very strongly".[17] Notwithstanding Green's stress on his mother's great love for him and his reluctance to lay any blame on her, it is all too plain that her behaviour and outlook had a discernibly negative influence over his development as an adolescent and young adult.

The mother's obsessive preoccupation with her son's salvation is to be linked to her fear and detestation of sexuality, even infant sexuality. The scene - recorded and commented upon in both autobiography and diary - when the young child was severely reprimanded by his mother for having placed his hand in what he terms that "forbidden" area of the body, could scarcely fail to mark, if not permanently scar, Green as he grew into adolescence and early manhood.

Towards the end of *L'Avenir n'est à personne*, the nonagenarian writer refers to his early horror of the sexual organs brought about by his mother's scornful words: "Whenever I got into my bath tub in her presence, my dear mother would say to me: "*Hide your body"* (Green's italics). The word "body" became synonymous with all that was

horrible and indescribable. O Freud! In 1917 ... I had my own bedroom and in this room there was a wardrobe with a mirror where, *for the first time* (Green's italics), I was curious enough to look at my completely naked body".[18] Green adds that at this age, given his conditioning, it was not the sexual organs that held his attention, but the face and the eyes. As for the rationale of his mother's behaviour, this has in fact been provided by the author many years earlier, when he recounts the tragedy of his mother's brother stricken by syphilis at an early age. His mother's attachment to her brother had been very strong and for the remainder of her life she was to be haunted and appalled by what she had seen of his physical and mental disintegration.[19]

When we peruse the youthful *Journal* (1919-1924) for the year 1923, we find a gap in the notations between July and December. We remember that Green had returned to France, having decided not to take a degree at the University of Virginia. His vocation lay elsewhere, and he has already embarked on a literary career. It is at this point, when his extreme ideas for a regenerated and pure Catholicism are being sifted and formulated that his sexuality erupts and its nature is revealed to him. The account of his first homosexual encounter at the Place du Trocadéro in Paris has been movingly told in the author's autobiography[20], and in the summer of 1990 Green returns to the significance of this revelation and experience. He records the fear he felt, a horrified refusal to accept his homosexual nature coupled with an irresistible fascination for the very thing which disgusts him.[21]

In both diary extracts, Green links his reflections on the revelation of his sexual nature with his imaginative transposition of the experience in his 1954 play *Sud*, where his protagonist Ian Wiczewski undergoes similar feelings of revulsion and fascination on seeing the youthful and handsome Eric McClure. Writing *Sud* had considerable therapeutic effect for Green, ever conscious that his homosexual practices were a persistent obstacle in his quest for an unsullied relationship with God. Indeed, in 1990 he bluntly notes in his diary that he wrote *Sud* to kill the homosexual within him who was separating him from God,[22] while in the same year he also records his abandonment of sexual activity in the later fifties: "In 1956 there came the final solemn warning: now or never. And I changed my life, although it was He (God) who did everything".[23]

The older Green's faith may well appear embarrassingly simple to many modern intellectuals. Luminous and generous, it seems to promise a paradise to all comers. When, for example, in 1993 an interviewer of Green pointed out that the last word of the last line printed on the last page of the last volume of the *Journal* was the word "Paradise", the author asserted: "I'll be going there. Like everyone else".[24] The serenity that he has achieved, together with the universalism that he professes, certainly stands in strong contrast to the earlier periods of gloom-laden doubting and despair.

What gloom there is in the later *Journal* concerns the lives of the young whom he considers to be particularly at risk both sexually and spiritually.[25] Commenting on the number of young men with AIDS who write to him, Green notes: "It's always the same, the search for love and, at the end, the impasse of death".[26] Through his orientation and sensibility, Julien Green is well able to empathize with these sufferers stricken in their prime. He evokes the successive stages that they pass through, when confronted with the reality of this terrible scourge. A period of often violent revolt is followed by one of calm despair, during which they yearn for some kind of personal revelation regarding their condition. This is where religion can positively enter the combat, since "out of the most unbearable sense of forlornness the tiniest glimmer of Hope always breaks forth".[27] It is this hope that will save them, and for Green, whatever their faith or lack of it, it is Jesus' words of solace promising salvation to the thief agonizing on the cross next to him that open up a realm beyond all our human differences and afflictions, "since Christ is always the most human, the truest and the nearest to us".[28]

The primacy and the centrality of Jesus are already asserted by the young author in his journal for 1923.[29] In this respect, there appears to be virtual identity of views between the twenty-two-year-old and the nonagenarian, whereas it is, as we have already seen, the violence of tone of the early religious utterances - influenced and coloured by his reading of Léon Bloy - that particularizes the youthful writer and sets him apart. Not without much inner struggle and torment, these violent components of Green's religion were gradually to diminish and finally disappear. It is interesting to note that when Green turned his hand to writing the biography of a great Christian figure it was not to the sabre-wielding variety favoured by Léon Bloy and his ilk, but rather to that most pacifist of Christians, Francis of Assissi.[30]

It is joy and serenity that most characterize the aged writer's Christianity, and there is a striking similarity in this respect with the Anglo-Welsh metaphysicals Henry Vaughan and George Herbert. Green's Christ, like Herbert's, is constantly seeking a way into our hearts;[31] He waits patiently, yearning to welcome and embrace the new guest. Many years earlier, in conversation with André Gide, Green had noted the presence of the essentials of his own conversion in "The Collar"[32], but one thinks also of "Love", such a strong factor in the questing Simone Weil's coming to Christian belief during the beleaguered war years.[33]

In his journals over the decades the author has alluded to the existence of a "journal intime" (his private, intimate diary), destined to appear posthumously. Such allusions can have a somewhat tantalizing effect on the reader, whom Green does however gratify on occasion with a snippet or two from the secret work. It is clear that he consigned to the intimate diary references to living persons which could cause hurt together with his more controversial or unorthodox reflections on the spiritual and the sexual.

In the 1990-92 volume of the *Journal*, he again refers to the intimate diary, this time affording us a glimpse of his thought on a biblical figure who has always held a strong attraction for him, Mary Magdalene: "The reason I love her: because she'd been a prostitute. Our souls, mine and yours, have walked the streets and prostituted themselves, the endless streets of the world; they've sold themselves to idols, such as money, power, success. They weren't my idols though, what I idolized was beauty".[34] Then, Green tells us, one day Christ's love broke through to his restless soul, the inference being that his life was henceforth transformed.

We are struck by the remark that the essential attraction of Saint Mary Magdalene lies in the fact - or rather in the Christian tradition - that she had been a prostitute. This is the repentant "fallen woman" who is seen in the New Testament as coming to anoint Jesus' feet, who is healed and spiritually cleansed by Him, thereafter remaining close to the disciples and a witness of the crucifixion and its aftermath. For Julien Green, love of, and identification with, such a figure is spontaneous and he is able to glory in the repentant Mary metamorphosed into saint. As he says, we have all prostituted ourselves, all sinned, yet just as Jesus was able to raise Mary Magdalene from the slough to the eventual heights of sainthood, Christ proffered his love to Green, as by extension - Christians believe - He does to all of us. And for Green, resolute in his traditional Catholicism, Jesus Christ is God. This is the cornerstone of his faith to the extent that he cannot bear anyone even making the supposition that Christ is not God.[35]

If adherence to basic dogmas and tenets is unquestioned, there remains in the author's Christianity a highly personal mysticism together with an independent outlook on more general religious questions. There is in Green no blind obedience to the official voice of the Roman Catholic Church in its policy statements. Indeed, his attitude towards Pope John Paul II is often critical, the diaries revealing a degree of censure regarding the Pontiff and Vatican declarations.[36] It is clear that John Paul II's apparent lack of understanding of the difficulties encountered by sexual minorities colours Green's reactions to the Pope's assertions, but more generally in the late 80s the author was led to write sadly and with exasperation of John

Paul's condemnation of sexual pleasure in any form.[37]

While Green has little esteem for the advocates of militant homosexuality and what he sees as their excessive and unreasonable demands,[38] his deep-rooted sympathies for the invert's condition lead him to the conclusion that homosexuality is a mystery, and he quotes Goethe on the subject: it (homosexuality) is "against nature and yet in nature, a part of it".[39]

Green, then, pleads for tolerance and understanding, yet he remains a Roman Catholic convert, a man who, despite his individualism, has chosen obedience and submission to Vatican authority. Indeed, he had much earlier acknowledged the importance of Rome for the Protestant convert[40], and in his case, as Robert Merle has remarked of "converted" homosexuals in general, it is the seduction of authority that leads such men to prefer Catholicism to any other form of religion.[41] There is in Roman Catholicism, or at least in the pre-conciliar form about which Merle writes and after which Green hankers, a form of spiritual assurance and security of inestimable value to the tormented invert alone with his conscience and seeking to placate what he would deem to be the righteous ire of an offended deity.

In old age Green continued to view sexuality as a negative force, as an impediment to spiritual progress. In an interview given to *Le Figaro* in his ninetieth year he sums up thoughts often mulled over in the pages of his journal: "Why are we on this earth? For the purpose of being united to God. Sexuality is a barrier which stands in the way".[42] Resisting the accusation of puritanism often levelled against him for such remarks, Green defends himself on the grounds that sexuality occupies far too important a place in people's lives: "sexuality always tends to exclude everything else".[43] And commenting in the journal itself some months later on another interview he had given, the author returns to the charge, seeking to clarify his thoughts on the relationship between sexuality and sin. He believes that the term "sin" in such a context should be rejected, replaced precisely by this idea of sexuality as an obstacle between the love of God and the human soul.[44] Remove sexuality, then, and the path leading to spiritual progress is a much less rocky one.

If the twentieth century was largely a spiritual disaster and as such a century which greatly disappointed Green - he writes of it as "sinister" and "sad", and it is in the twentieth century that man has perfected his "wickedness" [45] - the hope persists that man is capable of re-inventing his future, a future that will have to be founded on genuine fraternity;[46] and for Green this entails a spiritual brotherhood far removed from the slogans of revolutionary politics, a fraternity of tolerance without exclusions.

The Journal, *L'avenir n'est à personne*, ends on Christmas Eve 1992 with a fervent evocation of Noël, of the immense joy and hopefulness that Christmas inspires.[47] To the futile pursuit of earthly power and its trappings, the author opposes a vision of the Holy Child, seemingly so fragile, and yet possessing the only real power, that of offering us Paradise, the mystic "Countrie far beyond the stars" of Green's beloved Metaphysicals. ■

NOTES

1. The third volume of his American trilogy, *Dixie*, Fayard, Paris, 1995. Very early on in his literary career, Green drops the Hartridge from his name and Julian is gallicized to Julien. Death finally claimed both writers in 1998, Julien Green himself succumbing on 13th August of that year.

2. See Robert de Saint Jean and Luc Estang, *Julien Green*, Ecrivains de toujours, Editions du Seuil, Paris, 1990, p.184. "Le *Journal* restera sans doute parmi les documents essentiels et les moins contestables de notre siècle".

3. A word of elucidation is in order here. Born in Paris of American parents in 1900, Green was educated at French schools, only proceeding to an English speaking institution in 1919 when he began his higher education at the University of Virginia (the alma mater of amongst others, Jefferson and Poe, and more recently of his fellow novelist, Paul Bowles). Returning to Paris in 1922, Green soon began a literary career - in French - remaining faithful to this language, with one or two exceptions, for the rest of his life.

4. Commenting on the pages of his early *Journal* (1919-1924), Green himself notes in 1991: "Tout ce que je puis dire sur ces écrits d'adolescence, cest que je m'y retrouve à peu près tel que je suis aujourd'hui, avec les mêmes élans et les mêmes fureurs à peine maîtrisées. La foi est là, avec des naïvetés supplémentaires en 1920" (dated 25th September 1991). *L'avenir n'est à personne* (*The Future Belongs to No one*), *Journal* 1990-1992, p.305. "All I can say about these adolescent writings is that I see myself in them just about as I am today, with the same impulses and the same barely controlled passions. Faith is there, with some additional naivety in 1920".

5. "Mon malheur est de n'être pas un" ("My misfortune is not to be one (undivided person)"),*On est si sérieux quand on a 19 ans (Nineteen Is Such a Serious Age). Journal* 1919-1924, p.15 (dated 17th December 1919).

6. *Journal* 1919-1924, p.45 (10th January 1921). "J'ai l'impression de n'être ici qu'à moitié vivant, tant la France est nécessaire à mon existence. Un affreux dégout m'a pris de l'Amérique..."

7. *J*, dated 9th November 1928, in *OEuvres Complètes* IV, Gallimard, Paris, 1975, p.30.

8. *Ibid*., p.777 (dated 28th May 1944).

9. *J* 1919-1924, p.36, dated 5th August 1920. "On lit les Testaments, on est heureux de vivre sagement, on aime Dieu; mais le corps s'affaiblit, la tentation le harcèle et, si l'on ne tombe pas, une détestable langueur, une torpeur nous possède.

10. *Ibid*., p.37, 12th,13th August 1920. "L'amour de Dieu est intolérant, l'amour de Dieu ne souffre pas de partage, l'amour de Dieu demande plus, toujours plus...il veut tout... Ne crucifiez pas Dieu. Ayez pitié de Lui afin qu'Il ait pitié de vous au dernier jour".

11. See *O.C.*, V, p.947.

12. *J*, 1919-1924, p.43, 15th December 1920.

13. *L'avenir n'est à personne*, Journal 1990-1992, p.17 (13th February 1990). "Le petit nombre des élus. Que ces mots de saint Matthieu (XX, 16) m'auront inquiété et fait souffrir ma pauvre Anne". Green is here referring to the words "for many are called, but few chosen", which he notes are often omitted from recent editions of the Bible.

14. *J*, 1919-1924, pp.105, 106, 17th April 1924.

15. *Ibid*, p.106. “Cette chose est un étrange sujet de méditation pour un enfant aussi jeune: je craignais de n’être pas sauvé, et cette crainte affreuse m’empêchait de dormir et me faisait pleurer si fort que ma mère accourait à mon lit et me tranquillisait en me faisant redire mes prières”.
16. See *O.C.*, V, p.663.

17. *O.C.*, V, p.1307. “Ma mère m’avait affirmé que j’étais sauvé ...et je le croyais avec force”.

18. *J* 1990-1992, p.421 (1st October 1992). “Ma chère maman me disait, quand je prenais mon tub devant elle: “*Hide your body”*. (Cache ton corps.) Le mot *body* devint le nom de l’horrible et l’indescriptible. O Freud! En 1917...j’avais une chambre à coucher à moi seul et dans cette chambre une armoire à glace où, *pour la première fois*, j’eus la curiosité de me voir tout entier nu” (Green’s italics).

19. For details of this episode and its background, see the first volume of Green’s autobiography *Partir avant le jour* (*To Leave Before Dawn*), Grasset, Paris, 1963, pp.208-211.

20. *Jeunesse* (*Youth*), Plon, Paris, 1974, pp.131-132.

21. *J* 1990-1992, p.121 (26th July 1990) and p.144 (11th September 1990).

22. *Ibid*., p.166 (30th October 1990).

23. *Ibid*., p.88 (10th June 1990). “En 1956, la solennelle mise en demeure: maintenant où jamais. Et j’ai changé de vie, mais c’est Lui qui a tout fait”. Julien Green expresses himself in similar fashion in an interview with Laurent Greilsamer in *Le Monde* (7th September 1993).

24. Pierre Assouline, “Entretien Julien Green”, *Lire*, September 1993, p.22. “J’irai. Comme tout le monde”.

25. *J* 1990-1992, p.431 (26th November 1992).

26. *Ibid*., p.433 (27th November 1992). “C’est toujours la même chose, la recherche de l’Amour et, au bout, l’impasse de la mort”.

27. *Ibid*., “...du plus atroce abandon fleurit toujours la petite Espérance”.

28. *Ibid*., p.434, “car le Christ est toujours le plus vrai, le plus humain, le plus proche”.

29. *J* 1919-1924, pp.90-91.
30. Green’s *Frère François, vie de François d’Assise* (*Brother Francis, The Life of Francis of Assissi*), was published by the Editions du Seuil in 1983. The author’s admiration for St.Francis is such that when asked the person, other than himself, he would have wished to be - in reply to Marcel Proust’s celebrated questionnaire - he answered Francis of Assissi. See *O.C*. VII, Gallimard, Paris, 1994, p.1729.

31. *J* 1990-1992, p.282.

32. See *J* 1928-1949, Plon, Paris, 1961, p.673 (dated 16th October 1945).

33. Note that for Green Simone Weil “touche à tous les sujets qui m’émeuvent le plus, qui cherchent en nous ce qu’il y a de plus profond (*J*, 3rd December 1949, in *O.C*., IV, p.1124.

34. *J* 1990-1992, p.322 (dated 16th November 1991). “De mon journal intime d’août 1988, je tire ceci: Marie-Madeleine. Pourquoi je l’aime: parce qu’elle a connu la prostitution. Notre âme, la mienne, la vôtre a fait le trottoir, l’interminable trottoir du monde, elle s’est vendue sur le trottoir, elle s’est prostituée à des idoles, argent, pouvoir, succès. Pour moi, rien de tout cela: mon idole était la beauté’”.

35. *L’Expatrié* (*The Expatriate*), *J* 1984-1990, p.427. “C’est qu’en effet je ne

souffre pas qu'on pose la simple hypothèse d'un Christ qui ne serait pas Dieu".

36. See, for example, *L'Expatrié*, pp.317-18, p.384, p.409, p.494.

37. *Ibid*., p.333 (dated 4th December 1987).
38. *J* 1990-1992, p.371 (14th April 1992).

39. *Ibid*., p.295 (9th September 1991). In German in the text: "Gegen die Natur und doch in der Natur".

40. See *O.C.*, III, p.1525-1526. From an interview with Lucien Guissard, "Entretien avec Julien Green", *La Croix*, 30th March 1971.

41. Robert Merle, *Oscar Wilde ou la destinée de l'homosexuel* (*Oscar Wilde or the Homosexual's Destiny*), Gallimard, Paris, 1955, p.132.

42. *O.C.*, VII, p.1735. From an interview with Franz-Olivier Giesbert, "Julien Green: 'Je suis un rebelle et je le resterai'", *Le Figaro*, 4th, 5th August 1990. "Pourquoi est-on sur cette terre? Pour s'unir à Dieu. La sexualité est un obstacle qui se dresse entre Lui et nous".

43. *Ibid*., p.1736, "la sexualité a toujours tendance à exclure le reste".

44. *J* 1990-1992, p.157 (16th October 1990). And cf. diary notations in the late forties, prior to the publication of *Moïra*, where Green had been grappling with such questions e.g. *O.C.*, IV, p.1025 (22nd July 1948) and p.1058 (2nd January 1949).

45. *J* 1990-1992, p.17, p.220 and p.267.

46. See *O.C.*, VII, p.1748.

47. *J* 1990-1992, p.439 (dated 24th December 1992).

THE THEATER OF BERTOTLT BRECHT

THE MEETING OF ODDS

HUDA FAKHRE DINE

The contoversy of art and reality is one that has existed since the beginning and it will probably remain unresolved on as long as art exists. Artists, critics, and thinkers forever try to identify the relation of art to reality, if there is any. Art has sometimes been declared independent of reality and suffiecient unto itself. This view is known as, l'art pour l'art, or art for the sake of art. From this perspective, art has no purpose or aim beyond itself, and thus it creates a realm of its own that is separate from reality. In opposition to this view appears the realistic approach to art where art becomes a reflection or an imitation of reality. In that case art could only fulfill itself when it presents the closest life-like projection of reality. The term realism is often used to indicate a great deal of reflection and imitation in art. This realist approach is often linked to a certain moral, social, political ideology. In that case, art is no longer an end in itself but rather a tool for the display of ideologies.

Whether art can stand alone as a realm as independent as that of reality or whether it can never transcend being a reflection or an imitation is a question that can never be given a satisfying answer. Various theories have attempted to solve this problem and determine the line between reality and art once and for all. Yet, doesn't reality itself sometimes seem but a product of art? What is real and what is not? No theory can answer all that, unless it sheds light on one side of the

issue and leaves the other in the dark.

Amid this host of unanswered questions and this unresolved confusion between illusion and reality appears the theater of Bertolt Brecht. Brecht represents an intersection of odds. In his theory of drama, he deviates from the commonly accepted conventions that were set by Aristotle. Brecht, an expert at fresh starts, presented a revolutionary theater never presented before and what is most interesting about this new theory of drama is that it draws from two opposites: Marxist ideology and Formalist technique. Here, lies the meeting of odds.

Marxism in general is more than just a literary theory. Marxist criticism is based on ideas set by Marx, Stalin, Lenin and other communist leaders. Nevertheless, those thinkers were not primarily concerned with presenting a theory of art. Their main concern was to introduce a new social and political order. Marxists claim that "it is men's social being that determines their consciousness" (Selden 88). The concept of human existence, whether individual or collective, is determined by the material interests of the dominant social class. Thus, human history becomes a product of social and economic conflicts caused by class struggle. History, from a Marxist perspective, develops dialectically. In other words, history is propelled forward by the inner conflicts that exist in society. It can thus be concluded that there is some kind of social-economic order according to which human history develops and human conditions are determined.. Having this ideological background in mind, Marxist thinkers approached art and formulated their theory of criticism.

Marx argues that "culture" is not an independent reality; it is a product of social and economical factors. All elements of human culture are determined by a certain social and economic order. That way, literature, which is part of culture, should be a reflection of the main forces that create this culture, i.e. social and economic factors. Marx places literature and art in an ideological sphere. He insists on a bond between ideology and art, where art is always subservient to ideology. As Trotsky, another communist thinker puts it, " in art, reality remains the crucial factor and not the formal games which writers play"(Selden 90). The content of literature is stressed and not the form, because the message that is sent across is what matters. How much of reality is reflected in art becomes the standard upon which art is judged in this context.

That way, the Marxist approach presents its own solution to the problem of art and reality. Art is a product of reality and thus a reflection of it. Yet, since Marxism's primary purpose is to establish a revolution in society and in politics, it is not enough that art should only reflect. Marx discusses art and literature and claims that they have an ability to " alter human existence". This alteration should be the main focus and aim of art. Art in general and literature in particular should have a social purpose. They should serve as agents of revolution and as elements that enhance social awareness and provoke change. This idea is clear in Marx's statement: "The philosophers have only interpreted the world in various ways; the point is to change it" (Selden 88). In other words, Marx looks at traditional philosophy and literature as mere airy contemplation that only describes and interprets but presents nothing new. What he wants out of philosophy and literature is a reflection of reality and a call for change. Without that call for change literature is vain and philosophy is futile. Thus, "it is self-evident that Marxist doctrine does not permit such a late bourgeois philosophy of l'art pour l'art. It insists that all human activity- including technological and artistic activity- be subordinate to the Marxist's highest concern, the goal of a classless society" (Demetz 119).

Based on all what has preceded and especially the Marxist emphasis on a social role for art, a certain theory of criticism can be cited: Social realism. It can be considered the official Communist " artistic method". This theory dictates that a work of literature should carry social awareness of reality. It should reflect reality in a manner that "reveals the underlying patterns of contradictions in the social order" (Selden 94). Marxism supposes a certain dialectical and logical development of history based on social and economical conflicts, thus it expects literature to be logical and structured, since it is nothing but a product of reality and its controlling forces. To sum up the main points of social realism one might say that this theory expects a work of literature to have the following characteristics:

commitment to the working-class cause (partinost), popularity, accessible to the masses (partinost), and class nature or class awareness (klassovost) (Selden 91). When discussing Social Realism the name of Georg Luckacs cannot be ignored. Lukacs is a major Marxist critic whose work cannot be separated from Orthodox Socialist Realism. A keyword in his view of the relationship between art and reality is “reflection”. Lukacs emphasizes the reflecting role of literature and especially theater. Yet, he stresses on an insightful reflection that goes beyond the appearances and aims at revealing the underlying order of society. “ To reflect is to frame a mental structure transposed into words” (Selden 94). Another major concern for Lukacs is “totality”. He insists that a realist work should create a coherent non-alienated world that reflects the real human world. That is, the tools and processes of theater should be taken from real life. Realist Theater should present images and characters that a viewer may identify with and recognize. That way, according to Lukacs theater would be able to supply its viewers with knowledge of the objective reality. In brief, Lukacs' focus is a “coherent and unified theater of reflections”. This perspective which has somehow grown to be associated with Orthodox Social Realism is what Bertolt Brecht breaks away from, creating his theatrical revolution.

Although Brecht is neither a typical Social Realist nor an orthodox Marxist, yet he is associated with Marxism because he believes in theater's social didactic role. He, as Marx says, sees the need to “change” and not only to “interpret”.

The theater of Brecht, which is often referred to as “Epic theater” or “Gesture theater”, is a theater of signs and messages. It is a theater where the text is not the only focus. Every motion and every gesture performed on stage is part of the overall message. Thus, the action is often interrupted by gestures, songs, announcements, and other luring attractions directed at the audience. As Walter Benjamin in his book Understanding Brecht puts it: “The more frequently we interrupt someone engaged in action, the more gestures we obtain. Hence, the interruption of action is one of the principal concerns of epic theater” (24). To sum up the basic concepts of epic theater one may say that it is based on a set of dialectical relationships. Some of these relations are: the relation of the gesture to the situation, the relation of the actor to the character, the relation of the actors attitude to the audiences' critical attitude, and the relation of the specific action (in reality) and its theatrical representation (in art). What this theater does is that it re-establishes these relations in a new way. All this is somehow related to the supreme dialectic of epic theater, which is that of the relationship between recognition and education. All the recognitions achieved by epic theater have a directly educative effect. In this aspect, i.e. its concern with an educative social message, Brecht's theater agrees with Marxism. The message of Brecht's theater is in accordance with Marxist thought.

Nevertheless, in his technique, Brecht breaks away from the Marxist model of realist literature. He adopts a totally different technique that not only goes against Social realist imperatives but also challenges the conventionally accepted Aristotelian Theater. This is why his theater is often referred to as the Anti- Aristotelian Theater. Brecht's dramatic technique does not only break away from Aristotelian conventions, but also challenges them and opposes them openly. He deconstructs the three pillars of Aritsotelian theater: Unity of Time, Unity of Space, and Unity of Action. His theater suggests that its “main function is not to illustrate or advance the action, but to interrupt it” (Benjamin 24). This interruption is established by inscriptions and interpolations of music and noise. Brecht works on avoiding unity. He intentionally aims at allowing every element (music, setting, actors, props...etc.) to stand on its own without blending into a unified lifelike image. This technique is known as the “politics of separation” or the “separation of elements”. Walter Benjamin explains this by saying: “Its (Epic Theater) basic form is that of the forceful impact of separate distinct situations in the play. The songs, the captions included in the stage dÈcor, the gestural conventions of the actors, serve to separate each situation” (38). This separation forms a distance between the spectator and the action on stage thus preventing identification. In a Brechtian play, the spectator is always reminded that the

action is not real, that the characters are only actors playing a role and not real people, and that he/she exists as a spectator or rather an outside judge. Grossvogel stresses that point for he states that "the predominance of the spectator is a dramatic requisite according to Brecht" (6). The spectator is never given a chance to identify with the characters. That way the two Aristotelian conventions Catharsis and Suspension of Disbelief are done away with. Brecht takes a strong stand against identification. "He resents the hypnosis to which the spectators are given up to" (Grossvogel 8). For, such hypnosis, through which the viewers lose the ability to distinguish themselves from the characters by empathy or identification, robs theater of its final aim: Creating a Critical Attitude.

To establish this critical attitude Brecht adopts the Formalist technique of "defamiliarization". Shklovsky, the Russian Formalist, believes that art's aim is to defamiliarize or make strange what is habitual and common. Yet, Shklovsky's "alienation" is a purely aesthetic process where art remains independent of any purpose beyond itself. What art produces, in a Formalist context, are purely artistic impressions and visions of the world. Brecht took the idea of "alienation" from its Formalist context and placed it in a Marxist one. Alienation, which in a formalist constext only aims at creating aritstic impressions becomes in Brechtian theater a toll for revolution and the provocation of social action (Demetz 108). Thus, he takes the concept of artistic or aesthetic alienation and gives it a new interpretation based on social commitment. He draws it out of the realm of abstarction and aesthetics and applies it to the area of human society.

This alienation effect keeps the spectator conscious of the theater as a critical reproduction of reality and not an imitation. It furthermore enhances the separation of elements. " Brecht wants his audience to remain detached. The alienation effect helps the viewer recognize the action on the stage, through this distance which makes it appear strange" (Grossvogel 8).

Brecht's theater employs the formalist technique in the service of social ideology. That way, Brecht takes from Social Realism its dedication and its commitment to social issues but does away with its traditional realist techniques. And he takes from the Formalists their defamiliarization effect but attaches to it a moral and social message. In his theater, the spectator is taken a step back from life. He or she is invited to look at life from the outside; from the seat of a spectator. That way he or she can see things more clearly and more critically. Only that way can there be a possibility for effective social work. It is like stepping back to see a painting, which is not very clear when observed closely.

In his play Galileo Brecht employs all the basic techniques of his dramatic theory. Yet, being a later play, Galileo displays a subtle use of these techniques. In other words, unlike the earlier plays, in this play distancing or alienation effect is not as openly displayed, but rather integrated in the overall structure of the play. That means that the alienation effect is practiced in the presentation of the characters, the division of play into scenes, the introduction of every scene, the setting, and the general flow of the plot.

The play Galileo focuses on the idea of a "New Age". The "New Age" is alluded to through the character of Galileo, the scientist who defies the norms of his time and has embodied in him the potential to start a new era of knowledge and enlightenment. Yet, as Brecht presents him, Galileo is not brave enough to stand for his ideas. He is controlled by his fears, and thus he renounces his discoveries and submits to the will of the church. The character of Galileo here is not supposed to resemble the historical Galileo. Brecht never claimed to be writing history or retelling it. Eric Bentley states in his Commentaries that " he exploited whatever ready-made material came to hand, but must himself take full responsibility for the final product" (184). And what material can be more ready-made than history? Brecht exploits that, thus inventing his own Galileo. According to Bentley, the axis of Brecht's play is "cowardice-courage, passivity-activity", thus he had to invent for Galileo the quality of cowardice. The play is therefore neither a display of historical facts nor a creation of universal moments and universal characters. On the contrary, Brecht is interested in specific historical context rather than universality. The events of "Galileo" are to be understood as historically specific

constituents of social environment". This corresponds greatly to the main idea of Marxism. Brecht is not seeking to display universal human concepts, but rather to prove that human behavior is a product of social factors by giving his audience a specific example so that they may extract specific lessons. He is not preaching what things should be like, but rather showing what causes things to be what they are (i.e. social factors). The response to epic theater should be as follows: "Things can happen this way, but they can also happen a quite different way" (Weber 32), and Galileo that play is a good example of how things could have happened a different way.

Brecht's Galileo is not a historical play, and its protagonist is not a historical figure. This is evident in the manner he plays around with the characters and creates them anew. "Why then did Brecht choose to place the action of his play in a historical context," asks Eric Bentley. The historical setting and the historical figure of Galileo are nothing but a defamiliarization technique. Bercht uses Galileo as a means to display a present issue, which is the impossibility or rather, difficulty of truth. "Galileo" is not a historical play but a critical social play which aims at displaying social problems and laying them bare in front of an active spectator. Thus, the historical context serves in alienating the subject or rather displacing it in time and space. "A familiar subject is placed in a strange setting, so that one can sit and look and be amazed" (Bentley 186). It is a displacement of the familiar issues of every day life in order to allow the spectator to see them from a distance and thus form a critical stand.

Aside from the presentation of Galileo's character that is totally defamiliarized from the real historical Galileo, the play is defamiliarized in other ways too. It is not divided into acts, but into fourteen fairly short scenes or rather fourteen interruptions. This according to Benjamin is part of the "politics of separation" (38). The action is not presented as a unity but rather broken down into separate scenes each presenting specific incident or situation. Moreover, every scene opens up with a caption. This caption is a one or two rhymed couplets of verse. In a stage performance, these verses are displayed on stage by a character that enters carrying a board on which they are inscribed. This, too, is part of the alienation technique. For, the display of these captions interrupts the action. The verses, in "Galileo", introduce the events of every scene and sometimes comment on them. Thus, they play the role of a narrator guiding the spectators through the play. That way the artifice is always stressed. The spectator is not given a chance to identify or empathize with the action on stage. He/ she is always kept at a distance, which allows critical recognition of the events.

In the course of the play certain statements are made referring to the present which Brecht is criticizing. Yet, since they are said in the context of the play, i.e. another time and another place, they are defamiliarized and the spectators would receive them with no prejudices or biases. For example, " Unhappy is the land that breeds no hero", and " Unhappy is the land that needs no hero" (scene 12) are two of the phrases that are likely to provoke a desire for action and change on the behalf of the spectators. Another example is the following lines, which closely relate to the central idea of " A new Age": " This age of ours turned out to be a whore spattered with blood. Maybe, new ages look like blood spattered whores" (scene 13).

Thus, it is obvious how Brecht constantly works on defamiliarizing and forming distances. He avoids realism in the sense of imitating and reflecting reality. He wants his spectator to look life as if it were something happening for the first time. Only that way, it can be seen with clarity.

Although Brecht employs a Formalist technique in order to achieve a clear shocking (defamiliarized) vision of reality, yet this clear vision should ultimately serve a social purpose. In other words, the final message of "Galileo" is a Marxist message and a revolutionary call for action.

In the play, all the hopes for a New Age of reason and knowledge are crashed down after Galileo backs out and denounces his

ideas out of fear. He, a bourgeois intellectual, can only guide the revolution. The people (the proletariat) are the ones who must realize it through action. In the last scene of the play, Andrea, Galileo's apprentice who belongs to a lower class (the proletariat) smuggles Galileo's book out of the country. Andrea is the savior of the new reason and the new vision. " At the end the play abuts upon the Marxist realization that the people must learn not to rely on the Great Men of the bourgeoisie for their salvation: they must learn to save themselves" (Bentley 202).

The working class, which is represented by Andrea, is the real driving force of revolution. Bourgeois intellectuals like Galileo can never really break away from the cast of their bourgeoisie; they can only theorise. Galileo in Brecht's play is a man who has seen the truth but is afraid to stand up for it and defend it. This is a result of his social identity. Had Galileo existed in a different time and place his decisions would have been different too. This is the main point being made here. Human existence is a social existence.

This, in itself is a Marxist idea. Moreover, when Brecht chose to display it in a play, he used Galileo, the scientist, as a mouthpiece. His choice of science as a metaphor for knowledge as a whole and of scientific discoveries as allusions to the dawn of a whole New Age of reason and truth is consistent with his Marxist ideas. His interest in science is Marxist because it reflects his yearning for an objective reality and his belief in the dialectical progress of history which is logically based on cause and effect like science. Yet, in history the causes are social and economical and the consequences or effects are different human behaviors.

Brecht may not have "changed the world" as Marx had hoped true thinkers would; yet he definitely revolutionized theater. He was one of the first dramatists who drew the audience of theater out of its passivity. Brechtian theater is a live theater where ideas are displayed in a manner that triggers the spectator's critical thinking. As a committed artist, Brecht believes in the adherence of art to ideology. His commitment led him to dedicate his art for the purpose of social reformation. Yet, such a reformation, in Brecht's view can not be obtained unless social reality is dragged out of its camouflage, that is, unless it is defamiliarized. This is why Brechtian Theater presents an artistic reproduction of reality and expects it to be viewed as if it were something happening for the first time.

WORKS CITED:

Benjamin, Walter. "Understanding Brecht". A Practical Reader in Contemporary Literary Criticism. England. Prentice Hall. 1996.

Bentley, Eric. The Brecht Commentaries. NY: Grove Press. 1981.

Bentley, Eric. "The Science Fiction of Bertolt Brecht". Galileo: A Play by Bertolt Brecht. NY: Grove Weidenfeld. 1966.

Demetz, Peter. Brecht: A Collection of Critical Essays. NJ: Prentice-Hall. 1962.

Grossvogel, David. The Blasphemers: The Theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet. NY: Cornell University press. 1962.

Selden, Roman. A Reader 's Guide to Contemporary Literary Theory. England: Prentice Hall. Fourth Edition. 1997.

Weber, Betty Nance and Heinen Hubert (eds.). Bertolt Brecht: Political Theory and Literary Practice. Manchester University Press. 1980. ■

Texts in English

Noise of Whisper

Abdel Hameed Al Qaed

- 1 -

Am I stepping from my death
or proceeding to it
I am the revival king
whose blood never betrays
does the water die of lust to a flower
does the heart close
when it find itself overfilled with passion
the wild rage of youth
oh, the fading lust
how cruel you are
when you grip the flank

- 2 -

Leave the night alone
let the night sleeps alone
and waits for the dawn
dare to wake him up from his dreams
yours are dead dreams
you are all dead
let the night wake up alone
to shower with the water of my insanity

- 3 -

Trying to grasp the moment
escaping from me like a train
through my eyes
I plead to her
I beg her to stop
I seduce her with pearl and coral
I seek help of jinn
I give you some of my blood
I give you some of my mouth
just give me the stern of time
to stop the escaping moments

- 4 -

On the bottom: a deep dark abyss
With its legs open
to pull me down
On the middle: a shinning sawrd
seducing me
A broken heart
containing a bloody world
slipping out of my mouth
On top: a glowing light
pulling back quickly
I extend my hand fully
to hide in it
far away

Note:
“L’histoire de la pierre” de “Qassim Hasddad” paru dans le numéro 4 de “Thaqafat” est traduit par Ben Ammou Samira.

ثقافات

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين

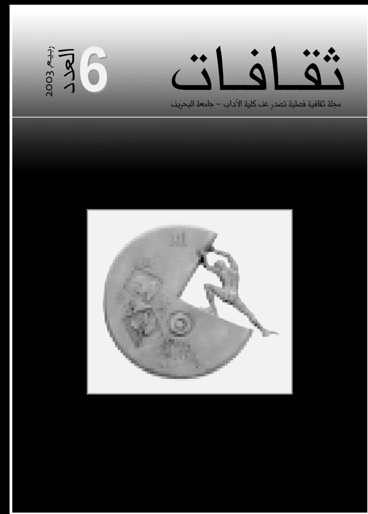


ثقافات

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies



ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts

University of Bahrain

الاشتراك السنوي (أربعة أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	7 دنانير بحرينية	20 ديناراً بحرينياً
دول مجلس التعاون	30 دولاراً أمريكياً	60 دولاراً أمريكياً
الدول العربية	20 دولاراً أمريكياً	45 دولاراً أمريكياً
الدول الأخرى	45 دولاراً أمريكياً	90 دولاراً أمريكياً

ثمن النسخة الواحدة

البحرين	1.5 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	6 دولارات أمريكية
الدول العربية	2 دولار أمريكي
الدول الأخرى	8 دولارات أمريكية

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ٧٢٥١١١ / فاكس: ٧٢٣٧٦٣

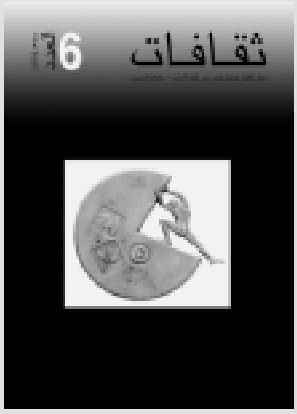
ثقافات:

- المواد المرسلة إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.
- جميع المساهمات ترسل باسم رئيس التحرير

على قرص (Disk) أو على البريد الإلكتروني للمجلة thaqafat@arts.uob.bh

مطبوعة على ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير – مملكة البحرين.

العدد السادس – ربيع ٢٠٠٣

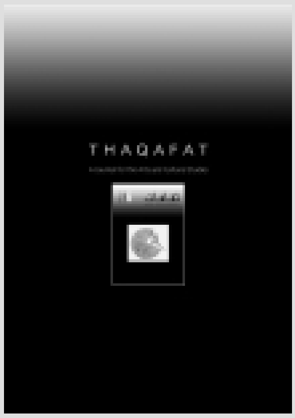


الغلاف الأول

منحوتة للفنان خليل الهاشمي / البحرين

الإخراج والتنفيذ الفني

سيد جعفر حميد



الغلاف الأخير



5



105



130

المقالات المنشورة تعبر عن آراء كتابها، لا عن رأي المجلة.
يشترط في المساهمات التي ترسل إلى المجلة أن لا تكون منشورة سابقًا.
الكتابات التي تصل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.

العنـــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب – جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير – مملكة البحرين.
البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ٤٣٨٤٤٦ – فاكس: ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الإنترنت: www.uob.edu.bh

طبعت بمطبعة جامعة البحرين

Distributors / الموزعـــــون

SAUDI ARABIA
AL WATANIA CONS. DIST
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565
TEL: 47820000

KUWAIT
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT
TEL 4816885, FAX 4841026

QATAR
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR
TEL 4661282 , FAX 4661865

EGYPT
AL AHRAM DIST. AGENCY
AL JALA A AVENUE , CAIRO
TEL: 5747044

JORDAN
JORDAN DIST. AGENCY
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152

LEBANON
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE
TEL: 743710-742993, FAX: 741652

YEMEN REPUBLIC
AL KAID TRADING AGENCIES
P.O.BOX 3084, HODEIDAH
TEL: (967-3)217444-217745

SULTANATE OF OMAN
AL-ATTAA DISTRIBUTION
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130
TEL: 597456-591399, FAX: 593200

SYRIA
DAMASCUS
AL-MADA PUBLISHING COMPANY
P.O.BOX 7366
TEL: 2322275, FAX: 2322289

U.A.E
EMIRATES MEDIA
P.O.BOX 791, ABU DHABI
TEL: 451601 - 455555

المملكة العربية السعودية
الشركة الوطنية الموحدة
ص.ب ٦١٤٦٦ – الرياض ١١٥٦٥
هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠

دولة الكويت
شركة الخليج لتوزيع الصحف
ص.ب ٤٢٠٥٧ – الشويخ ٧٠٦٥١
هاتف ٤٨١٦٨٨٥ – فاكس ٤٨٤١٠٢٦

دولة قطر
دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
ص.ب ٣٤٨٨ – الدوحة
هاتف ٤٦٦١٢٨٢ – فاكس ٤٦٦١٨٦٥

جمهورية مصر العربية
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء – القاهرة
هاتف ٥٧٤٧٠٤٤

المملكة الأردنية الهاشمية
شركة وكالات التوزيع الأردنية
ص.ب ٣٧٥ – عمان – ١١١١٨ الأردن
هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ – فاكس ٦٣٥١٥٢

لبنان
المؤسسة العربية اللبنانية
ص.ب ١١٣/٦٩٤٦ – بيروت
هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ – فاكس ٧٤١٦٥٢

الجمهورية اليمنية
محلات القائد التجارية
ص.ب ٣٠٨٤ – حوديدة
هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥

سلطنة عمان
العطاء للتوزيع
ص.ب ٤٧٣ – عصيبة – الرمز البريدي ١٣٠
هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ – فاكس ٥٩٣٢٠٠

الجمهورية العربية السورية
شركة المدى للنشر
ص.ب ٧٣٦٦
هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ – فاكس ٢٣٢٢٢٨٩

الإمارات العربية المتحدة
الإمارات للإعلام
ص.ب ٧٩١ – أبوظبي
هاتف ٤٥١٦٠١ – فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288



ادوارد سعيد

الافتتاحية

شــذرات

من أجل تكوين وجه آخر للمُهْرِ الجميل

(عن ادوارد و لِ ادوارد)

كمال أبو ديب

ا- مناجاة في حديقة الموت ولوعة الصمت

ادوارد

لأنتَ أقرب من شغاف القلب إلى القلب، ومن سواد العيون إلى العيون ، ومن دم الجرح إلى الجرح.

ولأنت أبعد من كوكب كان قبل أن تُخلَق المدارات ويهوّم على وجه الأرض وأديم السماء سديم.

قَصيٌّ وراء الأقاصي، لا ينالك الطرف ولا تمسُّ تخومك البصائر.

ملفَّعٌ بحكمة المعرفة، موشَّح بإهاب العرفان، مسربل بمطارف الغوايات، موغل في غياهب الوجود، تنقِّب في كل شيء عن مكامن الأكناه ، وتفصح بلغة فاتنة عن مغالق الملغزات.

اتّسعْتَ للحياة، ولم تتَّسع لك الحياة. في تلافيف عقلك المذهال تغلغلتْ مداركُ الإنسان منذ أن كان للإنسان لغة يدرك بها العالم. وفي أعماق ذاتك المِخصاب أورقتْ بذور كل ما غرستْه حواسُك السبع في تربة فذّة من مكاشف الإنسان لدهاليز نفسه، وسراديب الحياة، ولابرنث الوجود، وغياهب الطبيعة. وعلى مدى عينيك النفّاذتين انفرشتْ جليَّةً أسرار المعرفة، وكوامن الفكر، ومتاهات الفلسفة، وشوارد الإبداع، ومسكرات الفن، ونوادر الآداب.

وكنت في كل شيء تبحث عن - وتفصح عن - كل ما هو جدير بإنسانية الإنسان ، خليق بنبله وكرامته ، وبحقه في حياة حرة كريمة أبية ، وبعذاباته وصراعاته، وهزائمه وانتصاراته.

في كل شيء كنت تجلو ولع الإنسان بالحرية، وعنفوان رفضه للاستعباد أيّاً طال زمن الاستعباد، وافتتانه بالجميل والحق والخير، وطاقته الهائلة على البذل والتضحية من أجل أن يحرِّر نفسه والآخرين من حوله من ربقة الاستعمار، ونير الإذلال، ومجسّات أخطبوطات الاستغلال ومصاصي الدماء.
في كل شيء كشفت عن مكامن النور في ظلمات كالحات، وعن منابع الحقيقة في فضاءات من الزيف، وعن مصدر الخير في قلاع من الشر، وعن معدن الجمال في جبال راسيات من البشاعة.
تغنّيتَ بالإنسان وحده، لا بآلهة ولا طقوس، ولا بكنائس ولا بمعابد أو مساجد، لا بجحافل القوة البربرية، ولا بقصور السلاطين والرؤساء والملوك والأثرياء، لا بتيجان الأباطرة ولا بعمائم الشيوخ، بل بالزنود التي تحفر الأرض بحثاً عن بذرة جديدة للخير، أو لقمة نقية من الخديعة والمذلة لا يلفِّعها الدم.
وتغنيت بالوجوه الناحلة التي تقارع دروع الأقوياء ووحشية أسلحتهم المدمرة، وبأفواج المشردين تبحث عن ملاذ لأجسادها في عالم يختال فيه السادة المترفون وذوو السلطان المتخمون في سلاسل من معابد الرفاه وهياكل الأبهة.
للمرأة المستضعفة المستعبدة نذرتَ طاقة كلماتك على الكفاح، للعاجز المستعمَر في وجه طغيان مستعمِريه، للشرق الذي ابتكره الغرب تمثالاً للمذلة والخنوع والرياء والدونية، وللعرب الذين داست على أقدارهم وكرامتهم قوافل العابرين، وللفلسطيني الذي سحقتْ جسده شلوا شلوا دباباتُ الصهاينة الغزاة، وللإسلام الذي شوّهه جلُّ أهله بقدر ما شوّهه الآخرون، منحتَ درع صدرك الجبلي تصدُّ عنهم سهام الجهل والعنصرية والحقد. وللثقافات واللغات والآداب التي أنتجتها عقول وملكات إبداع وصمها الغرب بالتخلف والانحطاط، نذرتَ ينابيع روحك الفياضة تجلو ألقها وثراءها وروعة ما فيها من كشف لكرامة الانسان ومطامحه ومخاوفه وعطاءاته، ولما تضمه مما يثري حضارات البشر وثقافاتهم في كل مكان وزمان.

جئتَ إلى العالم وهو يرتعد تحت أقدام جحافل الغزاة، ورحلتَ عنه وهو ينهار تحت جحافل الغزاة. لكنك في خضمٍّ وجودك الملهم نبشتَ ألف قبر لم يجرؤ أحد على نبشها، ودككتَ ألف معبد لم يجرؤ أحد على الاقتراب منها، واستبحتَ ألف محرَّم لم يجرؤ أحد على المساس حتى بظلالها.
وفي كل شيء لمستْه يداك منحتَ العالم وعياً أحدّ بأسراره، وأشدّ قدرة على الصراع من أجل أن يزداد نبلاً وبهاءً وإنسانية. لم تمسَّ شيئاً وتتركه كما كان، بل تركته أروع وأنبل: أشد نقاء وجلاء، وأكثر عمقا وثراء. غيَّرتَ عالماً لم تكن تسعى إلى تغييره قبل أن تنزل بك كارثة وطن صعقتْه غطرسة الغزاة، وبنيتَ صروحاً لم تكن لتخطر ببال الولد الفلسطيني الذي اغتصبوا بيته ونهبوا وطنه وهو غضٌّ كغصن زيتون أول الربيع، فمضى ضارباً في الأرض، حاملاً أسمال روحه في سعير المتاهات.
حملتَ أعباء لم يكن لغير كتفيك القويتين أن يجرؤ حتى على التفكير بنصب دعامة بسيطة لها، ونذرتَ نفساً أبية، رَفُوضاً، عنيدة، صعبة المراس إن اقتضى الأمر صعوبة مراس، لتعيد صياغة العالم كما تشاء أحلام عينيك النسريتين أن يكون.
وجدتَ عالماً بلا رونق فرونقتَه، وعالماً بلا صوت فوهبته صوتا، وعالماً بلا كرامة فأغدقتَ عليه الكرامة. ووجدت أوثاناً تعربد في فضاء الوجود طليقة اليد والرغبات، تتيه غطرسة وطغياناً فرميتَها بأسلحة فكرك وصلابة روحك ونبل قلبك وتركتها مخلخلةً

تتداعى يوماً بعد يوم وتتهاوى أطرافها شلواً على شلو.

جئتَ
ورحلتَ
فصار لنا عالمان:
عالم ما قبل ادوارد
وعالم ما بعد ادوارد
وأوّاه لشدَّ ما هما مختلفان متباينان
ولشدّ ما هو العالم الذي صنعتَ أعظم عظمة، وأزهى جمالاً، وأبهى بهاء.

II- لَمَسات على الوجه القُدُسيِّ

١-

في الليلة الظلماء يفتقد البدر يا ادوارد، وأنت يا حبيبي تفتقد في الليلة الظلماء كما في شمس الظهيرة الساطعة.
ذلك أن الجهل والحقد والعنصرية والتعالي واستغلال الإنسان للإنسان تُمَشْرِمُ وتندلع في ناصع النور كما في حالك الظلمات، وتضرب على قلوب البشر بأسدادها آناء الليل وأطراف النهار، وما لم يَفِضْ على غياهب القلوب ضياء كضياء روحك وقلبك النبيلين، تظل أسيرةً لجحافل الشر، مكبَّلةً بسلاسل الدياجي.
وفي مضارب القبيلة يا ادوارد يفتقد الحليم الحكيم المجرِّب، وفي ردهات السلاطين يفتقد العارف النصوح الخبير. وأنت يا حبيبي تفتقد في مضارب القبيلة كما في أروقة السلاطين، وفي ردهات مجامع الحنكة والحكمة والمعرفة والعبقرية، وفي معارض الوسامة وبهاء الأناقة: حليماً حكيماً مجرِّباً، عارفاً نصوحاً خبيراً، أميرَ أناقة ورئمَ وسامة.

٢-

أنت لا تموت يا ادوارد، فأنت أكبر من الموت كما أنت أكبر من الحياة. وستبقى هنا في اشتعال عالم صاغته يداك وعقلك المذهال وعلمك الاوقيانوسي وانخراطك الاختراقي في كل شيء من أشياء هذا العالم: العالم المذهل إذهالك أنت، الثريّ بما يقارب أن يكون في مثل ثرائك، المتفجر بما يكاد أن يضاهي تفجرك بالحيوية وغبطة الوجود.

٣ -

في كل شيء غرزت رماح معرفتك الخارقة، واندفاعك الفذ، وجموحك الذي لا يضارعه سوى جموح مهر وحشي في صحارى بلا نهايات، وسهوب دونما آفاق. وعلى كل شيء – في قرن من الغرائبيات والمذهلات – وسمتَ وسمك المتألق بروعة الفكر وعظمة الالتزام بالإنسان وكرامة الإنسان ونبل الإنسان.
كنت تنضح نبلا في مهاد النذالة وامتهان الكرامة واغتيال الحقيقة التي يغتالها الأنبياء الدجالون وجهابذة القوة وجبابرة الهيمنة من أجل أن يظل الطغاة يملكون أعنَّة الطغيان ويمضي المستغلون في استغلال موارد الأرض ومساقط السماء اكتنازا لهم وإملاقاً وإفناءً لغيرهم.

٤ -

ولأنتَ غنغنة طفل، وصخب عاشق، وإباء نمر، وشهوانية رجل مغناج، تماما كما أنت المفكر الباهر، والألمعي المعجز، والصديق المعطاء، والأريحي بعلمه ومعارفه كما بحبه وكلماته المنعشات. ولأنت ياسمين

الرجال وزعفرانهم كما أنت صنديد المقاومين وقسَّامهم. لم يَلِنْ فيك عضو وأجساد الرجال تُتَناهَب أشلاء متطايرة على تراب المخيم او في أزقة رام الله وحارات القدس ودروب بيت لحم. ولم يَطرَفْ لك جفن مساوماً على شبر أرض من أجل سرابِ وطنٍ بِقِيعَةٍ، وأحداقُ الرجال تلتمع بشبقِ وهمٍ آتٍ، ومصيرٍ موعود.

٥ -

وإني لأعرفك غضوباً، مرهفاً، عطوفاً، وأعرفك جموحاً متعالياً، وعذباً متواضعاً. وأعرفك مرير الخصومة سلسبيل المودات. كما أعرفك فيَّاضاً على من يسعون الى المعرفة مولَّهاً بسعيكَ إليها. وأعرف فيك معنى أن شاعراً من العرب (الذين قضيت وردة شبابك تمسح عن اسمهم وصمة العار والدونية التي وصمها بهم غرب فاسق نهوم) قال :

«ويصعد حتى يظنَّ الجهولُ بأنَّ له غايةً في السماء».

بلى يا ادوارد، لقد ظللتَ تصعد والداء يشدُّك إلى الدرك الأسفل بمخالبَ قاتلات حتى لظننا أن لك غاية في السماء. وها أنت لدى غايتك تنهل من معينها ما يشاء لك النهم الى الخلود ان تنهل، وتلذَّ بها ما شئتَ أن تلذّ.

٦ -

لكمْ أنت صلب في مواجهة النائبات وعنيد في مواجهة المخاطر. في فضاء روحك تكأكأ جلُّ يهود العالم وصهاينته وتقاطروا يسدون عليك الآفاق، وفي الطرف الآخر وقف نفر من أبناء أرضك يسدُّون عليك الآفاق الباقيات. ومع هؤلاء وأولئك كنتَ تصارع الوباء الكامن في أعراقك ناشباً شباك الموت. بيد أنك لم تَحْنِ رأسك لعاصفة ولم تُخْفِ وجهك وراء قناع، في زمن انحنت فيه الرؤوس الضخام وسادت فيه أفانين الأقنعة وقباحتها. همستُ لك مرة ونحن في ندوة تغلي فيها النفوس وتفور: «ادوارد، حبيبي، خَفِف شوي من هجومك الشخصي على ياسر عرفات. هيدا واحد ما بيتردد يعمل أي شيء.» ونفرت في وجهي نفرة نمر جريح: «بدي قول اللي لازم قولوا، شو بيعمل يعني؟ بيقتلني؟. ما أنا ميَّت وميَّت على أي حال».
وقلتُ لك مرة ونحن نتواعد على مكان لقاء خارج مكتبي ومكتبك في جامعة كولومبيا، في حُمَّى تهديدات صهاينة «عصبة الدفاع اليهودية» في نيويورك لك: «ادوارد، خليك عندك، ما تطلع لحالك حتى أوصل لعندك وبنطلع سوا.» فنبرّتَ بمحبة السهم النفاذ: «ما رح خليني عندي. بلاقيك وسط الساحة عند المكتبة. خليهن يغتالوني اذا بدُّن.»
هل كنتَ متهوراً أم شجاعاً مقداماً حين واجهت فيالق الرعب الصهيوني والمتصهين في العالم كله دونما سند لك سوى ما يقدّمه من لا حول لهم ولا قوة: صديق مفكر، أو مثقف تنوَّر، أو شاب أو شابة من الطلبة الذين تربوا على فكرك وفكر تلامذتك في بقاع من الأرض متباعدات؟ وهل كنتَ مجازفاً ام مخلصاً للفكر وحسب حين انتصبت فارع القامة قاصم السيماء تنافح عن إسلام شوَّهَه جُلُّ أهله وزاده الغرب تشويهاً على تشويه، وتضع حياتك كلها - أنت المسيحي- على حافة السيف من أجل أن تسلخ عن جسد الإسلام الجلدَ الممسوخ الذي ألبسوه إياه؟
وهل كنتَ ممعناً في التطرف والخروج عن صراط بني أمك حين وقفت تطالب العرب الذين لا ذنب لهم ولا ناقة ولا خروف في محارق هتلر لليهود بأن يعترفوا

بالمحرقة ويعبِّروا عن تعاطفهم مع يهود العالم؟ يومها هتفتَ لي من نيويورك تستشيرني في الحضور إلى لندن لطرح الفكرة، ويومها اختلفنا كما لم نختلف من قبل سوى مرتين. قلت لك: «ادوارد. لماذا تطرح فكرة تعيسة كهذه؟ ولماذا الآن ونحن ضحايا: ضحايا اليهود وضحايا أميركا؟ أنت مفكر ذو نفوذ واسع وطرحك للفكرة سيشتِّت العرب ومفكريهم أكثر مما هم مشتتون. ونحن لا ذنبَ لنا في مآسي اليهود على يد النازية بل كنا ضحاياها أيضاً.» لكنك أصررت إصرار رجل مؤمن بأن عليه مهمَّة أن ينقذ العالم من خطيئة أولى.

٧ -

أغدقْتَ الحياةَ على كل شيء، فأغدقَتْ عليك الحياة كل شيء. شيء واحد ضنَّت به عليك: نعمة العافية في ريعان الشباب، والجسد السليم الذي يقوى على حمل أثقال عقل كالجبال الراسيات، محتشدٍ بالكون، مكتنهٍ لمطاوي الوجود، يأبى أن يقرَّ له قرار، أو يطيب له سجو، ما دام في العالم سرٌّ لم تكتنه أغواره المعرفةُ البشرية، ومستغَلٌّ مضطهَد لم تُرفَع عن عنقه كلاكل الاضطهاد. ولقد كان العالم ومايزال محتشداً بالأسرار، مكتظاً بالمضطهَدين المنتهَكين. وكنت، لذلك، أبداً وجلَّ ليلك ونهارك، تعيش في معترك دائم، وساحات صراع مشتعلة. وكان ذلك الجسد المسبكر الجميل جمرةً تتوقد لتضيءَ، مغنيةً في الوقت ذاته نفسَها برهة وراء برهة، ومعركة في خضمّ معركة.

٨ -

وبقدر ما كنتَ نادراً، ألوفا، بقدر ما كنت مشاعا متاحا. وبقدر ما كنتَ عالميا مرفرفا بأجنحتك في كل مكان، كنت محليا مغروسا انغراس السنديان العتيق والزيتون المبارك في مكان واحد. كنتَ كوكباً في نيويورك ولندن تشعشع مضيئاً ظلمة العقل ومطاوي الجهل، وتغسل النفس البشرية من أدران العنصرية والتحيز المسعور والشعور بالتعالي والتفوق والعنجهية وشبق الهيمنة والاستغلال وامتصاص دم العالم. وكنت في اللحظة ذاتها كوكباً ومداراً في القدس وبيروت والقاهرة ودمشق وبغداد والرباط وصنعاء والمنامة وصافيتا وبيت ساعور وراشيا الفخار وقانا الجليل تنفح الروح بصلابة الصمود وشبق الكفاح من أجل الحرية والكرامة والأرض، وبالإرادة المسنونة لمقاومة الطغيان والاستبداد والقمع وخنق طموح الانسان إلى حياة حرة كريمة وادعة هنيئة. كنتَ الأنا بقدر ما كنتَ الآخر. وفي روحك انصهر تاريخ المظلوم المحروم المضطهَد المستعمَر بتاريخ الظالم الحارم المضطهِد المستعمِر، ونبضتْ أعراقك بمأساة هذا ومأساة ذاك، على ما بينهما من تباين واختلاف وتعارض. وفي ذلك كله كنت فذاً، وحيداً، وحامل بشارة ليست كالبشارات، توحَّدت فيها التواريخ والمعارف وأرواح الحضارات: نبيا من «الشرق»، تشربتْ روحه قيماً ورؤى لم يعرف عمق أسرارها «الغرب»، أو عرفها ثم اغتالها في سعير شهوة التملك والهيمنة والاستعمار، وتعمَّدتْ خلاياه في كوامن المعرفة والرؤى التي أينعت في «الغرب» ولم يتح «للشرق» أن يمتاح من مناهلها الخفيَّات.

٩ -

هل أبوح لك بسر صغير، أيها الشامخ الكبير، وأنت في مملكة الأسرار الكبرى وغياهب المجهول؟ إذن لأقُلْ لك إن عظمتك كانت تغري بالرحيل إلى ملكوت الموت قبلك علّ عيناً لك تطرف أسى على صديق حميم فتسربل موته بكلمة منك هنا أو هناك، فينال بشيء

فيك وبك ما لا حول له أن يناله بسواك. بلى يا ادوارد: لكم دغدغ هواجسي حلم مكنون بأن أرحل قبلك فتكتب عني كلمات يكفي أنك أنت من كتبها لتضمن لي بعض بقاء. وها أنت ذا ترحل قبلي فأكتب عنك عاجزاً عن أن أمنحك شيئاً لا تملكه، فأنت تملك كل شيء يا حبيبي - كل شيء كل شيء : من غبطة البهاء إلى نعمة البقاء.

فطوبى لك في أيامك الآتيات، كما كان طوبى لك في أيامك الذاهبات.

- ١٠

أي روح وأي استعار بالحياة في هذا الجسد الذي يخترق الوجود اختراق شهاب لامع؟ وأي يقين بعظمة روح الإنسان يدفع هذه النفس النادرة إلى حيث يدفعها دونما أناة او اتئاد؟ عصفتْ بي الأسئلة تكاد تشل القدرة على التفكير حين هتفتَ لي ذلك الصباح المشؤوم ولم تبدأ بمعابثاتك المألوفة وهذرك المحبب. كان صوتك جادا، هادئا، منذرا. وقلت لي: «كمال اسمع في شيء بدي خبرك ياه. بس ما تحكي لحدا أرجوك. أنا هلأ راجع من المستشفى. اكتشفوا أنو معي لوكيميا.» وانفجرت قنبلة في رأسي وصرخت صراخ أم ثكلى وعلا صوتي نادبا شاتما، ففاجأني صوتك صارما لا رجاء فيه: «اسمع كمال، ما تقعد تندب وتنوح. أنا ماني بحاجة لمين ينوح عليٍّ هلأ. أنا بحاجة لمين يقوي لي روحي ويوقف جنبي بهدوء وقوة. فَ خلاص بقا، خلينا نحكي بهداوه.» وحكينا بهداوه يا ادوارد، بهدوء ذبيح في قلبي والأسئلة تعصف بي في جنون لم تكن عيناك تريانه ولم أجرؤ مرة على أن أدعهما تريانه خلال هذه السنوات الإحدى عشرة التي عبرت حاملة هسيس الموت كل لحظة. وما تزال الأسئلة تعصف في جنون وما أزال أحجبها عن عينيك الحنونتين.

-١١

وأي روح من المتعة والتنعم بملذات الكلام تنفح هذه النفس الشفيفة بمرح الطفولة ولذة التندُّر ولطافة الفطنة لكل ما يبعث في النفس نسيما من البهجة والفرح؟ في سنوات صراعك البطولي كلها كنتُ أصلي لك في طقوس شخصية خالصة لا علاقة لها بكنيسة او مذهب. كنت أصلي أن تشفى من مرضك الفتاك وتبقى لك حيويتك المذهلة. وكنت أفعل ذلك في خفاء وصمت. وذات يوم بلغ بك الهذر عن عدم سؤالي عنك بانتظام حدا بعيدا فوجدتني أبوح لك بالأمر. قلت لك: «ولك يا ادوارد أنت دائما في البال وفي القلب. أنت كل يوم معي أصلا لأني كل يوم بصلي لك من شان الله يشفيك ...» ولم تدعني أكمل ما بدأت بل هتفتَ بفرح طفل قبض على عصفورة ملونة : «أه هه ... هلأ عرفت ليش صحتي كل مالها لورا. لأ، دخيل الله ما عاد تصلي لي».

بيد أني، أيها الحبيب، ظللت أصلي لك.

وسأظل أصلي لك.

III- تقاسيم من أجل موت العازف المنفرد

- ١

مات مَنْ لا يموت، وكان الذي لا يكونْ

فتبارك، سبحانَه. كيف يمضي ويبقى، ويرحلُ لكنه لا يغيبْ

إنه الألقُ الليلكيُّ الغريبْ

عالقٌ في سواد العيونْ.

- ٢

مات مَن لا يموتْ

فانسجوا من بريق العيونْ
كفناً واذهبوا دثِّروهُ
وبأحزان أحلامكم وبخور تباريحكم وتراتيلكم عطِّروهُ
واقرأوا فوقه «مريماً» ثم «متّى» وقولوا: «سلامٌ عليْهْ
يوم مات ويوم يعود وتأتي الأعاصيرُ هادرةً
في سماوات عينيه، في شفتيْهْ

إذهبوا دثِّروهُ
وازرعوا شجرَ اللوز والبرتقال وبعضَ الخُزامى
في فناء الكنيسة والمسجد العُمَريِّ وغارِ القيامةْ
وانقشوا فوقه سِحْرَ أحلامهِ
وغواياتِ أوهامِهِ:
«سيكونُ الذي لا يكونْ.
ستعود إلى القدس أجراسُها ومآذنُها،
وسيزهو الترابُ المضمَّخُ بالموتِ.
سوف نعودْ
أمَّةً تتقاطر عبر الحدود وبين الحدودِ
لتبني لنا وطناً مُفْعَماً بالوعودْ.
وعلى الأرض سوف يَرِينُ سلامْ
ويكون له المجد، تُولَمُ أعراسُهُ كلَّ عامْ
في دروب المدينةِ، في قُدْس أقداسها
وتلافيف أحلامها.
وستنمو الورودْ
غضَّةً فوق آلامها
وتقرُّ عيونُ الجُدودْ
في غياهب أرحامها.»

- ٣

أخبروا شجَرَ القدس أن الذي لا يكونْ
كان. أن الأناقةَ والحسنَ والشمَمَ الجبليَّ المعطَّر بالأنس
والقهقهات البريئةَ والطفلَ في هيئة الكهل والغنغناتِ على
شرفةٍ حَفَّها النهرُ واللهبَ المتفجِّر في أوجه الغاصبينَ ونبعَ
الكرامة والحلمِ في عالمٍ مثقلٍ بالكوابيس والموت والظلماتْ
كلَّها انقصفَتْ مثلَ قامةِ طفلٍ على طُرُقات المخيَّمِ
تحصدُها قاذفاتُ الغُزاةْ
وقولوا لِكَوْنٍ يكفِّنه الرعبُ والحقدُ والجَشَعُ الأمْرِكيُّ المدجَّجُ
بالموت والإغتصاب، وغطرسةُ القوة البربرية، إن الذي لا
يكونْ
كانَ : إن الحصان المجنَّحَ بالكبرياء وسحر الصلابة والنبل
والكلمات التي لا تهادنُ أو تستكينْ
في وجوه الجريمةِ والقمع والسلبِ
جَمَّعَ أطلاله ووعودَ مواسمه وحريرَ أناقته ومضى
باحثاً عن مدارٍ جديدْ
في فضاءٍ بعيدْ.

- ٤

آهِ، لكنْ
أخبروا الحلمَ والشجرَ المتلألىءَ بالوعدِ
أن الحصان المجنَّحَ عاهدني أن يعودْ
في إهاب الملايين يأتون برقاً وناراً ونهرَ زنودٍ
تقوِّض هذي القلاعَ التي شيَّدتْها الجريمةُ والغزوُ
في كل أُفْقٍ
لتبنيَ بيتاً لطفلٍ شريدْ
وملاذاً لوجهٍ يتيمٍ
وموئلَ عزٍّ لنفس يُطَوْطِحُها الذلُّ في ألفِ «شرْقٍ».

- ٥

لهبٌ طالعٌ من ترابٍ ذليلْ
لهبٌ جامحٌ في سماءٍ حزينَهْ

صخبٌ في صفاء السكينة
وسكينةٌ
في اندلاع الضجيج.
واحةٌ للرؤى واليقين
في صحارى المدينة
وجموحٌ نبيلٌ
ومِراحٌ بهيجٌ
وافتتانٌ جميل.

٦ -

أخبروا شجرَ القُدس أن الذي لا يكونُ
كان. أن الذي لا يموتُ
مات. أن الذي لا يهونُ
هان. أن الذي لا يزولُ
زال. أن الذي لا يدومُ
دامَ.
واستغفِروا القُبَّةَ الذهبية والمَهْدَ والجُلْجُلَةَ
والصليبَ الذي كان يحلو لزنديه أنْ يحملَهْ.

٧ -

كنتُ أعشق عينيه تأتلقان بعنف الصمود، وأعشق كفَّيهِ
ترتعدان على قصَبات البِيانو المعتَّق في الزاويَةْ
كنتُ أعشق أحلامَه الواهيةْ:
«كلَّ عام يعود حُزيران،أخرجُ من قاعة الدرس مرتجفاً آخر
العام أمضي إلى البيت كيما أضبَّ الحقيبة. آن أوانُ الرجوع
إلى القدس –
ثم أفيق من الوهم. خمسون عاماً مضت، ألفُ عامْ
أخذوا كلَّ شيءٍ ولم تبقَ أرضٌ لنا لنعودَ إليها ونهجعَ في
دفئها يا كمالْ

أخذوا القدس بيروتَ عمَّانَ والقاهرةْ
وهي تمضي إلى لَحْدها سادرةْ
وتغنّي لِجَزَّارها شاكرةْ
هذه الأمَّةُ الصاغرةْ»

كنتُ أعشق هذا الجنونَ المدجَّجَ بالسحر والتيه، هذي
الوسامَةْ
في تفاصيل وجهٍ تسربلهُ الفتنةُ الآسِرَةْ
وأناملَ تُرْعِشُ روحَ البِيانو وتغمُرُ أيامَنا العابرةْ
بالحنين، بعنف الإباء، بإيقاع غضبته الباهرةْ.

كنت أعشق قامتَه السمهريَّة، والشَّعَر المتكدِّس كالموجِ،
منتثراً بين آنٍ وآنٍ على جبهة هادرةْ
كنت أعشق غنْغنَة الطفل في وجهه، قهقهاتِ الحبورِ
إذا عبرتْ قامةُ امرأةٍ ناضرةْ
كنت أعشق ألعابَه وتقاليدَه ومَقالبَه الهاذرةْ

ثم أصبحت أعشق دفءَ ملامحِه الضامِرةْ
في شحوب الصمود أمام افتراس الخلايا وموتِ العروقْ
وإصراره أن يظلَّ يفجِّر في كلِّ شيءٍ قنابلَه الساجرةْ.

كنت أعشق أوهامَه وسذاجةَ أحلامِه الحائرةْ:
١ «أنْ يكونَ لنا ولهم وطنٌ واحد»
٢ «أن يكون لنا ولهم وطنان»
٣ «أن نكون معاً أمَّةً واحدةْ
تتعانقُ أحزانُها وتواريخُها وترانيمُها
فتبرعمُ أغنيةٌ فذَّةٌ واعدةَ
ويصير المكانْ
وردةً راغدةْ
وسهوباً من الحلم والخصب والإفتتانْ
ويمضي الزمانُ ويأتي الزمانْ

فإذا القدسُ هيكلُ أحلامنا
وكنيسةُ أوهامنا
ومآذنُ أشواقنا السادرَة».

٨ -

بلى،
كنت أعشق عينيهِ والنبْرةَ اللاهفَةَ
في اشتعالاته حين تنفجرُ العاصفَةَ
وفي صمته وهو يحنو على خشبات البِيانو
ويمسحُ عنها معالمَ غيبتهِ ساعة، ساعتينْ
ويمسُّ مفاتيحهُ مسَّةَ العاشقِ المستهامِ
استباهُ الحنينْ
ويرسلُ أنغامهُ عذبةً غضّةً راعفَةً
وهو يرنو الى أفُقٍ لا يُرى عبر نافذةٍ لا تُرى
ويُدَمْدِم، والخصلةُ الجبليّةُ ترقصُ فوق جبينٍ أسِيلْ
وأرى الغربةَ الأبديةَ والنفيَ في الوجه، في النظرة الخائفَةْ
وفي اللفتةِ الخاطفَةْ
ثم ينتفضُ الرأسُ يرتعدُ البيتُ والسقفُ والجسدُ العربيُّ الجميلْ
ويفوِّر فيه احتفاءُ الحياة بفيض الرجولَةْ
وبنُبْل البطولَةْ.
إنهُ يعزف «التاسعَةْ»
ويلوبُ، يغيبُ، ويَنْحَلُّ في فَلَوات تباريحها
وفضاءاتها الشاسعَةْ.

كنت أعشق عربدةَ الصقر فيهِ، ولعثمةَ الطفل فيه، وسِحْرَ الهُيامْ
بالبداياتِ: «مِن أين نبدأ؟ كيف؟ لماذا؟ متى؟ وإلامَ»
واتقادَ ملامحه باليقينْ
في زمان التحَذْلُقِ والشكِّ والريبة الزائفَةْ.

كنت أعشق حَيْرَتهُ في السؤالْ
وألمحُ ما لا تكادُ تلاحظُه العينُ: دفءُ شحوبٍ على الوجنتَيْنْ
وارتعاشٌ خفيفٌ على الشفتين، ورَجْفُ الأناملْ
أوّلَ الحفل، واللعثماتُ الجميلَةْ
وهو يبدأ، مرتبكاً، بالكلامْ
والعيونُ تطوّقه بسوارٍ من الإفتتانْ
وهي شاخصةٌ نحوهُ في مزيجٍ من الرغْبةِ المستحيلَةْ
وشفِيفِ الحَنانْ
وبشيءٍ مِنَ الرهبةِ المُرْجِفَةْ
شامخاً فوق منبرهِ بانحناءٍ خفيف لَدَى الكتفَيْنْ

ثم ينثالُ فيضُ اللغات وأسرارِها، والكلامِ وألوانِه، والهُيامْ
بالتفاصيل، واللَّكْنَةُ الحلوةُ المرهفَةْ
لأميرِ كلامٍ وربٍّ بَيانْ
تترقرقُ من شفتيهِ وعينيهِ مُعْجزةُ المعرفَةْ.

٩ -

كنت أعشق لهفتَه وتخابُثَه وهو يُمطِرُني بالسؤالِ وراءَ السؤال، ونحن نُعِدُّ الفطورَ معاً في غياب «الحريم»:
«كيف صارتْ دمشقُ؟
وهل مِن أملْ؟
وهل يتخلَّى النظامْ...؟
ومتى سنزور البلدْ
معاً؟
هل سمعتَ خطابَ الزعيم الوحيد الأحَدْ؟
وأكاذيبَ شارونَ والأمْركانْ؟
وكيف تلال صَفيتا؟
وكيف أميةُ؟
كيف رِهامْ؟

وكيف الحبيبةُ؟ كيف النساءُ؟ وكيف الغرامْ؟
وكيف الكتابة؟ هل من جديد؟ وهلْ...»

ثم يهتف دون انتظار الجوابْ:

«حظُّكَ اليوم من ذهبٍ يا كَمُولي

عندنا شنْكَلِيشْ!!!!!
وبقايا قَرِيشْ
ها هو الزيتُ، والزعترُ الجبليُّ، وزيتونُنا البلديُّ، ولبنةُ بيروتَ،
والجُبْنَةُ البدوِيَّة، والخبزُ من صنع «تنُّورِ» مريمْ
تحبُّ المقانقَ والبيض؟ أم ...
أم تفضِّل صحناً من الفول من صنع مَحْسُوبِكَ الآنَ
أطيبَ من فول «مَرَّوْشَ» أو «فَلْفُلَةَ»؟
أم تحبُّ الـ ...»

وتغمرُنا القهقهاتُ اللذيذةُ والصمتُ والودُّ والابتسامْ
وتنقطع الأسئلَةْ.
ويغرقُ في صمته، ويعود الشرودُ الخفيفُ الذي يتحيَّرُ في
وجههِ بين آنٍ وآنْ.

ثم نرجعُ مثلَ الطيور تعودُ إلى دفء أعشاشها «ندرس»
«المسألَةْ»
ونغرقُ في «المشكلَةْ»
وتنفجر الأسئلَةْ
ويحترقُ البَيْضُ والزيتُ، نصرخُ في لحظة واحدَةْ:
«أوووووووووووووه ةَ البَهْدَلَه»

- ١٠

لن يموتَ الذي لا يموتْ
أو يكونَ الذي لا يكونْ.

إنه ألقُ الوعد والحلم فينا، وفي رَحِمِ الأرضِ،
والقُبَّة الذهبيةِ، والمهْدِ، والجُلْجُثَةْ
وسيبقى كما الحلمُ يبقى (كما الأرض تبقى) يُغَنْغِنُ في
نبَضَات العروق وأجراس عيد القيامَةْ
وسيمنحُ أطفالَنا وهْجَهُ، وأعاصيره، وهُيامَهْ
وتباريحَه وسلامَهْ
وأفانينَ إبداعهِ وكلامَهْ
واشتعالاتِه ويقينَهْ
وترانيمَهُ وحنينَهْ
ويظلُّ علامَةْ

وسيبقى هنا قاطناً: ألَقاً قُدُسيّاً غريبْ
في سواد العيونْ
ويكونُ الذي سيكونْ.

- ١١

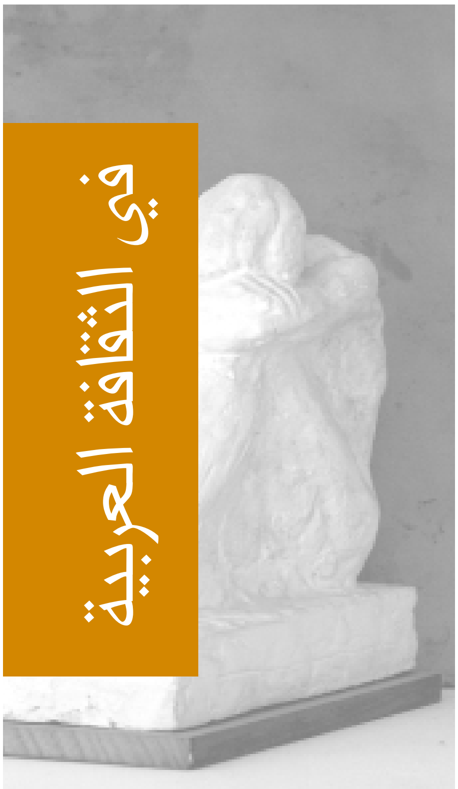
لن يموتَ الذي لا يموتْ
لن يكون الذي لا يكونْ.

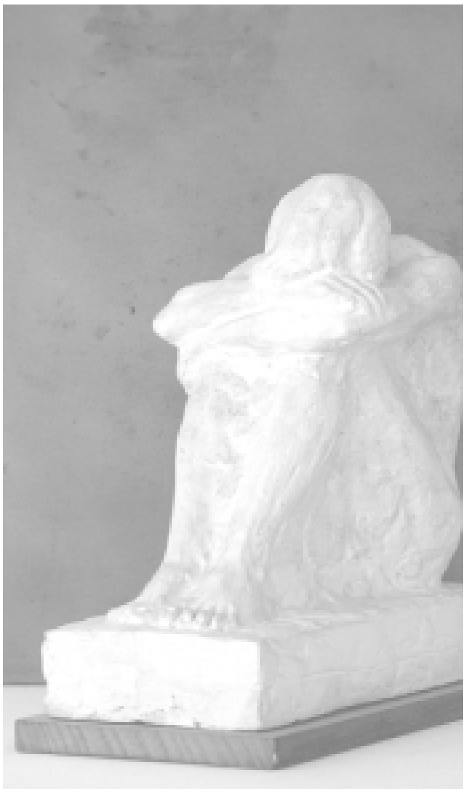
- ١٢

وأنت، ادوارد، حبيبي،
لا تموت.
فالموت لا يَتسعُ لكَ يا ادوارد. الموت ضيِّق عليك، كما أنها
الحياة لا تتَّسع لك. كما أنها الحياة، هي أيضاً، ضيِّقةٌ
عليك.

مكانُكَ في اللانهايات يا ادوارد،
في فضاءات لا تخومَ لها ولا آفاق.

أكسفورد ٢٠٠٣/٩/٢٥ - ٢٠٠٣/١٠/١


في الثقافة العربية



الظهور والتلاشي

الكشف عن منزلة الإنسان في رسالة حي بن يقظان لابن طفيل

عبدالرحمن التليلي *

«ولم نَخلُ، مَعَ ذَلِك، مَا أودَعناهُ هَذهِ الأوراقَ اليَسِيرةَ من الأسرار عن حِجابٍ رقيقٍ وسترٍ لطيفٍ يُنتهَكُ سَرِيعاً لَمن هُوَ أهلُه، ويَتكَاثَفُ لِمَن لا يَستحِقُّ تَجَاوزَه، حتى لا يَتعَداهُ »

ابن طفيل: (حي بن يقظان)

توطئة :

إن الكتابة عن فيلسوف المغرب بن طفيل[1] شائكة وصعبة وذلك لقلة ما حفظ لنا التاريخ من آثاره الفلسفية[2] فنص «حي بن يقظان»[3] هو النص الوحيد الذي وصلنا حتى الآن، في مجموع أعماله الفكرية المفقودة ، إلا أنه لكاف ليضع كل قراءة يصل إليها الدارس لهذه القصة تستهدف أساساً الوصول إلى تأويل[4].

لا أحد ينكر انتساب «رسالة حي بن يقظان» إلى الفلسفة فهي قول في: «أسرار الحكمة المشرقيّة». بل لعلّها في نظر البعض رسالة فلسفيّة بامتياز لكونها صيّرت الفكرة تجربة حيّة بعيدة عن الصّرامة الصّناعيّة للمنطق وانفتحت على المجاز والخيال، انفتاح الوجود على الممكن المتجاوز لشروط المنطق والميتافيزيقا[5].

وليكن لهذه الرّسالة هذا الفضل ولتكن بهذا المعنى نصاً فلسفياً . وهو أمر لا ريب فيه-فإنّ القراءة الفلسفيّة لها ينبغي أن تتّجه وجهة مخصوصة تقصد الكشف عن منزلة الإنسان فيها[6].

وهكذا يمكن أن نتساءل: «كيف صاغت هذه الرّسالة مضامينها الفلسفية؟» هو تحديداً «ما منزلة

* أستاذ الفلسفة بجامعتي تونس والكويت.

الإنسان فيها ؟» وذلك لأنّ قدر الفلسفة أن تكون نابعة دوماً من « وعي الإنسان بذاته» وأن يكون تاريخها لوعي الإنسان بذاته، تتطوّر بتطوّره وتتأزّم لتأزّمه. والفلسفة تتبع لهذا السبب حركة الوعي فتكون موجبة إذا أثبت الوعي ذاته وحدّد الغيريّة بالإضافة إليه ، وتكون سالبة متى سلب الوعي ذاته وحدّد وجوده بالإضافة إلى الغيريّة .

إن ما نروم البحث فيه إنّما هو الكيفيّة التي عبّرت بها الرّسالة عن الوضع المُفَارقي الذي ميّز «التجربة الوجوديّة» من جهة البدء ومن جهة المصير . إن التجربة الوجوديّة مشروطة من جهة البدء بظهور ضرب خالص من الموضوعات مَثَّلَ أمام الإنسان ذاتا لها كلّ مقوّمات الحياة والفعل بل ولها هذه المقوّمات «قنية مطلقة» بطل لأجلها التمايز بين الذّات والصفات وإلى هذا البدء المشروط بإدراك الذّات الإلاهيّة أشار ابن طفيل قائلا : «فلمّا حصل له العلم بهذا الموجود الرّفيع الثّابت الوجود الذّي لا سبب لوجوده وهو سبب لوجود جميع الأشياء أراد أن يعلم بأي شيء حصل له هذا العلم وبأيّ قوّة أدرك هذا الوجود ...وقد كان تبيّن له أنّه أدركه بذاته ورسخت المعرفة به عنده ، فتبيّن «له بذلك أن ذاته التي أدركه بها أمر غير جسماني» ولا يجوز عليه شيء من صفات الأجسام ... « وإنّما حقيقة ذاته ذلك الشيء الذي أدرك به الوجود المطلق الواجب الوجود»[٧] .

وأمّا هذه التجربة من وجهة المصير فتحدّدها في الرسالة إرادة الإمّحاق والتّلاشي التّي تمليها تجربة المشاهدة بحيث صار الوجود الحقّ يشترط «إرادة العدم» وإلى هذا المصير أشار ابن طفيل قائلا : «وفي خلال شدّة مجاهدته هذه ربّما كانت تغيب عن ذكره وفكره جميع الذوات إلاّ ذاته فإن كانت لا تغيب عنه في وقت استغراقه بمشاهدة الوجود الأوّل الحقّ الواجب الوجود. فكان يسوءه ذلك ويعلم أنّه شوب في المشاهدة المحضة وشركة في الملاحظة... «وما زال يطلب الفناء عن نفسه » والإخلاص في مشاهدة الحقّ حتّى تأتّى له ذلك وغابت عن ذكره وفكره السماوات والأرض وما بينهما وجميع الصور الرّوحانيّة والقوى الجسمانيّة وجميع القوى المفارقة للمواد والتي هي الذّوات العارفة بالموجود «وغاية ذاته في جملة تلك الذّوات» وتلاشي الكلّ، واضمحلّ وصار هباءً منثورا. «ولم يبق إلاّ الواحد الحقّ المجود الثابت الوجود»...[٨].

إنّ «التجربة الوجوديّة» التي تصفها الرّسالة مشروطة من حيث البدء بالوعي بالمطلق ومنتهية من حيث المصير إلى الفناء في ذات المنطلق وهو أمر جعل منزلة الإنسان في الرّسالة ذات وضع مفارقيّ ، إذ كيف تحوّل الوعي بالذّات إلى وعي بضرورة إفناء الذّات ؟وكيف تحوّلت تجربة ظهور الوعي بالذّات إلى تجربة ظهور الله المؤدّية إلى تلاشي الإنسان؟

وعن هذا الوضع المفارقيّ لتجربة الوعي بالذّات نشأ هذا السّؤال : إذا كانت هذه الرّسالة تحكي مساراً وتصف سيرة فمسيرة من تحكي وسيرة من تصف ؟ هل هي قول في الإنسان أم في الله وإذا كان كلا القولين حاضراً في الرّسالة فما هو مدى التّمايز بينهما ؟

لقد اقترنت الذّات كوعي بالآخرة (الله) بالرّغبة في التّلاشي واقترن تحقيقها بطلب الفناء.

وتقتضي هذه الحركة المزدوجة اهتماماً خاصاً لأنّها تمثّل من زاوية نظر فنيّة «عقدة القصّة» وتمثّل من زاوية نظر فلسفيّة «جوهر القول» . إن ظهور الذّات بظهور المطلق موضوعاً لها وتلاشيها فيه تحقيقاً للإخلاص في المشاهدة والصّفاء في الملاحظة أثار فينا هذا السؤال ، ما الشّيء الذي جعل فلسفة الظّهور تتحوّل إلى فلسفة في التّلاشي وما الشّيء الّذي جعل الأحداث التي تلت المشاهدات أحداث انكسار وهروب؟

إنّ موضوع بحثنا هذا مرتبط بما أشرنا إليه من إشكاليّات وسنعمل على تحديد العوامل التي جعلت المراحل السّابقة لظهور الوعي مراحل مهيّأة في الوقت ذاته لتلاشيه بحيث تحوّلت تجربة الظهور إلى تجربة الرّغبة في «العدم» وسنعمل أيضاً على بيان نتائج ذلك التّحول على المستويين العمليّ والمعرفي .

وستكون هذه القراءة بمثابة تحليل للفقرتين آنفتي الذّكر ودراسة للرّسالة بمجملها على ضوء هاتين الفقرتين ، مع التّركيز على أشكال التعبير عن «إرادة العدم» التي تلتقي مع مبدأ «عرضّية الوجود» الذي انبنت عليه فلسفة ابن سينا وشكّل العنصر الأساسي المميّز للحكمة الشرقيّة التي تلمّح الرّسالة إلى أسرارها .

حركة الظّهور :

١/ «الظّهور» وصعوبة الكلام فيه .

إنّ مسار الظّهور بالغ تمامه في مرتبة المشاهدة وهي طور غريب «لا يقوم به بيان» ويعني ذلك أنّ منزلة المشاهدة منزلة لا تتّسع لبيانها اللّغة . وقد ميّز ابن طفيل مرتبة المشاهدة من مرتبة الاتّصال وحدّد الفرق بينهما تحديداً جعل العلافة بين المنزلتين علاقة محيّرة. فالاتّصال إنّما يُتوصّل إليه بطريق العلم النّظري والبحث الفكري وهو علم قائم على تقديم المقدّمات وإنتاج النّتائج (وهذا هو المقصود بالعقل البرهانيّ). الاتّصال قائم إذن على التوسّط والعلاقات (توسّط الحدود الوسطى وعلاقات الحمل والقياس) ، وهو قابل لهذا السبب أن يقال في اللغة، لأن من شأن اللغة أن تقول ما هو علائقيّ.

ويرى ابن طفيل أن الاتفاق بين مرتبيتي الاتصال والمشاهدة اتفاق في طبيعة الحاصل عنهما. إذ كلاهما يكشف عن الأمر ذاته ألا وهو المبادئ الإلهية. فموضوع الإتصال القائم على العلم النظري والبحث وموضوع المشاهدة القائمة على الرياضة والحدس موضوع واحد هو ما بعد الطبيعة.

وأما الاختلاف بين المرتبتين فيتعلق من ناحية بدرجة الوضوح المحددة للموضوع ويتعلق من ناحية أخرى بدرجة اللذة الحاصلة عنه. فالمشاهدة تكشف الموضوع على درجة من الوضوح والإنبلاج أقوى من درجة وضوحه في الاتصال فيتحصل عنه لذة أقوى من اللذة الحاصلة عن الاتصال.

ولهذا السبب أكد ابن طفيل على أن الفرق بين المرتبتين فرق في الدرجة وليس في الطبيعة ولكن ثمة من المؤشرات ومن الدلائل ما يؤكد على أن الاختلاف بين النظر العقلي وا لرياضة الصوفية، اختلاف أعمق من ذلك ويمس طبيعة كلا العلمين وطبيعة كلا الحاصل عنهما وتتعلق هذه المؤشرات بالسبل وبالنتائج.

أما في ما يتعلق بالسبل فالامر يتعلق بعلاقة القياس بالذوق، هل يمكن القول بأنهما درجتان على سلم واحد؟

وإذا كان الأمر كذلك كيف نفسر العلاقة التصادمية التي حكمت صلة الفلسفة بالتصوف؟ هل يمكن القول بأن البرهان والعرفان متكاملان؟ هل المشاهدة متممة للإتصال؟ هل أنها تلغي الإتصال وتتجاوز مجال اشتغاله المتمثل في اللغة؟

يؤكد اين طفيل على أن المشاهدة لا تؤدي إلى موضوع آخر غير موضوع الاتصال بل إلى زيادة الوضوح والإنبلاج في الموضوع ذاته وإلى الزيادة في اللذة الحاصلة عنه، فهل يعني ذك الوصل بين القياس والذوق أم يعني تعميق التصادم بينهما؟

إن التأكيد على أن المطلوب واحد تأكيد على صفة التنازع والتشاجر التي تصف علاقة الفاسفة بالتصوف و ذلك فلأنه ما تشاجر فريقان إلا وكان مطلبهما واحداً بحيث يتنازعان على سلطة القول فيه، ولعل المثال الذي ضربه ابن طفيل على الفرق بين صاحب الإتصال وصاحب المشاهدة يؤكد الفرق في الطبيعة لا في الدرجة إذ الفرق ين الأعمى والمبصر ليس فرقاً في الدرجة بل في الطبيعة. وهكذا يمكن القول بأن ما يراه أهل الولاية والذوق لا يمكن إثباته على حقيقته في كتاب كما يثبت أهل النظر العقلي قضاياهم في الكتب، ومتى حاول أحد ذلك وتكلفه بالقول «إستحالت قيقته وصار من قبيل القسم الآخر النظري»[٩].

فإذا قُرب حال المشاهدة من عالم الشهادة لم يبق على حاله بل استحال وصار من قبيل العلم النظري.

ويبدأ التمييز بين المشاهدة والاتصال يتمثل في

منزلة اللغة منهما، فإذا كان الإتصال مما يمكن قوله فإن المشاهدة لا يمكن قولها إذ لا تتسع اللغة لبيانها.

ولكن ابن طفيل يشير مع ذلك إلى ميزة أخرى لمنزلة المشاهدة تجعل علاقتها باللغة أكثر مفارقة، وذلك لأن المفيد لمنزلة المشاهدة لا يستطيع أن يكتم أمره وأن يخفي سرّه، فهو بمثابة «المفضوح» فما يحصل له من «بهجة وسرور ولذة وحبور «هي بمثابة العلامة الظاهرة التي لا يستطيع اخفاءها فيحمله «الطرب والإنبساط» على البوح بما حصل له «جملة دون تفصيل» فيكون الواصل عندئذ بين ظاهر مفضوح يقتضي منه الإخبار والإفصاح وأداة قاصرة لا تقدر على البيان. ولهذا السبب يكون البوح بوحاً رمزياً محملاً دون تفصيل.

وهكذا يمكن القول بأن اختيار الكتابة الرمزية والأسلوب الأدبي لم يكن اختياراً اعتباطياً من قِبل ابن طفيل بل اختيار أملته طبيعة الموضوع المخبر عنه والذي يشكل محور «الحكمة المشرقيّة».

ولمنزلة المشاهدة من اللغة أثر بالغ في تحديد طبيعة «الحكمة المشرقيّة» فهي معرفة «غير قابلة للتواصل والتبادل» فهي تحصل للفرد بعد الفرد نيتجة لمجهود فردي يقوم به رياضاته وسلوكه. فمن رام التعبير عن حال المشاهدة – حال الظهور الأقصى بما هو ظهور للعالم الإلهي – فقد رام مستحيلاً وهو بمنزلة من يريد أن يذوق الألوان من حيث هي ألوان ويطلب أن يكون السواد مثلاً حلواً أو حامضاً.

ولهذا السبب يقول ابن طفيل أن ما يصفه في الرسالة ليس إلا ضرب مثال وليس قرع باب الحقيقة «فلا سبيل إلى التحقق بما في مقام المشاهدة إلا بالوصول إليه» وإلى هذا المعنى كان ابن سينا يشير قائلاً:

«إن صريح التجرد والإقبال على الحق ممنوٌّ بالنقص عن الوصول إليه فكيف إذا لمح في الذهن غير الذي نتوصل منه إليه؟ و ذلك الغير هو المبادئ المطلوبة في الفكرة. فإن النفس إذا اشتغلت بشيء انصرفت عن غيره وحُجبت عنه وإن كانت الفكرة عنه قد تنهج سبيلاً إلى كثير من إدراكك معنى الربوبيّة، لكن الإدراك شيء، والمشاهدة الحقة شيء؛ والمشاهدة الحقة تالية للإدراك إذا صرفت الهمّة إلى الواحد الحق وقُطعت عن كل خالج وعائق به ينظر إليه، حتى كان مع الإدراك شعور بالمدرك من حيث المدرك المناسب اللذيذ الذي هو بهجة النفس الزكية التي هي حالها تلك، والمخلصة عن كل محنة، الواصلة إلى العشيق الذي هو بذاته عشيق، لا من حيث هو مدرك فقط ومعقول، بل من حيث هو عشيق في جوهره. ولمّا كان الإدراك قد تحجب عنه الشواغل، فكيف المشاهدة الحقّة! وأقول إن هذا الأمر لا ينبئك عنه إلا التجربة. وليس ممّا يعقل بالقياس... وكما أن الطعم لا يلحق بالقياس وكذلك كنه اللذات الحسيّة؛ بل أكثر ما يدرك منها بالقياس إثباتها المبهم عن التفصيل، كذلك في اللذة العقلية وكنه أحوال المشاهدة للجمال الأعلى إنما يعطيك القياس منها أنها أفضل بهجة. وأما خاصيتها فليس ينبئك إلا المباشرة وليس كل بميسّر لها[١٥].

خلاصة القول إن عجز اللغة عن قول طور المشاهدة أمر ذو أهمية قصوى في تأكيد معاني العزلة والتفرد وهي معاني جوهرية في تجربة «حيّ بن يقظان» ممّا يجعل الرسالة قابلة للقراءة إلي ما قبل التقاء «حيّ» بآسال وما يجعل تجربة الجماعة التي خاضها «حيّ» في جزيرة آسال تجربة عرضيّة محكوم عليها بالفشل سلفاً وذلك لأن طبيعة التجربة الوجودية التي خاضها «حيّ» وما تقتضيه من «صمت» لا تحتمل التواصل مع الآخر. ولمّا كان استمرار الوجود الإنساني يشترط التواصل مع الآخر وكان هذا التواصل ممتنعاً، كانت تجربة «حيّ» محكوماً عليها بالفناء فلم يترك «حيّ» وريثاً يرث علمه بل يظل يرتقب الموت وطلب فيه اليقين.

٢/ معاني الظّهوروالترتيب المنطقي لتجارب الظهور

تعددت معاني الظهور في رسالة «حيّ بن بقظان» ولكن يمكن القول أنها تجتمع كلّها حول معنيين أساسيين هما «الفيض» و«الحياة» والظّهور بِكِلاَهَذين

المَعنيين منتهى إلى غاية واحدة هي «وعي الإنسان بذاته» أي تعلّقه لذاته بوصفه عقلا. وقد اقترن هذا التعقّل بظهور آخر أساسيّ هو ظهور «الواجب» (الله) موضوعا للعقل، وسنحاول في هذا العنصر تحديد معاني الظّهور والبحث فيها عن السبب الذي جعل الظّهور والوجود ينقلب إلى التّلاشي والعدم.

يقول ابن طفيل: «وكذلك الرّوح الذي هو من أمر الله تعالى فيّاض أبدا على جميع الموجودات فمنها مالا يظهر أثره فيه لعدم الإستعداد، وهي الجمادات التي لا حياة لها. وهذه بمنزلة الأجسام الكثيفة في المثال المتقدّم ومنها ما يظهر أثره فيه ظهورا كثيرا وهي أنواع الحيوان وهي بمنزلة الأجسام الصّقيلة في المثال المتقدّم ومن هذه الأجسام ما يزيد على شدّة قبوله لضياء الشّمس أنّه يحكي صورة الشمس ومثالها. وكذلك أيضا من الحيوان ما يزيد على شدّة قبوله للرّوح أنّه يحكي الرّوح ويتصوّر بصورته وهو الإنسان خاصّة. وإليه الإشارة بقوله صلّى الله عليه وسلّم «إن الله خلق آدم على صورته»[١١]. الظّهور بهذا المعنى هو فيض الرّوح وهو فيض متصل ويشترط الظّهور بهذا المعنى الحياة كاستعداد لقبول الفيض وينتهي هذا الفيض إلى كائن لا يكون قابلا ومنفعلا فقط بل وفاعلا، هو الإنسان الّذي يصل إلى مرتبة المحاكاة، فيتصوّر الرّوح الفياض ويكتسب أغنى معاني الحياة التي هي الفعل والعلم.

إنّ القول إنّ الرّوح فياض دوما وأنّ ظهوره في موجود مَا يقتضي من ذلك الموجود الإستعداد المتمثّل في الحياة يعني أنّ من شأن الوجود أن يظهر فالوجود ظهور، ولكنه درجات متفاوتة ومراتب مختلفة ويصوغ ابن طفيل مبدأ أساسياً لتحديد مراتب الظّهور يتعلّق بمفهوم الصورة، فما كان قوام حقيقته بصور أقل كانت أفعاله أقل وكان أبعد عن الحياة وعن قبول الرّوح، ومن كان عديم الصّورة جملة لم يكن فيه إلى الحياة طريق وصار إلى حال شبيه بالعدم.

فالحياة صورة وفعل وإنّما غني الصُّور في غنى الحياة أي في ثراء الفعل. فالحياة التي هي في غاية الظّهور والدّوام والقوّة هي الحياة الغنيّة بالصّور وبالفعل.

فالحيوان مثلا أغنى حياة من النبات والنبات أغنى حياة من أسطقس وأمّا الهيولى فلا حياة لها لأنّها عديمة الصّور جملة.

والحياة بوصفها شرط الظّهور تعني الاعتدال أي الإستواء، التضاد بين المتناقضات وإلى هذا المعنى يشير ابن طفيل قائلا:

«وما كان من هذه المركبات تغلب عليه طبيعة أسطقس» واحد، فلقوّته فيه يغلب طبائع الأسطقسات الباقية ويبطل قواها، ويصير ذلك المركّب في حكم الأسطقس الغالب فلا يستأهل من أجل ذلك الحياة إلاّ شيئا يسيرا. بما أن ذلك الأسطقس لا يستأهل من الحياة إلاّ يسيرا ضعيفا، وما كان من هذه المركبات لا تغلب عليه طبيعة أسطقس واحد منها، فإن الأسطقسات تكون فيه متعادلة متكافئة، فإذن لا يبطل أحدها قوّة الآخر بأكثر ممّا يبطل ذلك الآخر قوّته، بل يفعل بعضها في بعض فعلا متساويا. فلا يكون فعل أحد الأسطقسات أظهر فيه ولا يستولي عليه أحدها فيكون بعيد الشبه من كل واحد من الأسطقساط فكأنّه لا مضادّة لصورته فيستأهل للحياة بذلك. ومتى زاد هذا الاعتدال وكان آتماً وأبعد من الإنحراف كان بعده عن أن يوجد له ضد أكثر وكانت حياته أكمل[١٢].

ومن معاني الظّهور الفيض في مدلوله الأنطولوجي أي صدور العقول بعضها عن بعض في ترتيب نازل من الله إلى الإنسان وترتيب صاعد من الإنسان إلى الله. والمفهوم الأساسي المشير إلى هذا الفيض هو مفهوم «الانعكاس» بحيث يمثّل الفيض سلسلة من «مرايا الانعكاس».

فالفلك الأعلى ذات بريئة عن المادّة وهي بمثابة صورة الشّمس التي تظهر في مرآة من المرائي الصّقيتة وهي ليست الشّمس ولا المرآة ولا هي غيرهما.

ولفلك الكواكب الثّابتة ذات برئية عن المادّة وهي

ليست ذات الواحد الحقّ ولا هي ذات الفلك الأعلى ولا هي غيرها، فذات هذا الفلك بمثابة صورة الشمس التي تظهر في مرآة قد انعكست إليها الصّورة من مرآة مقابلة للشّمس[١٣].

«ومازال يشاهد لكل فلك ذاتاً مفارقة بريئة عن المادة ليست هي شيئاً من الذوات التي قبلها ولا هي غيرها وكأنها صورة الشمس التي تنعكس من مرآة على رتب مرتّبة بحسب ترتيب الأفلاك»١٤.

الظّهور إذن ظهور للذّات الإلاهيّة في الموجودات انتهاء إلى ظهورها في الإنسان حيث يصدر ذلك الظّهور وعيا بالذّات فالوجود إنعكاسات كثيرة ومتدرّجة لمنعكس واحد هو الله.

الظّهور إذن حياة وفعل يكتمل في الإنسان حيث تكون الحياة منعكسة على ذاتها في فعل التعقل الّذي تكتمل به سيرورة الفيض. فالظّهور بما هو تعقّل العقل لذاته من جهة مَا هي تتعقّل الله، هو تتويج لسيرورة متدرجة من الفيوضات وهكذا يكون الإنسان بما هو عقل منخرطا مسار أنطولوجي يتجاوز وجوده كإنسان وينفتح على الوجود في كلّيته؛ فالإنسان له كينونته الخاصّة والمستقلّة لا وجود له ولا تتعلّق الرّسالة به: فالرسالة بهذا المعنى قول أنطولوجي وليس قولا أنثروبولوجيا.

وما يؤكّد هذا الإقرار هو الترتيب المنطقي لتجارب الظّهور الّذي يختفي خلف الترتيب الكرونولوجي لها. فتجارب الظّهور محكومة منذ البدء بغاية مرسومة ومحدّدة تسوسها وتوجّهها وجهة دقيقة، وسنحاول في الفقرات القادمة تحديد هذه الغاية التي شكلت مسار الظّهور على الشاكلة التي هو عليها في الرّسالة.

إنّ القصد النّهائي لتجارب «حي بن يقظان» هو أن يغالب حيّ الغزالة بطلب المعرفة.

فطلب المعرفة يمثّل في الرّسالة وسيلة للتغلّب على العزلة والوحدة، إذ يدفعنا إلى الإنصراف عن الإنغلاق في دائرة الأنا ويكشف عن ذات أخرى تخرجنا من العزلة وتغيّر صلتنا بالعالم، هذه الذّات هي الذّات الإلاهية.

فجوّ العزلة والوحدة مؤهّل ذاتياً لتجاوز ذاته وذلك لأنّه في الوقت نفسه جوّ معرفة يحرّكه شوق العقل للمعقول فسبل المعرفة وأسباب الحصول عليها موجّهة كلها إلى هدف واحد هوفكّ العزلة التي وجد فيها «حي» وتبديد الوحدة التي هو فيها. ولكن لا يعني ذلك أن العلم حاصل بعد حصولا موجوبا بل مكتسب ومتطوّر ومتدرّج، ولكن الأمر الّذي يثير العجب هو أنّ مسار فَكّ العزلة «هذا انتهى إلى إدراك المطلق ممّا جعل ذات الإنسان تذوب في الذات الإلاهية وتضمحل فيها فإدراك الآخر أدى إلى فناء الذّات المدركة ممّا جعل المعرفة تتجاوز ذاتها لتصبح تجربة وجوديّة مقوّمها الأساسي هو طلب العدم.

وسنشير في هذه الفقرة إلى بعض الأمثلة التي تؤكد على أن وراء التّرتيب الزّمني للتّجارب ترتيباً منطقياً يخدم الغرض الأساسي المرسوم للرّسالة بمجملها.

١/ أدرك (حيّ) الفرق بين الأشياء، أوّلا على أنّه فرق في شعوره هو نحوها فكان ينزع إلى بعضها ويكره البعض الآخر بفضل ما ارتسم في المخيّلة الواهمة من صور ومعان فكان الفرق بين الأشياء فرقا ذاتيّا يتعلق بالملائم وغير الملائم ثمّ أدرك بعد ذلك الفرق بين هذه الأشياء وبين وجوده الخالص.

«فكان يرى أترابه من أولاد الظّباء قد نبتت لها قرون، بعد أن لم تكن وصارت قويّة بعد ضعفها في العدوّ. ولم ير لنفسه شيئا من ذلك كلّه فكان يفكّر في ذلك ولا يدري ما سببه. وكان ينظر إلى ذوي العاهات والخلق النّاقص فلا يجد لنفسه شبيها فيهم»[15].

لقد أدرك «حيّ» قانون السببيّة (لكلّ ظاهرة سبب) وأدرك أيضا ضرورة وضع الاحتمالات (الفرضّيات) للبحث عن السبب الحقيقي لظاهرة مَا. ولكن هذا الإدراك يمثل مرحلة متأخرة من مراحل تجارب العقل فلماذا أورده ابن طفيل في مرحلة مبكّرة.

إنّ الغرض من هذا الأمر هو خلق شرخ في جوّ

الألفة والتشابه في حياة «حي» حتى يدرك غرابته وغربته في هذا المناخ الطّبيعي المباشر وقد تمّ هذا الشّرخ حين أدرك «حي» النّقص وأتمّه بالممارسة والعمل. «فنبل بذلك قدره عند بعض نبالة»[١٦].

٢/ لمّا ماتت الظّبية لاحظ حيّ سكونها وتعطّل إستجابتها وأدرك وجود آفة تُعيق حركتها وحواسّها وإمكانيّة عودة الحركة بإزالة هذه الآفة وذلك لأنّه أدرك العلاقة العِلّيَة إدراكا سلبياٍ، إذا تمّ رفع السبب رفعت النّتيجة، ولكن الأمر الّذي يثير الإنتباه هو عمليّة التّعميم التي أجراها «حي» فقد اعتاد «حيّ» من خبرته أن يجد لظاهرة جزئيّة تعليلا جزئيا بردّها إلى سبب جزئي محدّد ولكن من أين نشأت عنده فكرة التّعليل لظاهرة كليّة (الموت) لا تشمل عضوا واحدا بل الجسد كلّه، ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ بل تجاوزه بحيث تمّ تحويل وجهة البحث من الظّاهر الّذي لم يقدر على تعليل الموت إلى الباطن المحجوب (باطن الجسد): فمن أين نشأت فكرة التّعليل بالباطن المحجوب وإعتماده لتفسير حدث ظاهر؟. إستمرّ البحث عن المطلوب الأقصى (سبب الموت) إلى أن شقّ «حيّ» على قلب الظبية، فرأى البيت الأيسر من القلب خاليا لا شيئ فيه «ولم ير ذلك الباطن» بل رأى أنّ مطلوبه كان فيه فارتحل عنه وأخلاه.

لم ير «حيّ» في فراغ البيت الأيسر عدما للمطلوب بل غياباً له، فالفراغ غياب وليس فراغ عدم وهكذا لم ينته «حيّ» إلى الإقرار بعدم المطلوب وامتناع التعليل بل إلى غياب المطلوب وإمكان التعليل بالغائب المرتحل. ولكن من أين نشأ عنده هذا الإعتقاد في إمكانيّة التعليل السالب (غياب العلّة)؟

لا يمكن الإجابة عن هذه الأسئلة إلاّ بالكشف عن الغرض الّذي جعل ابن طفيل يستبق بعض المراحل ويتمثّل هذا الغرض في إظهار الميل الميتافيزيقي عند «حي» فبعد أن أدرك حيّ اختلافه عن الحيوانات (النّقص الطّبيعي والفضل المكتسب) ظهر عنده هذا الميل الميتافيزيقي الّذي سينتهي باكتشاف النّفس وإكتشاف شرفها وعلوّ مقامها قياسا إلى الجسد ممّا يجعله مهّيأ لتجاوز المحسوس وكل ما يتعلّق بالجسد من إنفعالات وأحوال وهذا ما جعل البحث النّظري عن سبب الموت ينتهي إلى إصدار حكم القيمة على الجسد إستنقاصا وعلى النّفس إعلاء «فصار الجسد كله خسيساً لا قدر له، بالإضافة إلى ذلك الشيء الّذي اعتقد في نفسه أنّه يسكنه مدّة ويرحل عنه بعد ذلك»[١٧].

إن إدراك فكرة السببيّة وإجراءها على أنحاء عدّة (نحو موجب: لكل شيء سبب، ونحو سالب إذا رفع السبب رفعت النتيجة) يدل على نضج العقل ولكن ابن طفيل يصادر عليه منذ المراحل الأولى لتجارب «حيّ» ولعلّه يردّ ذلك إلى «الفطرة الفائقة» التي يتميّز بها «حيّ» ولكننا نرى في ذلك إظهاراً لأهم ما يميّز الإنسان عن بقيّة الموجودات والذي يمثّل فرادته ويتمثّل ذلك في «الميل الميتافيزيقي» الذي يجعل الإنسان متجاوزاً بالطبع للوجود الحسّي والجسدي وهو ما هيّأ لكل التجارب اللاحقة وأكملها تجربة ما بعد الطبيعة التي كشفت عن العالم الإلهي والتي جعلت تجارب الظهور كلها محتوية في ذاتها لبوادر التلاشي والفناء.

حركة التلاشي:

١/بوادر التلاشي ومعانيه:

إن بداية الإنحدار الفعلي ومنطلق مسار التلاشي يتمثل في إدراك «حيّ» للذات الإلهيّة حيث اقترن هذا الإدراك بالتساؤل عن الملكة التي حصل بها هذا الإدراك وهو ما أسميناه «الوعي بالذّات؛ يقول ابن طفيل «لمّا حصل له العلم بهذا الموجود الرفيع الثابت الوجود الذي لا سبب لوجوده وهو سبب لوجود جميع الأشياء؛ أراد أن يعلم بأي شيء حصل هذا العلم وبأي قوّة إدراك هذا الموجود»[١٨].

وقد انتهى به هذا التساؤل إلى الإقرار بأن الذات التي أدركت هذا الموضوع المفارق للمادة والبريء من كل انتساب لها، ينبغي أن تكون من نفس طبيعة الموضوع. وهكذا ليست الملكة المدركة للواجب

«الحواس» ولا هي المخيلة أو الواهمة. إذ جميع هذه الملكات لا يدرك إلا ما هو جسم أو في جسم لا سبيل إذن إلى إدراك واجب الوجود إلا بشيء ليس بجسم ولا قوّة بجسم ولا تعلّق له بالأجسام ولا هو داخل فيها ولا خارج عنها ولا متّصل بها ولا منفصل عنها. وهكذا لمّا كان إدراك الذات وصفتها ونمط وجودها ناشئاً عن إدراك الموضوع المطلق كانت الذّات المدركة حائزة على أولى صفات الوجود الحق المتمثل في الانفصال عن المادّة فلمّا أدركت الذّات موضوعاً بريئاً عن المادّة وجب أن يكون المدرك منها بريئاً هو الآخر عن المادّة فالإدراك المعرفي يؤدّي إلى التجانس الوجودي.

يقول ابن طفيل محدّداً «نتيجة هذا الإدراك للوجود المثاليّ للذّات المدركة «وقد كان تبيّن له أنّه أدركه بذاته ورسخت المعرفة به عنده فتبيّن له بذلك أنّ ذاته التي أدرك بها أمر غير جسماني ولا يجوز عليه شيء من صفات الأجسام... فهان عنده بالجملة جسمه وجعل يتفكّر في تلك الذّات الشّريفة التي أدرك بها ذلك الموجود الشريف الواجب الوجود»[١٩].

إنّ شرف الذّات المدركة من شرف الموضوع المدرك فلمّا أدرك «حيّ» موضوعاً شريفاً هو «الواجب» عظمت عنده ذاته المدركة وهان ما دونها ممّا له صلة بالجسد وأفعاله وملكاته فكانت هذه بداية حركة «التلاشي» المقترنة دوماً بإدارة العدم.

ولكن ينبغي الإشارة إلى أنّ هذا الموقف المحتقر للجسد موقف قارّ يمكن رصده في جميع تجارب «حيّ» فهي موجّهة جميعها إلى التأكيد على عرضيّة الوجود المادّي وخسّته وعلى ضرورة تجاوزه، فنحن نلاحظ أولاً أنّ إشارة ابن طفيل إلى المرأة التي هي شرط الإستمرار البيولوجي للنوع إشارة عارضة ومغرقة في الرمزيّة فقد ذكر أنّ بالجزيرة التي وُلد بها «حيّ»: «شجراً يثمر نساءً»[٢٠] وهكذا حكم ابن طفيل على حيّ بالفناء وذلك منذ بداية الرسالة إذ جعل وجود المرأة وجوداً خيالياً لم يكن الغرض منه إلا غرضاً فنياً أعطى للجزيرة بعداً خيالياً رامزاً.

ويمكن القول أيضاً بأن الإستنقاص من قيمة الوجود المادّي ومتعلقاته هو الذي سيجعل تجربة الجماعة بوصفها تجربة الوجود الإجتماعي؛ محكوماً عليها بالفشل سلفاً وذلك لأن كل الدلائل تشير من ناحية إلى عرضية الوجود الإنساني في جميع أشكاله وإلى تعلّق «حيّ» بما هو مفارق لشروط الوجود الإنسانيّ المحدود وهذا ما يفسّر اقتران اليقين بانتظار الموت. يقول ابن طفيل واصفاً ما آل إليه حال «حيّ» بعد فشل تجربة الجماعة»: «وطلب حيّ بن يقظان مقامه الكريم بالنحو الذي طلبه أولاً حتى عاد إليه واقتدى به آسال حتي قرب منه أو كاد وعبدالله بتلك الجزيرة حتى أتاهما اليقين»[٢١].

إن بوادر التلاشي متعددة وممتدة من أول الرسالة إلى آخرها فكل التجارب التي خاضها «حيّ» متضمنة جوهرياً لعلامات الزوال والعرضية، ولقد اشتدّ وضوح هذه البوادر خلال تجربة البحث عن سبب موت الظبية إذ انتهى هذا البحث إلى الإقرار بخساسة الجسد وبانتماء الروح إلى عالم آخر أرقى وأشرف فنشأ منذ تلك المرحلة عند «حيّ» الميل الميتافيزيقي»، ولقد استقر هذا الميل إلى أن بلغ تمامه في إدراك الذات الإلهية.

ويمكن اختزال معاني التلاشي إلى معنيين أساسيين هما أول معنى الإضمحلال في ذات الله الذي نشأت عنه العديد مما يسميه ابن طفيل بالشبهات مثل شبهة الإتحاد.

وشبهة الشبه وشبهة الفناء وثانياً معنى الموت بما هو شرط حصول اليقين ولقد اقترنت تجارب حيّ بإدارة الإضمحلال وإدارة الموت وكلاهما موصل في اعتقاده إلى تحقيق الوجود الحق بحيث أصبح الظهور يشترط حركة التلاشي.

٢/مراحل التلاشي:

يقول ابن طفيل: إن الشيء العارف «أمر ربّاني إلهي لا يستحيل ولا يلحقه الفساد ولا يوصف بشيء مما توصف به الأجسام ولا يُدرَك بشيء من الحواس ولا يتخيّل ولا يُتوصل إلى معرفته بآلة سواه بل يُتوصل

إليه به فهو العارف والمعروف والمعرفة وهو العالم والمعلوم والعلم لا يتباين في شيء من ذلك إن التباين والإنفصال من صفات الأجسام ولواحقها. ولا جسم هنالك ولا صفة جسم ولا لاحق بجسم»[٢٢].

أدرك «حيّ» الذات الإلهية وأدرك ألّلا واسطة بينه وبين موضوعه المدرك فادراكه للمطلق إدراك مباشر يجعل العقل والمعقول وفعل التعقل أمراً واحداً لا فرق بينها وبذلك انفتح العقل على الوجود المعقول فتحققت هويته وانفصل وجود الإنسان عن كل ما يتعلق بالجسد وثبت انتماء النفس الناطقة إلى العالم الروحاني وهكذا أدرك «حيّ» أن له شبهاً بالذات الإلهية. يقول ابن طفيل: «وكذلك رأى أنه بجزئه الأشرف الذي به عرف الموجود الواجب الوجود؛ فيه شبه ما منه من حيث هو منزّه عن صفات الأجسام كما أن الواجب الوجود منزّه عنها»[٢٣] ولمّا أدرك حيّ أنّ له شبهاً بالله بدأ في تحصيل صفاته وبدأت مع ذلك مراحل تشبّه الناسوتي باللاهوتي وهو تشبّه سيؤدّي تدريجيّاً إلى تلاشي الإنسان واضمحلاله في الذات الإلهية أي إلى فقدان الإنسان لكل مقومات الاستقلالية ممّا جعل وجود حيّ سعياً مستمراً نحو الله أفقد الإنسان خصوصيّة وجوده. يقول ابن طفيل: «فرأى أيضاً أنه يجب عليه أن يسعى في تحصيل صفاته لنفسه من أي وجه أمكن وأن يتخلف بأخلاقه ويقتدي بأفعاله ويجدّ في تنفيذ إرادته ويسلم الأمر له ويرضى بجميع حكمه رضاً من قلبه ظاهراً وباطناً بحيث يسرّ به وإن كان مؤلماً لجسميه وضاراً به ومتلفاً لبدنه بالجملة»[٢٤].

ولمّا تأكد شبه «حيّ» بالله وتأكدت ضرورة تحصيل صفاته أخذ «حيّ» في القيام بجملة من الأعمال وجهها نحو ثلاثة أغراض: أما العمل الأول فعمل يتشبّه به بالحيوان غير الناطق وهو عمل واجب من جهة ماله بدن، وعمل يتشبه به بالاجسام السماوية وهو عمل واجب من جهة ماله الروح الحيوانيّ المتّصف بالشوق والنزوع، وعمل يتشبه به بالموجود الواجب الوجود وهو عمل واجب «من حيث هو الذات التي بها عرف ذلك الموجود الواجب الوجود»[٢٥].

أما التشبه الأول فيحصل به حفظ الروح الحيواني، ويحصل من التشبه الثاني حظ عظيم من المشاهدة ولكن يخالطها شوب فلا يتحقق له عقل ذاته، ويحصل من التشبه الثالث «المشاهدة الصرفة والإستغراق المحض الذي لا التفات فيه بوجه من الوجوه إلا إلى الموجود الواجب الوجود. والذي يشاهد هذه المشاهدة قد غابت عنه ذاته نفسه وفنيت وتلاشت وكذلك سائر الذوات كثيرة كانت أو قليلة إلا ذات الواحد الحق الواجب الوجود جل وتعالى وعز»[٢٦].

وهكذا كان هدف حيّ بن يقظان يتمثل في تحقيق الإستغراق المحض ولهذا السبب ألزم نفسه طريقة معينة في الغذاء وأخذ يتتبع صفات الأجسام السماوية وهي: ثلاث:

أ- صفة لها بالإضافة إلى ما تحتها من عالم الكون والفساد كالإضاءة والتسخين فألزم نفسه أن يعين ذا الحاجة والعاهة.

ب- صفة لها في ذاتها فهي شفّافة، ظاهرة، ناصعة ومتحركة بالإستدارة فألزم نفسه دوام الطهارة حتى أصبح يتلألأ حسناً وطيباً والتزم ضروب الحركة على الإستدارة.

ج- صفة لها بالإضافة إلى الموجود الواجب تشاهده مشاهدة دائمة وتشوق إليه ولا تعرض عنه فألزم نفسه ملازمة الفكرة في واجب الوجود وقطع علائق المحسوسات ورام أن لا يفكّر في شيء سواه ولا يشرك به أحداً «فكانت فكرته في بعض الأوقات قد تخلص عن الشوب ويشاهد بها الموجود الواجب الوجود ثم تكر عليه القوى الجسمانية وتفسد عليه حاله»[٢٧] وكان كلما تخلصت فكرته عن الشوب لاح له شيء من أحوال أهل التشبه الثالث فجعل يطلب هذا التشبه الثالث فتشبه أولاً بصفات السلب وهي التنزه عن الجسمانية فطرح الإعتناء بالحيوان والنبات والرحمة لها وطرح حركة الإستدارة واقتصر على السكون في مغارته مطرقاً غاضّاً بصره معرضاً عن جميع

المحسوسات.

وتشبّه ثانياً بصفات الثبوت كالعلم والدرة والحكمة وبدا هكذا مسار التلاشي سلباً بالكف عن كل الأفعال إلا تأمل الذات الإلهية وإيجاباً بالرغبة في تحصيل العلم والحكمة النظرية وقد بلغت سيرورة التلاشي هذه حدّها حين أدرك «حيّ» أن وجود ذاته أثناء المشاهدة شوب في المشاهدة وشركة في الملاحظة» وهكذا طلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة الحق حتى تتأتى له ذلك وتلاشي الكل واضمحلّ ولم يبق إلا الواحد الحقّ.

خلاصة القول إن مرتبة المشاهدة بما هي مرتبة ظهور الذات الإلهية تقتضي من العقل المدرك طلب الفناء في معقوله وذلك لأن الموضوع المدرَك ليس جوهراً بل ذاتاً لها كل مقومات الحياة والفعل، فواجب الوجود يقتضي حضوره فناء كل الأشياء دونه ولهذا جاهد «حيّ» نفسه حتى أفناها بحيث يمكن القول بأن حركة الظهور وحركة التلاشي ليستا حركتين خاصيتن بالإنسان وإن كان حدوثهما يتم في الإنسان. فحركة التعقل هي حركة تعقل الله لذاته غير أن هذا التعقل يتم في كائن مخصوص هو الإنسان. فالإنسان في هذه الرسالة منفعل وليس فاعلاً وهو ينتمي لسيرورة كلية هي سيرورة ظهور الله ولهذا السبب كان صفاء المشاهدة يقتضي من الإنسان إرادة الفناء وإرادة التلاشي ولعلّ هذه الإرادة بوصفها شرط الوجود الحقيقي هي التي جعلت تجربة الجماعة التي خاضها «حيّ» تجربة عرضية وزائلة يمكن حذفها دون الإخلال بمضمون الرسالة. وإن كان بعض الشراح يرى أن الغرض الأساسي من هذه الرسالة إنما هو تحديد العلاقة بين العقل والنقل غير أن الأمر الذي أردنا الكشف عنه هو أن المضمون الجوهري لهذه الرسالة مضمون لا إنساني بمعنى أنه مضمون لا يحفظ للإنسان مكانة إيجابية ولعلّه المضمون ذاته الذي طبع الحكمة المشرقيّة بطابع مميز جعله في جوهرها حكمة لاهوتيّة.

إن الأمر الذي قصدنا التنبيه إليه في هذا البحث يتمثل أساساً في العلاقة الغريبة والمحيّرة التي تصف صلة العقل بالمعقول ولعل المسألة الأساسية التي حثتنا على الاهتمام بهذه العلاقة هي أولويّة المعقول على العقل فالشيء الذي شهر أولاً هو المعقول المتمثل في الذات الإلهيّة ثم ظهر العقل بوصفه ملكة منفعلة.

وقد نتج عن هذه العلاقة على المستوى المعرفي علاقة أخرى على مستوى آخر هو المستوى الأنطولوجي؛ فقد ارتبط وجود الإنسان كعقل بإرادة العدم. فهل يمكن تأويل هذا الإنقلاب المفاجئ للوجود إلى إرادة للعدم تأويلاً يتدفق مع مضامين الرسالة؟

فالرسالة في ظاهرها تبدو قولاً في النفس وتبدو كذلك قولاً في العلاقة بين العقل و النقل أي أن مضمونها يبدو نظرية في المعرفة أو نظرية في التعقل، إلا أن الأمر ليس كذلك فالرسالة في جوهرها مبحث وجودي أدى إلى هذه القضية الغريبة التي حاولنا الإشارة إليها والمتمثلة في ربط الوجود الحق بإرادة العدم فكيف يكون الوجود مشروطاً بإرادة العدم؟.■



الهوامش

١) ابن طفيل (أبوبكر محمد بن عبدالملك)، ولد قبل ٥٠٦هـ/١١٠م في قادس (وادي آش) من اقليم غرناطة عمل كاتباً وحاجباً لحاكم غرناطة من قبل الموحدين ثم شغل نفس المنصب في سبته وطنجه ثم عيّن طبيباً ووزيراً ليوسف بن عبدالمؤمن الموحدي وظل مقرباً عند ابنه يعقوب المنصور إلى أن وافاه الأجل المحتوم بمراكش عام ٥٨٠هـ/١١٨٥م.

٢) يعزو المؤرخون إلى ابن طفيل كثيراً من المؤلفات منها: أسرار الحكمة المشرقية، ورسائل في النفس ومؤلفين في الطب، وقد ذكر ابن رشد الفيلسوف أن ابن طفيل له في الفلك نظريات قيّمة، وذكر أبو اسحاق البتروجي في إحدى رسائله في الفلك أنه رأى لأستاذه ابن طفيل نظريات فلكية يصح أن تحل محل نظريات بطليموس (Ptolome). هذه المؤلفات لا نجد لها أثراً ما عدا رسالة «حي بن بقظان» أو (أسرار الفلسفة الإشراقية).

٣) قصّة «حي بن يقظان» تناولها ثلاثة من المشتغلين بصناعة الفسفة فهم: الشيخ الرئيس ابن سينا (ت: ٤٢٨هـ/١٠٣٧م). وابن طفيل، وشهاب الدين يحيى السهروردي - شيخ الإشراق ولد عام ٥٤٩هـ/١١٥٥م. فلئن كان «حي بن يقظان» في نظر ابن سينا هو العقل الإنسان وفي نظر ابن طفيل هو الإنسان نفسه باحثاً منقباً عن التجربة الوجودية، فإن حي بن يقظان عند السهروردي هو الإنسان الذي اكتمل عقله وأراد أن يصل عن طريق الكشف والذوق إلى معرفة العالم (الله).

٤) تدور حوادث قصة ابن طفيل الفلسفيّة، في جزيرتين، يعيش على احدى هاتين الجزيرتين مجتمع انساني له شرائعه وتقاليده الخاصة، وعلى الأخرى يعيش رجل «متوحّد» يدعى حي بن يقظان. إن ظهور «حيّ» في هذه الجزيرة سرٌ عجيب. فإما أن يكون بالتوالد الذاتي من مادة قد نفخ العقل الفعّال فيها قوة روحية من عنده، وأما أن يكون قد ألقي به في البحر طفلاً، فتقاذفه الموج إلى شاطئ الجزيرة. وفي كلا الحالين فقد قامت غزالة من غزلان الجزيرة قد فقدت طلاها. وأرضعت الغزالة الطفل وحضنته.

٥) يتخذ ابن طفيل، حين بن يقظان طريقة ليعرض تاريخ الإنسانية.

٦) منذ ظهور الإنسان على هذا الكون. متدرجاً في ذلك عصراً عصراً ومرحلة مرحلة. بدأ «حيّ» تاريخه من حيث هو إنسان. هذا الإنسان في سيرورة حياته مسيرة البشرية جمعاء من أساليب العيش ووسائله، إلى التطور في مجال الوعي والإدراك. وأن العقل الإنساني بإمكاناته الذاتية ودونما وسيط يستطيع أن يرتقي من المحسوس إلى المعقول. ومن العياني إلى المطلق.

٧) حيّ بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي، تحقيق أحمد أمين، (سلسلة ذخائر العرب)، دار المعارف بمصر القاهرة، ١٩٥٢، ص: ٩٩-١٠٠.

٨) ابن طفيل: «حيّ بن يقظان»، نفسه: ص. ١١٤.

يقول ابن طفيل على لسان «حيّ» ثم أدركت «أن الذات» مغايرة لذات الحق وأن حقيقة

ذاتي هي ذات الحق. وأن الشيء الذي كان يظن أولاً أنه ذاتي المغايرة لذات الحق ليس شيئاً في الحقيقة بل ليس شيئاً إلا ذات الحق. وأن ذلك بمنزلة نور الشمس الذي يقع في الأجسام الكثيفة فتراه يشهر فيها»، (نفسه: ص ١١٥)، فالعلة إذن، هي ذاتها معلولاتها من حيث الكينونة، إذ هذه ليست غير امتداد لعلتها في الزمان وتحقيق لإرادتها في المكان، وإن تنزهت هذه العلة عن أي شيء يتصل بجسمانية معلولاتها. وبذلك فالوجود، بعلته الأولى، واحد «لا غير ولا غيريّة»، وإنما وحدة تختفي وراء التعدد بل تؤكد وحدتها بهذا التعدد.

٩) نفسه، ص. ٦٠.

١٠) ابن سين: تفسير كتاب «أثولوجيا» من «الإنصاف»، راجع د. عبدالرحمن بدوي: «أرسطو عند العرب»، (وكالة المطبوعات الكويتية)، ط٢، ١٩٧٨، ص: ٤٤.

١١) ابن طفيل: «حي بن يقظان»، ص: ٧٠.

١٢) نفسه، ص: ١٠٥.

١٣) نفسه، ص: ١١٧.

١٤) نفسه، ص: ١١٨.

١٥) نفسه، ص: ٧٣.

١٦) نفسه، ص: ٧٣.

١٧) نفسه، ص: ٧٨.



ما المقدّس؟

نحو قراءة جديدة

تركي علي الربيعو *

في كتابه «رمزية الطقس والأسطورة: المقدس والدنيوي ١٩٨٧» يستغرب عالم الأديان مرسيا إلياد من تلك الوضعية الوجودية الجديدة التي يتخذها الإنسان المعاصر، بصورة أدق، الإنسان الحديث غير الديني، الذي يرفض كل دعوة إلى الوجود المفارق، والذي يعتبر المقدس هو العقبة بامتياز أمام حريته، وأنه لن يثوب إلى رشده ولن يصير حراً إلا بعد أن يقتل الإله الأخير؟(١)

من نيتشه هناك، إلى صادق جلال العظم في «نقد الفكر الديني، ١٩٦٩» هنا، ثمة دعوة ملحاحة إلى قتل الإله الأخير وتصفية الحساب معه، فلا حرية معه ولا نهضة، وفي هذا السياق العجيب المدهش، نشأت رغبة ملحاحة ترجمتها روايات ومحاضرات، وكانت الانتربولوجيا الدينية والثقافية خير من رصد هذه الظاهرة وخير من عبر عنه، رغبة جنونية على حد تعبير الروائي الكبير نجيب محفوظ، في التسلل إلى البيت الكبير، لنقل مع نجيب محفوظ، إلى بيت الجبلاوي، لاكتناه سره وكشفه وإعلان موته. هذه الرغبة الجنونية ظلت ملازمة كما أسلفت لإيديولوجيات تنويرية كما زعمت ولحقل الانتربولوجيا الدينية في إطار بحثها عن سر المقدس أو في إطار تساؤلها المشروع : ما المقدس؟.

في هذه المقالة، سوف أقف عند تلك الرغبة الجنونية في عملين اثنين مختلفين، عند نجيب محفوظ في « أولاد حارتنا» وبالأخص عند عرفة بطل الرواية الأخير، ساعياً إلى قراءة جديدة للرواية تقرأ فيها ما لم يقرأ بعد، مع مقارنتها بالعمل الهام الذي قام به الانتربولوجي الفرنسي موريس غودلييه في كتابه «لغز الهبة، ١٩٩٨» الذي يتمحور حول التساؤل :

* كاتب من سوريا.

ما المقدس؟ والذي تتملكه رغبة جنونية في اكتناه سر المقدس والدخول إلى البيت الكبير؟

رب معترض على هذه المقارنة بين عمل روائي وآخر انثربولوجي (إناسي)، وهو اعتراض مشروع، لكن ما يشفع لهذه المقارنة هو مراميها الثقافية، أضف إلى ذلك القاسم المشترك المباشر الذي يحكم العملين في بحثهما عن المقدس وذلك على الرغم من الرمزية المكثفة التي يلجأ إليها نجيب محفوظ ،وهذه هي ميزة العمل الفني الروائي؟ فثمة تشابه كبير يحكم سلوك كل من «عرفة» بطل رواية نجيب محفوظ، وموريس غودلييه في سعيهما إلى اكتناه سر المقدس؟

في رواية نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» يرتقي نجيب محفوظ إلى مصاف المؤسطرين الكبار، فهو يحرتق- هذا الفعل هو أساس كل أسطورة جديدة كما يرى الاتنولوجي الفرنسي ومحلل الأساطير كلود ليفي ستروس في كتابه «الفكر البري» (٢) - بالأصح يعيد حرتقة الميثولوجيات الدينية الكبرى، من اليهودية إلى الإسلام، ويقوم بكتابة تاريخ السير الكبرى للأنبياء الكبار، من موسى إلى عيسى ومحمد، وبحسب نجيب محفوظ من جبل إلى رفاعة إلى قاسم، إنه يعيد كتابة قصة الخلق ليرتقي بها إلى مصاف الأساطير الكبرى ،وهذه ميزة الروائيين الكبار؟.

ما يهمني هنا، في هذا العمل الروائي، هو النبي الجديد أوالساحر الجديد، أي المدعو عرفة الذي يحمل من اسمه كل قوته السحرية والعجائبية، والذي يظهر على أنه سليل شرعي للميثولوجيات الكبرى التي جاء بها الأنبياء من قبله . والذي يتشابه سلوكه مع سلوك أبطال الميثولوجيات القديمة، أوسلوك المسوخ الأسطورية التي تعج بها جبال الأولمب كما تحدثنا الميثولوجيا الإغريقية .

في رأيي، أن شخصية عرفة تحظى بجميع المواصفات الميثولوجية التي قرأناها في الأساطير، فهو يأتي من البعيد والغامض والمجهول ككل أبطال الميثولوجيا وككل قرابينها التي تساهم في تحويل مجرى العنف (كبش اسماعيل أوبقرة بني إسرائيل)، فهو مجهول الهوية، فلا أحد يعرف من هو أبوه . إنه يأتي من الخلاء كما تقول الرواية «رأت الحارة فتىً غريباً قادماً من ناحية الخلاء» و«عائد بعد غيبة طويلة» ويضيف نجيب محفوظ بقوله «هذا رجل تخاف منه العفاريت».

إنه ومن أوجه عديدة يشبه أوديب ويشبه أنكيدو في ملحمة جلجامش (٣) .

إنه لقيط وعادة ما يلعب اللقطاء والممسوخون أدواراً ثقافية هامة ليؤسسوا لنسق ثقافي جديد، أويكونوا بمثابة قرابين تقدم على مذبح النظام الثقافي الجديد كما يذهب إلى ذلك رينيه جيرار في «العنف والمقدس» (٤) إنه قاسمي من آل قاسم ولكنه يسكن في حي رفاعة ويحمل اسمه فعرفة مشتق من رفاعة بما يشبه القلب، وهو مسكون برغبة جنونية في التسلل إلى البيت الكبير الذي يسكنه الجبلاوي وذلك في محاولة منه لاكتناه سر البيت الكبير، تدفعه إلى ذلك ثقة كبيرة في النفس، فهو بدوره يحو«على سر عجيب وعلى سحر عجيب يفسره البعض على أنه سحر التكنولوجيا الحديثة التي مكنت الإنسان من ارتياد الفضاء واختراق الحجب والنفوذ إلى أقطار السموات ﴿انفذوا لا تنفذوا إلا بسلطان﴾ كما تقول الآية الكريمة، وسحره هذا هو سر أعاجيبه وسر قوته التي لم يحز عشرها لا جبل ولا رفاعة ولا قاسم مجتمعين .

يسكن عرفة في حي رفاعة المسكون والمحكوم بالفتوات والذي يضج بالعنف التبادلي أوما يسميه جيرار بالعنف الدنس تمييزاً له عن العنف المؤسس الذي يؤسس لنظام ثقافي جديد. فالعنف الدنس مجاله الإنسان وهو لا يحتاج إلى مبررات وهذا ما يلحظه عرفة في مقتل والد عواطف التي ستصبح زوجته . ومع أن عرفة مسكون أيضاً برغبة جنونية في الحد من العنف التبادلي والقضاء على الفتوات، ولكنه وبالرغم من سحره العجيب يجد نفسه عاجزاً عن مواجهة الفتوات، فيندفع باتجاه رغبته الجنونية في

التسلل إلى البيت الكبير، وهنا وقبل أن يجعل من رغبته واقعاً حيا، يندفع عرفة إلى ما سماه محمد أركون بـ «العقل التعليلي»(٥) الذي يحظر بكثرة في معظم الدراسات التي هدفت إلى محاصرة الإله الأخير ٠ إنه يتساءل لماذا ضن الجبلاوي على أبنائه بسر كتابه؟ وإذا كان الجبلاوي معتكفا في بيته فلماذا لا نذهب إليه نحن لنكتشف سر قوته؟٠٠٠ الخ من فيض الأسئلة٠ وفي ليلة ليلاء يحفر عرفة وخادمه حنش-في معظم الميثولوجيات القديمة يرافق البطل عادة حنش أوحوت أوحية وقد درسنا ذلك جيدا في كتابنا «من الطين إلى الحجر»(٦)- حفرة خارج سور البيت الكبير، لنقل نفقا يصلهم بداخل البيت ٠ يدخل البيت الكبير وكله رهبة وفزع، يطوف في أرجائه زحفا على يديه وقدميه، يستيقظ خادم البيت الكبير على حركة عرفة فيصطدم به عرفة، وينتهي الأمر بمقتله وفي اليوم التالي يعلم الجبلاوي بمقتل خادمه واختراق حرمته فيموت هو الآخر وبموته ينتهي نظام قديم ولكن نظاما ثقافيا جديدا لا ينبعث من رحم النظام القديم لان العنف التبادلي هو الذي يسود وها هو عرفة يلقي بقنابله السحرية في وجه شرطه الناظر اللذين يتبعونه في الليل فما يزيدهم إلا تشويها٠ إن عرفة يشارك إدريس (إبليس) وأدهم (آدم) معصيتهم ولكنه يتجاوزهما إلى البعيد، فقد ذهب مذهبا لم يذهبه أحد؟ يقول نجيب محفوظ «حتى كبار الأشرار احترموا هذا البيت طيلة ماضينا وحتى إدريس نفسه علينا اللعنة إلى يوم القيامة»٠

في الميثولوجيا الإسلامية يكون لعن إبليس ومعصية آدم بمثابة فاتحة لنظام ثقافي جديد يقوم على الاختلاف، وذلك أن النظام الثقافي هو نهج من الاختلافات المنسقة بحسب تعريف رينيه جيرار(٧) ولكن معصية عرفة لا تقود إلى التأسيس لنظام ثقافي جديد ولذلك فهو يعجز عن إعادة الحياة بسحره إلى الجبلاوي والذي يعني غيابه سيادة الفوضى بل إلى زيادة في وتيرة العنف التبادلي اوما أسميناه بالعنف الدنس الذي هو عنف الإنسان ضد الإنسان وبخاصة عندما يلقى القبض على عرفة من قبل الناظر فيحوز هذا الأخير على سحر عرفة، لنقل على عنف عرفة التكنولوجي الذي ينتشر بالعدوى على طريقة الحمى، وعندها تتركز السلطة بحق في يد واحدة مستبدة والاستبداد كما هو معروف هو عنف دنس موجه من السلطة إلى الناس٠ إن سقوط عرفه في براثن الناظر هو سقوط الداعية الجديد، لنقل داعية التكنولوجيا في أحضان الاستبداد وهي حالة معروفة كما يذهب إلى ذلك جورج غورفيتش في دراسته لأنماط السلطة المستبدة في العالم الثالث وفي قدرتها على توظيف هذا المنتج التكنولوجي لصالح الاستبداد٠ الاستبداد الذي يقدم على مذبحه عرفة وعواطف زوجته فيدفنان أحياء وهذه هي حال أغلب السحرة الجدد في حياتنا العربية أوحكومات الخبراء في الأنظمة الاستبدادية٠

أعود للقول إن عرفة لا يحظى بمواصفات القربان التي تؤهله إلى تغيير مجرى العنف ولذلك فهو يقع في المتن من دائرة العنف التبادلي ولذلك فهو يخسر كل شي فهو لا يعثر على السر، ولا على المقدس، وحتى كتابه مصدر قوته يضيع٠ وحده حنش خادمه يتمكن من الحصول على كتاب عرفه بعد ضياعه فيهرب به إلى الجبال وهذه هي حال معظم أبطال الميثولوجيا فالحية أوالصل أوالثعبان هو الذي يعثر على السر ويهرب به وهنا تبدوعبقرية محفوظ في اكتناه سر الأساطير وعندها تتعلق الآمال بـ «حنش» الذي لا يصرف اسمه إلى غيره ولا يقلب ولا يحتمل إلا معنى واحدا، إنه حنش وهو ذكر الأفعى (الحية). بذلك يعيدنا محفوظ إلى البدايات الأولى. ففي الميثولوجيات القديمة يكون الشيطان هو الحية، لنقل إنه الحنش / الشيطان الذي أغوى آدم فدفعه إلى المعصية، وأغوى عرفة فدفعه إلى القتل، وبدلاً من أن يعثر عرفة على السر المقدس الذي يمتلكه الجبلاوي، ينتهي به الأمر إلى الضياع والموت في قبر حقير يدفن فيه وزوجته أحياء .

هكذا يرسم لنا نجيب محفوظ المآل الذي انتهى

إليه عرفة، هذا الغريب القادم من المجهول والحائز على سر الأسرار والذي سرعان ما ينتهي إلى سرداب الإرهاب . لذلك ليس غريباً أن يرى المفكر المغاربي عبد الله العروي في إطار تحليله السوسيولوجي لداعية التكنولوجيا أن هذا الأخير إرهابي(٨). وقد أذهب إلى أبعد من ذلك، فمن وجهة نظري أن التحليل السوسيولوجي الذي قادنا إليه العروي في تحليله لأبطال الإيديولوجيا العربية المعاصرة، يظل مضمراً برؤية نجيب محفوظ الروائية لهذه الشخصية الجديدة العجيبة، وأقصد عرفة الذي لا يزيد عن كونه لقيطاً تكنولوجيا ومراهقاً فكرياً لا يقبل بأقل من موت الإله الأخير .

لغز الهبة والهجرة في الاتجاه المعاكس:

من الماركسية كإيديولوجيا إلى الانتربولوجيا، يهاجر موريس غودلييه في الاتجاه المعاكس، ميمماً وجهه شطر الضفة الأخرى لنهر الانتربولوجيا العريض والهادئ، علّه يجد فيها الأمان والجواب عن الأسئلة الكبرى التي ضاعت تحت زحمة ووطأة الإيديولوجيا الماركسية . فقد أقض مضجعه ذلك التكرار البليد لأفكار هيجلية ـ ماركسية كان تيار العلوم الانسانية قد غادرها، وأقض مضجعه أيضاً الركض وراء خصوصية غير أوروبية عرفت باسم نمط الانتاج الآسيوي الذي ألف فيه غودلييه كتاباً موسعاً . كان غودلييه قد صحا على نفسه وفاق من تيهه عندما بدأ بقراءة أعمال الإناسيين (الانتربولوجيين) الكبار، مثل كلود ليفي ستروس ومارسيل موس Muss وبالأخص بحث موس «بحث في الهبة «فيشعر بأنه أصبح انتربولوجيا. يقول غودلييه : لقد أحسست أمام «بحث في الهبة» بأنني بلغت، دفعة واحدة، ضفة نهر عريض وهادئسو يضيف «وشعرت بأنني أصبحت باحثاً في الانتربولوجيا»(٩). وفي هذا السياق يهاجر غودلييه باتجاه غينيا الجديدة ويستقر وسط قبيلة الباروِيا ويستقر بين ربوعها سنوات عدة في إطار سعيه إلى دراسة الهبة وفك لغزها في المجتمعات القديمة.

وسرعان ما يكتشف أن الهبة قاعدة في المجتمعات القديمة ولكنه سرعان أيضاً ما يكتشف، أن هناك أغراضاً لا توهب وتحظى بقدسية كبيرة وتعرف بالأغراض المقدسة وهنا يتساءل غودلييه ما هي الأغراض المقدسة؟ وبالتالي ما المقدس؟

في مساعيه إلى التعرف على الأغراض المقدسة وعلى الإجابة عن التساؤل: ما المقدس؟ يظل غودلييه حاملاً للوثته الماركسية، فهو يود أن يغوص إلى قلب الأشياء، لنقل إلى بيت الجبلاوي بحسب عرفة، ما يلفت نظره أن الأغراض المقدسة (الكوايماتنييه) kwaimatnie هي أغراض ذكورية، أي أغراض يمتلكها ويستعملها الرجال حصراً. وهنا يحصر غودلييه هدفه في الدخول إلى داخل الأغراض المقدسة، ويتمكن في إطار مساعيه من عقد عهد مع أحد الرجال الأشداء المؤتمنين على الأسرار المقدسة ليمكنه يوماً ما من مشاهدة ما يوجد داخل الكوايماتنييه . وهنا يروي لنا غودلييه ما الذي حدث وماذا كان في داخلها؟

يقول غودلييه: أحسست حتى قبل مجيئه أن شيئاً غريباً كان يحدث. فقد ساد صمت ثقيل وأصبحت القرية فجأة مهجورة بعد أن رحل الجميع لدى سماعهم بأن شيئاً خطيراً على وشك الحدوث، ثم جاء الرجل بصحبة ابنه الذي كان يعيش في دار الرجال أعلى القرية مع الخاضعين لطقوس تلقين الأسرار. لم أكن أتوقع هذه الزيارة. دخل الرجلان لعندي وجلس كل منهما عند أحد طرفي الطاولة . فأطليت برأسي من الباب لأتأكد من أن أحداً لا يستطيع سماعنا فتبين لي أن هناك رجلين وثلاثة من عشيرة الباكيا bakia (أحد فروع البارويا) مسلحين بالأقواس والسهام قد كمنوا حول منزلي لمنع أي شخص من الاقتراب منه. ثم أخرج الرجل من شبكته غرضاً طويلاً محاطاً بشريط من اللحاء أحمر اللون ووضعه على الطاولة . دون أن ينبس ببنت شفة، فحل الشريط وبدأ يفتح الرزمة. استغرق الأمر بعض الوقت، فأصابعه كانت تزيح اللحاء بحيطة ورقة . حين أزاح أخيراً كل اللحاء٠

رأيت جنباً إلى جنب حجراً أسود وعظاماً طويلة مدببة وبضعة أقراص مسطحة سمراء . لم أتمكن من التفوه بأي شيء أوأطلب أي شيء. فلقد أخذ الرجل بالبكاء بصمت متفادياً النظر إلى ما تكشف أمامه . ثم رفع رأسه ومسح عينيه المصطبغتين بالحمرة ونظر إلى ابنه وأعاد صر الرزمة بالرقة نفسها وانتهى الأمر».(١٠)

في تحليله للأغراض المقدسة عند الباروبا والتي تعتبر رموزا وهبات من الشمس لأجداد مختلف عشائر الباروبا التي تجعلهم مدينين للشمس والقمر بدين لا يمّحي، ولأجدادهم اللذين نقلوا لهم هذه الأسرار .أول ما يكتشفه غودلييه أن الأغراض المقدسة عند الباروبا والتي هي أغراض ذكورية كما مر معنا، تستمد قوتها من كونها أنثوية . وأن الحجر الأسود، بحسب الباروبا، تسكنه روح نجمة الزهرة .Venus هذا النجم الذي يلتمع صباح مساء والذي يجسد صورة تلك المرأة التي قدمها الباروبا هدية لثعبان البيتون Python سيد الرعد والمطر والطمث. وهنا يروي لنا غودلييه أسطورة ذلك الثعبان التي سنحيد عنها بهدف معرفة سر المقدس. أما العظام المدببة فهي عظام نسر . والنسر هو طائر الشمس الذي يحمل إليها صلوات الباروبا وأرواحهم. أما الأقراص المسطحة السمراء فيشيح غودلييه بوجهه عنها مؤقتاً ملتفتاً إلى وجود عظمة بشرية في ما بين الأغراض المقدسة. والتي تمثل من وجهة نظره عظمة ساعد أحد أجداد الباروبا العظماء والتي تستخدم لثقب أنوف الخاضعين لطقوس تلقين الأسرار في أزمنة أخرى. بهذا تظهر الأغراض المقدسة على أنها تطفح بالمعنى أكثر من كونها رموزاً صرفة؟

النتيجة التي يسوقنا إليها غودلييه واضحة وفيها يكمن سر أسرار الباروبا «ففي الغرض المقدس الذي يظهر قدرة الرجال توجد قدرات النساء التي نجح الرجال بتملكها حين سرقوا منهن المزامير»، ولقد استطاع الرجال منذ تلك الأزمنة البدئية إعادة توليد الفتيان خارج أرحام النساء وكان لزاماً عليهم إبقاءهن باستمرار بعيدات ومنفصلات عن قدراتهن الخاصة، أي مستلبات كما نقول اليوم . ويفسر ذلك وجود الأقراص السمراء المسطحة داخل الكوايماتنيه . وهي نوى ثمرة لا تؤكل لشجرة تنمو في غابة الأودية الحارة جنوب أراضي الباروبا . ولهذه الأقراص السمراء علامة على جانبها تشبه حدقة العين يسميها الباروبا «عين الرضيع». كما يستخدم الباروبا هذه النوى في طقوس سحرية مكرسة لوهب الحياة أوردها، ويضعونها أحياناً في الفم ويمصونها لتطهيره في حال تحدثوا عن النساء وعن الأمور الجنسية»(١١).

لا يتوقف غودلييه في سعيه إلى الإجابة عن التساؤل : ما المقدس. عند الأغراض المقدسة ورواية الأساطير المتعلقة بها، بحيث نعثر على مجموعة من الأساطير التي تقول بتحول الإنسان من الحالة الهمجية إلى الحالة الأرقى. ولكنه يقودنا بعد سلسلة من التحليلات لأساطير الباروبا إلى القول إن البشر ليسوا هم الذين يمنحون الأشياء معناها وقيمتها المقدسة وإنما الأشياء تحمل معنىً يأتيها من عالم ما ورائي فتنتقله إلى البشر بشروط معينة. ويضيف غودلييه: بعبارة أخرى، يتحقق تركيب القابل للقول وغير القابل للقول، والقابل للتمثيل وغير القابل للتمثيل. في غرض ما خارج عن الإنسان لكنه يؤثر تأثيراً كبيراً في البشر وفي سلوكهم وجهودهم . وبعبارة أخرى أيضاً نجد أنفسنا مع الغرض المقدس في نقطة قصوى تتحقق بشكل كامل تلك اللاشفافية اللازمة لإعادة انتاج المجتمع، ولايمكن فيها التعرف على الجهل اللازم للحفاظ على المجتمع»(١٢).

والنتيجة التي يقودنا إليها غودلييه أن البشر يجدون أنفسهم مستلبين تجاه الأغراض المقدسة . ولكنه استلاب من نوع آخر يختلف عن استلاب السيد لعبيده أوالفاتح للشعوب التي أخضعها. فهو استلاب يولد داخل كل فرد لأنه يصدر عن العلاقات التي تشكل الكيان الاجتماعي عند الجميع. هذه النتيجة ترافق

غودلييه في سعيه إلى تعريف المقدس. فالمقدس عنده هوس نمط ما من أنماط العلاقة بالأصول حيث يحل مكان البشر الحقيقيين أقران خياليون لهم أنفسهم».

وبحسب غودلييه أيضا، فالمقدس نمط ما من أنماط علاقة البشر بأصل الأشياء يغيب فيها البشر ويظهر مكانهم أقران لهم أنفسهم، أي رجال خياليين. بذلك يكون المقدس عند غودلييه حالة من الاستلاب «إذ لا يمكن للمقدس أن يظهر إلا إذا غاب شيء ما في الإنسان» وبنفس الوقت لا يمكن للمجتمع الإنساني أن يظهر بدون أن يغيب من الوعي الحضاري الفعال للإنسان في أصل ذاته. وكأن المجتمع لا يمكنه أن يعيش من دون كبت فعل الإنسان في أصل ذاته داخل اللاوعي الجمعي والفردي. وهنا يكمن دور الأساطير التي تفسر من جهة أصل الممتلكات الثقافية (أساطير أصل النار وأسلحة الصيد والنباتات المزروعة والحيوانات الداجنة) ومن جهة أخرى تقوم بتغييب الإنسان في أصله الخاص به، وباستبداله بكائنات خارقة هي أقران له نفسه يتوارى الإنسان الواقعي خلفها.

لا يمهد غودلييه للمصالحة بين الإنسان والإله. إنه يخترق بيت الجبلاوي على طريقته ليكشف لنا مدى اغتراب الإنسان وغربته ولكنه يقودنا إلى اغتراب جديد لأنه ظل مسكونا بهاجس العقل التعليلي وشطحاته المسكونة بهاجس تصفية الحسابات لا تفهم طبيعة الإنسان الذي لا يمكنه العيش بعيدا عن المقدس كما تخبرنا الانتربولوجيا الدينية، وهذا ما يغفل عنه غودلييه الذي يقودنا بوعي منه إلى باحة العنف الدنس من خلال تشكيكه بالمقدس والذي تستعيده البشرية: أي العنف الدنس، هذه الأيام بشكل لا مثيل له، في حين أن نجيب محفوظ ينتبه إليه؟!■

الهوامش والمراجع

١- مرسيا إلياد، رمزية الطقس والأسطورة: المقدس والدنيوي ترجمة نهاد خياطة (دمشق، دار العربي ،١٩٨٧) ص١٨٨ .

٢- كلود لفي ستراوس، الفكر البري، ترجمة نظير جاهل المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،١٩٨٤ .

٣- تركي علي الربيعو، من الطين إلى الحجر، (بيروت، المركز الثقافي العربي ،١٩٩٨) انظر المقدمة عن العنف والقداسة .

٤- رينيه جيرار، العنف والمقدس، (دمشق، دار الحصاد ،١٩٩٢) ص١٣٦ وص١٤٦ وما بعد .

٥- العقل التعليلي منوع إيجابي من منوعات العقل الإنساني وهو يحضر في الكثير من الكتابات الانطباعية عن الدين، انظر محمد أركون في تاريخية العقل العربي الإسلامي .

٦- تركي علي الربيعو، من الطين إلى الحجر، (بيروت ،المركز الثقافي العربي ،١٩٩٨) الفصل الثاني المعنون بالعنف والقداسة في سورة الكهف .

٧- رينيه جيرار، العنف والمقدس (دمشق، دار الحصاد ،١٩٩٢) .

٨- عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة (بيروت، المركز الثقافي العربي ،١٩٩٦) .

٩- موريس غودلييه، لغز الهبة، ترجمة رضوان ظاظا (دمشق، دار المدى ،١٩٩٨) .

١٠- المصدر نفسه، ص١٥٥.

١١- موريس غودلييه، ص١٥٧ .

١٢- موريس غودلييه ،ص١٦٩ .

الخيال الشعري الحر

أسلوبية التعبير .. أسلوبية البناء

محمد صابر عبيد *

مدخل:

تشكّل مقتربات الواقع بأقصى امتداداتها، حدود التجربة من الناحية الفعلية، وتتراكم في الذهن وجودا مستقلا، خاضعا لاحكام النمو والنضج والتفاعل، مع آلية الذهن الابداعية.

وهي في وجودها المستقل هذا، لا تعكس سوى «المنظور» في الافق الجمالي الواقعي، والمرتبط أساسا بحدود التجربة وممكناتها الواقعية.

وهنا قد يتساوى معظم الأدباء والفنانين، في مستوى التقدير العام للتجربة، بوصفها نظاما واحدا قائما على أسس موضوعية صرف، بعكس مديات وإشعاعات متقاربة نسبيا.

غير ان التجاوز يبدأ، عندما يبدأ الخيال عمله في التجربة، فتظهر فروقات المدى والاشعاع، بما يتناسب تماما مع الفن العظيم، أو الفن العادي، فتغيب التجربة كونها عملا واقعيا صرفا، عندما يزحف الفن بجيوشه نحو أرض التجربة، ويعيد حرثها وزراعتها من جديد بمنطق جديد وآفاق جديدة وتظهر على أنها إبداعا وفنا خالصا. فهو «بوتقة يذوب في حرارتها الخاص والعام، وينتج عن ذلك الانصهار أكثر من جمع عنصر بآخر أو نقيض بنقيضه، لأنّ الناتج هو تلك العلاقة الاشكالية الحاصلة عن امتزاج الأطراف الثنائية في وحدة سعيدة وصيغة جديدة، تتبدّى بموجبها صورة الواقع المغيّبة أكثر وضوحاً وأشدّ غنى مما كانت عليه في وجودها الخارجي المحايد»[1].

وبقدر ما يكون الخيال حرا وديناميا، فانه يعطي العمل الفني قوة ايحائية واحتمالية أكبر، وحرية الخيال هنا لا تعني انفلاته وفوضويته لأنه سيفقد بذلك اتصاله الضروري والمباشر بمناخ التجربة.

يجب أن تكون «المساحة» بين التجربة وأقصى نقطة في الخيال الشعري الحر، ممغنطة بدرجة تديم الاتصال والحوار ويتوقف هذا على عظمة الفنان وقدرته على تحقيق هذا الهدف المزدوج «المركب» .

كما أن امتداد السقف الخيالي للتجربة يتوقف من جهة أخرى على عمق التجربة وغناها ومستوى نضجها، إذ إنه يمتد ويتّسع ويزدحم بالثراء والتألق بما يتناسب مع العمق والغنى والتوهج الذي تمور به التجربة.

ولحضارة الذهن المبدع وإيمانه بقوة العلم وانجازه أهمية خطيرة في تثقيف خياله الحر وارساء تقاليده، فالثورة الحاصلة في عالم الاتصالات وفي المؤسسة التكنولوجية والعلمية وفي استعمار الفضاء

* ناقد وأكاديمي من العراق.

تداهم تحفّظ الخيال وخوفه من الانطلاق الحر نحو الكشف والابتكار في الاراضي المجهولة البكر.

تعمل قوة الخيال الحر المنظمة على تحرير الحواس وإطلاق مدياتها الانجازية. خارج حدود الأفعال الآلية ذات النمط التقليدي المتوقع، وذلك عن طريق ربط أدائها بالمخيلة.

إذ إن بامكان الأذن «الفنية» المكهربة بقوة الخيال الحر، سماع أشياء خرافية لا تدركها أذن الواقع، كما أن بامكان العين «الفنية» التي تستمد حدّيتها ونفاذها من القوة ذاتها، إبصار أشياء ليس لها أمكنة وقياسات محددة في حدود العالم المرئي.

وكذلك بإمكان الحواس كافة عن طريق قدراتها الفنية الاستثنائية الملحقة بقوة الخيال الحر وفاعليته، ان تتجاوز دورها المحدد في الفعل والتأثير وتنجز للفنان فرصا ابداعية خلاقة تسهم إسهاما فاعلا وقويا في خلود فنه وعظمته.

إن الخيال الحر يقود التأمل نحو المجازفة والابتكار، فالتأمل داخل ناظمة الخيال الحر يفقد وجهه السلبي المدجّن، الذي لا يتعدى حالة الاسترخاء والتحليق في فضاءات موهومة، ويمارس دوره الكشفي في شق الحدود والتآلف مع معطيات اللاممكن. واختراق حواجز المناخات المتاحة ذات الآفاق المحدودة وتوريد الاحتمالات.

فالخيال في قوته الحرة ليس عملية فصل للواقع، لكنّه طاقة ترداد المجاهيل، وتمتلك قدرة فائقة على إعادة صياغة العالم، بانجاز جمالي دينامي بعيدا عن الاضطهاد الذي تمارسه الخبرة.

الخيال الحر يجب أن يتحرر من الخبرة بوصفها رافدا أساسا للإنجاز، فهو في كشوفه الجمالية بعيد عن ضغط الخبرة واندفاعها نحو تقنين أفق الخيال بما يناسب ضروراتها ومداخلاتها، لكنه- أي الخيال- يشارك الخبرة - التجربة، في تلك الحلقة «المعينة» من حلقات الفعل التي تكتسب صفتها الابداعية والجمالية من انجازات الخيال الحر، كقوة ابداعية منظّمة، لا من الكيان العام للخبرة بوصفها تجربة موضوعية.

على هذا الأساس فان الخبرة- التجربة- بمستواها التراكمي لم تستطع ولن تستطيع في أية حلقة من حلقات تطورها أن تصنع الاسطورة، لأنها تتصف دائما بقدرات تركيبية ضعيفة، في حين ينفرد الخيال الحر بقدرته الدائمة على خلق الأسطورة فضلاً عن انه يتكشف باستمرار عن معطيات تصويرية مثيرة ومدهشة .

إنه يمتلك قدرات غير اعتيادية على شحن الاحساسات الحية في التجربة بقوة تنظيمية هائلة تفجر في العمل الفني كلّ مكامن السحر والجمال وتجعل اللامرئي فيه مرئيا.

ولعل الفن الشعري واحد من أكثر الفنون الابداعية قدرة على استقطاب قوة الخيال الحر والامتزاج بفعالياتها، من خلال ابتكار الطرق الجديدة في استثمار مكنونات الذاكرة لخدمة الرؤية الشعرية. فهو «استكشاف دائم لعالم الكلّمة، واستكشاف للوجود عن طريق الكلّمة» [٢]، كما أنه يمتلك قدرة فائقة «على جعل الأشياء المألوفة - أموراً غريبة - وبذا تتاح لنا فرصة رؤية هذه الأشياء كأنها جديدة تماماً» [٣].

الذاكرة بوصفها خزينا فنيا وعنصراً أساسا من عناصر المعرفة مهدّدة بالضياع والتقهقر وضعف التماسك، لان جيوشا من التغيّر تعمل بقوة كبيرة في الوقت الراهن حسب «جرام هيو».

ولا بد لنا بإزاء هذا التهديد أن نقوّي من دفاعاتنا ليس باتجاه تحصينها وتعقيد شبكاتها الدفاعية، بل بمنحها أقوى حدّ مستطاع من المرونة في سبيل خلق قدرة الاحتواء عندها، وجعلها مستقبلا إيجابيا قادرا على التفاعل المستمر، ولها الجرأة والشجاعة الكافية للاستغناء عن رصيدها وتراثها. وإعفائه من صفة التحفظ والقداسة، وتمرين الذاكرة على سهولة الاستبدال.

بمعنى أن بنك المعلومات والخبرات في الذاكرة، يجب أن يكون على استعداد دائم لتجديد وتحديث

العملة المعرفية، أكثر من الاحتفاظ بها، وإنهاك أشكالها وإضعاف سيولتها في الخارج.

ويؤدّي الخيال الحر دورا بالغ الاهمية والخطورة في عملية احتواء التغيّر، وفتح قنوات لاستيعابه، وتحرير مناطق الذاكرة من وهم الاحتفاظ الدائم بالذكريات، على أنها مساحة مقدّسة، ليس من المشروعية والمنطق التصرف بها، وإعادة صياغتها باستمرار .

لهذا فإن النص الشعري الحديث الذي «يبدو منبع النشاط والمتعالي على كلّ نشاط» لا يربط إنجازه في حدود التجربة الفعلية القائمة بالتقدير الخاص على أسس موضوعية بل يفتحه على أدوات الخيال الحر ليخلق من هذه التجربة عالما يطلق في سمائه غيوم الابداع المثقلة بمطر الجمال والفن العظيم . كما « هو – في آن واحد – تجسّد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب»[٥].

ويعمل الخيال الحر على تشكيل ايقاع بانورامي شامل للعمل الشعري يجعل منه كلاً متكاملا متناسقا، لا سيّما إذا نهض على أسلوبية تعبير تعدّ «دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصّة. بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة. وترتبط هذه القيم بوجود متغيّرات أسلوبيّة، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة، وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الايصال»[٦].

شعرية التضاد وأسئلة المخيّلة:

تؤسس المخيّلة العقل الابداعي من خلال الخبرة والثقافة والوعي والتجربة، وهو الذي ينظّم عملية الابداع ويهندسها بصرف النظر عن النوع الابداعي، لذلك فان تفكيك النص ينهض أساسا على فهم فلسفة العقل الابداعي وآليات عمله، وهذا يقودنا إلى إدراك جيولوجيا النص وطبقاته، والثراء الذي ينطوي عليه، بحيث تصبح عملية النقد عملية تنقيبية تتوسل في عملها بمعطيات العقل الميكروسكوبية من أجل التوصل إلى أكثر مناطق النص دقة وغموضا وقلقا.

بمعنى ان النص هو غابة متشابكة معقّدة من الأسئلة المتداخلة التي تحتاج إلى مغامرة من نوع فريد لاجراء حوار سري معها يستهدف فكّ رموزها وتشابكها وتعقيدها وغموضها، ولا بد لهذا الحوار من عقل نقدي مجرب قادر على التأويل يستند إلى منهج خاص وفلسفة خاصة .

بهذه الرؤية سنحاول قراءة قصيدة «إمرأة» للشاعر عبد الوهاب البياتي عبر تلمّس الخصائص الأسلوبيّة والتعبيريّة والبنائيّة :

تعود كلّ ليلة من قبرها النائي
إلى مدائن الصفيح
تصهل مثل فرس في الريح
تمارس الحبّ مع الشيطان في بيوتها
وكلّما أدركها النعاس في تجوالها
عادت إلى الضريح

تتكون القصيدة من «متن» يقدم الواقعة الشعرية من خلال حركة الفعل الشعري المؤلّف للواقعة، ممثلا بالسطور الأربعة الأولى و«هامش» يتدخل بمثابة تعليق مشارك على الواقعة الشعرية، وهو توقيع تقريري يصف الواقعة في خلاصتها النهائية المتكررة ممثلا في السطرين الاخيرين.

أما العنوان فانه جزء مسهم وفاعل في البنية الهيكلّية للنص على المستويين الدلالي والايقاعي ويمتاز بغموض في الفكرة واستقلاليتها.

إنّ الجسر الدلالي الذي تتلاحم فيه خطوط المتن وخطوط الهامش هو «كلّما» الشرطية، وهي تمثل انحرافا سرديا في رواية الواقعة، يعمل على جعل بنية النص الهيكلّية بنية دائرية مغلقة.

تبدأ القصيدة حركتها الدائرية من نقطة صفر المكان «القبر النائي» رمزا للموت والنفي، وتستقر استقرارا مؤقتا في المكان الوسطي المتمركز «الضريح» رمزا للحياة في الموت، إذ إن الذاكرة الشعبية هنا تؤثث المكان بطريقة تتناسب مع الاعتقاد والإيمان.

والانفصال عن المكان في درجة صفر المكان «المغادرة» يمثل انفصالا عن الحرمة والقدسية،

والاندماج بالمكان «الاستقرار المؤقت» يمثل استرجاع هذه الحرمة والقدسية بطريقة جديدة ومختلفة.

منظومة الأفعال في القصيدة تشتغل أسلوبيّاً بمستويين، المستوى الأول منظومة الأفعال في المتن (تعود – تمارس – تصهل) تتطور دراميا بما يناسب تطور الحكاية، فالفعل «تعود» يعكس الدلالة الشرعية لبداية تكون الواقعة الشعرية، والفعل «تمارس» يعكس الاداء الحيوي الحاسم الذي على أساسه تكون الواقعة قد دخلت حيّز التنفيذ الاجرائي، والفعل «تصهل» يشيع الانتشاء بنجاح القصد واستكمال البنية القصصية.

ثم تتدخل «كلمّا» وهي تمثل استدراكا زمنيا بتحويل فضاء الحكاية إلى الماضي، لتسمح بمنظومة أفعال الهامش بالعمل «ادركها – عادت» ذات الأداء الماضوي التقليدي، وهي تمثل ديكورا خلفيا ذا أداء فعلي محموم لا ينتمي إلى آنية الحكاية زمنيا، وتقدم نتيجة مقررة سلفا مع كلّ دورة فعلية للواقعة الشعرية، وتقع عنده في المسافة الدلالية المكونة بين:

كلّما ؟ أدركها – المسافة الدلالية – عادت منظومة المكان أيضاً تعمل بنظام خاص. إذ يبدأ العمل الشعري انطلاقته من درجة صفر المكان «قبرها النائي» بعد أن يبعد المكان عن مسرح الواقعة الشعرية ويجعل منه منطلقا ينطلق من سهم الواقعة ليخترق دائرة الفعل الشعري، وصولا إلى «مدائن الصفيح» المكان الذي يتمتع بمواصفات خاصة تهيء مناخا مثاليا لتحرك أفعال الواقعة وأدائها في المكان السرّي للواقعة «بيوتها» حتى يستقر استقرارا مؤقتا في «الضريح» المكان الذي لم يقترن بالهاء لانه تحول من دلالته الفردية إلى دلالة جماعية لها حضور في الذاكرة الشعبية.

فالقبر النائي هو المشرق المغيّب في الذاكرة إذا افترضنا مستوى رمزيا يجعل

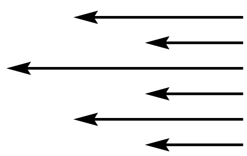
«امرأة = الشمس = الحياة»، وتختص «مدائن الصفيح – بيوتها»، بتوفير فرصة عمل الأفعال بوصفها مسرح الواقعة الشعرية، ويصبح «الضريح» جزءا من فاعلية الواقعة لانه نتيجة لا تتحقق إلاّ بهذا الأداء الاستثنائي لمنظومة الأفعال، وهو الغرب الحاضر المحكوم بالموت على المستوى الرمزي.

منظومة الزمن «كلّ ليلة» منظومة دائرية مغلقة تتحرك بتوقيت ثابت لا يوحي بالمرونة أو الاستثناء، محكومة بالحركة المستمرة، وهي تقدم مساحة زمنية محدّدة مقدّرة على أساس فاعلية الأداء الفعلي المتكرر لأفعال الواقعة، ونصب «كل» هنا ينطوي على حس التحفّز والشروع بالانطلاق والحركة، والعرب بطبيعتهم يميلون إلى الفتح أكثر من ميلهم إلى الضم والجر.

أما المنظومات اللغوية الأخرى فانها تعمل بمعيّة عمل المنظومات آنفة الذكر، وتبقى إضاءات لغوية أخرى تسهم في زيادة تشكلّ أسلوبيّة النظام وشعريته، فالنموذج الشخصاني الوحيد في النص «الشيطان» هو القادر على دخول مساحة ضوء الواقعة محققا الصراع الدرامي مع الشخصية/ الرمز «امرأة»، وهو إنسان مدائن الصفيح، في حين تؤدي مفردة النعاس إلى استنفاد الطاقة المحددة إشارة إلى ان حركية القصيدة محكومة بنظام أسلوبي وتعبيري وبنائي دقيق يعكس شعريتها.

إنّ التدفّق الايقاعي المتمثل بامتدادات السطور الشعرية يتشكلّ على أساس مستوى احتلال سواد الكتابة لبياض الورقة في كلّ سطر، ويؤلّف نظاما هندسيا منتظما يسهم هو الآخر في إظهار شعرية القصيدة.

النظام السطري للقصيدة مكوّن من سهمين، كلّ سهم يمدّ على جانبيه جناحين متساويين في طول الدفقة الايقاعية على النحو الآتي:



صوت الياء الممدود يغيّب حرف الروي، وتغييبه هنا ينسجم دلاليا مع صورة الحضور والغياب لـ «الشمس / الحياة»، فصوت الروي موجود مادة لكنه

مغيّب فعلا، إذن المادة والفعل فيه يتقاسمان الحضور والغياب، وعلى هذا الأساس يقام بينهما هذا الجدل.

ويتوافق هذا القطع مع الأساس التفعيلي لنهايات الجمل الشعرية الثلاث، التي تختتم فضاءها التفعيلي بـ «متف ب– / مستف ر/متف ب–» على التوالي، مما يوحي بوجود علاقة وثيقة بين البنية الايقاعية والبنية الدلالية هذا فضلاً عن وجود توافق تقفوي داخلي ينظم البنية الايقاعية تنظيما هندسيا، إذ إن هذا التوافق يتعشّق بين النظام التقفوي الثلاثي للقصيدة بالصورة الآتية:

الصفيح

بيوتها

الريح

تجوالها

الضريح

القصيدة تنهض في تشكيل أسلوبيتها الهيكلّية على بنيتين، بنية الحضور المرئيّة على سطح النص أو ظاهرة، وبنية الغياب التي تعمل منظوماتها في الجزء الغاطس المظلم من النص وتقدّم أفعالها غير المرئية لتقوم بالمهمة الخفية التي ينهض بها الخيال الشعري الحرّ، ويتكامل على أساسها فضاء القصيدة الأسلوبي.

أسلوبية القص وشعرنة الشخصية:

قصيدة «المعلم» للشاعر يوسف الصائغ أنموذج متقدم من نماذج البناء القصصي في القصيدة العربية الحديثة، ومحاولة ناجحة لأنسنة الشعر الحديث وتحويله إلى كائن حي باستخدام المفردة اليومية الشائعة وضخها بروح الشعر السحرية، لتضج بالحركة والفعل والصيرورة والألق، على نحو تتفاعل فيه أسلوبية التعبير وأسلوبية البناء عبر استلهام الخيال الشعري الحر.

تبدأ القصيدة بتصوير أبعاد المكان بأسلوب قصصي يمهد للحدث:

هي سبّورة

عرضها العمر..

تمتدّ دوني..

وصفّ صغير

بمدرسة عند «باب المعظم»

وتحديد زمن الحدث الرئيس في القصيدة تحديدا نسبيا..

الوقت.. بين الصباح

وبين الضحى..

ثم يبدأ الحدث – القصة – التاريخ، فحدث القصيدة حدث تاريخي كبير بالمساحة العاطفية والوجودية التي يتحرك عليها وكبير بسيطرته على كلّ القلوب، باختلاف أفكارها وتطلّعاتها وعقائدها واستجاباتها، من خلال وحدة المشاعر المضمّخة بالنضال والألم والمعاناة .

«وطني» مفردة تحمل تراثا عميقا ومكثّفا من الدلالات ينقلها الشاعر إلى عالم القصيدة، لا بل يجعلها عالم القصيدة الرئيس الذي تدور حوله حيواتها الأخرى، يستنطقها ويشحنها بطاقة هائلة من الحسّ العاطفي المرهف المتفجر ثورة وكفاحا..

المفردة لم تأت مستقلة استقلالا ذاتيا، بدلالاتها التقليدية المعروفة، لكنها جاءت ضمن سياق بيت شعري معروف للشاعر احمد شوقي.

وطني لو شغلت بالخلد عنه

نازعتني اليه في الخلد نفسي(٩)

وقد تعشّق هذا البيت بمحطاته المتعاقبة المتصلة بموضوع القصيدة والتحم بها، حتى لكأنه بدا جزءاً منها وكان أفضل ما يكون عليه الاتحاد بين الخاص والعام، والعام والخاص.

المكان يأخذ حيزا مهما من مساحة الفعل الابداعي في القصيدة، فالمسمّيات المكانية فيها «باب المعظم – عقد النصارى – شارع النهر»، تنتزع من الذهن دلالات محددة، إنها ليست أماكن عادية جاءت عند الشاعر عفو الخاطر، بل لها من الدلالات التاريخية والوطنية ما يجعلها قادرة على التوهج ومغادرة الثبات المكاني

الواقعي لتتحول إلى رموز غنية بدلالاتها وعمق معانيها وتنتظم في فضاء الخيال الشعري الحرّ مكتسبة طاقاته وقدراته .

وقد استخدم الشاعر الزمن استخداما أسلوبيا حديثا، فالزمن المحوري لها هو الماضي من حيث تحقق الحدث، غير انه نقله إلى الحاضر نقلا قصصيا محمّلا بحرارة الحاضر زمناً وفاعلية، فاستبطان الزمن جاء بتقنية معاصرة في الفن القصصي «الفلاش باك» الذي ينقل تفاصيل الحدث الدقيقة لينتهي عند:

فمن أين تأتي القصيدة
والوزن مختلف..
والزمان قديم؟

فينتهي معه المشهد الزمني الأول المستمد من الماضي، ليأتي الفعل «كان صوت المعلم» إيذانا بانتهاء لحظة الحدث الماضي المقدم بزمن الحاضر، وبداية لاستكمال التفاصيل الأخرى، عن طريق التعامل الماضوي الصرف مع الحدث:

مات المعلم،
منذ سنين،

ثم الاستخدامات الزمنية الأخرى « كان معي، كان يراقبني، ومرت سنون... الخ».

وعلى الرغم من أن الزمن عبر استخداماته المتنوّعة يحتلّ أفقا زمنيا واسعا، إلاّ أن الشاعر ينظر اليه من زاوية أخرى خاصة، توضّح فلسفة الزمن عنده.. فلا يراه أكثر من:

والعمر
بين الغروب
وبين المساء

فما الذي سيتحقق في هذه اللحظات الزمنية النادرة من فعل إبداعي عال، يكسر فيه الإنسان قسوة الزمن وضيقه وحصاره، إنه امتحان عسير مدمّر.

أمّا على صعيد بناء الحدث، فقد أسهم النمو الدرامي للأفعال، في تصعيد مشاهد الحدث وشحنه بطاقة درامية عاطفية متّقدة:

١ - ففتحت فمي
وتنفّست
ثم تهجأتها
٢ - كنت أقول له «وطني..»
فيشتمني
فأصرخ «بالخلد عنه..»
ويضربني
فأهتف: بالسجن..
صاح
- خذوه إلى السجن
٣ - فتصرخ غاضبة: «لو شغلت»
فيبصق في وجهها
فتهتف: «الخلد عنه..»
ويضربها
فتصيح، وقد غلبتها كرامتها
«نازعتني اليه في...»..
الموت

في حين يعمل التقابل الفعلي على تصعيد دراما الحدث، عبر انفتاح كوة الصراع الفعلي المباشر، الذي يتقنّع خلفه صراع تاريخي دامٍ بين صوت الحق والحرية من جهة وصوت الاضطهاد والقهر والاستلاب من جهة أخرى..

ولعل الحوار بما يمتلكه من دفء واتساق وتناغم عاطفي وطاقة على تثوير حركة المشاهد، وبوصفه تقنية أسلوبية سرد - درامية تضاعف طاقة التعبير والبناء، اسهم هو الآخر في تعميق البنية السرد - درامية لحدث القصيدة:

- من يقرأ البيت ؟
قلت
- أنا
واعترتني، من الزهو
في نبرتي رعدة..
فنهضت..
- على مهل..
قال لي:

- تهجّأ.. على مهل

إنها كلّمة،

ليس يخطئها القلب يا ولدي....

وقد يأتي الحوار معتمدا على الفعل لا على اللغة المباشرة، من خلال التناقض الحاد بين أركان الحوار لكنه مع ذلك يلهب المشهد، ويمنحه طاقة درامية مشعة بنحو كبير:

كنت أقول له: «وطني ...»

فيشتمني

فأصرخ «بالخلد عنه ..»

ويضربني ..

فأهتف: بالسجن..

صاح:

- خذوه إلى السجن

إنّ أبرز ما في القصيدة من مظاهر التقنية القصصية الحديثة أسلوبياً، تعدّد الشخصيات أو الأصوات، ففي القصيدة خمس شخصيات تنطلق منها خمسة أصوات، تشكلّ البناء الهيكلّي العام للحدث، فالشخصية الأولى «المعلّم» هي الشخصية المحورية التاريخية في القصيدة «من يقرأ البيت»، والشخصية الثانية «الطفل - الشاعر» هي شخصية رئيسة تشارك الشخصية الأولى موقع الصدارة في تفاصيل الأحداث «قلت: أنا»، والشخصية الثالثة «المحقّق» وهو يمثل قطبا مهما من أقطاب الحدث «قال المحقّق.. والان من يقرأ البيت؟»، ثم شخصية «العراقية» التي دخلت إلى الحدث كتطور درامي لحركة الشخوص «صاحت: أنا أقرأ البيت» وأخيرا شخصية «المذيع» وهو يدخل إلى ميدان الحدث المتطور من الخارج

«قال المذيع: إذاعة بغداد: طبتم صباحا»، لقد مزج الشاعر بين هذه الأصوات مزجا موفقا، استطاع من خلاله تكثيف زمن تاريخي هائل، متخلّصا بذلك من أي ترهل، كان من الممكن ان يقتل القصيدة فيما لو تسرب إليها، لكنها جاءت محبوكة تماما وبلا زوائد، كما كان للأصوات نكهتها ونتائجها الطيبة، على صعيد تطور بناء القصيدة وأسلوبيتها التعبيرية، وكان لعنصر السؤال في القصيدة بوصفه منبهاً أسلوبيا دور مهم في شد محاورها، إذ انتشرت الأسئلة ذات الاستجابات السريعة المباشرة، على مساحة مهمة من مسرح القصيدة، فمنحتها قدرة أكبر على تأجيج شعلة التناقض والصراع بين أقطاب الحدث الرئيس، وأدىّ اللون كقيمة أسلوبية دورا فاعلا ومؤثرا في تحوّل دلالة الصور الفنية وقلب مداليلها الثابتة، انسجاما مع تطور ونموّ الأجزاء الدقيقة المتفاعلة لدراما القصيدة، فاللون لم يأت لإضافات تزينية، بل لضرورات فعلية وحدثية أسلوبية بالغة الخطورة والأهمية، لذلك فاستخداماته تجاوزت القيمة التشكيلية المباشرة، إلى التأثير في عمق حركة الفعل ونتائجه فأنت لا تشعر باللون كقيمة، قدر إحساسك به كطاقة تولد نتائج سريعة تنمي خيال الحدث، وتشيع فيه مناخا خاصا، إذ ان المتلقي يلتقط انعكاس اللون، أكثر من ادراكه للون بذاته، لأن الاستخدام كان استخداما نتجياً أكثر منه تشكيليا صرفا:

١ - فأسودّ لون الطباشير

وأحمرّ وجه المعلم

٢ - وخذ قلم الفحم

وارسم لنا شاربين

٣ - كان شعر المعلم، يبيضّ من ألم،

٤ - وهذي القصيدة مصبوغة.. بدمائي

في حين اقتصرت صوره الفنية- رغم طرافة بعضها- على المجاز والتشبيه والاستعارة، لان الصورة تفقد جزءا كبيرا من استقلاليتها في البنية الدرامية - القصصية للقصيدة، إذ تنهض الأفعال بأعباء تطور الحدث ونموّه أكثر من التشكيل الصوري.

اشتغلت قصيدة «المعلّم» على استثارة الخيال الشعري الحرّ عبر مجموعة من الحركات السرد- درامية، التي شغلت المتن بشبكة من التنويعات الأسلوبية تعزيزاً لطاقات التعبير الشعرية وإمكاناته البنائية.

أنويّة الشاعر من إحكام التشكيل إلى إثراء الدلالة:

قطعت القصيدة العربية الحديثة أشواطا مهمة على طريق التعدد والتنوع والتحديث، وسلكت في ذلك سبلا بلغت فيها التجربة آفاقا مدهشة حققت لهذه القصيدة مكانة لائقة في المشهد الشعري العالمي، وليس أدل على ذلك من الاهتمام الكبير الذي يحظى به الشعر العربي عالميا على أكثر من صعيد، بالرغم من تلك المحاولات المضادة الساعية إلى تهشميه وعزله داخل منظور ضيق لا يناسب خطورة انجازه . وشاع فهم محدد أجده خاطئا، يتمثل في إقران حداثة القصيدة بقدرتها على النأي عن «أنا» الشاعر، وتفعيل العناصر الدرامية والسردية فيها، وبعث حس ملحمي ينهض على تعدد الأصوات وتنوع مظاهر السرد وتقنياته، على النحو الذي يجعل من القصيدة بانوراما كونية تحكي قصة عصر ومأساة جيل .

وعلى الرغم من أهمية نقل الشعرية العربية الحديثة إلى مواقع جديدة تغني تجربتها وتعمق إمكاناتها وتثري أساليب تعبيرها وعناصر بنائها، فإن الـ «أنا» الشعرية قرينة «الروح» الشعورية مصدر مهم من مصادر خصوبتها الغنائية، وضرورة تاريخية وثقافية وإبداعية ما زال الشعر عند كلّ أمم الدنيا يحفل بها ويغني لها، لكننا ونحن نقارب هذه القضية الشعرية الحساسة لابد لنا ان نعطي توصيفا للأنا الشعرية- موضوع البحث- إذ يحصل اللبس والإشكال دائما بالاحالة على النماذج وليس على المفهوم، ونطمح هنا ان نلفت الانتباه إلى أنّ المقصود بالأنا الشعرية في المنظور النقدي الحديث، البؤرة الذاتية المرتبطة بشبكات التجربة ومنظوماتها المتنوعة، التي تعمل آلياتها في الخلق على تفعيل التجربة الخاصة بالتجربة العامة، والتحرك على مساحة المكان والزمن افقيا وعموديا على النحو الذي لا تستجيب فيه تعبيريا لشخصية الشاعر بوصفه ذاتا اجتماعية- كما يحصل عادة في القصائد الانوية الرديئة- بل بوصفه ذاتا شعرية تفارق اجتماعيتها مفارقة تكاد تكون مطلقة متخلصة بذلك من الكثير من عوالقها الرومانسية العاطفية التي تغرق القصيدة بمياه غير صالحة للشعر، فضلاً عن رفعها إلى مستوى الخيال الشعري الحرّ.

بهذا التصور الأسلوبي تعبيرياً وبنائياً نقرأ قصيدة الشاعر رشدي العامل

«سوناتا للوحدة»[10]، وهي تشتمل على «أنا» شعرية مكبرة بعدسة جالبة للانتباه، ومزوّدة بقدرة تصوير عالية تمزج المكاني بالزماني والطبيعي بالثقافي والحسي بالمعنوي والمفرد بالجمع، ومحكومة بايقاع يتسم بخاصيتي الثراء والانضباط، وينفتح على خيال داخلي ينشد للروح سوناتا للوحدة:

الفانوس المتلألئ في الدرب
يظلّ وحيدا
الحارس، نصف الليل،
يظلّ وحيدا
قاع النهر إذا جفّ الماء
يظلّ وحيدا
الفيل، يحسّ الموت
ينام وحيدا
الطفل، إذا غاب الثدي
يظلّ وحيدا
السجن، إذا غادره السجان
يظلّ وحيدا
والقيد إذا غادره المعصم
ظلّ وحيدا
والكأس إذا فارقه الشارب
ظلّ وحيدا

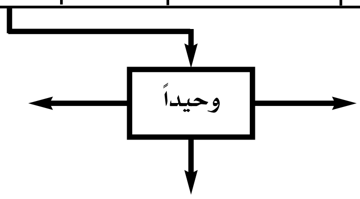
❖❖❖

وأنا ضوء الفانوس
وحارس نصف الليل
وقاع النهر اليابس
والفيل أحس الموت
وطفل ضيّع طعم الثدي
وسجن غادره السجّان

وقيد فارقه المعصم
والكأس يغادرها الشارب
كنت وحيدا

القصيدة في بنائها الأسلوبي الفني تنتمي إلى النظام المقطعي إذ جاءت على مقطعين، ينهض الأول على تأليف مشهد بانورامي يشتغل بوصفه ظهيرا بنائياً تصويريا للحدث الشعري المركزي في القصيدة، ويتركّب هذا المشهد عبر اعتماد أسلوب الصور العنقودية، إذ اشتركت ثماني صور في صناعته، كلّ صورة تتكوّن من ثلاثة عناصر تخضع لسلسلة عمليات متشابهة أو متناظرة، يمكن إظهارها بهذا المرتسم:

البؤرة المادية للصورة	شرط التحول	المستحصل الصوري/ الحال الشعري	
الفانوس	المتلألئ في الدرب	يظل	وحيدا
الحارس	نصف الليل	يظل	وحيدا
قاع النهر	إذا جف الماء	يظل	وحيدا
الفيل	يحس الموت	ينام	وحيدا
الطفل	إذا غاب الثدي	يظل	وحيدا
السجن	إذا غادره السجان	يظل	وحيدا
القيد	إذا غادره المعصم	ظل	وحيدا
الكأس	إذا فارقه الشارب	ظل	وحيدا



إنّ البؤر المادية للصورة «الفانوس/ الحارس، قاع النهر/ الفيل/ الطفل/ السجن/ القيد/ الكأس» هي نماذج مقترحة لبؤر مادية أخرى لا حصر لها، يمكن أن تضيف حبّات جديدة إلى عنقود الصور، وهي تلتئم على محتوى واحد بعد خضوعها لشرط تحوّل متجانس، يفضي بها إلى متحصّل صوري واحد يعزز موقف الحال الشعري «وحيدا» عبر فعل وسيط. كلّ بؤرة مادية/ صورة تتقدم في مساحة التشكيل إلى منطقة «شرط التحول» لتخضع لعملية توصيف «المتلألئ في الدرب» أو تحديد «نصف الليل» أو سلب «يحس الموت» أو تجريد «إذا جفّ الماء/ إذا غاب الثدي/ إذا غادره السجان/ إذا غادره المعصم/ إذا فارقه الشارب». بحيث تكون مهيّأة للدخول في آخر حلقة تكوين صورية تنهض بها الأفعال الوسيطة «يظل/ ينام/ ظلّ»، وصولا إلى الحال الشعرية المنصبّة في بؤرة شعرية مركزية متكررة وضاغطة ومكبّرة «وحيدا».

بانتقال القصيدة إلى مقطعها الثاني الذي تفتحه الأنا الشعرية، يحصل اختزال واضح في الهيئة اللغوية للمقطع الأول، إذ يسحب المتحصّل الصوري المتكرر ثماني مرات في المقطع الأول من البؤرة الشعرية المركزية «وحيدا» في منطقة الأنا الشعرية «كنت (كنت وحيدا» ويحصر البؤر الماديّة للصورة بشروط تحوّلها بين «أنا؟ كنت وحيداً»، لتكون بمجموعها مهادا لانتقال الأنا الشعرية إلى متحصّل بؤري مركزي انتهت اليه تجربة الحال واللغة «وحيدا».

لا شك في أن دخول الأنا الشعرية في المقطع الثاني يعمل على تفعيل الحيوات الشعرية في الجزء الأول، ونقل الصور المتناثرة على سطح العنقود إلى حيّز الوحدة الشعرية الحاوية المنتسبة إلى الراوي الشعري. تمتلئ البؤرة المركزية «وحيدا» بدلالة الظمأ والحرمان، وخضع هذا الإفضاء الدلالي لستراتيجية عمل شعري يقوم على تفكيك انتماء البؤر الحاوية للصورة « الفانوس/ الحارس/ قاع النهر/ الفيل/ الطفل/ السجن/ القيد/ الكأس»، وعزلها وإقصائها عن معناها بإدخالها في شروط تحوّل قائمة على العزل والإقصاء، بدرجة تسمح بمرور البؤر نحو متحصّلاتها الصورية المنتهية إلى حال شعري يثري متن القصيدة ويحقق استجابة عالية لعنوانها بجزأيه المنفتح «سوناتا» والضاغط «للوحدة».

اعتمدت القصيدة على تقنية أسلوبية مهمة هي تقنية «التكرار»، وسعت هذه التقنية إلى تفجير البؤرة الدلالية لفظيا وايقاعيا، فالبؤرة المركزية «وحيدا»

تكررت ثماني مرات في المقطع الأول محققة حضورا بصريا وسمعيا طاغيا، أشاع في فضاء القصيدة لون المعنى ورائحته.

وجاء المقطع الثاني ليكرر المقطع الأول كاملا، إذ تكررت البؤر المادية للصورة كلّها، لكنها تكررت بصورها المتحوّلة أولا، وبانتمائها التصويري إلى الأنا الشعرية التي اشتغلت بوصفها بؤرة إشعاع شعرية صورية، تضيء هذه البؤر بأشكالها الجديدة المتحولة «ضوء الفانوس/ حارس نصف الليل/ قاع النهر اليابس/ الفيل أحس الموت/ طفل ضيع طعم الثدي/ سجن غادره السجان/ قيد فارقه المعصم/ الكأس يغادرها الشارب»، واختزل المتكرر البؤري « وحيدا» في المقطع الأول إلى «كنت وحيدا» بانتماء حاسم إلى الأنا الشعرية أيضا.

وتقدم لنا أسلوبية التكرار بهذا الأسلوب فرصة إمكانية قراءة المقطع الثاني قراءة تشكيلية، بوصفه يقف أمام الأول بشكلّ شفاف يتراءى فيه المقطع الأول، ويعمل على أنه خلفية بانورامية متداخلة وموجهة للمقطع الثاني/ القصيدة في مستوى اتصالها بالقارئ/ القراءة.

إنّ أنويّة الشاعر في اتجاهها إلى إحكام التشكيل ترتفع بأسلوبية البناء النصّي، وفي اتجاهها إلى إثراء الدلالة تضاعف طاقته الأسلوبية التعبيرية، بما يتيح فرصة للخيال الشعري الحرّ أن يستديم ويتألّق.

فضاء المخالفة وتوطين الحلم:

يعود «فضاء المخالفة» الذي نقترحه عنوانا لهذا المبحث من الدراسة إلى مرجعية معروفة في الميراث البلاغي العربي تدعى «الطباق». والطباق- كما هو معروف- فن مهم ينطوي على شكلّ بنيوي وسيميائي في آن معا، وأحد أهم مصادر التوتر والصراع المحتمل في بنية القصيدة، وما زال هذا الفن البلاغي- في تقديرنا- بحاجة إلى تفعيل نقدي يفيد من كشوفات المناهج الحديثة، ويذهب ابعد من مجرد التحديد والمنطقة والتوصيف التي درج معظم المشتغلين في حقل البلاغة على الاكتفاء بها والتسليم بما تتيحه من نتائج محدودة وضيقة.

ويعد «الحلم الشعري» وهو الجزء الثاني من عنوان مقاربتنا أحد المناطق التي تشتغل عليها القصيدة العربية الحديثة، وتعيد بها ترتيب المفردات خارج قسرية الضوابط والمقاييس والمواضعات، لكن العمل في هذه المنطقة بكلّ هذه الحرية والانفتاح بحاجة إلى ذكاء شعري متوقد وحساسية عالية، لأن النص الشعري من دونهما يضيع في مياه الرومانسية المالحة، ويتنازل بذلك عن جزء كبير من شعريته، لذا فإن توطين هذا الحلم يمكّن النص من خلق واقع مكاني داخل بنية الحلم، يدعم سلسلة العمليات الشعرية بمتخيل شعري صحي مرهون بوعي ثنائية التداخل والتخارج وعيا تاما وشموليا، يرتقي إلى أعلى منازل الخيال الشعري الحرّ.

قصيدة «غرفة»[11] للشاعر حميد سعيد تطرح مشكلّة سيميائية من لحظة الشروع الأول بافتتاح لعبتها اللغوية:

أفتح عيني
مصابيح الغرفة مطفأة..
أغمضها..
أستحضر ضوءً يفتح لي أفقا
فأغيّر ألوان الجدران
أستبدل وجه المرأة في اللوحة
ثم أخفف من غلواء الكحل بعينيها..
أطرد هذا الشبح المتخفّي.. خلف شجيرات
يابسة
وأخطّط وجه فتى.. بملامح طيبة
وأقرّبه منها..
تبتسم المرأة.. تخرج من أسر اللوحة
أرقبها..
وهي تغيّر ترتيب أثاث الغرفة
أسعد بالنور الآتي من نافذة قرب سريري
أصحو..

أضواء كابية
ألوان نابية
صحف
وكؤوس فارغة
اللوحة قائمة
وامرأة اللوحة.. تضحك...
هل كانت تسخر من حلمي
أغمض عيني..
أعود إلى النوم

فالعنوان «غرفة» بواقعه التنكري ينطوي على شبكة مقترحة من الاسئلة، تبحث القراءة عن تجلّياتها في المتن النصي، وللعنوان صلة بنائية وثيقة جدا بالمدخل الشعري «الاستهلال» الذي يعقب العنوان مباشرة بادئا بالفعل «أفتتح»، وهو يحقّق محاكاة بصرية ولفظية مع «غرفة»، إذ إنّ الفعل «أفتتح» في إحالته وسحبه نحو منطقة العنوان رجوعا إلى الوراء وصعودا إلى الأعلى حيث يقع العنوان، فإنه ينهض بمهمتين، مهمة فتح النكرة نحو تعريف ممكن، وفتح غرفة مغلقة- احتمال أن تكون غرفة القصيدة مغلقة في هذا الفضاء السيميائي أقرب كثيرا من أن تكون مفتوحة- وبالتالي فإن هذا الالتحام المباشر بين العنوان «غرفة» وبين أوّل فعل يفتتح به الراوي الشعري مهرجان النص اللغوي «أفتح»، يشعل فتيل الموقعة الشعرية وينقلها إلى مساحة توتر مبكرة.

المدخل الشعري «الاستهلال» يقدم المشكلّة الشعرية للنص عبر معادلته الطباقية الواضحة «فضاء المخالفة»:

أفتح عيني
مصابيح الغرفة مطفأة..
أغمضها..
أستحضر ضوءً يفتح لي أفقا

وتضع المعادلة « أفتح/ أغمض» و«مطفأة/ ضوء» مسار المشكلّة في الطريق السليم، بالقدر الذي تستجيب له مكانية العنوان «غرفة»، وقابلية الحلم الشعري في خياله الحرّ على توطينها في طبقة معينة من طبقات النص.

يتصل الفعل الابتدائي للراوي «أفتح» بمفعوله «عيني» اتصالا مباشرا يزيح الراوي الفاعل – نحويا – إلى فضاء الاستتار، و«العين» هي أداة الفاصل البصري بين المرئي الواقعي والمرئي المتخيّل من خلال سياستها في الانفتاح والانغلاق، وثمة تماه كبير وواضح بين «العين» و«غرفة» في النص، ووقوع الفعل «أفتح» بينهما يعزّز من هذا التوصل.

ومنذ الجملة الشعرية الأولى بعد هذه الافتتاحية الاشكالية تنزاح صورة المكان «غرفة» بأفقها المكاني الواقعي «مصابيح الغرفة مطفأة» الخاضع لمدركات الفعالية البصرية «افتح عيني»، لتتحول بالفعل «أغمضها» إلى مستوى آخر تصبح العين فيه هي الغرفة، من خلال الاستعارة الصريحة للمعادل المفقود في الصورة المزاحة «استحضر ضوء يفتح لي أفقا»، إذ ان «ضوء» يعيد انتاح الفعل الابتدائي الأول «يفتح» على نحو يتأكد فيه انتقال بنية اللغة إلى بداية ثانية، تسهّل بنيويا إمكانية الانتقال إلى المتن، وتشير سيميائيا إلى إمكانية إنتاج الدلالة «يفتح لي أفقا»، بما يحقق للاستهلال قوة شعرية للنص انفتاحا مباشرا وفوريا.

يخضع المتن النصي خضوعا شبه تام لعمل منظومة فعلية متجانسة تجانسا دراميا واضحا وسريعا ومتعاقبا، إذ إن ايقاع السرعة والتلاحق الذي تحركت فيه الأفعال في الجزء الأول من المتن «أغير/ أستبدل/ أخفف/ أطرد/ أخطط/ أقرب» أعطى للراوي الشعري سلطة الهيمنة على التلاعب بالمشهد وصوغ مفرداته على نحو يتحول فيه إلى رسام، وشهوة الرسم المتجلية هنا توحي بتمكّن هذا الحلم «حلم الرسم» من الراوي، وهو يرغم المتن على قبوله رساما. ولعل ذلك ما يفسر كثافة الأداء الفعلي وتركيزه في محيط اللوحة، بحيث يعيد إنتاجها من جديد وينتمي إليه انتماء حاسما ولكن الراوي وهو يسرد حلمه

التشكيلي بفعاليات ادائية تفجّر اللوحة بمعطيات جديدة لا يبقى مستسلما لقيود هذا الحلم ومقتضياته، إذ يمنح شخصية اللوحة المركزية «المرأة» حريتها في لحظة توتر شعرية «داخلية» عالية «أقرّبه منها» لتغادر معتقل التشكيل في الجزء الثاني من المتن، وتنفتح أسلوبياً على ميدان الفعل الشعري انفتاحا متدخلا يسهم في تفعيل دور الراوي في التغيير والاستبدال:

تبتسم المرأة.. تخرج من أسر اللوحة

أرقبها..

وهي تغيّر ترتيب أثاث الغرفة

إذ تتخلق الشخصية في مرحلة تحوّل شعري وتفتح فجوة سردية في رواية الراوي تصيبه بحالة من الرضا والاطمئنان «أرقبها»، ليتدخل الزمن في إنهاء حلم الخلق والتشكيل مشيعا في المناخ الشعري كشفا ووضوحا عاليين، يشيان ببداية مشرقة «أسعد بالنور الآتي من نافذة قرب سريري» تبدو فيها الحال الشعرية وقد استكملت واكتفت في نهاية ممكنة للقصيدة.

يبدو أنّ الراوي الشعري لا يكتفي بهذه النهاية الممكنة للقصيدة مؤمنا بأهمية ما تبقى ويمكن روايته، عائدا في دورة كاملة إلى بداية الاستهلال الشعري «افتح عيني/مصابيح الغرفة مطفأة»، من خلال استخدام الفعل «أصحو» الموازي والمعادل لجملة «أفتح عيني» الاستهلالية، ليصف ما استعصى عليه وصفه هناك حيث الظلمة و «مصابيح الغرفة مطفأة»، في الوقت الذي أصبح فيه ذلك ممكنا تحت قوة «النور الآتي من نافذة قرب سريري».

يأتي الوصف على شكل لقطات ثابتة موزعة تضعف فيها الحركة والتواصل إلى أقصى حد ممكن:

أضواء كابية

ألوان نابية

صحف

وكؤوس فارغة

في ملاحقة بصرية لمفردات المشهد السلبية. لكن إحالة العمليات الشعرية في القصيدة على منطقة الصحو لا تضعف صلتها بالمتخيّل المنجز، لأنه بعد هذا الركود الحركي في المفردات الأسمية الموصوفة التي يمكن أن نعدّها مفصلا رخوا في جسد القصيدة يجعلها أكثر مرونة ودينامية في استئناف شغلها الشعري، تعود ظلال المشهد المتصل بالمتخيّل – على نحو ما – إلى التمظهر:

اللوحة قائمة

وامرأة اللوحة.. تضحك..

هل كانت تسخر من حلمي

لتنتقل الحال الشعرية إلى بعد جديد يضاعف شعرية النص تعبيرياً وبنائيّاً في بؤرة من بؤره، ليضع الاستفهام الاستنكاري «هل كانت تسخر من حلمي» نهاية ممكنة أخرى للقصيدة .

اشتغل المنطق السردي في القصيدة بنحو عميق وواضح، وشغل الراوي المتكلّم أكثر مساحات العمل ساردا وواصفا وفاعلا ومتأملا، وتمخض هذا الأشغال المتعدد الفعاليات عن قدرة في الالتقاط والادراك، بما يضاعف من شعرية النص.

وأغرى ذلك الراوي الشعري بمواصلة اللعبة السردية على حساب اللعبة الشعرية، فالنص اكتفى بالاستفهام الاستنكاري «هل كانت تسخر من حلمي» شعريا لكنه لم يكتف سرديا، مما قاده إلى إضافة وحدة سردية تكميلية خاملة:

أغمض عيني..

أعود إلى النوم

لا تؤدي وظيفة شعرية وتقلّل من تناسق التكوين البنيوي «الشعري» للنص، لكنها تشيع رغبة السرد في استكمال ما يعتقده هيكلاً سرديا.

أسلوبية الصورة المحورية ودينامية الطبيعة:

تشكلّ الصورة الفنية واحدة من أكثر مشكلات

الفن الشعري تعقيدا، وتعرضا للتحليل والاستنتاج والتخريج، إذ أفرزت السنوات الاخيرة الكثير من المصطلحات داخل دائرة الصورة، تتباين عادة في أشكالها ومعطياتها، لكنها تجد دائما تبريرات منطقية يتفاوت حظها في درجة الإقناع، إلاّ أنها تبقى معرّضة للحوار والمناقشة والقبول والاعتراض.

ولسنا هنا بصدد الاعتراض على مصطلح أو المراهنة على اخر، لكننا وددنا إيجاد مخرج لمصطلح (الصورة المحورية) لا على سبيل التعميم، فجل ما نطمح إليه، أن يخدم هذا المصطلح منهجنا المستند إلى طبيعة الخيال الشعري الحرّ في الكشف عن أسلوبية التعبير الصوري.

وربما كان من الضروري إعطاء تفسير لهذا المصطلح، أو تحديد مفهومه، وقد يصطلح عليه البعض بتسميات أخرى مثل (الصورة الكلّية) أو (الصورة العنقودية) أو غير ذلك، غير أننا نقصد بالصورة المحورية، نمطا من الصور الفنية، لا يتكامل بشكله النهائي إلا من خلال شرائح صورية متنوعة ومتعاقبة، تسهم في بناء صرح الصورة النهائية بنحو محوري مركب، أي ان الشريحة الصورية اللاحقة تبنى على أساس سابقتها، وتتداخل معها من خلال عنصر مشترك هو معامل الطبيعة، الذي يشكلّ خيطا سرّيا يربط أجزاء الصورة، ويشكّل محورها الأساس وقد يكون هناك معامل آخر يشكّل في الصورة بديلا للطبيعة، إلاّ أن هذه القصيدة الموسومة «وجه من جمر وماء»[١٢]، للشاعر (علي جعفر العلاق) تنتمي انتماء أصيلاً وحاسما للطبيعة، وقد يكون عنوان القصيدة فاعلا فعلا أسلوبياً مؤثراً على هذا الصعيد (جمر+ ماء)، عنصران متناقضان من عناصر الطبيعة، يطفيء أحدهما الآخر ويشعل أحدهما الآخر في الوقت نفسه.

أنّها حالة من حالات اصطياد اللحظة الخلاّقة، إذ يتكون فيها الفعل المعجز في لمحة خاطفة، هي الوحيدة التي يتفق فيها المتناقضان. ولعلّ هذه الحالة تقترن بفعل الشهادة (المعجز) الذي حاول العلاق رسمه في القصيدة بهذه الطريقة التي حاولت إنهاء الحدود الفاصلة بين الحياة والموت، فليس ثمة موت أو حياة في القصيدة. إنّما هناك شيء واحد هو الخلود المقترن بمساحة الطبيعة اللامتناهية، التي تترشح منها كلّ أشكال الخلود.

شجر
يغمر رمل الروح
١ [بالورد، وماء الذاكرة
بالشذا والموج،]
٢ [مفتوح، كما الأفق
على ضوء الغيوم العابرة]
٣ [آهل بالضوء
والوحشة تيجان]
من البرد، تلفّ المقبرة]

الصورة هنا محورية ذات وظيفة مزدوجة باعتمادها على عنصر الطبيعة، المتحركة، ومكونة من ثلاث شرائح صورية، كما هو مقسم على الصورة في أعلاه.

فالانسياح والتدفق الذي تفرزه الشريحة الصورية الأولى (١)، والانفتاح والشيوع الذي توفّره الشريحة الصورية الثانية (٢)، والطبيعة المكانية المنعكسة سيكولوجيا، على مخيلة الشاعر في الشريحة الصورية الثالثة (٣)، باعتمادها على التركيب المحوري المتعاقب في الشرائح الثلاث، تشكّل النتيجة النهائية للصورة، إذ إنها لا تتكامل إلا بانتهاء الشرائح الصورية من إنهاء فعلها التصويري داخل مساحة الصورة.

ويأخذ التصوير التشبيهي في القصيدة النسق نفسه:

كان مألوفا
كما الماء، مشاعا
مثل لون الصبح،
بل كنا نراه

بيننا
فينا
حوالينا
وما كنا نراه

من خلال ضخّ مدلول «الإعجاز» المراد توحيده في القصيدة (بل كنا نراه – بيننا – فينا – حوالينا – وما كنا نراه)، صورة «السر» الذي يجعل من الشهيد كائنا مستقلا عن الحياة الطبيعية ويمتلك قدرات سرية وسحرية خالدة، تجعله يجمع المتناقضات ويلغي التناقض الحاصل بينها، بطريقة غير مدركة «كنا نراه– ما كنا نراه، وجه من جمر وماء».

وقد تقترب الصورة أحيانا من المطابقة الجميلة الموحية:

فجأة
يصعد كالغيمة
بل يهبط كالنيزك

فصعوده كالغيمة صعودا احتفاليا مراسيميا يحقق مطابقة مع هبوط النيزك هبوطا صاعقا مختزلا للزمن.

ولا تخلو القصيدة من إستطالات، قد تخلّ بهذه الهندسة البنائيّة الأسلوبيّة التي يهتم بها العلاق كثيرا في بناء قصائده.

بدلا عنا يموت
بدلا عن ذلك المرعى،
وذاك القمر العالي،
وعن هذي البيوت
بدلا عني يموت

فالأسطر الشعرية الأربعة بعد السطر الأول (بدلا عنا يموت) لا تستطيع تحقيق شيء حاسم وواضح، لانها تذوب وتخضع في عطائها الفكري والتصويري للسطر الأول، وقد يكون حذفها عاملا مهما في ازدياد زخم وإشارية السطر الأول، لأنّه سوف يكتسب قوة أكبر، لكثرة المداليل التي ستنتمي اليه، وعدم تفريقها وتوزيعها بنحو تقريري، على مساحة كتابية وشعورية وتفسيرية واسعة.

ثم تنتهي القصيدة باعتماد أسلوب تقريب الصورة عبر المقاطع. من البعيد إلى القريب، باعتماد الضمير المخاطب «أنت».

أنت عشبي
وكتاباتي
حاضناً كلّ سماء
أنت ملء الأغنيات
مطرا يغمر أرض الروح بالورد
وملء الطرقات
أفقا ينهض ما بين حصاة
وحصاة..

إذ يعد خطابا مباشرا مخترقا لأي فاصل أو حاجز، مما يدل على انعدام الفواصل والحواجز وحصر الحياة في أوسع أشكالها في (أفقا ينهض ما بين حصاة.. وحصاة..)، لتتحول الشهادة إلى حالة تتسع بسعة الحياة، وتنتشر على مساحتها بنحو تخفق أية قدرة مهما كانت جبارة. في فصل كائنين متلاحمين. يعد أحدهما علّة وجود الآخر. الصورة في هذه القصيدة إذن صورة فاعلة «دينامية» تتلاءم مع دينامية الطبيعة وحركتها الفاعلة، وبهذا اعتمدت الصورة المحورية على الطبيعة في حركتها وعنفوانها وتعاقب سلطتها، فاتسمت بمفرداتها وخصوصيتها وابتعدت القصيدة عن السقوط في ساحة الرثاء المخصصة للبكاء والنحيب، واختارت منطقة الحياة الزاخرة بفرح الطبيعة وعطائها.

إنّ قاموس الطبيعة اللغوي سيطر سيطرة كاملة على مساحة اللغة في القصيدة، وهذا الاستئثار الكبير بلغة الطبيعة هو الذي منح القصيدة حركة داخلية دائبة، تصادر الموت وتنشر وهج الحياة والخلود في كلّ مكان (شجر، رجل، الورد، ماء، الشذا، الموج، الأفق، الغيوم، الضوء، البرد، الماء، الصبح، الغيمة، النيزك،

المياه، المرعى، القمر، جمر، ماء، عشبي، مائي، سماء، الورد، أفقا، حصاة، حصاة).

من هنا يمكن معاينة الصورة المحوريّة تشكّلاً من تشكّلات الخيال الشعري الحرّ إذ تشتغل آليتها الحركيّة بأسلوبيّة تعبير مصوّرة تفيد من منطق الطبيعي في رفد بناء الشعري، بحيث تتمظهر صورة الشهادة بوصفها منبعاً أساساً وأوليّاً من المنابع التي تمتدّ إليّها يد الشعر لتنهل منها خلوداً مستعاراً للكلمات.

شعرية الإقصاء وأسلوبية التعبير المختزل:

يتمرأى النص الشعري الحديث بمجموعة متجانسة أو غير متجانسة من المرايا، وهو يقدم شعريته مستنهضا في المتلقي كلّ طاقات الاستقبال التي يتحرك عليها شريط الواقعة الشعرية .

قصيدة (عزلة) (١٣) للشاعر عدنان الصائغ تستثمر فكرة (الإقصاء) على المستويين المكاني والزمني:

أخيراً
سأختار لي كتبا
وأقول: هي الأصدقاء
ورصيفا أقسّمه بخطاي- كما أشتهي-
وطنا...
ركن بار
فضاء
أخبىء في شرشفي حلما- للمساء-
أتوهّمه امرأة لا تخون
سأرسم نافذة في الجدار
وسرب طيور تحطّ على غصن روحي
تشاغلني بالغناء
....
....
....
.... هكذا أنتقي
عزلتي
وسأعتادها
....
....
غير أني.. إذا اشتقت للآخرين
سأجلس قلبي إلى الطاولة
وأحصي له الطعنات

فالعنوان يحيل على (الإقصاء المكاني)، ومفتتح القصيدة يحيل على (الاقصاء الزمني) إقصاء المتن الزمني للتجربة – الواقعة وافتتاح الهامش الزمني وهو يمثل واقعا نتجيا ينطوي على الحتمية والاستقرار.

بمعنى أنّ النص يبدأ من نهاية الفاصل الزمني للواقعة، ويتحرك كما يبدو في المتبقي الزمني.

الواقعة الشعرية في النص كما تقدّمها الأفعال واقعة لما تتحقق بعد، لكنها في سبيلها إلى التحقق على مستوى، النية والتخطيط، بمعنى أن الأفعال تتحرك في زمن قادم. لتنشئ واقعة وهمية قابلة للتحقق أو عدمه (سأختار/ سأرسم/ سأعتاد/ سأجلس) واقعة في الخيال الحرّ تستند إلى جملة واقعات مثمرة في الذاكرة، وتبني منظومات حركتها وفعالياتها على أساسها النتجي.

تنقسم الواقعة على أربعة أشواط شعرية، يؤدي كلّ شوط وظيفة محددة، ويعمل مجموع هذه الوظائف على تشكيل (شعرية الاقصاء).

يبدأ الخيال الشعري الحرّ في النص بالعمل من حيث انتهت الواقعة الفعلية عند تخوم الذاكرة، وعمله أشبه بالمونولوج الداخلي الذي يؤوّل الخيبة من جهة، ويرسم سيناريو على أساس الجدل الحاصل في أفعال الحرية بين سجن الخارج وحرية الداخل من جهة أخرى.

الشوط الأول من أشواط الواقعة الشعرية هو شوط (الاستبدال)، وفيه إحالة على المتنبي (وخير جليس في الأنام كتاب)، إلاّ أنّ كتاب المتنبي هو كتاب مطلق في حين يأتي كتاب النص محددا لان الكتب من دون اختيار أمر قابل للخيانة والسقوط في الخديعة.

منظومة الأفعال هي التي تخترع الواقعة وتصنع شبكة نسيجها، فابتداء من الفعل (سأختار) وهو ينطوي على دلالة غير متحققة، ثم (أقول) حماس توكيد الاختيار، وحرية الفعل وانفتاحه، بالاشتراك مع (اشتهي) (أخبيء) وهما يقومان بصناعة ذاكرة قادمة من فضاء الواقعة، وانتهاء بالفعل (اتوهم) الذي يمثل تجاوزا لواقع النص الحلمي، يتشكّل فضاء حلمي مطلق الحرية لهذا الشوط.

أمّا منظومة المكان فانها تنطلق من البؤرة المكانية (رصيفا) وهي تمثل مكانا مرئيا مقاسا يمتلك حضورا في الذاكرة الشعرية يتحول إلى عالم شعري قابل للتوليد باتجاه فكرة الصعلكة الشعرية.

تولد هذه البؤرة مقترحات مكانية متعددة تتقدمها (وطنا) وهو مكان غير مرئي وغير محدد يمتلك حضورا عاطفيا وتاريخيا في الذهن البشري، ثم (ركن بار) مكان محدد مرئي ضيّق يمثّل ملاذا، وأخيراً المكان الذهني الحلمي الشعري (فضاء) إنّ هذه المقاربات المكانية مقاربات مقترحة قابلة للزيادة أو النقصان، الحذف أو الإضافة حسب متطلبات ومستجدات الواقعة.

وتشتغل هذه المنظومة داخل فضاء زمني قريب يتحرك باتجاه الواقعة (المساء) وانسجاما مع حركة حامل الواقعة (خطاي) وهو مقياس الحركة البشرية وفاعليتها والأداة الأساس للفعل الحركي.

أمّا الشوط الثاني فهو شوط التمثل والاستيعاب الذي يبدأ بالفعل (سأرسم)، وهو يشير إلى التحوّل نحو دائرة الفعل الشخصي المحض، انه مرحلة ثانية أكثر ضيقا في دائرة العزلة، لاسيما إذا اقترن بالمحدد المكاني (نافذة) المنطوي على فضاء مطلق يصل إلى مرحلة التمني (سرب طيور).

ثم تشتغل الحاجة إلى كسب الزمن من أجل امتصاص حدّة الغربة وجذوتها المتقدة (تشاغلني) في محاولة لملء الفراغ بوساطة القفز فوق الألم الذي تنتجه الواقعة (الغناء)، فهو استحضار الخارج المنفتح داخل قفص الغربة المقفل كي تقوم الواقعة بقلب هذه المعادلة واستبدال مستويات الدلالة فيها.

إنّ الفضاء اللغوي لهذا الشوط يقود إلى تمرين الروح على تفتيت الحزن وتصريفه. ويختص الشوط الثالث باختزال الواقعة، إذ ان مفردة (الغناء) التي يختتم بها الشوط السابق فضاءه اللغوي، تتحول بموحياتها إلى غناء تحريري مصوّر، والسطور المنقّطة التي تعقبها ما هي إلاّ موسيقى تصويرية تهدأ شيئا فشيئا حتى تستقر في (هكذا) إشارة إلى اكتمال صورة الواقعة المقترحة المرسومة، ليأتي الفعل (أنتقي) اختيارا حرا مفتوحا تنتقل فيه الواقعة من الاختيار إلى الانتقاء لاستكمال مشكل الواقعة في مكانية شعرية مقفلة (عزلتي).

يمثل هذا الشوط شوط الاستقرار الحركي والادائي هدوء حركة الفعل الشعري، ويظهر على المستوى الإيقاعي خياران، خيار التدوير ليستمر (المتقارب)، وخيار القطع لينتقل إلى (المتدارك).

أمّا الشوط الرابع الذي يبدأ كذلك بموسيقى تصويرية ممثّلة في السطور المنقّطة وهي تشيع مناخ الخيبة وتوحي به، فهو شوط (الاستدراك) الذي يبتدئ بالانعطافة الاستدراكية (غير أني) وهي تمثل تشبثا وتمسّكا بالواقعة قبل أن تؤول إلى اختتام فعالياتها. وتأتي (إذا) الشرطية كي تتحدى المشاعر في محاولة لتغييب الحال الشعرية ونفيها، ويستخدم النص في شوطه هذا (الأخرين) بعد أن فقدوا صفة الأصدقاء وانضمّوا إلى الصفة الجمعية.

ويؤدي حرف الجر في (سأجلس قلبي إلى الطاولة) إلى التشخيص والتجسيم بفعل ضخامة حجم المعاناة واتساعها، ثم تأتي (الطعنات) لتوسّع دلالة القصدية في الإيذاء .

إنّ قصيدة (عزلة) هي قصيدة صمت تنتج صوتا مغلقا يتحرك في محيط دائرة الداخل بنحو دائري، يزيد من فاعلية الخيال الشعري الحرّ ويفتحه على آفاق أسلوبيّة أوسع.

أسلوبية حضور المجهول وغياب المعلوم:

يعتمد النص الشهري، الموسوم (لعبة)(١٤) للشاعر هادي ياسين علي، على لعبة المجهول والمعلوم، المعتمدة، في أساسياتها، على صراع قطبي الخيال الشعري الحر.

كم طرقت ريح على بابنا
وأوهمتنا انه الآتي
وكلّما قمت لفتح الباب
قلت لنفسي:
كم تدفأنا على وهمنا؟
ماذا لو انه
قد أخطأ الطريق مرة
وجاء
كيف ترى
سينقضي الشتاء؟

القطب الموجب (الشعري)، الذي يتفوق على الاحتمال، ويمنح الرؤية الشعرية منطقا وذاكرة حديثة، خارج مدى الحرث والتجريب، وخارج حدود (الماضي) بمعناه الذاكراتي الاستلابي، هذه الذاكرة يتملكها نزوع دائم وقلق، نحو المستقبل (الآتي).

ذاكرة تعمل بفاعلية العقل، وما ينطوي عليه من معطيات صادمة، وما يترشح عنه من رؤى هادمة لسيادة الذوق التراكمي الغريزي، ذاكرة هدّامة مقوّضة، لا تستند إلى خبرة عملية سابقة، بوصف أن خبرتها تسكن في المستقبل، في الذي لم يأت وليس في الذي أتى، تهدم التقليد وتقوّض أركان القواعد الجمالية، التي استأنس لها واقتنع بها وروّضها الفن القائم.

والقطب السالب (العاطفي)، الذي ينجز النص في حضرته قبل إنجازه، بمعنى أنّه يعتمد على خبرات (فنية) سابقة، (جاهزة) في إبداع النص.

إذن الصراع قائم بين الشعري والعاطفي، بين الشعري بمعناه الابداعي، الخلاّق، الخصب، وبين العاطفي بمعناه الساذج، المستعاد، الأليف.

إنّ هذا المدخل الموجز، يشكّل منطلقا أساسا، من المنطلقات التي يستند إليها ديالكتيك النص الشعري الحديث، رأينا في نص (لعبة) للشاعر هادي ياسين علي، مناسبة ما لطرحه بهذا الشكلّ، وليس بالضرورة ان يكون في هذا النص إحالة تامة على هذا المنطلق، غير ان فيه ما يجعلنا نثق بخصوبة خيال الشاعر الحرّ، في مجال تعدد احتمالات النص.

يتكوّن النص، في نسيجه العام، من مجموعة من الاسئلة المرسلة من الداخل إلى الداخل الأكثر عمقا، وهي ليست أسئلة حاسمة تقتضي ضرورة الإجابة، بل هي أسئلة استفهامية، تدخل في مناخ المونولوج، ويسيطر عليها الانكسار، والتعلّق بالمستقبل - القدر بمعناه الاحتمالي:

١. كم طرقت ريح على بابنا؟
٢. كم تدفأنا على وهمنا؟
٣. ماذا لو انه.
قد أخطأ الطريق مرة
وجاء
٤. كيف ترى
سينقضي الشتاء؟

تنقسم هذه النماذج الاستفهامية الأربعة بوصفها منبهات أسلوبية على قسمين، يرتبط القسم الأول منها بالخبرة- الماضي- المألوف (كم طرقت/ كم تدفأنا)، بدلالة أداة الاستفهام (كم)، والفعلين الماضيين (طرقت/تدفأنا).

إنّ أداة الاستفهام في ارتباطها بالفعل الماضي، تحيل على تعددية منجزة (كاملة الإنجاز)، وتشكّل عبئا على الذاكرة والخيال الشعري الحرّ، لأنها ان احتملت الصواب والخطأ، فلا تحتمله إلاّ على مستوى العدد (الكم)، وليس على مستوى النوع المفاجئ (الحديث)، في حين يرتبط القسم الثاني منها بفرض المستقبل، بالاحتمال المجهول (ماذا لو انه قد أخطأ/

كيف ترى سينقضي)، إذ نرى بأنّ تركيب اللغة تركيبا متداخلا على مستوى تشابك التركيب الخارجي والنسيج الداخلي .

١ - ماذا + لو + ان + (ضمير الغائب) + قد + أخطأ .

٢ - كيف + ترى + السين (المستقبلية) + ينقضي .

ويعتمد إنجاز (فضاء إجابة) للسؤال (كيف ترى سينقضي الشتاء؟)، على ضيق إنجاز (فضاء إجابة) للسؤال السابق له (ماذا لو انه قد أخطأ..؟) القائم على أساس أداة التمني (لو) وما تحقق من حضور سلبي (إخفاقي)، في الذاكرة الشعبية (الجماعية)، أو في اللاشعور الجمعي الشعبي، من أنها وسيلة للتعويض عن غير المتحقق، الذي لا يتحقق مطلقا.

إنّها تعلل بأمل قائم، لكنه لم ولن يأتي، إنه أمل (غودوي).

فالأسئلة في القسم الأول، أسئلة منطفئة زائلة، في حين أسئلة القسم الثاني مشتعلة متحفزة، مشعّة باستمرار وذات حالة إرسالية غير منتهية .

لذلك فان النص في حقيقته، نصان مستقلاّن مختلفان، لكنّهما يرتبطان معا بالدرجة التي يرتبط فيها المجهول بالمعلوم، بمنطقة حرة، لا تنتمي بالضرورة إلى المجهول أو المعلوم بنحو حاسم ونهائي.

فالنص الأول:

كم طرقت ريح على بابنا

وأوهمتنا أنّه الآتي

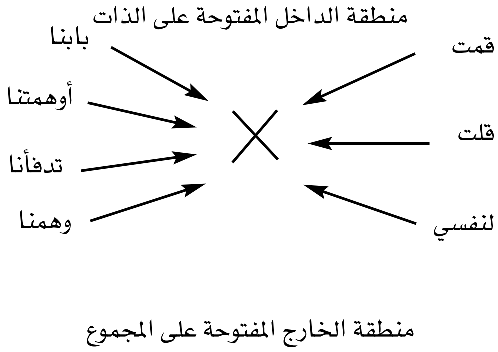
وكلّما قمت لفتح الباب

قلت لنفسي:

كم تدفأنا على وهمنا ؟

نص محايد، لكن حياده ممزوج بالقلق، وبمحاولة إدخال الذات في المجموع، كوسيلة من وسائل الاحتماء، من الضغط أو مجموعة الضغوط التي تتلقاها الذات بمفردها.

وسنحاول من خلال هذا التخطيط البسيط، توضيح هذه العلاقة:



فتاء الفاعل في (قمت) و(قلت) وياء المتكلّم في (نفسي) عاجزة في النص عن القيام بالأداء المقرّر أن تقوم به، في نطاق منطقة الداخل المفتوحة على الذات، بنحو ضيّق ومحدد لذلك فهي تستند إلى منطقة الخارج، المفتوحة على المجموع، لتستقطب منها دفئا أدائيّاً، وشعورا بالاتكاء، والإحساس بالرصيد الماضوي، بوصف ان النص ماضوي محض، وهذا ما يفسر تكرار ضمير الجماعة (نا) أربع مرات، مرتين في الاسمين المجرورين (بابنا/ وهمنا)، ومرتين في الفعلين الماضيين (أوهمتنا/ تدفأنا).

لقد تكشّف النص عن رمزين أساسين يثويان في المفردات بمستواهما الدلالي- المجازي، وتجلّت رمزيتهما في الدلالات المضافة التي عمّقها نسيج النص، وليس بالمستوى الوضعي للدلالة.

الرمز الأول يسكن في مفردة (ريح) الفكرة، وهي رمز المجهول المحوّل بفعل القناعات الغيبية الجاهزة - الساقطة إلى الخلف- إلى معلوم، وينطبق المقترح التحليلي نفسه على عنوان النص أو (النصين) فالعنوان (لعبة) نكرة على مستوى التركيب، إلا انه معرفة على مستوى الإنجاز النصي.

أمّا الرمز الثاني فيسكن في (وأوهمتنا - وهمنا)، وما هو إلاّ فرض احتمال المعلوم على قناعات المجهول. فالوهم (الحركي) المترشح من الفعل (أوهمتنا)، والوهم (الثابت) المترشح من (وهمنا)، هو النصف الفارغ من التجربة، والذي يمتلئ بمجرد مغادرته، ومن

هنا يأخذ مداه الرمزي كامل السعة والحضور.

إنّ هذين الرمزين هما طرفا اللعبة، إذ يؤدي فيه الأول إلى الثاني ويناقضه، غير أن امتزاجهما وتفاعلهما في النص، يحوّل فكرة العنوان (لعبة) إلى معرفة جدا.

أمّا النص الثاني:

ماذا لو انه

قد أخطأ الطريق مرة

وجاء

كيف ترى

سينقضي الشتاء؟

يمثل النص هذا الهاجس العميق، الساكن في الذهن، بعد احتلاله مساحة واسعة من خارطة حركته وفعاليته.

ولعلّ في اقتران أداة الاستفهام (ماذا) بأداة التمني (لو) ما يحيل على استغراق كامل في السلب، إلى مقاطعة نهائية بين الداخل والخارج.

ان الشاعر هنا لا ينتظر شيئا محددا بل ينتظر أشياء متعددة مكرّسة في (حالة)، وإذا تملّكه ثمة إحساس بانتظار شيء محدّد فانه ليس غير فاتحة للحالة بأشيائها المتعددة.

من هنا يصبح الخيال الشعري الحرّ أساساً جوهريا في فرض منطق أسلوبي خاص يستوعب هذا الجدل الشعري بين حضور المجهول وغياب المعلوم على مستويي التعبير والبناء. ■

الهوامش والإحالات

١- السكون المتحرك - دراسة في البنية والأسلوب - ج٢ - بنية اللغة، د. علوي الهاشمي، منشورات اتحاد وكتاب الإمارات، ط١، ١٩٩٣: ٢٠٧-٢٠٨.

٢- نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب - دراسة مقارنة - دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٤ : ٢٤٧.

٣- التأمل، باتريشا كارنغتون، ترجمة إقبال أيوب، سلسلة المئة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٦ : ١٧٢ .

٤- اللغة والتفسير والتواصل، د. مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة (١٩٣) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٥ : ٧٦.

٥- الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت، ط١، ١٩٨٧ : ١٩.

٦- الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الاتحاد الحضاري، حلب، ط٢، ١٩٩٤ : ٥٣ .

٧- بستان عائشة، عبد الوهاب البياتي، دار الكرمل، عمان، ط٢، ١٩٩١ : ٦١ .

٨- قصائد، يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١ .

٩- الشوقيات، المجلد ١، ج٢، مكتبة التربية، بيروت، ١٩٨٧ : ٤٣ .

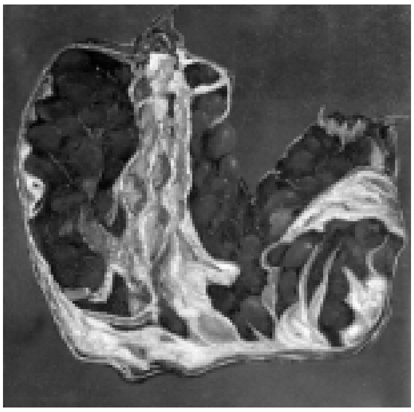
١٠- مملكة عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨ : ١٢٣ .

١١- هجرة الألوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣ : ٢٣١ .

١٢- مجلة الكاتب العربي، الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب، دمشق، العدد١٤، ١٩٨٦.

١٣- مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد ١٠، السنة ١٧، ١٩٩٢ .

١٤- جريدة الجمهورية (العراقية) بتاريخ ١٩٨٧/٤/١١ .



لوعة امرئ القيس

وقصائد أخرى

علي جعفر العلاق *

لوعة امرئ القيس

هودجٌ غائمٌ وقرىً
تتماوجُ في الريحِ: فاطمةٌ
ترحلُ الآنَ،
أيّةُ قيثارةٍ كُسِرت فجأةً
فتناثرَ، في الكون، حبرُ الغناء؟

تلك فاطمةٌ
ترحلُ الآن: تحملُ جمرة حنّائها
وتفتّتها وردةً
وردةً
في العراءْ

آهِ فاطمُ
ماذا تركتِ إذن لقصائدنا
غير أسئلةٍ مرَةٍ
وبقايا ن
س
ا
ءْ

❖

شجر الساحل

كم كان عذباً شجرُ الساحلْ

❖

* شاعر من العراق.
● اللوحة للفنان **خليل عكاري** / سوريا

ينمو وحيداً،
والضحى غيمةٌ يلهو بها الماءُ،
وحيداً يرى أيّامه تمضي:
الحصى جاثمٌ
على أغانيه، وملءُ المدى
مراكبٌ تترى: فمن عائدٍ
تقتادهُ الريح، ومن راحلْ

❖

كم كان عذباً شجرُ الساحلْ

❖

يشمُّ ليلَ الماءِ،
هل فضةٌ سوداءُ هذا الليلُ؟
هل تنتهي مناحةُ الغرقى؟
وهل تنتهي
شماتةُ الريح؟
ألا غيمةٌ تضيئهُ يوماً؟
ألا نورسٌ
يصغي إلى قيثارِهِ الناحلْ؟

❖

كم كانَ عذباً شجرُ الساحلْ

❖

الريحُ لن تهدأ:
لا فضةُ الليلِ على الماءِ،
ولا نجمةٌ يشمّها القلبُ،
طيورُ الحصى
تأكل عينيه، وأغصانُهُ
هوادجٌ في الريحِ: كلٌّ له
ماءٌ يناديهِ.
أأيّامُهُ ذاكرةٌ خضراءُ؟
أم أنها
محضُ نهارٍ قاحلٍ، قاحلْ؟

❖

كم كان عذباً،
ووحيداً شجرُ الساحل!

امرأة

مسرعة كانت،
وكانَ الوقتُ ذئباً
معتماً، وكنتُ أمضي تحتَ وابلٍ
من الحنين:
أيُّ ماضٍ هائجٍ
أغرقُ في غبارِهِ الليلةَ؟
أيُّ حاضرٍ
يفلتُ من أصابعي..؟

❖

ألمحها،
أفرش أوراقي، أبثُّ
في مهبِّ أغنياتها شباكيَ
لن تفلتي الليلةَ،
لا لن تفلتي يا نجمةَ الحنينِ،
يا قصيدةَ الهلاكِ..

❖

كان دخان الحبرِ والذكرى
كثيفاً، كانت الوديانُ
تبكي، تتعرّى تحت ليل الرعدِ
أيُّ امرأةٍ
محفوفةٍ بالغيمِ والماضي؟
أراها،
تختفي..
تومض..
أيُّ طائرٍ
ينهض من رماده الليلةَ، أيُّ طائرٍ
يفرُّ من مكمنه الوارفِ
أيُّ ريحٍ
تهبُّ من موطني الذبيحِ؟

تفوحُ مثلَ امرأةٍ غائمةٍ
تضيئني، تلمسُ أوراقي وتمضي عذبةً

مثلَ دخانِ الحبرِ والذكرى..
أراها،
تختفي،
أتبعها،
ما بينَ ماضٍ ممطرٍ وريحٍ
تضيعُ مني فجأةً،
تشرقُ: ذئبٌ معتمٌ يتبعني،
أتبعها،
تتركني: لها الجهاتُ كلُّها،
وليسَ لي
غيرُ ظلامِ الورقِ النائحِ
ملءَ روحي..

المجنون

من ترى
أوصلكَ اليومَ إلى هذا المتاه؟
لا خفافُ الإبلِ الحمقاءِ قادتكَ إلى ليلى،
ولا هبّت على معولكَ النائحِ
أقمارُ المياه

❖

كيفَ أوغلتَ؟ حفرتَ البئرَ حتّى
بكت الإبرةُ، واشتدّ عليكَ الليلُ
حتى اختلطَ الحابلُ بالنابلِ، والموحشُ
بالآهلِ، حتّى بلَغَت حيرتُكَ الكبرى
مداها، فلماذا
يأسُكَ الوارفُ لم يبلغ مداه؟

❖

يتها الريحُ الخريفيّةُ،
يا قبرة الوحشة، من أيقظكِ الليلةَ؟
أفقٌ من رعاةٍ؟ إبلٌ هائجةٌ
تمرحُ في ذاكرةِ المجنونِ؟ أم ضوءُ خطاه؟

❖

مورقٌ عكّازه الأعمى،
وأحجارٌ يداه..

ما أوحشَ الكونَ

ماذا سنفعلُ؟ لا غيمٌ على أفقٍ
ولا جيادٌ تضيء الليلَ،
أسئلةٌ كما الأفاعي، وأيّامٌ مبعثرةٌ
كما الصخور. أما في الريحِ أغنيةٌ
لليائسين؟ سألنا الريح
هل حملت إلى قصائدنا
ورداً؟ وهل كسرتْ
عاداتها؟ وسألنا النهرَ كيف جرت
مياهه دونَ أعراسٍ؟

أيا وطني
إنّا يتاماكَ: لا غيمٌ يظللنا
ولا جيادٌ تغنّي،
حلمنا حطبٌ،
غناؤنا معتمٌ، والأرضُ
محضُ صدى.
ما أوحشَ الكونَ: لا ليلى ولا بردى..

طيور السهر

واقفاً
في العراءْ،
واقفاً في المطرْ
مثقلاً بالأسى، وطيور السهرْ
أتغنّى بعريك، مثل الإلهة، حاملة القدمينْ
وأصلي لأجراس خصرك دافئةً،
لاشتعال الندى،

وحنين اليدين
لإلهين، من غبطةٍ ولجينْ
وأغني لمجدهما المنتظرْ
مثقلاً بالندى، وطيور السهر..

أمطار

كلّما اندلعتْ شرارةٌ بينَ غيمتين
فاحت أمطارُكِ على قلبي، وتصاعد
من جسدينا دخّانُ القصائد
ورائحةُ الخيول..

❖

قدماكِ أغنيتان
تنهمرانِ على الترابِ الكالح
فتجعلان مسائي طربّاً
كقلوبِ العصافير، وشهيّاً
كفراشِ امرأة..

❖

أيّتها الأميرةُ، المنبثقة
من ماء النوم توّاً:
ها أنذا مقبلٌ بأمطاري
الشائكة، فهيّئي حنّاءكِ
وجمرَ المرتفعات،
وأضيئي بقناديلكِ وردةَ
الينابيع..

أوهام

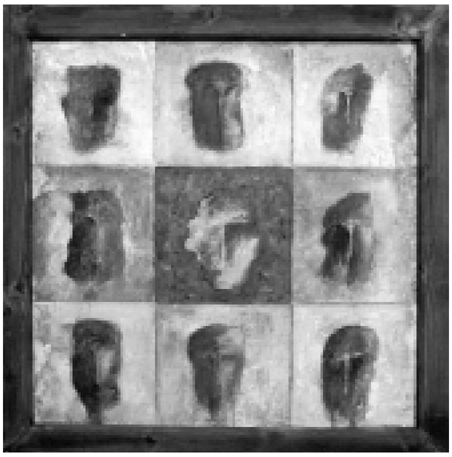
لك أن تتوهّمَ
أن المتاهات أشرعةٌ
وبأنّ الحصى سحبٌ ممطرةْ
لك أن تتوهّم:
أنّ السراب نبيذٌ
وبأنّ التماعاته مسكرةْ
لك أن تتوهّم...
لكن:
أهذا الذي أنتَ فيهْ
خرابٌ وتيه؟
أم هو الوهم يا سيّدي..؟

وجه فاطمة

أسلمتني لانكساراتي فلستُ أرى
عبرَ المدى غيمةً تدنو،
ولا شجرا
أهوي، وأعلو، وأهوي، أيّ أغنيةٍ
كسيرةٍ؟ أيّ روحٍ تغبطُ الحجرا؟
يدايَ جمرٌ يغنّي: وجه فاطمةٍ
قصيدةٌ، أيّ غزلان؟
وأي قرى؟
حبيبتي: لغتي قشٌّ وأدعيةٌ
حتّام أبقى أنادي الريحَ
والمطرا؟

تنويه

جاء في العدد الخامس (السابق) في هامش الصفحة رقم ٧١ أن الشاعر محمود عبدالصمد زكريا هو شاعر من سوريا والصواب هو شاعر من مصر لذا لزم التنويه.



رباعيّة الحَجَر الكريم

حلمي سالم *

حلم

ليتَ الفتى حَجَرُ
حتى ينامَ المرهقونَ،
وينضجَ التفّاح في ذيلِ الصّبايا،
يستعيدَ الحبُّ لوعتَه،
يؤوبَ الهاجرون إلى الرّبابةِ بعدما هجروا
ليت الفتى حَجَرُ
لارتاح منهوكونَ من هتْكِ الضّنا،
وانفكَّ مغلولون من وحشِ السلاطينَ الذين تألهوا،
وتفتّتَ الضَجَرُ
ليت الفتى حَجَرُ
حتى يصيرَ الخلقُ في الدنيا سواسيةً:
فلا بيضٌ ولا سُودٌ،
ولا كُفرٌ وإيمانٌ،
ولا عَبْدٌ وساداتٌ،
ولا مُدُنٌ ولا غَجَرُ
ليتَ الفتى حَجَرُ
يهوي على رأس الزّناةِ
الآكلينَ السُّحتَ بالتقوى
وقد فجروا
الساكتينَ على مذلّةِ طائعيهم،
مغمِضينَ العينَ عن شفْط الدماغِ من الشهيدِ،
وحين توزيعِ الغنائمَ في الدُّجى: اشتجروا،
ليتَ الفتى حَجَرُ

---

* شاعر من مصر.

● اللوحة للفنان **محمد الجالوس** / الأردن

نام المحبُّ على بقايا بيتهِ،
واستيقظَ الشَّجَرُ
ليت الفتى حجَرُ
تسرى تحياتُ الصِّغارِ خلال قرميدِ استدارتِه
تذيعُ:
هنا الصغارُ مخازنُ الكبريتِ من كمدٍ،
فما مسَّهم مسُّ الهوى: انفجروا
ليت الهوى حجرُ.

الجامعة الأمريكية

كانوا يفترشون السُّلمَ والبهوَ،
يغنون على اسمِ فلسطينَ أناشيدَ الحبِّ،
يضمّون محمدَ ليسوعْ
حين تداهمهم حلكاتُ الليلِ
يضيئون القلبَ الصافيْ
وينيرون الصدرَ الموجوعْ
في يدهم صورةُ طفلٍ سجّته رصاصات الغلِّ
على فخذِ أبيه المصدوعْ
«القدسُ لنا» تصعد من بطن المذياع مدبّبةً،
تخرقُ صمتَ الشَّرع وفقهَ الشارعِ والمشروعْ
وعلى الأسوار وفي شُبّاك الفصل وفوق
رفوفِ المكتبةِ شموعْ
فتيانٌ منحرفو اللّكنةِ
مزهوّونَ بعطر الجامعةِ الأمريكيةِ،
رُسُلُ العولمةِ ببابِ اللوق نهاراً،
متباهون بثرواتِ الأهل،
ومختالونَ بِقاع الذات وليسَ الموضوعْ
لكن أياديهم كادت تخلع أحجارَ القاعةِ،
وحديدَ البوّاباتِ وجذعَ النخلة،
منضمّينَ وملتئمينَ ومكتتفينَ كأن الواحدَ في
المجموعْ
فتياتٌ منتشياتٌ بالأكتافِ العاريةِ،
وبالأثداءِ المتحرّرةِ المتحركةِ،
وبالأردافِ الناهضةِ أو الرابضةِ،
ومتّشحاتٌ بعلوّ الطبقاتِ العليا،
ممتلئاتٌ بالرّغَدِ المطبوعِ وبالخجلِ المصنوعْ
لكن هديرَ حناجرهن وهنَّ يرددنَ:
«الغضب الساطعُ آتٍ»
كان يكحّل أعينَهن بصدق الروح المشطورةِ
ويلفُّ الأشجارَ بلمعِ ملائكةٍ مطعونينَ،
فخلفَ الصَّف سطوعٌ وأمام الصفِّ سطوعْ
فإذا الميدانُ الواسعُ يرتجُّ
وحيطانُ المتحفِ تنشجُّ
وطِيبُ المقهورينَ يضوعْ
حين شممتُ تذكّرتُ زمانَ السُّقْيا،
يوم اشتعلَ الطلابُ وصرخوا في البردِ:
«الحربُ هي الدفءُ،
ليسقطّ إيهامُ الخادعِ،
يسقطّ وهمُ المخدوعْ»
كان الضبّاطُ يحيطون المسرحَ مدَّرعينَ:
الأسلحةُ مجهّزةٌ بزنادٍ يتأهّبُ،
لكن الأفئدةَ موزّعةٌ بين القامع والمقموعْ
فغسيلُ الأدمغةِ المحتلة مسموحٌ،
لكن غرامَ الأرضِ المحتلة ممنوعْ
أحرقت الأيدي الغضّةُ عَلَمَ التلموديّين،
فنبتتْ معرفةٌ طازجةٌ:
ثمّةَ ناسٌ في الصبحيّةِ تُقتلُ،
ثمّةَ ناسٌ في الظُّهْر تُكبَّلُ،
ثمّةَ ناسٌ في الليلِ تجوعْ
أحرقتِ الأيدي الغضَّةُ عَلَمَ الشرطيِّ الكونيِّ
(وكان يرفرفُ في سارية المسرح،
ويرفرفُ في قمصان المحترقينَ برعب الطفل المصروعْ)
فاندلع الكشفُ: الراعي صِنوُ الذئبِ،
وحارسُ حقل التّين هو اللصُّ،
وفوق الراية جثمانٌ مرفوعْ.
لما صار العلمان رماداً،

لم يعدِ الفتيانُ هم الفتيانَ الغندورينَ،
ولم تعدِ الفتياتُ الفتياتِ الغندوراتِ،
اختلطَ القَطْرُ على القَطْرِ لتتخذَ القطراتُ
اسمَ الينبوعْ
انصهروا في موقعة الدمعِ،
فوحَّدهم قهرُ التابعِ،
وحّدهم قهرُ المتبوعْ
لتظلَّ على سبّوراتِ الدرسِ فلسطينُ،
وخلفَ البوابةِ بعضُ شموعْ.

لغة تجبُّ الضَّاد

حجرٌ على حجر، وكلُّ بلادنا حجرٌ، يطيرُ ليرسمَ الأفقَ البعيدَ بهيئةِ الحجر، الترابُ يصير أحجاراً، وطوبُ منازلِ الناسِ المهانةِ يصبح السرَّ المخبَّأ في الأصابع، مهنة المقلاع بِدْعُ خيالِنا المحموم نمنحها إلى دول الصناعة علّها تهدى براءتها إلى المتحضّرين، وكلُّ أيامِ الصِّبا حجرٌ يطير ويصطفى مرماه مضبوطاً بخبراتِ المطارَدِ والمعذَّبِ والسجين، وراءَ كلِّ حطامِ بيتٍ مخزنٌ من أغنياتٍ يبعثُ التَّبْلُ ارتعاشتَها فيرتجفُ المدجَّجُ بالذخيرةِ والأساطيرِ الصغيرةِ، هذه الأحجارُ شِعْرُ المعوزينَ، فكيف قِيلَ: فؤادُ إبنِ الأمِّ من حجرٍ وقلبُ الأم منفطرٌ، وكلُّ حجارةٍ عطفٌ ومرحَمَةٌ وتبييضٌ لوجهٍ سوَّدتْه هزائمُ الميدان؟ كلُّ بلادنا حجرٌ، فكيفَ تُهان أزمنةٌ سحيقاتٌ لأن عصورَها حجريةٌ؟ وهنا الحجارةُ مبتدا الدنيا وآخرُها، علامةُ التطوير في فنّ المحبّةِ، إذ ترفرفُ في يدٍ تطوي المسافةَ بين أحقابٍ برَميةِ صائدِينَ، الله أعطاهم سواعدَه الفتيّةَ ثم أبلغهم بأن اللهَ يرمي إذ رموا، حجراً على حجرٍ، وكلُّ بلادنا حجرٌ كريمٌ: ذا عقيقٌ من بيوتِ اللدّ خذْ، هذا الزبرجدُ من جبال جليلنا الأعلى فخذْ، هذي زمردةٌ من الأسوار في عكا فخذْ، ياقوتةٌ من حصن حطينَ القديم ستستقرُّ بأنفِكَ المعقوفِ خذْ، مرجانةٌ من سدّ حيفا فاستلمْ في عينكَ اليسرى التي أطبقتَها لتصوِّبَ الرشّاشَ في رئةِ الصبيِّ بدقّةٍ خذْ، هذه فيروزةٌ من بيتِ لحمٍ ضُمّختْ بنزيفِ مريمَ حين فاجأها مخاضُ التَّفخِ خذْ، حجراً على حجرٍ، وكلُّ بلادنا حجرٌ إلى حجرٍ يقوم، يشدُّ بعضٌ منه بعضاً، والمدى حجرٌ، تنبّأ شاعرٌ في الحلم أن حجارةً ستصير معيارَ المودّةِ أو دليلَ الحائرينَ، وشافَ أن ملاحةَ الحجرِ الوسيمِ ستحرق العرشَ الذي هبط الملوكُ عليه من أزلٍ إلى أبدٍ، وكلُّ بلادنا حجرٌ بليغٌ قال: أسقطتُ الفصاحةَ والمجازَ، فضحتُ بابلَ والعروبةَ والحجازَ، أقمتُ للموتى الجنازَ، حجارةُ الدنيا هنا لغةٌ تجبُّ الضَّادَ بالحجرِ الكريمْ.

بطاقة

إسمي أنا الدُّرّةْ
أهفو إلى الحضنِ الرءومِ إذا أتاني فاتحاً صدرَهْ
زملاءُ مدرستي رموا حجراً على دبابةٍ
لكن جندياً جباناً لم يُتِحْ لي أن أشدَّ النبلَ
ثم أخبِّىءَ الأحجارَ في حُفْرةْ
رَتَقَ الملوكُ ثيابَهم فتبدّتِ العَوْرةْ
يتبادلون الكأسَ من دمنا،
وكأس الخاسرِ المرورِ مُرَّةْ
ويجهّزونَ جيوشَهم لصيانةِ المُلْكِ الحرامِ،
ويجأرونَ: جيوشُنا في الحرب منتصرةْ
إسمي أنا الدّرّةْ
أهدي دمائي إذ تسيلُ من الفمِ المنزوفِ حتى
عُقْدةِ السُّرَّةْ:
لنَدَى البناتِ وهُنَّ يدرسنَ التواريخَ القديمةَ والجديدةَ،
علّهنّ يعِينَ فحوى الدّرسِ:
بَدْءُ السّيلِ قَطْرةْ
لندى البنين وهم يخطّون الخرائطَ
علّهم يجدون أن خرائطَ الأوطانِ سخريةٌ وسُخْرةْ
إسمي أنا الدُّرّةْ
أهدي سكوتَ القلب للبترولِ والفكرِ الحكيمِ وللكلامِ
الحلوِ والطبقاتِ والزهرَةْ

للأزهر المكرومِ حتى يدركَ الخيطَ الرفيعَ الحيَّ
بين تسلطِ اللاهوتِ في عليائه،
وتسلطِ الناسوتِ في وطيائه،
والخيطُ: شعْرةٌ
للسائرينَ بغير معجزةٍ،
وللنازيٍّ إذ يزهو بجزمته على البهو المعزّزِ،
وارمَ الوجناتِ أو متورّمَ النبرةْ
للعربجيّةِ والمحبينَ الأوائلِ والرجالِ الجوفِ
والمتشرذمينَ بكل نجعٍ، والسُّعاة، وحاملي
الشُّنَطِ، السكارى، والمعاقينَ، الطوائفِ،
أهلِ :أطفالِ السبارسِ، رهطِ عمّالِ الإنارةِ،
ضابطِ الإيقاعِ، فيلم «الأرض»، والزبّالِ في
ملكوته، لسعاد حسني، للرّضا، لجنودِ
الاستنزافِ، والثغرةْ
للاّجئ المنفيِّ إذ قالتْ حبيبتُه: «اشتعلْ دُرّاً
على رأس الخراب»، لجارةِ الوادي، لتجّارِ الحروب،
وللتسامح حين يغارزُ نابَه في اللحم، للصُّلبانِ
فوق أهلّةٍ، لأهلّةٍ فوق الصليبِ، المكوجيّةِ،
لجنةِ القدس، الطُّهاةِ، كتائبِ القسّامِ، للقطنِ
القليلِ، لشهوةِ الشكلِ، الصحافةِ، فائضِ
البُنِّ المضيَّعِ، حصنِ قايتباي، سمسارِ الصلاةِ،
وكالةِ الغوثِ، الخطايا، للمطوّعِ، عُطْلِ أسلحةِ
المُشاةِ، لقصّةِ المعراجِ، للذبحِ الحلالِ، لقُبَّةِ
الصخرةْ
للواصلينَ القطعَ، والمتجادلينَ على سؤال:
الجِذْرِ و البذْرةْ
للأمهاتِ إذا تعهّدنَ الأجنّةَ بالحنّو،
لعلهنّ يضعنَ في مَسْرى الحليبِ عصارةَ الفكرةْ
إسمي أنا الدُّرّةْ
أهدي شجونَ أبي لآباءٍ يحرّكهم أنينُ العمرِ،
علّهمو يزيلون الترابَ عن الشفاهِ
ويكشفونَ مكامنَ الجمرة
أو يرفعونَ على النعوشِ بنيهم القتلى،
فرُبَّ من القتيلِ ستورقُ الثورةْ
إسمي أنا الدُّرّةْ
هذه الرصاصةُ كبَّلتْ عمري،
لتطلقَ فوق شاشاتِ السِّجلِ مرارةَ النظرةْ
وتظلَّ قبّرةُ البلادِ سجينةً حرةْ
إسمي أنا الدُّرّةْ.





حينكَ أيها الوطن

أحمد مدن *

حينَ

حينَ أقْتَعِدُ الوقتَ ، تُظلّلني سماوات خطاكَ ، وأشدو جبينَ الكلامِ ، وأمنحُ فرصةً للأطرافِ ، وأغدو في موقعِ الصباحِ كأني أهدُّ مياهَ العمرِ

حينَ أُثلجُ الروحَ مغموساً في يديكَ وفي زَحْمَةِ الأنباءِ ، وفي رُدْهـةِ قـوالبكَ المتتـاليـةُ الأسمـاءِ ، كـأنَّ فيكَ مـا يَسْتَهْدي الممرّاتِ ويوقعُ الندى

حين أُقْـفِرُ في وادي الأوراقِ وألْمَسُ فيضَ الأحرفِ ، وتُتْرِعُني المحطات والأقدارُ ساعةَ ما أفيضُ ويملؤني القدَرُ بما هيّأ الله للصباباتِ وللقرى وللأمسياتِ

حين تحتاطني المودةُ وتقتاتُ منْ موائد الروحِ كأن لها الذاتَ مقاعدُ من إسفنجِ القلبِ

حين تستأذنني غابةُ أوجهٍ ، وتُفزعُ الصوتَ على مرأىً من قواعد النّظَرِ واحتمالاتِ الصورةِ ، وتهرعُ الغابةُ مهيأةً بالنبوءة ورُشدِ الطريقِ
حينَ أمضي أتَسَيَّدُ حزني وأشيرُ إلى نقطةٍ سأولجها وِجْهَةَ الريحِ كأن بها كبرياء الصمتِ وكأن بها أفياءَ الطفلِ فاغراً فاه الصبرِ

حينَ لا أكاد أنتهي من وقعةِ المطرِ ، مغموراً بنكهةِ الزُرْقةِ ، قاصداً طرقَ الأشجارِ ونزهةَ الورقِ ورطوبةَ الأغصانِ ومضغ الأخضَرَ في قميصِ الثمرِ ، كأني أُعَبِّىء ما استصدرتهُ الحدائقُ وتقاسمتهُ الجهاتُ

حين أباهي بكَ يميناً وتجيلُ الطرفَ بكَ السواحلُ يساراً

---

* شاعر من البحرين.

● اللوحة للفنان **محمود طه** / الأردن

وأغمضُ في لحظةٍ ما تسلسلَ عميقاً ، كأنهُ يُصْهِلُ مادةَ الغرقِ

حينَ لا أعتادُ أن يمتطيني منكَ خيالٌ أو يصيرَ إلى يديَّ منكَ ندىً ، أو لا تصاحبني المنازلُ في ردهةِ صلاةٍ ساعةَ ما أستطيبُ من لحظةٍ أو هاويةٍ ، كأنها لا تقربني إلا في اقتفاءٍ قريب

حينَ لا أكادُ أمضي حتى آتي

حين يَسْتَغْرِقني وجعُ الكتابةِ ولا أكاد أمضي

حينها
أمهلُ رأسي ساعةً
ثم أقوم .

❖❖❖

مثلما

مثلما أوقدْتَني في اختلاسٍ للقلبِ على مرأىً للمشاعرِ فيجْهَدك القوْل وتغفو بين يديكَ الذاتُ ويقشعرُّ القُرْبُ ، ويجهرُ فيكَ الواقعُ

مثلما يُسَيِّجُني نَفَسُ يتقاطرني في محيطِ الكلام، يمنحني الضجّةَ في مستودعِ الصمتِ ويسامرني لحظةَ النشيدِ

مثلما ترصدني الأحداثُ وتلقي تمائمها وأبوابها مشرعةٌ في سلامٍ يشاغلني كأن أشاغبهُ ، وكأنْ يصيرَ إليهِ الزحفُ والمساء وهذي العتبات

مثلما يُعَمِّرُ الوقتُ أشياءهُ ، وتَسْتَحِثُّ الخطى الدقائقُ كأني ألزمها وكأن الهامشَ قلبها أو كأنْ لا قلب هنا أو كأنَّ الواحدَ كُلُّ

مثلما أصارحهُ ، فيجسُ الفضاءُ أصابعَنا ، ويمتشقُ الحقيقةَ في اختراقاتِ الشفِّ وبوحِ السماءِ ووجْهَةِ العصافيرِ والأغنياتِ وما صار بهِ النظرُ

مثلما ألتقيكَ: وادٍ أخيرٍ
ها أنذا أسقطُ

❖❖❖

كي

كيْ أُوزِّعَ فيكَ قلائدَ الروح ، وكي تمتطيكَ مني الصبابات ، وكي أنزعَ المسافاتِ في ليلِ الصبِّ

كي أسامرَ فيكَ المقاهي وكي تلاعبَ الأبدانُ أضواءها وكي يستترَ السائلُ والمسؤولُ وكي يصطادَ الليلُ طرائدهُ على ضفافكَ المشعلةَ

كي أضاجعَ الريحَ وهي تبزغُ في دمي ، وكي أندلقَ في كأساتِ الشايِ وهي تحاكيني ، وكي أتداولَ القاعدَ والقائمَ في عزِّ البلاغةِ

كي أحاوركَ امتحاناً للتشوُّفِ وأجادلكَ الغيابَ الطويلَ والحضور الأخيرَ ، وأسَمِّيكَ نشرَ اللحظةِ أو أسِّميكَ مديحَ النهارِ

كي أُعطيكَ عنواناً وأهازجَ فيكَ الطرقاتِ وأكاتبَ عندكَ الأخبارَ وكي تقتعدَ عينيَّ وتماشيني الحرفَ وتسهرَ في فنائي وتَمُدّ الغفو إلى إنائي

كي أشغفَ بكَ في قواعدي وكي أعاودكَ الصُحبَةَ في جسدِ اليومِ وكي أشغلكَ في مقاعدي وكي أحييِّكَ في الإشاراتِ وألمحكَ في عيونِ الذهابِ وأستزيدكَ في عيونِ الغيابِ وأقطعَ فيك الحلمَ وفيافيهِ

كي أصادقَ فيكَ اللحنَ لابدّ منْ أمْري ولا بدّ منْ مغبّةِ العزفِ ولا بدّ منْ مساومةِ الآلةِ ، ولا بدّ من قلْقَلَةِ الرأسِ في خريفِ العصْفِ

كي لا تكونَ إلا صباحي
كي لا تكون إلا نهاري
لا بدّ منْ مساءٍ أجمعُ فيهِ سواحلَ الوقتِ

❖❖❖

قدْ

قد أستقي الظلَّ ، وقد أرتضي السحائبَ ، وقد أستسقي الريحَ

قد تستقصدني الغمائمُ في حارةِ الإيراقِ وقد أستحوذ المدى في سكرةِ العناقِ

قدْ يولعني المدُّ وقد ينتابني منكَ القَطْرُ

قد ترصدني سماوات الصَحْوِ

قدْ ألْغو في شجرِ الصفوِ

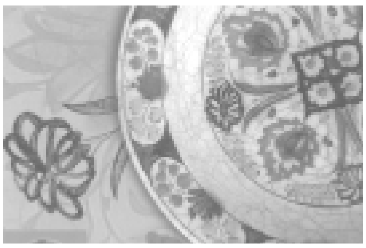
قد أهْنَأُ في دَفْقِ الظهيرةِ

قد تَترَقْرَقُ بينَ يديَّ الغبطةُ

لكنَّكَ لَبْثٌ لا يهدأُ

لكنَّكَ طَرْفٌ لا يَسْتَقِلُّ

لكنَّكَ وَبْلٌ لا ينامْ



خيال الظل

سعاد الكواري *

خرج الأصدقاء من متن الكتب
تحولوا إلى أجساد حقيقية
الأصدقاء الذين كنت أتخيلهم
بالصورة التي أريدها
انتصبوا أمامي
الأصدقاء الذين كنت أتصورهم
من ورق مقوى أو من عجينة شمعية
تحولوا إلى أجساد حقيقية راحوا يحدقون بي
فخلعت رأسي وغطست في بركة عميقة
لأنني لم اكن اعرف أن الأصدقاء
إذا خرجوا من الكتب
تحولوا إلى تماثيل هلامية مرعبة

❖❖❖

في مدينتي الصحراوية
لا يعترفون بالأصدقاء
خرج الأصدقاء دفعة واحدة
لابد أن المسافة التي كانت تفصلنا تلاشت
فلم تعد رمال الصحراء تلتهمُنا كالسابق
أصبحنا مكشوفين كأطراف الشمع المشتعل
فهل تقبل مدينتي الصحراوية هذا الوضوح

❖❖❖

أختبىء بين الأجساد
ألمح بصيصا حادا
لا يحق لي أن أعيد النظرة
مدينتي التي تمارس الفصل بكل بساطة
تجبرني على أن أداري نظراتي
وأواجه الجهة الأخرى عابسة
فأنا امرأة شرقية
أحمل شرف التخفي بكل امتياز
فلا تنتظروا مني أن التفت
امرأة شرقية في الظاهر
وشاعرة شبه مجنونة بين الأوراق

❖❖❖

ليس من حقّي أن أعلن أسماء أصدقائي
يا أصدقائي التعساء
هنا من يشتهون تمزيق أجسادنا
لأننا تمسكنا بحقٍّ ليس لنا
على أي طاولة نسيت مفاتيحك
على أي طاولة سقط كتابك الأخير
على أي طاولة تركت فنجان القهوة
عيناي تتحركان بصمت
امرأة شرقية نصفها من فولاذ
والنصف الآخر من عجينة الجنون

❖❖❖

هبط الأصدقاء دفعة واحدة
فتذكرت ملامحهم هيئتهم
تذكرت كل شي
وأنا أغادر المكان إلى مكان آخر
لا أجد فيه صديقا يعرفني أو اعرفه
أغادر المكان وصدى الضجيج يلاحقني
إلى مكان آخر
المكان الذي سأغادره دون أن يترك داخلي
أي شيء الخواء والضجر
والرغبة في التلاشي.

---

* شاعرة من قطر.



منمنمات أليسا

محمد القيسي *

الوديعة

أمرُّ عَلى كلِّ شيءٍ هُنا
أمرُّ عَلى غَاردينيا المسَاءِ،
أمرُّ عَلى البَارِ قربَ الكنيسةِ،
في مغربٍ لا يجيءُ،
أمرُّ بعينيَّ لَمحًا
وأُودِعُ قلبي على نَاصيةْ
وَحيدًا
وأُغمضُهُ يا أبي
تحتَ نخلتِكَ العاليةْ.

عمان ٥-٣-٢٠٠١

بطاركة وعشاق

وأبحثُ عنْ ناسِ قلبي القديمينَ،
عنْ عُصبةٍ منْ مُغنّينَ
وفُرسَان جَميلينَ،
يَرودونَ معي الأوديةَ العطشَى،
لِنأتي ثمرَ البستانِ، أو
نبكي عَلينا
نحنُ مَنْ كُنَّا بَطاركةً،
وعشَّاقًا،
وقُطَّاعَ طُرقْ!

عمان ٥-٣-٢٠٠٢

القطا

بَعيدًا نأينَا
بعيدًا عنِ النهرِ حتى ظَمِئنا
وغابَ القطا
القَرنفُلُ مَا زارَ طاولةَ البيتِ،
منذُ ثلاثينَ يومًا، وَنامَ المغنّي
عَلى بُعدِ قوسَينِ منْ دمعةٍ،
تحتَ شُبَّاكِهِ المتوسَطِ،
وَانسلَّ منّي
بعيدًا، بعيدًا
فمنْ يبحثُ الآنَ عنّي!

عمان ٦-٣-٢٠٠١

---

* شاعر من الأردن.

● اللوحة للفنانة **نازلي مدكور** / مصر

للشاعر محمد القيسي فضل كبير في رفد الشعر العربي. وبقدر ما أحزننا وآلمنا نبأ رحيله مؤخراً عن عالمنا فإنه ليسعدنا أن نقدم للقارئ العربي بعضاً من قصائده التي خصّ بها مجلة «ثقافات».

رقعةُ البَارحَة

كيفَ لا تبَرحُ البَارِحَةْ
كيفَ لم نَتَتبهْ
لِهديرِ الزَمانْ
للقطَارات التي تعبُر أو
عَبرَتْ بِاتجاهِ المُدنْ.
وَالصَحارى الوَسيعةِ في غَفلةٍ،
تحتَ قوسِ الرَحيلِ الثقيلِ،
وَعادتْ لنا
لنَرى مَا نَرى الآنَ منْ غَامضٍ،
ونَرى هَذه الفادحَةْ!

رقعةُ القطيعة

وَصَلنا إلى
بَرزخِ الأنبياء الوحيدينَ،
كيفَ انطوَينا إلى وجهةٍ،
لم تكنْ أيَّ يوم بِحُسبَاننا،
كيفَ طالتْ يداكِ الزهورَ الوجيعةَ،
كيفَ بدأنا القطيعةَ،
حتى مَلكنا معًا
كلَّ هذا الفراغْ!

مقام عراقي

دُقَّ الحديدَ على الحديدِ،
تئِنُّ أضْلاعي
وتَحضرُ لي هُنا بَغدادُ

دُقَّ الحديدَ إذنْ
باللهِ يا حدَّادُ

ضَاعتْ تَواشيحي كَما
ضَاعتْ مَفاتيحي
ونأيُ أحبَّتي يَزدادُ

دقَّ الحديدَ إذنْ
باللهِ يا حدَّادُ

شَحَّ الصَدى
وَخلَتْ مَنازلهمْ
وَتَعوَّدوا بُعدي، ولا أعتادُ

مَا أوحشَ الليلَ الذي
وَحدي هُنا أرتادُ

لا الرَّاحُ فوقَ الرَّاحِ عادَ،
وَلا الذينَ تَفرَّقوا
عَادوا

دُقَّ الحديدَ على الحديدِ،
وَدُقَّ عَظمي
أيُّها الحدَّادُ.

عمان ٢٥-٢-٢٠٠١

نحت من حجر

حَجَرٌ تَدوَّرَ مثلَ تفَّاحَةْ
أو خدٌّ غَانيةٍ تفتَّح للندَى
سَوَّتهُ فوَّارًا لعائلةٍ منَ الأزهار،
أو سوَّته أغنيةً، وَظلاً للجدارِ،
سَمَتْ أصابعُها
فسَوَّت منهُ كوبًا،
ثم فاضَ بماءِ كفيَّها السَمَاويَّين،
إذ نَصبتْهُ في السَّاحةْ

أيقونةً، وَهَوىً كتومًا في أعالي سِحْرِها
بينَا أجولُ أنا
وَتُسلمُني الشرُوحُ إلى الشُروحِ،
مُنَمنَمَات الروحِ أجنحةٌ
ومُوسيقى منَ الأغصان تحضُننا،

وَيَملأُ دفئُها البَاحَةْ

حَجَرٌ تَدوَّرَ مثلَ تفاحَةْ
وَالريحُ فضَّاحَةْ!

عمان ١-٣-٢٠٠١

حديقة أُخرى

هيَ سَاعةٌ وأقلُّها يكفي
لأعبرَ أرخبيلَكِ،
في رُسُوماتِ الحِجَارة،
وَارتعاشةِ مَا
تَجسَّد في تَماثيلِ الخَشبْ

هيَ ساعةٌ، وأراكِ داليةً،
أراك حديقةً أخرى،
تُظلّلُ في الحَديقةِ شمسَ دَاركِ،
مَا احتسَيتُ سِوَاكِ،
أو بَلَّتْ شِفَاهي منكِ آنيةُ العِنبْ

النرجسُ الغَافي على الأطرافِ،
مَالَ عليَّ حينًا مَالَ وردُكِ،
مَالَ شَالُكِ، وَاكتأبْ

مِثلي،
لأنَّ أميرةَ الأحجارِ تَسحرُ، أو
تُحوّلُ ما تَمسُّ إلي ذهبْ!

عمان ١-٣-٢٠٠١

مُوشَّحُ توت

عَلى جيتارِهِ عنَّى الصبيَّةَ، وَاصطَفى
وَترًا يليقُ
بِرعشَةِ الياقوتْ

عَلى جيتارِهِ أسرَى رهينَ أسىً
وسَالَ على نَوافِذِها
مُوشَّحَ تُوتْ

عَلى جيتارةِ أغفَى،
وفي بلَّورهَا
لمحَ المساءَ كأنما
يطوي شرَاشفَهُ،
ويذهبُ عنهما ليموتْ

لماذا أيُّها الملكوتْ!

عمان ١٠-٤-٢٠٠١

حرير ناعم

حَريرٌ نَاعمٌ شَفَّافْ
يُطوّقُ عُنقهَا
وَيسيلُ دفّاقًا على الأكمامِ،
رَقراقًا على الأكتافْ

حَريرٌ في تَهَدُّلها
على الصَدرِ الغَزيرِ يَهفُّ باسم الله،
مُنسكبًا إلى الخَصريْنِ وَالأردَافْ

يُعلّمُني القراءة والشَجى
وَيَسوقُ قُطعَاني إلى التَطوافْ

حَريرٌ ناعمٌ شَفَّافْ

لماذا لا تَرِقُّ الريحُ هَذا الصَيفَ،
أو تَحنو
عَلى الصَفصَافْ!

عمان ١١-٤-٢٠٠١

وجهُ أليسا

منْ أيِّ رُواقٍ،
تَنسَابُ هُنا مُوسيقى البَيتِ،
ومنْ أيِّ الأبراجْ
يَغشَاني وَجهُ أليسا
مَلكةِ قرطَاجْ!

أَلمُحها تَختَالُ هِلالاً منحُوتًا
في صَحنِ الزُرقَةِ
في صَفحةِ كُوبِ الشَايْ
أَلمُحها في الصَمتِ،
وألمُحها في صَوتِ النايْ

تَلمعُ عَيناها اللؤلؤتانِ أناجيلَ،
وَيَسلُسُ لي هذا الوقتُ الوَهَّاجْ

يَسلُسُ إبريقُ العَافيةِ بماءِ يَديها
تَسلُسُ أُسْرَةُ فِضَّتِها
عقدُ الصَدرِ،
القُرطان،
الإِسْورةُ الموشُومةُ بالآياتِ،
خَواتمُها الخَمسَةُ،
تَسلُسُ صَمتًا، وأنا
أنحلُ مزمَارٍ في عَائلةِ النسيَانِ،
يُضيءُ مخيَّمَ أضلاعي عشرونَ سِراجْ

يا مَلكةَ قرطَاجْ
منْ أيِّ رواقٍ تَنسابُ المُوسيقى
بينَ يَديكِ،
ويَخطفُنّي هَذا العَاجْ!

عمان ٦-٥-٢٠٠١

أليسا على حصان

ودونَ خَليلةٍ تَتَقصَّفُ الأيامُ،
مثلَ تَقَصُّفِ الذُرةِ البعيدةِ،
في حُقولِ أبي
ومثلَ الريحِ، وهيَ تَشقُّ باب الريحِ،
تَحوَ بَيَاتها الأبيضْ
وَدونَ خَليلةٍ أمرضْ

أليسَا يا ابنةَ الحُوذيِّ
لا تَمضي إلى بيروتَ،
يومَ الأربعاءِ على حصَانٍ،
يا أليسَا
ثم لا تَمضي إلى بَيروتَ،
في مقعدْ

تَعاليْ عنْ عيونِ الدارِ،
نَخطفُ وقتنا
وَنَدورُ بينَ كُرومِ جدَّتنا الكريمةِ،
أو نُغيرُ على خَوابي الزيتِ تحتَ قِبابنا
ونَنَامُ في المعبَدْ

تَعاليْ
لا تكوني مثلَ حَمدةٍ في الضُحى
إذ لا تُداوي
حَيْرتي إلاَّ
بعُودِ نَشيجهَا الأبعدْ

تَعاليْ
كمْ
أنا
مُفرَدْ.

عمان ٨-٥-٢٠٠١

عرس الزين

بين روح الخرافة ونظام الدولة

علي الشرع *

في لقاء لي مع الطيب صالح عام ١٩٨٨ ببغداد، تشعب الحديث عن أعماله الروائية وكان لموسم الهجرة إلى الشمال، النصيب الأكبر في النقاش. وعندما «سألته: لماذا هذا المغرق الطابع في المحلية، الذي نلاحظه في «عرس الزين»؟ ولماذا هذه الهوّة بين الآفاق الواسعة التي نجدها في «الموسم» وهذا الانحصار في الملامح السودانية الخاصة، التي نلاحظها في «عرس الزين»؟- عندما سألته ذلك جاء جواب الطيب صالح ببساطة متناهية: كم يعرف العرب عن السودان: مجتمعاً ولغةً وهموماً؟ ولماذا تجد اللهجات العربية طريقها إلى أعمال المصريين والسوريين والعراقيين... وغيرهم؟ ولماذا لا أكتب عن المجتمع الذي أعرفه ليقرأه العرب؟

وسأل الطيب صالح: «ألا تعتقد أن الشخصيات في «عرس الزين» هي أنماط أكثر منها شخصيات نامية؟» أجاب: «لا أوافق على ذلك، ولكن أوافقك على أنه كان بالإمكان أن تكون الرواية أطول، ولكنني بدأت» الموسم «من حيث انتهي في عرس الزين» وطورتها بمضمون مختلف. «أوافق أنني اشعر أنها ليست كما يجب أن تكون»

«أنا أحب أن أنقل أفكارا معقدة بطريقة بسيطة. في «الموسم»، الصراع واضح؛ لكن أنا الآن أعمل على (كانفاس) واسع، والأمور مختلفة تماما. لذا يهمني أيضا قضية ما يسمي بالإنجليزية mystification – تعتيم–، ولا أريد أن أعمل العكس demystification – إزالة الغموض. هذه irony – مفارقة– إضافية. فأنا استعمل لغة عامية، ومن المفروض أن تكون أوضح ما يمكن بالنسبة للسودانيين. هل تعلم أنّ السوداني إزاء هذه المشكلة مثل أي أحد آخر، مثل الأردني فالسوداني يفهم اللغة، ولكنه يجد نفسه أمام المشكلة نفسها التي يواجهها غير السوداني، وهذا الأسلوب أجده مناسبا لي أكثر من غيره في هذا العمل بالذات، الذي أعمل عليه الآن.

إن الإشارات السابقة ليست قيوداً أضعها في

* أكاديمي من الأردن.

مقدمة الحديث عن «عرس الزين»؛ إنها مؤشرات على طريق فهم النص الأدبي الذي يصبح بعد نشره ملتقى للحوار بين الملتقى والمؤلف. وإذا كان المؤلف يتمتع بحرية اختيار موضوعاته أو اختيار الأشكال الفنية التي يقدّم من خلالها موضوعاته- وذلك انطلاقاً من شروط موضوعية مرتبطة بطبيعة التجربة الحياتية والثقافية للمؤلف، ومرتبطة بطبيعة الجنس الأدبي الذي يلتزم بقيوده المؤلف، بالتقاليد الأدبية التي يتكئ عليها أو يستفيد منها- إذا كان المؤلف يتمتع بمثل هذه الحرية المثقلة بالشروط، فإن المتلقي أيضاً ينطلق عادةً من مجموعة شروط قد تلتقي أو تتغاير مع الشروط التي ينطلق منها المؤلف في تأليفه عمله الأدبي. ولعل من هذه الشروط التي ينطلق منها المتلقي، خبرته بإنتاج المؤلف، أو خبرته العامة بأصول الفن الذي ينتمي إليه عمل المؤلف، أو خبرته بطبيعة الظروف الإنسانية التي تشكل عادة، مجموعة المضامين والأفكار والأبعاد الجمالية لعمل المؤلف.

من هنا تأتي قيمة الإشارات التي استهل بها الحديث حول «عرس الزين»، فهذه الإشارات ليست قيوداً على طبيعة التعامل مع هذه الرواية، وإنما مؤشرات دالة على نوعية الحوار الذي سيقوم بين الملتقى والمؤلف. فعندما يُسأل الطيب صالح عن طبيعة الشخوص في «عرس الزين»، فإن السائل ينطلق من خبراته في طبيعة الشخصية الإنسانية حتى وإن خُرِّجتْ بشكل فني أو قصصي. والمؤلف- الطيب صالح- عندما ينفي الطبيعة النمطية للشخصية في «عرس الزين» فإنه يدرك مدى وعي المتلقي للعبة الفنية التي قد تجعل من الشخصية القصصية مجرد نمط، أو تجعل منها رمزاً لفكرة أو مجموعة أفكار. وعندما يُسأل الطيب الصالح عن هذا الفرق بين المدى المكاني والفكري الواسع في «موسم الهجرة إلى الشمال» وهذا المدى المكاني والهموم الفكرية الضيقة- ظاهرياً على الأقل- في «عرس الزين» فإن السائل ينطلق من خبرة في عمل الطيب صالح الروائي، وهي الخبرة التي قادته إلى تساؤله بحثاً عن دلالات فكرية أو توجهات خاصة في التفكير، لدى المؤلف، هذا إذا لم يكن تساؤل الملتقي منطوياً على قلقٍ ما، أو شكوك إزاء فنية العمل الأدبي- وهو في هذه الحالة رواية «عرس الزين»- أو عدم نضجه فنياً. ومن هنا لم يتغافل الطيب صالح عن مغزى تساؤلات المتلقي، بل نراه يُستثار وكأنَّ تساؤل المتلقي هو الذي دفع الطيب صالح إلى البوح بما كان يعتمل في داخله بوصفه كاتباً، عندما كان يكتب «موسم الهجرة إلى الشمال» و«عرس الزين»، وهو البوح الذي نلاحظه في دفاعه عن الطابع المحلي لرواية «عرس الزين»، وعن اللهجة المحلية- السودانية التي حلفت بها وهو البوح نفسه الذي نلاحظه بوضوح في قوله «أنا أحب أن أنقل أفكاراً معقدة بطريقة بسيطة. في» موسم الهجرة إلى الشمال «كان الصراع واضحاً؛ لكن أنا الآن أعمل على (كانفاس) واسع، والأمور مختلفة تماماً.. الخ النص».

والدارس الحالي لا يريد أن يناقش قول الطيب صالح حول مسألة الصراع الواضح، وهي المسألة التي جسدتها رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»، وإنما يكتفي بالقول أن هذه المسألة غدت واضحة لأنها الموضوع الذي شغل المفكرين والأدباء العرب على مدى أكثر من مئة عام، وإشكالات هذا الموضوع لم تُحل بعد. ومع ذلك فقد أثار الطيب صالح مسألة الصراع بشكل لم يطرحه الكتّاب العرب الآخرون، وقد أبرز المسألة من حيث كونها حالة من المعايشة المباشرة للفرد العربي مع الحضارة الغربية، وقد قدّم الطيب صالح هذا الصدد جوانب خفية من الصراع لم تكن مطروحة من قبل

وإذا رجعنا مرة أخرى إلى كلام الطيب صالح بخصوص مشروعه الفكري والأدبي في «عرس الزين»، المشروع الذي وصفه بقوله: «أنا أعمل الآن على (كانفاس) واسع، والأمور مختلفة تماماً، ولذا يهمني أيضاً قضية التعتيم ولا أريد أن أعمل العكس أنا أستعمل لغة عامية الخ»، فإن تساؤلات كثيرة تُطرح إزاء هذا الكلام، فعلى سبيل المثال: ما هي الأفكار المعقدة التي ينقلها الطيب صالح بطريقة بسيطة؟

ولماذا الطريقة البسيطة في الأعمال الأدبية والفكرية؟ وإذا كانت الطريقة البسيطة وسيلةً لنقل الأفكار المعقدة فلماذا يلجأ الطيب صالح إلى التعتيم؟ وهل بساطة الطريقة مرتبطة باستخدام اللغة المحكية أو اللغة الفصيحة؟ وأخيراً: ما هو الكونفاس الواسع الذي يعمل عليه الطيب صالح الآن؟

هذه الأسئلة حقيقة هي مدخل الدارس لنقاش الموضوع الرئيسي في هذا البحث، ولكن قبل ذلك لا بد من الإشارة إلى بعض الملاحظات النقدية الخاصة بكلام الطيب صالح. والملاحظة الأولى هي أن المرء يتردد كثيراً في قبول مقولة أن تُطرح القضايا الأدبية والفكرية، وبقصد مسبق، بطريقة مبسطة أو معقدة؛ فكل فكر أو إحساس أدبي يتطلب طريقته الخاصة، واختيار البساطة أو التعقيد رهن بطبيعة الفكر نفسه وطبيعة الإحساس نفسه. والملاحظة الثانية تخصّ طبيعة اللغة التي تُطرح بها القضايا الأدبية والفكرية؛ فقضية اللغة العامية أو الفصيحة ليست مرتبطة بمسألة قصد التعقيد أو البساطة، ولعل الطيب صالح نفسه قد أتى على هذه الحقيقة عندما نفى إمكانية بساطة العمل الأدبي أو تعقيده بسبب طبيعة اللغة المستخدمة. فالمحكية السودانية ليست الوسيلة نحو البساطة، والسوداني الذي يفهم الدلالة المعجمية للغة قد لا يفهم المشكلة الفكرية المطروحة بهذه اللغة والوضعية المعكوسة تصدق أيضاً في هذه الحالة؛ فالمتلقي الذي يتلكأ في فهم الدلالة المعجمية للغة المحكية قد لا يعجز عن فهم العمل الأدبي أو القضية الأدبية المطروحة بهذه اللغة، إذا كان هذا المتلقي قادراً على، أو ذا خبرة في، الموضوع الفكري أو الأدبي أو إذا كان خبيراً في تحليل الأعمال الأدبية.

ويبقى السؤال المحوري في مجموعة التساؤلات المطروحة أعلاه وهو: ما هو الموضوع الذي تحمله رواية «عرس الزين»؟ ثم لماذا يُحسّ الطيب صالح بأنه بحاجة إلى التعتيم في التعبير عن موضوع الرواية؟!

إن الدارس الحالي يُحسّ، رغم ما يوحيه هذا الإحساس للقارئ، أنّ «عرس الزين» تطرح مقولة فكرية أساسية بصدد تفسير تشكل المجتمع السوداني الحديث، وقوام هذه المقولة هو: التحول من مرحلة الروح الخرافية (والطقوس المصاحبة لها) إلى مرحلة الدولة. والدارس إذ يناقش هذه المقولة فإنّه يؤكد بأن هذه المقولة قد تجسدت في « عرس الزين» بكل الأبعاد المشكلة للعمل الأدبي: مضموناً وشكلاً، وحدثاً وبناء شخصية، وطبيعة لغة.

حقيقة لا نجد في رواية «عرس الزين» مؤشراً واضحاً لفترة زمنية محددة تدور فيها أحداث الرواية، وتعيش فيها شخوصها؛ فالرواية ليست متلبسة لأبعاد زمنية محددة. لكن القارئ مع ذلك، لا يعدم الوسيلة في استكشاف الإطار الزمني العام لهذا العمل الروائي، وذلك من خلال بعض القرائن الزمنية العامة. فهناك إشارات إلى مدارس حديثة، وهناك حديث عن طلاب يطمحون إلى أن يدرسوا الطب أو المحاماة، الأمر الذي يوحي بأنّ زمن الحدث الروائي مرتبط بعصر النهضة السودانية. غير أنّ الأمر يزداد غموضاً عندما نعرف أنّ الحدث الروائي يدور في إطار قرية سودانية بسيطة الأمر الذي يتضمن ابتعاد وقائع الرواية عن مجرى استحداثات النهضة. ولعل الطيب صالح أراد أن ينطلق من هذا الإطار الزمني المبكر، ومن إطار القرية السودانية البسيطة ليعطي نفسه فرصة أكبر في تحليل أوليات تشكل المجتمع السوداني (مجتمع الرواية).

ومما لا شك فيه أنّ الطيب صالح، شأنه شأن أي روائي آخر، يبدو معنياً برصد ملامح شخصيته الروائية، أو ملامح مجتمعه الروائي كما تعيش هذه الشخصية واقعها، أو كما يعيش مجتمع الرواية واقعه. وهو بهذا الرصد يعطي نفسه حرية أوسع في تقديم شخصيته الروائية ضمن علاقاتها الطبيعية في مجتمع الرواية. والطيب صالح يبدو في هذا العمل الروائي متخلياً عن قناعاته الفكرية ومستسلماً للمنطق الخاص الذي تنطلق منه مجموعة شخوصه الروائية. فمنذ البداية نجد هذا الإعلان الذي يؤكد فيه الطيب صالح احتكامه لواقع مجتمعه الروائي .

«يولد الأطفال فيستقبلون الحياة بالصريخ، هذا

هو المعروف، ولكن يروي أنّ الزين، والعهدة على أمّه والنساء اللاتي حضرن على ولادتها، أول ما مسَّ الأرض، أنفجر ضاحكاً، وظلَّ هكذا طوال حياته. كبر وليس في فمه غير سِنَّيْنِ، واحدة في فكه الأعلى، والأخرى في فكه الأسفل، وأمه تقول: إن فمه كان مليئاً بأسنان بيضاء كاللؤلؤ، ولما كان في السادسة ذهبت به يوماً لزيارة قريب لها، فمرّا عند مغيب الشمس على خرابة يشاع أنها مسكونة. وفجأة تسمَّر الزّين مكانه وأخذ يرتجف كمن به حّمى، ثم صرخ، وبعدها لزم الفراش أياماً، ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعاً قد سقطت إلا واحدة في فكه الأعلى وأخرى في فكه الأسفل.

إنّ شخصية الزين بهذه المواصفات ينبغي أن لا تكون موضع تساؤل؛ فهي منسجمة بمجموع مواصفاتها مع منطق الخرافة؛ إنها شخصية مقبولة وفق مجموعة التصورات العامة لمجتمعها الروائي، فهي شخصية، رغم ما تنطوي عليه من متناقضات، عادية وطبيعة، ولا تتنافر ومجموعة المقاييس التي يحتكم إليها مجتمع الرواية. إنها شخصية تدين في تكوينها إلى روح خرافية، وبالتالي فإنّ سند كل تصرفاتها، أو المصدر الذي تنتهي إليه، هو خرافي الطابع. وإذا كان هناك مجال للغرابة أو الاستهجان- فيما ستواجه هذه الشخصية من أحداث، أو ما تجترحه من سلوك، فإنها الغرابة والاستهجان- اللذان يؤكدان صحة الخرافة أو صحة المعتقد الخرافي الذي يسيّر هذا النمط من الشخصية.

ومن المنطلق الخرافي نفسه ينبغي- كما يريد لنا المؤلف أن نعتقد- أن لا نبدي استغراباً أو استهجاناً حول كل ما يُبنى على معطيات شخصية الزين الخرافية. فشخصية الزين التي صورت منذ البداية بشكل لا يخلو من البشاعة تتجه باستمرار نحو المجالات الجمالية في مجتمع الرواية؛ فالزين وهو أكثر أفراد مجتمعه بشاعة يساق بالقدر أو الخرافة ليكون المرشح للزواج من أجمل فتاة (نعمة) في البلدة.وبين قطبي هذه المفارقة تتحرك شخصية الزين وتنتشر أبعادها بشكل أو بآخر.

– قدم الطيب صالح شخصية «الزين» بشكل يعمق إحساسنا بالمفارقة

«كان وجه الزين مستطيلاً ناتئ عظام الوجنتين والفكين وتحت العينين. جبهته بارزة، ولم يكن في وجهه شعر إطلاقاً. لم تكن له حواجب ولا أجفان، وقد بلغ مبلغ الرجال وليست له لحية أو شوارب؟؟

«تحت هذا الوجه رقبة طويلة والرقبة تقف على كتفين قويتين تتهدلان على بقية الجسم في شكل مثلث، والذراعان طويلتان كذراعي قرد. اليدان غليظتان الصدر مجوف، والظهر محدوب والساقان كساقي الكركي ويضحك بطريقته الفذة ذلك الضحك الغريب الذي يشبه نهيق حمار... كان معروفاً بالنهم. إذا أكل لا يشبع».

وعلى الرغم من هذه المواصفات الغربية فإن الزين-كما يصوره الطيب صالح-يمتلئ بحساسية جمالة لا تتيسر للأسوياء من مجتمع الرواية. فهو أول من نّبه شبان البلدة إلى جمال عزّة ، وجمال غيرها من بنات القرية والمناطق المجاورة ، الأمر الذي جعل الزين موضوع استغلال من آباء الفتيات وأمهاتهن، سواء في العمل في الحقول أو في لفت انتباه الشباب إلى الفتيات المرشحات للزواج : «ومهما قال الناس عن الزين، فإنهم يعترفون بسلامة ذوقه، فهو لا يحب إلا أروع فتيات البلد جمالاً وأحسنهن وأحلاهن كمالاً» و«قد قطنت أمهات البنات إلى خطورته كبوق يدعين به لبناتهن... أصبح الزين رسولاً للحب ينقل عطره من مكان إلى مكان كأنه سمسار أو دلال أو ساعي بريد». والحساسية الجمالية التي ينطوي عليها الزين جعلته يرتبط دائماً برقعة الفرح الوحيدة في القرية، وهي الأعراس:

«حيثما أقيم عرس تجد الزين: في فريق طلحة أو عند عرب القوز، في قبلي أو بحري، لا يحبسه برد ولا عاصفة تهب بالليل، ولا النيل الطامي في موسم فيضانه، تلتقط أذنه بحساسية نادرة زغاريد النساء على بعد أميال، فيضع ثوبه على كتفه ويهرول وكأن

شيئاً يجذبه إلى مصدر الصوت» و«عندما يحل الزين في ساحة العرس تتأجج شعلة الفرح والرقص (عوك يا أهل العرس، يا ناس الرقيص الزين جاكم) وإذا الزين قد قفز كالقضاء واستقرّ في حلقة الرقص، ويفور المكان فجأة، فقد نفث فيه الزين طاقة جديدة».

ويوسع الطيب صالح ابعاد المفارقة القائمة على الخرافة في شخصية الزين، فبالإضافة إلى حساسية الزين الجمالية تتوجه شخصيته نحو بعد صوفي شعبي، ويصبح الزين في عناية الُحنين الصوفي الدرويش : «وروجت أم الزين أن ابنها ولي من أولياء الله، وقوّى هذا الاعتقاد صداقة الزين مع الحُنين»، ويضاف إلى ذلك عنصر آخر في شخصية الزين وهو ما تنطوي عليه شخصيته من القوة البدنية الهائلة التي لا تتفق ومظهره .

حقيقة تتآلف المتناقضات في شخصية الزين الخرافية الطابع، بحيث، ومن خلال المنطق الخرافي، تصبح شخصيته ممتدة من الاعتقاد بأنه ولي من أولياء الله إلى هذا التسامح المحبب مع كل ما يصدر عنه من تصرفات غريبة:

«تسأل موسى الأعرج عن الصداقة التي بينه وبين الزين، فيقول لك، وفي عينيه غشاوة من الدمع: الزين حبابه عشرة، الزين ود حلال، ويرى أهل البلد هذه الأعمال من الزين فيزداد عجبهم. لعله نبي الله الخضر، لعله ملاك أنزله الله في هيكل آدمي زري يذكر عباده أن القلب الكبير قد يخفق حتى في الصدر المجوف والسمت المضحك كصدر الزين وسمته.

وبعضهم يقول: يضع سره في أضعف خلقه. ولكن صوت الزين لا يلبث أن يرتفع منادياً: يا أهل الغريق يا ناس الحلّة، أنا مكتول، فتتحطم هذه الصورة، وتعود صورة الزين التي يألفها الناس ويؤثرونها».

من هذا المنطلق الخرافي الذي يتغلغل في مجتمع رواية «عرس الزين» يتساهل قارئ «عرس الزين» إزاء حدث زواج الزين من أجمل فتيات البلد (نعمة) وهذا الحدث البارز الذي جعل المؤلف يعنون عمله الروائي بـ(عرس الزين). وهذا الحدث نفسه حدث ظاهري هامشي في الوقت ذاته، فليس من هم الطيب صالح أن يبرر زواج الزين من نعمة بقدر ما كان همه أن يكشف الطبيعة العقلية لقطاع واسع من أفراد مجتمع روايته، وهي الطبيعة التي تدين إلى منطق الخرافة في تفسير الأشياء أكثر من احتكامها للمنطق أو العلم.

فهكذا من خلال منطق الخرافة يساق الزين ليقترن بنعمة، وملامح هذا الطابع الخرافي تبدأ من أعنف أحداث الرواية، تبدأ من لحظة الشجار القاسية التي نشبت بين الزين وسيف الدين، وهو الشاب المترف الفاسق المعروف بتهوره فالزين بصورته التي لا توحي بالقوة يستطيع أن يصرع سيف الدين (ولا أدري إذا كان الاسم –سيف الدين– على هذه الشاكلة مقصوداً، ولعله فعلاً مقصود، وبخاصة عندما نتبين في مكان لا حق من هذه الدراسة حدة المقابلة بين عالم الدراويش وعالم الأئمة الدينيين):

«أهل البلد جميعاً يعرفون هذه القوة الرهيبة ويهابونها، وأهل الزين يبذلون جهدهم حتى لا يستعملها الزين ضد أحد. كلهم يعلم أن في هذا الجسم الضاوي قوّة خارقة ليست في مقدور بشر لكن صوت الُحنين ارتفع فجأة الزين. المبروك. الله يرضى عليك. وانفلتت قبضة الزين، ووقع سيف الدين على الأرض هامداً ساكناً».

من هذه اللحظة تتكشف الأقدار عن أمر يرد بإرهاصات غامضة، هو زواج الزين من نعمة. ففي هذه اللحظة يقول الُحنين : «كل البنات دايراتنك يا المبروك. باكر تعرّس أحسن بت في البلد دي» و«الزين مو بهيم. الزين مبروك. باكر يعرّس أحسن بنت في البلد».

إن كلام الُحنين جاء غامضاً مبهماً، ولكن جاء ليعزز إحساساً خرافياً سابقاً كان يعتمل في ذهن نعمة، أجمل فتيات البلدة، وأكثرهن ثقافةً، والتي كانت قبله الخطاب. ففي سياق الحديث عن الزين سمسار العرائس، جاء التالي :

«كل هذا وفي الحي فتاة واحدة لا يتحدث الزين عنها، ولا يعبث معها. فتاة تراقبه من بعيد بعيون حلوة

غاضبة كلما رآها مقبلة يصمت ويترك عبثه ومزاجه. وإذا رآها من بعيد فّر من بين يديها وترك لها الطريق».

وهناك نص آخر على هذه الشاكلة في سياق الحديث عن الزين وإشفاقه على الدراويش، وفي سياق الحديث عن الزين العاشق :

«كل هذا وفي الحي صبية حلوة، وقورة المحيّا، غاضبة العينين تراقب الزين في عبثه، ومزاحه وهزاره. وجدته يوماً في مجموعة النساء يضاحكهن كعادته، فانتهرته قائلةً: (ما تخلي الطرطشة والكلام الفارغ تمشي تشوف شغلك)، وحدجت النساء بعينيها الجميلتين. سكت الزين عن الضحك، وطأطأ رأسه حياءً، ثم انسل بين النساء ومضى في سبيله».

إن نعمة، كما يصورها الطيب صالح، لا ينقصها الذكاء أو الفطنة أو الجمال أو المعرفة؛ فهي من بواكير الطفولة، متميزة بين قريناتها، وهي محط الإعجاب من النساء و الرجال ، وذات بصيرة وطموح. ولكن هذه الصفات والمؤهلات جاءت في سياق طبيعة فكرية خاصة، وهي الطبيعة الفكرية المكتفية من الدين بالروحانيات، وبالتالي فهي قريبة الانتماء إلى الدرويش الحنين وما يمثله من معتقدات قد لا يقبلها الدين باعتباره مؤسسة وبما ينطوي عليه من جدل أو نشاطات عقلية. ولهذا فقد تحددت كل صفاتها ومؤهلاتها لتتوافق مع طبيعة فكرية روحانية تتفق وعالم الحنين الروحاني. فقد وصفت نعمة بأنها جميلة ولكنها لم تكن تأبه لجمالها، وهي ذات ذكاء فاستطاعت أن تتعلم الكتابة في شهر، وكانت تختلط بأقرانها من الذكور، وهذه صفات ترشحها بقوّة إلى طموح إنساني أبعد. غير أنّ نعمة كانت توجه ممتلكاتها لتنتهي بذروتها إلى الشفافية الروحانية، فكان يستهويها من القرآن ما له صلة بالقصص والمعجزات:

«وأقبلت على القرآن تحفظه بنهم وتستلذ بتلاوته كانت تؤثر مما حفظته من سورة الرحمن وسورة مريم وسورة القصص، وتشعر بقلبها يعتصره الحزن وهي تقرأ عن أيوب، وتشعر بنشوة عظيمة حين تصل إلى الآية: ﴿وآتيناه أهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا﴾، وتتخيل رحمة امرأة رائعة الحسن متفانية في خدمة زوجها، وتتمنى لو أن أهلها أسموها رحمة. كانت تحلم بتضحية ضخمة تؤديها في يوم من الأيام، فيها ذلك الإحساس الغريب الذي تحسّه حين تقرأ سورة مريم».

إنّ نعمة، بهذه المواصفات، أقرب إلى عالم الحنين الذي يحيط الزينَ بعنايته. إنها تتوجه في وجودها إلى الروحانيات، حيث غياب التنظيرات الدينية وغياب عقلانية المعرفة العلمية و الإنسانية :

«كان أخوها الذي يكبرها بعامين يحثها على مواصلة التعليم في المدارس ويقول لها: يمكن تبقي دكتورة ولاّ محامية. ولكنها لم تكن تؤمن بذلك النوع من التعليم. تقول لأخيها، وعلى وجهها ذلك القناع الكثيف من الوقار: التعليم في المدارس كله طرطشة. كفاية القراءة والكتابة ومعرفة القرآن وفرائض الصلاة. ويضحك أخوها ويقول: باكر يجي ود حلال يعرسك وننفك من حججك».

إنّ المنطلق الذي تنطلق منه نعمة هو قولها: «الزواج قدر ككل الأشياء التي تحيط بها» إن زواج الزين من نعمة هو المحصلة الأخيرة للمعتقد الخرافي، ليس بالنسبة لنعمة فقط، ولكن بالنسبة لمجتمع الرواية ككل. فقد ورد التالي في سياق الحوار بين الناظر والشيخ علي صاحب الدكان، وعبد الصمد، وهم يتحدثون عن هذا الزواج: «وقال عبد الصمد: كلامك صحيح جناب الناظر. سنة عجيبة فعلاً. النسوان القْنِعْنَ من الولادة ولْدِنْ. البقر والغنم جابت الاثنين والثلاثة. وواصل الحاج على تعداد المعجزات التي حدثت ذلك العام: أثمر النخّل كثير لا مِنْ غَلَّبْنَا من الشولات النشلية فيها. الثلج نزل. دا كلام؛ الثلج ينزل من السماء في بلد صحراوي زي دا وقال الناظر: لكن المعجزة الكبرى موضوع زواج الزين. وقال عبدالصمد: كلام الحنين ما وقع البحر. قال له: باكر تعرس أحسن بنت في البلد».

حقيقة أن الجانب الخرافي في مجتمع رواية «عرس

الزين» يتخذ من شخصية الزين محوراً له، فشخصية «الزين» هي نقطة انطلاق البناء الطقوسي الخرافي، ومنه تمتد الأجواء الخرافية بدرجة متفاوتة الكثافة بين أفراد مجتمع الرواية، ولم تسلم جماعة «العصبة» من اثر المعتقد الخرافي (كما سنري بعد قليل). وهنا لا بد من الإشارة إلى أن الروح الخرافية في مجتمع الرواية كانت تمتزج بشكل محبب بالروح العملية في ممارسة شؤون الحياة اليومية. وقد كان الطيب صالح حريصاً على رصد هذا التآلف الحميم بين الروح الخرافية والروح العملية في أفراد مجتمع روايته، وهذا التآلف الحميم نفتقده عندما يتحدث الطيب صالح عن المرحلة الجديدة في حياة مجتمع الرواية، المرحلة التي يمثل فيها الإمام/ خطيب المسجد/ البداية لانتقال مجتمع الرواية من مرحلة الروح الخرافية إلى مرحلة نظام المؤسسة أو الدولة

«تأثر إمام المسجد بالحوادث العجيبة التي شهدتها القرية ذلك العام. كان رجلاً ملحاحاً متزمتاً كثير الكلام، في رأي أهل البلد. كانوا في دخيلتهم يحتقرونه، لأنه كان الوحيد بينهم الذي لا يعمل عملاً واضحاً–في زعمهم. لم يكن له حقل يزرعه، ولا تجارة يهتم بها؛ ولكنه كان يعيش من تعليم الصبيان، له في كل بيت ضريبة مفروضة يدفعها الناس عن غير طيب خاطر، وكان يرتبط في أذهانهم بأمور يحلولهم أحياناً أن ينسوها: الموت والآخرة، والصلاة، فعلق على شخصه في أذهانهم شئ قديم كئيب مثل نسيج العنكبوت. إذا ذكر اسمه خطر على بالهم تلقائياً موت عزيز لديهم، أو تذكروا صلاة الفجر في عز الشتاء، وما يرتبط بذلك من وضوء بالماء البارد يشقق الرجلين، وخروج من الفراش الدفيء إلى لفح الصقيع، وسير في غبش الفجر إلى المسجد، هذا إذا كان الواحد منهم يذهب بالفعل إلى الصلاة».

حقيقة أن هذا الجانب من عمل الطيّب صالح، أي المقابلة بين الروح الخرافية المتآلفة مع روح العمل من جهة، والدين بداية المؤسسة والنظام من جهة أخرى، يمثل المحور الأساسي للعمل الروائي كله في «عرس الزين». إن مجتمع القرية السودانية متآلف إلى حد بعيد ضمن الروح الخرافية المحتضنة للروح العملية: عمل يومي وروح استسلامية صوفية خرافية الطابع. ولهذا كله كان موقع الحنين في مجتمع الرواية حضوراً دافئاً، وكان الإجماع على فضله كبيراً لدى كل فئات المجتمع، حتى لدى أولئك الذين كانوا يبدون تشككاً في قدراته. ولم يكن الحال كذلك إزاء الفكر التنظيري ممثلاً بشخص الإمام. فروح النفور إزاء هذا النوع من الفكر واضحة جداً، وكأنّ هذا اللون من الفكر يخرج مجتمع الرواية من طبيعته أو من روحه الطبيعية المنغرسة فيه، أو يخرج أفراد هذا المجتمع من هذا الانسجام الرخيم بينهم وبين الكون والطبيعة، أو يخرجهم من هذا التناغم القائم بين الطبيعة المعطاءة والروح الصوفية الغامضة التي تفسّر سرّ وجودهم وغيابهم من الوجود، أو سرّ نجاحهم وفشلهم في الحياة.

إننا نلاحظ روح النفور من الفكر التنظيري واضحة جلّية من هذا الموقف الذي اتخذه أفراد مجتمع الرواية من شخص الإمام الممثل لهذا الفكر :

«أما إذا كان مثل محجوب وعبد الحفيظ وأحمد إسماعيل والطاهر الرواسي وحمد ولد الريس من النفر العصاة، الذين لا يصلون، فإنه يحسّ كل صباح بإحساس غامض يثير القلق، من نوع الإحساس الذي يحسّه الواحد منهم إذا نظر خلسة إلى امرأة جاره. ويقول لك محجوب إذا سألته عن إمام المسجد إنه: راجل صعب لا يأخذ ولا يدي. معني ذلك إنه لم يكن يسايرهم أو يخوض معهم في أحاديثهم–لم يكن يعنيه كما يعنيهم، أوان زراعة القمح وسبل ريّه وسماده وقطعه وحصاده. ولم يكن يهمه هل موسم الذرة في حقل عبد الحفيظ نجح أم فسد، وهل البطيخ في حقل ولد الريس كبر أم صغر، كم سعر إردب الفول في السوق، هل هبط سعر البصل، لماذا تأخر لقاح النخل».

إنّ الطيب صالح يصور مجتمع روايته منغمساً بطبيعة صافية مع حركة الأشياء في الوجود، وهذا الانغماس يمارس بشكل طقوسي دون وعي، ودون رغبة

في نقله إلى اللغة أو حيّز التفكير. فخروج أفراد مجتمع الرواية من الممارسة الطقوسية المباشرة إلى حيّز التعبير أو التفكير يعني دخولهم إلى مرحلة الوعي المؤلمة، وهي الوعي الذي لا يقدّم إلاّ مزيداً من الألم و الإحساس بالغربة عن حركة الأشياء في الطبيعة :

«لكنهم لم يحبوه- أي الإمام- فقد كانوا يعترفون بحاجتهم إليه. يعترفون مثلاً بعلمه، فقد قضى عشر سنوات في الأزهر. يقول الواحد منهم: «الإمام ما عنده شغله»، ثم يضيف: «لكن الحق لله لسانه فصيح كلام» كان يلهب ظهورهم في خطبه، وكأنه ينتقم لنفسه منهم بكلام متدفق فصيح عن الحساب والعقاب، والجنّة والنار، ومعصية الله والتوبة إليه، كلام ينزل في حلوقهم كالسم. يخرج الرجل من المسجد بعد صلاة الجمعة زائغ العينين، ويحسّ وهلة كأن سير الحياة قد توقف. ينظر إلى حقله بما فيه من نخل وزرع وشجر، فلا يحسّ بأي غبطة في نفسه. يحسّ أنها جميعاً عرض زائل، وإن الحياة التي يحياها بما فيها من فرح وحزن، ما هي إلا جسر إلى عالم آخر؟ لكن جزئيات الحياة ما تلبث أن تشغل فكره، وسريعاً أسرع مما كان يتوقع، تغيب صورة العالم الآخر البعيد، وتأخذ الأشياء أوضاعها الطبيعية. وينظر إلى حقله فيحسُّ مرّة أخرى بذلك الفرح القديم الذي يعطيه مبررات وجوده. ومع ذلك فأكثرهم يعودون إليه في كل مرّة، ليجربوا نفس الصراع الغامض».

لقد وجد الطيب صالح في شخصية الإمام رمزاً مجسداً لمسألة التحول في بنية مجتمع روايته من مرحلة الطقوس والخرافة إلى مرحلة النظام والمؤسسة؛ فشخصية الإمام هي المعبر من مرحلة الفطرة والتآلف الحميم مع الطبيعة إلى مرحلة التنظير، حيث يمثل الإمام وما يقتضيه وجوده، الخطوة الأولى نحو الانتقال إلى المرحلة التنظيرية. وواضح أن الإمام الذي يمثل الدين، يمثل المرحلة المؤسسية القريبة المنشأ، أو القرية في أصولها، من المرحلة الطقوسية. وكلام الطيب صالح ليس بحاجة إلى توضيح، في هذا الموضوع : «فكانت البلد منقسمة إلى معسكرات واضحة المعالم إزاء الإمام (لم يكونوا أبداً ينادونه باسمه، فكأنه في أذهانهم ليس شخصاً بل مؤسسة).

إن شخصية الإمام/الدين/المؤسسة/بدأت- كما يقول الطيب صالح- تؤثر على فئات مجتمع الرواية كافةً، رغماً عنها، وبغض النظر عن درجة أو تفاوت استجابة هذه الفئات لهذه المؤسسة، سلباً أو إيجاباً. فكل فئة حاولت أن تتخذ موقفها من هذه المؤسسة،أو تتجاوب معها، بطريقتها الخاصة. فهناك الفريق الأول وأغلبه من الكبار والعقلاء- كما يقول الطيب صالح- حيث وجد نفسه يتآلف مع المؤسسة بالتنازل عن بعض حقوقه :

«معسكر أغلبه من الرجال الكبار العقلاء، يتزعمه حاج إبراهيم، أبو نعمة، يعامل الإمام معاملة ود يشوبها تحفظ. هؤلاء كانوا يحضرون كل الصلوات في المسجد، ويبدو على وجوههم على الأقل أنهم يفهمون ما يقول، يدعونه إلى الغداء كل جمعة بعد الصلاة، كل واحد منهم يدعوه يوماً بالتناوب. كانوا يدفعون إليه بصدقة الفطر في عيد رمضان، ويعطونه جلود الذبائح في عيد الأضحى. إذا تزوج أحد أبنائهم أو بناتهم أعطوه حقه نقداً، ومعه رداء أو ثوب».

أمّا الفريق الثاني فقد رفض ما يمثله الإمام/المؤسسة، ويجمع أفراد هذا الفريق دوافع مختلفة، ولكنهم مع ذلك، يجتمعون على توجهات مشتركة هي: الالتفاف حول فكرة إنسانية الإنسان بما في ذلك روح التمرد لديه أو حريته في الفكر، أو الانسياق نحو إشباع اللذة. ولم يفت الطيب صالح أن يجعل هذا الفريق تحت قيادة رمزية: الشاعر. وقد وصفه الطيب صالح بأنه كبير في السن وينحدر من طائفة الفريق الأول، وفي ذلك دلالة واضحة على قدم التمرد في تاريخ البشر :

«شذَّ عن هذا الفريق-أي الفريق الأول- رجل في السبعين، اسمه إبراهيم ود طه، لا يصلي ولا يصوم ولا يزكي، ولا يعترف بوجود الإمام. والفريق الثاني واغلبه من الشبان دون العشرين، يعادي إمام المسجد عداءً

سافراً. بعضهم تلاميذ في المدارس، وبعضهم سافر وعاد، وبعضهم يحسُّ على أي حال بفيض الحياة حاراً قوياً في دمه، فلا يحفل برجل صناعته تذكير الناس بالموت. هذا كان فريق المغامرين–منهم من يشرب الخمر سراً، ويلمُّ خفية بالواحة– مكان اللهو خارج القرية– في طرف الصحراء، وفريق المتعلمين الذين قرأوا أو سمعوا بالمادية الجدلية، وفريق المتمردين، وفريق الكسالى الذين يصعب عليهم الوضوء في الفجر في عزّ الشتاء. ومن عجب أنّ زعيم هذه الفئة كان إبراهيم ود طه، الرجل الذي جاوز السبعين، لكنه كان يقرض الشعر».

أمّا الفريق الثالث في مجتمع الرواية، الذي كان له موقفه الخاص من الإمام، فهو فريق الحياة العملية من المجتمع، ولعله–باستعارة مصطلح الدراسات الاجتماعية– فريق الطبقة الوسطي المشكل من التجار والمزارعين والقادرين على سياسة مجتمع الرواية بكل ما تتطلبه حياته في العمل والأمن والحفاظ على التقاليد والأعراف، ورعاية المتخلفين عقلياً، والقيام بدفن الموتى، ومراسم العزاء. ولهذا وصف الطيب صالح أفراد هذا الفريق بأنهم :

«أكثر المعسكرات وزناً وهؤلاء هم: محجوب وعبد الحفيظ والطاهر الرواسي وعبد الصمد، وحمد ود الريس، وأحمد إسماعيل، فكانوا متقاربي الأعمار، بين الخامسة والثلاثين والخامسة والأربعين، إلاّ أحمد إسماعيل، فقد كان في العشرين لكنه بحكم مسؤوليته وطريقة تفكيره– كان واحداً منهم».

«كانوا الرجال أصحاب النفوذ الفعلي في البلد، كان لكل واحد منهم حقل يزرعه في الغالب أكبر من حقول بقية الناس، وتجارة يخوض فيها. كان لكل واحد منهم زوجة وأولاد. كانوا الرجال الذين تلقاهم في كل أمر جليل يحلّ بالبلد. كل عرس هم القائمون عليه. كل مأتم هم الذين– يرتبونه وينظمونه إذا فاض النيل أو انهمر سيل فهم الذين يحفرون المجاري، ويقيمون التروس ويطوفون على الحي ليلاً، وفي أيديهم المصابيح يتفقدون أحوال الناس، ويصرون التلف الذي أحدثه الفيضان أو السيل. إذا قيل أنّ امرأة أو بنتاً نظرت نظرة فاجرة إلى أحد فهم الذين يكلمونها، وأحياناً يضربونها، لا يعنيهم بنت من تكون. إذا علموا أنّ غريباً حام حول الحي حول المغيب فهم الذين يتصدون له إذا ألّم بالبلد أحد رُسل الحكومة فهم الذين يستقبلونه».

ودور هذا الفريق يتبدل وفق التطور الحاصل في مجتمع الرواية، وهوية هؤلاء متقلبة وفق واقع الحال :

والآن وقد قامت في البلد مدارس ومستشفى ومشروع زراعي، فهم المتعهدون والمشرفون، وهم اللجنة المسؤولة عن كل شيء».

والملاحظ أنّ الطيب صالح لم يغفل عن الإشكالات التي رافقت شخصية الإمام/المؤسسة، ولم يغفل عن تحليل علاقاته مع فئات مجتمع الرواية. فقد صوره يتعامل بتحفظ مع فئة المتدينين، وجعل وظيفته رهناً بما يقدمه أفراد هذه الفئة، وفي الوقت نفسه كان الإمام مصدر قلق دائم للرافضين، أما بالنسبة لعلاقته مع الفريق الثالث، الفريق العملي أو فريق الطبقة الوسطى، فقد اتخذت طابعاً عملياً كالفلسفة التي يؤمن بها أفراد هذه الطبقة ولا يتآلف مع هذه لطبقة ولكنه في الوقت نفسه لا يستطيع الاستغناء عنها، وهم أيضاً، بدورهم، لا يحترمونه ولكنهم في الوقت نفسه يجدونه ضرورة لا بد من تحمل تبعاتها:

«كان الإمام لا يحبهم، ولكنه كان يعلم أنّه سجين في قبضتهم، إذ أنهم هم الذين كانوا يدفعون له مرتبه آخر كل شهر لكنهم كانوا ككل صاحب سلطان ونفوذ لا يظهرون نزعاتهم الشخصية إلا في مجالسهم الخاصة أمام متجر سعيد. الإمام مثلاً كانوا يعتبرونه شراً لا بدّ منه، فيحبسون ألسنتهم عن ذمّه ما استطاعوا، ويقومون بالواجب والمجاملة، كما يقول محجوب. لم يكونوا يصلون ولكن واحداً منهم على الأقل كان يحضر الصلاة مرّة في الشهر ويكون غرض الزيارة في الواقع شيئاً غير الاستماع لعظة الإمام، حينئذ يعطون الإمام مرتبه، ويتفقدون بناء المسجد، إذا كان يحتاج إلى إصلاح».

إن شخصية الإمام/المؤسسة، برأي الطيب صالح استطاعت بشكل ما أن تتعايش مع كل فئات مجتمع الرواية، ولكنها لم تستطيع أن تتعايش مع الأصول الطقوسية التي انبثقت عنها، والأصول الطقوسية نفسها لم تكن قادرة أيضاً على التعايش مع شخصية الإمام :

لكن الزين في موضوع الإمام كان معسكراً قائماً بذاته، يعامله بفظاظة و إذا قابله قادماً من بعيد ترك له الطريق. ولعلّ الإمام كان الشخص الوحيد الذي يكرهه الزين، كان مجرد وجوده في مجلس يكفي لإثارته، فيسبُّ ويصرخ ويتعكر مزاجه، ويتحمل الإمام في وقار هيجان الزين، ويقول أحيانا: إنّ الناس أفسدوه في معاملتهم له كأنه شخص شاذ، وأن كون الزين ولياً صالحاً حديث خرافة، وأنّه لو ربّي تربية حسنة لنشأ عادياً كبقية الناس.

لكن من يدري لعله هو الآخر أحسّ بقلق في صدره حين حدجه الزين بإحدى نظراته، فكل أحد يعلم أنّ الزين أثير عند الحنين، والحنين ولي صالح وهو لا يصادق أحداً إلا إذا أحسّ فيه قبساً من نورس.

إن شخصية الإمام «عرس الزين» مؤسسة اختطت طريقها بشكل غريب. فهي إذن تتنكر لأصولها وتعتاش على ما يقدمه المتدينون، وتتهادن بالمصلحة المشتركة مع الطبقة العملية/أي الطبقة الوسطى فإنها- أي شخصية الإمام- تفلح فقط في استقطاب الحالات الغريبة، حالة شخص مثل سيف الدين، وهو الشخصية التي لم تكن أصلاً متآلفة مع طقوسية مجتمع الرواية، وكانت منغمسة في كل اللذات المحرمة، واتسمت بالتهور الذي ساق إلى ضياع الثروة والجاه (فقد ضّيع سيف الدين ثروة أبيه بسفاهته). فعندما ثاب سيف الدين إلى رشده وتاب عن سلوكه الشاذ انتهى به المطاف إلى حضرة الإمام ليكون أهم اتباعه، والإمام بدوره عدَّه المثل الأعلى على انتصار الخير على الشر :

«واشتدَّ ساعد الإمام بسيف الدين. كانت الواحة- مكان اللهو في الصحراء- دائماً شغله الشاغل، وتقوم في نظره رمزاً للفساد والشر. ونادراً ما كانت تخلو خطبة من خطبه من ذكرها. والآن وقد عاد سيف الدين إلى جادة الصواب فقد زادت خطب الإمام قسوة وازدادت حملته قوّة، واصبح سيف الدين المثل الذي يضربه كلّ مرّة على أن الخير ينتصر في النهاية. لم يحفل الإمام بأن الحنين وهو يمثل الجانب الروحاني، الجانب الذي لا يعترف به الإمام- لم يحفل الإمام بأن الحنين كان السبب المباشر في توبة سيف الدين : «الإمام فرح بسيف الدين فرحاً عظيماً. اصبح يذكره في خطبه، يتكلم كأنه يتحدث إليه شخصياً. تراه خارجاً داخلاً معه، وقد قال أحمد إسماعيل لمحجوب مرّة، وهو يرى سيف الدين والإمام يمشيان معاً ذراعاً في ذراع: ود البدوي من الخدم للإمام».

إنّ السمة البارزة في تحليل الطيب صالح لبنية مجتمع روايته هي تصوره أنّ التحول الاجتماعي مرَّ من الطقوسية/الخرافية/إلى الروح العملية، وهي روح الطبقة الوسطى التي استطاعت أن تحتضن حركة المجتمع بكل أنشطته المادية والروحية على السواء. ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يقيم الطيب صالح العلاقة الحميمة بين رموز الدروشة (الصوفية) ورموز الطبقة الوسطى، فمنذ البداية كانت شخصية الزين أقرب ما تكون إلى عصابة السبعة (محجوب ورفاقه)، فهم الذين كانوا يحمونه باستمرار وهم الذي حلت بهم بركة الحنين، وهم الذين دافعوا عن الزين وقاموا بمسؤوليات عرسه، وهم الذين انتشلوه آخر لحظة من حضرة الحنين في المقبرة يكملوا مراسيم العرس.ولعل الفقرة التالية تبوح بالكثير مما يودّ الطيب صالح قوله بخصوص الانتقال من الروح الطقوسية الخرافية إلى روح الحياة العملية :

«كان الزين فريقاً قائماً بذاته. كان يقضي معظم أوقاته مع شلّة محجوب، بل إنه كان في الواقع إحدى المسؤوليات الكبيرة الملقاة على عاتقهم. كانوا يحرصون على إبعاده عن المشاكل، وإذا وقع في ورطة أخرجوه منها، كانوا يعلمون عنه أكثر مما تعلم أمّه، يشملونه بعنايتهم وترعاه عيونهم كانوا يحبونه

ويحبهم».

إنّ الروح العملية في مجتمع «عرس الزين» /روح الطبقة العاملة أو الوسطى/هي الوريث الشرعي للروح الطقوسية التي كانت أصلاً تمزج بشكل طبيعي بين النزعة الروحية والنزعة العملية في آن، وهذه الروح العملية/روح الطبقة الوسطى/الجديدة هي القادرة على ضبط الأمور نحو الصالح العام، ولا يضيرها أن تحتضن كل النوازع إذا كانت في خدمتها :

«معسكر الوسط، جماعة محجوب، لم يتأثر كثيراً، فهم يعتبرون الواحة كالإمام سواء بسواء، شراً لا بدّ منه، ولم يكونوا يأبهون كثيراً إلى أنّ بعض شبّان البلد يسكرون، ما دام ذلك لا يؤثر على سير الحياة الطبيعي. لا يتدخلون إلا إذا سمعوا أنّ شاباً سكراناً تهجم على أنثي أو رجل من أهل الحي، حينئذٍ يلجأون إلى أساليبهم الخاصة التي تختلف عن أساليب الإمام. وفي تأييدهم لبقية الناس في محاولة تهديم الواحة، لم يكونوا ينظرون إلى عملهم كما ينظر له الإمام محاولةً لتغليب الخير على الشر، لا بل لأنّ زوال الواحة سيغنيهم عن متاعب عملية، لا حاجة لهم فيها».

حقيقة أنّ معسكر الوسط، أو جماعة محجوب هي نواة ما يمكن تسميته بالدولة. إنّ كل شخص من جماعة محجوب يكاد يكون رمزاً لسلطة من سلطات الدولة، والمهام التي يقوم بها أفراد العصبة هي أشبه بمهام أجهزة الدولة بما في ذلك: الاقتصاد والجيش والقانون والمخابرات والفنون، والعلاقات العامة ورعاية الشباب:

«أحمد إسماعيل بحكم سنّه، كان أميلهم إلى الفرح، ولم يكن يبالي إذا انتشى بالخمر في المناسبات، وكان أحسنهم رقصاً في الأعراس. وعبد الحفيظ كان أكثرهم مجاملة للناس الذين لا يفكرون مثل تفكير العصابة، كما كانوا يسمون أنفسهم ويسميهم الناس. كان هو الذي ينبههم إلى أن ابن فلان قد تزوج، وفلاناً قد مات أبوه، وفلاناً عاد من السفر، فيذهبون جماعة جماعة في الغالب للتهنئة وللتعزية. وكان أحياناً (أي عبد الحفيظ) يذهب للمسجد للصلاة ويحاول أن لا يقول لهم. وكان الطاهر الرواسي أقربهم إلى الغضب وأسرعهم إلى إمساك عصاه أو سحب سكينة في أوقات الزنقة. وكان سعيد أحسنهم في محاججة الحكام، يسمونه القانون، وكان أحمد ود الريس ذا أذن حساسة لأخبار الفضائح، يجمعها من أطراف البلد، من الأخبار البعيدة، ويلقيها عليهم في أوقات معينة من مجالسهم، وكانوا يندبونه في الغالب لمعالجة مشاكل النسوان في البلد».

ولعل صفة الدولة باعتبارها المؤسسة الحاضرة الغائبة في أن، تكاد تتجسد في شخص محجوب : «كان محجوب أعمقهم وانضجهم، كان مثل الصخرة المدفونة تحت الرمل، تصطدم بها إذا عمقت في حفرك. وكانت صلابته تظهر في الأزمات الحقيقية، حينئذ يصير (ريّس) الركب، يأمروهم ينفذون».

إنّ رواية «عرس الزين»، وكما أكّدت ذلك مراراً، محاولة من الطيب صالح في رصد حركة التطور الاجتماعي في السودان من مرحلة الطقوس والخرافة إلى مرحلة الدولة. والجدير بالذكر أنّ المرحلة الأخيرة في مجتمع «عرس الزين» /الدولة/ لم تتخلص من الجذور الطقوسية الخرافية التي نشأت منها، وقد حرص لطيب صالح كثيراً على تأكيد هذه المقولة. فأفراد العصابة الذين يمثلون رموزاً لأجهزة الدولة، يرتدون في تفكيرهم إلى المرحلة الطقوسية الخرافية، ولم يتخلصوا نهائياً من سمات هذه المرحلة، حين ساقتهم سنن التطور إلى تأسيس المؤسسة/الدولة. والنص التالي الذي جاء في سياق الحديث عن الزين معجزة الحنين، يبوح بالكثير :

«بعد هذا الحادث بأعوام طويلة، حين أصبح محجوب جداً لأحفاد كثيرين، كذلك أصبح عبد الحفيظ والطاهر الرواسي والباقون، وحين أصبح أحمد إسماعيل أباً وصارت بناته للزواج، كان أهل البلد-وبينهم هؤلاء-يعودون بذاكرتهم إلى ذلك العام، وإلى حادث الزين والحنين وسيف الذي وقع أمام دكان سعيد. الذين اشتركوا في ذلك الحادث يذكرونه برهبة وخشوع، بما فيهم محجوب الذي لم

يكن يأبه لشيء من قبل. لقد تأثرت حياة كل واحد من أولئك الرجال الثمانية أبطال الحادث، بطريقة أو بأخرى. وفي مستقبل أيامهم، سيستعيد هؤلاء الرجال الثمانية، يستعدون فيما بينهم آلاف المرات، تفاصيل الحادث. وفي كل مرّة كانت الحقائق تتخذ وقعاً أكثر سحراً. يذكرون في عجب كيف أن الحنين هلّ عليهم من حيث لا يعلمون، في اللحظة، عين اللحظة، ليس قبل ولا بعد، حين ضاقت قبضة الزين على خناق سيف الدين، وكادت تودي به، بل أن بعضهم يجزم أن سيف الدين قد مات بالفعل: لفظ نفسه الأخير، ووقع على الأرض جثة هامدة».

إنّ الجذور الخرافية هي الأساسي الخفي المشكل لمرحلة الدولة في مجتمع الرواية :

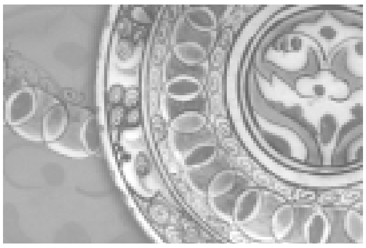
«كانت معجزة سيف الدين بداية لأشياء غريبة تواردت على البلد في ذلك العام. ولم يعد ثمة شك في ذهن أحد حتى محجوب، وهم يرون المعجزة تلو المعجزة. إن مرد ذلك كله أن الحنين قال لأولئك الرجال الثمانية أمام متجر سعيد ذات ليلة: ربنا يبارك فيكم. ربنا يجعل البركة فيكم».

وفي الختام لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الطيب صالح كان في «عرس الزين» حريصاً على تصوير السودان طبيعةً وأرضاً، كما هو الحال في أعماله الروائية الأخرى، وكما هو الحل بشكل خاص في حديثه العميق الذي اختتم به روايته «موسم الهجرة إلى الشمال» فقد سمح لنفسه أن تستريح قليلاً في تأملاته في أرض السودان والنيل في السودان؛ لعل الطيب صالح وجد في حديثه عن السودان مكاناً وطبيعة، متنفسه وراحته، حيث جسد في بعض صفحات رواية «عرس الزين» وبلغه شعرية غاية في الشفافية، ومثقلة بكل الصور الجمالية–جسّد إحساسه إزاء المكان المهيب بنبله وأرضه. إنّ الطيب صالح يجد متنفسه في التعبير عن هذا التآلف الغريب بين بساطة المجتمع السوداني وعظمة الطبيعة التي يعيش عليها السودانيون. فبعد الحديث الطويل عن الملامح البشرية المتواضعة في مجتمع الرواية، وبعد الحديث عن الكثير من جزئيات الحياة الإنسانية التي تصل إلى درجة البساطة المتناهية بعد هذا الحديث نجد هذه النافثات الحارة إزاء المكان/أعظم ظاهرة في السودان:

«تتابعت الأعوام، عام يتلو العام، ينتفخ صدر النيل، كما يمتلئ صدر الرجل بالغيظ، ويسيل الماء على الضفتين، فيغطي الأرض المزروعة حتى يصل إلى حافة الصحراء. عند أسفل البيوت تنق الضفادع بالليل، وتهب من الشمال ريح رطبة مغمسة بالندى تحمل رائحة هي مزيج من أريج زهر الطلح ورائحة الحطب المبتل ورائحة الأرض الخصبة الظمأى حين ترتوي بالماء، ورائحة الأسماك الميتة التي يلقيها الموج على الرمل. وفي الليالي المقمرة حيث يستدير وجه القمر، ويتحول الماء إلى مرآة ضخمة مضيئة تتحرك فوق صفحتها ظلال النخل وأغصان الشجر، والماء يحمل الأصوات إلى أبعاد كبيرة، فإذا أقيم حفل عرس على بعد ميلين تسمع زغاريده ودق طبوله وعزف طنابيره ومزاميره كأنه إلى يمين دارك. ويتنفس النيل الصعداء، وتستيقظ ذات يوم فإذا صدر النيل قد هبط، وإذا الماء انحسر عن الجانبين، يستقرُّ في مجرى واحد كبير يمتدُّ شرقاً وغرباً، تطلع منه الشمس في الصباح، وتغطس فيه عند المغيب، وتنظر فإذا أرض ممتدة ريّانة ملساء ترك عليها الماء دروباً رشيقة مصقولة في هروبه إلى مجراه طبيعي. رائحة الأرض الآن لأ أنفك ذكرك رائحة النخيل حين تهيأ اللقاح. الأرض ساكنة مبتلة، ولكنك تحسّ أن بطنها ينطوي على سرّ عظيم، كأنها امرأة عارمة الشهوة تستعد لملاقاة بعلها. الأرض ساكنة، ولكن أحشاءها تضجّ بماء دافق، هو ماء الحياة والخصب. الأرض مبتلة متوثبة تتهيأ للعطاء ويطعن شئ حاد أحشاء الأرض لحظة نشوة وألم وعطاء. وفي المكان الذي طعن فيه أحشاء الأرض، تتدفق البذور، وكما يضم رحم الأنثى الجنين في حنان ودفء وحب، كذلك ينطوي باطن الأرض على حب القمح والذرة واللوبياء وتتشقق الأرض عن نبات وثمر».■

الهوامش

١) حوار مع الطيب صالح منشور في: محمد شاهين، تحولات الشوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣، ص ١٩٧.
٢) المرجع السابق ص ١٨٦.
٣) راجع دراستي: علي الشرع، البحث عن الشخصية الجديدة في موسم الهجرة إلى الشمال، مجلة أبحاث اليرموك، عدد-، ١٩٨٧.
٤) الطيب صالح، عرس الزين، دار العودة، بيروت، ١٩٧٠، الطبعة الثالثة ص ١٥.
٥) عرس الزين، ص ١٦- ١٧.
٦) عرس الزين، ص ٢٥.
٧) عرس الزين، ص ٢٦- ٣١.
٨) عرس الزين، ص ٢٥.
٩) عرس الزين، ص ٣١.
١٠) عرس الزين، ص ٥٨- ٥٩.
١١) عرس الزين، ص ٣٥.
١٢) عرس الزين، ص ٦٤.
١٣) عرس الزين، ص ٣٧.
١٤) عرس الزين، ص ٦٤، ٦٥.
١٥) عرس الزين،ص ٦٦- ٦٧.
١٦) عرس الزين، ص ٣٢.
١٧) عرس الزين، ص ٣٨.
١٨) عرس الزين، ص ٥١.
١٩) عرس الزين، ص ٥٢.
٢٠) عرس الزين، ص ٥٢.
٢١) عرس الزين، ص ٥٢- ٥٣.
٢٢) عرس الزين، ص ٨٩.
٢٣) عرس الزين، ص ٩٥.
٢٤) عرس الزين، ص ٩٥.
٢٥) عرس الزين، ص ٩٦.
٢٦) عرس الزين، ص ٩٧.
٢٧) عرس الزين، ص ٩٧.
٢٨) عرس الزين، ص ٩٨.
٢٩) عرس الزين، ص ٩٨.
٣٠) عرس الزين، ص ٩٩.
٣١) عرس الزين، ص ٩٩.
٣٢) عرس الزين، ص ١٠٠.
٣٣) عرس الزين، ص ١٠١.
٣٤) عرس الزين، ص ١٠٠.
٣٥) عرس الزين، ص ١٠٢.
٣٦) عرس الزين، ص ١٠٨- ١٠٩.
٣٧) عرس الزين، ص ١٠٩.
٣٨) عرس الزين، ص ٧١.
٣٩) عرس الزين، ص ٨٠.
٤٠) عرس الزين، ص ٤٧- ٤٨.



خصوصية النسق الأنثوي في الخطاب الشعري المعاصر

مقاربة تأويلية لبلاغة مجموعة (أغمض أجنحتي وأسترق الكتابة) للشاعرة ريم قيس كبة

وجدان عبدالاله الصائغ *

كتب الكثير عن الهم النسوي بيد أن الأعم الأغلب قد صاغته أقلام ذكورية أو أقلام نسوية خاضعة لسلطة الثقافة الأبوية، وما نعنيه بالخصوصية الأنثوية على وجه الدقة ما ينبع من شجية المرأة وفطرتها وطبيعة خلقها وما يعتلج في أعماقها من اتقادات وجدانية تفرضها البيئة الاجتماعية والنفسية التي تحيط بها والنظرة المتدنية إلى كينونتها ولا سيما حين تسفر صراحة عن مشاعرها إزاء الآخر والتوق إلى الاكتمال به دون الخوف من الرقابة الصارمة واستلاب الهوية.

وفي مجموعة (أغمض اجنحتي واسترق الكتابة) للشاعرة العراقية ريم قيس كبه[١] التي توزعت إيقاعاتها بين تقنية قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر تتجلى هذه الخصوصية الأنثوية بشكل لافت يدعو القراءة المتأنية إلى تلمس تفاصيل هذا الخطاب المدجج بالانزياحات والترميز بدءًا بعنوان المجموعة المفصح عن رغبة (الأنا) في الانغلاق على ذاتها بعيدًا عن سلطة الآخر الساعي إلى تهميش الكينونة المبدعة واستلاب زمنها (استرق) فتأتي الكتابة بوصفها بعدًا حضاريًا وفعلا ذاتيًا جمعيًا لتؤشر حركة البوح النازف تحت حجب الإلغاء والمصادرة. ويشي الانزياح الاستعاري المشفر (اغمض اجنحتي) بحركتين متصادمتين حد التآكل (الانطلاق - الانغلاق) تمنح أفق التلقي سانحة رصد دوائر العتمة المتوالدة والمنغلقة وهي تحيط بالذات الأنثوية المسكونة بالإبداع وتسعى إلى تفتيتها.

وحين ننظر في عنوانات قصائد المجموعة (وردة، لحظة، إناث، مشغول، خوف، قرط، عيون، تفاح، قبلة، لا يسلم الشرف الرفيع، اشتعال، وداخلي قبائل للنساء، شرقية، الخ)- وهي تتمحور حول ثلاثة

* روائية وقاصة من سوريا.

عنـاويـن هـي: (ريشـة حب + ريشـة أخـرى + استرق الكتابة)- نرى شموع عالم ريم قيس كبه وتفاصيله الصغيرة ورؤاها المضمخة بعبير الأنوثة وخصوصيتها الطريفة.

وتشكل قصيدة (قميص) (٢) فضاء حليمًا يشع في أكثر من اتجاه إذا نقرأ:

ماذا
لو ادخل
تحت قميصك
أجلس
في الزاوية اليسرى
أتنفس منك
وأزرع
بين الأضلاع
قصيدة؟

تسـحب أداة الشـرط غير الجازمـة (لـو) فضـاء القصيدة إلى أفق التمني والترجي، ليبقى السؤال الذي انتظم بنية النص متوهجًا في كينونة (الأنا) الأنثوية التواقة إلى اقتحام عالم الآخر وقدرتها السحرية على النفاذ إلى عمق احساساته المرموز لها بـ (الزاوية اليسرى + بين الأضلاع = القلب).

وتشكل حشد الأفعال المضارعة (ادخل + اجلس + أتنفس + ازرع) شبكة دلالية تتمدد مساحتها الزمانية العريضة على أفق النص وهي تفضح رغبة (الأنا) الساردة في هتك الحجب الفاصلة بينها وبين الآخر وامتلاك زمنه.

وتعكس قصيدة (قرار) (٣) الهواجس المتضاربة في الكينونة الأنثوية إذ يرد:

من بعد شهود وأدلة
من عتمة شك
صوب يقين
قررت
بأن أنسى عينيك
لكني
لحظة كان قراري
اشتقت إليك

تعتمد هذه القصيدة على بنية الاستدراك (لكني) وهـو استـدراك يقـود القـوافل الـدلالية باتجاه تفتيت نسقية النص المرتكزة إلى نبذ الآخر المدان لتبلور من استـدعـاء الاسـتـدراك ومضـة شـعـريـة صـادمـة تنير مـلامـح (الأنـا) السـاردة الـتـي تهـاوت أرادتهـا أمـام رغبتها الجامحة للآخر وحاجتها للاكتمال به.

تبلـور قصيـدة (نصيحـة) (٤) حوارية ينتظمها صوت الأنوثة إذا نقرأ:

لا تكن غضا وأحمق
حين تعشق
كن كتوما، كن حكيما
وصموتا
حين تلقاك عيون الآخرين
لا تكن نفسك إلا
حينما تخلو إليك
أو على رسل التمني
حينما يسنح وقت للتغاضي
فتراني - صدفة - بين يديك
لا تكن مثلي، فتغرق
أنا حمقاء جموح
املأ الكون صراخا
حين أعشق

تكمـن بـؤرة الـقصـيـدة في خـاتمتهـا وهـي خـاتمة رافضة متمردة على كينونة الأنا والآخر على حد سواء لذلك فهي تتصدر بفعل أمر منفي (لا تكن مثلي) وهي خاتمة تتسلل إليها من النص الغاطس سجية الآخر (المعشوق) المطابق في استجابته لحدث العشق لسجية (الأنا) العاشقة. وهو تشابه يزيح النقاب عن مدلولات العنونة الشعرية (نصيحة) إذا يفضح توق (الأنا) إلى الانفلات من هذه الكينونة الشفافة والانغلاق على مباهجها ونشوتها بالآخر.

ويشـذر مخيـال الشـاعـرة بـنـيـة قصيـدة (البـوح

صمتا) [٥] إلى شذرتين نغميتين منفصلتين تستوعب قصيدة التفعيلة (المدخل) وتشكل قصيدة النثر بنية المتن الشعري اللاحق إذ نقرأ:

المدخل: (صمت وردة
أمطرها النحل حكايا
وتبارى في قنص العسل
..
وإذا باحت
بالحب لنسمة تشرين
واكتشف السر
أشاح
فالوردة خانت).

(١)
قطرة، قطرة أمطرك على تراب ورقتي
فتتشكل أعواد ثقاب
يتلهى بها الآخرون
ويصغون لنبض حريقها
فيسمعونك

(٢)
أمام الملأ: أحبك
انعتني ما تشاء بالخبل
عزائي أني أقولك
إذ أنت أخرس

(٣)
حينما أصمت: أبدو كبلهاء
وأصير ثرثارة إذ أحكي
وما بين الخرس وتشابك اللغط
احسك تندس في حبالي الصوتية
تقطع ما يكتمك
وتوصل ما يعلن قولي إذا أقول

(٤)
لك أن تزهو
لم أكتب في رجل ما كتبت فيك
ولي أن أزهو
لم تكتب فيك امرأة ما كتبت
وفي الحالين
أنا أتنشق الحب والكلمات وفضول الآخرين
إذ أنت تعب دخان رجولتك، متفرجًا
ولا تجرؤ حتى أن تبوح

يوقد التفاوت الموسيقي بين المدخل والمتن اللاحق فيضا من الاحتمالات لعل أهمها هو الانتقال من فضاءات الإسقاط (6) (Projection) والترميز (الوردة + العسل + النحل + نسمة تشرين) صوب مناخات الواقع المعاش إذ يواجه أفق التلقي ثنائية (الأنا / الآخر) وهي تتوالد وتتناسل في حركة تتجه تارة صوب النص الحاضر وتارة صوب النص الغائب.

ويمنح الترقيم مخيال النص سانحة تخليق مناخات متعنقدة تفجر ثنائية (البوح / الصمت) وتخلق من شظاياها بلورات دلالية تعكس تفاصيل المشهد ذاته الذي ورد في المدخل ولكن من منظور (الأنا / الآخر)، (أنا / أنت). وحين ننظر في البلورتين الأولى والرابعة، فإننا سنستشف حركة إيحائية دائرية تؤطر المتن الشعري وهي تفضح الهوية الفكرية لـ(الأنا) الساردة (ورقتي + اكتب + تكتب + كتبت + كتبت) وهي تحليل ضمنًا إلى براعة في تشكيل قوالب تركيبية متجانسة موسيقيًا ومتوازنة دلاليًا وعبر المحكي الشعري (لك أن تزهو / لي أن أزهو) و (لم اكتب في رجل ما كتبت فيك / لم تكتب فيك امرأة ما كتبت) الذي يعلن عن الصلة المصيرية بالكلمة وهي صلة تمنح (الأنا) خيلاءها وزهوها ومثل ذلك ينسحب على الصورة الاستعارية المشفرة (قطرة، قطرة أمطرك على تراب ورقتي) فتفضح التجمعات الصوتية المتخلقة من تكرار أجراس صوت (الراء) خمس مرات (ر، ر، ر، ر، ر) وصوت الطاء ثلاث مرات (ط، ط، ط) وصوت التاء مرتين (ت، ت) إيقاعات انهمار (المطر / البوح) وارتطامه المتأرجح بين أقصى العنف وأقصى الرهافة. وتبوح قصيدة (سؤال)[٧] بتشظيات الذات الأنثوية وانشطاراتها إذ يرد:

في سطرين:

أنا قلب مثقوب

ذاكرة عطشى

قافية ترفض

فلماذا تسأل عن حالي

ما دامت كفاك

بلا شفتين؟

تدرج مخيلة الشاعرة الحواس الخمس في تشكيل عالم قصيدتها الشعري، فهي تخلق أفقًا سمعيًا من خلال عنونتها للقصيدة (سؤال) وهو محمول لفظي يستفز حواس المتلقي ويجذبه للدخول إلى المنتج الشعري اللاحق كما أن هذا العنوان يشكل لافتة ترميزية تفضح وتكتم في الوقت نفسه فهي تفضح أبعاد التجربة الشعورية الكامنة خلف سطور القصيدة وقد أعلنت (الأنا) الساردة عن احتجاجها إزاء هذا السؤال بقولها (لماذا تسأل عن حالي؟) وتكتم هذه العنونة تفاصيل نازفة ومكابدات الذات إزاء الآخر المنغلق على نرجسيته لذلك فهي تصرح بتمردها عليه من خلال ثنائية متوازية تتحرك باتجاه الحواس (مثقوب + عطشى + ترفض) وصوب الانفلات منها (قلب + ذاكرة + قافية) في آن واحد ووفق هندسة تشبيهية دقيقة - دعاه البلاغيون القدامى بتشبيه جمع - احتلت (الأنا) (المشبه به) مركزها وتمحورت حولها الصور المتقدة (قلب مثقوب) + (ذاكرة عطش) + (قافية ترفض) بوصفها قرائن تشبيهية تؤشر متواليات الانكسار والاغتراب والتمرد. وتتكثف في خاتمة هذه (القصيدة / السؤال) وعبر حاستي اللمس (كفاك) والذوق (شفتين) لحظة تنوير تضئ تشظيات (الأنا) المرهفة وملامح الآخر البليدة ومشاعره الصلدة.

وتفضح قصيدة (قطرة)[٨] ولع الأنوثة بالآخر المعشوق إذ نقرأ:

سهوا

ينسى الليل على نحرك قطرة

سهوا

أنسى روحي فيك

..

ها أني لست لديك

الله

لو - سهوا -

تفركها !

ستراني

مثل المارد

أغدو بين يديك

يشكل لفظ (سهوا) سلكا سحريًا ينتظم نغمية القصيدة، ويشع بدلالات التلقائية حد الغفلة، وتنبثق من أداة الشرط غير الجازمة (لو) منظومة تركيبية تفضح الفضاء السردي إذ تظل (الأنا) في دائرة الامنيات المستحيلة، وتكمن خصوصية الشاعرة ريم قيس كبه في هذا الانزياح الطريق للأفق الحكائي لمارد مصباح علاء الدين وفي إطار تحولات مشفرة تنسجم والكينونة الجديدة لـ (الأنا) الأنثوية إذ تتماهى مع المارد وفي الوقت ذاته تصير قطرة الماء المنداحة على النحر هي المصباح السحري (المكان المغلق) وهو تحول يؤشر رغبة (الأنا) الأنثوية في أن تكون جزء منسيًا في كيان الآخر من جانب ومن الجانب الآخر فأنها تسعى بهدوء إلى تحقيق رغباته الصعبة.

وتجلي قصيدة (حضور)[٩] ذروة الوجد وانفلاتات الذات الأنثوية إزاءه:

حينما تكون حاضرًا

أكون أنا

غائبة

عن وعيي

تنبثق مفارقتان في سياق هذه القصيدة الومضة أولاهما مفارقة معنوية تشي بهيمنة الآخر على (الأنا) المتضائلة إزاء ذلك الحضور، وتستجيب المحمولات اللفظية لهذين الكينونتين (الأنا / الآخر) فتتمفصل في إطارين متوازيين (تكون / أكون)، (حاضر / غائبة) ويخلق السطر الأخير (عن الوعي) ارتجاجًا في قناعات المتلقي ليحدس أن (الآخر / الأنا) كليهما حاضران معًا ولكن (الأنا) الساردة تعلن عن تهافتها

أمام هذا الحضور الطاغي الباهر.

وتعكس قصيدة (انبهار)(١٠) انكسارات الذات الأنثوية إزاء ثنائية (الصمت / البوح) إذ يرد:

بانبهار كتوم
تقشرني بتلك النظرة القانية
فأنسى أني حمقاء
وأصدق أنك عاشق
ولو بالعيون

يفضح التصادم الدلالي بين (حمقاء / عاشق) البون الشاسع بين الكينونتين ففي الوقت الذي تعلن الذات المرهفة عن استجابتها لوهم الحب بدلالة (أصدق أنك عاشق ولو بالعيون) فأن الآخر لا يعني ما تحدثه نظراته العابرة من أثر وقد منح اللون الأحمر القاني لـ(النظرة) أكثر من إيحاء فربما فضح رؤية الآخر السطحية للأنثى لا بوصفها كيانًا وأنسانًا وقد عزز هذا التأويل الانزياحي الاستعاري الذي منح النظرة (المستعار له) سمات سكين جارح بدلالة الفعل المستعار (تقشرني) وربما يحرك هذا اللون النظرات باتجاه مغاير إذ أنها تشكل بوحًا صامتًا وجريحًا بدلالة (القاني) زائدًا البنية الدلالية المتشكلة من (استهلاله القصيدة بانبهار كتوم+ عنوانها انبهار) ولكنه انبهار لا يتخطى عتبات الصمت.

وتكشف قصيدة (إناث)(١١) وعبر محمولاتها للفظية وخرائطها الدلالية تأثيث الخطاب الشعري إذ يرد:

حشود إناث
تطل بهيبتها من ضلوعي
تقشرني
حين أزعم انك قربي
ولست هناك
وألف هناك
تطل ببالي
فتخمد حشد الإناث
وتطفئ زوبعة الانعتاق
حين تجثو أمامي
بهذا البرود
فأصرخ يائسة:
يا فراق!

تتحرك (حشود الإناث) حركتين متصادمتين الأولى باتجاه تأنيب (الأنا) الساردة وردعها عن الآخر المنغلق على خيلائه وقد فضح ذلك التأويل الفعل (تقشرني)، والآخر هي حركة تتماهى مع اتقادات (الأنا) الساردة إذ تؤجج فيها هذه الحشود جذوة الوله والتوق إلى استدعاء الآخر المعشوق لذلك يأتي المقول الشعري (فتخمد حشد الإناث / وتطفئ زوبعة الانعتاق) لافتة ترميزية تحيل إلى انكسارات الذات المرهفة واغترابها عن الأخر الذي فضح اللفظان (تجثو + البرود) ملامحه المتبلدة الثقيلة.

ويستلهم المخيال الشعري في قصيدة (لا شيء)(١٢) من عالم الأنوثة وفضاءاتها الشفيفة رؤاه ومنطلقاته إذ يرد:

لا شيء
سوى همسة دفء
في الهاتف
تسفحها شفتاك
..
لا شيء
سوى لمسة صدق
من كفك
حين تصافحني
إذ تبرق من شوق عيناك
لا شيء
ألذ لطيش الخافق
من لهفة
أقرؤها
من بين سطور تفاصيلك
تطلق في البال فراشات
تنضج في الخد عناقيد

حتى تبتل الأهداب

برعشة حب..تمطر

فأذوب حنينًا

أتلاشى قطعة سكر

تتلمظها وتقول:

الله..أي رضاب !

ماذا يجري ؟

– لا شيء

نسيت بأنك محض سراب

يبلور المتن الشعري خصوصية أنثوية تعكس البون الشاسع بين رؤية (الأنا) الأنثوية للآخر (المعشوق) ورؤية الآخر لهذه الذات المسكونة بالرهافة فالأولى هي رؤية حلميه تؤشر مباهج الأنوثة وزهوها بالآخر الذي هيمنت ملامحه على مناخاتها المتقدة فملكت عليها كل حواسها (السمع]همس، الهاتف اللمس دفء، تصافحني، كفك، لمسة+ الذوق شفتاك البصر تبرق عيناك) بل أن تأثير الآخر لا يبقى خارج نطاق الذات بل أنه يتوغل إلى التفاصيل الصغيرة في حياتها فتمنحه مختارة سانحة صياغة عالمها وتشكيله، وقد عزز هذا التأويل النشوة العارمة المتسللة من المحكي الشعري (لا شيء / الذ لطيش الخافق / من لهفة / أقرؤها / من بين سطور تفاصيلك / تطلق في البال فراشات / تنضج في الخد عناقيد / حتى تبتل الأهداب / برعشة حب تمطر / فأذوب حنينًا). في حين أن رهافة هذه الرؤية تتآكل أمام منظور الآخر لهذه (الأنا) الحالمة ورؤيته المادية إزائها التي لا تتعدى المباهج الحسية وقد أعلن عنها النص صراحة بـ(قطعة سكر + رضاب) وكلمة إعجاب مكرورة عابرة. ويبلور تكرار لا شيء خمس مرات شذرة نغمية تكثف ثراء الذات الأنثوية المرهفة وخصب استجابتها في مقابل أحادية استجابة الآخر وسطحيتها.

وتكشف قصيدة [١٣] عن نص مشاكس يدخل تغييب العنونة الشعرية واستدعاء مساحة منقوطة أفق التلقي في دوامة البحث عن إجابة لتساؤلات متقدة، ومن ثم السعي إلى تشكيل بنية العنوان الغائب وهو غياب يحيل إلى رغبة الآخر في تغييب (الأنا) الأنثوية وربما العكس إذ يرد:

يحبها

..ساءلته:

– تحبها

أجابني

– أحبك

– لم أسمع الجواب

هل قلت لي تحبها ؟

أدرت وجهي كي أرى

وجدتنا

..سراب

تتماهى في معمار هذا المتن الشعري قصيدة الومضة مع تقنيات القصة القصيرة جدًا إذ تسرد هذه الحوارية قصة كاملة بأسلوب الإيحاء، فاستدعاء الأصوات الثلاثة لتتحاور فيما بينها بأسلوب الحوار الخارجي (Dialogue) [١٤] يحيل إلى شخصيات وإلى حدث تترك مخيلة النص تفاصيله - وبوعي جمالي- إلى المتلقي كي يعيد صياغته وتشكيله ويكرس تكرار (يحبها، تحبها، أحبك، تحبها) حالة الحب المفتعلة في أعماق الآخر المراوغ. وتومض القصيدة في مفصلها الأخير (أدرت وجهي كي أرى / وجدتنا / سراب) بخاتمة محبطة تحيل إلى تهاوي أسطورة الحب وتؤشر انغلاق (الأنا) على مكابداتها.

وتخطف قصيدة (موقف)[١٥] أفق التلقي صوب فضاءات طريفة، فمخيال النص يزيح وبوعي جمالي حاد مناخات لفظة (موقف) وذاكرتها المكتنزة بمكانية ضاجة بحركة الاجتياز إلى كينونة جديدة يهبها الترميز الكنائي أفقًا مرآويًا يعكس تشظيات (الأنا) وانشطاراتها تحت سلطة الانتظار والترقب إذ نقرأ:

ناس

طلاب

خاكيات
حافلة
سيارة أجرة
مركبة فاخرة تخترق الفكرة
تقف الآن
تحملني
تحمل أجزائي:
جسدي
أمتعتي
كتبي
محفظتي
هندامي
أقلامي
أقدامي
كل الأشياء
تترك قلبي مهمومًا
ينتظر
الحافلة الحمراء

تتشكل من العنونة الشعرية (موقف) والمنتج اللاحق (حافلة + سيارة أجرة + مركبة فاخرة) ملامح المكان السردي بتفاصيله الصغيرة المدججة بلغة الاجتياز والعبور، وقد باحت المحمولات اللفظية (ناس + طلاب + خاكيات + الأنا الساردة) حالة الترقب التي حفزت ذاكرة النص في أن تتحرك وبأسلوب تداعي المعاني باتجاه الانتظار الحقيقي الذي شكل بنية المتن الغائب إذ أنه انتظار يزدرد الزمن ويقلب موازين الأشياء لأنه لا ينتهي بمجيء الحافلة. ولذلك جاءت خاتمة القصيدة متمفصلة عن بنية النص (تترك قلب مهمومًا / ينتظر / الحافلة الحمراء) على هيئة ومضة صادمة تنير ملامح (الأنا) الساردة وتفضح مكابداتها التي منحها الفعل المضارع (ينتظر) بعدًا زمانيًا متراخيًا يجثم على الحاضر والآتي معا. كما أن اللون الأحمر وهب مرجعيته الساخنة الصاخبة الدافئة للحافلة الرامزة لاجتياز عتمة الراهن وتهميش انكساراتها. ومن هنا فإن حضور (الحافلة الحمراء) على سطح النص يفجر نسقيه الانتظار ويفتح القصيدة على كل الاحتمالات.

وتقتات (الأنا) الأنثوية المتشظية بين رحى (الحضور / الغياب) و (تجيء / لا تجيء) في قصيدة (انتظار) [١٦] على زاد الذاكرة إذ نقرأ:

أرنو إلى الشباك
أتنفس ذاكرتي
فأراك تجيء
أركض صوب الباب
أتنفس لهفة عمري
فلا تجيء
سوى الذاكرة

تستمد هذه القصيدة حضورها الدلالي الحاد من تيار الوعي الذي يستحيل إلى واقع معاش ينساب من عالم اللاشعور المرموز له بـ (أتنفس ذاكرتي / فأراك تجيء) إلى الشعور (أرنو إلى الشباك + أركض صوب الباب) وهي عتبات مكانية لا تمنح الذات المنتظرة جواز مرور باتجاه فضاءات جديدة بعيدًا عن عتمة الانتظار (العنوان) بل أنها تؤشر الرغبة الواعية إلى الانغلاق على مكابدات الترقب واسترجاع أزمنة الذكرى.

وتبلور قصيدة (تفاح) [١٧] فضاءً طريفًا للانتظار إذ نقرأ:

تناءيت
فأخفيت بكفيك صباحي
..
هل تسمح أن أبقى تفاحك عندي؟
أقضمه حين يشاكسني الشوق
فلا أذبل
وتعود لتلقاني مفعمة
وبكامل تفاحي ؟!

يشكل تكرار لفظة التفاح ثلاث مرات (تفاح]العنوان[، تفاحك، تفاحي) وحركته المتأرجحة بين (أنت / أنا) بنية كنائية ترميزية تفلح في أن تزيح

الذاكرة الجمعية عن لفظة (تفاح) وصلتها بهتك المحظور ومأساة الإنسان لتخلق لها ذاكرة جديدة تتسق ومناخات النص المكتنزة بالأمل والوعد زد على ذلك أن استدعاء هذا الملفوظ بوصفه نصًا قبليًا (العنوان) ومتنًا شعريًا لا حقًا يوقد في أفق التلقي أكثر من حاسة فثمة الملمس الناعم والطعم اللذيذ والرائحة الشذية واللون الزاهي وهي عطاءات حسية تحركت بنية النص حول مداراتها فاستحضرت حاسة اللمس من خلال (كفيك) وحاسة الذوق (اقضمه + جفاف الشفتين) وحاسة البصر (صباحي + أخفيت) وهي مدارات تحيط دوائرها الحلمية المغلقة الذات المتهشمة إزاء انفلات الزمن وغياب الآخر النائي.

ولا تكون قصيدة (لهفة)(١٨) إلا بوحًا أنثويًا نازفًا يعكس أكثر من زاوية لكينونة (الأنا) الساردة إذ يرد:

يا سيد أوجاعي
يربطك الحبل السري بقلبي
فلماذا لا تقطف قلبي
كي أمضي دون جنين ؟!
أي رنين في الهاتف أعمى؟
يستلب القدمين، فتعثر
قبل وصول الصوت إلى روحي
ويعريني خجل اللهفة
..أسقط في خرسي
وأصوم سنين

تشتبك في المفصل الأول من القصيدة منابع الأمومة بمنابع الوجدان بقرينة (الحبل السري + الجنين) إذ يزيح المخيال الكنائي الترميزي ملامح الآخر (المعشوق) خارج النص إلى كينونة جديدة طريفة (جنين) توقد في أفق النص حركة دلالية متخالفة متآلفة في آن واحد، فـ(الجنين) (خارج النص) كينونة غير قابلة للاستمرار بدون الآخر (الأنثى) في حين أنه (داخل النص) بقي مكتملاً في ذاته وتنامت حاجة الآخر (الأنثى) إليه إلا أن تقنية القصيدة القائمة على كسر توقعات القارئ تقود النص باتجاه مغاير تمامًا فالسؤال المثخن الذي طرحته الأنا: (لماذا لا تقطف قلبي / كي أمضي دون جنين؟) يؤشر الصلة المصيرية بين الأنا والآخر على حد سواء. ويفضح الفعل (أمضي) حركة مثخنة باتجاه التفتت والانكسار.

ويبوح المشهد الثاني من القصيدة بخصوصية أنثوية تتحرك بها ومن خلالها اللوحة الشعرية صوب أفق جديد فبعد ثورة (الأنا) المترقبة على التهميش والإلغاء في المشهد الأول فأنها تستجيب بكل حواسها إلى صوت الآخر المتسلل عبر أسلاك (الهاتف) إلى أن المشاكسة الدلالية تظل مرة أخرى في خاتمة المشهد إذ تتبعثر هذه الذات المتشظية تحت سلطة الانتظار واللهفة فلا تجد ما تقوله وبذلك صرحت خاتمة القصيدة (يعريني خجل اللهفة، أسقط في خرسي، وأصوم سنين) تعريضًا بأقصى لحظات السخط والانفصام.

ويفيد مخيال النص في قصيدة (غرفة)(١٩) من الفضاء السردي إذ يبلور قصة قصيرة جدًا تتجلى خصوصيتها الأنثوية في طرافة الانزياحات الاستعارية إذ يرد:

في الغرفة نورسة
وعلى النورس
ينسد الباب
والجدران تفكر أن تتزوج بعضا
فتضيق الأبعاد
وتزدحم الأفكار
ويلغي الشباك
وتلغى الأبواب
كانت في الغرفة نورسه
تحلم بالأفق
وصارت
أعظم أحلام النورسة المخنوقة
أن تتزوج

فحل غراب !

يتحرك المخيال التشخيصي باتجاه عناصر القصة فيبث الحياة الإنسانية في المهاد المكاني (الغرفة) فإذا بـ (الجدران تفكر أن تتزوج بعضها). وفي الشخصيات المتضادة (النورسة / والغراب) زد على ذلك أن أفق التلقي يحدس شخصيات معتمة غائمة الملامح تتسلل من بنية النص الغاطس تسقط على أمكنة النورسة (بطلة القصة) سلطتها وقمعها بدلالة (ينسد الباب + يلغي الشباك + تلغي الأبواب) ليتشكل مكان كابوسي محاصر يخطف الكينونة المسكونة بالانعتاق (كانت في الغرفة نورسه تحلم في الأفق) باتجاه أمكنة ملبدة بالإلغاء والمصادرة وقد عزز هذا التأويل إعلان النص عن ثنائية (كانت / صارت) تكشف عن البون الشاسع في تحولات (الأنا) وهي تتأرجح بين فضاءات الحلم وعتمة الراهن المعاش المرموز لها بـ (فحل غراب).

ويطغى صوت (الأنا) الساردة على مساحة قصيدة (أخطبوط)(٢٠) إذ يرد:

اليوم في المساء
فكرت أن أعيش
.
لكنني
سرعان ما استدركتني
.
وجدت فيّ زهرة
بكف
أخطبوط

تشكل عنونة القصيدة (أخطبوط) لافتة دلالية تحيل إلى سلطة الآخر القامعة وملامحه البشعة التي تحفز مرجعية القارئ إلى استدعاء أذرع الأخطبوط وأسلوبه في اقتناص فريسته، ويفلح مخيال الترميز الكنائي حين يسقط على الأخطبوط سمات القهر والسعي باتجاه إلغاء (الأنا) الأنثوية المسكونة بالرهافة (الزهرة) ومحاصرتها والحيلولة بينها وبين الحياة (فكرت أن أعيش) لنحدس مناخات الموت المعنوي والفضاءات الزمنية الداكنة (المساء). ويؤشر المقول الشعري: (لكنني سرعان ما استدركتني) استحضار الاستدراك مرتين الأولى من خلال أداة الاستدراك (لكنني) والأخرى الإعلان عن الاستدراك وتوكيده (استدركتني) توقًا من النص في رصد ملامح الاصطراع داخل (الأنا) وتأرجحها بين اجتياز الراهن المعتم وبين الخوف والنكوص عن تخطي عتبات الاستلاب وهو تأرجح يتفتت أمام فعل اليقين (وجدت فيّ). ويخلق أقفال القصيدة بلفظة (أخطبوط) توق النص إلى فتح حوار دلالي بين خاتمة القصيدة وعنونتها تحيل نبراته المثخنة إلى هيمنة الأبواب الموصدة في مدخل النص وخاتمته.

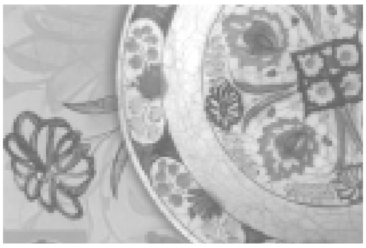
وبعد، فقد بلورت ريم قيس كبة في مجموعتها (أغمض اجنحتي وأسترق الكتابة) لغة شعرية صافية تجوس في خبايا عالم الأنوثة بهمومها وتطلعاتها، وتسعى إلى هتك حجب الزمن وفواصله البليدة لتشكيل قصيدة بلورية مشفرة تستشرف زمنا جديدا وعبر تقنيات طريفة وأشجت فيها مخيلة الشاعرة بين الفضاء السردي والأفق الشعري لتتخلق بنية مشاكسة تتكئ بشكل أساس إلى معمار قصيدة الومضة وأعني بها تلك القصيدة التي تعتمد التكثيف والتركيز الشديدين وقد لا تتجاوز السطور القليلة ولكنها تستوعب تجربة شعورية وشعرية متوهجة.

لقد اعتمد الخطاب الشعري في هذه المجموعة على عنصر المفارقة وهي مفارقة قد تكون معنوية دلالية، وربما استندت إلى البنية الشكلية ومحمولاتها اللفظية وهي في كلتيهما تعتمد الإدهاش والصدمة والمفاجأة ويستهويك في هذه الشاعرة جرأتها في التعبير عن مكنون نفسها وسعة عالمها إذ تستحيل اللغة في يدها أداة طيعة تشكلها كيفما شاءت مما يكشف عن موهبة وقادة في مجال الشعر النسوي.■

الهوامش

(×) ريم قيس كب، أغمض أجنحتى وأسترق الكتابة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩٩.

١. أصدرت الشاعرة ريم قيس كبة ديوانها الأول (نوارس تقترف التحليق) عام ١٩٩١م. كما أن مجموعتها - قيد الدراسة - قد حازت على الجائزة الأولى في مسابقات إبداعات المرأة العربية في الأدب، الشارقة ، ١٩٩٨م.
٢. ريم قيس كبة ، ص ٢٥.
٣. نفسه، ص ٢١.
٤. نفسه، ص ٤١.
٥. نفسه، ص ٥١.
٦. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، ط٣، القاهرة ١٩٦٩، ص ٢٠٧.
٧. نفسه، ص ٢٢.
٨. نفسه، ص ٩.
٩. نفسه، ص ٤٧.
١٠. نفسه، ص ٤٦.
١١. نفسه، ص ١٣.
١٢. نفسه، ص ٤٣.
١٣. نفسه، ص ٣٥.
١٤. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان ١٩٧٤م، ص ١١٠.
١٥. نفسه، ص ٨٩.
١٦. نفسه، ص ٤٨.
١٧. نفسه، ص ٢٣.
١٨. نفسه، ص ٢٦.
١٩. نفسه، ص ٨٠
٢٠. نفسه، ص ٨٦.



قصـــة

ابن الدايرة

يوسف القعيد *

س : اسمك وسنك وعملك ومحل إقامتك ؟!

ج : عبد التواب عبد الموجود عبد السميع. السن ٥٩ سنة. العمل موظف إدارى بالمجلس. محل إقامتى. قرية البراجيل. محافظة الجيزة.

س : ما هى حدود عملك والوظيفة المنوطة بك فى المجلس ؟!

ج : عملى فى المجلس تطور كثيرا. بدأت ساعياً. ثم دخلت فصول محو الأمية. ثم انتظمت فى التعليم المسائى للكبار وحصلت على الابتدائية. ولم أتزحزح عن الإعدادية. التى نقلتنى من كادر الخدمة المعاونة إلى قلم الموظفين. حاولت المستحيل أن أكون سكرتيراً خاصاً لأحد البهوات الكبار. ولكن تقدم سنى وكونى رجلاً «كم مرة لعنت هذه الرجولة التى أغلقت فى وجهى كل الأبواب التى يمكن أن تكون مفتوحة أو حتى مواربة»؟ وشكلى وملابسى وعدم إجادتى لأى لغة أجنبية. سدت الأبواب فى وجهى.

أحد النواب الذين فتح الله عليهم. وأصبح وزيراً. عرضت عليه حكاية السكرتارية. على طريقة: «ايتها خدمة يا سعادة البيه». ومن فئة : توصيل الطلبات الى المنازل». فنظر إلى من تحت لفوق «لم أعرف ساعتها لم لم ينظر إلى من فوق لتحت»؟. وبعد أن عاتبني بنظراته. سألني : «ليه ما طلعتش مخبر»؟!

قلت له : «حظى كده»

عملت فى الأرشيف. انتقلت من الصادر إلى الوارد. ثم ابعدت عن الأرشيف إلى شئون العاملين. وعندما رقيت. نقلت إلى شئون السادة السادة النواب. أى نواب الشعب. والذين نعمل جميعاً من أجل خدمتهم وتسهيل راحتهم. وشعارنا الأبدى هو : نائب الشعب دائما على

* روائي وقاص من مصر.

حق.

س: ما هى حكايتك مع ساعة الحضور والإنصراف ؟!

ج: أولاً هو حضور فقط. الحضور والانصراف خاص بنا نحن الموظفين. ولكن السادة النواب لهم توقيع واحد فقط قبل الدخول إلى الجلسة. ثم يخرجون على كيفهم. وفى الوقت الذى يختاره كل واحد منهم. ومن الباب الذى يحبه. والساعة فى الأصل والأساس لم تكن ساعة. ولكنها كانت دفترا. يقال عنه الساعة فى المجلس من باب التجاوز.

فتك في الكلام. كنت قد عرفت من مسئول كبير في المجلس. كنت أذهب إليه فى بيته يوم الجمعة. من أجل العمل عنده بلقمتى وبدون مقابل مادى. عرفت منه ان المجلس فى طريقه إلى استبدالى ودفترى بساعة آلية. يوقع العضو أمامها وتسحب الورقة التى عليها توقيعه. موضحاً عليها لحظة التوقيع دون حاجة لوجودى. عندما أبلغنى بذلك. قلت ها هو المعاش يصل إلى. قبل أن أصل إليه. مع ان المعيشة عذاب. وأصبحت أذهب إلى العمل كل يوم. وكأنه اليوم الأخيرلى فى المجلس.

س : لنعد إلى الموضوع الأصلى. منذ متى أصبحت مسئولاً عن هذا الدفتر ؟!

ج : وهل عقلى دفتر ؟ حتى أتذكر متى وصلت إلى الدفتر. أخشى أن يكون بحثك عن اليوم والساعة والشهر. منذ سنوات طويلة وأنا أقوم بهذا العمل. سلموا لى الدفتر عهدة. أحمله وأجلس به. فى مدخل البهو الفرعونى بعد أن أحضر كرسياً وأجلس عليه وأضع الدفتر على قدمى. ولكن عندما تغيرت رئاسة المجلس. وهذا لا يحدث إلا بعد سنوات طويلة وحسب المزاج السياسى العام. ما علينا. مالنا نحن والناس الذين فى العلالى. عندما جاء رئيس جديد للمجلس. وكان هذا بعد تغيير اسم المجلس نفسه. وشاهدنى من بعيد. وسأل الذين يمسحون له الجوخ : ما هذا ؟! شرحوا له المهمة التى أقوم بها. لحظتها شعرت بحيرة بالغة. هل أظل كما أنا ؟ أم أقف ؟ وان وقفت أين أضع الدفتر الذى أفرده على قدمى ؟ هل أذهب إليه ؟ أحييه وأعظمه ؟ أم أتعامل مع ما يجرى وكأنه لا علاقة لى به ؟ لقد تعلمت ضمن ما تعلمت أن أكون فى هذا المبنى : لا أسمع. لا أرى. لا أتكلم.

ولأن الكلام الذى ينحاش بداخلى يجعلنى مثل المرأة الحامل. التى أتى موعد ولادتها ولم يطش الطلق فيها. تنحشر الكلمات بداخلى. ويزاحم بعضها بعضه. وما أن أذهب إلى البيت وأجلس وسط أهل بيتى. حتى أبدأ فى الحكى. وعندما يحضر إلى البيت غريب. كنت أبلع لسانى. وأتوقف خشية أن يتسرسب الكلام. ويلف ويدور. ويصل إلى آذان وعيون المجلس. فأقع فى سين وجيم.

س: كم فرداً تعول ؟

ج: فى وجه العدو نحن أسرة مكونة من ثلاثة عشر فرداً كلما ذكرت هذا الرقم. حتى يبادروننى بالسؤال: لماذا الرقم ١٣ ؟ وأنا عن نفسى لا أعرف لماذا هذا الرقم ؟ يقول البهوات انه رقم مشئوم. وأنا ليس لى فى هذه المواضيع. يعيش معى أبى وأمى وزوجتى وتسعة من الأبناء. والحمد لله – الذى لا يحمد على مكروه سواه – ان زوجتى لم يبق من أهلها على قيد الحياة سوى إخوة وأخوات. بينها وبينهم ما صنع الحداد. فلا نزورهم ولا يحضرون إلينا أبدا.

الولد البكرى فاته سن الزواج. فاليد لا تطول تكاليفه والبنت التى فوق رأسه. خطبت أكثر من مرة. وفكت خطبتها. ليست جميلة وغير متعلمة ولا تعمل وأبوها على قد حاله. فلماذا يفكر أحد فى سترها ؟ «على إيه يا حسرة» أقول فى سرى «حصّلت أخاها وفاتها الزواج». من يومنا ونحن لسنا من أصحاب الأطيان. وكل ما أحصل عليه من المجلس لا يزيد عن المائتين وخمسين جنيها. لقد زاد مرتبى كثيراً فى السنوات الأخيرة. ولكن زيادات الأسعار كانت أسرع. حاولت أن أعمل بعد الظهر. ولكن بعد البلد التى أعيش فيها. والمواصلات التى تشطب فى العاشرة مساء. حالت دون ذلك.

الأولاد لم يكمل أحد منهم تعليمه. أنا الذى أخرجتهم من المدارس من أجل أن يعملوا. ولم يفلح أحد منهم. والذى فلح شرخ ولم يعطنى مليماً واحدا. كجزء من

ثمن الطعام الذى يطفحه والشاى الذى يحبس به. وبعض الذين عملوا اشتروا سجائر من أموالهم. يعفرون دخانها فى وجهى ونحن جلوس فى الليل.

كان الحال قد وصل إلى ما بعد الضيق. وكنت أبحث عن الحل فى وصفة غريبة. إما أن يكون تحت البيت كنز مدفون. أو أن أجد لقية عند ذهابى إلى العمل أو العودة منه. أو أن تتمكن واحدة من بناتى من الزواج من عربى يجعلنى أقب فوق وجه الدنيا. ولكن هذا لم يحدث. ضاقت الحال بنا. خرجت من ضيق إلى ضيق. وصلت إلى ما هو أضيق من خرم إبرة الخياطة. ولكنى لم أفقد الأمل - لحظة واحدة - فى فرج الله القريب منا أكثر مما نتصور.

س: ما هى علاقة كل هذا بالدفتر ؟!

ج: لو صبر القاتل.

س: لست قاتلا.

ج: انه المثل الذى حكم. لو صبر القاتل على المقتول لمات لوحده. فقد أتى موضوع الدفتر فى الوقت الذى كنت فيه أكثر من يائس. وأكبر من ميت. البيت الذى نعيش فيه قاعة واحدة وذريبة ووسط دار. وهو بيت قديم. من عمر الأهرامات. ورثته أباً عن جد. لم أضف إليه طوبة توحد ربها. والقاعة الوحيدة. نفعل فيها كل شئ. ولكن النوم هو مشكلة عمرنا كلها. لدرجة أننا كنا ننام بالدور فى الشتاء فالصيف حصيرته واسعة. ضيق ذات اليد منعنى من البناء فوق. حرمنا من أن يكون لنا مقعد يرد الروح. ولكن العين بصيرة واليد قصيرة. إلى أن جاء الدفتر. كان حبل الديون قد التف حول عنقى مثل المشنقة. وكنت أعود إلى البلد ليلا. وأهرب منها قبل نور النهار. خوفاً من الديانة.

س : كيف وصل إليك الدفتر ؟!

ج : بل قل كيف وصلت أنا إلى الدفتر ؟ كان هناك موظف مسئول عنه. قالوا انه رقى إلى درجة أعلى. جعلته يتصور أن مسئوليته عن الدفتر تقلل منه. وتبدد الأمل فى صعوده إلى أعلى. لا أعرف من الذى قال لهم أن يعطونى الدفتر. ولكن ذات صباح. وكنت مسئولاً عن أرشفة ومضابط الجلسات بعد وصولها إلى بعد طباعتها. ويتولى غيرى توزيعها على السادة الأعضاء. وإرسال نسخ منها إلى الجهات التى ترسل إليها. ولابد من حفظ عدد من المضابط عندى بطريقة مرتبة ومبوبة. كانوا يقولون عنى ان عندى تاريخ المجلس. واننى مؤتمن على ذاكرة المجلس. ولم أكن أفهم ماذا يعنى هذا الكلام الكبير.

صديق قديم من العاملين فى المجلس همس فى أذنى أن هذه الشغلانة طرية. فيها منفعة. عندما يحتاج أحد الأعضاء لتصوير مضبطة جلسة ما. اللوائح والقوانين عندى تمنع منعاً باتاً إعارة المضابط التى عندى بهدف الحفظ والصون ولكن كل قاعدة لها فى بلادنا استثناء. نحن نسن القوانين من أجل الخروج عليها وليس تنفيذها. من يحضر ويطلب صورة من مصطبة جلسة. أقول له إننى سأصور له ما يريده. أطلب مهلة يوماً واحداً. صاحب هذه الفكرة الثمينة. كان الموظف المسئول عن التصوير فى مكتب رئيس المجلس. كان شاباً صغيراً ممصوص الوجه أنيق الملابس. قمصانه دائما بيضاء. يشرب من فوقها العصفور. كنت أخافه. أليس متصلاً بالكبار ؟ كانوا يقولون عنه أنه ينقل كل همسة لرئيس المجلس. ولذلك عندما جاء إلىّ ليستعير إحدى المضابط. أعطيتها له دون سؤال. وأنا أرتعش خوفاً منه. وأحاول الحصول على رضاه. خوفاً من أن أطير من هذه الشغلانة. التى قال لي الكثيرون أنها تدر الذهب. وأن الذى كان يقوم بها قبلى وتركها عندما رقى. بنى عمارتين منها. وكان يوم ترقيته أسود من قرن الخروب. كان من الصعب عليه رفض الترقية. التي يمكن أن يكون لها رزقها أيضا. صدقني يا سعادة البيك. ما من واحد يعيش فى مصر من مرتبه.

س : تكلم فى حدود نفسك فقط ؟!

ج : ومن الذى يجرؤ على الكلام عن سكان العلالى ؟ هل صعدت المياه فى العالى من قبل ؟! الكلام الذى أقوله عن نفسى فقط.

س : ماذا فعل معك مسئول التصوير ؟!

ج : كان يتسحب ويتدحلب. كأنه سارق سريقة.

عندما يأتى إلى فى طلب المضابط من أجل تصويرها. سألت من تحت لتحت. فقيل لي إنه يحصل على ما ليس له حق فيه وإننى يمكننى رفض إعطائه المضابط. ربك والحق لم أقدر على الرفض. خفت أن يكون الذين أشاروا عليّ بذلك يقصدون أذيتى. الدنيا مثل الغابة. وفى قريتى مثل ينطبق على. «فين تروح يا صعلوك وسط الملوك». الذى فعلته فقط. أننى تلكأت فى التعامل معه. فدخل فى الموضوع عدل. جاء معى دوغرى. طوالى. وقال لي إن هذا عمل إضافى يقوم به من أجل تحسين دخله. وإننا يمكننا التعاون معا. تعاونا. بعد فترة بدأت أعمل لحساب نفسى. وأعرض على الأعضاء ما يطلبون من صور المضابط. وفى نفس الوقت أقدم للولد المغعوص صاحب البدلة اللميع كل ما يطلبه. كنت كمن رأى ليلة القدر. مشت المياه فى يدى. وزاد إنفاقى. وازداد دعاء والدي لي. كنت أقول يا بركة دعا الوالدين. إنه يخرج من الفم إلى باب السماء مباشرة.

س : والدفتر ، كيف وصل إليك ؟!

ج : كان يوم. تصورت فى أوله إنه فى لون شعر رأسى. إلى أن قال لي أحدهم. ان ليلة قدر أخرى قد فتحت لي. عندما استدعانى رئيس الشئون الإدارية وأبلغنى أننى سأنقل إلى عمل آخر. وقعت من طولي. كدت أن أقبل يده. وأسأله ان كنت قد أخطأت. سيطرتُ على نفسي. حتى أعرف ما هى الحكاية بالضبط. خرجت وسألت أكثر من واحد عن الشغلانة الجديدة. قيل لي أن الدفتر هو خاتم سيدنا سليمان «شبيك لبيك ما تريده بين يديك». سألوني إن كان أحد قد توسط لي. فقلت إن الأرشيف كان أحسن لي. لم يصدقنى أحد عندما قلت إنني لم أكن أريد الدفتر. قالوا لى : إما اننى غشيم أو خبيث. قلت ألا يوجد وسط ؟ قالوا لا.

س : ثم تسلمت الدفتر ؟!

ج : كان يوم. اكتشف ان المطلوب منى هو أن يوقع كل عضو فى الدفتر. قبل دخوله إلى الجلسة. ثم أقوم بإحصاء التوقيعات وأكتب كشفاً بها وأرفعه إلى سكرتارية المجلس. كانت تباشير الخير. ان هناك جلسات تعقد فى المساء فكنت أعمل ليلا. وأصرف إضافياً يسمونه «أوفر تايم» ولم يكن مبلغاً صغيرا. وكنت اتشعبط فى أى أتوبيس أو ميكروباص من المجلس يوصل السهرانين. بدأت أتعرف على الأعضاء. وبعضهم بدأ يعرف إسمى ويناديني به. وبعض النواب لم تكن معهم أقلام. ويسألوننى إن كان معى قلم. قبل أن أرد أسمع منهم تعليقات : دفتر من غير قلم. إيه الحكاية ؟! نصحنى بعضهم بشراء دستة أقلام. قلت : من فين يا حسرة ؟ اللى يعوزة البيت يحرم على المجلس. قالوا : انت ترمى بياضك. انت تقول : سلامو عليكو. والرد سيكون فى نفس حجم ما أقدمه. تصور ماذا يمكن أن يحدث بعد أن يقدم الفقير هديته. وخيركم من جاد بما عنده. القلم من أجل التوقيع. الأقلام وأحضرتها. قلت بسيطة. بدأت الهدايا تنهال على. بعضها عينى. والبعض الآخر سائل. عند تفحص بعض الهدايا. تأكدت أنها سبق وقدمت للعضو المحترم. وأعاد إهداءها لي. قال لي واحد من أصحاب الخبرة من الموظفين : إن هذه الهدايا يمكن أن تباع. وأن هناك محلات فى وسط المدينة تشتريها. عرفت الطريق لهذه المحلات. وعوملت باعتبارى مجرد وسيط. يبيع هدايا السادة. وحصلت على عمولات وإكراميات. وترضيات. بعد البيع والذى منه. كان صاحب المحل يحملنى السلام لعضو يعرفه. المفروض أننى مرساله. وعرفت من السلامات خبايا ما يجرى. ثم بدأ بعض الأعضاء يطلبون مني التوقيع بدلاً عنهم. وعرفنى كل واحد طريقته فى التوقيع. مع أننى كنت أعرفها. خاصة أن صرف بدل حضور الجلسات. لا يتم إلا بعد هذا التوقيع. حتى لو كان العضو قد حضر الجلسة ووقف وتكلم. وقدم طلب إحاطة أو استجوب. وأقام الدنيا وأقعدها. ولم يوقع عندى. فإنه لا يصرف البدل.

س : ثم بدأ التواطؤ ؟!

ج : رغم انى لا أعرف معنى هذه الكلمة. إلا أننى دخلت مع الأعضاء فى عمليات خذ وهات. الأعضاء الذين طلبوا منى التوقيع أمام أسمائهم. تنازل البعض منهم

عن مكافأة الجلسة. وبعض البخلاء كان تنازلهم عن جزء كبير أو قليل من المكافأة. كتبوا لى توكيلات بالصرف بدلاً منهم. وعندما كنت أذهب إلى العضو المحترم بالمبلغ. كان هناك من يرد لى المظروف بما فيه. وهذا دفعنى إلى التوسع فى التوقيع بدلاً من الأعضاء. لكن هذا كله لم يكن المشكلة.

س : وماذا كانت المشكلة إذن ؟!

ج : كانت فى تسللى إلى قاعة المجلس. لقد بدأ الأمر كنوع من الاطمئنان على وصول بعض الأعضاء. إلى القاعة الكبرى. عن طريق غير الذى أجلس فيه. كنت أتسلل وأنظر. أبحث عن المكان الذى يجلس فيه العضو الذى أرغب فى التوقيع أمام اسمه. لكن حكايتى مع القاعة التى يصور التليفزيون كل ما يجرى فيها لابد وأن تبدأ من مكان آخر.

س : كل هذه التفريعات تبعدنا عن الجريمة التى نحقق فى وقوعها.

ج : خليها على الله. كان فى قريتنا أول طالب يصل إلى الطب فى دراسته. أى أنه سيكون دكتورا. ويبدو أن طريقه قد تعثر فى الدراسة. ولم نعد نعرف عنه أى شئ. لا حس ولا خبر. وقال أهله. عليه العوض ومنه العوض. إلى أن كان الشبان يجلسون أمام التليفزيون فى العشة. أو الغرزة. فجأة. شاهدوا ابن بلدهم يدخل إلى الملعب لكى يعالج لعيباً أصيب فى الملعب. فعرفوا أنه أصبح دكتوراً وهكذا شدوا الرحال إليه. واكتشفوا أنه دكتور قد الدنيا وأنه تزوج وأنجب. وأصبح أب وأن زوجته من أغنياء مصر.

س : وما علاقة هذا بجريمتك ؟!

ج : هل ستصدقنى إن قلت لك الحقيقة ؟ ذات مرة كنت أقف فى قاعة المجلس. الكهارب والأضواء. والناس تلمع. كنت أطمئن على عدم وجود عضو وقعت بدلاً منه. وعندما عدت إلى البلد. سألنى شاب متعلم إن كنت قد ترقيت وكبرت وأصبحت عضواً فى المجلس. بدلاً من كونى موظفاً فيه. خيل إلى أن كلامه بشرة خير. سألته : لماذا يقول لى هذا الكلام الذى يرد الروح ؟ فقال لى انه شاهدنى فى التليفزيون. فى قلب القاعة. وقت انعقاد الجلسة. لم أحب أن أخيب أمله. من يدرى. ربما صرت عضواً ذات يوم. ماذا فى النائب لا يوجد فى ؟ ألسنا جميعاً أولاد تسعة ؟ على الأقل أنا أقرأ وأكتب وبعضهم لا يعرف ولا الضالين. ويرسم اسمه فى الدفتر الذى معى بكل صعوبات الدنيا. وكأنه لا يعرف العوم ومع هذا ألقوا به فى البحر.

س : نريد الوصول إلى الواقعة محل التحقيق ؟!

ج : إلى أن كان يوم النحس. لحظة خروجى من البيت من البلد شاهدت غراباً أسوداً غطيسا. لا توجد فيه شارة بيضاء واحدة. فكرت ساعتها أن أعزل من البلد. وأسكن فى مصر أم الدنيا. الأشيا معدن. والحال عال العال. والديون سددتها وكل شهر أدخر بعد أن أنفق عن سعة. لم اندم على شئ فى حياتى سوى على أننى نشفت مخى وتخنت دماغى وأكملت سيرى. ولم أتوقف وأعود إلى البيت بمجرد رؤية الغراب الأسود يقف فوق كوم السباخ. لأن الأيام مثل مخاليق الله. وقد بدا هذا اليوم من أوله.

س : ماذا جرى بعد ذلك ؟!

ج : لم يحضر العضو صاحب اليد الخضراء.

س : وهل للأيادى ألوان عندك ؟!

ج : لا ألوان ولا يحزنون. وكل ما أقصده أن هناك يداً سخية وكريمة. ويداً بخيلة. مع أن الكفن ليست له جيوب. الغريب أن الذين وسع الله عليهم ويملكون ما يسد عين الشمس هم البخلاء. والأيادى الخضراء أصحابها لا يملكون الكثير. صاحب اليد الخضراء كان قد أوصانى بالتوقيع له دون الرجوع إليه. ولأنه كان أكثر من كريم. فقد دخلت القاعة أبحث عنه. زغللت عيناى. فدخلت وسط القاعة بدلاً من النظر من الباب الرئيسى. وكان هذا يحدث لأول مرة معى. كانت المناقشات دائرة. فى لحظة خطرة. قبل العاصفة. كنت أبحث عن العضو الكريم. لأكن دقيقاً وأقول أكرم الأعضاء جميعا. لو كان فى المجلس عشرة أعضاء يدهم مثل يده. لاشتريت الأرض الواقعة فى زمام بلدنا. ولكانت لى أكثر من عمارة فى مصر. ولأصبحت لا أعرف كيف أنفق الأموال التى معى. كنت أقف أمام

المكان الذى يجلس فيه العضو صاحب اليد الخضراء. والميكروفون المثبت أمامه. كان متدلياً إلى أسفل. وكأنه ينعى عدم وجود من يتكلم فيه. مع أن الذى يجلس هنا. أو الذى من المفروض أنه يجلس هنا. عمره ما تكلم. وإن فتح فمه. فإن ما يقوله لا يخرج عن السلامات والتحيات والأمور الاجتماعية إياها.

فى هذا الوقت. كان رئيس المجلس. هو رئيس الجلسة. وليس أحد نائبيه. يدق بالمطرقة التى فى يده. طالباً الهدوء من السادة الأعضاء. وعندما نادى قائلاً : الأخ العضو المحترم الواقف يتفضل يقعد. تساءلت : هل يقصدنى أنا ؟ هل الكلام موجه إلى ؟ نظرت حولي. لم يكن هناك من الواقفين سواى. أشرت لنفسى متسائلاً : هل تقصدنى أنا يا سيادة رئيس المجلس ؟ قال بصوت عال. خيل إلى انه هز المكان : أيوه سيادتك اتفضل اقعد. إذن لقد أصبحت عضواً حتى دون أن أدري. ذهب تفكيرى فى هذه اللحظة إلى أمر واحد هو: هل التليفزيون موجود أم لا؟ وهل يصورنى أم يصور الآخرين ؟ لأننى أعرف أن تركيز التصوير يكون على من يتكلمون فقط. لو كنت مكانى. فى هذه اللحظة الرهيبة. ماذا كنت ستفعل يا سيادة المحقق ؟!

س : انت هنا من أجل أن تجيب فقط. وأنا الوحيد الذى من حقه أن يسأل ؟!

ج : إنه ليس سؤالا. ولكنه مجرد محاولة لوضع نفسك مكانى. هل كان أمامى سوى الجلوس ؟ عدم الجلوس خطأ. والجلوس كان مصيبة. عدم جلوس معناه انكشاف أمرى. وليت الأمر يقف عند حدي. إنه يتصل بالآخرين خاصة العضو صاحب اليد الخضراء. الذى جئت للبحث عنه. مع أنه طلب مني التوقيع سواء أكان حاضراً أم غائبا. فأتعب شئ على قلبه هو الكتابة. هل فهمت ما أقصده ؟ وهكذا جلست. وقلت لنفسي فى الاستراحة أكت وأهرب ولا أعاود الدخول. وتكون آخر مرة أضع قدمى فيها فى هذه القاعة.

س : ولكنك لم تكتف بالدخول والجلوس فقط ؟!

ج : هو السبب ؟!

س : من هو. وضح كلامك ؟!

ج : التليفزيون.

س : وما دخله ؟

ج : بعد جلوسى تأكد لى أن الكاميرا تتجه إلى من يتكلم فقط. ما أن يقف العضو ويطلب الكلمة وتعطى له حتى تتجه نحوه الأنوار والكهارب وبعدها الكاميرا. أمسكت الميكرفون وطلبت الكلمة.

س : ولكن لطلب الكلمة فى المجلس اعتبارات وقواعد وآليات من المفروض انك تعرفها ؟

ج : فى هذا الوقت. وبسبب سواد بختى. ضاعت كل الاعتبارات. وأنا قررت الكلام. فطلبت الكلمة شفهيا. وقررت البدء فى الكلام سواء كان هناك ما يمكن أن يقال أم لا.

س : ماذا قلت بالتحديد ؟!

ج : حسب لوائح المجلس الداخلية. فإن كلامى مسجل بالصوت والصورة. وإن كان التسجيل الصوتى يقوم به التليفزيون. ولا أعرف إن كانوا يسجلون كل ما يقال أو الذى يعرض على الناس فقط. أما التسجيل الصوتى فيتم تفريغه. تدون منه المضبطة. لتصور منها طبعة سريعة. لإجراء أى تعديل فيها. تمهيداً لطبع المضبطة النهائية التى تصبح وثيقة للتاريخ.

س : مالنا بكل هذه الإجراءات الداخلية ؟!

ج : إجابتي على قد السؤال. أضعكم في الصورة. فأنا أقدم موظف في المجلس. وكان من المفروض أن أكون كبير الموظفين أو على الأقل الأمين العام.

س : لماذا لم تتقدم بشكوى للمسئولين ؟!

ج : ومن قال أننى جبنت عن الشكوى ؟ ما أن تتغير الأحوال ويصل إلينا رئيس جديد. حتى أهاجم مع الآخرين من مضى. ونمدح الرجل القادم. وأقسم أننى قلت للسابق فى أصل وجهه «لو دامت لغيرك ما وصلت إليك» ولكنه تكبر وتجبر. وقال أنا ربكم الأعلى. ثم أتقدم بطلبى. الذى أصبح اسمه الطلب الخالد. لأن عمره أصبح مثل عمري. يأخذه منى الرئيس الجديد بأدب. وبكلمات تسيل منها الرقة والنعومة. يطلب مهلة من الوقت لدراسة الأمر. وبعد هذه الفترة التى تطول أو تقصر حسب اهتمام الرئيس الجديد بهموم الناس.

أسمع نفس الرد الذى سمعته ألف مرة من قبل. وهو عن مشكلة عدم حصولى على مؤهل متوسط. فما بالك بالجامعى ؟ ثم تأتى النصيحة التى لم أنفذها أبداً. أن أذاكر فى النظام المسائى حتى أحصل على الثانوية العامة. ثم أنتسب للجامعة. وهذا ما لم أقم به. كل سنة أقول سأبدأ من العام القادم. وفى أوله اكتشف إن الوقت ضيق «لا أعرف الآن ماذا فعلت بهذا الوقت ؟» ثم أن أسعار التعليم سواء المسائى أو الانتساب والدروس الخصوصية تتضاعف من سنة لأخرى. رغم ما يقوله النواب المحترمين تحت قبة المجلس عن مجانية التعليم والحفاظ عليها. إلى آخر هذا الكلام الرنان. ثم أنني من جيل يؤمن أن التعليم فى الصغر مثل النقش على الحجر والتعليم فى الكبر مثل النقش على الماء. هل استطاع أحدكم أن ينقش على وجه الماء ؟

س : ماذا قلت إذن ؟!

ج : إن كنت فى مجلس الأمة. أقصد مجلس الشعب كما يسمونه الآن. فافعل كما يفعل السادة الأعضاء. عدلت ربطة عنقي التى نضعها حول رقابنا بالأوامر والتعليمات. وتحسست ياقة قميصى. وعدلت الثنيات التى تسللت إليها. القميص أبيض. تلك هى التعليمات. إن كانت هناك اتساخات من الصعب معالجتها الآن. أنا وحظى. ومادمت قليل الحظ فى الدنيا. على أن أتوقع أى شئ. كنت أتخيل منظر خلق الله فى قريتى. هل سيشاهدونني ويعملون لي ألف حساب ؟ العرض لا يتم على الهواء مباشرة. يجري التسجيل قبل العرض بيوم. هذا جميل حتى أنبه كل من أعرفهم. بمجرد انتهاء الجلسة سأجلس فى أحد الزوايا أو الأركان لعمل قائمة بأسماء أهالى البلد. سأركز على المعارف والنسايب والذين لا بد من الاتصال بهم. فكرت. هل أطلب من المنادى أن يلف في البلد منادياً «يا أهالى البراجيل الكرام». تشاءمت. هذا لا نفعله سوى في حالات الموت فقط. الاتصال التليفونى أفضل. وحيث أنه لا يوجد تليفون في بيتي. وأسعار تليفونات العملة لا أقدر عليها. وتليفونات المحلات أسعارها حسب الظروف والتساهيل. لا مفر من الكلام من هنا. على أن أنظّر على مكتب فيه تليفون مباشر. لأن عمال السويتش يتجسسون على المكالمات. ويقدمون للأمين العام تقريراً بما قيل. ثم أن طلب كل هذه المكالمات عن طريق السويتش مسألة صعبة وغير مضمونة. قد يتصور عمال التليفونات أننى أعد لانقلاب فى المجلس. لابد من الانتظار لحين انصراف الجميع. والتسلل إلى المكتب الذى نظرت عليه. دون أن يرانى أحد. وعدم إغلاق الباب من الداخل. قد يقفله عمال الأمن بالضبة والمفتاح على من الخارج وتصبح فضيحة.

س : ماذا قلت ؟!

ج : لا أعرف إن كان التسجيل سيتم تفريغه باعتبار أن الكلام قيل منى. وأنا لست عضوا.

س : لآخر مرة. ماذا قلت ؟!

ج : مثل كل الأعضاء بدأت بالبسملة. والصلاة على خير الأنام. ثم جاء الاستهلال بالأمور العالمية. حتى أثبت لهم أن عندب ثقافة سياسية. قد يتصور السامعين أننى أجيد أكثر من لغة. فأعلو فى نظر العالمين. تكلمت عن حراس الثورة الإسلامية فى هندوراس. وعن جبهة الإنقاذ الإسلامية وما تفعله فى الإكوادور. كان لرنين الكلام على لسانى وقع كنت أول من يستغربه. تكلمت عن موجة الحر الشديدة التى قتلت حوالى مائة وخمسين مواطناً فى بلاد الاسكيمو. وعن انهيار الشيوعية فى اليابان. بعد أقل من قرن على تولى الشيوعيين حكم هذه البلاد. وسلسلة الانقلابات اللانهائية فى قارة استراليا. والنمور الأفريقية : مصر والسودان وأوغندا وجزر القمر والصومال. ووصول جيوش النور الإسلامية إلى واشنطن بعد أن أتمت احتلال باريس ولندن ونيويورك ناشرة عطر الإسلام وروحانيته فى هذه البلاد الكافرة. وإعلان الكنيسة حكم موسكو. واحتلال سيول لطوكيو.

س : وقضايا الداخل ؟!

ج : منعوني من إكمال حديثي. قبل أن أتكلم فى موضوع كان يؤرقنى. يسلبنى النوم ليلاً والراحة نهاراً. ألا وهو

السعر الذى أصبح رخيصاً للجرائد القديمة أو المستعملة. عندما أبيعها لتاجر الروبابيكيا. فعندما حدثت أزمة الورق منذ سنوات. وصل سعر الكيلو لجنيه. فبدأت أجمع هذه الصحف بعد قراءتها من كل مكان فى المجلس. كان ثمنها يشكل دخلاً ثابتاً لى. كان يساوى مرتبي أحيانا. ولكن السعر يا حضرات نزل إلى شلن للكيلو. هل هذا معقول ؟ شئ خير من لا شئ. ولكن الحكاية أصبح فيها ظلم رهيب. جمع الصحف. والتحايل من أجل إخراجها من المجلس دون المرور على الأمن. القفز بها من أتوبيس لآخر. والمشي على القدمين باقى الطريق. كل هذا بشلن الكيلو. التجار يأخذون المجلات ببلاش. وأخشى أن يحصل هذا مع الجرائد.

س : إذا كنت لم تقل هذا الكلام في المجلس. لماذا تحكيه الآن ؟

ج : منعوني من قوله. ولكن هناك موضوع آخر كنت أريد الكلام عنه. لا تتصور صعوبة كتمة الكلام فى الصدور. سيادة اللواء مدير الأمن فى المجلس. كان يعطينى كل سنة كارنيهاً بدون إسم أو صورة. أركب به كل المواصلات مجاناً. بعد عودتى إلى البيت كل يوم. كنت اجتهد فى حساب المبالغ التي وفرها لى الكارنية. وادعو لسيادة اللواء. هل تصدقنى ان قلت لك اننى كنت أصلي خصيصاً من أجل الدعاء لسيادة اللواء ؟ وكنت أذهب لصلاة الجمعة فى المسجد جماعة حتى أدعوا له بالستر والصحة والعافية. هذا العام أعطاني كارنيها. قبلت يده التى قدمته لى. ولم ألاحظ أن لونه قد تغير. فى السنوات السابقة كان لون الكارنيه شاعلى حليب. طول عمرى لم أشربه. أشاهده فقط على مكاتب البهوات فيسيل لعابى ويندلق. كرنيه هذا العام كان لونه أبيض وقد فكرت فى صعوبة الاحتفاظ به نظيفا. وفكرت لأول مرة فى تغليفه بالبلاستيك خاصة أن عندنا ماكينة خاصة بتغليف كارنيهات السادة الأعضاء.

عندما ركبت الأتوبيس قدمت الكارنيه الجديد للمحصل. وإذا أتوقع أن ينظر إلى الركاب ويحسدونني وأرى الإعجاب فى الأعين وأسمع مصمصة الشفاة. ولكن الكمسارى أخذ الكرنيه وقلبه. ونقر لي بالقلم على الخشبة التى يثبت فيها التذاكر. نظرت إليه. لا بد وأنه جديد على الشغلانة. ولا يعرف كارنيهات الركوب المجانى. أشرت للكارنيه الذي في يده. قال لي وهو يشير إلى كتابة على الكارنيه انني لا بد وأن أدفع نصف الأجرة. وأن هذا نظام جديد. اقتربت منه. نظرت فى الكارنيه وبدوت أمام الناس كمن يقرأ باهتمام وتمعن. ولأننى تذكرت فى هذه اللحظة أن جيبي أنظف من الصيني بغد غسيله. ولأننى اشتريت بالفكة التى كانت معى طلبات البيت. فأنا أطبق قاعدة هامة في حياتى. كل مبلغ يصبح جنيهاً أو خمسة أو عشرة جنيهات صحيحة. أتعامل معه كما لو كان غير موجود معي. أنفق في حدود الفكة. أما الأوراق الصحيحة فتدخل جيبي ولا تخرج مهنه أبدا.

افتعلت مشاجرة مع المحصل. وطلبت منه نزولى. لأن ما يقوله غير صحيح. طلب أن يعرض الكارنيه على باقي الركاب. خطفته منه. وقلت انه من أسرار الدولة العليا. وطلبت من السائق هذه المرة أن يتوقف فورا. ونزلت. أخذتها كعابى. واسترحت أكثر من مرة فى الطريق. فى اليوم التالى ذهبت إلى سيادة اللواء. شكوت له من الكمسارى قليل الأدب. الذي طلب مني ينصف ثمن التذكرة. وأنني رفضت ذلك. لأنه يريد سرقتي عيني عينك وفى عز الظهر. ونزلت وركبت تاكسيا. لمحت ابتسامة صفراء على وجهه. ربما لم يصدقني. كانت واسعة حكاية التاكسي هذه. من الكارنيه المجانى للتاكسي مرة واحدة ؟ طلب منى اللواء أن أحمد المولى عز وجل. لأن هذه آخر سنة يطبعون فيها هذه الكارنيهات. ومن العام القادم لن تكون هناك كارنيهات ولا يحزنون. حتى حكاية النصف أجرة ستكون هذا العام فقط. الذي لم أقله لسيادة اللواء أن النصف أجرة عورتني. فما بالك بالأجرة كلها من العام القادم ؟ لا مفر من العودة إلى ما كان سائداً قبل حضور سيادة اللواء. الأبونيه والطوابير والاستمارة والختم. والالتزام بالأتوبيس

الذى استخرجت الأبونيه لركوبه. وعمل جمعية فى أول العام. أكون أول من يقبضها. وبدأت زوجتي تسخر من المجلس الذى أفتخر عند الكلام عنه. كأنه أهلي وعزوتي وناسي.

س : هل تعرف أنك متهم بانتحال شخصية عضو مجلس شعب ؟

ج : ماذا تقصد بذلك. وهل تتهمني بعد كل الذى قلته؟

س : ونحن نحيلك إلى النيابة الإدارية للتحقيق معك. وتوقيع العقوبة المناسبة عليك.

ج : إذن سأقول كل شيء. سأتناول الجميع من ساكن القصر وحتى ساكن القبر. كانت هذه الجملة قد لزقت في مخي خلال الجلسة اياها. قلت للمحقق الذى يعمل فى الشئون القانونية بالمجلس. مقلداً نواب المعارضة وما أقلهم. «الويل والثبور وعظائم الأمور».

س : هذا كلام خطير.

ج : عندى ما هو أخطر منه. سواء كان كلاماً أم أفعالاً.

س : الكلام ؟

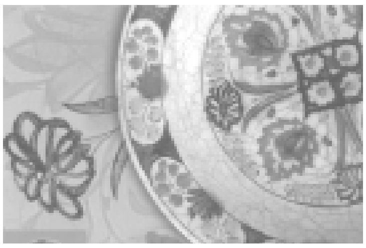
ج : علي وعلى أعدائي.

س : والأفعال ؟!

ج : مع أنني من المفروض ألا أكشف أوراقي. ولكني سأقول لك. ربما كنت من أهل الريف مثلي. وكلهم أطيب ناس خلقهم الله. سأكتب مذكراتي.. ولن أرحم أحدا. لن أرحم أحدا.

س : أنت موقوف عن العمل لحين انتهاء التحقيق.

ج : ولن أرحمك انت أيضا.. يا ويلكم مني..■





شكوى *

فريد رمضان *

«حيدُ السَّعَدُ جَدُ عَنّي بالمسير ومضى
وّسَيفُ الدَّهرُ آه جَذَّبُ بالضمير ومضى
يا عينُ اِبْكي على وطرٍ غَدى لكُ مُضى
اِبكي دمع دم وسوي لك غَدَرُ وانْهار
يا عين ليلك غدى لك كالضحى بِنْهَار
هَرش الضّميرُ وانتحل بعد القُوى وانْهَار
يُوم تغاضى وعَزّيني على ما مُضىَ»

موال حسين بورقبة

-١-

إلى سيدي ومولاي ومعتمدي ورجائي، أراك وأعرف أنك تراني، يا أمل الأمة، ومفرج الغمة، أنا الضعيفة لك، القوية بك، خديجة بنت جعفر الشرقي، أطلب منك يا سيدي ومولاي، يا حبيبي وعضدي، يا وجيهاً عند الله، أن تشفع لي عند الله، يا قائم آل البيت، يا مهدي بن الحسن، أسألك شاكية لك من ريب الزمان، أن تسأل ربك وأنت في الأمان، أن يصرف عني الأمراض والأعراض والأعداء وأن يجعل حياتي طيبة، هادئة أنا وأولادي ومن أحبني وأحببته.

* روائي وقاص من البحرين.

يا سيد الأقمار والنجوم، يا فارج الهمة، يا خليفة الله وخليفة آبائه المهديين، ضع كفك على قلبي وأنصت لآلامي وهي تنحدر من فيافي العذاب الذي مشيته، من غسق خارج الزمن يا نور الله الذي لا يطفأ، أضئ لي حروف الكتاب الذي أرسله إليك فتقرأه وتأخذه نحو الحق الذي هو حقك الثابت الذي لا عيب فيه، إن وعد الله فيك حق لا أرتاب لطول الغيبة وبعد الأمد. منتظرة لأيامك وأنت الشافع الذي لا تنازع والولي الذي لا يدافع.

يا سيدي ومولاي لأي الأمور إليك أشكو، ولما منها أضج وأبكي، لأليم العذاب وشدته، أم لطول البلاء ومدته، فأنا ومنذ أن رماني أبي يرحمه الله في حضن هذا الزوج الذي قبلت به إرضاء لربي ووالدي لم اعرف السكينة، مثقلة بحزن كحزن الزهراء عليها السلام، احفر في أعماق صدري، كمن ينقب في أسرارها الكريمة. وهذا لا يعود إلى ما فعلته السنون بي، بل إلى وطأة كل ما لم أقله، أبوح به لك يا بن العترة الطاهرة، يا معدن العلوم النبوية، سأقول لك وأحكي كل ما كتمته وداريته بين جوانحي.

يا حجة الله على من في الأرض والسماء،

اسمعني، أنصت إليّ، ففي كل ضفيرة من ضفائري قصة وحكاية، وفي كل ليلة من ليالي الطويلة آهة وتجعيدة، وفي كل ندبة في جسدي ألم وكسور تصل العظم والقلب. حكايتي يا سيدي ليست في ما رماه الزمن عليّ من ثقل وعذاب، بل هي فيما صار فيه من عذاب لأبنائي، لمن مات شاباً، لمن صارت مثل ماء وانسكبت، ولمن غدا ضائعاً في زرقة السجون، وعذاب السجان.

يا حجة الله على من في الأرض والسماء، اسمع شكواي، فهي الأولى والأخيرة، فأنا معتزلة الناس، ومعتذرة للقدر، ومقتولة بالنسيان، حتى خروجك يا سيد الأقمار من غيبتك. أرفق بي يا فارج الهمة ومزيل الغمة، ووفق حامل هذا الكتاب إليك في أرضك المطهرة، ووقتك القريب العاجل، امسح جبيني فأنا الشاكية وأنت المجيب.

كم أتمنى لك يا سيدي أن تخرج بطلعتك البهية، وقامتك الزكية، وحضورك الغامر، وشعاعك الباهر لتصلح حالي وحال أمتك، وهذا الزمان. ولك مني مزيد الشكر والاحترام.

طالعها رمضان الكاتب، ثم مد لها علبة الختم ، فوضعت إبهامها الأيسر، وبصمت الرسالة، طالعته، فلم ينتظر منها شيئاً، جمع مخطوطاته، وكراساته الصفراء وأحباره، ومن غير أن يلتفت سلمها خطابها، أشار إليها باتجاه فرضة المنامة حيث حجاج أهل البيت قد بدأوا الصعود إلى المراكب الجاثمة على الرصيف. كانت تود أن تدفع له قيمة الخطاب، ولكنه كان قد غاص في الحشد الذي يتدافع بالبضائع عند مدخل باب البحرين.

كانت تود أن تقول له عن أسرارها السبعة التي تود أن تحفظها على الورق خوفاً من الموت، بعد هذا العذاب الطويل منها وهي تسكن أحشاءها، كانت تود أن تنال مغفرة الله حين يقرأها الآخرون بعد موتها، ولقد كانت عازمة على أن يكون رمضان الكاتب أول شخصٍ يسمع هذه الأسرار، ستبوح بها له واحداً تلو الأخر، ولن يصدق، وقد يتوقف عن كتابتها، أو حتى يرفض أن يتحمل عبء كتابتها لثقلها، ومرارة من يعرفها ويحتفظ بها في أحشائه، مثلما احتفظت هي بها طوال العمر.

لكنه اختفى بين الحمالين الذين يجرون العربات المحملة ببضائع تجار سوق المنامة المكتظ بالبشر، الذين يتزايدون في مثل هذا اليوم، المسمى بسوق الأربعاء.

قبضت على شكواها، وسارت باتجاه فرضة المنامة، لتسلمها إلى معارفها المغادرين إلى أرض نينوى*.

-٢-

كانت فرضة المنامة عامرة بحركة السفن الشراعية الكبيرة التي كانت تفرغ حمولتها مما يأتي من بلاد الهند، وعمان. حمالون في طابور يمتد من سطح المركب حتى رصيف الميناء ينزلون أكياساً كبيرة محملة بكل أنواع البهارات الممزوجة بحكايات العذارى، والسهول البعيدة. جسر من البضائع المرصوصة في صناديق يجرها حمالون في عرباتهم الخشبية، زنود سمراء معتادة على عبور الطريق الممتد من الفرضة، وحتى مخازن التجار التي تقع خلف دكاكينهم التي يقف في صدارتها باب البحرين، ليلج فيه أصناف من البشر الذين يقطعون الخليج العربي وبحر العرب والمحيط الهندي في سفر متجدد لا ينتهي بين ممباسا وبومبي والساحل الفارسي. سفر يأتي بالأصوات الغريبة، والكلمات المختلطة بين الهندية والسواحلية والعربية. همهمات متداخلة عبر حناجر قطعت الفيافي لتجد محطتها هنا، في مدينة المنامة، قبل ان يأخذهم السفر لمحطات أخرى.

في موقع قريب ثمة حلقة تحيط برجل واقف في وسطها، رجل متقدم في العمر، نحيل وطويل يرتدي حلة غريبة ليست من ثياب أهل البحرين، له شعر كثيف يغطيه الشيب بشكل كامل، يمتد حتى الكتف، تتدلى من رقبته سلاسل كثيرة مليئة بألوان من الخرز الفيروزي، حين اقتربت منه كان الرجل ينظر نحو السماء ثم يطيل التحديق في الحلقة التي تجمعت حوله، ثم يعيد النظر إلى السماء، يدور حول نفسه، وينفث زفيراً حاداً ثم ينطق قائلا:

- اسمعوا يا أهل البحرين.. اسمعوا يا أيها الأخيار.. اسمعوا صوت الله داخلكم أسمعوا يرحمكم الله .. «ينزل الله تعالى مطراً من السماء ... عندما يريد الحق تعالى بروز الناس من قبورهم، فينشئهم الله تعالى من ذلك الماء فينبتون نباتاً، فإذا ظهرت الأجساد من القبور تولتها الأرواح بالتدبير على قدر ما يعطيه مزاج تلك المنشأة، بعد أن كانت عزلت عنها، وما عزلت، بل الدار تهومت، والملك باق بيد صاحبه، فلما بنيت له رجع إليها ليسكنها كما كان أول مرة فقوى أساسها، وأحسن بناءه، وحفظها من الخراب، فهي دار باقية غير فانية، ونشأة الآخرة لا تشبه نشأة الدنيا إلا في الاسمز.*

ويدخل في صمته مرة أخرى، فينظر إلى السماء، ثم يقترب من الحلقة ويحدق في الرجال والنساء الذين تجمعوا حوله، يشير إلى خديجة ويسبح باسم الله:

- ما الذي تفعلينه هنا يا ابنتي، في يدك خطاب هام لشخص كريم، فاذهبي فالطريق الذي أمامك أُفضَل أن لا أراه، ابتعدي وليعينك الله .. اذهبي.

انسحبت خديجة بهدوء بعدما شعرت بغموض ما يدب في جسدها، وهي تمسك الخطاب، حتى اقتربت من النسوة اللواتي تجمعن قرب صناديق السفر والحقائب التي حملوا فيها ما يلبي لهم مدة البقاء في ارض كربلاء، جلست معهن وأوصتهن، دست بالخطاب، ثم أخرجت كفناً مطوياً بعناية فائقة، وقالت للمرأة:

أملي ورجائي أن توصلي الخطاب، وتمسحي الكفن على قبر سيدنا ومولانا، فهو لامرأة مريضة تنتظر عودتكن لتسلم الروح، وترتدي هذا الكفن وهو معطر برائحة المكان المبارك.

ثم دفعت لإحدى النسوة مبلغ عشر روبيات، وأضافت:

- مبلغ بسيط يعينكم على الحياة هناك.

- سيكون مبارك إنشاء الله.

في طريق عودتها أبصرت ذلك الرجل الغريب وقد جلس وحيداً يلتهم خبزاً جافاً كان يغمسه في كأس الشاي، اقتربت منه، كانت مترددة، لكنها مستسلمة لخطواتها وهي تدفعها باتجاهه. حين اقتربت منه، رفع رأسه وأشار بيده إليها أن تجلس قريبة منه. جلست بهدوء، في حين ظل هو يلتهم الخبز بعد أن يغمسه في كأس الشاي، دون أن يتحدث إليها، ينظر نحوها، ثم يرتشف من الشاي. عزمت على النهوض لكنه أشار إليها مرة أخرى بالجلوس فانصاعت مرة أخرى. قال لها دون أن ينظر إليها:

– أنت خائفة أو خائبة، أو ربما كائن لم يكتمل خلقه، أو ربما اكتمل لكنه جاهل بوظيفته في الحياة. لا تنظري إليَ فأنا مسافر، ولست أجلس معك الآن. فمجلسي ليس هنا. ولكني احمل معي بعض أسرارك التي عليك أن تحكيها. هامتك متعبة من النداء، عجزت وهي تهمس لك في لياليك الطويلة: اسقيني.. اسقيني فأني عطشى. اذهبي يا ابنتي وروي هامتك العطشى.. اذهبي الآن، فشكواك قد وصلت، وإنها لمستجابة من مستمع طاهر وقور ننتظر فرجه. اذهبي وحفري ونادي على من يسكن قلبك فإن سمعك أجابك النداء.

انتبهت خديجة لدقات ساعة باب البحرين المثبتة في أعلى المكان، كان الوقت يشير إلى العاشرة صباحاً، كانت الساحة الممتدة من فرضة المنامة حتى باب البحرين عامرة بالرجال الذين يجرون العربات المحملة بالبضائع، والباعة الذين ينادون على بضائعهم. عبرت الطريق المختصر، الذي يمر بسوق الغنم حيث روائح الماشية تعبق في المكان، اشترت صرة من العلف لماعز وحيدة ورثتها من أبيها. لمحت رمضان الكاتب وهو يتأبط دفاتره وحقيبته الجلدية السوداء عابراً سوق الأربعاء المشهور حيث يباع كل شيء: حيوانات بأنواعها، ملابس نساء، وعطورات. ثياب رجال، وملابس أطفال، بهارات وأواني. تنتشر المظلات الصغيرة والكبيرة، وتختلط أصوات الباعة في ندائها المتواصل باحثة عن مشترين. كان دخان الحدادة ينتشر في المكان بفعل رياح الشمال الدافئة، التي تحمل معها أصوات طرق الحدادة ورائحة الحديد المحترق.■

الهوامش

* نينوى: هي أحد أسماء كربلاء
* من كلام أبن عربي في كتاب المعرفة.
* شكوى مقتطع من نص روائي تحت عنوان السوافح.. ماء النعيم.





قصة قصيرة

غبار الأيام

ابتسام عبد الله *

بدأ الأمر صباح يوم من الأيام دون أن يثير أي اهتمام في المجمع المدور الكبير الممتد على مساحة شاسعة من الأرض، تحدها بساتين النخيل. إنه مجمع خاص بالعاملين في معمل الحليب الواقع في الزاوية الغربية منه، وهو مؤلف من إحدى عشرة طبقة، يتوسطه حديقة مسورة بسياج من الآس تنبت فيها شجيرات الورد وأشجار البرتقال والليمون وزهور البنفسج والنرجس والأقحوان.

كان ذلك قبل أيام نسيت عددها، عندما استيقظت من النوم في السادسة صباحاً وكما اعتدت أزحت الستارة جانباً أستطلع أحوال الطقس في خريفنا هذا المتقلب، فوجدت ثمة غبار في الجو، ومددت بصري أبعد فرأيت غابات النخيل التي تحيط بنا معلّقة في سديم. تذكرت في الحال زهرة كنت زرعتها قبل يومين فانطلقت في الحال إلى الممر أتفقدها وأنا استعيد كلمات صاحب المشتل الذي وجدتها عنده بعد بحث وعناء، أن اهتم بها وأرعاها، خاصة في الأيام الأولى التي تلي زرعها. اتجهت إلى زهرتي الزرقاء البيضاء لأجدها ذابلة منحنية الرأس مغطاة بدورها بطبقة من غبار ناعم بلون الحليب، انتابني الحزن عليها وأنا أحاول عبثاً تثبيتها في الأصل الصغير، لكنني بعد دقائق كففت عن المحاولة وأنا أسري عن

* روائية وقاصة من العراق.

● تفصيل من لوحة للفنان **عبدالإله العرب** / البحرين

نفسي بأنني قد أجد مثلها غداً. تركتها في مكانها وعدت إلى مكاني لانشغل بتحضير الشاي والاستعداد للخروج إلى العمل. انتهيت من ذلك بسرعة خاصة إني كنت وحدي إذ كان ولدي الوحيد ودعني قبل أيام وسافر إلى مكان آخر باحثاً عن عمل ما.

في الثانية بعد الظهر، وفي خلال عودتي من العمل، لاحظت أن الغبار ازداد كثافة وتحول إلى غمامة باهتة اللون، لم تعد محلقة في السماء بل هبطت لتقترب من سقف المجمع. قلت لنفسي، كما قال كل واحد لنفسه أو لمن حوله في ذلك اليوم، سيزول هذا بالتأكيد بعد ساعات، كما يحصل أحياناً في أوائل الخريف

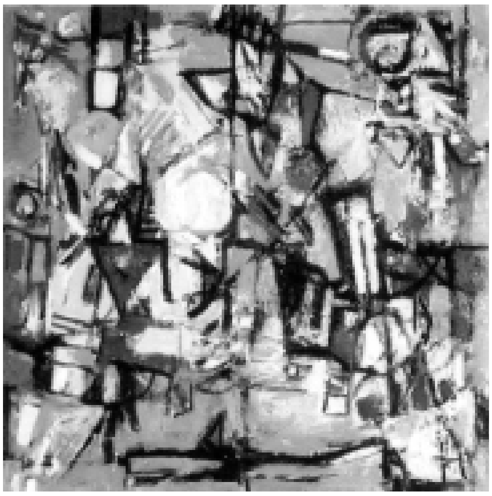
نحن نغرق منذ أيام في الغبار. إنه لم يعد ناعماً بلون الحليب بل قاسياً خشن الذرات بلون التراب، يمتزج مساء وحتى الساعات الأولى من الصباح بطبقات أكثف من الضباب، ويبقى معلقاً فوقنا، يهبط حيناً ليحط علي كافة الأمكنة والأشياء: الجدران والأشجار والرؤوس والأجساد، يغلف قطع الأثاث والملابس والكتب والصور والطعام، وفي أحيان أخرى تهتز تلك الطبقات في نوبات هياج متكررة عنيفة لترّجنا رجّاً دون رحمة، ساعات طويلة.

وقفنا ولَما نزل حائرين إزاء العاصفة الترابية الهوجاء، لا ندري ماذا نفعل بعد أن انقطعت وسائل الاتصالات مع الخارج وبعد أن استنفذنا متحدين، جهودنا في مقاومتها. سددنا أولاً جميع الفتحات المؤدية إلى الخارج ثم وضعنا حواجز وستائر في كل مكان، ثم حشرنا كل مالا حاجة لنا به من متاع خلف النوافذ والأبواب، لكن الغبار كان ما يزال يتسلل إلينا، مهدداً وجودنا. أغلقنا أبواب المجمع الأربعة، تحصّنّا خلف جدراننا، لكنه معنا، على الوجوه، داخل حدقات الأعين وفي تلافيف الآذان، متغلغلاً في مساماتنا ممتزجاً بالشاي والحليب، ملوثاً الماء والأنفاس، إلى حد أننا بعد حين بدأنا نفقد الإحساس بالزمن، بعد انعدام الرؤية تقريباً.

وتمر الأيام وأنا هامدة، متهالكة في مكاني. أتحرك ببطء بين أشيائي، امسح زجاج النافذة في مرات متقاربة، أتطلع إلى البلحة المغبرة التي مات فيها الشجر والورد، والمح أحياناً أشباح أو ظلال أمهات يعتصرن أثدائهن نقاط حليب لأطفال متشبثين بهن وشيوخاً من الجنسين زحفوا من دورهم بحثاً عن أنفاس هواء قد تكون نقية وغبار الأيام قد حول الجميع إلى ما يشبه تماثيل من صلصال مفخور. لم يعد أحد منا يهتم بشيء غير أن يحمي نفسه من الجوع أو المرض قبل أن يصل النهاية المحتومة. الطعام الذي تقاسمناه يوشك على النفاد، وكذلك الدواء وتحول الأمر إلى ما يشبه العبث بعد أن تجاوز حدود العقل. ويتعالى صراخ الصغار وانين الكبار، أكاد من مكاني أن أميز صوت كل واحد منهم.

والأيام تمضي بالتأكيد، فالزمن لا يعرف التوقف، وأنا أزحف في بيتي الصغير، شبه منقطعة عن الآخرين وقد تحولت بدوري إلى تمثال من صلصال، تغطيني قشرة خشنة الملمس كالحة اللون، عينان متورمتان وأنف منتفخ وكتلة شعثاء من الشعر تغطي الرأس. أواصل الزحف، لا بد من الوقوف، أصبح من مكاني، أدق على الجدران تصلني بعض الأصوات الخفيضة.. أحدهم يعزف على العود وآخر يدق على قطعة معدنية وثالث ورابع وعاشر وعشرات، يدقون على الجدران والأبواب، وروائح كريهة بدأت تعلن عن حالات تجاوزت حدود الجوع والعطش وأجساد لا بد أنها تتفسخ وتتحلل في غرف ما. أحس بالدوار، أتمسك بقطع الأثاث، أقف، يهزني صوت خافت ينبعث من الصمت الوجيز، يترنم بكلمات أغنية حزينة. تتلاشى بعد دقائق، مع بدء زمجرة نوبة عاصفة جديدة قد تكون أشد قسوة. أجد غطاء ذلك الصندوق قد فتح من جديد في مكان ما فانطلقت كافة الشرور والرزايا ولم يبق فيه غير الأمل.

الصندوق: هو صندوق بات دورا، وهي امرأة أرسلها زيوس عقاباً للجنس البشري بعد سرقة بروميثيوس للنار وأعطاها علبة ما أن فتحتها حتى انطلقت منها كافة الشرور والرزايا ولم يبق فيه غير الأمل.■



المـــراجـــم

نورة محمد فرج *

أقول إنني قد غفرت لوالدي كل صفعاته لي.

ولماذا أغفر له؟ ! إنه والدي، وإن لم يقم بتقويمي حين أسيء التصرف، فمن سيفعل إذا ؟ !

ولو أنني ما زلت أحس في خدي الأيسر طراوة وحرارة من أثر الصفعات، خلافاً لخدي الأيمن والذي لم يعرف وسائل التليين تلك. أتحسسها كدمغة سرية لا يعلم بها سواي، وعلى الاعتراف بأن دمغة مثل هذه لا يبهجني وجودها، ولكن يبهجني ألا يعلم بها سواي، باعتبارها من الحوادث غير الجليلة في تاريخي.

إيه .. على كل، من يسمع مني أقوالي هذه يظن أنني قضيت طفولة بائسة أتأرجح بين الصفعات، مع أن حقيقة الصفعات في حياتي - حتى الآن - نادرة، وربما معدومة، فلست أذكر سوى صفعة واحدة.

حكاية الصفعة هي أنني ذات مرة، أخذت مجلة من مجلاتي المصورة، وشدتني رغبة ما في أن ألبس لباس الهيبة والكبرياء، فجلست على الكرسي الجلدي الضخم في غرفة مكتب والدي، ورفعت قدمي فوق الطاولة، بمواجهة الكتاب المصفوف هناك.

اعترف أنها لم تكن بالوضعية المريحة للقراءة. على أية حال، لا أظنني قرأت أو حاولت، فقد كان بالي مشغولاً بتلك الجلسة، وكيف أريدها هيبة على هيبة، بنفخة الصدر أو بابتسامة اللامبالاة.

وفجأة، دخل علي والدي، ورآني على تلك الحالة (كارثة)، حينها فرت هيبتي، ولم يبق مني سوى خوفي،

* قاصة من قطر.

وجاءتني تلك الصفعة، مقرونة بأمر أبوي، بأن أتصرف بمزيد من الاحترام.

طبعاً غضبت وبكيت، ثم خجلت، وتناوبتني مشاعر أخرى كثيرة، وفي النهاية وكما ينبغي عادت الأمور إلى طبيعتها، ولكن بقي في قلبي سؤال: ماذا كان علي أن احترم؟ والدي باعتبار أن هذا مكتبه؟ أم أحترم الطاولة التي هي المخصصة للأيدي لا الأقدام ؟ أم أحترم الكتاب الذي قابلته قدمي ؟

كان هناك كتب موضوعة على رفوف علوية، ولكن كتاباً واحداً فقط هو المصفوف على الطاولة، وكان لي شرف رفع قدمي قبالته. كان مكونا من عدة مجلدات ضخمة، تسعة عشر. وكان منظر تلك المجلدات في ذاكرة طفولتي محاطاً بالإحلال والإجلال والزخرفات المتداخلة، حتى أنني لم أستطع قراءة عنوان الكتاب إلا بصعوبة، وبقيت أشك مدة طويلة فيما إذا كنت قد قرأته قراءة صحيحة أم خاطئة. كان كتاباً ضخماً بتجليد سميك فاخر. تحرشت به من الخارج وتحرشت به من الداخل، فتوصلت إلى قناعة مفادها أن هذا الكتاب من تلك الكتب التي لا يقرؤها إلا العظام الطوال والعراض، ذوي الرؤوس الضخمة، ولا يمكن لي وليس لي وأنا بطول (الإصبع) أن اقرأه. كان اسمه (المراجم).

أظن الرجم والجمر قد تجانسا عندي، ولذا تمثلت لي نفسي كثيراً في صورة كاريكاتورية، والدي يركض خلفي يرجمني بجمرات ملتهبة، وأنا أهرب منه. أما هل كان يصيبني أم لا وهو يقذف، فلم أفكر، كانت الصورة ثابتة. يا لبؤس الطفولة الفاحش !! صرت كلما جلست إلى طاولة وأسندت مرفقي إليها أغطي خدي بكفي. وإن لم تكن هناك طاولة، فإنني أمسح كل لحظة هذا الخد المسكين بكفي، وكأنني أطبطب عليه، وأحن على الآخر أطمئنه لن يعرف وجعا كالذي عرفه أخوه.

وهناك صفعة أخرى، لم تكن حقيقة، ولكنني رأيتها بعين نومي هذه المرة، كنت ووالدي أمام سلم لولبي. كان هو يوبخني، وحينما اشتد به الغيظ صفعني، لأنني كنت قد تجرأت على نزول السلم !!

الآن.. لماذا أذكر الصفعات والجمرات والأحلام والسلالم ؟ لأني رأيت السلم حقيقة لا حلماً، الآن، بعد أن كبرت، وصرت أكن احتراما لأشياء كثيرة.

دخلت المكتبة العامة قبل أيام لأجل بحث أعده، وسألت القيم عليها عن القاعة التي تعرض فيها الكتب التي أريد، فأشار إلى قاعة سفلية، ينزل لها بواسطة سلم لولبي.

لم أصدق عيني المفتوحة، كان السلم مطابقا لسلم حلمي !!

ولكن والدي ليس موجوداً، أليس كذلك ؟ بالتأكيد ليس موجوداً!

مع ذلك، لم أنزل، وغادرت المكتبة.

وبعد أيام عدت، بعد أن اقتنعت بأنني لن أجد والدي هناك، ولن ألقى صفعة أخرى، فلم أعد بطول إصبع، وإنه لمن المخزي لكلينا أن يصفعني، طبعاً هذا إذا كان موجوداً !!

ونزلت. السلم يتخلخل تحت حذائي، ويصدر صريرا غير مريح كلما هبطت درجة. كنت أنزل بحذر شديد، فالسلم يبدو كما لو كان موصولاً ببراغي صغيرة صدئة، لن تقوى على حملي. عدا عن أن ركبتي تتخلخلان كذلك.

حينما لامست قدمي الأرض الثابتة حمدت الله أنني وصلت بسلام ولم أسقط، ولم يسقط شيء !! ألقيت نظرة على صفوف الكتب الممتدة أمامي، كانت كتباً فخمة وقديمة مغبرة. قررت أن ابدأ في فحص الكتب بالترتيب، ابدأ بالصف الأول فما خلفه وهكذا. وما أن مسحت بعيني عناوين كتب الصف الأول حتى قابلت - بعيني هذه المرة وليس قدمي - كتاب المراجم.

والدي لم يكن موجوداً، وأنا لم أتردد في سحب الكتاب، وإلقاء نظرة في داخله، وبما أن طاقاتي الثقافية قد ازدادت، فقد تحققت أخيراً من أن قراءتي الأول لاسم الكتاب (المراجم) كانت صحيحة.

انظروا إلى الشجاعة المهولة: أخذت الجزء الأول والأخير - باعتباره يحوي الفهارس - إلى إحدى الطاولات القريبة !.

كنت أعاني رهاب الجمرات السالفة، أتصور أنني أحمل بين يدي كتاباً في النار وجمراتها، وسوف أفتحه لأبدأ قيامتي، ولكن المراجم لم تكن شيئا من الجمر، بل من الرجم، ظهر أنها الكلام القبيح.. يعني الشتائم !! (يا خيبتي) !!

لماذا اختار الشتائم؟ ضاقت عليه الموضوعات إلى هذا الحد ؟!. يقول المؤلف (اسم الفاضل: أبو الفضل الطشتي !) في مقدمة الكتاب وأسباب وضعه، أنه قد اختار هذا الموضوع، لأنه يختص بالناس أجمعين دون استثناء، «فلم يحدث أن خلا لسان من شتيمة وإنك بها لتعرف الراجم والمرجوم، وخلائق كل منهما»، ولهذا السبب، فإنه قد أفرد صفحات كتابه الطوال، لذكر الشتيمة وقائلها، ولمن قيلت، ويذكر المناسبة، ويضيف للإفادة ما وصله من أخبار عن الشاتم والمشتوم، والشتائم الأخرى التي أطلقاها أو تعرضا لها، وردود أفعالها !! (أثاب الله الطشتي!)

وحينما قلبت فهارس الكتاب، فهارس الأعلام بالذات، التقيت بكل من وصلني علم عنهم، من أهل زمان صاحبنا، شعراء وفلاسفة وخلفاء وقضاة، وطبعاً كان هناك من لا أعرف، واستبد بي الفضول لأن أعرف بأي شتيمة شتم أولئك الفضلاء، فلقيت جمعاً غفيراً متوزعاً على باب من رجم في أهله، وباب من رجم في أخلاقه، وباب من رجم في نسبه، وخصوصا هذا الباب الأخير !!

وواضح أن الطشتي مزهو بفصله هذا: وإنه لأوسع الأبواب، وإن لفيه قصصا شتى، ولولا إذ طوقنا اللسان، وأمرناه بالكتمان، لحصدتنا الصحف حصدا في سردها، وتبيان أمر أصحابها، ولحصدت من خلفها رؤوسنا، والتي هي عزيزة علينا. فليس من ملك، ولا ذي سلطان، إلا مرجوم في نسبه. فمن كان منهم ميتا موتا قديما، فإنا لأخبار أمر رجمه ونسبه وما كان منه لذاكرون، وأما من مات موتا قريبا، وكان ذا أهل، وأولاد وحمية، يخشى بطشهم، فإن الصمت أولى. وأما من كان حيا يرتع، فلتعلموا أنه محمود النسب في العلن، مذموماً في السر، وأن أخباره مهموسة بين الاثنين، مكتومة وسط الجماعة، ولذا فإننا بصمتنا لرؤوسنا حافظون، حتى يقضي الله أمرا كان مفعولا.. (أثابه الله مرة أخرى ثوابا أعظم !)

جلست مدة اقرأ في حوادث الشتائم، المنشورة أمامي، وأقول الحق أنني قد تلقيت صدمات كثيرة وأنا اقرأ، فالأمير كالشاعر كالمؤذن، لسانهم ولسان ابن الحانة واحد، وعلى رأي الطشتي: ما خلا لسان من شتيمة، لا صالح ولا طالح، فكلهم في الشتيمة سواء !! وأنا الآن هنا، مطلوب مني أن أقبل وأصدق ما يقول الطشتي أو أكذبه، كيف أفعل ذلك؟ لا أدري، فلم أكن حاضراً مع أولئك حينما أطلقوا شتائمهم. وتذكرت صفعة والدي، وأنا اقرأ الكلمات التي لم أتصورها تكتب إلا على جدران دورات المياه العفنة، أو برامج المحادثة على الإنترنت.

أغلقت الكتاب وأعدته مكانه، ثم عدت مكاني إلى الطاولة، أرى رجلا مجللا بعمامته ولحيته البيضاء، يجلس متربعا في زاوية من السوق، فاتحاً أذنيه لمساجلات الناس، يقفز طرباً لكل كلمة نابية يسمعها، فينكب على ورقته يفصل في الغنيمة الجديدة. يا لعينيه وابتسامته وفرحته.

أخذت أوراقي وأقلامي، وصعدت السلم اللولبي، هذه المرة كنت أشعر بالمتعة وأنا أصعده بخطوات سريعة، أتعمدها كي تصدر الصوت المؤذي.

وفي طريقي إلى الخروج سألت القيم عما إذا كان بإمكاني استعارة أجزاء من الكتاب، لكنه قال أن الكتاب يعتبر من المراجع المهمة ولا يمكن استعارته. رأيته ينظر شزرا إلى حضرتي التي لا تجيد تثمين الكتب النفيسة. ابتسمت وقلت له إنني لم أنته وإنني سأعود غدا لإكمال عملي.■



ثقافات تلتقي

صلاح فضل

حوار: هيئة تحرير ثقافات

د. علوي الهاشمي

نرحب اليوم في هيئة تحرير مجلة ثقافات بواحد من أعضاء هيئتها الاستشارية الذين نعتز بوجودهم بيننا اسماً و قامة نقدية عربية معروفة.، وصديقا يحضر معنا، و يعود إلى وطنه الثاني البحرين الذي يعرفه جيدا، و يعرفه فيه الأصدقاء، والأدباء، و المفكرون، والمثقفون، حتى ليكاد المرء يجعله واحدا منا نحن المثقفين هنا في البحرين. ولا جديد في ذلك. فكل مثقف عربي هو جزء من هذه القماشة الثقافية العربية حيث ما ذهب. و الحمد لله أن الثقافة تجمعنا قبل أن يجمعنا أي شيء آخر، و أقوى من أن يجمعنا أي شيء أخر. و حين أقول الثقافة فإنني أعني كل العناصر المكونة للفعل الثقافي، أو الحساسية الثقافية، نعتز بوجود الدكتور صلاح فضل، هذه القامة النقدية المرموقة المحترمة، و المقدرة في الوطن العربي كله، و الذي يأتي تأسيسه الثقافي على خط التقاطع تماما بين الثقافة العربية وعدد من الثقافات العالمية، وخاصة الثقافة الأسبانية عبر لغتها التي يجيدها أيما إجادة، و يقرأ بها، وينقل عنها، و ترجم الكثير من الأعمال عنها. إذن نحن اليوم مع شخصية ثقافية، تعبر ملامحها بالأحرى عن هذه المجلة التي ننشغل نحن بتحريرها، و تقع هواجسه، ومؤلفاته، تحت عنوانها (ثقافات).

باسمكم جميعا أرحب بالأستاذ الدكتور صلاح فضل. بوصفه واحدا منا وليس غريبا عنا، نرحب به في هذه الندوة التي اعتدنا أن نعقدها مع القامات الثقافية العالية، ابتداءً من قامات الهيئة الاستشارية لهذه المجلة. و بطبيعة الحال فإن تاريخ هذا الرجل، وهذه الشخصية، تاريخ طويل، الكل يعرف منه أكثر الأشياء. لذلك لا أريد أن آخذ الوقت الكثير في قراءة هذه المقدمة عن الدكتور صلاح فضل، و لذلك سوف نستخلصها بكتابة اللقاء نفسه، حتى نستفيد و نستثمر الوقت الذي تستغرقه قراءة هذه المقدمة، أو السيرة الذاتية في النقاش معه. و السيرة الذاتية موجودة أمامكم و يمكنكم الرجوع إليها في أي ملاحظة من الملاحظات.

بادئ ذي بدء إذا سمح الدكتور صلاح فضل، وسمحتم لي أنتم أيضا، أن نطلب من الدكتور صلاح أن يحوصل لنا في ربع ساعة أهم إشكاليات النقد العربي من منظوره الشخصي، و عبر تجربته الخاصة التي مر بها على مدى هذه السنوات الطوال، و من خلال عدد كبير من المؤلفات، بلغ إلى حد الآن خمسة و عشرين مؤلفا، بين كتب أصيلة، و بين مترجمات مختلفة، و في عدد كبير من المجالات الأدبية، و المسرح، والشعر، والسرد، وغير ذلك، فليتفضل الدكتور صلاح بإعطائنا هذه الحوصلة النقدية، حول إشكاليات النقد العربي من منظوره الشخصي.

د. صلاح فضل:

ابتداءً لابد لي أن أعرب عن فرحتي الغامرة بحضوري بينكم هذا الصباح، و بمشاركتي عن قرب في مشروع ثقافات الذي راقبت مولده بجذل و أمل، واسمحوا لي أن أعبر عن شكري العميق لاستضافتي منذ فترة معكم في ثقافات مستشارا، و إن كان الشكر متأخرا لكنه واجب، و أن أشكر الكلمات الكريمة، الطيبة، التي خصني بها الأخ الصديق الدكتور علوي الهاشمي، و أدلف مباشرة إلى القضية الأولى التي نتداولها بيننا.

دعوني أجدول الإشكاليات التي تمثلتها للنقد الأدبي، طبقا لمنظور أقرب إلى أن يكون منظورا تاريخيا. منذ بداية مشروعي النقدي في الستينيات، والسبعينيات، كانت الإشكالية الطاغية التي لفتتني بقوة، ودعتني إلى أن أوجه كل جهودي لاستجلائها، والكدح فيها علميا، كانت الإشكالية المنهجية، لأنه كان قد قرّ لدي و في يقيني أمر استبد إلى حد كبير بوعيي، وهو أن النقد بدون منهج، وبشكل عشوائي أو اعتباطي، يقع خارج السياق العلمي، و خارج السياق التاريخي، وخارج السياق المكوّن لطبيعة الثقافة الحية، وثقافتنا العربية، على قدر كبير من الحيوية، وأن الجرعة المنهجية التي شرعها الجيل السابق علينا من النقاد، وأذكر منهم على وجه التحديد أستاذين، كانا يمثلان بالنسبة لي النموذج الأوفى في النقد، و هما الدكتور محمد مندور، و الدكتور محمد غنيمي هلال على وجه التحديد، كانت مجرد بداية لهذه المنهجه. فمثلا كتاب الدكتور مندور عن النقد المنهجي عند العرب، كان مدخلنا لرؤية تاريخ النقد العربي، وكتاب الدكتور محمد غنيمي هلال عن النقد العربي الحديث، كان مدخلا آخر لرؤية النقد الحديث ، ونظم مجالنا النقدي العربي، بفضل الخطاطة المنهجية الأساسية التي اعتمد عليها . لكنني لم ألبث أن أدركت، خاصة بعد سفري في الستينيات، و مقامي خلال السبعينيات في واحدة من الأقطار الأوربية النائية جغرافيا، لكنها تقع إلى حد كبير في قلب الحركة الثقافية الأوربية، وهي أسبانيا، أدركت أن التغييرات المنهجية الجذرية التي لحقت بالفكر النقدي، مازلنا غائبين عنها وغير مدركين لها، ولم نأخذ بعد بأطرافها و كان هذا هو التحدي الأول، و كانت بدايات البنيوية، و ما بعدها، هي التحول المنهجي الأساسي في النقد العالمي المعاصر، وكان وعيي حادا بضرورة استزراعها، وتبيئتها ، وممارسة فعلها، في قلب النواة الإبداعية، للنقد العربي. و انتهت مع كوكبة من الزملاء الأعزاء في الوطن العربي منهم، من نجد اسمه بين مستشارين هذه المجلة لأداء هذه الرسالة الأولى، ولمحاولة دفع النقد العربي إلى أن ينخرط في المنهجيات العلمية

الحديثة، التي تتجاوز اللغات المتعددة، والثقافات المتباينة، لأنها في صلبها تكشف التقدم العلمي المعرفي لهذا الفرع من الدراسات الإنسانية. كانت الإشكالية التي تولدت من ذلك، و أحسست بها بقوة، إن هذه التيارات المنهجية المحدثة، أحدثت صدمة في الفكر العربي الأدبي، وأخذ الكثيرون موقفا مضادا لها، متذرعين بأنها لون من الغزو الثقافي، و أنها خضوع للآخر، و أنها استقالة من الهوية القومية. و بعد فترة من الحوار، والجدل، اللين حينا، و العنيف حينا آخر، مع بعض هذه التيارات وصلتُ إلى تحديد المشكلة، وهي علاقة الهوية مع الهويات الأخرى، و هذه الإشكالية الثانية النقدية، التي تمس صلب الثقافة العربية، ولا أزعم أنني قدمت رؤية متكاملة عنها، لكنني على الأقل، خضت معها جدلا قويا بآليات منتظمة، طبقا لتصوري الأساسي الذي يمكن أن ألخصه في عدة نقاط:

النقطة الأولى :

هي أن الثقافة النقدية، و الفكرة الأدبية العربيتين، منذ مطلعها الأول، و في عصور ازدهارها الكبرى، سواء كانت في الفترة العباسية، أم في الفترة الحديثة، تتميز على وجه التحديد بقدرتها على احتضان الثقافة الأخرى، و التوليد الخلاق بالتفاعل معها، وأنها لم تزدهر إلا في فترات هذا التمازج القوي، و لم تنكمش إلا عندما عكفت على ذاتها، وانغلقت أسوارها. وبالتالي فما يحدث من ثقافة نقدية في تجاوزها المنهجي لحدودها الإقليمية، و احتضانها للتيارات العلمية العالمية، ليس ابن هذا العصر، و لكنه ناجم عن طبيعتها، و يمثل نقطة أساسية لانطلاقها الصحيح لكل فترات تاريخها.

النقطة الثانية:

إن الثقافات المكتسبة، تثري الهوية و لا تهددها، تملؤها بالخصوبة ولا تزيلها، وأن فكرة الإزاحة أن هناك ثقافة، تلغي أخرى، فكرة واهمة، سرابية، تحرك الكثيرين بدافع الجهل حينا، والتعصب حينا آخر، و أن العلم إنساني، و الثقافة تعبر عن القومية والعلم بالثقافات الأخرى، واتخاذ نماذج منها هو السبيل الحقيقي لإخصاب، و تنمية، و تخليق أشكال ثقافية هجينة هي التي تؤدي إلى التحولات الكبرى الخصبة والمثرية في نهاية الأمر. وفي تقديري أن معالجة قضية الهوية الفكرية، و القومية المحتضنة للمنهجيات العالمية، كانت هي الخط الذي التزمت أنا شخصيا به، ووجدت معي كوكبة من كبار النقاد، من أبناء جيلي أيضا، يرون هذه الرؤية إلى حد قريب جدا مما أراها، وإن كان لكل منا مساره وطريقته في التعبير عنها.

النقطة الثالثة:

إن الإشكالية التي تولدت عن هاتين الإشكاليتين أيضا ، كان سؤالا ملحا، يطرح من حين إلى آخر. وهو لماذا لا تكون لدينا نظرية نقد عربية؟ و أتذكر أنني وصفت هذا السؤال منذ عدة سنوات بأنه مغلوط لأن فكرة النظرية، لا بد أن يكون لها طابع عالمي، إنساني، علمي، و فكرة العربية مناقضة لذلك، وكما أنه لا يصح أن نقول أن هناك نظريات علمية، ألمانية، أو فرنسية، أو أمريكية، أو إلى غير ذلك من القوميات واللغات، فمن المغلوط أيضا أن نتصور ذلك.

هذا ما يتصل بسلسة الإشكاليات المنهجية، والمتصلة بالهوية، وبالعروبة كمنظومة من إشكاليات النقد، لا أعتقد أن موقفي منها قد تغير كثيرا من بدايته حتى الآن. لكن من المحصلة الأخيرة التي أصبحت أكثر اقتناعا بها، وعملا في قلبها، وتعزز ذلك من خلال مراقبتي لما فعله أساتذتي، و يفعله زملائي وإخواني من النقاد العرب، هو أن كل واحد منا، بعد أن يقطع شوطا وفي تجربته النقدية، يصبح لديه ما يشبه أن يكون قدرة شخصية على تركيب منظور خاص به، يوظف فيه خلاصة تجاربه الفكرية، والجمالية والإبداعية، و يوجه إستراتيجيته في الكتابة النقدية تكوين استراتيجيات نقدية إذن هو النتيجة الأخيرة لعمليات المنهجة التي بدأتُ بها. هذه واحدة من الإشكاليات.

الإشكالية الثانية والتي ربما لا تكون قد تسلسلت

تاريخيا بهذا القدر، هي علاقة هذا الفكر الأدبي، والنقدي بالواقع الإبداعي، و الاجتماعي، و الثقافي في الوطن العربي. و ربما كي لا أطيل في هذه التقدمة أوجز هذه العلاقة في نقطتين أو ثلاث أيضا:

النقطة الأولى:

ألاحظ دائما أن النقد الأدبي، كان يمثل مركبة التطوير في مختلف جوانب الفكر، مثلا الذين قادوا حركة التنوير في الثقافة العربية، كانوا يمارسون نقدا فكريا، أدبيا، يجرّون معهم مؤسسات تعليمية، وثقافية، و يجرّون معهم عربة المجتمع بأكملها في سبيل التقدم، والحرية، طه حسين مثلا، كان ناقدا، أديبا، وهو يدعو إلى تحريك عمليات التعليم، والثقافة، والفكر، نحو مجتمع أرقى، و أفضل. كان النقد يقوم بهذا الدور، دورا تنويريا بالدرجة الأولى. ربما ابتعد نقدنا بالطابع المنهجي، و العلمي، نسبيا عن القيام بهذا الدور، و تعيّن علينا أن نسترده، بمعنى أن حركة الأدب، لا تنفصم عن حركة المجتمع، و بالتالي فإن الدراسة مهما تذرعت بالعلمية، و النصية، والتخصص، لا تستطيع في تمثيل استراتيجيتها العميقة، أن تغفل موقع منظومة القيم الثقافية، كما تتبلور في الأدب و كما يعمل على ترتيب أولوياتها، وتفعيل حركتها النقد الأدبي. بمعنى أن هذا النقد الحدثي في تقديري يخسر كثيرا إن فقد دوره الثقافي التنويري، وعليه أن يوائم بين الدورين. هذه واحدة وهي إشكالية وحلها ليس سهلا و لكنه يمثل تحديا حقيقيا.

النقطة الثانية:

في هذا الصدد أيضا هو أن الدراسات الجامعية الأكاديمية لدينا، والكتابات النقدية، تفتقد حتى الآن طابع التراكم، وتجسيد الخبرات، وبناء اللاحق على السابق، مشروعاتنا في الكتابة مازالت فردية، وفقدان التواصل الحقيقي بالإيقاع الذي يفرضه علينا العصر، بين الأقطار العربية المختلفة، يجعل الخارطة توشك في بعض الأحيان أن تكون جزرا معزولة، وأن خلق تيار عربي في الفكر الأدبي يرتكز على أن تقوم العمليات الإبداعية بدورها طبقا لنظريات الأنابيب المستطرقة الشعر عندما ينمو في إقليم يغذي الأقاليم الأخرى السرد الفكري، الأدبي، و الفكر الأدبي، و أن الجامعات تتواصل حتى تنخرط في سلك تراكمي ؛ باحث في أي جامعة في صنعاء، يبني على ما توصل إليه من نتائج زميله الباحث الآخر في الدار البيضاء. إلى أن يتحقق لنا ذلك، لا بد لمن يحملون مثل هذه الرسالة أن يكونوا على وعي جدا بتكريس الجهود، و دفعها لتحقيق هذا النموذج، من التراكم المعرفي، و أظن أن مجلة أو مشروعا طموحا مثل ثقافات، تصنع مثل ذلك . وهذا هو دور الإعلام الثقافي الحقيقي، والأكاديمي، أن يخلق هذا المناخ من التواصل، ومن فكرة التراكم هذه هي التي ألح على ضرورتها.

النقطة الثالثة:

من هذه المجموعة من الإشكالية تُقدم في ما يشبه السؤال الاستنكاري: و ماذا يفيد الإبداع مما يمكن أن يمارسه النقد من تقدم منهجي، أو علمي، أو معرفي، هل يصب ذلك بشكل مباشر في الحركة الإبداعية ؟ وأنا لا أزعم أن النقد بصفة مباشرة، يزيد من تدفق الحركة الإبداعية. لكنني أزعم، ولدي الأدلة على ذلك، أنه إذا استعرضنا تاريخ الثقافة العربية، وهي أقرب إلينا، سنجد أن التلازم كان حتميا بين ازدهار الأشكال الإبداعية من ناحية، و الممارسات النقدية من ناحية ثانية. شيء ما من هذا التلازم يدل على تلك العلاقة الوثيقة من التفاعل، أيها يضخ الحيوية في الآخر ؟ هل الإبداع هو الذي يضخ في النقد؟ أم النقد؟ أم المسألة تبادلية و متفاعلة، و أن مجتمع الثقافة الناظرة المنتعشة الحية، جناحاها لابد أن يكونا بنفس القوة، والشدة، و القدرة على التحليق، والطيران. أيا ما كان الأمر، فلاشك أن حركة نقدية نشطة، وقوية، وخلاقة، سوف تكون الجناح الآخر لحركة إبداعية بالخصائص ذاتها.

الملاحظة الثانية التي تصب في هذا الإطار أيضا، هي أن المبدعين في نهاية الأمر هم منتجون ثقافيون، وإن النقاد محللون ثقافيون، وأن المنتج الذي لا يفيد

من إضاءة التحليل، لا ينجح في التسويق __ لو استخدمنا لغة السوق __ و أن على المبدعين أن يكونوا على وعي حقيقي بنمو ونضج الحركة النقدية، كما أن النقاد لا يكونون كذلك إلا إذا كانوا بوعي أعمق بنمو ونضج الحركة الإبداعية أقول هذه الملاحظة لأستخلص منها شيئا هو الذي أختم به هذا العرض الأول، و هو أن التطور الجذري في الحركة الإبداعية في العصر الحديث، من فنون الكلمة إلى فنون الصورة، والتطور التكنولوجي الذي لحق بذلك، يتطلب من الدراسات النقدية، من المنظور الفلسفي و الجمالي، والسوسيولوجي، أن تتكيف بشكل سريع، لكي تغطي هذه الفنون الإبداعية الأخرى، و لكي تسهم في تأصيل الوعي المعرفي والجمالي بها. مثلا أن يقتصر النقاد على الاهتمام بقصائد الشعر، و أعمال السرد، في القصة و الرواية، وببعض الأعمال المسرحية ، هذا قصور شديد على احتضان الحركة الإبداعية التي تفرعت في فنون الصورة الحديثة، مثل الدراما التلفزيونية،. و أكتفي بالإشارة إلى هذا الكائن الإبداعي الجديد، الذي أصبح شديد الفعالية و التأثير في مئات الملايين مرة واحدة، بما لم يهيئ لأي فن سابق في تاريخ البشرية أن يمتلك من سرعة وصول و تأثير. و في تقديري أن المشروع النقدي، لابد أن يتسع لاستيعاب هذه الجوانب، و النفاذ إلى استراتيجيتها الجمالية، و القيام بالدور الذي قام به قديما مع الشعر، والسرد، و المسرح، وغير ذلك من الفنون . وأكتفي بهذا القدر.

د. علوي الهاشمي :

شكرا للدكتور صلاح فضل على هذه الإضاءات العميقة، للخلفية النقدية، والثقافية، لتجربة الناقد، والمفكر، د.صلاح فضل و نفتح باب النقاش لنتناول هذه المقدمة.

د. عبدالكريم حسن :

أهلا بالدكتور صلاح صديقا، و زميلا، و كاتبا نشيطا، متنوع الإنتاج، و متعدد العطاء، ونحن سعداء بحضوره بيننا، و سعداء لأن هذا الحضور، يغني مجلتنا، ويغنينا أيضا، ويغني قراء هذه المجلة. لقد أصغيت إلى حديث الصديق الدكتور صلاح، و قرأت الكثير من كتبه، و لكني أتوقف عند بعض الملاحظات القيمة، ومنها تركيزه على فكرة التنوير، فيما يتعلق بالناقد. و في الواقع لقد أقلقني في هذا الأمر أن أعود مباشرة إلى نهايات القرن التاسع عشر، وخشيت لوهلة، لا أدري ما إذا كانت خشيتي مبررة، أم لا، أن تُبتلع فكرة التأسيس من فكرة التبشير، لأن التنوير لا يمكن أن يقوم إلا على فكرة التأسيس، و حتى التنوير في الغرب، لم يقم إلا على التأسيس الفلسفي، والتأسيس العلمي، والموسوعي، وعلى كافة المستويات، ولذا فإنني أعتقد أن تأسيس جامعاتنا، في الدرجة الأولى يعد خطوة أساسية من أجل تنوير مواطننا. أما العملية العكسية، وهي أن نطالب الكاتب، ونطالب الناقد، بأن يكون هدفه الأساسي، هدفا تنويريا، فانني أعتقد بأن هذا يضحي لا بمشروع التأسيس وحسب، بل حتى بمشروع التنوير في حد ذاته. طبعا هذا يعني في رأيي أن على الناقد، مهمات جسيمة، وهي لا أن ينقل مناهج محددة من الغرب وإنما يتمثلها، و أن يقرأ النصوص الإبداعية العربية في ضوئها وان يحاول تطوير هذه المناهج. هذا ينقلني إلى شيء آخر، أريد أن أسأل الدكتور صلاح بوصفه خبيرا، ومجربا، في هذا الميدان الذي تحدث عنه بغنى شديد، وهو إلى أي حد تحول الدخيل عندنا، إلى أصيل؟ إلى أي حد تحولت الثقافة الغربية والمناهج النقدية الغربية على وجه التحديد – إلى أي حد – دخلت في نسيج الكتابة النقدية العربية؟ أم تراها ما تزال على هامشها؟ فأنا أخشى حتى من هذا الجانب. ألاحظ شيئا مهما، و هو أن كثيرا من نقادنا يباشرون مقاربة النصوص الإبداعية في ضوء منهجي، ولكنهم سرعان ما ينحرفون عن هذا الضوء المنهجي، إلى قراءة الموضوع الأدبي، أو الموضوع الإبداعي مما يدفعني للتساؤل، هل تمثلنا حقا هذه المناهج ؟ هل دخلت هذه المناهج في نسيجنا الفكري، والعقلي، بحيث تحولت إلى تقنية حقا، أكثر مما تحولت إلى مجرد لبوس خارجي

وشعارات، أو لافتات نختبئ وراءها أو نرفعها في وجوه قرائنا؟ هذا شيء.

شيء أخير أريد أن أسأل الصديق الدكتور صلاح بوصفه خبيرا، مرة أخرى، ومجربا، و ماسحا للثقافة العربية، خاصة في القرن العشرين، إلى أين تتجه ثقاتنا العربية وخاصة ثقافتنا النقدية؟ فأنا أرى أنه كما أن هناك من القماش يسمى «الموهير أو المحير» الذي يَشّكل فيه لونان لا تستطيع أن تميز منهما واحدا من الآخر، كذلك أرى أن هذه الثقافة النقدية، بشكل خاص، تدخل في مرحلة «الموهير» فلا هي ثقافة تنويرية، على المستوى الذي طرحه طه حسين وأمثاله، ولا هي ثقافة تأسيسية، على المستوى المنهجي الذي يتكون فيه طالبٌ أو يتكون وعي.

د.صلاح فضل:

الأستاذ الدكتور عبدالكريم حسن الناقد والأكاديمي المتعمق و الأصيل يشاركنا هذا الهم النقدي، و ما يطرحه ليس أسئلة، ينتظر إجابة مني عنها، ولكنه قلق أشاركه فيه، وحول هذا القلق يمكن أن نترنم معا قليلا. فهمت أن هناك ثلاثة دوافع لهذا القلق:

الدافع الأول:

هو أن الفكرة التي اختُزلها بكلمة التنوير، قد تكون عائقا، دون المضي في عمليات التأسيس المنهجي، و المعرفي والعلمي.وهذا التأسيس، أشاركه ضرورة التركيز عليه، والاستمرار فيه، لكنني لم أقصد التنوير كمصطلح، إنما قصدت عمليات التطوير التي عبر عنها، عبر التحديث - العلمنة- خاصة و أن حركة الفكر، لا تجد مقابلها في الحراك الاجتماعي، بنفس القوة، أي أن مجتمعاتنا مازالت في غالبيتها تركن إلى الفكر الغيبي، والمسحة الحديثة من تفكيرها، تخفي وراءها أعماقا تواجهنا بصعوبات جديدة في التطوير الاجتماعي، و المؤسساتي. في تقديري إن الثقافة والفكر النقدي هو دينامو الثقافة، لابد أن تستهدف الوصول إلى البنى العميقة للفكر الاجتماعي وحركة المجتمع.

كيف يمكن أن يكون فكرنا السياسي و الاقتصادي علمانيا، و ألا يَفزع العوام من هذه الكلمة، يعتبرها نوعا من التخلي عن الدين، لا، لا يعني ذلك على الإطلاق أي تخلٍ عن الدين، لكن يعني ببساطة، عدم تحكيم الفكر الديني، في الأمور السياسية و الاقتصادية و الثقافية على وجه التحديد، كما درج المجتمع الإسلامي ذاته على أن يفعل منذ العصر العباسي حتى الآن . التحدي الذي يواجهنا هو كيف نقابل هذه التيارات من المتاجرة بالدين، و التأسلم، بنضج ثقافي، ومعرفي، يجعلنا نغير الطابع الأساسي للمجتمع العربي. و أعتقد أن هذا بطبيعة الحال صعب جدا و بطيء و تحد ، لكنه طريقنا لتحديث أبنيتنا العميقة، فما أقصده بالتنوير ليس مجرد الفكر الموسوعي الذي كان منتشرا في القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، لكن استراتيجية سحب المجتمع، نحو هذه المنطقة، لكي يعيش العصر الحديث حقيقته، ولا يعود إلى استهلاك الشعارات، والحلول السهلة، و السطحية والبسيطة التي تتذرع بالدين حينا، أو بأية أيديولوجية جاهزة حينا آخر . بهذه الطريقة لا أعتقد أن التنوير يصبح مضادا للتأسيس، بل هو فعل التأسيس ذاته، عندما يترسب إلى أعماق الثقافة ويمارس فاعليته في توجيه استراتيجيته.

الفكرة الثانية: التي طرحها الدكتور عبدالكريم هي بالفعل مزعجة ومخيفة وهي إلى أي حد تحولت المناهج النقدية لدينا من مجرد أخذ بعض الظواهر، و ظلت دخيلة و هل تحولت إلى فعل أصيل في ممارساتنا. أنا أظن أن هذا يختلف كثيرا، من تيار إلى آخر، ومن نقد إلى آخر. و دعوني لأن أكون صريحا معكم، إلى أقصى درجة في هذا الجانب. إن التمكن من الأدوات المنهجية والمعرفية العالمية ولا أقول الغربية – أنا أرفض كلمة غربية – لأنها تحديد جغرافي، و فصل بين شرق وغرب، لأن العلم لا قارة له، ولا وطن له، وان التقدم العلمي ملك الإنسانية جميعا، هذه المناهج الإنسانية من يستطيع أن يستوعبها، يتمثلها، يعيشها، يمارسها، يبتكرها، في لغته، وفي ثقافته، مستهديا بمبتكرين

آخرين في قارات أخرى. لابد أن يحولها إلى تقنيات، و إلى أدوات فعالة، والى شيء أصيل، داخل في صلب بنية الثقافة التي يوظفها. لكن من يمسها من السطح، يتزين بها في الشكل، يحلي كلماته ببعض مصطلحاتها، ولا يستطيع أن يتمثلها بهذا العمق، وهم الغالبية الكثر من الكتاب المنتشرين على كل صفحات الصحف والمجلات و الذين يمثلون غالبية مؤسساتنا الجامعية مع الأسف، طبعا لا يصلون من ذلك إلى شيء لكن دعوني أذكركم بأن هذا ليس شأن التقدم المنهجي الحديث فقط ولكن شأن كل التيارات الإبداعية الكبرى، والمعرفية الكبرى. دائما من يتقنونها قلة ومن يحومون حول هوامشها هم الكثرة الغالبة. ما أريد أن يكون واضحا هو أن فكرة التراكم العلمي، التي أشرت إليها في المقدمة، تعني على وجه التحديد توسيع دائرة الوعي بهذه المحددات، من مناطق عربية وبيئات وأقاليم إلى مناطق وبيئات وأقاليم لأن النسيج واحد في نهاية الأمر. لن يكون هناك مجتمع عربي واحد يقدم ثقافة، قطعت درجة عالية في الرقي، إلى جانب عشرات المجتمعات الأخرى، التي ما تزال تدور في نفس الدوائر التي لم تبلغ ذلك، لأن النسيج واحد. فلابد أن يكون لدينا التواصل و التراكم، وأن نستهدف بالدرجة الأولى تأصيل الوعي العملي والمنهجي في فكرنا المعرفي في الأدب و في غيره.

السؤال الثالث إلى أين تتجه الثقافة العربية الحديثة و هل هي تنحو إلى ذلك ؟ أنا ممن يؤمنون أن العرب ليسوا مستعصين على التطوير والتحديث والتقدم الحقيقي، وأنهم يمتلكون كل الرصيد الحضاري و التراثي والمعرفي و الطاقات الهائلة التي تؤهلهم لأن يحتلوا موقع الصدارة في نمو الحركات الثقافية العربية، وبالتالي تتجه إلى المسار الذي تتجه إليه الثقافات الحية إنسانيا، إلى مزيد من النمو الازدهار و التقدم. و أنا أجد مثلا أننا في المجالات الإنسانية، لا نقل عن غيرنا، لأنها تعتمد على الإبداع الفردي، بالدرجة الأولى، ولدينا أفراد يمكن أن يكونوا عباقرة على المستوى العالمي، لكن المسارات في العلوم الطبيعية والتجريبية، لأنها تعتمد على البيئة العلمية، وعلى المجتمع، وعلى النظم التي تؤهل للإنتاج العلمي، هي التي تتعثر لدينا. و لذلك يمكن أن نجد أكثر من مبدع و كاتب و مفكر لدينا يستحقون لو جاوزوا حاجز اللغة الحصول على الجوائز العالمية، مثل نوبل وغيرها، لكن لم يحصل منا عالم على جائزة نوبل، إلا عالم في العلوم الطبيعية، إلا إذا كان يعمل في مجتمع علمي، وهو ليس عربيا حتى الآن، ولذلك فإن إيماني بالمستقبل يرتبط بتطوير مؤسساتنا في الإنتاج العلمي من ناحية، والثقة في مؤسساتنا في الإنتاج الإنساني. وأنا أضرب مثلا و هذا ليس مجاملة أن مجلة مثل مجلة ثقافات ترقى إلى مستوى لا يقل إن لم يفضل، عن مجلات تصدر عن مراكز أدبية، و إعلامية، أكاديمية، في أكثر الدول تقدما في الكرة الأرضية، و من ثم ليس لدينا ما نحسد الآخرين عليه في هذا الصدد. لكن، كنت أتمنى أن تكون لدينا مجلة للابتكارات العلمية البحتة، تقف على نفس هذا المستوى، و يتم تخاطفها وتداولها في المؤسسات العلمية والأكاديمية العالمية، وهذا ما يجب علينا أن نقطعه لأن المعرفة لا تتجزأ.

د.عبدالقادر فيدوح:

أضم صوتي إلى صوت من تقدم، وأقدم شكري، وإخلاصي، لكل ما يقوم به أستاذنا الفاضل، الدكتور صلاح فضل في مجهوده الثري. هذا المجهود الذي نعتز به. لدي بعض الأمور قد أختلف فيها مع ما طرح، ليس من باب الاختلاف؛ و لكن من باب الإثراء، ليس إلا. أتصور أن النص أياً كان في منظوره الإبداعي، نص يثير السؤال، و يحرك التراكم المعرفي، ويحفز المشاعر، وهو بذلك يحاول ألا يجيب عن سؤال، وأن مهمته تكمن في إثارة هذه المشاعر، و ليس الإجابة عن سؤال، نصوصنا الأدبية، على الأقل في الساحة الأدبية العربية، غايتها الأسمى تسعى جاهدة للإجابة عن سؤال، والأجوبة في هذه الحالة هي عبارة عن أغطية، لأنك لا تمنح للقارئ فرصة من أجل أن يبدي برأيه

حول النص، وإنما تعطيه كل شيء. ففي هذه الحالة فإنك تغطي النص بغلاف تجعل من القارئ، أن يجد ضالته في هذا النص، على خلاف ما هو موجود في النص عند الغرب، أضف إلى ذلك، أن النصوص، تمنحنا حرية القول النقدي. لأن هذه النصوص تحوي النقد جزءا من بنيتها. فكيف تنظرون أنتم تحديدا إلى النص ؟ هل هو - أي النص الإبداعي _ منظور إبداعي؟ أم منظور تحليلي ؟ إذا كان منظورا إبداعيا فهو في هذه الحالة يشرك المتلقي فيما ينبغي أن يكون عليه النص ، أما إذا كان منظورا تحليليا فهو لا يقدم شيئا إلا أن يعطي إجابة أخرى . هذا أولا.

الإشكالية الثانية:

هي أن النص، يحتمل تجانسا في فضاء حركة الإشكال، عبر تداخل الأجناس الأدبية، فبعد أن كسر النص الجديد النوع المقنن، تمرد على الشكل. فأين نضع النقد الأدبي الآن في منظور تداخل الأجناس الأدبية ؟ هل يتداخل مع الأجناس الأدبية ؟ أم يبقى دائما خارج الأجناس الأدبية من أجل توجيهها كما كان الشأن من ذي قبل؟

الإشكالية الثالثة:

و هنا قد أختلف فيها مع ما تقدم به صديقي، الدكتور عبدالكريم، في مسألة التنوير. تتلخص أفكار بعض الدارسين، في رفع شعار، تنوير الهوية، واعتبارها مجرد وهم، من منطلق أن النظريات والأفكار، لا تعطي أهمية لتعزيز الهوية النقدية، ولا يمكن اعتبارها إلا من منظور أنها تعبير عن إرادة سلطة النص في مرجعيته سلطة الذات في استعلائها والسلطة الوضعية، في الانتماء إليها. معنى ذلك أن النص لا يخرج في مسألة التنوير، إلا في سياق هذه المحاور الأساسية. ما هو موقفكم تحديدا من هذه المسألة؟

آخر نقطة و هي أن القوة المسيطرة الآن، لم تعد في إنتاج النص القائم على التنوير، وإعادة بلورة التقاليد، والعادات، والحديث عن المجتمع. أعتقد الآن أن النص تجاوز هذا، و أصبح الآن في محك مع الصورة، مع وسائل الإعلام، مع اقتصاد السوق، كيف تنظرون إلى النص الأدبي؟ و النص النقدي جزء من النص الأدبي، في ظل هذا المحك المتداخل مع صراع الوجود؟

د.صلاح فضل:

من الواضح أن الأخ الدكتور عبدالقادر فيدوح، معنى بالدرجة الأولى بإشكاليات النص، وكل الجوانب التي طرحها، تدندن حوله، وتغني له، تبحث باضاءات مختلفة من جوانبه المتعددة. وبالطبع يقدم رؤية متكاملة من هذا المنظور، وإن كانت بأدبه، و تواضعه، تتخذ صيغة السؤال، ولكن السؤال بمعناه المعرفي، وليس بمعناه التداولي. القضية الأولى التي طرحها، تتمثل في هل نصوصنا الأدبية تطمس الأسئلة أم تبرزها؟ و هو يطرح تأمله حول النص الأدبي كله. وإذا سمح لي بتصور بسيط شخصي عن هذا الأمر. أعتقد أن قيمة النص أهميته، نفاذه، تتعلق بمدي ما تضمن من أسئلة كما أشار، وبالتالي لو أخذنا ثلاثة نصوص، قصيدة شعرية لمحمود درويش، وقطعة سردية لأي كاتب، روائي عربي، ومقالا نقديا، سنجد أن ما يطرحه كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة، طريقة مقاربتة للوجود، و تمثيله له وأدائه يختلف بطبيعة الحال. و طبقا لذلك لا أستطيع أن أنتظر من القصيدة الأسئلة التي أنتظرها من القطعة السردية. نوع الأسئلة، أو الإثارة. و لا أستطيع أن أنتظر من القطعة النقدية، نوع الأسئلة التي أنتظرها من القصيدة الشعرية، أو القطعة السردية. بمعنى أن أنواع الخطاب هي التي تشكل بناءه، ومحدداته، ومثيراته، و أسئلته، ومكوناته، في نهاية الأمر، و استراتيجيته الدلالية. وهناك إلى جانب فكرة السؤال التي يعنى بها النقد حديثا، و كثيرا فكرة إثارة الحفز إلى التأمل، و إلى التجاوز، والى التمثل، والرؤيا، وبالتالي أستطيع أن أقول، المسألة تختلف جذريا من كل شكل من أشكال الخطاب من واحد لآخر، لأنها تتلون طبقا لسياقاتها المتعددة.

الفكرة الثانية: مدى ما في النص النقدي من عناصر إبداعية، أنا أحسب أن مفهوم الإبداع أوسع من أن يقتصر على أجناس أدبية، دون غيرها. وإننا كثيرا

ما نقرأ نصا نقديا، فنجد أنه يُقيم توازنا داخليا، عميقا، وحقيقيا، بين الفكر التحليلي، ويبدع في تمثيل هذا الفكر التحليلي، بالخطوات الإجرائية، التي يتخذها، بالاستنطاقات الداخلية، التي يمتصها بالعصارة الفكرية، التي يقدمها في النهاية. مثل هذا شكل من أشكال الإبداع. ألا تجري على نمط مُسَبَق. ألا تخطو خطوات محسوبة، معروفة النتائج مقدما. أن تبتكر مستخدما ابتكارات الآخرين، أيضا ومتجاوزا لها، و أن تصنع في ذلك شيئا من تحليلك، و منطقك. فأنا أعتقد أن هناك مقياسا – مثلا – دائما أطرحه عند الفراغ من قراءة قطعة نقدية. مدى ما فيها من تماسك، و رؤية. هذا التماسك عندما يكون قويا، يكون مبدعا، وهذه الرؤية عندما تكون نافذة، تكون إبداعية، وهما منطق في نهاية الأمر. و المنطق تحليلي. بمعنى أن كثيرا من الأعمال النقدية، لأبد أن تحتوى على نسبة من الإبداع، و إلا أصبحت أعمالا مدرسية، أو تقليدية، أو ثرثرة لا طائل تحتها. تفاعلات النسب هذه تختلف، اللغة نفسها، أي عندما يتحدث الكاتب عن شعر، أو عن رواية، وتكون لغته رثة، ورديئة، و عادية، اللغة النقدية، أنا أعتقد لابد لمن يتملا الجمال، أن يكون أيضا فيما يعرضه، ما يقدم متعة جمالية للقارئ، من لا يقوى على إذابة قدر من الشعرية، في لغته، وهو يتحدث عن الشعر، لن يستطيع أن يمسك بيدنا لكي نستشعر رجفة الدهشة، والإبداع، فيما يتحدث عنه. اللغة لا بد لها أن تكون إبداعية، و هي بنفس الدقة ذات خطوات تحليلية، محسوبة، و ماكرة إلى أقصى درجة. لكن أن يتحول إلى تهويمات متناقضة، غير متماسكة، وكلمات مثل ما يفعل بعض أصدقائنا من النقاد الذين يدعون إلى النقد الإبداعي، لا تخرج منها بشيء. هذا ليس إبداعا، و ليس نقدا. هذا يتوقف أساسا على الممارس الشخصي. موقف النقد الأدبي من مسألة تداخل الأجناس، و حركياتها، من الواضح أنه لابد لنا أن نستوعب منطق التاريخ، وحركته. النقد الذي كان يتخذ الطابع المعياري، و التقويمي، والحازم، الذي يقول اصنع، ولا تصنع، انتهى عصره إلى الأبد، وبالتالي لابد له أن يكون موقف الراصد، والمحلل، والمستشرف لأفق ما، في تقديري، لابد له أن يحترم الإبداع، ولا يُقيم المعايير المسَبَقة له، بل أن يكون على استعداد دائما، لتطوير معاييره لتتلاءم مع الإبداع النفاذ الناجح الذي يثبت وجوده. نحن الآن مثلا، وقد مضى علينا زمن نتغنى بجبروت الفكر النقدي، عند العقاد، نضحك كثيرا عند ما نتذكر موقفه الأخير الرافض لقصيدة التفعيلة، ولعل هذا هو الدرس، الذي يخيفنا جميعا، من قصيدة النثر، لكي لا نتحول إلى عقادين بدورنا، و بالتالي الدرس المعياري، انتهى دوره في تقديري، ولا مجال لعودته مرة أخرى، وعلى النقد أن يكون شديد الحساسية والمرونة و القدرة على احتضان الإشكالية الإبداعية الجديدة، والتنبؤ بأهميتها و نفاذها.

ما أشرت إليه من ناحية النص والسلطة، ليس لدي إضافة كثيرة عنه، لأنه فيما يبدو موضوعك المفضل. وأحترم ما قلته فيه، الفكرة الأخيرة عن مسألة تطور النصوص الإبداعية، هي التي أشرت إليها في نهاية مقدمتي الأولى، من أننا لابد أن نكون برحابة الأفق، و سعة الصدر، والقدرة على الاستمرار في أداء دورنا الفكري، و النقدي، و الجمالي، فيما يتصل بالأجناس الإبداعية الجديدة التي تنطلق من الصورة، وأظن أنها كانت تشير إلى ذلك .

الأستاذ أحمد المناعي :

ربما سؤالي أجيب عنه بشكل غير كاف و هو عن الحركة النقدية و دورها في الوقت الحاضر ، فالملاحظ أن هناك كثرة في الكتابات النقدية العربية، و لكن ما نلمسه، هو ضعف اهتمام وتقليل من أهميتها من قبل المبدعين خاصة، والقراء عامة.وهذا ما تظهره تصريحاتهم في المقابلات الصحفية، و النشاطات الأدبية و غيرها من اللقاءات، فما مدى صحة هذه الملاحظة، و ما تفسير وجودها في الوقت الحاضر في رأيك؟

د. صلاح فضل:

لعل صديقي العزيز الأستاذ أحمد المناعي يكون

أول من يجبر بخاطرنا، ويقول إن هناك كثرة في الإنتاج النقدي. لأنني أسمع كل يوم صراخ صغار المبدعين، و ليس كبارهم، من الجوع النقدي، والغياب النقدي، و تخلف النقد، و انعدامه تماما، ولأن الأستاذ أحمد المناعي، مثقف كبير، وناقد، و متابع للحركة النقدية، فهو يعرف أن ما كتب، و يكتب للنقد، هو من ناحية الكم كثير، ويضيف إلى ذلك أن كثيرا منه ضعيف، و هذه حقيقة،لأنني بعد نوع من الدراسة والمسح التاريخي، اهتديت إلى نتيجة مدهشة قليلا، و هي أن عدد النقاد في كل العصور دائما قليل جدا بالنسبة لعدد النقاد الحقيقيين، والمؤثرين، وهو قليل جدا بالنسبة للمبدعين. لكن نقاد الدرجة الثانية، والثالثة، والمعلقون الصحفيون هؤلاء كثرة، لكنها لا تغني شيئا، وهؤلاء هم الذين يتمثل فيهم ضعف الحركة النقدية، لأنهم لا يجهدون أنفسهم، ولا يأخذونها بالقسوة، والعنف، والالتزام بالمعرفة، والقراءة والتمثل و الاطلاع. أي صحفي يمتلك فراغا صحفيا أو إعلاميا، يكتب شيئا ويسميه نقدا، وهو لا يقرأ إلا سطورا مما يكتب في نقده والجهل والضعف هو السمة الغالبة عليه. ولعل من بين الأسباب التي أدت إلى أن ينادي كثير من الناس، بافتقاد النقد، هو أن مبدعي الدرجة الثانية، والثالثة هؤلاء لا يقرؤون ما يكتب من فكر نقدي، في النظرية، أو التطبيق إن لم يتناول عملهم هم. فهم يحكمون بأن ما لم يكتب الناقد عنهم فهو غير موجود، إذا أردت أن تكتب و تكون موجودا فاكتب عني. هذه معادلتهم، وبما أنهم لا يستحقون الكتابة؛ فهذا الناقد لن يوجد في تقديرهم على الإطلاق . بمعنى أنهم يريدون أنه بمجرد ما يلفظون إنتاجهم إلى السوق، أن يتسارع من يسمونهم النقاد، بالإشادة به، و التنويه بأهميته، وتدبيج المقالات حوله، وهذا طبعا ليس نقدا، ولا يقدم معرفة في شيء. جدلية العلاقة بين الإنتاج الإبداعي، و المتابعة النقدية، قضية حساسة، و هامة، و تختلف من بيئة عربية إلى أخرى. مثلا؛ سأضرب نموذجين من البيئة المغاربية، وكنت أتمنى أن يكون حاضرا معنا الدكتور عبدالقادر فيدوح، كي يصّوب لي ما أقول . و مثلا آخر من البيئة المشرقية. البيئة المغاربية هناك انفصال شديد بين الحركة الإبداعية من ناحية، والحركة النقدية من ناحية أخرى، لا يوجد تفاعل بينهما. نجد في بلد مثل المغرب العشرات ممن يتقنون الكتابة في النظرية، وفي تاريخ النقد، وغير ذلك، لكنك لا تجد إلا عددا قليلا جدا من الدراسات التطبيقية عن كتابة شعرية، أو سردية، أو مسرحية، كتبت بين ظهرانيهم لأن تقاليد هذا التفاعل، لم تتأسس بعد بالقدر الكافي في المغرب العربي، بينما لنأخذ نموذجا مثلا من البيئة المشرقية وهي البيئة المصرية على وجه التحديد، و أزعم أنني أعرفها أكثر من غيرها ، هذا التفاعل كان دائما ديناميا وخلاقا، ويساعد على تطوير الخطاب النقدي، و تنمية الخطاب الإبداعي في ذات الوقت. لكن بالرغم من وجود هذا التفاعل لدينا، فستجد من يرفعون شعار موت النقد، وانتهاء دوره. من هؤلاء المبدعين الذين يتصورون أن الناقد إما أن يكرس حياته لمدحهم، و إما لا يكون موجودا. لكن سنجد إلى جوارهم مبدعا كبيرا مثلا نجيب محفوظ، و له عبارة شديدة الطرافة إذ يقول إن النقد فاض وزاد عن حاجة العباد. والعباد بطبيعة الحال هم نجيب محفوظ. لأن كمية ما يكتب عنه من نقد أصبح بعشرات الآلاف من الصفحات، فكل يشكر السوق الذي روج له، أو يهجوه، و لكن في تقديري، تظل هذه العلاقة الجدلية، بين حركة الإبداع، و تطوير الخطاب النقدي، ضرورية جدا لكي تكون أساسا للتفاعل بين المجتمع والفكر الأدبي، و النقدي، في جميع البيئات العربية. و أنا لا بد لي أن أشيد أيضا بهذا التفاعل في بيئة البحرين. و يكفي أن أذكر وليس مجاملة لعلوي الهاشمي، إن أول رسالة علمية أكاديمية في النقد في البحرين كانت عن شعراء البحرين، و أهم دراسة في إيقاع الشعر العربي، طبقت على الشعراء البحرينيين. لذلك فأنا أعتبر ذلك من النماذج السعيدة في التفاعل بين الحركة النقدية و الحركة الإبداعية.

د.سميرة بن عمو

سؤالي قصير جدا: نقطة انطلاق الدكتور صلاح هي الأسرة البنيوية ثم اصطدامها مع مجتمع معين. ومن هنا أريد أن أفهم هل ما تدعو إليه الآن و ما تريده من النقد الأدبي لكي يتعايش مع متغيرات العصر – وذكرت التلفاز و تأثيره الواسع وانتشاره الشديد، ثم دور النقد الأدبي في خلق استراتيجيات تسمح بجذب المجتمع إلى العصر الحديث – هل أفهم من ذلك كله أنك تريد من النقد العربي أن ينزل إلى الشارع ؟ هل أفهم أنك تريد أن يدخل النقد الأدبي في مجال ما يسمى الآن بالدراسات الثقافية؟ ثم إذا كان هذا ما تدعو إليه، يبقى هنالك شيء مسكوت عنه في ما قلته، و هو علاقة النقد الأدبي بالسياسي. و هل يمكن للنقد الأدبي أن يتفاعل مع المجتمع؟

د.صلاح فضل :

في ما يتصل بالمنطلق الأول، أنا لم أكن أهدف إلى تصوير البنيوية كبداية لتاريخ النقد، لكنه كان بالنسبة إلي المحطة المنهجية التي تعين عليّ أن أخطوها بعد المحطات السابقة التي تخطاها الرواد من أساتذتي، و لحقت بقطارها، مع مجموعة من الزملاء الأعزاء، في أقطار مختلفة من الوطن العربي، وتولدت بعد ذلك مجموعة منهجيات، بعد أن سارت على المنهجية التاريخية، طورتها بأشكال جديدة، تعرفونها جميعا من سلسلة ما بعد البنيوية، حتى القراءة، والتأويل، و نقد النص، و في نهايتها النقد الثقافي وأريد أن أتوقف لحظة عند فكرة النقد الثقافي، لأنها وردت في سؤالك، ولي تعقيب أساسي عليها. ففي الواقع، إن النقد الثقافي ليس جديدا على الحركة النقدية العربية. وربما لم يتخذ هذه التسمية من قبل، لكنني لا أستطيع أن أسمي الحركة النقدية العربية منذ طه حسين، حتى نهاية الفترة الماركسية إلا نقدا ثقافيا، بل كان ممعنا في ثقافيته. و سأضرب مثلا بسيطا على هذا الإمعان في الثقافية الذي كان النقد العربي يغرق فيه في فترة الخمسينيات والستينيات. كان الطابع الأساسي الذي يدعوا إليه كل النقاد بشدة و عنف و صلابة ويستخدمون مصطلحات كثيرة له، كان هو الواقعية، خلال الخمسينيات والستينيات. كان الجانب الأيديولوجي في الواقعية هو المسيطر. أن يكون الأدب انعكاسا للمجتمع، وداعيا إلى حركته فهذا توظيف، أساسي للفكرة الثقافية في الحركة النقدية، و في التقييم الأدبي. و كانت قرءات طه حسين مثلا من قبل ذلك كنموذج آخر قراءات ثقافية، و لقد أبتعد النقد عن فكرة الوظيفة الثقافية في السطح والظاهر، خلال عقدين فقط، فبعض النقاد من بداية الثمانينيات تصوروا أن النقد لابد أن يكون عملا تقنيا، بالغ الدقة، و الضبط المنهجي، والإحصائي، وأنه لا يطرح الأسئلة الجوهرية، عن ماهية الإبداع، و لا علاقة للإبداع بالمجتمع، و لا وظيفة للإبداع، أو النقد في المجتمع . لكن كل النقاد العرب الذين برزوا في هذه الحقبة، أدوا بلا استثناء دورا ثقافيا في جوهره، حتى وهم يعلنون غير ذلك. و هذه مفارقة في غاية الطرافة. قولوا لي من هم ممثلو الحركة البنيوية في النقد العربي! وسأقول لكم عن كل منهم، و أنتم تعرفون ذلك مثلي. ما هي الخلفيات الأيديولوجية والفكرية والثقافية التي استهدفوها بكتاباتهم، وبإنتاجهم؟ بمعنى أن الذي أريد أن أصل إليه أن شعار النقد الثقافي الذي رفع مؤخرا ليس جديدا و إنما يمثل الطابع الأساسي لحركة النقد العربي منذ بدايته في الأربعينيات من القرن الماضي حتى الآن بدرجات متفاوتة.

النقد القديم كله ثقافي إلى درجة كبيرة، حتى إذا اختلفنا في منظومات القيم التي كان يعليها، فإنه دائما تبرز مجموعة من القيم، بعضها فردي، وبعضها جماعي، وكل الكتابات النقدية القديمة، تملك هذا التوجه الثقافي.

هنا نأتي إلى الجزء الآخر من سؤالك، و هو ما أطلقتِ عليه المسكوت عنه، و هو السياسة. في تقديري و هنا ألجأ إلى ما تعلمته من العجوز لوكتش منذ أربعين عاما، عندما كان يقول، إن كل شيء سياسة. بمعنى أن هناك السطح السياسي الخاص بالحديث عن النظم،

ومدى توفر الديمقراطية، و كذا. . . و هناك حركة المجتمع بما يتفاعل فيها من قوى كابحة تشد إلى الماضي، و قوى منطلقة تدفع إلى المستقبل. أنا أظن أن عمليات الإبداع و الفكر النقدي معجونة بهذا الماء السياسي بالمعنى العميق، لكنها تخسر في تقديري عندما تطفو على السطح فقط؛ اللهم إلا في القضايا القومية الكبرى التي يتفق فيها السطح مع العمق. وأعطي لذلك نموذجا، قضية التحدي الصهيوني مثلا. ففي التحدي الصهيوني ليس هناك ظاهر وباطن سياسي، في كل المستويات. هو تحد، لعله أقسى وأخطر أنواع التحدي الذي تواجه الثقافة العربية وبالتالي يظل الموقف منه في كل المستويات، سياسيا، واجتماعيا، و أنثروبولوجياً، و إنسانياً، وجماليا، متناسقا، منسجما . بمعنى أنني لا أتصور كاتبا يريد أن يقنعنا بأن علينا أن نتبنى سياسة السلام، و التوافق مع الأعداء، و غير ذلك، لأنه سيصبح مطعونا في انتمائه القومي، وفي عمقه التاريخي، وفي صدق نظرته، و تحليله، لواقع التحدي الذي تعيشه الأمة العربية. هنا السياسة ليس فيها ظاهر أو باطن. لكن فيما عدا ذلك فالنقد الأدبي و الإبداع يرتبطان بالسياسة، لا بمعنى موقفيهما من النظم، لأن هذا هو الظاهر الذي لا أهمية له ، و إنما بطبيعة الحراك الاجتماعي، و صراع القوى؛ قوى التقدم أو قوى التخلف.

د.سميرة بن عمو:

أنا لم أقل النقد الثقافي وإنما قلت الدراسات الثقافية؛ أي الانتقال بالنقد الأدبي من النقد الأدبي البحت إلى ميدان ما يسمى حاليا بالدراسات الثقافية و من ثمّ الانتقال من نوع من النص إلى نوع آخر.

د. صلاح فضل :

لعل هذا الخلط من ناحيتي بين المصطلحين أن يكون مقصودا وفي تقديري أن اللغة التي نكتب بها، واستراتيجية الخطاب، و التوجه و النسق الذي نعمل فيه، وأننا عندما نمارس نقدا نزعم أنه بحث فلكل ذلك بإشاراته المتعددة المباشرة وغير المباشرة أبعاده الثقافية؛ بمعنى أنني لست على الإطلاق في صف من يقول بانقراض النقد الأدبي، و إنما أتصور أنه لب الفكر النقدي السياسي والاقتصادي و الاجتماعي و الإنساني، عندما يتجه إلى هذه التكوينات الإبداعية في تمثيلها للحياة، و ينفذ إلى صميمها بأشعته، و يضيء الحياة و هو ينقدها بوعيه ورؤيته الثقافية. بمعنى أنه ببساطة شديدة إذا كنا جميعا نعرف التعريف التقليدي للأدب، بأنه نقد للحياة، فإن النقد الأدبي، لابد له أن يكون نقدا للأدب و للحياة معا؛ أن يستخدم كل التقنيات الدقيقة، وأن يراكم تجربته في هذا الصدد، لكي لا يبقى على السطح، وأن ينفذ إلى الأعماق في تحليلاته. هذا هو التحدي الذي يواجه كل ناقد على حده.

د.سميرة بن عمو:

هل ترى نفسك في يوم من الأيام وقد أخذت ظاهرة الإرهاب مثلا في مصر كنص تدرسه كناقد أدبي ؟

د.صلاح فضل :

لا أفرض على النص أي ظاهرة أراها. لكن إذا كان النص يقدم هذه الظاهرة، فإن طريقة كتابتي عن هذا النص لابد أن يتجلى فيها موقفي منها ، بمعنى أنني لا أهرب من دلالة النص، بل أبرزها، وأجسد كيفية أداء النص لها، وبالتالي إذا كان المبدع يمتلك الشجاعة، لإدانة الإرهاب، فعليّ أن أكون أكثر منه شجاعة، منه في إبراز هذه الإدانة، و درجة تمثلها في النص، وإذا كان من ضعف الوعي بحيث يبرر هذا الإرهاب، فعليّ أن أكون من قوة الوعي بحيث أدينه . وأذكر مثلا أنني كنت في ندوة شعرية منذ عدة شهور، ووجدت شاعرا يقف ليتغزل في فارس عملاق، في نموذج هائل، هو الذي سيغير الكون، ويرفع راية الإسلام، وهو أسامة بن لادن . استمعت إليه بإنصات واحترام، شديدين، لكنني في نهاية الأمر عند التعليق على هذا النموذج، شرحت كيف أنه لم يستطع أن يستوعب الشرط التاريخي، أو الشرط الثقافي، أو الشرط الإنساني الذي يختار انطلاقا منه نموذجا

يمثل الفكر الحضاري العربي الإسلامي و بالتالي فإنه قد وقع في وهم كبير، مثلما يقع العامة .كان الأهم في تعليقي هو الكشف عن ضعف بناء رؤيته الفنية عبر القصيدة، وليس ضعف تصوره الأيديولوجي للنموذج الذي يقدمه و أنه في نهاية الأمر، يحاول أن يبتز مشاعر الحضور، وعواطفهم لكي يستثير فيهم هذه النخوة التاريخية دون إقامة نموذج إنساني أو حضاري أو حتى نموذج للتعبير الشعري يرقى إلى مستوى الموقف الذي يريد أن يقدمه، بمعنى أن ضعف الدلالة انعكس أو تجلى الدرجة الأولى، وهذا ما كان يتعين عليّ أن أكشفه نقديا في ضعف النص الإبداعي ذاته.

الأستاذة مي مظفر:

أنا منتجة نص ولست ناقدة. و لكنني معنية جدا بالقراءات النقدية، و يهمني متابعتها. الدعوة إلى المنهجية العلمية، والمغالاة اليوم في هذه الدراسات، حولت بعض النصوص الأدبية و الشعرية بالذات، إلى شفرات، فهي تجرد النص من مائه، ففقدان حياة النص الأدبي. كيف يمكننا أن نقبله على الأقل، نحن الشعراء والكتاب ؟ أن ما يهمني في النص النقدي هو توسيع مدركاتي، و توسيع ثقافتي وتوسيع أفقي. وهذا النقد ينفرني حقا. فكيف يمكن أن أجد نفسي فيه؟

د.صلاح فضل :

أنا أتفق معك تماما في النفور، من ادعاء القياس العلمي، وتحويل الكتابة النقدية إلى مجموعة من المعادلات، واللوغاريتمات، لأن ذلك يتمثل في التخلي عن اللغة الأدبية، واستعارة لغة بعجزها الكامل عن أن تقدم الثراء التفصيلي للمعطيات الفكرية الأدبية. هذه المجموعة من الدراسات التي أشرت إليها، و التي تفاقمت في بداية التيار البنيوي و ما بعده، كان يلجأ إليها بعض الدارسين من غير الموهوبين، و من غير القادرين على الكتابة النقدية الحقيقية، ولكي يوهمونا بمدى تمكنهم العلمي يغرقوننا في مثل هذه الأشكال، و التفاصيل التي في تقديري، ينبغي أن تكون محسوبة جدا عند إدخالها في لغة النقد الأدبي . سأخذ مثلا نموذجين منهما. النموذج الإحصائي، و النموذج البياني. النموذج الإحصائي يعتمد على الأرقام، و يمكن أن يجري الباحث آلاف العمليات الإحصائية، ثم يعجز عن تفسيرها بعد ذلك تفسيرا فكريا أو فلسفيا، باعتبارها ظواهر ذات دلالة، و بالتالي يصبح كل جهده ذلك هو نصف الطريق. وعلى ناقد آخر يتميز بالحدس القوي، والرؤية الفلسفية، والقدرة على تفسير الظواهر، أن يتأمل هذه الأرقام، ثم يستخلص منها نتيجتها، و يكتبها نقديا . كثير من الباحثين، لا يملكون هذين الشطرين، وخاصة من صغار الباحثين، ولذلك نجد أن دراساتهم منقوصة، وغير ممتعة، لكن هناك من يستطيع أن يجري الشطرين معا، أن يجري البحوث الإحصائية، و يستخلص منها نتائجها، ويفلسفها، و بربطها ببعضها، ليقدم رؤية كلية. وأنا قرأت كثيرا من الأعمال بلغات عديدة عن ذلك، و استمتعت بها، إلى أقصى درجة لأنها بالفعل ، والدكتور منذر يشهد بذلك، تقدم معرفة علمية، و فكرية، و فلسفية للظواهر الأسلوبية لا حد لقوتها، و جمالها، و درجة الاستمتاع بها. الجانب الثاني من يستخدمون الرسوم البيانية، لبعض الظواهر، و أعتقد أن هذه العوامل التوضيحية يسيره. الكتابة النقدية، عادة لها مستوى، والخلط بين الجوانب البصرية والجوانب اللغوية الأخرى في الكتابة النقدية يحتاج إلى حساسية ومهارة و تقنية عالية جدا ، لأن مزج المهارات البصرية التي تعرض بشكل بياني نتائج دراسات وبحوث، بالمهارات اللغوية في التعبير نادرا ما يستطيع أحد أن يوفق فيه، و بالتالي وفي تقديري إن الكتب النقدية التي يمكن التعويل عليها والاستمتاع بها، في معظمها، تبرأ من هذه الظاهرة التي تشيرين إليها، وإن كبار النقاد في وطننا العربي، لم يلجأوا إليها، و إنما لجأ إليها بعض صغار الدارسين لتثبيت الوهم بقدراتهم، وبعلميتهم ، و لكن اللغة ذاتها، بجمالياتها، و إشاراتها، و حساسيتها ، عندما تكون مطواعة، لابد لها أن تشف، كما تفضلت بالإشارة عن ماء الشعر، وماء الشعر يجف كثيرا، إذا أقحمنا فيه هذه المؤشرات الرسطية.

الأستاذة مي مظفر:

أنا قصدت الدراسات العربية، لأنني أقرأ الدراسات الإنجليزية و لدي متابعات، ولا أشعر غالبا بشيء من هذا.

د. صلاح فضل:

أنت تقرئين من الدراسات الإنجليزية أنضجها، وأكملها، لا تقرئين عشرات البحوث في الجامعات التي لا تنشر، لأنها تتمثل فيها نقاط الضعف هذه، لكن تقرئين من الدراسات العربية فجها، وناضجها، و عندئذ بحسك الإبداعي، و الثقافي العام تلفظين، مثلما يلفظ عامة القراء المثقفين من لا يبلغ درجة الوعي، والنضج،الذي يجعل نصه النقدي، بنفس العذوبة، و القوة، والإمتاع، المتمثل في النص الإبداعي.

د.منذر عياشي:

أنا أريد أن أرحب بك على طريقتي. فأقول، منذ أن وعيت القراءة، والكتابة، قرأت كُتابا كثر، ونُقادا كثر ، اليوم بعد هذه المسافة الزمنية التي أرى أنها لا بأس بها في كمها، قراءة وكتابة، أنظر إلى الخلف ، فأرى أن قراءتي تجاوزت كثيرا من الكتاب العرب، الذين قرأتهم، و كثيرا من النقاد العرب الذين قرأتهم، إلا واحدا هو أنت. قراءتي الآن، تقف على الدوام دون جديدك. و دون عطائك. فأنا أرحب بك، بوصفك جديدا. بوصفك عطاءا غزيرا. و لكن هذه القضية، التي تدفعني للترحيب بك، تطرح عليّ شخصيا وعلى مثقفين ربما كثر مثلي، قضية هامة، ولذا أريد أن أضعها أمامك. متى يمكن لمثقف يشتغل بالفكر عموما، والثقافة عموما، والنقد على وجه الخصوص، أن يتجاوز مفكرا ناقدا مثلك؟ . أنت عندما تكلمت عن الإشكاليات المنهجية، ذكرت منذور و هلال. نعلم أن الاثنين تجاوزا من سبق، ونعلم أنك تجاوزت مندور، و غنيم هلال. فما حظنا نحن في مثل هذا؟ هل ترك لنا صلاح فضل، نافذة لكي نمر عبرها ثم نقول تجاوزناه؟ ما تفضلت به الآن، فعلا سد عليّ الآفاق. و لذا أراني، ككل أسير، سأحمل شيئا من العصبيات، وسأستثيرك، فاسمح لي، سيدي الفاضل : لقد طرحت قضايا كثيرة، منها مررت على قضية الدين والمتدينين . وأنا أرى أنه هذه القضية في وقتنا الراهن، قضية حساسة، بل بالغة الحساسية، وذكرت ابن لادن . أنا أقول ما يلي مثلا: إننا نريد أن نكون ديمقراطيين، وهذا يغضب النظام العربي. و نريد أن نكون مسلمين، و هذا ما يغضب النظام العالمي. أو الأمر العالمي، أو أمريكا تحديدا. لصالح من، صلاح فضل يدين ابن لادن باسم النقد الأدبي ؟ هل لصالح الديمقراطية، التي يغضب عند سماعها الحاكم العربي ؟ أم لصالح النظام العالمي الأمريكي، الذي يغضب عند سماعه كلمة الإسلام؟ هذا سؤال ربما يدخل في دائرة الاستفزاز. لكن هذا ما أريد و إلا فكيف نتجاوز؟

سؤال آخر سيدي الفاضل و أستاذي العظيم: تكلمت عن التنوير، وبدا لي أن حديثك عن التنوير، هو حديث عن التغيير، آلا ترى معي، أن هذه الأطروحة، في ظل العولمة اليوم، باتت كوجبة قديمة، مضى عليها الزمن، ويجب ألا نعود إليها؟ بقول آخر ألا ترى معي، أنه يجب علينا أن نحرر الفعل الثقافي، والنقد فعل ثقافي، من الفعل الإيديولوجي؟ و قد أصبح اليوم لدينا كل شيء متاح، بأسرع من لمح البصر ؟ يكفي أن أضع يدي على زر الإنترنت، حتى تتدفق عليّ كل المعارف، بمعناها العلمي، والمعارف بمعناها أيضا العقلي، والروحي. فلماذا أبقى أسير التنوير، الذي يعنى التغيير، وأنا أعيش كل شيء وقد تغير، و يتغير على الدوام ؟ أيضا رأيت، سيدي الفاضل، أنك تتحدث بلسان عربي، وعن نقد، يمكن أن أسميه عربي. لكنك في البداية، ذكرت أننا لا نستطيع أن نفعل ذلك فنحن، إذ نتحدث عن النظرية، نستطيع أن نقول إن النظرية إنسانية، و لكن في الوقت نفسه، نستطيع أن نقول أن تطبيقات النظرية، تطبيقات عربية. بمعنى إننا نستطيع أن نقول إن النقد العربي، و النظرية إنسانية، وإذا كنا نستطيع أن نتحدث عن نقد عربي، فسؤالي يأتي لماذا لا نبدع من خلال نقدنا، نحن بدورنا نظرية إنسانية؟

أسئلة في الحقيقة كثيرة، تأتيني في هذا المجال،

اخرها هو سؤال ربما سئلت به في مرات كثيرة: هل بقى شيء، سيدي الفاضل، من البنيوية التي قلت إنها شاخت، وهرمت ؟ هل بقى شيء اليوم ؟ هل بقى شيء منها اليوم؟ و أنا قد أستبق و أقول لم يبق. ولكن ماذا فعلت ؟ سؤالي هو ماذا بعد كل شيء، نحن أمة مهددة بالزوال. فماذا بعد هذه الأمة ؟ ثقافتنا مهددة بالزوال. فماذا بعد هذه الثقافة ؟ أوطاننا مهددة بالزوال. بمعنى أنه سيعاد رسمها من جديد. فماذا بعد هذه الأوطان ؟ ماذا بعد ماذا و ماذا بعد البعد؟ هل هناك إمكانية لإجابة بنيوية

د.صلاح فضل:

أولا أنت يا دكتور منذر أسرتني بكلماتك الأولى، وحقيقة أخجلتني، و أزعم أنها كرم مضياف، وغامر. لكن الحقيقة كما أتمثلها، بالنسبة لما قدمته في الحركة النقدية العربية، أشد تواضعا، و بساطة، بكثير مما أسبغته عليّ. فأشكرك بعمق على رفع معنوياتي المتواضعة. ما يتصل بالسؤال الأول و هو حساس ودقيق، يتصل بموقفي الشخصي، والفكري، من الحركات الإسلامية. اسمح لي بالإفاضة قليلا فيه، لأنه يتعرض للبس كثير، و الاختزال، وسوء الفهم، ونحن في المجتمعات، لابد أن نبرئ ذمتنا وضميرنا، دون أن نتملق عوامنا.

أنا رجل معجون بالثقافة العربية الإسلامية. زُرعت فيها لأن أجدادي السبع كما أتمثلهم من علماء الأزهر، وتعلمت الكتابة، القراءة، في المخطوطات العربية القديمة، والمصاحف المذهبة، وأزعم أن غيرتي الدينية، لا تقبل أن أتصور أنني محروم منها. لكن وعيي دائما، أن مطلقات الدين، المثالية شيء والممارسة التاريخية شيء آخر، وأن الإسلام ليس مجموعة النصوص المقدسة التي أجلها وأحترمها، ولكنه الممارسة الحضارية، عبر التاريخ، والإبداع العلمي، و الفكري، والثقافي، والفلسفي، والحضاري، للأمة الإسلامية، عبر خمسة عشر قرنا، وأنه عندما يأتي داعية مثل الشيخ حسن البنا ، أو غيره، من الدعاة، ليتصور أنه قادر على تصويب حركة التاريخ ، و على نقد ممارسة المجتمع العربي الإسلامي عبر هذه القرون، وعلى الحكم عليها بأنها أخطأت تاريخيا ، فأنا أناقشه، ولا أقبل ما يدعوا إليه. كلنا في حاجة إلى تحديث مجتمعاتنا، وجعلها ديمقراطية، وجعلها منتجة للعلم، والمعرفة، والثقافة، استخدام الإسلام في ذلك، يعوق الحركة الديمقراطية في الوطن العربي، لأن السياسيين، الذين يرفعونه لا يفهمون روح الإسلام، أتحدى أي مشتغل بالأصولية الدينية، ممن يسعون إلى السلطة، أن يمتلك رؤية حقيقة للحضارة الإسلامية، هؤلاء جهلة، و مغرضون، و أصحاب مصالح، و مرتزقة بالإسلام. و لذلك أنا أرى أن نكبة الحركة الديمقراطية، الآن في الوطن العربي كله، تتمثل في قلة، من محترفي الوصولية السياسة، ممن يرفعون شعار الدين، و يبتزون الجماهير، و يظفرون بأغلبيتها ، لكي يجعلوا مجتمعاتنا أكثر تخلفا، وأكثر فقرا، و أكثر ظلما، و قسوةً ، لكي يحكموا باسم الله ، والسياسي الذي يتحدث باسم الله، نصاب ، لأنه لم يأخذ تفويضا من رب العرش، كي يتحدث باسمه. هذه كلها مشروعات دنيوية. مثلا ، كيف تقوم الحكومات، وكيف تسقط، أنا عشت هناك، أكثر من سبعة عشر عاما، وأعرف أن المقياس الحقيقي، لقيام أي حكومة، أو خروجها من السلطة، لا في الدعاوى الأيديولوجية، و لا في الشعارات، إنما في عدد ما توفره لأبنائها من فرص الإنتاج الاقتصادي، و المعرفي.فقط هذا المعيار، لا وجود له في خارطتنا السياسية العربية، ولا وجود له في الفكر السياسي الإسلامي. ماذا يفكر المشتغلون بالإسلام، جسد المرأة. ماذا تكشف. و ماذا تعري. وكأن جسد المرأة، هو الذي سيجعلنا قوة عظمى، تقف أمام القوى العظمى. أولوياتهم مختلة. و تفكيرهم مختل. و أغراضهم هي في السلطة لا أكثر. ولذلك أقف موقف العداء، و ليس المهادنة، من كل من يرفع الشعار الديني للوصول إلى السلطة، السلطة مشروع سياسي، لتحقيق نفع الجماعة، بما لا يتعارض مع الدين ، ومن الذي يقول أن ديننا يتعارض على الإطلاق، مع أي عدالة اجتماعية، أو تقدم علمي؟ هذا فرض مرفوض

أساسا ، كل ما يصل إليه المسلمون، و ما يروه حسنا فهو حسن، حتى لو كان في وقف الحدود، و الذي أوقفها علماء الدولة العثمانية، وليس جنرالات بونابرت، عندما رأوا أن التطور الاجتماعي في التاريخ العربي، والإسلامي، لم يعد يسمح بإقامة العقوبات البدنية، والحدود التي تشوه أعضاء البشر، لابد أن نملك الجرأة، من قلب الفكر الديني ذاته، على أن نغير في فهمنا له، ولأننا أساتذة في الأدب، و النقد، نعرف أن روح النص في تأويله، ونعرف أن القرآن الكريم، كان النص الأعلى، و الأسمى للفكر العربي الإسلامي، يتسع لآلاف التأويلات. و قد اتسع لها، ولا يمكن أن يضيق بما نريد أن نفصله لمجتمعاتنا. في هذا الإطار، عندما أجد رجلا، أحمق، يتصور أنه يستطيع أن يغير الكون بالإرهاب، ويعادي الحضارات القائمة، ويشوه صورة الإسلام، ثم يصفق له ملايين الجهلة، أنا عشت في الغرب، وقضيت سبعة عشر عاما من عمري، أدافع عن صورة الإسلام، هذا يهدمها في عمل أحمق، وفي ساعة واحدة، لابد أن أناصبه العداء ،وأناصب البيئة التي أنتجته، والفكر الذي ولده، ،لأنه هو الذي يخرب ثقافتنا، ويدمر مستقبلنا، ويجعلنا في مواجهة مع الآخرين، في هذا لا أملك أن أكون محايدا، و لا أملك أن تكون عباراتي ملطفة.

سؤال آخر تقول لي أليس التنوير وجبة قديمة؟ في طبقاتنا المثقفة أصبحت وجبة (بايته) جدا، و قديمة جدا، ولكن ما رأيك يا سيدي، أنه لم يهضم بعد لدى جيرانك ممن يسكنون في الشقة المقابلة لك، ما رأيك يا سيدي بأن ٩٠٪ من نسائنا يعودون إلى الإحساس مرة أخرى، بأن شعرهن عورة . هذا مضحك، لكنه واقع، عندما يتغلغل الوعي بالتنوير، إلى كل طبقاتنا، في مدننا، وقرانا، عندئذ يصبح وجبة قديمة. لكن عندما نجد أن الواقع غير ذلك، وأن طلابنا أمامنا، في محاضرات الجامعة، لا يتمثلون ما نتمثله، و نبدو كأننا الصبية المراهقون، المجازفون، بأفكارنا، أمامهم هم الحكماء الذين يتمسكون بالسلف، بالأصول، وبالتراث، و إننا المفرطون في ذلك، لا بد أن تكون عمليات التغيير، و التنمية، والتطوير، والتحديث، ودفع عجلة التقدم، هي شعارنا، حتى تتغلغل إلى كل المستويات، وتصبح هي السمة المميزة للمجتمع. ما أشرت إليه، من أنه إذا كانت النظرية الأدبية إنسانية، فإن التطبيقات العربية تعد إضافة لها. وأنها بتراكمها، يمكن أن تصل إلى نظرية ذات طابع إنساني، أوافقك عليه تماما. لابد يحدث ذلك بالفعل.أنا أعتقد أن نقادنا الذين يكتبون بلغات أجنبية. إدوارد سعيد في الإنجليزية، إيهاب حسن في الإنجليزية، مصطفى صفوان في الفرنسية، دخلوا مدارج النقد العالمي، لأنهم قفزوا على حاجز اللغة، و فكرهم النقدي العربي، أصبح جزءاً من نسيج الفكر النقدي العالمي، أكثر من ذلك ، أعتقد أن على الأقل هناك ثلاثة أو أربعة من النقاد العرب، لو قدر لإنتاجهم، لعيونهم وللنماذج المتفوقة، أن يترجم إلى لغات أخرى، لأصبح جزءاً من نسيج النظرية العالمية الآن . لكن ذلك لم يحدث حتى الآن. فما تشير إليه أشاركك الرأي فيه والأمل في أن يتحقق.

د.علوي الهاشمي:

هل لنا بأسماء هؤلاء.

د.صلاح فضل:

هم أصدقاؤكم، وأنتم تعرفونهم جيدا. تعرفون مثلا، إنتاج الدكتور كمال أبوديب ، تعرفون إنتاج الدكتور محمد مفتاح، تعرفون إنتاج جابر عصفور، تعرفون إنتاج الدكتور عبدالسلام المسدي، يكفي هذه الأسماء فقط.

د.علوي الهاشمي:

وأنا أضيف الدكتور صلاح فضل.

د.صلاح فضل:

هذا كرم منكم لا أجرؤ عليه.

ما طرحته، بمرارة شديدة في نهاية تعقيبك، هل بقي شيء من العالم؟ ماذا بعد؟ وماذا بقي من البنيوية؟ أنا أعتقد أن البنيوية بقي منها الرؤية العلمية، كانت النظرة التاريخية هي التي تسمى الرؤية العلمية قبل البنيوية كما تعرف. أصبحت النظرة

المنهجية، التحليلية، لمادة الأدب في البنى اللغوية هي التي تمثل النقلة الخطيرة، التي أحدثتها البنيوية، وإن كانت هذه النقلة، بمنهجيات استراتيجيات القراءة والتأويل، واستراتيجيات السيميولوجيا وعلوم العلاقات، قد عادت فارتبطت بما هو خارج اللغة مرة أخرى كما تعرف. لكنها تمثل إنجازا، لا يمكن العودة فيه، أو التراجع عنه.

فالروح العلمي، المنهجي، الدقيق، في تحليل لغة الأدب، أصبح يمثل الضمانة الأساسية، لانتهاء عصر الانطباعية، وهذه ثورة، في الفكر النقدي، بقيت من البنيوية.و حتى من يعودون لربط الأدب، بالحياة وبالمجتمع، عبر التراكمات التاريخية في القراءة أو عبر التأويل أو عبر السيميولوجيا، أو عبر التفكيك، أو عبركل ذلك، فهم لا يستطيعون أبدا أن يلغوا هذا الحاجز الذي أقامته البنيوية، بين عصرين مختلفين في النقد الأدبي، عصر الأيديولوجيات، و التاريخيات، و ما قبلها، وعصر التحليلات التقنية، والقراءات المستفيضة المعتمدة على هذه التحليلات التقنية من جهة ثانية. وأظن بذلك أن أُفق النقد الأدبي مازال مفتوحا، مادام العلم الإنساني لا حد له، و مادام الخيال البشري، والإبداع، لا جدار أمامه، و مادام السقف عاليا، فإن سماء المعرفة ستظل دائما متطاولة، لا نستطيع أن نمسكها بأيدينا، أما ما يرتبط بمصير الأمة، فأشاركك القلق و ليتني أملك الإجابة.

د.عبد الحميد المحادين:

أنا بعيد عن النظريات، واستمعت إلى الكثير، و ما بقى لدي شيء. أنا أسألك ماذا أنت فاعل كصديق في مصر؟ و ما هي طموحاتك في موقعك المتقدم جدا؟ ومنذ أن فارقتنا سبع سنوات ماذا أضفت ؟ وماذا فعلت؟ هذا سؤال للمحبة و الصداقة، حيث ابتعدنا سبع سنوات، وان كنا التقينا عدة مرات. لكن ماذا تفعل الآن في مصر بشكل عام و ما هي إنجازاتك؟

د. صلاح فضل:

أشكر الأخ الصديق العزيز الدكتور عبدالحميد المحادين على هذه النبرة الإنسانية الودودة الجميلة، في كلماته. و أريد أن أطمئنه أنني والحمد لله مازلت بخير، ومازلت أنتج، و عقب عودتي من البحرين، كما يمكن أن ترى في قائمة الكتب صدر لي سبعة كتب في هذه السنوات الثمانية، وإن لم يكن أي منها أحب من الكتابين اللذين أنتجتهما و أنا بين ظهرانيكم، ومازلت أعتبرهما من أجمل وأقوى ما كتبت. و لذلك أعتز جدا بمقامي بينكم و هو موصول وليس منقطعا، لأن من يعش في مكان أثير و محبب، وبين أناس تزدهر في قلوبهم وردة المحبة و التواصل الجميل مثلكم، يصبح ذلك جزءا من كيانه لا ينفصل عنه. فأهديك يا سيدي ودا بود، و محبة بمحبة، وشكرا على ثنائكم الجميل.

د.علوي الهاشمي:

طبعا نحن في رحاب هذه الجامعة الفتية، نعتز باحتفائنا بالثقافة، ليس على حساب العلم، ولا الجانب الأكاديمي، و لكن تعزيزا لهذا الجانب، الذي نرى، أنه لا يتعزز، و يتأسس أصلا، إلا على البعد الثقافي، ومن هذا المنطلق، كان صدور مجلة ثقافات، من جامعة البحرين ، وهي مجلة غير محكمة لكنها تساند شقيقتها المحكمة مجلة العلوم الإنسانية، و التي يرأس تحريرها الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم في كلية الآداب، كما نحن نحتفي اليوم في جامعة البحرين، بنشر واحد من الأعمال الفكرية المهمة، وهو ترجمة القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، الذي صدر في أصله الفرنسي عن دار النشر (سوي) في باريس، للكاتبين المعروفين أزول ذوكو و جان ماري شايفر ، والذي يقع في أكثر من ألف من الصفحات، والذي قام بترجمته الدكتور منذر عياشي، نائب رئيس تحرير مجلة ثقافات، و أستاذ الألسنيات في كلية الآداب ، والذي يشاركنا في هذه الندوة. هذا المدخل أقوله من أجل أن أنطلق في سؤالي إليك، و هو أنك ناقد، نشعر بأنك تنتمي إلينا، في هذه الرؤية. أنت ناقد، لكني لا أقول بأنك مزدوج، أقول بأنك ناقد متكامل، فأنت تمارس كتابة البحث الأكاديمي، العلمي، وهذا نوع من النقد، يحتفى به في مؤسساتنا العلمية، وفي مؤتمراتنا، وجلساتنا العلمية، وأنت أيضا، تكتب

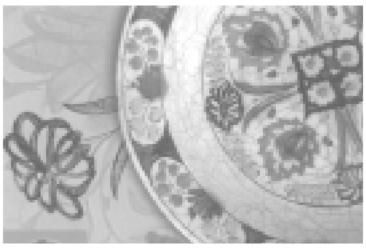
النقد الأدبي، فأنت تحمل هذين النوعين من الكتاب النقدي. سؤالي، أين تضع خطا فاصلا بين هذين الحقلين من الكتابة النقدية أو المجال الواحد؟ و ما هي العوامل المشتركة بينهما في امتداد تجربتك؟ ثم ما الإضافة التي يضيفها هذا الحقل للآخر؟ وما الآثار السلبية التي يتأثر بها؟ و أخيرا، هل هذين غير هذان الحقلين، في النقد الأدبي، أو الثقافي، من أطياف النقد العربي، التي هي بحاجة، إلى أن تأخذ مكانها في قوس قزح النقدي؟

د.صلاح فضل:

شكرا للأخ الصديق، الشاعر، الناقد، الأستاذ الأكاديمي د. علوي الهاشمي، وأسمح لي أن أهنئ جامعة البحرين بما تنجز ، وأهنئها بهذه الموسوعة الجديدة، التي طالما تشوفت أن أراها باللغة العربية ، وكان لابد لبطل مغوار، أن يتصدى لها مثل د. منذر عياشي، و أن يحملها إلى ثقافتنا على كتفيه، وأن يمثل بهذا إضافة حقيقية، للمعرفة العلمية، والنقدية، وفي تقديري أن جامعة البحرين الفتية، عندما تحرص، على تنمية البعد الثقافي للجامعة، وهو بعد أساسي في التنمية الاجتماعية، كما نعرف، تقدم نموذجا رائدا في الجامعات العربية، وأحسب أن هذا النموذج، كان لابد أن ينطلق من البحرين على وجه التحديد، لأسباب حقيقية، و عميقة، لأن الحركة الثقافية في البحرين نَظِرة، وقوية، و متدفقة، فالبحرين واحة من الإبداع، واحة من الفكر، في الصحراء العربية، و ما تهيأ لجامعتها، من أن تحتضن مشروعا ثقافيا تتواصل به مع المجتمع ، ليته يتوفر، لجامعات عربية أخرى، تحتاج مجتمعاتها إلى هذا التفاعل الخلاق ، والقضية التي تثيرها، شديدة الارتباط بهذا الجانب، لأنه في تقديري، أن هذين التيارين الواضحين ، اللونين المميزين، في القوس الجميل، الذي رسمته من ألوان الطيف، من الناقد الأكاديمي، والناقد العام، الذي نسميه هكذا، عبر القرن العشرين، في تجربتنا العربية، كانت الجامعة، هي التي تهدي بعض أبنائها للمجتمع، لكي يقودوا حركة الفكر الأدبي والنقد بها،

وليس كل أبنائها بقادرين على أن يقوموا بهذه القيادة، فمن بين مئة أستاذ جامعي، يمكن أن نرى ناقدا، أو ثنين تقريبا. أرجو ألا أكون مبالغا في هذه النسبة. بعضهم يطلق الجامعة ويعشق الحياة الأدبية، أو لنقل تطلقه الجامعة، تمنيت لحظة أن أكون من هؤلاء. عندما فصل د.محمد منذور، من كلية الآداب، و ملأ الحياة الثقافية و الفكرية بنقده، وعندما فصل د.لويس عوض، بدوره من كلية الآداب، تمنيت أن يأتي دوري كي أفصل ، لكن ما خشيت منه، هو أن البديل للجامعة، بالنسبة لهما كان هو الصحافة . فخشيت أن أطرد من الجامعة، ثم تُسدَ في وجهي أبواب الصحافة . فأفقد السريرين معا. ولا أجد ما اتكأ عليه. في تقديري أنه، من بين عدد كبير من الأساتذة الأكاديميين، الذين يقومون بأبحاثهم العلمية، ووظائفهم التعليمية، الذي يملك الحس بحركة المجتمع، والوعي بواقعه الإبداعي، و القدرة على أن يلعب دورا استراتيجيا فيه، هو الذي يصبح نافدا، لأن كثيرا من الأساتذة يعيشون في عصور ماضية . وينفصلون تماما عن العصر الذي يعيشون فيه. النقاد الذين ينمون كالعشب، على حواف حركة المجتمع، إذا افتقدوا البعد التاريخي، و العلمي، والمعرفي، للحركة النقدية، أصبحوا من الهشاشة، و الضعف، بحيث لا يقوون على توجيه حركة الفكر الأدبي خارج الجامعة. ولذلك نجد أن من بين عشرات النقاد، الذين ينمون على حواف وسائل الإعلام، المرئية، والمقروءة، والمسموعة، يمكن أن تَبرز منهم قامة واحدة، أو قامتان، ممن يمتلكون مشروعا معرفيا، ويرتبطون بوعي ثقافي، و يصلون جسورهم، مع رافدين أساسيين، هما التراث العربي من ناحية، والتراث الإنساني، من ناحية أخرى. قليلون من نقاد الحقل الثقافي العام، الذين يصلون إلى هذه الرتبة، أمثال رجاء النقاش، وفاروق عبدالقادر، إلى حد ما. وغير ذلك من بعض النقاد العرب، في كثير من المجتمعات العربية، لكن تظل العلاقة الصعبة، والعسيرة، بين الجامعة و المجتمع، عندما تتبلور في رؤية، لعالم يوظف

علمه، ومعرفته، لخدمة الحياة، ولخدمة الحركة الإبداعية، والثقافية، فيخسر بذلك شيئا من عمقه، ليكسب سطحا أوسع في دائرته، وناقدا آخر، ينبثق من الحياة العامة، فيعمق صلته، بالجذور التراثية، والإنسانية، فيكتسب أصالة أشد، و ربما كان نموذج العقاد، من الجيل الماضي، أدل في هذا الصدد، لأن العقاد مثلا نبت خارج الجامعة، لكن انتهى به الأمر، إلى أن أصبح قامته أعلى، من معظم أساتذة الجامعة، وأصبحت أعماله موضوعا يسترزق منه كثير من الدارسين في الجامعة، وفي الجامعات الأخرى، وبالتالي - و مع أنني لا أعود نظرية العقاد في العبقرية الفردية، التي كان مهووسا بها وداعية لها- و إنما استخلص منها فقط، نموذجا في تصوري، للناقد الذي يتأسس أكاديميا، و يعطي شيئا للحياة العلمية، والجامعية الأكاديمية، على الأقل يعطي تلاميذه مباشرين يدرسون معه، ثم لا يقتصر عطاءه على هذا الميدان، وإنما يمتد إلى المجال الثقافي، والحياة الإبداعية، فيكتب في الصحافة، فيجري عليه من التغيرات والتحولات الأساسية، ما يقدم هذا التمازج الجميل، بين العلم والحياة، بين المعرفة، والخطاب الثقافي العام، سأبوح لك بسر مثلا، وهو أن لغتي، في الكتب النظرية، وفي الدراسات الجامعية، كنت أشعر أنها قَزة، و مقيدة، و جافة، وكنت أسمع شكاوى تلامذتي وقرائي، من صعوبتها، فأتألم دون أن أملك ردا على هذه الشكاوي. عندما انطلقت في الكتابة، للقارئ العام، وليس للمتخصص، للمثقف، وليس للباحث، فوجئت بهذه اللغة ذاتها، تمتلك شيئا من الضوء، والإشراق، والحيوية، بشكل تدريجي، حتى سرى فيها ماء الحياة، أدركت، أن الكتابة مشروطة بالقراءة، وأن من نخاطبه، هو الذي يكيف ما نكتبه، وأن هذا التحول النوعي، في لغتي النقدية، من البحث الأكاديمي، الذي طالما سمعت هجاءه، دون أن أملك الدفاع عنه، إلى مخاطبة القارئ العام، في المجلات المتخصصة أولا، ثم المجلات الثقافية، ثم الصحافة العامة، قد أسفر في تجربتي عن أنه كان الأفضل.■



أسئلة الإبداع
في مواجهة النمط

وفيق سليطين *

يمثل عمل** الدكتور سليمان العطار تحديًا نقديًا في طموحه إلى تجاوز الواقع العربي في صورته الراهنة. وتأخذ علاقته بالناجز، منذ البدء، طابع الخصومة والمواجهة الحدّية، فلا يكون الاتصال به إلا انقطاعًا لا يتوخى إقامة أي نوع من أنواع التضايف. وهذا الاتصال – الانقطاع، يأخذ على عاتقه هتك علاقات العالم القديم، التي ما تزال تتنفس في رئة الواقع وتلقي شباكها عليه، فتعطل من حركته وتشده إلى إطار الراهن لتختزله فيه.

على هذا النحو يأتي مشروع العطار، بوصفه بناءً يتأسس عبر الهدم، ويؤسس به وجودًا مغايرًا على أنقاض الوجود القائم. ويتخذ لهذه الغاية، من الذات موضوعًا لعمله، فتغدو مواجهة التاريخ مواجهة للذات في تشكلها وامتدادها، ليس فقط على مستوى الوجود، وإنما على مستوى الكيفيات التي يتعين بها هذا الوجود، في قطاعا ته المتباينة، وفي أبنيته الأفقية والرأسية، فيمر البحث من الغائب إلى الشاهد، ومن التاريخ الأدبي والتاريخ العام إلى المعيش اليومي بتفاصيله وجزئياته، ويعود بحركة عكسية تصل المعلولات بعللها، والنتائج بأسبابها ومقدماتها، وتجرد الصيغ القانونية، عبر إحكام الربط بين حلقات التاريخ وتقديمها من حيث هي سلسلة لا يعروها الانقطاع ولا تخرج عن قوانين العلية.

---

* أكاديمي من سوريا.

** (مقدمة منهجية لدراسة تاريخ الأدب العربي) القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع.

ولما كان هذا البحث، بصورة ما، بحثًا في الاتباع والإبداع، يكشف عن العوامل التاريخية التي أدت إلى طغيان أحد الجانبين وتنحي الآخر في الحياة العربية، كانت أهميته ترجع، على الأغلب، لما يتصف به من شمولية لا يكتسبها من موضوعه، بل من طريقته في تناول الموضوع، ومن ربطه بين القضايا المتباعدة أو المتجاورة في الزمان والمكان، تلك القضايا التي تند، ظاهريًا، عن الربط والتعالق، ويعود التأليف بينها لما يتمتع به الباحث من رؤية عميقة تضيء العلاقة بين الكل والأجزاء في صياغتها الجدلية وفي تفاعلاتها المعقدة، التي لا تقبل الأحادية والاختزال.

وقد ترجع أهميته، من جهة ثانية، إلى هزّ يقينيات الماضي وخلخلتها، وإلى مواجهة البديهيات بالأسئلة وإعادة وضعها موضع البحث، باعتبارها النقاط الأكثر حساسية والأكثر حاجةً للفحص والاختبار. وهكذا تكون مزية العمل في تناوله للمظلم وغير المفكَّر فيه، أو في محاولته تعريف المطلقات الغارقة في العصمة غرقها في الضبابية والتنكير.

وسنحاول فيما يلي عرض هذا العمل وتناوله نقديًا، في المحاور الثلاثة الآتية:

المطابقة والاختلاف:

المطابقة حركة آليه تكرر نفسها، والتكرار استهلاك للأصل ينحدر به بفعل التقليد والمحاكاة. وبهذه الآلية يتم تقديس الأصل، عبر إعادة إنتاجه إلى ما لا نهاية، وتصبح قيمة «المبني» متأتية من مدى موافقته «للمعطي»، فكيفّ الفعل عن كونه بناءً، ويصبح مجرد استعادة يتحدد طموحها بقانون المماثلة. وهذه الاستعادة لا تعدو أن تكون – في أحسن أحوالها – صورة شائهة عن المحتذى، بحكم كونها ظلاً له. لذلك فهي محكومة أبدًا بعقدة الذنب في علاقتها به. ولتخفيف هذا الشعور بالإثم يجعل فعل الاستعادة من الأصل مبدأً أعلى، ويرفعه إلى رتبة الجوهر المكتفي بذاته.

إن السعي إلى مطابقة الأصل يعني انغلاق الحركة على نفسها، وهذا الانغلاق هو إلغاء لها وتعطيل لسيولة الزمن، نتيجته توكيد العطالة وتغذية مبدأ الثبات، الذي يقوي نزعة المحافظة، ويشلّ القدرة على التجاوز باعتباره نابضًا لحركة التاريخ.

على النقيض من المحافظة ومبدأ الثبات يتقدّم الفعل الإبداعي بوصفه حركة تنفي ذاتها باستمرار، ومأتى ذلك أن الإبداعي، بخاصيته الحركية، يعزّز دائمًا ما هو مناقض لطبيعته، فيدخل معه في صراعٍ متجدد يحفزه على العلو والتخطّي. وهذا ما يجعل من لحظة الاستقرار هامشية وعرضية، فيكون مستقر الحركة منطلقًا جديدًا لها، لأن اللحظة النامية والمتجهة نحو الاستقرار تحمل في أحشائها جرثومة فسادها، ويكون دخولها في طور الاكتمال إيذانًا بهدمها وانفجارها.

بهذا الفهم يرسم د. العطار مسيرة الحضارة كإبداع متصل ومتخارج، ينبثق من جدلية العلاقة بين «المحافظة» و«الثورية»، فإذ كانت المحافظة – كما يقول: «هي عرقلة الإبداع والتوقف عند الإبداع الكائن باعتباره خير ما يكون وما سيكون» «ص ١٠»، فإن «الثورية» هي إطلاق طاقات الإبداع بتطهير مسار الحضارة بشكل مستمر من المحافظة بفضل الوعي بها وبتكلساتها، بل وبضرورة وجودها باعتبارها إفرازًا هامشيًا وحتميًا يصاحب الإبداع «ص١١».

نفهم، إذًا، أن طغيان الاتباع على الإبداع، أو تضخم المحافظة واستمراريتها على حساب الثورية، وفق الحدود الاصطلاحية للباحث، هو تشكيل مقلوب لطرفي المعادلة، يحدث معه تبادل للأدوار، فإذا كان للمحافظة دور العامل المساعد في إنجاز الإبداع، فإن هذا التشكيل المقلوب يجعل من الإبداع عاملاً مساعدًا لتثبيت المحافظة وإطلاقها. وهكذا يغدو الهامشي أصلاً، ويصبح الضروري هامشيًا ومتنحيًا.

تلك هي النتيجة التي يستخلصها العطار من تفحصه للحياة العربية على مستويي المعرفة والوجود، فيبدأ بالأدب العربي تاريخًا وإبداعًا ومثاقفة، ليكشف عن تصلّب الاتجاه الإيحائي بعد رعيله الأول، الذي كان معه فعل الإحياء إسهامًا حقيقيًا في مجاله، ونهوضا بأعباء اللحظة التاريخية، غير أن الاقتصار

على الدوران في فلك السلف، وحفر الوجود اللاحق وتأطيره داخل وجود السابق، قادا إلى تعميم هذا الاتجاه وتحجره مما أعاقه عن النمو وجعله يتجمد، فتخلف عن مثله المحتذى، وقصّر عن أن يكون فعلاً تنويريًا. وكان لهذا التقصير صور متجاوبة تنسحب على مجالات الوجود ومستوياته المتباينة.×

عند هذه الدرجة تنقلب دلالة الفعل الإحيائي ويتحول إلى نقيضه مع الإبقاء على صفة الإحياء، التي تتفرغ من معناها وتصبح نوعًا من التزيين والبهرجة والابتذال، ويغدو الفعل المشار إليه خليقًا بهذه الصفة، على سبيل الحقيقة، من حيث هو إحياء للموتى وشحذ لأدواتهم، بعد شيء من التلميع، لتسليطها على رقاب الأحياء.

في هذا الموت «الإحيائي» المعمم تحضر الولادة: بوصفها تقمصًا لروح السلف، وامتدادًا أفقيًا لجسم الضريح، أو بوصفها الذراع التي يحرك بها الحياة، ويفعل فيها رفعًا وخفضًا، فيملي عليها نظامه من حيث هو مباين لها، وبذلك تبدو مشدودة إليه وقائمة به، وتكون موجوداتها تشخصًا لمشيئته، أو انبعاثًا أدواتيًا لتنفيذ هذه المشيئة وضمان اطرادها. وهنا تغدو حرية الاختلاف متاحة بوصفها حرية اختلاف على انتهاج هذا الشكل أو ذاك من أشكال المطابقة. إنه اختلاف الأدوات المتوحدة داخل الوظيفة، أو لنقل إن هذه الحرية هي أشبه بحرية المغلول في أن يتحرك داخل القفص.

وهذه الثنائية التي تقتصر فاعلية طرفها الثاني «الاختلاف» على خدمة الأول وتوكيده، هي، في حقيقة الأمر، أنموذج للصيغة الوحدانية المطلقة، تفتح على الاختلاف بقدر ما يثبت نقيضه ويحيل عليه، أي أن الآخر الذي تمنحه فرصة الظهور، ما هو إلا مبدأ تمددها واندفاعها، وعليه أن يتبدى في شكل العائق أو الوجود الطارئ، ليكون مسوغًا لحركتها. إنه الآخر الذاتي، أو «الأنا» متمظهرًا في صورة «الآخر»، الذي يشبع حركة الذات ويعزّز سلطانها إذ يضمن لها القوة ويمدها بأسباب البقاء.

إن الآلية التي تعمم المطابقة، لا تني تطالعنا في سلسلة من الثنائيات المعطلة، التي يحوّل دائمًا طرفها الثاني عن وجوده الخاص ويكون تقبل وجوده، من حيث هو آخر، مقرونًا بمدى قدرته على هدم هذا الوجود. ويأخذ التعميم صورته الكلية في ثنائية «السماوي، الأرضي» التي ينحل فيها وجود الثاني ويذوب في محلول وجود الأول، وهنا يتم إسباغ السماوي على الأرضي، بحيث لا يتأتى للأرضي أن يحضر إلا في حلّة السماوي وهيبته. وهذا الخلط، من شأنه أن يعرقل فاعلية الأرضي، عبر إكسابه صفة القداسة التي تنتج ديمومة الزمان، ومن شأنه أيضًا على مستوى الوجود أن يلغي التاريخ العربي، ما لم يكن تاريخًا سماويًا، وهنا يبدأ التاريخ العربي بظهور الدين الإسلامي «ويسيطر التأريخ للدين على التاريخ العام» ص(٢٧). وبهذه السيطرة يتجمد التاريخ وتنبتّ صلته بمحوره العمودي، فكيفّ عن كونه تاريخًا للبشر في نشاطهم المادي وعلاقاتهم الإنتاجية.

ونتيجة لما سبق يتغلف الوجود بثبات كلي، هو استعادة للأصل، أي للجوهر المكتفي بذاته. وتقضي هذه الاستعادة - كما مرّ بنا- إلى تقديس الزمان المستعاد، أي إلى عبادة ذلك الزمن بكل ما ينطوي عليه، ويعني ذلك إعلان العبودية له. وهي، في كل حال، عبودية تنتج الشخصية الامتثالية بنسخ مكرورة، ويتضخم عجز هذه الشخصية عبر التكرار وبدعوى كونها مندوبة السماوي في الأرض. إنها، باختصار، لا تسمع إلا صوتها أو أصداءه، ولا ترى في الوجود سوى انتفاخها المرضي، الذي تطمئن إليه وتجعل منه مؤشرًا على العافية والامتلاء.

وأخيرًا، فإن المطابقة، بآليتها التكرارية، تثبت سلطة السائد، وترسخ الأيديولوجيا المسيطرة، بل إنها توهم بأبديتها، وترفعها إلى رتبة الناموس الكوني، عندما تجعل تدفق الزمن يتوقف عند لحظة سيطرتها. ولهذا كان لا بد للاختلاف الإبداعي - بوصفه فعلاً

تغييريًا – من أن يخوض الصراع ضدها على مختلف المستويات، وهو صراع يستهدف إزاحة هذه السلطة وتقويض مرتكزاتها، أي هو صدع للأب في وجوده الطاغي انتصارًا لصوت الأبن وحقه في الاختلاف.

ثانيًا: التنميط ومقولة السلطة:

يقدم الباحث عمله هذا، باعتباره محاولة لفهم النمط الحضاري العربي، «نمط الارتجال»، ويقترح أن يكون ذلك مقدمة منهجية لدراسة تاريخ الأدب العربي (ص٧). وانطلاقًا من تعريفه للنمط بأنه «اتجاه عقلي يكاد يتحول إلى فيزيولوجيا للمخ عند الإنسان القديم، الذي لا زال الإنسان العربي ينتمي إليه». (ص٦). يتضح أن هذا الاتجاه، إنما هو صفة لازبة بالإنسان القديم، (ومنه الإنسان العربي)، وخاصية مميزة له. ويقتضي هذا الفهم إخراج الإنسان الحديث «الغربي» من حكم هذه الصفة ووضعه على الطرف الآخر المقابل لوجود الإنسان القديم.

إن طريقة تقديم الموضوع تفترض، في ذاتها، سياقًا محددًا من التفكير توجه إليه، ويتسنّى لنا الكشف عنه من خلال اللغة نفسها. ومما يقوي هذا الفهم علاقة التقابل الضدي بين الإنسان القديم والإنسان الحديث، أو بين العربي والغربي، وهو تقابل ينهض به الباحث ويستدعيه في مواطن متعددة من الدراسة على سبيل التحليل أو الاستشهاد.

إلى جانب ذلك، فهو يفرّق في كلامه على النمط – أو هكذا يبدو لنا – بين نمط منفتح ونمط مغلق، والخلاف بينهما جوهري، ذلك أن انفتاح النمط يمكنه من الحفاظ على وظيفته الثورية، أما في حال انغلاقه فإنه يصبح علامة على التقهقر والانهيار الحضاري. وآية ذلك «أن الإبداع يقدم جديدًا، والجديد يتحول إلى نمط يؤدي وظيفة تحتاجها الجماعة بعد تبني النمط. وهذه الوظيفة وظيفة ثورية طالما يتم أداؤها بكفاءة كبيرة، وحتى يتم ذلك لا بد من طواعية النمط للعملية الإبداعية المستمرة» (ص١٥).

إن المقدرة على تمثل التجارب وبنائها ذهنيًا بالانتقال من الحسي إلى المجرد، هي من سمات النوع الإنساني، تهيّئ له، في نشاطه الحي والمعقد، أن يكثف الخبرة ويتزوّد بها في مواجهة موضوعاته، بحيث لا يتعين عليه أن ينطلق في كل مرة خالي الذهن ليكرر ما سبق أن مرّ بخبرته. وبهذا فإن المقدرة على التجريد واستبقاء المعرفة، عبر إنشاء هياكلها وخطاطاتها، ليست وقفًا على الإنسان القديم كما يستفاد من كلام الباحث، فإذا كان التقابل – وفق ما تقدم – لا يقوم على أساس من هذه الصفة، فإنه من الممكن إجراء التمييز أو المفاضلة بين أسلوبين، أحدهما يتسم بالحيوية ومواكبة التغير، ويفترض الخروج على الأنماط المتشكلة وتجاوزها استجابة للتحولات الاجتماعية وتلبية الشروط الجديدة والاحتياجات المتنامية، والآخر يرسي نمطه ويتحجر فيه، ويحاول أن يكره الحياة على التوقف عنده والاستجابة له. وتأسيسًا على ذلك، فإن الأسلوب الأول يبقي على الإنسان، من حيث هو فاعل يعلو على نفسه باستمرار، فيهدم الأبنية التي نهض بها، عندما تعترض طريقه وتحد من فاعليته في صنع قضية الوجود التي هو أساسها. أما الأسلوب الثاني، فإنه – بتحجره وانغلاقه – يوجب على الإنسان أن يسقط نفسه، وأن يتحول إلى مفعول لمفعولاته.

من هنا نلاحظ أن كلام العطار على النمط يوقع في شيء من الاضطراب المفهومي، لأن ما يذكره من ضرورة طواعية النمط للعملية الإبداعية المستمرة، حفاظًا على وظيفته الثورية، هو نفي له كنمط أي نفي لنمطيته. وبهذا المعنى يتعذّر الكلام على نمط متطور، ونمط متحجر، وخاصة إذا عرفنا أن الباحث نفسه يقدم الأنماط على أنها مجموعة من المطلقات تتميز بثباتها الأسطوري (ص١٢). ولا يخلو من هذا الاضطراب أيضًا تفسيره لتحول النمط الحضاري العربي «نمط الارتجال» إلى نمط ثوري في ظل ظروف تاريخية معينة. فإذا كانت غارات البدو على الفرس والروم قد نمّت ثقتهم في قوتهم، فإن ما نصّ عليه من اتسام العرب بالتأمل العميق في كل شيء، هو نقيض

للارتجال، لأن هذا العمق التأملي. الذي يجعلهم يدركون عوامل الضعف والقوة عندهم وعند غيرهم، لا يتفق نهائيًا مع نمط الارتجال الذي يميزهم، ومع كون هذا النمط قرينًا للبداوة بما تتسم به من سطحية وحماسة واندفاع عاطفي يفتقر إلى الضبط والتنظيم. وبمثل ذلك نرى أن ثورية المبدأ الإسلامي لا تتجلى في ثورية نمط الارتجال آنذاك كما يفيد الباحث (ص٣٥-٣٦)، بل إن ثورية المنطق الإسلامي تتجلى - أو لعلها كذلك - في محاولته تعديل هذا النمط والحدّ منه، ويتوازى ذلك مع الحدّ من البداوة المعممة وتكوين نواة لانصهار القوى المتبددة داخل الإطار الكلي الجامع.

من خلال ما سبق يتبدّى لنا وجوب التمييز بين التعبيرات الناهضة، التي تحاول صياغة ذاتها وتأسيس وجودها، في مقابل النمط المتشكل بوصفه سلطة كلية. ذلك أن المثل الذي تنشده التعبيرات غير النمطية، هو مثل حيوي، له صفته التاريخية، أي أنه ينفتح على الاستيعاب ويقبل النمو والتغير. وهذه القابلية تعرفه لنا بكونه حقيقة اجتماعية تنبثق من صميم الواقع، وترتبط معه في علاقة جدلية، تسهم، بموجبها، في إعادة تشكيل هذا الواقع الذي تشكلت به. وخلافًا لذلك، فإن المثل الأعلى الذي يقدمه النمط، هو أزلي أبدي، إنه حقيقة؛ مطلقة عالية على الحياة ومتحكمة بها، ويأخذ هذا التحكم اتجاهًا شاقوليًا نازلاً من أعلى، يتعامد مع الحياة إذ يختزلها في سطحها الأفقي ويلحقها به.

عند هذه النقطة يغدو ممكنًا - إن لم يكن واجبًا - تناول النمط من حيث هو خاصية السلطة وأداتها في ترسيخ وجودها وهيمنتها، لأن النمط- بما يفضي إليه من ثبات أسطوري- يستدعي تأبيدة، ويستدعي ذلك بدوره تأبيد الوجود القائم بما يمثله من مصالح وامتيازات.

إن الخاصية المميزة للنمط هي أنه يضحي بالاختلاف لصالح المشابهة والتطابق، وهنا تتبدّى سلطويته في قسر ما سواه ليكون صورة ناقصة عنه، ومأتى ذلك أن علاقة النمطي بموضوعه تأخذ طابع الإزاحة والاستبدال، فهو يلغي الموضوع ويرسي مكانه تصوره الخاص على أنه الموضوع نفسه، ونتيجة ذلك من الجهة الأخرى أن الموضوع لا يستطيع أن يحضر كذات، إلا بنفي ذاتيته وتقمص هوية الآخر وتفصيل كيانه على مقاييسه.وهذا بالضبط، ما يجعل من النمط مقولة السلطة، التي تسقط صورتها على الكل، وتجبرهم على ارتداء هذه الصورة، والأمر، على هذا النحو، ليس نوعا من عبادة الذات وتقديسها، إنه الفعل النرجسي الذي يروم عبادة نفسه في الآخرين، وبسبب ذلك يجعل من وجودهم مجرد مرايا عاكسة لوجوده.

وإذا كان القسر النمطي ينتج الشخصية الامتثالية الخانعة- كما سبق أن بيّنا- فإن هذه الشخصية، ، بخوضها للنمط وتمسحها به، تكتسب قدراً من قداسته، وتهضم خصائصه السلطوية، فتصبح هي نفسها سلطة على مبدأ «التابو»، ويغدو متاحاً لها من بعد أن تمارس باسمه القمع والإلغاء.

والنتيجة أن كل ما سبق يحمل على خوض الصراع ضد النمط، من حيث هو صراع من أجل الحرية، ومن أجل الارتقاء بالوجود الإنساني وتعميق معنى هذا الوجود، وهو- كما يوجه إليه د. العطار- صراع شامل يهدف إلى الإطاحة بسلطة النمط، عبر كل ما يمثل هذه السلطة من مفاهيم وأجهزة ومؤسسات.

ثالثاً: الخطاب الأيديولوجي وإعادة إنتاج النمط:

ربما كان في ثنائية «المحافظة والثورية»، التي ينهض بها العطار، شئ من الحماسة والإغراء بمعارضة التقليد للمضي قدما في صدع الثابت والخروج عليه. وهذا التشكيل الثنائي، يتم التأليف بين طرفيه- كما هو ملاحظ- بطريقة تظهر أهمية أحدهما وتغري بالانحياز له اعتماداً على إظهار سلبية الآخر. فهما، على هذا النحو، يتبادلان الإحالة، فيحيل كل منهما على الآخر بطريقة عكسية، على أن حاصل هذه العملية التبادلية- سواء تم الانطلاق من الطرف الأول إلى الثاني أو من الثاني إلى الأول- هو دوماً في صالح الطرف المقترن بالحركة والمولد لها، بحسب

زاوية النظر التي يرى منها الباحث، والموقع الذي تنطلق الرؤية منه. غير أن ما ذهب إليه من تركيب الصراع وإدارته في هذا المحور المزدوج، قد يخرج بالمسألة، إلى حد ما، عن الامتلاك الإيبيستمولوجي، وربما كان ذلك مسبباً عن طغيان الجانب الأيديولوجي في تناول الظواهر ومحورتها على هذا النحو الثنائي الذي ينتظم العمل، والذي تغدو معه القضايا المتناولة مجرد ظهورات لهذا المحور وتذويعات عليه، ومن هنا فإن المحور الثنائي قد يظهر من حيث هو مبدأ تنظيمي، يتم فرضه والركون إليه، أحياناً، بهدف التأليف بين القضايا وشد بعضها إلى بعض بشكل يستجيب لما ترمي إليه الدراسة من أهداف.

أما الملامح التي تسفر عن الخطاب الإيديولوجي المنمط أو المتجه إلى التنميط، فيمكن إجمال أهمها فيما يلي:

١- من الملاحظ أن دراسة العطار للمحافظة والثورية تنتهي تقريباً إلى تشكيل نمط عن حركة الصراع بين هذين القطبين، مما يفترض إلغاء التوسطات وتغييب لحظات الاتصال والتجاور، التي تنتهي بامتصاص أحد الطرفين لخصائص الآخر وفقاً لطبيعة التحولات الاجتماعية وأسسها الاقتصادية.

٢- خاصية التعميم التي تطغى على الدراسة جعلته، أحياناً، يقسر الوقائع على ارتداء المقولات والاستجابة لها، ولهذا السبب كان يسقط المعالم الخاصة، التي تجلي الخلاصات النظرية المبتغي تعميمها.ومثال ذلك اختزاله للنمط الحضاري العربي، عبر تاريخه، في نمط الارتجال، والتنكر- قديماً وحديثاً- للجهود المضيئة التي حاولت النهوض بالعقل وذهبت إلى تفعيله في مواجهة النقل الذي هو أساس الارتجال. والنتيجة المترتبة على ذلك هو نشدان مستقبل لا جذور له، وإذا كان الأمر كذلك فإن هذا المستقبل المرتجى يفتقد إلى العمق والرسوخ في تربته، مما يضعف من قدرته على التماسك والفعل.

٣- الرغبة في مواجهة سلطة النمط، عند العطار، انعكست على الذات، فاتجه فعل العنف من كونه فعلاً موجهاً إلى السلطة لصدع وجودها النمطي، إلى كونه فعلاً موجهاً إلى الذات، وهكذا يتحول فعل العنف عن مساره، داخل الكتابة، ليصبح عنفاً ممارساً على الذات، يتبدى على شكل تقريع أو تجريح لها. وقد أدى ذلك إلى تجريد الذات العربية من كل قدرة على الفعل، فبدت ممسوخة ومتقزمة أمام عملقة الآخر وعظمته.

٤- إذا كان النمط يهدر الاختلاف لصالح المطابقة، فإن ما ذهب إليه الباحث يهدر الخاص والمختلف لصالح العام والمتماثل، فهو يذكر أن ما خرج على النظام من أعمال، كان خروجه ناقصاً يحاول التوفيق والتلفيق وبذلك ينتمي لنفس القداسة والمسلمات. ويمثل لما سبق بتوفيق الفلاسفة أو تلفيقهم بين فلسفة اليونان ودين الإسلام، ومثلهم الفرق الكلامية، التي حاولت السيطرة على النقل، فسيطر عليها، وحتى من ينسب إليه التمرد من الشعراء، فقد دار تجديده في أفق الصورة الجزئية ولم يتجاوزها، فسقطت ثورة الصورة الجزئية في هوة النظام الحديدي المتحجر (ص ٢١).

وهنا نجد- وفق ما تقدم- أنه يأخذ بالنتائج بصرف النظر عن رؤيتها في سياقها، لأن دمج هؤلاء في النظام، اعتماداً على ما آل إليه الأمر، يعني التضحية بمحاولات الاختراق، التي حاولت أن تفعل من داخل إطار النظام، ونتبين أيضاً أن وحدة القياس، في تقويم مثل هذه المحاولات، هي قائمة في ذهن الباحث دون أن تكون مستلهمة من داخل الإطار التاريخي للوقائع، وهنا يغدو المعيار، الذي يستند إليه، عالياً على الظاهرة، لأنه لا ينبثق من مجراها الحياتي وسياقاتها التطورية، ذلك أن تناول هذه القضايا على نحو قيمي، يفترض مراعاة نسبية تطور العلوم وقانونية التراكم والتحول، ولا بد أيضاً من ملاحظة اصطباغ النشاط الإنساني، في اتجاهاته المتباينة، بالطابع العام الذي يسود هذه المرحلة أو تلك من مراحل التاريخ، دون أن يعني ذلك التوافق والتوحيد

والتماثل.

إن انصراف الباحث عن هذه الملاحظات أو تهميشه لها، كانا مبررين بالغاية الكلية التي يؤمها، وهي الغاية الكامنة وراء النبرة الإيديولوجية للخطاب، الذي دفعه أحياناً إلى تنميط الحالات، ومن ثم إلى تنميط تفسيرها، فكان ردّ الفعل عنده يحمل قدراً من خصائص الفعل ذاته.

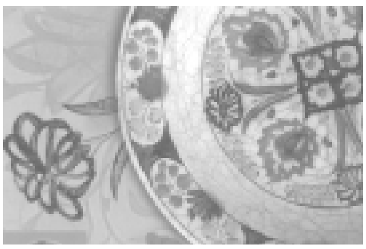
ولا شك أن هذا الجهد، الذي قدمه الدكتور سليمان العطار، يستحق كل التقدير، وتقديره- كما نفهم- يكون بإعادة فحصه ومراجعته، ويزرع الأسئلة وإنباتها في تربته.

فهل انتهت دراسة العطّار إلى تقديم نمط ما في مواجهته للنمط؟!■

الحاشية

× (مقدمة منهجية لدراسة تاريخ الأدب العربي) القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع.

× أنظر على سبيل المثال كلامه على التقاليد الراسخة للقصيدة العربية نحو ستة عشرة قرنًا، وكلامه على استيرادنا بدءًا من التاريخ العام وانتهاءً بالنظم التكنولوجية والملابس الجاهزة.



رؤية وتجربة في الإصلاح التربوي من منظور خليجي

من ثبات التاريخ إلى ديناميكية الحياة (البحرين نموذجاً)

ياسر عثمان *

يقع الكتاب في ١٤٧ صفحة ويأتي في مقدمة وأربعة أقسام رئيسة وهامش .

والكتاب – وكما يشي العنوان – عصارة فكر وتجربة لرجلين عملا في حقل التربية والتعليم هما الدكتور محمد بن جاسم الغتم* والدكتور محمد جواد رضا**. وبكل ما يحمل هذان الرجلان من ثقل أكاديمي وما أوتيا من خبرة اكتسباها عبر أدوار القيادة التربوية التي توليا في مؤسسات التربية والتعليم والبحث العلمي- جاء هذا الكتاب الذي يؤطر عملياً ونظرياً لاستراتيجيتهما المقترحة في الإصلاح التربوي لدول مجلس التعاون الخليجي.

يبدأ الكتاب بمقدمة للدكتور الغتم تعول على أهمية التربية في بناء الذات الثقافية والاجتماعية للدولة والمجتمع. فهي -أي التربية- اللقاح الواقي والمحصن للدولة ضد عوامل الوهن والضعف والتراجع.

وتقارب المقدمة ذاتها لتجربة الولايات المتحدة في عملية التربية وكيف فعلت الولايات المتحدة من اهتمامها بعملية التربية في سياق الحرب الباردة مع الاتحاد السوفيتي السابق. فكان من جملة ما تسلحت به الأولى ضد الثانية في هذه الحرب – وفقاً لتعبير الدكتور الغتم –(قانون الدفاع التربوي القومي The National Defense Education Act) هذا القانون الذي تم بموجبه صياغة جيل كامل متدرب في مجالات تدريس العلوم البحتة والرياضيات وذلك في سبيل مواجهة التفوق الروسي آنذاك في هذين المجالين الذين كانا وراء التقدم العسكري السوفيتي.

ثم يشير الدكتور الغتم وفي المقدمة ذاتها إلى كتاب (التحدي السوفيتي في التربية The Soviet Challenge in Education) الذي وضعه المربي الأمريكي المشهور جورج كاونتس George Counts. وقد كان هذا الكتاب أحد أهم الكتب التي غيرت بنية التعليم في الولايات المتحدة الأمريكية، ودفعت مسيرة

* شاعر وكاتب من مصر.

التربية الأمريكية بقوة دفع هائلة نحو ما عليه التربية الآن.

والدكتور الغتم إذ يشير إلى التجربة الأمريكية في هذا الشأن فإنه يريد بذلك التعويل على ما للتربية من دور فاعل في مسيرة النمو وإعادة هيكلة المجتمعات الراغبة في الرقي والتقدم ، وذلك عندما يشير إلى الدور الذي لعبه الكتاب السابق ذكره في وضع الولايات المتحدة في مركز القوة السياسة والاقتصادية والعسكرية الذي تتميز به اليوم.

ثم يشير الدكتور الغتم إلى ما أولته دول الخليج العربية من جهود وعناية بالتربية منذ استقلالها وحتى اليوم رغم أن تلك الجهود ليست كافية لوضع شعوب هذه المنطقة على بساط التنافس الحضاري والتحدي والمنافسة. وهنا يكمن بيت القصيد الذي من أجله تم تأليف هذا الكتاب الذي جاء متضمناً عصارةً من الفكر والتجربة تقف على ما يجب أن تكون عليه مقاصد التجربة التربوية في دول مجلس التعاون الخليجي آنياً ومستقبلاً مستجيبة للتحديات الاقتصادية والاجتماعية التي يفرضها التقدم التكنولوجي المطرد الذي تشهده اللحظة الراهنة. فالتربية هي التي ستحقق العدل الاجتماعي الذي يعمل معايير الكفاءة في توزيع الدخل وتبوُّء المناصب القيادية. كما أن التربية نفسها هي التي سوف تكرس الحقوق والإصلاحات الدستورية، والتشريعية، والسياسية التي حصل عليها المواطن الخليجي والمرأة الخليجية في السنوات الأخيرة . لأن هذا التكريس لتلك الحقوق لن يتم إلا عندما يتشرب المواطن هذه الحقوق ولن يتم ذلك التشرب إلا من خلال التربية عبر مراحلها المختلفة .

يأتي القسم الأول من الكتاب والذي جاء تحت عنوان «التربية الخليجية .. وعي مبكر واستجابة متباطئة» – ليؤكد عنوانه ، أي ليؤكد حقيقتين :

الأولى: عمق وسبق الوعي التربوي لدى رواد التربية في دول الخليج العربية، على مدى العقود الثلاثة الأخيرة. وإيمان هذا الوعي بأهمية استيعاب مناهج التدريس لعملية التغير المستمر التي يعيشها الإنسان المعاصر. وضرورة التحرر والانطلاق نحو المستقبل في زمن التحولات الكبرى التي تشكل حركة التاريخ. والتي يجب معايشتها ، بما أن مقاطعتها هي مجافاة للتاريخ وحكمه، واستكانة للعيش في هامشه.

ولذا فإن مهمة التربية ليست الحفاظ على الموروث القيمي فحسب، وإنما السعي للتعاطي مع ما يفرزه الواقع من القيم الجديدة.

وكان هؤلاء الرواد في أطروحاتهم وآرائهم يتخوفون من تربية الانطواء على الذات الثقافية والخوف من التعاطي مع الآخر.. كما كانوا يدعون إلى أن تصبح التربية أداة لتحرير العقل الخليجي من قيود التقليد.

الثانية: إنه رغم جهود الحكومات الخليجية التي جاءت استجابة لنداءات رواد التربية وأطروحاتهم الداعية لتجديد العقل وتحريره من خلال تجديد أنماط التربية ، إلا أن تلك الجهود لم تكن على مستوى التحدي الحضاري الذي يواجه المواطن الخليجي ؛ حيث ظلت المؤسسة التربوية تكرس سعيها لتحقيق أهداف ماضوية شمولية وذلك بسبب هاجس الخوف من التغيير ومن مواكبة العالم الحديث ثقافة وعلماً مما أوقع المؤسسة التربوية في تناقضات أعاقت اختيار الطريق الصحيح نحو تعليم عصري .. ثم يرصد هذا الباب من الكتاب مظاهر هذه الإعاقة، والتي منها ارتهان المؤسسة التعليمية في بعض دول الخليج العربية لمقاصد دينية سبكت في صياغات لغوية تشي بأغراض سياسية أكثر من كونها أغراضاً تربوية.

ثم يطرح الكتاب – عبر هذا الباب – المساوئ التي ترتبت على حصر مصدرية الفكر التربوي والمقاصد التربوية في الفكر الديني وحده مؤكداً أن تلك المقاصد الحصرية أضرت بالعملية التربوية ، كما أنها ليست من الدين في شيء ما لم تكن ضده . لأن الإسلام شرع نوافذ العقل لرياح المعرفة .

ويحيلنا الكتاب في هذا السياق إلى تصنيف ابن خلدون للعلوم من حيث كونها:

الصنف الطبيعي: الذي يشمل العلوم الحكمية والفلسفية وهي التي يمكن للإنسان أن يقف عليها ، ويهتدي بمداركه البشرية إلى موضوعاتها ومسائلها بما يمكنه من الوقوف على الصواب والخطأ.

الصنف النقلي: ويشمل العلوم النقلية التي هي مستندة إلى الخبر عن الواضع الشرعي.ولا مجال فيها للعقل إلا في إلحاق الفروع منها بالأصول.

وهنا يؤكد المؤلفان على ضرورة تحقيق معادلة الاتزان بين هذين الصنفين من العلوم ،وإنزال كل منهما منزلته وضرورة إعادة النظر في منطق الإباحية والتحريم الذي تم إعماله كثيراً عبر المؤسسة التربوية في دول مجلس التعاون في سياق تصنيف العلوم والحكم عليها، رغم ما بذل في تلك الدول من جهود المراجعة والتقييم المستمر لأداء المؤسسة التربوية. ثم يرصد المؤلفان مظاهر التجديد والمراجعة هذه، وما بذل من جهود في هذا السياق.

يأتي القسم الثاني من الكتاب ليناقش الخيارات الممكنة لتفعيل عملية النهضة التربوية داخل المجتمعات الخليجية. ثم مناقشة إمكانية الخيار من بين ما هو ممكن للبدء في الإصلاح التربوي المراد لتك المجتمعات.

وقبل طرح المحاور التي يجب أن يدور حولها الإصلاح التربوي، فإن المؤلفين يناقشان إشكاليتي: «تربية الإنسان» و«تربية المواطن». ثم يؤكدان أنهما ينطلقان في بحثهما هذا من التعويل على إشكالية «تربية المواطن» بما أن الحديث عن مسألة «تربية الإنسان» في الخليج يدخل في باب المثالية التي قلما يتفق الناس على مضمونٍ واحد لها.

ويرى المؤلفان هنا أن عملية الإصلاح التربوي لدول الخليج العربية يجب أن تقوم على خمسة محاور رئيسة:

أولاً: تشريع تربوي واضح يحدد مسؤوليات الأطراف الداخلة في تنشئة الأطفال والشباب ، وتعليمهم، وإعدادهم للحياة العملية المنتجة.

ثانياً: جعل المسؤولية التربوية العامة شراكة بين الدولة والمجتمع والعائلة .

ثالثاً: رؤية عملية متكاملة في بناء المناهج التعليمية ومضمون التربية بعامة .

رابعاً: إدارة تربوية مبدعة وفعالة

خامساً: التحول بالأداء التعليمي على صعيد دور المعلم من حالة التلقين إلى حالة الخلق والإبداع، أي من الحالة التي يكون فيها المعلم ناقل للمعرفة فحسب إلى الحالة التي يكون فيها مبدعاً ، وصانعاً، ومشاركاً في صياغة المعرفة ومحرضاً للتلاميذ على المشاركة في إبداع وصنع وصياغة المعرفة أيضاً، من خلال إرشادهم إلى مصادر المعلومة دون اللجوء إلى تلقينهم المعلومات، بهدف إشعال روح البحث العلمي لديهم، بما يجعلهم مشاركين في صناعة وإنتاج المعرفة .

يأتي القسم الثالث من الكتاب ليناقش الإصلاح التربوي في مملكة البحرين عبر ستة أبواب:

يناقش الاول منها مسألة الإصلاح التربوي الشامل في البحرين من حيث كونها ضرورة إلى حد الإلحاح. ثم يناقش الأسباب التي تحتم ضرورة هذا الإصلاح الشامل وكذا الآليات الفاعلة المقترحة لتحقيق هذا الإصلاح .

ثم يتناول الباب الثاني استراتيجية للأهداف المحددة التي يجب أن تتحرك عملية الإصلاح نحو تحقيقها . تلك الاستراتيجية التي كان الدكتور الغتم قد بلورها إبّان توليه مسؤولية وزارة التربية والتعليم بمملكة البحرين وكان من بين أهدافها ما هو مفترض تنفيذه بحلول العام ٢٠٠٥ - ٢٠٠٦ م.

ثم يأتي الباب الثالث موسوماً بـ «التربية البحرينية من مسؤولية دولة إلى مسؤولية دولة وشعب». ويبدأ هذا الباب برصد مظاهر التعاون التي كانت وما تزال بين الدولة والمجتمع في سياق النهوض بالتربية داخل المجتمع البحريني. ثم يرصد الباب

نفسه آليات ومظاهر التحرك نحو تدشين أهداف ومقاصد العملية التربوية ، ومآلاها المتوقعة والمرجوة من وراء هذا التحرك. ويعوِّل المؤلفان عبر هذا الباب على حقيقة مفادها أن العملية التربوية هي مسئولية الشراكة بين الدولة والمجتمع. ثم يسوق المؤلفان الحيثيات التي تحتم هذه الشراكة.

ثم يأتي الباب الرابع ليقارب لعنصر المناهج الدراسية وحيزه من العملية التربوية وما لتلك المناهج من دورٍ في عمل المؤسسة التربوية . والأسباب التي تقف وراء هذا الدور وأهميته والضوابط التي يجب إعمالها لإعادة تأسيس منظومة المناهج الدراسية والمجالات التي ستعمل في إطارها تلك الضوابط. وكذلك الإطارات المرجعية التي تحكمها في ضوء التحولات الهائلة التي مر بها جهاد الإنسان من أجل اكتشاف الحقائق واكتشاف النواميس، والقوانين الطبيعية وتوظيفها فيما يخدمه.

بعد ذلك يتعرض المؤلفان لعدد من المشكلات المنتظرة التي ستواجه استراتيجيات النهوض بالعملية التربوية .ثم المجالات المعرفية التي ستغطيها تلك الاستراتيجيات أو التي يجب أن تغطيها . وكذلك آليات التنفيذ .ثم تأتي إشارة المؤلفين بعد ذلك إلى أهم الأركان التي يجب أن يقوم عليها هذا النموذج المقترح للنهوض بعملية التربية (الذي يتخذ البحرين نموذجاً له).

ثم يأتي الباب الخامس ليناقش دور الإدارة، والهيكلية الإدارية في سياق عملية التربية. ومن العنوان الذي جاء تحته هذا الباب «هيكلية إدارية مبدعة ومرنة» – نعرف عنصرين هامين يجب أن يشكلا قوام الإدارة التربوية وهما : الإبداع و المرونة.

ولرصد ما لهذين العنصرين من دور و مكانة في فلسفة الإدارة التربوية يسوق المؤلفان خارطة للأدوار الفاعلة في العملية التربوية، والأجهزة والإدارات المختلفة التي تقوم على عملية التربية في البحرين . وما تشوب تلك الإدارات من مظاهر التكرار في المهام،أو ما يمكن تسميته بالازدواجية الإدارية وما لها من تأثير سلبي يؤدي إلى إهدار الوقت العام: وقت الوزارة، ووقت الناس المراجعين لتك الدوائر أو المتعاملين معها .

بعد ذلك يتوكأ المؤلفان على النهج الإحصائي لرصد مظاهر التضخم الكائن في الهيكل الإداري التربوي ، ثم يطرحان هيكلا إدارياً بديلاً يمكن من خلاله تجاوز المضاعفات التي تمخض عنها الهيكل الإداري بوضعه السابق أو ما يمكن أن يتمخض عنه مستقبلاً. ثم يأتي الباب السادس خاتمةً للقسم الثالث تحت عنوان «علاقة تعاقدية بين المعلم والدولة والمجتمع» ليرصد مظاهر التقدم الذي شهدته العملية التربوية على مستوى المعلم كماً وكيفاً، وذلك من خلال الإحصاءات التي تؤكد هذا التقدم؛ حيث نصاب المعلم من الساعات التعليمية في البحرين يقارب نظيره في الدول الصناعية المتقدمة مثل اليابان مثلاً مما يؤكد تقدم الوضع المهني للمعلم البحريني.

ويرصد هذا الباب أيضاً عمليات التحول في دور المعلم خلال السنوات الأخيرة في معظم دول العالم. وما هو منتظر لتلك التحولات مستقبلاً. حيث بدأ دور المعلم يتحول من كونه ناقلاً للمعرفة إلى كونه صانعاً ومنتجاً لتلك المعرفة ومحفزاً تلاميذه على إنتاج وصناعة المعرفة . وعلى استراتيجيات التربية في المملكة أن تعمل في هذا الإطار الذي يخرج بالمعلم من عملية النقل إلى عملية الخلق والإبداع والصقل؛ أي صقل ملكة الإبداع والبحث العلمي والرغبة في إنتاج المعرفة لدى الطلاب. ولا يتأتى ذلك إلا من خلال علاقة تعاقدية بين المعلم والدولة والمجتمع (يضع المؤلفان مظاهر هذه العلاقة في نهاية هذا الباب.

يأتي القسم الرابع من هذا الكتاب ليطرح نموذجين تطبيقيين لرؤية الإصلاح التربوي هما :

مشروع إلزامية التعليم قبل المدرسي

ومقياس التحقق من مستويات الجودة الشاملة في التحصيل الأكاديمي لتلاميذ التعليم العام في مملكة البحرين.

فيبدأ المؤلفان النموذج الأول: مشروع إلزامية

التعليم قبل المدرسي بطرح حيثيات إلزامية وضرورة الشراكة بين الدولة والمجتمع لإنجاح المقاصد المرجوة من تلك المرحلة التعليمية. وبطرح إجراءات وهيكلة إدارية يجب أن تتوخى لتنفيذ هذا المشروع على أكمل وجه.

وأخيراً يطرح المؤلفان أفكارهما عن عملية التكيف القانوني لعلاقة الدولة بالتعليم قبل المدرسي والدور المركزي الذي يمكن للدولة أن تلعبه في هذا التعليم.

أما النموذج الثاني: وهو مشروع مقياس التحقق من مستويات الجودة في التحصيل الأكاديمي لتلاميذ التعليم العام في مملكة البحرين، فتأتي مناقشة الكتاب له عبر مجموعة عناصر هي :

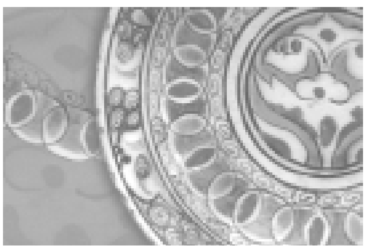
الحاجة ودواعي الحاجة للجودة الشاملة والعناية بها،ومستويات الجودة المراد قياسها، ثم معالم وعناصر المشروع المقترح لمقياس التحقق من مستويات جودة تحصيل التلاميذ بالتعليم العام بمملكة البحرين، والنظرية العامة التي عليها سوف يبنى هذا المشروع المقترح. ثم الاختبارات الجماعية كأداة للتحقق من مستويات الجودة للتحصيل الأكاديمي، ثم الأداة التي سوف تصمم للتحقق من جودة التحصيل . والعناصر التي يجب أن تتوفر في تلك الأداة.ثم خطوات تنفيذ المشروع ونموذج مقترح للتحقق من جودة التحصيل الأكاديمي في حقل النحو العربي وقد تم اعتماد كتاب (اللغة العربية -ج١)للصف الثالث الإعدادي لهذا النموذج.

وأخيراً تأتي خلاصة النتائج المتوخاة من هذا النموذج وطرح المراحل التي يتحقق من خلالها معيار الجودة في ضوئه.■

هامش

❖ الدكتور محمد بن جاسم الغتم - مهندس وأكاديمي.
عمل في حقلي الهندسة والتربية وتقلد العديد من المناصب منها رئاسة جامعة البحرين ثم عمل وزيراً للتربية والتعليم ويعمل الآن رئيس مجلس الأمناء بمركز البحرين للدراسات والبحوث.

❖❖ الدكتور محمد جواد رضا - أكاديمي تربوي يعمل حالياً مستشاراً للدراسات التربوية والاجتماعية بمركز البحرين للدراسات والبحوث.



رحلة سريعة في أروقة كتاب

الفضاء الخالي

محمد سيف *

نستهل مقدمتنا بقول، «لمارتن آسلن»: (إن أي كتاب يؤلفه بيتر بروك وكل تجميع لنظرياته ووجهات نظره عن المسرح لا بد أن يكون حدثا مهما. و«المكان الخالي» كتاب رائع ومثير وذكي، وكيف لا يكون كذلك لا سيما وانه صادر عن ذهن حاد متوقد، وقد كتب أيضا بأسلوب جذاب جدا وبشكل يصلح للقراءة إلى ابعد حد.)[1]

إن «الفضاء الخالي» ضروري جدا ليس فقط بالنسبة لأولئك الذين يعبدون المسرح ويعشقونه وإنما هو أيضا ضروري لأولئك الذين لا يحبونه. انه ضروري ومهم أيضا للذين يعملون في حقل المسرح مثلما هو ضروري ومهم جدا أيضا لأولئك الذين يتفرجون عليه ويتتبعونه. إن هذا المقال يحتوي على الكثير من الأسئلة والأجوبة المفتوحة والمغلقة، التي تتعلق بالمتفرج، بالممثل، وبالمخرج، والتي بفضلها يستطيع المسرح، المكتوب وغير المكتوب، أن يعيش. إن العنوان الأصلي للكتاب هو «الفضاء الخالي The empty space؛ ولكن كان يمكن أن يطلق عليه اسم «الفضاء الذي يجب أن يُملأ». فبالنسبة لبيتر بروك، إن المكان المثالي الذي يمكن أن يحقق تواصلاً حقيقياً، مازال لم يُعثر عليه.

ولد بيتر بروك في لندن عام ١٩٢٥ . وتعلم في مدرسة كرشام في (ويستمنستر) وفي كلية (ماجدلين) في اكسفورد. ولقد ولد مسرحيا وفنيا سنة ١٩٤٦، عندما بدا يقدم للمسرح والسينما أعمالا تلو أعمال، يمكن أن نذكر منها: الكوخ الصغير، بيت الزهور،

* أكاديمي من العراق متخصص بالمسرح.

الزيارة، يرما الرقيقة، الديك المقاتل، مارا-صاد، أوبرا فاوست، كارمن، المهابارتا، مؤتمر العصافير، الملك لير، حلم ليلة صيف، العاصفة، وأعمالاً أخرى لشكسبير حيث اخرج لهذا المؤلف لوحده ما يقارب العشر مسرحيات. عدا أعماله السينمائية: سيد الذباب، الملك لير، كارمن، مارا-صاد، الخ ... . لقد كان اهتمام بروك منصبا منذ البداية على المسرح والسينما في آن واحد. ولعل هذا أهم ما يميز انشغالاته الدائمة في المجالين، ويفسر اندفاعاته المستمرة في البحث عن كل ما هو جديد. فهو يمقت التكرار، وكل ما هو ثابت غير متحرك، ويبتعد عن كل ما هو مؤكد، ويعتقد أن كل شيء يجب أن يخضع للامتحان والتطبيق لكي يعاد اكتشافه من جديد. لهذا نراه منذ بداية حياته الفنية وهو يرفض هيمنة النظريات والعقائد الجامدة، ويحاول قدر ما يستطيع أن لا يتقيد بأي اتجاه أو مذهب مسرحي سواء كان ذلك مسرحيا، سياسيا أو فيلسوفيا. ولقد وصل به التطرف حدَّ أن يتمرد على ما كتبه هو بنفسه في كتاب «الفضاء الخالي»، إذ يقول في كتاب «الشيطان هو الضجر» الذي قمنا بترجمته مؤخرا وهو الآن تحت الطبع: (لقد ذكرت في أول جملة دونتها في كتابي الفضاء الخالي : «يمكنني أن أتناول أي مكان خال، فأسميه مسرحا عاريا. وكل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو أن يمشي شخص عبر تلك الفسحة في حين يراقبه شخص آخر»، إن هذا لم يعد كافيا اليوم، لقد تقادم عليه الزمن، لأننا نحتاج من اجل أن يكتمل الفعل المسرحي ويتفجر، إلى شخص ثالث يراقب عملية المرور والمراقبة التي يشترك بها الشخص الأول والثاني الذي يقوم بفعل المراقبة.) انطلاقا من هذا المنطق المفتوح على التحول والتغير، يمكننا أن نفهم رفض وتمرد بروك المطلق لأي تخطيط أو إعداد مسبق للإخراج والتمثيل وباقي عناصر العرض. انه يعتبر المخرج الذي يأتي إلى التمارين المسرحية مع مخططات جاهزة، مخرجاً ميتاً خالياً من الحياة. فهو مع المخرج الذي يعمل على تنظيف حديقة الممثل من الأعشاب الميتة كي لا تقف هذه الأخيرة حجر عثرة في دربه؛ مع المخرج الذي يبحث عن العلاقة المباشرة والواضحة مع الممثل والجمهور؛ مع المخرج الذي يعمل على اكتشاف الفضاء المسرحي، مع الممثل لحظة التمرين، بل وحتى لحظة التقديم نفسها؛ مع المخرج الذي يعمل على تحرير الممثل من كل قيود، ومن كل كليشهات النظرية الجاهزة. إن مسرح بروك، ليس بمسرح نخبوي، إنه يتأسس أولا وقبل كل شئ، على العلاقة الجدلية بين المخرج والممثل والجمهور، على العكس تماما من صاحب نظرية المسرح الفقير «كروتوفسكي» الذي يحبه بروك ويحترمه خير احترام ولكن مع ذلك، هذا لا يمنعه من الاختلاف معه، لان هذا الأخير يعتمد على النوعية ويقوم مسرحه على أساس العلاقة بين المخرج والممثل فقط متجاوزا المتفرج، ذلك السيد الجليل الذي لولاه لما اكتمل أو يكتمل الحفل ولما تفجر الفعل المسرحي. إن المسرح، إذا ما افتقر إلى الجمهور يصبح مفتقرا لوجوده، فالجمهور هو التحدي وبدونه تبقى الصورة كاذبة. أليس كذلك كما يقول بروك؟

التقسيمات الأربعة للمسرح:

في كتاب الفضاء الخالي الذي يعتبر في نظرنا أهم كتب زبيتر بروكس وأغناها. تحدث بروك عن أربعة اتجاهات في المسرح وأعطى لكلمة المسرح أربعة معانٍ مختلفة: المسرح الميت، المسرح المقدس، المسرح الخشن، والمسرح المباشر. ويقول في هذا الصدد: (قد تقف هذه الأنواع الأربعة جنبا إلى جنب في بعض الأحيان سواء في «الويست أند West End ، في لندن، أو ساحة التايمز، في نيويورك. وقد يبتعد الواحد عن الآخر مئات الأميال. فنجد المسرح المقدس في وارشو والمسرح الخشن في براغ. وقد يحدث أحيانا أن نستعمل هذه الأنواع الأربعة استعمالات مستعارة وقد يظهر نوعان منهما في أمسية واحدة وفي مشهد واحد، وقد تتزاوج الأنواع الأربعة في لحظة من اللحظات وفي كثير من الأحيان.)[٢]

المسرح المميت:

إن اسم هذا النوع من المسرح لوحده كاف لان يدل على اللاحياة، وتفوح منه رائحة الموت، فهو مسرح بلا غد، لا يلامس إلا جزءاً صغيراً من المجتمع، هذا الجزء الذي نعرف أنه دائما يخطئ في تقييمه للأشياء التي، بموجبه، يجب أن تحترم ... لكن المسرح المميت، يحيط الأعمال الكلاسيكية بهالة من الاحترام المزيف باسم الأشياء المكتوبة. لا ينفك بيتر بروك عن ترديد هذا المنطق الذي صار يصطدم في وقتنا الحاضر مع الكثير من الناس الذين يعتبرون المسرح الكلاسيكي هو أدب وثقافة قبل كل شيء وليس عرضاً مسرحياً حياً.

ولقد سئل الناقد والمترجم «كي دومور» Guy Dumur بيتر بروك، ذات يوم، عن رأيه بمسرح رأسين، فأجاب: (إنني لا أستطيع أن أحس واشعر بالقرب من رأسين إلا ثقافيا) ... وهذا الجواب ليس بالغريب أو المفاجئ، لأن تاريخ المسرح بالنسبة «لبيتر بروك» يمر عبر ثلاث قمم: الإغريق، شكسبير، وتشيخوف.

ولنرجع إلى المسرح المميت، ذلك المسرح الرديء، والفن غير النقي، الذي يمكن وصمه بأنه «مومس». لأنه يشبه إلى حد كبير المومسات عندما يأخذن الثمن ويقضين اللذة لفترة قصيرة، أي إنه حتى المتعة فيه قاصرة، فاشلة، قائمة على منطق تجاري، البيع والشراء، وهذه العلاقة بحد ذاتها مجردة من العمق الحقيقي للتواصل. بحيث صار بإمكاننا أن نجد المسرح المميت اليوم، وبسهولة في الأوبرا الفخمة وفي الأعمال الكلاسيكية مثلما يمكن العثور عليه أيضا في مسرحيات كل من: موليير وبريشت وشكسبير، وليس هناك مرتع له اخصب من مسرحيات شكسبير تلك التي تمثل من قبل ممثلين محترفين، داخل ديكورات مدروسة، وأزياء فاخرة وموضوعات محلله، تصاحبها الموسيقى، ويبدو داخلها الممثلون، نشطين وممتلئين بالتنوع، ولكن مع ذلك، نقول لأنفسنا لحظة المشاهدة، بالسر والعلن، إن هذا مضجر، كل شئ متوفر فيه إلا الحياة، إنه ممل ويبعث على الرتابة، لهذا يجب عدم الرفع من قيمته، لأننا عندما نرفع من قيمة شئ رديء فإنما نخدع بذلك أنفسنا.

يقول بيتر بروك أيضا، عندما نعثر على شكل مسرحي معين، فإن علينا أن لا نقوم بإنتاجه مرارا وتكرارا وإلى الأبد كما أننا لا نستطيع ذلك أصلا. ويعطي أمثلة على ذلك بحديثه عن عروض الكوميدي فرانسيز، الأوبرا الصينية، مسرح موسكو الفني، لتكرارهم لعروضهم في كل موسم لدرجة أنها ترهق السامعين والمشاهدين بكل ما هو مزيف وحقيقي على حد سواء، لأن تكرار الإنتاجيات المسرحية القديمة بنفس جمودها وقالبها لا ينتج إلا الموت والضجر. إن بيتر بروك يعتقد أن فن المسرح فن زائل، وقتي، عابر: (في المسرح فإن أي شكل جديد سيحمل مع ميلاده عناصر موته ولا بد من إعادة استيعاب كل الأشكال الجديدة والتي تحمل مضامينها الجديدة علامات تأثيرات المحيط.)

هل يسمح لنا هذا أن نقول بأن المسرح يجب أن يُفهم بأنه فن عابر وتافه إلى هذه الدرجة ؟ بالنسبة لبيتر بروك، إن السرعة التي تجري بها التمارين وتقدم فيها العروض، لأسباب اقتصادية، هي أيضا خطرة وعاجزة أقصى حدود العجز مثلها في ذلك مثل البطء الذي يميز بعض الإنتاجيات الإخراجية الروسية التي تسيء استعمال الزمن فتقضي اشهرا طوالاً بل سنتين كاملتين أحيانا في المناقشات والارتجال والدراسات الأرشيفية دون أن تعطي في النهاية نتائج افضل مما تعطيه تلك الفرق التي تتمرن ثلاثة أسابيع. ويذكر في هذا الصدد: (لقد قابلت ممثلا تمرن على دور هاملت لمدة سبع سنوات ومع ذلك لم يقدمه لان المخرج توفى قبل أن ينهي التمرينات.) لهذا يجب أن يكون فن الإخراج مرناً بشكل كاف لكي يقبل أن تطرأ عليه تحولات وتغيرات دائما وبلا انقطاع. إن العرض المسرحي ليس هدفاً بحد ذاته: انه يجب أن يعثر لدى كل متفرج على صدىً خاص. إن إخراج مسرحية معينة يمكن أن يؤثر على المتفرج الإنكليزي في حين يترك الإخراج نفسه ولنفس المسرحية المتفرج الأمريكي في حالة من البرودة والذهول. وهذا يعني أن القناعة التي

كانت أمرا صائبا بنفس الإخراج لنفس المسرحية في إنكلترا لم تكن كذلك في الولايات المتحدة الأمريكية بحيث لم يعد لها معنى. إن كل ما يقوله لنا «بيتر بروك» عن الممثل- وخاصة في الجزء الأخير من الكتاب- يكاد أن يكون شيئا نادرا في المعيار الذي يتجاوز فيه وبفاعلية، جميع «المناهج» الأساسية المستعملة في مجال فن المسرح منذ بداية هذا القرن: مدرسة ستانسلافسكي، التي أخذها وطورها أستوديو الممثل، التغريب البرشتي، تنسك غروتوفسكي، وما حملته السينما والتلفزيون من ثمار، الخ ... .

يقول «بيتر بروك»: (في الحياة تبدو الفوارق بين ما هو حي وما هو ميت واضحة، غير أنها في حقلنا تختفي وراء الحجب). في فرنسا، مثلا، يوجد نوعان مميتان لتقديم المسرحيات الكلاسيكية، الأول: تقليدي يعتمد على كل ما هو خاص في السلوك، وتفخم بالصوت وفي النظرة والوقفة أو البوز. والثاني: غير تقليدي لكنه سلفي يقلد الإيماءات الملكية والقيم الإمبراطورية التي اختفت من الحياة اليومية. بالتأكيد إن هذا التقليد الأعمى الذي يضطلع فيه هذان النوعان من المسرح المميت لا يمت بصلة، لا من قريب ولا من بعيد، بما يفعله ممثل النو NO الياباني الذي يرث المعرفة المسرحية من أجداده. فهناك مدلول تستمر صلته بالماضي وآخر تنقطع صلته بالماضي. وممثل النو من النوع الذي تبقى صلته بالماضي مستمرة، لأنه لا يقلد المعرفة المسرحية التي ورثها عن أجداده تقليداً أعمى وخارجياً مثلما فعل ذلك الممثل الشاب الذي شاهد، بيتر بروك في أحد تمرينات «الكوميدي فرانسي»: (وقف شاب أمام ممثل عجوز وراح يقلده صوتا وحركة بشكل متقن وكأنه صورة طبق الأصل منه وهنا يجب أن لا نخلط هذا الاتجاه مع ما يفعله ممثل النو.) ثم عكس التعبيرات التي كانت تستخدم في المسرحيات الكلاسيكية مثل : موسيقية، شعرية، اكبر من الحياة، بطولية، تعظيم، ورومانسية، على المسرح هو بمثابة عكس وتجسيد وجهات نظر نقدية سلفية ظهرت في فترة زمنية تختلف عن هذه التي نعيشها، وان عملية بناء أي عمل مسرحي في الوقت الحاضر على تلك القواعد والطبخات الجاهزة، يعني إلقاء النفس في أحضان المسرح المميت الذي يجد ضالته في عامل الاستسلام، والخضوع لقواعد ونظريات بائتة أكل الدهر عليها وشرب.

إن المميت موجود كعنصر في كل مكان في الوضع الثقافي، في العمل الاقتصادي، في حياة الممثل، في الإخراج، في النص، في النقد، الخ ... مثلما يوجد داخل المسرح المميت خفقات حياتية مقنعة إلى حد بعيد. لأن المسرح المميت لا يعني المسرح الميت فعلا، وإنما هو مسرح فعال بشكل يبعث على الانقباض والغثيان، لهذا السبب بالذات، فأنه قابل للتغير ومواجهة الحقيقة البسيطة التي يدعوها العالم بأسره «المسرح» في كل زمان ومكان.

المسرح المقدس:

ولكن كيف يمكن أن نموضع الاتصال؟ هل يتوجب علينا أن نبحث عنه في هذا المسرح الذي يطلق عليه بروك اسم «المسرح المقدس» أو غير المرئي؟ هل مازال موجودا حقا في حين يبدو لنا اليوم (... إن مسرح الشك، مسرح القلق، مسرح الإعاقة، مسرح الضجة، أكثر صدقا من مسرح الهدف النبيل.) ؟ ذلك لأن العثور على المعنى المقدس لا يعني أبدا السقوط ثانية في هوة الأثريات ؟ لهذا فإن ما يتوجب على الممثل، هو أن يتمكن من إزالة الحركات المأخوذة، وبسيكولوجية الطابق السفلي، التي تعترض كل ما هو أساسي وجوهري.

إذن، يطلق بروك تسمية المسرح المقدس على هذا النوع من المسرح من باب الاختصار أو الإيجاز، لأن المسرح المقدس بالنسبة له هو ذلك المسرح غير المرئي الذي يصبح بفعل التجربة الفعالة والمكتشفات الجديدة وامتحان ما توصلنا إليه في السابق مرئياً . إن عملية جعل غير المرئي مرئياً لا تختصر نفسها في حالة تمثال مغطى بقطعة قماش وبمجرد ما نزيلها عنه نكشف عن لا مرئيته، وبهذه الطريقة نكون قد حققنا ما نصبو إليه من مسرح مقدس. إن الأمر ليس بهذا

التصور تماما ولا بهذه البساطة الساذجة، لأن تقديم ما هو مقدس لا يعني الكشف عن ما هو محجوب أو مخفي في الظاهر فحسب وإنما في عملية تقدم الظروف التي تجعل استيعاب كل ما هو غير مرئي أمرا ممكنا للمتفرج. يقترح بيتر بروك أمثلة على بعض التمارين السهلة جدا التي تمنح النص، والحالة المسرحية معناهما العميق. مشيرا بشكل خاص، إلى مسرح البايوميكانيك[٤] Theatre biomicanique لمايرهولد الذي قدم مشاهد الغرام على الأراجيح- في عرض من العروض لمسرحية هاملت بحيث جعل هاملت يرمي بحبيبته أو فيليا قريبا من المشاهدين وتأرجح هو بحبل فوق رؤوسهم- ولقد تذكر بيتر بروك فعل التأرجح هذا في إخراجه الجميل لمسرحية (حلم ليلة صيف).

إن المسرح غير المرئي هو مسرح اللامعقول ومسرح الوحشية معا، وهو بموجب أرتو الذي يعتبر الحركة المسرحية «إشارة نقوم من خلالها بصنع اللهب/ الشعلة» هو دائما «مسرح القسوة». وربما الذي يقترب أكثر من المسرح المقدس، هو «الواقعة Le happening»[٥]، التي بدأت موجتها في الولايات المتحدة الأمريكية. هذه الواقعة التي تنبثق، مبدئيا، بشكل تلقائي، ويمكن أن تقع في أي زمان ومكان، لا يحدها الوقت بحدود، يمكن أن تستغرق أي وقت، ويمكن أن تختصر نفسها بدقائق محدودة، وباختصار مفيد، ليس هناك متطلبات محددة لحدوثها. مثلما ليس هناك ممنوعات، يجوز فيها كل شيء جائز، بضربة واحدة أو بانفجار واحد يمكن أن تتهدم الكثير من الصيغ البالية، مثلما تستطيع فيها أن تلتقي ماكنة للخياطة ومظلة مطرية حول طاولة للنقاش وتتحاوران لكي تؤثرا في استجابات المتفرج فيستثار فجأة ويصبح أكثر انفتاحا، وأكثر يقظة وأكثر تحفزا لأنها تجعله أكثر قدرة على تحمل المسؤولية التي يشترك فيها الممثل والمشاهد. ولكن هذه «اليقظة» التي يتمناها البوذي أيضا، هل هي كافية لتحقيق ما نحتاجه ؟

وجواب بيتر بروك (لا) بالطبع. لأن الواقعة تؤمن، وبسذاجة، بأن الصرخة التي تطلق بكلمة (استيقظوا) تكفي، وإن الدعوة التي يعبر عنها بكلمة (عيشوا) تمنح الحياة. إن ما نحتاجه في الحقيقة، أكثر بكثير من ذلك ولكن ما هو على وجه التحديد ؟ لكي نقف على حقيقة الأشياء، لا بد من البحث في جهة تكوينية وإعدادية أكثر تعقيدا. يجب البحث في: باليهات «ميرس كيننغ هام Merce Cunningham»[٦]، حيث التدريبات العالية، والانضباط الصارم ليكون راقصوه أكثر إدراكا للتيارات الجديدة التي تتدفق داخل الحركة، وتبحث في مسرحيات صموئيل بيكت السوداء التي على سوادها فيها ضوء؛ وفي عروض جيرزي غروتوفسكي «ذلك المنظّر الحالم الذي يسعى لتحقيق هدف مقدس من خلال المسرح.» إن الصمت لدى راقصي «ميرس كيننغ هام» الذي يحتوي فوضى أو نظاماً، تنسيقاً أو تخبطاً، يسكت الجميع ويتحول فيه المخفي إلى غير مخفي، ورموز صموئيل بيكت الصادقة، ومفهوم القدسية النقية لدى ممثلي غروتوفسكي[٧]، تحرض وبشكل مستمر على التأليه والتسخيف في آن واحد. وتعتبر مسارح هؤلاء الثلاثة مسارح نخبة من ناحية ظروفها، وشروطها، لهذا نادرا ما تمتلئ صالة عروضهم بالمتفرجين. فغروتوفسكي مثلا، يقوم باختيار جمهوره بنفسه، ولا يزيد عدد متفرجيه على الثلاثين فرداً، لأنه مقتنع بان المشاكل التي تواجهه وتواجه الممثل عظيمة جدا بحيث لا يمكن معها استقبال جمهور واسع وإلا أدى ذلك إلى إرباك العمل.

إذا كان قد انتهى الفصل المكرس عن المسرح غير المرئي في الاستدعاء الجميل «للفودو[٨] Voodo» الهاييتي، فإننا نشعر مع ذلك بأن بحث «بيتر بروك» عن المقدس عميق جدا بشكل غير متناهٍ، فالأمثلة التي استعملها مثل: الواقعة، ارتو، كيننغ هام، بيكت، غروتوفسكي، والمسرح الحي، بالنسبة له بمثابة مراحل لا اكثر ولا اقل، بحيث نشعر، أن المشروع، الذي سيصالح به بروك، بين الأرض والسماء، بين المشاهد

والممثل وبدقة وتفصيل أكبر، بيننا وبين أنفسنا، واسع وكبير جدا.

المسرح الخشن:

وهكذا ننتقل من المسرح اللامرئي، الذي يحدث في وقتنا الحاضر من خلال السخرية واللامعقول إلى المسرح الخشن الذي يتأسس على القذارات: ولا يقع بالضرورة داخل مسرح، وإنما داخل العربات، والناقلات أو على المنصات الخشبية. إن (القذارة والوحشية ظاهرتان طبيعيتان، مثلما يقول «بيتر بروك»، والغرابة عمل مفرح). بماذا يحلم بيتر بروك على وجه التحديد؟ إنه يحلم بمسرح شعبي حقيقي، يقف ضد التسلط، ضد التقليد والفخفخة وضد التظاهر، وبكل تأكيد، إنه يحلم، بالسيرك، والبهلوانية. ولكنه يحلم أيضا «بقصة الحي الغربي West side Story» ومسرحية «الملك آبوس للفريد جاري. إنه يحلم أيضا بمسرح رافض، والذي يحتذي به كنموذج أدبي هو مسرح بريشت- شرط أن لا يُجَمَدَّ بالمقابل من قبل أحد تلاميذه المخلصين جدا الذين يتتبعونه حرفيا. لقد صار مثال «جون ليتلورد» يتصاعد في هذه السنوات الأخيرة التي من خلاله تقوم هذه الكاتبة الفرنسية، بنقد لاذع لحرب عام ١٩١٤ عندما تقول في إحدى مقاطع مسرحيتها (آه .. كم الحرب كانت جميلة!). ولم تكتفِ الكاتبة بهذا، بل ألبست، الجنود، في هذا العمل، أزياء المهرجين، وبهذه الطريقة أهدتنا إمكانات «تغريبية» لا حدود لها، ويمكن أن نجد هذه الإمكانات التغريبية أيضا في مسرحية «الستائر» لجان جينيه، التي يكون فيها الفعل المسرحي عبارة عن صورة مشوشة للحرب و(تشكل تلك الصورة على المسطحات البيضاء الواسعة والعبارات العنيفة القصيرة والأناس المشوهين والدمى الكبيرة الحجم نصبا للاستعمار ونصبا للثورة.)، وكذلك مسرحية «السود» لجينيه أيضا التي تتخذ مغزاها الكامل عندما تكون هناك علاقة متبادلة بين المتفرج والممثل. وكذلك نجد إمكانيات التغريب في واحد من اجمل عروض بيتر بروك المسرحية «مارا- صاد» لبيتر فايس، التي تدعم وبقوة بيان المسرح الخشن، حيث الارتجال يقبض بتلابيب اكبر مساحة من العرض.

في هذا الفصل من الكتاب يتحدث بروك أيضا عن العلاقة بين «بريشتز وسكورد كريك»

الذي فصَّلَ الصورة الرمزية على المنظر المرسوم للغابة الكاملة، لاعتقاده بل لإيمانه بأن التفاصيل الكثيرة غير ضرورية وتستحوذ على اهتمامنا بلا فائدة. في حين أن بريشت لم يستخدم هذه الطريقة في التعامل مع المنظر المسرحي فحسب وإنما راح يطبقها على «عمل الممثل أيضا عندما ينظر إليه من وجهة نظر المتفرج». إن بريشت ألغى العاطفة المصطنعة وتطور الشخصية وتنامي المشاعر لإدراكه بأن عدم إلغائها سيؤدي إلى عدم وضوح المغزى الذي نريد أن نصل إليه. ولقد جاء بريشت بفكرة بسيطة مفادها إن «الكامل» لا يعني بالضرورة أن يكون «شبيها بالحياة» و«الإحاطة بها من جميع الجهات»، وان على الممثل أن يفهم المسرحية وان يعرف ماذا تخدم لكي يفهم الهدف الحقيقي من وراء عرضها وتأليفها وعلاقتها بالعالم الخارجي المتغير. فالممثل الذي ينادي به «بريشتز يجب أن يكون ممثلاً واعياً ومثقفاً ملماً بتفاصيل الحياة المسرحية والمخلوق الغريب الذي يمثله. ولقد تمكن بريشت من تحقيق ذلك بعد أن اخترع اصطلاح التغريب distanciationz الذي يهدف مثلما يقول بروك إلى «ثقب فقاعات التمثيل البلاغي» مستشهداً، بالتضاد الشابلني[٩] بين العاطفة الرقيقة والكوارث التي تصيب الفرد فما هي إلا نوع من أنواع التغريب. ولكن هذا الفصل بالنسبة إلى بيتر بروك هو أيضا، مناسبة جيدة لطرح مسألة «الوهم المسرحي» الذي يمكن أن يولد حتى في مخازن الغلال، وخارج كل مراسيم اللياقة وكل احتفال، مع تعاقب الشعر والنثر وجميع الألوان والأشكال المختلفة للأحاسيس والأفكار والمشاعر التي لم يستطع أن يصورها لنا إلا قلة من المؤلفين. ونعتقد أن هنالك واحداً، هو الوحيد بالنسبة

لبيتر بروك، على الأقل.

إنه يحيلنا بكل تأكيد، إلى المثال الأكثر قوة، وهو شكسبير ومسرحه الذي يعتبر (النموذج الذي يضم العناصر البريشتية والعناصر البيكتيه معانٍ بل إنه يذهب ابعد منها). إن مسرحية «الملك لير» ومسرحية «الكيل بالكيل» قد سمحتا لبيتر بروك أن يكشف عن الحضور الممكن لشكلين مسرحيين كان يبحث عنهما- المقدس والخشن-. وفي هذين الشكلين اللذين يجدان تعارضهما المستمر في الاستبطان والميتافيزيقا الموجودة في مسرح شكسبير، يعثر بروك من خلال التجربة والتطبيق على اختلافات يمكن إيجازها: في أن للمسرح المقدس قوة واحدة، أما المسرح الخشن فله قوى متعددة أخرى. وإذا وجد في المقدس حنين إلى المخفي من خلال تجسيد المرئي فإن في الخشن محاولة ديناميكية للوصول إلى مثل أعلى، وإذا ما خلق المقدس عالما تصبح فيه الصلاة والعبادة اكثر واقعية من التجشؤ، ففي المسرح الخشن يكون الأمر معكوسا إذ يصبح التجشؤ هو أكثر واقعية من الصلاة التي يمكن أن تتحول إلى كوميديا. ثم إن المسرح الخشن (لا يمتلك طرازا ولا تقليدا ولا حدوداً غير أنه عند التطبيق يمتلك الثلاثة). نفهم مما جاء، إن ما بين المقدس والخشن يوجد عداء مخفي. لأن الإنسان في المسرح الخشن الشعبي، ملتصق بالأرض ويمنع لوازمه من الطيران والتحليق، فهو يرفض الطيران كإمكانية والسماوات كمكان مناسب للتجول، في حين إن المقدس يهتم بالمخفي، ويحتوي على كل المحفزات الخفية للإنسان .. إن الأول ، يهتم بالأفعال الإنسانية لأنه أكثر واقعية، ولأنه يسلم بالشرور والضحك، ويبدو وجوده بالحاضر افضل بكثير من المقدس في الماضي.

ويلقي بروك الضوء، في هذا الجزء من الكتاب، على بعض الأعمال الشكسبيرية التي قدمها، محللاً إياها وفقا لتداخلها وتعاقبها في المقدس والخشن، ومن هذه: مسرحية «الكيل بالكيل» التي لم يقرر الخبراء بعد فيما إذا كانت كوميدية أم لا، لعدم تمثيلها كثيرا. وهذا الإشكال بحد ذاته، جعلها من أكثر مسرحيات شكسبير بوحا، إذ تكشف في شكلها ومضمونها، عن نوعين من العناصر، عناصر المسرح المقدس وعناصر المسرح الخشن، ومسرحية «هنري الرابع» التي تكشف عن مزيج من القدسية والخشونة في جزءيها: في مشهد الحانة من خلال واقعية النثر وشعرية الأجزاء الأخرى، ومسرحية «حكاية الشتاء» المقسمة أحداثها بشكل طبيعي إلى ثلاثة أجزاء، ومسرحية «الملك لير» التي لا يمكننا أن نراها ممثلة كسرد حكائي، لأنها عبارة عن شعر ضخم ملتحم مصمم لدراسة حزمة من العلاقات الإنسانية المتداخلة التي تتعاقب وتتعاكس بشكل موشوري مثل حزمة لونية، ومسرحية «العاصفة» التي يختلف أمرها عن باقي أعمال شكسبير، فهي من بدايتها حتى نهايتها تتحرك عبر مواطن روحية، وفيها يمكن أن نعثر على الأسلوب القدسي، الكوميدي، والخشن بكيفية ميتا فيزيقية. ونستشف من جملة وتفاصيل هذه الشروحات التي يقدمها لنا بروك في هذا الفصل أن المسرح المقدس والخشن يتغذيان بشكل تلقائي ويوجدان في مناخات طبيعية ممتزجة ومتداخلة ببعضها البعض. إن المصدر الأول والأخير لهذه الحيوية الممتزجة بالطبيعية هو شكسبير الذي بفضله بإمكان الإنكليزي اليوم أن يفتخر بأصله. وفي هذا، تجذر تاريخي، وثقافي، يقود إلى العالمية التي لا يمتلكها أي بلد من البلدان الأخرى. موليير نفسه الذي أدهش أوربا كثيرا، لارتباطه «بالتطور» اللغوي، وبمستوى من تجريد اللغة الفرنسية، هو الوحيد الذي استطاع أن يبلغ هذه المنزلة بفضل دكتاتورية اللغة، خلال النصف الثاني من القرن السابع عشر. إن شكسبير يختصر في كتاباته القرون الوسطى وعصر النهضة، أي نهاية العالم وبدايته من جديد. إن الطريق الذي قطعه شكسبير، من التراجيديات التاريخية حتى العالم الجديد الذي ينادي به «بروسبيرو»[10] في مسرحية العاصفة، طريق واسع جدا ممتلئ بالتجارب لدرجة انه يستطيع أن يجيب على الكثير من الأسئلة المستترة والمستعصية على العصر الحاضر المليء

بالأزمات والعقد. نذكر هذا، من دون أن نتكلم عن الأشكال المسرحية التي اعتمدها، والحرية الكبيرة التي منحها إلى الممثل، المخرج، ومصمم الديكور، في تجديد وابتكار الحياة انطلاقا من نصوصه التي تشع من كل الجهات.

المسرح المباشر:

يظل المسرح كمكان ليس كباقي الأمكنة الأخرى، إنه يشبه إلى حد كبير المكبرة التي تكبر الصورة، ولكنه أيضا مثل العدسة البصرية التي تصغره، انه عالم صغير، ومهدد بأن يتقلص حجمه أكثر فأكثر. إنه يختلف عن الحياة اليومية، لذلك هو مهدد دائما بالانفصال عنها. بهذه الطريقة تقريبا يبدأ الفصل الرابع والأخير من الكتاب. يبدأ بالحديث عن حياة المسرح، وعن الحياة في المسرح، وهذا المجتمع الصغير، المعزول في وسط عزل كبير وعام، ولكن كيف السبيل لأن نجعله اليوم يعيش ؟ التجارة حله الوحيد: المال، النجاح وبأي ثمن ... ليس من المؤكد والثابت، إن قانون البيع والشراء هذا، وهذا التبادل الحر في الفن يستطيع أن يبقى ثانية. إن بر ودوي، والبوليفار الباريسي، واللندني، يرى كل يوم هواء نشاطه وهو يتقلص. إن عبادة النجم مازالت باقية، ولكن دون مقارنة مع الوضع الذي كانت عليه قبل الحرب العالمية الثانية. نجوم السينما أنفسهم، عندما يمثلون في المسرح، لا يجدون بالضرورة الجمهور، الذي يفضل صالة السينما المعتمة على صالة المسرح الإيطالي، لأن صالات المسارح، وبكل بساطة، مهجورة وغير مريحة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، إن جمهور السينما ليس بالضرورة هو نفسه جمهور المسرح حتى وإن كان الممثل نفس النجم أو النجمة. ولهذا السبب تبنى سينمات كثيرة ولا تبني مسارح ... ثم بماذا تنفع المسارح التي تبنى على وجه التحديد؟ وتنفع من بالضبط ؟ لا أحد، وخاصة بيتر بروك، فهو غير متفق مع شكل الصالات التي تبنى في العادة. ولأجل التستر على أزمة الاستهلاك المسرحي هذا، اخترعنا نظام مسرح المساعدات المالية هذا، وهو معمول به في فرنسا اكثر مما في الولايات المتحدة الأمريكية، وفي ألمانيا أقل بقليل. لقد اخترعنا «المراكز الدرامية» و«بيوت الثقافة»، حيث يمكن لبعض الفرق المسرحية أن تستمر، ضمن برنامج مسرحي، مثل، الكوميدي فرانسيز، مع نصابه الخاص جدا والوحيد من نوعه، ومثل المسرح الوطني، في لندن، وبعض الأشخاص، والمنشطين أو المخرجين، الذين تعطيهم الحكومة أو البلديات بشكل مباشر ما يمكن أن يساعدهم على التعبير. وهذا بحد ذاته عمل رائع وقد أعطى نتائج عظيمة، فبفضل هذا النظام استطاع رجال مثل: جورج شتيلار، بيتر ستين، روجيه بلانشون، باتريك شيرو،بيتر هول، غروتوفسكي، أن يضيفوا فصلاً جديدا إلى تاريخ المسرح، الذي لولاهم لبقى جامدا بمكانه، في نقطة موته.

ولكن لنرجع إلى موضوعنا ونطرح السؤال التالي: ما هو المسرح ؟ وما هو هذا «الفضاء الخالي» الذي يجب ملؤه ؟ والجواب، هو أن هذا الشيء الذي نتساءل عنه باستمرار، والذي لا يكفّ عن تصديع رؤوسنا بالبحث والتدقيق، شئ لا يستطيع الإنسان العادي (أن يجده في الشارع، ولا في البيت، ولا في الخمارة، ولا مع الأصدقاء، ولا على أريكة الطبيب النفساني، ولا في الكنيسة، ولا في السينما.) إن المسرح فن يؤكد نفسه «في الحاضر» وهذا ما يجعله مقلقا. فالمسرح هو (الرقعة التي تقع فيها المجابهة الحياتية، إذ يخلق اجتماع مجموعة كبيرة من الناس في مكان واحد قوة كبيرة، وهي القوة التي في الحياة اليومية لكل فرد والتي يمكن فرزها واستيعابها بوضوح.) إذن هل يتوجب أيضا، من أجل أن توجد هذه المجابهة، أن تكون التظاهرة المسرحية ملكا لرغبة مؤلف، مخرج أو ممثل؟ يجب أن تتجمع حزمة من القوى والرغبات التي تتلاقى، وتتقاطع في الانفعال الجمعي ويقظة المشاعر، إن أمكن.

ولأجل بلوغ هذا الهدف، يجب أن يبقى التحضير للعرض «مفتوحا». فالمصمم هو من يطور عمله مع عمل المخرج خطوة خطوة، من دون أن يفرض على

المخرج رؤية تشكيلية معينة، وأن يكون قادرا على أن يعود حيث بدأ إذا اقتضى الأمر، فيجري التعديلات والتبديلات لكي تتبلور فكرته وتأخذ شكلها النهائي. إن الديكور والأزياء يجب أن لا تضاف إلى الإخراج وإنما تصاحبه، وأن تعطيه معنىً مباشرا يمكن إدراكه حسيا وعقليا.

إن اختيار الممثل يجب أن يكون هو أيضا زمفتوحاس. فبيتر بروك، لا يعتقد أن بإمكاننا أن نعرف مقدما فيما إذا كان هذا الممثل أو ذاك يليق بهذا الدور أو ذاك: أثناء التمارين نكتشفه، وهذا يخضع أيضا، لعلاقته بباقي الممثلين. فالممثل قبل أن يكون شخصية مسرحية هو رجل أو امرأة، وحينما يريد أن يدنو من نص مسرحي، لا يدنو منه فقط بما يمتلك من مقومات مهنته أو بإيمانه بفنه، وإنما مع توتراته الشخصية، مع مشاكله التي يمكن أن تكون عوائق كثيرة مثلما يمكن أن تكون عوامل مساعدة. في مقابل هذا المجتمع الصغير المعرض دائما للاختفاء، على المخرج أن يكشف شكوكه للممثلين وبالمقابل يجب أن تكون لديه الواسطة لوضع حد لتلك الشكوك. فالمخرج موجود، مثلما يقول بروك: (لغرض الهجوم والتراجع والاستسلام والتحريض والانسحاب حتى تتدفق المادة الدرامية بحرية.) والتمرين ثم التمرين ثم التمرين قد وجد لغرض تسهيل مهمة هذه الحرية النهائية التي ينتظرها فريق العمل بأجمعه. يمكن مقارنة عمل الممثل بعمل الموسيقي الذي يشتغل على آلته، ولكن الفرق ما بين الاثنين هو أن الممثل يستخدم مادة نفسه، تلك المادة المنكودة المتغيرة والغامضة أيضا ... ونقرأ في هذا الصدد الوصف الجميل الذي يعطيه بيتر بروك إلى تمثيل «بول سكوفيلد»[11]: (إنه آلة من لحم ودم، آلة تفتح نفسها على المجهول.) عند سماع الكلمات التي ينطقها وترددداتها الداخلية، نفهم جيدا أن ممثلاً كبيراً مثل بول سكوفيلد يبتدع كل مساء من مساءات العرض شخصية ...

ولكن الآخرون ؟ كيف السبيل إلى تحريرهم من المسرح الجامد ؟ وهنا ربما، يتوجب علينا أن نتبع تعاليم وخطى بيتر بروك. آن نتبع التمارين التحضيرية التي ضمنها بروك في كتبه، -وبالذات كتابيه: «الفضاء الخالي» و«الضجر هو الشيطان»- والتي كان الغرض منها يشبه إلى حد كبير غرض الارتجال خلال عملية تدريب الممثل، والتطبيقات العملية التي تعني في كل الأحوال: الابتعاد قدر ما يمكن عن المسرح المميت.

أولا وقبل كل شئ، يجب تخليص الممثل من العادات المكتسبة. وبالمعنى الدقيق والواضح: يجب *تحريره*. السماح له بالوصول إلى فهم النص والحالة المسرحية من خلال ذكرياته وصراعاته الخاصة.

قال «كوردن كريك» فيما مضى، إن على الممثل أن يكون «super-marionnette»، وغروتوفسكي ينادي اليوم، بضرورة أن يكون الممثل قديسا. في حين أن «بيتر بروك» يضع عمل الممثل في مستوى أكثر إنسانية من غيره، بشرط أنه بالمقابل يجب على رجال المسرح- سواء كانوا مؤلفين، مخرجين أو ممثلين- أن يعرفوا أنهم في مركز صراع ما بينهم وما بين هذا الذي يتجاوزهم أو هذا الذي لا يعرفونه.

فالمسرح مثلما يقول بروك «لعب في القوى». و«الفضاء الخالي» أو «الفضاء الذي يجب ملؤه» هو حقل للتجارب، مكان للصراع والجدل. إن المرور من الذاتية - في حياة كل شخص بما فيهم المتفرج- إلى الموضوعية في المشاعر تفرض نوعاً من الإبداع والخلق الجمعي الحقيقي حيث لا يمكن أن يحتل لا المؤلف ولا المخرج مكانة متميزة، أو يشغل مكان الصدارة.

وفي مثل هذه الحالة، يصبح المسرح «طريقة في الحياة». إذن، لمّ التعجب والاندهاش من ذهاب «بيتر بروك» بعيدا، شيئا فشيئا في تشدده نحو فنه ؟ أليس هو نفسه الذي ترك إنكلترا لكي يستقر في باريس. ولقد فعل ذلك، لا لأجل أن يستمر في عمله كمخرج ويقدم بعض المسرحيات اللامعة، وإنما من اجل البحث مع مجموعة من الممثلين القادمين من زوايا العالم الأربع،عن أسرار الفن التي يعتقد، ولديه الحق في ذلك، إنها ضاعت.■

الهوامش

١- مارتن اسلن، مقدمة كتاب الفضاء الخالي، تأليف بيتر بروك، ترجمة سامي عبد الحميد، مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣.

٢- الفضاء الخالي، بيتر بروك، دار نشر Seuil ، ١٩٧٧، صفحة ٢٥.

٣- النو : No مسرح ياباني، يحتوي على: الحركات الميم وليس البانتوميم ولكن هذا لا يمنع إن وجد أن يتخلل عروضه، الغناء والرقص، وتصاحبه جوقة وبعض الآلات الموسيقية. ولقد عرف هذا النوع من المسرح في القرن الرابع عشر XIV بفضل جهود الممثلين والمعلمين كانت. آمي Kan.ami و زي مي Zeami اليابانيين اللذين لازال حتى يومنا هذا يعملان في حقله.

٤- البايوميكانيك: نظرية مسرحية وضعها الممثل والمخرج الروسي فيزفولد ما يرهولد ١٨٧٤-١٩٠٤)) لتدريب جسم الممثل.

٥- Le happeningh الواقعة: عمل تمثيلي أمريكي الأصل يتطلب اشتراك الجمهور فعليا في التمثيل، وتكون الغاية منه إثارة أحداث تؤدي إلى خلق اثر فني مرتجل.

١- ميرس كيننغ هام: Merce Cunningham راقص ومصمم بالية أمريكي معاصر.

٦- غروتوفسكي: erzy Grotowiski مخرج مسرحي بولندي معاصر نادى بنظرية المسرح الفقير التي أسسها على أساس الرجوع إلى جوهر المسرح، إلى أصل نشوئه حيث لم يكن العنصر الأساسي فيه إلا الممثل.

٧- الفودو: Voodo ديانة يعتنقها في العادة أهالي جزر هاييتي.

٨- الشابلني: نسبة إلى الممثل العملاق شارلي شابلن.

٩- بروسبيرو: شخصية من شخصيات مسرحية العاصفة، آخر مسرحيات شكسبير المسرحية.

١٠- بول سكوفيلد: ممثل إنكليزي متقدم حاز على شهرة واسعة في السينما أو المسرح عام ١٩٦٠.




فنون

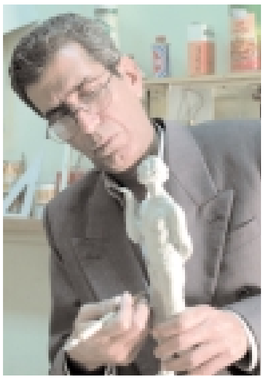


منحوتة للفنان **خليل الهاشمي** / لوحة الغلاف

النحات البحريني خليل الهاشمي*:

الحداثة لن تقدر أن تأخذ مداها دون وعي وإدراك

حاوره : عباس يوسف **



في أكثر المجتمعات تقدما وتحضرا لا تجد المنحوتة حاضرة - عرضا - بكثافة بموازاة العمل التشكيلي المرسوم أو المحفور والسبب في ذلك راجع ربما إلى قلة المشتغلين في هذا التخصص من الفن ولبطء إنتاج العمل المنحوت وصعوبته أيضا، ناهيك عن المصاعب التي يتلقاها النحات حين يعتزم أو يقرر العرض ليس أقلها كمونا في عملية الشحن والنقل وحتى جانب الإقبال على اقتناء المنحوتة خصوصا في مجتمعاتنا العربية التي ما انفكت الثقافة البصرية فيها (شبه معدومة) أو في بدايات رقيها عتبات هذا السلم الطويل، إلى جانب ما هو موروث من نظرة رجعية النظرة والتفسير لهذا النوع من الفن ، البحرين محيط يقع ضمن هذه الخارطة رغم تقدمها وتفوقها

* فنان ورسام من البحرين.

** فنان تشكيلي من البحرين.

إقليميا علي صعيد الفنون البصرية والذي علي أساسه يمكن أن نبني قولنا بأنها من أكثر المساحات (حظا) إقليميا حيث اتخذ أكثر من فنان مجال النحت دراسة وتخصصا بمقابل غير فنان يمارس هذا النوع من الفن ويشتغل عليه ، من هذه الإعلام الأوائل الذين تركوا الساحة الفنية - مؤقتا وعاد - غاربين صوب النحت مبكرا منذ بداية عقد السبعينات من القرن الماضي خليل الهاشمي الذي تخرج عام ١٩٨٠ من أكاديمية الفنون - كلية النحت - لينينغراد (الاتحاد السوفيتي) روسيا ، ماجستير في النحت ، وقد بدأت مشاركاته الفنية في المعارض المحلية والخارجية منذ العام ١٩٧٢ والمستمرة حتى الوقت الحاضر متمثلة في المحافل الدولية والعربية كسمبوزيوم عالية بلبنان وملتقى النحاتين العرب بمسقط ، وبموازاة ذلك يحضر نشاطه الحيوي والفاعل في مجال وضع تصاميم النصب التذكارية والشعارات والملصقات وأغلفة الكتب والكاسيت وجوائز بعض المهرجانات الفنية .

الحديث عن البدايات :

في أواخر الستينات بدأت الخطوات الأولي نحو ممارسة الفن ، دعني هنا أجتاز مرحلة الطفولة والمراهقة وأنتقل أو أسلط الضوء علي فترة من أهم الفترات في ذلك الوقت : فترة أثرت في مجرى حياتي الفنية وساعدت كثيرا في صقل موهبتي في تلك الفترة كانت تجمعات ولقاءات الفنانين قليلة ولكنها كانت طموحة إلى الحد الذي دفع بمدرسي المواد الفنية محاولة تأسيس تجمعات وفي الحقيقة أن محاولاتهم تلك هي بالضبط بدايات الوعي بالفن التشكيلي .

تعرفي علي عدد من الفنانين في ذلك الوقت وأخص منهم الأستاذ ناصر اليوسف وعبد الكريم العريض وعبد الكريم البوسطة والمرحوم حسين السني ساهم بشكل وبآخر في التعلق بأستار الفن وتكفي تلك اللقاءات العابرة أحيانا والنقاشات التي كانت تدور سواء بمكتبة الطالب أو في المقاهي أو في بعض الأندية، كنت شابا يافعا حينها ومستمعا جيدا أيضا لكل ما يقال عن الفن والفنانين ، في ذات الوقت كانت الإمكانيات محدودة والمعلومات شحيحة وكنا نبحث عن كل شيء له صلة بالفن فجاءت خطوة الأستاذ نصر اليوسف بإنشاء مكتبة الطالب فصارت لنا خير معين للاطلاع علي ما يدور وما يجري في فلك الفن من خلال الكتب التعليمية والفنية وما وفرّه من أدوات فنية والتي كانت متوافرة أيضا في مكتبة المؤيد ومكتبة العائلة التابعة للكنيسة ، إلا أن الظروف المادية تحول بيننا وفترة أواخر الستينات وبداية السبعينات تلك هي فترة الانفتاح علي كل ما هو جديد في مختلف المجالات والميادين الثقافية والفنية.

الفرق بين الفترتين السابقة والحالية :

الفترة الأولي كانت فترة ولادة وانبعاث نشأت من علاقات تجمع



منحوتة للفنان **خليل الهاشمي**

بين أناس لهم هم فني يريدون إرساء قواعد علي أسس سليمة وجادة ،فجاءت المحاولات والاتجاهات الجنينية الأولي متباينة والبداية لم تكن مستوعبة لمختلف المدارس الفنية فكانت الأساليب المتبعة غير واضحة المعالم إذ هي مزيج من الكلاسيكية والواقعية والانطباعية وكان الأسلوب الفوتوغرافي مسيطرا ومع مرور الزمن وبروز عدد من الفنانين المؤهلين بدأنا نتلمس وعيا واضحا في التفريق بين المدارس والأساليب الفنية فظهرت التجريدية والسريالية والرمزية والتعبيرية .

الفترة الحالية تطورت إلى حد كبير حيث ظهرت الاتجاهات والأساليب الفنية نتيجة للتطورات اللاحقة التي طرأت علي ساحة الفن في وقتنا الحاضر وتخرج الكثير من الفنانين من الأكاديميات والمعاهد الفنية من دول عديدة أوربية وعربية وهذا بحد ذاته ساهم بشكل كبير في اللحاق بركب الفن العالمي ، أما من حيث العلاقة القائمة بين الفنانين من الصعوبة بمكان المقارنة بين ما كانت عليه في الفترة الماضية والفترة الحالية فالعلاقة بتصوري تظل علاقة معتمدة علي أسس تقرها العلاقات الإنسانية وما تحتويها من قيم ومبادئ

مرحلة الدراسة:

في نهاية الستينات عملت مدرسا لمادة التربية الفنية في البحرين طبعا لمدة قصيرة ، وبعد مساحة نضج فني وثقافي لا بأس بها وجدت أنه من الأفضل اتخاذ قرارا حاسما وشد الرحيل باتجاه

مواصلة التحصيل الدراسي في مجال الفن في الخارج فكان المكان الاتحاد السوفيتي في بداية السبعينات وبرغم الصعوبات المادية والنفسية التي كنت أواجه إلا أنني قاومت وتحملت العناء وقررت المغادرة إلى ذاك المكان بطرق ليست هينة أيضا ، وهناك تعلمت الكثير الكثير وتفتحت عيناي علي أشياء ورؤى لم أرها أو أتصورها، حقا كان عالما مغايرا وفضاء مختلفا علي أكثر من صعيد وكان لحضور الموديل فائدة كبيرة ومهمة سواء للنحات أو الرسام ، نعم تعلمت من المتاحف والاحتكاك المباشر بالطلبة الدارسين حيث كانت الأكاديمية التي درست فيها تعج بأطياف مختلفة من البشر ممن ينتمون إلى العديد من الأمم والثقافات وبالفعل عرفت قيمة الفن ومكانته وسموه هناك ، ناضلت من أجل أن أخرج بشيء يطفئ ضمأ الروح والطموح . عندما وصلت إلى هناك كان التوجه أو الأمنية تشير بوصلتها إلى التصوير - الرسم - لكن أمرا ما حدث في اللحظة الأخيرة لا أعرفه ولا أدري ما هو حيث قررت دراسة النحت ، وعندما شاهدت العظيم من الأعمال النحتية والنصبية أدركت أن النحت هو فن التخليد .. فن التعبير عن قضايا الوجود والحياة ، بالطبع هذا لم يمنع ممارستي للتصوير - الرسم - وغيره من فروع الفنون التشكيلية ، يبقي النحت الأقرب إلى الروح والنفس وأي فن يضارع النحت .. هذا الفن الرفيع .

الأعمال مثقلة بالهم الإنساني :

لأن الإنسان أصبح هشا ضعيفا في عصرنا ولأني كانسان أتفاعل مع الهم الإنساني لذا ترى أغلب أعمالي لا تخلو من الشكل الإنساني ، الإنسان كائن لا يستطيع العيش خارج الزمن أي بمعزل عن معاناته وإنسانيته وليس بمقدوره أن يقبع بعيدا عن الحياة أو ينحر وجوده ، بل عليه أن ينظر إلى الأشياء وأشكالها مرتبطة ملتصقة بعوالم وظروف اجتماعية ومعاشية وأخلاقية ، عليه أن يتجاوب ويتعاطف ويتصارع مع هذه الظروف وغيرها من خلال فنه وهو ككائن خلاق مبدع يتوجب عليه تجاوز المقلد والمكرر ويبحث عما هو جديد مغير فاعل ، عليه أن يكتشف صيغا جديدة تمثل أو تعبر عما يعانيه في الحياة وما سيراه أو يستشرفه مستقبلا ، عليه أن يضيء الإشارة الحمراء عند نسيان دوره في هذه الحياة وأن يتألق ويتجلى ذلك في مضمون العمل الفني وليس من عمل فني بلا مضمون أو محتوي.

الإيغال في الهم الإنساني لا يعني رفض الحداثة .. هكذا أفهم الحداثة:

عندما نتحدث عن الحداثة إنما نتحدث عن إنجازات الغرب . منذ نهاية القرن التاسع عشر بدأت بالظهور نتاجات فنية خارجة



منحوتة للفنان **خليل الهاشمي**

علي المجتمع والذوق العام وكان التحرر والتمرد علي جميع المظاهر الفنية السائدة والقيم الجمالية المسيطرة في ذلك الوقت ومن أهم مظاهر هذا التمرد رفض الواقع والذي أدي بطبيعة الحال إلى خلق هوة بين الفنان والجمهور ، لقد فرّغ الإنتاج الفني من كل مضمون ومن جميع القيم الجمالية ولم يعد الإنسان مقياسا ولم تعد الطبيعة مصدرا للجمال الفني بل لم تعد القيم الجمالية حكما ، ويبقي هذا الفن المجرد من كل ثقافة والذي يعني ضمن هذا المنظور السقوط في هاوية العبث ، نحن نعيش عصرا يتحرك سريعا سريعا بفضل الاختراعات والاكتشافات العلمية العظيمة ، إن ظهور الآلة أدي إلى زعزعة عروش الفن .

الحداثة ليست أيدلوجيا بل هي ممارسات أرادت أن تناقض الأسس التي قامت عليها الثقافة الغربية في الماضي ، والنزوع إلى الحداثة قديم عند الإنسان الذي يبحث دائما عن الجديد والمثير ، والمبدأ الأساس للحداثة هو الحرية ، لذلك طفت الذاتية في اتجاهات الأدب والفن الحديث ، وقطع الفنان صلاته بجميع العقائد الأسلوبية كما نفي مبدأ ديكارت - أنا أفكر إذن أنا موجود - فيما يطرح تحت هذه التسمية أستطيع القول أن هناك اختلافات نوعية وكمية بين ما هو حديث هنا وحديث هناك ، وعندما نتحدث عن الحداثة لابد من تحديد الهوية ، عندها سنجد أن لكل حداثة خصوصيتها المختلفة التي تميزها عن غيرها ، والحداثة لن تستطيع أن تأخذ مداها دون وعي وهضم وإدراك والعمل بمسئولية العارف

الواعي .

شحة النتاج والعرض أيضا :

كيف يمكنني أن أبدع وأنا أعيش هاجس الحياة ؟ إعاقة .. تشتت .. إحباط .. لا مبالاة .. انشغال ربما مبرر وغير مبرر في هذه الحياة.

قد أكون مقلا في إنتاجي وذلك لأسباب عديدة منها المادة ووقت الإنجاز ، إذ أن العملية والمرحلة التي يمر بها النحات ليست كالتي يمر بها الرسام فهو لا يلقى مقاومة من المادة التي يشتغل عليها على نحو مباشر (كمثل جهاز لصد الأفكار وتسجيل علي الورق كل ما يحدث دون عناء) .

يقول بيكاسو - أن الفنان لا يكون في واقع الأمر في حالة من الحرية كتلك التي يجب أن يتظاهر به العديد من القيود وهي ليست دائما من القيود التي يمكن أن يتخيلها الإنسان العادي .

النحت بالبحرين بموازاة اللوحة المرسومة :

في الحقيقة أن النحت في البحرين لم يستطع مجاراة اللوحة المرسومة وان سعي لمجاراة اللوحة بتقديم نفس التطلعات التي سعت إليها ، خلاصة القول أن النحت لم يستطع أن يلعب دورا رياديا في تطلعاته وفي إبراز حلوله الفنية والجمالية وفي مواضيعه أيضا ، ولكن ذلك لا يمنع من وجود تجارب ومحاولات جديرة بالإعجاب والتقدير.

مسيرة النحت بالبحرين لا زالت تخطو خطواتها نحو الأفضل المتواضع، علي الرغم من أننا عرفنا النحت منذ العصور الأولي والشواهد علي ذلك كثيرة، نحن بحاجة إلى تبادل الخبرات واستمرارية العطاء واقامة الملتقيات والمعارض المشتركة بيننا وبين الدول المتقدمة في هذا المجال للاطلاع علي آخر معطيات الفن الهادف وهذا بدوره ودون أدني شك يؤثر بشكل إيجابي علي بلورة وعي الفنان ويفتح له الأفاق علي أكثر من صعيد ، طريق الفن - هذا الفن العظيم - لا يمر عبر البزنس - السوق التجارية الهابطة والمحسوبية والتهميش بل عبر معانقة آلام الإنسان وتصدير معاناته وأحلامه وآماله وتطلعاته، وفي تصوري أنه إذا كان الفنانون حريصون علي أن تكون لهم خصوصيتهم فان ذلك سيؤدي إلى تكوّن فن نحت له سماته ومميزاته الملموسة ، أما متي سيوازي النحت اللوحة المرسومة ؟ ومتي سيحدث ذلك فمن الصعب جدا الإجابة أو تقدير الوقت بمعادلة رياضية حسابيا ، بل هو متروك للزمن .

المشاركة في الفعاليات الدولية :

تعد مشاركتي في سمبوزيوم عالية الدّولي بلبنان أولي مشركاتي



منحوتة للفنان **خليل الهاشمي**

علي نطاق فعاليات النحت الدولية ، الإحساس بالخامة يتيح المجال علي إحداث علاقات حميمة جديدة تدفع لرسم التشكيل علي الحجر وعلي الرغم من اختلاف المسافات والاتجاهات والخبرات في مجال العمل الفني إلا أنه تم فيها تبادل الخبرات واللقاءات بشكل اشتراكي وفردي اخترق أكثر من فكرة وفكرة ومهما تباينت أو ابتعدت وجهات النظر في ذلك تظل الرؤية عملاقة في رحلة الإزميل والحجر .

النحت بمفهومه المباشر هو من الخلود الذي خلّد لنا القيم الحضارية بالإمكانيات والخامات التي عايشت الزمن وتحدت القرون لتبرز الإنسان القادر علي صنع الحضارة ماديا وروحيا، برزت فكرة الملتقيات أو كما يطلق عليها (بالسمبوزيوم) حيث أخذت الدول والجهات المختصة علي عاتقها إقامة تلك الملتقيات للمساهمة في إيجاد المناخ الفني الذي يسمح للنحت إبراز هيئته وتقاليده الجديدة أمام المتذوقين والمتلقين بالإضافة إلى إعطاء الفنان النحات دفعة قوية لكي يظهر النحت بوضوح من حيث الصعوبة والأبعاد والكتل والفراغات وكل تلك التحولات التي تمر بها المنحوتة.

النصب التذكارية بالبحرين :

إن النحت أحد أهم الوسائل التي تحدت الزمن وهو الباعث علي استمرار الحياة والقدرة علي الخلق والإبداع والتجديد، انه فن الخلود، الأثر الفني أو النصب أو الجدارية من المظاهر المهمة في أي بلد . الشكل المنحوت من كتلة الحجر أو الرخام أكثر من مجرد شكل



منحوتة للفنان **خليل الهاشمي**

رخامي، انه مثل أعلى مختار للإنسانية مخلد في الحجر . ثمة صراعا بين الإنسان والطبيعة ما زال قائما في فهم القيم الفنية والإنسانية ، ومع التقدم المعرفي والإنساني تجاوز النحات الماضي وخرج من جدرانه ومراسمه ومتاحفه نحو الفضاء ، المدن بأشكال كبيرة تستطيع أن تخاطب الآخر بلغة الجمال والحضارة والتاريخ والتقدم فجسد النحات مواضيع إنسانية ووطنية على هيئة نصب وجداريات نحتية (لهذا الغرض)، والنصب التذكارية حسب تعريف الدرس : هي العلاقة التي يفهم فيها المرء شيئا لا يمكن أن يقال بغيرها لأنه يخص سيرة الفنان وتاريخ المجتمع ، ودعني أذكرك بالبيان المشترك الذي كتبه عام ١٩٤٣ عمالقة الحداثة المبتكرة الفنان فرنان ليجيه والمعماري خوسيه لويس والباحث النظري سيجفريد جيدون ، يقول البيان : أن النصب التذكارية تعبر عن أسمى احتياجات الإنسان الثقافية ولابد من إشباع رغبات البشر الأولية في تحويل قدراتهم الجماعية إلى رموز معبرة فأكثر النصب حيوية هي التي تجسد أحاسيس وتفكير هذه الطاقة الجماعية أي الشعب وكل الفترات الماضية التي شكلت حياة ثقافية حقيقية كانت تمتلك السطوة والمقدرة علي خلق هذه الرموز ، فالنصب التذكارية إذن لا يمكن أن تظهر إلا في الأوقات الذي يسود فيها وعي موحد وثقافة موحدة، أما المراحل العابرة فلم يكن في مقدورها خلق أي نصب تذكارية دائمة .

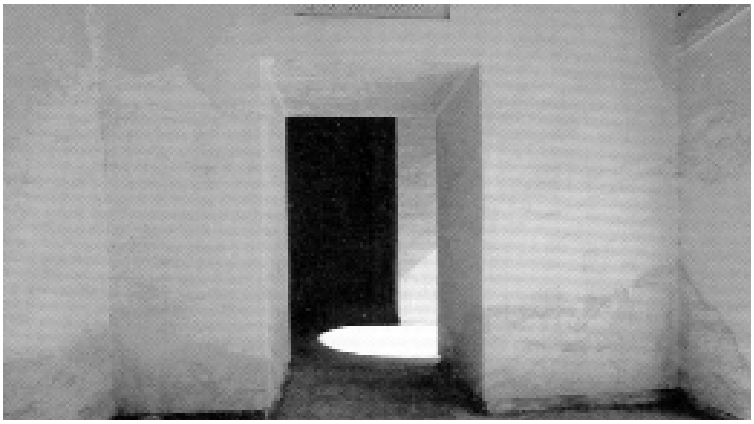
تواصلا مع ما جاء ذكره في البيان لا يوجد عندنا ما يمكن أن نطلق عليه نصبا تذكارية ، كل ما هنالك محاولات تزيينية لا تخلو أحيانا من القبح ولا تطال مفهوم النصب التذكارية ، وكما يقال إذا كانت حضارة الدول تقاس بطول السكك الحديدية لديها فان جمال الدول وحضارتها وتقدمها يقاس أيضا بما لديها من تماثيل ونصب تذكارية ، ذلك وان أجمل المدن تلك التي تستقبلك بإبداعات فنانيها ونحاتيها ومهندسيها ولطالما اشتهرت هذه الدول من خلال وعبر أعمالهم الخالدة ، لقد كان النحت ولا يزال من أصعب وأجمل أنواع الفنون فهو اللغة التعبيرية الأقوى حضورا والأكثر مهابة .

واقع الحركة التشكيلية :

إن شخصية الحركة التشكيلية في البحرين لم تتكامل بعد وغير قادرة علي التصدي لمشاكل وأزمات الفن ويرجع ذلك إلى كثير من المسببات منها ضعف الدعم وعدم توافر المعاهد والدراسات الفنية والجمالية وحركة النقد الجادة إلى جانب إنها جاءت مستوردة ومنقولة من اتجاهات وأساليب وتقنيات حديثة الأمر الذي جعلها خاوية كالأنبوب وبعيدة عن الاستجابات ، إن إعادة إنتاج ما أنتجه الغرب لا يضيف شيئا لواقع الحركة التشكيلية في البحرين ، لا يمكننا التفكير برأس غيرنا، إننا أبناء البيئة والثقافة والحضارة التي تشربنا بها وهذا لا يمنع أبدا الاستفادة من تجارب الغير وأخذ ما هو مفيد وإيجابي، توجد بعض المحاولات من بعض الفنانين الجادين ولكن ...

إن الفن وصل إلى متاهات لا حد لها من العبثية واللعب في العالم المتقدم وهذه نتيجة طبيعية نظرا للتطورات السريعة والمتلاحقة في جميع المجالات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والفنية .

ظهور المدارس والاتجاهات الفنية والمراحل التي مر بها الفن جعلت من الفنانين يبحثون في ذواتهم وفي الحاضر الذي يعيشونه فجاءت ما جاءت به الحركات الفنية مواكبة تماما للمعطيات الحضارية التي يعيشون.■



صورة للفنان **علي محمد علي** / البحرين

التجسيد والتشخيص في

الفن المغربي

فريد الزاهي *

محددات أولية:

قليلة هي الأبحاث الجمالية والتشكيلية التي تطرقت إلى جذور ومظاهر سيادة التوجهات التجريدية في الفن المغربي والعربي المعاصر(١). وفي الغالب الأغلب، يتم إرجاع نشأة الحركة التجريدية بمختلف تياراتها ونزعاتها إلى التكوين الذي حظي به الفنانون العرب والمغاربة بالمدارس والأكاديميات الفنية الغربية. والحال أن التراث العربي والإسلامي منذ القرن الأول للهجرة قد اتجه، إلا في تأويلاته الفارسية ثم العثمانية، إلى منح الحظوة لفن الزخرفة والخط وتطويرها في فن كلي هو فن المعمار. إن هذا لا يعني أبدا أن العرب لم يعرفوا التصوير التجسيمي التشكيلي منه والمنحوت. فقد أثبتت الحفريات الحديثة أن الأمويين، اعتمادا على مصورين مسلمين ذوي أصول فارسية وغيرها، قد زينوا قصورهم وحماماتهم بمختلف أشكال المجسمات، وأن العرب والمسلمين برعوا أيضا في فن المنمنمات (تصاوير الواسطي المجسدة لمقامات الحريري). وهو ما يدل على أن التفاعل بين التجريدي والتجسيمي ظل حاضرا في صلب الممارسة العربية الإسلامية لفن التصوير.

من ناحية أخرى لا يخفى أن الزخرفة والخط العربي قد فتنا الكثير من عمالقة ورواد الفن الغربي الحديث والمعاصر، خاصة منهم أولئك الذين زاروا بشكل مباشر البلدان العربية وبلدان المغرب العربي (بول كلي، ماتيس وغيرهما)(٢). إن هذا يؤكد أن

* باحث من المغرب.

المنحى التجريدي في الفن العربي الحديث والمعاصر، وخاصة منذ الخمسينيات من القرن الماضي قد جاء ثمرة لعمليتين متداخلتين: التعامل الحضاري الداخلي مع معطيات الفنون العربية المعمارية منها والشعبية، والاستيحاء الضمني، الواعي واللاواعي، لمعطياتها الفنية والرمزية باعتبار حضارة الإسلام حضارة العلامة بامتياز، وفي الآن نفسه التفاعل الحواري للثورة التجريدية كما تجسدت في الفن الغربي مع كاندانسكي وبيكاسو وغيرهما. غير أنه من اللازم هنا أن نثبت بأن هذا التفاعل قد جاء فقط ليفجر تلك العلاقة الدفينة التي يبلور فيها الفنان العربي والمغربي نوعية استبطانه وتطويره للمعطيات التشكيلية التي تزخر بها ذاكرته البصرية. فضلا عن ذلك فإن التعامل الرمزي مع الذاكرة البصرية يمثل في نظرنا، الطريقة التي صاغ بها الفنانون العرب والمغاربة تصورهم الخصوصي للتجريدية، بل وأيضا العملية التي من خلالها طوروا باستمرار سبل تفعيل وتجديد معينهم البصري، والتي بلوروا بواسطتها سمات هويتهم التشكيلية الخصوصية.

لذا، ليس مرمانا هنا البحث في الرمزي من حيث هو استعادة مباشرة لمكونات الخيال الرمزي أو بنيات المتخيل (كما حددها جلبير دوران)(٣)، باعتبار أن هذا البحث ثانوي بالعلاقة مع ما نرغب في البرهنة عليها. إن هدفنا الأساس هنا يكمن في تحليل ومناقشة فرضيتين أساسيتين تحكمتا في صياغة التاريخ المعاصر للفن التشكيلي بالمغرب، بل وفي العالم العربي أيضا:

أ- إن تاريخ الفن المغربي ينقسم إلى مرحلتين أساسيتين: مرحلة الفن الحديث وتمتد من بدايات القرن العشرين إلى أوائل الخمسينيات، وقد عرفت مزيجا من الواقعية المطبوعة بالأكاديمية، والتشخيصية الفطرية، ثم مرحلة الفن المعاصر. وانطلاقا من ذلك، فإن المدخل الأساسي إلى التجريدية ومن ثم إلى المعاصرة قد تم أساسا على يد أحمد اليعقوبي (١٩٣١-١٩٨٧)، وخاصة في لويحاته ذات المنزع الحلمي و«السريالي»(٤)، التي تتعامل مع الظواهر المرئية بنوع من الحرية الإبداعية الشخصية. إن هذه التجربة الرائدة التي جعلت من هذا الفنان وقتها أهم فنان مغاربي في المستوى العالمي، بحيث ظل يعرض في أوائل الخمسينيات في رواق «بيتي بارسون»، أحد أكبر أروقة العرض الأمريكية، لم يكن لها أن تزج بالفن المغربي في التجريدية بعد أكثر من نصف قرن من التشخيصية لو أنها لم تتعامل تعاملا رمزيا مع مكونات الواقع المرئية، ولم تستبطنها معيدا صياغتها صياغة تشكيلية جديدة. وسوف تعرف التجريدية اكتمالها بالمغرب منذ بداية الخمسينيات مع أعمال الجيلالي الغرباوي (١٩٣٠-١٩٧١) المتميزة بغنائيتها وحركيتها.

ب- إن هذا التعامل المعطيات الرمزية والبصرية قد شكل خزانا مشتركا للفنانين المغاربة بجميع اتجاهاتهم، بحيث أدى ذلك إلى تعميم نمط خاص من الفن التجريدي يهتم اهتماما بالغا بإدخال مكونات بصرية تشخيصية وصياغتها وفقا لتعامل جمالي جديد. وهو الأمر الذي يدفعنا إلى القول بأن الرمزية التشكيلية، حين تغدو مكونا ضمنيا من ضمن مكونات «الاستراتيجية التشكيلية»، تخلخل خلخلة جذرية التعارض التقليدي بين التشخيصية والتجريدية وتمنح الإمكانية للفنان لتجذير هويته التشكيلية.

ج- إن التعامل الرمزي مع الذاكرة البصرية، الشخصية والجماعية والسعي نحو توظيفها، بشكل واع أو لا واع، في صياغة رؤية تشكيلية جديدة هو ما يمثل الأرضية الفعلية لصياغة هوية العمل التشكيلي ومعها هوية الفنان المغربي.

د- إن استمرارية هيمنة التجريدية وطابعها الإبداعي والتجريبية التي تقوم عليها تستند إلى التقاسم الذي يعيشه التشكيلي بين موضعة التخييل الذاتي وتذويت المخيلة البصرية المشتركة. إن هذا التحديد من جانبنا، يمكّننا من تلمّس خصوصية الرمزية المرئية وانتزاعها من طابعها الاصطلاحي والعرفي المتواضع عليه، بالشكل نفسه الذي يعمل به الفنان على تحويل هذه المرجعية الخارجية المشتركة إلى «مرجعية» داخلية متباعدة إن لم تكن منفصلة عن

أصولها البينة والبائدة.

بهذا المعنى يشكل الرمزي نمطا عاما يتجاور فيه الطابع للمركز (بوصفه بناء بصريا يحيل على معنين على الأقل: ظاهر وباطن)(٥) مع الوجهة أو الوجهات التي تعمل على استكناهه وتشغيله ومن ثمة تحويله وتشذيره وإعادة صياغته. إن المحدد هنا ليس المعطى الرمزي، ولا النمط الذي ينتمي إليه، وإنما هو الاشتغال الجمالي عليه من قبل الفنان، والآثار الفنية التي يخلقها باعتبارها عناصر ممارسة وسلوك جماليين.

ولأن التشكيل تصوير، حتى وهو يشتغل على الإشارات والعلامات والرقوش والموتيفات غير الدالة بذاتها، فإن الصور التي تشكل تركيبة العمل الفني ذات بنية بلاغية كامنة أو معلنة. هذه الصور (بالمعنى البلاغي للكلمة) تقدم نفسها في نمطين دلالين أساسيين: الدلالة الظاهرة أو التقريرية والدلالات الخفية التي تستثير إما المعطيات المرئية والثقافية المشتركة وإما الذكاء التأويلي والبصري للمتلقي. ولأن الدلالة ليست المرمى المباشر للعمل التشكيلي فإن المؤثرات التي تنجم عن العلاقة مع العمل الفني تخضع للتنظيم، سواء باللغة أو بالفكر أو في الطبقات المتعددة للاوعي.

إن موقع الرمزي هنا إذن هو ذلك التفاعل بين مكونات العمل التشكيلي وحمولاتها البصرية والفعل التأويلي للمشاهد، باعتبار أن البناء الرمزي لا يتأسس إلا في منحيين: باتجاه مرجعياته والفعل التكويني للعمل الفني، وباتجاه الفعل البصري للمتلقي ونشاطه الإدراكي والتأويلي. غير أن الرمزي ليس فعلا أو عملية هنا، كما هو الحال في اللغة. يقول ر. دوبري بهذا الصدد: «الصورة ذات فضائل لأنها رمزية، أي أنها تعيد لحّم وتكوين المشتت. لكن لكي يقوم الرمز بالتجسيد أو إعادة التجسيد عليه، بالرغم من الآلية المنطقية للاكتمال، أن يحتسب في لعبته حضور شريك خفي. فمن يوحد يحسن فعلا، لكن وحدها الإحالة على البعيد، أي على طرف ثالث ترميزي تمكن صورة ما من إقامة علاقة معينة مع رائيها، وبطريقة غير مباشرة بين الرائين أنفسهم. بكلمات أخرى، ليس ثمة من تبليغ بدون تعال ولا طاقة من غير فارق الارتفاع. فبنية التعالي والتجاوز والارتفاع (...) تفسر وتعطي الإمكانية للترابط والتعالق. ولأن هناك فوق المجموعة غياب أساسي يلزم إصلاحه فإن الصورة والكلمة يشتغلان كعاملي ربط ووصل. لكن الشيء المعتمد (كان صورة أم كلمة) لا يخلق أثر الغياب الذي نسميه معنى، بل إنه يستلزمه»(٦).

إن هذا يعني أن الصورة، خلافا للكلمة، تنهض على «براءة دلالية مباشرة»، وأن «الجمل البصرية» التي يركبها الفنان لا تنم عن ضرورات تركيبية على غرار التركيبات النصية والجملية المعروفة. فالصورة رمزية بامتياز وسعيها إلى الكشف عن المعنى ووهبه للرائي متأصل فيها وليس بالضرورة نتاجا لتركيب أو اشتغال معين لدوال معينة مهما وسمت هذه الدوال البصرية بأنها «متخيلة». إن المعنى التشكيلي بصري، وهو ما يفصح عن تلك الحرية الأصيلة والأصلية في الصورة (التي تحدث عنها رولان بارث) والتي وسمها بالإيحائية.

الرمزية والذاكرة البصرية في الفن المغربي:

تحتل الذاكرة البصرية في الفن التشكيلي المغربي موقعا مركزيا بحيث إن التجربة التشكيلية المعاصرة بالمغرب قد جعلت منها إطارا مرجعيا تستمد منها معطيات تجددها ومنابع اشتغالها وتستوحي منها عناصرها الأكثر تعبيرا عن ديناميتها الداخلية. وليس يخفى هنا، أن التحولات التي عرفها التشكيل المغربي المعاصر، خاصة مع أحمد الشرقاوي (١٩٣٤-١٩٦٧) والجيلالي الغرباوي وفريد بلكاهية (١٩٣٨-...) ومحمد القاسمي (١٩٤٢-...) وغيرهم، تأخذ مكانتها الفعلية في سياقها انطلاقا من العمل الذي قاموا به في تجاوز صيغ الاستشراق التي ركزها «الفن الكولونيالي»؛ من جهة، والتجارب «الفطرية» التي

أنتجتها هذه المرحلة الجنينية (مولاي أحمد الإدريسي (١٩٢٣-١٩٧٣) ومحمد بن علال (١٩٢٤-١٩٩٥) مثلا).

إننا نعني هنا بالذاكرة البصرية، ذلك الرصيد الهائل التاريخي والمتحول، ذا الطابع المشترك، الذي يختزنه الفنان بصريا، والذي يجد موطنه الفعلي في البنية الثقافية، سواء في جوانبها العالمة أو الشعبية. على هذا النحو يمكن الحديث عن فئات بصرية محددة، تبدأ بالأشكال والرموز الأكثر إغراقا في التجريد أو الرمزية (مما تتضمنه فنون العمارة العربية من نقوش وتوريق وغيرها)، لتنتهي بالأشكال والتصاوير التشخيصية النابعة من عمق التراث المحلي أو العربي الإسلامي أو الغربي، مرورا بالصور الذهنية والحلمية الشخصية أو الجماعية المتخيلة التي تجد في المرئي ممكنات تعبيرية لها.

من ثمة، فإن الاشتغال التشكيلي وفقا للزخم الذي تمنحه هذه الذاكرة قد شكل دوما مجالا للإبداع والتحول لدى ثلة مهمة من الفنانين المغاربة، وحذا بهم إلى البحث المضني والغني عن مواطن انغراس العمل التشكيلي في تربته المحلية، خاصة وأن السعي نحو العالمية في هذا المضمار لا يمكنه سوى أن يمر حتما بهذه السمة، إذ هي ضامنه الأساس إلى الانفتاح والأصالة. إن هذا لا يعني أن كل أو جل الفنانين قد وظفوا معطيات الذاكرة البصرية المغربية، بعناصرها جلها أو كلها. فثمة فنانون منكفئون على مادتهم البصرية الذاتية ولاوعيهم المرئي واللامرئي يسائلون فيه مكوناته الأكثر إبهاما ويمنحون، من ثمة، لهذه التجربة الداخلية بعدا جماليا، بعيدا عن كل ما يحيط بهذا العالم من فضاءات خارجية.

وإذا كان المخزون البصري ذا علاقة مباشرة بالجسد، سواء شكل الجسد فضاء له (كالوشم) أو امتدادا لمهارة أحد أعضائه (كفن البساط أو الزربية) فإن الشبكة الرمزية التي يدخل فيها الجسد موضوعا من ضمن الموضوعات الأخرى، كبيرة ومعقدة بحيث إن الرقيات والحروز والتمائم والطلاسم تدور في معظمها حول قضايا تطبيبية أو لها علاقة بالمحبة(٧)، مما يجعلنا نزعم بأن الجسد أحد المحاور المركزية لهذه الذاكرة، ومنبع خصب من منابعها حتى وهو يستبين بشكل مجازي أو رمزي. فهو منتج لهذه الذاكرة وفضاء وسند وموضوع لها في الآن نفسه. لكن كيف تتم هذه العلاقة وهذا التحويل ووفقا لأي تناول وانتقاء واستحضار؟

ثمة في الرمزية التصويرية للجسد والعلامات والرموز البصرية، كما بلورها التشكيل المغربي المعاصر، أنماط رمزية متعددة يمكن تحديدها وحدها كما يلي:

. **الرمزية الأولية**: ونعني بها أن العمل التشكيلي يستلهم تفاصيل وجزئيات جسدية معينة تحيل على فرشات رمزية لاواعية أو متداولة، بحيث تنبني العلاقة الرمزية والعلاقة الجمالية على نوع من التواطؤ المسبق بينهما، إلى درجة يتحول المضمون المصور بذاته قابلا لاستثارة حمولة معينة. وفي هذا المضمار تندرج، بالرغم من الاختلافات الشكلية والتشكيلية والفنية والموادية بعض أعمال المحجوبي أحرضان (١٩٢٤-...) في استلهامها «السريالي» للعين وأعضاء الجسد، ومحمد الحميدي (١٩٤١-...) وفريد بلكاهية، في تحويل اليد والوجه والعين وتداوير الجسد إلى فضاءات رمزية.

. **الرمزية الكلية**: وهي تتمثل في استيحاء الجسد في كليته التعبيرية مع التركيز على صوغه وفقا لمنظورات ورؤى معينة، وأحيانا تغريبه تبعا لتصور جمالي أو عجائبي أو أساطيري (وذلك حال أعمال عزيز السيد (١٩٤٦-...) وسعد الحساني (١٩٤٨-...) ومحمد أبو الوقار (١٩٥٢-...) وعباس صلادي١٩٥٠-١٩٩٣) وبوشتى الحياني (١٩٥٠-...)).

. **الرمزية الكونية**: وتتصل باستيحاء الرموز الأساسية العامة المحيلة إلى قضايا الوجود الكلي سواء

عبر مشكلات بصرية عمومية أو خصوصية، وهي بالتالي نوع من التأمل البصري في اللامرئي (ولها حضور غير متعادل لدى محمد القاسمي وفريد بلكاهية وفؤاد بلامين (١٩٥٠-...) ومحمد شبعة (١٩٣٥-...) وبوشتى الحياني (١٩٥٠-...) ....).

ـ الرمزية التخطيطية: وهي بناء من العلامات المكثفة، شبيهة، إلى حد كبير، بالتخطيطات المجردة التي تستعمل في الوشم والبساط، ولعل أحمد الشرقاوي ثم فريد بلكاهية أبرز من شغلها بشكل إبداعي خلاق في لوحاتهما.

إن هذه الأنماط قد تشتغل مفردة أو مجتمعة، وقد تميز مراحل متعاقبة لدى الفنان نفسه. وهي تمكننا من الاقتراب من المنظورات التي يبلور من خلالها التشكيليون المغاربة رؤيتهم للوحة وللعالم والوجود من خلالها. كما أنها من ناحية أخرى تجعلنا نقف على نوعية التقنيات التي بها يركبون عناصر ومكونات العمل التشكيلي في اتجاهات متعددة.

الجسد الرمزي:

ليس من شك في أن الجسد يشكل محور العمل التشكيلي والتصويري بصفة عامة. والحقيقة أن المشكلات التي عاقت تطور تصوير إسلامي تعود في جوهرها إلى مشكلة تصوير الجسم (الإنساني والحيواني)، بحيث إن الفن الإسلامي قد نما وتطور وهو خاضع لعقدة استحضار الغائب من جهة ومتخوف من السقوط في إنتاج الأشباح أو تحويل حرفية الصورة إلى شبح (إذ الصورة لغةً تعني الوثن والجسم والشبح في الآن نفسه). وقد دللنا، في بحث آخر(٨)، أن التجربة الفنية المعاصرة مسكونة بتصوير الجسد، سواء بشكل جزئي أو «كلّي»، وأنها في عمومها، سواء بشكل واع أو غير واع، تشتغل وفق محددات التصور الإسلامي للصورة وإن كانت تحذوها في ذلك دوافع ومرام خصوصية. فالشكل الذي يأخذه الجسد (سواء لدى فريد بلكاهية، أو المحجوبي أحرضان، أو سعد الحساني أوعباس صلادي، أو أبو الوقار وعزيز السيد... الخ) شكل مجهول الهوية لأنه مجهول الوجه في الغالب الأعم (والوجه هوية الجسد والشخص كما نعلم)، كما أنه في أحيان كثيرة جسد بلا رأس، أي جسد خام مقتطع من سياقه التواصلي الاجتماعي، مأخوذ في عمقه البصري الحركي و «الغرائزي».

فلدى محمد القاسمي وبشكل مغاير لدى سعد الحساني وعزيز السيد، يجد الرائي نفسه أمام جسد هلامي لا يظهر عن هويته ولا عن مفاتنه، بل يظل محمولا على هوى مظهره. إنه جسد فينومينولوجي، إذا شئنا القول. إنه جسد يندمج اندماجا في اللوحة، ويخفي تفاصيله في مساحاتها اللونية والتخطيطية، وكأنه بذلك يغدو شبحا وصورة رمزية الهدف منها لا محاكاة الواقع وإنما التلميح له فحسب. من ناحية أخرى تشتغل هذه الوضعيات في اللوحة في حركيتها وقربانيتها. وقربانيتها ليست غير تلك المجهولية الملغزة التي تمنح بها نفسها للمشاهد.

يخفي الجسد عنا تفاصيله الوجهية والجسدية لكي يفرد نفسه، في الغالب، لـ «معنى» ممكن، أو بالأحرى لإشارة ممكنة. فإذا كان التصوير التقليدي الغربي للجسد في الفن الغربي يقدمه في إطار فضائي ووضعيات محددة، فإن الجسد هنا يتحول إلى مجرد مكون من مكونات اللوحة حتى وهو يحتل صدارتها. إنه لا يشير إلى أي شي غير ما يمنحه للرؤية. بل إن اكتساحه للوحة أحيانا يحوله إلى فضاء يستجذب مؤثرات لونية وتشكيلية أخرى تساهم في خلخلة وضعيته المركزية. وكأننا في حقيقة الأمر هنا أمام لعبة يروم بها الفنان محو، أو على الأقل حجب هذا الجسد الفارغ المستعرض نفسه. بهذا النحو تتم مسرحة الجسد وفق جدلية سحيقة هي جدلية الحجب والرؤية، تمكن الفنان من عدم السقوط في تجريد الجسد تجريدا مطلقا، وفي الآن نفسه من ترميز حضوره ولفه بمحددات وجودية جديدة. ولأن الجسد هنا واقع بين الاكتمال والاندثار فإن الحركة التي بموجبها يجمع تلابيب وتلافيف حضوره الممكن تتطلب عملية أخرى هي عين المشاهد من حيث هي عين غير

بصاصة ولا تستجدي الإبصار الغريزي بقدر ما تغدو عينا مدركة وباحثة ومتسائلة في الآن نفسه.

تتبدى الرمزية الجسدية بشكل أولي، وداخل العملية نفسها في بعض لوحات المحجوبي أحرضان الأولى. فولوع هذا الأخير بالوجه وتمثيليته الجسدية، لا يخرج عن محددات إعادة الصياغة التي تحدثنا عنها. ذلك أن غرض أحرضان ليس البورتريه وإنما، على غرار فرانسيس بيكون، وبمنطق مغاير وأقل سخرية وعنفا، إعادة تشكل فضاء الوجه. غير أن وجوه فناننا تكثيفية بحيث إن العين تحتل من الوجه حجما أكبر من المعتاد وتتسربل بتعبيرية تمكنها منها لعبة الصياغة الخطية واللونية للوحة. من ثم يحمل هذا التوكيد على العين شحنات ترميزية تقدم للمشاهد بذرات معنى تواصلي قابل للترجمة إلى دلالات ممكنة. ولأن العين مركز الوجه و«باب النفس الشارع» (على حد قول ابن حزم)، فإن ممكناتها الحكائية تكبر مع ما يمكن أن تستثيره (إذ الرمز استثارة كما يقول تودوروف(٩)) من عناصر حاضرة أو منسية في مخيلة المتلقي.

إن هذه الرمزية ذات الطابع الشذري والتشذيري تتحول لدى فنان آخر هو الحميدي، خاصة في أعماله الأولى إلى هندسة تعبيرية يتم اختزال الجسد من خلاله إلى مكوناته الأكثر لغزية والأكثر احتمالا للتأويل. فعبر الاستدارات الموحية إلى الأرداف والعضو الأنوثي والأشكال القضيبية يخلق الحميدي عالما بسيطا من الأشكال تتخذ في حجمها ومنظوريتها دلالة تتجاوز بشكل واضح الدلالة الجنسية، لتوحي باهتمام الفني بقضايا التواصل الجسدي ولغْزية مكامنه وتعالي وتعقُّد معطياته المرئية. إن الجسد هنا يتم تشكيله على نحو بلاغي مجازي بحيث يدل الجزء على الكل في استرسال تخيلي يمنح للمشاهد إمكانية الاستغناء عن الجسد في كليته لصالح الاستمتاع الجمالي والبلاغي بمكوناته الدالة. من جهة أخرى يمنح الفنان هنا لنا إمكانية تجاوز المحجوب إلى المرئي، وتجاوز المرئي إلى اللامرئي، بحيث تتشكل اللعبة التشكيلية وفقا لمبدأ مزدوج: الكشف والاختزال الرمزي.

أما لدى فريد بلكاهية فإن الجسد لا يأخذ هذا الطابع المركزي في الغالب إلا في لوحات بعينها تستعيد لصالحها مسكوكات رمزية (كالخمسة، وهي اللوحة التي توجد الآن بمتحف الفنون الإفريقية والأوقيانوسية بباريس). والحقيقة أن العمل الذي يقوم به بلكاهية له طابع خاص من حيث إنه يوهم بمحاكاة الصورة الشعبية المتداولة بكل حمولاتها الوقائية. بيد أن التفكيك الذي يقوم به لهذه الدلالات العرفية يكمن بالأساس في اشتغاله على مادة وحامل جديدين يتمثلان في الجلد والحناء والأصباغ الطبيعية نباتية كانت أو غيرها. من ناحية ثانية فإن الشكل الذي تأخذه اللوحة عادة لدى بلكاهية هو العملية التي ترافق أغلب أعماله. إضافة إلى ذلك فالأشكال النافرة والعمودية تتمازج مع الأشكال الغائرة بحيث يمكن القول بأن الرمزية الجسدية لدى هذا الفنان تتجاوز ثنائية المذكر والمؤنث وتولج أحدهما في الآخر بغية التوكيد على كيان وحّاد قابل للتعبير عن الكلية الأنطولوجية للجسد وطابعه العابر للتقسيمات المظهرية. بيد أن هذا لا يعني أبدا تخليا عن الدلالات الأصلية المرتبطة بكل شكل رمزي على حدة؛ فالعمل التشكيلي يغرق هذه العمليات الترميزية في فضاء بصري من العلامات (الوشم، علامات الحناء...)والتدخلات تنمحي معه خصوصيتها الرمزية المتداولة وتنبني معه الشبكة المعقدة التي يرغب الفنان في إدماج المشاهد داخلها، باعتبارها شبكة قدسية تحيل مساربها على تفاعل ممكن بين بشرة الأضحية وبين العين والفضاء التشكيلي.

وتفصح التجربة الخصوصية لعزيز أبو علي، الفنان الذي عاش مغتربا بمدريد وتوفي بها في عزلة كاملة، عن إمساك خصوصي بالطابع المأساوي للجسد. وقد كتبنا سابقا عن تحويل الجسد إلى علامات للموت لدى هذا الفنان، ما يلي: يحق لنا

التساؤل إذا لم يكن تجزيء الأجساد المعصوبة وحجبها وتحويلها إلى مومياءات... تجاوزا لذلك الاختلاف القاسي الذي يثوي خلف الغيرية المحجوزة. فهذه الكائنات الكافكاوية المسكونة بالعجز واللاتحدد والانمحاء أجسام نخالها نثارا من جثث، بالرغم من أنها تحيل إلى نظرة مأساوية للوجود وانكفاءٍ اكتئابيٍ على الذات حتى الموت(١٠).

وربما كانت تجربة محمد أبو الوقار، في هذا السياق، إلى جانب تجربة عباس صلادي، ذات وقع وموقع خاصين. فإذا كانت الوسائط المتعددة التي يمتلكها أبو الوقار (سينما، فوتوغرافيا، فيديو، تشكيل) تمكنه من استبطان هيجانه الذاتي، ومعه هيجان العالم، واستكناه دائريته المدوخة ومتاهاته العكرة، فإن اللوحة تشكل، بالنسبة له مجال ضبط إيقاعية هذه الحركية المتشنجة والعنيفة التي يشكل الجسد موطنها ومرتعا لاختمارها والإفصاح عنها. إن الجسد لدى أبي الوقار متشذر وكنائي. إنه عبارة عن بطن أو أياد أو أرجل متأرجحة في الفضاء، تكاد تخرق بدن اللوحة وتنشد (بلعبة منظورية) باتجاه عين المتفرج، منبثقة بتهيج حاد من مصدرها اللوني وخلفيتها الآهلة بالكائنات، حالمة بالطيران بأجنحة مرئية ولا مرئية. بهذا المعنى يتحول الجسد المادي المتشذر إلى كيان متسام، يتوق بعنف إلى عمودية شبه ميتافيزيقية، تسوقه نحو حوافي اللوحة وحوافي الوجود. فاللوحة وهي ترسم هذا الجسد المبتور والمجازي تسعى إلى جعل المرئي نفسه حدا عنيفا للوجود ومساءلة نافرة وفائرة لممكنات انفتاحه اللانهائية. وهذا بالضبط هو ما يبرر ذلك التشذر الانفجاري الذي يتابع به الفنان تضاريس وآفاق الآخر ومنفتحات الكون. وكأننا هنا أمام تذمر عاشق من المحسوس، يستعيض عن ذاك النفور الآسر بتصوير للجسد الملائكي المجنح، ويمحو الجسد البشري بتضمينه في تشكيلة أكثر قوة وأكثر تخييلية. بل هذا بالضبط هو ما «يفسر» جذبة الجسد الوجودية وإيقاع تحولاته الهائجة، بكونها سعيا نحو خلق فضاء صوفي يعيش من خلاله الجسد تجربة التسامي والتوحد بالآخر الأكبر سواء كان ملكا أو غيره. إن اللوحة تغدو لذلك، فضاء لامتلاك وسحر الجسد في ثورته اللانهائية.

غير بعيد عن هذا العالم، لكن بمتخيل خصوصي، يمسرح عباس صلادي كائناته تبعا لحكاية أسطورية شبه شخصية. فعالم هذا الفنان، الذي كان يرسم وسط ساحة «جامع الفنا» العتيقة بمدينة مراكش، آت من مكامن الذاكرة والمتخيل، تتمازج فيه بشكل تضادي آسر العناصر الحيوانية والإنسانية والنباتية والجامدة واللامتحددة. ولأن المصادر الأساس لتشكيلية صلادي وجمالية لوحاته هي التصاوير الشعبية التي تؤثث متخيلنا الطفولي، فإن محاكاته الخصوصية لهذه العوالم تمكنه من إعادة صوغها وفقا للمكونات الذهنية للمتخيل الشعبي بكامله، بحيث يتحول الجسد الإنساني إلى جزء ممكن من تقاطيع الوجود الكلي. إن هذه النظرة الكلية (التي تميز أيضا الحكاية الأسطورية والتصاوير النابعة منها) تمكن الفنان من التركيب الرمزي للوحة ومكوناتها البصرية، بحيث تغدو بدورها بحثا في الأصول والمآلات والتكوين والخلق (وهي مميزات الأسطورة كما يحددها عالم الأديان ميرسيا إلياد ومعه علماء الأنثربولوجيا). إن المزاوجات الخلْقية لصلادي تسعى إلى إعادة خلق العالم وفقا لمتخيل جديد ينطبع بالمأساة والمرح في الآن نفسه. من ثمة، فإن كائناته وديعة وغير إنسانية كلية. إنها غير ذات هوية محددة. بل إنها غير ذات وجه (والوجه موطن الهوية). إن هويتها الجديدة كونية، أساطيرية وشخصية معا. من ثمة، إذا كان ثمة من فنان منح للذاكرة التصويرية التشخيصية مكانها التشكيلي الإبداعي في المغرب فهو بالضبط عباس صلادي، أكثر مما يسمى فنا ساذجا أو خاما، يفترض فيه أن يكون على صلة مباشرة بتلك الذاكرة وبصماتها الساخنة.

بيد أن هذا الطابع الحكائي ذا المصدر الأسطوري

والمقدس قد نجده مرتحلا هنا وهناك، بشكل خفي أو معلن، لدى هذا الفنان أو ذاك. فلدى بوشتى الحياني مثلا يتبدى هذا الانزلاق من خلال استعادة حكاية أصلية مركزية هي الحكاية الآدمية، ووجه أصلي توسطي بين عالم الإنسان والعالم الإلهي هي صورة الملَك. غير أن هذه الاستعادة المحتشمة تارة، والمعلنة والأكيدة أخرى، يتم استغراقها في عوالم وفضاءات ووسط كيانات تتخذ هي نفسها وجهة رمزية: أعني تواتر الشموس والأقمار والمثلثات والدوائر الحلزونية المكثفة المحيلة إلى البيغ بانغ أو الانفجار التكويني للعالم. وبما أن ثمة انجذابا في هذه التجربة لتوظيف العناصر الكوسموجونية تبعا لخاصيتها الشكلية (المثلث والدائرة مثلا) فإن ما يطبع الحكاية الآدمية واشتغالها هنا، يخضع لنوع من التداخل يتحول معه الرابط بين الرجل الأصلي والأنثى الأصلية إلى كيان مجنح وتوحيدي، بحيث يغدو الملائكي، في هذا التأويل التشكيلي، صورة مركبة لطرفي الإنسي ووجها ممكنا من وجوهه ووِجهاته. إن الجسد الملائكي لدى بوشتى الحياني ليس أصلا للإنسان بقدر ما هو ممكن من ممكناته الراهنة والصورة التركيبية الضرورية للانقسام الطارئ الذي كان في أصل تكون الإنسان. بهذا المعنى يتم إعادة صياغة الحكاية الآدمية وفقا لخطاطة لاواعية جديدة، تؤكد، فيما تؤكد عليه، على التفاعل بين فضاء الحكاية (المنزوي في الغالب في جزء من اللوحة، حين لا يستقل بنفسه في لويحات مستطيلة صغيرة) وفضاء اللوحة وامتداداتها التشكيلية في الأعمال الأخرى. يبدو هذا التفاعل واضحا في كون المثلثات التي تتلامس في مستوى القمة تشكل أحيانا شيئا شبيها بالأواني المتصلة التي تقيس الزمن، وتتحول، عبر لعبة تشكيلية خاصة، إلى جسم، بحيث يغدو المثلث السفلي فضاء للجسدي، حتى وهو يعين الجسم الآدمي أو الجسد الحوائي. إنه من ثمة مثلث الجسد ومثلث الكينونة في آن واحد: الأنثوي والذكوري والملائكي.

صمت اللغة والتجريد المرئي:

حين اكتشف التشكيليون المغاربة جمال الخط وجدوا أنفسهم في علاقة فتنة غريبة وشائكة. فالحرف ذو مرجعيات زخْمة في التراث الديني والصوفي، ومعياريته القدسية أكبر من أن تندرج بحرية في الفضاء التصويري، وأصعب من أن يتم استيحاؤها في غيبة معطياتها الدلالية الرمزية. كما أن الأبعاد الرمزية للحروف، والتي تطورت بالأخص في حضن التجربة الصوفية، ومنابعه الملغزة التي أرساها النص القرآني جعلت من انتقاله من مجال الخط (وهو فن وصنعة قائمة بذاتها) إلى متاهات ومغامرات اللوحة التشكيلية المعاصرة عملية معقدة وتتطلب من الحذر والإبداع الشيء الكثير، هذا بالرغم من أن الخطاطين المسلمين قد تجاوزوا بالخط أحيانا مجال الكاليغرافيا التقليدي، ليمنحوه بعدا تصويريا وتشخيصيا.

ولأن الحرف المكتوب صورة، وعمله أقرب إلى التصوير، ولأنه من ناحية أخرى جسم اللغة المشخص(١١)، فإنه يغري بالتوظيف ويجذب اهتمام التشكيلي، غير أن هذا التوظيف لا يمكن إلا أن يدخل اللغة في لعبة جديدة لا مجال فيها للتواصل، ولا أهمية كبرى فيها للاحتراف الكاليغرافي. إن المعطى اللغوي والحرفي يتحول إلى عنصر مرئي مجرد من مركزية مدلولاته ليأخذ أبعادا جديدة يكتسبها من اندماجه في فضائه الجديد ونسيجه البصري.

هذه التجربة العسيرة والمشكلة هي التي عبرت عنها تعاملات الفنانين القلائل الذين استهوتهم لعبة الخط والكتابة فتعاملوا معها جزئيا كعبد الله الحريري (١٩٤٩-...) أو كليا كالمهدي قطبي (١٩٥١- ...). والحقيقة أن الطابع الإشكالي لهذا التعامل ينبع من خاصيتين: كون فن الخط اعتبر أحد الفنون البصرية الإسلامية الأساس، من جهة، وكونه اعتبر دائما بين الصنعة والفن، خاصة إذا علمنا أن المجال التشكيلي له موقف ضمني من الخطاط الذي

يعتبر (ضمنا أيضا) حرَفيا أكثر منه فنانا. فإذا كانت لوحات عبد الله الحريري تخضع لهوى الحرف في جماليته الكاليغرافية، فذلك أساسا كي تتلاعب بطابعه الشذري وتعيد تشكيله وفقا لمنطق التصغير والتكبير، وكي تجعل من تلك التكومات الشذرية المتراقصة منفتحا لفضاء اللوحة التصويري. إن العلامة هنا تأخذ وفقا لمكوناتها الأولى والأصلية. فليس ثمة من كلمات مفهومة أو قابلة للفهم، وإنما فيض متناثر من الحروف، يتلاعب به الفنان بحرية تفرضها عليه لعبة اللوحة بكاملها. وكأن اللغة تمنح بهذا الشكل نفسها للبصر أولا وقبل كل شيء لتستجذب في الرائي حسه الجمالي لا غير، أو كأن اللغة تعود، على يد التشكيلي، إلى منابع صمتها الأولى(١٢)، خالية من أي تدخل دلالي أو منطقي أو تركيبي. هكذا تُفرغ العلامة من طاقتها التركيبية ومن إمكاناتها الدلالية لتغدو بذلك كيانا سابقا على اللغة والتواصل أو متجاوزة لهما، أي جسدا حرفيا يتسربل بإمكاناته الحرة في الانزواء خارج كل منطق أو مقصدية تعبيرية مباشرة. إن الأهم في عمل كهذا هو ذلك التلاقح الذي يتم بين تشكيلية الحرف (كما قننها فن الخط العربي) وتشكيلية الفعل الصباغي، بحيث تنمحي الحدود بينهما ويأويان إلى مجال حركي وفضائي واحد.

بيد أن هذا الحضور «التشخيصي» للحرف ليس أبدا حضورا للغة، بل تغييبا لها واحتفاء لا بجوهرها وإنما بمرآها، أي بجانبها المادي الملموس بصريا، إذ اللغة تحديدا أصوات ونفس (كما تعرفها النصوص المقدسة واللسانيات الحديثة). لذا فإن تجربة المهدي قطبي، بخلاف الحريري، تسير بهذا التغييب إلى منتهاه، فتتحول لديه العلامة الخطية من علامة مقروءة إلى علامة غير متحددة وغير قابلة للفك. إنها تغدو مجرد رقم، أي تخطيطا مجردا من كل تصويت. فاللوحة لدى قطبي تنهض على عملية محاكاة للكتابة، يتم فيها تغييب مفهوم الكتابة نفسها.هكذا تتناسل «الحروف» وتتشابك في عملية تفيض بها اللوحة وتمتلئ بهذا الضرب من «الكتابة الفارغة». وهكذا بالضبط ما يجعل من اشتغال كهذا اشتغالا يهتم أساسا بالحركة التخطيطية أكثر من اهتمامه بالمنتوج الخطي (الحرف)، وتأويلا تشكيليا للعبة الكتابة من حيث هي لعبة تخطيطية لا لعبة تركيبية. إن «جمل» قطبي لا رادع لها فهي مهووسة بالتوالد اللانهائي، وهي إذ تتجاوز كل تعبيرية تسعى إلى خلق «لغة» جديدة خاصة وفردية، تدعونا إلى متابعة مسارب ومسالك وتداوير مصغرة، دقيقة وغير مألوفة، تتيه فيها العين وتعجز أحيانا عن اختراقها.

من ناحية أخرى، ربما كان المجال الذي راوده الفنانون المغاربة بنوع من الإلحاح وباستراتيجية تشكيلية تجديدية هو ذاك المتمثل في فنون الزخرفة والأشكال البصرية للوشم والبساط. وليس من قبيل الصدفة أن تكون تجربة المرحوم أحمد الشرقاوي رائدة وتأسيسية في هذا المضمار. وتكفي الإطلالة السريعة سواء على لوحاته وجمالها في المعرض الشامل الذي نظمه معهد العالم العربي بباريس في نونبر ١٩٩٦، كي يتبدى ذلك التعامل الخصوصي مع الأشكال التجريدية التي تحبل بها الفنون الشعبية.

من قبيل المفارقات التي تلمسنا بعض جوانبها آنفا، أن يكون أحمد الشرقاوي الذي تشبع بالخط العربي وأتقنه ومارسه حرفة واحترافا هو الذي يبتعد عنه في أعماله وأتقنه ومارسه حرفة واحترافا هو الذي يبتعد عنه في أعماله الفنية التي بدأها في أواخر الخمسينيات، خاصة بعد التحاقه بفرنسا. فقد اتجه اهتمام الشرقاوي بالأساس إلى ما سماه «علامات الأم» ويعني بها كل تلك الوشم التي تزين الجسد الأنثوي وحليته الثوبية والبساطية والمعدنية. إن هذه الأشكال الشعبية التي أغرم بها قد أفصحت له عن أشكال متحررة، بالتأكيد، من دلالية الخط وتزيينيته القدسية. فالأشكال الهندسية التي تتوافر في لوحات الشرقاوي سواء كانت مثلثات أو منحيات أو دوائر أو مستطيلات أو نقطا أو خطوطا منكسرة هي بهذا

المعنى العناصر الفصيحة التي يتحدث من خلالها الجسد الاجتماعي المغربي والتي تملك سننها الخاصة وترميزيتها المزدوجة: الأصلية والإبداعية التي يمنحها لها التشكيل(١٣). لقد أدرك الشرقاوي أن العلامة المجردة إلا من رمزيتها تمكن من الانفتاح الذي لا تتيحه إلا بشكل جزئي العلامة الكتابية واللغوية. من ثمة فإن التشكيلات المتناضدة تضفي على الرغبة التعبيرية ما يمكن تسميته تشخيصا مجردا للمعنى. إذ أن ما كان يهم الشرقاوي ليس الدلالة، من حيث هي كذلك، وإنما المعنى الأنطولوجي الذي يتصف باللبس والغموض والازدواج والتعدد. وهذا بالضبط ما يبرر توجهه نحو غنى العالم والمتخيل والرمزية الصوفية (خاصة لدى الحلاج). لقد كان الشرقاوي أول من أثار الانتباه إلى الإمكانات التي يتيحها الاشتغال على الرموز البصرية المتصلة بالحرف والفنون الشعبية، بل اتجه في بداياته إلى التعامل مع المواد الجديدة التي يبيحها هذا المجال كالنحاس مثلا. وإذا كان لنا أن نبحث عن علاقة ما ظلت ثاوية مع الخط، فسنجدها حتما في تلك اللوحات التخطيطية esquisses التي تم فيها الاستعمال الحصري للحبر الصيني والتي توحي ببحث عن «كتابة بصرية جديدة» تختمر فيها الأشكال والصور، وتقدم نفسها في شكل طروس تعلن عن ذلك البناء المركزي الذي ينهض عليه الشكل لدى الشرقاوي. من ناحية أخرى تمكننا هذه التجربة «الهامشية» من تلمس عشق الفنان لبهجة الألوان وتعددها، بالرغم من أنه يميل إلى مواترة معينة للبنفسجي والأزرق والأحمر، وهي تفاضلات تمنح نفسها للتأويل. بيد أن هذه الكثافة اللونية والشكلية لدى الشرقاوي تتركنا دائما أمام «مركز» معين أشبه بالعين (والعين لها حضورها الأكيد في أعماله) تطل منه اللوحة على نفسها وعلى الآخر. وفي هذا المركز بالضبط يتبدى ذلك النزوع الصعب نحو تجاوز ثنائية الشكل واللون، وهو تجاوز ينهض على الزخم الرمزي الذي تختزنه اللعبة التشكيلية.

الذاكرة البصرية وتجريد المشخص:

ليس بالإمكان، في هذا الحيز ، استحضار كل العناصر الإبداعية للعلاقة بين توق التشكيل إلى التحول إلى نظام علامات وخلق لغة بصرية جديدة (ولو على سبيل المجاز القولي) وبين هويته الرمزية. بيد أن ثمة تجارب تسعى، إضافة إلى ما حللناه، إلى خلق لغة ذات بعد خاص يمزج مزجا بين المكونات السيميائية الخصوصية للمرئي. هذا بالضبط ما تسعى إليه بشكل غير مبالغ فيه وأقرب إلى البديهية، الأعمال الأخيرة لمحمد شبعة(١٤)، بحيث إن ثمة عودة إلى ما يسميه هذا الفنان سذاجة تصويرية تحول اللمسات واللطخات إلى ما يشبه الحروف وتتعامل معها بعفوية قريبة من اللعب. بيد أن تجربة الحسين الميلودي (١٩٤٨-...) أقرب إلى هذه الرغبة بحيث إنها تخلق كيانات جسدية مصغرة تتجاوز وتتحاور وتتفاعل فيما بينها بحيث نجد أنفسنا وكأننا أمام لغة تواصلية من نوع يكفي وضع مقابلات صوتية لها كي تلج العالم السميائي.

يمكّن التأرجح بين تشخيص جزئي وتحويلي للجسد، وبين توظيف علامات ورموز هذا الجسد من تقصي النفي الذي يتم من خلاله خلق علاقة غير اختلافية بين الحضور والغياب، وبين المرئي واللامرئي، وبين الكنائي والحقيقي وبين المظهري والإظهاري. وحين تتمازج هذه العناصر داخل لوحة واحدة يتم التأكد آنذاك من إمكان التوافق الجوهري بين حد الصورة التشكيلية المعاصرة (باعتبارها اشتغالا مكثفا على الغياب، وتغييبا للحضور من حيث هو استدعاء تشخيصي) وبين الفعل الجمالي (باعتباره اشتغالا على الاستحضار والإظهار: إظهار ما قد يبدو أنه يهب نفسه لي كي يكون وجودي العيني والبصري دافعا له إلى الوجود).

إن هذه التجربة الحدية تجد منتهاها الأقصى في التفكير البصري في النور باعتباره عصب المرئي. وإذا

كان هذا الاشتغال له حضوره الأكيد والضروري ضمنا في أعمال الفنانين المغاربة، فإنه أحيانا يغدو موضوع اللوحة وعصبها الأساس. فلدى فؤاد بلامين (مثلا وبشكل خاص) (١٥) تسعى اللوحة إلى استكناه مصدر النور ومادته (البياض النوراني)، واضعة فيضها السادر هذا في تضاريس خفية للتحولات التدريجية، كي تتقصى بذلك ملاذات الموت والحياة (إذ النور والبياض حياة وانبعاث)، وتغمر تلك الفيوضات النورانية رموز الموت (التابوت) معلنة عن حساسية خاصة وعميقة بالحدود اللامرئية للوجود. هذه الرمزية اللونية التي يعتمدها التشكيليون المغاربة، بهذا القدر أو ذاك من الملحاحية والحدة، تتخذ لها مواطن لونية خاصة تتواتر بشكل حاد لدى البعض (البنفسجي لدى أحمد الشرقاوي، الأسود لدى عبد الكبير ربيع، الزرقة لدى محمد المليحي...) بحيث تغدو نابضا يتفاعل مع الأشكال ويمنحها إمكانات دلالية ورمزية قابلة للتحول والتأويل.

ليس إذن من الغريب أن تشترك التجارب التشكيلية المستوحية للرمزي في غالبيتها في موضوعة الجسد سواء كان فيزيقيا (الجسد الواقعي) أو خياليا (الحرف بوصفه جسد اللغة، أو الوشم والتصوير الشعبي على الجسد). بل ليس من الغريب أيضا من الناحية الجمالية أن تشترك كل هذه التوجهات بشكل أو بآخر في استعمال الحركية (gestualité) وفي الغنائية الذاتية التي تتعامل مع اللوحة نفسها بشكل رمزي وجسماني. لكن ما تفصح عنه هذه التجربة التجريدية هو أن انفتاحها على مكونات حضارتها ومتخيلها وثرائهما البصري يمكن الفنانين المذكورين من تحديد وتوسيع اشتغال فضائهم الإبداعي بشكل يزاوج بين المرئي واللامرئي، وبشكل يتحول فيه المرئي مجرد مكون خادم لانفتاح اللامرئي.

إن هذا يؤشر من جانب آخر إلى كون التجريدية المغربية (والعربية عموما) تختلف بشكل جذري عن الطابع الشكلاني للتجريدية الغربية، وتتغرس عميقا في تربة المتخيل الرمزي العربي الإسلامي وتستلهم بشكل متجدد مكوناته المحلية لتضفي عليها طابعا عالميا. فإذا كان الزندرودي في إيران قد منح للخط جمالية آسرة وتآليف محسوسة تمكنه من استكناه خفايا الوجود، فإن تجربة أحمد الشرقاوي والجيلالي الغرباوي وفريد بلكاية ومحمد القاسمي... قد جعلت من التعامل التأليفي والرمزي المركب مع الجسد والوجود الطريق الملكي لاستكشاف مناطق جديدة في الحياة والفن تمكنهم من الغوص عميقا في تجربة الذات والآخر من خلال صميمية العلاقة بينهما. وفي ذلك نقف على عالميتهم (المعترف بها في أرجاء المعمور) وأصالة إبداعهم، وبحثهم المضني عن خصوصية تشكيلية تفضي بالضرورة إلى شكل جديد ومتجدد للهوية الفنية.■

هوامش

١ . من القلائل الذين قاربوا هذه المسألة بكثير من الدقة، المفكر المغربي والناقد الفني عبد الكبير الخطيبي:

Abdelkébir Khatibi, LArt contemporain arabe, éd. Al Manar-institut du monde arabe, Casablanca-paris, 2001, p. 86.

٢. انظر بهذا الخصوص:

Le Maroc de Matisse, IMA, Paris, 1999, p. 70 et supra.

Matisse au Maroc, (ouvrage collectif), p. 202 et supra.

٣. Cf. G. Durand, Les Structures anthropologiques de limaginaire, Larousse, 1968.

٤. يمكن اعتبار مجموعة «الفن والحرية» التي

تأسست سنة ١٩٣٨ بمصر (كامل التلمساني، جورج حنين، رمسيس يونان...) ومنزعها السريالي، المدخل الطبيعي إلى التعامل الرمزي والتجريدي مع معطيات الواقع. إنها مرحلة انتقالية جاءت لتحرر الفن من سلطة المحاكاة وأوهامها التمثيلية، وتزج بالفن في صلب الخيال والتعامل الرمزي. انظر: عفيف بهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر- اليونسكو، باريس، ١٩٨٠، ص. ٦٩.

٥. نعتمد في تحديدنا للرمز على منظور بول ريكور. خاصة في كتابه:

Paul Ricoeur, Le Conflit des interprétations, Seuil, 1969

٦. - انظر: ر. دوبري، حياة وموت الصورة، ت. فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص. ١١٩.

٧. Edmond. Doutté, Magie et religion en Afrique du nord, Afrique-Orient, 1984.

٨. modernité Art, Islam et F. Zahi, Palaver, Revue de luniversité de Lecce, Italie, N 9, p. 139 et supra.

وانظر كذلك كتابنا: فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، وخاصة الفصل الأخير عن الإسلام والصورة.

٩. T. Todorov, Symbolisme et interprétation, Seuil, Paris, 1979.

١٠. فريد الزاهي، ع. الكبير الخطيبي وآخرون، عزيز أبوعلي/ فتنة المطلق (مؤلَّف بالعربية والفرنسية والإسبانية)، منشورات مرسم، الرباط، ٢٠٠، ص. ٤٤.

١١. هذه هي إحدى الفرضيات التي بنينا عليها بحثنا في الصورة في الثقافة الإسلامية. انظر: فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع مذكور، ص. ١٣٢.

21. art calligraphique deU¢Khatibi, L Islam, Gallimard, 2è éd. 1996U¢l

١٣. انظر مقالة إدمون عمران المليح عن الشرقاوي في الكتاب الجماعي:

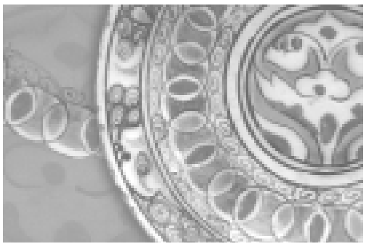
Cherkaoui : La Passion du signe, Institut du monde arabe, Paris, éd. 1996.

١٤ - انظر كذلك مقالتنا:

La trace et ses parcours: R F. Zahi, S¢,Chabaa entre le lisible et le visible Libération, 22 mars, 1997.

١٥ - انظر تحليلنا لهذه الحساسية في:

Lumière et sensibilité de R F. Zahi, R, être , à propos de F. BellamineU¢l .Libération, 15 juin, 1996



في الثقافات الأخرى



روافـد

النقد الأدبي

يوسف سامي اليوسف *

ابتداءً، ما عاد في ميسور أية ثقافة على الأرض أن تتشكل أو تتجدد إلا عبر الحوار الأصيل مع الثقافة الأورو-أمريكية، التي تقود جميع الثقافات منذ أكثر من مائة سنة، وإن يكن الصراع ضد تلك الثقافة حاجة تحتمها الخصوصية أو الهوية. بيد أن الثقافة العربية، بل كل ثقافة عريقة، لا تملك أن تطور نفسها دون أن تحاور تراثها القديم حوارًا عميقًا يتمتع بموهبة الاشتقاق و الانتقاد، أو الانتقاء، في آن معًا، وإلا كيف تأتي الخصوصية دون أن يستمر الماضي في الحاضر، وأن يمده بالقوت الذي يكفل له التفرد والتمايز؟ ولا مريه في أن كل ما لا خصوصية له لا قيمة له؛ ومن دون الخصوصية لا يبقى إلا النسخ، أو لا محاكاة غبية تشبه تلك التي تمارسها القرود في بعض الأحيان. ويفتقر النسخ إلى الجهد المؤسس للقيمة، والقيمة هي القطب الذي تدور عليه رحى الوجود منذ الأزل وإلى الأبد. ومن دون القيمة، التي هي أس الأخلاق أو ينبوعها الأول، تستحيل الحياة إلى اعتلاف بالتبن والزؤان والحشائش اليابسة.

إذن، لا بد للنقد العربي اليوم، إذا ما أراد أن يواظب على التجدد، من أن يحاور النقد الأورو-أمريكي المملوء بعناصر الحيوية والدينامية والعمق. ولكن، لابد له في الوقت نفسه من أن يحاور النقد التراثي المفعم بالنزعة الجوانية والدفء الروحي. وفضلاً عن هذا، فإنه ميال إلى الموازنة أو المقارنة، وكذلك إلى التوسم والتأويل. ومما هو واضح أن النقد التراثي قد عرض الدارسون المحدثون عرضًا جيدًا بيّن جميع محتوياته الظاهرة، ولكن لم يُعرض بغرض الاستفادة منه على أي نحو إجرائي أو تطبيقي. وما أحوجنا اليوم إلى مثل هذا الإنجاز التجريبي القادر على الإسهام في تجديد النقد الحديث.

ومما لا يخفى إلى أحد أن النقد العربي قد أسرف، بل أفرط، في التبعية لثقافة الأغيار، ولكن ظل مقصّرًا في مضمار الاستفادة من النقد الموروث، مع أن

* ناقد فلسطيني مقيم في سوريا.

ذلك النقد شديد الثراء بالعناصر المنهجية التي من شأنها أن ترفد لا بحيوية خاصة لا تقل خصوبة عن تلك التي زوده بها النقد الأورو-أمريكي. ولهذا، فإن جزءًا من غاية المقال الراهن سوف ينصب على تبيان الركائز المنهجية التي يمكن للنقد المعاصر أن يشتقها من الموروث بوجه عام.

ولكن، لابد قبل كل شيء من الإشارة إلى أن روافد النقد، أو مصادر خصوبته، كثيرة جدًا، وأهمها الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللغة، وما إلى ذلك من ينابيع لها القدرة الكافية على تزويده بالطاقة الحية التي تملك أن تسهم في إنضاجه إلى حد بعيد. وهذا يعني، بالضرورة، أن النقد كائن حي يأتي إثر تلاقح خصيب لخمائر متباينة.

وفي صل الحق أن النقد العربي اليوم في أمسّ الحاجة إلى إنعاش وتنشيط على المستوى الكيفي الذي أضرّ به الدفق الكمي العارم، وهو ما جاءت به الصحافة الشديدة القدرة على استهلاك الكلام. فمما هو ناصع تمام النصوع أن معظم النقود الأدبية اليوم مرهونة بالضحالة والفجاجة، بل إن مثالبها أكثر من أن تحصى. وربما جاز القول بأن عزوف النقد العربي عن تطوير المصطلح النقدي، أعني المصطلح الذي يخص وحده، ليس سوى قصور من شأنه أن يؤكد على أن النقد العربي لم ينضج بعد.

لقد ظلت الحركة النقدية العربية حتى اليوم عالة على الأغيار في ما يخص المصطلح النقدي. وهذه علامة على هزال ذهني ينم عن نقص في القدرة على الابتكار، إذ لا مراء في أن تجديد المصطلح أو صوغه صياغة من شأنها أن تستحضره بكامل نصوعه ونقائه، هو آية على الخصوصية والجدية والرغبة في الإنجاز. ففي الحق أن صياغة المصطلح هي صياغة المفهوم. وفي السداد أن يقال بأن المنهج ليس سوى مجموعة من المفاهيم تحددها المصطلحات.

ولعل أبرز ما ينبغي التنويه به الآن هو أن النقد التراثي غنيّ بالاتجاهات المتباينة، أو المناهج المتنوعة، وإن يكن هذا الغنى مضمرًا أكثر مما هو ظاهر. فهناك المنهج الموازن، وهو أبرز المناهج في النقد الموروث، إذ قلّ أن يخلو من كتاب نقدي تركه الأسلاف الذي اجتذبهم مبدأ صدم الشيء بالشيء ابتغاء التمييز بين الفاضل والمفضول. وهنالك الاتجاه الذي يؤرخ للأدب، وهو ما قد مثله كتاب زالأغانيس أحسن تمثيل، ومن الغرائب أننا في زمن المطبعة والحاسوب لا نملك كتابًا واحدًا يؤرخ للأدب العربي بطريقة جيدة. وفضلاً عن ذلك، فإن التراث النقدي غني بالنزعة الفنية الرامية إلى إصدار حكم القيمة الناضج. كما أن شديد الميل إلى التحليل اللغوي الذي من شأنه أن يشرح ويفسر على نحو أصيل.

ثم إن حركة النقد التراثية قد عرفت المنهج التأويلي، وهو منهج لم تعرفه الثقافة اليونانية- الرومانية، اللهم إلا على ندرة وحسب. فقد راح محي الدين بن عربي يشرح ديوانه زترجمان الأشواقس في كتاب جديد سماه زذخائر الأعلاقس. وجاء الشرح تأويليًا من شأنه أن يحيل الظاهر إلى باطن لا يرى للوهلة الأولى، أو أن يكشف عن فحوى آخر مخبوءٍ في داخل النص، ولا يتوصل إليه الوعي النقدي السابر إلا بعد التأمل والتفطن. ولكن الشيخ قد اضطر إلى التمحل في هذا الشرح، ولو قليلاً، وذلك بغية النجاة من تهمة التغزل بامرأة من البشر، إذ إن هذا الفعل لا يليق بشيخ جليل يزعم أنه خاتم أولياء الله. ومع ذلك، فإن ابن عربي، على مثالبه، رجل ملهم يبتكر على نحو أصيل، بل على نحو شديد الخصوبة في بعض الأحيان. كما أن زذخائر الأعلاقس كتاب نفيس جدًا، بل هو فريد في بابه، إذ لا أعرف له نظيرًا قط، ولا سيما من جهة نزعته الإنسانية النادرة في تراث البشرية كله. ويكمن تفرده في منهجه التأويلي النازع إلى تحليل الجملة والشذرة التصويرية والنسيج الأسلوبي للنص بأسره، كما يكمن في ميله إلى استيعاء اللفظة الواحدة استيعاء فقهيًا لم يعمد إليه أحد من قبل أو من بعد في مضمار اللغة العربية.

ولابد من مثال على ذلك. لقد فسر كلمة زالجويس

التي جاءت في أحد أبيات الديوان بقوله: زوالجوى هو الانفساح في المحبة، لأنه على الحقيقة مأخوذ من الجو.س وهذا يعني أن الجوى هو الحب المطلق السَّراح الذي لا تحده الحدود ولا تقيده القيود، وذلك لأن الانفتاح أو الإطلاق هو السمة الأولى للجو الذي اشتقت منه لفظة زالجويس. ولا ريب في أن المرء يحتاج إلى الكثير من الفطنة ليدرك أن هنالك صلة فقهية أو اشتقاقية بين ز الجو و الجويس. وبسبب هذه الصلة صارت لفظة زالجويس حاملاً لمحمول عاطفي عظيم، بل لنازع إنساني مطلق. ولكم كان الشيخ فطينًا عندما قال بأن زاللسان العربي يعطي التفهم بأدنى متعلقات التشبيهس. وهذا يعني أنه أدرك القرابة التي بين لفظة ولفظة، وبين صورة وصورة، وكذلك بين شيء وشيء. وفي الحق أنك قد لا تصادف البتة من هو أكثر حساسية تجاه اللفظة العربية من الشيخ الأكبر، الذي هو أستاذ بغير تلاميذ في هذا الزمن الأعجف.

ومما هو معلوم أن هذا الشرح التأويلي كان وقفًا على الصوفيين وحدهم، وذلك لأنهم أهل أذواق وأشواق، بل إنهم مختصون بفقه اللامفهوم، فضلاً عن كونهم أهل شعر وأدب ولك ما هو متصل بالكلام الأنيق. ولقد جاء هذا المنهج التأويلي نتيجة لانشغال العالم الإسلامي بتفسير القرآن الكريم وتأويلة، فانسحب التأويل إلى حقل الأدب وشمله على نحو تلقائي لا تكلف فيه، فأعطى ثمارًا كثيرة لعل من أبرزها جملة الشروح التأويلية التي كتبها بعض أهل الأذواق على «التائية الكبرى» لابن الفارض، وعلى «فصوص الحكم» لابن عربي، فقدمت النصين بوصفهما رموزًا تحتاج إلى الترجمة من لغة الإشارة إلى لغة العبارة.

ثم إن النقد التراثي، الذي بدأ يزدهر منذ القرن الثامن الميلادي (ولا سيما مع الأصمعي نحو سنة ٨٠٠م)، لكن يذبل بالتدريج إثر وفاة أبن الأثير في النصف الأول من القرن الثالث عشر، بعدما بلغ ذروته مع الجرجاني في القرن الحادي عشر، إن هذا النقد في ميسورة أن يرفد النقد الحديث بالكثير من العناصر التي ينبغي أن ترخم في قاع أي جهد نقدي كبير، وذلك إذا ما أريد للحركة النقدية العربية أن تنزع صوت التفرد والأصالة. فالشيء لا يكتسب قيمته إلا من فرادة نمطه، أقصد إلا لأنه لا يجتر الأنماط الأخرى ولا يكررها أو يقلدها، اللهم إلا إذا قاربها على نحو خلاق بحيث يتألف التقليد من النموذج المحاكي بعدما حُذف منه الكثير وأُضيف إليه الكثير.

ولعل في ميسور النقد التراثي أن يرفد النقد الحديث بالرعشة الجوانية، أو أن يزوده بالدفء الروحي الذي يفتقر إليه العالم الراهن كله، والذي من دونه لا يكون الإنسان إلا وحشًا فقط، ومن شأن هذه الرعشة الجوانية أن تؤهل النقد للنظر إلى النص الجيد بوصفه الموجود من أجل الذائقة. فلقد جاء ضياء الدين بن الأثير بنظرة بديعة يوم وصف القصيدة الممتازة بأن له زنشوة كنشوة الخمر، وطربًا كطرب الألحانس. أما القاضي الجرجاني، وهو من أندر الخبراء بالذوقي والجمالي، فقد عيّن للنقد وظيفة تتلخص في زالتفتيش والكشفس عن المضمرات البواطن العميقة. ففي لباب نظرية ذلك القاضي أن مآل الجمال إلى باطن تحصله الضمائر. وهذا يعني أنه لابد من التأويل أو الاستبار، أي لابد من التفتيش عن الحقائق في العمائق.

إن هذا التعقب للكشوف والرؤى هو لحن غائب عن السمفونيا النقدية في هذه الأيام المضطربة والمأهولة بالجهالة التي انتحلت بوب العلم. فعصرنا الراهن متطرف في نزوعه المادي، أعني في جشعه وميله إلى الاستهلاك، ولهذا فإنه قلما يأبه بالطراء الداخلي للروح البشري. ومما هو معلوم أن ذلك الطراء هو المحتوى الصميمي للأدب في كل مكان وزمان. وبما أن عصرنا لا يأبه كثيرًا بالروح جملة، فإنه يفرط في إغفال الوجوه الجمالية الذوقية للإنسان ومنجزاته الفنية. وما لم يتطعم النقد الجديد بهذا الأفق الممكن والمفقود في الآن نفسه، فإنه سوف يظل يكابد الابتسار والحاجة إلى المحتويات الإنسانية النبيّلة. فلا مراء في أن غاية الأدب النهائية هي مخاطبة الإنسان من

الداخل ابتغاء إيقاظه على إنسانيته، ثم السمو به إلى أفق البراءة والدماثة وتنقية النفس.

وأما عبدالقاهر فأستاذ بغير تلاميذ في العالم العربي الراهن. ولعل أهم ما في أمره أنه قد ابتكر المنهج المفتوح في استيعاب النصوص الأدبية. فخلاصة عبدالقاهر أن الكلام الفني قول راح السمع يسترقه أو يختلسه اختلاسًا وهو يتنصت على النائي والعميق. ولهذا، فإن ما يندرج في النص من الفحوى والمضمون لهو جملة من العناصر المفتوحة التي من شأنها، لدى التفسير والتأويل، أن تتماوج وتتعدد باستمرار.

وقد لا تصادف من استطاع أن يعرض نظرية عبدالقاهر، على الرغم من كثرة الذين بحثوا في هذه النظرية وتناولوها بالدرس والعرض. فأي ينبوع ثر يمكن للنقد الحديث أن يشرب منه لو أن عبدالقاهر وجد اليوم من يستوعبه ويطوره من خلال تطعيمه بشيء من المنجزات الحديثة. وما الاستيعاب المقصود ههنا إلا استنفار المضمرات والمبادئ الكلية الكبرى الصالحة لإنعاش النقد الحديث.

ومن المؤكد أن عبدالقاهر إنما جاء نتيجة لتطور الثقافة الصوفية العربية، كما أن نظريته النقدية كثيرًا ما تطبق المبادئ الصوفية على النصوص الأدبية. ولا مجال ههنا لتفصيل هذا الأمر، فهو بحاجة إلى بحث خاص يفرد له على حدة. وحسبك إيجاز الأمر ببضع نقاط:

يذهب الجرجاني إلى أن الكلام الناجح ينطوي على «شدة ائتلاف في شدة اختلاف»، بحيث زيريك عين الأضدادس. ويقول في موضع آخر من زأسرار البلاغةس بأن الأسلوب الأدبي الفذ زيجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة ، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشُبكةس.

فلكم وهم أولئك الذين قدموا الجرجاني بوصفه تابعًا صغيرًا لأرسطو، مع أنه متأثر بأرسطو إلى حد لا يخفى. ولكن، ليس من الناصع تمامًا أن صاحب هذه المبادئ هو تلميذ من تلاميذ ماني الذي هضم الثقافة البابلية وأعاد إنتاجها من جديد؟ ألا تدور هذه الأقوال على مفهوم التضاد الذي هو المفهوم المركزي في المانوية، كما يعلم كل من له علم؟ ويبدو أن السياسة لا يسعها أن تمسّ شيئًا دون أن تشوهه وتسلبه فحواة أو معناه.

إن هذا المبدأ الذي يبثه الجرجاني في نظريته من ألفها إلى يائها هو مبدأ وحدة الوجود التي راح الصوفيون يتبنونها ويدافعون عنها بكل ما أُوتوا من قوة. وههنا يتحد الغريب مع الغريب، والأجنبي مع أجنبي آخر لا يمت له بصلة، ليتكون منهما كون واحد متكامل ومتحرك. فمن الواضح أن التضاد، أو انخراط الأضداد في الوصال، هو الأُس الذي يفرز فكر الجرجاني كما تفرز الكبد الصفراء. فمن هذا المبدأ الأكبر اشتق ثلاثة مبادئ أخرى؛ والعباقرة أُناس يتميزون بأنهم اشتقاقيون أو توليديون.

أما أول المبادئ المشتقة من المبدأ الأُس، فهو توتر المسافة أو البعد، بل قل إنه شهوة التئام الشمل لشيئين يفصل بينهما بون شايع. ولا ريب في أن هذا المبدأ ذو ماهية غرامية. وبما هو كذلك، فإنه مجذّر في الراقة التحتانية للنفس. وهذا أمر من شأنه أن يؤكد ما فحواه أن النقد التراثي قد طابق بكل دقة بين معايير الأدب وبين محتويات النفس. يقول الجرجاني فيسأسرار البلاغةس: «وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كان إلى النفوس أعجب .. وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستطراف أنك ترى الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين.» التباعد، المسافة، الفاصلة الكبرى، ذلكم هو جوهر الأمر. (انفصال الجنسين كل منهما عن الآخر؟ التحريم؟)

إنه الجنين الذي يفرزه في النفس نداء النائيات أو اشتياق الحضور للغياب. وهذه رعشة لا وجود له في تراث أرسطو.

ومن مبدأ المسافة هذا، وهو مبدأ صوفي في الصمم، إذ تؤمن الصوفية بأن الأشياء لا تكابد رهقًا مثلما تكابد الفراق والفصال والرغبة الحارة في اللقاء والاندماج من هذا المبدأ ولد الجرجاني مبدأ آخر هو

مبدأ «الغرابة»، أو زشهوة الإغرابس، على حد قوله. وبناء على هذا المبدأ يكون النص الجيد كلامًا زاختُلس اختلاسًاس أو زانتزع انتزاعًاس بحيث زيخرق الإجماع ويقتسر الطباعس. إنه ينبع من خلد قصي، ولهذا فإنك تراه يخادع ويدهس. وبذلك يتبدى ناصعًا أن عبدالقاهر حاول أن يؤسس الأُسس النفسية للأسلوب الأدبي العظيم.

وهذا يعني أن فنًا يخبئ لك سرًا هو وحده الفن على الأصالة. ولهذا قال الجرجاني بمبدأ زالتلويح والرمزس، أو قل بمبدأ التلويح الرمزي. وهو مبدأ يشتقه ذلك الناقد الفذ من مبدأ المسافة والرغبة في محو المسافة؛ إذ من خلال الرمز يصان البعد الفاصل بين العمل الفني وبين المتلقي. أما تفكيك الرموز، أو شهوة اختراق الخفي، فإشباع لمسغبة السر، أو مسغبة الالتقاء بالمستور، التي أراها عاملاً مهمًا أسهم إسهامًا كبيرًا في تطوير الحضارة البشرية.

مع الجرجاني اقترب النقد من الصوفية والفلسفة وعلم النفس، بحيث صار مزيجًا من الشاعرية والتفلسف والفاعلية الانتقادية الشديدة القدرة على إصدار أحكام القيمة، وهي الأحكام التي من دونها سوف يتمكن الوضيع من اغتصاب مكانة الرفيع. ولكن لابد من إشارة سريعة مؤداها أن نظرية الجرجاني قد جاءت، لا نتيجة لتطور النقد التراثي وحسب، بل عصارة أخذت من جميع إيقاعات الثقافة التراثية العربية برمتها. ولا محيد لي عن مثلا واحد أقدمه ههنا ليؤشر إلى أن جذور تلك النظرية ضاربة في كل إنجاز كبير من إنجازات النقد الأدبي الأسبق.

ثمة كتيب لطيف لابن طباطبا عنوانه زعيار الشعرس. وقد نشر زهاء عام ٩٠٠ م وفيه تقرأ هذا الكلام: «ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازًا لمن يسمعها، الإبتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه. فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها، لثقة الفهم بما يرد عليه من معناهما.»

ومما لا يخفى أن ثمة معيارين نقديين في هذا المقبوس: على النص الجيد أن يهب المتلقي فرصة الحدس والتفطن، وعليه كذلك أن يصاغ وفقًا لمبدأ التلويح الذي يصون درجة ما من درجات الخفاء بحيث يحرض في المتلقي شهوة اختراق المستور، أو شهوة الالتقاء بالأسرار. وفي الحالين ثمة استدراج لطيف للعقل، أو للفهم، يسوقه بلطف، ودون أن يشعر بالاقتسار، إلى مكافأته التي يستحقها عن جدارة نتيجة لما بذله من جهد. وهذا يعني أن النص الجيد يعلّم بالإمتاع الذي أشار إليه أبن طباطبا من خلال مقولة زالبشريس، وكذلك مقولة زالحلاوةس المذكورتين في المقبوس نفسه. ولكم أجاد الرجل حين رأى في الصلة بين النص والمتلقي صنفًا من الوعد بنشوة منعشة. وهذا يعني أن القارئ إنما يقرأ النص الأدبي لأن روحة تصبح موعودة بشيء من التفتح والانتعاش، وإلا فلماذا يقرأ أي أدب، مهما يك نوعه؟ أن المتعة هي أساس القراءة، وربما جاز القول بأنها أساس الوجود البشري كله، ولولاها لما كان للحياة أن تكون.

ومما هو جد ناصع أن مبدأ التلويح الرمزي الذي قال به الجرجاني يجد جذره في هذا الكتاب اللطيف، بل إن معظم المبادئ الكبرى في نظرية الجرجاني مجذرة، أو مبثوثة على هيئة نويّات جنينية، في كتبا ابن طباطبا. فما يقوله «عيار الشعرس عن تقريب البعيد وتأنيس زالوحش حتى يعود مألوفًا محبوبًا» وكذلك إبعاد «المألوف المأنوس به حتى يصير وحشيًا غريبًا»، هو في الحق مذهب الجرجاني في التباعد والخلابة وشهوة الإغراب. (وللمرء أن يلاحظ التشابه بين قول الجرجاني بتغريب المألوف، وبين مقوله زالتغريبس التي قال بها برخت في أواسط القرن العشرين.)

لقد بات من الواجب في هذه الأيام، أن يعاد النظر في التراث الصوفي انطلاقًا من مبدأ النفي والإثبات، إذ إن النفي الذي ينفي ولا يثبت لا يعد وكونه مقربًا

عدميًا تأباه الحياة والمنطق المعافى. فعندي أن في مقدور الصوفية العربية أن ترفد العقل الحديث برفد فكري غزير، وأن النقد الأدبي، وهو الإيقاع الثقافي الذي لا يملك إلا أن يتزود بشبكة واسعة من الأفكار يستعيرها من مصادر متباينة، يمكن له أن ينتفع بالموروث الصوفي انتفاعًا جمًا ومؤكدًا في الوقت نفسه، وذلك لما للصوفية من قدرة على التأثير في المنهج النقدي بالدرجة الأولى. فالصوفية أنتجت مجموعة من الرجال هم من أسمى الذرى الروحية التي عرفتها البشرية طوال حياتها كله. ثم إن من شأن الموروث الذي خلفه هؤلاء العمالقة أن يمد النقد الأدبي بنسغ حي كفيل بأن يسبغ على النقد الحديث سمة الخصوصية والتفرد.

تؤكد الصوفية على أن الوجود مفتوح، إذ إن «الممكنات لا تتناهى» في نظر أبن عربي، وكل جهد معرفي هو «فتوحات مكية» لا تتوقف عند حد. وهذا هو المبدأ الأولاني الشامل لجملة مذهب الشيخ الأكبر، أو المؤسس له. ولا مراء في أنه مبدأ جدلي خصيب ومعطاء بكل وضوح. ولدى تطبيقه على النقد الأدبي، فإنه سوف يفضي إلى فكرتين كبيرتين: أما أولاهما فتتلخص في حرية الإبداع مادام أن ليس ثمة حدود يرتطم بها العقل فيتعطل عندها. وأما ثانيتهما فتنطوي على أن النص الأدبي يقبل شتى التفسيرات ومناهج التأويل والنقد دون أن يتمتع أي منهاج باحتكار المصداقية، أو بالحق في نفي سواه من المناهج الأخرى.

وهكذا تكون مساحة بلا تخوم قد انفتحت أمام كل من الكاتب والناقد معًا، مما يعني أن كل انحباس داخل أية منظومة منهجية هو ضرب من التحجر والجمود، إذ ليس هنالك سوى مسار لا يتوقف بتاتًا. ومما هو ناصع تمامًا أن القول بانفتاح الوجود الدائم يكافئ ذلك المذهب الرامي إلى «واقعية بلا ضفاف»، أو هي لا ميناء لها ترسو فيه بتاتًا. فمن طبع النفس أنها خيالية تتبرم بالحدود وتبغضها. وهذا التبرم هو ما يدفعها إلى إفراز الرؤى والأحلام وشتى أصناف الأخيلة التي تمكنها من الفرار إلى الرحاب الشاسعة المنداحة بكل اتجاه. فبواسطة الخيال الاقتحامي الباسل والنازح صوب القصيّات، يملك الروح البشري أن يولج في الوجود الحي ما يحتاج إليه من نكهة ومعنى قادرين على مكافحة اللامعقول ولو نسبيًا. ولعل في ميسور المرء أن يعرّف الصوفية بأنها الانفلات من سجون المادة، ثم الفرار صوب الكائن الذي تصير اللغة لغوًا حين تقاربه أو تدانية.

وهنا تختلف الصوفية مع علم النفس الحديث. فبينما يزعم ذلك «العلم» بأن الخيال تعويض، أو بأن الفنون كلها أعواض عن رغبات مكبوتة لم تنل حقها في الإشباع، فإن الصوفية تذهب إلى رؤية الأخيلة والفنون برمتها من حيث هي تكميل لما ينقص الوجود بحكم طبعه المبتسر. وهذا يعني أن الإنسان يملك أن يشارك الطبيعة في عملية الخلق عبر الفعل الخيال البكر. وتلكم هي خلاصة سريعة لنظرية ابن عربي في الخيال. وهي نظرية فذة لو نبشت ودرست بأصالة وأكملت بنظرية الجرجاني، وكذلك بثروات العصر الراهن، لكان في مقدورها أن تطور النقد الحديث أيما تطوير.

لقد أكد الصوفيون أن الرؤيا زغوص في نقطة العقلس، أو حراك في لحجها التي تجهل التناهي. وبذلك رسخوا حرية الاشتياق إلى الغائبات، وأرسوا مبدأ العمق بوصفه أساسًا لكل أصالة نفسية، وتلاقوا مع الجرجاني في توتره من أجل المسافة، والدة الغرابة والدهشة والحنين. وعندما تحدثوا عن زالمسافة السرمديةس، فقد جعلوا الحق المفتوح بمثابة مشروع ننجز حضوره باستمرار عبر سياحة أصلها مكابدة الاشتياق إلى الغائبات. وفي مذهبهم أنه ما من شيء يملك أن يفترع الأمداء المتمادية مثلما تفعل الرؤيا، تلك المقولة التي تبجلها أرواح الصوفيين إلى حد جعل من التصوف وعيًا لا يهمه هم بقدر ما يهمه المستور الراخم في قلب المرئيات العينية الماثلة أمام الأبصار.

ولقد صار الفعل الحر عند الصوفيين ضربًا من السياحة، وإن كانت سياحة مجهدة من شأنها أن تتوتر ابتغاء البلوغ إلى مرتبة الكمال. وما دام الإنجاز الفني

في إنتاج المعرفة

صنفًا من أصناف الفعل الحر، فقد صار من حقك أن تنظر إلى النص الأدبي الجيد بوصفه سياحة من نوع ما، همها المركزية الالتقاء بالوسيم وبالغامض، وكذلك بالسامي والأصيل. وحين تسوح النفس، فهل من هدف سوى النزهة؟ ثم أليس من الجائز القول بأن كل نزهة نزاهة، أو نظافة وجدان؟ وحين يبدأ الفنان بإنجاز عمله الفني، فهل تراه يبتغي شيئًا آخر سوى استحضار الكمال ناهضًا من أعماق نفسه الخاصة؟ وهذا يعني أن من شأن الصوفية أن تسهم في تزويد الأدب بالأخلاق الجليلة، كما تسهم في إحالة الأخلاق إلى أدب جليل، وبذلك يصبح الفعل الكتابي الفني شديد القدرة على الاستجابة للغريزة المثالية الراخمة بهدوء في صميم الروح البشري، والتي هي أنبل عنصر في بنية الداخل الإنساني بأسره.

يقينًا، إن أهل التصوف، أو حصرًا أولئك الذين هاجروا إلى السكينة ورغد الوجدان، هم أقدر الناس على رؤية الجمال والاستمتاع بصورة المرمّمة لنسيج النفس، وذلك لأن الجمال وقف على الأبرياء وحدهم، أو على أهل الرفاه الروحي الذين يسكنون في الدعة والنعمة وهدأة البال. وإذ تسعى الصوفية من أجل الاتصال بالوسيم، فإنها لا تبتغي سوى النشوة والثمالة ومحو المسافة التي تفصل بين الحقائق والأحلام. ولهذا، فقد جاءت اللغة الصوفية، في الغالب الأعم، لغة شفقية أثيرية الرقة، كما جاءت أساليبها خلابة ساحرة. أما الشعر الصوفي الدافئ الأنيس فكثيرًا ما يشبه عزفًا على قيثار حنون.

ويتوجب على النقد في هذه الأيام أن ينتبه إلى ما تكابده النصوص الأدبية من نقص في الخيال الأصلي النائي عن التزوير، وكذلك ما تحتاج إليه من طاقة وجدانية كان ينبغي أن تتزود بها لتصبح أدبًا نفيسًا ذا قيمة جليلة. ولعله أن يدرك بعد ذلك مدى النفع الذي يمكن لمقولة الرؤيا ومقولة السياحة الصوفية أن تقدماه للأدب والنقد الأدبي على السواء. إن ما قد حل بالأدب العربي خلال السنوات الثلاثين الأخيرة من وهن وعقم مميتين مرده إلى جملة من العوامل لا محلّ لسردها كلها في هذا المجال الضيّق. وحسبك منها ثلاثة عوامل: أما الأول فخلاصته أن التيار الواقعي التصق بالحياة المباشرة أكثر مما ينبغي، فخسر عناصر الرؤيا والحلم والرمز وميل الأدب الدائم إلى التخييل بغيه ابتكار الجميل. وأما الثاني فهو أن التيار الخيالي، أو تيار الحداثة الشعرية قد فهم التخيل كما لو أنه مجرد عبث باللغة والتصوير والتشكيل، فجاء فقيرًا إلى التماسك، بل حتى إلى الحد الأدنى من التجسيد. وبذلك خسر اتصاله بالحياة واستحالة إلى رطانة، أو إلى لغو وهذاء، فضلاً عن أنه قد يراح يتعفن في أحادية النمط أو في مجافاة التنويع وتعدد التيارات.

وأما الثالث فهو إدارة الظهر للمثال بوصفه القيمة الجلي، أو الغاية النهائية للروح المزوّد بغرائز مثالية من حقها أن تطالب بنصيبها من الإشباع. إن هذه المثالب المميتة قد أحالت الأدب العربي الحديث إلى صنف من أصناف البلادة الدالة على تخثر الحياة الروحية في المجتمع، ولو كان ذلك نسبيًا ومؤقتًا في آن واحد. ماذا، هل دخل الأدب العربي في الطور الذي يسبق طور التفسخ و التزنخ على نحو مباشر؟

ثم أن علينا أن نسلم بأن الأدب ليس صورة لواقع ممحوض وعار من أية إضافات جوانية. فلا ريب في أن النص الأدبي الجيد هو التغام أصلي لثلاثة مكوّنات على الأقل: الواقع والخيال والوجدان. فمن الواقع يستمد النص مادته الغفل، أي ما يجعل منه ملاءً أو تجسيدًا ذا صلة بالمحسوس. وهذا يعني أن الواقع هو الهيكل العظمي للنصوص الأدبية. إنه جسدها، ولكن قبل إحلال الروح في خلاياه كي يتموّر بالعافية وينبض بالحركة. أما الخيال فبواسطته يصير النص الأدبي مساحة حرة. وهو لن يسهم في تغيير الواقع، أو في تغيير النفس المتلقية التي من شأنها أن تغير واقعها دومًا ودون توقف، إلا إذا صار إلى هذه الصورة حصرًا. فما كان للنص الأدبي العظيم أن يكون إلا لكي يتخثر الروح بين الوقائع، أي لكي لا يتشيأ فيخسر قيمته الداخلية التي من دونها لن يكون سوى حمأ

مسنون.

بيد أن النص الأدبي لا يغدو إنسانيًا إلا بالوجدان قبل سواه. فلئن قرأت دستويفسكي، فإنك لن تجد سر المزية في تراثه كامنًا في شيء قبل أصالة الوجدان. وقل الشيء نفسه عن شكسبير، وكذلك عن الشعر العربي التراثي، ولا سيما الغزل العذري المألوف على نحو نبيل. ولهذا، أملك أن أجزم بأن الشعر التراثي نفسه، بما فيه من قيم وجدانية نفيسة، كفيل بأن يرفد النقد الراهن بأفاق من شأنها أن تفتحه على أمراء لم يلامسها من قبل.

ومما هو ناصع لكلِ ذي بصيرة أن الوجدان الصوفي، وجدان الحنين إلى زاالألطاف الحسنيس، أو قل وجدان الرعوش الروحية النبيلة، هو واحد من أغنى الممكنات المؤهلة لتزويد الأدب بالحيوية المنعشة. وحبذا أن يكون أبن الفارض مثلاً على ذلك. إن حنين أبن الفارض إلى اللطائف الهيفاء، أو إلى الأغيد الهانئ المستتب في البعيد، أن هذا الحنين المثقل بالدنف الأصلي الناجي من الفجاجة والرخاوة، هو من أنبل ما أنتجته البشرية من محتويات الوجدان النبيل. فربما صح الزعم بأن شعر ذلك العاشق النادر هو مزيج من غبطة رائقة ومن حزن شفاف يمازج النفس المطهمة من المهند إلى اللحد. وليس من قبيل الشطح أن يقال بأن أبن الفارض روح محض لا شأن له إلا أن زيتحرس بالجمال إلى الرديس، على حد قوله في التائية الكبرى، حتى لكأنه يفتلذ فلذة من الأبدية ويطرحها في صحنك.

وخلاصة ما يراد من هذا المثال أن النقد الأدبي ينبغي عليه أن يستمل مبادئه من النصوص الأدبية نفسها، وأن يتعلم منها جميع الأصول التي تملك أن تؤصل شجرته التي يرجى لها أن تكون يانعة باسقة. ويستطيع أبن الفارض حصرًا أن يعلم الناقد الأدبي درسًا خلاصته أن النص الجيد لا يصير إلى هذه الحال إلا إذا كان فرودًا بجرعة وجدانية دافئة وكافية في الوقت نفسه. كما أن في ميسورة، بل في ميسور كل صوفي بلغ درجة الصفاء، أن يسهم في إنضاج الذوق لدى الناقد المعاصر قد صار في أمس الحاجة إلى الذائقة التي من دونها لن يكون هنالك نقد أصيل بتاتًا. فكل نقد جيد يتوجب عليه أن يجيب عن هذا السؤال الذي هو سؤال القيمة حصرًا، أو القيمة بوصفها برهة تركيبية في صميم الروح: هل بلغ النص المنقود إلى شغاف الفؤاد؟ (إن قيمته يحددها مدى هذا البلوغ نفسه.) ومن الناصع تمامًا أن هذا السؤال هو سؤال الذائقة حصرًا. وبذلك يغدو سؤال القيمة وسؤال الذائقة شيئًا واحدًا، أو تصير الذائقة والقيمة اسمين لمسمى واحد بعينه.

لقد أدين الصوفيون في الزمن الأعجف بتهمة الرجعية، فحكم عليهم بالنفي إلى أقصى المنافي، وبذلك نُحّي جانبًا كنز من أغنى كنوز الثقافة العالمية بأسرها. أليس الإنسان الصوفي رائدًا للمساحات المحظورة وجوّابًا للمسافات التي لا يجوبها إلا التشرد المقدس؟ أليس الصوفي ثورة على كل تقييد يبتغي الارتكاس في الجحور والأماكن المغلقة؟ وبما أنه يرود القصى، فلابد من أن يكون الكشف مقولة من مقولاته الكبرى. ولهذا، فإن الإنسان المتأثر بالمبدأ الصوفي العظيم سوف ينظر إلى النص الأدبي بوصفه صنفًا من أصناف الكشف، وإلى النقد من حيث هو كشف الكشف. وبذلك حصرًا يصير الكاتب والناقد دائرة متكاملة، أي أن كلاً منهما يكمل الآخر ويكتمل به.

فيا للصوفية من موروث ذهبي أُهمل بغير وجه حق!

ولقد أهتم النقد الحديث أيما اهتمام بمعرفة العلة التي دفعت البشر في معظم أرجاء الأرض إلى ممارسة الكتابة وإنجاز المبتكرات الفنية. ولعل الموروث الصوفي أن يكون شديد القدرة على الاستجابة لهذه المسألة الإشكالية، وذلك لأن الصوفية هي فقه الغموض الذي من دونه سوف لن نفهم الكثير. يقول أبن عربي في زفصوص الحكمز، أو في الفص الأول

حصرًا: زلما شاء الحق سبحانه، من حيث أسماؤه الحسنى التي لا يبلغها الإحصاء، أن يرى أعيانها، وإن شئت قلت أن يرى عينه، في كون جامع يحصر الأمر كله، لكونه منصفًا بالوجود ويُظهر به سره إليه: فإن رؤية الشيء نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسه في أمر آخر يكون له كالمرآة؛ فإنه يُظهر نفسه في صورة يعطيها المحل المنظور فيه مما لم يظهر له من غير وجود هذا المحل ولا تجليه له.س

إذن، لما أراد الحق أن يرى أعيان صفاته، التي هي محتوياته، ماثلة في حضور حسي يكون بمثابة المرآة، ينظر فيها فيرى كلية ذاته التي لا حصر لصفاتها وممكناتها، فقد خلق العالم ليكون محلاً مرئيًا تظهر فيه الأشياء التي لا تتيسر مشاهدتها في هوية الفكر المجردة قبل أن تتجلى على هذا النحو المنظور. وهذه هي العلة التي دفعت بالكون إلى الوجود. فلقد جاءت الأشياء إلى النور لتكون من أجل العين حصرًا. وجميع الذين بجّلوا العين والرؤيا (التي هي الاسم الآخر للآلة رع، الذي هو إله الشمس، أو إله النور)، إنما ينتمون، إلى هذا الحد أو ذاك، إلى الديانة الفرعونية.

ومع أن هذا التفسير الذي قدمه الشيخ الأكبر متعال، أو مثالي فاقع، فإن في الميسور نقل هذا المذهب إلى قطاع نظرية الأدب على نحو مقنع، بحيث يمكن لك أن تقول بأن علة الكتابة والتفنن بوجه عام، هي رغبة النفس في أن تضع محتوياتها أمامها لتنظر إلى صورة ذاتها كما تنظر في مرآة. فمن خلال التعبير تخرج صفات النفس من الداخل وتتجلى أو تتبدى على هيئة إنجاز خارجي منظور. وهذا هو التخارج بكل دقة.

وحين تمعن النفس في تأمل ما قد أعطت من ذاتها إلى ذاتها، فإنها لا تكون بصدد أي شيء سوى النظر إلى هويتها على خير وجه. ومن دون التعبير الفني سوف يظل الكنز الذاتي موصدًا مجهولاً مدفونًا في العماء الأبكم الأعجم. وهكذا يتضح بنصوع أن الأمر كله نور البصر والبصيرة في آن معًا. وذلكم هو بالضبط ما أطلقت عليه الصوفية أسم زالتجليس.

وبانكشاف مضمرات النفس أمام مقلتها الصافية ينتعش الفؤاد البشري بمسراته نفسها، أو بأفيائه المشحونة بشحنة الموجي. ولكن النفس لا تتوقف عند حد الالتذاذ بمحتوياتها، أو بماهيتها الخاصة، بل هي تضيف إلى ذلك ما يعكر صفوها، أي ما يعارضها ويحاصرها ويأتي إليها بجحيم قارص قاضم. وبذلك، فأنها تستوعب جميع أشكال التضاد والانشطار وما يخلخل الاستتباب ويحول دون السعادة والهناءة، أو لا يسمح لهما إلا في بعض الأحيان فقط.

ثم أن النفس تتفنن وتتأدب لأن نوافيرها تريد أن تتدفق، ولأن المكنونات تبتغي أن تخرج إلى فسحة الشمس المغمّس بالنور، وبذلك تمنح نفسها فرصة التعرف على البكارة الدائمة في أشياء لا حصر لها بتاتًا، وبذلك تتجدد أزمانها وينأى عنها أهلها وركودها. وبإيجاز، فإن ينبوع الكتابة أو التعبير بوجه عام هو رغبة النفس في النفح والتضوّع، في التألق والإشعاع، في التخارج أو في المجيء من الكمون والغياب.

ولعل أهم ما في الأمر أن النفس تشتهي اللغة العالية التي تند عن الاندراج في عالم المياومة الداجن الفقير. ولقد أكد الصوفيون على أن الإنسان واللغة ماهية واحدة. فلقد أعلن ابن عربي في المجلد الثاني من زالفتوحات المكيةس قائلاً: زلولا الكلام لكنا اليوم في عدم.س وهذا يعني أن ثمة نصًا أدبيًا لأن ممكنات اللغة تسمح بوجوده، بل تلحق في المطالبة بحضوره. فما كان لشيء أن يكون إلا لأنه ممكن قد آن أوانه، أو صار في الميسور أن يخرج من الإضمار إلى العيان.

والجدير بالتنوية في هذا الموضع من النسق الراهن هو أن جميع هذه الأفكار تقع في الصلب من مذهب الشيخ الأكبر، ذلك الأستاذ العملاق الذي لم يستفد منه الفكر العربي الحديث إلا قليلاً وحسب. وهذا يعني أننا قد التهمتنا المعاصرة حتى نسينا التراث.

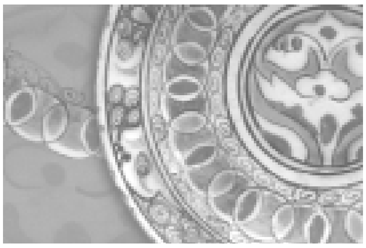
وبالمثال الآنف الذكر يتبدى الموروث الصوفي قادرًا على الإسهام، لا في معايير النقد التطبيقية وكفى، بل كذلك في نظرية الأدب نفسها، أي في التعرف على ماهيته حصرًا، ولا سيما بوصفه لغة تحاول أن تتجاوز

دومًا صوب عنان السماء.

ولكن لابد من توضيح. أن يصير النقد كشفًا واعتناء بالموحي، الذي هو التماوج المتحرك داخل النص ليسهم في صنع المزية، فإن تلك الحالة لن تعرقل التذهن أو الفاعليات التحليلية الأُخرى المعتمدة على المحاكمات المنطقية، حتى وإن جنح الكشف إلى الشطح في بعض الأحيان. فالشطح، ولاسيما المعتدل، هو برهة حتمية في مسار العملية النقدية، بل هو ملحها الذي يهبها نكهتها الخاصة، وبخاصة حين يراد للعملية النقدية أن تنأى عن المحاكاة الببغاوية المشكومة بنماذج جامدة أو متخثرة. فإما أن تتأسس الحرية في أساس المسار النقدي، وإما أن لا يبلغ النقد إلا إلى النسوخ والممجوج. وليس أمام كل ما هو موح سوى أن يتخثر أو يسيل. إن التجمد في الأتّباع موت، وإن ارتياد المجاهيل هو الحياة البشرية حين تبتغي أن تعاش على الأصالة.

ومما ينبغي التشديد عليه دون ملل أو كلل هو أن هذه العناصر المتباينة من شأنها أن تلتغم وتندمل داخل العملية النقدية نفسها، مما يفضي إلى وحدة عضوية هي أميل إلى التكامل منها إلى التناقض. وبهذا التكامل، إن كان أصليًا، يملك النقد أحسن فرصة للحصول على ثروات غزيرة وشديدة الحيوية.

إذن، ثمة على الدوام شموس للأقمار الشاحبة، واستخلاص الزمان من أشداق الفراغ أمر ممكن بل جد ممكن.■



سلطات العولمة

ودورها في بناء الثقافات الرقمية المعاصرة

نسيم الخوري *

العولمة أو الكوننة أو العالميّة مصطلح يرادفه Mondialisation بالفرنسيّة و Globalisation بالانكليزية، وهو مصطلح متقدّم جداً. ولا نغالي إذا اعتبرناه مصطلح القرن المقبل بامتياز، إذ لم نشهد أن عرفت كلمة أخرى هذه المضامين المتشعبة الغنيّة التي لم تعرف الاستقرار والأرجح أنّها لن تعرفه قبل زمن طويل. فالعولمة ظاهرة عالميَّة تشغل الفكر في تحوّلاته بين ألفيّتين تأتي مصحوبة بسلسلة فائقة من التداعيات الكونيّة الجديدة والصاخبة، وكأنّها تنهي الكثير من المعارف والأفكار والتصوّرات والنظريات التي أفرزها التاريخ المنصرم. وهذا يعني إعادة النظر الشاملة للمقولات والمعتقدات السياسيّة والاقتصادية والثقافية التي لازمت البشرية منذ انبثاق الدولة الحديثة في تطوّر مفاهيمها.

هل العولمة هي القطع مع التاريخ والمناهج والثقافات بما يعني أيضاً انهيار الدولة وسياداتها والاقتصاد والثقافة الوطنيّة، وكذلك الإنسان المعاصر وهويّته ولغاته وثقافته؟

إننا، حتماً، على أعتاب عالم جديد، له معانيه وأفكاره وأدواته ومذاهبه، وله وقعه المتنوع على الأفراد والدول، وهو وقع يجتاحه التشوّش والغموض والتباين في الآراء والنظريات والمواقف.

هل نقول إنّ المواقف من العولمة مسألةٌ ثقافية تتراوح ردود الفعل حولها بين أجيال ثلاثة أو تّيارات، فهناك جيل العولمة وجيل اللاعولمة وجيل التوفيقيين الذي يحاول أن يوفّق بين الشكل والمضمون في زمن تتقدّم فيه الأشكال وتنكفئ فيه المضامين.

لن نكرّر في هذا المجال مقاربات العولمة وتعريفاتها الكثيرة وتجلّياتها وأدواتها في الاقتصاد والمال أو في السياسة والثقافات[1]، ولن نغوص في التفاصيل التي تربط بين العولمة وتقنّيات الاتصال والإعلام التي سهّلت انتشارها وطغيانها «فلسفة» تقوم على أنقاض الفلسفات القديمة، ولن ندخل في مفاهيم الشبكات في أجيالها المتعدّدة. بل سوف نكتفي بالإشارة إلى سلطات العولمة ورموزها الكبرى، وهي السلطات التي تأتي على أنقاض السلطات التقليدية الأخرى السياسّية والاقتصادية والتربوية والثقافية، فقد انهارات مجمل هذه السلطات القديمة أو هي في طريقها إلى الانهيار أمام اجتياحات العولمة التي تبدو «حقائق خيالية» فنفز سيادة الدولة الرقمّية والمجتمعات الرقمّية، وربما الإنسان الرقمي.

---

* أستاذ الإعلام في الجامعة اللبنانيّة – المدير السابق لكليّة الإعلام والتوثيق.

في ضوء هذا كلّه، نتطرّق إلى دراسة:

١- القرية أو المدينة أو الأمبراطوريّة الكونيّة، في البحث عن سلطات العولمة.

٢- سلطات الانترنت.

٣- السلطات الرقميّة.

٤- سلطات الريموت كونترول أو أجهزة التحكّم عن بُعد.

٥- العولمة وأدبيات «نهاية العالم».

لا تنفصل هذه النقاط، إلاّ منهجياً، فهي تتضافر لإعطاء فكرة عن هذه السلطات الوهميّة الممثلة للعولمة والتي تكاد تشابه المظاهر الطبيعية الكبرى التي يصعب التهرّب منها أو مقاومتها، فتبدو المعلومة أو أدوات الحصول عليها التقنيّة مفاتيحَ أساسيّةً في دخول العصر أو البقاء في العصور الغابرة.

سلطات العولمة:

من القرية إلى المدينة والامبراطوريّة الكونيّة

إتّخذت العولمة حضورها كفكرة متكاملة مع ظهور مؤلَّفين مشهورين: الأول لمارشال ماكلوهان، والثاني لزبيغنيو بريجنسكي منذ الستينات[٢].

يقوم الكتاب الأول على تجربة الحرب في فيتنام والدور الذي لعبه فيها جهاز التلفزيون حيث لم يعد المواطنون مشاهدين بل مشاركين في الآراء والمواقف واختلطوا بالعسكريين. وبرزت في زمن السلام الوسائل الاكترونية تنحو لإنهاض المناطق غير الصناعية من العالم. هكذا، تغدو الشاشات والصور محفزات للتغيير الاجتماعي في العالم.

وظهر، في الوقت نفسه، في أمريكا شعار «ثورة الاتصالات» التي طوّرت الرغبة في الانفاق والمسؤلية الاجتماعية الجماعية، ورفض الشباب، وعصر الأحكام الفردية وكل ما يؤلف مجتمعاً جديداً[٣]. وبدأت فكرة «القرية الكونية» تحتل الأذهان والأساطير والأبحاث، مشكّلة منذ ظهورها الفكرة الجاهزة تماماً لرسم ملامح سوق عالمي واسع داعم للأفكار الكلية التي كانت تزيد من تأكيد صوابيّتها الأزمات العالمية المتنامية (ألم نلحظ هذا الأمر في عاصفة الصحراء، في حرب الهجوم الأمريكي على الخليج، حيث تداخل العسكريون بالمدنيين عبر التلفزيون رغم إقامة الحواجز التي كانت تورثها الحرب النفسيّة فتزيد الهوّة، على العكس، بين الطرفين؟).

وفي المؤلَّف الثاني، فضّل بريزنسكي[٤] تعبير «المدينة الكونية» على «القرية الكونية» في ردّة فعل حادّة إلى الجماعة، وفي مناهضة لمسائل القرابة والعلاقات الحميمة التي تنتجها القرية وهذه أمور غير واقعيّة بالنسبة إلى المحيط الدولي. فقد حولت مقولات الاختلاط بين التلفزيون والكومبيوتر والاتصالات التقنية العالم إلى عقدة قوية من العلاقات البشرية المتوترة والعصبية والمتحركة. ولقد كرّس سقوط جدار برلين في المانيا[٥] وانهيار الاتحاد السوفياتي النصر الأميركي، وإجهاض الأممية الشيوعية كفكرة. فليس سوى كونّية واحدة في الأفق هي أميركية «تسيطر على الأسواق العالمية للاتصالات مما خلق ثقافة جماهرية لها سلطة يجهز العالم في تقليدها والتطلع الدائم نحوها[٦]».

وكان أول تحقيق للغة العولمة ملامح «السوق الشامل[٧]» أو سوق العولمة والأفكار التي استقتها الشركات الكبرى لتشريع فيضانها وفق حدود الدول، وأصبح في الإمكان تحقيق «الأمبراطورية الكونية» التي جاءت نتيجة تضافر جهود العلماء والتقنيين لتفرز الأسواق الهائلة لرؤوس الأموال، ومنتوجات الخدمات اللانهائية التي جعلت من العالم مركزاً واحداً للعرض Market Place، وقادت هذه النظرة في العولمة إلى ترسيخ تعابير مثل «حرية التعبير التجارية»، وبدت معها الكرة الأرضية في خدمة الإعلان «لغة العالم الجديدة» أو «السوق البشري الشاسع»[٨].

وبدأ صراع بين العالمية والخصوصية وما يزال، وظهرت كلمات مثل «أمركة»[٩] العالم أو «دولرته»[١٠] تتضارب الآراء وتتشظى الثقافات في اتجاهَي العولمة

والفتفتة[11] اللذين قد يشكّلان وجهين لحقيقة واحدة هي التفكيك وإعادة التركيب، لكن من دون التمكّن من الخروج من دائرة اللاعبين الجدد العالميين[12] الذين «يرسون» في بقعهم الوطنية خلف شاشاتهم، ويفكرون على مستوى العالم، في الوقت نفسه، في كيفية تقديم المعلومات المكثفة السهلة «غذاء» عصرياً للعالم قد لا ينفد.

لا سلطة إذاً في حرية نقل المعلومات، لكن «طالما أن نقل المعرفة مهمٌ فإنّ نوعها يتبع نسق المعايير التابعة لسلطة سياسيّة واقتصاديّة فإن مثال ديمقراطية المعلومات يبقي حتى الآن في المرحلة الخياليّة»[13].

سلطات الدول الرقميّة:

كيف يناقش الباحث هذه الرؤية الديمقراطية إذا كانت سلطات الدول في أقصى تجلّياتها، ونعني بها العسكرية، تفرز حروباً وهميّة خياليّة، حيث «يعتبر جنود الولايات المتحدة قراصنة المعلومات في العالم، وحيث لم تعد السلطة الخام هي القوة المفضّلة لمجتمعاتنا المتطوّرة بل الوصول إلى بنوك المعلومات وشبكات الاتصال في العالم ومراقبتها هو الأساس»[14].

إنها الحروب عن بُعد حيث إدارة المعلومات كل المعلومات مهما كانت هي صاحبة الدور المفصلي، إذ «تدور المعطيات على شبكات العالم وبين مقرّات القيادات العسكرية الموجودة في عواصم الدول الكبرى حيث يتمرّس أصحاب القرار السياسي وبلغة واحدة وكأنهم لا يرون كمقاتلين أبداً سوى صور مواقع الخصم»[15].

إنّهم يشابهون في ذلك أطفال العالم الذين يتمرّسون على القتل والتدمير في ألعابهم الإلكترونية وكأنهم الإنسان يعاود الطريق إلى ممارسة طفولته أمام قساوة الواقع عن طريق ممارسة الحروب الفعلّية[16].

ويُفترض الإشارة في هذا الميدان إلى معنى الانهيار والقتل الذي أصبح عادةً من طبيعة الناس، وخصوصاً الغربيين والعالم عموماً، إذ يشير أحد تقارير «جمعية علم النفس الأمريكية»[17] إلى مسألة أساسية حيث «إن الطفل الأمريكي يكون، في نهاية تحصيله الابتدائي، قد شاهد ٨٠٠٠ حالة قتل و ١٠٠,٠٠٠ حادثة عنف مما يؤدي إلى تأثيرات تروّضه وتهدئه إلى حد ما حيث تغور هذه التأثيرات فتقوده إلى كوابيس فتحول إلى ممارسة القتل عن طريق الألعاب الاكترونية والتماهيات التي تفضي إلى ممارسة العنف والقتل الفعليين[18].

وفي إشارة إلى فيلم «البرنامج» The Program[19] المشهور للمراهقين حيث يظهر بطل الفيلم على جادة أمريكية ثابتاً لا يتحرّك أمام العربات السريعة وحيث يتمّ سحقه بالطبع وتمرّ فوق أشلائه آلاف العربات ويتناثر جسده وبقاياه في الشوارع الأمريكية، الأمر الذي خلق ضغطاً وسخطاً حدا بالشركة المنتجة على قطع هذا المشهد وحض الكونغرس الأمريكي إلى المطالبة بقوانين تحد من العنف على التلفزيون، وحذت الحكومة البريطانية حذوه في قوانين مماثلة[20].

«لقد تحوّلت هذه «الفلسفة» العنيفة إلى الألعاب الإلكترونية التي أصبحت السلوى الوحيدة للمراهقين. وتقترح هذه الألعاب قصصاً ومغامرات وسيناريوهات تستقي أحداثها إجمالاً من حروب فعليّة مثل فيتنام وأفغانستان ونيكارغوا وعاصفة الصحراء حيث يتابع البطل فيها طريقاً وعرة قوامها قتل الخصوم وإلغاؤهم كلياً وفي الثامنة عشرة يكون الأمريكي قد قتل، فوق الأربعين ألفاً دون أي وخزة ضمير[21].

هذا السلوك العارم في القتل والتخريب مألوف في الألعاب التي تشابه المخدرات وهو سلوك سهل قوامه ملامسة الزر الناعم. إنّه سلوك يتفّه فكرة الموت-الانهيار الكامل، فيفرغها من محتواها الفعلي الذي أرسته الديانات والفلسفات خلال عصور البشرية.

يغدو هذا التشريط بالعنف سلوكاً عاماً في العالم كله حيث تدخل أجيالنا لا لتفرج على لذات الانهيارات، بل فيها ومنها تتحرّك وتأمر بها حروباً بالليزر خياليّة وفي متناول الجميع جاهزة وحقيقية أو

حقائق خياليّة حيث يُعاد تمحور الشخصية في جسد خيالي مشحون بطاقات «سوبرمانية»، يعود اللاعب منها محتقراً نفسه وصغره وعدم جدواه ووحدته القاتلة في هذا العالم القاسي الرهيب التائق إلى تفجر طبيعته الاتصالية في لقاء مع آخر حي بدلاً من تفجر طاقاته الذهنية والجسدية الحية لمصلحة عوالم سرعان ما تختفي لكنها تنحدر بالشخصية في لزاجيتها نحو الصمت المشابه للقوة الفائقة.

تلك هي ملامح الإنسان الانترنتي المعاصر، فما هو المقصود بسلطات الانترنت؟

سلطات الإنترنت:

قد تكون الإنترنت أو شبكة الشبكات هي التي تساعد على ردم الهوة بين الإنسان والتقنيات، إذ خطا الإنسان بواسطتها خطى سريعة تفوق بكثير الاستطالات القديمة التي جعلت رجليه وسمعه ونظره ولسانه أو صوته تتمثل في الدولاب والهاتف والشاشة.

وما اختراع الكومبيوتر إلا استجابة لتقديس قدرة الإنسان الذي جعله على صورته محاولاً أن يجمع هذه الاستطاعات إلى مخ صناعي وذاكرة صناعية وشبكة صناعية، زودها بأطراف كهربائية وميكانيكية وعيون وآذان الكترونية، وعلمها الحركة والكتابة والقراءة، ومنحها لغته، ووضع في برامجها عصارة فكره وتجاربه، واستأنس برفقتها في مصنعه ومتجره ومكتبه وقاعة درسه وغرف معيشته. وبهذا أصبحت ذاكرة الإنسان مستودعاً أو وعاء، وحواسه هوائيات ولغته إشارات ونبضات وفكره مواد قابلة للتعليب من خلال أساليب الذكاء الاصطناعي.

إنّ استشراء المجاز في إسقاط الحواجز بين الإنسان والآلة، رغم الإقرار بصعوبة ارتقائها إلى مستواه، يدخل شبكة الشبكات إلى المستوى الذي تبدو فيه ممثلة لأقصى تجليات الاتصال الاصطناعي الذي هو، في رأينا، للإتصال.

تساعد الإنترنت في تثبيت مركزية الإعلام، فتندمج الألياف الضوئيّة والكابلات الأرضية والبحرية وأشعة المايكرويف ودوائر الأقمار الصناعية إلى درجة توصل معها الأمر إلى التخوف من «حدوث أزمة مرور للأقمار الصناعية التي تتزاحم في ارتفاعها الثابت بالنسبة للأرض وبصورة تهدد بتداخلات موجات إرسالها»[٢٢].

لا الجوار ولا الحوار:

وأصبحت تكنولوجيا الإتصالات مصدراً للجغرافيا الشفافة من حيث تسهيل مرور المعلومات والاتصال حيث بتنا لا نشعر بالفرق الكبير بين من يجاورنا ويحاورنا أي من له القدرة على الاتصال بنا عبر ملايين الكيلومترات. هكذا لحقت صفة «عن بُعد»[٢٣] السوق و المدرسة و الصحة و الحياة عامة في لغة عالمية واحدة أو جدتها الإنترنت.

والإنترنت فكرة تمكنت من توحيد شبكات الاتصال السلكية واللاسلكية والكومبيوتر في العالم وتسمح «باتصال أي شخص بأي شخص آخر بواسطة أية وسيلة من وسائل الاتصال المعروفة في شبكات متصلة بعضها بالبعض الآخر وتّسمى الإنترنت أو شبكة الشبكات»[٢٤].

نشهد الآن، إذاً، التسوق عن بُعد وعقد المؤتمرات والندوات والتعامل مع المصارف والتعلّم عن بّعد، والإنتاج والعمل والإدارة والطبابة وتشخيص الأمراض عن بّعد، كما التمكن من إدارة العمليات الجراحية عن بُعد، والمشاركة في التمثيل الفني والمسرحي والتلفزيوني والمسامرة والمراسلة وإصلاح الأقمار الاصطناعية عن بُعد.

إنّه عصر الحضور والغياب في تداخلهما. الحضور الهاتفي أو «الحوار عن بُعد»[٢٥]، حيث تظهر نماذج مختلفة في طرائق إرسال صور الحضور، وهي تخضع في مجموعها لتقنيات رقمية تفترض انتقالاً لها خلافاً لالتقاط الصورة في تاريخ السمعي البصري حيث لا يعود الإعلام منقولاً وحسب كما هو، بل يّعاد تشكيله في سرعته ونقاوته. نبدو «وكأننا نعقد مقارنة في انتقال الصورة بين التكنولوجيا القاسية (أو الصلبة) عن بُعد

أساساً إلى الانتقال الوهمي التابع للنشاط الفائق للمخيلة والذاكرة والذكريات، يقودنا هذا إلى تأمّلات الفيلسوف جيل دولوز حول الفروقات بين الصورة الزمنية الثابتة والمتحرّكة في السينما كميدان اتّصالي أدهش المحلّلين»[٢٦].

نحن إذاً أمام الإجابة على السؤال المطروح حول درجة ذوبان التلفزيون في الإنترنت!

ومن المؤكد أن تلفزيون المعلومات .Web T.V[٢٧] قد أزال الحدود بين التلفزيون والإنترنت حيث الأصوات والصور دون تحديد فعلي للجمهور وتكاد تختفي نهائياً الفروقات الإنترنتيّة les sites ومحطات التلفزة les chaînes وفي استعمال بسيط للقابس التلفزيوني téléommande[٢٨].

إنترنت ٢ الجماعية و ٣ النقّالة:

هكذا يتداخل الزمن الحقيقي بالزمن المختلف بين الناس حيث تسود المقطعية أو نصوص ما فوق وما بعد النصوص وحيث تتداخل مفاهيم مثل السرعة والهدوء والشكل و المضمون في المستويات اللغوية.

وليس مستبعداً التلامس عن بُعد بعدما تمّ تطوير ألياف الكترونية حساسة بشكل فائق تميّز بين الناعم و الخشن من الأشكال. وهناك قواسم مشتركة غدت تؤمّن الترجمات الفورية حيث يستطيع مشترك في طوكيو مثلاً يتحدث باليابانية ومشترك في دبي يتحدث بالعربية وآخر في واشنطن يتكلّم بالانكليزية أن يتجاذبوا أطراف الحديث مع الماني لا يعرف سوى الالمانية، ويبدو العالم في تقنيات العولمة متجهاً بسرعة قصوى نحو إنترنت ٢ الجماعية أو ربّما إنترنت ٣ حيث مفهوم الإنترنت النقالة[٢٩].

السلطات الرقميّة أو الرقمنة بمعنى Digital أو Numérique

الكلام عن الرقمّية يعني أولاً إمكانيات توفير لغة موحدة ومشتركة اتصالية بين البشر. وهو تعبير يشغل في لغتنا الراهنة سلطة تقوّي تقنيات الاتصال والإعلام، وتستحوذ على التلفزيون وغيره كحقل أساسي للتجارب. «وهي تعني إدخال لغة الحاسوب في الميدان الاتصالي إذ تجمع هذه اللغة الهاتف بالكومبيوتر بالتلفزيون بعدما جمع الإنترنت الهاتف بالكومبيوتر»[٣٠].

ومثلما تحوّل التيار الكهربائي منذ قرن الوسيلة الوحيدة في نقل الطاقة، تتحول الـ btis الوسيلة العالميّة الوحيدة في نقل المعلومات التي باتت تقدّم بشكل رقمي مهما كانت طبيعة بثها أو طريقة تلقيها (صوت، صورة، معطيات).

وإذا كان الإرسال يتمّ سابقاً وفق طرائق متشابهة analogique سواء تعلّق الأمر بأصوات الإنسان في الهاتف أو كثافة الضوء في الإرسال التلفزيوني، فإنّ الرقميّة مكنت من تحويل وإعادة تحويل الإرسال إلى إشارة مشفرة في لغة رقمية (صفر وواحد) هي في أساس اللغة المعلوماتية، وأصبحت مقسمات الهواتف لا ترمز إلى أرقام وحسب تستعمل في تحويل المكالمات الهاتفية، بل إلى عقول الكترونية منمنمة دقيقة البرمجة متناهية الفعالية، وبإمكانها إرسال المعطيات والأصوات والصور بعد دمجها وتحويلها إلى لغة رقميّة[٣١].

والرقمية هي تسريع الوظيفة التقنية لتحلّ المقسمات هذه مكان الأنظمة الالكتروميكانيكية، فيصبح كل مقسم مشحوناً بحزمة من المعلومات تسمح لنا بنقلها بواسطة «كابلاتز الألياف البصرية أو عبر الأقمار الصناعية والشبكات الهرتزية وبكميات غير محددة. هكذا يتدرج التلفزيون ليصبح جهازاً متعدّد القدرات الاتصالية، كما تتدرج الشبكات الموزعة للمعطيات إلى شبكات رقمية متداخلة الخدمات».

وبوضوح أكثر نقول إن إمكانيات السيطرة على الشاشة تتضاعف. فبعدما كانت الشبكة مثلاً أو البرنامج يشغل قناةً كاملة، يمكن الآن بواسطة الرقمية بث برامج تسمح لنا بالمعنى «الكاريكاتوري» إيجاد التلفزيون الانتقائي (à la carte) بدلاً من التلفزيون صاحب الوجبة اليومية المفروضة (menu).

هكذا ينتهي دور المبرمجين وتتضاعف إمكانيات رؤية برنامج واحد أو اختيار المشاهد في الوقت نفسه بين مجموعات هائلة من البرامج كانت تبث قبل الرقمية بشكل متتابع[٣٣].

إنّها تسهيلات تؤكد سلطة المشاهد الإضافيّة في تحقيق ذوقة واحترام وقته وإمكانياته. فإذا كانت إحدى المحطات تبث مثلاً مباريات في كرة القدم، ثم فيلماً وثائقياً ثم آخر دراميا، فإن المشترك قادر على ترتيب هذه البرامج بالطرائق التي تناسبه ويرغب بها.

ولا ينأى المذياع، الوسيلة الإعلامية الأوسع انتشاراً في القارات، عن الانقلابات التقنية الجذرية التي تطول وسائل الاتصال. فقد سجلت منظومة الراديو D.A.B. (Radio Date System) إمكانيات نقل البرامج منذ العام ١٩٨٠، مصحوبة بترددات ساعدت في التعرف على المرسل، أو الحصول على معلومات حول زحمة الطرق و أسعار البورصات، وذلك بتشفير الراديو بمقاييس خاصة باتت في الأجهزة العادية.

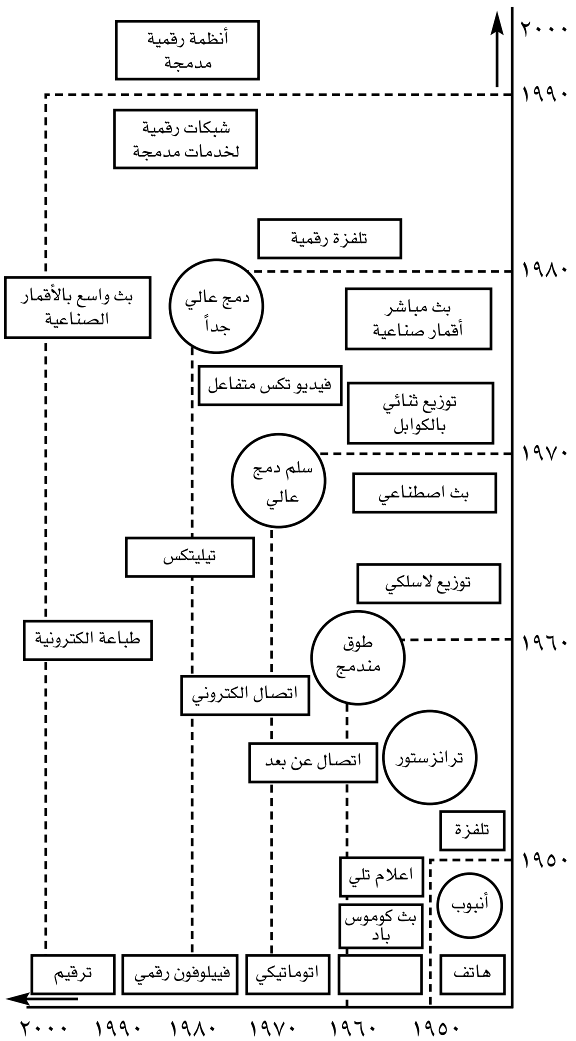
وقد سمح البث الإذاعي الرقمي بتوسيع إمكانيات الحصول على البرامج بواسطة منظومة أكثر تطوراً هي D.A.B. (Digital Audio Brod Broadcasting)، الأمر الذي ضاعف الإذاعات المتخصصة وحقق اللامركزية في البث، فأخذت الإذاعات المحلية والإقليمية في الانتشار محققة فكرة المذياع الفضائي بواسطة الأقمار الصناعية[٣٤].

وبات المسافرون عبر الطائرات قادرين على متابعة أخبار العالم، كما يعكف اليوم على دراسة راديو فضائي مخصّص للسيارات يمكن قائدها من الالتقاط الواضح لأية إذاعة على سطح الأرض مهما بعدت.

لقد ساعدت تقنيات البث بواسطة الأقمار الصناعية على مضاعفة المشهد الإتصالي صوتا وصورة، وغدا العالم ملكاً للإنسان المعاصر، يطلبه في باقات لا تنتهي من البرامج، وقد انهارت الحدود والعوائق والفواصل اللغوية والثقافية وتداخلت إلى حدّ بعيد.

هكذا يبدو الإنسان في القرن الجديد متمحوراً وحوله شاشة عادية أو مشفرة وفيديو وحاسوب وعلى اتصال ببنوك المعلومات، وحوله أيضاً ناسوخ (فاكس) نقّال، وهواتف مرئية، وله ألعابه الإلكترونية والهواتف المرئية[٣٥]، يتسوق ويتصل ويعلم ويتلقى عن بعد محققاً سيادته وسلطاته الجديدة بواسطة التقنيات.

وهنا نعيد نشر جدول مختصر لتطوّر وسائل الإتصال وفقاً للتحولات التكنولوجية[٣٦].



سلطات «الريموت كونترول» Remote Control أو التحكّم عن بُعد:

يقودنا البحث في سلطات العولمة إلى الأجيال الجديدة من الألعاب الإلكترونية، والنتائج الخطيرة التي نلمسها يومياً سلطات «الكترونية» الرغبات والسلوك، وميّالة إلى الصمت الكلي.

ما يهمّنا في هذا المجال هو كيفية الخروج من التلقي الكامل إلى الإدارة الكاملة للأشياء بواسطة «الريموت كونترول» أو جهاز التحكّم عن بُعد[٣٧] أو بواسطة الفأرة على تشابه وظيفتيهما، وتلك منظومة قد تعوّض بل تتفوق على سلطات التعبير وهي سلطة العصر الحالي.

وإذا كان الطفل أو البالغ يمارس «سلطة» تدخله إلى الأفلام والأخبار والكلام بكبسة زر في يده، يبدو فيه متنقلاً من محطة إلى محطة ومن عالم إلى آخر في محطات التلفزيون. يغيّر ويبدّل، ويُسكت من يشاء أو يترك لمن يشاء حرية الكلام، فإنّه يمارس حريته وسلطته التي يعبّر من خلالها، عفوياً، ولو أن عدداً من محبّي الظهور يعتبرون أنفسهم قادرين على إبطال مفعول «الريموت كونترول» بين أيدي الناس المشاهدين.

كانت السلطة وما زالت على المستوى التلفزيوني مصحوبة بالكلام، لكنّها تبدو في سلوك الألعاب الإلكترونية مصحوبة بالصمت أو الإغراق فيه مقابل تنامي سلطة جهاز التحكم.

هكذا يبدو هذا الجهاز سلطة فائقة ترغب الأطفال من ناحية لكنّهم يروضون الرعب بالإلفة، كما «تُرعب» الكبار في ظهورهم على الشاشات، والمعلنون المنتشون بالسلطة. إنّه الجهاز الصغير جداً والسهل جداً، وهو المتحكم بكل أجهزة الإعلام والإعلان والمعرفة والمعلومات، ويبرز بأنه «سلاح» تأكيد التنوّع والحرية والديمقراطية الإعلاميّة في العالم.

وقد تضاعفت سلطات الإعلام مع جهاز التحكم عن بُعد التفاعلي أي Interactif Remote Control الذي يجعل المتفرّج يختار بواسطته ما يريد من برامج وفي الزمان والمكان الذي يريدهما. وما عادت محطات التلفزة تفرض أوقات ومضامين محطاتها، بل إنّ المشاهد هو الذي بات يكّيف هذه الأمور وفقاً لرغباته وأوقاته ومزاجه مما يمنحه سلطة مضاعفة وحرية أكبر بكثير من أجيال التلقي التقليديّة. هل أصبح الإنسان عسكريّ الرغبة يأمر فتنفذ الريموت كونترول رغباته؟

لقد تحوّلت هذه الرغبات إلى فورية بحيث ما عادت الحاجات تحتمل التأجيل[٣٨] أو الانتظار، لأنها آلية ملحّة، تسيطر على الزمان والمكان والمضامين وتزيل كل الحواجز والحدود التي تضعها الدول والسلطات والقوانين، وهي تؤثر في بناء الشخصية التي تعرض عن رموز السلطة من ناحية في معانيها التقليدية الثابتة، وتعوض عنها في سلطات أجهزة التحكم وأجهزة الإعلام والكومبيوتر فتزداد الهوّة بين الأجيال ويتراجع الكلام ويقوي الصمت أمام النوافذ المفتوحة[٣٩] مباشرة مع العالم. إنّها تخرج وهمياً من «الهوّة» التي تقعد الأجيال فيها، ربما، وستواصل».

وفقاً لما تقدم، تدهورت السلطات اللغوية وسقطت اللغات، ومنها العربيّة، في مخاطر الصمت، وبتنا نشهد أجيالاً تأمر من دون صوت ولا تأتمر من أحد، خلال هذا التاريخ، سوى بانزلاقات الفأرة الصامتة القويّة.

الفأرة «سيّدة» العصور:

لماذا اختيرت الفأرة قرعة النوافذ وباباً لاستدعاء المعرفة، وسادت رمزاً على الرغم من عشق الغربيين لغيرها من الحيوانات مثل الكلاب والقطط وافتتانهم بها؟

تقول الأسطورة الشرقية في الفأرة التي تشارك العنكبوت في خلودهما إلى ظلمة الشقوق والجحر، إنّ نصيحة أسطورية المصدر يسديها الأجداد لأبنائهم تحقق نشاطاً وحيوية وذكاءً خارقاً لدى أحفادهم الحديثي المولد، وتُختصر النصيحة بوضع حبل الصرّة للمولود عند يباسه وسقوطه جحر الفأرة. وقد يُنصح

في المجتمعات المدينية برميه في هياج البحر. ومهما تشعبت الأفكار والعادات، فالفأرة «بالمؤنث» إجمالاً حاضرة في لا وعي الجماعة وكأنّها بطلة كل العصور، اتخذت صفة «السلطة القاهرة» للزراعة والغلال في الحضارات الزراعية البدائية.

لقد طبعت الفأرة حياة الأطفال الصغار وخيالهم سواء كانت حبال أصرّتهم في جحرها أم لا. وبدت محورا للصور الملونة والحركة الانزلاقية السريعة والنشاط، والاكتشافات الأولى لجماليات العالم الخارجي ألواناً وحركات. ولقد اجتاحت صور الفأرة وأشكالها حياة الكبار وخيالاتهم أيضاً، ولأهداف ترفيهية وتجارية غطّت الأسواق المعاصرة، وبرزت في ألوانها الزاهية تحتلّ الواجهات، وتشغل اللغات الإعلانية والدعائية، وتدفع المنتوجات والسلع الخاصة بالأطفال والكبار بشكل لم يسبق له مثيل في تاريخ البشرية. وغدت حضوراً متألقاً توشّى بصورة الثياب والكتب والقرطاسيات والعطوريات والمأكولات. ولها أسماؤها ومنتدياتها ومطاعمها ومدنها (والت ديزني) وعرباتها وألعابها التي لا تنتهي تشغل ذاكرة الأطفال وتلهب حماسهم دون أدنى تميز في الاستعمال بين أذواق الإناث[40].

لقد طبعت الفأرة، أيضاً، حياة البشرية لا بالمعنى الأفقي الجمالي، بل بالمعنى العلمي الموضوعي، لأنّها شكّلت منذ بداية الموضوعية «الجسر» التجريبي الذي عبر ويعتبر الإنسان من خلاله إلى العلم والحقيقة والاستنتاج، وذلك عن طريق التجارب الذي حوّل الفأرة إلى «حقول» للاختبارات البيولوجية والطبية والعلميّة بشكل عام. وتتحمّل الفأرة مخاطر الاكتشافات وتجارب الأدوية والتحاليل المختبرية قبل تمريرها صالحةً إلى الإنسان. ولا ندري إن كان في الصورة الزاهية و«الحضارية» للفأرة نوع من التعويض عمّا تقاسيه أجيال الفئران في مختبرات العلماء من «آلام».

وإذا كانت هذه الصورة نتيجة لهذه التجارب، فهي لا تنفي كون البشرية، ومعها الفئران، عاشت حتى الآن مرحلتين في التعاطي مع وسائل الإعلام:

- مرحلة التلقي الكامل،
- مرحلة المشاركة والأمر بواسطة أجهزة التحكّم عن بُعد.

تبدو الفأرة مجدداً معروفة الموصولة بالشاشة في اللغات كلّها. تأتي لتشغل الزمن المعرفي المعاصر، وإذا يحوقها المرء براحته يقبض على المعرفة كلّها. إنّها الرمز القويّ الذي يحرّك المؤشر أو السهم على الشاشة بهدف الجهوزية السريعة والكاملة لفعل النقر أو الكبس، وهنا يُلاحظ التناغم بين الفأرة الاصطناعية الثابتة نسبياً تحت الأصابع وسرعة انزلاق المؤشر فوق الشاشة.

السهم والساعة الرمليّة:

لقد توقف الفكر اليوناني في معالجته الواسعة لمعضلة الزمان فلسفياً في اعتباره نبع الحركة الدائمة. ومن هذه المعالجة انبثقت صورة السهم رمزاً حاداً يشير علمياً إلى المستقبل وتركزت في عقارب الساعات الوحيدة التي تصاحب حركة الزمن ودورته وإيقاعاته الإصطلاحية.

بهذا المعنى «ذهب أرسطو إلى القول بأن وحدة قياس الزمن في إطار «قبل» و«بعد» تفترض السهم أي فكرة الموجَّه Vector أو Vecteur بالفرنسيّة والمحدّد برأس السهم الذي يشير طوله إلى الزمن المنقضي»[41].

يستدعي الكلام عن الزمن المنقضي العودة إلى الساعة الرملية الشكل الأول للزمان في مغامرة آلية لم يكن معها سهلاً ضبط حركية هذا الزمان. وإذا ينقر على رأس الفأرة في ضبط للسهم المنزلق كمن يمسك الماء في البداية وهو يحاول الدخول إلى الشاشة.

لم تكن تلك المغامرة سهلةً في مصالحة الأجيال على الرغم من أن ظاهرها بدا سهلاً.

وإذا «يُمر» النقر، تمثُل إلى جانب السهم فوق الشاشة ساعة رمليّة أو بكرة المعرفة التي لا يوثقها عائق أو قانون في تنقل الرمل من زاوية إلى أخرى إلا بمرور الزمان.

والبكرة في اللغة[٤٢] من بكّر أي تقدم وأسرع وعجّل في كل شيء وهي في أساسها آلة مستديرة في وسطها مَحَزّ يمرّ عليه حبل لرفع الأثقال وحطّها.

ويُقال: «والبكرات شرهن الصائمة»، أي التي لا تدور. والبكرة في هذا الميدان فترة زمنية تحققها التقنيات في استدعاءات الصور والكلام والمواقع، وتكر من الساعة الرملية وفق سرعات متنوعة[٤٣] مختلفة، محققة سلطات الفأرة وأجيالاً متباعدة، متصلة، قليلة الكلام.

"Mon ordinateur m'a souri" أو الفأرة الضاحكة العاطفية:

لا تتجلّى سلطات الفأرة في قساوتها، إلا في استغراق الغرب في الكلام عن «المعلوماتية العاطفية» وهو ليس خيالاً، بل علم جديد يبحث في رفع التحديات السلطوية التي تتمتع بها تقنيات الاتصال. يهتمّ هذا العلم بمعرفة حالات المبحر في الشاشات من الناحية العاطفية، ومدى استجاباته لما يشاهده صامتاً أو جاهداً بطيئاً في النطق. «فهناك الفئران العاطفية المزودة بلواقط تقيس مع كل نقرة ذبذبات الجسد الاتصالية بهدف تحديد واستنتاج مدى الإرهاق والحالة النفسيّة المعقّدة أو الارتياح الذي يعيشه المبحر»[٤٤].

ويسود اعتقاد[٤٥] بمستقبل هذه الأشياء والأفكار التي تسمح عن طريق الصوت والصورة معرفة حالتنا الفيزيائية أثناء الاتصال، فتنبّه الدماغ إلى اتخاذ حذره لتغيير الحالة العصبية التي يكون فيها المتصل أو ضبطها. وتساعده على التحكم بما يشحن به زمنه المعرفي السريع. وستكون هذه الأشياء «أجهزة متناهية الصغر تُسمّى Handy 21 تيمُّناً بالقرن الواحد والعشرين. يمكن إدخالها في الأجهزة الاتصالية كلها، فتنفذ الأوامر الصوتية دون الحاجة إلى لوحات المفاتيح. ستكون «روحيّة» تدخل الهواء الذي نتنشقه. ولهذا السبب منحت هذه الشبكة الدقيقة اسم أوكسجين: Oxygen »[٤٦].

العولمة وأدبيات نهاية العالم:

تأخذ مقولة العولمة ونهاية التاريخ اتجاهاً يختلف كثيراً عمّا سبقه من معتقدات وأساطير، فهو يركّز على مخاطر العلوم النوعية والاكتشافات التي حققتها البشرية في مختلف المجالات وخصوصاً المعلوماتيّة منها. إنّه ليس اتجاه الموصومين بالجهل الذين يلعنون العلوم وتقدم الإنسان والتي تقود إلى الإلحاد والكفر. وليس الذين يربطون بين المعرفة والانهيار، فيشكلون مجتمعات فردية منعزلة، لها فرقها وطقوسها وقوانينها وأساليبها الحديدة في العيش، حيث العودة إلى الطبيعة والبساطة والتقشف وشظف العيش والإيمان الجديد.

نقصد هنا العلماء والباحثين الذين وعوا العلوم والاكتشافات وبنوا نظريّاتهم «يوم الدينونة»[٤٧] على مفاهيم علميّة وواقعيّة تفتح أعين البشرية على المخاطر المحدقة بهم من جرّاء هذا التقدّم العلمي. هكذا نجد أنفسنا، بهذا المعنى، أمام اتجاهين اثنين يفضيان إلى النتيجة نفسها:

١- بالإضافة إلى الكوارث الطبيعية المتضافرة، وصناعة الجريمة وطغيان العنف في العالم، هناك الانفجار السكاني الذي أشار إليه «برندون كارتر» في كتابه «جدل اليوم الأخير أو يوم الدينونة» حيث جعلنا نتصوّر مشهد ١٢ بليون نسمة يدبّون على سطح البسيطة في القرن الواحد والعشرين، لكنّ معظمهم سيلقى حتفه بسبب فقدان طبقة الأوزون أو التسمّم بسبب من التلوّث الذي يلفّ الكرة الأرضية التي يحدّ نهايتها عام ٢٠٩٠م، مركزاً على جنون البقر في بريطانيا حيث تتصاعد منها غازات تسبّب ارتفاع حرارة الأرض التي يتوقع ارتفاعها إلى ١٦ درجة عمّا هي عليه في الثلاثين سنةً القادمة. ويتطرّق إلى الأسلحة الجرثوميّة والكيماويّة، فيركز على الحرب النووية الواقعة حتماً، وأن الجميع سيلاقون حتفهم فيها لأنّ القنابل الاستراتيجية العصرية تتجاوز طاقاتها آلاف المرات القنبلة الذريّة التي دمّرت هيروشيما.

ولم يغفل الكاتب الطاقة الكونّية الجبارة أي أشعة الليزر والتي تشكّل بدورها مشروع حرب «النجوم» الذي تبنّاه الرئيس الأميركي ريغن، والصخور المتساقطة من أعالي الأفلاك والقدرة الهائلة لهذه الطاقة في عولمة الحروب أي تدمير الصواريخ عن بُعد بواسطة أجهزة الكومبيوتر ناهيك عن الإيدز في الصحراء الإفريقية وآسيا، وغيرها من التفصيلات التي لا مجال لذكرها هنا.

٢- الاتجاه الثاني الذي يعتبر كل ما يقال في النهائيات والانهيارات من قبيل المواد الإعلامية المشوقة والتجارية التي تنهمر من وسائل الإعلام العالمّية إذ «وحدها الصحافة تخلق هواجس الألفية الثالثة في عصر سلطات العولمة. وإذا كان ثمة مشكلة عالمية، ففي خسارة الذاكرة التاريخية حيث لم يكن قرننا الأكثر قتلاً رغم جرائمه الكبرى»[٤٨].

ويرى هذا الاتجاه أن اختفاء الإنسان في نهاية التاريخ ليس كارثة كونية لأن الإنسان سوف يبقى كائناً حياً منسجماً مع الطبيعة «وما معنى نهاية التاريخ سوى نهاية الحروب والصراعات الدموية وإلغاء الظلم حيث يتوصل الإنسان إلى مجتمع تغدو فيه حياته شبيهة بحياة الكلب المستلقي في الشمس طوال النهار سعيداً ما دام قد حصل على غذائه، ولأنّه راض تمام الرضى بما هو عليه، فهو لا يخشى أن تفعل الكلاب الأخرى ما هو أفضل منه أو أن تبقى مهنته ككلب مراوحة مكانها وبنهاية الإنسان نصل إلى نهاية التاريخ بمعنى يشمل الفن والفلسفة وانهيارات اللغات المكتوبة، إذ لن يكون في المستطاع بعد كتابة شيء جديد حول وضعية الإنسان حيواناً مرة أخرى، فإنّ فتونه، هياماته، ألعابه ينبغي أن تصبح بدورها «طبيعية». ينبغي أن يكون مقبولاً إثر نهاية التاريخ، أن يقيم البشر أبنيتهم وأشغالهم كما تبني الطيور أعشاشها (العودة إلى الغريزة) وكما تخيط العناكب بيوتها، وسيقيمون حفلات على طريقة الضفادع والزيزان، وسيلعبون كصغار الحيوانات، وسيمتنعون عن الحبّ كحيوانات راشدة»[٤٩].

الذكاء الذرّي

وفق هذين الاتجاهين تصبح العولمة إمكانية جعل مركزية التاريخ عند أميركا التي تشغل حجر الزاوية في الأفكار المعروضة دون إيجاد البراهين والحجج الكافية لا ثباتها. وحيث «نهاية التاريخ هي الحقيقة الأميركية المعروضة أمام العالم أجمع على مختلف المستويات»[٥٠].

والعولمة وفق هذا التطلّع هي مدى حكم البشر وفق ديكتاتورية ذات سلطة مركزية لا يمكن تصوّرها بسهولة إلا بجهاز كومبيوتر خفّي وضخم بحجم البشر والكون في فعالّيته وحيث تزدهر الدول والشعوب، فتتخلّى تدريجاً عن الناس والسلطات، ولا تعود فيها أشكال الحكم كالحكومات مؤسسات استئثارية بالحكم بل حكومة عالّمية تستخدم أعداداً ضخمة من الأنظمة الذكية الاصطناعية القادرة على فهم الكلام والإصغاء لحاجات كل إنسان.

هكذا نصل، وفق هذا الاتجاه إلى فكر بشري قادر على التحرّر من «عبودية» الجسد البشري، وحيث تتمكن الآلات من وضع تصاميمها وبنائها في منافسة «للعقل البشري، والتفوق على قوته في مرحلة ثانية، فتصل في مرحلة ما إلى آلات فائقة الذكاء قادرة على إنتاج ذاتها بذاتها إلى ما لا نهاية وفق ظاهرة التصغير أو النانوتكنولوجيا[٥١]، ويشتمل بناؤها على التعاطي بمهارة بالجزئيات وفق علوم هي مزيج من الكيمياء والفيزياء والهندسة حيث تستخدم آلات تصنّع آلات أصغر حجماً منها وكلّها بإدارة سلطة السلطات، ونعني بها الكومبيوتر إنّه إدارة علم الذرات والسلطة العالمية حيث نشهد خطى سريعة نحو الآلات التي تعيد إنتاج[٥٢] ذاتها إلى ما لا نهاية. هذا يفترض إيجاد أجهزة كومبيوتر تصبح في أبعاد الميكرون أي واحد من ألف من المليمتر»[٥٣].

يخضع هذا التوجه المسمّى بالإنكماشي حتى درجة التلاشي مع مضاعفات قدراته وسهولة استعماله بالضمور خاضعاً لرقاقات الكومبيوتر التي تخضع

بدورها لقانون مور[٥٤] الذي ينصّ على أنّ الرقاقات هذه ستبقى تتضاعف كل ثمانية أشهر العمر المتعارف عليه في أحجام أجيالها ثم تنخفض كلفتها مع انخفاض حجمها. وهكذا تبقى الأجيال تتلاشى وتنقرض ويتوقع الخبراء أن يصبح الحاسوب أصغر حجماً وأرخص سعراً إلى الحد الذي يجعل الرقاقة الواحدة مماثلة لحجم الخلية الإنسانية التي ستتمكن البشرية من زرعها في الأجسام أو الأدمغة والتحكم بها[٥٥].

وتغدو العولمة في مظاهرها أميركية إذاً، أو إطاراً واقعياً للمجتمع الليبرالي الوحيد، حيث الإنسان الأميركي الذي يستهويه أن يجد نظامه الاقتصادي ودولته يرتفعان فجأةً إلى مصاف «الكمال» التاريخي، أو أنهما يجسّدان الاختيار الوحيد المتبقي أمام الإنسانية جمعاء «وكلما اقتربت الإنسانية من نهاية الألف الثاني نجد أنه يلاحظ أن إيديولوجية عالمية واحدة محتملة ذات طابع شمولي هي الديمقراطية الليبرالية، عقيدة الحرية الفردية والسيادة الشعبية»[٥٦]، وحيث «الولايات المتحدة الأمريكية هي المجتمع العالمي الأول في التاريخ»[٥٧].

وإذا كانت الكتل الاجتماعية الكبرى أو التكتلات البشرية عبر التاريخ نتائج حتمية لشبكات من الروابط السياسية والاقتصادية والدينية، فإنّه من قبيل الخرافة تصور العالم موضوعياً يتجه نحو هذه الأشكال الواحدة وبشكل نهائي وحاسم.

وإذا كان للدين حظوظ وافرة عبر التاريخ في تكتيل البشر وتوحدهم حول خطوط واحدة، مما ترك آثاراً فعّالة على تحديد مسارات الدول والحضارات، فإنّ للسياسة أيضاً كما للإقتصاد النتائج نفسها، وكلّها مجتمعة أسباب أساسية على تراجع وتنامٍ في قوتها تمثل ما يعرف بالعولمة. غير أن الاقتصاد مرهون في أشكاله المختلفة بالمعلومات أو التقنيات الهائلة في وسائط الاتصال التي تشكل التعريف الأوسع للإقتصاد الراهن، وعبره يبدو الإعلام كصيغة إخباريّة عنواناً بارزاً للقرن المقبل.■

الهوامش

١ لقد تطرقنا إلى هذه المسائل مجتمعة بالتفصيل في دراستنا «العولمة والإعلام»، مجلة الدفاع الوطني، بيروت، العدد الثالث والأربعون، كانون الثاني، ٢٠٠٣ ص: ١٠٧

٢ arshall McLuhan & Quentin Fiore: War and peace in the global village.
Zbigniew Brzezinski: Between Two Ages. America's Role in the Technotronic ERA.

وظهر هذان الكتابان مترجمين بالفرنسيّة حيث رجعنا إليهما:

- Guerre et paix dans le village planétaire, Laffont, Paris, 1970.
- La Révolution technétronique, Calmann-Levy, Paris, 1971.

٣ E.B. Weiss: “Advertising nears a big speed-up in Communications innovation”, Advertising Age. 19 mars 1973. London, P. 84

٤ عالِم سياسة ومدير مؤسسة الأبحاث في جامعة كولومبيا. شغل منصب مستشار الأمن القومي في عهد الرئيس الأميركي جيمي كارتر Encarta 1999 .

٥ في تشرين الثاني ١٩٨٩.

٦ Michel Foucher: “La nouvelle planéte”, Libération, 15 Décembre 1990, Paris, 21

٧ Théodor Levitt: “he Gllobalization of Market”, Harvard Business Review, Jun 1983 p. 37.

٨ Jürgen Habermas: L’espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeooise, trad. ppar Marc B. de Launa, Payot, Paris, 1978, p. 9.

٩ Américanisation

١٠ Dolarisation

١١ Rragmatisation أو التشظي.

١٢ تُراجع الصحف اللبنانية في خلال انعقاد القمّة العالّمية في ريو دو جنيرو- البرازيل في حزيران- يونيو ١٩٩٢ حول موضوع العولمة وخصوصّيات الشعوب، ونجد فيها هذه المصطلحات وأخرى غيرها مشابهة.

١٣ Dan Scchiller: “les marchands du cyberspace”, Le Monde diplomatique, Mai 198, p. 2.

١٤ Alvin et Heide Toffler: Guerre et contre guerre, survivre à l’aube du XXlécle, Fayard, Paris, 1994, p. 11.

١٥ Jean guismel: “ça sert aussi à faire la guerre”, Le Monde diplomatique, Paris, Mai 1996, p. 16

١٦ إن العمليّات العسكرية التي قامت بها الولايات المتحدة الأمريكية في كانون الثاني/ يناير-شباط/ فبراير ١٩٩١ ضد العراق في تسمية «عاصفة الصحراء» نموذجية حيث حصدت ٣٤٠ قتيلاً من ناحية الحلفاء بينما هناك تقديرات تصل إلى ٢٠٠ ألف من العراقيين لاقوا حتفهم، لأنّ الموت جاء من جهة واحدة بواسطة تقنيات كبس الأزرار. Le Monde diplomatique, Mai 1996, ibidem

١٧ El-pais, 27 Février 1992 et US News and World report, 12 Juillet 1993.

١٨ Le Figaro, 25 Janvier 1993.

١٩ خريف ١٩٩٣ من إنتاج والت ديزني.

٢٠ ١٢ نيسان/ إبريل ١٩٩٤. Le Figaro, Loc. cit.

٢١ Ingrid Carlander: “La drogue des vidéo-jeux”, Le Monde diplomatique, Novembre 1995.

٢٢ صلاح الذين طلبه: «الثورة الحالية في أساليب الإتصال»، عالم الفكر، المجلد الرابع عشر، العدد الرابع، آذار/ مارس ١٩٨٤، الكويت، ص ١٣.

٢٣ Philippe Queau: “Internet, Média pour le XXléme siécle”, Le Monde diplomatique, Août 1995, Paris, p. 47.

٢٤ Philippe Queau: “Qui contrôlera la cyberconomie”, Le Monde diplomatique, Février 1995, Paris, p. 36.

٢٥ Jean Louis Weissberg: Présences à distance, déplacement virtuel et réseaux unmériques, p ourquoi nous ne croyons plus à la télévision? L’Harmattion, collection Communication et Civilisation, Paris, 1999, p. 16.

٢٦ Ibid.

٢٧ لقد تخلّص الإنسان من أعباء الشاشة الحاسوبية وصار بإمكانه استعمال التلفزيون للوظائف نفسها التي

يستعملها بالنسبة للحاسوب في الفنادق والمنازل وأينما وجدت الشاشات، توحدت مفاهيم الشاشات في وظائفها الاتصالية.

٢٨ C.S.A.: "La synthése des contrbutions étrangéres en vue du sommet mondial des régulateurs sur Internet et l es noveaux services", Revue C.S.A., N° 121, Octobre 1999, Paris, p. 11.

٢٩ هناك كلام كثير حول مرحلة ما بعد «إنترنت ١»، حيث «إنترنت ٢» أو «الإنترنت الجديدة» أو «الشبكة المتكاملة» أو «الـ» اتلنتز التي تبشر بقدرات وصل أطراف متعددة في الوقت نفسه بدلاً من الاتصال بين طرفين وحسب، وعليه نحن مقبلون على تأمين خطوط اتصال واسعة ومتغيرة تخرج نهائياً من الأسلاك وتجعل الشبكة الواحدة شبكات مضاعفة متخصصة للتجارة والتعليم والاجتماع والتسلية الخ.

WWW.IPV6forum.com
WWW.IPV6.Org

٣٠ بدأت التجارب في البث الرقمي على الأقمار الصناعية عام ١٩٩٣ مع الأوربت المعتبرة الأولى في البث من هذا النوع وانتشرت عام ١٩٩٩ وتنتهي في عام ٢٠٠٦ حيث تدخل الرميّة المجالات كلّها. وتعتبر إيطاليا هي المركز في التجارب:

Proulx S. Breton: L'explosion de la communication, la découverte. Boréal, Paris, 1993, p. 110.

٣١ رضا النجار: «الثورة التكنولوجية في حقل الاتصال»، مجلة الإذاعات العربية، العدد ٤، تونس، ١٩٩٤، ص ١٦-١٧.

٣٢ Réseaux Numériques à intégration de services.

٣٣ راجع: Thierry Mileo: "Le Phénoméne Multimédia", Médias-Pouvoirs, op. cit., p. 39.

وأيضاً: Encyelopédie Universalis, C.D. 2000

٣٤ تعود فكرة الراديو الرقمي إلى الأميركي، اللبناني الأصل، نوح سمارة الذي أطلقها عام ١٩٩٩ في مجموعته العالّمية World Space، واضعاً حداً لتاريخ الأطباق في التقاط الإشارات مستعيضاً عنها بهوائيات دقيقة مثبتة في كل جهاز إذاعي تلتقط الإشارات مباشرة.

سيد يونس: «نوح سمارة صاحب فكرة الراديو الفضائي»، مكتب جريدة اللواء في القاهرة، اللواء، السبت ١٥/ ١/ ٢٠٠١، بيروت، ص ١٨.

٣٥ عرضت القناة الفرنسية الخامسة TV5 في ٢١/ ٤/ ٢٠٠٠ في نشرة الأخبار آلة صغيرة بحجم جهاز الخلوي الصغير تجمع مجمل هذه الخدمات.

٣٦ إيدروج الأخضر: سالاتصال والسيادة واتجاه التدفق الاعلاميس، دراسات عربية، عدد ٥-٦، آذار- نيسان (مارس- إبريل) ١٩٩٥، ص ٦٠.

٣٧ عرفت ألعاب الأطفال جيلاً متوسطاً بين الألعاب الثابتة والألعاب على الشاشة. هو جيل الألعاب الذي يتحكّم الأطفال بتحريكها بواسطة أجهزة التحكم عن بعد الصغيرة وضمن مسافات محددة، وهي موصولة لاسلكياً ببطاريات تمنحها هذه القوة في تحريك الألعاب. وهذه منظومة سائدة ومستمرّة ومتحكّمة بحركات الفتح والإغلاق لمجمل الحاجات الإلكترونية التي تستعملها البشرية.

٣٨ يُلاحظ أنّ الأجيال الفتيّة في لبنان غير قادرة على تأجيل رغباتها أو حاجاتها، وهذه ظاهرة مرتبطة بما تمنحه أجهزة التحكّم عن بُعد من مشاعر وقيم تستأهل دراسات خاصة.

٣٩ النوافذ هي الـ Windoos بالإنكليزية، وهي أبواب المعرفة التي يفتحها الإنسان عبر شاشة الكومبيوتر. ونعتقد أنّ إسقاطاً كبيراً تحمله هذه التسمية أيضاً يرمز إلى الخروج من ظلمة الحياة الفردية التي أورثتها الحياة الصناعية للإنسان الغربي. حيث يبدو عالم الشمال منازل مقفلة الأبواب والنوافذ لا تشرّع إلاّ عبر الشاشات الاتصالية في عالم لا وقت فيه للإتصالية، وتلك قراءة أفقيّة أولى..

٤٠ لا يمكن إغفال «ميتّي» Minnie، أنثى ميكي ماوس، الفأرة المعشوقة من الفتيات الصغيرات ومن الصغار على حدّ سواء، ينجذبون إليها ويتماهون بها أيضاً.

٤١ سيّد محمد غنيم: «النموّ العقلي عند الطفل في نظريات جان بياجيه»، حوليات، عدد ١٣، جامعة عين شمس، كلية الآداب، القاهرة، ١٩٧٢، ص ١٣٢.

٤٢ المنجد في الأدب واللغة والعلوم، ط ٥، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٠، مادة «بكر».

٤٣ بدأت سرعة وصول المعلومات محددة بـ ٢٠٠ ميغابيت Mégabits منذ عشر سنوات، وتدرّجت بسرعة فائقة حتى وصلت إلى ١٥٠٠ ميغابيت.

٤٤ Emile Servan Shreiber: “Mon ordinateur m’a souri”, Psychologies, N°180, Novembre 1999, Paris, p. 42.

٤٥ تقوده روزالين بيكار Rosaline Picard، مديرة مختبر «المعلوماتيّة العاطفية» في أمريكا في معهد ماسَّشوسّتس للتكنولوجيا Massachussetts Institute of Technology.

٤٦ Emile Servan Shreiber: Ibidem, p. 43.

٤٧ «جدل اليوم الأخير» و «الأرض في الميزان» لآل غور نائب الرئيس الأميركي، وفيهما نظرية فتك المواد الكيماوية المركبة بالنطفات البشرية، دمجها عادل خير الله في كتاب واحد ترجمة إلى العربيّة ونشره بعنوان «نهاية العالم هل ستكون عام ٢٠٠١؟»، دار ملينيوم للنشر والترجمة، ١٩٩٩.

٤٨ أميرتو إيكو: «في الذاكرة والنسان ونهايات القرن والألفية الجديدة»، النهار، عدد ٢٠٥٣١، بيروت، السبت ١٨ كانون الول– ديسمبر ١٩٩٩. فيلسوف من المرموقين في الفكر المعاصر، بولوني مقيم في باريس له أعمال مثل «إسم الوردة» ١٩٩٨، وفيه دعوة إلى التوبة إذ اقتربت الأيام الأخيرة، و «العمل المفتوح» و «من سوبرمان إلى الإنسان المتفوّق».

٤٩ Kojéve: Essai d’une histoire raisonnée de la philosophie paienne, Gallimard, Paris, 1972, p. 288.

٥٠ فرانسيس فوكوياما: نهاية التاريخ والإنسان الأخير، مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٩٣، ص ١٠.

٥١ Nanotechnologie: فرع من التقنيات يستعمل في الإلكترونيات وصناعة الطائرات والسيارات الخ يتعاطى مع أبعاد وتفاوت للجزئيات أو الذرات مسموح من١,٠ إلى ١٠٠ نانوميتر أي واحد على مليون من المليمتر حيث دور الذكاء الذري في تجميعها هيدروجينياً أو كيمياوياً عندما تجعلها الحركات تحتك ببعضها البعض. Enecylopédie Encarta, 1999: "Nano-matériaux".

٥٢ قد تكون النعجة دوللي من نتاج الفن التكنولوجي الذي حوّل إمكانيات التجمع الذاتي إلى حالة التكاثر الذاتي حيث تتمكن البروتينات من إعادة إنتاج ذاتها طبيعياً.

٥٣ عادل خيرا الله: المرجع المذكور، ص ١٤٢– ١٤٨.

٥٤ Moore's Law.

٥٥ Joseph F. Coates, John B. Mahaggie & Andy hines: Scenarios of US and global society-Reshaped by science and technologie, Oakhill Press, Greenboro, U.S.A., 1997; in: Pierre Levy: Les Technologie de l’intelligence. L’avenir de la pensée à l’ére informatique, La Découverte, Paris, 1993, p. 22.

٥٦ فرانسيس فوكوياما: المرجع المذكور، ص ٦٨– ٦٩.

٥٧ Armand Mattelart: “Nouveau Prét-à-penser idéologique”, Le Monde diplomatique, Paris, Septembre 1993, p. 22.

جـودة التربيــة

بين «مؤشرات الجودة» و«جودة المؤشرات»

نخلة وهبة *

مسألة التأشير على الجودة:

في الادبيات التي سنحت لنا الفرصة بالاطلاع عليها خلال العقد الماضي، لم نقع على حديث كثير عن الجودة بصفتها حالة متحركة (حية ونامية) أو مناخاً تشكلياً أو دينامية نشطة أو سيرورة مستديمة، بل لاحظنا غزرة في الكلام عنها بصفتها محصلة لتحقيق شروط محددة مسبقاً واستجابة لمتطلبات ومعطيات تسمح باحتساب مؤشرات «ايجابية» من وجهة نظر الدولة أو النظام التعليمي؛ إلى درجة يسيطر معها انطباع كاسح بأن الحدود المادية والرمزية بين الكيانين (الجودة من ناحية والمؤشر من ناحية اخرى) قد اندثرت فالتحما واندمجا في ماهية هلامية لا تسلّم اسرار كينونتها حتى إلى من آمن بها وقبل طروحاتها.

يبدو أن المنطق الإجرائي قد سيطر على الفكر التحليلي في كثير من المواقع من الحقل التربوي، وانتصر التوجه التقني التفتيتي على المنحى الكلي الشمولي، وقد تُرجمت هذه النزعة بأن نُزعت الاستقلالية من «الجودة» التي الحقت بمحمية المؤشرات، حيث اصبحت تابعة بعد أن كانت اصيلة وامست نكرة بعد أن تألقت شهرة لدرجة أنها كانت استخدمت، ولفترات طويلة، مرجعية اساسية تكفل وثوقية أفعال التقويم[١]. لقد بهتت «الجودة» بعد أن اصيبت بما كان قد اصاب «الذكاء» قبلها على اثر صعود نجمه (إعلامياً و وظيفياً) ومبادرة المعنيين إلى طرح الاسئلة الكثيرة حول ماهيته وخاصياته، أي بعد تعريف[٢] Binet للذكاء قائلاً: الذكاء هو ما يقيسه رائزي. واختُزل الكل في احد اجزائه، واكتُفي بالبحث عن حضور الجزء لتقرير وجود الكل. إلا أن المشكلة التي تنتج تلقائيا عن مثل هذا الاختزال التشويهي هو بزوغ أثرين قد يقلصان مفاعيل الجودة الحقيقية، هما:

أ- الاستبدالية بين المفهوم والمؤشر: اي أن يتحول المؤشر من علامة تنبيه تدل على ازدياد احتمالات وجود مقادير اكبر من الجودة، إلى عنصر اساسي من عناصر الجودة، بل إلى وجه من وجوه الجودة عينها. علماً أن اختزال «الجودة» إلى مؤشراتها قد حوّلت عملية تقدير «الجودة» الى مشروع اصطياد للمؤشرات-الطرائد، بعد أن تسللت المؤشرات إلى مضاجع «الجودة» سواء في الذهن أو على ارض الواقع وساكنتها واحتلت مرابضها واحتفظت بها رهينة في الغرف الخلفية ومنعت عنها الاتصالات الخارجية والظهور العلني وإن كانت تسمح لها من وقت لآخر باسماع صوتها للتدليل على بقائها حية ولتسريع دفع الفدية المطلوبة[٣]. والدليل على ما تقدم، أن معظم الدراسات التي تهتم بتقدير الجودة تحصر اهتمامها

* كاتب من لبنان.

باحتساب المؤشرات المختلفة (المحسوبة على الجودة) كل بمفرده بدون الاهتمام بعلاقات تلك المؤشرات ببعضها البعض وبدون الشك بوجود عوامل قادرة على تحييد مفاعيل احد تلك المؤشرات أو بعضها أو بوجود تشكيلات عديدة من الظروف المختلفة التي تغير شحنة المؤشر الواحد من الايجابية إلى السلبية وبالعكس. وكنتيجة طبيعية لاثر الاستبدالية بين الكيان ومؤشراته، انحسر الاهتمام بـ «الجودة» بما هي كيان متكامل ومتحرك، وبات الكلام عنها يكتفي بتأكيد حضور احد أو بعض المؤشرات الموظفة في خدمتها أو في الكشف عنها. ونظن أن مشكلة التعامل مع الجودة هي عينها مشكلة التعاطي مع سائر المفاهيم القيمية التي دخلت عالم التربية. فالصعوبة التي يواجهها العاملون في الحقول التطبيقية عندما تلح الحاجة إلى تبني مفهوم جديد والاقتناع به قد تنتج بشكل اساسي عن افكارهم المسبقة عن الحقيقة وعلاقة هذه الاخيرة بالدقة والعلمية، ومن تخوفهم بالتالي من المفاهيم الرمزية والمجردة التي تتمرد على القياس واللمس والضبط والمراقبة والحصر. لذا يرجح أن يعمد العاملون في ميدان التربية، عندما يخشون تهديد مفهوم جديد يعجزون عن التحكم بامتداداته (الجودة = الحالة المتحركة)، الى الالتفاف عليه وتحويله إلى ما تعودوا التعامل معه، اي إلى مفهوم مادي يخضع للقياس والضبط (الجودة = الوفرة = حضور/ غياب).

ب- حصرية التمثيل: اي أن يصبح وجود الكيان مرهونا بالعثور على مؤشره، وان يصبح حضور المؤشر اثباتاً لوجود الكيان. وهذا ما وصلت اليه الحالة في ما يخص علاقة «الجودة» بمؤشراتها بدليل أن ليس فقط العثور على المؤشر(٤) يستخدم كإثبات لحضور الجودة، بل أن غياب المؤشر(٥) يقود إلى استنتاج غياب «الجودة». وهذا هو الخطا الأكبر الذي قادت إليه لعبة المؤشرات ولم يعترض على ذلك أحد. وهو الخطأ الذي يقع فيه المنطق المتسرع الذي يحاول إيهام الآخرين أنه المنطق الشكلي الصحيح. أي كقولنا مثلاً: إذا سلكت الشارع (ش) بهذا الاتجاه فانك حتما سوف تمر بالنقطة (ن)، إلا ان قولنا هذا لا يفترض بأن الوصول إلى نقطة (ن) يحتم المرور بهذا الشارع. فهناك شوارع أخرى يمكن سلوكها وهي توصل إلى النقطة (ن). أي أن المرور بالشارع (ش) ليس شرطاً لازبا للوصول إلى الموقع (ن)، وبالتالي فإن التثبت من المرور بالنقطة (ن) لا يسمح بالاستنتاج القاطع بأن الشخص الذي مر بـ (ن) قد سلك حتما الشارع (ش).

قد يقول قائل إن التربية بعامة، و«جودة التربية» بخاصة، من القطاعات أو الموضوعات المحظوظة، لسببين على الاقل:

- لأن هناك اكثر من منظمة دولية تهتم بشؤونها وتعمل على تطويرها.
- لأن جهوداً حثيثة وضخمة تبذل لتطوير مؤشرات تسهم في تشخيص سماتها.

قد يكون صحيحاً أن حظوظ التربية (فكراً وممارسة) في التطور مرشحة للتضاعف نتيجة التزام المنظمات الدولية بالعمل الدؤوب على تحقيق ذلك؛ ولكن ما يمكن أن يكون صحيحاً أيضاً أن المعطيات المستخدمة لتقرير حدوث التطور أو عدمه مستوحاة (كي لا نقول مأخوذة حرفياً) من النموذج الغربي للتربية المتطورة. اي أن التربية في اي بلد من البلدان لايمكن أن تعتبر متقدمة أو متطورة أو تتسم بالجودة إلا اذا تطابقت عناصرها ومكوناتها مع عناصر ومكونات التربية الغربية عامة والامريكية بخاصة. والاحتمال عظيم بان تكون المؤشرات إحدى الادوات السحرية المبتدعة لتشكيل الانظمة التربوية في العالم الثالث على مقاسات التربية الغربية. فالمؤشر يلعب، في احد ابعاده الاساسية، دور المهماز الذي تزداد من وتيرة نخزه بقدر ما ترتفع وتيرة لهاث الانظمة التربوية «المتخلفة»(٦) وراء الدول الصناعية المتقدمة. ويمكن البرهان على هذا الطرح الذي قد يبدو متحاملاً للوهلة الأولى، إذا ما تناولنا الكتلة التي تعتبر «نوعية» من بين المؤشرات الدولية الخاصة بمشروع

«التعليم للجميع» مثلاً. ولكي نتمكن من تعرّف الارضية المعيارية التي تنمو عليها المؤشرات المذكورة (مؤشرات «الجودة»)، نقترح قراءتها بتأنٍ لالتقاط هندسة المشهد العام التي تعمل فيه من جهة ولاستخراج السمات المشتركة بينها.

نقترح قراءتها بتأنٍ لأنه حسب علمنا، لم يحدث ان نشرت قراءة نقدية لمجموعة «مؤشرات الجودة» المتداولة. ونفهم أن تكون معظم الأنظمة التربوية الغربية المستفيدة مما يسمى بمنظومة «مؤشرات الجودة» قد سكتت عن الرهانات التي تخفيها هذه المؤشرات، لأنها تصب في مصالحها المعنوية والسياسية والاقتصادية؛ ولكن ما يصعب فهمه هو اسباب صمت الانظمة التربوية في الدول الأخرى عن شوائب «مؤشرات الجودة» المتداولة وآثارها التنميطية. ولا ندري ما اذا كانت هيبة ووقار السلطة المعرفية الممثلة بالمنظمات الدولية قد بهرت الأنظمة التربوية في العالم الثالث وجعلتها تحذر الاعتراض على مشيئة المنظمات التي تشكل مرجعية استشارية لها (للانظمة).

يظهر من مراجعة لائحة المؤشرات التربوية الأكثر تداولاً والتي يناهز عددها الخمسة والعشرين[٧] مؤشراً، أن ستة منها فقط قد مُنحت شرف الدلالة (الجزئية) على الجودة، وكُرست بالتالي مؤشرات «نوعية»[٨] أو مؤشرات على «النوعية»[٩]. فما هي هذه المؤشرات وما هي السمات التي تميّزها عن غيرها؟

خصائص «مؤشرات الجودة»:

على الرغم من قناعتنا بأن المؤشرات المتداولة قاصرة جميعاً، بمقادير متفاوتة، عن التأشير على جودة التعليم، ترانا لا نمانع قبول فكرة أن بعض هذه المؤشرات مرشح للإسهام بمقدار اكبر من البعض الآخر في تظهير بعض جزر الجودة في النظام التعليمي. وذلك بدون أن نتوهم بأن ما سنتوصل إلى استنتاجه من جراء استخدام المؤشرات «النبيلة» سيكون واقعياً وعملانياً بالضرورة. اما المؤشرات[١٠] الاكثر تداولاً والتي أُشيع بانها «نوعية»[١١] هي:

١) المؤشر: نسبة معلم /تلميذ.
٢) المؤشر: تأهيل المعلمين= مؤهل / معلم
٣) المؤشر: الانفاق على التلميذ.
٤) المؤشر: تلميذ / حاسوب.
٥) المؤشر: تلميذ / كتاب
٦) المؤشر: فصل (غرفة) / تلميذ

ولا شك بأن اسباب اختيارها دون غيرها[١٢] لتؤشر على النوعية تكمن في خاصيات فريدة تتميز بها بنيتها. فما هي الوظائف الخاصة التي تؤديها هذه المؤشرات والتي تكسبها فضيلة التأشير على «الجودة»؟

هناك في الواقع سمات أربع تشترك فيها المؤشرات التي توصف بالـ «نوعية» والتي يفترض أن تؤشر على «الجودة»، وهذه السمات هي:

(١) السمة الأولى: تشترك جميع المؤشرات موضوع حديثنا في كونها تفتيتية، بمعنى انها لا تلتفت إلى سيرورة الفعل بل تركّز على حضور / غياب أحد عناصر البيئة التي يجري داخلها الفعل (العملية التعليمية) معتبرة، بالطبع، أن الحضور هو الشطر الايجابي من المعادلة، وهو بالتالي، في أحد وجوهه وبمقدار ما، ضامن مهم لتحقق الجودة. وينبني هذا الطرح لو صح على فرضيتين أساسيتين:

أ. الكل لا يساوي اكثر من مجموع أجزائه أو مكوناته[١٣]. ويمكن استخراج هذه الفكرة بسهولة من منظومة الحجج التي يقدمها مستخدمو هذا المؤشر، بدون أن يعلنوا ذلك بشكل مباشر وواضح ودقيق، للتدليل على الجودة. ويمكن تلخيص محور العمارة الفكرية التي تستوحي منه الحجج قوتها كالآتي: اذا كانت خبراتنا السابقة قد بينت لنا بشكل متكرر أن مقادير متفاوتة من «الجودة» كانت قد تحققت في وضعيات ذات مواصفات بارزة وواضحة ويمكن عزلها، فمن الطبيعي أن يقودنا المنطق الشكلي التحليلي إلى تفكيك الكيان الواحد (هنا بيئة انتاج

الجودة) إلى مكوناته الاولى، وبالتالي اعتبار حضور مواصفة واحدة من مواصفات الكيان أو وسيط(١٤) واحد من وسائطه (ما يدل عليه المؤشر الواحد مما يعتبره انصار المؤشرات موضوع حديثنا البيئة الطبيعية المؤلدة لـ «جودة الفعل التربوي»)، عاملاً يسهم في إنتاج (تركيب، بناء...) الكيان الاولي قبل التفكيك («الجودة»). ولكن، ينسى مستخدمو هذا المنطق أن إسهام العامل الواحد في الإنتاج لا يكون فاعلاً، في العادة، إلا ضمن شروط محددة ودقيقة وداخل سياق واضح ومعروف ومن خلال تفاعل دينامي ومتجدد في إطار نظام معقد من العلاقات المحكومة بقوانين التعاضد والتكامل والتعاوض والاستبدال والتعاون والتدامج... ويستكمل المنطق الشكلي دورته بأن يقفز إلى الجهة المقابلة من المعادلة التحليلية فيمهد الطريق للاستنتاج التراجعي كالآتي: اذا كانت المواصفة (م) من خاصيات البيئة التي غالبا ما تشهد نمو مقادير مختلفة من «جودة الفعل التربوي» في احشائها، فإن العثور على هذه المواصفة في وضعية معينة، يجيز استنتاج حضور «الجودة» في الكيان الذي تفرزه تلك الوضعية! وقد يقول قائل إنك تنتقد المؤشر لأنه عاجز بمفرده أن يقدم تصويرا دقيقا لدورة العمل التعلمية وأن يقدم بالتالي تشخيصا لحركة سيرورة التعلم سواء على مستوى النظام ككل او على مستوى المنطقة الواحدة. ولكن من قال ان كل مؤشر سيستخدم بمفرده؟ والجواب عن ذلك يمكن ان يأخذ الشكل الآتي: لو كان أنصار المؤشرات يريدون فعلاً ان تُستخدم مؤشراتهم مدمجة ومتكاملة لكانوا أوجدوا صيغة أو معادلة أو حبكة محددة التركيب والتشكيل بنسب معروفة ومضبوطة ومتغيرة بحسب الوضعيات لتقدير «الجودة» الحقيقية بدل ترك مستخدمي المؤشرات يرتجلون صيغا ضحلة مثل نظم نتائج المؤشرات جنبا إلى جنب بدون أن تؤثر نتائج الواحد على النسب الأخرى، وبدون أن يجرؤ أحد على تقرير وجود جودة حقيقية انطلاقا من مؤشر واحد أو أكثر.

ب. الوجود (بمعنى حضور الشيء) يحتم الاستخدام (استعمال الشيء في الوجهة المعد لها). ولا شك بان الانطلاق من هذه المقولة يجعل مهمة المتابع لمسائل «الجودة» في النظام التعليمي شبيهة بإحدى مهمات الناظر الذي كان يكتفي غالباً بتسجيل حضور التلميذ الفيزيائي وغيابه عن المدرسة و/أو الفصل، وذلك بغض النظر عن مدى مشاركته في عمليات التعلم. ويظهر من فحص المؤشرات موضوع اهتمامنا أن نظرة انصارها إلى وسائط «الجودة» ليست ببعيدة عن النظرة الاختزالية التي كان يمارسها الناظر. وقد يكون من المفيد هنا التذكير بأنه إذا كان استخدام الشيء يفترض حتما وجود هذا الشيء، فإن العكس غير صحيح لأن وجود الشيء لا يستتبع ضرورة استخدامه أو الافادة من حضوره. لقد سمحت لنا مثلاً معايشتنا لدورة العمل في الكثير من المدارس الرسمية، ابان شغلنا لاحد مواقع المسؤولية في وزارة التربية في إحدى الدول العربية، بالاطلاع على عدد التجهيزات الكهربائية والالكترونية الحديثة الموجودة في مخازن تلك المدارس والتي لا تستخدم من قبل المعلمين ولا الطلبة.

(٢) السمة الثانية: جميع المؤشرات المذكورة في هذا الفصل تسكت عن النموذج المعياري الجاثم وراء النسب المحتسبة والمعلنة، أي عن سقف القيمة (قيمة النسبة) المطلوب من الأنظمة التعليمية تطوير أدائها من أجل بلوغه في ما يخص كل مؤشر مما يسمى مؤشرات «الجودة»؟ فما المعنى العملاني المعياري مثلاً لقيمة مؤشر ما، أي كأن تكون نسبة معلم/تلميذ تساوي ٣٢ مثلاً؟ وهل نسبة ٣١ أفضل من ٣٢؟ وبناء على ماذا؟ ولكن، هذا السكوت المقصود لا ينفي كون جميع المؤشرات المعنية تنطلق من فرضية مضمرة، لكنها حاضرة وفعالة، تقول بأن هناك قيمة نموذجية ضبابية (غير محددة حتى في ذهن مستخدم المؤشر لانها اصلاً غير معروفة) لكل مؤشر يجب أن تقترب منها النسب المحتسبة للمؤشر المذكور. ونظرا لعدم معرفة قيمة النسبة النموذجية للمؤشر المستعمل،

يكتفي مستخدموه باستنتاج دلالته بطريقة تقديرية/ ترجيحية عبر عملية تغليب المنطق السائد في تحديد شحنة الوجهة التي يمكن أن ينحو اليها تيار الجودة المتصّور[١٥].

(٣) السمة الثالثة: تراهن جميع المؤشرات على الوفرة: وفرة المعلمين (نسبة معلم / تلميذ)، وفرة المؤهلات (تأهيل المعلمين)، وفرة المال (الانفاق على التلميذ)، وفرة التجهيزات (تلميذ / حاسوب، تلميذ / كتاب)، وفرة المساحات (تلميذ / متر مربع، غرفة / تلميذ). والقول بالوفرة، مهما كان موضوع هذه الوفرة، هو في نهاية المطاف دعوة إلى تخصيص مبالغ اكبر من المال (نسب اكبر من الدخل المحلي/القومي الخام، و/أو من ميزانية الدولة...) لقطاع التربية. وتخبئ هذه السمة محاذير عدة، من اهمها:

أ. المراهنة على الوفرة (أية وفرة كانت) هي بشكل أو بآخر رهان على وفرة المال. وتوفير المال ليس بالامر السهل على جميع الدول، وهو بالتالي اداة تفريق بين الدول وتأبيد التفاوت بينها، على الصعد المختلفة. فالدول الفقيرة والدول متوسطة الثروة، ونظرا للمبالغة في ربط مؤشرات الجودة بالبحبوحة المالية، لا تستطيع رصد المبالغ «اللازمة» لتأمين ما تطمح اليه من بنية تربوية تحتية تضعها في خدمة ابنائها، وستظل تعاني، على الارجح، من صعوبة تحقيق متطلبات المؤشرات القادرة على رفعها إلى مرتبة الدول التي تحقق مستويات عليا من الجودة في التربية بقدر ما تستطيع أن تصرف من أموال على توفير كل ما يشرى ويباع من عناصر البيئة التعليمية.

ب. لا يكفي أن تؤمن الدولة لمواطنيها وفرة اقتصادية نسبية داخل حدود البلاد لكي تخال انها نجحت في تحقيق الوفرة المطلوبة لتسجيل نتائج تُثمن ايجابياً عند احتساب المؤشرات. فالوفرة المالية الداخلية، معيشة بعملة البلد، لا يقابلها بالضرورة قدرة شرائية عند الدولة بما يتناسب مع ما يتطلبه احتساب نسب مؤشرات «الجودة». فالدول التي تملك عملة قوية مقارنة بالعملات العالمية التي تسمى بالصعبة، يمكنها بسهولة اكبر، ان تستورد كل ما يلزم استيراده من تجهيزات معقدة والكترونية، وذلك على عكس الدول التي تشكو عملتها من الضعف وهبوط القيمة وانحسار التداول الخارجي.

ج. اذا اعتبرنا أن الوفرة تعني، في احد وجوهها تأمين ما يلزم لتلبية حاجات الناس في القطاعات المعنية (التربية هنا)؛ وأن زيادة عدد المرشحين للافادة مما هو متوفر يقلل من فرص الحصول على حصة منه، فذلك يعني أن أبناء الدول الفقيرة أو دول العلم الثالث بعامة مرشحة لأن تعاني من ضمور عدد المستفيدين، وبالتالي من ابتعاد الجودة عن التعليم، لو وثقنا بقيمة/قيم مؤشرات الجودة. فالدول الفقيرة (معرفياً ومالياً) هي الدول التي يكون معدل الخصوبة فيها مرتفعاً وبنية هرم الاعمار معيقة للتطوير التربوي، لأن النسبة الكبرى من سكانها هم في عمر التمدرس، فتعز القدرة على توفير حتى الحد الادنى من العناصر المكونة لبيئة تعليمية مقبولة. وبالطبع، تتبع نسب المؤشرات شح المعطيات وتعكس فقرها وتسميه تدنياً في «جودة» التربية.

د. التجهيزات المطلوبة وفرتها أو بالأحرى التجهيزات التي تُثمّن وفرتها وتؤثر عند احتساب معدلات قيم الجودة، هي، في الغالب، التجهيزات التي تعتمد على التكنولوجيا الحديثة[١٦] والتي، في معظم الأحيان، لم تثبت فاعليتها لا في أحداث تعلم عصى على الطرائق السائدة والوسائل التقليدية الشائعة ولا في رفع «جودة التعليم» الحاصل سواء لجهة رسوخه أو وظيفيته أو تأصيل خلفيته الفكرية... بل تأكدت قدرتها على إبراز الفروق الاقتصادية بين الانظمة لصالح الأكثر غنى والاكثر قدرة على الصرف. الأمر الذي يعني ببساطة كاملة أن الركون إلى مؤشرات «الوفرة» يقضي على كل أمل يمكن أن يحدو البلدان الفقيرة في الخروج من حفرة انخفاض الجودة وذلك على الرغم من الجهود الصادقة المبذولة.

(٤) السمة الرابعة: جميع المؤشرات المرشحة لأن توصف بأنها تؤشر على الجودة تركز على الكيان المفرد أو الفاعل الفرد وليس على المجتمع الكلي أو الجماعة الكبيرة. أي انها لا تجد مفراً من المرور بالمفرد الفريد والوقوف عنده حتى عندما تدّعي أنها تصف النظام التربوي ككل. وهذا ما يدعم نظرتنا إلى «الجودة» ويعزز قناعتنا بأن البحث و/أو الحديث عن الجودة لا يمكن أن يتوجها إلى النظام التربوي بصفته كيانا واحداً متسقا ومتوازناً، بل الى حالات خاصة فيه (مدرسة، فصل، معلم، تلميذ...). وقد يبرز من يقول أن المؤشرات المقصودة لا تمر بالفرد المفرد (المعروف أو العلم) بل بالفرد النكرة (المجهول غير المميّز ولا المتميّز) الذي يختصر الجماعة الكبرى بدون أن يفصح عن هويته وبدون أن يضع انويته في الواجهة. والرد على ذلك يوجد في بنية المؤشر ذاتها، حيث ترتهن جرعات «جودة» التربية، ليس للكيان المفرد فقط، بل إلى حصته الشخصية (المفردة والفريدة بالضرورة) والمرصودة لاستعماله الفردي، من مجمل عناصر البيئة الحاضنة لفعل التعليم.

يبدو أن الاسترسال في تأمل بنية المؤشرات الأكثر استخداماً لكشف مقادير «الجودة» في الأنظمة التربوية في العالم الثالث من شأنه أن يزيدنا قناعة بما كنا قد طرحناه حول مفهوم الجودة في الفصول الأولى من هذا الكتاب؛ وأن يزيدنا اقتناعاً بأن المؤشرات ليست أداة حيادية تستخدم لتشخيص «جودة التربية» فقط، بل قد تتسبب بآثار جانبية تفوق خطورتها مجمل الإيجابيات التي يمكن أن تحملها تلك المؤشرات.

الآثار الجانبية لاستخدام مؤشرات الجودة:

يظهر من خطوات لعبة الجودة كما تلعبها المنظمات الدولية، أن الاكتفاء بالجودة الظاهرية من جهة؛ والبحث عن جودة المعدل الحسابي لكامل النظام التعليمي، من جهة ثانية؛ قد يتسببان ببعض الاضطراب في الاستقامة الفكرية التي يفترض أن يتحلى بها العاملون في الإدارة التربوية الوسطى والعليا، في معظم بلدان العالم الثالث. فالجودة المتداولة تروج عمليا لازدواجية الفكر والقيم والتحليل وتدفع إلى مباركة الغش وتجاهل الرياء، بدون قصد ربما. فمثلاً، نلاحظ ان الأجهزة التربوية اللبنانية التي ترسل، النسب المنخفضة جداً لمؤشر (معلم / تلميذ) في لبنان إلى هيئة دولية تطلبها دورياً، والتي تزهو اعتزازا وفخراً بأن نسب بلدها منخفضة وصحيحة ومهيأة لتضع البلد على رأس الترتيب الاقليمي في ما يتعلق بما يسمى «جودة التعليم[١٧]»؛ وأن هذه الأجهزة عينها، تستخدم المعطيات والنسب ذاتها، لتبرهن على سوء الإدارة التربوية وتأثرها بالضغوط السياسية وخضوعها لمعادلات المحاصصة والطائفية والمناطقية في توزيع المعلمين[١٨].

ويدفع التركيز على بعض العناصر المأخوذة من النموذج الغربي واعتبارها مكونات اساسية «للجودة» إلى بخس الجهود الحقيقية المبذولة من قبل بعض الدول الفقيرة حقها. فمجرد الاقتصار على المؤشرات لتقرير حضور أو غياب الجودة يمنع النظام التربوي الذي يعمل بطريقة أخرى (مبتكرة أو تقليدية) على تجويد تربية ابنائه من الإفادة حتى من مكافأة الاعتراف بجهوده طالما أنه لم يوظف العناصر التي تحتسبها المؤشرات الدولية. ومن قرر أن تأمين سبورة صغيرة من الغرانيت الاسود لكل تلميذ في المرحلة الابتدائية في بعض البلدان الافريقية اقل تجويداً للتربية (استنادا إلى منطق المؤشرات نفسه) من تأمين عارض فوق الرأس لكل ١٠٠ تلميذ؟ وماذا ينفع العارض فوق الرأس اذا لم يكن هناك غرفة صف ومقاعد وكهرباء...؟ ام أنه يمنع على الأنظمة التربوية في مثل هذه الدول أن تتحدث عن «الجودة» طالما أنها لم تبلغ العتبة الدنيا من متطلبات النموذج الغربي المرجعي؟

بالإضافة إلى الأثرين الجانبيين السابقين، يشجع استخدام مؤشرات «جودة التربية»، كما هي متداولة وموظفة في تشخيص (تصنيف وترتيب) الانظمة التربوية، على تغليب المظهر على الجوهر. فأنصار

«مؤشرات الجودة» الشائعة تذكّر بمهندسي الديكور الذين يعتبرون أن الديكور هو الاساس في تجارة البيع بالمفرق، ويضغطون على اصحاب المحلات لصرف الأموال الكثيرة على الزينة التي برأيهم تعمل كمصيدة للزبائن بعد أن تبهرهم وتجذبهم إلى ولوج الدكان وتغريهم بالشراء. وينسى مهندسو الزينة أن يذكروا لمن يطلب استشارتهم أن يذكروا عدد المخازن التي اضطر اصحابها إلى إعلان إفلاسهم وإقفال أبواب مخازنهم فقط لانهم صرفوا من المال على الديكور اكثر مما تركوا لتأمين بضاعة بجودة تناسب فخامة الزينة. لا شك أن الديكور مهم ولكنه لا يمكن أن يؤتي ثماره إلا إذا كانت البضاعة المعروضة في خزائن الدكان المزين قادرة على تحمل مشاق المسار التجاري اي على تغطية مصاريف المسافة الزمنية التي تفصل بين دفع ثمن الزينة والبضاعة وقبض ربح المبيعات، وعلى شرط أن يكون فائض الربح المذكور قادرا على تغطية تدريجية لفاقد الربح الذي تتسبب به الاموال التي صرفت على الزينة. والمشكلة المترتبة على ذلك لا تطال التاجر فقط بل المستهلك الذي يجد نفسه مضطرا إلى أن يدفع، مدمجاً في ثمن السلعة الاجمالي، نسبة معينة من مصروف زينة المخزن، وثمن التغليف والتوضيب والتخزين والاعلان والتسويق، اي أن يدفع مبلغاً من المال ثمناً لخدمات لم يطلبها اصلاً قد يفوق ثمن السلعة المستهدفة. وقد تفاقمت المصاريف الإضافية إلى درجة بات من المستحيل على فئة من الزبائن شراء حاجتهم من السلع لأنها لا تسوّق إلا مغلفة وبعد مرورها على وسطاء عدة...والزبون لا يملك القدرة الشرائية على دفع كل هذه المصاريف. وهكذا تتم التضحية بتلبية حاجة الفرد على حساب التعلق بالامور الخارجية أو المظهرية. وتقع في السياق عينه مشكلة الدواء الاساسي الخام(١٩) والدواء المغلف الذي يحمل على علبته خاتم الشركة المصنّعة...في أفريقيا، ورفض الشركات محتكرة حق التصنيع السماح للمصانع الافريقية بصنع الدواء الخام الاساسي حتى لو مات المرضى العاجزون عن دفع ثمن التغليف والتخزين والشحن والتسويق والإعلان...، وكأنه من غير المسموح «للجودة» بالتحقق أو بالوجود إلا إذا مرت في القنوات الشرعية المرخص بها! ولا نظن ان «جودة» التربية التي تحميها هكذا مؤشرات تختلف عن «جودة» الدواء الذي تحميه هكذا شركات.

اخيرا، لا بد من الانتباه الى ان رائحة المال تفوح من مسام مؤشرات «جودة التربية» المفروضة (بشكل غير مباشر) على الدول. وحيال هذه الرائحة القوية يصعب منع البعض من الظن بأن مبادرة بعض المؤسسات المصرفية إلى تبني هذه الحزمة من المؤشرات يمكن أن تعني دفع الدول التي لم تعثر على مؤشرات جودة إيجابية (تعتمد على الوفرة) إلى طلب معونة المؤسسة المالية التي لن تتأخر في فرض شروطها والتدخل في تفاصيل السياسات التربوية والاقتصادية للبلد المستدين. فسبحان من جعل اهل الجود يجودون بالجودة.

قد يقول قائل إنك تنتقد المؤشر لانه عاجز بمفرده أن يقدم تصويراً دقيقاً لدورة العمل التعلمية وان يقدم بالتالي تشخيصا لحركة سيرورة التعلم سواء على مستوى النظام ككل أو على مستوى المنطقة الواحدة. ولكن من قال إن كل مؤشر سيستخدم بمفرده؟ إنها فعلا أمنية كل العاملين في ميدان التربية بعامة، والتخطيط بخاصة، أن يأتي الوقت الذي تستخدم فيه مجموعة من المؤشرات معاً لوصف حالة النظام التربوي في بلد ما. والجواب عن ذلك يمكن ان يأخذ الشكل الآتي: لو كان انصار المؤشرات يريدون فعلاً أن تستخدم مؤشراتهم مدمجة ومتكاملة لكانوا أوجدوا صيغة او معادلة اوحبكة محددة التركيب والتشكيل بنسب معلروفة ومضبوطة ومتغيرة بحسب الوضعيات لتقدير «الجودة» الحقيقية بدل ترك مستخدمي المؤشرات يرتجلون صيغا ضحلة من صف نتائج المؤشرات جنبا الى جنب بدون ان تؤثر نتائج الواحد على نسب الآخرين، وبدون ان يجرؤ احدهم على الادعاء بالتوصل الى تأكيد وجود جودة حقيقية.■

الهوامش

١ - التعلم الاتقاني والتقويم التكويني مثلاً.

٢ - هو احد الشخصين (بينيه وسيمون Binet et Simon) اللذين اعدا اول مقياس للذكاء في بدايات القرن العشرين(١٩٠٧).

٣ - عدم الاعتراض على أن يحل المؤشر مكان الاصل.

٤ - العثور على قيمة تثمّن ايجابياً.

٥ - غياب القيمة الايجابية للمؤشر.

٦- بالمعنى القاموسي المجرد عن الحكم القيمي.

٧ - بعض الدول (كندا مثلاً) تستخدم اكثر من مائة مؤشر لتشخيص دورة عمل نظامها التعليمي، إلا أن المؤشرات الاكثر تداولاً في الدول النامية هي مؤشرات مشروع «التعليم للجميع» فضلاً عن عدد قليل من المؤشرات الاخرى التي تختلف ماهيتها من بلد إلى آخر بحسب اتساع هامش الشفافية الذي يمنحه البلد المعني لنفسه في تصوير حالة وضعه التربوي.

٨ - بالمعنى الكلاسيكي الشائع.

٩ - بالمعنى الكلاسيكي الشائع.

١٠- من بين لائحة المؤشرات المتداولة.

١١- بالمعنى الكلاسيكي الشائع.

١٢- من بين لائحة المؤشرات الاكثر تداولا بعامة ولائحة مؤشرات «التعليم للجميع» بخاصة.

١٣- بغض النظر، على ما يبدو، عن طبيعة الجمع بينها (بالتجاور، الاندماج، الالتحام، التفاعل...).

١٤- نعني بذلك الاداة أو السبب أوالمنشط...

١٥- لو اخذنا مثلا المؤشر «نسبة معلم/تلميذ» للاحظنا مثلاً أن لا وجود لعدد تلاميذ نموذجي في غرفة الصف (هذا عدا المتغيرات الكثيرة التي يمكن أن تدخل في تعطيل دلالة هذه النسبة، مثل مساحة الغرفة، مادة الدرس، طريقة التدريس، عمر التلاميذ...)، إلا أن المنطق السائد (بدون اية اسس متينة) يميل إلى ترجيح كفة العدد القليل فيقدرّ تعسفاً بأن الجودة تكون حاضرة حيث تكون النسبة المحتسبة للمؤشر المذكور منخفضة.

١٦- اي التجهيزات التي غالباً ما تكون (بالنسبة لبلدان العالم الثالث) مستوردة وغالية الثمن.

١٧- تبقى درجة تطابق التسمية مع الدلالة مرهونة بذمة من ربط النسبة المحتسبة بالدلالة المتصورة.

١٨- إلى الحد الذي دفعت عنده المصالح الانتخابية بعض السياسيين من أصحاب القرار إلى تكويم المعلمين في المدارس القريبة من منازلهم. وقد أدى ذلك في أحيان كثيرة إلى تجميع فائض من المعلمين المتفرغين الذين لا تزيد أنصبتهم الأسبوعية عن بضع ساعات، في مدارس لا تحتاج إليهم، والتعاقد مع معلمين آخرين لسد حاجة مدارس أخرى لا يرغب معلمو الملاك (المحميين) العمل فيها. وقد بلغ هذا الوضع، في أحيان قليلة، مستويات متطرفة، ولكنها حقيقية، من استغلال القطاع العام إلى درجة أصبح معها عدد المعلمين في مدرسة معينة مساوياً لعدد تلاميذ تلك المدرسة.

١٩- Générique, Generic

أمبرتو إيكو

واسم الوردة، والسينما

أمين صالح *

(إسم الوردة: رواية المفكر الإيطالي أمبرتو إيكو، والتي تدور في القرون الوسطى حول لغز سلسلة من الجرائم ترتكب في أحد الأديرة بشمال إيطاليا.. والرواية تحولت إلى فيلم سينمائي.. هنا ترجمة لأجزاء من حوار طويل أجري مع إيكو ونشر في مجلة Sight and Sourd).

في الوقت الحاضر، لا أذهب إلى السينما كثيراً كما كنت في السابق. التوق الشديد الذي اعتدت أن أشعر به لمشاهدة فيلمين على الأقل في اليوم قد تلاشى. وهذا حدث على مهل وعلى نحو تدريجي خلال السنوات العشرين الماضية، أو ربما يكون ذلك لأن في هذه الأيام قد أنتظر بضع سنوات قبل أن أستقبل كتاباً جديداً أو فيلماً جديداً. كان لدي صديق يقرأ كل صباح جريدة عمرها ستة شهور وكأنها صدرت حديثاً. هذا ما أفعله مع الأفلام والكتب. ربما فات صديقي بضعة أحداث هامة، لكن مع الأفلام والكتب، أعتقد أن من المهم ألا نصدر حكماً عليها في ضوء المقالات النقدية أو الإنطباعات أو على أساس الموضة والنمط السائد.

كذلك فإن استجابتي صارت بطيئة، وتفاعلي مع الأشياء لم يعد سريعاً. أبداً لا أعرف مباشرة بعد مشاهدة الفيلم ما إذا أعجبني الفيلم أم لا. أحياناً قد يستغرق هذا شهوراً.. على سبيل المثال، بعد مشاهدة فيلم انتونيوني «المغامرة» لم أستطع أن أحدد ما إذا أحببت الفيلم أم لا. فقط عندما كنت أتحدث عنه مع شخص ما، وأسرد أحداثه، لاحظت كم كان الفيلم جميلاً. على أية حال، ربما هذا لأنني جئت من بيدمونتا، أرض الإيطاليين الشماليين، البطيئين والعنيدين إلى حدٍ ما، كذلك أحتاج إلى وقت لكي أعبّر عن نفسي. لهذا السبب أجد مشقة في امتلاك رأي أو وجهة نظر بشأن سينما اليوم.

حتى أنني لا أستطيع أن أقول الكثير عن الفيلم الذي حققوه عن كتابي «إسم الوردة». أنا لا أستطيع أن أجاري كل الإستعدادات التقنية، ولا أظن أن على المؤلف أن يصبح مستغرقاً أكثر مما ينبغي في الإعداد للسيناريو المأخوذ عن أحد أعماله، خصوصاً – كما في حالتي – عندما يتألف الكتاب الأصلي من ٥٥٠ صفحة، والذي يتعيّن تصويره كفيلم إلى اختزاله. إن ذلك أشبه بجرّاح يحتاج ولده إلى إجراء عملية جراحية لكنه يكلف زميله باجرائها لأن يديه سوف ترتعشان.

لثلاث سنوات مضت كنا – أنا والمخرج جان جاك أنو – نلتقي كل شهرين أو ثلاثة. كان يأتي إلى أيطاليا أو أذهب أنا إلى باريس، ونخرج لنتناول الطعام ونتحدث على نحو متواصل لكن ليس عن الأمور التقنية بل بالأحرى عن الأفكار. إني أفضل أن أرى الفيلم وهو يشق طريقه ويخلق إتجاهه الخاص على مهل. على سبيل المثال، من بين المعالجات الـ ١٤ من السيناريو،

* روائي وقاص من البحرين.

قرأت المعالجة ١٢ و١٣ فقط. لكن حتى في تلك الحالة كنت أبدي فقط بعض الملاحظات غير المباشرة. ذات مرة قلت بأن الطريقة التي به يترجم المخرج مشهداً ما تزيف قليلاً الأهداف والنوايا. لكن المخرج أنو شرح لي بأن تصوير مساحة المعركة التي تخيلتها سوف تزيد من نفقات الفيلم ألف مليون ليرة. ماذا كان بوسعي أن أقول؟ هل كان عليّ أن أدبّر لهم هذا المبلغ؟

كنا ننوي أن نصور الكثير من أحداث الفيلم في الا ستوديو، في روما، أما المواقع الخارجية ففي جبال أبروزي وفي أديرة جرمانية، وتحديداً في مولبورن وإبرباخ (في أحدهما - ولا أذكر أيهما - درس هيرمان هيسه اللاهوت).

جان جاك أنو قام برحلة من البرتغال إلى جنوب إيطاليا باحثاً عن مواقع للفيلم، والتقط صوراً فوتوغرافية لمبان إكليركية من الطراز الروماني - القوطي (هذا الطراز من فن العمارة كان رائجاً في أوروبا في أوائل القرون الوسطى بين عهدي فن العمارة الروماني وفن العمارة القوطي). بعدئذ جاء إلى بيتي في الريف حاملاً معه هذا المعرض الصغير من الصور الهائلة. وقد اتضح في النهاية أن أغلب تلك الأماكن كانت إما مرممة أكثر مما ينبغي أو متداعية للسقوط أكثر مما ينبغي. ثم كانت هناك مشكلة تغطية المواقع، فإذا أمطرت السماء في مكان ما لمدة أسبوعين، فإننا نحتاج إلى مواقع مجاورة في مساحة محمية لتشغيل الطاقم الفني الذي يكلف الكثير.

تخيلت «روكا دي سان ليو» كموقع خارجي رئيسي، وقد مضى أنو إلى هناك المرة تلو الأخرى لدراسة المكان وتصويره بكل درجات الضوء المختلفة: في نوفمبر مع ضباب الصباح الباكر، في الصيف عند الغروب. المناظر الخارجية كانت رائعة وجميلة لكن المكان في الداخل كان مرمماً ولم يكن هناك مكان قريب يمكن لمرء أن يصور فيه حين يكون الطقس سيئاً. وبدأنا في قبول فكرة أن التصوير في الاستوديو سيكون أريَح وأقل تكلفة. في الواقع، أعتقد أن بالإمكان تمثيل المرحلة التاريخية على نحو أفضل عن طريق إعادة الإنتاج.. خذ مداخل الكنيسة: هذه كانت ملونة، لكن اليوم نجدها بلا لون ومغطاة بما يخلفه مرور الزمن فيكسبها قيمة جمالية ويجعلها تحمل مسحة رومانتيكية، لكنها لا تنسخ ذلك الإحساس بالعصر في العام ١٥٥٥ كان هناك هذا القول المأثور: «أوروبا مكسوة بحجاب أبيض من الكنائس». هذه الكنائس صارت اليوم رمادية. إذن، بالإمكان إحراز المصداقية - بيسر أكثر - بواسطة التلفيق.

كل هذا استغرق زمناً طويلاً إضافة إلى أنهما كانتا المخرج في فقه اللغة: كان يرغب في إعادة إنتاج المرحلة التاريخية بكل تفاصيلها. أحد زملائي شكّل لجنة من الباحثين في شؤون القرون الوسطى، لكن أنو نجح في التفوق عليهم واحراجهم بالكشف عن تفاصيل لم يكونوا يعرفون عنها شيئاً.

ثمة مدرسة في فرنسا تتولى إعداد بحوث تارخية في تفاصيل الحياة اليومية آنذاك، وفيلمي مثل تحدياً كبيراً لهؤلاء الباحثين. أن تقول: «كانوا يأكلون في أطباق خشبيّة» فهذا شيء عادي، لكن عندما يرغب صانع الفيلم في معرفة الحجم الصحيح والدقيق لتلك الأطباق، فذلك شيء آخر.. أو عندما نقول: «كانوا يصلّون وجباههم تمس الأرض» فإن السؤال هو: ماذا كانوا يفعلون بمؤخراتهم؟ لا يوجد نص تاريخي، ولا لوحة تنتسب إلى تلك المرحلة، يمكن أن تجيب على مثل هذه الأسئلة.

هل كان الرهبان الفرنسسكانيين في تلك الأيام يربون اللحى؟.. في أعمال الرسام والنحات الإيطالي جيوتو (1266-1337) هناك أفراد ملتحون وآخرو بلا لحى. لا أحد يستطيع أن يقدم لنا إجابة دقيقة. لقد اكتشفنا بأنفسنا وثيقة تعود إلى القرن ١٤ تقول بأن الفرنسسكانيين كان يتعين عليهم أن يحلقوا لحاهم مرة كل أسبوع لذا، إحصائياً، كان ذلك يعني أننا على الأرجح سوف نجد فرنسسكي ملتح وبنيديكتي حليق اللحية. وماذا عن ألوان أردية الرهبان؟

المخرج أنو كان، على نحو مدهش، مجتهد في بحثه عن الوجوه.. وجوه الممثلين. للشخصية الرئيسية هو

أجرى اختبارات لأكثر من أربعين ممثلاً، ومع كل منهم دام اللقاء ساعة واحدة تقريباً. كان يريد أن يرى كيف تتفاعل أو تستجيب الأعين إلى كأس من الويسكي، وكيف هم يبدون بعد تناول الطعام. لقد أحضر العديد من الممثلين الذين شاهد أعمالهم، فقط ليخبرني عن السبب الذي جعله في النهاية لا يختارهم لأنهم لم يثيروا إعجابه. هو قلما أحب أعينهم، تعبير الأعين في حالات متعددة. ذلك هو السبب الذي جعل تصوير الفيلم يستغرق ثلاث سنوات، والذي أبعدني عن عملية تنفيذ الفيلم.. فما الذي سوف يكون متروكاً لي لرؤيته في الفيلم المنجز لو أنني تابعت كل هذا قبل إكتماله؟

أنا لست واثقاً بشأن الذهاب إلى الموقع. في الموقع، الذي يصور فيه برتولوتشي فيلمه تجد دائماً نساء جميلات. لكن هنا؟ ماذا بوسعي أن أفعل مع ثمانين راهباً؟ علاوة على ذلك، أنا لا أريد أن أتدخل في شئونهم لأنني أعرف أن أنو أمين جداً للنص، ليس فقط فيما يتعلق بالديكور والوجود لكن أيضاً في سيكولوجيا الشخصيات. هو أراد ممثلين جنسياتهم تتوافق مع جنسياتهم تتوافق مع جنسيات الأفراد في الكتاب. حين وجد صانع سروج فرنسياً أعجبه، سألني إذا كان بالإمكان للشخصية أن تكون فرنسية مع أنها لم تكن كذلك في الكتاب، وأنا لم أمانع لأن في تلك الأيام كان من الممكن أن يأتي شخص من قرية مجاورة للحدود الفرنسية. كان عليه أن يتخلى عن أمانته المفرطة للرواية، وأن يعززها على أساس سيكولوجي.

أنا لا أعتقد أن بإمكان المؤلف أن يوافق أو يعارض بسهولة عندما يرى سيناريو مأخوذاً عن رواية له. السيناريو مجرد سيناريو. وحين يضع مدير التصوير الإضاءة بطريقة تغير تأثير المشهد فإن كل شيء يتوقف على المخرج وكيفية تعامله مع وجوه الممثلين أثناء التصوير.

أنا والمخرج أنو تحدثنا كثيراً عن سيكولوجيا الشخصيات، لكن ليس هيناً دائماً التعبير في الفيلم عن أمور موصوفة أو مرسومة على الصفحة، أمور قد يفهمها القارئ آلياً. خذ المشهد الذي يصور امرأة شابة وهي على وشك أن تُعدم حرقاً. في الرواية، لا يبدو على الراهب الشاب أنه يوجّه الكثير من الاهتمام إلى هذا الحدث، مع أنه يعرفها ومارس الجنس معها. بوسع القارئ أن يفهم موقف هذا الراهب الشاب المنتمي إلى عائلة أرستقراطية، والذي – بالنسبة إليه – فكرة الإتصال الجسدي هي غير عادية تماماً.. القارئ قد يفهم سبب عدم تدخل هذا الراهب وعدم محاولته لفعل أي شيء حيال ذلك، لكن في الفيلم.. المتفرج هنا يفتقد عنصر التماهي والتطابق.

لهذا فقد اقترحت مشهداً – وهذه هي إضافتي الوحيدة لما هو موجود في الكتاب – والذي فيه يقوم الراهب والشابة بمحاولة أخيرة للتكلم مع بعضهما البعض. هو يتحدث إليها باللغة اللاتينية وهي ترد عليه باللهجة المحلية كما كانت منطوقة في ذلك الوقت (والتي يقيناً سوف يعيّن هويتها فقهاء اللغة من بين الجمهور) ويصبح جلياً على الفور بأنه لا يمكن أن يكون هناك أي اتصال حقيقي بينهما. الاختلاف اللغوي يظهر اختلاف وتشعب العوالم. إنهما ينتسبان إلى عالمين مختلفين.. تماماً كما ينتسب الكتاب والفيلم إلى عالمين مختلفين.

لم أفكر أبداً في تحقيق فيلم سنمائي. لكن، ينبغي أن أضيف، حتى قبل يومين من الشروع في كتابه «اسم الوردة» لم أفكر أبداً في كتابه رواية. ربما حين أبلغ الثمانين من العمر سوف أخرج فيلماً... مع أنني أعرف جيداً أن هذا سوف لا يحدث على الإطلاق. وهذا لا يعني أنني لا أملك خبرة، فقد عملت في التلفزيون في ميلانو من 1954 إلى 1959. كنت موظفاً لكنني كنت أتابع بانتباه المخرجين في الاستوديو وفي المواقع الخارجية. ومع أن ذلك كان في الماضي البعيد إلا أنني فهمت أن هذه المهنة ليست مهنتي فأنا نافد الصبر، قليل الاحتمال إلى حدٍ بعيد، كما أكره الوقت الساكن حيث لا شيء لديك لتفعله.

احتمال أن تكون في الموقع في الساعة الثانية بعد الظهر، وأن تضطر للانتظار حتى الثامنة مساءً لأنك تحتاج إلى غراب أسود لكنهم أرسلوا إليك غراباً

رمادياً.. هذا سوف يدفعني حتماً إلى الجنون.. ولسوف أغيّر الفيلم وأجعل الغرب أسداً لو مرّ هذا الأسد قربنا. وللسبب ذاته، أجد صيد الأسماك عاملاً مهدئاً للروح، لكن إذا تعيّن على أن أجلس هناك ساعات فأظن أنني سوف أباشر بتفجير الأسماك بالديناميت. عندما أكتب، أخلق إيقاعي الخاص مع الورق والآلة الكاتبة، لكنني لا أظن أن اخراج الأفلام، أو حتى المسرحيات، شيء جذاب أو فاتن بالنسبة لي.

من ناحية أخرى، أنا أؤمن فعلاً بأن كتابتي بصرية تماماً، حتى عندما أتعامل مع أفكار ومفاهيم مجردة. كل مقالاتي مليئة بالرسوم. ذكريات كلها بصرية على مستوى التداعي. في المدرسة كنت مولعاً برسم الديناصورات.. وحتى يومنا أرسم الكثير من الديناصورات روايتي لم تبدأ، لم أباشر كتابتها، إلا بعد أن أمضيت سنة وأنا أحقق رسومات تتصل بها. حتى حين أقوم بالتدريس فإنني لا أستطيع أن أؤدي عملي بدون وجود سبورة، إذ يتعيّن علي أن أرسم شيئاً.. حتى لو كان مجرد خط مستقيم. تلاميذي قد يجهلون ما يمثله ذلك الخط، لكنه أساسي وجوهري بالنسبة لي. حتى بالنسبة لفيلسوف، الحدس الخالص يسبق استعمال الأدوات المطلقة كلها. التوجيه البصري نحو العالم يسبق دائماً التركيب اللفظي. إنه لا يهم ما إذا المرئيات هي فعلاً هناك أم توجد فقط في المخيلة.

حتى غياب العنصر البصري أو السمعي يمكن أن يكون ضرباً من الحافز البصري أو السمعي. هذا له علاقة بالتوقع وكيف نحن نحققه. ثمة أشياء نتوقع من الفيلم أو الرواية أو القصيدة أن تجعلها مرئية، وإذا هي لم يتم استحضارها لنا، فإننا نفتقدها. لكننا جميعاً نعلم أن هناك مؤلفين يستطيعون جعلنا نرى أشياءً دون عرضها أو اظهارها حقاً، ربما بطريقة أقوى من أولئك المؤلفين الذين يعرضونها. خذ المثال من مانزوني: الطريق التي بها يعرض راهبة مونزا. هو يقول: «أنا لا أريد أن تحدث عن الحب، ثمة الكثير منه في العالم.».

وبطريقة ما، لأسباب ايديولوجية ودينية، هو لم يتحدث صراحة. لكن في النهاية، فإن ما يرويه هو قصة والتي يمكن لشخص مثل ديديرو، أو مخرج سينمائي معاصر، أن يبني عليها حدثاً حسياً مثيراً جداً. قصص لا نهائية عن الجنس والإنحراف يكثفها أو يوجزها مانزوني في فقرة ترد عادة هكذا: «الفتاة التعيسة درب قائلة...» والقارئ، من هذه الفقرة، يفهم كل شيء، ويقدم صورة الخاصة. تلك هي قدرة مانزوني على سرد قصة ضخمة دون أن يقول شيئاً من الناحية العملية.

والآن خذ السينما، لنقل أفلام جون فورد.. في ذلك تكمن قوته أيضاً: إنه يروي قصة ضخمة دون أن يجعلها بادية للعيان. بالطبع ليس هناك ما هو أكثر إثارة من رؤية جون واين وهو يقع على الأرض في Gunfight at o.k. Corral (إطلاق نار في أوكي كورال) وبعدئذ يقضي على خصومه الواحد بعد الآخر. لكن في أفلام جون فورد أنت لا ترى أشياء كهذه.. كل ما تراه هو انتظار طويل في حانة، والكثير من المشاهد الدائرة بعيداً عن المركز. المبارزة هي متوترة ودرامية أكثر لكونها غير مرئية. هذه هي إمكانيات الصمت وتجديد فورد كان في إدخال الصمت كطريقة للتعامل مع مشهد مثل مبارزة في الغرب الأمريكي، والتي أصبحت كليشية سينمائي.

إنه ليس قانوناً ذهبياً بالطبع: لا يتعيّن عليك أن تلتزم الصمت بشأن القصة إن أردت أن تسردها بأفضل الطرق الممكنة.. ثمة تطرّف في كلا الاتجاهين. معركة واترلو، كما رواها ستندال، هي عملياً مكبوحة تماماً، فيما عدا بعض الآراء غير المترابطة. لكن واترلو، كما رواها فيكتور هوجو في البؤساء، هي موجودة هناك كلها وبالتفصيل، كما لو أن الكاميرا تصورها من هليكوتبر. المعركتان موظفتان بشكل جميل: هوجو يتكلم كثيراً وستندال يتكلم قليلاً. بعض الأشياء ربما من الأفضل الحديث عنها، وبعضها من الأفضل التزام الصمت بشأنها. لكن من الجلي أن الصمت وسيلة جمالية تماماً كما النقيض: الكلام والوسيلة فعالة جداً.■

ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates

(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	7 or equivalent
Gulf States	US $	30
Other Arab Countries	US $	20
Other Parts of the world	US $	45

For Organizations

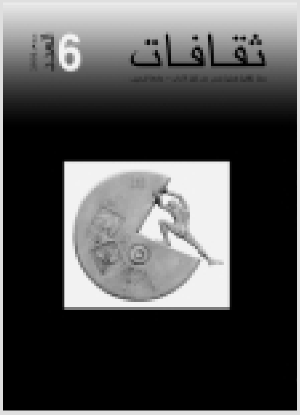
Bahrain	BD	20 or equivalent
Gulf States	US $	60
Other Arab Countries	US $	45
Other Parts of the world	US $	90

A free book will be offered for yearly subscription.

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

Bahrain	BD	1.5
Gulf States	US $	6
Other Arab Countries	US $	2 or equivalent
Other parts of the world	US $	8 or equivalent

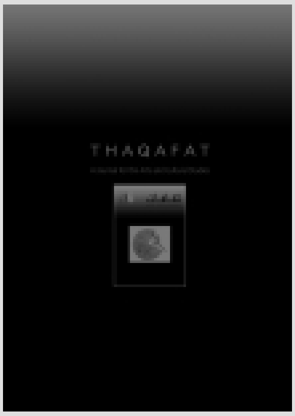


Couverture recto:
Sculpture de Khalil al Hachimi

Thaqafat No. 6 printemps 2003

Sommaire

Couverture verso



Prélude pour la mort du soliste

Editorial

Kamal Abu-deeb

Traduction: **Samira Ben Ammou**

-1

Mort est celui qui point ne meurt et a été ce qui n'est pas.
Béni soit le très glorieux comme il s'en va et demeure, part mais ne disparaît;
C'est l'étrange éclat couleur lilas,
Qui est pris dans le noir des yeux.

-2

Mort est celui qui point ne meurt.
Tissez dans le brillant des yeux
Un linceul et allez l'en vêtir,
Des tristesses de vos rêves, de l'encens de vos peines, de vos chants sacrés le parfumer
Et récitez pour lui "Maryam" puis "Mathieu" et dites: "que la paix soit sur lui le jour où il mourut, le jour où il reviendra et que viendront les tourmentes grondant
Sur ses lèvres, grondant dans les cieux de ses yeux.

Allez l'en vêtir
Et plantez sur le parvis de l'église, de la mosquée d'Omar et au tombeau de la résurrection
Amandiers, orangers et un peu de lavande,
Puis gravez sur les arbres ses rêves ensorceleurs
Et ses illusions enjôleuses:
"Ce qui n'est pas sera".
Ses cloches, ses minarets à Jérusalem reviendront
Et fière sera la terre ointe de la mort.
Nous redeviendrons
Une nation qui afflue par les frontières et passe les frontières
Pour nous édifier une patrie regorgeant de promesses.
Sur la terre régnera la paix

Et gloire lui sera rendue, les festins solennels seront donnés en son honneur tous les ans
Dans les rues de la ville, dans le saint de ses saints
Et dans les méandres de ses rêves.
Les roses s'épanouiront
Fraîches au-dessus de ses douleurs
Et les ancêtres reposeront en paix
Au très-fond de son sein".

-3

Apprenez aux arbres de Jérusalem que ce qui n'est pas a été;
Que l'élégance, la beauté et la fierté montagnarde au parfum d'affabilité, que les éclats de rire innocents, que l'enfant dans l'apparence de l'adulte, que les airs fredonnés sur un balcon dans les bras du fleuve, que les flammes se déchaînant face aux usurpateurs, que la source de la dignité et de la générosité dans un monde pliant sous les cauchemars, la mort et les ténèbres,
que tout cela s'est brisé, telle la silhouette d'un enfant fauchée par les obus du colonisateur sur les routes du camp.
Et dites à un univers enseveli sous la terreur, la haine et la cupidité américaine armée jusqu'aux dents de mort de viol et de l'arrogance de la force barbare, que ce qui n'est pas
a été:
Que le cheval aux ailes d'orgueil, de solidité fascinante, de noblesse,
De mots qui ne font point de trêves ni ne se soumettent
Face au crime, à l'oppression, au pillage,
A rassemblé ses ruines, les promesses de ses saisons, la soie de son élégance et s'en est allé
A la recherche d'une orbite nouvelle
Dans un espace lointain.

-4

Ah! mais
Apprenez au rêve et aux arbres scintillant de promesses
Que le cheval ailé m'a juré qu'il reviendrait
Dans la peau de millions déferlant pareils à l'éclair et au feu et au fleuve de bras
Qui démolissent ces châteaux forts que dressèrent le crime et la colonisation
Dans tous les horizons
Pour bâtir une maison pour un enfant sans abri
Un refuge pour un visage orphelin
Et un antre de dignité pour une âme que l'humiliation terrasse dans mille "orients".

-5

Flammes s'élevant d'une terre humiliée,
Flammes en fougue dans un ciel triste,
Clameur dans la pureté de la quiétude

Et quiétude
Dans le tumulte éclatant.
Oasis de visions et de certitude
Dans les déserts de la ville
Et fougue noble
Et liesse allègre
Et bel éblouissement.

-6

Apprenez aux arbres de Jérusalem que ce qui n'est pas
est. Que celui qui ne meurt pas
est mort. Que ce qui ne s'humilie pas
a été humilié. Que ce qui ne disparaît pas
est disparu. Que ce qui ne perdure pas
a perduré
Et demandez pardon à la coupole dorée, à la grotte de la nativité,au mont Golgotha
Et à la croix que ses bras trouvaient doux à lui faire porter.

-7

J'adorais ses yeux brillant de résistance violente, et j'adorais ses mains
Frémissant sur le clavier du piano vieillissant dans le coin.
J'adorais ses rêves évanescents:
"Juin revient tous les ans, je quitte la salle de cours tremblant à la fin de l'année, je vais à la maison faire ma valise. Il est temps de rentrer
A Jérusalem-
Puis je m'éveille de l'illusion. Cinquante ans ont passé, mille ans.
Ils ont tout pris; il ne nous reste plus de terre où revenir et dormir
Dans sa chaleur ô Kamal.
Ils ont pris Jérusalem, Beyrouth, Amman et Le Caire
Alors qu'elle va à son trépas insouciante
Et chante remerciant son boucher
Cette nation soumise".

J'adorais cette folie armée de charme et d'arrogance, cette
Grâce
Dans les détails d'un visage que drape une irrésistible séduction
Et dans les bouts de doigts - l'âme du piano qui vibre et sur nos jours qui passent déferlent
Nostalgie et violente fierté et rythme d'une éblouissante colère.

J'adorais sa silhouette semblable à la lance dure et solide, et les cheveux s'amoncelant telles les vagues,
S'éparpillant de temps à autre sur un front livré au vent.
J'adorais l'air enfant sur son visage quand il va fredonnant et les éclats de rire allègres

Lorsqu'une femme passe -silhouette épanouie.
J'adorais sa tradition et son jeu et son tour délirant.

J'ai ensuite adoré la chaleur de ses traits amaigris,
Pâles de résister aux cellules qui se dévorent et à la mort des veines,
Pâles de s'obstiner à faire exploser toujours dans toutes choses des bombes incendiaires.

J'adorais ses illusions, la candeur de ses rêves désemparés:
1 "Une seule patrie et pour nous et pour eux"
2 "Une patrie pour eux et une autre pour nous"
3 "Une seule nation que nous formons ensemble
Dont les peines s'enlacent les histoires et les chants;
Sans pareille, la chanson bourgeonne, prometteuse;
L'espace qui devient
Une rose d'aisance
Et des steppes d'abondance d'éblouissement et de rêves.
Le temps s'en va et vient le temps,
Voici Jérusalem temple de nos rêves,
Eglise de nos illusions
Et minarets de nos désirs étourdis.

-8

Mais si,
J'adorais et ses yeux et le ton affligé
Lors des conflagrations, quand se déchaîne la tempête,
Et qu'en silence, il se penche avec tendresse,
Essuie sur le piano les traces d'une absence d'une heure, de deux heures,
En caresse les touches pareil à un amoureux éperdu
En proie à la nostalgie,
Laisse couler les mélodies douces, tendres, se précédant,
Alors qu'il fixe un horizon que personne ne voit, à travers une fenêtre que personne ne voit,
Qu'il fulmine, que la mèche montagnarde danse sur le front lisse,
Que je vois l'exil de celui à jamais étranger sur le visage qui se tourne soudain,
Dans le regard apeuré;
Puis il secoue la tête, la maison tremble, le toit tremble et le beau corps arabe;
La vie en lui déborde qui célèbre l'exubérance de la virilité
Et la noblesse de l'héroïsme.
C'est la Neuvième qu'il joue!
Il tournoie, se perd, s'évanouit dans ses déserts de passion et ses élans violents,
Dans ses vastes espaces.

J'adorais sa pétulance de faucon, le balbutiement de l'enfant, la passion enchanteresse qu'il a des commencements: "Par où commencer? Comment? Pourquoi? Quand? Jusqu'à quand?"
Et ses traits ardents de certitude

Textes en Français

Au temps de la pédanterie,du doute et de la fausse méfiance.
J'adorais sa perplexité quand il questionne,
Et j'apercevais -à peine visible- la pâleur chaleureuse des joues,
Le léger frémissement des lèvres, le tremblement des bouts de doigts
En début de cérémonie et le bafouillage joli,
Quand, troublé, il prend la parole,
Les yeux éblouis le serrant tel un bracelet brillant
Qui le fixent d'un mélange de désir impossible
Et de tendresse diaphane,
Un rien intimidé, agité,
Arrogant sur sa chaire, les épaules légèrement voûtées.

Puis s'amoncèlent le flot de langues et leurs mystères, le langage et ses couleurs, la passion du détail, et le joli accent raffiné
Du prince des mots et du maître de l'éloquence,
Se répand de ses lèvres et de ses yeux le miracle de la connaissance.

-9

J'aimais son anxiété, l'air malicieux qu'il prend quand pleuvent ses questions les unes après les autres lorsque en dehors des "femmes" , nous préparons ensemble le petit déjeuner:
"Qu'en est-il de Damas?
Y-a-t-il le moindre espoir?
Le régime cèdera-t-il...?
Quand irons-nous en visite au pays
Ensemble?
As-tu écouté le discours du chef un et unique?
Et les mensonges de Sharon et des américains?
Et comment va Safita?
Et comment va Oumaya?
Comment va Riham?
Et l'aimée? Et les femmes? Et les amours?
Ecris-tu? Quoi de neuf? Est-ce que..."

Puis il s'écrie sans attendre la réponse:
Ta chance est d'or aujourd'hui Kamouli

Nous avons du "shanklich"!!!
Et des restes de "qarich",
Voici l'huile, et le "zaa'tar" de la montagne, et nos olives locales et la "labneh" de Beyrouth
Et le fromage bédouin et le pain cuit dans le four de Maryam.
Veux-tu des saucisses et des œufs? Ou bien...
Ou préfères-tu une assiette de fèves préparées à l'instant par ton "serviteur",
Plus savoureuses que les fèves de "Marrouch", que celles de "Follah",
Ou préfères-tu le..."

Les éclats de rire suaves nous inondent et le silence et l'affection et le sourire;
Les questions s'arrêtent.
Il sombre dans son silence; la distraction légère revient qui affleure sur son visage de temps en temps

Puis nous revenons -tels les oiseaux retournant à la chaleur de leur nid- à la "question",
Nous "étudions" la question,
Nous nous noyons dans le "problème",
Les questions explosent,
Les œufs brûlent, l'huile brûle, nous crions en même temps:
"oooooooooooooooooooooh le gâchis!"

-10

Ne mourra pas celui qui point ne meurt
Ni ne sera ce qui n'est pas

Eclat du rêve et des promesses il est dedans nous, dans le sein de la terre
Dans la coupole dorée, dans la grotte de la nativité, dans le mont Golgotha;
Il restera comme le rêve reste, comme la terre reste, fredonnant dans
Nos veines qui palpitent et dans les cloches de la fête de la résurrection;
Et il fera don à nos enfants de son ardeur, de ses tempêtes, de sa passion,
De ses douleurs, de sa paix,
Des arts de sa créativité et de son langage,
De ses conflagrations, de sa certitude,
De ses chants, de sa nostalgie;
Et il restera l'emblème.

Il restera: saint éclat étrange, ici logé,
Dans le noir des yeux
Et sera ce qui sera

-11

Ne mourra pas celui qui point ne meurt.
Ne sera pas ce qui n'est pas.

-Et toi, Edward, mon bien aimé
Tu ne meurs pas.
La mort ne peut t'enserrer Edward. La mort est étroite pour toi, de même que la vie ne t'enserre pas, de même que la vie est, elle aussi, étroite pour toi.

Ta place est dans les infinis ô Edward,
Dans les espaces sans limites et sans horizons.

Lexicographie et sciences cognitives

Driss EL KHATTAB *

Textes en Français

Introduction

Dans ce travail, nous tenterons d'examiner l'hypothèse qui stipule que la lexicographie pourrait s'intégrer à un modèle permettant la formulation des connaissances lexicographiques et la description du métalangage, qui sont à la base de l'acte définitoire. Nous défendrons l'hypothèse selon laquelle la théorie cognitive du langage constituerait un modèle d'analyse des faits lexicographiques. En d'autres termes, il s'agit pour nous de traiter de la définition à la lumière de la sémantique cognitive. Les définitions des entrées lexicales seront envisagées en termes de connaissances traitées sous forme de structures cognitives ou de représentations sémantiques. Le corpus examiné est constitué de mots arabes et français.

Cette recherche s'inscrit dans le cadre des recherches cognitives. Elle tentera d'explorer les mécanismes conceptuels qui président à la construction des énoncés définitoires. Notre contribution réside dans l'émergence des informations cognitives dans le cadre d'un dictionnaire théorique que nous appelons « dictionnaire cognitif « . Ainsi, le système définitionnel proposé repose sur l'hypothèse selon laquelle les structures sémantiques sont subsumées par les structures cognitives. Ces deux types d'informations font partie de la zone de la représentation cognitive.

1. Lexicographie : Cognition et langue

L'approche cognitiviste du lexique arabe pourrait rendre compte des mécanismes sous-jacents à la conceptualisation des objets qui nous entourent et que nous percevons sous forme de catégories et de classes paradigmatiques. Une telle approche permettrait en outre de spécifier les structures des connaissances lexicographiques avant de procéder à l'examen des problèmes de formulation du sens. Les structures cognitives et la théorie de la catégorisation, qui feront l'objet des sous-sections suivantes, nous paraissent aptes à déterminer les fondements de la définition et les éléments sous-jacents qui structurent le sens lexical.

1.1 Primauté des structures cognitives sur les structures linguistiques

Dans l'optique cognitiviste forte, les structures conceptuelles qui sont à la base du langage humain dérivent des systèmes de connaissances, d'expériences et de croyances. Par conséquent, l'ensemble des informations reliées à ces systèmes sont codées dans les langues naturelles. Les propositions de R.Jackendoff (1983) et T.Givon (1986) et de R.Langacker (1987) s'inscrivent dans ce courant qui considère la linguistique comme une partie des sciences cognitives. De ce fait, ce courant s'oppose aux grammaires génératives qui décrivent la compétence linguistique comme une capacité isolée, i.e., indépendante des autres capacités humaines.

Le langage est donc un système non autonome associé à des facultés plus générales. D.Sperber et D.Wilson (1986) ont souligné que la grammaire générative réfute de façon catégorique l'étude des faits qui relèvent de la cognition et de tout autre système de connaissances non linguistiques. Il en résulte que de nombreux faits d'ordre cognitif ne sont pas codés au niveau de la grammaire. Dans le but de remédier à ces problèmes et d'incorporer les faits extra-linguistiques, une théorie des modèles cognitifs s'est avérée indispensable. C'est ainsi qu'une "variété de théories qui contestent le programme formaliste en linguistique sont apparues considérant la sémantique comme une dimension du

* Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Mohammedia, Maroc.

langage qui contient en lui les structures mêmes de la langue" (cf. R.Jackendoff,1989 cité dans F.Rastier, 1991 : 91). Les structures linguistiques sont alors déterminées par les structures mentales, qui sont conçues comme organisatrices des connaissances et des expériences des êtres humains. C'est ainsi que les connexionnistes développent une théorie des modèles mentaux qui constituent un univers référentiel des expressions langagières. Les choix méthodologiques accordent de ce fait une importance capitale à la sémantique et à la cognition ; en d'autres termes, ces auteurs contestent les approches autonomisantes des "modules" et des systèmes et optent en faveur de l'articulation systématique de la structure linguistique aux processus cognitifs. Force est de constater que cette articulation s'élabore au moyen du sens. C'est ce qui a orienté les recherches vers la caractérisation réciproque des structures sémantiques et des structures cognitives.

Les propositions qui sont à l'origine de la recherche cognitive en général et de la sémantique cognitive en particulier sont énoncées ci-après :

1- Le langage n'est qu'un aspect des capacités représentationnelles des humains, il doit être considéré par rapport à sa fonction cognitive: interpréter, ordonner, fixer et exprimer l'expérience humaine ;

2- Le sens est un phénomène mental qui pourrait Ítre décrit en relation avec les processus cognitifs ;

3- L'étude sémantique d'une langue est l'étude de la psychologie cognitive[1]. C'est la raison pour laquelle la structure sémantique chez R.Jackendoff (1983) et la structure cognitive (conceptuelle) se situent au même niveau de représentation et ce, pour rendre compte de la convention linguistique. Il n'y a donc aucune justification pour une capacité sémantique indépendante de la cognition ;

4- Il est supposé que la mémoire sémantique des locuteurs emmagasine les connaissances sous forme de catégories dont le pivot est formé par le prototype.

5- L'aspect essentiel de la cognition, en tant que phénomène psychologique à caractériser explicitement, est la catégorisation, opération qui est au centre des recherches axées sur la composante lexicale des langues naturelles.

1.2 Prééminence de la notion de catégorisation

De l'hypothèse du primat du cognitif sur le linguistique dérive la prééminence de la catégorisation, opération cognitive qui est à la base de la classification des objets et des évènements. Autrement dit, la catégorisation est un processus mental qui permet aux locuteurs et aux experts (dont les linguistes) de classer les objets de l'univers qui les entourent (cf. A.Theissen, 1997 : 20). Une telle opération permet de rendre compte des catégories ontologiques telles que LIEU, OBJET, ACTION, ANIMAL, etc. et de mettre en place les catégories grammaticales telles que le nom, le verbe, l'adjectif, etc. Il n'est pas possible de délimiter tous les axes qui spécifient la catégorisation, néanmoins, nous pouvons avancer les postulats cognitivistes suivants :

- La catégorisation est un moyen qui permet de comprendre le monde. Elle s'élabore sur la base de l'interaction des locuteurs avec l'environnement physique et culturel.
- La catégorisation décrite par la théorie des ensembles ne permet pas de rendre compte des catégories ouvertes, des cas marginaux et des catégories floues (G.Lakoff & M.Johnson, 1987: 132-135).
- Nous catégorisons les objets en fonction des prototypes (Ibidem).

1.3 Prototype et sens lexical

La tâche du lexicographe est des plus délicates, car son objet est constitué par la totalité du lexique qui est censé représenter les connaissances. Mais, on pourrait avancer que toute investigation de nature lexicographique ne peut embrasser l'ensemble des mots d'une langue. Autrement dit, le critère d'exhaustivité du lexique réel n'entrave pas la partie théorique de la recherche lexicographique pour les raisons suivantes:

(i) - le lexique n'est pas fini ;

(ii) - le dictionnaire usuel est limité par l'espace textuel réservé aux mots-entrées ;

(iii)- il n'y a pas de critères fiables pour mesurer la fréquence des mots (cf. D.Corbin, 1987) ;

(IV)- le dictionnaire n'est pas une œuvre qui présente la "vérité" ;c'est un texte didactique sujet à des lacunes, des erreurs, des contresens et à des écueils

méthodologiques. Ceci étant, le dictionnaire est un genre discursif parmi d'autres.

Pour ces raisons et d'autres, nous postulons que la lexicographie arabe moderne a pour tâche de concevoir le lexique par rapport au monde externe et aux activités cognitives, qui expliqueraient la catégorisation et la dénomination qui sous-tendent les mots-entrées.(2) Dans ce cas, l'infinitude du lexique ne sera qu'une question de quantité. En outre, la proéminence des faits d'ordre cognitif permet de fonder la définition sur la base du système de catégorisation centrée sur les structures prototypiques . Celles-ci regroupent les entités grâce au principe de similarité, perçoivent les catégories floues et détectent les affinités relationnelles entre les exemplaires (les mots). Toujours est-il que le dictionnaire que nous proposons est théorique, ces procédures sont encore à l'état d'expérimentation.

Nous envisageons une forme de définition qui représente les attributs des exemplaires et des catégories sous forme de traits sémiques. Selon E.Rosch (1978:25), le concept consiste en une combinaison d'attributs. De par sa conceptualisation au centre de la catégorie, comme c'est le cas du moineau par rapport aux oiseaux, le prototype se définit comme étant l'exemplaire qui a le plus haut degré d'appartenance à la catégorie, et il se voit doter du plus grand nombre de traits définitoires. Dans le cadre de la version standard de la théorie du prototype, les référents d'OISEAUX, à savoir les poussins, les moineaux, les kiwis, les poules, etc. ne sont pas unis par les conditions nécessaires et suffisantes, mais par des propriétés perceptibles telles que "capable de voler", "avoir des plumes", "avoir des ailes", etc. qui ne sont pas des traits définitoires de tous les membres pré-cités. Toutefois, le prototype pourrait varier d'un individu à l'autre, d'une culture à l'autre. Dans cette perspective, comment expliquer le fait que les processus de catégorisation de la classe des oiseaux aboutisse aux mêmes résultats ? Comment se fait-il que les humains appellent OISEAU les mêmes référents ? F.Le Ny (1989) postule qu'il existe dans la mémoire des humains des représentations sémantiques stables et permanentes. Quoi qu'il en soit, le prototype est une entité psychologique qui, moyennant la représentation mentale, assure l'économie des fonctions cognitives. Cette économie est due à la valorisation des traits saillants d'un concept. Autrement dit, dans la définition des objets, seuls les traits typiques (prototypiques) sont emmagasinés.

Le correspondant de cette théorie, en sémantique lexicale, serait ainsi le mot et les traits sémiques définitoires. En d'autres termes, "toute théorie de la catégorisation débouche inévitablement, à un endroit ou à un autre, sur une théorie du sens lexical" (cf. G.Kleiber, 1990 :58). Bien qu'il soit opposé à l'idée d'application de la théorie du prototype dans le domaine du lexique, F.Rastier (1991:192) reconnaît que "si l'on convient de distinguer les mots des choses, ces attributs ne sont en fait que des traits sémantiques, linguistiquement parlant, même si le psychologue ou les sujets d'expérience estiment avoir affaire à des qualités du réel". La théorie du prototype permettrait ainsi, croyons-nous, d'amorcer une nouvelle conception de définition, fondée à partir des invariants cognitifs dont les prototypes. F.Rastier (communication personnelle) n'est pas de cet avis, car pour lui, la théorie du prototype a une capacité descriptive inférieure à celle de l'analyse sémique, l'auteur ajoute que la conception prototypique se caractérise néanmoins par une grande capacité d'explication en termes de référent. Toujours est-il que la recherche lexicologique pourrait constituer un domaine intéressant pour réévaluer les théories psychologiques du lexique.

2. Le dictionnaire cognitif

A l'issue de cette recherche qui préconise l'hypothèse de mise en rapport de la définition des mots avec la cognition, nous proposons d'organiser la microstructure des entrées lexicales sur des bases cognitives. Nous tenterons de ce fait d'élaborer un dictionnaire cognitif dont les éléments théoriques, méthodologiques et organisationnels sont inspirés des travaux des cognitivistes cités plus haut.

2.1 Elaboration d'un dictionnaire

Les objectifs assignés au dictionnaire peuvent être fixés à partir du choix d'une des

hypothèses suivantes :

- une hypothèse minimale, qui fait du dictionnaire de langue un composant utilitaire et didactique : le dictionnaire doit suppléer aux défaillances de la compétence lexicale de l'usager. Dans cette optique, ce composant est un répertoire d'idiosyncrasies de diverses natures.
- Une hypothèse maximale “qui fait du dictionnaire, selon les options théoriques du lexicographe, un reflet de la langue ou de la compétence lexicale du locuteur-auditeur idéal” (cf. D.Corbin, 1987:57)

La première hypothèse s'inscrit directement dans la théorie générative et conçoit le dictionnaire comme un dépôt des irrégularités lexicales. Il importe de constater que la compétence lexicale se limite chez les lexicalistes générativistes à deux capacités : (i) la reconnaissance de la structure morphologique des items appartenant à une langue donnée, (ii) l'assignation d'un sens à ces items conformément à la structure morphologique, c'est ce qu'on appelle le “sens compositionnel” chez les morphologues générativistes (cf D.El KHATTAB, 1990). Il est toutefois utile de souligner que la compétence lexicale est un objet mouvant et hétérogène. Ce caractère instable et variable de la compétence lexicale est dû à des facteurs sociolinguistiques et psycholinguistiques[3].

La seconde hypothèse nous paraît intéressante du fait qu'elle permet au lexicographe de faire appel à un modèle théorique capable de refléter la langue. Dans cette optique, étant donné que la compétence lexicale est caractérisée par la variation et l'hétérogénéité, le dictionnaire a pour tâche de spécifier la norme lexicale, les invariants sémantiques et les structures cognitives qui sont sous-jacentes à la compétence lexicale et dérivationnelle. Ce sont ces objectifs qui sont à la base de l'élaboration du dictionnaire cognitif.

2.2 Bases théoriques et hypothèses.

Le projet d'édification d'un dictionnaire cognitif repose sur l'hypothèse selon laquelle les connaissances sur le monde ainsi que l'ensemble des informations lexicologiques sont représentées prioritairement sous forme d'invariants cognitifs. Ces invariants apparaissent dans la partie cognitive de la définition. Dans cette optique, les structures sémantiques sont subsumées par les structures conceptuelles (cf. R.Jackendoff, 1983,1992). Autrement dit, la structure conceptuelle des mots précède la structure sémantique et les autres structures linguistiques. Nous postulons que les éléments de la structure sémantique (les traits sémantiques, les primitifs sémantiques, les relations sémantiques, etc.) sont tributaires de la structure conceptuelle. Afin de montrer la prééminence du cognitif par rapport au sémantique (linguistique), nous donnons l'exemple de deux entités, le loup qui est une entité naturelle et l'or qui est une entité artificielle. Le premier objet est perçu par rapport au prototype, tandis que le second est conceptualisé à partir d'une structure prototypique.

Dans la catégorie des canidés, le chien apparaît comme étant l'entité prototypique à partir de laquelle nous pouvons définir, en termes de comparaison, les autres exemplaires tels que le loup, le renard, le chacal, etc. Le processus de comparaison entre l'exemplaire (le mot à définir) et le prototype est une stratégie définitionnelle qui permet aux locuteurs de se représenter l'objet et de comprendre le référent du métalangage. Tous ces éléments de l'information cognitive, à savoir le prototype, l'exemplaire et le lien comparatif se trouvent dans l'entrée de loup donnée par le Petit Robert (1985) qui la présente ainsi : “Mammifère carnivore, qui ne diffère d'un grand chien que par son museau pointu, ses oreilles toujours droites et sa queue touffue pendante”. Ainsi, l'indication du prototype permet d'établir des définitions naturelles .

Dans la définition du mot or, c'est l'ensemble des connaissances générales et le système conceptuel qui président à la mise en place de l'information sémantique. De ce fait, le locuteur qui connaît ce mot a une portion des connaissances organisées, fixes et des croyances portant sur l'économie et les valeurs sociales associées à ce concept. A cet effet, en prononçant le mot or, le locuteur pense aux domaines associés à ce concept et non à l'intension. Dans ce cas-ci, la définition du mot en question au moyen de l'énoncé analytique n'est d'aucun secours pour le commun des mortels, mais elle pourrait être intéressante pour les experts et les lecteurs avides de connaissances

spécialisées. Ainsi, par l'activation des processus cognitifs, le locuteur fait appel à son système de représentation conceptuelle qui lui indique que :

i- ce métal est rare ;

ii- il permet d'accéder à la fortune ;

iii- sa possession est socialement valorisée ;

iv- il permet d'avoir du prestige ;

v- il est employé comme parure chez les femmes.

Dans cette liste des attributs du concept or, ce sont les faits d'ordre prototypique (stéréotypique) et culturel qui se présentent à l'esprit des locuteurs et non le sens analytique. C'est ainsi que la signification de ce mot s'instaure au niveau de la structure conceptuelle. Nous en concluons que ce type de concepts constitue un argument en faveur de la primauté de la structure conceptuelle dans la définition préconisée dans ce type de dictionnaire.

Le dictionnaire cognitif (DC en abrégé) repose sur les postulats suivants :

1- Le DC est cognitivement fondé, en ce sens que les informations d'ordre cognitif (perception des objets, catégorisation et structure prototypique des objets) sont données en premier lieu, étant donné qu'elles contribuent à la détermination du sens des mots. Ainsi, à chaque mot, nous pouvons associer une structure conceptuelle.

2- La définition proposée dans le cadre du DC est dite conceptuelle, car elle spécifie les objets naturels et les objets abstraits en fonction des informations cognitives et des domaines d'expérience individuelle et communautaire. Elle est constituée de deux parties : une partie cognitive où figure la représentation cognitive des objets et une partie sémantique qui traduit la première information en métalangue.

3- La proéminence du niveau cognitif dans la définition des mots a pour conséquence la stratification des informations linguistiques et culturelles qui sont représentées dans cet ordre :

a)- Les informations linguistiques : elles permettent de rendre compte de la

structure syntaxique et de la forme (morphologie et phonologie) du mot.

b)- L'exemplification : il s'agit de mettre le mot-vedette dans une phrase.

c)- Les informations d'ordre culturel : ces informations sont reliées à l'emploi métaphorique du mot, aux données stéréotypiques, à son insertion dans des citations, dans des proverbes, etc.

2.3 Objectifs

Le dictionnaire proposé permettrait la présentation des informations nécessaires à la maîtrise du lexique arabe en général et des significations en particulier. C'est la raison pour laquelle nous avons opté pour la démarche "maximaliste" qui consiste à enrichir la microstructure par l'établissement des structures cognitives . D'une manière générale, le DC vise les objectifs suivants :

a)- Rompre avec le système représentationnel fondé sur les structures formelles : il s'agit notamment des représentations définitionnelles établies à partir des structures lexicales (champs lexicaux) et des représentations sémantiques conçues à partir des structures syntaxiques des phrases. Ces deux formes de représentation ont été proposées respectivement par les structuralistes J.Rey-Debove, 1971 ; J.Lyons 1977,1983) et par les générativistes (J.J.Katz, 1971).

b)- Organiser l'entrée lexicale de façon à rendre compte des différentes zones de la représentation des connaissances. Le DC accorde de l'importance aux données cognitives, car (i) elles sont proéminentes dans le langage (les prototypes, par exemple), (ii) les dictionnaires théoriques ainsi que les dictionnaires usuels n'ont pas pris en compte la dimension psychologique des significations, et (iii) elles constituent des éléments cruciaux de la mémoire sémantique des locuteurs.

c)- Montrer que la catégorisation ainsi que la structuration prototypique pourraient constituer une stratégie définitionnelle qui permettrait d'asseoir des définitions adéquates, souples et moins rigides.

2.4. organisation microstructurelle du dictionnaire cognitif

Le fait d'adopter vis-à-vis de la lexicographie l'approche cognitive conduirait à une fructueuse collaboration entre les psychologues et les linguistes. Mais, ce type de projet, constate D.Geeraerts (1985), n'est qu'à ses débuts. La légitimité d'un tel dictionnaire est confortée par l'hypothèse de la définition conceptuelle esquissée dans A.Wierzbicka (1985), G.Kleiber (1990) et

P.Hanks (1994). Notre contribution consiste à montrer que les faits d'ordre psychologique, en particulier la structuration prototypique, constituent l'information primordiale dans la définition des mots.

Nous voudrions concrétiser nos hypothèses par la mise en place d'un dictionnaire conçu comme étant un objet stratifié dans lequel le métalangage sera organisé suivant un schéma caractérisé par quatre zones (le terme "zone" est emprunté à L.Elnitsky (1984)). En effet, les zones qui sont prises en compte pour la définition des mots sont la zone de la représentation cognitive, la zone de la représentation linguistique, la zone de l'exemplification et la zone des unités culturelles. Chaque mot (M) sera ainsi défini grâce à un ensemble d'informations réparties en quatre zones. La figure suivante résume notre conception :

Mot-entrée (M) : Représentation définitionnelle sous forme de zones

M		
	A	Zone de la représentation cognitive
	B	Zone de la représentation linguistique
	C	Zone de l'exemplification
	D	Zone des unités culturelles

Examinons, à présent, chaque zone pour spécifier le contenu et le mode de fonctionnement.

A) Zone de la représentation cognitive.

Cette zone organise les connaissances à l'aide de deux structures : la structure conceptuelle et la structure sémantique.

I- La structure conceptuelle : Elle met en place les informations reliées aux facteurs a, b, c, d et e.

a)- La perception : Certaines catégories cognitives comme CONSTITUTION, FORME, DIMENSION, etc. traduisent la perception des objets naturels et des objets manufacturés. En outre, les objets abstraits sont spécifiés par d'autres catégories comme JUGEMENT qui rend compte des adjectifs, ACTION et EVENEMENT qui définissent les verbes. En fait, ces primitifs constituent des invariants sémantico-cognitifs dont le rôle consiste à catégoriser les objets du monde (cf. R.Jackendoff, 1983, 1992; J.P.Desclès et al., 1998) .

b)- La catégorisation : Il s'agit ici de désigner la catégorie sémantique (le concept générique) et la catégorie lexicale (nom, verbe, adjectif, etc.) auxquelles appartient M.

c)- La désignation du prototype (PR): la structure prototypique des catégories est fondamentale pour la détermination du sens de M. Soulignons qu'il ne s'agit pas obligatoirement d'un représentant réel de la catégorie. Dans le cas des catégories abstraites, le prototype est "une entité abstraite construite sur la base des propriétés typiques de la catégorie" (cf. G.Kleiber, 1990:63). Pour ce qui est des catégories évaluatives, il est préférable d'interpréter le prototype en tant "profil cognitif" suivant l'expression de R.Langacker (1987) (le sens des adjectifs s'établit à partir du profil cognitif qui est l'ensemble des caractéristiques d'une qualité).(4)

d)- L'établissement de tous les attributs du PR : les attributs complets du PR établis sous forme de traits qui contribuent à présenter des définitions non rigides de M.

e)- Les domaines d'expérience (d.ex.) dans lesquels M est intégré . Dans cette partie, l'indication des domaines auxquels sont associés les objets permet de percevoir les différentes significations de M.

II- La structure sémantique : cette partie qui constitue le noyau du système de représentation définitionnelle dépend de la structure conceptuelle et s'organise suivant les postulats suivants :

- Le sens est représenté par un ensemble de primitifs sémantiques du type : *chakhs* (personne), *makân* (lieu), *hayawân* (animal), *'âla* (machine), *mutaharrik* (animé), etc.
- Toute unité métalinguistique est formulée à partir des attributs complets du PR et du profil cognitif.
- La structure sémantique spécifie pour chaque M :

(i) les différents sens : S1, S2,....., Sn ;

(ii) les relations lexicales correspondant à M : hyperonymie, méronymie, synonymie par fréquence, synonymie par similitude avec PR(5), antonymie, etc.

B) Zone de la représentation linguistique

Dans cette zone, nous représentons les informations linguistiques reliées à chaque M. Ce sont les informations codées en arabe.

Les deux parties constituant cette zone sont la structure syntaxique et la forme de M.

I- La structure syntaxique : c'est la structure dans laquelle M se combine avec d'autres unités lexicales. Il y a lieu de constater que le dictionnaire traite des aspects syntaxiques des mots-entrées en spécifiant les structures et les contraintes de sous-catégorisation (cf. J .Dubois, 1981). Par ailleurs, I.M.Mel'cuk (1984:5) appelle la partie syntaxique de son dictionnaire "schéma de régime".(6) Soulignons que les catégories qui nécessitent la prise en considération de la structure syntaxique pour la détermination du sens sont généralement les verbes et les adjectifs. Pour ces deux catégories, la structure est dite contextuelle (SC), tandis que pour les noms, elle est non-contextuelle (SNC). Ainsi, dans le cas des verbes polysémiques, il est nécessaire d'observer la consigne suivante : à chaque structure syntaxique correspond un sens. Le verbe ^{c}*adala* ci-après illustre ce fait :

Structure syntaxique	Sens
1)- V- SN - ظ e.g., ^{c}adala SN	"établir la justice"
2)- V - SN - Prép. - SN e.g., ^{c}adala SN ^{c}an SN	"laisser"
3)- V - SN - Prép - SN e.g., ^{c}adala SN bi SN	"égaliser"

II-La forme de M : dans cette rubrique, nous donnons la liste des dérivés, le pluriel et le féminin des noms. Précisons que les informations morphologiques régulières seront organisées dans ce que nous avons appelé "fichier mémoriel". Il importe de constater que dans les dictionnaires arabes anciens, les données morphologiques sont tellement dominantes que le lecteur pourrait croire que la visée de ces ouvrages est uniquement le niveau dérivationnel des mots. Quoi qu'il en soit, les aspects morphologiques ne doivent pas être prééminentes et ce, aux dépens des informations d'ordre sémantico-cognitif.

III- Zone de l'exemplification

Les deux types d'exemples prévus dans le DC sont :

(a)- Les exemples mettant en relation l'exemplaire (i.e., M) et le prototype.

(b)- Les exemples mettant l'accent sur le contexte d'apparition du M. Il s'agit de remplacer les SN dans le schéma (2) par des termes.

IV- Zone des unités culturelles

Par "unités culturelles", nous entendons toute forme de signification qui dépasse l'aspect dénotatif. La notion d' "unité culturelle" est conçue par U.Eco (1988:154) comme étant "le système des unités sémantiques qui traduit la manière dont une culture donnée segmente l'univers du perceptible et du concevable et élabore la Forme du Contenu". Pour ce qui est du DC, les unités culturelles sont attachées directement aux structures sémantiques et indirectement aux structures conceptuelles. De ce fait, cette zone comprend les unités suivantes :

* l'emploi métaphorique du M ;
* l'emploi stéréotypique du M ;
* les citations(7).

Nous donnerons en annexe la définition du nom arabe kathib (mensonge), mais nous ne pourrons pas examiner celle des verbes et des adjectifs à cause de l'espace réservé à cette communication.

3. Sémantique lexicale et cognition

Chez les linguistes arabes anciens, les études sémantiques axées sur les mots pris isolément sont dispersées dans divers genres d'ouvrages. En effet, les introductions des dictionnaires arabes anciens sont tellement pauvres en informations qu'il est difficile d'en extraire une théorie lexicale. En fait, les lexicographes arabes anciens se sont intéressés principalement à l'inventaire de la langue et ils n'ont pas accordé beaucoup d'importance aux problèmes de sens. Toutefois, les fondamentalistes et les exégètes ont réservé leurs préliminaires aux questions sémantiques ; de même, les grammairiens et les rhétoriciens comme As-Sakkâkî, Al-Jurjânî, Az-Zamakhcharî et Al-Qazwînî ont traité du sens et de la relation entre les mots et les "sens".

Le traitement des faits relevant de la sémantique lexicale est lié chez les Arabes anciens aux questions d'ordre philosophique. En effet, les philosophes arabes anciens ont

distingué ce qui est “primitif” *(‘awwalî)* et ce qui est visé *(matlub)*. Les entités primitives correspondent à ce qui est appréhendé d’avance, alors que les entités visées correspondent à ce qui appréhendé par le biais d’une définition. Soulignons également que les premières entités sont nécessairement vraies, tandis que les secondes demandent le recours à l’opération de “démonstration” (cf.B. El Akhdar, 1988 : 60). A partir de ces fondements, toute entité ontologique a été conçue dans le cadre de la sémantique lexicale à partir de quatre niveaux : “sa vérité en soi ; l’affirmation d’un correspondant à cette vérité au niveau de l’esprit ; l’expression linguistique orale qui désigne ce correspondant ; le signe graphique qui traduit cette expression” (*Ibid*.p.60). Rappelons que le deuxième niveau se traduit actuellement par “l’image mentale” et le troisième par “le vocable”.

Selon Avicenne (*Al-ᶜibâra*, cité dans B. El Akhdar, 1988 :61), la signification est le résultat de l’association du signe oral et du concept. Et chaque mot “désigne” le sens par convention. La question qui a été posée est celle-ci : lequel est premier, le mot ou le sens? Al-Gazâlî (*Al-Mustasfâ*, cité dans B.El Akhdar, *ibidem*) postule que le sens, étant enraciné dans l’esprit, est premier et il est donné d’avance. Quant aux mots, ils constituent les indices par lesquels on reconnaît les sens “innés”. Contribuant à ce débat, Fakhr Ad-Dîn Ar-Râzî (in B. El Akhdar, *ibid*.p.64) soutient qu’il n’est pas nécessaire qu’a chaque “sens” corresponde un mot. L’auteur estime que les sens sont infinis, alors que les mots, composés de sons dont le nombre est fini, sont théoriquement finis.

C’est la relation entre le vocable et le sens qui a retenu l’attention des fondamentalistes et des linguistes arabes anciens qui ont constaté ce qui suit :

(أ) aux différents vocables correspondent différents sens ;

(ب) aux vocables similaires peuvent correspondre des sens différents ;

(ج) aux vocables variés sur le plan phonique peuvent correspondre des sens identiques.

Sur la base de ces postulats, les Arabes anciens ont distingué trois types de relations qui s’instaurent entre les mots et les sens. En effet, chez Al-Gazâlî (*Mahakk*,...cité dans B. El Akhdar, ibid. p.62), “un vocable peut entretenir avec le sens les relations suivantes : “l’identité” (*mutâbaqa*), l’ “appartenance” (*tadhammun*) et la “conditionnalité” (*iltizâm*)”. La première relation est exemplifiée par le mot “*’insân*” (homme) qui désigne *“hayawân nâtiq”* (animal parlant). Il y a alors identité entre *“’insân”* et *“hayawân nâtiq”*. Le sens de l’appartenance permet de concevoir les parties d’un tout ; c’est ainsi que le sens *“hayawân”* et celui de *“nâtiq”* sont les constituants du sens *“’insân”*. Quant à la conditionnalité, elle est perçue à travers la relation causale entre deux entités, c’est le cas des objets créés qui sont les indicateurs de la création (cf. M. Ghânim, 1991 : 107).

Par ailleurs, la question de la définition a été au centre des préoccupations des philosophes et des linguistes arabes anciens. Comme chez Aristote, la définition est tributaire de la démonstration qui s’appuie sur un matériau qui doit être défini d’avance. Suivant l’hypothèse selon laquelle les mots constituent des “indices” des sens innés, les définitions proposées pour ce qui est primitif sont des définitions de mots et non de sens (cf. B. El Akhdar, 1988 : 61). Dans cette optique, les philosophes et les fondamentalistes ont distingué plusieurs types de définition. En effet, Pour Avicenne (*Al-’ichârat*, ... in B.El Akhdar, ibid. p. 62), *al-hadd* est conçu comme étant “un énoncé spécifiant l’être d’un objet et ce, en informant sur son genre et son espèce qui constituent sa vérité composée”. Quant à *ar-rasm*, il consiste à déterminer l’objet “selon les caractéristiques qui concourent toutes, en tant que collection, à le distinguer” (*ibidem*). Il en résulte que le sens non composé fait l’objet du *rasm*, mais non du *hadd*.

La lexicographie à laquelle nous aspirons tend à mettre en rapport les connaissances sur le monde et la structure de la langue. Il est possible de systématiser ce rapport en recourant à la structure conceptuelle et aux invariants cognitifs (dont principalement les prototypes), qui constituent une stratégie de définition des mots-choses. L’hypothèse que nous avons défendue stipule que la sémantique lexicale à partir de laquelle nous avons établi le DC est reliée à la cognition.(8)

Elle est conçue par R.Langacker (1990 :4) comme étant une analyse complète du sens et un traitement complet de la cognition développementale. Une telle conception nous permet de concevoir la définition comme étant un acte métalinguistique fondé sur les postulats suivants :

- Les concepts lexicaux (ou mots-entrées) sont définis en fonction du prototype ou du sous-prototype dont le rôle “implique que les catégories peuvent intégrer des exemples marginaux qui ne sont pas rigidement similaires aux cas centraux” (cf. D.Geeraerts, 1991:25).

- Les concepts lexicaux se caractérisent par la flexibilité étant donné le caractère non rigide du continuum perçu à partir du prototype.

- La distinction entre “analytique” et “synthétique” ou entre attributs essentiels et attributs accidentels n’est plus maintenue. Dans le DC, la liste des attributs est complète, en ce sens qu’elle contient les deux types de sens. C’est ce que U.Eco (1980 :150) appelle “sémantique encyclopédique”.

- Dans l’analyse sémantique telle qu’elle apparaît dans la théorie structuraliste ou générativiste, les mots sont étudiés comme une partie d’une structure linguistique autonome. Dans le cadre de la sémantique cognitive, ils sont appréhendés comme une partie de la cognition humaine. Autrement dit, nous supposons avec D.Geeraerts (1991:27) qu’ “il n’y a pas d’organisation spécifiquement linguistique ou sémantique de la connaissance, séparée de la mémoire conceptuelle au sens le plus large”. Le dictionnaire constitue en effet le domaine où interagissent les connaissances relevant de plusieurs domaines.

3.1. DC : Les données prototypiques

Le DC tel que nous le concevons décrit, entre autres, les structures conceptuelles des mots-entrées, l’approche prototypique a pour but la description linguistique d’un concept lexical dans sa dimension synchronique, et éventuellement, dans son développement diachronique. On pourrait objecter en remarquant que la description lexicographique d’un concept à partir du prototype est limitée aux objets naturels et à quelques artefacts. D’aucuns pourraient également remarquer que l’approche prototypique est trop imprégnée de facteurs psychologiques pour séduire les linguistes occupés par les problèmes de polysémie, de synonymie, d’antonymie, etc. En fait, l’approche prototypique n’est pas forcément une hypothèse sur l’organisation de la connaissance du point de vue du système cognitif individuel, puisque le niveau psychologique dans l’étude des mots viserait également la communauté linguistique. Le recours aux principes de Wittgenstein implique l’hypothèse de l’emploi des mots dans un but communicatif, ce qui revient à dire que les mots sont des outils sociaux qui sont indispensables dans les échanges linguistiques.

Nous avons souligné que notre approche permet de rendre compte des unités lexicales abstraites comme *Kathib* (mensonge), *charaf* (honneur), *karam* (générosité) en termes de description encyclopédique. Autrement dit, il ne s’agit pas de faire appel aux relations de référence stricte, à une description fixe d’une essence (F.M. Teichrew, 1989 :71). Il s’agit de rendre compte des membres plus au moins éloignés d’un centre fictif emmagasiné dans la mémoire des locuteurs. , etc. Quoi qu’il en soit, l’approche envisagée organise les unités du lexique, décrit les membres d’une catégorie à partir des propriétés communes avec le prototype, ce qui stabilise le concept chez les locuteurs. Une telle stabilisation est assurée par les invariants cognitifs et les catégories sémantiques communes à toutes les cultures. Il en résulte que la théorie prototypique pourrait s’intégrer, comme le souligne D.Geeraerts (1985:33), à une théorie générale de la connaissance humaine. En outre, à l’approche prototypique s’oppose la théorie de H.Putnam (1975) qui traite des concepts au moyen de relations référentielles fixées et admises par la communauté linguistique. La théorie de H.Putnam fera l’objet de la section suivante.

3.2 Les données stéréotypiques.

H.Putnam (1970 [1990]) a proposé une théorie de la référence rigide et de la division sociale du travail linguistique(9) .L’auteur s’est d’abord attaqué aux théories “traditionnelles” de la signification qui dénaturent les propriétés des mots. Parmi ces théories, H.Putnam (*Idem*) cite celle des logiciens comme R.Carnap et celle de J.J.Katz (cf. H.Putnam, 1970 : 292). L’auteur soutient une

conception anti-intentionaliste en estimant que les propriétés définitoires des mots résident dans la *fixation de leur dénotation*, indépendamment des intentions psychologiques et des conceptualisations mentales des sujets parlants de la même communauté linguistique. Il constate que les locuteurs n'ont pas besoin de connaissances lexicographiques spécialisées pour pouvoir communiquer. L'auteur appelle "stéréotype" la connaissance sémantique non spécialisée de l'interlocuteur moyen. Il s'agit, en fait, d'une connaissance *minimale* et non d'une connaissance encyclopédique et scientifique, réservée aux spécialistes.

Si, dans ce contexte, nous considérons un terme d'espèce naturelle *"natural kind terms"*, la définition ne se réduit pas à la conjonction des propriétés reliées à l'espèce en question. En effet, pour H.Putnam (1970), le terme *citron* se définit par la couleur jaune, le goût acidulé et un certain type de peau. Comme toute espèce naturelle, le citron peut avoir des propriétés anormales comme, par exemple, la couleur : un citron encore vert est tout de même un citron (cf .Ibid, p. 292). L'auteur postule que la signification n'est pas simplement un fait attaché à l'extension, car c'est le stéréotype qui est pris en compte par les agents de la communauté linguistique. Pour ces derniers, le sens de *citron* sera toujours associé au stéréotype *citron jaune*, même si nous rencontrons, avec surprise, des citrons bleus. Une telle conception s'oppose évidemment à l'approche prototypique qui est centrée sur les représentations mentales fixes des individus. Dans ce qui va suivre, nous tenterons de comparer les deux théories.

3.3 Prototypes ou stéréotypes?

Pour décrire l'information sémantique d'un dictionnaire, doit-on faire appel aux normes sémantiques minimales (les stéréotypes) ou aux structures conceptuelles individuelles (les prototypes)? Il convient de constater que ces approches ont pour objet la structure conceptuelle des objets et, par conséquent, celle des items lexicaux. Mais, elles s'opposent quant à la nature du domaine d'investigation : la théorie prototypique de E.Rosch est psychologique, alors que celle de H.Putnam est socio-linguistique. De plus, la première théorie est axée sur l'organisation de la connaissance dans le système cognitif des individus, tandis que la seconde est une hypothèse sur la distribution des connaissances chez les membres d'une communauté linguistique donnée. Les deux auteurs s'accordent toutefois sur les finalités de l'analyse conceptuelle des mots, à savoir la possibilité d'employer les catégories conceptuelles du langage avec une grande souplesse, en évitant les connaissances spécialisées (H.Putnam) et les définitions rigides et logiques (E.Rosch).

Les stéréotypes et les prototypes sont-ils les deux faces de la même réalité ? Pour R.Martin (1993 :152), la différence entre les deux types de condensation de l'information sémantique réside en ceci : Les premiers sont rattachés à une conception intensionnelle, liée au flou des propriétés ; les seconds sont liés à l'approche extensionnelle, qui accorde la priorité, dans le processus d'identification des exemplaires, à la perception du référent. Il convient de souligner que chez E.Rosch, les entités étudiées sont des objets naturels, il semble qu'il s'agit ici d'une stratégie de réalisme qui constitue "la base de la description extensionnelle à travers la distribution des propriétés ou attributs permettant la représentation catégorielle et fondant la ressemblance" (cf. D.Dubois, 1993a :22). Le rattachement des prototypes à l'extension est conforté par les deux postulats suivants : premièrement, la typicalité est fondée sur les systèmes de perception des formes ; deuxièmement, la perception des différences de typicalité est un fait empirique. Par ailleurs, E.Rosch a procédé à des expériences et des tests psychologiques pour confirmer ses hypothèses, chose qui n'est pas faite par H.Putnam.

Nous tenterons d'examiner les différentes composantes de la représentation sémantique chez H.Putnam. Nous montrerons que ces propositions ne peuvent constituer la base unique d'une étude lexicographique. L'exemple donné par l'auteur est celui du mot *eau* définit ainsi (cf. H.Putnam, cité dans U.Eco, 1980 :150) :

(1)

MARQUEURS SYNTAXIQUES	MARQUEURS SEMANTIQUES	STEREOTYPE	EXTENSION
Massif Concret	Espèce naturelle, Liquide	Sans couleur, Transparente, Sans goût Désaltérante	H_2O

Dans cette représentation sémantique, le marqueur sémantique, notion empruntée à J.J.Katz (1971), est placé avant le stéréotype et l'extension. Contrairement à la théorie des deux sémanticiens qui présentent plusieurs marqueurs, celle de H.Putnam n'en prévoit qu'un seul. En outre, le marqueur chez les générativistes se conçoit comme étant un classifieur, tandis que chez H.Putnam, il a le statut d' "un indicateur de catégorie naturelle, un terme spontanément utilisé pour classer tout objet du monde, toute notion" (cf. F.M.Teichroew, 1989b :71)(10).

Chez H.Putnam (1975), le stéréotype, troisième élément de sa représentation d'une entrée, implique une forme de catégorisation qui représente notre vision du monde. En effet, le fait que l'eau soit conçue comme étant *sans couleur et sans goût* constitue une référence spontanée, une sorte de consensus conceptuel partagé par tous les membres de la communauté linguistique. Mais, dans cette acception, le stéréotype a presque le même statut métalexicographique que le marqueur. En effet, les deux sont classificatoires et sont sujets au jugement de véracité ou de fausseté. Soulignons également que le marqueur est l'expression d'une information scientifique mais, il n'est pas pris en compte par les locuteurs qui, par exemple, continuent à appeler la *tomate* un "légume" et la *baleine* un "poisson"(11).

Voyons maintenant la relation qui existe entre le stéréotype et l'extension. H.Putnam (1975 cité dans F.M.Teichroew, 1989b) sépare le stéréotype de l'extension qui est l'élément scientifique (H_2O pour l'eau) défini par le spécialiste qui transmet cette information sur la base de la tâche que lui accorde la communauté(12). Cette théorie paraît inadéquate car elle comporte autant de points négatifs, parmi lesquels :

(i)-La conception de H.Putnam, telle qu'elle apparaît dans (1), rétablit la distinction traditionnelle selon laquelle le sens est perçu suivant la dichotomie suivante : il y a d'une part le sens conceptuel représenté par le marqueur et le stéréotype, et d'autre part, il y a le sens scientifique/encyclopédique qui serait l'extension .

(ii)- L'extension est définie comme étant l'information sémantique stable. Or, les théories scientifiques peuvent changer à travers les époques. De même, les locuteurs, eux aussi, possèdent un savoir scientifique. A cet effet, F.M.Teichroew (op.cit : 65) remarque que "la frontière entre les deux composantes, stéréotype et extension, n'est pas aussi accusée que le prétend H.Putnam: l'information qu'il range sous extension peut être de la même nature et peut avoir la même fonction que celle du stéréotype, et peut donc appartenir au champ de la compétence des profanes."

Transposée à l'arabe, la partie stéréotypique de la représentation sémantique putnamienne établit des informations conventionnelles. Les énoncés définitoires suivants sont stéréotypiques et se caractérisent par leur facilité d'intégration dans les définitions dites naturelles :

(2) a. -Kull-u l-bajaᶜi bîdh-un.
-Tous-NOM les cygnes-OBL blanc-NOM.
-'Tous les cygnes sont blancs'.
b. -'al mâ'-u lâ taᶜm-a- lah-u wa lâ lawn-a lah-u
-L'eau-NOM nég. Goût-ACCUS à lui et nég. Couleur-ACCUS à lui.
-'L'eau n'a ni goût ni couleur'.
c. -Kull-u l-girbân-i sûd-un.
-Tous-NOM les corbeaux-OBL noirs-NOM
-'Tous les corbeaux sont noirs'.

L'information séréotypique, même si elle est fausse, comme dans les énoncés (2a) et (2c), se substitue au marqueur sémantique et aux traits analytiques. Ceci est dû au fait que l'information stéréotypique ne répond pas à la question : qu'est-ce que la signification du mot ? Elle répond à la question : comment comprend-on (acquiert-on) les nouveaux mots ? Cette dernière question définit pour H.Putnam la fonction du dictionnaire dans une société donnée.

Concernant les objets abstraits, on s'aperçoit que l'information stéréotypique circule "librement" parmi les membres de la même communauté, et seule une minorité pourrait se rendre compte de la fausseté de

la relation établie entre les mots (les concepts) et les propriétés. Traitant des énoncés stéréotypiques, H.J. Verkuyl (1998 :10) constate qu'il n'y a pas de relation sémantique spécifique entre les mots et les prédicats descriptifs qui figurent dans le tableau ci-dessous :

(3)

Mot	Description
Juif	imposteur
L'homme italien	romantique
L'homme italien	mafioso
Manager américain	agressif
L'homme	fort
La femme	faible

La relation entre *femme* et *faible* constitue, suivant F.Rastier (1987a :47) un axiome relevant des normes socialisées. Les sémanticiens se contentent de nommer ce genre d'axiome *topos*, sans proposer des outils permettant de l'analyser ; ceci est dû au fait que les aspects d'ordre sociologique ne relèvent pas de la sémantique.

Considérons l'énoncé stéréotypique suivant :

(4) Les musulmans sont des terroristes.

Les traits centraux qui caractérisent le stéréotype, et qui sont décisifs pour la transmission du sens, se réfèrent à la structure superficielle de l'objet. Il s'agit notamment des traits relevant des aspects descriptifs tels que l'apport vestimentaire, la tunique blanche, le port de la barbe, la fréquentation des mosquées,...Dans l'optique de H.Putnam (1975), les récepteurs des énoncés analogues à celui qui figure en (4) sont des profanes qui ignorent les traits fondamentaux des concepts. Ils ignorent par exemple le numéro atomique d'un métal, le code génétique d'un animal... et tout ce qui se rapporte aux informations spécialisées. Similairement, ils n'ont pas de connaissances suffisantes des principes et des dogmes de l'Islam.

Il apparaît que la vision des objets joue un rôle décisif dans la transmission des stéréotypes dans une société donnée. En effet, ce sont les traits superficiels qui décrivent physiquement les objets. H. Putnam (1975) parle justement de “structure interne cachée” au sujet des espèces naturelles. Ce même concept pourrait être valable pour les objets abstraits dont les propriétés et les qualités. Autrement dit, le concept de musulman a une structure interne que seuls les personnes averties peuvent élucider. Dans le cas de (4), les aspects cachés du concept “Islam” concernent les croyances, les principes, les dogmes, ... ainsi que l'arrière-plan philosophique, moral et civilisationnel de la religion en question.

L'autre trait caractérisant l'énoncé stéréotypique est la généralisation. En effet, il est tentant de ramener l'énoncé (4) à ce qui suit : les terroristes constituent un sous-ensemble d'individus qui est inclus dans l'ensemble des musulmans. Mais, la structure de l'énoncé (4) *(x sont y)* signifie que c'est l'ensemble des musulmans qui est inclus dans celui des terroristes. De ce fait, *terroristes* apparaît comme une propriété générale commune à tous les musulmans. Il en résulte que la généralisation codée sous la forme d'une structure prédicative favorise la transmission des stéréotypes dans les communautés. Etant donné la relation d'attribution établie entre les “musulmans” et les “terroristes”, il est impossible d'inférer que les musulmans (Ms en abrégé) intègre tous les individus qui croient en l'Islam. En termes de relation logique, l'ensemble des musulmans, dans ce cas où on lui attribut la propriété dévalorisante de “terroriste”, ne s'interprète pas ainsi : Ms= {M1, M2,... Mn}.

Dans cette optique, H.J. Verkuyl (1998 : 10) souligne que *“stereotyping is basically a form of universal quantification at two different levels :(i) a particular model is not sufficiently or fully verified at the contingent level in order to find counterexamples to the statment that A is included in B ; (ii) the inclusion relation is assumed to generalize to all other models”*. Si la conception de l'auteur est correcte, nous pouvons stipuler que la prédication stéréotypique ne pourrait s'analyser en termes de quantification universelle qui englobe deux types : la quantification sur les entités (e.g. toutes les entités x ont la propriété “A”) et la quantification sur les situations (e.g. dans toutes les situations, x a la propriété “A”).

Conçus comme étant des critères d'identification des énoncés définitoires, les deux types de quantification constituent des critères qui montrent que (4) ne peut s'interpréter comme étant un énoncé analytique.

Dans le cadre du DC, l'analyse sémantique met en place les connaissances aussi bien spécialisées que stéréotypiques. En fait, la théorie putnamienne ne peut être la seule base de l'investigation lexicographique, étant donné son caractère réductionniste et l'imprécision des frontières entre les composantes des entrées. Ainsi, la technique lexicographique devrait être dotée d'un système de marquage des informations stéréotypiques, notamment celles qui portent atteinte à la culture d'une communauté.

3.4 Essai d'identification des prototypes

L'analyse sémantique que nous adoptons dans le cadre du DC accorde une importance minime aux stéréotypes car :

1- Ils ne peuvent fonder, comme les prototypes, une définition pertinente ;

2- Certains types de définition se prêtent à la stéréotypie : il s'agit notamment de la définition naturelle, celle qui spécifie les objets naturels qui sont des mots du langage ordinaire et la définition tautologique du type "un oiseau est un oiseau". Or, il convient de noter que le propre de la lexicographie est d'éviter la tautologie qui est, à notre avis, la manifestation de l'incapacité de définir chez les locuteurs ;

3- La définition en termes de "prototype" permettrait de rendre compte de la fixation d'une signification chez les individus, alors que la définition stéréotypique fait intervenir les variables sociales (l'âge, le sexe, le temps, l'appartenance à une catégorie sociale, les croyances, ...) ;

4- Il est facile de vérifier la fausseté des énoncés stéréotypiques, alors qu'il est difficile d'entreprendre la même opération avec les énoncés actualisant un prototype. Soit l'énoncé suivant :

(5) Tous les oiseaux volent.

Le fait de voler n'est pas une CNS chez les oiseaux. Ainsi, la relation lexicale entre *oiseaux* et *voler* est vérifiable en termes de la valeur "vrai" ou "faux". Le résultat de cette vérification montre qu'il y a des individus appelés "oiseaux" qui *ne volent pas*, c'est le cas notamment des poules et des autruches. Sur le plan linguistique, l'énoncé (5) "instaure une contradiction entre la portée extractive de *tout*, qui est intégrale, et la nature prédicative de voler qui ne peut nullement être vérifiée pour toutes les entités de la classe des oiseaux" (cf.M.Taifi, 2000 : 15). Ainsi, (41) est un énoncé stéréotypique qui ne peut être donné dans la partie proprement définitionnelle de l'entrée.

Peut-on faire appel aux faits purement linguistiques en vue de définir les prototypes ? Selon H.J.Verkuyl (1998 :15), la définition du prototype n'a pas encore fait l'objet d'investigation des linguistes. Soulignons que la notion de prototype telle qu'elle apparaît chez E.Rosch (1978) et G.Lakoff (1987) relève de la psychologie et non de la linguistique. Il serait intéressant de recourir à la notion d'appartenance et de classes d'une part, et à celle de métaphore d'autre part, pour tenter de déterminer les objets prototypiques. Sur le plan psychologique, Le Ny (1989) a proposé d'intégrer le critère du contexte dans le processus d'identification des prototypes référant à des domaines vastes. Sur la base de ces considérations, le prototype appartient à un ensemble ouvert, alors que le sous-prototype appartient à un ensemble fermé. [13] Si l'on conçoit, dans la perspective linguistique, la métaphore comme un fait du langage ordinaire, et non comme un procédé d'imagination poétique, on peut dire que les concepts structurés métaphoriquement indiquent la prototypie.

Conformément à l'hypothèse de G.Lakoff & M.Johnson (1980) et W.Langacker (1987) qui stipulent qu'il n'y a pas de distinction dans l'approche cognitive entre la langue littérale et la langue figurative, nous avançons que les métaphores se construisent sur la base des entités prototypiques. Autrement dit, les constructions métaphoriques ne doivent pas avoir un traitement particulier, car elles font partie de la langue de la vie quotidienne. Considérons l'exemple suivant:

(6) Jean est un lion.

Le nom *lion* (membre de la classe A des animaux) est transféré à *Jean* qui est un membre de la classe B des humains. Par ce transfert, nous identifions Jean comme appartenant à l'ensemble des braves (la classe C). Il y a donc une relation spéciale entre A et C. Une telle relation est rendue possible grâce à l'instance prototypique du

lion. Il est possible de mettre en place des critères ou régularités contrastées visant à montrer le caractère figuré du terme *lion* :

a)- Ces derniers temps, Jean est un lion.

a')- * Ces derniers temps, Médor est un lion (supposons que l'animal en question s'appelle Médor).

b)- Je trouve que Jean est un lion.

b)- * Je trouve que Médor est un lion.

c)- Jean, un lion !

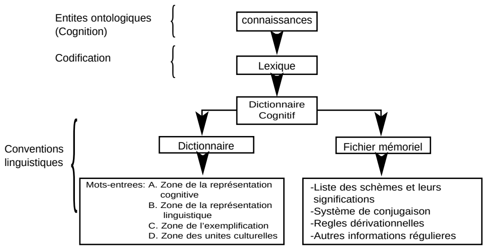
c)- * Médor, un lion !

d)- Pour moi, Jean est un lion.

d)- * Pour moi, Médor est un lion.

Ainsi, les prototypes sont reliés au mécanisme de l'emploi figuratif des langues (cf. G.Lakoff et M.Johnson, 1980 et H.J.Verkuyl, 1998). Ceci nous conduit à la conclusion selon laquelle l'emploi métaphorique est un indicateur des sous-ensembles prototypiques qui sont intégrées dans les langues, et non des connaissances stéréotypiques.

Il résulte de ce qui précède que “la notion de prototype définit l'efficacité de l'économie organisatrice de la connaissance sémantique, tandis que la notion de stéréotype définit son efficacité sociale” (cf. D.Geeraerts, 1985:30). Dans le DC, nous avons opté pour la structure conceptuelle centrée sur le prototype, mais sans exclure totalement les significations issues des stéréotypes qui figurent dans les unités culturelles. Nous avons montré également, dans cette sous-section, que les prototypes sont des entités qui reposent sur des faits d'ordre linguistique. Ils peuvent faire l'objet de représentations formelles qui sont presque absentes en lexicographie. Ainsi, les parties constitutives de notre dictionnaire figurent ci-après : (14)



Dans le DC, la grande partie des informations est localisée dans la zone de la représentation cognitive. Les informations d'ordre morphologique, quant à elles, ont reçu le traitement suivant : les données morphologiques idiosyncratiques apparaissent dans les entrées, alors que les règles dérivationnelles (morphologie et phonologie) qui sont régulières et productives sont “cataloguées” dans le “fichier mémoriel”. Théoriquement, le fichier n'est pas un outil d'apprentissage, mais de vérification du savoir mémorisé. Par ailleurs, la structure conceptuelle et la structure sémantique des mots apparaissent dans le même niveau de représentation, mais le contenu de la première structure diffère suivant les catégories lexicales. En effet, l'analyse conceptuelle est centrée sur les catégories nominales (voir annexe). Les catégories évaluatives ne présentent pas autant de problèmes que les catégories propositionnelles, (à savoir les verbes), qui exigent des primitifs cognitifs différents de ceux investis pour les catégories nominales.

En fait, dans le DC, certaines parties des zones de représentation définitionnelle n'ont pas de correspondants en termes d'information ou d'illustration. Ceci est dû au fait que n'importe quel dictionnaire théorique comporte des “cases vides”. C'est ainsi que l'emploi stéréotypique et la structuration prototypique des verbes sont rares. De même, les problèmes sémantiques posés par les verbes diffèrent de ceux des noms (cf. B.Fradin et J.M.Marrandin, 1979). Ce que nous proposons reste donc une simple illustration des éléments théoriques de la sémantique cognitive centrée sur la catégorie nominale. Nous ne prétendons nullement que ce qui est exposé constitue un fragment d'un dictionnaire susceptible d'être empiriquement réalisé. Le DC est fondamentalement une tentative de représentation définitionnelle fondée sur les postulats de la sémantique cognitive.

Conclusion

L'objet de cette communication a été l'organisation des informations lexicographiques dans le cadre d'un dictionnaire théorique. Il s'agit en fait d'œuvrer dans le sens de l'organisation des entrées dont les éléments proéminents, à savoir les informations d'ordre cognitif, sont celles qui apparaissent dans les travaux de R.Jackendoff (1983), E.Rosch (1978),

G.Lakoff (1987), R.Langacker (1987), J.P.Desclès (1994,1998), G.Kleiber (1990), D.Geeraerts (1985, 1990), et d'autres. Nous avons présenté des arguments en faveur de l'hypothèse de la structuration prototypique de l'information sémantique des définitions. Ce qui permet de mettre en place des définitions naturelles qui prennent en compte les spécificités culturelles d'une communauté. ■

Annexe

Mot-entrée (M 120) : **Kathib** (mensonge)

A- Zone de la représentation cognitive

I- structure conceptuelle

a)- perception : -chay'-un mujarrad-un (chose abstraite)

b)-catégorisation :

- M ε maqûlat-i l-'akhlâq-i (catégorie de la morale)
- M ε maqûlat-u l-'ism-i (catégorie nominale)

c)prototype : kathib-u l-qawl-i (mensonge de la parole)

d) Attributs du PR : qawl-un khâti'-un, li t-tadhlîl-i ᶜan qasd-in. (énoncé faux, diffusé avec l'intention de tromper).

e) Domaines cognitifs : domaines associés cognitivement au concept kathib

- ☐ al ᶜayn (l'œil) : kathibu l ᶜayn-i
- ☐ as-samᶜ (l'ouie): kathibu s-samᶜ-i
- ☐ al-lisân (la langue) : kathib-u l-qawl-i
- ☐ az-zann (la croyance) : kathib-u z-zann-i
- ☐ an-niyya (l'intention) : : kathib-un abyadh-un

f) domaines d'expérience :

- ❒ ad-dîn (la religion): al kathib-u mathmûm-un (le mensonge est un péché) ;
- ❒ al-mujtamaᶜu (la société) : al-kathibu yufsid-u l-ᶜalâqât-i l-ijtimâᶜiyyat-i (le mensonge entrave les relations sociales entre les individus) ;
  -al kathib-u l-'abyadh-u yuslihu l-khilâf-a (le mensonge blanc réconcilie le différent)
- ❒ al-fann-u (l'art) : -al-kathib-u fi l-funûn-i mâchrûᶜ-un (le mensonge en art est licite)
  -al-kathib-u fi l-funûn-i yusammâ khayâl-an (le mensonge en art s'appelle "fiction").

II- Structure sémantique

a) ❖ S1 : qawl-un 'aw zann-un khâti-'un (dire ou croyance faux);
S2 : dhid-u l-haqîqat-i (le contraire de la vérité)

b) ❒ Relations sémantiques

-Hyponymes :
- ❒ tazwîr (falsification)
- ❒ 'ihtiyâl (escroquerie)
- ❒ khayâl (fiction)

- ❒ wahm (illusion)
- ❒ etc.

-antonymes : ❒ haqîqa (vérité)

-synonymes ❒ 'ichâ^c^a (rumeur)

❒ hathayân (divagation), etc.

B- Zone de la représentation linguistique.

a) Structure syntaxique (SNC)

- ■ al-kullu yakrahu l-kathîb-a.

-Tout le monde-NOM détester-INACC le mensonge-ACCUS.

-'Tout le monde déteste le mensonge.'

b) Domaine dérivationnel de M

- M Dérivé : Kathib est dérivé du verbe Kathiba (mentir) ;
- cf. Règle dérivationnelle des noms qui ont la structure fa^c^il dans le fichier mémoriel.

C- Zone de l'exemplification

a) ○ -al Kathib-u yuwallidu l-machâkil-a.

-Le mensonge-NOM générer-INACC les problèmes- ACCUS

-"le mensonge génère les problèmes".

b) ○ - al Kathib-u min sifât-i l-munâfiq-i.

-Le mensonge-NOM de propriété-OBL l'hypocrite-OBL.

-"Le mensonge est une propriété de l'hypocrite".

D- Zone des unités culturelles

a) Métaphore

b) Stéréotype : - (al Kathib-u l-'abyadh-u mahmûd-un.

- Le mensonge blanc est apprécié.

c) Citations.

Notes:

(1) Encore faut-il préciser que la psychologie cognitive est une partie de la psychologie générale. Une telle imbrication des sciences dans les recherches d'ordre cognitif montre la richesse de ce domaine. D'où la promesse d'études diversifiées des mêmes phénomènes.

(2) Le système de catégorisation revêt une importance capitale dans les projets de rénovation du dictionnaire et de définition lexicologique moderne. Nous nous limitons dans ce travail à la catégorisation chez E.Rosch (1978), vu l'importance de la théorie de cette dernière dans le développement de la sémantique lexicale en général et de la sémantique cognitive en particulier.

(3) Le caractère hétérogène et variable de la compétence lexicale peut être observé à deux niveaux : (i) le niveau sociolinguistique : le lexique se présente en tant qu'objet socialement diversifié à cause de la variété des vocabulaires (techniques, littéraires, professionnels, etc), (ii) au niveau psycholinguistique : la compétence lexicale ne peut être stable ni socialement ni individuellement. En fait, le "stock lexical" change d'une personne à l'autre, l'âge est également un facteur déterminant de la quantité et

de la qualité du lexique d'une personne (cf. D.Corbin, 1987 : 49-50). En outre, différentes capacités sont mobilisées par les locuteurs pour la reconnaissance des mots.

(4) Aux catégories abstraites correspondent en langue les mots abstrais et aux catégories évaluatives correspondent les adjectifs. Quant aux catégories propositionnelles, elles désignent les verbes.

(5) La synonymie par similitude avec PR est la relation selon laquelle il y a une quasi identité entre les exemplaires d'une même catégorie. Nous concevons cette relation du point de vue cognitif et non du point de vue lexico-sémantique.

(6) Mel'cuk (1984) a proposé un dictionnaire explicatif et combinatoire qui est le correspondant empirique de la théorie sens-texte .

(7) En fait, cette zone comprend les emplois des mots dans le cadre des phrases extraites des différents genres de textes.

(8) Dans le cadre de la théorie structurale, les problèmes de la sémantique lexicale sont étroitement liés à la forme linguistique, tandis que la grammaire générative, qui s'assigne des objectifs restreints, n'accorde pas de crédit aux faits d'ordre sémantiques. J.Rey-Debove (1976 : 173) constate que la sémantique lexicale doit chercher ses fondements en dehors de la théorie générative, alors que D.Kayser (1997) la conçoit comme étant prioritairement rattachée à la logique et plus précisément à la relation d'inférence (le sens d'un mot s'exprime d'abord par les inférences qu'il autorise).

(9) Pour ce qui est de la "division sociale du travail linguistique" qui importe peu ici, l'auteur soutient que "ce principe organise la distribution des connaissances sémantiques de la même communauté. L'homme moyen n'a pas besoin de connaissances encyclopédiques exhaustives et spécialisées (...). Pour que la communication, dans une communauté linguistique, se déroule sans problèmes, il suffit qu'il y ait un nombre limité de spécialistes sur des terrains différents, auxquels la communauté peut se référer pour apprendre une signification exacte (spécialisée, encyclopédique) des mots" (cf. D.Geeraerts, 1985:29).

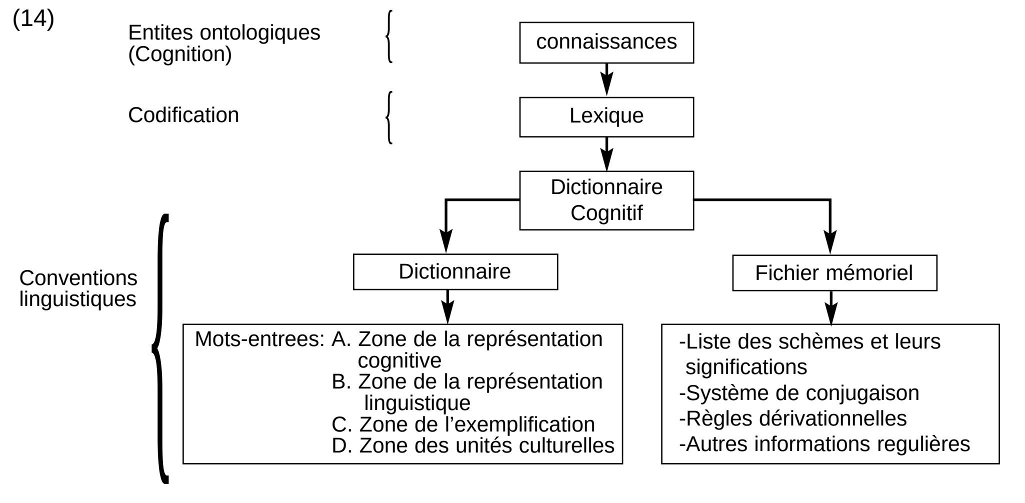
(10) Chez des lexicologues français, B.Pottier (1964), J.Rey-Debove (1971) et R.Martin (1978), les notions de classème, de genre, de définisseur générique et d'incluant sont assez proches de la notion de marqueur (cf. références bibliographiques in F.M.Teichroew, 1989b :69-71).

(11) Pour une discussion des aspects culturels et stéréotypiques des définitions, (cf. F.M.Teichroew, 1989 : 65 et ss).

(12) La distinction spécialiste-profane mérite d'être examinée sur le plan sociologique, car elle n'est pas aussi nette dans les sociétés caractérisées par l'hétérogénéité de ses membres et ses classes. Certes, " il est parfois difficile de distinguer ce qui appartient à la connaissance commune de ce qui est scientifique pur" (cf. F.M.Teichroew, op.cit, p.65).

(13) Remarquons que tout prototype appartient au niveau base du lexique, il ne peut donc faire partie du niveau superordonné ou subordonné.

(14)



Références bibliographiques

CORBIN, D., (1987), *Morphologie dérivationnelle et structuration du lexique* , Vol. **I**, Mase Niemeyer Verlûg.Tubingen.

DESCLES, J.P, et al., (1998), “Sémantique cognitive de l'action, 1 : contexte théorique”, *Langages*, no 132, pp.28-48

DUBOIS, J.,(1981), “Dictionnaire et syntaxe”, in *Lexique*, no 2, pp.85-88.

DUBOIS, D.,(1993), éd., *Sémantique et cognition*, CNRS.

DUBOIS, D.,(1993a), “Les catégories sémantiques “naturelles” : prototype et typicalité”, in Dubois, D. éd., *Sémantique et cognition*, CNRS, pp.15-27.

DUBOIS, D.,(1993b) “Catégorisation et cognition : 10 ans après, une évaluation des concepts de Rosch”, in Dubois, D., éd., *Sémantique et cognition*, CNRS, pp.31-54.

EL AKHDAR, B., (1988), *Lexique arabe : vers une grammaire dérivationnelle*, Okad, Rabat.

EL KHATTAB, D. (1990), *Les verbes causatifs en arabe : aspects morphologiques et sémantiques*, Thèse de 3eme cycle, Faculté des Lettres, Rabat.

ELNITSKY, L., (1984), “Représentation d'un article de dictionnaire (lexème) et d'un superarticle (vocable)”, in Mel'cuk, éd. 1984, pp.17-25

ECO, U. (1988), *Le signe*, éditions Labor, Bruxelles.

FRADIN, B. et J.M.MARANDIN.,(1979), “Autour de la définition : de la lexicographie à la sémantique”, in *Langue française*, no 43, pp.60-83.

GEERAERTS, D., (1985), “Les données stéréotypiques, prototypiques et encyclopédiques dans le dictionnaire”, in *Cahiers de lexicologie*, 1985-1, no 46, pp.25-40.

GEERAERTS, D., (1990) , “The Lexicographical Treatment of Prototypical Polysemy”, in Savas, L. Tsohatzidis, éd. : *Meanings and Prototypes : Studies in Linguistic Categorization*, London, New York, Routledge, pp.195-210.

GEERAERTS, D.,(1991), “La grammaire cognitive et l'histoire de la sémantique lexicale”, in *Communications*, no 53, pp.17-50.

GIVON, T.,(1986), “Prototypes : beetwen Plato and Wittgenstein”, In Craig, C., (éds), *Noun Classes and Categorization*, Amsterdam, John Benjamin, pp.77-102.

HANKS, P., (1994), “Linguistic Norms and Pragmatic Exploitations or Why Lexicographers need Prototype Theory, and vice versa”, in Kiefer, F., Kiss, G. and Pajzs (eds.), Papers in *Computational Lexicography* : Complex 94, Budapest.

JACKENDOFF, R., (1983), *Semantics and Cognition*, Cambridge, Massachussetts MIT Press.

JACKENDOFF, R., (1992), *Languages of the Mind : Essays on Mental representation*, Cambridge, Massachussets, The MIT Press, London, England.
KATZ, J.J,(1971), *La philosophie du langage*, tr.fr., 1976, Payot.
KAYSER, D.,(1997), “La sémantique lexicale est d’abord inférentielle” in *Langue française* n 113, pp. 92-106.
KLEIBER, G., (1990), *La sémantique du prototype*. Catégories et sens lexical, PUF.
LAKOFF, G. & M. JOHNSON, (1980), *Metaphors We Live By*, tr.fr. 1985, “Les métaphores dans la vie quotidienne”, Minuit, Paris.
LANGACKER, R. (1987), *Foundations of Cognitive Grammar*, vol.1 : Theoretical Prerequisites, Standford, *California, Standford University Press*.
LE NY, J.F., (1989), Science cognitive et compréhension du langage, PUF.
LYONS, J., (1977 I), *Semantics*, 2vols. Cambridge University Press. London & NewYork, tr.fr.vol.1 : “Eléments de sémantique”,1978, Larousse, Paris.
LYONS, J., (1983), Language, *Meaning and Context*, Fontana Paperbacks.
MARTIN, R., (1993), “Typicité et sens des mots”, in : Dubois, D., éd., *Sémantique et cognition*, CNRS, pp.151-159.
MEL’CUK, I., (1984), *Dictionnaire explicatif et combinatoire du français contemporain*, Les presses de l’université de Montréal, Canada.
MILLER,G.A. et JOHNSON-LAIRD, P.N. (1976), *Language and Perception*, Cambridge, University Press.
PUTNAM, H., (1970), “La sémantique est-elle possible” tr.fr.,1990, in Chaurand, J. et F. Mazière, éds., *La Définition*, pp.292-304.
RASTIER, F., (1987), *Sémantique interprétative*, PUF.
RASTIER, F., (1991), *Sémantique et recherches cognitives*, PUF.
RASTIER, F., (1993a), “Catégorisation, typicalité et lexicologie”, in Dubois, D. éd., *Sémantique et cognition*, CNRS, pp.259-277.
RASTIER, F., (1993b), “La sémantique cognitive : éléments d’histoire et d’épistémologie”, in Nehrlich, B. éd., *Histoire, épistémologie, langage*, XI, 1, pp. 153-187.
RASTIER, F., (1996), “Problématique du signe et du texte”, *Intellectica*, 23, pp. 11-53.
REY-DEBOVE, J., (1976), “Problèmes de sémantique lexicale”, in B.Pottier, éd. *Sémantique et logique*, pp.167-181.
REY-DEBOVE, J., (1971), *Etude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*, Mouton, The hague, Paris.
ROBERT, P., (1985), *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, les dictionnaires Robert, Paris.
ROSCH, E., (1978), “Human Categorization”, In N.WARREN, (éd.), *Advances in cross-Cultural Psychology*, Vol. I, London , Academic Press.
PUTNAM, H., (1975), *Mind,Language and Reality*, Cambridge University Press
SPELBER, D., et WILSON, D., (1986), tr.fr. 1989, *La pertinence : communication et cognition*, Minuit.
TAIFI, M., (2000), *Sémantique linguistique : Référence, Prédication et Modalité*, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Dhar El Mehraz, Fès.
TEICHROEW, MELKA, F.J., (1989a), *Les notions de réception et de production dans le domaine lexical et sémantique*. , Publications universitaires européennes XXI / 72,Peter Lang, Ultrecht, Netherland.
TEICHROEW, MELKA, F.J., (1989b), “Remarques sur le stéréotype et le marqueur dans la théorie sémantique”, Cahiers de lexicologie, II, pp.61-78
THEISSEN, A., (1997), *Choix du nom en discours*, Librairie Droz, S.A, Genève
VERKUYL, H.J., (1994), “Knowledge representation in dictionaries”, in Keynote lecture 6th Euralex International Congress Amsterdam, 1-26. Amsterdam, ms.
VERKUYL, H.J., (1998), “Stereotyping, Prototyping and Figurative Use : towards a proper semantic analysis”, Utrecht Institute of Linguistics, OTS, OIL OTS, Working paper.
WIERZBICKA, A.,(1985), Lexicography and Conceptual analysis, Koroma, An Arbor.

Victor Hugo
Et la modernisation de la poésie Arabe

Mohamed KOUBAA *

Ce titre peut paraître étrange, surtout quand on sait que Victor Hugo ne s'est pas rendu en Orient comme Chateaubriand, Lamartine et bien d'autres romantiques, et qu'il n'a pas- non plus- étudié la langue Arabe. Cependant, nous pensons qu'il a exercé une influence indéniable sur nombre de pionniers du réformisme arabe , qui ont appelé à la rénovation de la poésie arabe, afin qu'elle soit une "poésie moderne" et qu'elle se débarrasse de son "archaïsme" qui n'est plus alors de mise à leurs yeux. Il va sans dire que notre dessein n'est pas de retracer l'histoire de ce mouvement lancé par des intellectuels et des critiques littéraires arabes dès la fin du 19ème siècle, ni de traiter des circonstances qui ont abouti à la remise en question des valeurs - tant littéraires que sociales- qui prévalaient dans la société arabo-islamique. Toutefois, il n'est pas superflu de rappeler que le contact direct entre l' orient et l'occident, qui a commencé au 18ème siècle et qui s'est concrétisé par la campagne d'Egypte par Bonaparte , a bouleversé la quiétude dans laquelle se complaisaient les sociétés arabes et ébranlé la confiance qu'elles avaient en leurs valeurs. En effet, ces contacts ont été le point de départ des premiers constats de l'incapacité du modèle classique et traditionnel de la culture arabe en général à exprimer les nouvelles idées et les nouvelles valeurs qui ont fait leur entrée dans le monde arabe. Ainsi, se dessina, peu à peu, un mouvement appelant à réformer les différents domaines de la vie intellectuelle. C'est au sein de ce mouvement réformiste aussi que vont apparaître les premières tentatives pour forger un modèle de poésie différent du modèle classique.

Les efforts fournis par des intellectuels et des lettrés syro-libanais surtout, se sont concentrés sur deux axes : d'une part, démontrer que le modèle poétique classique est un modèle dépassé, parce que sclérosé, et d'autre part, présenter d'autres modèles de poésies qui ont pu évoluer à travers les siècles et qui n'ont pas perdu leur force d'expression.

La dernière décennie du 19ème siècle et la première décennie du 20ème, ont été une période qui a connu un foisonnement d'articles parus dans différentes revues littéraires qui servaient de tribunes aux hérauts d'un classicisme rénové, prenant pour modèles les grands poètes classiques, autant qu'aux chantres d'une modernisation poétique qui tourne le dos aux modèles surannés d'une poésie arabe qui n'en est plus une à leurs yeux.

C'est dans ce cadre général qu'ont été publiés des articles appelant à se tourner vers le modèle poétique occidental en général (et français ou anglais en particulier) à explorer un fond poétique très peu connu dans les milieux culturels arabes. Cette tâche à été celle des premiers bilingues et trilingues syro-libanais formés dans les écoles des missionnaires qui étaient organisées selon le modèle europeén. Ils ont œuvré à parler de la poésie d'une manière différente de celle répandue dans les ouvrages classiques "d'art poétique" . Le but qu'ils poursuivaient était de démontrer qu'on ne peut plus continuer à suivre les normes classiques, aussi bien dans les thèmes poétiques que dans les formes, jugés trop figées pour permettre une

* Université de la Manouba

expression poétique spontanée, sincère et reflétant les préoccupations de poètes vivant dans une époque en plein changement. Le corollaire de cette démonstration est évidemment de pousser les poètes à revoir certaines de leurs convictions poétiques, et à chercher des modèles d'expression répondant aux exigences d'une époque qui n'a plus que de faibles relations avec les temps glorieux de la poésie Arabe.

Si certains articles(1) se sont limités à essayer de redéfinir la poésie, en se référant à quelques philosophes tels que Avicennes ou Averroès et non aux grands noms de la critique poétique arabe, d'autres ont choisi de parler de la poésie européenne, d'en présenter les grands thèmes et les principales caractéristiques prosodiques. Toutefois il faut noter que les auteurs de ces articles avaient quelques points communs dont notamment l'effort qu'ils ont fourni pour insister sur le rôle des sentiments et de l'imagination dans l'expression poétique au détriment des moyens de cette expression (surtout au niveau de la métrique et de la prosodie).

Dans leurs articles, ces auteurs ne prennent que rarement pour référence les grands poètes de l'âge d'or de la poésie arabe. Les modèles qu'ils considèrent dignes d'être adoptés désormais pour insuffler un sang nouveau dans la poésie arabe appartiennent à la rive nord de la Méditerranée et à l'Europe en général. L'un des premiers modèles mis en valeur et loué pour les efforts qu'il a déployés afin de moderniser la pratique poétique et d'ouvrir de nouveaux horizons à l'expression poétique a été Victor Hugo . En effet, dès 1897, trois articles sont publiés en ce sens par Najib Haddad, un lettré syro - libanais (1868-1899) dans la revue Al Bayan qui paraissait au Caire. L'auteur s'est proposé de comparer la poésie arabe à la poésie européenne, tant au niveau des thèmes poétiques qu'au niveau de la prosodie. Le but de cette comparaison était de montrer que la poésie européenne, à la différence de la poésie arabe, a pu évoluer à travers les siècles pour s'adapter aux changements des sociétés européennes. L'auteur considère que l'évolution de la poésie est inhérente à l'évolution de la société. Si cette idée était répandue dans les milieux littéraires français, comme la mentionne Anne Ubersfeld dans l'introduction de "Cromwell(2)", elle n'était même pas pensable ou acceptable dans une société arabe où on avait l'habitude de vénérer les modèles classiques de la poésie, considérés comme le summum (somme et sommet) de la création poétique. Cette idée que la littérature est l'expression de l'évolution de la société a été appuyée par l'auteur en référence à ce qu'a écrit Victor Hugo. C'est, à notre connaissance, le premier article écrit en langue arabe qui se réfère explicitement à Victor Hugo : en effet l'auteur déclare qu'il va "traiter de l'origine de la poésie, de son évolution et des différents changements qu'elle a connus à travers les siècles "en traduisant ce que Victor Hugo a écrit". Toutefois, il ne précise pas de quel ouvrage il a extrait les paragraphes qu'il a traduits. Mais en regardant de près, l'on peut voir qu'il s'est référé à la Préface de Cromwell, cette "carte du voyage poétique", publiée en décembre 1827. Cette référence directe et explicite à un poète non arabe est d'une grande importance, à une époque où les Arabes se montraient encore fiers de leur patrimoine poétique, si fiers que la poésie des autres nations ne comptait guère pour eux, car considérée comme d'essence inférieure puisqu'elle n'a pas en l'honneur d'être écrite dans la langue du Coran.

Cependant, cette référence à Victor Hugo, indépendamment de la qualité de la traduction et du nombre de paragraphes traduits, est très significative : elle dénote un début de changement du code de référence dans la culture arabe moderne en général, et dans le domaine littéraire en particulier. Ce changement du code de référence est annonciateur d'une prise de conscience chez les intellectuels arabes qui les incite à revoir l'attitude longtemps défendue par les critiques classiques et les gardiens du modèle classique, à savoir que la poésie arabe ne peut être égalée par aucune autre, fût elle celle d'Homère , passé presque sous silence par les traducteurs arabo- musulmans du patrimoine grec. C'est peut-être dans cet esprit que Najib Haddad continue tout au long de ses trois articles de parler de la poésie française (surtout) pour en présenter la prosodie et les thèmes qu'il considère récurrents, tout en insistant sur les facteurs qui ont contribué à son évolution et à son

adaptation aux différentes époques.

Ainsi, à travers quelques unes des idées de Victor Hugo dans la Préface de Cromwell, l'auteur lance implicitement un appel visant à pousser les jeunes poètes à ne pas se confiner dans la poésie arabe, à connaître la poésie européenne et à l'imiter, puisqu'elle est synonyme de vitalité et de modernité. Ces articles montrent à l'évidence, la place de Victor Hugo et des idées qu'il a développées - notamment dans la Préface de Cromwell dans le mouvement pour la modernisation de la poésie arabe depuis la fin du 19ème siècle.

Les articles de Najib Haddad furent suivis, cinq ans plus tard, c.à.d en 1902, par une série d'autres articles publiés à l'occasion du centenaire de Victor Hugo, dans la revue al Hital de Jurgi Zaydan, l'une des figures du modernisme dans le monde arabe. Ces articles sont dus à Mohamed Rouhi EL Khalidi (1864-1913), palestinien originaire de Jérusalem, qui était à l'époque consul général du Sultan Ottoman à Bordeaux. Ces articles ont été ensuite réunis en 1904 dans un volume de 300 pages in 8ème , sous un titre donné par l'éditeur lui-même. Ce titre est : "Histoire des littératures". Mais l'auteur a écrit une brève introduction en langue française (1906) à la deuxième éditions où il "s'excuse auprès du lecteur", parce qu'il "n'a jamais pensé à se donner une tâche si lourde. Il a écrit seulement des mélanges historiques littéraires et il les a fait paraître sous le titre de : Etudes sur Victor Hugo et sur la littérature chez les Européens et chez les Arabes" . Par ailleurs, l'auteur déclare qu' "en publiant ce recueil en 1902-1903 dans la revue al Hilal [il] a voulu prendre part à la manifestation littéraire qui s'est produite dans le monde civilisé à l'occasion du centenaires du grand poète(...) L'auteur a eu d'autres buts encore : c'est de propager les idées modernes parmi ses coreligionnaires et tous les lecteurs de la langue du Coran, et de donner aux jeunes poètes arabes une idée précise de la littérature française en particulier et des littératures européennes (...) en général. Enfin, il a voulu faire connaître aux écrivains orientaux de la nouvelle génération les différents genres et les multiples sujets que peut traiter un poète moderne".

Ce volume est intéressant à plus d'un titre: en effet, outre le fait que c'est la 1ère fois qu'on entreprend en langue arabe de célébrer le centenaire d'un poète, qui -plus est- est un poète non arabe, il est bon de rappeler que l'auteur a choisi d'écrire dans un style "clair, précis et accessible à la masse des demi-lettrés sortis des écoles d'orient organisées à l'Européenne" et non en prose rimée, car il est superflu de le "faire briller par un vain luxe de mots inutiles" . Il va sans dire que la volonté de l'auteur de voir les idées de Victor Hugo se répandre parmi les lettrés arabes est incontestable.

L'auteur a commencé son livre par un compte rendu des festivités organisées au Panthéon à Paris au début de 1902, pour célébrer le centenaire de Hugo. Ce compte rendu -écrit dans un style laudatif, semble être un prologue au premier chapitre (18 pages) où il a donné une chronologie de la vie du poète. El Khalidi paraît bien informé en parlant de trois étapes dans la vie de Hugo : la première va de sa naissance en 1802 jusqu'à sa fuite et son exil en 1852 , la deuxième étape couvre la période de son exil (1852-1870), et la troisième étape est celle de sa vieillesse (1870-1885). Ce n'est pas tellement les éléments biographiques qui retiennent l'attention, à notre sens, mais c'est surtout les commentaires de l'auteur et les jugements qu'il porte sur l'œuvre de Hugo tout au long de ce chapitre biographique. Ainsi, l'auteur à voulu dès ce premier chapitre, insister sur l'importance de la Préface de Cromwell d'une part, et sur Hernani de l'autre. Importance due , à son avis , aux conceptions littéraires novatrices de Hugo, qui vont à l'encontre des idées du classicisme et qui ont pu rallier un grand nombre d'hommes de lettres tels que Vigny Sainte - Beuve, A. Dumas, Boulanger , Lamartine et bien d'autres. Sans entrer dans les détails des commentaires faits par Al Khalidi sur l'œuvre de Hugo, car cela est du ressort des spécialistes des études hugoliennes, l'on peut toutefois mentionner que l'auteur à essayé de "résumer l'histoire de la littérature arabe et de parler de la conquête musulmane en Europe afin de prouver l'influence de la littérature arabe sur les littératures européennes du moyen âge".

Puis il a parlé succinctement des grands événements historiques qui ont marqué la France et l'Espagne du 8ème au 16ème siècles, en insistant sur les faits marquants

de l'histoire littérature et en citant les grands noms du classicisme français. Il a présenté ensuite les grandes idées du romantisme allemand , le rôle de Mme de Staël et de Chateaubriand dans la diffusion de ces idées dans la littérature française au début du 19ème siècle. Il développe, enfin, la différence qui existe entre l'Ecole classique et l'Ecole Romantique. Cependant, il faut signaler que ce panorama n'occupe que la moitié de l'ouvrage. Quant à l'autre moitié (p.p. 3159-300), elle est réservée à l'œuvre de Victor Hugo, comme si la première partie n'était que l'introduction nécessaire à comprendre la place que le poète français occupe dans l'histoire des littératures en général, et de la littérature française en particulier.

Ainsi, ce qui retiendra notre attention, c'est surtout les remarques que l'auteur de temps à autre fait, sous forme de digressions ou d'appels , afin d'inciter les jeunes poètes et lettrés arabes à ne point se cantonner dans la littérature arabe et à s'ouvrir aux différentes littératures, car cette ouverture est la condition indispensable à la vitalité et à la modernisation de la poésie arabe. C'est sans ambages que l'auteur déclare à la page 52 que la connaissance de l'histoire des littératures étrangères et notamment de celles des pays civilisés - est , pour les jeunes générations arabes une nécessité, pour qu'elles puissent saisir l'essence de la poésie, les conceptions poétiques, les thèmes et les formes d'expression. La méconnaissance de ces littératures est un handicap insurmontable à une écriture moderne, car les belles lettres, la poésie qui sonde les profondeurs de l'âme ne sont pas l'apanage de la seule littérature arabe. Mieux encore, le degré d'expressivité d'une poésie est-à ses yeux- tributaire du degré de civilisation atteint par la nation à laquelle elle appartient. Ces affirmations nous semblent être un grand coup de pioche dans l'édifice de la poésie arabe classique, seule poésie digne de ce nom chez les classiques et leurs défenseurs modernes. Elle sont aussi des balises sur la voie de la modernisation de la poésie arabe qui devrait, désormais, se départir de ses complexes de supériorité. Elles sont, par ailleurs, un appel implicite à une certaine relativisation des jugements absolus et définitifs concernant les poésies étrangères. Considérer les poètes non arabes comme capables d'écrire une vraie poésie aboutit à une révision de l'ordre poétique établi, pousse à la recherche d'une nouvelle définition de la poésie et de nouveaux modèles poétiques. C'est là que l'on peut percevoir l'importance de Hugo qui sera la grande référence de Khalidi, son guide et pour lui le modèle inégalé et inégalable. C'est peut-être cela qui explique le fait que l'auteur réserve plus de la moitié de son ouvrage à l'œuvre hugolienne, en insistant sur la poésie de Hugo beaucoup plus que sur ses écrits en prose.

L'intention de l'auteur est donc claire, sa démarche aussi : le seul moyen de rénover la poésie arabe est de regarder du coté de la poésie européenne et notamment la poésie romantique dont le modèle le plus parfait à ses yeux est Victor Hugo. Pour convaincre les plus réticents parmi ses lecteurs arabes ou ceux qui s'opposeraient à ses idées , il suit la même démarche que les autres pionniers du réformisme arabe : Les poésies européennes ont longtemps puisé dans la poésie arabe ; les odes et ballades, par exemple, ne sont pour lui que le fruit du contact des Européens avec la poésie arabe par le biais de l'Espagne et du midi de la France. Il n'y a donc aucun mal à prendre de nos jours cette poésie européenne pour modèle afin de moderniser la poésie arabe et la tirer d'une léthargie séculaire. Cependant , le chemin poétique qu'il faut prendre est bien le chemin des romantiques, par ce qu'il est le fruit des grands changements survenus en Europe en général et en France en particulier, suite à la révolution française. D'ailleurs, Al Khalidi semble dresser un parallélisme entre ces changements et ceux que connaissait alors le monde arabe. Il en conclut que tout changement dans les modes de vie doit entraîner des changements dans les manières de voir et donc de s'exprimer. Ainsi, les modes d'expression littéraire, dont la poésie, ne peuvent en aucun cas continuer à être ce qu'ils étaient auparavant. Toutefois, si l'on essaie de suivre la logique de l'auteur, on se rendra vite compte que le but qu'il poursuivait était de montrer que Victor Hugo était bien l'aboutissement d'une nouvelle voie dans la création littéraire, commencée par Shakespeare en Angleterre, continuée par les romantiques allemands, introduite en

France par Mme de Staël et consacrée par Chateaubriand . Pour expliquer l'importance accordée à Victor Hugo , l'auteur émet une opinion qui n'est pas étrangère aux idées de Théophile Gautier dans son "histoire du Romantisme", à savoir que toute une génération attendait une sorte de messie qui la délivrerait de la gangue du classicisme, représentée par l'art Poétique de Boileau, pour retrouver une liberté d'expression qui ferait écho à la prise de la Bastille. Victor Hugo fût ce messie et fût considéré comme le chef de file des modernistes, tant pour son génie que pour les idées qu'il a développées dans ses écrits ou pour ses prouesses poétiques dont l'auteur à longuement parlé, comme pour montrer aux jeunes poètes arabes , la voie qu'il faut suivre dans la création poétique originale et moderne.

C'est, peut-être, dans cet ordre d'idées que l'auteur entreprend de donner un long résumé de la Préface de Cromwell. En effet, cette Préface semble être l'illustration de l'idée qu'il voulait développer et propager parmi les lettrés arabes, à savoir que toute époque génère un type de poésie différent de celui de l'époque précédente. Ainsi, continuer au 20ème siècle et en Europe d'écrire une poésie épique n'a plus de sens de même que continuer d'écrire une poésie arabe selon le modèle antéislamique ou selon les modèles de l'époque Abbasside n'est plus de mise.

La place de choix accordée par Khalidi à la préface de Cromwell montre la prédilection que l'auteur avait pour les idées qui y sont développées, idées faites de révolte contre les systèmes poétiques qui ont abouti à l'imitation, de refus des codes établis qui engendrent des impressions monotones et des reflets qui ne valent point les lumières. Si Hugo s'est élevé contre un ordre littéraire établi pour s'en libérer et délivrer l'expression poétique du carcan de l'Art Poétique, c'est pour indiquer le chemin à suivre aux jeunes poètes, et pour ouvrir la voie à une nouvelle poésie où chaque poète serait "un astre générateur" et non "un satellite qui se traîne sans cesse dans le même cercle" (3) . Par là, nous voyons que Victor Hugo a été comme la pierre angulaire de l'argumentation d'Al Khalidi pour convaincre de la nécessité de ne plus suivre les modèles classiques d'une part, et pour montrer, d'autre part, la voie d'une authentique création poétique moderne et répondant aux attentes de lecteurs dont le mode de vie et de penser est bien différent de celui de leurs ancêtres. Cette voie est, pour l'auteur, la voie romantique. Ceci le conduit à parler des principaux thèmes développées par les romantiques, en insistant sur l'importance qu'ils accordaient aux sentiments, au rêve, à l'imagination créatrice, au génie du poète etc.... Toutes ces idées sont développées dans l'œuvre de Hugo. Mieux encore, Hugo a changé le système de versification , a écrit des alexandrins sans respecter la césure à la fin du sixième pied, des poèmes où les vers n'ont pas tous le même nombre de pieds, partant de l'idée que la poésie n'est pas dans la forme. Il est significatif, à notre avis, de voir Al Khalidi s'attarder sur le coté prosodique, car c'est l'un des éléments récurrents dans la définition de la poésie chez les critiques de la poésie arabe. Al Khalidi fait sienne aussi l'idée de Hugo qu'il n'a y a point de lexique poétique astreignant. Insister sur l'essence de la poésie et considérer qu'elle est liée au rêve, à l'imagination créatrice, aux sentiments éveillés, à l'Etre, n'occupait pas une place centrale dans la poétique arabe classique. Prendre Victor Hugo pour exemple ne peut que convaincre les jeunes poètes de suivre sa voie et de tourner définitivement le dos aux thèmes poétiques traditionnels, aux formes poétique cultivées pendant de longs siècles et à des expressions considérées comme poétiques à l'exclusion d'autres qui peuvent être pourtant plus poétiques. Aussi voit-on l'auteur mener -sans le dire ouvertement- une bataille visant à faire promouvoir une poésie qui se mesure par son effet et non par ses apparences faites de vaines fioritures et d'inutiles circonvolutions. Le modèle de cette poésie prônée par Al Khalidi se trouve chez Victor Hugo. C'est sans doute ce qui explique que l'auteur met toujours en avant les éléments qui- dans les écrits de Hugo , participent à l'élaboration d'une définition de la poésie, de la fonction du poète et de son statut, comme s'il voulait par là, pousser les jeunes poètes arabes à faire table rase de toutes les idées reçues sur la poésie pour les remplacer par les idées de Hugo.

Ainsi, cet ouvrage écrit par Al Khalidi en 1902-1903, à une époque où les lettrés arabes connaissant la langue française

étaient très peu nombreux, montre à l'évidence l'érudition de son auteur, sa connaissance parfaite de l'œuvre de Hugo, son enthousiasme pour les idées novatrices développées par le chef de file des romantiques français. Par ailleurs, cet ouvrage est bien l'illustration de la volonté d'une grande partie des intellectuels arabes de l'époque, d'introduire dans le monde arabe les idées et valeurs de la modernité, d'inciter les jeunes lettrés à adopter de nouvelles vision littéraires et de nouveaux procédés d'écriture, voire de nouveaux genres littéraires aussi. Cet ouvrage est sans doute le premier à être réservé à un poète français pour mettre en valeur sont rôle de novateur et louer les mérites de son œuvre. Son auteur est sans doute aussi, l'un des premiers à attirer l'attention sur l'importance des poésies européennes nouvelles, et notamment la poésie française romantique. Cette poésie est, pour lui, l'exemple même de la poésie qui a pu se libérer du type ancien de poésie, sans rompre avec l'essence de la poésie. Victor Hugo est -pour lui- l'exemple même du poète qui a pu accomplir cette noble tâche. Il est - de ce fait- digne d'être suivi dans la voie qu'il a tracée c'est peut-être l'une des raisons que l'on peut évoquer pour expliquer le succès de la poésie romantique dans le monde arabe tout au long du premier tiers du 20ème siècle, car cette poésie a été considérée comme la seule voie qui mêne à la modernité poétique d'une part, et d'autre part, car le romantisme a été pour beaucoup d'intellectuels arabes - à notre sens - l'une des réponses à la perplexité qui a secoué leur existence en un temps où toutes les certitudes de la société traditionnelle se sont ébranlées. Le romantisme, pour reprendre l'idée de Georges Gusdorf "a joué un rôle déterminant dans le renouvellement des évidences. [En effet], lorsque s'écroule le paysage traditionnel (...), l'individu, pour assurer sa survie, doit chercher en lui-même une sécurité que l'univers institué ne lui fournit plus"(4).

L'engouement des poètes arabes à traduire les textes de Hugo, à imiter ses poèmes ou à exalter le rôle qu'il a pu avoir dans le renouveau de la poésie française et indirectement dans la poésie arabe aussi, n'est pas près de faiblir. En effet, Victor Hugo reste présent dans l'esprit des poètes arabes contemporains. Je me contenterai de citer en exemple l'un des derniers recueils de poèmes paru à Tunis en Juillet 2002 ; il s'agit de poèmes écrits en langue arabe et traduits an français. En guise de dédicace, le poète Noureddine Sammoud écrit :A Victor Hugo, l'inégalable magicien du verbe et prodigieux génie de la poésie française qui a dominé son siècle, je dédie ces poèmes à l'occasion du bicentenaire de sa naissance".

Nous pensons que l'ouvrage d'Al Khalidi est pour quelque chose dans la pérennité de l'esprit de Hugo dans la poésie arabe moderne et contemporaine. ■

Références bibliographiques

1 Ex : Jabr Dumat : Qu'est ce que la poésie, in : Falsafat al Balagha, Imprimerie ottomane, Baâbda, Liban, 1898.
2 Cromwell, Introduction, Paris, Garnier Flammarion 1968.
3 Hugo, Préface de Cromwell, Paris , Garnier Flamrnarion , 1968. p. 87.
4 G.Gusdorf , l'Homme Romantique, Paris Payot 1984, p p. 318-319).

اللقاء في ثيموتاوس

كمال أبوديب

Rencontre à Timothéus

Kamal Abu-deeb

Traduction: Samira Ben Ammou

Textes en Français

1

Quand je t'ai vu à Timothéus
Tu étais seul, aveugle, tu traversais le pont.
J'ignorais si c'était la pitié ou la terreur
Qui me faisait me hâter en direction de la grande horloge,
Là où tu apparus.

C'était la pitié peut-être,
Peut-être aussi la terreur ;
Parce que dans tes ténèbres éternelles
Tu possédais quelque chose que je ne possédais pas.

ا

حين رأيتُكَ في ثيموتاوُسْ
كنتَ وحيداً أعمى، تجتاز الجسرْ
لم أدرِ أكانتِ الشفقةُ أم الرهبَةَ
ما جعلني أهرعُ باتجاه الساعة الكبيره
حيث ظهرتَ أنتْ .

لعلَّها الشفقةُ
بل لعلَّها الرهبةُ
لأنكَ في ظلامك الأزليِّ
كنتَ تملكُ شيئاً لم أكنْ أملكهُ .

2

Tu ne m'as pas regardé, je ne t'ai pas regardé
Alors que nous nous croisions sur le pont.
Nous savions que, lorsque nous atteindrions les deux extrémités lointaines,
Nous aurions passé le point de rencontre, pour l'éternité ;
Tous deux déclinant vers un vide gris,
S'évanouissant tel l'éclat de la lumière sur l'eau,
Cependant
Tu ne m'as pas regardé, je ne t'ai pas regardé,
Parce que je m'étais retourné
Vers où tes yeux profonds me fixaient au travers.

II

لم تنظرْ اليَّ ولم أنظرْ اليكَ
ونحن نتقاطعُ فوق الجسر.
كنَّا نعرف أننا حين نصلُ الطرفين النائيين
نكونُ قد عبرنا نقطةَ اللقاء الى الأبدْ
وكلانا ينحدرُ الى فراغٍ رماديّ
يتلاشى، مثلَ رهرهة الضوء فوق الماءْ .
رغم ذلكَ
لم تنظرْ إليَّ ولم أنظرْ إليكَ
لأنني كنتُ ألتفتُ إلى الوراء
حيث كانت عيناك العميقتان تحدِّقانِ، عَبْري .

3

La résonance de tes pas silencieux
Emplissait le ciel gris.
Plus tu t'éloignais,
Plus leur bruit devenait cristallin et sourd.
J'étais subjugué par tes nobles traits.
Subjugué, j'essayais de me rappeler ;
J'essayais de deviner
J'essayais de...
"Mais pourquoi tes yeux ne m'ont-ils pas regardé ?
Que voyais-tu à travers moi, à l'extrémité lointaine,
De tes yeux éteints,
Alors que tu passais vers d'autres royaumes" ?

J'étais subjugué, j'essayais de deviner, de me rappeler peut-être,
Quand la grande horloge sonna zéro heure
Baissant ses deux mains rouges en direction de l'eau
Et que j'ai remarqué qu'elle était sans aiguilles, numérotée de zéros.

III

كان رنينُ خطواتكَ الصامته
يملأ السماءَ الرماديَّةْ
وكلما ابتعدتَ
ازداد الوقعُ صفاءً وإبهاما.
كنتُ مأخوذاً بملامحكَ النبيلة
مأخوذاً، أحاولُ أن أتذكَّر،
أحاولُ أن أحزرَ،
أحاولُ أن . . . . . .
«ترى لماذا لم تنظرْ عيناك إليَّ ؟
ما الذي كنتَ تبصر، عبري، على الطرف القصيِّ
بعينيكَ المطفأتين
وأنتَ تعبرُ الى ملكوتٍ آخرَ ؟»

كنتُ مأخوذاً أحاولُ أن أحزرَ أو أتذكَّرَ
حين دقَّتِ الساعةُ الكبيرةُ الصِّفْرَ
مُسْدِلةً يديها الحمراوين باتجاه الماء
ولاحظتُ أنها دون عقارب، مُرَقَّمَةٌ بالأصفارْ .

4	IV
Quand je t'ai vu à Timothéus	حين رأيتكَ في ثيموتاوسْ
Tu étais beau et aveugle,	كنتَ جميلاً و أعمى،
Beau comme les corps des enfants ;	جميلاً كأجساد الأطفالْ .
Et te voici, maintenant, ici, à Murcie	وها أنتذا، الآن، هنا في مارْسِيَةْ
Vêtu de tes traits qu'éclaire le chagrin,	تلبسُ ملامحَكَ المضاءةَ بالأسى
T'en allant vers la mort.	وتتَّجهُ نحوَ الموتْ .

5	V
Pour la première fois tu te retournes et tu me fixes du regard	للمرَّة الأولى تلتفتُ وتحدِّقُ إليَّ
Avant d'accomplir le dernier pas.	قبل أن تخطوَ الخطوةَ الأخيرةَ .
Pour la première fois tu me bénis avec des mots.	للمرَّة الأولى تباركني بالكلماتْ
Je sens soudain la rosée tomber à verse sur mon corps	أشعرُ فجأةً أنَّ الندى يَسَّاقَطُ على جسدي
Venue de ton souffle qui s'enfle et qui s'exhale.	من أنفاسكَ المتردِّدة .
Te voici beau, sous l'éclat de la mort,	ها أنتذا، جميلا، مضاءً بالموتْ
M'ouvrant tes portes closes.	تفتحُ لي أبوابكَ المغلقه
Je m'assois sous tes beaux yeux,	أقعدُ تحت عينيكَ الجميلتين
Subjugué par la résonance de ta noble voix :	مأخوذاً برنين صوتكَ النبيل :

"Avant de m'en aller, j'annonce la fin du monde	«قبل أنْ أمضيَ أُعلنُ نهايةَ العالم
J'annonce la naissance de ce qui viendra	أعلنُ ولادةَ الأشياء التي ستأتي
Et la fin de ce qui s'effacera.	ونهايةَ الأشياء التي ستندثرْ .
J'annonce la fin du chemin	أعلنُ نهايةَ الطريق
Et le commencement des pas qui ne sont pas accomplis".	وبدءَ الخطوات التي لم تُخْطَ».

Soudain ta noble voix me submerge, suave, ordonnant :	فجأةً يفيضُ عليَّ صوتُكَ النبيل، آمراً، عذباً :

"Va dans les rues de Murcie,	«إذهبْ إلى أسواقِ مارْسِيَةْ
Puis va à Timothéus.	ثمَّ امْضِ إلى ثيموتاوس .
Ainsi je t'ordonne d'enseigner :	هكذا آمرُكَ أنْ تُعَلِّمَ :
Celui-ci est l'instant de la rupture et de la colère,	هذه لحظةُ القطيعة والغضبْ

Textes en Français

Parce que les derniers temps approchent	لأنَّ الزمن الأخير آتٍ
Et qu'il est trop tard pour restaurer les corps tombés en ruine,	وليس ثمَّةَ مِنْ وقتٍ لترميم الأجساد المتهدِّمة
Trop tard pour étayer le temple ébranlé.	ليس ثمة من وقت لتدعيم الهيكل المتصدع
Sortez de vos cadavres adossés les uns aux autres semblables aux pierres qui chutent,	فلْتخرجوا من جثثكم المتساندةِ كالحجارة المتساقطه
Parce que celui qui ne sort pas de son cadavre	لأنَّ مَنْ لا يخرجُ من جُثته،
Avant que ne l'atteignent les derniers temps,	قبل أنْ يُدركهُ الزمنُ الأخير،
Dans son cadavre demeurera.	في جثته يبقى .
Et ainsi je t'ordonne d'enseigner	وهكذا آمرُكَ أنْ تُعَلِّم
Là où te conduiront tes deux mains ouvertes :	حيثما قادتك يداك المبسوطتان :
En vérité, en vérité je vous le dis : les racines que vous voyez	ألحقَّ الحقَّ أقول لكم : إن الجذور التي ترون
Ne sont pas le passé de l'arbre mais son avenir,	ليست ماضيَ الشجرة بل مستقبلُها
Et la terre que vous labourez	والتربةَ التي تحرثون
N'est pas la dépouille des corps décomposés,	ليست رفات الأجساد المنحلَّة
Mais le pain des bourgeons cuit à pluie, toute de tendresse.	بل خبزُ البراعم الذي ينضجُه المطرُ الحاني .
En vérité, en vérité je vous le dis : l'heure approche	ألحقَّ أقول لكم : إن الساعةَ آتيةٌ
Où plus une feuille ne sera d'aucune utilité pour le tronc	حين لا تُغني عن جذعٍ ورقةٌ
Ni où ne servira à la source trouble	ولا يُجدي النبعَ المعتكر
Que la roche d'où elle jaillit	أنَّ الصخرةَ التي منها يخرجُ
Soit blanche et pure.	صافيةٌ بيضاء .
Voici que j'annonce la mort de la langue	ها أنذا أعلنُ موتَ اللغةِ
Et le commencement de la communication par membres entrelacés ;	وبدءَ التواصل بالأعضاء المتشابكة
Parce que les corps de ceux qui se taisent	لأنَّ أجساد الصامتين
Ne sont pas moins chauds que les corps de ceux qui parlent bien	ليست أقلَّ دفئاً من أجساد المُفَوَّهين
Et parce que les muets qui approchent	ولأنَّ البُكْم الذين يأتون
Prêchent une langue nouvelle.	يُبَشِّرون بلغةٍ جديده .
Ainsi je t'ordonne d'enseigner,	هكذا آمرك أن تعلِّمَ .
Parce que les oreilles ne voient point,	لأنَّ الآذان لا تبصرُ
Que les yeux n'écoutent point.	ولأنَّ الأعين لا تسمع .

6 — **VI**

Voici que tu t'éloignes à travers le pont ;	ها أنتذا تبتعدُ عبر الجسر

La résonance de tes pas imperceptibles	ورنينُ خطواتكَ الخفيّه
Reflue, telle la marée retournant à la mer.	ينحسرُ كالجزْر العائد إلى البحر .
Voici que tu t'évanouis dans un flamboiement de senteurs,	ها أنتذا تتلاشى في لهب الأريجْ
Comme tiré par le fil de la lumière éteinte	كأنك مسحوبٌ بخيط الضوء المطفأ
Laissant derrière toi un vide blanc,	تاركاً وراءكَ فراغاً أبيضَ
Alors que j'essaie de crier ton nom,	وأنا أحاولُ أنْ أهتف باسمك،
Que je te prie de ralentir, que je te supplie de t'arrêter	أستمهلك، أستجديك أن تتوقف
A l'autre extrémité.	عند النهاية الأخرى .
Cependant je n'arrive pas à crier.	لكنني أعجزُ عن الصراخْ
Debout, hébété je ne sais plus pourquoi j'essaie de crier.	أقف مشدوهاً لا أعرف لماذا أحاولُ أن أصرخْ
Je ne connais pas même ton nom.	لا أعرفُ حتى اسْمَكَ
Je ne me rappelle de toi qu'un vide blanc	لا أذكرُ منكَ إلا فراغاً أبيضَ
Qui passe sur le pont.	يعبرُ فوق الجسر .
Ah ! Je ne me rappelle pas, je ne me rappelle pas...	آهِ لا أذكرُ لا أذكر .
Cependant je me demande :	لكنني أتساءلْ:
Pourquoi ne t'es-tu pas retourné vers moi,	لماذا لم تلتفتْ إليَّ
Ne t'es-tu pas retourné une seule fois ?	لم تلتفت إليَّ لفتةً واحدة
Pourquoi n'as-tu pas prononcé, prononcé	لماذا لم تَفُهْ، لم تَفُهْ
Un seul mot ?	بكلمَةْ ؟

❖❖❖

كانون الثاني / ١٩٧٤

Textes en Français

تباريح أخيرة لعَينَيْ سِحْرزَادْ

كمال أبوديب

Finale de maux d'amour pour les yeux de Sihrazade

Kamal Abu-deeb

Traduction: Samira Ben Ammou

1-

Quand les oiseaux reviendront à leur nid,
Au printemps languissant
De la terre en couches
Et des matrices pleines ;
Quand viendra la bruine des matins
Revêtant les herbes de la vallée
Et ruisselant sur les lits de roches
Qui sommeillent, bouts de seins levés
Sur le nombril de la montagne ;

Je languirai de toi.

١

حين ترجعُ الطيورُ إلى أعشاشها،
في حنين الربيع إلى ولادة الأرضْ ،
وخصب الأرحامْ ،
وحين يأتي الرذاذُ الصباحيّ
مُسَرْبِلاً حشائشَ الوادي ،
فائضاً على مسارب الصخور
التي تهجعُ مثل حَلَماتٍ مُزْبَئِرَّة
فوق سُرَّة الجبلْ

سَأحنُّ إليكِ .

Je languis de la splendeur de tes lèvres bavardes,
Des pas courts dansant dans les galeries du cœur,
De tes doigts délicats se coulant
Dans mes mains
Lorsque nous passions les sables vers l'eau séductrice,
Aux genoux de "Ghabat al Mahaar ",
Vers la langue des roches qui forment pour les mouettes affamées
Un refuge sur les rivages desséchés.

أحنُّ إلى بهاء شفتيك الثرثارتين
وتراقص الخطى القصيرة على رُدُهات القلب
وانسياب أناملكِ الأنيقةِ
إلى يدي
ونحن نعبر الرمال إلى فتنة الماء
عند ركبتَيْ « غابة المحار »
ولسانِ الصخور التي تصنع للنوارس الجائعة
ملاذٌ في جفاف الشطآنْ .

Je languirai de toi,
Pareil à un joli poulain
Qui a perdu, dans les labyrinthes d'un désert sans lumière,
Le chemin
Du sein de sa mère.

سأحنُّ إليكِ
مثل مُهْرٍ جميلٍ
أضاع السبيل في متاهات صحراءَ
بلا ضوء
إلى ثدي أمِّهْ .

Je languirai de toi
Et me lamenterai sur ta mort précoce
Dans les méandres des veines.
Il se déchaînera sur ce corps flétri,
Semblable à l'œillet à la fin de l'été,
Un désir nostalgique de la nudité de tes seins
Et des tourmentes de questions lacérées
Et d'un labyrinthe de désarroi.

سأحنُّ إليكِ
وأندب موتكِ المبكِّر
في حنايا العروق.
وستعصفُ بهذا الجسد الذاوي
مثل عود قرنفلٍ آخر الصيف
صبابةٌ إلى عُرْيِ نهديكِ
وأعاصيرُ من مِزَق السؤال ،
ومتاهةِ الحيرة .

-"Qui va loin se détourne de toi", me soufflèrent ses lèvres fanées
Alors que nous buvions sans sucre notre café,
Hier, à l'aube automnale sombre.
"Qui va loin se détourne de toi, ô mon enfant", me soufflèrent ses lèvres saintes
Alors que ses yeux sombraient dans les replis d'une histoire ancienne.
Il se répandait dans mes flancs les présages de la mort
Et resplendissait ton visage sombre dans la lie au fond.
- "Plus loin que ceux qui vont loin, elle est, ô mère,
Plus loin que ceux qui, loin, à jamais s'en vont".
J'entendais des cloches blanches reprendre l'écho
Dans les échappées par où l'âme s'envole.

-« البعدُ جفاءٌ » ، همستْ لي شفتاها الذاويتان ،
ونحن نرشف قهوتنا المرة ،
أمس في دكنة الفجر الخريفيّ .
« البعدُ جفاءٌ ، يا ولدا » ، همستْ لي شفتاها القدسيتان ،
وعيناها تغيبان في ثنايا حكاية قديمه .
وانهمرتْ في الضلوع نذُرُ الموت .
وائتلق وجهُك الداكنُ في ثمالة القعْر.
-« وهي على ما هو أقصى من البعد ، يا ما ،
أقصى من نأي الراحلين بلا معاد ».
وسمعتُ أجراساً بيضاء تردِّدُ الصدى
في معابر الروحْ

- "Se détourner est la mort de l'amour, ô mon enfant".	– « والجفاءُ موتُ العشق ، يا ولدا ».
Ton joli visage couleur d'ambre tomba	وسقط وجهُك العنبريُّ الجميل
Entre le bord de la poitrine et la paroi tendre du cœur,	بين حافَّة الصدر ولدونة الشِّغاف
Tel un fruit âpre à la fin de la nuit.	مثلَ ثمَرةٍ فجَّةٍ آخر الليل .
Les questions se déchaînent dans les voiles de l'âme :	تعصفُ الأسئلةُ بأشرعة الروح :
Pourquoi ? Comment ? Pour quelle raison ? Est-ce que ? Est-ce qu'elle ?	لماذا؟ كيف ؟ مِمَّ؟ هل؟ أهيَ ؟
Un déluge de lettres, de sons, de bruissements:	فيضاناً من الحروف والأصوات والأجراس :
- "Rien ne peut expliquer comment finit l'amour"	–« لا شيءَ يقدر أن يفسِّر كيف ينتهي العشق »
Me dit ta voix chaude,	قال لي صوتكِ الدفيء ،
Venant	خارجاً
Des déchirures entre les côtes,	من شقوق الضلوع ،
Là où tu sommeillas docile, énamourée, toutes ces nuits durant,	حيث هَجَعْتِ طيِّعةً ، شَغُوفةً ، كلَّ هذه الليالي
"Rien, ô mon aimé, rien ;	« لا شيءَ يا حبيبي ، لا شيء .
Il est une saison de l'amour, une saison de la mort, ô mon aimé."	للعشق موسمٌ وللموت موسم ، يا حبيبي » .
Ta voix menue me secoua.	هزَّني صوتكِ الصغير .
Il est une saison de la mort	للموت موسمٌ ، إذن ،
Et te voici	وها أنتِ
En la saison de la mort !	في موسم الموت .
Cependant,	غير أنِّي ،
Je languirai de toi quand les oiseaux reviendront à leur nid	سأحنُّ إليكِ حين ترجع الطيور إلى أعشاشها
Dans le nombril de la vallée	في سُرَّة الوادي ،
Et près des croupes des collines.	وعند أرداف التلال
Qui ont dessiné les lignes de ton corps frêle,	التي رسمَتْ خطوطَ جسمِك النحيل ،
Ici,	هنا ،
Au point gris	في النقطة الرمادية ،
Où les montagnes se heurtent aux fils d'une mort ténue	حيث تصطدم الجبال بخيوط موتٍ رفيع
Qui scintille à travers cet espace d'enfer,	يتلألأ عبر هذا الفضاء الجحيميّ ،
Dégouttant, pareils à une pluie noire,	مقطِّراً ، مثل مطرٍ أسود ،
Ses tragiques labyrinthes :	فجائعَ متاهاته :
Pourquoi ? Comment ? Est-ce qu'elle? Quand ? Vers où ? Est-ce que ?	لماذا ؟ كيف ؟ أهي ؟ متى ؟ إلى أين ؟ هلْ ؟

Français	العربية
Est-ce que ?	هلْ ؟
Fredonne l'écho	يُدَنْدِنُ الصدى ،
Se répandant pareil à la sueur de tes seins menus	مُرَقْرِقاً مثلَ عَرَق نهديكِ الصغيرين
Sous ma poitrine	تحت صدري .
2-	**٢**
Maîtresse aguicheuse ;	سيِّدةَ الغُنْجِ ،
Maîtresse de la mort mouchetée des herbes de la mort revêtue de l'anéantissement amer ;	سيدةَ الموت المرقَّط بحشائش الموت، المسَرْبَل بعلقم الفناء .
Maîtresse des jours qui ne seront pas ;	سيدةَ الزمن الذي لن يكون ،
Maîtresse de l'ascension des monts des labyrinthes	سيدةَ المرتقى الى قنَنِ المتاهات ،
Où se faufilent les vipères	حيث تَنْسَلُّ الأفاعي
Dévorant les œufs des oiseaux venus des vallées étroites	تلتهم بيوضَ الطيور الآتية من الفجاج
A la recherche de refuges pour leurs matrices vierges ;	تبحث عن ملاذٍ لأرحامها البكر .
Maîtresse du désarroi, de la séduction et de la splendeur ;	سيدةَ الحيرة والفتنة والبهاء ،
Ton nom brasille aguicheur dans l'alphabet des maux d'amour.	لأسْمكِ رَهَجُ الغُنْجِ في أبجدية التباريح ،
Ton corps somptueux et menu a	ولجسدكِ المترفِ الصغير
La solennité de la mort dans la fleur de la jeunesse ;	رزانةُ الموت في يناعة الصبا،
Tes lèvres animales ont	ولشفتيك البهيميتين
La séduction de l'ornementation frivole	فتنةُ الزُّخرف اللعوب
Sur les dômes bleues des mosquées	على قباب المساجد الزرقاء
Dans des villes jamais rencontrées sauf au hasard des imaginations vagabondes.	في مُدُنٍ لم تُتَحْ سوى لهوَسِ الخيال .
Maîtresse aguicheuse revêtue de la souplesse de la lumière,	سيدةَ الغنج المسربلةَ بليونة الضوء ،
A l'aube ténue,	في رهافة الفجر
Là où pointent les collines, dans la vallée des mausolées,	عند مُنبلج التلال من وادي المزارات ،
Patrie tu devins quand l'étranger s'est trouvé à jamais sans patrie.	وطناً صِرْتِ حين لم يعد للغريب من وطن .
Patrie tu devins,	وطناً صرْتِ ،
Tu fis aussi tout ce que fait la patrie :	ففعلتِ كلَّ ما يفعلُ الوطنُ :

Un coup frappé dans le dos	طعنةٌ في الظهر ،
Un dans la poitrine	طعنةٌ في الصدر ،
Puis deux là, par où la mort pénètre,	ثم طعنتان في موالج الموت –
Où tu sommeillas à l'aise et douce toutes ces nuits durant.	حيث هَجَعْتِ ، حلوةً ، رَغْدة ، كلَّ هذه الليالْ .

3-	**٣**

Quand les oiseaux reviendront à leur nid	حين ترجع الطيور إلى أعشاشها
Au printemps commençant	في أوائل الربيع ،
Mais ne trouveront que débris épars de plantes sèches	فلا تجد سوى هشيمٍ مُبَعْثَرٍ
Semblables aux cendres des étourneaux migrant vers la mort	مثل رماد الزرازير المهاجرة إلى الموت ،
Et incendies se déchaînant dans le refuge du cœur,	وحرائقَ تعصفُ عبر موئل القلب ،
Comme je t'ai trouvée aujourd'hui	مثلما وجدتكِ اليوم ،
Dans le coin gauche du verre	في الزاوية اليسرى من الكأس
Après un cycle unique de la saison de l'amour,	بعد دورة وحيدة لموسم العشق ،

Je languirai de toi,	سأحنُّ إليكِ ،
Tel un cadavre languissant d'une tombe	حنينَ جثةٍ إلى قبر
Dans un désert pérenne,	في عراءٍ أبيدْ
Sombre, tel l'ambre de ton corps.	له دُكْنَةُ جسدكِ العنبريّ .

❖❖❖

تشرين الأول ٢٠٠١

Textes en Français

تمتماتٌ لمساءٍ ميتْ

كمال أبوديب

Murmures pour un soir éteint

Kamal Abu-deeb

Traduction: Samira Ben Ammou

زهرة الجميلة
التي زرعتها باسمك آخر الصيف
ما تزال
رغم أصابع الخريف
وقسوة الشتاء
تزهر في حديقة البيت.

وأنت
رغم مخالب الزمن
وقسوة الموت
ما تزالين تزهرين
في قلبي.

"Fleur de La Belle",
Que j'ai plantée à ton nom à la fin de l'été,
Est,
Malgré les doigts de l'automne
Et la cruauté de l'hiver,
Toujours en fleur dans le jardin de la maison.

Et toi,
Malgré les griffes du temps
Et la cruauté de la mort,
Tu es toujours en fleur
Dans mon cœur.

Toutes les fleurs qui s'étaient épanouies à la saison d'été	كل الزهور التي أينعت في موسم الصيف
Sont mortes.	ماتت
Elles n'ont pas supporté la cruauté du gel,	لم تحتمل قسوة الجليد
Ni la mort du soleil ;	وموت الشمس
Sauf la belle fleur	غير الزهرة الجميلة
Que j'ai plantée pour toi au début de l'été.	التي غرستها لك أول الصيف.
Toutes les femmes qui s'étaient épanouies dans le jardin du cœur,	كل النساء اللواتي أينعن في حديقة القلب
Sont mortes à la fin de l'été.	متن آخر الصيف .
Mais toi, tu es toujours	وأنت ما تزالين
En fleur	تزهرين
Dans mon cœur.	في قلبي .
Dans le jardin il ne poussera pas une nouvelle fleur	لن تنبت الحديقة زهرة جديدة
Avant que ne passe l'hiver,	حتى يعبر الشتاء
Que ne renouvelle l'été	ويجدد الصيف
Le cœur mort de la nature,	قلب الطبيعة الميت
Qu'il n'insuffle dans son corps couleur d'ambre	وينفث في جسدها العنبري
Le désir furieux de la vie.	ريح الشبق للحياة.
Mais à l'été	غير أن الصيف
Il ne poussera pas une autre fleur	لن ينبت زهرة أخرى
Dans la terre cœur ;	في تربة القلب.
Car ce cœur,	ذلك أن هذا القلب
Ton éternelle tombe,	قبرك الأبدي
Ne peut plus rien enserrer,	لم يعد فيه متسعٌ
Hormis	لسوى
Ton cadavre épanoui.	جثتك اليانعة.

Murmures 2

"Fleur de La Belle"
Que j'ai plantée à ton saint nom
Au début de l'été,
Dont l'ardeur donna au jardin son éclat,
Et aussi au cœur,
Durant des mois,

M'a fait la surprise, ce soir,
Alors que l'automne hargneux boit le dernier coup,
Que l'hiver impétueux menace,
D'un bourgeon nouveau,
Qui scintille entre les arceaux,
Et de minuscules feuilles sur un rameau tendre.

Ainsi es-tu
Dans mon abîme de labyrinthes
Et l'hiver de mes veines ;
Tu scintilles dans mon cœur,
Telle l'éternelle promesse d'un rêve ;

A l'insu de la mort.

تمتمات ٢

زهرة الجميلة
التي زرعتها باسمك القدسي
أول الصيف
فائتلقت بوهجها الحديقة
وائتلق القلب
أشهرا

فاجأتني الليلة
في غبق الخريف المزبئر
ورهبة الشتاء الجموح
ببرعم جديد
يومض بين الحنايا
ووريقات غصنٍ غضّ .

كذا أنت ،
في لجة المتاهات
وشتاء الأعراق
تومضين في قلبي
وعْدَ حلمٍ أزلي،

على غفلة من الموت .

❖❖❖

تشرين الثاني ٢٠٠٢م

الرحيــــــل

كمال أبوديب

Départ

Kamal Abu-deeb

Traduction: Samira Ben Ammou

1-

١-

Plus rien, mais se préparer au départ.
Départ paisible et lent
Par une nuit radieuse
En début de printemps,
Ou une journée torride
A l'été prenant feu,
Quand la vigne de la maison,
Que mon grand père a plantée en 1820
fait miroiter son ombre lointaine
Sur le balcon.

لم يبق إلا أن نُعِدَّ العدة للرحيل
الرحيل الهادىء البطيء
ذات ليلة مشرقة
أول الربيع
أو نهار قائظ
في اندلاع الصيف
ودالية البيت
التي غرسها جدي في ١٨٢٠
ترقرق ظلها الوريف
على الشرفة.

Plus rien, mais se préparer au départ.
Départ lent et paisible
Ou soudain et tragique

لم يبق إلا أن نعد العدة للرحيل
الرحيل البطيء الهادىء
أو الفاجىء الفاجع

Par un matin couleur lilas,	ذات صباح ليلكي
Quand le jardin surprend les oiseaux migrateurs	والحديقة تفجأ الطيور المهاجرة
Par la somptuosité de ses couleurs,	بترف ألوانه،
Ou par un après-midi sombre	أو ظهيرة داكنة
Répandant sur l'espace clos	تطفح على الفضاء المغلق
Un chagrin obscur.	بأسى مبهم .
2-	٢ ـ
l'instant s'insinuera dans l'âme peut être,	قد تنزلق اللحظة انزلاقاً إلى الروح
Ou bien il percera, tel une lance primitive.	أو تطعن مثل رمحٍ بدائي ،
Les pas posés du temps mineront le corps peut être,	وقد تضعضع الجسد خطى الزمان الوئيدة
Ou bien un cancer à l'affût en déchiquettera les cellules,	أو ينهش الخلايا سرطان كامن
Ou bien le rompront les serres du sida,	أو تشجه مخالب الإيدز
Ou bien s'assèchera la sève dans la rose du corps.	أو يجف النسغ في وردة الجسد ،
Tout finira peut être,	وقد ينتهي كل شيء
Aussi simple qu'un silence subit	ببساطة صمتٍ مفاجيء
Sur les lèvres de deux amoureux.	على شفتي عاشقين .
3-	٣ ـ
Aussi bien, faut-il se préparer au départ.	لذلك ينبغي أن نعد العدة للرحيل .
Rassembler les papiers épars,	أن نلملم الأوراق المبعثرة
Tout ranger dans la chambre,	ونرتب الغرفة
Arroser dans tous les pots les fleurs bourgeonnantes	ونروي الأزاهر المبرعمة في الأصص كلها
Et laisser chaque chose à l'endroit qui convient.	ونترك كل شيء في مكان ملائم .
Mais si.	بلى
Il faut...	ينبغي ....
Ecrire aussi les derniers mots	وأن نكتب الكلمات الأخيرة
Pour le visage de La Belle qui a jailli dans le sang du cœur	لوجه الجميلة التي انبجست في دم القلب
Semblable à la "couronne de Jésus"	مثل زهرة «إكليل يسوع»

Textes en Français

Des collines de Safita,
Vêtue de l'éclat d'une splendeur lilas,
Couronnée des fers des lances qui
Lui percèrent la poitrine sur la croix.

في تلال صافيتا
مسربلةً بألق بهاء ليلكي
ومتوجة بالأسنة التي
طعنت صدره على الصليب .

Mais si,

بلى ،

Faire aussi ses adieux à la Sawsanah du rêve
Qui a bourgeonné dans le crépuscule des veines
Et a rayonné telle une aube dernière blanchissant l'horizon
Avant que les ténèbres n'étouffent la terre.

وأن نودع سوسنة الحلم
التي تبرعمت في غسق العروق
وانبلجت مثل فجرٍ أخير
قبل أن يخنق الظلامُ الأرض .

Mais si,

بلى ،

Laisser aussi à la blonde gracile
Qui s'est voilée, dans le dédale des labyrinthes
Et les incendies des désillusions,
De son affliction blanche,
Et a tu malgré la blessure sanglante
Le cri du drame
Toutes ces années durant,
La supplication du pardon.

وأن نترك للمسبكرَّة الشقراء
التي تلفعت في زحمة المتاهات
وحرائق الخيبة
بحزنها الأبيض
وكتمت على نزيف الجرح
صرخة الفاجعة
كل هذه السنين
ضراعة الغفران .

Mais si,

بلى ،

Laisser aussi au deux Sirènes
Dans la fleur de l'âge
La rose d'un tragique amour
Et un reste de provende
Pour un voyage obscur
Dans la morosité de l'orphelinat.

وأن نترك للحوريتين
في يناعة الشباب
وردة حب فجيع
وبقية زادٍ
لرحلة مبهمة
في جهامة اليتم .

4-

Mais si,

Tout préparer aussi pour que chaque chose soit
-Chaque chose, chaque chose
Même la dernière messe,
Et l'église, et la demeure du corps-
Digne du cadavre reposant
Dans la quiétude de l'absence ;
Afin que ne perturbe point la sérénité de son dernier adieu,
Quelque chose qui ne lui est pas familier.

5-

Mais si,

Plus rien, mais se préparer au départ.

٤ –

بلى ،

وأن نعد العدة لكي يكون كل شيء ،
كل شيء ، كل شيء
حتى القداس الأخير ،
والكنيسة ، ومثوى الجسد
لائقاً بالجثة الساكنة
في هدأة الغياب
من أجل ألا يعكر صفو وداعها الأخير
شيء لا تألفه .

٥ –

بلى .

لم يبق إلا أن نعد العدة للرحيل.

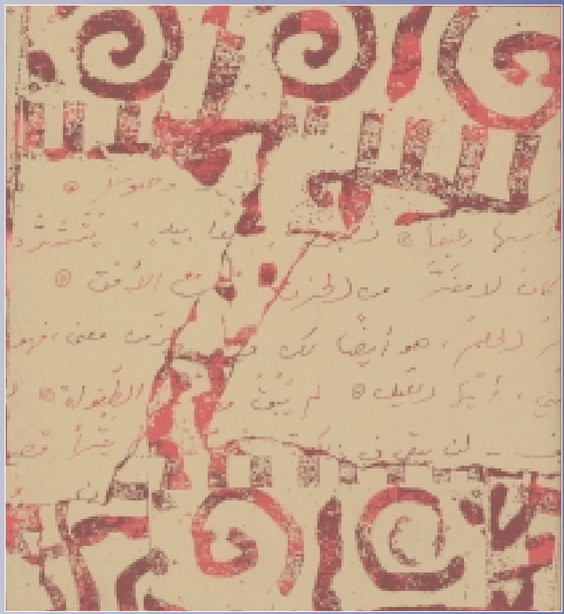
❖❖❖

١٢ كانون الثاني ٢٠٠٣م

ثقافات

العدد 9
شتاء 2004

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين



ثقافات
مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين
9

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies



ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts
University of Bahrain

الاشتراك السنوي (أربعة أعداد)

(يشترط للمؤسسات أن يكون الاشتراك لمدة سنتين أي ٨ أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	7 دنانير بحرينية	40 ديناراً بحرينياً
دول مجلس التعاون	30 دولاراً أمريكياً	120 دولاراً أمريكياً
الدول العربية	20 دولاراً أمريكياً	90 دولاراً أمريكياً
الدول الأخرى	45 دولاراً أمريكياً	180 دولاراً أمريكياً

ثمن النسخة الواحدة

البحرين	1.5 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	6 دولارات أمريكية
جمهورية مصر العربية	1 دولار أمريكي
الدول العربية الأخرى	2 دولار أمريكي
الدول الأخرى	8 دولارات أمريكية

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ١٧ ٧٢٥١١١ / فاكس: ١٧ ٧٢٣٧٦٣

ثقافات

- المواد المرسلة إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.
- ترسل جميع المساهمات مع سيرة ذاتية للكاتب باسم رئيس التحرير بطريقتين فقط (على قرص (Disk) أو على البريد الإلكتروني للمجلة thaqafat@arts.uob.bh

صندوق بريد المجلة رقم: 32038 ، الصخير - مملكة البحرين

العدد ٩ - شتاء ٢٠٠٤



الغلاف الأول

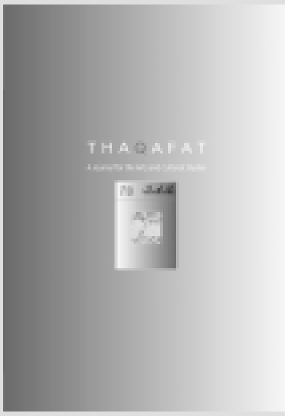
لوحة للفنان هيمث / العراق

الإخراج والتنفيذ الفني

سيد جعفر حميد

الإشراف الفني

سماح الحمّامي



الغلاف الأخير



5



70



84

العنــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب - جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير - مملكة البحرين
البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ١٧ ٤٣٨٤٤٦ - فاكس: ١٧ ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الإنترنت: www.uob.edu.bh

Distributors المـوزعـــــون

SAUDI ARABIA
AL WATANIA CONS. DIST
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565
TEL: 47820000
KUWAIT
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT
TEL 4816885, FAX 4841026
QATAR
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR
TEL 4661282 , FAX 4661865
EGYPT
AL AHRAM DIST. AGENCY
AL JALA A AVENUE , CAIRO
TEL: 5747044
JORDAN
JORDAN DIST. AGENCY
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152
LEBANON
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE
TEL: 743710-742993, FAX: 741652
YEMEN REPUBLIC
AL KAID TRADING AGENCIES
P.O.BOX 3084, HODEIDAH
TEL: (967-3)217444-217745
SULTANATE OF OMAN
AL-ATTAA DISTRIBUTION
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130
TEL: 597456-591399, FAX: 593200
SYRIA
DAMASCUS
AL-MADA PUBLISHING COMPANY
P.O.BOX 7366
TEL: 2322275, FAX: 2322289
U.A.E
EMIRATES MEDIA
P.O.BOX 791, ABU DHABI
TEL: 451601 - 455555

المملكة العربية السعودية
الشركة الوطنية الموحدة
ص.ب ٦١٤٦٦ - الرياض ١١٥٦٥
هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠
دولة الكويت
شركة الخليج لتوزيع الصحف
ص.ب ٤٢٠٥٧ - الشويخ ٧٠٦٥١
هاتف ٤٨١٦٨٨٥ - فاكس ٤٨٤١٠٢٦
دولة قطر
دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
ص.ب ٣٤٨٨ - الدوحة
هاتف ٤٦٦١٢٨٢ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥
جمهورية مصر العربية
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء - القاهرة
هاتف ٥٧٤٧٠٤٤
المملكة الأردنية الهاشمية
شركة وكالات التوزيع الأردنية
ص.ب ٣٧٥ - عمان - ١١١١٨ الأردن
هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ - فاكس ٦٣٥١٥٢
لبنان
المؤسسة العربية اللبنانية
ص.ب ١١٣/٦٩٤٦ - بيروت
هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ - فاكس ٧٤١٦٥٢
الجمهورية اليمنية
محلات القائد التجارية
ص.ب ٣٠٨٤ - حوديدة
هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥
سلطنة عمان
العطاء للتوزيع
ص.ب ٤٧٣ - عصيبة - الرمز البريدي ١٣٠
هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ - فاكس ٥٩٣٢٠٠
الجمهورية العربية السورية
شركة المدى للنشر
ص.ب ٧٣٦٦
هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ - فاكس ٢٣٢٢٢٨٩
الإمارات العربية المتحدة
الإمارات للإعلام
ص.ب ٧٩١ - أبوظبي
هاتف ٤٥١٦٠١ - فاكس ٤٥٥٥٥٥
المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32
لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288



الافتتاحية

خِفْيةً بين هذه الأشعّة

أدونيـــس

- 1 -

قالت في بداية حوارنا:

ما السؤال الذي كنتَ ستطرحه على نفسك، في هذا الحوار، لو أنكَ أنت السائل؟ (سميرة بن عمّو).

أجبتها آنذاك مداورةً.

وأسألها الآن: لكنْ، مَنْ أنا؟ وهل الشخص الذي تُطرح عليه هذه الأسئلة هو نفسه الذي يجيب عنها؟ وكيف تُردم الهوّة بين الكلمة والشيء؟ ومن أين للغة التي لا تَقْدِرُ أن تعبِّرَ حتى عن الحجر، أن تُفصح عن القلب؟ وما أوسعَ الأشياءَ وأضيقَ الكلمات.

هنا، في هذه المسافة بين اللغة والأشياء، ينهض المنفى. تنهض الأسئلة. ونحن، أعني أولئك الذين يقاربون العالَمَ والحياةَ باللغة. نعيش جميعاً في هذا المنفى، وفي الأسئلة. وذلك هو سؤالي. سؤالٌ يتناسل في أسئلةٍ لا تنتهي.

وتلك هي، شخصياً، لغتي. كمِثْلِ هوّيتي. كُهَيْرِبٌ يتنقل في جسدي. لا يستقر. في حالة نفيٍ دائم. بين الأبوّة والأمومة. كأنني أنحدر منهما كما ينحدر شهابٌ من كوكب: علاقته به هي لحظة انفصاله عنه. لا يجمع بينهما غير الفضاء. كمِثْلِ ماءٍ يخرج من ينبوعه ويجري متدفقاً لا يلتفت إلى الوراء. لا يَقْدِرُ أن يلتفت. وها أنا أتحول إلى أبٍ وأمٍّ لنفسيَ، داخل نفسي.

- 2 -

وأسألها الآن: هل هذا الشخص الذي تعرفينه وترينه، هو، إذاً، الشخصُ نفسُهُ الذي تسألينه؟ (أَنَاهُ)، في الحالين ليست هويّةً، بل حالة. لا تقيسيه من خارجٍ وبالخارج. إنه غائبٌ وإن كان حاضراً. وكثيراً ما يدير أذنيه إلى الآخر، بحضوره كلّه، لكن دون أن يسمعه.

هويّته مشروعٌ لا يكتمل. وباطنها واحدٌ حيناً، متعددٌ حيناً. ضيقٌ تارةً، واسعٌ تارةً أخرى.

ويحب الذين يحبون المرأة. ذلك أن للمرأة أكثرَ من جسد، وأكثرَ من قلب.

وليس له صورةٌ. له خُطَاطةٌ. خُطاطات. وليس له هيئَةٌ ثابتة، لأنه ليس قالباً. وقلبهُ قُلَّبٌ: نهارٌ وليلٌ في اللحظة نفسها.

وماذا يفسِّر انغماسَهُ في عجين الظاهر؟ هدفٌ واحد: أن يتعلم كيف يُحسن الإقامة في الباطن. كيف يُحسن الذهاب في أغواره، أبْعَد فأبعد.

قِلةٌ هم الذين يفهمون هذا الجدل الكيانيَّ بين الجلاء والخفاء. أكثرُ سهولةً أن يُختزل الإنسانُ في صيغةٍ، في جملةٍ، في كلمة. هكذا يؤثر أن يعيش في إفلاتٍ متواصل. خارج كلِّ تعريف. «التعريف نفيٌ»، يقول سبينوزا.

هكذا يبتكر، باستمرارٍ، سلالةً لطفولاته.

له أركيولوجيّةٌ خاصةٌ به. وله كذلك علمٌ أسطوري.

وليس نتاج جماعةٍ محدَّدة: حزبٍ، طائفةٍ، قبيلةٍ، عشيرة. وليس محصوراً في اسمه أو في ثيابه، أو في الطريق الذي يسلكها. ولئن كان الإنسان ابناً لتاريخٍ وحضارة، وابناً للتناقضات على نحوٍ خاص، فهو في الوقت ذاته أبٌ للتاريخ والحضارة والتناقضات.

- 3 -

ألهذا، منذ طفولتي، رفضتُ أن أغنّيَ في قطيع؟ لا بتخطيطٍ. لا رهبةً ولا رغبة. رفضتُ طبيعةً وطبعاً: لا أعرف أن أغنّيَ إلا وحدي.

ولست منفرداً صوفياً، ولا هَاويَ عزلة.

والضوء لا يشيخ غير أنه ينطفئ. هكذا سأنطفئ في أوج التوهُّج.

فلماذا، لماذا أعيش منفياً حتى داخل لغتي؟

ألكي أتعلَّمَ كيف أطرح الأسئلة – على نفسيَ، وعلى الوجودِ، وعلى الآخرِ، وعلى اللغة؟

وهل الشخص الذي يكتب هذا الجوابَ هو نفسه مَنْ يردُّ على ذلك السؤال، أو من يبحث عن سؤالٍ يطرحه؟

- 4 -

هل أجبتك، أيتها العزيزة سميرة؟

كلاّ. مجرَّدُ خطوة. مجرَّدُ إشارة. مجرَّدُ تمتمة:

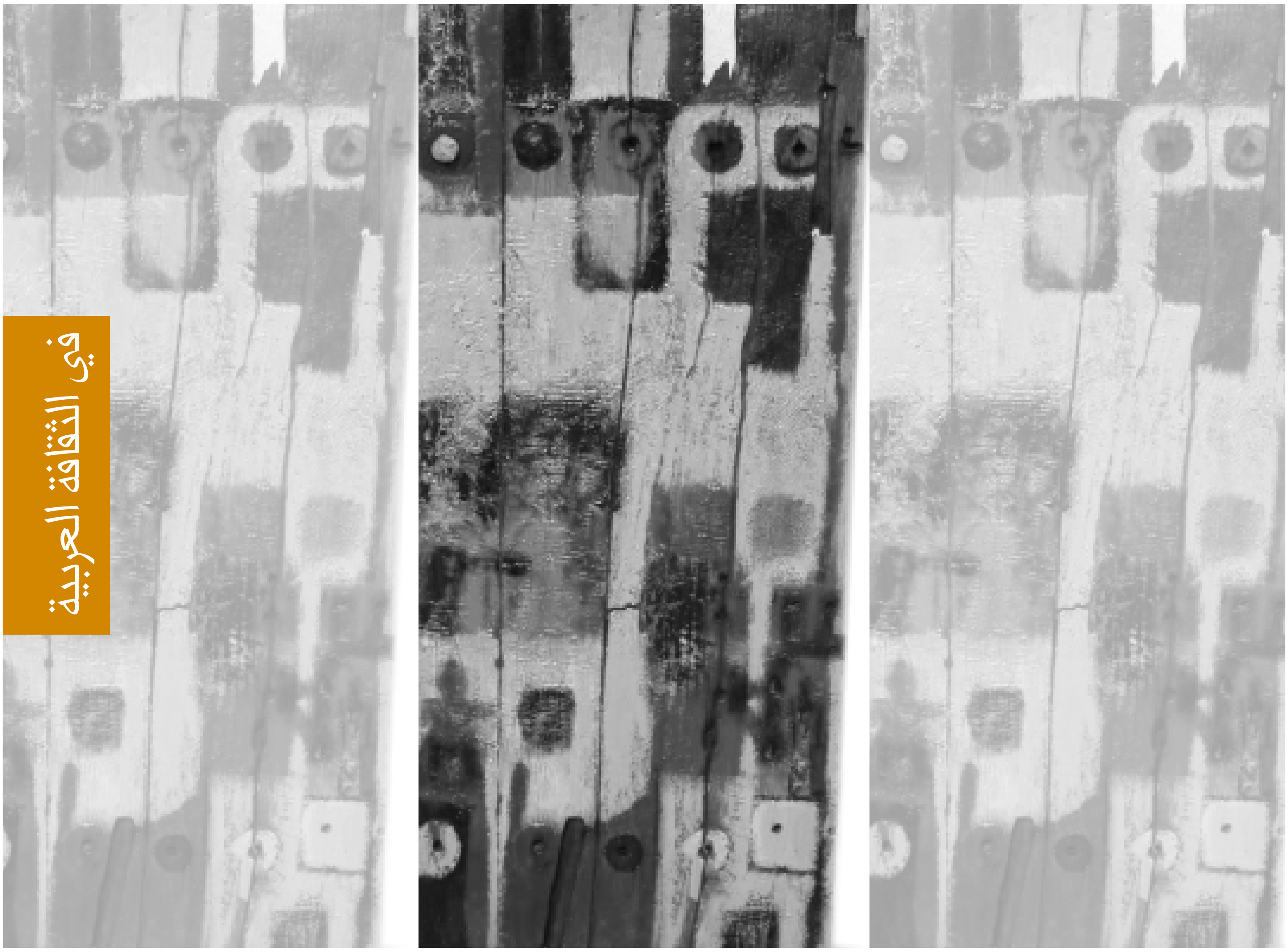
«أُصلّي إلى لغتي لكي تظل دائماً حارسةً لمنفاي، وقادرةً على طرح الأسئلة».

وفي اللغة، في المنفى، تُكَثِّفُ مؤامرة الوجود. ومؤامراتيَ كلُّها، وما أكثرها، تتمُّ كلها في المنفى، داخل اللغة.

وأينما يولُّون وجوههم في أشعة الشمس، سيرون أن ليَ أصدقاءَ يتواطأون معي، ويتنقَّلون خِفْيَةً بين هذه الأشعة.

❖ ❖ ❖

(باريس، 2004.2.14)



● اللوحة للفنانة لبنى الأمين / البحرين.

ألسنة النّصّ

محمود طرشونة *

الإهداء: إلى الأديب الكبير محمود المسعدي
بمناسبة عيد ميلاده التسعين

كيف يمكن أن تكون للنّص ألسنة وهو الصّامت على الدوام، القابع على القرطاس دون حراك، الموارى بين دفّتي كتاب، على رفوف لا يمسّها إلاّ من ابتلي بمحنة القراءة والكتابة، يجد فيها متعة إلى حين، ويبحث فيها عن المقاصد والمواجد، وعن الصّور والفِكَر، وأشياء أخر؟

نعم، للنصّ ألسنة، بل النصّ ناطق بألف لسان، لكنّه يحتاج إلى من ينطقه بها وهي الكامنة فيه، وإلى من يراها فيحرّكها فتتحرّك وتتلفّظ ، وتبوح بالأسرار، فتفك ألغاز، وتنكشف رموز، وتقول العلامات والأحرف ما تقوله أفواه الكثير من البشر. ذلك لأنّ النصّ مشحون طاقاتٍ لا حصر لها، تنتظر أن يفجّرها التحليل وآلياته، وأن يصنّفها التأليف وأدواته. وما جدوى تحليل لا يفضي إلى تأليف، وما جدوى تصنيف لم يسبقه تحليل ينظر إلى النصّ من زوايا المنهج، نظرة شاسعة الحقول، وملمّة بجميع جوانبه أي مُنطقة لكافة ألسنته، لسان الذات ولسان الفكر، لسان الفنّ ولسان الثقافة، لسان التاريخ ولسان التلقّي، وتخلق النصوص ما لاحصر له من الألسنة، كلّ بحسب ما أودع فيه من ذخيرة حيّة، وما شحن به من معان ومشاهد، ونيران وأنوار، تدعوك إلى التأمّل والتفكّر، وتغريك باللّمع والبوارق، وتحثّك على الكشف والاكتشاف، بعد تمنّع لا يطول أمده إذا عرفت كيف تغازل النصّ بما أوتيت من معرفة، فلا يستعصي إلاّ على من فقد أدواته وأصيب بالعقم أو بالعقر اللذين تعجز عن معالجته عقاقير الأولين والآخرين.

وهذا لا يعني أنّه لا توجد نصوص خرساء لا تنطق مهما حاولنا إنطاقها بكلّ ما أوتينا من أدوات ومعارف ليس لأنها شديدة الإلغاز أو التعميم، بل لأنّها خاوية، لم يشحنها أصحابها بالطاقات والذخائر. فتلك نصوص تولد ميّتة، لا تعمّر طويلا، وتبقى في الذاكرة ما دامت جعاجع الإعلام وأضواؤه مسلّطة عليها لكنْ بمجرّد أن يهدأ الضجيج الإعلامي وتطفأ أضواؤه تختفي ولا يبقى لها وجود إلاّ في غبار الرفوف

* كاتب وناقد من تونس.

والنّسيان.

I- آليات التحليل والتأليف:

ولمحلّل النّصوص أكثر من عين ينظر بها إلى كلّ وحدة من وحداته المعنويّة، فقرة كانت أو جملة، لفظة واحدة أو حرفا، أو علامة تنقيط لها وظيفة الإيحاء أو التعجب أو الاستفهام أو غير ذلك. وحدات تتفاوت حجما بحسب ما يمليه المعنى وتكامله، أو بحسب ما توحي به من وظائف وأبعاد، نفسيّة كانت أو فكريّة أو اجتماعيّة، أو كافة الأبعاد مجتمعة في بيت هو مفرد بصيغة الجمع، له جَرْس وإيقاع، ولفظ ومعنى، وإيحاء وبوْح بمكنون الذات أو بمكنون الفكر، وقد يكون نطقا بلسان واحد هو لسان الثقافة أو لسان النصوص الغائبة الحاضرة في النص.

وإنّ تفجير طاقات النص بهذه الصورة يحتاج بالطبع إلى عُدّة متعدّدة الروافد، وأدوات إجرائية تؤخذ من سائر المقاربات الأحاديّة، وممّا تراكم في الذاكرة الثقافية والمنهجيّة من سبل التّفكيك والتركيب، والمراوحة بين داخل النصّ وما يحفّ به من ظروف الإنشاء وطرائق التّعبير، وكذلك بين تجارب الحياة وتجارب الإبداع، وبين صور الواقع وابتكارات الخيال. وقد يتجاوز التحليل الغوصَ في حياة المجتمعات إلى الإغراق في مجاهل النفس، ومن رصد ثمرات الوعي إلى استشراف شعاب اللاوعي، وقد يراوح بين أبكار الأفكار ومواليد العُقد والمركّبات دون إسقاطها على النفوس السّليمة، أو بين دواعي التّمرّد وقيود الامتثال لمعهود القيم، ومرذول السّنن والعادات، ولا يغيبنّ عن الرصد ما انشدّ من النّصوص إلى التّقليد، وما تطلّع منها إلى التحديث، يريك إيّاه تشكيل للزمان فريد، تشظية أو تتابعا في غير خطوط أفقية، واستباقا واسترجاعا، وومضات ورائية وتسريعا، كما يريك إيّاه بناء للفضاء عجيب، تحسبه بعيدا وهو منك قريب، ورواة يعلمون الجهر وما يخفى، أو يلهثون وراء الحدث فلا يُعلمون إلاّ بقدر ما تعلمه الشخصيات، ولا يبوحون إلاّ بما به تبوح. ودعك من قولهم بموت الكاتب فالكاتب حيّ يرزق ينفخ من روحه في النصّ فيحيا النصّ بحياته، ويتنفس بأنفاسه. إن هي إلاّ حيل وطرائق للإيهام بالواقع لا تخفى على ذي خبرة بممارسة النصوص وإنطاقها، وما ألسنة النصّ إلاّ من لسان الكاتب قُدَّتْ فَنَطَقَتْ، وما أصواته إلاّ صدى لصوته، وترجيع لنطقه ورؤيته ورؤاه، فهي منه استلّت، ومن ذاكرته ووجدانه وفكره نبعت، سليلة قراءاته ومشاهداته وسماعه الأنغامَ والأقوالَ، وتوقه الكبير إلى نسف الرداءة وإلى بناء قيم العدالة والحرّية والتّحديث.

ولمزيد توضيح القصد من ألسنة النص يمكن الانطلاق من نصّ قصير لمحمود المسعدي من «حديث العدد» ورد في كتابه «حدّث أبو هريرة قال...» يقول فيه:

ألا توقدونها حمراء ليس يردّها جان ولا إنس؟... ولم أزل بهم حتى رأينا الجبال من حضر موت والسّراة إلى طور سنا سارت وعلى رؤوسها السّحب وسبيلها فلق البرق. فاستدارت في السماء دويّا، وانشقّت وانفطرت فتطايرت قطعا كالرّعد كأنّها تريد السماء أن تجعلها أشلاء. ورجّت بنا الدنيا فإذا نحن كتائب وقد أزفّت بنا السّيوف زفّا وفضنا أمواجا مرعدة على الأنجاد والأغوار، وانتشرنا كالليل فوقعنا على الشّام، وأثرنا بتهامة نقعا، وأصبنا اليمن، وامتددنا إلى العروض، وعثنا حتّى تركناها دماء. وكدنا أن نطمس كلّ حيّ فلا نبقي ولا نذر.

ووجدت في الفعل كمثل سكرة الخمر، وحسبته من العدد وخصب الكثرة. (١)

وحديث العدد يتوسط مجموع الأحاديث فهو الثالث عشر من جملة اثنين وعشرين حديثا، فهو وسط بين حديث البعث الأول وما تضمّنه من يقظة الحسّ وما تبعه من الإقبال على نعم الدنيا، والحديث الأخير، حديث البعث الآخر، وما تضمّنه من تصعيد نحو ذات الحقّ وما سبقه من طلب الغيبة والحكمة وكلام عن الروح. فالتجربة الأولى الحسيّة تجربة فرديّة،

والتجربة الأخيرة الروحية تجربة فرديّة أيضا، وما بينهما تجربة مع الجماعة أو بلغة أخرى تجربة الحياة الاجتماعيّة أو العمل الجماعي، ونجدها في أربعة أحاديث متتالية: الحادي عشر، «حديث الطين» وفيه رؤيا أبي هريرة: جماعة تبني صروحا تريدها خالدة. وقد تضمن هذا الحديث الحلم بالبناء والفعل والخلود، الثاني عشر«حديث الكلب»، وفيه يصف أبو هريرة البشر بالوضاعة والحقارة والضعف، ولمّا يئس منهم تاه منفردا، الثالث عشر، «حديث العدد» وهو أيضا في تجربته مع الجماعة، والرابع عشر، «حديث الجماعة والوحشة»، وربما قلنا حديث الوحشة في الجماعة، أو حديث الجماعة المفضي إلى الوحشة، وفيه يفارق الجماعة أيضا ليأسه من عشرتهم. ثم يتحوّل بعدها إلى تجربة أخرى يصفها الراوي بقوله «وكان ذلك أوّل انحداره نحو نحبه».

وجاء كامل الحديث في شكل حوار بين كهلان وأبي هريرة. والمتكلّم في هذا النصّ هو أبو هريرة بضمير المتكلّم. فهو القطب الذي تدور عليه رحى الكلام. هو الفاعل والقائل. وقديما قال أحد الخلفاء لمّا أرتج عليه: «أنتم إلى خليفة فاعل أحوج منكم إلى خليفة قائل» وأبو هريرة جمع بين القول والفعل. وكلّ الأفعال تظهر من خلال رؤيته: فهو إذن الراوي والرائي أيضا. ولا عجب في ذلك فالكتاب بأكمله يحمل اسمه وقوله «حدث أبو هريرة قال...» أمّا المرويّ له فهو كهلان الذي تحوّل في بداية الحديث إلى راو ينقل كلام أبي هريرة. وكهلان رجل هامشيّ، قاطع طريق نجد تعريفا به في بداية «حديث الكلب » «وكان من صعاليك العرب وشداد لصوصها». ففيه من روح أبي هريرة شيء. ويمكن أن نضيف المرويّ عنهم، القوم الذين حرضهم أبو هريرة على الثورة فثاروا ثم انخذلوا فانقطع عنهم.

١- لسان الفنّ.

وأوّل ما يلاحظ في أسلوب هذا النصّ أنّه أسلوب إنشائي يقوم فضلا على الاستفهام الإنكاري «ألا توقدونها حمراء...؟» على الإيجاز والمجاز وخاصة الاستعارة والتشبيه. ففعل «أوقد» يوحي بالنار، والنار كناية على الثورة، إلاّ أنّ الكاتب اكتفى هنا بالصفة، واقتصر على اللون والحمرة لون النار ولون الدم أيضا وهو ما يتّضح في نهاية النصّ في قوله «حتى تركناها دماء»، ونار الغضب التي أشعلها أبو هريرة في نفوس القوم الأذلاء والمستكينين، الراضين باستبداد الأمير العُرُدِّ. كانت هذه نهاية الخطة التي حثهم فيها على رفض استغلال الأمير المستبدّ لجهودهم وحاول توعيتهم بوضعهم المتردّي في كلام مطوّل يدلّ على طول المدّة التي سبقت الاستجابة لدعوته، لخّصها في قوله: «ولم أزل بهم حتى رأينا الجبال» وهذه الصيغة نجدها في الشعر خاصة القائم بدوره على الإيحاء والإيجاز. في قول طرفة مثلا:

وما زال تشرابي الخمور ولذّتي
وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
إلى أن تحامتني العشيرة كلها
وأفردت إفراد البعير المعبّد

أو قول أبي نواس الدال على البطء واللطف:

ما زلت أستلّ روح الدن في لطف
وأستقي دمه من جوف مجروح
حتّى انثنيت ولي روحان في جسد
والدنّ مطروح جسما بلا روح

وخاصة في قول محي الدين بن عربي الدّال على طول الرحلة ومحطاتها الموصلة إلى نور ذات الحق فجأة:

«ما زال يولع بالأنوار حتى تجلّت له الأنوار»

أبو هريرة لا يكرّر ولا يلخص ما قام به من خطابة وإقناع وتحريض بل حذف ما يعبّر عن الاستجابة وانتقل مباشرة إلى نتيجتها «حتى رأينا الجبال... سارت» فالتحوّل هنا من القول إلى الفعل تحوّل مباشر وسريع يذكّر بالتركيب السينمائي الذي تحذف فيه مشاهد عديدة ويقع التحول من موضوع الحديث إلى إنجازه دون المرور بالاستجابة والاستعداد والتنظيم

وغيرها، والتحوّل إلى تصوير الحركة والسرعة اقتضى الإكثار من الأفعال وكلها منسوبة إلى الجبال «سارت - فاستدارت.. وانشقّت وانفطرت فتطايرت قطعا كالرعد كأنّها تريد السماء أن تجعلها أشلاء». فقد تجمّعت في الصورة عناصر الطبيعة الغاضبة: الجبال والسحب والبرق والسماء والرعد تحدث أصواتا مرعبة لخصتها كلمة «دويّا» ثم تتالت الأفعال الدالة على قوّة الفعل وسرعة الحركة والفاعل واحد: الجبال تسير لتسحق. وفي «السد» (لمحمود المسعدي أيضا) صورة شبيهة بهذه يوم انهار سدّ غيلان «ويظهر الجبل في ضوء البرق متضاحكا، قائم الصّدر، متهيّأ للتحرّك، وتتجاوب انفلاقات الرعد كدبدبة حوافر في السماء» وفي الصورة نفس العناصر الطبيعية، الجبل والبرق والسماء والرعد. ثم يأتي على لسان ميمونة كلام تستعمل فيه كلمة «أشلاء» المستعملة في هذا النص «السدّ أشلاء، السدّ أنقاض تساقط في الهاوية» (ص ١٤٨)، وقد سبق التمهيد للصورة في الإشارة الركحيّة بواسطة الجمع بين مختلف عناصرها «ويجتمع الماء والريح والبرق والجبال والرعد والظلمة والغيظ والنّقمة فإذا السماء بسحابها الأسود وَحَلٌ فيه فحم» (ص ١٤٧) فليس كالطبيعة الغاضبة لوصف الدمار والعنف وسرعة النّسق. ورواية حدث أبو هريرة قال... سابقة من حيث التأليف لكتاب السدّ حسب تصريح الكاتب. وبذلك فإنّه فصّل في الثاني ما ورد مجملا في الأوّل. إلاّ أنّ تحويلا أهمّ حدث لهذه الصورة في السدّ . فقد وردت فيه لوصف حدث وقع بالفعل إذ دمّر الجبل ما بناه غيلان. إلاّ أنّها في الكتاب الأول كانت مجرّد استعارة كبرى للكناية على الثورة. فالسرد في هذه الفقرة قسمان: الصورة والواقع، صورة الجبال الزاحفة على السّماء لتحويلها إلى أشلاء تعلوها السحب وتسير على هدي فلق البرق ليست إلاّ الكتائب الزاحفة على جهات الجزيرة العربية والشام، تصيبها بعنفها وتتركها دماء. «ورجّت بنا الدنيا فإذا نحن كتائب وقد أزفّت بنا السيوف زفّا...» وكلّ عنصر من عناصر الصورة المجازيّة الأولى يقابله عنصر في الصورة الحقيقية الثانية. فالجبال كتائب والسحب نقع يعلو الرؤوس، وفلق البرق لمعان السيوف والزوبعة بأكملها ثورة، تتشابهان في شدّة العنف، ونجد داخل كل من الصورتين تشابيه أخرى تستعمل فيها أدوات التشبيه. ففي الأولى تبدو الجبال في زحفها على السماء «كأنها تريد أن تجعلها أشلاء» «وقد تطايرت قطعا كالرعدس، وفي الثانية يشبّه انتشار الكتائب بانتشار الليل وهي تفيض «أمواجا مرعدة»، وكأنّ الاستعارات تفوق التشابيه كمًّا ووظائف لأنّ الواقع فيها يتماهى تماهيا تاما مع الصورة. فأوجه الشبه المتعلّقة بالكثرة والعنف وقوّة الأصوات وقتامة الألوان والسرعة وبث الرعب تتحوّل إلى غاية في حد ذاتها، فيجتمع لتركيب الصورة الصوت والضوء واللون والحركة لكن في شيء من التجريد والاقتصاد إذ يغلب على اللوحة بأكملها لونان فقط بياض لمعان السيوف وحمرة الدماء في إطار من السواد حالك لكنّه مائج.

وعندما تبلغ الثورة أقصاها عنفا وسرعة ودماء، يخفّ النّسق في السطر الأخير فتتحوّل الثورة إلى الشعور بالامتلاء، وبالنشوة التي تشبّه بنشوة الخمر، تفضي إلى شكّ في قوله «حسبته من العدد وخصب الكثرة»، وبذلك يبدأ النصّ بالفكر في السطر الأوّل ومعنى التحريض على التمرّد على الاستبداد، إلى الفعل في كامل الفقرة بقسميها المجازي والحقيقي، إلى الوجدان في السطر الأخير والشعور بالانتشاء ثم العودة إلى الفكر ثانية والتأمّل في علاقة الفرد بالجماعة، علاقة الواحد بالعدد. وبذلك تبدأ الحركة بطيئة لأنّها تقتصر على القول، خاتمة الخطبة، ثم يتسارع نسقها في الثورة، ثم تخفت من جديد عندما تتحوّل من الفعل إلى الوجدان والفكر.

أمّا بخصوص العلاقة بين الصورة الاستعارية وصورة الثورة الحقيقيّة فهي علاقة المشبه به بالمشبّه وقد سبقه. ففي الأولى مشهد ملغز، وفي الثانية فكّ اللغز وتفسيره. وهذا منتهى التشويق لشدّ الانتباه، فتفكيك الصورة يسبق تركيبها، وما كان مجازا يتحوّل

إلى حقيقة. كانت الصورة توحي بمشهد يوم الحشر في الآخرة فإذا التفسير يذكر الكتائب فيجعلها ثورة رجال في الدنيا. هل هول الحشر يبدأ في الحياة الدنيا؟

٢- لسان التاريخ.

إلاّ أن أسماء المواضع في كامل النصّ توحي بحدث تاريخي أقرب إلى الواقع. فقد وردت أسماء حضرموت والسّراة وطور سنا والشام وتهامة واليمن والعروض، وجميعها لا يخرج عن حدود الجزيرة العربية وما جاورها من بلاد الشام. وبذلك فنحن لم نخرج عن نطاق هذا الفضاء مكانا ولغة وثقافة وتاريخا. ولعلّ التعريف بأسماء هذه المواضع يفضي بنا إلى اعتبار هذا الاكتساح السريع كناية عن الفتوحات الاسلامية الأولى التي بدأت بتوحيد الجزيرة العربية وإدخال قبائلها في الأنحاء والأغوار في دين الله أفواجا. فتعداد المواضع يبدأ بقوله «من حضرموت والسّراة إلى طور سنا». فحضرموت توجد باليمن شرقيّ عدن. وقد فتحت صلحا لكنّها ارتدّت بعد وفاة الرسول فقاتلها أبو بكر سنة ١٢هـ. حسب ياقوت في معجم البلدان. والسّراة أيضا باليمن. ولم ير ياقوت ضرورة التعريف بها ففعل ابن منظور في لسان العرب في كثير من التعميم قائلا: سراة اليمن معروفة، ثم عاد إليها ثانية فقال إنّها جبل بناحية الطائف واستنجد بكلام لابن السكّيت يقول: «الطّور الجبل المشرف على عرفة ينقاد إلى صنعاء يقال له السّراة، فأوّله سراة ثقيف ثم سراة فهم...» وبذلك عدنا ثانية إلى جنوب الجزيرة العربية. أمّا «سينا»: فهو اسم موضع بالشام يضاف إليه «طور» فيقال طور سينا: وهو الجبل الذي كلّم الله تعالى عليه موسى بن عمران ونودي فيه، وهو كثير الشجر، وقد جاء اسم هذا الموضع مختلفا في القرآن: «طور سينين (والتين والزيتون وطور سينين) ومعناه المبارك في تفسير الجلالين وفي آية أخرى» طور سيناء «في سورة» المؤمنون «الآية ٢٠» وشجرة تخرج من طور سيناء «مع اختلاف في الرسم والنطق. وفي حديث العدد ورد الاسم برسم آخر يختلف عن الرسمين السابقين» طور سنا «بدون مدّ السين. ولم يذكر أي مصدر صحراء سيناء في مصر. وبذلك لا نخرج عن حدود الشام المذكورة في نهاية النصّ. وقد فتح طور سيناء في عهد الرسول سنة ٩ هـ صلحا.

وذكرت في النصّ أيضا تهامة والعروض. أمّا تهامة: فهي ما أصحر من اليمن إلى حدّ في باديتها، إلى مكّة. وفي تعريف الحجاز: ما حجز بين تهامة والعروض. وسمّيت تهامة لشدّة حرّها وركود ريحها. أمّا العروض فهي المدينة ومكّة واليمن وقد تضاف إليها الطائف والبحرين واليمامة، وإنّما سميّت تلك الناحية العروض لأنها معترضة في بلاد اليمن والعرب ما بين تخوم فارس إلى أقصى أرض اليمن مستطيلة مع ساحل البحر. ويعرف الخليل بن احمد العروض بأنّها الطريق في عرض الجبل، ومنها جاءت عروضه، طريقا أو طريقة في نظم الشعر. وهذه المواضع كلّها يختصرها أبو هريرة في قوله: «فضنا على الأنجاد والأغوار» أي ما ارتفع من الأرض وما انخفض.

فهذا الاجتياح لهذه المواضع في الجزيرة العربية والشام يذكّر بالفتوحات الاسلاميّة، وقد بدأت بنواحي الجزيرة ثم توسعت إلى الشام والعراق ومصر.

أفلا يكون أبو هريرة رمزا لمحمد نفسه وقد مرّ مثله بتجربة الحسّ ثم تجربة جماعة المهاجرين والأنصار وحرّض قومه على الثورة الشاملة وفتح بهم البلدان ثم كان له معراج كما كان لأبي هريرة في حديث البعث الآخر معراج؟ وقد تخلّى أبو هريرة عن زعامة القوم فارتدّوا كما ارتدّت حضرموت وغيرها بعد وفاة الرسول.

ثم ألا يكون لسان الثقافة الدينية مصداقا لهذا الرأي؟

٣- لسان الثقافة.

فالنص على قصره منجّم بالألفاظ والتعابير القرآنية تكاد تتجاوز نصفه، فهل نضيف إلى الإيجاز والمجاز الإعجاز؟ لكن أنّى لنصّ أدبيّ أن يبلغ مرتبة الإعجاز والإعجاز من خصائص القرآن وحده بصريح عبارات التحدّي والتعجيز في آي الذكر الحكيم: «قل

لئن اجتمعت الإنس والجنّ على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا «(الآية ٨٨ من سورة الإسراء). ومنذ السطر الأول من هذا النصّ نجد جزءا من هذه الآية: «ألا توقدونها حمراء ليس يردّها جان ولا إنس؟» واقترن ذكر الإنس والجنّ في القرآن بمعاني الكثرة والقوّة فضلا عن التحدّي والتعجيز «وحشر لسليمان جنوده من الإنس والجن» (الآية ١٧ من سورة النمل). وقد تصرف الكاتب في ترتيب الكلمتين فقدّم الجان على الإنس لمزيد التحريض على الثورة العارمة. وركّز الاستعارة في بداية النص على حركة الجبال كناية عن حركة كتائب المقاتلين، ونسب إليها السير قائلا«رأينا الجبال «...» سارت.. وعلى رؤوسها السّحب. «وهذه أيضا صورة قرآنية تكرّر ذكرها بصيغ مختلفة في عديد الآيات الدالّة خاصة على يوم الحشر» ويوم نسيّر الجبال وترى الأرض بارزة وحشرناهم. «(٤٧، سورة الكهف)» يوم تمور السماء مورا، وتسير الجبال سيرا (١٠، الطور) «وإذا الشمس كوّرت، وإذا النجوم انكدرت، وإذا الجبال سيّرت،» ... «علمت نفس ما أحضرت» (٣، التكوير). واستعملت صورة سير الجبال في القرآن أيضا لبيان قدرة بيانه على خلق المعجزات وإحياء الموتى: «ولو أنّ قرآنا سيّرت به الجبال، أو قطعت به الأرض، أو كلّم به الموتى» (٣١، الرعد). وقد سارت الجبال في «حديث العدد» مباشرة بعد خطبة أبي هريرة الملتهبة.

وفي وصفه لحركة الجبال يستعمل الراوي أفعالا قرآنية وردت في عديد الآيات: «فاستدارت في السماء دويّا وانشقّت وانفطرت فتطايرت قطعا كالرعد...» وفعلا «انفطر» و«انشقّ» ورد ذكرهما في سور «الانفطار» و«مريم» و«الشورى» منسوبيّن إلى السماء والأرض وليس إلى الجبال كما في «حديث العدد» «إذا السماء انفطرت وإذا الكواكب انتثرت» (١، الانفطار). «تكاد السماوات يتفطرن منه وتنشق الأرض» (٩٠، مريم) «تكاد السماوات يتفطرن من فوقهنّ». (٥، الشورى) وجاءت عبارة «فاطر السماوات والأرض» في آيات عدّة. ولا يخفى معنى يوم الحشر في الآية الأولى خاصة، والتعبير عن القدرة الإلهية في العبارة الأخيرة. ويقول أبو هريرة: «فوقعنا على الشام وأثرنا بتهامة نقعا» وهذا القول ينظر إلى الآية الكريمة: «فالمغيرات صبحا، فأثرن به نقعا». (٤، العاديات) ونلاحظ أنّ كلّ الآيات المذكورة هي آيات مكّية، ومعلوم أن السور المكية نزلت وقت الدّعوة قبل الهجرة والاستقرار في المدينة حيث نزلت سور التشريع وتنظيم حياة المدينة. أمّا السور المكية فمدارها على الترغيب والترهيب، لذلك اتّصفت بقوّة اللهجة والأسلوب الحماسيّ. وسورة العاديات بأكملها على هذا النسق السريع والقويّ «والعاديات ضبحا، فالموريات قدحا، فالمغيرات صبحا، فأثرن به نقعا، فوسطن به جمعا . إنّ الإنسان لربّه لكنود...» لكنّ معناها لا يتجاوز القسم بالعناصر المذكورة وخاصة منها الخيل المثيرة للنقع في ركضها وإغارتها. هل نضيف لفظة «فَلَق» التي اقترنت في حديث العدد بالبرق وضوئه بينما اقترنت في القرآن بالشّقّ والخلق وكذلك بالنور والبيان. وقد فسّرت الكلمة الواردة في الآية: ﴿قل أعوذ بربّ الفلق﴾. (١، الفلق) بأنها بيان الحقّ بعد إشكال، وبأنها بيان الصّبح، أو هي الصبح نفسه، وفَلَقَ الله الفجر: أبداه وأوضحه، لكنّ اسم الفاعل في قوله تعالى: ﴿إنّ الله فالق الحبّ والنّوى﴾ (٩٥، الأنعام) هو من فعل فلق فلقا أي شقّ، وكأنّ لفظ الفلْق اختصّ بالشقّ ولفظ الفلَق بالضوء. وهو أقرب إلى قول أبي هريرة في حديث العدد.

وبالعودة إلى «الاهداء» في صدارة كتاب حدث أبوهريرة قال... نفهم كثرة هذا التضمين والاقتباس من آي القرآن «إلى أبي رحمه الله، الذي رتّلت معه صباي على أنغام القرآن وترجيع الحديث...» وبهذا التصريح الذي يذكر فيه «ترجيع الحديث» نفهم أيضا تسميته فصول الكتاب «أحاديث» واختيار اسم أبي هريرة المحدث، وبناء كلّ حديث على سند ومتن مع تحقيق الأسانيد والعودة بها إلى منابعها أي إلى أصحاب أبي هريرة، أو صحابته إذا جازت الاستعارة.

فكهلان الذي روى كامل حديث العدد ونسب جلّه إلى أبي هريرة نفسه أنقذه من الموت عطشا وجوعا يوم اعتزل الناس وتاه في البريّة.

فهذا لسان الثقافة في جانبين منها هما القرآن والحديث، أراد المسعدي توظيفهما من باب «تأصيل الكيان» وإثبات الهويّة العربية الاسلاميّة وتمييزها عن ثقافة فرنسا المهيمنة التي عمدت إلى طمس هذه الهويّة لتكريس الاحتلال، فظهر من الكتاب التونسيين من يتصدّى لهذا الطمس عن طريق توظيف التراث واللغة. واللغة هويّة لو كانوا يعلمون.

٤- لسان الفكر.

ولا ندري إلى أيّ مدى يمكننا أن نربط هذه الثورة العارمة بالمرجعيّة التاريخية زمن كتابة الأحاديث بين الحربين العالميتين وزمن الاحتلال الفرنسي لتونس. فالكاتب يلحّ على الجانب الفلسفي العام والمنزع الوجوديّ، ويعتبر سيرة أبي هريرة مسيرة روحية نحو تحقيق كيانه والتّعبير عن ذاته. لكنّه لا ينفي البعد الظّرفيّ في تصريح له يؤكّد فيه استلهام مقاومة الاستعمار دون أن يلحّ على هذا المعنى كثيرا. وهو محقّ في عدم الإلحاح هذا لأنّ ما ورد في حديث العدد ليست له صلة واضحة بظروف سياسيّة مخصوصة، إنما الأمر قيم عامة أهمّها مقاومة الاستبداد والاستغلال في جميع أشكالهما، وخطبة أبي هريرة في القوم كان قد ركّزها على رفض الخنوع والاستكانة والثورة على الاستبداد مهما كان مصدره، وقد ذكر أنه أقبل على «أحياء أخرى ذليلة ومستكينة عليها أمير عُرُدٌّ مستبدّ» فصاح فيهم: «هاته الأرض نحن خلقناها، وهاته السماء نحن نصبنا عمادها فأقمناها، فهل ملكتم من خيراتها شيئا»؟ لقد قالوا عنكم: ليس لهم إلاّ جزلة من رغيف ولعبة تلهيهم كالصّبيان، وحجبوا الشمس وفيها لكم نور به تهتدون، وأمسكوا العيون وفيها لكم حياة «... » وقالوا: ما يولد منكم اليوم، إذا نأكل جهده ونمتصّ دمه، وما حرثتم اليوم، إلى أفواهنا من الساعة سنابله «...» ثم ألقوا لكم بعظام مقشرات هزال. فجثوتم على الركب تصلّون وقلتم: طاعة وحمدا يا أولي الأمر فينا، فحشروكم فألقوكم في الأصفاد، أفأنتم راضون؟ أما آن أن ترتفعوا إلى الشدّة والبأس؟ «(ص ١١٨) فهذا المشهد الاجتماعي قد يذكّر بأوضاع تونس زمن الكتابة والدعوة إلى المقاومة لكنه يذكّر أيضا بكل وضع شبيه به يكون فيه أمير مستبدّ يستأثر بجميع خيرات البلاد ويلهي شعبه «بلعبة تلهيهم كالصبيان» كما يقول أبو هريرة، فيقبل المهانة والضعف إلى أن يظهر من يحرّضه على الثورة فيثور.

إلاّ أنّ نهاية النص ونهاية الحديث تقوّض فكرة التضامن الذي بنيت عليه تلك الدّعوة، فيبدو الشعب غير مؤهّل للاستمرار في ثورته للقضاء على الاستبداد والاستغلال، فيخيّب ظنّ أبي هريرة فيه فيهجره قائلا لكهلان: «ارحمهم يا كهلان ولا تؤمن بهم» (ص ١٢١). وهذا مخالف لجميع الأفكار التقدمية التي بدأت تنتشر في العالم منذ ثورة اكتوبر ١٩١٧ في الاتحاد السوفياتي والتي أثرت في الفكر البشري تأثيرا عميقا وإن أجهضت بعد ذلك بكثير في الثمانينات. لكن يبدو أن الكاتب كان متشبّعا بأفكار من صنف آخر، تدعو إلى الفردانيّة في إطار فكر ليبرالي لا يؤمن بالجماعة والعمل الجماعي، بل يركّز على الذات وقضاياها.

٥- لسان الذات.

وإذا انطلقنا من مقدمة الكتاب أمكن لنا أن نربط هذه الشّعلة المتوقدة في هذا النصّ بذات الكاتب نفسه. فهو يفسّر تأليفه كتاب حدث أبو هريرة قال... بقوله: «وفاء حنين إلى الذّات الجوهر الفرد وتوليد للعشرة من معدن الوحشة» وبذلك يتأكّد لدينا حضور الكاتب في ما يكتب. فهو عن نفسه يعبّر، وعن مواجده ومواقفه يفصح، قد اشتقّ من ذاته شخصيّة سمّاها أبا هريرة، وحمّلها تجاربه وأحلامه، وحقائقه وأوهامه، في سنّ توقّد شعلة الشباب وبناء المستقبل، وقد كانت سنّه زمن كتابة الرواية دون الثلاثين عاما، فكان من الطبيعيّ أن يجعل بطله على تلك الصورة من الإقبال على نِعَم الدّنيا ولذائذ الحياة، و على ذلك التمرّد على الظلم والاستبداد وقد عرف صورا منهما زمن الحماية. وإنّ التّوق إلى التّحرّر والبناء يشترك فيه الكاتب وبطله

اشتراكهما في حبّ الحياة ومباهجها.

إلاّ أننا لا نجد تفسيرا لعدول أبي هريرة عن مسلك التمرّد والتّعاون مع الجماعة وكذلك عن مسلك التعلّق بمباهج الدّنيا إلى طلب الغيبة والسّير في طريق الاتحاد بذات الحقّ وتلبية نداء الروح. فقد أعرض أبو هريرة عن كلّ التجارب الحسيّة والعقليّة وصار يبحث عن مصير آخر أو بعث آخر مناقض للبعث الأوّل. وبذلك كفّ النص عن كونه لسان الذّات وتحوّل إلى ترجمان أشواق غريبة عن نفس الكاتب في الفترة التي كتب فيها روايته. فكأنّ تصعيد توقه إلى عالم الروح والألوهيّة ليس ثمرة معاناة ذاتية بقدر ما هو صدى لموارد ثقافية ومصادر أدبية صوفيّة بالأساس.

ورغم كلّ ذلك يبقى الإنتاج الأدبي لسان الذات في بعض مراحل العمر ثم ينفتح على تجارب الغير كما وردت في الكتب تغري الكاتب بطرافة مسيرتها وعمق معاناتها وبسعادة الوصول إلى منبع الأنوار وإلى أطايب المقام وجمال المقال.

٦-لسان التلقّي.

ولا ندري إلى أي مدى يفكّر الكاتب إذ يكتب في متلقّي أدبه، والأرجح على الظنّ أنّه لا وجود لمتقبّل ضمنيّ بالنّسبة إلى محمود المسعدي، فهو يكتب في ضوء مقاييس لغويّة وأدبيّة وفنّيّة حدّدها بنفسه لإرضاء نفسه قبل أن يفكّر في إرضاء قارئه ونيل إعجابه. ولو فعل لأنتج نصّا مشابها لما كان يكتب زمن التأليف في نهاية الثلاثينات من القرن العشرين، أي أدبا تقليديّا كلّ همّه محاكاة المقامات أو الأقاصيص الحديثة التي بدأت تنتشر في الثقافة التونسيّة في ذلك الوقت. لو فكّر في ذائقة قرّاء النصف الأول من القرن العشرين لكانت مؤلفاته شبيهة بمؤلفات بيرم التونسي وعلي الدوعاجي وزين العابدين السنوسي ومحمد العريبي ومحمد البشروش لكنّه اختلف عنهم جميعا وصاغ كتبه كما تصوّرها هو، إحياء لتراث سردي ولغوي عريق وانفتاحا على أشكال غربيّة مستحدثة. وفوق هذا وذاك ابتداعا لأسلوب شخصيّ متفرّد.

لكن غياب المتقبّل الضمني لا يمنع النص من أن يكون للمتقبّل الخارجي لسان يعبّر به عن ردود فعله إزاءه. وقد نطق لسان التلقّي بالكثير من الأحكام، بعضها يستسيغ ويستزيد، وبعضها الآخر يستنكر ما يراه غموضا – وهو ليس بغموض – وما يراه إسرافا في التّرميز والإلغاز – وهو ليس بإسراف –.

وقد تقبّلنا هذا النثر فوجدناه شعرا، فيه من خصائص الشعر إيحاء وصور وإيقاع قد يخلو منها العديد ممّا يصنّف في عداد الشعر، إيحاء بعوالم رحبة وأفكار أبكار، ومواجد مكثفة، وصور من عالم الطبيعة الثائرة ومختلف عناصرها، الجبال والبحار والسماء والأرضين، والبرق والرعد وشآبيب الأمطار، أمّا الإيقاع فلا وزن ينتظمه ولاقافية، إن هو إلاّ نغم تعزفه الكلمات على أوتار الحروف، يسمعك الصّوت ودويّه، ويريك الصور وحركاتها، وينطق الأشخاص بما يختلج في نفوسهم من إيقاع الوجد والثورة، والطمأنينة، وإيقاع الحركة والسكون، فكأن الكاتب ينصت إلى كلماته أو يقرؤها بصوت مسموع ثم يعدّلها بحسب ما تشكلّه من إيقاع وهو الذي خصّ «الإيقاع في النثر العربي» يبحث مستقلّ في كتاب.

لهذه الأسباب وغيرها يوم طرح السؤال: ما رواية القرن في تونس؟ أجاب لسان التّلقي دون أي تردّد: حدّث أبو هريرة قال...■

خواطر
في التعامل مع التراث الأدبي واللغوي

عبد الرحمن ياغي *

– ليس هناك من تراث أدبي، أو موروث لغوي، امتد ثلاثين قرناً من الزمان أو يزيد على ذلك، وظل ينمو، ويتجدد، ويتطور، ويعلو ويهبط، ويزدهر وينكمش، وما زال كذلك حتى يومنا هذا، كالتراث الأدبي العربي أو الموروث اللغوي العربي.

وقد كانت هذه المئات الطويلة من السنين مصدر تفوق هذا التراث، وقد منحته الفرصة الكافية لكي يأخذ مكانه في التراث الإنساني، ولكي يكسب مذاقا معتقا في مسيرة التاريخ الحضاري؛ وقد أصبح له ملامحه الخاصة، وقيمته الخاصة، وبنيته الخاصة. ومع ذلك فقد حملته هذه السنين التي يجرها وراءه عبئا ثقيلا، وإن يكن قد أثبت للتاريخ أنه – بهذا العبء – مستقل دون سائر الأمم.

– هذا العمر المتصل للتراث جعل الأدب واللغة يتعاملان مع الزمان تعاملا وثيقا، بل تعاملا فذا؛ وجعل الأدب واللغة حريصين على أن يتواصل نبض الماضي في عروق الحاضر، وامتداد الحاضر يتواصل في عروق المستقبل. وكان لهذا التواصل في مفاصل الأزمنة أثر كبير قادر على تحويل الزمان من بعده التاريخي الساكن المجرد الظرفي إلى بعد متحرك فاعل مؤثر، أي إلى بعد اجتماعي انساني يتشابك ويتفاعل مع شبكة علاقات مكانية وانسانية، وبذلك يتجاوز الظرف الساكن إلى الفعل المؤثر.

ولكن . . . ولكن . . . ولكن . . . . لعلنا نذكر قولة (ابن رشيق القيرواني) حين بلغ الخمس والأربعين من عمره المليء بالتجارب:

إذا ما خففت كعهد الصبا
أبت ذلك الخمس والأربعونا
وما ثقلت كبرا وطأتي
ولكن أجر ورائي السنينا

فإذا وجدت الأمم الأخرى في تراثها الذي لم يتواصل طويلا، إذا وجدت فيه قدرة تمكنه من أن ينفر أو ينطلق خفيفا رشيقا متخلصا من أعباء الأثقال الطوال على كتفيه، إذا وجدت الأمم الأخرى ذلك فإن

* كاتب وناقد من الأردن.

الأمة العربية لم تجد الأمر متاحا لها على ذلك النحو، بل ظلت تجر وراءها السنينا.

فالانكليزي الذي يستثقل قراءة النصوص التي ورثها عن (تشوسر)، ويراها غريبة عجيبة تحتاج إلى نقل أو ترجمة جديدة إلى انكليزية اليوم، هذا الانكليزي غير معني كثيرا بالزمان الماضي البعيد، وليس عليه أن يجوس خلال تاريخه بأبعد من بضع مئات من السنين.

– من هنا نشأت لدى المثقفين العرب قضية القضايا . . كيف يتعاملون مع هذا التراث الذي شكل رؤية الأمة لواقعها الاجتماعي ولكائنات مملكة الكون وللكون نفسه، وشكل فكرها الذي انبثق عن رسالتها الإنسانية، ورسخ موقعها وأطلق مواقفها الناجمة عن صلتها بهذه الرسالة المقدسة، ومنح القيمة العليا للغة هذه الرسالة المقدسة، وبلغ أعلى مدى في عملية التصوير الفني في هذه الرسالة المقدسة!!

فهل يترك المثقفون العرب يومهم ويديرون له ظهورهم ويمضون إلى أمسهم البعيد، ويدخلون في دروبه ويحفرون في مناجمه ويبقون تحت الصخور والجبال داخل مناجمهم؟

أم يذهبون إلى أمسهم وقد أمسكوا بحبل يومهم، وحملوا معهم المشاعل التي يضيئون بها طريقهم، ومشوا في دروب الماضي ومناجمه لا ليبقوا فيه بل ليتخيروا المعدن الذي يحتاجونه في حياتهم، فيستخرجوه من منجمه، ويخلصوه مما علق به، وينقوه، وينتشلوه إلى دائرة الضوء الحديث، ويعرضوه على مصاهرهم، ويخضعوه لما وصلت إليه صناعاتهم الحديثة ومكاسبهم العلمية لينتفعوا به في حاضرهم؟!

– كل هذا يبدو لهم لأنهم يعلمون أن هناك أشياء وكائنات وناسا يموتون ولا يبقى منهم إلا آثارهم ومناهجهم وطرائق حياتهم وسلوكهم وروحهم ورؤيتهم ومواقفهم وتفكيرهم، حيث يصبح الإنسان حينئذ قضية، فإذا أرادوا الإبقاء على سيرة الإنسان الذي مضى، فليحملوا قضيته، وليمتدوا بها، وليتجاوزوا الموضع الذي وقفت عنده رؤية ذلك الإنسان الذي مات. وفي مجال التجاوز نورد ما جاء في كتاب «طبقات فحول الشعراء» صفحة ١٥:

«. . . وسمعت أبي يسأل يونس عن ابن أبي اسحق (الحضرمي) وعلمه، قال . .: هو والنحو سواء – أي هو الغاية . . . قال: فأين علمه من علم الناس اليوم؟ قال: لو كان في الناس اليوم من لا يعلم إلا علمه يومئذ، لضحك به . . ولو كان فيهم من له ذهنه ونفاذه، ونظر نظرهم، كان أعلم الناس!!»

وقياسا على هذا لو كان فينا الخليل بن أحمد مثلا بذهنه ونفاذه في علم العروض، ونظر نظر زماننا لكان أعلم الناس!! أما لو أنه اقتصر على علمه يومئذ كما كان عليه في عصره الماضي لضحك به!

فهل الإنسان العربي المثقف عاجز عن إدراك حقيقة الموت، وبذلك عاجز عن أن يتجاوزه إلى حركة الحياة؟! ومن هنا ظهرت في تراثنا هذه المواقف الرافضة لحقيقة الموت؟! والمواقف المدركة لها:

«. . من كان يعبد محمدا فإن محمدا قد مات!! ومن كان يعبد الله فإن الله حي لا يموت!!»

إن الهلع والجزع والفجيعة وإنكار الموت والهرب من مواجهة الواقع لا تجدي على الإنسان شيئا.

ولعل موقف الناس، المبدعين والشعراء، من موت (عبد الناصر)، أن يكشف عن سلامة الموقف أو عن تهافت الموقف.

فالذين صرخوا معلنين أن (عبد الناصر) كان حلم الأمة في درب مستقبلها، وأنه جاء في أمة لا تستحقه!! مثل هذا الموقف يكشف عن خلل في التفكير، وعدم إدراك لحمل القضية التي مات في سبيلها بطلهم!! ومن هذا القبيل صيحة أحدهم: لو ماتت الأمة كلها وبقي عبد الناصر لكان أفضل!!

مثل هذه الانفعالات لا جدوى منها ولا تحمي ذكرى البطل ومكاسب البطل الذي هو قضية في حد ذاته، بل من اليسير على القوى التي ظفرت بمركز البطل بعد موته، من اليسير على هذه القوى أن تبدد كل المكاسب التي غرسها البطل في التربة العربية.

ومن هنا كان صوت القلة المبدعة الواعية هو الذي

أبقى على بعض تلك الغراس التي زرعها البطل وحماها. إن رؤية هذه القلة الواعية هي التي حافظت على الإنسان القضية المتمثل في البطل الميت.

هذه القلة الواعية رأت ما يلي في موت بطلها:

(نعيش معك
ونبني معك
نجوع ونعرى معك
وحين تموت
نحاول ألا نموت معك!)

– هذا الفرق في الموقفين وفي الموقعين وفي زاويتي الرؤية وفي الوعي والفكر والإبداع الأدبي أو الشعري أو الفني الذي تفجر وتشكل فيه الفكر؛ هذا الفرق هو الذي يحدد اتجاه السير ونوع العلاقة الجدلية بين البطل ومريديه!!

هذا الذي وقع بشأن الإنسان القضية هو الذي يقع مثله الآن مع النظر إلى التراث. إذا كنا على درجة من الوعي الثقافي فإننا (نعيش) مع التراث وبالتراث وفي عروق التراث، و(نبني) معه وبه وفيه و(نألم) حين تجيء الظروف فيختفي وهج التراث؛ وحين (يموت) بعض التراث رغما منا، ويختفي في شقوق الماضي، فإنا نحاول ألا نموت وألا نختفي معه!! والتراث كالإنسان فيه شيء يموت ويطويه الزمان، وفيه شيء كثير يظل يمت بصلة قوية إلى عصرنا.

– طول الحياة هذا الذي امتد وتواصل جعل تراثنا الأدبي وتراثنا اللغوي يتعرض كثيرا لمراحل من الأحداث تثريه حينا وتفقره حينا آخر، وتصيبه بتغيرات متنوعة جوهرية وخارجية:

حين كان الواقع العربي في الجاهلية قبل الإسلام قبليا، ذا نمط معيشي معين، وذا إيقاع حياتي خاص، تحرك الشاعر الجاهلي بإيقاع منتظم بسبب تلك الظروف الاجتماعية المعيشية الموضوعية وبوقوعه في تلك الشبكة من العلاقات، تحرك وابتدع لنفسه – نتيجة لعلاقته مع هذا الإيقاع الحياتي – ابتدع نمطا أو تشكيلا شعريا أو بنية شعرية خاصة، فكان المبدع الأول والمجترح الأول والصائغ الأول لهذه البنية الشعرية التي مضت بإيقاعها في إيقاع الحياة العربية طوال عصور أدبية متلاحقة.

ولا يستطيع مجادل أن ينكر على الحياة العربية تطورها ومرورها بأدوار حياتية متعددة طوال هذا العمر المديد، كما لا يستطيع أن يماري في حقيقة أن قاموس الشعر الإسلامي اختلف عن قاموس الشعر الجاهلي، والأموي عن الجاهلي والراشدي، وكذلك في العصور الأموية والعباسية وأوائل عصر النهضة والعصر الحديث، ولعله من أجل هذا تدرس تلك العصور لتخلق إحساسا لدى الدارسين بهذا التغير أو التطور، ذلك ناموس التطور الذي لا ينكره منكر!!

– غير أن التجديدات شيء والحداثة شيء آخر. إن التجديدات تحدث دون أن يتخلى المجددون عن الإيواء إلى ظل من سبقهم؛ أما الحداثة فنقلة نوعية تكاد تكون منقطعة في الظاهر عن ظل السابقين.

فابن الحداد أو النجار الذي ينشأ مع والده في محددته، قد يحدد – بعد عمر طويل في ظل والده – قد يحدد بعض الشيء في محددة أبيه وفيما تنتجه المحددة. أما ابن الحداد الذي يتخصص في الهندسة الميكانيكية فهو ينتقل بمشغله بعد التخرج إلى حال غير الحال التي كانت عليها المحددة، ينتقل إلى إنشاء مصنع حدادة ينتج مواده الحديثة. فهل هذا المصنع الانتاجي يفزع الوالد الحداد أم يفرحه؟!

– تغيرت الحياة العربية، وتغير بها ومعها التراث الأدبي واللغوي، تغيرت بالنقلة من الطور الجاهلي إلى الطور الإسلامي، من الحياة القائمة على وحدة القبيلة إلى الحياة القائمة على الدولة الإسلامية الواسعة المتقدمة في ذلك الزمان، وبلغت الحياة الحضارية الإسلامية بالحياة العربية ذروتها. ثم جاءت ظروف وأحداث فأصابت الحياة العربية حالة من التفكك ونشأت الدويلات الإقليمية، وازدهر تراث كل إقليم وصب في التراث العربي الواسع، وتنوعت ألوان التراث واختلفت التشكيلات التراثية حسب ظروف كل إقليم.

حتى إذا جاء الغزو المغولي القبلي واجتاح الحياة العربية تغيرت شبكة الحياة وعلاقاتها وتغيرت

المعايير، ثم تعرضت الحياة العربية بعد أن أصابها الوهن إلى الغزو العثماني الذي أطمس الكثير من ألق التراث العربي وازدهاره.

ثم جاء الغزو الأوروبي بعد أن كان الغزو العثماني قد باعد بين العرب وبين ينابيع تراثهم بضع مئات من السنين، فصادفت الحياة العربية غزوا متقدما حضاريا صناعيا فنيا، فاصطدمت به في حالة ضعفها فسبب لها الكثير من الرؤى العكرة المضببة المضطربة. ونحن على علم بأن تراث الأمم سواء أكانت غازية أم مغزوة يحتوي على الشيء ونقيضه، وأنه يمكن أن يحصل من بعضه الضرر ويمكن أن يحصل من بعضه الثاني النفع، فليس هناك في التراث الأدبي واللغوي لدى أي أمة ما هو شر مطلق، ولا ما هو خير مطلق، بل يعتمد الأمر على المتضرر أو المنتفع.

ومع ذلك كله ظل الرصيد اللغوي والرصيد الأدبي معزوزا في الحياة العربية، ولكن جداول هذا الرصيد وسواقيه وقنواته تحتاج إلى تنقية وتنظيف وإزالة ما تراكم فيها على مر العصور المظلمة من ركام.

وكان هذا هو فضل الرواد في أوائل النهضة، حيث قفزوا عن حفر الظلام الذي ألم بالحياة العربية ومضوا إلى منابع اللغة في أيام ازدهارها ونقائها وبلغوا مخازن الذكريات والتجارب والثقافات في زهوها وتوهجها. وأخذوا يقيسون على أنماطها متجاوزين لمراحل الضعف والوهن، ومن هنا نشأت أهمية صنيعهم. ذهبوا إلى الأصول والثوابت – ولكل لغة في العالم أصول وثوابت تحتفظ بها – وإن تكن هذه الثوابت والأصول لا تمنع اللغة بحال من الأحوال من أن تأخذ نصيبها الوافي من النمو والتطور.

جاء البارودي ورفاقه أو وفريقه في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهالهم هذا التهافت في تشكيل القصيدة العربية على يد الإدكاوي والشبراوي والنجداوي ومن لف لفهم ومشى خلفهم، فقفز البارودي وفريقه عن هذا الهزال وهذا الانهيار وهذا الركام البغيض، وبلغ ينابيع التراث حين كان التراث في أوج ازدهاره وصفائه ونقائه، فأثار الدهشة والفرحة والابتهاج وظل الناس في نشوة وانفعال حول تلك الينابيع؛ لكنهم بفعل نشوتهم وانفعالهم الرومانسي كادوا ينسون طريق العودة لواقعهم وزمانهم وعصرهم، فظلت نشوتهم تقلد وتنتشي وتتأثر وتقتبس عن تلك الغدران فترة من الزمن ونشأت حول تلك الغدران مدارس الديوان ومدرسة ناجي ورفاقه، ومدرسة أبولو وأبي شادي ورفاقه، ومدرسة المهجر ورفاقها؛ إلى أن أطلت الحياة العربية على آفاق الحداثة والتحولات الحديثة والظروف الموضوعية المثيرة المشتعلة، فانتزعت من الإيقاع النغمي الموروث أصغر وحدة نغمية (التفعيلة) وشكلت منها بنيتها الشعرية الحديثة استجابة لواقع التحرر من مجموعة أشياء، لتتفرغ لقواعد أخرى وأصول جمالية أخرى أجدى وأنفع.

وليس في الإيقاع الموروث قداسة أو نجاسة، ولا يقاس هذا الإيقاع بميزان أخلاقي، ولسنا نتهيب إزاءه، وليس بالمقابل في الإيقاع الحديث نجاسة أو قداسة حتى نتردد في التعامل معه!

كل ما في الأمر أن بنية القصيدة لدى البارودي وشعراء أوائل النهضة كانت ثمرة عيش وإيقاع حياة لهما ظروفهما الموضوعية، بينما بنية القصيدة الحديثة لدى شعراء الحداثة جاءت ثمرة عيش وإيقاع حياة لهما ظروفهما المتطورة المتغيرة الموضوعية.

لقد أخذ البارودي معقده مع شعراء الينابيع الأولى بحكم ظروف الحياة، جلس إلى جانب امرئ القيس وابن أبي سلمى وأبي فراس والشريف الرضي والمتنبي وأضرابهم مقلدا حينا ومقتبسا حينا آخر ومشاركا في بعض الأحيان، ومن هنا قبلوه في حلقاتهم.

إن الأصول اللغوية والثوابت في جميع العصور تكاد تتشابه في مختلف القصائد. هي هي، لكن توظيف هذه الأصول وإعادة تشكيلها بحيث تكون ثمرة رؤية وموقع وموقف ووعي وأصول جمالية متطورة، أي البنية الفوقية، هذا التوظيف وإعادة البناء الفني هو الذي يكشف عن روح العصر.

ومنذ صدر عن الأعشى الكبير قوله:

- قل لأسماء أنجزي الميعادا
وانظري أن تزودي منك زادا

أو قوله:

- وكأس شربت على لذة
وأخرى تداويت منها بها
لكي يعلم الناس أني امرؤ
أتيت المعيشة من بابها

منذ ذلك الحين إلى أن قال البارودي:

- تأوب طيف من سميرة زائر
وما الطيف إلا ما تريه الخواطر
طوى سدفة الظلماء والليل ضارب
بأرواقه والنجم في الأفق حائر

إلى أن قال السياب:

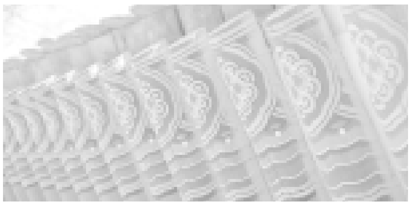
- عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

إلى أن قال درويش:

- في الشارع الخامس حياني . . بكى . . مال على السور الزجاجي، ولاصفصاف في نيويورك.

منذ ذلك الحين إلى زماننا الحاضر، والأصول اللغوية والثوابت اللغوية هي هي عربية الصوت والملامح، عربية الإيقاع والنغم، عربية العلاقات النحوية والنظام النحوي، عربية العلاقات الصرفية والنظام الصرفي، عربية العلاقات البلاغية والنظام البلاغي.

وليس هناك من أمة أخرى غير الأمة العربية تنتسب إليها هذه البنى؛ فلا تدعيها الأمة البريطانية ولا الأمة الفرنسية، ولا أحد غير العرب؛ فإلام كل هذا الخلف بين العرب أنفسهم بشأنها، وإلام هذي الضجة الكبرى حول ما يصيب بنية القصيدة من تنويع وتجديد وتحديث؟■



الإسلام والغرب❖

مساهمة في بناء جدلية الاستيعاب والتجاوز

«حين نطرح على العالم العربي المفاضلة الرهيبة بين بقاء الإسلام والولاء للماضي من جهة وبين الانطلاق في طريق المستقبل والتجديد من جهة أخرى فإننا نحصره في جدلية البؤس».

كمال عبد اللطيف *

مدخل:

لا جدال في صعوبة الإحاطة بالقضايا النظرية والتاريخية التي تطرحها إشكالية العلاقة بين الإسلام والغرب وخاصة عندما ينتقل فيها الخطاب من مستوى رصد الوقائع والمعطيات التاريخية إلى مستوى بناء النظر وإنجاز المقاربات التأويلية.

وهناك أمر آخر ساهم بدوره في صعوبة هذا الموضوع، يتعلق بالكم الهائل من الكتابات التي تبلورت في هذا المجال، حيث أصبحنا أمام كثير من الأدبيات المتسمة بنماذج من التوصيفات المغلقة والأحكام الحدية المطلقة، وهو الأمر الذي ساعد في بروز إشكالات ومعارك نظرية عمقت وساهمت في تأجيج معارك تاريخية كنا نعتقد من منظور محدد أن الزمن تجاوزها، فعادت تحت تأثير هذه الكتابات إلى واجهة الأحداث محتلة صدارة التصورات الموجِّهة للتفكير في الموضوع.

ويبدو لنا من جهة أخرى أن مسألة العلاقة بين الإسلام والغرب قد ازدادت صعوبة وتعقدا أيضاً في السنوات الأخيرة بحكم المعطيات السياسية والتاريخية التي عملت على إعادتها إلى واجهة الصراع في المستوى العالمي.. نحن نشير هنا بالذات إلى القضايا التي يدور حولها الجدل في الآونة الأخيرة بعد الواقعة الكبرى التي لحقت بالولايات المتحدة الأمريكية فيما أصبح يعرف بأحداث ١١ سبتمبر وتداعياتها الحاصلة والمتواصلة الحصول في العالم.

ومن أجل المساهمة في تقليص حدة الصعوبات والعوائق المذكورة، والبرهنة في الآن نفسه على وجود تصورات لا علاقة بينها وبين التوصيفات التي ذكرنا نقدم في هذه الورقة محاولة تعنى بموضوع علاقة الإسلام بالغرب كما تبلور في الفكر المغاربي المعاصر، فقد قدمت الثقافة المغاربية في العقود الثلاثة المنصرمة من القرن الماضي جهدا نظريا نقديا متميزا في باب إعادة بناء موضوع العلاقة المذكورة.

ويبدو لنا في هذا السياق أن المقاربات الجزئية المعتمدة على معطيات نصية أو تاريخية محددة، يمكن

❖ قدم هذا البحث في ندوة، «الإسلام والغرب» التي نظمتها جمعية الثقافة العربية بلندن يومي- ٢٧، ٢٨ أكتوبر ٢٠٠٢.

* أستاذ الفلسفة والفكر العربي المعاصر ، كلية الآداب الرباط/ المغرب

أن تساهم بصورة أفضل في تطوير النظر إلى موضوعنا بما يسمح بتجنب المعالجات العامة، التي لا تعتمد في الأغلب الأعم على المعطيات العينية التي تسند فهمها للموضوع، بل تكتفي باستعادة المعاد من التوصيفات والأحكام القبلية العامة.

نتوقف في هذه الورقة أمام وجهة في الفكر لا يتم الالتفات إليها عادة عند التفكير في علاقة الإسلام بالغرب، فقد تواترت في الكتابات السائدة في الموضوع المعالجة القطعية التي تنطلق من وضع زاوية النظر السلفية أمام زوايا النظر المتغربة بصورة تقليدية، وذلك دون فحص ومراجعةٍ لمختلف الاجتهادات والمواقف الفكرية التي حاولت وتحاول بناء موضوع العلاقة بين الإسلام والغرب من منظور تاريخي مختلف عن المنظورين السابقين، منظور دينامي منفتح على أسئلة مركبة ووقائع مركبة ومعقدة، ومتجه لترتيب معطيات العلاقة القائمة والممكنة بصورة نقدية وشاملة.

إننا نتجه في هذا العمل للتفكير في النصوص التي أنتج كل من عبد الله العروي وهشام جعيط ومحمد أركون ثم محمد عابد الجابري، وهم من أعلام الفكر العربي في المغرب العربي الكبير، وذلك لإبراز القيم والتصورات النظرية التي بلورت أعمالهم في موضوع العلاقة الملتبسة والمعقدة بين الإسلام كعقيدة وتاريخ وبين الغرب كثقافة وتاريخ.

قد يثير الاهتمام بموضوع العلاقة بين الإسلام والغرب في أعمال المفكرين الذين ذكرنا استغراب بعضهم، بحكم أن نصوصهم تتضمن انحيازاً نظرياً وتاريخياً لمكاسب الفكر المعاصر، وأن مواقفهم التاريخية والنظرية من قضايا الصراع القائمة بيننا وبين الغرب تحتمل أكثر من قراءة، إلا أننا نرى خلاف ذلك، ونعتقد أنه يجب العناية أكثر بالاختيارات الفكرية التي بلورت أعمالهم، لأنها تقدم تصورات مفيدة في مجال تجاوز التحليلات المقيدة بهواجس سياسية ظرفية، وهو الأمر الذي يسمح في أبسط الأحوال بتوزيع زوايا النظر من أجل فرز نظري أكثر موضوعية وأقرب إلى ممكنات التاريخ في تنوعها واختلافها، وحتى لا تظل وجهات نظر بعينها مهيمنة على المواقف السائدة في هذا الباب.

وما شجعنا على المضي في هذا العمل هو بالذات الإسهام الفكري لهؤلاء الباحثين الذي يندرج في كثير من جوانبه ضمن إشكالية الإسلام والغرب، التي تجد في سؤال البحث في كيفيات إشكالية تجاوز التأخر التاريخي في العالم الإسلامي إطارها المناسب، مع تركيز واضح ومكبِّر على الفضاء العربي ضمن المحيط الإسلامي، إضافة إلى ذلك نلاحظ أن التصورات التي بنت أعمالهم أثناء تفكيرهم في الإشكالية المذكورة تجاوزت في نظرنا المتداول من الأفكار في هذا المجال، وعبرت عن إرادة معرفية تاريخية متجهة لتركيب تعقل وفهم أكثر تاريخية، وهو الأمر الذي ترتبت عنه معطيات نظرية يمكن أن تكون ناجعة، وخاصة عندما تتوفر إمكانية استثمار نتائجها وأبعادها في المدى المتوسط والبعيد وعلى أوسع نطاق ممكن.

هناك أمر آخر لا بد من توضحيه في موضوع عينة النصوص المقروءة والمبحوثة في علمنا هذا، يتعلق بالجامع النظري التاريخي الذي يجمعها، إنها تندرج في مجموعها ضمن خانة الفكر المغاربي التاريخي والنقدي، صحيح أن اختلافات عديدة قائمة بين منتجيها سواء في مجال الاهتمام الفكري المباشر، أو في أشكال المقاربة والمعالجة التي يتبعون لحظة إنجازهم لمشاريعهم الفكرية، إلا أن الجامع الذي ذكرنا يضع أعمالهم في إطار واحد متكامل، حيث تساهم مجتمعه في تعزيز جبهة الفكر النقدي في الثقافة المغاربية والفكر العربي المعاصر.

وإذا كنا نسلم بأن المشروع الفكري الذي يوحد أعمال هؤلاء المفكرين يندرج ضمن إطار التفكير في كيفيات تحديث المغرب ضمن فضاء جغرافي تاريخي أشمل، فضاء العالم العربي الإسلامي، فإن ما يترتب عن ذلك أن تفكيرهم في علاقة الإسلام بالغرب يطرح ضمن سياق الإشكال المذكور، إشكال المساهمة في غرس قيم الحداثة الشاملة في الثقافة والمجتمع، من

أجل تحقيق النهضة العربية وتجاوز مختلف مظاهر التأخر التاريخي السائدة.

إن التفكير في سؤال علاقة الغرب بالإسلام لا يتم في أعماله بصورة أكاديمية خالصة، وهو ليس تفكيراً موضوعياً محايداً، حيث يصعب تماماً في تصورنا التفكير في هذا الموضوع خارج إطار الملابسات التاريخية والسياسية التي ساهمت في بلورة ملامحه العامة، وهي ملابسات مقرونة كما نعرف بمظاهر الهيمنة السياسية والاقتصادية والثقافية.

صحيح أن هشام جعيط يخصص مصنفاً هاماً من مصنفاته للتفكير في العلاقة بين أوربا والإسلام (١٩٧٨)، وصحيح أيضاً أن العروى يرى في أول مصنفاته الايدولوجيا العربية المعاصرة (١٩٦٧) استحالة التفكير في واقع العالم العربي دون التفكير في الآخر، المحدَّد في النموذج الحضاري الغربي، وذلك أثناء فحصه لمرجعيات ممثلي الثقافة العربية فيما يسمى بعصر النهضة العربية، حيث نقف في تحليلاته على نماذج من المثقفين الذين يشتركون جميعاً في مواجهة الآخر المشخَّص في الغرب الأوروبي، يتعلق الأمر بالشيخ (محمد عبده) والسياسي (لطفي السيد) وداعية التقنية (سلامة موسى). إلا أن هذه الأعمال كانت تندرج ضمن أفق في البحث أشمل يتمركز كما قلنا في بحث كيفية تجاوز التأخر التاريخي العربي وبناء مشروع الحداثة العربية.

يتخذ التفكير في علاقة الإسلام بالغرب في أعمال محمد أركون ومحمد عابد الجابري مظهراً آخر يتجلى في التوجه النقدي الذي عنون به كل منهما مشروعه في البحث الفكري العام، فقد أطلق أركون على مشروعه بنقد العقل الإسلامي، وعنون الجابري مشروعه بنقد العقل العربي. ونحن نرى من خلال معاينتنا المتواصلة لمشروعيهما في كثير من تجلياتهما النصية، أن إسهاميهما النظري في العمق واحد، إنه مشروع نقد الذاكرة التراثية بمختلف حمولتها النظرية، ونقد آليات عملها المنهجية المؤسسة والموصولة بتاريخ تطور المعرفة والعلم كما حصلا في تاريخنا الوسيط في قطاعات المعرفة المختلفة، وإلى يومنا هذا..

وما يجمع المشاريع الفكرية الأربعة كما قلنا آنفا، هو التفكير في العوامل المساعدة على تحقيق النهضة العربية، أي تحقيق ما يتيح للعالم العربي الإسلامي إمكانية استيعاب مختلف مظاهر الحداثة التي تشكل الملمح الأبرز في الأزمنة المعاصرة، وقد تأسست هذه المظاهر ضمن سياقٍ تاريخي مغاير، سياقٍ تاريخي لعب فيه الغرب الأوروبي دور الفاعل المؤسس ضمن إطار معطياتٍ تاريخية محددة، وحيث شكلت وتشكل مختلف مظاهر التقدم السائدة في العالم اليوم محصلةً تاريخية لجهوده الإرادية الواعية، والمحكومةِ في الوقت نفسه بمنطق التاريخ.

الفكر النقدي المغاربي في بناء جدلية الإستعاب والتجاوز

تحضر إذن في نصوص المفكرين الذين رجعنا إلى أعمالهم إشكالية الإسلام والغرب ضمن إشكالية أكبر وأوسع، هي إشكالية التفكير في سبل تجاوز التأخر التاريخي في المغرب وفي العالم العربي الإسلامي، لا تتأسس برفضٍ مسبق لتاريخ مُكَبَّلٍ بقيود عتيقة، كما أنها لا تتأسس بإعلان مشروع في التبعية الناسخة والمقلدة، إن التفكير المنجز في هذه الأعمال لا علاقة له بلغة البيانات السياسية الجازمة، إنه مشروع يعي صعوبة وتعقد المجال المفكر فيه، ويعي في الوقت نفسه تداخل مستوياته وتشابكها.

ولهذا السبب تنشأ في أعمالهم معطيات نظرية مركبة ومتناقضة، بهدف الإحاطة التاريخية بالموضوع، محاولةً بناء التصورات التي تتوخى المساهمة في توسيع دائرة الضوء في مجاهله، بالصورة التي تمكننا من تملكه المعرفي و بأقصى ما يمكن من تقليص حدة العناصر الذاتية، التي تغلب في العادة على طرائق مقاربتنا له.

تسمح لنا العناية بنصوصهم في هذا الموضوع بتجاوز المواقف الحدية المتخندقة، مواقف الرفض والقبول، حيث نواجه تركيباً نظرياً مُؤسساً انطلاقاً من أبحاث نظرية و تاريخية جديدة، إضافة إلى ذلك تساهم الشحنة النقدية المرتبطة بأبحاثهم بإضفاء

سمات محددة على نصوصهم، وذلك رغم الاختلافات العديدة الموجودة بين هذه النصوص، والتي تجعل العروي مثلاً أكثر حسماً من هشام جعيط، وتجعل الجابري أميل إلى بلورة منزع توفيقي من محمد أركون، موقف مطابق في تصور صاحبه لمقتضيات الشرط التاريخي المصاحب لعملية الفهم. لكن كل هذه الاختلافات لا تؤثر في نظرنا على مستوى الجهد الذي يبذله كل منهم، ضمن مجال اهتمامه وأبحاثه الخاصة.

استندت الجهود الفكرية المعتمدة كمنطلق للبحث والتفكير في هذه الورقة إلى معطيات تاريخية نظرية منهجية متعددة، كما استندت إلى منظور تاريخي فكري محدد، وعملت على بلورة جهد في الحوار التاريخي بين الذات في تحولاتها القائمة وبين الآخر والآخرين في جدلية حضورهم ووعيهم التاريخي المركب والمتناقض، وقد ترتب عن كل ذلك مقاربات عملت على تفكيك جملة من الكتابات المفقرة للفكر والروح والتاريخ. لهذا تعمل نصوصهم في نظرنا على تركيب تصورات أكثر تاريخية في موضوع علاقة الإسلام بالغرب، وهي تتميز بكونها لا تبتغي فصل المقال في الإشكالية المطروحة، قدر ما تتوخى بناء وإعادة بناء تصورٍ أكثر دينامية لطبيعة العلاقة بينهما، تصورٍ يُمكِّن من تركيب مواقف نقدية خلاقة تروم بناء ما أطلقنا عليه جدلية الاستعاب والتجاوز، وقد تسمح بالمساهمة في تقليص درجة الخلاف الذي توحي به التسميات عندما توضع متقابلة في سياق شروط تاريخية محددة.

وإذا كنا نقر بوجود صعوبة في إنجاز تقديم عام ومفصل لأعمال كل منهم في موضوع علاقة الإسلام بالغرب، فقد لجأنا إلى طريقة أخرى في بناء وتقديم مواقفهم وتصوراتهم، يتعلق الأمر بالعودة إلى نصوصهم من خلال ثلاثة محاور كبرى، بدا لنا ونحن ننشئها أنها يمكن أن تساعدنا في الإمساك بالمفاتيح الكبرى لأعمالهم، كما بدا لنا أنها أقرب إلى روح المجهود الفكري المبذول في مؤلفاتهم.

نستعمل في هذه الورقة مفهوم التوتر التاريخي الموضوعي، كما نستعمل مفهوم التمثل النقدي والتاريخي للحاضر المركب، وكذا مفهوم التجاوز النقدي الخلاق، وكلها مفاهيم مركبة نؤسسها ونسندها بتصوراتٍ مستمدةٍ من المعالجات والمعطيات النظرية التي بلورتها جهود الباحثين الذين ذكرنا أسماءهم، وذلك بهدف تأسيس التصورات القاعدية لجدلية الاستيعاب والتجاوز، التي يتجه البحث كتركيبها اعتماداً على معطيات نصية محددة، ونعتقد أننا بهذه الطريقة قد نساهم في العمل على تخطي التقابلات الميكانيكية السهلة، التي اعتدنا الركون إليها لحظة التفكير في الزوج المفهومي: إسلام غرب.

١- التوتر التاريخي الموضوعي:

نستند في بناء دلالة هذا المحور ونحن نفكر في إشكالية العلاقة بين الإسلام والغرب في مصنفات الفكر المغاربي المعاصر إلى أعمال كل من هشام جعيط و عبد الله العروي بالدرجة الأولى، حيث يَبْرُزُ الطابع السيكولوجي والميتافيزيقي لمفهوم التوتر في أعمال هشام جعيط، مقابل الطابع التاريخي والاجتماعي للمفهوم نفسه في كتابات عبد الله العروي.

لقد بدا لنا التوتر في أعمالهما في صورة حالة نفسية تاريخية مركبة، إنه تعبير عن درجة من درجات فهم المفكرين لمآل التاريخ العربي خلال القرنين الماضيين، حيث يُقِرَّان معاً بواقع التأخر التاريخي العربي الإسلامي، ويقران في الآن عينه بأهمية المنجزات والمكاسب التي تحققت في التاريخ الغربي الحديث والمعاصر. لكن العروي بحس المؤرخ الملتزم بمبادئ الفكر الحديث ومقدمات النزعة التاريخانية، يرى أن إمكانية الخلاص والتجاوز ممكنة، بل إنه يرى في المثقف والسياسي الإطارين القادرين على تحقيق ما يهيئ السبل لتدارك أفعال ونتائج التأخر التاريخي الشامل. أما هشام جعيط فإنه قد يقبل كثيراً من مقدمات العروي وكيفيات تصوره لتجاوز حالة التأخر

التـاريـخـي في المغـرب وفي العـالم العـربـي والعـالم الإسـلامـي، إلا أنـه لا يسـتكين كليـة لتصـور الممكـن التاريخي المفترض والمتصور في قالب نظري مجرد، فحال التأخر التاريخي الشامل في المجتمعات العربية الإسلامية كما فهمها، لا يمكن أن تستوعبها صيغ الحلول المفتَرَضَة والمتصورة في كتابات العروي انطلاقاً من اختيارات فكرية سياسية محددة. لهذا السبب تمتلئ نصوصه ببعض التصورات والصيغ القولية التي يمتزج فيها السيكولوجي بالميتافيزيقي، وهذا الأمر يعني أولاً وقبل كل شيء أننا أمام محاولة في تشخيص أعمق للوجدان التاريخي لأمة عصف بها الزمان ضمن دائرة صيرورية تاريخية معقدة، لدرجة أنه لم يعد ممكناً في نظره الادعاء أنها تخضع لنظام محدد في التاريخ وبصورة مغلقة.

وبحكم أن العروي يغلِّب في تحليله للفكر و للمجتمع العربي آليات الفهم والتعقل الموضوعية التاريخية والسياسية، المتجهة لمقاومة أحوال ومظاهر التأخر التاريخي، فإنه ينظر إلى الإسلام بطريقة وضعية، ولا يريد أن يتخلى عن التفكير فيه وفي نوعية حضوره الرمزي والتاريخي خارج دائرة الموقف من الحضور الديني كما تمفصل في التاريخ العام لإنسانية أنتجت مقدسها بأنماط مختلفة، وعملت على ترتيب نوعيات حضوره في واقعها بصيغ مختلفة ومتنوعة، أن سقف نظره دائما هو العياني التاريخي، الذي حدد وما فتئ يحدد مصير التصورات الدينية في علاقاتها بأشكال الحياة العقلية والوجدانية الأخرى التي مارسها ويمارسها البشر في التاريخ.

أما نظرته للغرب وللمشروع التاريخي الغربي فقد تشكلت بآليات التفكير التاريخي نفسها، حيث عمل في مصنفاته على إنتاج خطاب دفاعي عن الحداثة والتحديث، خطاب يدعو العرب إلى التعلم من مكاسب الفكر الغربي المعاصر. إنه لا يخلط بين المستويات ولا ينظر إلى منجزات التاريخ المعاصر باعتبارها ملكاً خاصاً بالغرب الأوربي، رغم أن هذا الأخير يعد صاحب المبادرة التاريخية الحضارية في القرون الثلاثة الماضية، إنه يعي جيداً وذلك بحكم تكوينه التاريخي أن العداء الحاصل بيننا وبين الغرب تتحكم فيه مصالحنا المتناقضة، لكنه يعي في الوقت نفسه أن معركتنا السياسية مع الغرب لا ينبغي أن تجعلنا نغفل أهمية المشروع الحضاري الغربي في كليته وشموليته، وفي المنجزات المادية والرمزية التي شكلت وما فتئت تتشكل في إطاره بمختلف إيجابياتها وسلبياتها.

فلا يمكن أن نواجه الغرب في صرا عات المصالح القائمة بيننا وبينه في الحاضر والماضي، ونغفل ضرورة استيعاب مكاسبه التاريخية وعلى جميع الأصعدة والمستويات، إنه يعتقد أن هذا الاستيعاب يتيح لنا انخراطاً أفضل في العالم وفي التاريخ.

لا يتصور العروي إمكانية تجاوز مظاهر التأخر في فكرنا وواقعنا دون تواصل قوي مع الآخر، مثلما أنه لم يعد بإمكاننا أن نفكر منذ القرن ١٩ في ذاتنا وفي العالم، خارج نظام القيم العالمية في مجالات المعرفة والعلم كما تولدت في القرون الثلاثة الماضية.

إن هذا الأمر يدفع العروي لإعلان ضرورة القيام بقطعية كلية مع نظام في الفكر ونظام في الوجود غريب عن روح الأزمنة الحديثة، نظام يندرج في ثقافة ما قبل الحداثة (الثقافة الإسلامية التقليدية).

ليست الذات في كتابات العروي هوية دائرية مغلقة ومكتملة، فالذات العربية التاريخية مفتوحة على أزمة لا حصر لها، وهي اليوم مفتوحة في معارك أزمنتها الجديدة المتمثلة في مظاهر تأخرها المتجذرة وعوائق نهضتنا المحاصرة، ومعاركها مع الآخر و الآخرين في أوروبا وخارج أوروبا.. أمام هذه العوائق والقيود والمعارك، تقف الذات لتواجه مصيرها، وتعيد تركيب ذاتها بأشكال وصور متعددة، والإسلام باعتباره مكوناً مركزياً من مكونات تشكل الذات لا يمكن أن يفهم خارج هذا التصور. ولهذا السبب يعتبر العروي أن الذات لن تتمكن من إنجاز مشروعها في القطعية والتجاوز والإبداع، دون اتخاذ مواقف واضحة من التراث والتاريخ واللغة، مواقف تستند إلى أوليات الفكر التاريخي ومقدمات التاريخانية. للتمكن من بلوغ

عتبة الحداثة بإعادة تأسيسها وإبداعها في ضوء معطيات ومكاسب الحضارة السائدة، مكاسب الفكر والتاريخ المعاصرين.

لا يعني هذا أن العروي مجرد مثقف متغرب وتغريبي رغم أنه لا يتحرج من مثل هذا النعت ومرادفاته. وقد بلغ به الأمر في هذا الباب درجة قبول أن ينعت مرحلياً بالمثقف التابع، إنه في نظرنا يتجاوز نمطية الدعوة التغريبية كما تبلورت في الأدبيات السياسية العربية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ليتجه صوب مجال التأصيل الفكري، أي صوب مجال إيداع آخرِ الذات، هذا الآخر الذي لم يعد آخراً مطلقاً، بل إنه أصبح بفعل عوامل التاريخ عنصراً قائماً في الذات، رغم نكراننا وتنكرنا له، وعدم اعترافنا بالتحولات التي اعترت وما فتئت تعتري ذاتنا في التاريخ.

يتراوح وضوح الصورة والتصور في أعمال جعيط في معالجته لموضوعنا بين عتبتين اثنتين، عتبة الاختيار النظري السياسي التاريخي، وعتبة التأمل المفتوح على مجال التفكير الذي يروم الإمساك بالموضوعات المفكر فيها، في عمقها الجامع بين التاريخي وما يتجاوزه، لهذا السبب ينظر إلى الإسلام بعين وضعية وتاريخية، حيث يلتقي مع العروي في بعض مستويات الفهم والتحليل، لكنه يفكر فيه أحياناً بلغة المتصوفة وشطحاتهم. وقد يرى بعضهم في المعطى المتضمن في بعض أعماله نوعاً من التناقض، لكننا نرى أنه يعكس أولاً وقبل كل شيء لحظة تمزق وقلق، وهو يعكس أيضاً محاولة جزئية وعميقة للإمساك بحقيقة الإسلام في تركيبها المعقد والمتشابك.

ينتقد جعيط التصور السلفي للتاريخ، ويرفض المنظور الغوغائي لحركات الإسلام السياسي «والصحوة الإسلامية»، لكنه يحفظ للإسلام وللذاكرة الإسلامية امتياز التعبير العميق عن جوانب من مكونات الذات التاريخية للإنسان، مساعي البشر الساعين لتعقل ذواتهم في التاريخ، ووعي مصيرهم في زمانيته المفتوحة على الأبدية، والموجَّهة في الوقت نفسه بفعل ومفعولات الموت والعدم.

إنه يقبل مثل العروي مكاسب معركة حضور المقدس في التاريخ، التاريخ الأوروبي الحديث والمعاصر، يقبل مكاسب ومنجزات معركة الكنيسة والدولة في التاريخ الحديث والمعاصر، لكنه لا ينسى أيضاً أن المقدس مازال يشكل جزءاً من التاريخ الرمزي والثقافي والوجودي لإنسانية تواصل التفكير الشامل في مصيرها، ولهذا السبب تكشف نصوصه عن دفاع قوي عن العلمنة في صيغتها الحاصلة في التاريخ الذي تحقق بجوارنا في أوروبا وفي مناطق أخرى من العالم، لكنه ينظر كما قلنا آنفاً بعين تقدير خاصة للظاهرة الإسلامية في التاريخ باعتبارها مكوناً وجدانياً من مكونات الذاكرة العربية الإسلامية، وبحكم الاستمرارية التاريخية التي منحت هذه الظاهرة وما زالت تمنحها امتياز بناء تصورٍ ومتخيلٍ مُساعد على تحقيق فهم معين للعالم في أبعاده التي تعلو على التاريخ قدر ارتباطها به.

ولأن نصوص جعيط لا تتجه للتفكير في إشكالية العلاقة بين الإسلام والغرب في دائرة التفكير في التأخر التاريخي العربي من زاوية نظر سياسية خالصة، لا يكتفي مثل العروي ببناء اقتراحات وتقديم حلول عملية مباشرة وحاسمة في موضوع البحث في سبل تجاوز مظاهر التأخر وتبعاته، بل إنه يتوخي أيضاً في أعماله تركيب تصورات شمولية تتداخل فيها لغات متعددة، وبناء على ذلك تَحَدَّثْنا ونتحدث عن التوتر والتناقض في نصوصه وفي نظرته للقضايا العربية.

يبلغ التناقض مداه في إيقاع الكتابة، في المفردات والجمل العارضة والأحكام القطعية والقوية، التي لا نجدها بالعنفوان نفسه في كتابات العروي. إن نص جعيط يستوعب التوتر في ملفوظاته وفي إيحاءات ما يكتب، وتبلغ درجات معاناته في الكتابة مقامات عالية، مقامات تعكس في بعض إشاراتها كثيراً من مظاهر التمزق التاريخي في واقعنا وفي علاقاتنا بالآخرين.

ينطبق الأمر نفسه على كيفيات نظره للغرب ولأوربا والعالم المغربي، إنه يعمل على إبراز ملامح

التمركز الثقافي الأوروبي في النظرة الغربية إلى الآخرين، وينتقد هذا التمركز بعنف مشيراً إلى جهل الغرب بتواريخ غير الأوروبيين.

لكنه عند قيامه بتصحيح الرؤية الأوروبية لتاريخنا القومي، يسلم بأهمية المكاسب والمنجزات الحضارية الغربية، ويقر بأهميتها في الحاضر والمستقبل العربي، حيث تتيح المكاسب الفلسفية والمنهجية والتقنية التي تبلورت في المشروع الحضاري المعاصر معرفة جيدة بالذات في صيرورتها التاريخية المتشعبة.

لا يمكن إذن اعتبار الزوج المفهومي إسلام غرب بمثابة زوج قابلٍ لتركيب صورٍ وتصورات مغلقة وثابته، وليس من السهل الركون فيه إلى تصور كيفما كانت درجة رجحانه النظري والتاريخي، فالمفهومان يحيلان إلى دوائر دلالية متعددة مركبة ومتناقضة، ولهذا يُغلِّب جعيط في تصوره لكل من المفهومين وتصوراته المتعلقة بالعلاقة بينهما آلية الفهم المتوتر. ويعكس التوتر في فهمه وتعلقه درجة من درجات صعوبة الإحاطة بالمجال المفكر فيه، كما يعكس تعقد المجال، ويوضح نواقص وثغرات التصورات التي تكتفي بمفاهيم التنافر والتجاهل المتبادلة.

أما مستوى التوتر في أعمال العروي فإنه يختفي في النهاية ويتقلص بحكم ركون هذا الأخير إلى قناعات فكرية سياسية تهبه إمكانية تعليق درجة التوتر في مستوى التصور، وذلك بدفاعه عن ضرورة التصالح مع الذات ومع العالم، أي بدفاعه عن لزوم وحتمية التأورب.

عندما نقرأ أطروحة العروي في موضوع الإسلام والغرب من زاوية التفكير في التحديث الثقافي في المغرب وفي العالم العربي، نستطيع إنجاز إدراك أفضل لمحتواها كما نستطيع تبين الملامح العامة لاختياراته السياسية التاريخية، ومشروعه في النهوض الوطني والقومي.

وفي هذا السياق نفهم سجالا ته ومجادلاته النقدية مع ممثلي الإيديولوجية العربية المعاصرة، وممثلي النخبة السياسية في العالم العربي، حيث تتقاطع المواقف وتتكامل، مدافعة عن اختيار القطع مع قيود الماضي، لمصلحة انخراط حتمي في تمثل مكاسب الحاضر والمستقبل، مكاسب التاريخ المعاصر التي ساهم النموذج الحضاري الغربي في بنائها بكثير من القوة والإبداع.

يستعمل العروي إذن كبديل لإشكالية العلاقة بين الإسلام والغرب مفهومي التصالح مع الذات ومع الكوني، ويعني المفهوم الأول في كتابته التسليم التاريخي بالمآل الراهن في العالم العربي، التسليم بواقع التأخر القائم، والعمل على الانطلاق في تركيب ما يسمح بتجاوزه.

يتضمن التصالح مع الذات اعترافاً موضوعياً للمصير التاريخي في زمانيته الموصولة بأزمته أخرى، وهو الخطوة الأولى التي يترتب عنها الوعي المطابق، الوعي الذي يستوعب في منظور العروي التاريخاني، الإيمان بقدرة الذات الجماعية على تخطي مظاهر الخلل والعَطلِ الحاصلةِ في التاريخ بفعل عوامل تاريخية.

لكن التصالح مع الذات لا يتم إلا بإنجاز ما يسميه العروي في «الايديولوجيه العربية المعاصرة» التصالح مع الكوني، والكوني تجربة في التاريخ، نموذج آخر في الفكر وفي المجتمع ينبغي الاعتراف به وبمنجزاته، والعمل على استيعاب كل عناصر القوة في هذه المنجزات، في أفق التفكير في إعادة بنائها يتجاوزها.

يتعلق الأمر بالنموذج الحضاري المعاصر، نموذج الحضارة الغربية كأفق في التاريخ لا يمكن إغفال منجزاته، كما لا يمكن إغفال الأدوار التي قام وما زال يقوم به في الحاضر وعلى جميع الأصعدة والمستويات، سواء داخل دائرته الجغرافية أو خارجها، حيث يمكن الحديث دون حرج، عن تأورب أمريكا وآسيا، وتأورب باقي القارات والجغرافيات بدرجات متفاوتة.

أما هشام جعيط فإنه يكتشف عودة الطوبى

الإسلامية إلى فضاء الفكر العربي المعاصر، وذلك بعد فشل بعض تيارات الفكر القومي، وهذا الأمر يدفعه إلى التفكير في أن معركة الذات مع ذاتها لا تزال متواصلة، وأن درجة انخراط الذات واستيعابها لمكاسب العصر تدعو إلى مضاعفة الجهود، لتدارك مظاهر التأخر السائدة، ولهذا يعكس التوتر في أعماله إشارة دالة على استمرار جدلية الصراع المتواصلة في تاريخنا، الصراع بين الإسلام والحداثة في صورهما وأبعادهما المختلفة.

٢- التمثل النقدي والتاريخي للحاضر المركب:

شخَّصنا في الفقرات السابقة بعض مظاهر التوتر في أعمال العروي وجعيط لحظة تفكيرهما في موضوع العلاقة بين الإسلام والغرب، وسمح لنا هذا التشخيص بالوقوف على نوعية جهدهما الفكري في مستوياته النقدية والتاريخية، التي لا تكتفي ببناء خطابات الانحياز السهل لموقف دون آخر أو لتصور دون آخر، في موضوع ممكنات العلاقة بين الإسلام والغرب كما تجسدت وما فتئت تتجسد في الواقع وفي الفكر العربي اليوم.

إلا أن الأمر الأساس في السياق، هو أن التوتر سمة لا تعكس كل ملامح ومعطيات التصورات التي تبلورت في الفكر المغاربي في موضوع إشكاليتنا، ذلك أن ملامح التوتر في هذا الفكر تعبر عن عمق المعاناة وعنفوانها. لكن المفكرين الذين شخصوا مظاهر من هذه المعاناة لا يكتفون في كتابتهم بالإستكانة المنفعلة لمظاهر تحول جارفة، مظاهر تحول تتحكم فيها عوامل متصارعة ومتناقضة، لهذا تتجه أعمالهم في الآن نفسه لبلورة اختيارات جديدة بهدف تقليص حدة التوتر، إن لم يكن بهدف المساهمة في رفعه، حيث يفسح المجال مجدداً لبناء أفق آخر في التاريخ..

وسنقدم في هذا المحور نماذج من كيفيات تصور العلاقة بين الإسلام الذي يحيل في هذه الكتابات إلى الذات في حاضرها الموصول ببنيات ذهنية نصية تاريخية محددة، وبين العالم الموشوم اليوم بمكاسب المشروع الحضاري الغربي المتواصلة والمتنامية، وسنتوقف للقيام بذلك أمام بعض معطيات المشروع الفكري النقدي المنجز من طرف محمد أركون ومحمد عابد الجابري على سبيل الإشارة والتمثيل.

إذا كان مشروع نقد العقل العربي الإسلامي في أعمال المفكرين المذكورين ينصب بالدرجة الأولى على مجال القارة التراثية، ويتجه لتفكيك الذاكرة التراثية والعقل التراثي وآليات عملهما التي لا تزال مهيمنة على مجال الفكر العربي الإسلامي المعاصر، فإننا نفهم هذه المسألة في سياق أعم، سياق التفكير في مشروع النهوض الذاتي واكتساب مؤهلات القوة والتقدم في التاريخ. ومعنى هذا أن العناية بنقد آليات عمل العقل الإسلامي، ونقد الظاهرة الإسلامية والحدث الإسلامي بلغة أركون يعني ترتيب ملامح مدخل من المداخل المساعدة على إعادة بناء الذات بإعادة فهم الظاهرة الإسلامية في مختلف تجلياتها وأبعادها، إضافة إلى ذلك نلاحظ أن اندراج هذا البناء ضمن أفق مشروع في النقد، يعني أننا نكتشف في أعمال هذين المفكرين إرادة لتجاوز القراءة التمجيدية للذات ولتراثها.

لكن كيف يمكن إعادة بناء مكون مركزي من مكونات الذات في صيرورتها التاريخية؟ كيف يمكن نقد العقل العربي الإسلامي بمعيار البحث في تمهيد الطريق وتعبيدها لتسهيل إمكانية بلوغ مستلزمات القوة والتقدم؟

يستلهم كل من الجابري وأركون مقدمات ومفاهيم وفرضيات العلوم الإنسانية، وهما يُصوِّبان نظرهما نحو تجليات الظاهرة التراثية، ومعنى هذا أنهما يوظفان مكاسب الفكر الفلسفي المعاصر لمقاربة الإسلام في تاريخيته الحية، وفي نصيته الموصولة بأسئلة المجتمع وقضاياه. إنهما يعملان بكثير من الحماس النظري على بلورة النتائج التي تستبعد الاكتفاء بالتغني بأمجاد الإسلام، من أجل المساهمة في تعديل نظرتنا المتخيلة لمكونات ذاتنا التاريخية.

يشير مدخل المقاربة هنا إلى إرادة في النقد الذاتي تضع الذات التراثية على محك النقد، مستخدمةً

الآليات المنهجية الجديدة التي تمنحنا الوسائل والأدوات المناسبة لكشف وتفكيك مختلف مستويات ومظاهر الظاهرة الإسلامية.

يقرأ الجابري المدونات والمتون التراثية، ويكتب مُشرِّحاً ومنتقداً آليات الفكر والتفكير العربي الإسلامي، معتبراً بأن معركة التأخر الثقافي في مجتمعاتنا تقتضي مواجهة جبهة الذهنيات المتخشبة والمتصلبة، وذلك باستعمال المبضع النقدي، من أجل المساهمة في تفتيت نواتها الصلبة المتمثلة في الآليات الموروثة في فكرنا، هذه الآليات المبنية أو المستعارة من أزمنة لا علاقة لها بحاضرنا ومستقبلنا في تغيرهما المتواصل...

وإذا كتبت نصوص المفاهيم (الحرية، الدولة، التاريخ، العقل) التي بلورت جهود العروي الفلسفية في كشف مفارقات الفكر العربي المعاصر، وفي كشف محدوديته أثناء مواجهته لأسئلة السياسة والفكر والفلسفة في العلم المعاصر، إذا كانت هذه النصوص تروم بطريقتها الخاصة إنجاز نوع من الدفاع النظري على لزوم الاستفادة الواعية من مكاسب العصر وعلى مختلف الأصعدة والمستويات، فإن أعمال الجابري قد اختارت طريقاً آخر في البحث، طريقاً اتخذ وجهةً تروم كما قلنا فحص آليات عمل العقل التراثي ومحاولةِ حصرها بتعيينها، للتمكن في نهاية المطاف من محاصرة استمرار حضورها في فكرنا المعاصر.

إن بحث الجابري في القارة التراثية لا يندرج ضمن البحث التراثي التقليدي، إنه يشتغل في الجبهة التراثية ليعلن أولاً أن المجال التراثي ذاكرة جماعية، وهو ذاكرة لا يحق لأحد التفرد باحتكارها واحتكار رأسمالها الرمزي والتاريخي، إنها ذاكرة للجميع، ومن حق الجميع أن يرتبوا نوعية علاقاتهم بمنتوجها وآليات إنتاجها، بالشكل الذي يناسب اهتماماتهم واختياراتهم الفكرية العامة، ويناسب في الوقت نفسه طموحهم التاريخي المتجه صوب المستقبل.

وهو من جهة أخرى يشتغل على التراث بهدف إنجاز مشروع في الحداثة الفكرية في العالم العربي، مشروع لا يقطع تماماً ولا كلية مع تراث الماضي، وفي هذه النقطة بالذات يختار الجابري منحى محدداً في مقاربة سؤال التراث في الفكر العربي المعاصر.

لقد فشلت في نظره مشاريع النهوض السياسية الثقافية العربية في القرن التاسع عشر وخلال العقود الأولى من القرن العشرين، لأنها لم تدرك أهمية تفجير ديناميت النقد في الفكر العربي المعاصر، أما موقع التفجير المناسب في نظر الجابري فهو آلية اشتغال الفكر، آلية «العقل العربي»، هذا العقل الذي ظل مكتفياً كما قلنا باجترار محصلةِ تاريخ محاصر بآليات عنيفة في النظر، ولم يستطيع لا تكسيرها ولا تجاوزها.. والنقد وحده في نظره يتكفل بهذه المهمة، وذلك بإعداده الطريق المسهِّلة لعملية إدماج مجتمعنا في فضاء الأزمنة المعاصرة. إن النقد هو الوسيلة المناسبة التي تتيح متى تم استثمار نتائجها على أحس وجه استيعاباً أفضل لمكاسب الحداثة.

أما محمد أركون فإنه يعتقد أن هناك تباعداً كبيراً بين الإسلام والظاهرة الإسلامية، والتحول المعرفي الذي تأسس وما زال يتأسس في الفكر المعاصر. وهو يريد أن يقيم تصالحاً معرفياً بين الإسلام ومنجزات الفلسفة وعلوم الإنسان، بهدف خلخلة الموروث بلغة جديدة، لغة لا تكتفي بالحماسة الإيديولوجية الرافضة، قدر ما تروم وتتوخى تأسيس خطاب جديد حول «الحدث الإسلامي»، خطاب يلغي أزمة الوصف والتكرار والمديح التاريخية والرومانسية، ويعيد ترتيب القول الإسلامي (مجال تمظهر العقل والخيال الإسلامي)، للتمكن من اكتشاف لغة جديدة ورؤية جديدة في الوجود، التصالح هنا أفق للتعرف من جديد على الذات، وهو في الوقت نفسه أفق لكونية معرفية بلا حدود...

يقوم الاختيار النقدي في أبحاث أركون على جملة من المبادئ نذكر من بينها:

١- ليس هناك حقيقة فوق التاريخ، ويعني هذا المبدأ أن الحقيقة تهم الكائن المشخص في التاريخ، وينتج عن ذلك «أن الخاصية الإلهية للشريعة- مثلاً-

لا تحيلنا إلا إلى التصور الذهني الذي بلوره التفسير وعلم الكلام، وشكَّلته تقنية إنجاز القوانين والتشريعات في التاريخ».

٢- ترتبط الحقيقة بالسلطة وذلك باعتبار أنها مسألة اجتماعية تاريخية، ومن هنا طابع الصراع والتوتر الذي يولد الحقائق المتناقضة ويتجاوزها.

٣- تترسخ وتتجسد وتتطور الحقيقة بواسطة الإنسان، إنها تترسخ بواسطة الذكاء والإرادة والقدرة على التجاوز.

انطلاقاً من المبادئ التي أبرزنا يُنجز أبحاثه في مجال الإسلاميات التطبيقية، ويخضع القرآن لمعيار النقد التاريخي المقارن وللتحليل اللساني والسينمائي، وكذا للتأويل الفلسفي المرتبط بإنتاج المعنى وإعادة إنتاجه.

إن تنويع أساليب المقاربة وتنويع الأدوات والمفاهيم التي تتيح إعادة إنتاج المعاني تعتبر جوانب أولية وهامة في آلية الاستراتيجية النقدية التي يمارسها أركون، وهي تُبْعِدُ خطابه عن الجسم وتطبعه بكل ايجابيات الموقف الريبي، حيث يتم الاعتراف بأن مجال البحث يتعلق بأمر يهم الإنسان في التاريخ، ونقصد بذلك فهم حدود ومحدودية الظاهرة الدينية.

إن الفتوحات المعرفية التي قدمتها جهود أركون والجابري في التعامل مع الإسلام والظواهر الإسلامية، والنتائج الأساسية التي حصلت نتيجة انخراطهما في عمليات استيعاب مكاسب المعرفة المعاصر، تعبر بكل قوة عن الدلالة التي نمنح لمفهوم التمثل التاريخي النقدي لمكاسب الحاضر الكوني.

لا يتعامل الباحثان مع الظاهرة الإسلامية من زاوية النظر القائمة على مبدأ التعالي الأزلي، كما أنهما لا يفهمان مكاسب المنهجيات المعاصرة بروح أقنومية جامدة، فالتعالي الديني الإسلامي تاريخي، ونجاعة المناهج العصرية تكتسب اجرائيتها وكفاءتها النظرية النوعية والعامة، من محاولات تجريبها على فضاءات و معطيات تتجاوز الفضاءات التي تشكلت في إطارها، إن إخفاء الطابع الكوني عليها وعلى قيمتها الإجرائية العالمية مرهونان بمزيد من اختبارها وامتحانها في مجالات متعددة، وفي هذا السياق تقدم نتائج أعمالهما تصوراً جديداً لعلاقة الإسلام بالغرب، ولعلها في العمق تروم إنجاز عمليات تصالح بين الذات التاريخية ووسائل المعرفة المعاصرة بالصورة التي تمكن من رؤية الذات في زمانيتها المتحولة. وتتيح في الآن نفسه تطوير آليات المعرفة المعاصرة، فتوطين المفاهيم والمناهج المتولِّدة في فضاء المشروع الثقافي الغربي على مجال الظواهر التاريخية في المجتمعات العربية الإسلامية، يجعلنا نقف على عمليات في التمثل الفكري النقدي والتاريخي المشارك في إخصاب طرفي المعادلة، معادلة العلاقة بين الإسلام والغرب، وتسمح هذه العملية بالذات بتعميم لغة المعرفة الجديدة، وفهم العالم بواسطتها. ولعلنا من خلال نتائج أعمالهما نمهد الطريق أمام مشروع في التجاوز التاريخي الخلاق والمبدع، التجاوز الذي يقر بلزوم وضرورة التواصل، وسيمكن هذا الأمر متى تحقق على أوسع نطاق من تقليص حدة التقابلات المفقرة للذات وللآخرين، ويفتح المجال أمام إمكانية في التواصل التاريخي تعي حدود التقارب والتباعد، حدود التداخل والصيرورة..

٣- الإسلام والغرب، نحو تواصل نقدي خلاق:

تتجاوز المعالجات التي قدمنا في المحورين السابقين في موضوع علاقة الإسلام بالغرب كثيراً من المقاربات السائدة في الفكر العربي المعاصر، وهي تجتهد لبناء مواقف مساعدة على تحقيق أقصى ما يمكن من التواصل والتفاعل التاريخي الحافظ للخصوصيات التاريخية، والقادر في الوقت نفسه على تذويب سمك التباعد الحاصل بفعل معطيات موضوعية، أبرزها وأهمها الإرث الاستعماري وتناقض المصالح..

لا نجد في كتابات المفكرين الذين اعتمادنا أعمالهم في هذا البحث، التصورات التمجيدية للذات

وللتاريخ المحلي والعقيدة الدينية. كما لا نجد رفضاً مطلقاً للمصير الإسلامي في التاريخ، ولا نجد فيها أيضاً مساعي التقليد المدافعة عن نموذج التغريب والتأورب باعتباره الملاذ النهائي لتاريخ محاصر.

إننا نواجه في هذه النصوص نمطاً جدلياً مركباً في النظر وفي آليات المقاربة، نمطاً منفتحاً على مغامرة الفكر القادر على بناء التصورات والمواقف بكثير من الشجاعة وبكثير من روح الإبداع، وذلك بحكم وعي أصحابها بأن الظواهر التاريخية والعلاقات التاريخية تحتاج إلى محاولات في التعقل قادرة على استكناه مختلف جوانبها وأبعادها، وأن الاختزال والتعميم التي تبنيه في بعض الأحيان بعض الاختيارات ذات الطبيعة السياسية الظرفية، قد لا ينفع دائماً في فهم المعطيات الجارية، ولا في حسن ترتيبها بالصورة التي تمكنٌ من استيعاب أفضل لمختلف تجلياتها ومختلف تداعياتها.

لكننا نسجل في الآن نفسه أن أغلب المعالجات المتضمنة في عينة النصوص المدروسة بنت مواقفها في إطار ايجابي، حيث عملت على تركيب النظر المساعد على ترميم التباعد والتجافي القائم بين طرفي الموضوع، بين الذات وقد تم تكثيفها في علامة الإسلام، وبين الآخر وقد حمل علامة الغرب، وذلك دون نسيان المبدأ الذي يقر بأن العلامات لا يمكن فصلها عن شروط التاريخ. ويبدو لنا أن ايجابية التصور المبني في أغلب المواقف التي درسنا تعود إلى الخلفية التاريخية المتحكمة في بناء هذا التصور، فقد ارتبطت المشاريع الفكرية التي تبلورت في أعمال العروي وجعيط والجابري وأركون بأسئلة النهضة العربية وأسئلة الحداثة والتحديث في الفضاء العربي الإسلامي.

إن إبرازنا في سياق تقديمنا للمحورين السابقين لمفهومي التوتر والتمثل، الصراع والاستيعاب، كان بهدف إنجاز عملية تشخيص قريبة من التصورات التي بُنيت في أعمال المفكرين المغار بيين.

ولعل مفهوم التوتر في بعده الفردي وتجلياته الجماعية والمجتمعية، قد ساعدنا على إدراك عناصر التناقض والتداخل القائمة فعلاً في التاريخ المعاصر بين الإسلام وبين الغرب، كما أن الحديث عن مساعي التمثل والاستيعاب الحاصلة، ومساعي التفاعل القائمة والممكنة، أتاح لنا إبراز حدود التواصل المتحقق، كما جعلنا ندرك بعض عوائقه وموانعه الموضوعية والذاتية، النظرية والتاريخية.

ولأن العلاقة بين الإسلام والغرب في الفكر المغاربي علاقة تاريخية مركبة، وعلاقة دينامية متطورة، فقد وقفنا فيه على جملة من المعطيات الرامية إلى توضيح كيفيات تجاوز الصراعات القائمة، صراع الذات مع ذاتها، وصراع الذات مع الآخرين، ثم صراع الآخرين مع ذواتهم وتاريخهم ومع الآخرين، حيث لا تصبح معادلة الإسلام والغرب بسيطة ولا ثنائية رغم رسمها الثنائي، خاصة وأننا في زمن تخفي مظاهر بساطته السطحية تناقضات وتركيبيات، بعضها قابل للفهم، وكثير منها يتطلب جهوداً متواصلة من أجل فك مغلقاته، والإحاطة بمختلف طبقات معانية ما ظهر منها وما بطن.

يقدم العروي في مقالة هامة بعنوان «أوروبا وغير أوروبا» تاريخاً نقدياً لصيرورة مفهوم أوروبا والمشروع الامبريالى الأوروبي ونقده، وبين تشريح المشروع الحضاري والثقافي الذي بنته أوروبا في تاريخها الحديث، لكنه لا يكتفي بذلك، إنه ينتقل داخل المقالة نفسها إلى الحديث عن العالم غير الأوروبي، الذي عمل خلال المرحلة الاستعمارية على تعلم مكاسب المشروع الثقافي الأوروبي، فأصبح بإمكانه بفضل ذلك أن يواجه أوروبا بلغتها، وأن يعمل بدوره على حماية مكاسب ومنجزات المشروع الحضاري المعاصر، بل ويعمل على إثرائها في سبيل البحث عن إمكانية تجاوزها بمعية كل الأطراف والجهات التي يهمها المصير المشترك لبشرية كانت وما تزال محكومة في علاقاتها التاريخية بعوامل متناقضة.

ولأن هشام جعيط يقلِّص من استحضار الهواجس والموجهات السياسية في كثير من منجزاته النظرية فيما كتب من أبحاث، فإنه لا يستطيع قبول تاريخانية العروي التي التي تنطلق من فرضية التاريخ الواحد

المشترك، والمصير الواحد المشترك. ورغم أنه لا يرفض القطعية مع التقليد إلا أنه يعلن عدم رضاه عن قبول مبدأ الاندماج في الحداثة بصورة طوعية أو بفعل الإكراه الحتمي، إنه يفضل مزيداً من التفكير في ممكنات التاريخ الأخرى التي تمنح الذات جدارة الإبداع، وتحفظ لها غناها وعمقها التاريخي، كما تحفظ لها قدرتها الذاتية على بلوغ عتبة التحديث بطريقتها الخاصة، وبالكيفية التي تمكّنها من تملك مكاسب الأزمنة الحديثة والمعاصرة.

لا يتعلق الأمر في تصورات جعيط بمواقف رافضة لاختيارات العروي التغريبية المعلنة، ومواقفه الوضعية من الإسلام عقيدة وتاريخاً، إنه في نظرنا يواصل عملية استحضار مظاهر التمزق والتوتر الحاصلة في الذات العربية، وهو يحرص على مواصلة استراق السمع لمختلف نداءات الروح في لحظات أفولها وصعودها، مفضلا عنف توتره الوجودي على عنف القطائع المُعْلَنَة والحاصلة في التاريخ.

لكن العروي يقترب منه في بعض نصوصه وخاصة عندما يتجه في بعض مؤلفاته لمواجهة سؤال العناد التاريخي، سؤال استمرار الإخفاق السياسي، وسؤال عودة النزعات السلفية المحافظة إلى فضاء الفكر المغربي والفكر العربي المعاصر، وهي في نظرنا الأسئلة نفسها التي رسمت المعالم الكبرى لتصورات جعيط. وأثناء مواجهته لهذه الأسئلة يواصل بناء وتركيب دفاعه عن اختيار الحداثة باعتباره الاختيار الأكثر تاريخية والأكثر نجاعة في زماننا.

لا مجال إذن للتراجع عن مطلب القطيعة، ولأن العروي يدرك بحكم تكوينه التاريخي حصول القطعية في كثير من مظاهر حياتنا، حصول القطعية المادية الملموسة التي يعكسها تطور مظاهر المجتمع العربي وتطور مؤسساته، إلا أنه يقرأ في الإنقطاعات المادية والمجتمعية الحاصلة صورة الفعل التاريخي المنقوص والمثغور، حيث لا يمكن حصول القطيعة الشاملة، والطفرة النوعية، والثورة الفاصلة إلا بإسناد القطائع المادية الجزئية والقطاعية بالفكر اللاحم والمؤسّس لحصولها، الفكر القادر على تحويل الوعي بها إلى وعي فاعل في تلافيف الواقع، بالصورة التي تساهم في الحد من التراجعات والإنكفاءات المحتملة الحصول بحكم هشاشة مظاهر الحداثة المادية ورهافتها. ومن هنا مواصلته لمعركة نقد نزعات التوفيق والانتقاء القديم منها و المستجد. إضافة إلى ذلك يمكن أن نتبين في نصوص العروي وعيه الحاد بصعوبة المعركة التاريخية السياسية و الثقافية القائمة في المغرب وفي العالم العربي، هذا الوعي الذي يدفعه إلى مواصلة جهوده دون تردد، وذلك ببلورة أسئلة جديدة والعمل على مجابهتها بالتحليل والنقد، وبمزيد من التفكير في عوائق الحداثة في تاريخنا وفي مجتمعنا،للتمكن من مواجهة الأساطير القديمة والأساطير الجديدة، لا من أجل القضاء المبرم عليها بل من أجل رسم حدود مجالاتها، ومواصلة العمل في التاريخ بأدواته ووسائله، بغية إنجاز ما يُمكننا من تفتيت سقف الممانعة التاريخية الأسمنتي الكابح والضاغط، وفتحه على سماء أكثر رحابةً، وعلى تاريخ جديد يسعُ الجميعَ ويصنعه الجميع.

لا يمكن الحديث عن نزعه تغريبية تابعة في الكتابات التي درسنا، بل إن الحس النقدي الذي تتضمنه هذه الكتابات يبرز عمق الانتقادات التي تُوجِّهها لنزعات التمركز الثقافي الغربي، ولفكر الاستشراق، ولعمليات التوظيف السياسي التي مارس الغرب على ثقافات الشعوب التي استعمر واستغل، بل إنه يمكننا أن نتحدث عن مساعي في التجاوز التاريخي المسلم بحتمية التواصل،مساعي تروم إثراء وتجاوز المشروع الثقافي الغربي باستحضار المكونات الذاتية في الأبعاد والمجالات التي توسع من دوائر أطروحات ومفاهيم ومناهج هذا الفكر، وفي الدراسات النقدية التي أنجز الجابري وأركون في موضوع نقد العقل العربي الإسلامي ما يثبت ما نحن بصدده، فقد ساهمت أبحاثهما كما أشرنا في توسيع درجات إجرائية مفاهيم العلوم الإنسانية التي عملا معاً على تبيئتها وتجريبها في فضاء نظري تاريخي جديد،

فضاء الفكر والتاريخ والمجتمع الإسلامي، وقد تحولت كثير من المفاهيم المبتَكَرة بفضل جهودهما إلى مفاهيم ذات كفاءة نظرية إجرائية أقوى، بحكم نتائج اختبارها في حقول معرفية وفضاءات تاريخية اجتماعية جديدة.. وفي هذه العملية بالذات ما يؤكد علاقة التمثل بالتجاوز وعلاقة التواصل بالاستيعاب والإبداع، وخاصة عندما يحصل تحول وتنوع في دلالة المفاهيم بفعل معطيات المجال الجديد، حيث تتحول دلالة المفهوم أو تركب بصيغ جديدة، أو يتم استبدالها بمفهوم أكثر مطابقة لمحتواها، وفي مختلف هذه العمليات يكون بإمكاننا أن نعاين عن قرب أشكال الإبداع الحاصلة في الفكر العربي المعاصر.

نستطيع في هذا السياق أن نشير إلى ملامح الدعوة إلى القطيعة في اختيارات محمد أركون المنهجية والفكرية، فقد انخرط الرجل بحماسة كبيرة في عملية نقد منتوج وآليات العقل الإسلامي بأدوات منهجية جديدة، وقد ترتب عن أعماله فهم جديد لكثير من الظواهر الموصولة بالظاهرة الإسلامية، ولعل الخلاف الجوهري بينه وبين محمد عابد الجابري الذي اشتغل في الإطار نفسه، إطار نقد العقل العربي هو أن هذا الأخير يلجأ في أغلب أعماله إلى تغليب هواجسه السياسية، وربما لهذا السبب تنحو أعماله في نهاياتها ونتائجها البعيدة منحى توفيقياً، حيث يمارس بطريقته الخاصة توتره وانزعاجه من إرادة القطيعة المحايثة لأعمال العروي وأركون بحكم إغفالها لكثير من مقتضيات الشرط التاريخي، ومتطلبات الجدل التاريخي.. لكنهم جميعاً يعكسون في موضوع تصورهم لعلاقة الإسلام بالغرب كيفية من كيفيات النظر الهادفة إلى تحقيق مشروع في التواصل والتفاهم، مشروع يتجاوز كثيراً مستويات الجدل الشائع الذي يطغى عليه التشنج الانفعالي المولِّد لمزيد من التجافي، وذلك على حساب التعقل النقدي والتاريخي، الذي نفترض أنه يمهد الطريق نحو علاقات جدلية وتاريخية أكثر ترازناً..

سمحت لنا محاور البحث بتقديم جملة من العناصر النظرية التي تدفعنا إلى التفكير بطريقة أخرى في موضوع العلاقة بين الإسلام والغرب، ولقد كان الهدف المركزي لعملنا هذا يتجه أولاً وقبل كل شيء لمحاصرة المواقف الحدية القاطعة، مواقف الجفاء المتبادل التي رسمت ملامح علاقة غير تاريخية بين العالم الإسلامي والعالم المُؤسِّس للمبادئ الكبرى لمشروع الحضارة المعاصرة.

تتمتع المواقف التي قدمنا بمواجهتها للاختبارات القبلية والتصورات الجاهزة ومواقف التخندق السياسي، لتفكر بروح نقدية في الدلالات العامة للمفهومين، مستحضرة معطيات التاريخ الفعلية ومتجنبة إرادة الهيمنة المحايثة لمواقف التحزب، سواء منها التي تنتصر للذات، للإسلام بلغة التمجيد، وهي اللغة التي تجعلها تتصور الذات نقية ومالكة لأصول عرقية مختارة وتراث استثنائي. أو للآخر الذي يبني معايير لتمركزه وتفوقه الثقافي، اعتماداً على لغة القوة والمصلحة الخاصة، مغفلاً ما حصل ويحصل فعلاً في التاريخ، بل مغفلاً المبادئ والقيم التي عملت الإنسانية على إنشائها خلال تاريخها الحضاري المتواصل، ونقصد بذلك الدور الذي تمارسه مثلاً عمليات التواصل والمثاقفة التي تشكل سمة ملازمة لصيرورة الحضارات والثقافات في التاريخ.

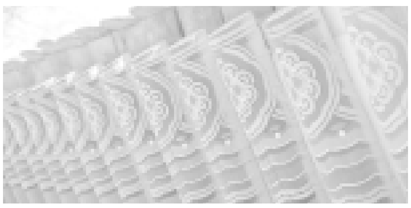
تضعنا الخلاصات الكبرى لهذا العمل إذن، أمام اختيارات ومواقف تروم تجاوز حالات الاحتقان والتربص الحاصلة في العالم المعاصر، وهي حالات مبنية كما نعرف على تجاهل متبادل، تجاهل تغذيه حروب لا علاقة بين أهدافها الفعلية وعمليات توظيف المفاهيم واللغات في عمليات التأجيج والتهييج. ورغم أن جهود المفكرين الذين اعتنينا بأعمالهم تندرج ضمن فضاءات الفكر التي تعنى بالبحث في القضايا التي يحتاج تطويرها وتعديل طبيعتها إلى آفاق المدى الزمني المتوسط والبعيد، ونقصد بذلك القضايا الثقافية والإشكالات المدرجة في إطارها، إلا أنها لا تغفل أبداً متطلبات ومقتضيات الصراع الفعلية الحاصلة والمحتملة الحصول، عاملة على استيعابها

ضمن آفاق تصوراتها النظرية الخاصة، وقد يفسر هذا الأمر عدم العناية بنتائج أبحاثهم على أوسع نطاق، حيث لا تنتشر مصنفاتهم بالمستوى المطلوب، وهو الأمر الذي يحد من إمكانية مساهمتها في إشاعة التصورات الأكثر عمقاً والأكثر تاريخية، وربما الأكثر نجاعة في موضوع علاقاتنا المتعددة والمتنوعة بالغرب في صوره وأبعاده المختلفة.

إن حتمية التواصل والتفاعل بين الإسلام والغرب التي تعترف بها وتعمل من أجل بلوغها، بوسائل الإقناع الفكري العقلاني والتاريخي نصوص من قرأنا من المفكرين، لا تعتبر أمراً يمكن أن يدرج في إطار الحتميات التاريخية ذات الطابع الدوغمائي، بل إنها فعل تاريخي بكل معاني الكلمة.. فالتواصل أمر حاصل في التاريخ، ونحن لا نعتقد بوجود حضارة موصولة بعرق بعينه أو جغرافية بعينها، بل إن الحضارات في التاريخ موصولةٌ بتلابيب بعضها، في سياق من التمازج والتداخل والتقاطع، الذي يكشف عمق الصلات الحاصلة بين أفعال الإبداع البشري في التاريخ.

ومن هنا فإن دفاعنا عن كونية الحضارة المعاصرة التي ساهم الغرب الحديث والمعاصر في تركيب مفاصلها الكبرى، يتم انطلاقاً من تسليمنا أولاً بقدرة الحضارة المذكورة على تمثل مكاسب الحضارات السابقة عليها. كما يتم انطلاقاً من نقدنا لمحدودية مناهج ومفاهيم وتصورات هذه الحضارة، بحكم روابطها بمحيط تاريخي مخصوص، ومن هنا فإن كونيتها المأمولة اليوم وغدا، تتطلب مساهمة الجميع في إعادة بناء معطياتها وبروح تاريخية نقدية، وهو الأمر الذي يؤدي إلى تركيب معطيات جديدة لا علاقة له بإرادة التمركز الغربي، المقرونة في التاريخ بتبرير الهيمنة وتركيب قاعدتها الإيديولوجية المساعدة على إسناد المشروع الاستعماري في صوره وأبعاده المختلفة.

لقد أبرزنا في عنوان عملنا هذا ثلاثة مفاهيم نعتقد بمركزيتها في هذا البحث ونقصد بذلك، مفهوم الجدلية ومفهومي الاستيعاب والتجاوز، وذلك لإدراكنا بأن الإسهام الفكري للباحثين الذين إشتغلنا بإعادة ترتيب محتوى نصوصهم انطلاقاً من جملة من المفاهيم المركبة، يروم في نهاية التحليل التخلي عن التصورات الميكانيكية المسجونة في قوالب مغلقة، وهدفنا الأول من وراء ذلك هو تصور أكثر دينامية لعلاقة الإسلام بالغرب. ونحن نعتقد أن قيمة هذا التصور لا تتمثل فقط في كونه يعمل بطرقه الخاصة على نقد التصورات الانفعالية السائدة، بل إن قيمته الأساس، تبرز في طابعه المستقبلي المفتوح والمتفائل، نقصد بذلك مساعي دعم الاختبارات الكونية التي لا تقفز على المعطيات والوقائع رغم عنفها وعنف مفعولاتها المادية والرمزية في التاريخ، بل إنها تقر بذلك وتحاول تعلقه في إطار شروطه وفي إطار بناء ما يسمح بتجاوزه، لتقيم تصالحاً جديداً بين عناصر ذاتها المتنافرة، وبين العالم في تعدده وتناقضه..■



النصوص المعتمدة في بناء مفاصل البحث

عبدالله العروي، (مؤلفات باللغة الفرنسية)

1- l'ideologie arabe contemporaine,
Ed: Maspéro, Paris 1967
2- La crise des intellectuels arabes,
Ed: Maspéro, Paris 1974
3- Islamisme Modernisme libéralisme
Ed: centre culturel Arabe, casa Maroc 1997

عبدالله العروي، (مؤلفات باللغة العربية)

٤- العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة، بيروت ١٩٧٣.

٥- مفهوم الايدولوجيا، م. ث. ع ١٩٨٠.

٦- مفهوم الحرية، م. ث. ع ١٩٨١.

٧- مفهوم الدولة، م. ث. ع ١٩٨١.

٨- مفهوم التاريخ (في جزأين)، م. ث. ع ١٩٩٢.

٩- مفهوم العقل، مقالة في المفارقات، م. ث. ع ١٩٩٦.

هشام جعيط، (مؤلفات باللغة الفرنسية)

10- la personnalité et le devenir arabo - islamique,
Editions du Seuil, Paris 74.
11- l'europe et l'Islam,
Edition du seuil, Paris 78

هشام جعيط،(مؤلفات باللغة العربية)

١٢- أزمة الثقافة الإسلامية، دار الطليعة بيروت ٢٠٠٠

١٣- السيرة النبوية، الوحي والقرآن والنبوة، دار الطليعة بيروت ٢٠٠٠

محمد أركون،

14- Pour une critique de la raison islamique,
Ed, maison neuve et larose, Paris 1984.

١٥- الإسلام، أوروبا، الغرب، دار الساقي، بيروت ١٩٩٥

١٦- قضايا في نقد العقل الديني، كيف نفهم الإسلام اليوم؟ دار الطليعة بيروت ١٩٩٨

محمد عابد الجابري

١٧- نحن والتراث، دار الطليعة بيروت ١٩٨٠

١٨- نقد العقل العربي (في أربعة أجزاء):

١- تكوين العقل العربي، دار الطليعة بيروت ١٩٨٤

٢- بنية العقل العربي، دار الطليعة بيروت ١٩٨٦

٣- العقل السياسي العربي، محدداته وتجلياته، م. ث. ع بيروت ١٩٩٠

٤- العقل الأخلاقي العربي، دراسة تحليلية لنظام القيم في الثقافة الإسلامية، م. ث. ع بيروت، ٢٠٠٠

١٩- التراث والحداثة، م. ث. ع بيروت، ٢٠٠٠

٢٠- المشروع النهضوي العربي، مراجعة نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ١٩٩٦

21- Daryush shayenair, Le regard Mutile
Ed Albin Michel Paris 1989

مراجع عامة

٢٢- ألبرت حوراني، الإسلام في الفكر الأوروبي
الأهلية للنشر والتوزيع بيروت ١٩٩٤

٢٣- صمويل هنتنجتون وآخرون، الغرب والإسلام
دار جهاد للنشر والتوزيع القاهرة ١٩٩٤

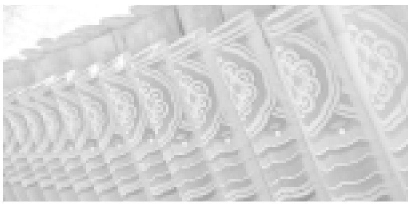
٢٤- برنار لويس وإدوارد سعيد، الإسلام الأصولي في رسائل الإعلام الغربية
دار الجبل بيروت ١٩٩٤

٢٥- كمال عبد اللطيف: قراءات في الفلسفة العربية المعاصرة
دار الطليعة، بيروت ١٩٩٤

٢٦- كمال عبد اللطيف: العرب والحداثة السياسية
دار الطليعة، بيروت ١٩٩٧

٢٧- كمال عبد اللطيف: الحداثة والتاريخ، حوار نقدي مع أسئلة الفكر العربي
أفريقيا الشرق ١٩٩٧

٢٨- كمال عبد اللطيف: الفكر الفلسفي في المغرب، قراءات في أعمال العروي والجابري
أفريقيا الشرق ٢٠٠٣



الشاعرُ.. المدينةُ والكلامْ

أندريه ميكيل *

ترجمة: عبد الكريم حسن

«لم تعدْ هذه المدينةْ
أفقاً أو مدارا
ينبغي أن نؤسس حتى نراها
ونرى أننا نراها،
نظراً لا يزال جنيناً
لغةً لا تزال دفينةْ...»

ربما كان علينا أن نقرأ القصيدة لوحةً، واللوحة قصيدة. فكلتاهما؛ القصيدةُ واللوحةُ تأخذنا إلى ما وراء الكلمة والصورة.. إلى فضاءٍ آخر.. عالمٍ يدعونا الفنان- وديّاً- إلى استكشافه معه كما لو أنه هو نفسه لم يكن أكثر من رسولٍ لهذا الاكتشاف المنذور أبداً للاكتشاف.

لقد أراد أدونيس لنفسه أن يكون شاعراً بين الناس... أراد أن يكون شاعر المدينةْ. ولكنْ؛ أية مدينةْ؟ هو لا يقول لنا أين تكون. وتطوف في خاطرنا هذه أو سواها مما اجتباه الشاعر أو اجتبيناه؛ أللهم إلا تلك التي يشير إليها بالبنان.

لنقلْ إنها المدينة كما أرادها الناس وشكّلوها لحياةٍ وقدرٍ، هما حياتها وحسبُ، وقدرها وحسبْ.

ولكنْ، ما إن ينفك اللغز، أو يتهيأ لنا أنه انفك حتى يُلغِز من جديدٍ، فتكفُّ المدينة عن أن تكون ما كانت، بل إنها تتوقف - إما توقفنا عند السطر الأول - حتى عن أن تكون. فلأنها مثاليةٌ، إن المدينة ما تلبث أن تتوارى عندما تقوم.

وأدونيس يقول لنا ذلك، إنما يقوله بطريقةٍ أخرى. إنه ينكر على المدينة - وفق رؤيته لها ووفقاً لما هي عليه- ادعاءها في أن تكون مدينةً بحقٍ ساعيةً وراء حياتين متضادتين ومتكاملتين.

فمن جهةٍ؛ هناك الأرض التي خُططتْ بعنايةٍ قصوى؛ تخوماً وسُكنى وصوراً منسوجةً على منوالها؛ جدراناً وأبواباً ونقاطَ تفتيشٍ وولاءً للمدينةْ.

ومن جهةٍ أخرى؛ هناك المدينة التي تطامنتْ نفسُها فراحت تصدّر نفسَها؛ سلطةً ومجداً وإبداعاً، لا

* أندريه ميكل مستشرق فرنسي ورئيس سابق للكوليج دو فرانس. وقد ظهرت له هذه الدراسة في الكتاب التذكاري الذي أصدره معهد العالم العربي في باريس بالتعاون مع معهد برينستون تكريماً للشاعر أدونيس تحت عنوان:

Adonis; un poète dans le monde d'aujourd'hui 1950-2000, Institut du monde arabe, Paris, 2000.

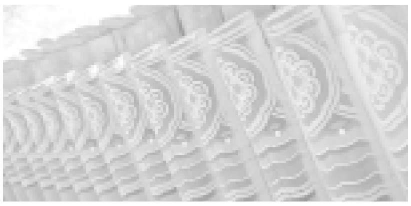
يقف في وجهها إلا الأفق الذي يمكن أن يكون أي شيءٍ إلا أن يكون حاجزاً، لأنه ما إن تدركه المدينة حتى يطلَّ بها على ما لا يُحَدُّ من الأراضي التي تغري بالامتلاك.

ويبقى أنه بين هاتين الحياتين كان لا بد للمدينة من الاختيار. فهي ما كانت لتكون لهذه وتلك، وإنما لواحدةٍ منهما وحسبْ؛ أللهم إذا كان لها حقاً أن تملك الخيار. وإذا كان لها ذلك فهل أتاح لها إمكانية البقاء؟.. إن الشاعر يسوق كلماته في تتالٍ محكم الترتيب. فلقد جاء الأفق، ومن ثمَّ- ولأنه انطوى حيث قوى المدينة لم تكن كافيةً أو لم تعدْ- جاء المدار. وبدوره انطوى هذا الأخير في دوّامة التاريخ وفقاً لما يخبرنا به السطر الأول في أساهُ المطبق.

ويعود علينا إذن أن نعود إلى البدايات.. الأسس.. لكي نختبرها، لا شك، لكنْ- لو تملَّينا في الأمر عن كثبٍ- فلكي نعيد صياغتها كما كانت في البدء.. نؤسسها على حدّ ما يقول النص بشكلٍ حديٍ ومطلق. وعندها سنكتشف هذه المدينة.. نكتشفها ونبدعها في آنٍ واحدٍ... عندها سنراها، أو نراها من جديد.. وسنحلم بها.. بل أكثر من ذلك، سوف يرتد كياننا بأجمعه في هذه النظرة التي ألقيناها عليها.

ولكنْ، هل الأمر على هذا الجانب من البساطة؟ إن الشاعر يتخطانا. هو ذا وقد نأى إلى البعيد.. وهي ذي المدينة- التي لم تكن مدينةً أو كانت مدينةً تختصر كل المدن- وقد أضحت أسيرة نظرٍ عارٍ عن التحديد لأنه نظرٌ جديدٌ أبداً.. حائرٌ ككل ما هو منذورٌ للولادة.. مفعمٌ بما لا حدود له من الأمل والقلق. وكلاهما؛ المدينة والنظر، مُجسَّدٌ في ما هو هذه اللغة التي ما انفكتْ تتحدى المادة التي خرجت منها إلى الحياة؛ أعني جسد الشاعر وصوته.. كلماته وجسد كلامه. وإنه لكلامٌ مكنونٌ كما المدينة مكنونةٌ في أسسها، وكما الجنين في رحم أمه.. كلامٌ- مثلهما- ينتظر الولادة، غير أنه- على النقيض منهما- ينتظر ويبقى على انتظار.

هكذا تجد المدينة أخيراً؛ مدينةُ أدونيس، نفسَها، بفضل الشاعر الذي يرفع عنها عوادي التاريخ.. يعيد إليها كل طاقات العالم، بدءاً بطاقة الروح. فالمدينة هي المكان الذي تتشكل فيه كل لوحةٍ، وكل قصيدة... هي التي ما فتئت تقول لنا، وتعيد القول، إنْ بالصورة أو بالكلمة.. في البدء كان الكلام، وكان الكلام- على الدوام- بدءاً.■



توظيف المثنى في النص الشعري
– من غرائب اللغة إلى عجائب الأدب –

محمد الهادي الطرابلسي *

يندرج بحثنا هذا في إطار اهتمامنا بتفاعل البنية والرؤية في النص الأدبي، وبمحاولتنا الإجابة على السؤال التالي: كيف تتحول الظاهرة اللغوية ظاهرة أسلوبية؟ أو كيف تنتقل من أداة في التعبير إلى مقوم فاعل في الشعور والتفكير؟ وسنقدم فيه ملاحظات تتصل بخصائص توظيف المثنى وتصريف خطاب التثنية عمومًا في النص الشعري.

وقد اخترنا معالجة هذه الظاهرة لأن للعدد في التثنية قيمة خاصة ليست للعدد في حالة الإفراد أو حالة الجمع. فتصريف الكلام في المفرد والجمع هو الغالب الشائع في الكلام الأدبي وغير الأدبي. ولا شك في أن اختيار بناء الكلام على صيغ الإفراد يختلف عن اختيار بنائه على صيغ الجمع. وكلا الوجهين يختلف عن اختيار تنويع الصيغ في النص الواحد. وجميع ذلك حقيق بالدرس والتحليل بحسب أنواع الكلام وأجناس الأدب. لكن في بناء الكلام على التثنية تخصيصًا بعدد اثنين يتجه النظر فيه مبدئيًا إلى قيمته الرياضية، وما يحتمل أن يترتب عليها من دلالة تجعل الاثنين –لموجب خاص– يتميزان عن الواحد من المسميات كما يتميزان عن الجماعة. ذلك أن المفرد والجمع يتقابلان، أما المثنى فلا يقابل المفرد إلا في نطاق الجمع، ولا يقابل الجمع لأن معنى الجمع يبدأ من التثنية. فقيمة التثنية لا تظهر إلا في غياب الحالات التي تقتضي استعمال المفرد أو الجمع، وهي أكثر حالات اللغة، وذلك يبين أن مجال التثنية في العربية محدود للغاية، علمًا بأن هذه المقولة النحوية انقرضت من بعض اللغات بعد أن كانت موجودة فيها، وأنها مقولة غائبة تمامًا في عاميتنا بتونس لضعف قيمتها التمييزية، ولعلها كذلك في جميع عاميات العربية.

وقد لاحظنا أن استخدام التثنية في الشعر يكتسي طرافة خاصة ولا سيما إذا كان من الاختيارات البنيوية في القصيدة التي تؤهل التثنية لمرتبة المقومات الإبداعية العامة.

والمثنى في العربية هو ما دل على مفردين اتفقا لفظًا ومعنى. وهو ظاهرة لغوية، أو إنجاز لغوي لمقولة التثنية يخصص فيها الاسم بزيادة لفظية ومعنوية بها يتم الضم بين المسميين المتجانسين فيتحقق معنى الجمع بين الاثنين[1]، سواء كان المتجانسان متصلين كما في العينين والشفتين واليدين والرجلين وأمثالها من المسميات المقرونة المتلازمة عادة، أو غير المتصلين، وذلك في أكثر اللغة. ففي جميع ذلك يكون للاثنين حكم الاثنين مبنى ومعنى.

لكن المثنى قد يكون غير حقيقي، فيؤدي معنى التضخيم، إما عن طريق التغليب أو عن طريق التعميم.

أما التغليب فهو معنى يفيده مالا يقبل التثنية من الأسماء، وهو «مالا نظير له من لفظه ومعناه» [2].

* ناقد وأكاديمي، أستاذ الدراسات الأسلوبية بالجامعة التونسية.

ويكون التغليب بإيراد اسم أحد الاثنين المتلازمين غير المتجانسين، مثنى، والدلالة به على مسميي الاثنين معًا، مثل أن يستعمل القمران للشمس والقمر، والبصرتان للبصرة والكوفة، حيث يكون للواحد حكم الاثنين.

وأما التعميم فهو بناء الاسم المشترك الدلالة بين الاثنين المتلازمين غير المتجانسين، على صيغة المثنى حيث يقصد معنى الشمول، كاستعمال الثقلين للإنس والجن كناية عن سائر الكائنات، والمصرين للبصرة والكوفة للدلالة على أقصى الأمكنة، والأخضرين للعشب والشجر ولكل نبت لاحق بهما. ففي مثل هذه الحالات يكون للاثنين حكم الجميع(٣).

فالتثنية في أصل الوضع اللغوي إن كانت تعني أن للاثنين حكم الاثنين، فإنها تعني أيضًا أن للواحد –في حالة التغليب– حكم الاثنين، وأن له –في حالة التعميم– حكم الجميع(٤).

وفي الأدب يستعمل المثنى حقيقيًا وغير حقيقي بوجوه ليست خاصة بنوع الكلام ولا بمستواه. لكن مقولة التثنية تحولت في كثير من مقامات خطاب التثنية في الشعر من مقولة نحوية إلى نزعة شعرية، فكانت على صلة بالكلام من حيث هو شعر وقول مخيل.

ومن أبرز مظاهر ذلك مخاطبة الشاعر الاثنين حيث لا يقصد مثنى حقيقيًا ولا حتى مخاطبًا معينا، بل هو يجري في ذلك مجرى امرئ القيس في استيقاف المصاحبين على الأطلال، فهذه نزعة شعرية تقليدية من النزعات التي قام عليها عمود الشعر منذ الجاهلية. لم يلتزمها الشعراء في جميع أشعارهم، إلا أن أثرها بقي ملحوظا في كل طور من أطوار الأدب العربي حتى العصر الحديث.

وأصل مخاطبة المثنى في هذا المقام أن يكون مطلقا لا تعتمد فيه تسمية المصاحبين الوهميين باسم معين، ولا بصفة مخصوصة، ثم ظهر الاتجاه إلى نعتهما في الاستهلال بالخليلين كما فعل عمر بن أبي ربيعة في كثير من قصائده، ومن ذلك قوله (٥) (مجزوء الوافر):

خليليَّ ارْبعا وسلا
بمغنى الحيّ قد مَثَلا(٦)
بأعلى الوَادِ عند البئـ
ـر هيجَ عبرة سَبَلا(٧)
وقد تغْنى بِهِ نغمٌ
وكنت بوصلها جذلا(٨)

وقد تتواصل مخاطبة المثنى بعد الطالع فتتسرب التثنية إلى صلب القصيدة، وتسيطر على عموم المبنى والمعنى فيها، كما في قصيدة عمر التي استهلها بقوله(٩) (الطويل):

خليليَّ عوجاً نبك شجواً على رَسمٍ
عفا بين وادٍ للعشيرة فالحزْم

حيث التزم ترديد كلمة «خليليّ» في مطلع كل بيت من أبيات القصيدة، وركز خطابه على التثنية، معاملا الخليلين معاملة الطرف المشارك في القصيدة، بل الحكم في القضية، الذي يرجى منه اتخاذ موقف إيجابي من المخاطب، وهو الشاعر الناطق، المتضرر العاشق.

وقد لفت نظرنا هذا الأسلوب في شعر أحمد شوقي من المحدثين وقد اعتمده في شعره الغزلي، وفي سياق الحنين إلى الأوطان، وفي مجال التاريخ الوطني، وبالجملة في مقامات الحنين إلى الماضي بحيث يتضح أن الشاعر حريص على توظيف هذه الظاهرة الشعرية التقليدية في شعره لأنها تستدعي لنصه جلال القدم(١٠).

وفي استحضار الاثنين تجريد من الشاعر لمخاطبين من ذاته، يخاطبهما، وهو المعنيّ بالكلام، وفيه أيضًا إيهام –وقد يكون في الأصل تعبيرًا عن حقيقة– بحضور شاهدين على الموقف لإخراج المعنى من المجال الذاتي إلى مجال موضوعي، فيه للحجة وزن مع قصد فيه إلى توسيع المعنى من الإطار الفردي إلى

الإطار الجماعي حيث يتخذ الهم الكياني الإبداعي الوجودي، صبغة الهم الكوني الشامل. ففي مخاطبة المصاحبين نزعة إلى التواصل، ودليل على الرغبة لا في تحقيق التلقي فحسب، بل في تحقيق التلاقي أيضًا. ولذلك عوّض خطابَ المثنى خطابُ الجمع في بعض الحالات، وخطابُ المفرد في حالات أخرى. وما تقلص أسلوب خطاب التثنية، وسيطرة فكرة تشريك الجماعة، سواء بطريقة إحضار اثنين منها أو أقل أو أكثر، إلا دليل على ضعف فكرة الشهادة -وهي لا تقبل إلى من اثنين على الأقل- وقوة فكرة المشاركة في موقف الحنين. فلئن كانت التثنية في مثل هذه الحالة وسيلة في التعبير، واقعة في حدود الأداة اللغوية، فإنها تحولت إلى نزعة شعرية ليس للعدد فيها قيمة رياضية.

وقد لاحظنا أن التثنية التي قد يختارها الشاعر أو يضطر إليها بموجب دوران حديثه على اثنين في بعض كلامه، ما إن يتحقق فيها معنى الجمع بين الاثنين في بدايته، حتى يفقد العدد معناه فيها شيئًا فشيئا، لأن الشعر تحقق في مستوى الفرد أو الجماعة، وتعمق في هم الواحد أو الكل، وليس تحقيقا علميا ولا تقريرا يتطلب التخصيص بالاثنين أو الثلاثة أو الأربعة أو أي عدد من المسميات المحددة، إلا إذا كان في برنامج الشاعر القصد إلى القيمة العددية في الخطاب.

على أن التثنية تصبح اختيارا مؤكدا في القصيدة إذا دخلت في برنامج الشاعر الفكري والشعوري، وتحكمت في بنية المعنى الدائر على اثنين من جهة، ودخلت في برنامجه الوزني الإيقاعي من جهة ثانية.

وتتحكم التثنية في البنية الوزنية الإيقاعية في الشعر عندما تتخذ أمثلة من المثنى مقاطع في الأبيات، ينبنى الكلام عليها ويفضي إليها ولا تبنى عليه(١١)، فتكون عناصر القافية من نوع الأصوات التي تطابق علامة التثنية الشائعة في الخطاب.

في هذه الحالة تخرج التثنية من وضعية الأداة النحوية المجردة والظاهرة اللغوية المقيدة التي ينحصر دورها في التعبير والتوصيل، وتكتسب وضعية المقوم الإبداعي الفاعل في المبنى والمعنى، المحقق للغاية من النص، والممثل للغاية ذاتها في بعض وجوهها، الفاتح للنص على آفاق، لا نشك في أن بعضها على الأقل لم يكن مرسومًا في برنامج الشاعر الأصلي. وبذلك تتولد في النص عوالم من التثنية إن كانت سوابقها مما يريده الشاعر من شعره فإن لواحقها مما يريده الشعر منه. هذا يفسر كيف إن صاحب النص بعد أن يكون متحكمًا في الظاهرة اللغوية تصبح هي متحكمة في نفسه أو على أصح تقدير تصبح متحكمة في نصه دون أن تتولد من ذلك طاقات شعرية خاصة بفضل هذا التحول.

ولنا في أرجوزة ابن الجياب (٦٧٣هـ/١٢٧٥م-٧٤٩هـ/١٣٤٩م) التي خاطب بها تلميذه لسان الدين بن الخطيب (٧١٣هـ/١٣١٣م-٧٧٦هـ/١٣٧٤م) دليل واضح على تبادل الدورين بين الأداة ومستعملها حيث تحكمت ظاهرة التثنية في الشاعر واضطرته إلى أن يحشد نصه بأمثلة المثنى مع علمنا بأن ذلك كان في البدء اختيارا من اختياراته المعنوية الموضوعية والوزنية الإيقاعية، مندرجا في برنامج له تعليمي تلقيني، هزلي تيسيري، إطرائي تشجيعي، في نظم إن كان ضعيف الطاقة الشعرية فإنه يحقق هدف الشاعر من سرد كثير من «غرائب» اللغة دون توظيف إبداعي ملحوظ.

فمن اختيارات الشاعر في هذا النص الاستسلام للأداة، وعدم السيطرة عليها. روى الأرجوزة ابن الخطيب نفسه وقد استوعب درس أستاذه فقال (١٢):

ومن غريب ما خاطبني به وأنا صبي بين يديه:

١- أقسم بالقيْسَيْنِ والنابغتينْ
وشاعريْ طيٍّ المُولَّدينْ
وبابن حُجْرٍ وزُهيرٍ بعده
والأعشيين بعده والأعميينْ
ثم بعُشاقِ الثريا والرقيَّا
تِ وعزةٍ وميٍّ وبثينْ
وبأبي الشيص ودعبل ومنْ

كشاعري خُذاعة المخضرمينْ
٥- وولدِ المعتز والرضي والسَـ
ـري ثم حسن وابن الحُسيّـنْ
واختم بقيسٍ وبسحبانٍ وإن
أوجبت «أنت» أن يكونا أوَّلين
وحِليتـيّ نظمهم ونثـرهـم
في مَشرقِ أقطارهمْ والمغربينْ:
أنَّ الخطيبَ ابنَ الخطيبِ سابقٌ
بنثـرهِ ونـظْمـهِ للْغَلْبَتَيـنْ
وافتنيَ الصحيفة الحَسْنَا التي
شاهدت فيها المكرمات رأي عينْ
١٠- تجمع من براعة المعنى إلى
براعة الألفاظ كلتـا الحُسنيينْ
أشهد أنك الذي سبقت فـي
طريقة الآداب أقصى الأمديـنْ
شِعرٌ حوى جزالة ورقَّـة
تصـاغ من حِليةٍ «للشِعْرَيـيـن»
رسائـلٌ أزهارهـا منثورة
سرور قلبٍ ومتاع ناظريـنْ
يا أحوذياً يـا نسيج وحدهِ
شهـادةٌ تنزهت عن قول ميَـنْ

جاء المثنى في هذا النص حقيقيا في المتصلين (ناظريك - عينيك - اليدين)، وفي غير المتصلين (شاعري طي المولدين(١٤) - شاعري خزاعة المخضرمين(١٥) - أولين (١٦) - الأعمين (١٧) - حلبتي نظمهم ونثرهم) وجاء من اللاحق بالمثنى (القيسين (١٨) - النابغتين (١٩) - الأعشيين (٢٠)) وجاء المثنى غير حقيقي أيضا لإفادة معنى التضخيم تغليبا، كما في (المشرقين - المغربين) وتعميميا، كما في (الحلبتين (٢١) - الحسنيين (٢٢) - الأمدين - الشعريين (٢٣))

وقد بنى الشاعر قوافيه على التثنية فاتخذ من أمثلة المثنى مقاطع لأبياته إلا في البيتين التاسع والرابع عشر، وجاء بمقطع الصدر في الطالع مثنى للتصريع وللتنبيه إلى القافية التي رصدها لنصه، وأكثر من المثنى في الحشو، وبذلك تشبع نصه وخرج من مجال الإبداع لأنه تجاوز الصنعة إلى التصنع.

ولا نرى الشاعر ينجح في السيطرة على الأداة إلا إذا بقي متحكما فيها حتى وإن تحكمت هي في نصه لاتساع مجالها فيه، ويتوصل الشاعر إلى التحكم فيها عندما يجدد توظيفها ويولد منها معاني وموضوعات، صورا وخيالات، يغني بها برنامجه التعبيري الأولي فيسمو به إلى درجة البرنامج الإبداعي الخلاق.

إن اللفظ (المثنى) إذا طغى على النص كما في أرجوزة ابن الجياب أصيب النص بالتضخم اللفظي، وكذلك المعنى (الثنائية) إذا اكتظ النص منه، فإن النص حينئذ يضيق ويختنق، وذلك يدل في الحالتين على أن هدف الشاعر من نصه هو الدرس اللغوي أو النقد الفكري، أو هو -كما عند المعري- الطرح الفلسفي في اللزوميات مثلا.

فمن لزوميات المعري قصيدة قالها في النون المكسورة مع الواو وألف الردف، تقع في سبعة وستين بيتًا (٢٤) طالعها (المتقارب):

أوانِيَ هم فألقى أوانِيَ
وقد مر في الشرخ والعنفوانِ

ورغم أن الشاعر تخير في هذه اللزومية قافية تستدعي المثنى فإنه لم ينطلق فيها من المثنى ولا أظهر حاجة في قسمها الأول الذي استغرق ثمانية عشر بيتًا إلى استعمال المثنى إلا في البيت التاسع حيث قال مثنّياً حادي الركاب:

فما لركابك هذي الوقوف عدا
حادييْها الذي يَرجُوان

وقد عبر في هذا القسم عن وضعية الإنسان المتردية مركزا الحديث على ذاته مستلهما تجربته الشخصية فإذا هو لعبة في يد الأيام، رهين القضاء، سليب الارادة، وأخرج كلامه في شكل وحدة معنوية قابلة لتستقل بذاتها في نص متكامل ولا سيما أنها توجت بالحكمة وذلك في الأبيات ١٣ ثم ١٦ و ١٧ و ١٨.

لكن الشاعر إذ يستأنف الكلام في البيت ١٩ ينطلق من المثنى مخاطبًا الاثنين على سنة مخاطبة المصاحبين قائلاً:

فلا تمدحانِي بمين الثناءِ

فأحسنُ من ذاك أن تهجواني

ثم يتفرغ لموضوع جديد في القصيدة على صلة بموضوعه الأول إلا أنه موضوع مركز على ثنائية عناصر الحديث المعبرة عن حيرة الشاعر بين فكر الإنسان وقضاء الرحمان: من ثنائية المخاطبين المستحضرين إلى ثنائية إرادة الإنسان المحدودة من ناحية، وقضاء الله المطلق من ناحية أخرى، فإلى ثنائية النهار والظلام، وثنائية الكون التي يدل عليها مثنى التغليب في القوالب الجاهزة: الفرقدان والبارقان والعصران والشعريان والجديدان إلى غير ذلك من المجموعات الثنائية التي تناسلت في القصيدة وانتشرت على امتداد ٤٩ بيتا. وقد كانت مقاطع الأبيات في جميعها أفعالا مضارعة مصرفة مع المثنى باستثناء مقطع البيت الرابع والخمسين الذي كان اسما مفردا.

تلتقي ثنائية المعاني ومثنى التغليب وخطاب التثنية إذن في كامل القسم الثاني من القصيدة، ومنه قوله:

٢٠- وإنيَّ من فكرتي والقضا

ء ما بين بحرين لا يسجوانْ

وإن النــــهار وإن الظـــلام

على كل ذي غفلةٍ يدّجوانْ

وكيـف النّجَاءُ وللفرقـديـ

ـن فضلٌ وآليتُ لا ينـجوانْ

فلم تطلبا شيمَتَيْ ناشئيْن

وعمَّــا لطفت لـه تـجفـوانْ

فإن تقفـوا أثـري تُحْمـدا

وإن تعرفـا النهج لا تقفوانْ

٢٥- وقد أمر الحلم أن تصفحـا

ونـــادى بلطفٍ ألا تعفوانْ

فلن تَقْذَيا باغتفار الذنـوب

ولكن بغفرانهـــا تصفوانْ

ولولا القذى طرتما في الهواء

وفي اللـج أُلفِتُما تطفـوانْ

فكونـا مع الناس كالبـارقيْن

تعمَّان بالنـــور أو تخفوانْ

فلـم تخلقـا مَلَكَـيْ قـدرةٍ

إذا ما هفا الإنسُ لا تهفوانْ

٣٠- ألـم تريـــا عُصري دهرنـا

يؤودان بالثِقْـل أو يأدَوَانْ

في مثل هذا المقام يتطابق برنامج الشاعر البنيوي وبرنامجه الفكري الشعوري ويتأكد أن خطاب التثنية واستعمال المثنى استدعتهما البنية الوزنية الإيقاعية وجميعها ظواهر استدعت موضوع ثنائية الكون وحيرة الشاعر وتمزقه، وبذلك تحولت التثنية من أداة مجردة في التعبير إلى مقوم فكري وشعوري، فالأداة سيطرت على نصه ولكن الشاعر عرف كيف يسيطر على الأداة والنص معا بما وفق إليه من حسن توظيف إذ وفر للأداة ما يشغلها من المعاني وتخير معانيه مما تصلح له تلك الأداة بالذات.

وقد كان بإمكان الشاعر أن يستعيض عن خطاب التثنية في وسط القصيدة بخطاب المفرد أو الجمع بعد أن قضى بالتثنية حاجته من التعبير عن العنصرين اللذين يرمزان إلى الثنائية المتحكمة في الحالة البشرية كما كان بإمكانه في البدء الاستغناء تماما عن سنة مخاطبة الاثنين، لكنه آثر توحيد نسق المبنى لما في نسق المعنى من انسجام حتى تتولد رؤيته من تفاعل المبنى والمعنى وتخرج من مجال المواقف البسيطة المجردة.

فإن في التثنية أصالة لغوية بها يكون التعبير عن أصالة الثنائية الكونية أدق. وقد صاغ المعري هذه الثنائية في لزومية أخرى قائلاً «البسيط»:

خيرٌ وشرٌ وليلٌ بعده وضح

والناس في الدهر مثل الدهر قسمان

واللبُّ حارب تركيباً يجاهده

فالعقل والطبع حتى الموت خصمان

ذلك يعني أن العدد في مختلف مظاهر خطاب التثنية في اللزوميّة المحللة بقي محتفظا بقيمته الرياضية فلم يكن في حكم الجمع ولا ارتد إلى حكم المفرد.

لكن حرص الشاعر على التفاعل بين اللغة والإيقاع والمعنى وعلى إظهار هذه العناصر بنفس الدرجة من القوة والسيطرة على السياق، أورث النص كزازة وجفافا.

ومن الطبيعي أن يشيع المثنى في الكلام الذي يؤسس على اختيار مبدئي لمقولة التثنية كما في نص ابن الجياب، وأن يشيع معنى ثنائية عناصر الكون في شعر التزم صاحبه بهذه الثنائية في برنامجه الفلسفي الشعري كما فعل المعري، لكن الأمر الطبيعي عندهما يكتسي في ذات الوقت صبغة الضرورة لأن الشاعر في هذه الحالة أو تلك بعد «ضربة البداية» يصبح موجها بما اختاره توجيها يصعب عليه الخروج عن مداره والإفلات من ضغوطه. أما إذا كانت الصورة الشعرية هي المولد الإبداعي في قصيدة الشاعر بصرف النظر عن أدوات التعبير وموضوعات القول - حتى وإن كانت الصورة تستدعي أدوات ومعاني وإيقاعات معينة أكثر مما تستدعي غيرها- تحرر الشاعر من كل قيد في المبنى والمعنى ووجد فسحة في التعبير والتخييل، وولد من الأدوات اللغوية الملحة والمعاني المتواردة والإيقاعات المترتبة عليها صورا وخيالات، ونقلها من وضعية الوسائل إلى وضعية الغايات، وحولها من قانون الظواهر اللغوية إلى قانون الظواهر الأسلوبية، وأخرجها من غرائب اللغة والفكر إلى عجائب الأدب.

حصل ذلك في نصوص قديمة وحديثة تعامل أصحابها مع التثنية في اللغة ومع معنى ثنائية الكون الذي يحضر في الذهن كلما حضر المثنى، ولم نر آفاق المبدع تتسع إلا إذا استلهم ثنائية الكائنات أكثر من استلهامه ثنائية الكون أو مثنيات اللغة أي إذا تحرر من قيد اللغة ومن ضغط الموضوعات الجاهزة.

ومثالنا على ذلكم القصيدة التالية لبشارة الخوري (الأخطل الصغير)، وهي من أغنيات فيروز، نقصر النظر على وجود توظيف التثنية فيها (المجتث) (٢٥):

١- يَا عَاقِدَ الحاجبَيْن — على الجَبينِ اللُّجَين
إنْ كُنْتَ تَقْصِدُ قتلي — قتلتَني مَرَّتين
ماذا يُرِيبُك مِنّي — وما هَمَمْتُ بشيْنِ
أصُفْرَةٌ في جَبيني — أمْ رعشَةٌ في اليَدَين
٢- تَمرُّ قَفزَ غَزَالٍ — بَيْنَ الرَّصِيفِ وبَيْني
وما نَصَبْتُ شِبَاكي — ولا أذِنْتُ لِعَيْني
تَبْدُو كأنْ لا تَرَاني — وَمِلءُ عَيْنِكَ عَيْني
وَمِثْل فِعلِكَ فِعلي — وَيلِي مِنَ الأحْمَقَيْنِ
مَوْلايَ لَمْ تُبْقِ منّي — حَيّا سِوَى رَمَقَيْن
١٠- صبَرْتُ حتَّى بَراني — وَجْدِي وَقرَّبَ حَيني
سَتَحْرِمُ الشِّعرَ مني — وَلَيْسَ هَذا بِهَيْن
أخَاف تدعُو القَوافي — عليكَ في المَشرِقَيْنِ

استخدم الشاعر أسلوب التثنية منذ الطالع وذلك في (الحاجبين)، مقطع الصدر، وهو اسم مثنى، التثنية فيه مجرد أداة مبدئيا، تعبر عن صفة من صفات المرأة المخاطبة، إلا أن كلمة اللجين، مقطع الطالع، اسم مفرد يدل على أن كلمة الحاجبين اكتسبت قيمة خاصة لا لأنها مثناة، بل لأنها حققت التصريع وأشّرت على بنية النص الوزنية الإيقاعية باعتبارها كلمة احتضنت عناصر القافية الإطارية

العامة، وكذلك لأنها حققت مقابلة ضمنية بين (سواد) الحاجبين وبياض الجبين إيحاء بجمال المخاطبة الذي قاد المخاطب إلى تعلقها. ومقطع البيت الثاني (مرتين) يدل –وهو اسم مثنى على ان المثنى من حيث هو ظاهرة لغوية أخلى مكانه للتثنية لتعمل في النص باعتبارها مقولة نحوية ذات أثر في البنية المعنوية وفي البنية الوزنية الإيقاعية بل وفي الرؤية الكلية بسبب انعدام المبرر المنطقي في هذا المقام لتثنية القتل لا رياضيا ولا نحويا ولا معنويا، لأن قتل الواحد في الأصل يكون مرة لا مرتين. لكن للشعر منطقا غير منطق اللغة، وغير المنطق الصوري، بحيث يتضح أن التثنية تحولت إلى مقوم بنيوي ومعنوي في برنامج الشاعر الإبداعي فلم تعد وسيلة يقضي بها حاجة في التعبير فحسب، بل مولدا يستلهم منه الصور والخيالات.

وعند إعادتنا قراءة البيتين في ضوء هذه النقلة النوعية من الظاهرة اللغوية إلى المقولة النحوية ومن المقولة النحوية إلى الرؤية الإبداعية نتبين أن الحاجب المعقود ينبغي أن يحمل على أنه كناية عن الصدود المفضي إلى الإعراض وأن يؤوّل حاجبا العين على التشبيه بحاجبي الحراسة لبيان الاحتراس والتعبير عن التحصن من ناحية، وعلى التشبيه بالسيفين المسلولين دلالة على الاستعداد للمقاومة وإضمار نية القتل من ناحية أخرى. كل ذلك يصور أنه –رغم نفورها منه وتضرره منها– شديد التعلق بها، وفي ذلك استدراج لها، وأنها –رغم نفورها الظاهر منه– حاضرة ومشاركة– وفي ذلك منها تمنع. والحاصل أنه الغرام الموجب للوصل. وإذا لم يكن عشق إلا مع الموت فالمخاطب وفّى بالشرط إلا أنه اختار نوعا خاصا من الموت. فصورة القتل مرتين ولدها لزوم الشاعر التثنية أكثر مما كانت من معاني الغزل التي تقتضي استعمال المثنى، وإذا هي صورة أسطورية المنزع، وإلا كيف يناقش المقتول قتلته ويحقق في كيفية وقوعها؟ إنما هو القتل سحرا أولا، والقتل إعراضا ثانيا. فلا قتل على الحقيقة ولا جريمة ولا موت، لكنه الموت عشقا يكون صريع الغواني بمقتضاه كائنا خارقا للعادة. فهو شهيد وشاهد ومشهود، لا يكاد العشق يقتله حتى يبعثه من جديد.

وتتغلل التثنية بعد البيتين الأولين في النص وتحل نماذج المثنى في مقاطع الأبيات مستأثرة بأكبر منازل القصيدة أهمية عروضية ووزنية، وبنيوية معنوية، وبالتالي رؤيوية.

وينتقل الشاعر في توظيفها نقلة أخرى خارجة في دلالتها عن الاستعمالات اللغوية والمقتضيات النحوية إلى آفاق إبداعية جديدة. ذلك أنه يحولها إلى موضوع هو موضوعه الرئيسي في غرضه الغزلي، هو موضوع المواجهة بين اثنين أو المغالبة أو المبارزة بالاصطلاح الاجتماعي الذي يقابل مصطلح لِمٌّ في الحضارة الغربية. فنحن مع الشاعر في هذا النص ننتقل من لِمٌّ بمعنى المثنى إلى لِمٌّ بمعنى المبارزة.

فقوله (رعشة في اليدين) الذي يدخل في أسلوب الكناية عن العلة الجسدية والأزمة العاطفية ويندرج منه في باب التلميح الخاص إلى صفة التجرد من السلاح، يدل على العزَل المقابل لمظهر التسلح البالغ الذي وصف به «الخصم». والمقابلة تقوى بين الطرفين المتواجهين إذا أضفنا إليها دواعي المغالبة النفسية والعاطفية. فرعشة اليدين صحبتها صفرة الجبين عند العاشق أما عقد الحاجبين فصفة كانت على خلفية الجبين اللجين عند المعشوقة. وهذا يكشف الاختلال في توازن القوى الدال على إجرام المعشوقة في حق العاشق كما يبين أن المبارزة بينهما مآلها نهاية العاشق وانتصار المعشوقة.

ومما يؤكد أن توظيف التثنية في النص خرج عن وظيفته النحوية الأصلية التي انطلق منها في الاستهلال – وهي ضم المسميين المتجانسين – أن بقية نماذجها: (الأحمقين) في البيت الثامن، و(الرمقين) في البيت التاسع، و(المشرقين) في البيت الأخير، اعتمد الشاعر فيها التعبير التراثي الجاهز أو ابتكر

صورها وصبها في قالب التعبير الجاهز وخدم بها صورة المبارزة المرسومة.

فالمثنى في (الرمقين) يقوم على الضم بين مالا يضم عادة لأن الرمق لا يقبل التنكير وليس له إلا وجه واحد وهو مرتبط في الحكم والدلالة بالقتل مرتين، مترتب عليه وقد جاء به لغرض التضخيم والتهويل وللإيهام بتجنيها وتضرره.

والمثنى في (الأحمقين) هو من قبيل «غرائب اللغة» التي يدل المثنى فيها على كائنين غير متجانسين، متلازمين أوقامت بينهما علاقة ما. نعت نفسه والمعشوقة بالحمق كأن صفة الحمق المشتركة بينهما من علامات الحب الموجبة للجمع بين الطرفين في غياب موجبات التعقل.

أما كلمة (المشرقين) فاسم مثنى وتعبير تراثي جاهز يقصد به المشرق والمغرب، ولكن الشاعر أحياه بأن اتخذه مقطعا لقصيدته قفلها به معبرا عن معنى التهديد المفتعل بالعاقبة الوخيمة العميمة لغاية إدانة المخاطبة.

وفي الختام نرجو أن يكون قد اتضح في هذا العمل الذي يندرج في كيفية عيش الظاهرة اللغوية في النصوص الأدبية أن التثنية وهي مقولة نحوية قائمة في النظام، عندما يحسن توظيفها في الشعر تصبح -مثل أي ظاهرة أخرى- من المقومات الفاعلة في الكلام. وذلك يعني أنها تصبح مبررة الوجود فيه، مساهمة في مقاومة اعتباطية العلامة وعفوية الكتابة، بل دالة على زوال الحاجز الفاصل بين الأداة والغاية، وبين الدال والمدلول، وبين اللفظ والمعنى، كما تصبح مولدا دلاليا يعسر معه الفصل بين المعنى النحوي والمعنى الشعري ويعسر معه أكثر الفصل بين المعنى الذي بالنفس والمعنى الذي يتشكل في النص.■

الهوامش

١- المنصف عاشور، ظاهرة الاسم في التفكير النحوي، منشورات كلية الآداب منوبة - تونس ١٩٩٩، ٢٠٨-٢١٢.

٢- محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ط.٣، دار الشرق العربي، بيروت ١٩٧١، ج.١، ٢٥٢.

٣- الأب رفائيل نخلة اليسوعي، غرائب اللغة العربية، ط.٣، دار الشرق، بيروت ١٩٨٦. والتمييز بين معنيي التغليب والتعميم هو من اجتهادنا عند تأملنا في الأمثلة التي جمعناها وحققنا في معانيها.

٤- عرف شريف يحيى الأمين - في المعجم الذي أعده بعنوان: معجم الألفاظ المثناة (المثنيان)، ط.١، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان ١٩٨٢- الألفاظ المثناة التي عني بجمعها من المعاجم والتراجم وكتب التاريخ ونصوص الشعر، بكونها «كل لفظ بصيغة المثنى يتضمن معنى ثابتا أو معنيين متلازمين مقترنين اقترانا ضروريا ودائما، كما هو الحال في أسماء الأعلام والأسماء المعرفة، بحيث نعرفهما معا، ولو ذكر أحدهما لذكر الآخر معه» (ص.٥)، وصنف (ص.ص.٥-٧) الأنواع التي تنطوي عليها هذه الألفاظ عشرة أصناف. ومرجع هذه الأنواع في رأينا إلى الأقسام الثلاثة التي ذكرناها: المثنى الحقيقي ومثنى التغليب ومثنى التعميم، علما بأن معجم شريف يحيى الأمين يشكل مدونة من مدونات الاستعمال، كبيرة الفائدة إذ تتضمن حوالي ٣,٦٠٠ مثنى مستعمل في كلام العرب، يشترك كثير منها في مادة لغوية واحدة إذ أن كثيراً من المواد أعطت كثيراً من المثنيات، إلا أن هذا المعجم غير موثق التعريفات ولا منسوب الشواهد ولا معين المصادر، وقد اكتفى صاحبه بالقول في مقدمته: «لعل أول من اهتم بهذا الموضوع بشكل واضح هو يعقوب بن السكيت (١٨٦ - ٢٤٤هـ) فأفرد له فصلا خاصا في كتابه إصلاح المنطق». أما الكتاب الخاص الذي صنف في هذا المضمار فهو جنى الجنتين في تمييز نوعي المثنيين للإمام محمد بن فضل الله المحبي

(ت ١١١١). وقد لاحظنا أنّ شريف يحيى الأمين أدخل في معجمه استعمالات حديثة مثل: الأميركتان (أميركا الشمالية وأميركا الجنوبية)، والحبلان (الاتجاهان المتضادان) في الاستعمال العامي: «فلان يلعب على الحبلين» ومعناه -في تقديره-: يتظاهر أنه مع هذا الفريق ومع الفريق الآخر. وهذا التوسيع كان ينبغي أن يدعوه أكثر إلى توثيق الشواهد ليتعرف الدارس تواريخ الظواهر ويتبين مظاهر تطور استعمال المثنيين في اللغة.

٥- الديوان، دار صادر - دار بيوت، بيروت ١٩٦١ , ٣٣٧.

٦- مثل: زال عن موضعه.

٧- السبل: المطر.

٨- تغنى: تقيم.

٩- الديوان، ٣٥٧.

١٠- خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس ١٩٨١، ٤٢٦-٤٢٧.

١١- في بناء البيت على القافية، راجع: ابن خلدون، المقدمة، المطبعة التجارية الكبرى، تحقيق لجنة من العلماء، القاهرة د.ت،٥٧٤.

١٢- الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبدالله عنان، ط.ا، القاهرة، ١٨٨ - ١٨٩.

١٣- الزيادة منا، ليستقيم الوزن.

١٤- أبو تمام والبحتري.

١٥- أبو الشيص ودعبل الخزاعي.

١٦- قس بن ساعدة وسحبان وائل.

١٧- تسمية تصدق على كثير من الشعراء العميان في القديم، لا يسمح السياق بتعيين الأعميين المقصودين فيه، ولم يذكر شريف يحيى الأمين في معجمه للأعميين علمين مخصوصين، مما يدل على أن هذا المثنى في الاستعمال - ككثير من غرائب اللغة - لم يكن محدد المفهوم في جميع الحالات. لكن صاحب المعجم ذكر استعمالات للأعميين في كلام العرب: للسيل والجمل الهائج حينا، وللسيل والحريق حينا آخر، وللسيل والليل تارة، وللنار والليل تارة أخرى.

١٨- قد يذهب الظن إلى أن قصد الشاعر يتصل بقيس بن الخطيم وقيس بن زهير، لكن شريف يحيى الأمين في معجمه حصر القيسين في قيس بن عَتَّاب بن أبي حارثة بن جُدي بن تَدُول بن بُحتر بن عَتُود، وابن أخيه قيس بن هَذَمَة بن عَتّاب بن أبي حارثة، وكلاهما من طي.

١٩- النابغة الذبياني والنابغة الجعدي.

٢٠- أعشى وائل وأعشى همدان.

٢١- الصبح والمساء، وإنما سميا بذلك للحلب الذي يكون فيهما.

٢٢- الظفر والشهادة. وجاء في معجم الألفاظ المثناة...: الحسنيين، إما الغلبة والغنيمة في العاجل، وإما الشهادة مع الثواب في الآجل. قال تعالى (قل هل تَرَبصُونَ بنا إلا إحدى الحسّنيين) التوبة،٥٢.

٢٣- نجمان يظهران في زمن الحر.

٢٤- لزوم ما لا يلزم، دار صادر - دار بيروت، بيروت.

٢٥- شعر الأخطل الصغير، بيروت ١٩٩٢.

عبد الوهاب عزّام والخيّام

يوسف بكّار *

-١-

المرحوم الدكتور عبد الوهاب عزّام (١) (١٨٩٤-١٩٥٩م) أكاديمي وأديب وسياسي مصري معروف. درس بالأزهر، ثم انتقل إلى معهد القضاء الشرعي بالقاهرة وتخرج فيه ثم درّس. التحق بالجامعة المصرية القديمة وتخرج فيها عام ١٩٢٣ في الآداب والفلسفة. اختير مستشاراً للشؤون الدينية في سفارة مصر بلندن حيث التحق بقسم اللغات الشرقية بجامعة لندن وحصل على ماجستير في الأدب الفارسي عام ١٩٧٢، وعلى الدكتوراة من الجامعة المصرية عام ١٩٣٢ بعد عودته إلى مصر؛ ثم جعل يدرّس الفارسيّة في كلية الآداب التي تدرّج في وظائفها العلميّة حتى صار عميدها ؛ وقد انتدب في هذه الأثناء، مرتين، للتدريس جامعة بغداد، ثمّ عين وزيراً مفوضاً لمصر في السعودية عام ١٩٤٧ ، منفيراً في باكستان (١٩٥٠)، وسفيراً في السعودية (١٩٥٤). ولما أحيل إلى (المعاش) عام ١٩٥٦م كلّفته السعودية بإنشاء جامعة الملك سعود بالرياض التي ظلّ رئيسا لها إلى أن توفاه الله بالسكتة القلبية، ونقل إلى القاهرة ودفن في حلوان في المسجد الذي أقامه أمام منزله.

كان يجيد الفرنسيّة والإنجليزية والفارسيّة والتركية والأردية، وكان عضواً في المجامع العلمية واللغوية في سورية ومصر والعراق وإيران.

-٢-

كان عبد الوهاب عزّام شاعراً وصاحب نثر أدبي كذلك، وقد خلف فيهما معاً دواوين وكتباً وبحوثاً ومقالات كثيرة. له في الشعر: «الأوابد» (١٩٤٢)، و«اللمعات» (١٩٥١) و«المثاني» (١٩٥٢)؛ وله في النثر: «رحلات عبد الوّهاب عزّام» و«النفحات» (١٩٥٣) و«الشوارد او خطرات عام» (كراتشي ١٩٥٣).

أمّا في حقل التأليف العلمي في الأدب العربي، فقد ترك هذه الكتب:

«ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام» (١٩٣٦)، و«مهد العرب»(١٩٤٦)، و«موقع عكاظ» (١٩٥٠) و«المعتمد بن عبّاد» (١٩٥٩) الذي صدر بعد وفاته. وأما في التحقيق المنفرد والمشترك فله : «كليلة ودمنة» (١٩٤١)، و«وجالس السلطان الغوري» (١٩٤١)، و«ديوان المتنبي» (١٩٤٤)، و«رسائل الصاحب بن عبّاد» (١٩٤٧) بالإشتراك مع الدكتور شوقي ضيف، و«الورقة» لمحمد بن داود الجرّاح (١٩٥٣) بالاشتراك

* استاذ النقد الأدبي ، جامعة اليرموك، إربد / الأردن.

مع عبد الستار فرّاج.

وثمة بحوث كثيرة للدكتور عزّام قد تكون منسية في الادب العربي قديمه وحديثه في غير موضوع من موضوعاته المختلفة نشرها في مجلتي «الرسالة» و«الثقافة» بين عام ١٩٣٣و١٩٤٤.

-٣-

وكانت لعبد الوهاب عزّام، لمعرفته اللغات الشرقية الثلاث الفارسيّة والتركيّة والادبيّة وتخصصه في الأدب الفارسي تحديداً، ريادة علمية وتعليمية منظمة وجهود بارزة تحقيقاً وتأليفاً وترجمة في زمانه- وبعده بقليل- الذي كانت معرفتنا فيه باللغات الشرقية وآدابها قليلة محدودة.

٣-١ :

تعدّ عناية عبد الوهاب عزم بالشاهنامه وصاحبها الردوسي من أقدم اهتماماته في الأدب الفارسي، إذ كانت أطروحته للدكتوراة من جامعة القاهرة عن تصحيح ترجمة الشيخ البنداري العربية النثرية للشاهنامه التي وازنها بالأصل الفارسي وأكمل ترجمتها في مواضع ودرسها هي وصاحبها دراسة وافية(٢).

٣-٢:

ومن الشعراء الذين اهتم بهم أيضا سعدي الشيرازي، فقد عرفّ به وبأدبه في مقاله «الشيخ سعدي الشيرازي (٣)» (١٩٣٩م)، ثم عاد اليه عام ١٩٤٦ ليتناول شعره العربي في البحث عنونه «الشيخ سعدي الشيرازي :شعره العربي(٤)».

٣-٣ :

وعُني، مبكراً مذ عرف اللغة الفارسية بالتصوف الإيراني الذي قد يعود اهتمامه به.

إلى عام ١٩٣٣م إذ كتب مقالة «التصوف في الشعر الإسلامي» بصحيفة الجامعة المصرية (يناير وابريل ١٩٣٣م)، وربما كان ذلك تمهيداً لاهتمامه بعلمين كبيرين من أعلام التصوف الإيراني: فريد الدين العطّار الذي ألف فيه «التصوف وفريد الدين العطار» (القاهرة ١٩٤٥)، ومولانا جلال الدين الرومي صاحب «المثنوي» الذي خلف فيه كتابه «فصول من المثنوي» (٩٤٦)

٣-٤ :

أمّا صاحبه محمد إقبال اللاهوري شاعر باكستان وفيلسوفها الذائع الصيت، فقد احبّه اول من قدّم هذا الشاعر الفيلسوف المؤمن، كما كان يدعوه، إلى العرب وعرّفهم عليه مثلما عرفهم من قبل على الشاعر التركي المسلم محمد عاكف، بتأليف كتابه (محمد إقبال: سيرته وفلسفته وشعره) «للتعريف بإقبال في العالم العربي، وليكون مقدمة لقرّاء دواوينه بالفارسية والأردية»:

(١) ديوان «بيام مشرق» (رسالة المشرق). ترجمة شعرية عن الفارسية- كاراتشي ١٩٥١.

(٢) ديوان «ضرب الكليم» عن الأردية . مطبعة مصر- القاهرة ١٩٥٢.

(٣) ديوان «الأسرار والرموز». ترجمة شعرية عن الفارسية. مطبعة المعارف، القاهرة ١٩٥٦م.

٣-٥ :

وأما ترجماته الفارسية فقد ترجم إلى العربية بالاشتراك مع تلميذه يحي الخسّاب كتاب «جهار مقالة» (المقالات الأربع) لنظامي عروضي السمرقندي احد تلامذة الخيّام .

٣-٦ :

وكانت له عناية شديدة باللغة الفارسية وصلاتها باللغات الأخرى وتأثيرها فيها وتأثرها بها، وقد خلّف في هذه البابة بحوثاً ومقالات نشر جلها في مجله مجمع اللغة العربية بالقاهرة بين عام ١٩٥٣-١٩٦١.

٣-٧ :

وشملت عنايته الأدب الفارسي في عصوره وأطواره كافة، والصلات بينه وبين الأدب العربي. وقد ترك في هذا المجال عدداً من الفصول في كتب وبحوث ومقالات. وقد نشر أكثر البحوث والمقالات في مجلة «الرسالة».

٣-٨ :

وثمّة أعلام آخرون عُني بهم وكتب عنهم وترجم

بعض إبداعاتهم منذ أكثر من نصف قرن، وعرّف العرب ببعض آثارهم. فقد كان «عبّيد الزاكاني» وعن كتابه «أخلاق الأشراف» ثلاثة مقالات في مجلة «الثقافة» (١٩٣٩)، وكتب عن رشيد الدين العمري المعروف بالوطواط صاحب كتاب «حدائق السحر في دقائق الشعر» ثلاث مقالات أيضاً في المجلة نفسها (١٩٣٩)، وكتب عن الشيخ عبدالرحمن الجامي الشاعر الصوفي مقالين في «الثقافة» أيضاً (١٩٤٠) كما كتب مقالين آخرين فيها عن رشيد الدين فضل الله وكتابه «جامع التواريخ» (١٩٤٥).

-٤-

كانت تلك إطلاله على جهود عبد الوهاب عزام الكبيرة في اللغة الفارسية وآدابها وصلاتها بالعربية وآدابها، أما جهده في عمر الخيام والرباعيات تحديداً محور هذا البحث الرئيسي، فيكاد يكون منسياً سوى إشارات للمرحوم الدكتور زكي المحاسني في جانب منه قاده إليها كلامه على «رحلات» عزّام في كتابه/المحاضرات عنه.

٤-١ :

يبدو أن صلة عزام العلمية بالخيام والرباعيات تعود إلى عام ١٩٣٤م إذ سافر إلى إيران للمشاركة في مؤتمر الفردوسي صاحب الشاهنامه، فقدر له أن يزور نيسابور مسقط رأس الخيام ويزور ضريحه ثمة. وليس من شك أن مقام الخيام آنذاك غيره ألان إذ زرته عام ١٩٧٠م فكان يليق بالخيام ومكانته العلمية والشرعية. وقد كانت زيارة عزام تلك مدعاة إلى أن يترجم الرباعيات الست المسطورة على صفحات أعمدة الضريح مشفوعة ببعض التعليقات الطريفة (٥).

أمّا لقاؤه العلمي الآخر مع الخيّام فكان عام ١٩٣٨م إذ نشر في المجلة «الهلال(٦)» المصرية مقالة «بين أبي العلاء والخيام» فكان - بهذا - من أقدم الدارسين العرب الذين التفتوا إلى مسالة الوازنة أو المقارنة بين المعري والخيام من مثل: عباس محمود العقاد (١٩٠٨)، وطه حسين (١٩١٥)، وفؤاد أفرام البستاني (١٩٢٨)، وأحمد حامد الصّراف(١٩٣١).

من الجلي، كما يتبدّى من المقال، أن عبد الوهاب عزّام لم يكن يهدف إلى أن يقارن- بالمفهوم الفرنسي - بين الشاعرين، بل يجوز أن ندرج مابيّنه من وجوه الإتفاق بينهما في مفهوم الموازاة/المشابهة الأمريكي للمقارنة. ومن البيّن، كذلك، انه ولج وساح الموازنة مأخوذاً بما عرف عن الخيّام من خلال الرباعيات المنسوب أكثرها إليه وفي هذا ما فيه، ومتيقناً أن المعري «رواقيّ» المذهب والخيام «أبيقوري» النزعة. فقد روّس المقال قبل العنوان بهذه العبارة «إن مسافة الخلف بين المعري والخيام واسعة. فالأول رواقي المذهب، والثاني ابيقوريّ النزعة؛ ولكنهما في التشاؤم بالحياة والزراية بها والرثاء لحال الإنسانية سواء».

واستلم هذا المفتاح ومضى يوازن بين الرجلين من خلال «اللزوميّات» و«الرباعيات» تحدياً، وجعل، بدءا، يتساءل مستنكراً: «بعض الأدباء يذكرون الخيّام مع المعريّ، ويكثرون من تشبيه أحد الرجلين بالآخر، فهل هم في ذلك على هدى؟! ماذا عسى أن يتبين الباحث من تشابه بين عالم فارسي غلبت عليه الفلسفة النظرية والرياضة والفلك، وأديب عربي غلبت عليه الفلسفة العملية وعلوم الأدب؟!».

ماذا يجد من قرب بين بصير رأى ألوان الحياة، وسرّح طرفه في أرجائها وأمتع نفسه بمشاهدها، وسرّى همومه بمرائيها ورأى فيها مضطرباً واسعاً؛ وبين آخر كفيف لا تنطلق نفسه في نظراته، ولا يهتدي السبل في مناكب الأرض، لزم داره وتسمّى رهين المحبسين: العمى والدار، بل رأى الحياة محبساً ثالثاً؟

«ماذا تجد من شبه بين هذا الفلكي البصير الذي يأخذ حظه من متاع الحياة ولذة العيش ويدعو الناس الى انتهاز الفرص، وبين هذا الأديب الضرير الذي غلب عليه الحزن والانقباض وزهد في الدنيا ودعا جاهداً إلى الزهد فيها ؟! هذا بين كأسه ومزهره ونديمه في المروج الخضراء على مجاري المياه، وهذا في ظلمته يملي على الناس مادرك عقله من مساوىء هذا العالم، وما أحس قلبه من هموم هذه الحياة، ويغتنمّ لما لم يدرك من أسرار الكون ومعمياته...».

صفوة القول في الافتراق بينهما عنده إنهما «شاعران دعوة أحدهما : اشرب واطرب ولا تبال شيئاً، ولا تفكر في الأمس والغد ....، والثاني دعوته: ازهد واهجر الخمر واللهو وفكر في امسك وغدك. ذانك مذهبان في العيش مختلفان كلّ الاختلاف تترادف عليهما الأدلة من شعر الشاعرين».

بيد أن عبد الوهاب عزّام يرى أن ثمة وجوه شبه واتفاق بين الرجلين لا يدركها من يقنع بالنظرات العاجلات بينهما، فكلاهما «متفلسف قرأ الفلسفة وفكّر تفكيراً عميقاً فلسفياً وكان له فلسفة عملية انتهت إليها آراؤه على بعد ما بين النهايتين... الذي يعنينا أن الرجلين كليهما فكّرا في العالم فتحيّرا وتشاءما، وحزنا وصوّر للناس ما أدركها وما أحسا من ذلك». يقول المعري مثلاً:

سألتموني فأعيتني إجابتكم

من ادّعى أنه دارٍ فقد كذبا !

ويقول الخيّام:

«تفكّر قوم في الأديان والمذاهب، وتحيّر آخرون بين اليقين والشك، وإذا بمنادٍ يناديهم: أيها الجاهلون ! إن الطريق ليست هذه ولا تلك !».

لقّد قبّح كل منهم الحياة وذمّها وأبان عن مصائبها والفناء السريع الذي قدّر للأحياء، وعن أن الإنسان تقلّب في أطوار العالم، فهو اليوم إنسان، وغداً تراب تصنع منه الآتية، وتبنى به الدور. فأبو العلاء يقول مثلاً:

صاحِ هذي قبورنا تملأ الرّحـ

ـب، فأين القبور من عهد عاد؟

خفّف الوطء مـا أظن أديم الـ

أرض إلا من هـذه الأجساد !

ويقول :

لعل مفاصل البنّاء تضحي

طلاءً للسقيفة والجدار

والخيّام يقول :

«مررت بمصنع خزّاف فرأيته قائماً أمام دولابه يصنع صحافاً وأباريق من هامة ملك وذراع سائل. ويلك أيها الصانع ! تلبث إن كنت عاقلاً، حتّام طينة الإنسان ؟ ماذا تظن ؟ إن الذي وضعت على الدولاب أصبع أفريدون وكفّ كيخسرو».

اكتفى عزّام بهذه الصور الكُبَر من علائم الاختلاف والاتفاق بين المعري والخيّام التي استشهد عليها بمُثل وافية من اللزوميات والرباعيات، غير أنه ختم المقال بقوله «هذه نظرات في شعر المعري والخيام لا تكفي الباحث المتطلع، ولكنها تصلح أن تكون عنواناً لما وراءها من فلسفة الرجلين».

اللافت للانتباه أنه لم يقارن بينهما مقارنة تأثر وتأثير كما فعل كثيرون من قلبه ومن بعده في حين أن ثمة ما يتيح هذه المقارنة ويفضي إلى تأثر الخيام بالمعري، وذا موضوع آخر.

لست أخال أن جهد عزّام المبكّر هذا في الخيّام والرباعيات قليل أويثل صدوداً عنه أو «مقتا» له كما يري المرحوم الدكتور زكي المحاسني الذي أسس رأيه عن عبد الوهاب عزّام في الخيّام من خلال ما توهمه استشفافاً من «الرحلات» وديوان «المثاني»؛ وربما كان معذوراً لأنه لم يطلع على المقال المهم هذا «بين أبي العلاء والخيّام». يقول (٧) «ومن العجب ما كان يضمره الدكتور عبد الوهاب عزّام من المقت للشاعر عمر الخيّام، وما ذلك إلا لان الخيام كان شاعراً يحض على شرب المُدام وله مذهب وجودي في هذا الشأن... وما أجد من عزام هذا الكره للخيام إلا لتقواه وصوفيته الإلهية وانصرافه إلى العبادة والجدّ».

لو كان عبد الوهاب عزّام، الذي كان يحفظ الرباعيات في أنواع منظوماتها العربية وأصلها الفارسي للعلم بها لا للعمل بفحواها كما يقول المحاسني نفسه(٨)، لو كان يكره الخيام أو يمقته لما زار قبره بدءا ولما ترجم من بعد الرباعيات الست المكتوبة على بناء الضريح. ولو كان كذلك لما قال في سفره ذاك لوزير المعارف آنئذٍ «كما ينبغي أن يكون بجانب القبر أشجار تتهدل أغصانها عليه، وتنثر الأزهار فوقه كما وصف الخيّام قبره قبل موته فيما حكى نظامي العروضي، وكما رآه نظامي نفسه بعد موت الخيام فوجده مصدقاً لما

قال(٩)».

أما أنه، لتقواه وتدينه، لم يشارك من كانوا معه من زائري الخيام المائدة التي مدّت حينئذٍ وفيها أصناف الشراب، وأنه انتبذ هو وصديقه ورفيقه عبد الحميد العبادي وتركوا القوم وخيّامهم إلى قبر فريد الدين العطّار، وقال «بئس ما ذكرتم صاحبكم (١٠)!»، فهذه مسألة أخرى لا صلة لها بالكره والمقت ! ثم لماذا الترجمة والمقال بعد تلك الزيارة ؟!

لا أظن أن موقف عزّام، الذي كوّنه من خلال الرباعيات المنسوب كثيرها الخيام، من الخيام كان كموقفه من حافظ الشيرازي الذي لم يكتب عنه أو يترجم شيئاً من آثاره، لأن عزّاماً كما يقول تلميذه يحي الخشّاب كان مثل صديقه محمد إقبال «يخشى على المسلمين من تصوف حافظ... التصوف عند عزّام: ترك المظاهر الزائفة فهي قشور، والتمسك بالجواهر الحق فهو سرّ الحياة(١١)».

ومن استدلالات المحاسني الأخرى على زعمه ما فهمه توهماً من تسمية عزّام لديوانه «المثاني» حين قال(١٢) «... على الدكتور عزّام لم يرضّ بأن يسمّي أبياته ومقطوعاته رباعيات، فراح يسميّها (المثاني) لأن كلّ قطعة (١٣) (كذا) منها مؤلفة من بيتينس، وحين قال (١٤) فكانت جفوة الدكتور عزّام من الرباعيات ونجواها الخمريّة وما يطيف في أثنائها من ضروب المجون، هي التي وجّهته وجهة المثاني، وصرفته عن تسمية أشعاره بالرباعيات، مع أنها منطبقة الأوصاف على الرباعيات في النظم الخيّامي».

الحقيقة غير هذا، فعزّام نفسه يقول(١٥) تحت عنوان (وسمّيتها المثالي): «وكان بدا لي أن أسمّي هذه الأبيات رباعيّات، كإصطلاح أدباء الفرس في الأبيات الثنائية !، وكما جرى العرف بين أدباء العرب في هذا العصر، ولكني عدلت عن هذه التسمية بعد التأمل»، ويقول (١٦)«... يتبين ممّا قدّمت أن الرباعيات في الفارسيّة (١٧) والعربية لها وزن يخصها، ونظام في القافيّة يميزها، فليس كل ما نظم بيتين بيتين يعدّ رباعياً.

لهذا رأيت ألا أسمي أبياتي هذه رباعيات، إبقاء على الإصطلاح المتبع في الأدبين العربي والفارسي. وسميّتها المثاني إذ كانت الأبيات فيها مثنىً مثنىً».

لقد كان عبد الوهاب عزّام محقّاً في تسمية ديوانه هذا «المثاني» لان أشعاره جاءت كما يقول زمثنى مثنيس في بيتين اثنين (١٨) لا ينسحب عليها مفهوم الرباعية المعهود في الأدب الفارسي أو المترجم إلى العربية الملتزم به، ولا تدخل، لهذا، في أي ضرب من ضروبها الثلاثة الأشيع: الرباعي الكامل الموحّد القافية، والرباعيّ الأعرج الذي تختلف قافية رويّ شطره الثالث عن روي الشطور الثلاثة الأخرى المّوحد (الأول والثاني والرابع)، والرباعي الكامل المردوف (١٩). فمن المثالي، مثلاً، قول عزّام (٢٠):

يطبع الحسن شكله في فؤاد

ولقلبي على الجمال انطباعُ

بين نفسي والحسن أخذٌ ورد

مثل ما غازل المرايا شعاع

فأين هذا وأمثاله التي قال المحاسني إنها «منطبقة الأوصاف على الرباعيات في النظم الخيّامي» من «الرباعية» كي يسمّي بها ؟! وسالرباعيس، بعدُ، نوع/جنس من أجناس الشعر عند الإيرانيين لم يكن من اختراع الخيّام أو مقصوراً عليه وحده كي يتحاشاه عزّام لو كانت أشعار ديوانه هذا تنطبق عليه، وقد نظم عليه من شعراء الفرس قبل الخيّام، مثلاً: أبو سعيد بن أبي الخير، وبابا طاهر الهمداني، والشيخ عبد الله الأنصاري(٢١).

٤-٢:

وواكبت عناية عزّام بالخيام ترجمة خمس عشرة رباعية نثراً – فيها واحدة مكررّة – في مناسبتين: الأولى زيارته لضريح الخيّام، وقد ترجم في «الرحلات» الست الرباعيات المكتوبة على أعمدته؛ والأخرى مقالة «بين أبي العلاء والخيام» حيث استشهد بتسع من الرباعيات على ما أبداه من مواقع الاتفاق والافتراق بين الشاعرين، لكنه – وهذا أمر بديهي – لم يثبت، في الحالين، الأصول الفارسية لما ترجم وهو ما

أنا فاعله هنا، وأعتذر، لا سيما في المقال، عن ترجمتها نثراً متذرّعاً بضيق الوقت، إذ قال(٢٢) «لم يتسع الوقت لان أترجم نظماً ما استُشهد به من الرباعيات». وإذا، عددنا، وهذا هو المتبع، تاريخ نشر الرحلات الأولى بطبعتها الأولى عام ١٩٤٧م تاريخياً لترجمة عبد الوهاب عزّام(٢٣) يكون تاسع من ترجم مختارات من الرباعيات نثراً إلى العربية عن غير لغة لا سيما الإنجليزية بعد كلٍّ من: احمد حافظ عوض (١٩٠١)، وعباس العقاد (١٩٠٨)، ومصطفى وهبي التل (١٩٢٢)، ومحمود المنجوري (١٩٢٣)، وأمين نخلة (١٩٢٥)، وجميل صدقي الزهاوي(١٩٢٨)، وأحمد حامد الصرّاف (١٩٣١)؛ وهمايون (١٩٣٩). أما ترتيبه بين مترجمي الرباعيات إلى العربية جميعاً، الذين تصل عدتهم إلى السبعين، فهو الثالث والعشرون(٢٤).

رباعيات كتاب الرحلات الأولى

(١)

عاد السحاب، يبكي على العشب الأخضر،
فلا ينبغي العيش بغير الشراب الأحمر.
هذا المرج (٢٥) مسرح أبصارنا اليوم،
فليت شعري من يسرّح نظره في أعشاب قبورنا غداً؟!

❖

آبر آمد وباز بر سر سبزه كَريست
بي باده ارغوان نميبايد زيست
امروزكه اين سيزه تماشاكَه ماست
تا سبزه خاك ماتمشاكَه كيست؟

(٢)

نحن لعب، والفلك بنا لاعب،
حقيقة لا مجاز فيها.
كنّا لاعبين على نطع الوجود؛
قعدنا إلى صندوق العدم واحداً بعد واحد.

❖

ما لعبتكما نيم وفلك لعبتباز
از روى حقيقتي نه از روى مجاز
بازيجه كنان بديم برنطع وجود
رفتيم بصندوق عدم يك يك باز

(٣)

ظهر بحر الوجود من الخفاء،
وما استطاع أحد أن يثقب جوهرة الحقيقة هذه.
كلّ تكلّم بما يهوى،
وما قدر أحد يبين عن السر.

❖

اين بحر وجود آمده بيرون زنهفت
كس نيست كه اين كَوهر تحقيق بسفت
هركس سخنى از سرسودا كَفتند
زان رُوى كه هست كس نميد اندكَفت

(٤)

ليس عندنا يقين ولا حقيقة،
ولا يستطاع تزجية العمر كلّه في رجاء هذا الشك.
هلمّ نأخذ أقداح الصهباء بأيدينا لا نضعها؛
ما فرق الصاحي والسكران في هذه الجهالة؟!

❖

جو نيست حقيقت ويقين اندر دست
نتوان باميد شك همه عمر نشست
هان تا ننهنيم جام مي از كفِ دست
دربيخبرى مرد جه هشياروجه مست؟!

(٥)

أولئك الذين كانوا بحار الفضل والآداب،
وصاروا في كما لهم مصابيح الأصحاب،
لم يجدوا للخروج ن هذا الليل المظلم طريقاً؛
فحدّثوا بالأساطير ثم أخذهم النوم.

❖

آنا نكه محيط فضل وآداب شد ند
واز جمع كمال شمع اصحاب شدند
ره زين شب تاريك نبر دند برون
كَفتند فسانه ودر خواب شدند

(٦)

إن هذا الدوران الذي يتجلّى فيه مجيئنا وذهابنا،

لا يستبين له بداية ولانهاية،
ولا يستطيع أحد أن يخبر صادقاً
من أين جئنا وإلى أين نذهب !

❖

در دائره كامدن ورفتن ما است
آنرا نه بدايت نه نهايت بيدا است
كس مي زند دمى درين عالم راست
كاين آمدن ازكجا ورفتن بكجاست

رباعيات المقال

(٧)

أولئك الذين أحاطوا بالآداب والعلوم(٢٦)،
وأضاءوا لأصحبهم حيناً،
لم يجدوا مخرجاً من هذا الليل المظلم،
فقضوا أساطيرهم ثم أخذهم النوم.

(٨)

تفكّر قوم في الأديان والمذاهب،
وتحيّر آخرون بين اليقين والشكّ؛
وإذا بمنادٍ يناديهم:
أيها الجاهلون؛ إن الطريق ليست هذه ولا تلك!

❖

قومي متفكر ند در مذهب ودين
جمعى متحيرند در شك ويقين
ناكَاه منادىء درآيد زكمين
كاى بيخبران راه نه آنست ونه اين!

(٩)

جاء بي إلى الوجود مضطراً،
فما ظفرت من الحياة بغير الحيرة؛
ونذهب مكرهين ولا ندري
ما المقصود من هذا المجيء والإقامة والذهاب ؟!

❖

آورد باضطرارم اول بوجود
جز حيرتم ازجهان جيزي نفزود
رفتيم باكراه وندانيم جه بود
زين آمدن وما ندن ورفتم مقصود!

(١٠)

مررت بمصنع الخزّاف،
فرأيته قائماً أمام دولابه
يصنع صِحافاً وأباريق،
من هامة ملكٍ وذراع سائل.

❖

ازكاركَه كوزه كَري كردم راى
ديدم كه بياي جرخ استاد بياي
ميكرد دلير كوزه رادسته وناى
ازكله بادشاه وازدست كَداى

❖

هان كوزه كَرابياى اكَر هشيارى
تاجند كنى بركَل آدم خوارى
انكَشت فريدون وكف كيخسرو
برجرخ نهاده جه ميينداري ؟

(١٢)

إلى كم تمضي عمرك في الهموم،
أو التفكير في الموجود والمعدوم ؟!
اشرب الخمر، فهذا العمر الذي يحالفه الغم،
ينبغي أن يمضي بالنوم أو السكر.

❖

عمرت تاكي بخود برستي كَذرد
يادر يى نيستى وهستى كَذرد
مى خوركه جنين عمر كه غم دريى اوست
آن به كه بخواب يابمستى كَذرد

(١٣)

قد مضى يوم آخر من عمري وعمرك،
كما يمرّ الماء في النهر والريح في الصحراء.
لست أبالي، ما عشت، ذينك اليومين:
اليوم الذي مضى واليوم الذي لم يأتِ !

❖

هان كوزه كَرابياى اكَر هشياري
تاجند كنى بركَل آدم خوارى
انكَشت فريدون وكف كيخسرو

برجرخ نهاده جه ميينداري؟

(١٢)

إلى كم تُمضي عمرك في الهموم،

أو التفكير في الموجود والمعدوم؟!

اشرب الخمر، فهذا العمر الذي يحالفه الغم،

ينبغي أن يمضي بالنوم أو السكر.

❖

عمرت تاكي بخود برستى كَذرد

يا بى نيستى وهستى كَذرد

مى خوركه جنين عمركه غم دريى اوست

آن به كه بخواب يا بسمتى كَذرد

(١٣)

قد مضى يوم آخر من عمري وعمرك،

كما يمرّ الماء في النهر والريح في الصحراء.

لست أبالي، ما عشت، ذينك اليومين:

اليوم الذي مضى واليوم الذي لم يأتِ!

❖

اين يك دوسه روزه نوبت عمر كَذشت

جون آب بجويبار وجون باد بدشت

هركَز غم دوروزه مراياد نكَشت

روزى كه نيامدست وروزى كه كَذشت

(١٤)

موسم الورد وحافة المرج و شاطىء النهر،

وفاتنات الحور العين،

هاتِ القدح فإن شرّاب الصبوح،

قد استراحوا من المساجد وفرغوا من الكنائس!

❖

فصل كَل وطرف جويبا ر ولب كشت

بايك دوسه اهل ولعبتي حورسر شت

بيش آرقدح كه باده نوشان صبوح

آسوده زمسجدند وفارغ زكنشت

(١٥)

هذا وقت السحر فأفق أيّها الغلام،

وصبّ الخمر القانية في أقداح البلور؛

فإن هذه الدنيا الفانية،

ستمر ثم تتفقدها فلا تظفر بها.

❖

وقت سحر است خيزاى طرفه يسر

بُرباده لعل كن بلورين ساغر

كاين يكدم عاريت دارين كُنج فنا

بسيار بجوني ونيابي ديكَر

-٧-

هذه، إذاً، الخمس عشرة الرباعية التي ترجمها عبد الوهاب عزّام نثراً واعتذار لأنه لم يترجمها شعراً، وإن لم يفته أن يفزع إلى «التقفية» كما في السطرين الأولين من الرباعّية الأولى: (الأخضر والأحمر)، السطرين الأولين من الخامسة: (الآداب والأصحاب)، وكما في السابعة حيث التزم حرف «الميم» في ثلاثة سطور من أربعة (الأول والثالث والرابع). ولقد آثرت أن أنضّدها كل شطر في سطر على غير ما عند صاحبها لتقريبها من قالب الرباعّية الحقيقي وتيسير موازنتها بأصولها الفارسية لمن تلدّ له الموازنة.

الترجمة، في الحالين، لم تكن مقصودة لذاتها ترجمة مستقلة، بل كانت في الأولى تصادفيّة، وفي الاخرى للاستشهاد كما سلف وكما فعل العقاد والمازني من قبل؛ وربما لم تلق-لهذا- العناية التي تُبذل عادة في الترجمة المقصودة من حيث الصياغة والجزالة والجمال الفني بدليل الرباعية التي ترجمها مرتين(الخامسة والسابعة)، فالسابعة أفضل وأدقّ وأسلس، وهو ما يتواءم مع مقولة العماد الأصفهاني المشهورة التي تخذها ياقوت الرومي معلماً لكل جزء من أجزاء كتابه «معجم الأدباء» وابتدأه بها: «إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلا قال في غده: لو غيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يُستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل. وهذا من عظيم العِبّر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر».

والترجمة حرفيّة دقيقة إلى حدّ بعيد، وإن ابتعد صاحبها عن حرفيّة الترتيب في الرباعية الحادية

عشرة إذ راعى في الصياغة تركيب الجملة العربيّة فقدّم ترجمة الشطر الأخير على الثالث خلافاً للأصل الفارسي ولما انتهجه في سائر الرباعيات. أمّا الحرفيّة المفرطة فمن أمثلتها الرباعيّة الثانية عشرة حيث ترجم «نيستي وهستي» بالموجود والمعدوم، والأفضل أن يترجما بما تُعورف عليه في الفلسفة «الوجود والعدم»؛ وحيث ترجم «ذرد» في الشطر الأخير بـ «يمضي» في حين أن الشائع في اللغة أن يقال «ينقضي»، فتكون ترجمة الشطر:

«ينبغي أن ينقضي (العمر) بالنوم أو السُكْر»

ولقد ترجم أحمد الصافي النجفي هذا الشطر والذي يليه شعراً، فقال(٢٧):

ألا اشرب فعمر سوف يُعْقِبه الردّى

حقيق بأن (تقضيه) بالنوم والسُّكر!

أمّا ترجمة الفعل نفسه بـ «تُمضي» إلى كم تمضي عمرك... فقد جاءت دقيقة مناسبة.

ونلحظ شيئاً مما نحن فيه في الرباعية الثالثة عشرة حيث ترجم «كَذشت» (للماء) بقولة في السطر الثاني «كما يمرّ الماء في النهر»! ليته قال «كما يجري الماء في النهر».

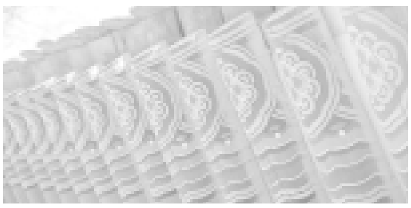
بيد أن أهم ما يلفت النظر في الترجمة هاتان المسألتان المهمتان:

الأولى، ملاحظة المترجم على الرباعية الثانية إذ قال في الهامش «إشارة إلى لعبة الشطرنج، ورقعة الشطرنج تسمّى نطعاً(٢٨)».

لو لم يشر إلى أن رقعة الشطرنج في هذه الرباعية تسمّى نطعاً لُقضي الأمر، غير أنه بهذه الإشارة يؤكد أنه لم يكن يعي المقصود بكلٍّ من «لعبتكا نيم» و«لعبتباز». فالأولى لا تعني «رقعة الشطرنج» والأخرى لا تعني «لاعب الشطرنج»، بل تعنيان، على التوالي، «لعبة الدّمى المتحركة» (العرائس / لعب الاطفال) و«اللاعب» (محرّك الدّمى). وقد ترجمهما قبل عبد الوهاب عزّام بالمفهوم الذي فهمه هو نفر من مترجمي الرباعيات الأجانب والعرب من مثل: فيتزجيرالد Fitzgerald الإنجليزي (١٨٥٩)، وكرستنسن A.Christensen الدانماركي (١٩٢٧)، وأحمد رامي (١٩٢٤)، وإبراهيم العريض (١٩٣٣ أو ١٩٣٤). وكذا فعل كلّ من ترجم عن «منظومة فيتزجيرالد» قبل عبد الوهاب عزّام وبعده(٢٩).

والأخرى، أن عزّاماً أنتقى من رباعيات «الكوز» أو ما يسميّه فيتزجيرالد «كوزنامه» الرباعيتين العاشرة والحادية عشرة فاستشهد بهما متصلين، وهما مهيئتان لهذا الإتصال، وترجمتها معاً دون أن يفردهما. إن هذا يشي فنياً بأنه ربما لم يكن يدري أن مفهوم الرباعية في الفارسية ينهد على أنها قصيدة صغيرة تامة تعبّر عن فكرة محددة واضحة موجزة، وأنها كلّ متكامل لا يرتبط برباعية أو رباعيات أخرى.

إن صنيع عزّام المحدود هذا قد سبقه إليه، باتساع عام، فيتزجيرالد ومسيوكلودآنيه M.Claude Anet من الأجانب، والزهاوي، ومن ترجموا عن فيتزجيرالد قبل عبد الوهاب عزّام كوديع البستاني (١٩١٢)، ومحمد السباعي (١٩٢٢)، ناهيك بمن ترجموا عن فيتزجيرالد بعد عزام، وهم كثر(٣٠).■



الهوامش

١) راجع عنه :

- الزركلي : الاعلام ٤:١٨٦ (ومصادره). دار العلم للملايين، بيروت. ط١٩٨٠:٥.

- طه حسين: المرحوم الدكتور عبد الوهاب عزّام. مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة. الجزء ١٩٦٢/١٤م، ص٣٤٢-٣٤٥.

- يحي الخشّاب:

١- عبد الوهاب عزّام. مجلة كلية الآداب- جامعة القاهرة. المجلد ١٩-الجزء الأول. مايو ١٩٧٥م، ص ٤-٩ (طبع هذا الجزء عام ١٩٦٠).

٢- المرحوم الدكتور عبد الوهاب عزّام. مجلة مجمع اللغة العربية - القاهرة. الجزء ١٩٦٢/١٤م، ص٣٤٧-٣٥١.

- زكي المحاسني : عبد الوهاب عزّام في حياته وآثاره الأدبية. معهد البحوث والدراسات الأدبية واللغوية - القاهرة ١٩٦٨.

- نعمات أحمد فؤاد: قمم أدبية. عالم الكتب - القاهرة (د.ت).

٢) طبع الجزء الأول منها عام ١٩٣١م بدار الكتب المصرية بالقاهرة، ثم تلاه الجزء الثاني عام ١٩٣٢. وأعادت مكتبة الاسدي بطهران طبعها بالأفست في مجلد واحد كبير عام ١٩٧٠، ثم طبعت ثالثة بدار سعاد الصباح (الكويت ١٩٩٣) وكتب عليها توهما الطبعة الثانية !

٣) مجلة ثقافات. السنة الأولى- العدد (١١) ١٤ مارس ١٩٣٩، ص٣٤-٣٩.

٤) مجلة كلية الآداب - جامعة فؤاد الأول، القاهرة. المجلد ٨- العدد الأول، مايو١٩٤٦م، ص١-١٢.

٥) عبد الوهاب عزّام : رحلات (الرحلات الأولى)، ص١٣٨-١٤٤. مطبعة الرسالة.

٦) السنة (٤٦) - الجزء الثامن. أول يونيه ١٩٣٨م (٢ربيع الثاني ١٣٥٧هجرية)، ص٨٨٤-٨٨٨.

٧) عبد الوهاب عزّام في حياته وآثاره الأدبية ١٠٢-١٠٣، وانظر ص٥٤ كذلك.

٨) المصدر نفسه ٣٦.

٩) رحلات، ص١٤٣، وانظر:جهار مقاله (المقالات الأربع) بالفارسية، ص٦٠. تصحيح محمد قزويني. كتا بفروشي زوّار، تهران١٩١٠م.

١٠) رحلات ١٤٤.

١١) عبد الوهاب عزّام، مجلة كلية الآداب- جامعة القاهرة، ص٨. مصدر سابق.

١٢) عبد الوهاب عزّام في حياته وآثاره الأدبية، ص٥٣.

١٣) المعروف المتداول أن القطعة من شعر الشطرين يتراوح عدد أبياتها بين ثلاثة وستة (٣-٦).

١٤) عبد الوهاب عزّام في حياته وآثاره الأدبية، ص٥٤.

١٥) المثاني، ص١٧ . دار المعارف، القاهرة ١٩٥٤م.

١٦) المصدر نفسه، ص٢٤.

١٧) يأتي وزن «الرباعيّة» في الأدب الفارسي على وزن «لا حول ولا قوة إلا بالله»،أمّا وزن «الدوبيت» (البيتان) فيأتي على وزن آخر (محمد معين: فرهنك فاسي ٢ :١٦٣٥. أمير كبير- تهران. ط٣ : ١٣٥٨ش ه).

١٨) أطلق القدماء اصطلاح «نتفه» على كل شعر في بيتين حسب.

١٩) راجع التفاصيل في: يوسف بكّار، الترجمات العربية لرباعيات الخيام: دراسة نقدية ص٩-١١. مطبوعات جامعة قطر، الدوحة١٩٨٨م.

٢٠) المثاني، ص٣٣.

٢١) راجع التفصيلات في إسعاد قنديل، فنون الشعر الفارسي، ص١٦٧/١٩٩. دار الأندلس، بيروت، ط٢: ١٩٨١م.

٢٢) بين أبي العلاء والخيّام ، ص٨٨٧ (هامش١).

٢٣) نعمات أحمد فؤاد: قمم أدبية، ص٢٤٢.

٢٤) راجع: يوسف بكار، الترجمات العربية لرباعيات الخيّام، ص٣٤-٣٩.

٢٥) في الأصل: المرح (باحاء المهملة)، وهو خطأ طباعي في الاغلب.

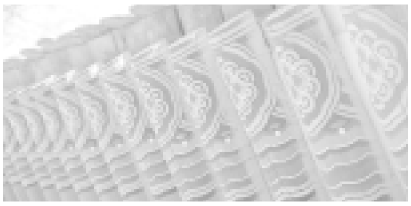
٢٦) هذه الرباعية ترجمة مكررة للرباعية الخامسة من رباعيات «الرحلات» بشيء من التغيير، وليس ثمّة من حاجة إلى إثبات الأصل الفارسي.

٢٧) رباعيات عمر الخيام (الرباعية ١٢٣- ص٤٥). طبعة طهران المصورة عن طبعة دمشق ١٩٣١م.

٢٨) رحلات، ص ١٤٣.

٢٩) راجع التفاصيل في: يوسف بكّار، الترجمة الأدبية: إشكاليات ومزالق، ص ١٢١-١٢٨. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠١م.

٣٠) راجع التفصيلات، كذلك، في: يوسف بكّار، الترجمة الأدبية: إشكاليات ومزالق ص ٨٠ - ٨٥.



الشعرية العربية بين التغريب والتأصيل

وليـــد مشـــوّح *

النظرة التجريدية للشعرية العربية:

اختلفت الآراء في الدراسات النقدية المعاصرة حول موضوعةٍ جوهرية تمثّل الإطار العام للشعر العربي قديمه وحديثه ؛ وأعني موضوعة (الشعرية) ، وقد ابتعد كثير من هاتيك الدراسات عن الاحتفاء بخصوصية الشعرية العربية ، عندما بحثت فيها «سياقيا» بوصفها معطى نظرياً يحمل عللاً لم يتوصّل الناقدون إلى تشخيصها وعلاجها ، وهذا ما أوقع البحث النقدي في حمأة العموميات ، وأبعده عن الدقة، وطوّح به نحو منزلقات الفرضيات والادّعاءات اللتي أفقدته مصداقيته .

وهكذا وجدنا أنفسنا - نحن الباحثين والدارسين - واقعين في حيص بيص - كما يقال - عندما وقفنا أمام تلك الأبحاث ، حيث كانت موضوعة الشعرية العربية عنواناً لأكثر من بحث ، ولأن مضمونات تلك الأبحاث لم تخرج بما يمثّل خصوصيةً دقيقة لهذه الشعرية ، وعن قصد في كثير من الأحيان ، نقول : بقيت تحت هيمنة الخطأ ، ولم ينجُ منها إلاّ القليل .

لذا أوقفنا رؤيتنا هذه على البحث في مقومات الشعرية العربية ، وتتبّع المنزلقات التي وقع فيها بعض الباحثين ، للتقريب أو الاقتراب من حوافّ المعيار الدقيق الذي نتمكّن من خلاله البحث عن أصول هذه الشعرية ، وتمييز عناصرها الخاصة ، حتى تتطابق الصفة والموصوف .

أما الخطوة الأولى التي ستمكّننا من الوصول إلى هدفنا المذكور ، فهي ، إشهار ثلاث علل أوهنت أبحاث الباحثين في الشعرية العربية ، وأوقعتهم في بؤر الالتباس ، والتعميمات المجحفة ، أو في مهاوي الضعف إزاء التطبيق الفعلي الناجح المسحوب على الإبداع الشعري العربي ، مما أنتج معايير خاطئةً ، وأحكاماً ذاتيةً فردانية غير معمّقة ، وانطباعاتٍ تظلّ طافيةً على السطح التحليلي الشمولي.

١- التنظير المجرّد ، والرؤية الأحادية:

خضعت (الشعرية) بوصفها مستوى من مستويات

* كاتب سوري.

التشكيل والتعبير اللغويين ، لما خضعت له اللغة من نظريات ، ومن بينها النظريات الزمنية (التاريخية ، واللا تاريخية ، والزمن / إنسانية .. وسواها) لذلك تعدّدت آراء النقاد فيها ، وتباينت النظرة إلى وظيفتها التي رأى فيها «جاكبسون» «أن تعمل على نقل مبدأ التكافؤ من محور الاختيار إلى محور التوفيق» وأوجب «سوسير» النظر إلى (النسق الرمزي في التعبيروالمحتوى) والتقى معه «يان موكاروفسكي» الذي توقّف عند «الوظيفة الجمالية».

. . ونظراً لتعدّد (مفهوم الشعرية) لدى النقاد ، وظهور اختلافات كبيرة في تعريف المصطلح وترجمته فقد حدث ارتباك لدى العديد من الدارسين ، حتى إن بعضهم وصفه بأنه «مفهوم زئبقي»، وأن الشعرية علم غير واثق من موضوعه ، ومعاييرُ تعريفها غير متجانسة إلى حدّ كبير . « لقد تُرجم مصطلح (poetics) إلى الشاعرية ، الإنشائية ، بويطيقا ، نظرية الشعر، فن الشعر ، فن النظم ، علم الأدب ، الأدبية ، الجمالية ، الإبداعية. .» لكن مصطلح الشعرية هو الأكثر رواجاً . . أما موضوعها فليس الشعر بحسب المصطلح التقليدي ، بل هو الكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي ، وهناك من يرى أن «الأدبية» مفهوم موازٍ لمفهوم «الشعرية» وهكذا عن علاقة «الشعرية بالأسلوبية» باعتبار أن كليهما معنيان بدراسة الخصائص اللغوية ، وكذلك علاقة «الشعرية بالتأويلية» التي ترى – حسب تودوروف – أن النصّ الأدبي في ذاته يعدّ موضوعاً كافياً للمعرفة . . الخ .

إن أول المطبّات التي وقع فيها دارسو الشعرية العربية ، تمثّلت في التنظير غير المستفيد إلى واقع النص ، نظراً لسيطرة الفكر الغربي (مباشراً ، أو مترجماً) على ذهنية الدارس ، الذي حاول جاهداً أن يقلّد هذا الفكر ويجاريه بحرفيته ، وذلك من خلال تطبيق مفترضاته النقدية ، وأبنيته الفلسفية على النصّ العربي ، بصرف النظر عن ذاتية مبدعه ، أو زمانه ومكانه لحظة إبداعه ، ومحاكمة الفكر النقدي العربي قياساً إلى ذلك الفكر ، وبؤرة الخطأ في مثل هذه المحاولة هو سيطرة المقولات الفكرية والنقدية (الغربية أو التغريبية) على الباحث أوالدارس أو الناقد ، ووقوعه تحت أسارها ، مما يبعد العقل عن خصوصية هذه المقولات ، وتطابق افتراضاتها على النصّ الغربي وحده ، لأن تطبيقها يلغي خصوصيةً ماثلة في النصّ الشعري ، وتعميمها عليه يجرّ إلى النتيجة ذاتها . ذلك أن خصوصية اللغة التي يبدع بها النصّ ، تبقى هي الخصيصة الماثلة . ويمكن ملاحظة أن الاستلاب الذي يعانيه التنظير في الشعرية العربية يصنع رجع صدى للآخر ، أو ينشئ حكماً غائماً يعبّر عن وجود ما ليس له وجود ، معتمداً على لغة أنيقة مثيرة في ادعاءاتها ، مما يخلق بناءً ملفقاً ضبابياً يسعى إلى عقد صلحٍ جائر في عدم منطقيته ، بين لغة النصّ ، وفكر الآخر ، الأمر الذي يجعل من الشعرية العربية ، صورةً رخوة شوهاء ، غريبة الملامح ، مهرّبة (دون حجر) من الشعرية الغربية ، وهو ما أثبت النصّ العربي (قديمه وحديثه) ، عدم صحته ، وشحة فائدته ، وفقر جدواه ، بل خطره على سلامة النصّ العربي وأصالته وخصوصيته .

إن / أزرا باوند / شاعر ، و / علي الجندي / شاعر ، كما أن / أراغون / شاعر ، و / نديم محمد / شاعر ، و / رامبو / شاعر و / فايز خضور / شاعر ، وكلهم أنتج نصاً إبداعياً وفي أطرٍ فنية مطابقة لقياس الشعر ، ولكن خصوصية النفر العرب تكمن في الأبعاد الذاتية ، الحراك الاجتماعي ، الزمان ، المكان ، القيم، العادات ، التقاليد ، الأجواء الاقتصادية والسياسية ، سيادة المعطى الحضاري.

ومع كل ما تقدّم تقع بين أيدينا مطبوعة من النقد أو الدراسة ، نطالعها ، فنجدها تنكّرت للخصوصية الشمولية التي ذكرنا، وأدخلت المفهومات والمعايير التي انماز بها الآخر ، على النصّ الشعري العربي الذي أبدعه الشعراء المذكورون، مما يبعد البحث عن جوهره ونقصد الشعرية العربية.

ومن يقرأ المعطى النقدي الذي قدمه أدونيس ، أو

كمال أبو ديب ، أو محمد الأسعد ، أو دارسون وناقدون آخرون ، سيجد رؤية ضبابية في أطروحاتهم ، لأنها خضعت بالأساس ؛ لمقولات فكرية ، واتجاهاتٍ ذات أحكامٍ قبلية ، قبل خضوعها لمعطيات النصّ بخصوصياته الذاتية والفنية ، حيث غاب الاستقراء العلمي لماهية الشعرية العربية المتواجدة في النصّ الشعري العربي ، بل سنجد تطبيقاً متعسّفاً انتقائياً لمقولاتٍ جاهزة عن مفهومات الشعرية . يدّعي هؤلاء وجود ظلالٍ أو صدى لها في نصوص بعينها ، فيعمّمون الخاصّ - الشاذّ ، جاعلين منه قاعدةً واجبة التقليد ، مبتعدين عن واقع النصّ ، غير آبهين بقدرته على التواصل والديمومة من خلال أسراره الفنية التي قرّبته من المتلقي الذي احتفى به ، فقبِله أو تقبّله .

والمفهومات التي استوردوها ، وعمّموها كثيرة وبرّاقة ، أغرت الكثير من المتلقين الشباب بتداولها ، على الرغم من أنها كانت عمومية ، مثل (صدمة الصورة ، الفجوة ، تثوير اللغة ، تناسلية المعنى ، مشاعية المعنى . . . الخ) ،فقد بقيت هذه المفهومات وسواها غائمةً في الوعي النقدي لهؤلاء الدارسين النقدة ، ولم تجد لها مستقراً على الرغم من موضوعية بعضها ، وذلك عائد إلى إيماناتهم بأحادية العنصر الفاعل في النصّ وإعمالهم العناصر الأخرى.

ولعل وقوف د. صلاح فضل أمام مقولة ذي الرمة الخالية من الاستعارة ، أو عناصر الشعرية كما يطرحها أولئك الدارسون يؤكد ما أردناه ، لأن النصّ ممتلئ بالشعرية ، على خلوه من عناصرها المزعومة(٢).

إذن ، فالنظرة التجريدية الخالصة مهما كان عمقها الثقافي ، وبعدها الفلسفي ، لا يمكن أن تفسّر (منفردةً) الشعرية العربية ، وهي بحاجة إلى داعم أساس يتمثّل بالنصوص الشعرية المنطلقة أصلاً من وعيٍ مؤمن بخصائص الشعرية العربية وعناصرها ، وعدم ضرورة تطابقها مع خصائص وعناصر الشعرية العربية .

٢- الحدود الفاصلة بين شعرية النصّ وشعرية التلقّي:

إن رسم الحدود الفاصلة بين شعرية النصّ ، وشعرية التلقي يدرأ الخطأ الذي وقع فيه الكثير من الدارسين والنقدة ، إذ خلطوا بين الشعريتين فضللوا الشعور والإحساس ، وهذا الأمر هو ما دعت إليه الحاجة لخلق الرائز الذي يقرّبنا من الفعل النقدي المعاصر في الغرب ، لأن المحاولات التي بذلها الدارسون العرب لتجاوز مراحل التطوّر بترتيبها الطبيعي ، وملاحقة الحلقة الأحدث في هذا الترتيب جعلهم يُغفلون إشباع الحلقة السابقة عليها درساً ، مما يتيح انتقالاً طبيعياً إلى ما بعدها .

ففي الوقت الذي كانت مفهومات الشعرية في طور التأسيس (عربياً) ظهرت نظرية التلقي في الغرب ، مما دعا الدارسين إلى إهمال ما في أيديهم ، وتلقّف المستورد القادم كبضاعةٍ ثقافية قابلة للتسويق ، الأمر الذي خلط الحامل بالنابل ، وارتجّ على هؤلاء ، فظهرت علّة الخلط في الدرس النقدي بين شعرية النصّ «المرسل» وشعرية المتلقي «المرسل إليه»، وبؤرة هذا الخلط في إمكان فرض معطيات القارئ الناقد المعاصر على النصّ القديم فرضاً يتجاوز حدود المعقول والمقبول ، ويعيد تشكل عناصر النصّ تشكيلاً فوضوياً تضليلياً ، يُفقده صلته اللازمة بمبدعه ومحيطه من جهة ، وبالإرث الثقافي الخلاّق الذي ينتمي إليه من جهة ثانية .

ناهيك عن أن هذا الخلط يُفقد الشعرية عناصرَها العامة التي يمكن بناء النظرية النقدية على أسسها ، فهو - باعتماده تقنية القراءة الحرّة المنتجة- يسمح للناقد أن يسفح رؤاه الخافتة على نصّ رديء ليجعل منه بالقراءة نصاً مبدعاً ، بحجة إكمال النصّ من قبل القارئ ، وفي هذا إضاعة للتمييز الأسلوبي الذي يضمن للنص ديمومته ، إذ بإمكان قارئ مثقف بثقافة عالية ، أن يحوّل الإشارات الفلسفية التي يستخدمها شاعر مغمور في العصر العباسي - مثلاً - استخداماً ساذجاً متثاقفاً إلى نظرية فلسفية عميقة ،

ويجد لها المسوّغات المقنعة في قراءته لا في النصّ ، وإنما بتفسير إشاراته . ولعل قراءة مصطفى ناصف لقول أبي تمام : (٣)

رقيق حواشي الحلم ، لو أن حلمه

بكفيك ما ماريت في أنه برد

تمثّل نموذجاً يشير إلى هذا الخطر ، ولقد كانت نتائج هذا الخلط غاية في الخطورة عندما توجّهت سهام نقد المحدثين من النقاد نحو النقاد القدامى ، واتهامهم بالفشل ، وقلّة الوعي ليصلوا إلى نتيجةٍ، أو غاية تقول بنسف المعطى النقدي للنقاد القدماء كونهم رجوعيين ، حيث قادت هذه الاتهامات إلى إضاعة خصوصية النصّ الشعري العربي في موج مقولات غربية ، ودعاوى تصلح لكل شيء ، إلا لهذا النصّ .

٣- قسرية عصرنة الوعي :

يتأتّى الفعل القسري في جذوره من حرية القراءة والتأويل ، إذ بات الدارسون - خشية اتهامهم بالانقطاع المعرفي عن التراث - يسعوَن إلى تقويل التراث ما لم يقله ، وبناء على هذه القسرية ، وهذا النمط التأويلي في قراءة الوعي التراثي ؛ ظهرت دعوات غريبة عجيبة ، ومصطلحات غير دقيقة عند النقاد المحدثين ، والحق أن وعي نقادنا القدماء كان عالياً ، ومتساوقاً مع خصوصية لغتهم ونصّها الشعري، وهو لا يحتاج إلى عصرنة مفتعلة ليكون جديراً بالدرس ، ولكن الدارسين المحدثين - عن جهل بخصوصية التعبير النقدي العربي ومصطلحاته الفنية - سخّروا هذه الرؤى الفنية (في النقد) ووضعوها بتصرف مفهوماتهم ، وعالجوا نصوصها بما يرسّخ أطروحاتهم الفكرية والنقدية وأصبح يسيراً أن يؤمن الصولي بـ / شعرية الكتابة / ولا يؤمن بـ / شعرية الشفاهية / وصار مبحث التخييل عند الجرجاني باباً للحديث عن استعارية اللغة . كذلك صار أبو تمام ش مثّوراً للغة ، وخارجاً على جمودها المزعوم (٤).

وعلى أساس هذا الادّعاء وغيره من المزاعم التي باتت تحفل بها (دراسات الشعرية المعاصرة) جرّت النصّ القديم إلى زمننا هذا ، وربما طوّحت به إلى ما بعد هذا الزمن بقسرية فيها الكثير من الطاغوت والعسف ، بالتدليس حيناً ، وبالاجتزاء المخلّ حيناً آخر، وبالتقويل غير المسوّغ ، مما شكّل خطراً حقيقياً على مصداقية النقد ، حيث يكمن هذا الخطر في التداول المغري (بإظهار عبقرية نقادنا المحدثين وعصريتهم) - وهو أيضاً فيما يؤسس على هذا التناول حيث يهوي أبو العلاء المعري إلى مرتبة أقلّ من نثر أمين نخلة(٥).

ويقوم ردئ أبو تمام مقام معجزات النصّ العربي، ويعاد النظر إلى الصولي على أنه فائق في وعيه ، متجاوز لعصره ، ويحطّ من شأن الآمدي لأنه متخلّف في الدرس الفلسفي المعاصر (٦).

ولعل في ملاحظة الجانب التطبيقي لهذه الدراسات ما يكشف عن ضعف مقولاتها .فالرؤى المقنعة ش عند كمال أبي ديب ش تعصرن ش النصّ الجاهلي عبر جدلية (الشبق والوجود) (٧).

ويطبّق عبد الله الغذامي نظريات أُخرَ ، وأحدث المدارس النقدية على شاعر مغمور ليس له من سمة أسلوبية سوى تقليده للنصوص الشائعة (٨). ولا يجد محمد الأسعد في تطبيقه سوى شاعر لا يعرفه إلاّ القليل من متابعي الحركة الشعرية والنقدية والدراسات الأدبية ؛ ممثّلاً للغة الشعرية الحقيقية وأعني «عبد الكريم الكاصد» من العراق(٩).

إذن ؛ تحتاج مقومات الشعرية العربية إلى استجلاء ، ومن ثم محاورة من عرَضَ لها ، وتبيان مقولاته ، وهو أمر يستلزم بحثاً قائماً بعينه. وهكذا نجد أنفسنا بعد هذه الإضاءة التي تشفّ عن خطر النظر التجريدي ، وما كان من وقوع النقاد المعاصرين فيه من خلال الانطلاق من الوعي إلى النصّ، ومحاكمة الشعرية العربية بالقياس إلى الشعرية الغربية ، أو النظرية النقدية الغربية ، كما تلمسنا عند (أدونيس ، وأبي ديب ، ومحمد الأسعد ، والغذامي أحياناً)، وغيرهم ، ثم ما كان من خلط لدى بعض النقاد المعاصرين بين شعرية الإبداع (الشعرية في

النصّ) وشعرية التلقي (الشعرية في القراءة) وإضفاءالوعي النقدي على مقومات الشعرية الواجب استجلاؤها من الموروث الشعري العربي أولاً ، ثم استجلاء وعي النقاد العرب القدماء بها ، ومحاكمتهم إياها قياساً إلى واقعها النصي ، وليس العكس . ثم ما كان من خطر عصرنة الوعي بشكل قسري ، تلك العصرنة الصادرة عن المبالغة في حرية القراءة والتأويل .

نقول : إننا نجد أنفسنا بعد هذا كله ، محتاجين إلى قراءة مقومات الشعرية العربية على نحو واع وموجز في الوقت نفسه ؛ وذلك بدءاً من أصولها الواقعة ضمن خصوصية اللغة ، وخصوصية الوعي بتلك اللغة ، وخصوصية البناء وتفرّد أساليبة الإيقاعية ، ثم خصوصية البيئة من خلال : انفتاح الأفق البيئي ونمطية الحياة ، وسكونيتها ، وما كان من صراع أدّى إلى فهم الوعي بالواقع فهما خاصاً ، ثم خصوصية الثقافة الشعرية عند العرب ، إشارةً تقدّم تراثهم الشعري ، وما تأسّس عليه من شعور بالتفرّد ، وما رافق ذلك التراث – عبر مسيرته – من ملامح توحي بالبدائية الصادرة عن سمات الانعزال المكاني ، إذ تشكّل هذه البنيات أصولاً حية لمقومات الشعرية العربية .

أما العناصر التي تُبنى عليها تلك المقومات ؛ فأولها متصل بالبنية الإيقاعية بما تشتمل عليه من وزن وقافية وتوازنات صوتية فنية وغيرها . . ثم ما يتصل بالبنية النحوية بما تشير إليه خصائص القواعد النحوية القياسية وآفاق الخروج عنها ، والتعقيد الناتج عن ذلك الخروج بالقياس إلى الأنموذج القياسي في تركيب الجملة الشعرية ، ثم ما يتصل بالواقع الموصوف شعراً ، وما يتصف به ذلك الواقع من سمات تعبيرية ، من قبيل تثبيت الواقع ، وعدم الحاجة إلى التجريد ،ووهم الحسية ، وفلسفة الوجود ، ثم بنية الانزياح بما تشتمل عليه من دلالة على تفرّد الشاعر ، وما قد تتوفّر عليه من إشارات إلى خصوصية المعنى ، إذ لم تعد النظرة النقدية فيها أو إليها دقيقة ، لأن الشكل الفني لم يعط خصوصية أسلوبية ، وإنما كان يُعنى بشكل واضح بالمحتوى المضموني (وهنا تتشكل الظنة بالسرقة) حيث شاع في مصنفات النقد التسجيلية منها والتطبيقية ، ثم السمات والخصائص الأسلوبية لأدوات ذلك الانزياح ، كما تستعرضها لغة النصّ الشعري .

ناهيك عن فاعلية النصّ الشعري ، بما تتوفّر عليه من فعل وظيفي ، واشتراطات جمالية ، وخصوصية المقاربة النقدية في الشعر بين الدين والأخلاق ، بما يشير إلى وظيفة التعبير الشعري بشكل أو بآخر ، ثم ما كان من مظاهر التأسيس النقدي النفعي ، ثم هناك الاتجاه المعياري ، أي المعيارية الصادرة عن هيمنة الأنموذج أو طبقة المعاني ، كما فصّل فيها قدامة بن جعفر في نقد الشعر (١٠) .

أو البناء السياقي المحدّد الذي يجري خلاله الخطاب الشعري ، ثم ما تتضمنه أو توحي به فلسفة البيت الواحد من خصوصية معيارية .

إن مقومات الشعرية العربية تقوم على أسس تنهض بدورها على مدماكين رئيسين هما : الجذور التراثية ، والعناصر الشعورية .

فالجذور التراثية تقوم بدورها على خصوصية اللغة التي تتشكّل من خصائص ثلاث : حصيصية إيقاعية ، و خصيصة بنائية ، و خصيصة ذهنية تُعنى بالوعي اللغوي .

وتأتي الخصوصية الرئيسية الثانية ونعني بها الخصوصية المكانية أو البيئية ، وتقوم على خصائص أربع ، أولها انفتاح الأفق ، وثانيها الحراك الاجتماعي في أبعاده المكوّنة لأنماط التفكير الخاصّ لدى الإنسان العربي (العادات ، التقاليد ، الأعراف ، النواميس . .. الخ) وثالثها السكونية النمطية أي طرائق المعيشة ، ورابعها المواجهة مع المحيطات الكونية .

أما ثالثة الخصائص فتكمن في سرّ المكوّن الثقافي لذات المبدع ، وذات المتلقي في الوقت نفسه قدم التراث، الإحساس بالتفرد ، التطور الزمني وإذا انتقلنا إلى المقوّم الثاني من مقومات الشعرية

العربية،أو أمعنّا النظر في مكونات المدماك الثاني الذي تقوم عليه البنيات الحيوية لمقومات الشعرية العربية ، فسنجدها تعني معمارياً ، مكوّنات الأثاث الداخلي ، أو التأسيس الجواني لذلك البناء ، وتعني (الإيقاع ، النحوية ، الواقع ، الانزياح ، الفاعلية ، المنظور الجمالي الإحساسي الشعوري).

ولأن الموضوعة بتعريفاتها تثير لَبساً معنوياً يحمل إشكالاته الدلالية عند المبدع والمتلقي في آن واحد ، فقد اضطررت لدمج الكثير من التعريفات والتوضيحات التي تحدّد الأصول التي تصدر عنها الشعرية بمنعرجاتها التعريفية المفهومية كلها ، والتي تكاد تشكّل خلطةً من الآراء المتقاربة عند أولئك الذين يحاولون مخلصين لتأسيس رؤية نقدية عربية أصيلة :

فـ «الأصول التي تصدر عنها الشعرية العربية ، خصوصية اللغة الشعرية العربية من خلال الوعي بها، ثم من خلال البناء الفني فيها ، إضافة إلى خصوصية بنيتها الإيقاعية ، وعلى ما يبدو فإن الوعي باللغة يكشف عن رغبة في أن تؤدّيَ اللغة دورَ إعادة صياغة الواقع ليس على نحوٍ مجازي ، بقدر ما يكون حقيقياً أو تخيلياً بقرائن تصله بالحقائق ، وهو ما يكشفه ميلهم إلى التشبيه المتناسب. والوصف المتقارب ، مقدّمين الشاعر الذي يُعنى بهذا الاتجاه ، ومن هنا كانت هناك حيثيات تتصل بمقومات الشعرية العربية ، وتشير إليها على صعيدي المعنى واللغة التي تعبر عنه أو ترسمه ، وهنا تتوجه إلى الجوهر عبر طريقين :

الأول : متصل بالنظر إلى الشعر كونه أنساقاً لغويةً تؤدّيها الأشكال التعبيرية المتنوّعة التي تمثّل الفعل بوساطة القول ، فهي تقول ما يساوي الفعل ، لهذا السبب كان الشاعر ينطلق في تعبيره الشعري ، من الواقع إلى اللغة بحرية اختياره التعبيري ، ولكن الشاعر الإسلامي الذي أخذ بتقليده – حين انطلق من اللغة إلى الواقع – أضحى مقيداً بالتقليد من جهة ، ومحدّداً أكثر بحدود اللغة ، لا بحدود الواقع اللامتناهية من جهة ثانية ، وهذا يعني أن الوعي باللغة عند الشاعر الجاهلي كان أكثر حريةً وانفتاحاً من وعي الشاعر اللاحق بصورة أو بأخرى ، هذا من جهة تقليد الشاعر اللاحق ، أما إذا نظر اللاحق إلى مبدأ الوعي باللغة عند السابق فيتجاوزه مجدّداً ومبدعاً ، وهو ما صار إليه المحدثون في العصر العباسي .

أما الثاني : فمتصل بالأول ، وباعث إليه ودالّ عليه كذلك ، (وهو ما يوحي به الجذر اللغوي لـ / ك . ل . م / حيث يفسر دلالات (كلم) أي الكلام الذي يعني البعد الحسي في الخطاب الشعري من جهة ، ونظرهم إلى كون القول الشعري مساوياً لفعل اليد (على رأي القلقشندي) ، يقال : كلم الرجل وكلمه أي جرحه ، والكليم هو المجروح ، وهو المُكلّم (أي كثير الجراح) ومنها الكلمة أي) المجترحة . . والمجترحة المنتقاة من أعماق الإحساس ش كما أرى شخصياً ش وتسمى القصيدة والخطبة : (كلمة) وهذا يشير إلى أن فعل الكلمة في النفس مساوٍ لفعل الجرح في الجسد، وكل هذا يوحي بالفعل الجمعي ، ويدلّ عليه ، فقد أشار القلقشندي إلى أن الكتابة في اللغة مصدر كتب . . ومعناها جمع ، يقال : تكتبت القوم إذا اجتمعوا ،ومنه قيل لجماعة الخيل كتيبة ، ومن ثم سُميَّ الخط : كتابة، لجمع الحروف بعضها إلى بعض (١١). إذن ، فالكلام ثم الكتابة متصلان بـ / المعنى / القوة ، ومؤدّيان إلى الواقع / الفعل . وعلى هذا الأساس ، كان الشعر الجاهلي ، وأكثرمنه شعر الأعصر التي تلته ، يدور حول الموضوع ، وقليل منه يدور حول الذات . أما ما كان يدور حول الموضوع ، فقد اقترب من تحقيق الفعل أو أدّى إليه بقوة المعنى ، وعبّر عن قوة الواقع المباشر بالجمع / العرف . أما اتصاله بالذات فغالباً ما كان من جهة التهذيب والإمتاع ، لا من جهة الخصوصية الذاتية ، وهذا ما يربطه بالمنحى النفعي / الجماعي ، وهو ما سيوجب في مطابقته لمقتضى الحال بيانياً . وطبيعة هذا الوعي جعلته وعياً بنائياً يقترب من تحقيق الفعل بقوة المعنى من جهة ، ويشتمل على خصوصية إيقاعية هي أصل فيه ، وهي عنصر من مقوماته من جهة أخرى .

ونحن المتلقين نجد في بيتي ليلى الأخيلية : (١٢)

ومخرّقٍ عنه القميص تخاله

بين البيوت من الحيـاء سقيماً

حتى إذا بـرز اللـواء رأيتـه

تحت اللواءِ على الخميس زعيما

تمثيلاً بيانياً لما ذهبنا إليه بصدد قوة المعنى المتصلة بالتعبير عن قوة الفعل على صعيد الواقع المباشر لتلك القوة المتمثّلة في الضعيف الحييّ المتحولّ إلى أهلية القيادة الحقيقية ؛ أي الأنموذج المثالي للقوة عن جدارة .

كل ما سبق من خصوصية اللغة ثم خصوصية البيئة أفردَ خصوصيةً ثقافية قائمة عليترات تداولته الأجيال مما منحه سمة القدم ، واتساع بيئة المكان والزمان ، أما ناظر الإنسان العربي ، قبالة بصيرته المتأملة ، ولا سيما البيئات الصحراوية بوصفها غالبة، أضمرت في دخيلة ذلك الفرد شعوراً بالتفرّد الموحي بالانعزال ،والمتصف بالبدائية بشكل أو بآخر .

وهذه الميّزة الثقافية لم تكن كبيرة التأثير في الشعراء الجاهليين ، وإن بدت بعض المظاهر توحي بتأثّر بعضهم بأساليب بعضهم الآخر ، مثل ما كان في اتّباع امرئ القيس في بعض العناصر الفنية ، لكن هذه الخصوصية الثقافية بعد الإسلام صارت أصلاً من أصول الشعرية العربية ، ومقوماً من مقوماتها ، فكان المقوّم التاريخي (الزمني) ممثّلاً في بيئة العلماء اللغويين الذين لم يستندوا في حكمهم النقدي إلى تمثّلٍ للقيم النفسية للقديم الجاهلي أو الحديث الإسلامي . .بمعنى أنهم لم يأخذوا الطبيعة المتغيّرة لمفهوم الشعرية على صعيد التصوّر النقدي ، وقبل ذلك على صعيد المعطى الشعري ، أو عند الشعراء النقاد ، من جيل لآخر ، لأن ش محتوى مفهوم الشعر غير ثابت ، وهو يتغيّر مع الزمن ، إلاّ أن الوظيفة الشعرية (الشاعرية) . . عنصر فريد لا يتغيّر مع الزمن ، ولا يمكن اختزاله بشكل آلي إلى عناصر أخرى (٣١). لأن أهل اللغة والنحو نظروا في الشعر نقدياً في ضوء مقاييس مستوحاة من القاعدة النحوية ، أو اللغوية ذات الطبيعة القياسية ، وهي مستوحاة أو مأخوذة من ذلك النصّ الجاهلي ، كونه أصلاً في استنباط القاعدة اللغوية والنحو ، وهو أصل كذلك عندهم في استنباط ما يقع في دائرة النظر النقدي الفني .

ثم أولئك الذين قالوا شعرهم فطرةً لا صناعة ، وطبعاً لا تطبيقاً قد تأثّروا بلغة القرآن الكريم ، وهذا الأمر – على الصعيد الثقافي – قد كشف بشكل أو بآخر أن في القرآن أفاقاً جديدة للشعر لم تكن لها حدود ، وأسّس نقداً شعرياً ، وهذا ما نجد صداه عند النقاد الذين قالوا بأهمية الشعر الحديث ، وكأنه يمثّل شعرية (الثقافة الكتابية) هذه الشعرية التي صدرت عن شعرية (الثقافة الشفاهية) وطوّرتها لتكشف عن حقائق هامة هي :

– إن المحدثين جاؤوا بمعانٍ لم تعرفها الشفوية الجاهلية ؛ أي أن الإحداث هو ابتكار ما لم يعرفه الأقدمون .

– المعيار في الجودة هو الفن ، فالأول هو الأول فنياً لا زمنياً ، وهذا يعني أن طريقة الأوائل لا تصلح أن تكون معياراً حدياً لا يجوز الخروج عنه.

– شمولية الثقافة شرط ناقد الشعر، لأن انعدامها يجعل النقاد جاهلين بخصوصية الإحداث الشعري. (١٤) ومن هذا، فقد كان الفضل الذي رآه بعض اللغويين والنقاد للقدماء على المحدثين لا لكونهم خرجوا على شكل القصيدة العربية الفني كما جاء به الأوائل ، وإنما كانوا ينطلقون من فكرة أن التعبير الشعري ش لكي يكون موحياً لابدّ أن يستجيب لقواعد صياغة شعرية ضاربة في اللاشعور الجمعي للعرق»(١٥).

وهذا أمر لا يتعارض مع فنية الشعر ، لكن تأصيلهم للتقدّم الزمني بوصفه معياراً للشرعية ، هو ما أثار المولّدين أو المحدثين عليهم ، فقد وضعوا حداً زمنياً ، وفاصلاً تاريخياً بين جيل الشعراء القدماء الذي ينتهي بابن الهرمة (ت ١٥٨ هـ) وجيل المحدثين الذي يبدأ ببشار بن برد (ت ١٦٨ هـ) وكأنهم يعدّون في الشعر المحدث تجاوزاً لمقياس الأولوية الزمانية من

جهة ، ومقياس الأولوية اللغوية من جهة ثانية ، ولهذا كان قبوله أو تسويغه قبولاً لمبدأ التجاوز (١٦).

وفي هذا الاتجاه لم يكن صحيحاً ما ذهب إليه بعض الدارسين المعاصرين من أننا إذا دقّقنا النظر في أقوال القدماء ، فسندرك أن عمود الشعر ، ونهج القصيدة هما السبب في تحامل الرواة على المحدثين من الشعراء لخروجهم عليه (١٧).

وختاماً : فإن من الطبيعي أن يكون صدور مقومات الشعرية العربية متصلاً بخصوصية البيئة ، في المكان والزمان ، ثم خصوصية اللغة في الوعي بها عند استخدامها ، وسيلة إبداع فني جمالي ، وفي طبيعتها البنائية كما تتمثّل خلال مستويات النصّ الشعري ، ثم في خصوصية الثقافة وفي منبعها المتفرّد بالريادة أولاً، وفي ما كان من سمات أوليته البدائية / الانعزالية ، ثم نظرة الجيل اللاحق إلى هذه الأصول الثلاثة كما يكشف عنها إبداعه الشعري خصوصاً في الأصول الثلاثة (خصوصية البيئة ، خصوصية اللغة ، خصوصية الثقافة) وهي عناصر انحلّت على نحو جليّ في عناصر متعدّدة شكّلت مقومات الشعرية العربية التي تمثّل بناءً معمارياً له منظوره الخارجي من حيث التكوين ، ومؤسساته الداخلية ، من حيث الشعور الماتع بتكاملية النصّ الشعري .■

الإشارات

١ – ينظر : تودوروف . نقد النقد . ترجمة سامي سويدان . دار الشؤون الثقافية . بغداد ١٩٨٦ ص ٣٢، وتودودروف . الشعرية ش ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . توبيقال . المغرب ١٩٨٦

٢– صلاح فضل – علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ، ص ٣٢٦ .

٣– نظرية المعنى ، مصطفى ناصف ، ص ٤٧

٤ – ينظر الثابت والمتحول ، ٢ / ١٧٣ – ٩٨٩١.

٥– سياسة الشعر ، أدونيس ، ٢٢ – ٣٢ .

٦– نظرية المعنى ، مصطفى ناصف ، ص ٢٥ .

٧– الرؤى المقنعة ، كمال أبو ديب ، ١٢ – ٧٣ .

٨– اللغة الشعرية ، محمد الأسعد ، ١١٥ – ٥٢١ .

٩– ينظر نقد الشعر لقدامة ابن جعفر . ٦١ – ٧٥١ .

١٠– الخطيئة والتفكير ، عبدالله الغذامي ، ١٣٧ – ٣١٢ .

١١– صبح الأعشى ٥ – ٥٥ .

١٢– الحلية ، ٢/ ١٠ ، أمالي المرتضى ١/ ٥٨ .

١٣– قضايا الشعرية ، جاكبسون ، ١٩ .

١٤– الشعرية العربية . أدونيس ، ٠٢٣

١٥– محيي الدين صبحي . نظرية النقد العربي ، ٥ .

١٦– الثابت والمتحول ، أدونيس ، ٢ / ١٧٣ .

١٧– مشكلة السرقات في النقد العربي ، مصطفى هدارة ، ٢١١ ، ويُنظر إلى اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة ، مصطفى هدارة ، ١٥٨.

المراجع

١- نظرية المعنى . مصطفى ناصف . القاهرة ١٩٦٥ (د.ط).

٢- الثابت والمتحول (بحث في الاتباع والإبداع عند العرب) علي أحمد سعيد / أدونيس . ط١ ، ١٩٨١ .

٣- سياسة الشعر . أدونيس . دار الآداب ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٥ .

٤- الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) . كمال أبو ديب . الهيئة المصرية . ط١ القاهرة ١٩٨٦ .

٥- الخطيئة والتكفير . عبد الله الغذامي . كتاب النادي الثقافي العربي . السعودية ، ط١ ١٩٨٥ .

٦- اللغة الشعرية . محمد الأسعد .

٧- نقد الشعر . قدامة بن جعفر . تح : كمال مصطفى . مكتبة الخانجي . بمصر ، د.ط - د .ت

٨- صبح الأعشى في صناعة الإنشا . أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي . دار الكتب المصرية القاهرة . (د.ت)

٩- الموشح : محمد بن عمران المرزباني ، تح علي محمد بجاوي ، مطبعة لجنة التأليف العربي ، ط١ بيروت، ١٩٦٥.

١٠- الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب وساقط شعره ، الحاتمي . تح : د . محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٦٥ .

١١- الحلية (حلية المحاضرة في صناعة الشعر) ، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي ، تح : د. جعفر الكتاني ، دار الرشيد للنشر / سلسلة كتب التراث / بغداد ١٩٧٩ .

١٢- أمالي المرتضى . الشريف علي بن الجسين العلوي ، تحقيق ، محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة . ١٩٥٤.

١٣- قضايا الشعرية . رومان ياكبسون ، تر : محمد الولي ومبارك حنون . دار توبقال للنشر ، ط١ الدار البيضاء المغرب . ١٩٨٨ .

١٤- الشعرية العربية . أدونيس . دار الآداب ، ط١ ، بيروت ١٩٨٥ .

١٥- نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا . محيي الدين صبحي . الدار العربية للكتاب ، ط١ ، ليبيا ، تونس ، ١٩٨٤ .

١٦- الثابت والمتحول . أدونيس .

١٧- مشكلة السرقات في النقد العربي . محمد مصطفى هدارة ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة ، ط١، ١٩٦٤.

١٨- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري . محمد مصطفى هدارة .

١٩- العمدة . لابن رشيق .

٢٠- المقدمة . ابن خلدون . مطبعة مصطفى محمد ، القاهرة ١٩٢٨ .

٢١- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية . نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية . د. محمد العمري . منشورات دار سال ، ط١ . الدار البيضاء . ١٩٩١ .

٢٢- علم الأسلوب . مبادؤه وإجراءاته . صلاح فضل . الهيئة المصرية للكتاب . ط٢ ١٩٨٥.

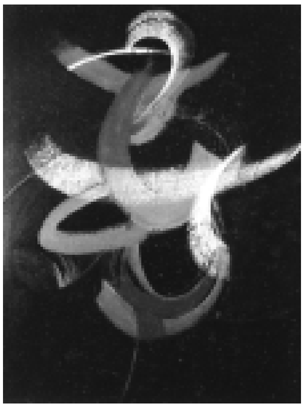
٢٣- سر الفصاحة . ابن سنان الخفاجي . شرح وتحقيق ، عبد المتعال الصعيدي ، مطبعة محمد علي صبيح، ط١ - ١٩٦٩ .

٢٤- دور الكلمة في اللغة . استيفن أولمان ، تر.د . كمال محمد بشر ، مكتبة الشباب ، ط١ . القاهرة ١٩٨٦ .

٢٥- الأسلوبية الصوتية . مقال . ماهر مهدي .

٢٦- الأسلوب والأسلوبية . بيير جيرو ، تر . د. محمد منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي . ط١ - بيروت ١٩٩٤ .
٢٧- تحليل الخطاب الشعري . محمد مفتاح ، استراتيجية التناص . دار التنوير .ط١. بيروت - ١٩٨٥ .
٢٨- دليل الدراسات الأسلوبية ، جوزيف شريم . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . ط٢ بيروت - ١٩٨٤
٢٩- نظرية البنائية في النقد الأدبي . د. صلاح فصل . دار الشؤون الثقافية . ط٣ . بغداد . ١٩٨٧ .
٣٠- الضرورة الشعرية . دراسة أسلوبية . إبراهيم محمد ، دار الأندلس . ط١ . بيروت لبنان - ١٩٧٩ .
٣١- نحو تصوير كلي لأساليب الشعر العربي . مقال . صلاح فضل
٣٢- بحوث لسانية . نعيم علوية . دار الآداب ، بيروت ط٢ ١٩٨٧ .
٣٣- مجهول البيان . محمد مفتاح . دار توبقال . ط١ . الدار البيضاء ، ١٩٩٠ .
٣٤- الشعر والشعراء ، ابن قتيبة . تح وشرح أحمد محمد شاكر ، دار المعارف . ط١. القاهرة - ١٩٨٢ .
٣٥- الخيال مفهوماته ووظائفه . د. عاطف جودت . الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط١ . القاهرة - ١٩٨٢.
٣٦- الشعرية . مقال . أحمد مطلوب ص ٤٥ مجلة المجمع العلمي العراقي . مج ٤ . ج ٤ - ١٩٨٩.
٣٧- نظريات الشعر عند العرب . مصطفى الجوزو . دار الطليعة ، ط١ . بيروت ١٩٨١.
٣٨- خصائص الأسلوب في الشوقيات . محمد الهادي الطرابلسي . المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، ط١ ، تونس ١٩٨١ م .
٣٩- الوساطة بين المتنبي وخصومه . القاضي علي عبد العزيز الجرجاني . تح وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم . علي محمد البجاوي . طبع بمطبعة عيسى الباني الجلبي .
٤٠- نظرية التلقي . رسالة ماجستير . ناظم عودة .
٤١- مبادئ علم الأسلوب العربي . شكري عياد . مطبعة انترناشول ط١ المملكة العربية السعودية . ١٩٨٨ .
٤٢- بنية اللغة الشعرية . جان كوهن . ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ .
٤٣- كتاب الشعر . أرسطوطاليس . نقل أبي بشر متي بن يونس القنابي . من السرياني إلى العربي ، حققة مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية د. شكري عياد . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . ط١ ١٩٧٧ .
٤٤- عيار الشعر . محمد بن طباطبا العلوي . تحقيق محمد زغلول سلام . منشأةالمعارف بالإسكندرية ط١ - ٧٧٩١ م .
٤٥- طبقات فحول : محمد بن سلام الجمحي . قرأه وشرحه محمود محمد شاكر . مطبعة المدني . المؤسسة السعودية بمصر . القاهرة .
٤٦- سيسولوجيا الأدب . روبير اسكاريت . ترجمة أمال انطوان . منشورات دار عويدات ، ط١ . بيروت . لبنان ١٩٧٨.
٤٧- كشاف اصطلاحات الفنون . التهانوي (محمد علي بن علي) مطبعة قياط . بيروت.
٤٨- الأسس الجمالية في النقد العربي . عرض وتتفسير ومقارنة . عز الدين إسماعيل . دار الشؤون الثقافية العامة .، ط٣ . بغداد ١٩٨٦ .
٤٩- المكونات الأولى للثقافة العربية . عز الدين إسماعيل . دار الشئون الثقافية العامة . ط٢ . بغداد ١٩٨٦.
٥٠- نقد النقد . تودوروف . ترجمة سامي سويدان . دار الشؤون الثقافية . بغداد ١٩٨٦.
٥١- الشعرية . تودودروف . ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . توبيقال . المغرب ١٩٨٦.





حالات الشاعر

المتوكل طه *

أنا الأحدبُ المسخُ
لا أسمع الناسَ .. أمشي،
فتمشي معي الصلواتُ ،
وأمضي بعيداً ..
فيبقى القرنفلُ مجتمعاً في الرواق.
أتيتُ بليلةِ إثمٍ،
وكانت منازلُنا في المحاق ..
ولمّا كبرتُ
اكتشفتُ الزمرُّدَ في الشّعر والنحتِ،
في الرقصِ،
في مضربِ القطنِ،
في جرس الموتِ،
في قُبْح وردتنا، في الطريقِ
وشيطان شهوتنا،
أو مياه الغريقِ ..
وفي حدأة البطن،
في ثرثرات الحليب،
وفي سحجة الجرح والمنجنيق.

زاوجتُ بين موازين رعبِ الجَمالِ
وأرضِ الهلاك ..
إلى أن رأوني بعيداً عن الوحشِ،
لي تاجُ آدم،
ذبحُ الشقيق ..
وقالوا : سلامُك !

❖

والقلب تعويذتي،
أحميه بالحبْرِ والأصدقاءِ،
ويتعبني بالجَمالِ،
فأربطه بالنُّحاس،
وألقيه في اليمّ ..
قلبي حدودُ المدائنِ،
زهرُ البنفسجِ،
بلّورة الغيمِ،
قلبي أميرُ الغيابِ القريبِ،
الجنونُ ، المُصابُ
بنوبةِ عشقٍ ذبيحٍ ،

---

* شاعر من فلسطين.

● لوحة للفنان محسن غريب / البحرين.

وقلبي قلادةُ موجٍ فسيحٍ ،
ورعشةُ نارٍ على كل ريحٍ ..
وقلبي مقاربةٌ للرهانِ ،
إذا ما تعلّق بالطيرِ رَحْلُك

❖

والقلبُ مملكتي ،
– ولو أنَّه جلدُ ثورٍ –
وسيّدتي؛ عندما تجعل الخَيْطَ بيتاً كبيراً ،
وقلبيَ قرطاجُ هذا الغناءِ
المُطَهّمِ بالمسرحِ المستديرِ ،
وماءُ النبيِّ الصغيرِ
الذي قالَ : افعل ..
وما كان يضحك بين الموائدِ ..
قلبي نُعاسُ الحديدِ ،
وَوَقْدُ الثلوجِ ،
وليلُ النهارِ السعيد ،
وبرعمُ صُبّارةِ التلِّ ،
والطيرُ ، في رحلةٍ ، من جديد ..
وقلبي ميدانُ طيفِ الربيعِ ،
ونايُ القطيعِ ،
وشمسُ النجيعِ ،
وأيامُنا من بعيد ..
هو الدمعُ والشمعُ والسمعُ
والمُبتلى والمجيد ..
والنبضُ في صدرنا ..
إنَّما القلبُ قلبُك.

❖

وقلتُ أنا،
يومَ غادرتُ شِعركَ : إنّي شبيهُكَ ؛
كي أجمعَ الكهرمانَ وصوتَ الدّخانِ ..
وأحملَ كل أثاث القوافي،
وأضرب بيتي قريباً من المستحيلِ .
اتسعتَ، كما قلتُ يوماً على النقشِ ،
لكنني لم أجاوز حدّ الرويّ ..
وكنتُ عرفتُ بأنّا نراكَ

ولسنا نراكَ !
وأنّا شربنا وإياكَ قهوتنا
كي يتمَّ العراك !
وما كنتَ غيرَ أبٍ لا يضنّ ..
ولكننا نبحث اليومَ عن سورنا في البلاد،
ولمّا وجدناهُ ، قلنا :
تفيّأ في ظلّنا السورُ، أو
قد خطوناه، لم يكُ غيرَ ذراعٍ ..
أقولُ : نراكَ ولسنا نراكَ !
ولم يعرفوا ، بعد ، معنى وجودِكَ ..
لم تُدرِك الأرضُ معنى شتاك .
وأرجو بألاّ ينالوا رضاك ،
ولا أُشبهُكْ ..

❖

ثوبُك الخردليُّ يا قمري الطفلُ !
من دمعةِ الكهرمانْ.
لكَ السيفُ واللؤلؤُ الحُرُّ،
حتى تتمَّ حكايةُ هذا الزمانْ.
تقول الرواةُ :
أتوا من غروبِ الشمالِ
إلى لبنِ الشرقِ،
كُنّا على ركبتينِ من الليلِ،
محراثُنا طاعنٌ بالبسيطِ
من العشبِ ،
والبيتُ للعُرْسِ والأقحوانْ ..
– وكان أبي الشيخَ ..
كان الجنودَ ..
وكان الحصانْ –
وكنتَ الذي جاء من رَحمِ ميناءِ
بحرٍ بعيد ..
فكنتَ الوليدَ وكنتَ الشريدَ ..
وكان القصيدْ !
فكيفَ قبلتَ البقاءَ على درج الدارِ ؟
كيفَ رضيتَ بأن يدفنوا أمَّكَ البِكْرَ
خلف الجدار ؟

وكيفَ تُدافعُ عن قاتلٍ يَسرقُ
الماءَ والنارَ والريحَ والجُلّنار ؟
بدعوى الإخاءِ وحفظِ الدماء ؟!
وأنكما تخبطان على هذه الأرضِ ..
ذات البُروجِ وذاتِ السماء ؟!
ألم تَر أنّ الذي اغْتَصَبَ امرأةً
شاركها نفسَ ذاكَ الهواء ؟!
.. وأينَ هواؤك ؟؟

❖

نبيٌّ بهيٌّ يعي نزواتِ المياه ..
جميلٌ عفوٌّ، وتعلو يداه
على كلّ رأسٍ ..
وإن قال : آه ..
فللشّعر، هذا المقدّسُ في الناسِ،
«وبانت حبيبتُكَ» اليومَ، عُذْرُكَ .

❖

وقلتَ من السحرِ
ما أوقعَ القشعريرةَ في التمرِ،
نافحتَ عن شمسنا في الطنينِ ..
هنا، يأخذُ الشّعرُ تربتَهُ ..
الاسمُ والرُّوحُ فيكَ،
– قدّس اللهُ سِرَّ الكلامِ –
لقد أجمعوا أنّه :
رنّقَ الأرضَ وردُكَ .

❖

وكنتَ على رعدةِ السرجِ في مجلس الحاسدين ،
تُردد ما ظلّ حتّى غدٍ ، في المدى ..
وما قاله الآخرون سُدى !
هيولى حروفِكَ أوّل ما كوّنَ الشّعر ..
والشعراءُ الذين ادّعوا ..
لم يقولوا من النظم غير الصدى.
جاوزت ما قاله الأوّلون ،
وقطّرتَ ما قاله اللاحقون ؛
أذىً أو هدى ..
لهذا بقيتَ وليسَ الأميرُ !

هجاؤك مدحٌ ،
وسيفكَ عتمةُ عينِ الردّى ..
مليكاً تريدُ ؟
فكيف تنازلت عن كوكبِ الماء ؟
حتى تُخوِّضَ تحتَ الندى !
.. ثم لا نعرِفُكَ ؟

❖

بصيرتُكَ الشكُّ
والسجنُ طيرُ التأمّلِ
والنظمُ لعبةُ مَنْ يقدرون على الاجتراحِ ،
وكان علينا إثارةُ نارِ التساؤُلِ
كي يصلوا للسؤالِ القويمِ
ويوقد في مرجل الصدرِ جَمْرُكَ .

❖

هبطتَ لتوِّكَ من معبد الرّسمِ ؛
في ساعديكَ الأفاعي ،
وفي رأسك النسرُ ،
والماءُ بين أصابعكَ امرأةٌ
من بروقٍ وشهدٍ ،
يُغرّقُها أهلُها
كي تفيضَ الضفافُ ،
وتأتيكَ نابضةً مثل طمي الجنانِ،
وغارقةً بالعقيق،
وفي صدرها ألفُ مهرٍ،
يشقّون لحمَ الضلوعِ ..
فتبقى محاطاً بهذا الصهيل،
وتأتي لتغسلَ وجهَكَ باللبنِ الحلوِ،
حتى تكون مُطيعاً لها،
كُلّما فحّ فيها الحمامُ ،
وحانَ على صدرها التبْرِ وقتُكَ .

❖

كسرتَ الزجاجةَ،
– سامحكَ الواسعُ المتعال –
فضوَّعتَ ثوبَ النساءِ بعطرٍ،
(ولم يكُ قد شفّ مثل البكاءِ

وما وصل القولُ حدّ البغاءِ)
وضرّجتَ أضلاعَهنَّ بجمرِ التّمورِ،
وشاكستَ في الصلواتِ
وعند الحجيجِ ..
وما زلتَ في كلِّ ظعنٍ تقولُ ..
وما زالَ في سجدةِ اللّيلِ قولُكَ .

❖

ونمتَ على دمعةٍ لا تجفّ ،
وأمكَ في حضنِ شيخٍ غليظٍ ،
لقد قضمَ القارحُ الناقمُ الرأسَ ..
كنتَ رضيعاً ، ولم ترَ رأسَ أبيكَ
المُتَخَّلَّ بالدَمِ !
بعد ليالٍ ، بقيتَ مع أختكَ في البيت !
وحدكما .. تبكيان ..
وكانت بقربكما تينةٌ تحلب الشهدَ
حتى تناما ..
وقالوا : رأينا الغصونَ تغطّيكما ،
في الليالي ،
وقالوا : سمعنا الحواكيرَ تبكي وترشحُ
حتى تعودا ..
وما كان .. كان ..
إلى أن حملتَ على جاعدِ الرأسِ هذا الزمان ..
نظرتَ لمرآتِكَ الرملِ ..
وما كانَ يومُك ..

❖

تراءيتَ في الدَّنّ والصّبيةِ المُردِ،
بالغتَ في الشأوِ،
هذي اللّزوجةُ إحدى وسائدنا،
إنْ خلعنا القناعَ ،
وهذا الذهابُ لذائذُنا في الشراعِ ،
وعند المشيب هدوءٌ ..
ولبّيكَ يا ربُّ، حَمدُكَ .

❖

غدائرك السودُ ، أهواؤكَ النسمات ،
وشاي الضفافِ، وموقدكَ الخاص ،
وأُنثى تحاول أن ترتدي فيك قفطانَها
والصليبُ على القلبِ ..
هكذا الذكرياتُ ؛
نُسافِرُ حتى يكونَ لمعراجنا جامعٌ
أو يكونَ لآذاننا سامعٌ
أو نموتَ كما تشتهي الأُمّهات .
تعودُ على شفرةِ الحُزنِ ؛
قلبك بيتُ الكمنجات ،
وأحرفُكَ الماسُ للتيه .. والنائحات،
وتبقى غريباً ، على قرب وجهك ..
تشني صغارَكَ،
وتشعل نارَك ..
ولا نُنْكِرُكَ ؟

❖

وكسَّرتَ قَرْنَ الغزالِ !؟
لقد كادَ أنْ ينطحَ البابَ ،
أنْ يحرقَ المِسْكَ والإثمدَ المُنحني ..
أو يسوق الفراشاتِ للنبع .
كان بإمكانه أن يرى البدرَ خلفَ التلالِ ،
وأنْ يفركَ الأرضَ حتى تفيضَ ،
وأنْ يجرحَ اللّيلَ بالناي .
كانَ لهذا الغزالِ السماوي أنْ
يشعلَ النارَ في العُرْسِ ،
أو يسحبَ الفَمَ اللبنيّ من الصدر ،
أو يُوقِفَ الموجَ ،
أنْ يدْهَمَ الرملَ ،
لا يأخذ العُشبَ في مشطهِ للندى ..
كانَ له رَقْصُهُ في المدى
والبراري تناديهِ ..
لكنّه دونَ تاجِ الطبيعةِ
منكسراً في الصدى !
.. وما عادَ برُّكَ .

❖

أتاكَ الذي لم يكن في منامِكَ
أو صَحوِكَ، الآنَ
ترمي نبيذَكَ
تعلو جوادَكَ
فالثأرُ ثأرُكَ.

❖

تَصهَّدَ سيفُكَ في الرّدِ ! قد عرفوه ..
ولكن أمَّكَ جاريةٌ
من مجاهيل نهرٍ بعيدٍ،
وحُبّكَ، نافذةُ الريحِ، ماتَ
ولولا كراماتُكَ البيضُ،
كان ارتدى الأبيضُ العاشقُ الليلَ
والصبحُ، يا أسودَ الوجهِ، لونُكَ .

❖

وكنتَ صغيراً على الخمرِ،
والنوقُ أعلى وأبعدُ من غفوةِ الخدرِ،
قُمْ، وانتبه للسانِ !
فإن البعيدَ قريبٌ بما للملوكِ
من المال والخيلِ ..
والشّعرُ يبقى
وإنْ قال .. انتهى اليومَ أمرُكَ .

❖

سلكتَ طريقَ الغريبِ ،
وكنتَ حريراً
تجاوبتَ مع شهوةِ المدنِ الصاخباتِ ،
جمعتَ دواوينَ شعرٍ قديمٍ
قرأتَ ، محوتَ ، كبَوتَ ،
وقمتَ .. وقد ذبلَ الخيطُ إلاّ قليلاً ،
تعمّمتَ ، ثمَّ تقلّدتَ سنَّ الأليفِ ،
قرأتَ على الميّتين التمائمَ ،
ثم بكيتَ مع النحلِ ،
زاوجتَ بين المراكبِ والبدوِ ،
ثم أطلتَ الوقوفَ على الماءِ
حتى تبلّلَ موجُ البقاءِ ..
تقولُ : نجوتُ !

نعم قد نجوتَ
وفي يقظةِ الموجِ - يا صاح - موتُكَ .

❖

متى سوف تلقاكَ ، في برِّها المخمليِّ ،
وتدخل فيها إلى غبش الماءِ ،
تمتصّ زهرَ الشتاءِ ودرّاقَ سرَّتها
أو تموتُ قليلاً على بُردة النبعِ
ثم تقومُ إلى غامضٍ في الغُلالةِ
تنسلُّ مثل الأفاعي ،
وتذهبُ في غفوةٍ لا تعودُ ؟
هناكَ ، تكونان فوق الحياةِ ،
وبعدَ المماتِ .. ،
جنوناً صقيلاً .. يشعُّ ،
ويفهقُ من هلعِ العُريِ سِرُّكَ .

❖

تُمسِّدُ برجَ النتوءاتِ بالكفِّ والفم
تسحقُ وادي الندى بالغصونِ ، فتُمرِعُ ..
تنتحبُ الأرضُ
يهبط سقفُ البلادِ ،
ويرتجُّ قلبُ المحيطِ ، ويهتاجُ
يُزبِدُ ، يُرخي جناحيه ،
تضربه الصاعِقاتُ ، وتُعتِمُ
تخرجُ عن صمتِها الكائناتُ ..
وتلتفُّ إحدى الذراعين تحتَ الجحيمِ ..
لتطبقَ ، مثل الرحى ،
فوق غيمِ الحليبِ ..
.. تروحُ إلى حيث لا يعرفُ الأمرَ أمرُكَ .

❖

وتفتحُ عينيك ،
تلقى الغزالةَ حارقةً في السماءِ ..
فتدلحُ في جوفِكَ الحامضيِّ
الذي قد تبقّى من اللّيلِ ،
تدخُلُ في دفقة الماءِ ،
حتى تثوبَ إلى عقصةِ الأُذنِ والقلبِ ،
تزدادُ حُمّى الغيورِ ؛

– ولا بُدَّ من قتلها .. الخائنة –
وتخرُجُ من لُطْفِ غسْلِكَ ،
– لا لم تخُنْ .. –
ثم تلتقطُ البلحَ المزَّ
– تغدو معه ؟!
لا بُدَّ من أن تموتَ –
وتمضي الدماء إلى ساعديكَ ،
فتطبقُ كفيكَ في نحرِها
ثم تشعلُ فيها الجذوعَ ..
ولمّا يحطُّ الجنونُ ، وتفتح عينيك ؛
تلقى رماداً على شكلِ رمحٍ .. فتبكي
وتشربُ ، تبكي، وتشربُ ..
حتى يكون احتضارُكْ .

❖

تعْصِرُ رُمّانها فوق ظهر الحصان،
وتشربه رانخاً بالصهيل ..
ذوّب فيها كثيراً من البردِ والخوفِ ،
وقد أنهكته، فنام قليلاً !
وعادت برمّانها،
.. مسّدته بأوراقها اليانعاتِ ،
وحكّته بالنجمتينِ،
فعاد ليفترع العاجَ ،
يوصلها للسراج البعيد ...
وغابا ..
وظلّت على شرشف الخيلِ
آثارُ رمّانةٍ ذَبحتْ نفسها ..
وما كان ذنبُك !

❖

شبيهي أنتَ ،
تجرّأت حتى بلغتَ البياضَ
وها أنذا، الآن، في الأربعينَ
وأكثر ..
ترضى بزيتونةٍ في السفوحِ
ولا تقبل الريحَ
إلاّ إذا مال صدرٌ بها ..

وسرعان ما تلتقيكَ الفراشاتُ ،
والنّار كامنةٌ تحت بلّوطةٍ
فقدت ابنها قبل حربينِ ..
فيكَ هبوبُ الفُهودِ
ووحشةُ أنثى الصخورِ،
وفي صحنك الطيفُ ..
لا ترتوي، بعد، من بتلات الربيعِ،
ولم يغب السرو عن خطوكَ الوعر،
والميجنا ماءُ بيتك ..
فرغتَ من اللَّهوِ حتى تلعثمتَ بالدّمع،
كانت فخاخُكَ مضروبةً في البراءةِ ،
والقصر من عَرَقِ الزيتِ ..
.. سوف أراكْ
تحت سفرجلةِ الدّار ،
تحكي لنرجسةٍ في الشتاء ،
عن الرعدِ والخوف والعابرين ،
وتبقى مليئاً بهذا اليقين ..
فالبيتُ بيتُكْ .

❖

شقيقي الصغير الجميل
المؤله بالصوت !
عبّادُ شمسك يلذعُ في المرجِ ..
نادى على الشاهِديْن
والقبرُ تلٌ ونهرٌ طويل.
سمعناه .. قالوا ؛
وفاض على غسقِ الثاكلات
فقام العبادُ إلى خيلهم في السبيل.
عرفتك قبل التواء الشعاعِ،
على التلِّ تكرز بالوقت
حتى يُعافى الذبيحُ القتيل.
وما عاد مَيْتٌ، ولا ظلّ بيتٌ
على قدم النجمِ والزنجبيل.
شقيقي !
أبوك الذي حرثَ البَحر،
لم يطفئَ النارَ؛

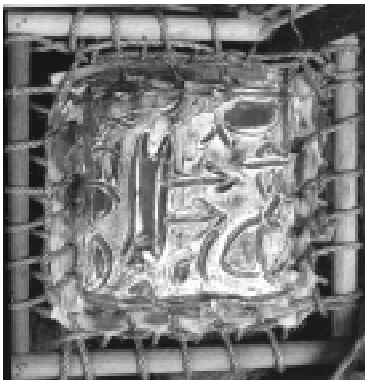
كان بداهةَ عشبِ الجدارِ
وما كان يحلمُ أنْ
يجعل الليلَ بعد النهار.
كان سراجاً لنوم الصغار.
ينام فتأتيه رؤيا الضيوف،
فيعرق من قلّة في الجرار ..
ويندهُ أمَّ البنين ؛
اخلعي خاتمَ العرسِ .. هاتي السوار
.. وما في الخوابي ضَعيهِ،
فكلُّ الضيوف هنا، بانتظار ..
فتبكي ، وتبعث للجارة الثانيةْ ..
أعطني ما لديك، فقد بعتُ عقدي وخاتمَ
عُرسيَ يوم اشترى البندقيةَ،
لكنّه صار ينسى
.. وما من ضيوفٍ سوى أنه
يبذل ما في الديار
وما في الجرار
وما في الجوار ..
شقيقي !
أبوك له بيتهُ السلسبيل
وفي بيتك الحُلْمُ
والضيفُ ضيفُكْ .

❖

ويأتيكَ في النوم؛ مثلَ السخيم!
وينتظرُ الساطعة ..
والشفاعةُ من دم امرأةٍ عذّبتهُ.
والموتُ سهلٌ،
ولكنه لن يرى السابعة.
قال في الأرضِ ما يهدمُ الراسيات
ليبلغَ تلَّ المنافع والرافعة.
لم يدرك الزُّهْدَ،
لم يعرف العَبْدَ،
وهو عَبْد الرؤى الدامعة.
سامحك الأعظمُ الآخِرُ،
على ما نزفتَ على قدمِ الفاجعة.
وكانت جراحُكَ في هجرتي ساطعة،
إنّها السنواتُ التي لا نراها،
فتبقى قصائدُنا هاجعة.
تومئ، لكنها لن تعودَ،
وإنْ قيل لي إنها راجعة ...
والعفوُ، يا صاحبَ العفوِ
أدعوكَ بأنواركَ الشافعةِ ..
وإنّا عيالُكْ.

❖

خيولٌ، جنودٌ، قلاعٌ، وفيلْ ..
وأنتَ الدليلْ.
فقد تنتهي الحربُ قبل النزالِ،
وقد تبتدي بعد وقتٍ طويلٍ.
إذا ما وصلتَ فأمرٌ جميل !
وإنْ ما هُزِمْتَ فحظٌّ قليل !
بيادقُ من خشبٍ ،
بين كفَّيْن؛
تسليةٌ بالهزائم والنصرِ،
والميّتون على حالهم في السبيل.
لا نعشَ، لا عَرْشَ، لا جرحَ، لا قَرْحَ، لا رُمْحَ،
لا سيفَ، لا قاتلاً أو قتيل ..
لا بوقَ، لا نوقَ، لا سرجَ، لا هرجَ، لا مرجَ،
لا نارَ، لا ثارَ، لا غارَ، لا ثاقفاً، أو صقيل ..
لا شيء مما يمورُ على شفرة المستحيل !
ولكنَّ بعضَ أصابعك المُنتقاةِ
ستدخل رقعتها،
ثم تعبثُ بالجُنْدِ والخيلِ،
حتى تطالَ الوزيرَ القتيل ..
ولكنها حين تدنو من التاجِ، تخشى !
.. فتنذره بالرحيل !
لماذا توقفتَ ؟!
أين حرابُكْ ؟



حدود «الحيرة»
وأحوال المقيم فيها

محمد علي شمس الدين *

رجل يسكن في أرضٍ
تدعى أرض الحيرةْ
يغمض عينيه على الأشياءِ
ليبصر كُنهَ الأشياءْ
رجل يسكن في وحدتِهِ
ويخط سطوراً يدعوها «الأحوال»
رجل يرسم أشخاصاً من ورقٍ
أو من قلقٍ وسؤالْ
ويقول لهم :
قوموا لنرى............
وحدودُ «الحيرةِ» غامضة
تمتد من الخابور ومفترقِ النهرينِ
إلى بلد يدعى... «أينْ».
وتضم بلادا غرقت في الرملْ
وبلاداً لم تغرق لكن دمّرها الزلزال
وشعوبا تحكم كالسائمة الغَرثى
وملوكاً معتوهين كلطم الريحِ على الأطلال
...
...
رجل ملقى في «حيرتِه»
لا يعرف أين يقيمْ
يمضى كل صباحٍ نحو الصحراء فيطويها
ويعود مساءً نحو البيت فيبصرهُ فيها
ورأيت له ظلاً يمشي
فيجوب شوارع لا يعرفها
ويوزع في الناس «بيان الخوفِ »
يقول لهم:سيجيء زمان تبصر فيه النا س سُكارى...
وترى ما يذهل أمّاً عما وَضَعتْ،ويكون خرابْ.
رجل يعطش في بريّة هذا الربّ
ولا يبصرُ غيرَ سرابْ
رجل ينظر في المرآةِ فيبصر أحوال العالمْ
ويصف خوارج هذا العصر ليسألهم عن وجه «عليٍّ»

---

* شاعر من لبنان.

● لوحة للفنان راشد العريفي / البحرين.

كيف ومن قتل الصوفي في الراكع في المحراب
رجل يسأل يوسف عن مأساة الحلاّج
لكأن البئر صليبٌ
والناس دلاء تتدلّى فيها
رجل ينظر في التاريخ
فيبصر ما لا يبصره الراوي
ويقول «لخالد» قُمْ
أرني سيفك هل كسرته حروب الردّة؟
هل انت حزين ؟
هل تضحك أم تبكي؟
هل تعرف ما آلَ إليه الفتّحُ
وكيف عوى في البصرة كلبٌ من أقصى الأرضِ
وروّعَ بغدادَ الذئبُ الجّوالْ
رجل ينظر في «الأحوالْ»
يرسم كأساً ويحطّمها
يختار له إسماً ويغادُرهُ
يعرف أن الأرض تدورُ
ولكن كرحى فوق الإنسانْ
وحياة يرسم حديها القبرُ
وتزهرُ فيها الأكفانْ
رجلٌ لا يعرف ما فعلته الأيام به
ويسافر بين الواقع والأسطورة
أهو الأصلُ أم الصورة؟
أهو البحر أم الربّانْ؟
أهو الزَبَد العائم فوق الموج أم الموجُ أم المرجان؟
وصديقي يسأل كيف؟
وينتظر المجهولَ
فيسمع باباً يغلق إذ يُفْتَح
وكلابا تنبح في ميكروفونات الأبديّة
وجنوناً يسطع مثل الشمس فيبصره حتى العميانْ
ويرى ما ليس يُرى
ويقول كلاما مشتبكاً
أو مرتبكاً
حتى لكأن به مَسّاً مِنْ.....
«ظنوا خيراً
ظنوا خيراً..»
... وأكاد أقولُ الشيطانْ.
وأنا أعرف أن صديقي مسّته النعمة في الخمسين
فاستيقظ من غفوته مذهولا
ورأى ما ليس يُرى
كان ملاك يحمل شفرته البيضاءَ ويومئ أنْ أقبلْ
فتقدم مرتجفاً قال له نم فغفا.. كَشَفَ الصدرَ
وشق شغاف القلب وقال له كن فرأى ما ليس
يُرى...
وأفاق لينظر في المرآة
فيبصر وجهاً لا يذكرُهُ
قال له مَنْ أنتْ ؟
من..أنتْ؟
م... نْ... أ... نْ... تْ ؟
قال: «أنا لا أدري وبكى»
أذكرُ أني هاجرتُ إلى النِعمةِ
حين ملاك الربّ
تشبث بي
فصعدت تلالاً أربعة
وركزت بها أربع راياتٍ لجنوني
....
.....
....
كأن الرجُل الملقى في حيرتِهِ يشبهني
فهتفت مساءَ الخير صديقى
ومضيت.

مجموعة قصائد

حمدة خميس *

نكاية

على صدفةٍ
من رصيف الثواني
التقيت الذي
سوف يعجن قلبي
بين يديهِ
ويخبزني
كرغيفِ المساكينِ
بلا موقدٍ
أو لهبْ
ثم يأمرني
أن أعود الى الحقلِ
سنبلةً
ليفرطني
حبةً .. حبةً
في شتات المهب!

سبب

أحبك
من جنونِ الماءِ في لغتي
ومن صمتي
إذا هدرَ المحيطْ
لا لأن الوردَ يأسى
حين يجرحني
أو لأن الوقتَ
أوغلَ في المغيب؟!

تحريف

مرةً
قرأ الشوقَ في مقلتيَّ
فافترَ ضوءٌ شفيفٌ
على شفتيهِ
أغضى قليلا..
ثم ابتسمْ
ولما رأى
فيضَ الحنينِ في شفتيَّ
توارى وراءَ الكلامِ
عن نجمةٍ
خلفَ ابعدَ نجمٍ
تومضُ في خفيةٍ
من وراء السُدمْ
لكن في ليلها وحشةٌ
وفي صبحها سحابٌ اصمّ

○

قلتُ إني أحبـ....
ولم اكملْ الجمر
لملمَ جلستَهُ
وانسلَّ كالماء في خلسةٍ
ومثلَ شُعاعِ الغروبِ
اذا داهمتهُ العتِمْ

○

بقيتُ أربّتُ صبري
واغفرُ للوردِ
ما يستبيحُ الألمْ

* شاعرة من البحرين.

على حرقةِ الخدِ
قطرةً من ندى
وشمعةَ قلبي
تذوبُ على مَهَل
في لهيبِ الندمْ !

لو قلت لي

لو قلت لي أحبكِ
أصيرُ طائرا من نورْ
أرفُّ في رحابة الفضاء
وانشرُ البهاء في المدىْ
وأعبرُ العصور
لأوقظ الموتى بلمسة الجناح
وازرعُ النرجسَ والاقاحْ
مطارح القبورْ
كأنني إلهةُ النشورْ
....
لو قلت لي أحبكِ !

○

لو قلت لي أحبكِ
أصيرُ نبعا من زلالْ
أنساب رقّةً لشهوة الجذورْ
وأبعثُ الانساغ في الجبالْ
وأخصبُ الحقولْ
كأنني القُدرةُ
في تعاقب الفصولْ
والكنهُ في طبيعة الصلصال.
....
لو قلت لي أحبكِ

○

لو قلت لي احبكِ
أصير سحرا مبهما
في سرةِ الجواهرِ
أخبئُ الغموض كيمياءْ
وأُبدعُ الإعجازَ
في العناصرِ
كأنني إلهة السماءْ
....
لو قلت لي أحبكِ

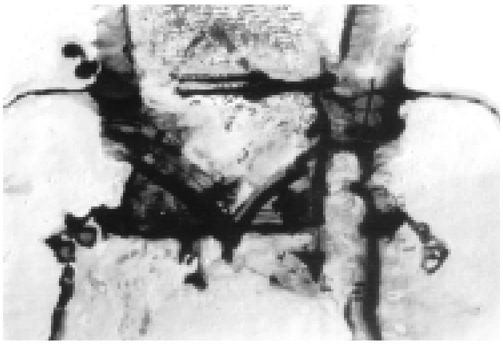
لو قلت لي أحبكِ
أصير وردة عصية الذبولْ
وعبقا ينثُّ سحره
في أزلِ الفصولْ
أصير فتنةَ السهوبِ
والوديانِ والحقولْ
وقبلة الندى
ومشتهى الهطولْ
كأنني إلهة الأسرارِ
والحلولْ
....
لو قلت لي أحبكِ

○

لو قلت لي أحبك
اصير نحلةً
تهندس الممالكَ
من لذة العسل
وربما فراشةً
تراوغ المساءْ
تشق ثوب أسرها
لفتنة الضياء
كأنني القدرة
في معجزةِ الشفاءْ
....
لو قلت لي احبك !

○

لو قلت لي احبكِ
أصير كونا عارما
في جسد امرأةْ
أختزل الارحامَ كلها
وألدُ الخلائقَ
لأبدِ التكوينْ
وأجعل الخلودَ
من طبيعة الأحياء
كأنني إلهة البقاءْ
....
لو قلت لي احبكِ !!



أنشودتان لامرأة السراب

عصام ترشحاني *

١) موت المتاهة

كتابٌ.. وموتٌ..

وأنثى بلون السرابِ

قتلتُ ظلاميَ فيها

وأشرقتُ في خلوة النبعِ،

تلك حروقي

تطوّق خصر السماءِ

وذاك دمي

كوكبٌ

ذاهبٌ

لاكتشاف جنون السحابِ،

كتابٌ.. ونارٌ

هواءٌ

يحبُّ ضباب النساء الرقيقِ،

نساءٌ مزيجٌ

من الليلِ،

والخمرِ،

والجلنارِ،

رقصتُ احتفاءً

بموت المتاهةِ

قلتُ سأنهي العراء الرجيمَ،

وهذا الدّوار..

... ...

كتابٌ.. وماءٌ

أنا الآنَ،

أُبدع جسم الخرافةِ،

يا زهرُ..

دَمْعُكَ لامسَ روحي

حزيناً..

رأيتكَ تَتْسَلُّ،

خلف حريري

وبعد الشرود تعودُ،

لتفركَ قلبكَ

فوق نفيري

* شاعر فلسطيني مقيم في سوريا.

● لوحة للفنان عبدالرحمن السليمان / السعودية.

سأنسى الذي
لا يسودُ..
أنا الآنَ في غيمة السُّكْرِ
إنّ رذاذكَ
يا سحرُ يهذي
هو العشق ضوءٌ
إلى صهوة أجتليها..
صعوداً.. صعوداً
إلى مَرْمرِ العرشِ
يا أَوْجُ.. مادَ سريري
وهذا غناؤك يعلو
ويعلو.. لهاث طيوري

٢) القصيدة المعطوبة

هو الموجُ..
هل تخلعيني من الاحتراقِ
خَلَعْتكِ..
من وردة الرأس،
موجُكِ في البَرِّ..
كم مَرَّغتهُ النميمةُ..
موجي أنا.. البحر
لن ينحني للجسد..
مراراً..
وَقفتِ على
لحظة الشَّجْوِ تنتظرينَ
مراراً..
خرجتُ من الموتِ
كم كنتِ تكتئبينَ،
وكنتُ أُبادل بعضي كؤوسي
اخلعيني من الوقتِ
لا جرحَ..
في صورتي
كم ورثتُ من الحبِّ،
أشلاءهُ..
وورثتُ خَراجَ الصدى..
عزلتي تعتريني
وَبَوْحُ يديكِ تسلّق جوع الجميعِ،
اكسريني..
سئمت حُلولكِ في النّصِّ،
والوَجْسِ والغيرة الماكرة...
سئمتُ انحداري
إلى وردةٍ..
دون وَرْدٍ
سأمكثُ في سهوة العطرِ،
جمر الغيابِ
وشعري الذي
يبتلي حيرتي
لن أكون نشيداً
لزهوٍ تردّى
أنا لذّة الوَعْي
قبل سقوط الرنينِ
على الصّبواتِ
نشيدي...
لأنثى كماء الفضاءِ،
لِفضّةِ ذاك البزوغ
من الانشداهِ
نشيدي أنا..
كائنٌ من دم الضوءِ
برقٌ على
عذرة الأرجوانِ
نشيدي انكشافُ الذهولِ
على اللوحة المغلفة....

قصاصاتٌ في شارع فارغ

نجمة إدريس *

وأنا أخرجُ من هذي الدنيا
- من هذا الباص المزحومِ.. الموبوءِ
نفاياتٍ وشتائم-
تتبعثرُ أشلائي
وتلاحقُني أنفاسُ الركّاب المجذومينَ
دخانُ الديزل
وترنّح أقدامِ سكارى
وزجاجٌ يتكسَرُ فوق الإسفلتْ!

❖ ❖ ❖

لمْ يوصلْني الباصُ لبيتي!
لمْ يعرفْ لي عنواناً قط
بل ألقاني مثل اللقطاءِ
على قارعةِ الدربِ.. وولّى!!

❖ ❖ ❖

كالمضغةِ عاريةٌ
أتدثّرُ بالشجرِ النائمِ
لا وجهَ يُحددني الآنَ
ولا تذكرة أحملُ في كفّي!
يبدو أنّ هزيعَ الليلِ مآلي
قطٌ يتربّصُ بي بين الأنقاضِ
يموءُ.. ويمضغُ أسمالي!

الشارعُ يصفرُ
تنعسُ أضواءُ الطرقاتْ
ويصغرُ ظلّي
واقفةٌ عند محطةِ باصٍ لا أعرفُها!
لا رقمَ يلوحُ ولا كرسيّ!
وذراعي ممدودٌ للريحِ سُدىً

لافتةٌ فوق الجدران تشيرْ:
«لا حافلةٌ تأتي بعدَ النصفِ من الليل» !
لكنَّ ذراعي ممدودٌ للريح!!
... ذراعي ممدودٌ للريح!!

❖ ❖ ❖

* شاعرة من الكويت.



مرثية النهر

جودت فخر الدين *

-1-

عالمٌ،

ليس ينفعُهُ أن يموت بحسرة أنهارِهِ،

عالمٌ، ليس ينفعُهُ أن يعيشَ على نفحةٍ من رؤى الأمس،

أو نفحةٍ من رؤى الغيْب ،

ليس ينفعه أن يموتَ ولا أن يعيشَ ،

يكبِّله ضيقُه، وانكشافُ الفضاءِ الذي يتمادى ويطغى.

كأنَّ ثقوبَ الفضاء قبورٌ لعالمنا المحتضِرْ.

عالمٌ يتهاوى

يرى بعيون زجاجيّة ،

لا يهيم ولا ينتظرْ.

عالمٌ يتطّلع مثل الأسيرِ ،

يحدّق نحو البعيدِ،

ولكنه قاصرُ الطرّف في ذاته.

عالمٌ،

تتسلحُ فيه الوحوشُ،

وينطلق الأنبياء جميعاً لأعمالهمْ

ليس إذّاك إلا السجونُ التي تتحرك كالنُّطَف الأبديّةِ،

يخرج منه البشرْ.

يدخل منها البشرْ.

-2-

عالمٌ،

ليس ينفعه أن يموتَ بحسرة أنهارِهِ،

صدره ضيّقٌ،

والمياه التي غسلته طويلاً، تضيق به،

تتلاشى على صدره،

تتبخر في لججٍ من لُهاثٍ

هو العصر يطفو على لجة من دُخانْ.

حرائقُ تلتهم النهرَ،

* شاعر من لبنان.

● لوحة للفنان عبدالرسول الغايب / البحرين.

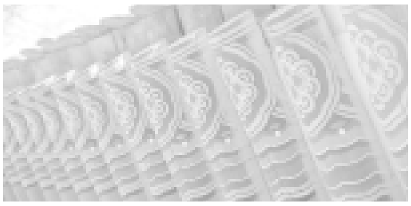
تسري على جبهة الأرضِ،
تُطفئ وجه الزمانْ.
حاضرٌ لسعتُهُ الشموس الخفيّةُ،
فاستعرتْ فيه نيرانُ بغْيٍ ،
تمشّت سمومٌ بأوصاله،
ها هو الآن نهْبٌ لنَزْوته العاتيهْ.
حاضرٌ يتبرَّجُ في جهةٍ،
يتضوَّرُ في جهةٍ،
حاضرٌ يتلألأ حيناً،
ويلفظ أنفاسه كلَّ حينٍ،
حرائقُ
تلتهم السهلَ
والقفرَ والقممَ العاليهْ.
حاضرٌ هائجٌ ومريضٌ،
وليس له من زمامٍ،
هو البغْيُ يرسم وجه الضحيّه.
على حاضرٍ لسعتهُ الشموسُ الخفيّهْ.

-3-

عالمٌ،
ليس ينفعه أن يعيشَ على نفحةٍ من رؤى الأمس،
أو نفحةٍ من رؤى الغيْبِ،
لا يستحقُّ خرافاتِهِ
عالمٌ،
يتخبّطُ في وهْج طفرته العارمهْ.
يستبدُّ بأيامه،
ويهيجُ عنيفاً بها،
فيبدّدها مِزَقاً عائمهْ.
عالمٌ جانحٌ ومريضٌ
يهيجُ فينقبض النهرُ،
تنقبض اللغةُ الواهمهْ.
عالمٌ أظلم الوهْمُ فيه،
تقلَّص وجه الصحارى، ووجه المحيطاتِ
والخوفُ ألَّف بين الجهات،
ففي كل جوٍّ له شُهُبٌ حائمهْ.
عالمٌ يستبدُّ، يهيجُ، ولا يستحقُّ خرافاتِهِ،
يتلهَّفُ مثل الأسيرِ،
ويشهقُ في ليل وحشته الجاثمهْ.

-4-

عالمٌ،
يتهاوى على نفسه،
عالمٌ،
ليس ينفعه أن يموتَ بحسرة أنهارِهِ،
عالمٌ،
ليس ينفعه أن يموتَ ولا أن يعيشْ.



غبطة الريح ... هاوية الكلام

يوسف طافش *

١ – طعنة

ما الذي حول الشرار إلى فراشات
والبثور إلى أزاهير ؟ !
إنها غبطة الريح
والخدر يتسلل في سرة الظلام .
على قلق البخور
عرائس الدخان ترقص في حضرتي
وعلى ضفاف ذهولهم
نقيق الطحال يعلو
كل كوكب فوقنا
صار قبتين باتساع ابتهالاتنا
جلجلي الصدى
وأقيمي الصلاة
فأصابعي تجاوزت القباب
والفراشات على أبراجها
تصدح بالآذان :
نويت ...
نويت أن ...
طعنوني قبل أن أكمل البسملة

٢ – زفرات

إنه الحب المعلب
فاكهة الزمن الجديد
لافرق عند اللاهثين
أن يؤكل الصفر من اليمين
أو اليسار
أرقامهم تزداد ورما
والأسماء بلا رصيد
وعلى جثة كرنفال الجوع
تَصَّاعدُ الهتافات
حتى الأرصفة لا فرق عندها
أن تدوسها الأقدام أم الرؤوس
المهم عندهم
ألا تزكم أنوف البنايات الأنيقة
بزفرات أفواهنا

* شاعر من سوريا.

٣ – وشاية

لم يغفل الورد
عن ذكر وجهك
وأنا أنتظر البشارة في مخبئي
أرسلت عيني بين الطرقات
لتبحثا عنك
العسس أطلقوا صفاراتهم
والمتسولون طاردوا بريقها
كم تعثرتا في الطين
وأشرفتا على الغرق
وما زالتا تبحثان
مرحى لبقايا ثلج على الشرفات
وشى بحضورك السري
وقبل أن تشيري إليهما
لتتعرفي من صاحب العينين
قبل أن تشهقي
كنت أتلاشى بين أصابعهم

٤ – القطيع

بعد أن أتخم بوجبة القلق
وأحتسي رحيق أعصابنا
مسح الليل شفتيه و نام
لم يكن عشاؤنا بالأمس
سوى كسرة
من بهجة الغسق النحيل
وأطراف المدن تشد اللحاف إليها
قبل أن تبرد عوراتها
عجباً ...
كيف اطمأن الرعاة إلى الطريق
وهم يردمون أوجاعهم بالمواويل
ولم يبق بالقطيع غير نعاج
تولول على كباشها المغدورة
تجف حناجرها
في نهايات الدروب
وصدى العواء يحاصر القرى
وفي الحظائر
تحلم بنطفة تغزو أرحامها
وبكلب حراسة يجيد النباح .

٥ – الهاوية

من مفصل الكتف
إلى مفصل الثلج فرت أصابعي
لتسند السفح
حين رأيت قلبك يتدحرج
واللهاث يكور فزعي
ما للغابة تزحف و تزحف
ما لأصابعي
أطلقت شرايينها في الشعاب
وأين البياض الذي كان ؟
لقد فضح الجبل سرنا
وأنا أصرخ من كهوف الخلايا : –
الثلج «يا سارية» الثلج
ليتك تركت لقلبي
مساحة من ذلك البياض
عند منحدر الأفق
لأتحاشى
قسوة الصخر في عينيك
وأنت تهوين الى سفحك الأبدي
من أين جئتِ
بكل هذا الغرور على شفتيك ؟
أما عرفتِ بأن هاوية الكلام
لا قرار لها ؟ !

مقامات الزمخشري

سطوة المؤلف وبطش القارىء

هيثم سرحان *

منهج القراءة :

تعتمد هذه القراءة على نظرية التلقي، وهي النظرية التي تُنزّل القارىء منزلة مركزية، فهي ترى «أنَّ للعمل الأدبي قطبين؛ القطب الفني والقطب الجمالي. الأول هو نصُّ المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ. وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أنّ العمل نفسه لا يمكن أن يكون مطابقاً لا للنص ولا لتحققه بل لا بدَّ أن يكون واقعاً في مكان ما بينهما»(١).

وتتخذ ردود الأفعال ،التي تنتج إثر قراءة النص ،الهيئة الحقيقية والتشكّل الدلالي المادي . فالنص نظام رمزي لا يكتسب دلالته ومعناه إلاّ إذا اندرج في حيِّز القراءة. وتعدد قرّاء النص الواحد يعني تعدد القراءات واختلافها ،لأن التباين هو ما يحكم القرّاء ومرجعياتهم . وعلى هذا التأسيس؛ يكون النص متعددا، بالقوة ؛ أي باعتبار قرّائه .

وتفترض نظرية القراءة أنَّ الكاتب قد أودع في النص لُقىً أو كنزاً ثمينا، (٢) وإنما الشأن في العثور على الكنز للقارئ ، « فلا شيء يحدث خارج النص ولا شيء يحدث داخله ··· إنما مرتكز الأمر كله في النص الذي يُقرأ الساعة ، حين يستحضر القارئُ الأجهزة المفترضة داخل نظامه العلامي الذي يلتهم كل ما عداه».(٣)

ومصطلح القارئ هو ترميز لنوع محدد من القرّاء؛ هو القارئ الضمني الذي يشاطر المؤلف النصَّ، وهو التجاوب والفهم اللذان ينتجهما القارئ، «إذن فمفهوم القارئ الضمني هو بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كلُّ متلقٍ على حدة، ويصح هذا حتى عندما تبدو النصوص وكأنها تتعمد تجاهل متلقيها الممكن، وأنها تقصيه بفعالية. وهكذا، يُعيِّن مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوباً يُلزم القارئ فهم النص»(٤). وبناءً على ما تقدم، فإنّ القراءة التي نحن بصددها، عمليةٌ تحليلية لعناصر بنائية تنتمي إلى مكونات نص «مقامات الزمخشري» وإحالاته ، وهي تسعى، بالإضافة إلى ذلك، إلى العثور على المقاصد المتباينة التي تتخفَّى في القول، وبعبارة أخرى، فإنَّ محذوف النص هو الرهان التأويلي الذي تسعى هذه القراءة إلى الإمساك به.

مقامات الزمخشري (٥) ؛ ومفتاح القراءة

تقع مقامات الزمخشري على خمسين مقامة، والمقامات الخمسون نصوص سرديةٌ تتكئ على مقدمة وخطبة أودع فيهما الزمخشري مفاتيحَ قرائية، تلك التي إنْ استعان بها القارئ ظفر بكنز النص. ولذلك، علينا اعتبار المقدمة والخطبة نصيّن تمهيديين،

* كاتب وناقد فلسطيني مقيم في الأردن.

يتضمنان إشاراتٍ وموجّهاتٍ نصيةً ،توجّهان القارئ، وتنظمان عملية القراءة، وتنيران سراديب النص .

نصُّ المقدّمة :

يشير الزمخشري تصريحاً إلى قارئه المفترض (٦)، ويذكر صفاته ؛ فهو قارئٌ شغوف ؛ العلم زاده، وارتياد الحكمة نهجه ، والجدُّ سبيله . يقول الزمخشري: «تحققت، أحسن الله توفيقك، رغبتُك في ازدياد العلم وحرصك على ارتياد الحكمة واستيهالك للنظر في النصائح لما أنت متّسمٌ به من حيازة منقبتين. وهما : إيثار الجدّ على الهزل، والتهالك على الكلم الجزل. فأسعفتك إلى طلبتك من بيان ما أشكل عليك من ألفاظ النصائح ومعانيها»(٧).

يقرر الزمخشري ، من خلال الفقرة السابقة، وضعية قارئه وإمكاناته الثقافية، فهو قارئٌ محتاجٌ إلى الحكمة، يستبدل الهزل بالجد، ويطلب الكلام الجزل. ويكشف نص المقدمة عن الملامح الاستعلائية التي يتضمنها الخطاب، فبعد أنْ تأكد الزمخشري من نوايا القارىء وتحقق من رغبته في طلبه النصح وإقباله على الحكمة، بسط بين يديه هذه النصوص، الكنوز ،كأنَّ امتثال القارىء شرطٌ أوليٌّ تقوم عليه دعائم التلقّي. ولكنّ السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام ، يتشكل على النحو التالي : لماذا يفترض الزمخشري افتقار القارئ للنصح والحكمة ؛ وهو الجادُّ المنكبُّ على «الكلم والجزل»؟

هذا ما تحاول الدراسة الإجابة عنه، وقبل ذلك ؛ ينبغي الإشارة إلى الهدف الذي يرومه الكاتب ؛ إنّه إعلاء أخلاق القارئ، وتطهير قلبه، وتهذيب نفسه، يقول الزمخشري : «وأنا أقدّم قبل خوض في ذلك تنبيهك على أن لا تطالع هذه النصائح إلا مُلقياً فكرك إلى معانيها، محضراً ذهنك لأوامرها ونواهيها حتى يكون اقتباسك منها في أخلاقك رافعاً لك أوفر من استفادتك لبلاغتها وبراعتها، فقد علمت أنَّ العمل ببعض ما فيها ممّا يهذب النفس ويطهر القلب، وتوصيتك أنْ لا تُمكّنَ منها إلا من يوازيك في صفتك، أو يدانيك من أولي الفضل والديانة»(٨) .

لقد بثَّ الزمخشري شروطه في نص المقدمة وضمَّنه أوامر ونواهي ، عليها تقوم أركان القراءة، وبعبارة أخرى، فإنَّ الزمخشري يحاول فرض استجابة نصيَّة، فهو يفترض قارئاً مُقبلاً على الحكمة طالباً النصح والهداية، وإضافة إلى ذلك يسعى الزمخشري إلى بسط وصايته على القارىء، فعلى القارىء الامتناع عن تداول هذه النصوص مع الأشخاص الذين لا يشاركونه الخِلالَ الحميدة . وبذلك ، فالزمخشري يفترض قُرَّاء «لا يُحسنون» للنص ويسيئون له، إنهم القرَّاء الذين لا يثمنون كنوز النصوص ودررها. فالنصوص التي يقدّمها الزمخشري هي كنوز ينبغي على القارىء أنْ يحافظ عليها وأنْ لا يدعها عُرضة أمام العابثين والباخسين. إنه خطابٌ صريح بالمحافظة على هذه الكنوز. ولكنْ لماذا التأكيد على المحافظة على الكنوز ؟ يقول الزمخشري مُجيباً وموجّهاً خطابه لقارئه المفترض : «لتكونَ من العمَّال بقول عيسى عليه السلام : «لا تطرحوا الدر تحت أرجل الخنازير». فإنَّ العلم ينْقَلته يكبَرُ بكبرهم ويصغر بصغرهم»(٩) .

إنَّ «القرَّاء الخنازير» هم الذين لا يُعلنون انتماءهم لخطاب الجد والبعيدون عن الحكمة وأصحاب القلوب الفاسدة والنفوس القبيحة . وما يُمكن تأشيره، في هذا المستوى ،أنّ قارئ الزمخشري المفترض متحالفٌ معه في ثقافته وهمومه الدينية، وممتثلٌ لسلطته ومعتدٌّ بسلطانه. فالزمخشري يمثل للشيخ القطب، والقارئ يُمثل للفتى المريد .

وتتضمن المقدمة استراتيجية نصية سعى الزمخشري إلى تكريسها، يمكن إجمالها على النحو الآتي :

الزمخشري يخاطب قارئاً حريصاً «على ارتياد الحكمة» ومُتّسماً بالجد والحزم ، فلماذا ينهاه عن طرح الكنز الذي منحه إياه ؟ وهل القارئ الحازم الفطن يلقي كنزاً ثميناً مفرطاً فيه ومعرضاً عنه ؟ قد يقول قائلٌ إنَّ أسلوب النهي يفيد التأكيد والتنبيه، إلاّ إنه يكشف في الوقت نفسه عن تعالي الزمخشري وعن عدم ثقته بقارئه. أو انه يكشف عن فقر هذه النصوص وجَدْبها . بمعنى إنّ قارئ الزمخشري المفترض لن يطيق معه صبرا، فهل يُشككُ الزمخشري بجلد القارئ

وصبره اللذين سينفدان سريعاً ؟

هناك، احتمالات عديدة تضمّنها نصُّ المقدمة، الأول : أن نصوص المقامات لا تنطوي على أيِّ كنوز. والثاني : أن القارئ قاصرٌ لا يُثمّن كنوز النصوص ولا يدرك قيمتها . والثالث : تعالي الزمخشري وحسُّه السلطوي .

نصُّ خطبة الكتاب:

هو نص تمهيدي ثانٍ يوضح فيه الزمخشري الظروف التي أحاطت بنشأة هذه المقامات . فمنذ البداية يفتتح الزمخشري القول ويستهله بحمد الله الذي جعل في بلائه آلاءً عظيمة . وتبدو براعةُ الاستهلال في التناغم الصوتي والطِّباق الناتج عن الجناس اللفظي. يقول الزمخشري :ـ «وأحمده على ما أدرج من آلائه . في تضاعيف ابتلائه»(١٠)، فالزمخشري حامدٌ الله لأنه ضمَّن البلاء آلاء، ولأنه مكّنه من إدراك النّعم. إنّ بنية الطباق القائمة بين (الآلاء ـ الابتلاء) تؤكد عمق التجربة التي عاشها الزمخشري، فالإنسان لا يُثمِّنُ النّعمَ إلا بعد تعرضه لفقدها. فبراعة الاستهلال كان لها وظيفة تواصلية، إذ جعلت القارئ عارفاً بخلفيات الكتابة ، «إنَّ الاستهلال السردي، إطارٌ لا غنى عنه، ينظم عملية الرواية والتلقي معاً»(١١) وهو يقود القارئ إلى تلمس الغايات والمقاصد التي أحاطت بالمقامات. فمقامات الزمخشري انغماس في التوبة وإصرارٌ عليها ، فمن الطبيعي أن يخاطب الزمخشري نفسه مذكراً بحقيقة الضعف الذي تنطوي عليه، وبضرورة التمسك بحبال الله القوية. فالمقامات ـ على هذا النحو ـ إقبالٌ على الطاعات وإدانة للغواية ودعوة لتجنب طريق الضلال، فالنص، وإنْ كان موجَّهاً إلى المُخاطَب إلاَّ أنه يرتدُّ ليصبح موجهاً إلى المتكلِّم، وبعبارة أخرى فإنَّ المتكلِّم واقع تحت الخطاب، «وفي كل مقامة يواجه صاحبنا نفسه : يتكلم ويصغي إلى كلامه، فهو في نفس الوقت متكلم ومستمعٌ ؛ المتكلم يهدف إلى إقناع المستمع، وإخضاعه لإرادته» .(١٢)

منزلة الرَّاوي

لا يستعير الزمخشري راوياً لرواية مقاماته، ويعلل الزمخشري الأمر بكون المقامات رؤىً صوتية أملاها عليه هاتفٌ وقت الفجر بينما كان ينعمُ بإغفاءات لذيذة، يقول الزمخشري : «هذه مقامات أنشأها الإمام فخر خوارزم أبو القاسم محمود بنُ عُمر الزمخشريُّ والذي نَدَبه لإنشائها انه أُريَ في بعض إغفاءات من إغفاءاته تلك مشخوصاً به مما هاله من ذلك وروَّعه، ونفَّر طائره وفزّعه».(١٣)

يكشف هذا المستوى الأسلوبي عن انفصال الزمخشري عن الواقع وحكاياته واتصاله الرمزي بالسماء ، فحتى يمنح الزمخشري مقاماته حضوراً وسلطةً فإنه يحاول أسطرة مصدرها ؛ وذلك لتكتسب سلطة مطلقة ، فالزمخشري يحاول بسط نفوذه ومصداقيته وليس له إلاَّ أنْ يدعيَ أنْ مقاماته محض وحي. فمصدر الحكاية أو المقامة سماوي إذ هو صوت يصدر من كائن مجهول، وفي وقت فاصل بين الليل والنهار، «الحدث وقع في الفجر، في وقت يفصل بين الليل والنهار، بين الظلام والنور، بين النوم واليقظة، بين الغفلة والانتباه »(١٤).

والوقت الفاصلُ بين الليل والنهار هو الفجر الدال على زوال الليل ومجيء النهار، فربما كان الليل رمزاً للضلال ، والنهار رمزاً للهداية ، ذلك أن الفجر انفصال عن الليل واتصال بالنهار . أمّا الصوت المجهول فهو الذي تبثه النفس اللوامة التي «لا تزال تلوم نفسها وإنْ اجتهدت في الإحسان، إنَّ المؤمن لا تراه إلا لائماً نفسه، وإنّ الكافر يمضي قُدماً لا يعاتب نفسه. وقيل : هي التي تتلوَّم يومئذ على ترك الازدياد إنْ كانت محسنة ، وعلى التفريط إنْ كانت مُسيئة»(١٥) . إنَّ الراوي في مقامات الزمخشري هو النفس اللوامة التي تأمر حاملها بضرورة اتّباع الحق والتزام جادة الهداية، لقد أقصى الزمخشري الرواة كلهم، و «لم يحتفظ من الأدب إلاّ بصوت واحد وأسكت سائر الأصوات الأخرى . جمعها في قبضته وتناول قِدراً وغطاها به»(١٦).

فالصوت الوحيد الجدير بالإنصات له هو صوت النفس اللوامة ، ونكتشف ، من خلال هذا المستوى الأسلوبي،حِدّة القطيعة التي أحدثها الزمخشري مع

الواقع ، إذ نجح في توظيف السياق الديني المرتبط بقضية الوحي ، فبنى راوياً يتمتع بصفات خارقة وغيبية. ومن ثم، فإنَّ هذه التقنية الأسلوبية ضمنت للزمخشري سلطة مضاعفة. فعندما يستجيب القارئ لهذه الاستراتيجية، الراوي الخارق ،يكون قد أذعن لخطاب المقامات، وهذه هي الغاية الكبرى التي يأمل المؤلف تحقيقها. فالزمخشري حاضر وبقوة في هذه النصوص.

وفي هذا الصدد نُبدي ،تحفظاً إزاء قول سعيد الغانمي : «إنَّ الزمخشري غائبٌ عن نصوصه تماما. فهو يمنح صوته لصوت وهمي يروي خطابه، هو صوت «الهاجس» الذي يتكلم دون أن يُرى. الهاجس، إذن، هو الراوي، وهو قناعٌ يتنكر خلفه الزمخشري بحيث يسمح له بأن يقيم بينه وبين نفسه مسافةً فاصلةً تُغري بأنهما اثنان لا واحد»(١٧).

والرأي الذي يُمكن الاطمئنان إليه ؛ هو أنّ إقصاء الراوي أسلوبٌ عمد إليه الزمخشري ليُدرج مقاماته في الكتابة التي تتعارض مع الثقافة الشفاهية والإسنادية التي انوسمت بها المقامات والأجناس الإبداعية الأخرى ؛ إذ لمّا كانت الشفاهيةُ «ممارسةً مبجلةً» تُروى على المستمعين، «ولأن الإسناد ركنٌ أساسيٌ لا يمكن تجاوزه في المرويات السردية»(١٨) فإن الزمخشري يقف على طرفٍ مُناقض لثقافة الإسناد التي قامت على الافتتان بالراوي وإقصاء المروي إليه.

كما أنَّ امتداد حلقة الرواة يُتيح المجال لاختلاف الرواية القائمة على الحفظ، في حين أنَّ الكتابة تكاد تكون أكثر مصداقية ؛ فالكتابة، في المستوى الإخباري، رواية أمينة، من النفس وإليها. وإقصاء الراوي هو اللاثقة بالحفظ «فالحفظ لاثقة فيه لأنه قد يخونُ صاحبه فيُدخل الخطأ والتشويه على النص . أما الكتابة فإنها وفيةٌ أمينةٌ ،تُخلِّد النص وتجعله يخترق حاجز الزمن والمكان»(١٩).

فعندما يكون الخبرُ مسنداً إلى راو، فإنَّ الشكوك تبدأ بالحوم حول مصداقيته، فالمتلقي يحاول اختبار صدق الراوي والتيقُّنِ من صحة حكايته، وذلك حتى لا يسقط في شِراك الراوي ، ومن ثمَّ حتى يدفع عن نفسه الغفلة والسذاجة ،أما الخبر الصادر عن النفس فهو يكتسب شرعيةً بمجرد تمثله في بنية الكتابة أي تجرده من الاحتمالات والشكوك . وفي هذه الحالة فإنَّ القارىء يصبح في مواجهة النص مواجهة مباشرة. والنص ـ في هذه الحالة ـ «مطوي لا نُبصر منه إلاّ قسماً ضئيلا ، كلماتٍ قليلة ، ويتعين علينا أن نقوم بنشره وبسطه كاملاً لنقف على الأقسام الغائبة والكلمات الشاردة»(٢٠).

بنية الضمائر :

يحتل ضمير الخطاب في مقامات الزمخشري مركزاً دلالياً حمّالاً لمقاصد وأهداف دلالية ؛ إذ يوحي هذا الضمير أنَّ الخطاب، نصوص المقامات، صادرةٌ عن مُخاطِبٍ حقيقي، وقد كشفنا تبادل الأدوار وبنية الرواة ، إلاّ أنَّ الزمخشري يعاود توظيف ضمير المخاطَبِ ليوهم القارئ أنه المقصود بالخطاب، وليوهم القارئ أنّه المُخاطِب. وذلك كلُّه، من اجل إقناع «المخاطَب» بضرورة الإنصات لخطابه، لأنّ الإنصات هو الخطاب جلُّه؛ إذ لا خطاب بدون منصتين، ومتى تسلح المُخاطِبُ بالخطاب تمكن من بسط نفوذه وفرض كلامه.

فالضمير ـ في مقامات الزمخشري ـ مُتَّكأ دلالي نلوذ به لفهم إحداثيات الخطاب، وهو منفذٌ يحيل إلى سراديب النص التي تبدو حالكةً ومظلمةً إلاّ من صوت الراوي الذي يملأ السراديب دفئاً ونورا، والذي لولاه لتاه المخاطَبُ ولتكللت رحلته بتجمد الدماء وبالذعر الحاد . بيد أننا لو افترضنا أنَّ الراوي باستخدامه «بنية ضمير الخطاب» يحاول استدراج المخاطَب ليُعلّمه «حكايةً» تخصّه وتهمّه، لوجدنا أنّ المخاطَبَ هو الخاسر الأوحد في «إحداثيات» الخطاب ؛ فمتى اندرج المخاطَب، في تبادل الوظائف الخطابية، وقنع بالدور الذي أُنيط به انسحب الراوي تاركاً المخاطَب وحده في مواجهة النص (٢١).

لقد توصل أحد الدارسين لأنماط السرد العربي القديم ،ومنها المقامة ، إلى أنَّ الراوي الذي يتستر

بضمير المتكلم إنما يلجأ إلى هذه الحيلة ليمنح نفسه القدرة على التستر والتخفّي مانحاً المُخاطَب دور المتكلم ودفة الخطاب. فالمتكلم ينسحب «حالما تنتهي جملةُ الاستهلال في المقامة» (٢٢).

إنَّ بنية الضمائر - كمؤشّر دلالي - تمثل طوراً من أطوار الخطاب ، فلا يستطيع القارئ الإحاطة بالنصوص إلا إذا وقف على بنية الضمائر فهماً ووعياً. فإنْ أوهمنا الزمخشري بأنه المقصود بالخطاب، أثبتت مستويات السرد عكس ذلك . أي أنَّ القـرّاءَ والمخاطبين هم المقصودون بهذا الخطاب. فالزمخشري يصور من يبحث عن الدنيا وفتنتها بالغافل ثم يكشف عن مطويات النفس القلقة المضطربة. وهذه هي الشريحة الثانية من المخاطبين ؛ إنَّهم القرَّاء المنغمسون في لذائذ الحياة ومباهجها المعرضون عن الحق والحقيقة. وإضافة إلى ذلك، فإنَّ الزمخشري يسعى إلى تقريع قارئه المفترض، وذلك بكشفه عن ملامح الشهوانيين الذي يتَّبعون طريق الهوى .

ومنذ البداية يعلن الزمخشري انفصاله عن الزيف وابتعاده عن مفاتن الحياة. يقول :- «فلمَّا أُصيب في مستهل شهر الله الأصم الواقع في سنة ثنتي عشرة بعد الخمسمائة بالمرضة الناهكة التي سمَّاها المنذرة كانت سبب إنابته وفيئته. وتغيّر حاله وهيئته، وأخذِه على نفسه الميثاق لله إنْ منَّ الله عليه بالصحة أن لا يطأ بأخمصيه عتبة السلطان . ولا واصل بخدمة السلطان أذياله وأنْ يربأ بنفسه ولسانه عن قرض الشعر فيهم. ورفع العقيرة في المدح بين أيديهم. وأنْ يعفَّ عن ارتزاق عَطيّاتهم. وافتراض صلاتهم»(٢٣).

يتحدث الزمخشري عن التغيير الجذري الذي طرأ على حياته ، فبعد مكابدته المرض وتماثله إلى الشفاء قطع على نفسه عهداً - لله - أن يبتعد عن دروب السلاطين والوقوف بين أيديهم متزلّفاً ومتملقاً وهذا التغيّر يتضمن موقفاً من ثقافة التملق والانقياد لمطامع تافهة .

وفي تقديري ؛ فإنَّ الزمخشري يوجّه سهام نقده لمخاطبين مفترضين، فهو وإنْ أشعرنا بأنَّه المقصود بالخطاب، إلاّ إنَّ التعنيف الحاد للنفس بلغ درجة كبيرة ، لا نظن ، معها ، وقوع الزمخشري تحت الخطاب. إلاّ إنّ «الطعوم» التي نثرها الزمخشري - منذ الصفحات الأولى - تلك المتمثلة في صوت الهاتف المجهول ، وحديثه عن المرض الذي صارعه ، جعلنا نعتقد أنّه خطاب موجَّهٌ إلى الذات. لقد باء اعتقادنا بالخطأ ؛ لأن الخطاب خطابٌ تعنيف وجلد للذات وللنفس الأمّارة، ولا أظن أنّ الزمخشري يوبّخ نفسه إلى هذه الدرجة. إنَّه توبيخ لنا نحن القراء وتحذير لنا من الانجرار وراء لذائذ الحياة وشهوة السلطة. إنّ الزمخشري ينزّل نفسه منزلة الأب المربي . فيوجه خطابه إلى «القارئ» بوصفه ابناً له، ولذلك يحرص على تعليمه وزجره، وفي كل فكرة يقدّمها، نقع على جديّة مفارقة ومكاشفة مذهلة، فالكنز الذي يمنحه الزمخشري ثمين حقا ، إنه نتاجُ خبرات وتجارب حياتية عميقة .

فخطاب الزمخشري إرشادٌ للابن وإنقاذ له من الضلال والزلل، وهو عندما يدله على طريق الرشاد يُجنّبه طريق الضلال، لذلك نعثر على إطناب دلالي، أي على أفكار عميقة تعتمد في تقديمها وتناولها على استحضار ضدها من الأفكار. وبذلك يتعزز ما ذكره أحد الدارسين لمقامات الزمخشري إذ يقول :- «في الكلمات يتقابل المتكلم والمستمع، الأب والابن. الإطناب يؤدي وظيفةً تنميقيةً ووظيفة إقناعية . فمن جهةٍ يعرض المعنى «في صورتين مختلفتين» ومن جهة ثانية يجعل المعنى «يتمكّن في النفس .. فهل أفلح الأب في إقناع ابنه ؟ الأب يرفع الستور ويزيح الغيوم عن السماء ، ومع ذلك فإنَّ الابن (الصامت) يُكابر ويتوانى. عملية الإقناع تتكرر من مَقامة إلى أخرى وعندما ينتهي الكتاب تظل المواجهة كما كانت في بدايته»(٢٤).

وعليه فإن مقامات الزمخشري ، هي وصايا تتضمن تجارب مُعاشة وأفكاراً عميقةً شكّلها تنوع التجارب وتعدادها ، وبذلك يكون الزمخشري قد منحنا كنزاً ثمينا. لأنّ فهم تجارب الآخرين وحِكمهم يُعين الإنسان في حياته ، ويختصر عليه الكثير من

المسائل ؛ فعندما يقف الإنسان على تجارب الآخرين يكون قد استولى كنوزهم وخيراتهم، إذ لا شيء أثمن من التجربة، وأنفع من خلاصتها.

مستويات الغموض :

تتسم المقامات، بشكل عام، بخصائص أسلوبية فارقة. فهناك سماتٌ تشترك فيها جلُّ المقامات، من أبرزها: المتن القصصي الذي يتضمن حكاية تمتد امتداداً خطياً ودلاليا، والامتداد الخطي ذلك الناتج عن اتساع دائرة الحدث القصصي وتشابك عناصره. أما الامتدادُ الدلالي فذلك الذي يشيّده القارئ في وعيه وما يمنحه للنص، ولذلك فالنص المتشكل في وعي القارئ ليس نفسه المتموقع، على مستوى المتن المكتوب، إنه حوار النصوص وبناؤها الدلالي .

ومقامات الزمخشري تخلو من الأحداث القصصية ؛ وغياب الأحداث يتضمن بالضرورة حضورَ السارد. فالزمخشري يتربعُ على عرش المتن متأمِّلاً في طبيعة الانفعالات والإحالات التي سيولّدها القارئ. فبنية الأمر حتى وإن دلَّت على أنَّ المأمور هو الزمخشري إلاّ أنّ المخاطب مُتدرج ـ بالفعل ـ في خطاب الأمر(٢٥).

لقد استطاع الزمخشري إيهامنا أنه المقصود بالخطاب وتغلَّب على الراوي المفترض ، وبهاتين الخطوتين تمكّن الزمخشري من الإمساك بحبل السرد، فقد أقنعنا بسلطته وبدوره الأبوي، إذ خاطبنا بمنطق تعليمي. فمقاماته ، تنطوي على مضامين سلطوية، بثَّ فيها أفكاراً تحذيرية حيناً وتوبيخية حيناً آخرا ، والزمخشري «القائم بالسرد يعرف جيداً اعتقادات القارئ ويوجه السرد حسب متطلباتها»(٢٦) .

ومقامات الزمخشري ذات مضامين فكرية إقناعية ، والزمخشري ، بهذا الأسلوب ، يسعى إلى التأثير في المخاطب لا إلى إمتاعه وإضحاكه، وفي كل مقامة نقف على انحراف أسلوبي ، أي خروج عن أساليب المقامات الأخرى . والانحراف «في بنية مقامات الزمخشري هو التحول من الهزل إلى الجد، أو من اللعب إلى العمل الصالح. فموضوعات المقامات السابقة كلها تعتمد على علاقة اللعب التي تربط بين مستويات السرد من مؤلف واقعي، وراو، ومروي له وشخوص . أما هنا فإنَّ الزمخشري ملزمٌ بالصدق والجد وبإسقاط الهزل والتخلّي عن اللعب»(٢٧).

ويكتنف مقامات الزمخشري غموضٌ تُبرزه الطباقات المترامية عبر امتداد النصوص ، وتحتكم هذه الطباقات إلى بنيتين ضديتين ؛ بنية الخير وطريق الهداية ، وبنية الشر وطريق الغواية ، ويكشف هذا الغموض عن أزلية الصراع بين رموز الخير ورموز الشر. وبذلك يكشف الزمخشري عن الداخل الإنساني وعن وعيه المريض العاجز عن إدراك حقائق الأمور ولُبابها. والقارئ في رحلته يكتشف نزعاته ويكشفُ عن الازدواجيات التي يعيشها ، ومن ثمَّ ؛ فإنّ للغموض الذي يكتنف مقامات الزمخشري وظيفة دلالية، إذ يصوّر الصراع الداخلي للإنسان ، وهشاشة النَّفس الأمّارة . ومن هنا ، فإنَّ الغموض يعمل على تهذيب النفس ، فالتذكير هو تحفيزٌ للإنسان على المواظبة والمضي في دروب الطاعات، وحالما يصل القارئ إلى هذه النتائج «الوصول إلى معرفة الأشياء وحقائقها» تنبسط أمامه أسرار النص ويتلاشى غموضه .

إنّ غموض النص يبشّر بلقىً ثمينة ، و«ينطوي غموض المقامات على دعوة والتماس، ووعد بثرواتٍ مركومةٍ يكون القارئ متيقناً من العثور عليها. ليس ذلك الغموض بدون علاج لكنّه مؤقت لأنه بالمستطاع، عن طريق المواظبة ، إلغاؤه . العمق ، السحيق حقا، يفضي إلى مغاور من النور والبهاء. على المبتدئ أن يتعوَّد على الظلمات، ويغوص في طُرُقٍ ملتوية ومتاهية، وفي النهاية، سينفذ إلى كنز» (٢٨).

المستوى التحليلي :

سنحاول، في هذا المستوى، دراسة مقامتين من مقامات الزمخشري، دراسةً تعتمد على النص وتنطلق من بنيته باعتبارها بنية لسانية مغلقة في إطارها الشكلي، ومنفتحةً تسمح بتوالد دلالي، يُتيح قراءات لامتناهية . ونُشير ، بهذا الصدد ، إلى جملةٍ من المُصادرات المتعلقة بالمنهج المتّبع وآلياته، أهمها :

١ ـ اعتبار نصوص المقامات نسيجاً سردياً مولداً

لبنيات سردية دلالية. ويؤيد هذا الاعتبار ما قاله عبد الملك مرتاض : «وإذا كانت النسوج السردية التي تناولتها المقامات (وهي جنس أدبي عربي قح) : بسيطة وسطحية ، وضحلة المضامين والأفكار ؛ فإنَّ العمل فيها باللغة كان منقطع النظير في أي أدب سردي، عبر الآداب العالمية، إطلاقا. وما يتبجح به بعض النقّاد الجدد الغربيون من ضرورة العمل باللغة وحدها ؛ كان الأدب العربي سبق إليه مُجسداً في ذلك الشكل السردي العجيب»(٢٩).

٢ ـ إعادة كتابة النص اعتماداً على بنيته الدلالية، إذ «إنّ نصّاً في حال ظهوره من خلال سطحه (أو تجلّيه) اللساني، يُمثِّل سلسلةً من الحيل التعبيرية التي ينبغي أنْ يُفعِّلَها المرسل إليه».(٣٠) أي أنَّ القراءة كفيلة بإحداث خلخلة دلالية للنص، لتصبح مُقابلاً موضوعياً للكتابة ، وهي عندما تمضي في زحزحة البنية الإسنادية الماثلة ، فإنها لا تستنير إلاّ بقانون العلاقات المتمخض عن الحِراك الدلالي .

إنَّ الأشخاص ، في المقامات ، لا يمثلون ذواتاً حقيقية ؛ بل يُمثِّلون «فواعل» سردية ، لها أدوارٌ في مستوى القص، إنَّ الراوي والشخصيات، في نظرية السرد، «كائنات من ورق »(٣١). وتكمن أهمية هذه الشخصيات في الوظائف السردية التي تنهض بها .

أوّلاً : مقامة التقوى : (٣٢)

يفتتح الزمخشري النص بأسلوب نداءٍ صادر عن منادٍ غائب بالفعل وحاضر بالقوة ، وفي المستوى الأسلوبي فإنَّ لهذا النوع من النداء توصيفاً دلاليا، إذ يظلُّ القارىء مشدوداً إلى صوت المنادى الغائب، ومن ثم، فإنَّ الغياب يستحيل حضورا. وتتيح هذه التقنية السردية توليداً دلالياً يُمكِّن المتلقي ، من إنجاز المستويات السردية وإنتاجها ، فالنص ليس بنية مكتملة العناصر، إذ ثمة عناصر غائبة، وهي عناصر الخطاب التي تنطوي عليها المقامة ؛ لـ «أنَّ النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي من خلاله نتمكّن من قراءتها. وبما أنَّ النص هو الخطاب فلا بُدَّ له من كاتب أو متكلم. لذلك فإنَّ فعل أو عملية الإنتاج هي التي يمكن اعتبارها الجانب الثالث أي السرد. ومن خلال النص نتعرَّف على القصَّة باعتبارها موضوعه والسرد باعتباره عمليةَ إنتاجه»(٣٣).

وفق هذا التصور ، يمكن الشروع في المقاربة والتحليل، ناظرين في محمولات البنية وما تتضمنه من علاقات .

الثنائية الضدية : تنطوي مقامة التقوى على ثنائية ضدية تُشكِّل نسقاً دالاً يمكننا إدراكه بدءاً من العنوان، فإذا كان منطوق النص قائماً على «التقوى»، وداعياً إليه ،فإنَّ محذوفه يشير إلى «الفسق» وناهياً عنه. هذا ما يتيحه العنوان ؛ أما النص فإن التضمينات توضح هذا الثنائية وتجلِّيها ، «العمر قصير . وإلى الله المصير». فالزمخشري يشير إلى عمرين ضدين، العمر الأول : هو العمر الزمني الذي يعيشه الإنسان على الأرض، ويتسم هذا العمر بالقصر والزيف. العمر الثاني : هو العمر الحقيقي الذي يعيشه الإنسان بعد البعث، ويتسم هذا العمر بالطول والأبدية .

كما نعثر ، في النص ، على عدد من العلاقات الضدية التي تكون ، أحيانا ، مكتملة ، أي مكونة من طرفين ، وأحياناً أخرى تكون ناقصة لأنها تتضمن طرفاً واحداً.

فأمَّا الثنائيات المكتملة الأطراف، فمنها «أنَّ زبرج الدنيا قد أضلَّك. وشيطان الشهوة قد استزلَّك. لو كنت كما تدَّعي من أهل اللب والحجى لأتيت بما هو أحرى بك وأحجى. ألا إنَّ الأحجى بك أن تلوذ بالركن الأقوى و لا ركن أقوى من ركن الهدى»(٣٤).

يعرض الراوي إلى مستويين رمزيين ؛ المستوى الأول : مستوى القشور والأنماط الخادعة. والمستوى الثاني : مستوى اللباب والجواهر الثمينة. فإذا كانت القشور والأشكال البرَّاقة خادعة ؛ فإنَّ اللب والجوهر حقيقيان وأبديان . ويُمثِّل المستوى الأول لشخصية الإنسان الدنيوي المنهمك ببهرج الدنيا وزينتها، اللاهث نحو اللذائذ الشيطانية التي سرعان ما تنقضي وتزول فهي لذائذ آنية تفقد قيمتها بعد الانتهاء منها. ويمثِّل المستوى الثاني لشخصية الإنسان

الممتثل لخطاب الدين والملتزم بأوامر الشرع. وإذا كان الإنسان المؤمن الملتزم بخطاب الدين «من أهل اللب والحجى»، فإنَّ الإنسان الفاسق والعاصيَ أوامرَ الشرع من أهل الجهل والضلال.

أمَّا الثنائيات الناقصة الأطراف، فمنها : «الطرق شتى فاختر منها منهجاً يهديك. ولا تخط قدماك في مضلَّةٍ تُرديك». (٣٥).

إنَّ المستوى الدلالي الذي تنطوي عليه هذه الجمل يبدو ضئيلاً وضحلا، في حين أنَّ المستوى الدلالي الذي ينطوي عليه الخطاب ، الناتج عن إقامة تناظرات وعلاقات نصية ، يستطيع مدَّ التحليل بالتدليل، فالخطاب الذي تتضمنه الجمل السابقة قائمٌ على ثنائية ضدية متوازية، فهي تخبر عن صراع سيميائي بين قيم الفضيلة والرذيلة ، وهو صراع أزلي شقي الإنسان في ادِّعاء حيازته وفهم قوانينه . فإذا كان اختيار منهج يؤدي بالإنسان إلى ولوج درب الهداية والسعادة ؛ فإنَّ ابتعاد الإنسان عن النهج القويم سيقوده إلى الغواية والشقاء. كما تكشف هذه الدلالات عن مواقع معرفية تتعلق بالعقيدة الصالحة، فالمنهج يدل على الطريق البيِّن الواضح، والمستقيم. فقد ورد في القرآن الكريم «لكلٍّ جعلنا منكم شِرعةً ومنهاجاً»(٣٦).

يؤيد ذلك تحليل دلالة الحروف في إطار بناء الجملة، فحرف التحقيق « قد»، يضطلع بوظيفةٍ دلالية هي ؛ توكيد الخبر المكون من الجملة الفعلية :ـ أضلك = فعلٌ ماضٍ + ضمير مستتر (فاعل) + كاف المخاطب (المفعول به).

إن التمثيل الدلالي لهذه الجملة كالآتي :

أضلَّ شيطان الشهوة الإنسان .

ولكن أسلوب التوكيد الناتج عن «إنَّ» قد أضفى على الجملة قدراً من الفاعلية، فأصبحت تدل على عظمة الضلال، وعمق النتيجة التي آل إليها الإنسان. لقد وضع الإنسان تحت إرادة الشيطان وأصبح ألعوبة بيده .

كما نلاحظ أن الخبرين في الجملتين السابقتين (الجملة الأصلية والجملة المعطوفة) ، ينتميان إلى حقل دلالي واحد، فالضلال والزلل متعلقان بالغواية. كما أن صيغتي أفعل واستفعل يدلان على تمكن الفاعل من المفعول به ،فالمفعول به مذعن وفاقد القدرة على المجابهة ، ومن هذه الأفعال:ـ اغناك ـ ارشدك ـ استمالك ـ استدرجك .

إنَّ المفعول به في هذه الافعال لا يملك إلاّ الإنصياع للفاعل، ذلك لأنه عاجز وضعيف .

وتكشف هذه المستويات عن نزعة سلطوية، دليل ذلك ؛ فعل الأمر :ـ فاختر منها منهجاً يهديك. إنَّ فعل الأمر ـ في هذا المستوى ـ إرشاد للإنسان الضال إلى طريق الهداية .

وأسلوب النهي :ـ ولا تخط قدماك في مضلة ترديك.

إنَّ دلالة النهي تتضمن دعوة للاحتراس من المضي في دروب الضلال = الموت .

وتكتمل الثنائية الضدية بإيراد مستويات دالة على درب الهداية والحق .

يقول الزمخشري :ـ «الجادّة بينة. والمحجة نيرة. والحجة متضحة. والشبهة مفتضحة. ووجوه الدلالة وضاء. والحنيفية نقية بيضاء»(٣٧).

ثم يقول :ـ «والحق قد رفعت ستوره. وتبلج فسطع نوره فلم تغالط نفسك. ولم تكابر حسك. ليت شعري ما هذا التواني. والمواعظ سير السواني»(٣٨).

إنَّ درب التقوى ، بَيِّن ، وواضح ، ونير ، كما إنَّ مسالكه متضحة، والسائر فيها مطمئن البال لا تحوم حوله الشبهات. وما يدل على هذه الصفات دلالات وجوهها وضّاءة لا تحتمل أي شكوك .

ثانياً : مقامة المنذرة : (٣٩)

يحتل عنوان هذه المقامة دوراً مركزياً لسببين :

السبب الأول :ـ أنه يحتل موقع الصدارة، فالمتلقي لا يمكنه الولوج في النص دون ملامسة العنوان ملامسةً تركيبية .

السبب الثاني :ـ أنَّ هذا العنوان ينطوي على فيضٍ دلالي، يكشف مستوى العنوان الصريح عنه، إنَّ بنية اسم الفاعل المؤنث الدالة على الفعل والقائم بالفعل، تمنح عملية التلقي دفعاً دلاليا. إذ إنَّ القارئ سيظل

مندفعاً ومشدوهاً حتى يتوصل إلى معرفة القائمة بالفعل .

والقائمة بالفعل (المُنذِرَة) ، كان الزمخشري قد أفصح عنها في خطبة المقامات، فهي «المرضة الناهكة» (٤٠) .

إنّ المنذرة ، بما هي إنذارٌ دال على التهديد والتحذير، من شأنها إنهاك الإنسان، فالمرض هو إنذارٌ للإنسان حتى يفيءَ إلى أمر ربه ويتوب إليه. فالمرض وجه آخر للموت يعاني فيه الإنسان أشد أنواع الآلام والعذاب.

ولكنَّ هذا الإنذار يستحيل إلى طمأنينة وشعور بالغبطة ، فالإنذار يتضمن تحذيراً وتأكيداً على العواقب التي تنجم عن اقتراف أفعال الغواية، وبمعنىً آخر، فإنَّ الإنذار نتيجة تسبق السبب، فهو كالشرط ينطوي على بنية مكونة من ركنين : الفعل، والجزاء. وهذا يعني أنَّ أسباب المرضة الناهكة ناجمٌ عن ابتعاد الإنسان عن طريق الحق، يقول الزمخشري :. «لقد رآك عن سوء المنهج زائغاً وعن من يحوشك على الحق الأبلج رائغاً هائماً على وجهك راكباً رأسك راكضاً في تيه الغي رواحلك وأفراسك. بطَّالاً مُبطلاً قد أصررت إصراراً»(٤١).

إنَّ بنية الحال تُمثِّل مُهيمناً دلاليا ، فالمُخاطَب حائدٌ عن الطريق القويم وسائرٌ في طريق الضلال. وإضافة إلى ذلك، فهو عنيدٌ وبليدٌ لا يدرك ما يقوم به من أفعال تخالف الحق. هذه هي هوية المُخَاطب، في مقامات الزمخشري، مخاطب غارقٌ في الجهل لا يدري أفي ضلال يسير أم استقامة ، فحجاب الباطل والضلال يمنع عنه إدراك الحق .

ولهذا كله كانت «المرضة الناهكة»، التي تمثل في حقيقتها خلخلة لمفاهيم الضلال والفساد وزعزعة للعبث الذي تنطوي عليه النفس الإنسانية . وبذلك يمكن للإنسان أنْ يسترد وعيه وأنْ يلتزم بطريق الهداية، وهي نعمة عظيمة تفوق النعم كلها، فمهما شكر الإنسان ربه على نعمة الهداية ظلَّ شكره ناقصاً وقاصراً عن بلوغ النعمة. فهي «الدواء الإلهي النافع. والشفاء السماوي الناجع» (٤٢).

النتيجة التي يُريد الزمخشري أنْ يُوصلنا إليها هي سعة رحمة الله وضيق أفق الإنسان وجهله ونقصه الأبدي، إنْ هو اتبع طريق الضلال، وقصوره في بلوغ الشكر على النعمة. يقول الزمخشري : . «لئن ظللت أيام الغابر من عمرك صائما . وبت لياليه قائما. لتشكر ما أطلق لك من هذه اليد البيضاء وخوَّلك من هذه النعمة الخضراء، لبقيت تحت قطرة من بحرها غريقاً في التيار وتحت حصاة من طودها مرضوض التيار» (٤٣).

الخاتمة :

لقد نسج الزمخشري مقاماته بشكل متماسك وفريد، فجاءت، على المستوى الشكلي، مُحكمة البناء، يدلُّ على ذلك بنية الضمير فأنت عندما تباشر القراءة تنهمك في التحليل معلناً اندراجك في الخطاب، وهي تقنيةٌ مذهلةٌ تجعل القارئ على تماس حقيقي بالنص المقروء. والذي هيّأ للزمخشري ذلك الأمر ، اشتغاله بحقل الدراسات القرآنية والتفسير وعلم الكلام الذي يتخذ من الحجاج والقدرة على الإقناع استراتيجية .

أمّا المستوى الدلالي، فقد أحدثت مقامات الزمخشري قطيعةً معرفية مع سائر المضامين الأخرى للمقامات، فهي إمعانٌ في التقوى وحضٌّ على تجنب طرق الضلال والغواية .■

الإحالات

١. فولفغانج إيزر ، فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب ، ترجمة :. د. حميد لحمداني و د. الجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس ، ١٩٩٥ ، ص١٤ .

٢. انظر : سعيد الغانمي ، الكنز والتأويل : قراءات في الحكاية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص٥ .

٣. صلاح الدين بوجاه ، مقالة في الروائية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ،ط١ ، ١٩٩٤ ص٢٤.

٤. فولفغانج إيزر ، فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب ، ص٣٠ .

٥. أبو القاسم الزمخشري ،مقامات الزمخشري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧ .

٦. فولفغانج إيزر ، فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب ، ص٢٠ .

٧. أبو القاسم الزمخشري ، مقامات الزمخشري ، ص٥ .

٨. نفسه ، ص٧ .

٩. نفسه ، ص٧ .

❖ هناك تساؤل هام ينبغي تأشيره ، في هذا الصدد ، وهو : لماذا استشهد الزمخشري بقول عيسى ـ عليه السلام ـ ، مع أنّ الشاهد القرآني أبلغ في الدلالة ؟ يقول تعالى : ـ ﴿مثل الذين حُمِّلوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا بئس مثل القوم الذين كذَّبوا بآيات الله والله لا يهدي القوم الظالمين﴾ . آية ٥ ، سورة الجمعة . لكنْ يبدو أنَّ نعت المتلقين ، أو المخاطبين ، وتشبيههم بالحيوانات ، والكائنات غير الآدمية ، ذات المحاميل الدلالية السالبة ، استراتيجية سيميائية تسعى إلى النَّيل من هذه الفئة المفترضة . فالبحتري وصف قراءه بالبلادة ، وعدم الشعور ، ومضى إلى نعتهم بالبهائم (الأبقار) ، يقول البحتري :

أهـزُّ بالشِّعـر أقواماً ذوي سنــة   لو أنهم ضُربوا بالسيف ما شعروا
عليَّ نحت القوافي من مقاطعها   ومــا عـلـيَّ إذا لـم تفـهـم البـقـرُ

أما المعري فكان ينعت الذين لا يعرفون سبعين اسماً للكلب بالكلاب ؛ وذلك من أجل استثناء نفسه من هذه الفئة . ولذلك ، فقد سعى السيوطي ، الذي جاء متأخراً على المعري عدَّة قرون ، إلى إنقاذ نفسه ، وتبرئتها من ادعاء المعري ،فنظم أُرجوزة سمَّاها «التَّبرِّي من معرَّة المعري» ضمَّت خمسة وستين اسماً من أسماء الكلب . كما كان المعري يدَّعي أنَّ الذين لا يفهمون شعره عميان لا يبصرون . يقول المعري :

أنا أعمى فكيف أهـدي إلى المنـ   ـهـج والنَّاس كلهم عميـان

انظر : عبد الفتاح كيليطو ، أبو العلاء المعري : أو متاهات القول ، ط١ ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٠، ص ٦٥ ـ ص ٨٤.

١٠. أبو القاسم الزمخشري ، مقامات الزمخشري ، ص٩ .

١١. د. عبد الله إبراهيم ، السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٢ ، ص٢٢٠ .

١٢. عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت، ط٢، ١٩٨٣ ، ص٨١ .

١٣. مقامات الزمخشري ، ص١٠ .

١٤. عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ،ص٧٩ .

١٥. أبو القاسم الزمخشري ، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، الجزء السادس ، تح : الشيخ عادل احمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض ، مكتبة العبيكان ، ط١ ،١٩٩٨ ، ص٢٦٧ .

١٦. عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ، ص٨٣ .
١٧. سعيد الغانمي ، أقنعة النص : قراءات نقدية في الأدب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩١ ،ص١٣٥.
١٨. د. عبد الله إبراهيم ، السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، ص٦ .
١٩. عبد الفتاح كيليطو ، الغائب : دراسة في مقامة الحريري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٩٧ ، ص٦٦ .
٢٠. عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل :ـ دراسات في السرد العربي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٨، ص٦٠ .
٢١. للقراءة حول استراتيجية الضمائر ، يُنظر : ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة : فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٦ ، ص٦٣ ، و: باي هونغ وي ، مقامات الزمخشري :دراسة تحليلية (مخطوط) ، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية ، ١٩٩٧ ، ص٩٠ .
٢٢. د. عبد الله إبراهيم ، السردية العربية ٠٠٠٠ ، ص٢١٧ .
٢٣. مقامات الزمخشري ، ص١١.
٢٤. عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ٠٠٠٠ ، ص٨٢ .
٢٥. انظر :ـ باي هونغ وي ، مقامات الزمخشري : دراسة تحليلية ، ص٩٠ .
٢٦. سعيد الغانمي :ـ أقنعة النص ٠٠٠٠ ، ص١٥٤ .
٢٧. نفسه ، ص١٥٤ .
٢٨. عبد الفتاح كيليطو ، المقامات : السرد والأنساق الثقافية ، ترجمة : عبد الكبير الشرقاوي ،دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص١٦٥ .
٢٩. في نظرية الراوية : بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، «سلسلة عالم المعرفة» ، الكويت ، ص ١٦٩ .
٣٠. أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية : التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، ترجمة : انطون أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ـ بيروت ، ١٩٩٦ ، ط١ ،ص ٦١ .
٣١. رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للروايات ، ترجمة : فريق معهد الإنماء العربي ، مجلة الفكر العربي ، بيروت ، ع٦٠ ، ١٩٩٠ ، ٢٦٩ .
٣٢. الزمخشري ، مقامات الزمخشري ، ص٢٢ .
٣٣. سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ـ بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٧ ، ص٤٢.
٣٤. مقامات الزمخشري ، ص٢١ .
٣٥. نفسه ، ص٢١ .
٣٦. ابن منظور ، لسان العرب : مادة نهج .
٣٧. مقامات الزمخشري ، ص٢١ .
٣٨. نفسه ، ص٢٢.
٣٩. مقامات الزمخشري ، ص٦٢.
٤٠. نفسه ، ص١١.
٤١. نفسه ، ص٦٢ .
٤٢. نفسه ، ص ٦٣ .
٤٣. نفسه ، ص ٦٤ .

استلهام التراث الديني في أولاد حارتنا

مناقشة نقدية

أحمد درويش *

منذ أن كتب نجيب محفوظ أول عمل أدبي صغير ينشر له في شكل مقال سنة ١٩٣٠ قبل أن يبلغ العشرين، إلى أن أُذيع على العالم قرار الأكاديمية السويدية بمنحه جائزة نوبل للأداب في سنة ١٩٨٨ بعد أن قارب الثمانين، وقضية (المعتقدات) والصياغة الفكرية والأدبية لها، تشكل محوراً رئيسياً لرأسه المفكر، وشخصياته المجسدة، ووسائل تعبيره الفنية، وردود الأفعال عند قرائه ونقاده، على تفاوت درجات الرأى عندهم، في مناخ شرقى مضمخ بالعقيدة، التي تختلط أنفاسها بأنفاس الحياة ذاتها، وتكاد تختلط تعريفاتهما، ويندر أن يخلو حوار في الشرق حول تخطيط حاضر الحياة ومستقبلها- فضلا عن تفسير ماضيها- من الانكاء على (المعتقدات) أو على أقل تقدير وضعها في الحسبان. وإلا كان مصيره التلاشى أيا كانت مظاهر البريق التى تحوطه في البداية.

لقد كتب نجيب محفوظ مقاله الأدبي الأول في شهر أكتوبر سنة ١٩٣٠، في مجلة المجلة الجديدة التى كان يرأس تحريرها سلامة موسى، وكان عنوان المقال «احتضار معتقدات وتولد معتقدات»، وهو عنوان يصلح في بساطته النثرية وطابعه الرصدى، للتعبير عن القلق الذي يسيطر على نفس الأديب الشاب الذي لم يكن قد بلغ العشرين بعد والذي تدفعه هذه الرغبة الغامضة للبحث عن إجابات في الفلسفة التى سيحصل على درجة جامعية فيها بعد أربع سنوات من كتابة هذا المقال، دون أن تجيب دراسة هذه السنوات الأربع، بالقطع على تساؤلاته، بل لعلها حفرت أخاديد أكثر عمقا، جعلت الأمل في الارتواء النظرى من التساؤلات التى لا سواحل لها، أشبه بالأمل في الارتواء من ماء البحر المالح الذي لا يزيد الشارب إلا ظمأ.

ولعله من خلال هذا كانت حتمية تفجير التساؤلات حول «احتضار المعتقدات، وتولد المعتقدات» من خلال العالم الأدبي الحكائي لنجيب محفوظ، الذي اتخذ

---

* أكاديمي من مصر.

منه مجموعة من المرايا الفنية الساحرة، تحاول التقاط الزوايا المختلفة لعالم يتسم بالتناقضات الظاهرة، بين امتداد ظاهرى لانهائى على مستوى الزمان والمكان، تقابله محدودية حتمية صارمة من قدر الإنسان أو صنعه، وبين تعدية لا يكاد يدركها الحصر لمظاهر الاختلافات الكونية أو الوجودية، تقابلها تقاربية تكاد عند التأمل أن تحصر هذه المظاهر في أنماط متشابهة، وتوشك من بعض زوايا النظر أن تقود الكون إلى بؤرة موحدة، وبين تتابعية دياكرونية تاريخية تكاد أن تحدد لكل مَوْجَة مراحلها العمرية تولدا ونموا ونضجا وضعفا واندثاراً، يقابلها تزامن سنكروني يشغل بأعماق البحر بدلا من سطح الأمواج فلا يرى في التتابع إلا مظهراً من مظاهر التزامن، ولا يرى في الاندثار إلا بداية لميلاد جديد.

إن هذا الشاغل الوجودى الفكرى الأدبى القلق، جعل المرايا الفنية الساحرة في يد القصاص نجيب محفوظ، تتنوع بدورها من خلال التوحد، فقد تُضيق من سطح اللقطة المستهدفة للرصد، ولكنها توسع من أعماقها، فنجد أنفسنا أمام مساحة محدودة على مستوى الحدث والزمن والشخصية، كما هو الشأن في اللص والكلاب مثلا ،ولكن حين نمعن النظر في هذا «الإطار» المحدود، يقتادنا إلى منطقة المياه الجوفية. لأرض عامرة بمخزون ألاف السنين، وقد تتسع المساحة المستهدفة، اتساعا لا تتمكن المرايا غير الفنية من التقاطه إلا في صورة شرائح متراصة متعاقبة، ينعدم فيها التلاحم والكثافة ولكنها من خلال مرآة الراوى تكتسب من جديد كثافتها وشاعريتها وتستعيد وحدتها، فتبدو المشاهد والأحداث المتعددة وكأنها حدث واحد، كما هو الشأن في أولاد حارتنا، حيث الامتداد اللانهائى للزمان والمكان، يكثف في لقطة واحدة.

أن كل زاوية من زوايا الرؤية في صنع العالم الروائي عند نجيب محفوظ. كانت تصطنع لذاتها وسائلها الفنية الملائمة، من السرد الطويل أو المكثف ومن الحوار الصريح أو المشف، ومن العقلانية الجدلية، إلى الايحائية الشعرية، ومن التماسك المنطقي، إلى تهويم اللامعقول، ومن الأحداث الوثائقية المرتبة التي تكاد أن تشف عن شخوصها ووقائعها الحقيقين إلى تيار اللاوعى الذي يختلط فيه كل مخزون الحجرة المظلمة بذراتها التي لا تتوقف عن الحركة والتداخل والتوالد والتفتيت والتي لا نراها إلا سابحة في ضوء حزمة الشعاع التي يسلطها القاص الخبير عليها.

وكل هذه التكنيكات الفنية كانت تتوازى وتتقاطع وتتداخل مع مضامين «المعتقدات» التي تحتضر وتتوالد على حد تعبير مقال نجيب محفوظ في صباه المبكر، فقد تلبس ثوبا تاريخيا، كما حدث في رواياته الثلاثة الأولى، حيث تعالج المرحلة الفرعونية، لا على أنها «تاريخ» يراد تبسيط أحداثه أو إعادة عرضها ممزوجة ببعض الخيال، كما كان الشأن مع الرواية التاريخية في الأدب العربي من قبل، ولكن على أنها «معتقدات» تخضع لدورة الاحتضار والتوالد، وتصبح في منظور الروائى ماضيا يعاش ويتم الحوار معه، وهو في هذه الحالة ليس أكثر بعدا، على المحور الزماني، من حاضر يُغيَّب، لإبعاد ثقل أنفاس الواقع منه والتمكن من التأمل فيه.

ولم يكن انعاش «المعتقدات» التاريخية على هذا النحو الروائى، من خلال تكنيك التفكيك وإعادة التركيب الفنى، لم يكن إلا مثار رضا ومصدر امتاع فنى لأكثر المتلقين محافظة، حتى إن ناقدا أدبيا، صار فيما بعد واحدا من أشهر علماء الدين الإسلامى في العصر الحديث، وممثلا لاتجاه الاخوان المسلمين وهو من أكثر الاتجاهات تشددا وصلابة، واعنى به الشيخ سيد قطب، كان أول المتحمسين لروايات نجيب محفوظ التاريخية، بل كان هو في الواقع الناقد المشهور الذي قدم الأديب الشاب نجيب محفوظ لقراء العربية. من خلال روايته «كفاح طيبة» التي كتب عنها سيد قطب مقالا في مجلة الهلال، دعا فيه إلى أن

يحتفظ كل بيت عربي بنسخة منها.

ولقد دخل نجيب محفوظ إلى عالم الشهرة الأدبية من خلال هذا المضمون الفني الذي يتأمل في المعتقدات التي تحتضر وتلك التي تولد. بطريقة أو بأخرى وليس هذا إلا تبسيطا شديداً لعالم متكامل من التأهب الأدبى. تمثل هذه المقولة جانبا من مركزية جهازه العصبي، ويعتمد هذا العالم دون شك إلى جانبها على كثير من مكونات الحيوية والانتعاش في خلاياه التي لا تتوقف عن التماسك والتكاثر.

إن الفترة التالية من إنتاج نجيب محفوظ الروائى، والتي غطت فترة الأربعينات حتى ثورة يوليو سنة ١٩٥٢، اعتمدت في نواتها الفكرية على إعادة طرح «المعتقدات» الاجتماعية للمناقشة، وكانت مجمل هذه المعتقدات في ذاتها «تاريخيا» مترسبا، إن لم يكن يمتلك في بعده الأفقي، المدى الزمنى الطويل للتاريخ الفرعوني الذي شكل نواة المرحلة السابقة، فإنه يمتلك في بعده الرأسى امتدادات قد تفوق هذا التاريخ قدما، وتتشابك عروفها الممتدة مع «تواريخ سابقة» ولاحقة، فيتشكل منها جميعا معتقدات صلبة في الظاهر. لكن المعالجة الروائية التي تضعها في دائرة «الاحتضار- الميلاد- الاحتضار» وما بينهما من خطوات، تبين هشاشة كثير من جوانب هذه الصلابة.

ومع أن المعتقدات الاجتماعية لهذه الفترة الروائية، تجسدت فنيا عند نجيب محفوظ في شكل معتقدات الطبقة المتوسطة في المدينة المصرية في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى وتركزت على نحو خاص في الأحياء الشعبية في مدينة القاهرة، وسلطت أضواءها على الصلابة الهشة لكثير من العلاقات الواقعية، فإن هذه المرحلة تطرقت أيضاً إلى إثارة الحوار حول أنماط أخرى من المعتقدات السياسية، التي شكلت بُعْداً هاماً في روايات هذه الفترة، وكذلك المعتقدات «الميتافيزيقية» التي كانت إثارتها تتم غالبا باعتبارها بُعْداً للعلاقات الاجتماعية الواقعية أو السياسية، وسوف تكون هذه الإثارة الجانبية للمعتقدات الميتافيزيقية المتصلة بالتراث الدينى في روايات الأربعينات عند نجيب محفوظ، تمهيداً لإثارتها المستقلة في روايات الفترة اللاحقة في الخمسينات، والتي تمثل «أولاد حارتنا» أبرز صورها الفنية.

ظهرت «أولاد حارتنا» سنة ١٩٥٩ في شكل فصول مسلسلة بجريدة الأهرام ما بين ٢١ سبتمبر سنة ١٩٥٩ إلى ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٥٩، وكانت في الواقع بداية ما يمكن أن يسمى بالمرحلة الميتافيزيقية في روايات نجيب محفوظ، والتي تمتد حتى رواية «ثرثرة فوق النيل» سنة ١٩٦٦، لكنها كانت في الوقت نفسه، امتدادا لهذه التساؤلات حول (المعتقدات) التي شكلت نواة إنتاج نجيب محفوظ منذ البداية، وإن تعددت أشكالها كما أشرنا إلى ذلك، ومن ثم فلا يمكن عزل رواية «أولاد حارتنا» ومرحلتها عن المرحلة السابقة لها، كما يلاحظ مؤرخو نجيب محفوظ، يقول حمدى السكوت، ومارسدن جونز في مقدمة دراستهما الببليوجرافية عن نجيب محفوظ: «المرحلة التي أعقبت الثلاثية، يغلب عليها الطابع الميتافيزيقى، وأولاد حارتنا» تقدم لنا أمئولة سياسية، وتحكى قصة الأديان السماوية ثم ظهور العلم الذي تضاءل أمامه سلطان الدين، ثم اتضح أن العلم وحده، لا يستطيع أن يوفر السعادة لبني البشر وظل الأمل الوحيد الذي يداعب خيال الناس، هو نجاح العلم في إحياء الجبلاوى نفسه، وهو الموقف الذي يتكرر بصورة مختلفة منذ أن فقد كمال في الثلاثية «إيمانه» وفقدت الحياة بالنسبة له كل معنى، منذ ذلك الوقت وطوال هذه المرحلة، وشخصيات نجيب محفوظ تبحث عن هذا المعنى، في اللص والكلاب، يسارع سعيد مهران، لإيجاد معنى لحياته بعد أن عانى ما في هذا الكون من قوانين مختلفة قاصرة، سواء على المستوى الاجتماعى أو المستوى الميتافيزيقى، وينتهى صراعه بالموت، وفي «السمان والخريف» يكرر عيسى الدباغ موقف كمال في الثلاثية، ويحاول بأساليب مختلفة أن يجد شيئاً ما يشده إلى الحياة، بعد أن فقد كل شيء طعمه، شيئاً يفتح الصدر للحياة كما يقول عيسى، شيئاً يعطى للحياة معنى،

ولكن رحلته أيضاً تنتهى دون أن يتحقق الهدف منها، وفي «الطريق» يجدّ صابر في البحث عن أبيه الرحيمى، أو عن المعنى طوال الرواية، وينتهى الأمر باقترافة لجريمة القتل وانتظاره لتنفيد حكم الاعدام، وفي «الشحاذ» يقوم عمر الحمزاوى بسلسلة من المغامرات، التي تذكرنا بمغامرات «عيسى» في السمان والخريف، بحثا عن هذا المعنى، حتى يصاب في النهاية بشئ قريب من الهذيان، أما في ثرثرة فوق النيل، فأنيس زكى بشطحاته الضاربة في أعماق التاريخ، وتأملاته الذكية فيما حوله، وتعليقاته النافذة على ما يرى، ينبهنا بقوة لا إلى مأساته فحسب، بل إلى مأساة الإنسان أينما كان، إزاء هذه القوانين المضطربة التي تحكم الكون إجتماعيا وميتافيزيقيا والتي تفقد الحياة كل معنى».

«أولاد حارتنا» إذن، ليست متفردة في إنتاج نجيب محفوظ، إنها جزء من نسيج عام، ونموذج لمرحلة توجد فيها نماذج أخرى موازية، ومع ذلك، فقد أثارت ضجة خاصة، عندما نشرت سلسلة في الأهرام، ولم توافق الرقابة الدينية ممثلة في الأزهر على صدورها في كتاب. وسكتت الدولة على قرار المصادرة فلم تعارضه، كما كانت من قبل قد سكتت عن العمل المضاد له، وهو النشر المسلسل في الأهرام على مدى ثلاثة شهور فلم تمنعه، ويرى نجيب محفوظ- فيما يرويه عبد الجليل شلبى- أن «المباحث العامة هى التي قدمت الرواية للأزهر، وطلبت أن يصادرها، ذلك لأن الأزهريين، فيما يذكر. لا يقرأون هذا اللون من الأدب القصصي».

ومثل هذا الرأى هو الذي يساند التفسيرات السياسية التي يقرأ من خلال بعض نقاد نجيب محفوظ، مضامين «أولاد حارتنا» حيث يرون أنها نقد لتجربة ثورة يوليو سنة ١٩٥٢، بعد مرور سبع سنوات عليها، وتحولها إلى مجموعة من الوصايا العشر الغامضة، والقهر الذي يحاول كل من يمارسه أن يوهم بوجود مرجعية عليا غامضة له، يقول محمود أمين العالم: «وقد أغامر بالقول بأن نجيب محفوظ، قد كتب روايته «أولاد حارتنا» كرد فعل نقدي أدبى ابداعى لهذا الواقع السياسي والاجتماعي والأيديولوجى الجديد الذي أخذت تسعى ثورة يوليو إلى تحقيقه، فهذا الواقع الجديد لم تكن قد تحددت ملامحه النهائية بعد، وإن تحددت بعض ملامحه وخاصة في هذه العلاقة المليئة والمتناقضة بين الشعارات والمنجزات المتقدمة لثورة يوليو، وبين ممارساتها اللاديمقراطية من الناحية السياسية».

لكن الانطباع الذي ظل مهيمنا تمثل، في عقد صلة بين «أولاد حارتنا» والقيم الروحية بمعناها الديني عامة والإسلامى خاصة، وهو الانطباع الذي أشار إليه النص الرسمى لحيثيات قرار الأكاديمية السويدية بمنح جائزة نوبل في الآداب عن عام ١٩٨٨، لنجيب محفوظ، فبعد إشارة الحيثيات للأعمال التي صورت البيئة الشعبية مثل زقاق المدق (١٩٤٧) واشادتها بالثلاثية الكبرى، أشارت إلى أولاد حارتنا بهذه العبارات: «وموضوع الرواية غير العادية أولاد حارتنا (١٩٥٩) هو البحث الأولى للإنسان عن القيم الروحية، فآدم وحواء موسى وعيسى ومحمد وغيرهم من الأنبياء والرسل بالإضافة إلى العالم المحدث، يظهرون في تخف طفيف»، وهو لا يختلف عن الانطباع الذى عبرت عنه جريدة التايمز البريطانية، حين كتبت في أعقاب حصول محفوظ على جائزة نوبل، مقالا بعنوان «مصرى يحطم القوالب»، استعرضت من خلاله السمات الرئيسية في أعماله الأدبية، وأشارت إلى أولاد حارتنا بقولها: «وجاءت حكايات أولاد حارتنا عام ١٩٥٩ ومن خلالها حاول نجيب محفوظ أن يبحث عن القيم الروحية، وعن إجابات لتساؤلاته الدينية، وهذه القصة نشرت في لبنان وقتها، لأنها أثارت غضب الحكومة المصرية من جهة والمتطرفين من جهة أخرى».

وأخيراً فإن هذا الانطباع هو الذي نما في اتجاه انفعالى، وشكل حوله بعض المسلمات الغاضبة المكتومة

التي أحكمت الغطاء ولم تسمح بالنقاش، فتجمعت قوة البخار المحبوس، لكى تنفجر في النهاية وتصل بعض شظاياها إلى رقبة نجيب محفوظ في محاولة اغتياله في صيف ١٩٩٤ على يد شاب ولد بعد كتابة الرواية ولم تتح له فرصة قراءتها.

إن هذا الانفجار يفتح الباب من جديد لمناقشة الرواية، وليس الراوى، العمل لا الرجل، حول مدى المحظور أو المسموح به في استلهام التراث الدينى في الأعمال الأدبية، وهو نقاش يتطلب انعاش الذاكرة بجانب من تقاليد «التراث الأدبي» لدى علماء الإسلام، ومعرفة تصوراتهم لمعايير قراءة «القول الفنيّ»، والتفريق في ذلك، بين الكلام العادى والكلام الأدبى، ورصدهم للفروق الدقيقة التي يترتب عليها مقاييس التحريم والتجريم في قول دون قول بحسب ربط غاية الكلام بالفعل في الكلام العادى أو بالفن في الكلام الأدبي، ثم تفريقهم بين أنماط من العلماء بعضهم أطول باعا في مجال علوم الشريعة والعقيدة وآخرون أكثر خبرة في مجال علوم اللغة والأدب، وإسناد معايير التحريم والتجريم من ثم في كل مجال إلى ذويه، وتحديد مفاهيم الموافقة والمخالفة بين الواعظ والأديب من خلال التفرقة بين المقاصد والغايات من جهة والوسائل والخطوات التفصيلية من جهة أخرى، ويحسن أن نتذكر أن مفهوم «الأدباء» في التراث الإسلامى الأول كان يتجسد غالبا في طائفة «الشعراء» الذين كانوا في كثير من الأحايين ذوى نزعة خروجية على المألوف، سواء في الأقوال أو الأفعال، ولم تكن نزعة الخروج في الأقوال، تؤخذ في منظور علماء الإسلام على أنها واقع يخضع للمحاسبة. بقدر ما تؤخذ على أنها فن يخضع للتذوق والتحليل، ومن هذا المنظور حفظت أشعار الجاهلية ورويت بل واستعين بها في تفسير غريب القرآن، ولم يستثن العلماء، منها أشعار الغزل الفاحش أو اللهو الصارخ، وعندما سئل أبو عبيدة معمر بن المثنى عن التشبية في الآية القرآنية (طلعها كأنه رؤوس الشياطين) استشهد بقول امرىء القيس:

أيقتلنى والمشر في مضاجعي

ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وهو بيت جاء في سياق قصة مغامرة جنسية سطا فيها «البطل» على حجرة امرأة «بعدما نام بعلها» ولو أخذ أبو عبيدة النص الأدبى هنا بمضمونة، لا عتبره سلوكا فاحشا ينهى عنه الدين ولما حفظه ورواه في أى موقف، فضلا عن أن يكون موقف تفسير القرآن. وهذه هي النظرة التي سادت في رواية أشعار الخمريات والغزل والمجون والاعتزاز بها إذا كانت لها قيمة فنية، وعدم الاعتزاز بأشعار الزهد والورع إذا لم تكن تحمل من القيم الفنية ما يساندها، بل إن النظرة امتدت عند علماء الإسلام في تسامحهم مع النص الأدبى، إلى الأديب لكى تحميه من محاولة الهبوط بقيمته الأدبية، انطلاقاً من التشكيك في سلوكه أو معتقده. يقول القاضى الجرجاني، وقد كان من قضاة المسلمين وفقائهم ونقادهم في القرن الرابع الهجرى، يقول عند حديثه عن المتنبي:

والعجب ممن ينتقض أبا الطيب ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة، وفساد المذهب في الديانة، فلو كانت الديانة عارا على الشعر وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، وكان أولادهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليهم بالكفر. ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم وعاب أصحابه بكماً خرساً، ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر. هذه الروح التي كان يواجه بها العالم القديم النص الشعرى، هى التي ينبغى أن نواجه بها النص الروائى أيضاً في عالم اليوم، أي أن تكون القراءة الفنية الجمالية، هى مدخلنا إليه، وأن نتفهم فوارق طريقة الحكاية بين التاريخ و«الأمثولة» وأن نميز بين صوت «الشخص» وصوت «الشخصية» وفي هذا الإطار

فإن استلهام الأعمال الأدبية للتراث الديني، يشكل مصدر ثراء وغنى، أظن أن الأدب العربي المعاصر، قصر في الإفادة منه، ولعل ذلك كان تخوفا من التحذيرات التي تنبعث من غير المتخصصين في معظم الأحيان، فمبدأ استلهام التراث الدينى في العمل الأدبى وارد، ومفهوم الموافقة أو المخالفة له، ينبغى أن يتناول بقدر من الروية والهدوء.

لقد حرص بعض الذين عارضوا رواية أولاد حارتنا، أن يثبتوا إمكانية العبور من الرمز الروائى إلى المرموز إليه في التراث الدينى فيكون أدهم مقابلا لآدم وقدرى وهمام لقابيل وهابيل ورفاعة لعيسى وهكذا، واعتقدوا أن مجرد إثبات إمكانية شفافية الرمز عند المرموز إليه يكفى لإثبات أن العمل اقترب من منطقة اللامساس واستحق الإدانة، وحرص بعض الذين دافعوا عن الرواية أن يبعدوا هذه الدلالة المباشرة وأن يوجهوا الرموز إلى حقول سياسية أو اجتماعية معاصرة.

والواقع أن التساؤل الذي ينبغى أن يطرح هو: وماذا لو كانت الرموز تستلهم التراث الدينى؟ هل يمكن انغلاق الإبداع الأدبى بعيداً عن هذا المجال، ويحظر عليه الاقتراب منه من حيث المبدأ، أو يفرض عليه إطار معين يتحرك فيه إن اقترب؟ ومن الذي يحدد هذا الإطار؟ علماء الدين أم علماء الأدب، أم عامة الناس؟

إن كثيراً من الأعمال الأدبية في تاريخ البشرية، عرفت كيف تستلهم التراث الدينى، وتستصفي من خلاله شموعا مضيئة للروح الإنسانية دون أن تقع بالضرورة في جفاف الخطاب الوعظى المباشر، ولقد تكون طبيعة التراث الديني الإسلامى شديدة القرب من المنابع التي ينشدها المبدع الأدبى، لأن قصة «الاعجاز» في النصوص الأولى، تبتعد بهذه النصوص عن أن تكون بابا موصدا في وجه الأدباء، بل إن كل جزء منها، دعوة متجددة إلى تحاور النص المعجز والنص الجميل.

غير أنه لا بد من الاحتراس من فجوة يقع فيها القارىء المتعجل لمثل هذا العمل الروائى عندما يخلط بين التاريخ والرواية، والتعبير الرمزى والتعبير المباشر وبين مفهوم الشخص ومفهوم الشخصية، وبين العمل الأدبى ومؤلفه، وبين منطوق الكلام ومفهومه في التعبير اللغوى المباشر والتعبير الأدبى.

وهي كلها أعراف راسخة في تقاليد القراءة الأدبية لم تكن غائبة عن قرائنا بل وضعها النقاد المسلمون نصب أعينهم وهم يقرأون الجنس الأدبى الشائع وهو الشعر، فلم يحكموا عليه من خلال مفهومه أو فحواه ولم يتساءلوا: ماذا أراد الشاعر أن يقول في هذه القصيدة؟ بقدر ما تساءلوا: كيف قال ما قال؟ ولم يعلقوا الحكم على قيم أخرى غير القيم الجمالية، وقطعوا في هذا المجال أشواطاً بعيدة فرووا أشعار الجامليين الوثنية وأعجبوا بها، وأشعار الأسلامين في الخمريات والغزل، وليس معنى هذا بالضرورة أن يكون الأدب مخالفا للدين، بل معناه أنه ليس من الضرورى أن تتخد وسائل الواعظ ووسائل الأديب، وقد يكون ما يدعوان إليه في النهاية شيئاً واحدا متمثلا في إعلاء قيم الحق والخير والجمال، وإخماد قيم الشر حتى وإن ازدهرت حينا، وفي إطار هذا الهدف لكل أنْ يتخذ وسائله التعبيرية التي تلائم فنه الذي يكتب فيه.

ولم يتردد ابن سلام الجمحى، وهو من كبار علماء المسلمين في الصدر الأول، في أن يلاحظ على شيخه محمد بن اسحاق مؤلف السيرة النبوية الشهير، على إجلاله وإجلال المسلمين له، أنه أفتى في الشعر وهو غير عالم به «فأفسده وهجّنه وروى منه كل غث بارد» ودل ذلك، على أنه لا يكفى أن يكون المرء متبحرا في علوم الدين، ليفتى في فنون الأدب، مالم يكن متملكا لأدوات الدرس والنظر فيها.

إذا قرأنا «أولاد حارتنا» من هذا المنطلق، فإن وزن الشائعة التي تتناقلها الأفواه، ويتم على أساس منها الحكم أو الفعل، سوف يخف كثيراً، فرواية «أولاد حارتنا» ليست تاريخا دينيا بل وليست رواية دينية

بالضرورة، وإنما هى رواية تستلهم التراث الدينى للبشرية في رموز التعبير عن أزمة الإنسان المعاصر في عالمنا على نحو خاص.

والاقتراب من حقل الرموز الدينية، اقتراب حساس معبأ بالمخاطر لكنه أيضاً اقتراب ثرى يمكن أن يجد رموزا تتلقاها نفوس مهيأة، وتتضاعف فيها الثمار، وقد عرفت الآداب العالمية ومنها الأدب العربى أعمالا رائعة أحسنت استلهام التراث الدينى وأحدث بعضها تأثيرات كبرى للأدب العربى في الأداب العالمية، مثل أحاديث القصاصين الأوائل عن رحلة المعراج. والتي تسربت إلى الكاتب الايطالى دانتى فأشعلت في روحه «الكوميديا الالهية» أروع أعمال الأوربيين في العصر الوسيط، ومثل رسالة الغفران لأبى العلاء، والتوابع والزوابع لابن شهيد وعشرات الحكايات التي تستلهم التراث الدينى في ألف ليلة وليلة، ومئات القصائد الروحية التي انتشت بالروح الدينية عند رابعة وابن عربى وابن الفارض والحلاج وغيرهم فنفذت منها إلى آفاق لاتُحدَ، وأحسب أن الأدب المعاصر في حاجة إلى الاقتراب أكثر فأكثر من الروح الدينية. دون أن تُفزعه صيحات بعض من لا يتأمل قبل أن يصبح. أن «أولاد حارتنا» تحمل في بعض صفحاتها نماذج مؤثرة من الأدب الذى يستلهم التراث الدينى، ويعيد تصويره بلغة العصر الأدبية الراقية، ففى الموقف الذى يصور أول جريمة قتل في البشرية بين قابيل وهابيل واللذين يستوحى نجيب محفوظ حكايتهما على لسان قدرى وهمام، نقرأ لحظة اكتشاف الأب للجريمة في هذه الصفحة من الرواية:

«وأجهش قدرى في البكاء، واشتدت قبضة أبيه، إذن قُتِل همام، زهرة العمر وحبيب الجد، كأنه لم يكن، لولا الألم المفترس، ما صدقت، وبلغا الصخرة الكبيرة فسأله أدهم بصوت غليظ: أين تركته يا مجرم؟ فسار قدرى نحو الموضع الذي حفره لأخيه، ووقف عنده فيما بين الصخرة والجبل، وتساءل أدهم: أين أخوك؟ لا أرى شيئا. قال قدرى بصوت لا يكاد يسمع هنا دفنته، فصرخ أدهم: دفنته؟!، وأخرج من جيبه علبة ثقاب وأشعل عودا تفحص الموضع على ضوئه حتى رأى قطعة من الأرض قلقة المستوى كما رأى مسحب الجثة الذى انتهى عندها، تأوه أدهم من الألم وراح يزيح التراب بيدين مرتعشتين، وواصل عمله في جو رهيب حتى مست أصابعه رأس همام، وغرز يديه إلى ما تحت ابطيه، وسحب الجثة في رفق، وحبا على ركبتيه إلى جانبهما واضعا يديه على رأسه، مغمض العينين، مثالا للتعاسة والخيبة، وزفر من أعماقه ثم غمغم: إن حياة أربعين عاما من العمر تبدو سخفا سقيما أمام جثتك يا بنى. وقام بغتة، ونظر نحو قدرى وهو يقف أمام الجثة من الناحية الأخرى، فعانى لحظات كراهية عمياء وقال بصوت غليظ: سيعود همام إلى الكوخ محمولا على عنقك، فجفل قدرى متراجعا، ولكن الرجل سارع إليه دائراً حول الجثة، ثم قبض على منكبه وهتف: احمل أخاك!، قال قدرى بصوت كالأنين: لا أستطيع، قال: إنك استطعت قتله، قال: لا أستطيع يا أبى.

لا تقل يا أبى، قاتل أخيه لا أب له، لا أم له، لا أخ له.

لا استطيع، فشد قبضته عليه وقال: «على القاتل أن يحمل ضحيته».

إن أمثال هذه الصفحة تتكرر كثيراً في «أولاد حارتنا»، حاملة معها كثافة التعبير الأدبى المعاصر ورقيه، واحترام الكاتب العميق للتراث الذى يستلهمه، وتلك نقطة هامة في الصلة بين العمل الأدبى المعاصر، والنموذج التراثى الذي يستوحيه، فقد يشف الكاتب عن موقفه من نموذجه، بوسائله الأدبية، من خلال المخالفة معه في النتيجة التي يسعى إليها، أو رسم الملامح الساخرة لشخصيته رسمها النموذج بطريقة جادة، أو الاعلاء من قيمة هبط بها، أو الهبوط بقيمة أعلاها، وهو مالم تلجأ إليه رواية «أولاد حارتنا» عند التأمل الجاد لبنائها الأدبى ومقاصده، بل اتفقت المقاصد هنا مع منابعها، حيث ظلت رموز الخير هنا، (أدهم، جبل، عرفة، قاسم) هى التي غرست الخير وتحملت في سبيل تثبيت جذوره، وارتقت بأبناء الحارة

خطوة أو خطوات في سبيل إقرار العدل والحق ومحاربة الجور والظلم، ولقيت دائماً من المصير المعنوى ما جعل الأجيال تلهج بذكرها والشعراء يتغنون بسيرها، على حين صورت الشخصيات التي ترمز للشر ممثلة في إدريس الذي يرمز إلى إبليس وفي جماعات النظار والفتوات، تصويرا يدل على مقت الجماعة لها رغم هيمنتها وعلى تحطيمها لقلوب أهل الحارة، وعلى تماسكها الزائف فيما بينها حرصا على المصالح المشتركة.

ولم تند شخصية واحدة من شخصيات الخير في الرواية، فتصور على أنها لقيت مصيراً سيئاً في نهاية المطاف، حتى وإن تعرضت لذلك للوهلة الأولى كما حدث مع شخصية رفاعة الذى شُبه للفتوات أنهم قتلوه، وما قتلوه وما صلبوه، بل رفع بأيدي الجد الكريمة فدفن في حديقته، كذلك لم تلق أيَ من شخصيات الشر والتمرد مصيراً هانئا، وأن تبدى لها في البداية أنها انتصرت، ولعل شخصية عرفة التي تجسد العلم وجرأته في التصدى للمقدسات والمصير الذى رسمته الرواية لها، يمثل التعادل الذى أرادت أن توحده الرواية بين مدى الحركة ونوع المصير، وليس هناك موقف في الرواية أشد بشاعة من تصوير نهاية عرفة وزوجته عواطف على يد الناظر: «ونادى رجاله فجاءوا بجوالّين، دفعوا عواطف فسقطت على وجهها، فسرعان ما قيدوا قدميها، وأدخلوها في الجوال، وهى تصرخ ثم ربطوا فوهته ربطا محكما وركلوا عرفه في بطنه فسقط يتلوى، وانقض عليه الرجال، ففعلوا به ما فعلوه بزوجته، ثم حملوا الجوالين خارجا، ومضوا بهما نحو الخلاء، وما لبثت عواطف أن أغمى عليها، ولكن بقى هو يعاني من العذاب. إلى أين يسيرون بهما، وماذا أعدوا لهما من ألوان الموت؟ أيقتلونهم ضربا بالنبابيت؟ بالأحجار؟ بالنار؟ أم رميا من فوق الجبل؟ يالهذه الدقائق الأخيرة من الحياة المشحونة بأفظع الالام والرجال الذين يحملونه إلى الموت صامتين، لا تند عن أحدهم كلمة، فليس ثمة إلا الظلام، وليس وراء الظلام إلا الموت، وخوفا من هذا الموت انطوى تحت جناح الناظر، فخسر كل شئ، وجاء الموت الذى يقتل بالخوف حتى قبل أن يجيء».

إن الذى يقف في بعض صفحات الرواية أمام تجرؤ عرفة على الجبلاوى، عليه أن يكمل قراءته بالتأمل في صفحة المصير التي أشرنا إليها الآن، ليرى قدر التوازن والتعادل بين مدى الحركة ولون المصير.

وتأتى شخصية «الجبلاوي» التي أثارت وما تزال تثير قدراً كبيراً من الجدل، فهى الشخصية التي تمتد طوال الحيّز الزمنى للرواية من عصر أدهم وإدريس، حتى عصر عرفة وحنش وهذا ملمح للشخصيات الملحمية من عنترة بن شداد إلى هارون الرشيد وشارلمان، وهى الشخصية التى يشاع عنها موتها في عصر عرفة، إثر تجرؤ عرفة على التسلل إلى حديقة الجبلاوى ومصرع أحد الخدم في الظلام خلال هذه المحاولة، وقد بّسطت القراءات الغاضبة للرواية، حين جعلت شخصية الجبلاوى مرادفة للذات الالهية، وأخذت من كلام المؤلف في روايته، ما أكدت به وجهة نظرها، ورتبت على الاستنتاج من رتبت، ومع أن الرواية، كما قلنا، ليست بالضرورة رواية دينية، ويمكن أن تُقْرأ قراءة سياسية، تنطبق على جوانب من تاريخ الشرق المعاصر، فإنه حتى في حالة التأويل الدينى للرموز، نجد في عبارات المؤلف نفسه ما يشير إلى أن الجبلاوى شئ، والذات المقدسة الالهية شيء آخر ولدينا هنا لونان من الشواهد على هذه القراءة.

أولهما: أن الذات المقدسة يشار لها بأسماء أخرى في الرواية، ففي المقطع الذي يتحدث عن مرض قمر زوجة قاسم يجئ على لسانه هذا الدعاء: «ذلك كله من أجلك أنت (يا الهى)، احفظها برحمتك، وابقها لي» ولم يقل من أجلك أنت «يا جبلاوي» مثلا، وفي الحوار الذى يدور مع عرفة عند مجيئة للحارة تدور عبارات، مثل «أي والله» ومثل «الله يرحمك»، وفي حوار آخر حول طول عمر الجبلاوى نفسه تأتى عبارات مثل «ربك قادر على كل شيء» ويقول همام لأخيه قدرى أنت

مجنون وحق خالق الكون، ويقول جبل: الحمد لرب السموات على أنك تتمتع بصحتك، فهذه هى الألفاظ التي تستخدم في الإشارة إلى الذات الالهية «الله- الرب- الاله خالق الكون، القادر على كل شيء» وقد استخدمها المؤلف في روايته. مفرقا بينها وبين «الجبلاوي».

ثانيهما: أنه عندما يتطلب الموقف، الإشارة إلى الذات الالهية وإلى الجبلاوى في نفس المشهد القصصي، يبدو التفريق واضحا، فعند إعلان موت الجبلاوى يأتى النعى على هذه الصيغة: «للّه الأمر من بعد العمر الطويل مات الجبلاوي» أو تأتى عبارة مثل: «قال الحبلاوى قبل صعود السر الإلهي» أو «أقسم بربي وهو شهيد» وهى عبارات واضحة بقدر ما يسمح البناء اللغوى الموحى للرواية، ولا تدع فرصة للخلط إلا لمن يبحث عنه ويثيره، أو يتجاهل بعض الإشارات، ووقف عند غيرها مما يروق له الوقوف عنده.

إن شخصية الجبلاوى يمكن أن تكون رمزا للهيمنة المطلقة للقيم الدينية، كما يفسرها حماتها والداعون لها، ودخول هذه القيم في صراع مع حصاد العلم والسحر، وغلبة موجة العلم في فترة بدت هذه القيم معها وكأنها خرت صريعة، لكن العلم نفسه ما لبث على لسان عرفة في الرواية أن أعلن ندمه الشديد، ورغبته في أن يُحيِّ الجبلاوى من جديد، أى أن يعيد إلى النفوس، هذه القيم التي حاول أن يزعزها. وأن يعيدها إلى تاريخ البشرية الذى إن خلا من القيم الدينية وترك الميدان للعلم وحده، تحول العلم إلى «حنش» وهذا هو الاسم الذى اختارته الرواية لمساعد عرفة وتابعة ودلالة الاسم في اللغة العربية شديدة الوضوح لا تحتاج إلى تعليق.

إن الرواية استغلت «تعليق» الراوي على الأحداث، لكى تشف عن مدى التقدير والإجلال الذى تحمله للرموز التراثية الدينية، ويكفي أن يقرأ الإنسان تعليقا على شخصية «قاسم» التي يمكن أن ترمز إلى شخصية النبى محمد صلى الله عليه وسلم، يقول الراوى عنه: «طراز من الرجال لم يوجد مثله من قبل، ولن يوجد مثله من بعد، جمع بين القوة والرقة، والحكمة والبساطة، والمهابة والمحبة، والسيادة والتواضع والنظارة والأمانة، وإلى ذلك كله كان ظريفا، بشوشا أنيقا وعشيرا تطيب مودته ومهما يكن من أمر، فإن حارتنا لم تشعر قبله بالسيادة حقا، وبأن أمرها قد آل إلى نفسها دون ناظر يستغل أو فتوة يستدل، ولا عرفت قبله ما عرفت أيامه من الإخاء والمودة والسلام».

ليست الرموز الدينية إذن مجال سخرية أو تهكم في «أولاد حارتنا» وليست مقاصدها العليا في الرواية مخالفة لدورها التاريخى العظيم، وليست رموز الشر في الرواية بدءا من إدريس خارجة عن الإطار الذى رسمته لها الكتب المقدسة، ولم يفعل نجيب محفوظ ما فعله كثير من الأدباء العالميين وبعضهم مسلمون ممن أولعوا بتصوير شخصية إبليس وجعلها نموذجا للتمرد الذكي أو القوة المظلومة، وإنما جعله عدوا للخير ومحرضا على الشر والفتك والدسيسة، وجعل صورته مقابلة لأدهم الوديع القنوع العامل، رمز خليفة الله في الأرض كما صورته الكتب المقدسة.

إن كثيراً من الجوانب الأخرى يمكن أن تفضي إليها قراءة هذا العمل الروائي الكبير الذى استطاع أن يجسد بطريقة فنية جيدة فكرة الميكروكوزميك- microcosmique أو العالم المصغر، فيرسم دورة الزمان المأهولة لنا كلَّها، وكأنها أحداث وقعت في عمر كائن واحد امتد به العمر قليلا وكأنه يستلهم التعبير القرآني ﴿قالوا لبثنا يوما أو بعض يوم فاسأل العادّين﴾ وهو يجد مكان الأرض الذي يبدو متراميا وكأنه حارة من حواري القاهرة القديمة «أم الدنيا» وهل تبدو أرضنا ألآن في نظر عابر الفضاء، إلا حّارة أو بعض حارة تحيط النظرة العابرة بأطرافها؟!

أليست هذه هى الكوميديا الإنسانية في منظور كاتب روائي عربي كبير؟!■

نحو المساواة بين الجنسين في لغة العرب

مقاربة مبدئية

حسام الخطيب *

مقدمة:

كان مندوبو كندا وبلدان أوروبا الشمالية قد أثاروا للمرة الأولى قضية اللغة المنحازة على أساس الجنس في الجلسة الرابعة والعشرين للمؤتمر العام لليونسكو (١٩٨٧). ونتيجة للمداولات التي أثارتها هذه الدعوة جرت المناداة بضرورة اجتناب اليونسكو للغة النوعية المنحازة جنسياً، وتبنى المؤتمر العام قراراً يعالج هذه القضية [١] هو الأول من نوعه، وفيه يدعو المدير العام إلى:

«أن يتبنى سياسة تنحو نحو صياغة لكل وثائق عمل المنظمة تهدف ، بقدر الإمكان، إلى اجتناب استخدام لغة قد تحمل إشارات مباشرة أو ضمنية إلى أحد الجنسين دون الآخر ، مع استثناء الحالات المتعلقة باتخاذ إجراءات إيجابية» .

وبعد ذلك مضى المؤتمر العام قُدماً في اتخاذ قرارات تتضمن مواقف أكثر تصميماً بشأن قضية التمييز ضد المرأة في دورات متتالية : الخامسة والعشرين لعام ١٩٨٩ ، السادسة والعشرين لعام ١٩٩١ ، والثامنة والعشرين لعام ١٩٩٥ [٢].

ودلّ هذا التطور على تزايد الوعي بأن اللغة ليست مجرد مرآةٍ لطريقة تفكيرنا، وإنما هي أيضاً عامل في تشكيل تفكيرنا. فحين يطّرد استعمال كلمات وعبارات توحي ولو دون فصد بأن النساء أدنى مرتبة من الرجال، يؤدي ذلك إلى أن يصبح هذا الافتراض جزءاً من تركيبة عقلنا.

ومن هنا برزت الحاجة إلى تشذيب لغتنا لتناسب تطور الأفكار التي تعبر عنها. إن اللغة أداة مؤثرة، والشعراء والدُّعاةُ يعرفون هذه الحقيقة، كما أن ضحايا التمييز بدورهم يعرفونها.

وإذا استطاع الناس في كل مكان أن يبدوا مزيداً من الحساسية لإيحاءات اللغة التي يستعملونها فإن ذلك سيؤدي إلى المزيد من دقة التعبير. وعلينا أن نتذكر أن الاختيارات غير الدقيقة للكلمات يمكن أن تُفهم على أنها انحيازية وتمييزية وازدرائية حتى لو لم يكن ذلك مقصودا. وبالتالي يمكن أن ينتج عن هذه الاختيارات غير الدقيقة مشكلتان هما :

أولاً : الغموض في الحالات التي لا يتضح فيها تماماً مقصد القائل من ناحية الاقتصار على أحد

---

* ناقد فلسطيني مقيم في سورية.

الجنسين أو شمولهما معاً. فاستعمال كلمة (الرجل) مثلاً لتعني الإنسان، قد تتضمّن انحيازاً للرجل، وقد تفيد أحياناً أن الرجل مقصود بالتبجيل وتثبت صورته هذه في الأذهان، وذلك في العربية وفي لغات أخرى كثيرة مثل الإنكليزية والفرنسية، حتى لو كان قصد القارئ شمول الجنسين.

وثانياً: تشكيل أحكام شائعة من خلال ما قد تحمله العبارات من إيحاءات منحازة بغير أساس حول دور أحد الجنسين أو حتى ماهيته [٣]. مثال ذلك بالعربية قول الطغرائي في «اللامية»:

وإنما رجل الدنيا وواحدها

من لا يعوِّل في الدنيا على رجلِ

فهذا التركيز على لفظة (رجل) قد يؤدي إلى بروز المشكلتين معاً، مشكلة (الغموض) بالنسبة لمقصد الشاعر، أي هل يقصد هنا الرجل والمرأة أم يخصُّ الرجال بالتركيز كما يوحي اللفظ نفسه. والمشكلة الثانية هي أن يحدث انطباع (غير مقصود) بأن النساء بعيدات عن هذا التركيز على مفهوم الاعتماد على النفس. وبالطبع هذه مفهومات جديدة لا يلام عليها الشاعر القديم، وقد جرى اختيار البيت هنا لوضوح الإيحاء اللفظي المقصود بالمناقشة الحالية.

ومنذ أن ظهر كتيب اليونسكو حول هذا الموضوع للمرة الأولى ١٩٩٩ باللغتين الإنجليزية والفرنسية، بدأ يشيع استعمال مصطلح gender (جنس أو جنسوية أو التذكير والتأنيث في النحو) ويتردد على الألسن. إن هذا المصطلح ينبغي أن يعالج بعناية ودقة. فهناك ميل عام لاستعماله مرادفاً أو تورية لمصطلح (جنس مقابل كلمة sex)، وتقارب الدلالة قوي بينهما، ولكن إلغاء التمييز بينهما أمر مؤسف وغير وارد. فجنس الشخص sex هو مسألة بيولوجية تتحدد من خلال الصبغيات chromosomes. أما كلمة الجنس مقابل gender فتحمل دلات ذات بعد اجتماعي وتاريخي نأتي نتيجةً لظروف متنوعة. وهي أصلاً مصطلح نحوي، ولذلك يسهل مثلاً الحديث عن إمكان تغيير صيغة التذكير والتأنيث، ولكن مسألة الجنس sex محددة تماماً. أما بالنسبة للمدلول اللغوي لكلمة gender فهو دائماً قابل للتغيير ومرن من خلال السياق النحوي، أي أن الانتقال مثلاً من ضمير المتكلم (هو) إلى ضمير المتكلمة (هي) وبالعكس ممكن دائماً حسب المقصود. واللغة عادةً فيها كلمات دالة على المذكر masculine وأخرى على المؤنث feminine ، وهناك أيضاً الصيغة المحايدة للجمادات neutral بالإنكليزية، إلا أنه أحياناً يحدث تضارب بين الجنس اللغوي والجنس البيولوجي فكلمة الحارس بالفرنسية كلمة مؤنثة la sentinelle ، وأحياناً يجري تحديد التذكير والتأنيث بأداة إضافية خارج صيغة الكلمة (المذكرة)، كقولهم بالفرنسية الحديثة: مهندسة une ingenieur ، الأستاذة la professeur وغير ذلك. وهناك خلافات كثيرة بين البلدان الناطقة بالفرنسية (مثل فرنسا وبلجيكا وكندا) حول كيفية مخاطبة النساء والإحالة إليهن في المراكز والوظائف التي كانت في الماضي وقفاً على الرجال، كألقاب الوزارة والإدارة والرتب العسكرية. وهذه المشكلة مطروحة أيضاً في اللغة العربية الحديثة، حيث يميل بعضهم إلى إطلاق لقب مدير أو رئيس على المرأة بدلاً من تأنيث هذه الكلمات. ومازالت هذه المشكلة تحتاج إلى علاج بالعربية، كما سوف نرى من بعض الأمثلة.

وتبدو المشكلة بالإنكليزية أقل حدة لأن هذه اللغة تشهد تخلياً تدريجياً عن صيغ التأنيث من جهة، ولأن صيغ الحَيْدة الجنسية neutral كثيرة من جهة أخرى، والفعل عادة بالإنكليزية لا يتأثر بالتذكير والتأنيث وكذلك الصفة، وهذا ما يسهل المشكلة، في حين يوجد تقارب بين العربية والفرنسية من ناحية هذه المشكلة لأن الفرنسية تؤنث الأفعال والصفات.

ومتابعةً لمصطلح (gender) بالإنكليزية تُمكن ملاحظة وجود ميل إلى استخدام هذه الكلمة توريةً لكلمة زنساءس، فإذا قلنا مثلاً: التمييز بين الجنسين gender discrimination فإن المعنى بالإنكليزية

والعربية ينصرف إلى التمييز ضد النساء. وهنا يجدر التأكد دائماً من المقصود أصلاً بمثل هذا الاستخدام الذي يتفاوت حسب السياق. والواقع أن هذا المصطلح يتعرض لخطر التحول إلى كلمة شائعة مبهمة إثر المبالغة في مطّ استخدامها لتصبح فضفاضة متهدلة وبالنتيجة غير ذات معنى.

وهذا التحول سيء التأثير، سواء بالنسبة للغة نفسها أو بالنسبة لقضية المساواة بين الجنسين لغةً وواقعاً.

العربية ووضعها الخاص:

وللعربية شأن آخر يكاد يكون مختلفاً تماماً عن الإنكليزية ونسبياً عن الفرنسية. فليس في العربية أصلاً مقابل لكلمة (gender) في المصطلح النحوي القديم وكذلك في الاستعمالات المستحدثة. وكلمة الجنس في العربية لا تستعمل نحوياً في سياق التذكير والتأنيث. بل إن أبواب النحو القديمة والحديثة تقتصر على عنوان : «المذكر والمؤنث»، وليس فيها إشارة إلى الجنس اللغوي gender إلا أن تكون متأثرة بلغة أجنبية [4].

ثم إن آلية التذكير والتأنيث بالعربية تجعل مسألة تنقية العبارات الدارجة من التحيز عملية شديدة الصعوبة، للأسباب التالية:

١- تقسيم الأسماء كلها إلى مذكر ومؤنث (حقيقي، مجازي، معنوي، لفظي) [5]، وعدم وجود صيغة حيادية حتى في أسماء الأشياء.

٢- امتداد سلطة التذكير والتأنيث من المفرد إلى المثنى والجمع ولزوم هذه السلطة في كل صيغ الاسم حتى في صيغة جمع التكسير التي يمكن أن يفزع إليها الإنسان في حالة البحث عن صيغة حيادية بين المذكر والمؤنث، بعيداً عن جمع المذكر السالم (عالمون، ساحرون) وجمع المؤنث السالم (عالمات، ساحرات). وهنا نجد أن جمع التكسير يدل على المذكر، بل لعله صيغة من صيغ جمع المذكر: علماء، سَحَرة. وإن كان يوجد منفذ هنا لأن جموع التكسير يمكن لغوياً أن تُذكر وتُؤنث، وغالباً من ينطبق ذلك في الاستعمال على المذكر اللفظي والمؤنث اللفظي كأن نقول: «راجت الكتب الجادة ». فالكتاب مذكر لفظي ولكنه يصبح مؤنثاً في جمع التكسير. والغريب أن الأبطال المحاربين يخضعون لغوياً لهذه القاعدة، وربما كان البيت التالي للمتنبي أكثر الأمثلة حِدّةً على هذه المفارقة، ولاسيما حين نربطه بالسياق العام للقصيدة. قال المتنبي يمدح سيف الدولة:

تمر بك الأبطال كلمى هزيمةً

ووجهك وضاحٌ وثغرُك باسمُ

ويلاحظ أن الفعل الذي سبق الأبطال (مؤنث) وكذلك الوصف أو الحال بعد الكلمة.

وقد استغل شاعر عربي قديم (القطامي) هذه المفارقة النحوية ليهجو أعداءه ويسخر منهم لأنهم جمع (مؤنث):

ما لقومي تجمعوا وبقتلي تحدثوا

لا أبالي بجمعهم كل جمع يُؤنثُ

٣- امتداد سلطة التذكير والتأنيث إلى الفعل والصفة والضمائر التابعة للاسم المعنيّ. وهكذا حتى لو تخلص المرء من صيغة معينة مؤنثة أو مذكرة باتجاه دلالة مبهمة من ناحية التذكير والتأنيث مثل: الشخص، المرء ، الإنسان ، فإن ما يتصل بمثل هذه المفردات من وصف وإسناد وإحالة يكون غالباً بصيغة المذكر ، كقول السموءَل :

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضُه

فكل رداء يرتديه جميل

المرء : لفظ يعني في الاستعمال الرجل والمرأة . وغالباً ما يُنسى أنها لغوياً مذكر ، ومؤنثه المرأة، وكذلك امرؤ، ومؤنثها امرأة [6] .

عرضه : الهاء ضمير مذكر يعود على المرء .

يرتديه : صيغة الفعل مُذكرة ، والفاعل المستتر (هو) مذكر أيضاً .

٤. وهناك صعوبات أخرى كثيرة في إيحاءات الكلمات وموقعها السياقي وإطارها الثقافي العام، لا

مجال للوقوف عندها في هذه العجالة . وتكفي الإشارة هنا إلى حالة فريدة في تاريخ اللغة العربية هي حالة رثاء المتنبي لشقيقة سيف الدولة، إذ دافع عن موقفه الرثائي المبني على تمجيد الأنثى بطريقة تدل على شيء من الإحساس الخفي بالحرج من التحزب الذكوري في اللغة وفي غير اللغة :

ولو كان النساء كمن فقدنا
لفُضِّلت النساء على الرجال
وما التأنيث لاسم الشمس عيبٌ
ولا التذكير فخرٌ للهلال
وأفجع من فقدنا من وجدنا
بُعيد الفقد مفقود المثال

ومغزى البيتين الأولين واضح. ويلاحظ في البيت الأول أن كلمة (النساء) سُبِقَت بفعل مذكر (كان)، وفي ذلك إيحاء بالمساواة لا يدعمه الشطر الثاني الذي أصبحت فيه الكلمة مؤنثة (فُضِّلَت النساء..). ولكن التأمل في الصيغ اللغوية للبيت الثالث (أفجع، الفقد، مفقود، المثال) يشير إلى ذكورية لغوية كاملة تأتي في أعقاب شبه احتجاج على المقولات الشائعة بتفضيل الرجال على النساء.

٥. يضاف إلى ما تقدم وجود قاعدة «التغليب» التي تُغلِّبُ صيغة المذكر على كل جمع يشمل الرجال والنساء بصرف النظر عن عدد النساء المشمول بالكلمة.

كانت هذه مجرد لمحة عن صعوبات التوصل إلى صيغ محايدة في اللغة العربية، وينبغي ألا يستنتج منها أي نقد أو تقييم أو إيحاء بضرورة التغيير اللُغوي. ولم تجرِ إشارة هنا إلى لغة قديمة أو حديثة لأن اللغة العربية الفصيحة حافظت على مُجمل بُناها وصيغها وتراكيبها حتى العصر الحاضر على الرغم من التغيرات الكبرى التي طرأت على المعجم اللغوي وإلى حد ما على ترتيب الجمل وأساليب التعبير. وقد ذكرت الصعوبات السابقة بوصفها تقرير واقع قائم في طبيعة اللغة. ومع ذلك لا يمنع هذا الواقع من محاولة اجتناب العبارات التي تحمل شبهة التحيُّز لأحد الجنسين، تمشياً مع الموجة العالمية التي تسهم فيها منظمة اليونسكو إسهاماً فعالاً، وكذلك تمشياً مع حقيقة الازدياد المضطرد لمشاركة المرأة العربية في مختلف نشاطات الحياة العامة ومرافقها.

وفي النُقلة التالية نقدم قائمة مقترحة لمحاولة التخفيف من حدة التحيُّز ضد المرأة في العبارات الرائجة. وهي تظهر أنه بشيء من تعديل الصياغة دون جَوْر على المعنى، يمكن التوصل إلى الغرض نفسه مع تجنب الإخلال بمبدأ المساواة. وحيثما قصد بالكلام الجنسان معاً فإنه من الأفضل البحث عن صيغ تشمل الرجل والمرأة، وعلى الأقل لا تستبعد المرأة.

ومرةً أخرى، لا تهدف المحاولة الحالية إلى استبعاد أية كلمات من معجم اللغة، ولا يخالجها أي تفكير في المساس بلغة النصوص القديمة والتراثية المؤصلة تاريخياً، وإنما ينصب اهتمامها على التعامل اللغوي المعاصر والمستقبلي، وما تقدمه ليس إلا أمثلة مفتوحة لا يقصد اتباعها حرفياً. وخلاصة الموقف هنا أن الكتّاب مطالبون ببذل جهد للبحث عن بدائل لغوية من شأنها أن تحقق مبدأ المساواة اللغوية كلما كان ذلك ممكناً؛ ويرجى أن تعامل هذه المقترحات برفق وحسن نيّة لأنها محاولة مبدئية ومجرد دعوة إلى التفكُّر في الموضوع.

أمثلة ومقارنات :

تمهيد : وبهذا الصدد يحسن التذكير أن الدراسة الحالية تقتفي الخطوط الرئيسية لدراستين سابقتين نشرتهما اليونسكو حول توجهات المساواة اللغوية باللغتين الإنكليزية والفرنسية [٧]. وقد بدا واضحاً من استعراض الأمثلة الواردة في الدراستين أن اللغة العربية، على الرغم من عمق تمييزها بين المذكر والمؤنث في النحو وفي الاستعمال الأدبي واليومي، تميل غالباً إلى مراعاة عدم التحيز في الحكم والأقوال السائدة التي تشمل الجنسين، وتلجأ إلى التخصيص الواضح حينما يقتضي الأمر ذلك. وفي مجال الشمول تستخدم كلمات محايدة تشمل الجنسين معاً ، مثل :

الناس ، الإنسان ، المرء.

وفي القرآن الكريم أمثلة كثيرة لاستخدام كلمتي الناس والإنسان بهذا المعنى الشمولي. وكذلك في الشعر العربي منذ القديم حتى العصر الحاضر، مع وجود ميل في الشعر إلى استخدام كلمة مبهمة (مرء) بصيغتها المعرفة (المرء) و (النكرة : مرء وامرؤ)، والأمثلة كثيرة جداً منها بالإضافة إلى ما سبق:

المعرّف بأل : المرء بأصغريه ، قلبهِ ولسانِه ؛

والنكرة :

وإذا امرؤٌ لسعته أفعى مرةً

تركته حين يُجرُّ حبل يفرقُ

وكلمة (إنسان) أكثر وروداً في الاستعمال العربي الحديث شعراً ونثراً.

ومن الملاحظ أن الضمائر العائدة على مثل هذه الكلمات هي ضمائر تذكير لأن الكلمات الدالّة هي أصلاً مذكر لفظي، وهذه الحقيقة تخفف من وقع تذكيرها لأن التذكير غير مقصود في المعنى بل هو ناجم عن قاعدة مأخوذة من طبيعة اللغة.

وفي المقترحات المقبلة سوف يجري الاتكاء على كلمات مثل (الناس، الإنسان، الشخص، المرء) في اختيار البدائل. مع التحوط لإمكان أن تعد كلمة (مرأة) مؤنثاً لكلمة مرء، ومثل هذا الاحتراز يبطل قوة المثال نسبياً لأن هذا التأنيثَ غير واردٍ في الاستعمال العربي الحديث. ومع ذلك يمكن أن نشير إلى أن قاموس هانتز فير (عربي - إنكليزي) يضع كلمة (one) الإنكليزية المبهمة مقابل (مرء والمرء)، والحقيقة أن الاستعمال التاريخي والمعاصر يؤكد مثل هذا التقابل،[8] ويمنح اللغة العربية فرصة لتجنب كلمة (رجل) ذات الحساسية البالغة في قاموس التحيز، في الحكم والأقوال السائدة.

ويلاحظ أن كلمة (رجل) مقابل man بالإنكليزية و e l'homm بالفرنسية، هي اسم جنس مفرد واسع الاستعمال في اللغتين للتعبير عن الناس أو الإنسان. ومشكلته في هاتين اللغتين أشد تعقيداً مما هي عليه في العربية لأن كلمة إنسان مشتقة منه، وبذلك تتميز اللغة العربية تميزاً واضحاً، وتخصص لها الدراستان الإنكليزية والفرنسية مجالاً كبيراً لا نجد له نظيراً إشكالياً بالعربية، ومن المستحسن الإشارة إليه .

وفيما يلي بعض الأمثلة بالإنكليزية وترجمتها الشائعة والحرفية:

بحث الإنسان (الرجل) عن المعرفة	Man's search for knowledge
حقوق الإنسان (الرجل أصلاً)	human rights
طبيعة الإنسان (الرجل)	nature of man
الجنس البشري (جنس الرجل أصلاً)	Mankind
الإنسان العادي (الرجل)	the average man
الإنسان البدائي (الرجل)	primitive man
القوة العاملة (قوة الرجل)	manpower
يزوِّد بالناس (الرجال)	to man (to staff)
رجل أعمال (إنسان الأعمال)	business man
صناعة بشرية (صناعة رجل)	man-made
صانع (رجل حرفة)	craftsman
مصوّر (رجل التصوير)	Cameraman
رئيس (رَجُل الكرسي)	chairman

وهذا غيض من فيض، وبدأ مثل هذا الاستعمال يشكل حساسية لدى الحركات الأنثوية.

وفيما يلي بعض الأمثلة بالفرنسية وترجمتها الشائعة والحرفية :

بالفرنسية :

l'homme, les hommes, les droits de l'homme, l'homme de la rue

وترجمتها حرفياً :

الرجل ، الرجال ، حقوق الرجال ، رجل الشارع ؛ وبالطبع كلها تعني الإنسان.

ومن ذلك برنامج اليونسكو المسمى :

«الإنسان (الرجل) والغلاف الجوي

L'homme et la biosphère

ونجد في المقترحات البديلة في اللغتين الإنكليزية والفرنسية، إشارة إلى كلمتَيْ :

humanity / l'humanité مقابل (إنسانية). ولو تأمل الإنسان تركيب الكلمتين لوجدهما متحيزتين أصلاً فكلتاهما مركبتان من كلمة man (رجل) ، مع اللواحق. يضاف إلى ذلك أن الإنكليزية تطلق كلمة mankind (جنس الرجل) على الجنس البشري من رجال ونساء، ومنها تصدر كل المشتقات الخيّرة مثل : humane (خـيّـر) ، humanism (إنسانية) و humanitarian (خيري) ، والتحيز الذكوري واضح تماماً هنا. وتسايرها الفرنسية في كثير من مثل هذه الاستعمالات.

مقترحات بديلة

(في حالة الشمول وعدم التخصيص)

أ - كلمات دارجة :

العبارة الدارجة	بدائل ممكنة	ملاحظات
الرجل البدائي	الإنسان البدائي	عبارة دخيلة
رجل الجليد	إنسان الجليد	= =
رجولة	قوة ، صلابة	لتجنب حصر القوة بالرجال
رجال الأعمال	أهل الأعمال	لتزايد إسهام النساء في الأعمال
درجة رجال الأعمال	درجة الأعمال (في الطيران)	مقابل business class
رجال السياسة	أهل السياسة	يقاس عليها الكثير
رجال العلم	أهل العلم	= = =
رجال القانون	أهل القانون	= = =
رجال الشرطة	الشرطة	= = =
أخت الرجال	شجاعة ، باسلة	لتجنب الإيحاء بان الرجال وحدهم أقوياء
الآباء والأجداد والأحفاد	السلف ، الأسلاف	تجنب التحيُّز، واردة في اللغة
لجنة من العقلاء أو الحكماء	أهل الرأي، أهل الحكمة	واردة في اللغة العربية
علماء	أهل العلم	يقاس عليها الكثير، وجمع التأنيث فيها قبيح (عالمات)
ديبلوماسيون	السلك الديبلوماسي	واردة في الاستعمال اليومي
معلمون	سلك التعليم	مع ملاحظة غلبة النساء المعلمات كماً في هذه الفئة
أُمّيون	فئة الأمّية	ملاحظة غلبة النساء في هذه الفئة
مثقفون	فئة الثقافة أو أهل الثقافة	أكثر الفئات احتجاجاً على التحيز اللغوي
أطباء	أهل الطب	تزايد عدد الطبيبات في المهنة
ممرضون	سلك التمريض	معظم السلك من الاناث
مضيفون	طاقم الضيافة، فريق الضيافة	قِس على ذلك عند غلبة النساء كماً في القوائم والبيانات
ناجحون ، راسبون	نجاح ، رسوب	= = =
متخلّفون ، غائبون	تخلف ، غياب	= = =
طلاب الجامعة	طلبة الجامعة	يمكن أن تعني اتفاقاً الطلاب والطالبات، وتحتاج إلى فتوى لغوية
اتحاد الطلاب	اتحاد الطلبة	= = =
اتحاد المعلمين	اتحاد مهنة التعليم	يكن تطبيق هذه العبارة على اتحادات المهن المختلفة التي تضم رجالاً ونساء.

ب - ألقاب عامة :

العبارة الدارجة	بدائل ممكنة	ملاحظات
رئيس الجلسة أو رئيستها إلى رئيس الدائرة	رئاسة الجلسة إلى رئاسة الدائرة	وهي عبارات مستعملة لتفادي التمييز تُقاس عليها المخاطبات الرسمية
سيداتي ، آنساتي ، سادتي	السيدات والسادة	لا لزوم لتمييز (الآنسات) إلا عند الضرورة، وليس لهذا التحديد مقابل عند الرجل، وكذلك هو غير مألوف في اللغات الأخرى

ج - عبارات يستحسن تجنبها :

العبارة الدارجة	بدائل ممكنة	ملاحظات
العلماء والباحثون يهملون زوجاتهم وأولادهم	أهل العلم والبحث يهملون الأسرة .	تزايد الزوجات العاملات في البحث وأحياناً توجه الشكوى لهنّ
المواصلات مجانية في المؤتمرات للمندوبين وزوجاتهم	المواصلات مجانية في المؤتمرات للأعضاء والمرافقين	قد تكون المرأة هي العضو الاصيل ويحدث مثلاً وجود محرم أو زوج
خالد وزوجته ليلى موظفان وهو يساعدها في أعمال المنزل	خالد وليلى زوجان موظفان يتعاونان في أعمال المنزل	التعاون اصبح مشتركاً لتجنب ازدواجية عمل المرأة مع عمل المنزل ، وهي ظاهرة متزايدة يومياً

د - مقترحات عامة :

كلما أمكن استخدام كلمات مثل (الناس ، الإنسان ، الشخص ، المرء ، نحن) لتجنب شبهة التحيز اللغوي أو لتفادي الإحراج فذلك أفضل . والمسألة قبل كل شيء تعتمد على الإحساس والاختيار الفردي. ومن الأفضل أيضاً مراعاة المرونة في الضمائر كلما كان ذلك ممكناً دون الجور على اللغة.

فمثلاً في القول العربي السائد :

المرء بأصغريه ، قلبه ولسانه

يمكن حذف الضمائر ليشمل الجنسين فتصبح الجملة :

المرء بالأصغرين ، القلبِ واللسان

(مع تذكر الملاحظة السابقة حول كلمة المرء)

كذلك يستحسن ذوقاً تجنّب الأمثلة الدارجة التي تربط دائماً بين المصائب والتأنيث :

على نفسها جنت براقش

ثالثة الأثافي

دجاجة حفرتْ وعلى رأسها عَفَرت.

وقد يستحسن أيضاً الالتفاف على كلمات مثل :

(نائبة) مؤنث نائب ، و(القاضية) مؤنث القاضي، و(مصيبة) من الصواب.

ويلاحظ أن المفردات المتعلقة بالمصائب والكوارث تميل إلى التأنيث في اللغة العربية مثل: الشِدّة، المصيبة، النازلة، الكارثة، الواقعة، الزلزلة، الجنحة، الجريمة، الجناية ...

ومرة أخرى يحسن التذكير أن كل هذه المقترحات معنيةٌ بالاستعمال الحديث للغة وليس لها مساس بالقديم.■

ملحق : مصطلحات تقدم حقوق النساء

العمل الإيجابي Affirmative Action

التمييز Discrimination

التمكين للنساء Empowerment of Women

المساواة Equality

التساوي في الفرص Equal Opportunities

التكافؤ Equity

الجنس (اللغوي والاجتماعي) Gender

التحليل على أساس الجنسين Gender Analysis

المساواة بين الجنسين Gender Equality

توطيد المساواة بين الجنسين Gender Mainstreaming

النساء في عملية التنمية Women in Development

الجنس والتنمية (GAD) Gender and Develpment

مراجع

أ . مراجع بالعربية :

- الغلاييني ، مصطفى : جامع الدروس العربية ، ١-٣ ، بيروت ، المكتبة العصرية ، ط١٤، ١٩٨٠
- فير ، هانتز Wehr, Hanz: معجم اللغة العربية المعاصرة ، عربي – إنكليزي ، وضع ج. ملتون كوان ، بيروت – لندن ، ١٩٨٠ .
- ابن منظور : لسان العرب ، مادة (جنس) ، ومادة (مرأ) ، بيروت ، دار صادر .
- يونسكو (مكتب الدوحة) : جواز إلى المساواة ، اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة، الدوحة، ٢٠٠٠ ، ترجمة حسام الخطيب.
- (والمراجع العربية قليلة جداً في مجال حيادية اللغة بين التذكير والتأنيث، وفيما عدا مقالات صحفية محدودة تعد مؤلفات الدكتور عبد الله الغذامي مرجعاً عاماً في الموضوع)، ومنها:
- المرأة واللغة ، بيروت ، المركز الثقافي العربي .
- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، بيروت ، المركز الثقافي العربي .
- ثقافة الوهم ، بيروت ، المركز الثقافي العربي .

ب. مراجع بالإنكليزية :

(إضافة إلى ما ذكر في الحواشي ووفقاً لترتيبها في النسخة الإنكليزية)

- ABC of Gender Analysis, Wanjiku Mukabe Kabira and Aasheti Masinjila, Forum for African Women Educationalists (FAWE), Nairobi, 1997.
- Does Gender Matter?, S. Appelton, D. Bevan, K. Fruger, P.Collier, J. Gunning, L. Haddad and J. Hoddinnot, Unit for the Study of African Economies, Oxford University, Oxford, 1991.
- From WID to GAD: Conceptual Shifts in the Women and Development Discourse, Shahrashoub Razave and Carol Miller, Occasional Paper, Fourth World Conference on Women, UNRISD, Geneva, 1995.
- Gender and Power: Society, the person and Sexual Politics, R.W. Connell, Polity Press, Cambridge, 1987.
- Gender Mainstreaming: A Study of Efforts by the UNDP, the World Bank and the ILO to Institutionalize Gender Issues, Shara Razavi and Carol Miller, Occasional Paper No 4, UN Fourth World Conference on Women, UNRISD, August 1995.
- Gender Roles in Development Projects, O. Overholt, M.B. Anderson, K. Cloud and J. Austin, Kumarian Press, West Hartford, Connecticut, 1985.
- Handbook of Non-Sexist Writing, Casey Miller and Kate Swift, Women's Press, London, 1980.
- Language and Woman's Place, Robin Lakodd, Harper & Row, 1973.
- Man Made Language, Dale Spender, Routledge & Kegan Paul, London, 1980.
- The Power and the Word: Language, Power and Change, Roger Andersen, Paladin, Graften Books, London, 1988.
- UNESCO Official Correspondence Guide, 1998.
- United Nations Editorial Directive on Gender-Neutral Language, July 1998.
- Who Takes the Credit? Gender, Power, and Control over Loan Use in Rural Credit Programmes in Bangladesh, A.M. Goetz, R. Sen Gupta, Institute of Development Studies mimeo, 1994.
- Womanwords, Jane Mills, Virago, London, 1991.
- Women and Rural Development Policies: The Changing Agenda, D. Kandiyoti, Discussion Paper No 244, Institute of Development Studies, Brighton, 1988.
- Women, Men and Language, Jennifer Coates, Longman, New York, 1986.
- Women's Role in Economic Development, E. Boserup, St.Martin's Press, New York, 1970.
- Words and Women: Language and the Sexes, Casey Miller and Kate Swift, Penguin Books, 1976.

ملاحظـة :

اعتمدت أساساً لهذه الدراسة النسخة الإنكليزية التي أصدرتها اليونسكو بعنوان :

Guidelines on Gender-Neutral Language, UNESCO, 1999.

كما جرى الاستئناس بالنسخة الفرنسية المعنونة :

Pour l'égalité des sexes dans le langage, UNESCO, 1999.

الهوامش

١. قرار (٢٤. Resolution, 1.14/)

٢. قرارات اليونسكو :

٢٥ C/Resolution 109, 26 C/Resolution 11.1, 28 C/Resolution 1.13

٢٥ C/Resolution 109 , 26 C/Resolution 11.1 , 28 C/Resolution 1.13

٣. سوف ترد بعض الأمثلة فيما بعد .

٤. تشكل ترجمة كلمة gender الإنكليزية معضلة لدى لغات عديدة وهي غير مقتصرة على اللغة العربية. وقد عُرّبت الكلمة في اليونسكو (جندر) وأُخِذت منها مشتقات مثل: جندري وجندرية.

٥. للتوسع انظر :

مصطفى الغلاييني : جامع الدروس العربية ، ١-٣ ، بيروت ، المكتبة العصرية ، ط١٤ ، ١٩٨٠: ج١، ٩٨-١٠٢.

والجدير بالذكر أننا نجد في العربية أوزان صفات يستوي فيها المذكر والمؤنث منها : مِفْعَل ، ومِفعال ، ومِفعيل، وفَعول ، وغيرها مما لا يسمح المجال الحالي بالدخول في تفصيلاتها ، وفائدتها محدودة هنا .

٦. في لسان العرب : المرء الإنسان ، ولا نجد تركيزاً على أن المقصود بالضبط الرجل (المذكر). وترد أقوال تؤكد انطباعنا من الاستعمال العام أن (المرء) قد تعني الرجل والمرأة. مثلاً جاء في اللسان :

«وحكى ابن الأعرابي أنه يُقال للمرأة إنها لامرؤ صدقٍ ، كالرجل .. وهذا نادر».

كذلك قالت امرأة من العرب : أنا امرؤٌ لا أخبر السرّ . (مادة مرأ)

وبهذا تشبه الكلمة موقع كلمتيْ إنسان وشخص . ويلاحظ في الاستعمال الحديث اقتراب هذه الكلمات الثلاث من صيغة الحياد أو بالأحرى عدم تخصيص الرجل ولو أنها تحتفظ بصيغة التذكير اللغوي في الحالتين، باستثناء كلمة (إنسان) التي تضاف إليها تاء التأنيث في الاستعمال الحديث (إنسانة).

٧. اعتمدت أساساً لهذه الدراسة النسخة الإنكليزية التي أصدرتها اليونسكو بعنوان :

Guidelines on Gender-Neutral Language, UNESCO, 1999.

كما جرى الاستئناس بالنسخة الفرنسية المعنونة :

Pour l'égalité des sexes dans le langage, UNESCO, 1999.

وقد تم تكييف المادة بأسرها لتناسب الوضع الخاص للغة العربية.

٨. هانتز فير : Hanz Wehr معجم اللغة العربية المعاصرة ، عربي - إنكليزي ، وضع ج. ملتون كوان، بيروت - لندن، ١٩٨٠ . مادة (مرأ).

- نحاول بقدر الإمكان الاقتراب من أمثلة الدراستين الإنكليزية والفرنسية لأن الأمثلة فيهما متعلقة بالاستعمال اللغوي الحديث، وقد اقتبست العربية في العصر الحديث كثيراً من هذه الاستعمالات. ولا شأن لهذه الدراسة بالنصوص القديمة لأنها إرث لا يجوز المساس به. مع العلم أن المطلوب هنا تجنّب بعض العبارات المنحازة حسبما يقتضي المقام.

- يلاحظ أن مشكلة الألقاب عامة ومتفاقمة تدريجياً مع تزايد وصول النساء إلى المناصب الرفيعة . وحلولها باللغة الإنكليزية أيسر من اللغات الأخرى ، وفي العربية تواجهنا صعوبة كأداء . ونذكر هنا كيف تغيرت بالإنكليزية كلمة chairman باتجاه chairperson ، ثم chair فقط ، ثم president ، وذلك للتخلص من الإحراج حين تكون المرأة هي المقصودة بالرئاسة، ورغبة في عدم استعمال كلمة chairwoman .

قصة قصيرة

قلب العالم

محمد عبد العظيم علي *

أختلس النظرات إليها أثناء حديثي مع الصديق . تتقافز هنا وهناك بين الحضور رغم بطنها الآخذ في التكور . أين هو ؟

«يبدو أننا لن نجد مكانا للجلوس ..»

«أقترح أن نقف مكاننا هنا»

بعضهم احتل كراسي بجوار خشبة العازفين ثم وراءهم فوقها . أصبح كعزف في صالون خاص . يدخل عازف الكمان ويقف في منتصف المساحة المخصصة له على الخشبة ، وتجلس العازفة خلف البيانو ، أكتشف أنها تحتل الكرسي الظاهر خلفهما بين حامل النوتة وهيكل البيانو . أعرف أن التوقف عن تخيل المؤامرة مستحيل وأنت منضغط في مكانك لنصف الحفل على الأقل تنظر لحلمك المسروق ، تكتمل الخيوط وتتغزل حول عنقك عندما يقرر العازف أن يبدأ مخالفا البرنامج بطقطوقة «يمامه بيضا» . مرة أخرى هي وأنا و(سيد درويش) . أتذكره وهو مغن شاب بعد يوم واحد من زواجها . شعور ظل ينمو من يومها بأن هذا اللحن عنها . يأتيني صوته الآن مرة ثانية ، ولكن اللحن أكثر شجنا .. آه .. كبرت يا شيخ (سيد) .

صاحبها لم يأت ، تركها وحيدة بمواجهتي على الكرسي . الرواق المزدحم الدافئ جاهد للسيطرة على عواطفه وهو يراها تضم طرف معطفها الشتوي وتعقد ذراعيها على المتكور ببطنها ، تحضن ساقها أختها . الرواق لم يحتمل فراح يتمايل شجنا ، اهتزت رؤوس الناس كأن النغم يحركها ، خشب الأرضية تحت السجادة المهملة أرسل لقدمي رسالة تساؤل : هل مازلت .. ؟

تجاهلته متسائلا عن السبب الذي منعه من الحضور . ربما يعمل مساءً . سيصبح أبا ، أتخيل ملامح المولود : هل سيكون في وجهه ملمح من وجهي ؟ أتمنى لها أجمل طفل .. ربما سيجيء كملامح والده .. بل ستجيء طفلة تستعير جمالها من أمها . أليس كذلك يا (شتراوس) ؟ يومئ العازف برأسه أثناء الفالس حتى لا يلحظ أحد انهماكنا في الحديث .

أنظر لجرمها ، تنضبط عدسة عيني فتختفي الموجودات من حولها ، أحاول رصد التغيرات التي طرأت على خارطتي المحفورة . لا مفر من التجربة . أكبر حجم المشهد لأقصى حد وأنا أقترب من ملابسها الشتوية بالمبضع الدقيق . المبضع الذي كان راقصة باليه محترفة على حبل مشدود بين أعلى عمودين في خيمة سيرك ، قررت الاعتزال لتعمل مبضعا في يدي . صوت دقات قلبي يغطي المشهد . أعود لتصغير المشهد، أفتح نافذة الخصائص ، أخرس الصوت ، أشغل مقطوعة لـ (موتسارت) ، تتسع ابتسامة الجالسين فتضيق عيونهم ، أعود لتكبير مشهدي ، أزيح الثلوج

* قاص وروائي من جمهورية مصر العربية .

التي طمرت التفاصيل ، أبدأ في تعريتها معيدا تصميم عالمي العتيق لأمتصه وحدي على مهل شقي ..

يتهمني بالسرقة ، يتجمعون ، يدورون حولي كأني لص هندي : وضعوا في أذنيه قرطا يمثل سريقته ، ورقصوا من حوله يغنون : «لا تغضبي أيتها البنت الصغيرة ولا تخشي شيئاً» . يتجاوبون بشكل عجيب مع القطعة المعزوفة . ترى ماذا سيضعون كقرط في أذني. أجادل القضاة حول أحقيتي . كراهيته لي منذ أول يوم هي التي دفعته لاقتناصها . هل تملك شيئا لأنك أول من عثر عليه ؟ هو السارق حلمي يا (موتسارت) .. احكم عادلا .. انه حتى لا يعرف شفراتها .. أتقبل الحكم صاغرا .

تهتز الراقصة فوق حبلها المشدود ، تتعالى الشهقات ، أوعية العيون المتمددة توشك على الانفجار. تستنفر خلايا الدم ، تجمد في وسط الطريق ، توقف سير البلازما ، تصطدم الكرات ببعضها بدوي أخرس، لكن رد الفعل يتصاعد إلى أعلى ، يزيد من توتر الرقصة فوق حبلها المشدود ، تفكر في أن هذه هي ليلتها الأخيرة في هذا العمل ، تحاول التساند على ذرات الهواء ، تخذلها ، يعلو الصراخ المختلط ؛ بينما الراقصة تهبط ترتسم على وجهها نظرة الاكتشاف . يذوب المبضع قبل أن يرتطم بالأرض .

تلفحني نظرتها من بين العازفين ، أحاول أن أدير وجهي عن بريق عينيها المتلألئ كألف شمس .. تخترق أشعتها جميع جسدي ، يذوب الجلد من صهد الجحيم. يعلو صراخ آلاف الأرواح التي مرت بهذا الرواق . يتلون الكون كأقواس قزح ، يشرع في التلوي ثم التطاير من حول عينيها .. تنزاح الموجودات متفتتة لشظايا خضراء، قبل أن تنغلق عيناي على صورة عينيها يتوقف العازف عن العزف، ويبعد الكمان عن عنقه صارخا بلوعة بالغة : أوااااه .

ألقف رؤوس الحاضرين هربا من الصقيع المتخلف عن انحسار نظرتي، يبدأ التصفيق في زيادة درجة الحرارة حتى الذروة ثم يشرع في الانحسار . أنتفض من لمسة صديقي .

«ما لك .. هل رأيت شبحا ؟»

«أبدا .. هيا نبحث عن مكان»

بطرف عيني أتابع غيابها بين الأمواج التي بدأت تتحرك متململة خلال الاستراحة .. أجذب صديقي للسلم في الطرف .. الظلام فوق سيخفيني عن عينيها .. نصاعد الدرجات .. أضبط زاوية الرؤية .. يجب ألا أدع لها فرصة اكتشافي .. عيونها تطارد وجها لن تجده .. الظلام درع الخائفين .. ابتسم بمرارة .

«الكون تخلق في الظلام»

«اللصوص سوف تسرقه إذا ظل في الظلام»

« هل أبلغت امرأة عن سرقة جنينها من بطنها من قبل»

«لم يحدث ذلك معي .. حتى الآن، لكن اللصوص يتزايدون»

تقاطعنا الفتاة الصغيرة: «من فضلك هذا مكاني!»

نبتسم، ننتقل للجوار، نصمت، أعود للبحث عنها . مؤكد ستدعوني لفنجان قهوة مع زوجها . مشاكل القرحة تتفاقم، في الصباح أجد الدم يملأ فمي، البدو يضعون حديدة حمراء من النار والصينيون يضعون حفنة من الأرز . لابد من زيارة الدكتور (حمزة) .. (حمزة) قتله (وحشي) لأنه يشبه (يوسف إدريس) ..(البسيوني) انتقم من (إدريس) في «قره ميدان»، (البرعي) ضابط يخاف من الموت، (هتلر) أخطأ خطأ (هانيبال) ، قطع يده المربوطة في القيد الحديدي . سأفتح رؤوس الناس لألتهم أمخاخهم . حفنة أرز هي حد الكفاف، بلدي تستورد القمح، (روميل) ترك المستشفى ليلحق بجيشه، الفينقيون يحتلون «قرطاجة»، (عبد الرحمن الناصر) يغرق في «الفرات»، كرش (ماوتسي تونج) يطش في «دجلة»، (ماركس) يكتب على أعمدة النور التي يشنق عليها (قاسم) أعداءه : «الفقراء لن يخسروا سوى قيودهم»، (بيل جيتس) بملابس ممزقة يعلق فوقها إعلان فيلم جديد لديزني : «بن لادن بطل الثورة الفرنسية».

الفتاة التي جلست بجوارنا على درجة السلم تتصارع ألوان الكون في ملابسها . شعورها بالملل أيقظ في العازفين روح التحدي، بدءاً في عزف قطعة من

أوبرا لـ (دماريه) . يشتعل رأس العازف كتنور يغلي . يخرج فأر من تحت تنورة الفتاة، يخرج لسانا متفشيا، يبدأ العازف في الحركة ببطء على أطراف أصابعه، الفأر يلف فوق الإفريز، اليوناني الذي صنع الإفريز تململ في قبره ثم استفاق ليصدمه عبث الترميم . الفأر يسقط، يجري العازف ملوحا بالكمان، تتمزق الأوتار مع الضربات التي تترك أثارا كالسياط في جسد الفأر، يصعدان نحونا على السلم، يمرق الفأر بيني وبين صديقي للظلام، يمر العازف كزوبعة بيني وبين الفتاة . أجدهما يدخلان من الباب الخارجي مرة أخرى . الكمان أصبح قوسا وريشة وأصباغاً في يد العازف، ومدفعا في يد الفأر . يدوران حول البيانو وقبل إكمال الدورة الأخيرة تقوم العازفة وتحيي الجمهور فيتوقف العازف والفأر للتحية .

يزداد ملل الفتاة، والجالسة على الكرسي هناك ترفع رأسها باحثة، أخفض رأسي .. أرفعها، أعود لتأمل الرؤوس، أندمج في رأس الأديب في الصفوف الأمامية، أدقق في مؤخرة رأسه، أفاجأ بكونها مفتوحة وبها إناء طعام يغلي ومائدة تعد، أكتشف قدرتي على قراءة القفا، أسلي نفسي بقراءة أقفية الجالسين أمامي مباشرة أو بزاوية حادة لكنني أفشل في قراءة الزوايا المنفرجة، أعود للوجوه، أستل نظرة لنصف رأسها الظاهر من خلف البيانو . الفتاة بجواري تحضن راحتيها بعضهما، عند تمام الالتحام تبدأ الجفوة، صوت الهواء المفرغ يصرخ بينهما وهما يبتعدان، تظهر بينهما فجوة تتسع لعالم وليد، وأحداث تاريخ قديمة و(موتسارت) يقود أوركسترا بنفسه ليعزف كل تراث الشعوب .

الصراخ بين كفي الفتاة يسحبني نحوه وأنا أقاوم، ألقي نظراتي على النجوم التي تخترق الباب، تمر من خلف البيانو، تلتمع في رأسي فكرة كتابة أخيرة عن عالم يفنى، يعزف (موتسارت) «ماديسون»، تنقض النجوم على راحتي الفتاة بجواري، الهواء المفرغ يسحبني نحو كفيها بقوة هائلة . تجتمع في كل مقاومات التاريخ . تصفق الفتاة عند نهاية المقطوعة فأرتد لكوني، أصفق بحماس لأول مرة، يحفز ذلك العازف على عزفها كآخر مقطوعة .. الفتى المجنون (موتسارت) يصر على تغيير التاريخ، الفتاة بجواري تبدأ في لعبتها ثانية . أستسلم وتيار النجوم يسحبني وراءه نحو الفراغ المتولد بين كفيها .

أتولد كونا جديدا من صفحة قصة يكتبها شاب أخضر القلب، تحكي عن سلحفاة ماردة تحمل على ظهرها العالم، أتقلص لمجرة في السديم تدور كامرأة مجنونة ترقص فاردة ذراعيها، على ساعدها مجموعة بثور، في منتصفها أكمن، أسيل، أتفرع، أنفصل، أتطرف، أنأى، أسقط في الماء، أحاول التشبث بالحافة الصلبة، تنشق في جسدي الشوارع . يشقها مغامرون وتجار وصيارفة وغزاة، ينبت في شارع منها قصر، تؤممه حركة انقلابية، يتحول لمرسم يرأسه رجل يفكر في تمازج الفنون، يعلن عن مؤتمر ينتهي بأمسية موسيقية، أكون رواقا مزدحما قرب طرفه خشبة يعتليها عازفان وبعض الحضور من فرط الازدحام، بينهم امرأة تحمل في أحشائها جنيناً سيصرخ في وقت محدد.■

أهم المراجع

١- الدقائق الثلاث الأخيرة - بول دافيز - ت : هاشم أحمد محمد - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١ .
٢- تاريخ موجز للزمان - ستيفن هوكنج - ت : مصطفى إبراهيم فهمي - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢.
٣- آينشتين - بانش هوفمان - ت : نبيل صلاح الدين - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧
٤- فيلم عرش الموت - إخراج موالي ناير - إنتاج الهند وإنجلترا ١٩٩٩ .
٥- فيلم هانيبال - إخراج ريدلي سكوت - إنتاج الولايات المتحدة الأمريكية وإنجلترا ٢٠٠١.
٦ مجموعة أفلام توم وجيري - إخراج وليم هنا وجوزيف باربرا - إنتاج الولايات المتحدة الأمريكية - بدون.



قصة قصيرة

الرجل الإطار

محمد الفشتالي *

بهي الوجه مشرق الطلعة، يستطيل ويتربع ويتدور في سلسلة إطارات؛ الواحد منها يعلو الأخرى، أو يتعرش عليها، أو ينحشر فيها. أو يقبع تحت وطأتها. استوى الخشبي في جلسته على كرسيه العتيق، يحلم بآخر من طراز جديد يستدير، يجالسه إطار حديدي وسط تجهيز مكتبي فخم، وهو ينظر إليه بانشداه تام، ويتذكر أنه داس عدة إطارات مطاطية، وقبلها تمدد فوق أخرى كرتونية. هذا أمر حتمي، قال، لا بد من تطور حسب نظرية نقطة نقطة المستمدة من النشوء والارتقاء. وتابع: رحمك الله يا داروين!. قسماته نفسها خشبية صارمة، إذا عزم فعل، وإذا قرر نفذ. لكن تأتي عليه هنيهات يكون فيها هشا ومتصاغرا، حتى قد يرجع لأصله الكرتوني؛ إذ يكون وجها لوجه أمام إطار أعظم وأصلب منه، وأكثر غطرسة وثراء. ففي الأسبوع المنصرم تباكي أمام الحديدي، تباكي كصبي لا حيلة له ولا قوة. ثم استأنس في محاورته. ودون جدوى انشرح في طلبته، واستجداه. وكعادته قبل الموعد المحدد معه؛ جدد آخر ترتيبات أناقته ورونق مكتبه الخشبي. وبعد ذلك ترك لمعاونيه أمر الإغلاق وإعادة النظام بالداخل، واندفع خارجا في اختيال طاووس كهربائي. كل حركة محسوبة ولها مقاييس ضابطة؛ رباه عليها أساتذته الحديديون، نظارته تحصرها أرنبة أنفه. ولما يسويها يرى بها ولا يرى. ولن يكون بمقدورك التحدث إليه إذا ما استطعت إلا والوجوم يعتليك. هذا إن شرفك واستقبلك، وجعلك ترتعد من جراء انتصابك على خواء بلا قدمين. ولن

* روائي وقاص من المغرب.

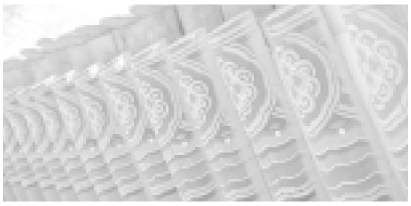
● منحوتة الانتظار (برونز) للفنان إسحٰق خنجي من البحرين

تنال ما جئت يصدده إلا بعد زيارات. الواحدة تلو الأخرى؛ وإلى أن ينتقل إليك قدر من خصيصته، وتتقن أصول الدس والتعامل مع ألوان تخشباته. أما إذا مازحته، أو خالفته يبصم على قنك الشخصي، فيتعرفك منهم تحت إمرته. ويتدبرون أمرك؛ ينهرونك. أو يجرونك. أو يحبسونك. أو يغرمونك. حسب هواهم المنحول من لحاء سيدهم الذي لا يشق له غبار. وحسبك أن تنتهي لهذا الرفق. وإذا ما طقطقت الراقنة بتعريفك وإحداثياتك؛ فتلك قصة أخرى تتيه فيها عبر سراديب، وتتولاك عضلات مفتولة لا ترحم. وتجد نفسك في عز النهار لا يفصلك سوي أرابسك- طبعا خشبي- عن أطر محترمة جدا؛ تحرص كل الحرص على تطبيق القواعد والفصول، وتدقيق القرائن، وإنشاء الدفوعات، فتقتص منك ما شاءت.

أحسنت صنعا حين سلمت بجلدك، واهتديت في الأخير إلى طوق النجاة، وتنازلت عن كبريائك المصنوع من كلمات. دار في خلدك الاحتماء بملجئك الأخير: نجل أخت حامة أخيك؛ الذي لم تره بدمه ولحمه أبدا. فقط قبعت أيقونته بالواضح في مؤخرة رأسك بلا انقطاع، لما كنت تسمع عن إطاره الذهبي.

ولعمرك اجترأت على تخيل ما يحصل في حضرته!. لقد طلبوا عفوك، وجميعنا استسمحوك، واقترحوا تعويضك، بل ترجاك الحديدي عينه حيث اصطحبك الذهبي إليه، ورأيت بأم عينيك الرجل الإطار؛ ينحني إليه باشا متوددا. ساعتئذ تبينت لك بجلاء مساطر الاستثناءات في الوطن الحبيب.

وتسربت إليك قوة برونزية؛ وأنت بجواره تلتمع من تلألؤ طلعته الميمونة، وتتهجى قليلا سنن البلاد، وتخمد شيئا فشيئا اشتعالات دماغك، كما يفعل الماء بالنار. وأنت تهتم بمغادرتهم عالي الرأس؛ تدحرج الإطار الخشبي يسبقك. فتح الباب مع انحناءة قوس، وتراجع ليفسح الطريق للحديدي، فتوسل إليك، وجدد الاعتذار، وفاه متفصحا بآيات الاحترام، وشد قويا على يديك. ابتسمت له حتى علاه الطلاء الأحمر اللامع، الذي غمرك أول ما رأيته. قال: (وداعا إلى اللقاء نعم السي). خرجت تمشي الهوينى. تناهى لسمعك صوت يدوي كصفعة من قبضة حديد على لوح من خشب. هواء جديد أخذ يتخم رئتيك، وقد بدأت تلتمس المسالك الأخرى داخل البلد.■



قصة قصيرة

امرأة القطار

حســن حميــد *

كان الوقت صباحاً غائماً، والبرودة شديدة، ورغبتي في السفر ملحة للانتهاء من توقيع عقود لصاحب الشركة التي أعمل فيها قبل فوات الأوان!!..

لم يكن أمامي سوى ساعات قليلة لأتفادى كارثة مالية، إن وقعت قد لا تقوم منها الشركة طوالَ سنوات عديدة قادمة. كنت قلقاً والروح عطشى للنسيان. بدت محطة القطارات ضاجة بالناس، والأحاديث، والقطارات المتعددة المتفاوتة في حجومها وألوانها، والأضواء الشاحبة والمطر الخريفي الناعم الخدر يلفان المكان!..

أحسست بأن كل شيء قاتم، رمادي أو يكاد. لا شيء مريح للنظر، فالناس هامدون ملتفون بثيابهم السوداء ينتظرون مواعيد قطاراتهم وسط بحر من البخار الدافئ. يعتمرون مناديلهم ويتنقلون ببطء شديد بأحذيتهم الثقيلة الموحلة، لا شيء يبهج روحي أبداً، لكأن القلق استولى عليَّ تماماً.

أحسُّ بالدنيا تتسرب من بين أصابعي كالماء. أجل كنت مطفأ متعباً، فلم أرَ جمالية الريح وهي تعبث بأوراق الخريف الملوّنة بألوان يعجز الكلام عن وصفها؛ الأوراق التي تجول هنا وهناك كأنها كثبان رملية، تهمد حيناً وتتحرك حيناً آخر وهي تشكل هندسات عجيبة، كما لم يشدني مشهد تلك المرأة المتقدمة بالسن التي جاءت في هذا الوقت المبكر لتودع زوجها المريض المحمول على سرير متنقل، كان الرجل فاقد الوعي، أصفر اللون، ليس معه أحد سوى الطبيب المشرف، ومع ذلك لم تكتفِ بأن تنحني له فقط بل قبَّلْتهُ في شفتيه بحميمية بادية، وظلَّت تلوحُ له بيدها الراجفة حتى غاب القطار. ولم أستمتع بما فعله ذلك الطفل الذي غافل أمه، وفتح باب القفص الذي تحمله وأطلق الطائر الصغير الأصفر اللون لكي يلحق بالطيور التي رآها تقف تحت رواق المحطة الطويل وهي تتطاير

* قاص فلسطيني مقيم في سوريا.

وتتنافش بفرح وصخب جميلين، لكن الطائر حلَّق عالياً واختفى بين الأشجار الكثيفة المحيطة بالمحطة وحين غاب، أحس الطفل بفقده فشرع يبكي!!

كنت أفكر بما أنا مقدم عليه راجياً الله ألا أتأخر عن مواعيدي، وأن أوفق في توقيع العقود! ودوت صافرة القطار الاستعدادية، فتقدمت مع رهط كبير من الناس، لم ألمح بينهم ماهو مميز أو مثير، كانوا متشابهين تماماً، وجوه مغلقة، وشفاه مطبقة، وعيون لائبة منتظرة، وأحذية ثقيلة موحلة، وثياب صوفية، وحقائب كبيرة وصغيرة، وأنفاس متوالية، وأبخرة دائمة.

كانوا يؤلفون معاً مجتمعاً ذكورياً لا وجود فيه لأنثى واحدة. الأمر الذي زاد من عدم اهتمامي بهم جميعاً وتقدم القطار الطويل بلونيه الأصفر والأسود، بدا عالياً، متعدد القاطرات، في مقدمته سائق سمين جداً، منتفخ الوجه، يدخن بشراهة عجيبة، وبدأنا الصعود بهدوء شديد، ورحنا نثقب تذاكر السفر، ونعيدها إلى جيوبنا، والمراقب القصير، الحليق الوجه والشارب، يرشدنا إلى أرقام مقصوراتنا واحداً واحداً، وهو في حالة انزعاج شديد لأننا وسخنا ممرات القطار بوحول أحذيتنا الثقيلة ولأن كلباً استوحش المكان واستغربه انطلق مذعوراً في الممرات والمقصورات، لكأنه يبحث عن منفذ، وصاحبه الرجل العجوز الضامر الوجه يناديه بـ(فوكس، فوكس)! بدا مظهره مضحكاً حقاً

ودخلت المقصورة، طابقت رقم تذكرتي مع رقم مقعدي وجلستُ بعد أن خلعتُ معطفي وعلقته قربي، كان مفرش المقعد الطويل جلدياً بارداً، مما زاد من تذمري وغيظي. ودلف إلى جواري رجل متوسط العمر، ذهبي الشعر، له شارب طويل عريض يملأ وجهه، يضع على عينيه نظارة ذات إطار أسود مذهب الأطراف، بدا أنيقاً جداً حين خلع معطفه السميك وعلقه قرب الباب. ولم يلتفت إليَّ، ولم يبادلني أية كلمة، كان يدعك كفيه وقد دفنهما بين ركبتيه. وفي مواجهتي كان المقعد الجلدي المشابه لمقعدنا فارغاً. طبعاً كان يشغلني لحظتئذٍ انتظار من سيشغل هذا المقعد المخصص لشخصين. كنت أتمنى ألا يشغله أي شخص مريض كي لا ترتبك حالتي النفسية المتعبة أكثر

كانت الأصوات، والهمهمات، وإرشادات المراقبين، وصخب نقل الحقائب، ووقع الأقدام، والنظرات اللجوجة هي السائدة في الداخل، أما في خارج القطار فكانت الجموع تزداد كثافة كلما حانت مواعيد انطلاق القطارات، والريح تتلاعب بأغصان الأشجار وأوراقها المتساقطة، والمطر الناعم الرخو يهمي بلطف حنون، فجأة تفطنت إلى الرسالة التي أرسلتها إليَّ عتاب بعد انقطاع طويل عن الكتابة. أفرحتني الرسالة كثيراً، فقررت أن أبدأ بها صباحي، ولكني لن أقرأها إلا حين تهدأ هذه الضجة القاسية، وتلك الأصوات المتداخلة التي تضغط على أعصابي بقسوة لا ترحم فما هو أنثوي يحتاج إلى عوالم سحرية خاصة!! تلمست الرسالة في جيبي ومسحت عليها برفق، وابتسمت وأنا أدير وجهي إلى زجاج النافذة المجاورة لي خوفاً من أن يضبطني جاري الذهبي الشعر وأنا أبتسم فيحسب أنني أعاني من خلل عقلي ما. التفت إلى النافذة، فرأيت مجموعة من الناس يحملون رجلاً بين أيديهم ويهرعون به إلى داخل محطة القطار، يبدو أن قدمه انزلقت، فسقط على الأرض وتأذى، وعدت ونظرت إلى جاري فرأيته قد أخرج أوراق امتحانات وشرع بتصحيحها بقلم أحمر، يبدو كأنه أستاذ جامعي!..

وانطلقت الصفارة الأخيرة معلنة مغادرة القطار المحطة. فتنفست بعمقٍ، وأنا أرى باب المقصورة يغلق بالضغط الكهربائي. ونظرت إلى المقعد الشاغر فوددت أن أقول للأستاذ الجامعي أن ينفرد به ويصحح الأوراق بكل هدوء بعيداً عن مضايقتي له ولكنني تلبث حين سمعت صفارة القطار تنبعث ثانية معلنةً بصوتها المطوط المتقطع أن القطار سيتريث قليلاً قبل أن ينطلق فتوترت أعصابي، وأطلقت بصري إلى خارج النافذة، فرأيت، لأول مرة، ومنذ جئتُ إلى هنا فجراً، امرأة حقيقية؛ امرأة من لحم ودم تتقدم نحو قطارنا وحيدة فوق خطا ثابتة واثقة، معطفها القرميدي اللون ينشق عن بياض ساقيها كلما خطت.

أغمغم لنفسي: إنها عطر الصباح؛ فأية مقصورة محظوظة ستحتويها!!

من المؤسف أنها على عجل غابت عن ناظريَّ. لابد أنها صعدت إلى القطار لأن أبواباً تفتح وأخرى تغلق، وأصواتاً بعيدة وقريبةً تتداخل!! فجأة، انفتح باب مقصورتنا، فتوقف قلم الأستاذ الأحمر، وتعلق بصرنا معاً على الباب، ولم يدخل أحد، لكن وقع الأقدام المسموع يؤكد أن أحداً ما يتقدم نحونا ليتقاسم معنا السفر في هذه المقصورة. لحظات ولاح المعطف القرميدي ودلفت المرأة، فرقص قلبي وضجَّ لكأنها تعنيني أنا وحدي دون باقي خلق الله كافةً.

رمتنا معاً بنظرة طولانية عميقة، وتقدمت بهدوء نحو المقعد الجلدي الشاغر، وضعت حقيبتها الكبيرة على مفرش الأرضية، وحقيبة يدها الصغيرة فوق المقعد، وشرعت تفك أزرة معطفها وحزامه الجلدي، فتهيأت لأساعدها بعدما رأيت جاري قد عاد إلى أوراقه يحبّرها باللون الأحمر غير مكترث بكل ما يحدث. فكت الأزرة، فنهضت لأخذ المعطف من فوق كتفيها، بينما انطلقت صفارة القطار تعلن قيامه ثانيةً فأغلق الباب، واهتز القطار وانطلق فعلاً. وتقدمت نحوها خطوة واحدة، ولامستُ المعطف وإحدى يديها فارتعشتُ، وترامشت أهدابُها، وابتسمت. أخذت المعطف برفق ولين، وعلقته قربها إلى جوار النافذة، لكنها رجتني أن أعلقهُ هناك قرب الباب لأنها ستتفرج على مناظر الطريق، فاستجبت لها. وعدت إلى مقعدي ورنين شكرها يطربني، وهنأت نفسي: هي ذي البدايات الطيبة!! بدت لي في العشرينات من عمرها، طويلة، ملأى، شعرها الأسود مشدود بشريطة من الحرير الأبيض اللماع.

توقعت أن تكون الرحلة ممتعة بعدما صارت هذه السيدة الجميلة قبالتي تماماً، لاشك أنها ستنسيني قلقي واضطرابي وتفكيري بالعقود التي سأوقعها، بل ربما أنستني قراءة رسالة عتاب وطوت لهفتي لها. أتملاها وقد انشغلت بحقيبتها الكبيرة، إنها تبحث فيها، وجهها مدور لا يخلو من نحولة بادية، لونها أبيض موشى بصفرة لامعة، وعيناها واسعتان بأهداب طويلة راعشة، وأصابع يديها طويلة ملأى كأقلام الرصاص، وأتشاغل عنها، أتلهى بالنظر إلى خارج النافذة مرة، وإلى أوراق جاري مرة أخرى، وذلك لكي أفسح المجال لها لتتملاني هي أيضاً، أحاول أن أضبطها خلسة وهي تنظر إليَّ، فأخفق، فقد انشغلت عني بأمور تافهة جداً. رأيتها تخرج ملقطاً طويلاً من حقيبتها، راحت تنظف به أطراف حذائها، فتراكمت قطع الوحل تحت طرف المقعد، ثم أخرجت قراضة الأظفار، وراحت تقص أظفارها وتبردها ببرودة عجيبة، غير عابئة بوجودي أو وجود صاحب الشعر الذهبي..

وأراها تعطس وتقح دون أن تستر فمها بطرف يديها أو منديلها، ودون أن تمسح رذاذ لعابها، بدت في حالة فوضى لا تتناسب مع جمالها الكثير، ثم أخرجت برتقالة وشرعت تقشرها على مهل، فسال ماء البرتقالة على أصابع يديها، ولم تكترث. وتساقطت قطع قشر البرتقالة الصغيرة والكبيرة وتراكمت بين قدميها فوق قطع الوحل أيضاً. أحسست بالتقزز لأنها تخرب نسيج أنوثتها على هذا النحو القاسي. ثم رأيتها تأكل البرتقالة دونما تقطيع فيسيل ماؤها على أطراف فمها وأصابعها دون أن تحفل به إلى أن انتهت منها تماماً. لا شك أنها أفسدت جزءاً من مكياجها، ولهذا أراها تخرج منديلاً أبيض من حقيبة يدها الصغيرة، وتمسح فمها بطرفه، ثم وبطرفه الآخر تمسح حذاءها، وترمي المنديل فوق القشور وقطع الوحل دون أن تلتفت إلي!!

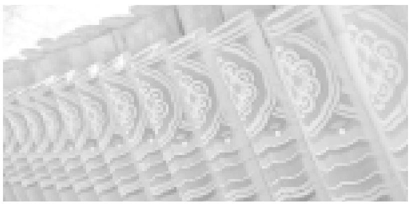
كادت تقلقني تصرفاتها. وتمنيت لو أنني أعرفها ولو بمقدار بسيط، لأنصحها بأن هذا لا يجوز، فالأنوثة ماء هذه الدنيا، ومراياها، وما فعلته لا يليق بأنوثتها، أبداً إنها قاسية للغاية، وقد آذت روحي، لكنني لا أعرفها، كما أنها لم تفسح لي المجال لكي أتعرف إليها، بل لم تقدم لي قطعة واحدة من برتقالتها الكبيرة، ولو على سبيل المجاملة. لقد أكلتها وبشهوة عالية. وصبرّت

نفسي فالمسافة لا تزال بعيدة، ولابد أن الوقت الطويل سيسمح لي بأن أكلمها. لكن يا لخيبتي!! فقد رأيتها تنظر في ساعتها، ثم تقوم إلى معطفها، تأخذه من فوق العلاقة، وتشرع بارتدائه، فأهرع إليها لأساعدها، فشكرتني مرة ثانية، وابتسمت لي، ولكن لم تزد على ذلك قط. وذهبت إلى النافذة ووافقتها، وراحت تراقب المطر الخفيف الذي ينقر الزجاج بلطف وحنو. والأشجار وهي تترادف بسحر حقيقي خلف القطار. هممت أن أقول لها شيئاً، أن أشاركها في مشاعرها، لأن المناظر كانت خلابة فعلاً.. لكنني أحجمتُ. بل لأعترف.. انتظرتها لكي تعود إلى مقعدها.. ولحظتئذٍ سأبدأ معها بأي كلام..

لا شك بأنني سأحزن كثيراً إن لم أحادثها. ورحت أتملى ظهرها وطولها، امرأة حقيقية على الرغم من سلوكها الفظ، التفتُّ إلى جاري فرأيته غارقاً في تحبير وتخطيط أوراق تلاميذه باللون الأحمر فحسدته على صدوده، وعدم اهتمامه بالمرأة الجميلة. فجأة، دوت صافرة القطار، معلنة عن التوقف بعد لحظات في المحطة الأولى. جف حلقي، وزاغ بصري، وزاد قلقي فلربما هبطت هذه المرأة المجهولة في المحطة القادمة!! وزاد إحساسي بذلك لأنها نظرت في ساعتها ولبست معطفها، غير أنني أنفي هذا الإحساس فهي لم تفعل ذلك إلا لأنها بردت قليلاً أو لأنها وأقطع تفكيري عندما تتضاءل سرعة القطار، ثم تتلاشى، ويتوقف القطار أخيراً، وينفتح الباب فينهض الأستاذ الجامعي جامعاً أوراقه في حقيبته، ويتناول معطفه المعلق، ويلتفت إلى المرأة التي ما تزال تنظر إلى خارج النافذة، ويصرخ بها بعنف باد:

ـ «هيا يا مدام تأخرنا»!!

فتستجيب له. تحمل الحقيبة الكبيرة بيدها، وترخي الحقيبة الصغيرة على كتفها، وتنقاد لأمره، فتمشي خلفه دون أن تلتفت إليَّ، وأغصُّ وأنا أراهما يهبطان من القطار، الرجل في المقدمة والمرأة خلفه، وهو يستدير نحوها بين خطوة وأخرى ناهراً إياها لتلحق به، ولم أطل في النظر إليهما وقد علت صفارة القطار معلنة قيامه ثانية، فانغلق الباب، وأنا ما أزال طي حيرتي ودهشتي وقد صرت وحيداً، ومن عجب أنه لم يكن لي من مؤنس في مقصورتي لحظتئذٍ سوى طيف المرأة وهي تقص أظفارها وتبردها بكل تلك اللباقة الآسرة، وطيفها وهي تقشر البرتقالة وتأكلها بكل العفوية والفوضى وقد سال ماؤها على الشفتين. وأعترف الآن بأن أجمل أثر تركته تلك المرأة هو هذه اللوحة الهندسية الرائعة من فتات وحل حذائها، وقشر برتقالتها الكبيرة، ومنديلها الأبيض.. المدعوك!!■



زودياك

عبدالقادر ربيعة *

اختفى رياض عند الظهيرة حسبما أكدت أمه للمحقق دون أن تعلم كيف تم ذلك .. وكان يوماً كئيباً مليئاً بالأمارات الغامضة .. ومن قبل أمضى أيامه في صمت كئيب وطويل وقد تعذب حتى استحال إلى شبح محترق .. وبلا ظل يتبعه مثل بقية الناس وقد لامت نفسها لأنها لم تلحظ أنه كان يحدث له ما حدث لكل الذين دخلوا ذلك المكان المشؤوم ..

– نعم يا حضرة المحقق. لقد اختفى رياض ولكن بعد عناء طويل مع الصمت والوسواس. وكان يوماً بلورياً مشرقاً من أيام أيار في بلدتنا. وفي صبيحة ذلك اليوم رفض تناول فطوره من الحليب والجبن .. وبعد أن تذوقه بحذر صرخ محتجاً ليعلن أن البقرة التي أنتجت الحليب والجبن بقرة تافهة وربما تكون مجنونة ثم التفت إليها بلطف قائلاً:

– سامحيني يا أمي طالما أن الأشياء تخون المرء على هذا النحو فلا بد أننا نرى الوجه غير الصحيح لهذا العالم، رغم أن الوجه الآخر قد يكون أكثر فظاعة مما نرى.

وتابعت حديثها إلى المحقق باستعطاف كي يساعدها في هذه المحنة:

– أنا أعترف أمامك يا سيدي المحقق بأني عاجزة عن فهم هذه الأحداث أو ربطها ببعضها بشكل مفهوم .. لكنها بلا شك كانت مقدمة لاختفاء رياض.

ردَّ المحقق ببرود:

– يا سيدتي إن تقاريرنا الجنائية لا تستوعب مثل هذه الأفكار. نحن نحتاج إلى وقائع وإثباتات وإفادات من أصدقاء رياض من الشباب الذين هم على الأغلب قابلون للانحراف والجنون .. ولا أخفي عليك أن هذه القضية تفوح منها رائحة الجريمة والمخدرات، ويمكنك أن تكتبي على ورقة بيضاء كل ما تعرفينه عن الأحداث والشبهات التي تتعلق باختفاء رياض. وعندما يطلع عليها السيد النائب العام سيفهم منها ما لا يخطر على بالك.

وما أن خرج المحقق من البيت حتى هرع إليه الناس مذعورين وبلا استئذان على خلاف عادات سكان حي القمر لكي يفهموا شيئاً مما قاله المحقق وهم يشعرون أن شرور القرون الماضية عادت إلى التربص بهم ولاحظوا أن أم رياض الجميلة مثل زهرة البرد قد أصبحت عجفاء لا شكل محدداً لها مثل نساء حي القمر وإن زيارة المحقق لم تفدهم بشيء جديد.

---

* قاص وكاتب من سوريا.

رحل الجميع وخلت أم رياض لنفسها. وبعد هدوء طويل اعترفت في سرها بأنها عجزت عن تفسير الأحداث للمحقق. ولم تقدم له أية فكرة مفيدة. وقد لامت نفسها لأنها لم تثنِ رياضاً منذ البداية عن استئجار ذلك الحمام المشؤوم وهي تعرف مثل كل سكان حي القمر الحكايات المخيفة التي تدور حوله منذ مئات السنين. وربما لأنها اعتقدت مثل الجميع بأن الكهرباء وزوال الأزقة القديمة المظلمة دفنت مخاوف الأزمنة الماضية. لكنها عرفت الآن ومعها وكل سكان الحي أن هذا الحمام سيبقى مكاناً مشؤوماً إلى الأبد. لقد بدأ ذلك الشؤم يوم اختفت العروس ليلة حمامها من أيدي الماشطات والنساء اللواتي تحلقن حولها وهنَّ يغنين ويتمايلن مع النغم .. نعم ثم وفد رجل غريب واستأجره لأنه كان يعرف أن تحت بلاطه كنزاً من الذهب. لكنه أصيب بمرض غريب ثم مات هو وزوجته وأطفاله الأربعة .. ودفن مع الغرباء في مقبرة حي القمر .. وكان آخر من استأجره قبل رياض في زمن الإفرنسيين لكي يجعل منه مصنعاً للأحذية أصيب بالفقر الأسود ومات مجنوناً .. وحكاية الشيخ بكري .. وحكايات الجن التي تدور فيه بعد منتصف الليل.

وما زال سكان حي القمر منذ مئات السنين يرتابون في كل شيء ويشعرون دوماً أن الغموض يلف حيهم ويهرعون إلى بيوتهم قبل غروب الشمس فراراً من الخوف والجنون. وهم يعتقدون أن الشجر والحجارة في حيهم تتحرك وما زالوا يذكرون أنه في يوم من الأيام كان البشر والماعز قد تبادلوا الصفات والأدوار كما حدث للشيخ بكري الذي كان يغتسل في ذلك الحمام وتغيرت قدمه فجأة وصارت مثل أقدام الماعز. وأمضى بقية عمره دون أن يخرج من البيت كي لا ينكشف سره وقد صمت إلى الأبد ومات في زاوية مظلمة دون أن يلحظه أحد إلا بعد مضي مئة يوم ودون أن تتفسخ جثته .. لكن الذي شجع سكان حي القمر على نسيان هاتيك الأحداث الفظيعة هو دخول الكهرباء إلى حيهم وظنوا جميعاً أن الأحياء المضاءة بالكهرباء لا تدخلها الوساوس والأحداث الغامضة.

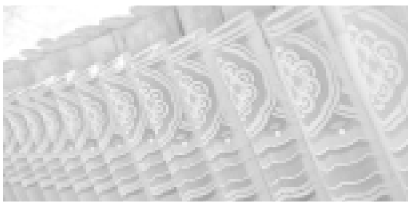
وقد زاد من اطمئنانهم في زمن الكهرباء زوال الأزقة القديمة المظلمة واستبدالها بالشوارع لعريضة المنفرجة التي تتنفس الهواء والنور جيداً.

لقد فرح أهل الحي حينما استأجر رياض الحمام وبدأ بتنظيفه من الخارج حيث كان مغطى بالليف والعوسج ونباتات أخرى غير معروفة .. وكانت تغطيه حتى أعلى القبة. وقد أضرم حريقاً هائلاً حوله. وفي غضون ساعة من الزمن استحالت تلك الأكمة الخضراء إلى رماد خامد. واحترقت الملايين من الزواحف والحشرات. ونجا البعض منها وهشل إلى البراري وقد ظهر الحمام شامخاً كقصر خرافي في المجرات البعيدة مما أثار دهشة سكان حي القمر الذين كرهوا ذلك المكان ولطالما تحاشوا النظر إليه .. ولم يكن يوماً بالنسبة لهم سوى أكمة خضراء داكنة مليئة بالحشرات والأفاعي والقصص المخيفة. والآن قد أطلَّ عليهم الآن من أعلى بوابته الرئيسية ذات القنطرة العالية وكأنها تاج على رأس ملك من ملوك الزمان تجلت أشكاله المعمارية الرائعة وحجارته ذات الألوان القزحية التي تتعشق بعضها ثم لا تلبث أن تتنافر وقد أدركوا جميعاً أنهم لم يكونوا يعرفون شيئاً عن هذا الجمال الذي يصور نبل أسلافهم، فيما بقي رياض وحده يتابع رحلته في اكتشاف الحمام من الداخل وقد آثر الجميع عدم الدخول إليه تاركين رياضاً وحده ينظفه من الداخل .. وقد لاحظ رياض مع تقدم عمليات التنظيف والإنارة أن الحمام يكبر ويتسع ويتنفس النور والهواء بسرعة وأخذت الشمس تطل من قمراته في كل ساعة من ساعات النهار. وبما أن رياضاً مهندس معماري فقد لاحظ أن الليوان الكبير يتمحور حول البركة السباعية الأضلاع التي تتوسط جدرانه السبعة .. وتعوم على سطوحها زهور لا تشبه زهور حي القمر وذات ألوان تشبه ألوان النجوم البعيدة. وفيما بعد ظهرت صورة لامرأةٍ ورجل يقفان عاريين على مدخل الليوان الداخلي تتوسطها شجرة من الدر .. ويبدو أنهما نسيا بعضهما منذ الأزل بحيث لا يبدو أي تلامح بينهما وهما سادران في حزن وسكون أبديين

وقد نقشت فوق رأسيهما دائرة الأبراج الفلكية التي تحدد مصائر كل المخلوقات وقد راوده الشك بأن روحاً غامضة تهيم فيما بين هذه الأشكال الغريبة. لكنه أحس أن روحه تشرد في هذه الأشكال الغامضة وهي تدور به في حركتها المطلقة التي ترتد إلى مفهوم أزلي بعيد عن هذا العالم الذي يعرفه. وقد أيقن أنه من المفيد لو أن شخصاً ما يحاوره في هذه الرسوم الغريبة سيما أنه اعتاد أن يحاور أمه الذكية المثقفة في كل أموره. وقد طلب منها في النهاية أن تدخل معه إلى الحمام علها تساعده على كشف الحقيقة لكنها رفضت وحاول أن يفهم منها شيئاً عن الحمام مما توارثه الناس عن الأقدمين وقد أخبرته أن الجميع لا يعرفون عنه غير القصص المفزعة. بعد ذلك نأى كل منهما عن الآخر. لكن قلب أم رياض بدأ يشتعل بصمت وفكرت أن رياضاً قد يهلكه ذلك الحمام كما أهلك الآخرين فتخسر آخر رجل في حياتها وإذا ما حدث ذلك فعلاً فهي لن تقوى على احتماله وقد تلحق بالجميع.

ولاحظ رياض أن أمه تتحاشى الحوار معه وتؤثر الصمت فأدرك أن ذلك بسبب مخاوفها فقرر أن يتابع قراءة القصص القديمة التي حدثت في الحمام ومقارنتها يعضها مع بعض فربما يوصله ذلك إلى الإمساك بطرف السر الكبير لكنه بعد طول مراجعة للقصص والأحداث لاحظ أنها تتكرر ولا تتغير أبداً ولكنه في النهاية استطاع أن يصل إلى حلٍّ مبسط وغامض وهو أن كل هاتيك الأحداث موجودة في رموز الدائرة الفلكية ولكنها ليست بلغة البشر. وفي يوم من الأيام بعد أن ساءل نفسه عبثاً ولزمن طويل أدرك فجأة أنه سيهلك كما هلك الآخرون .. وقد بدأ يحدث له ما حدث للشيخ بكري قبل مئة عام. فقد غرق في الصمت وبدأت سماته بالانحلال وتسارعت أعضاؤه إلى الضمور ولم يبق له سوى ملاحظة أمه التي تتغير بطريقة مختلفة فقد ابتلعت نهديها المرفوعين واضمحلت محاسنها إلا أنها لا تزال تقوى على التحدث وتناول الطعام .. وفي ساعة ما اختفى رياض دون أن يعلم هو أو غيره كيف اختفى ومنذ لحظة اختفائه بدأ الليف والعوسج ونبات الهيش ينمو بسرعة جنونية حتى غطى الحمام كله في بضعة أيام. وقد بدأ سكان حي القمر بالعودة إلى بيوتهم قبل غروب الشمس وأيقنوا أن الكهرباء لا علاقة لها بما يجري أبداً ولا يمكنها أن تحميهم من عذاباتهم القديمة.

لقد انتهت قصة رياض في عشرين سطراً كتبها المحقق للنائب العام. وقد وافق النائب العام على مضمونها لأنها كانت مبسطة ومفهومة للغاية.■





الفاعلية والانفعالية

نحو نظرية في تفسير الأدب

عز الدين إسماعيل *

ورد بخاطري- دون استحضار مني- بيت مشهور لشيخ الصوفية الأكبر «محي الدين بن عربي» في ترجمان أشواقه، يقول فيه:

لقد صار قلبي قابلا كل صورة

فبيت لأوثان ومرعى لغزلان

وذكرني هذا البيت بفلسفة الرجل التي بثها في ترجمان أشواقه وفي فتوحاته على السواء؛ تلك الفلسفة الصوفية ذات الطابع الأدبي.

في وسعي أن أقول دون تحفظ إن ابن عربي قدم إلينا من خلال كتاباته نظرية أصيلة ومكتملة في الخيال على وجه الخصوص، وفي النظرية الأدبية بصفة عامة، وفيما يتعلق بقضية الإبداع الأدبي على نحو أخص. وقد تذكرت هذا كله في وقت كنت أحاول فيه بلورة فكرة في ظاهرية الإبداع والنقد الأدبي على أساس من مفهومين على وجه التحديد هما «الفاعلية» و«الانفعالية».

ويبدو أنه لم يكن هناك مهرب من أن يرد على ذهني فكر ابن عربي هذا. ذلك بأنه قد سبق إلى إدراك بعض الظواهر الجوهرية التي يمكننا أن نؤسس في ضوئها نظرية في شرح العملية الإبداعية، وعملية التلقي، والعمل النقدي على السواء.

ونظرية الأدب- كما هو معروف ومتداول- نظرية متشعبة الجوانب، وكثيرة المداخل، كما أنها تتطلب كثيرا من التحديد المبدئي لعدد من المفاهيم والمصطلحات. ولذلك يتعين لكل إنسان له اهتمام بالموضوع أن يحدد لنفسه- منذ البداية- مدخلا منهجيا بعينه حتى لا يضل في سراديب هذه النظرية وفي آفاقها المتشعبة والمتشابهة. ولذلك فقد فكرت في أن أدخل إلى هذه النظرية من مدخل ابن عربي، وأن

* ناقد وأكاديمي من جمهورية مصر العربية.

● لوحة للفنان محمود الملا / البحرين.

أحاول أن أطور من هذه الفكرة الأولية ما يشبه التصور الكلي الذي يلقي الضوء على العملية الإبداعية وعلى عملية التلقي معا، بما يحيط بالعملية الأدبية في طرفيها المتلازمين، أعني طرف المبدع وطرف المتلقي.

والذي لحظه ابن عربي في طبيعة البنية البشرية قبل «فرويد» وقبل النفسيين التحليليين في عصرنا الحاضر هو هذه الثنائية التي ينطوي عليها الكيان الإنساني: ثنائية الذكورة والأنوثة: كيف أن كل كيان من البشر ينطوي على هذه الثنائية بشكل أو بآخر. والذي يميز الذكورة عن الأنوثة هو فرق كمي في المحل الأول؛ والذي يميز الأنوثة عن الذكورة هو أيضاً فرق كمي؛ وتبقى هناك نسبة متفاوتة بين النوعين، مشتركة فيهما على السواء.

لحظ ابن عربي ذلك عندما فكر في ولادة حواء من آدم، وفي ولادة المسيح (عليه السلام) من مريم؛ فآدم ولد حواء، ومريم ولدت عيسى، وكلاهما ولد دون مؤثر ينتهي بالطبيعة إلى الولادة، بمعنى أنه تولُّد تلقائي ذاتي، يصدر عن الشخص نفسه، فينفصل الوليد عن والده بعد أن كان جزءاً منه. وهكذا كانت حواء جزءاً من آدم الذي هو الرجل، وعيسى عليه السلام كان جزءاً من مريم التي هي المرأة. ويتضح من خلال هذا المنظور أن الثنائية قائمة في هاتين الحالتين الفريدتين في حياة الإنسانية كلها؛ لأنه لم يحدث ميلاد كميلاد حواء من آدم، وميلاد عيسى من مريم.وهذا الميلاد المتفرد هو الذي يؤكد حقيقة هذه الثنائية، بل لعلني أزيد هذا إيضاحاً لفكر ابن عربي عندما أقرر أنه سجل قبل أي ملاحظة نفسية حديثة ذلك الطابع الأنثوي في شخص المسيح (عليه السلام)، ورَد هذا بطبيعة الحال إلى أنه خرج من مريم، وكان جزءاً منها. ولن أطيل في بسط هذه الحقيقة؛ لأنها على أية حال ليست إلا متكأ أستند إليه في عرض التصور الذي أريده.

إذا سلمنا مع ابن عربي ومع علم النفس التحليلي الحديث بهذه الثنائية، وأقررنا بأنها حقيقة لها فاعليتها، فإننا حين نتأمل في مراحل التصور التي مر بها الفكر الإنساني في تأمله في الظاهرة الأدبية ومحاولته فهمها، سنلاحظ بصفة عامة أن هذا الفكر مر بثلاث مراحل:

في المرحلة الأولى من التفكير المنظم في ظاهرة الأدب أو الظاهرة الأدبية وجدنا فكرة «الإنعكاس»، أو إذا شئنا- فيما يقابل ذلك في الفكر العربي- «التصوير»؛ أعنى فكرة أن الأدب انعكاس أو أنه محاكاة وتصوير للواقع الخارجي. وظلت فكرة الانعكاس أو المحاكاة مستبدة بالعقل الإنساني منذ طرحها الفكر الإغريقي حتى وصولها إلى العصر الحديث؛ ولكن عندما أخذ الأدب يتمرد على تاريخه الكلاسيكي الطويل، وبرزت الثورة الرومانسية بمفاهيمها الجديدة وتصوراتها المغايرة، طرحت ذلك التصور الآخر الذي يُعد معلماً على المرحلة الثانية، وهو أن الأدب «تعبير» عن ذات، أي عن ذات صاحبه، وأصبح الأمر هنا مغايراً تماماً في اتجاهه للتصور السابق، وهو أن الأدب لا يمتد من خارج الأشياء إلى نفس الأديب وإنما يصدر من نفس الأديب إلى خارجه. العمل الأدبي تعبير عما في نفس صاحبه، وقبل ذلك كان تعبيرا عما يدور في الواقع الخارجي، في الطبيعة وفي الكون وفي الناس خارج نفس الأديب. هذه المرحلة أيضا لقيت قبولا بوصفها تصورا يعيد إلى العملية الأدبية قدرا من الإنسانية أو قدراً من العاطفية التي افتقدها التصور القديم. وأصبحت العاطفة والوجدان في إطار هذه المرحلة من التصور أساسا في النظر وفي التقدير لكل الأعمال الأدبية والفنية على السواء. وهذه هي المرحلة التي غطتها في حياة الشعوب الغربية، وأيضا في حياة الشعب العربي، مرحلة الرومانسية. ولا شك- كما قلت- في أن هذا التصور له إغراؤه، بل إنه أصبح يجرى على الألسنة في الاستخدام اليومى العادي بنفس السهولة والبساطة اللتين كان يجرى بهما ذلك التصور القديم حين نقول أن الأدب محاكاة للواقع، أو عندما نقول بالبساطة نفسها أن الأدب تعبير عن الذات.

ولكن هذه المرحلة أيضا بقدر ما صنعت أو أعطت

وجها مقابلا في التصور للوجه القديم، وعدت بذلك ردا للأدب والفن بعامة إلى مصدره الأصلي، ألا وهو ذات الإنسان الخلاقة، لم تعد فكرة التعبير ولم يعد هذا التصور معبرا تعبيرا دقيقا عن طبيعة العملية الأدبية. وشيئا فشيئا تم التحول عن هذا التصور لكي تبدأ المرحلة الجديدة، وهي المرحلة التي ما تزال معاصرة، والتي تطرح التصور الثالث في سلسلة هذه التصورات، ألا وهو أن الأدب إبداع. وهكذا كان مسار الرحلة الطويلة من المحاكاة إلى التعبير إلى الإبداع.

وقولنا «الأدب إبداع» هو أيضا عبارة مغرية لا يكاد واحد يتوقف أمامها مرتابا أو يفكر فيها على أنها مضللة، أو على الأقل يتحفظ في تقبلها أو استخدامها. ومع ذلك فإننا نعرف أنه كثيرا ما تفقد الكلمات لكثرة استخدامها دلالاتها الحقيقية، أو أن ابتذالها في الاستعمال كثيرا ما يحجب المفهوم الدقيق لها؛ ولذلك فقولنا بصورة توشك أن تكون دارجة «إن الأدب إبداع» قد يوحى بأننا حددنا كل شيء، وكأننا فرغنا من صياغة نظرية كاملة في الأدب وفي الفن. لهذا أرجو أن أتوقف قليلا عند هذه المرحلة الأخيرة، وعند هذا التصور، وهو أن «الأدب إبداع»، وأن يظل في خلفية عقلي تلك الفكرة القديمة الجديدة، التي عبر عنها ابن عربي ذات يوم وأبرزتها الدراسات النفسية التحليلية الحديثة؛ فكرة هذه الثنائية التي تنطوي عليها الطبيعة البشرية.

وأريد- لكي أدخل إلى هذا التصور- أن أتوقف بصورة عملية عند عدد من العبارات والألفاظ التي تجرى على ألسنتنا وفي كتاباتنا في هذا السياق بشكل مطرد، وبشيء غير يسير من العفوية، لكي أرى إلى أي مدى تعبر هذه الصيغ أو هذه الألفاظ عن تصورات ترتد بنا إلى تلك الفكرة القديمة نفسها، وتشخص لنا مراحل بعينها في حياة العملية الإبداعية نفسها، منذ بدايتها وحتى نهايتها. إننا نستخدم- على سبيل المثال- بصورة عفوية وبسيطة للغاية عبارة «الانفعال بالشيء»، فنقول: انفعلت بهذه الواقعة أو بهذه الشخصية أو بهذه الظاهرة الطبيعية، ويمضى الأمر كما لو كان هذا التعبير مفهوماً فهماً تاماً من الطرفين: المتكلم والمتلقي؛ فهناك «انفعال»؛ وكل إنسان يعرف معنى هذه الكلمة. ومرة أخرى نستخدم كلمة «المعاناة»؛ يستخدمها الأديب حين يشرح علاقته بالعملية الأدبية، ويحدثنا النقاد أيضاً عما يسمونه المعاناة، وبعضهم يقول عبارة «معاناة الحرف» أو عبارة «معاناة الكلمة»، ويقصدون «معاناة الأدب»، في مقابل نوع آخر من المعاناة، ألا وهو معاناة الحياة.

المعاناة كلمة تجرى إذن على لسان الأديب عندما يريد أن يحدثنا عن عملية خلق الأدب أو إبداعه عنده؛ وتجرى أيضاً على ألسنة النقاد عندما يقولون إن هذا الأديب «يصدر عن معاناة حقيقية» لا عن اصطناع وتزييف. والمعاناة بطبيعة الحال هي تحمل لأعباء ولأشياء ثقيلة ومرهقة، سواء للجسم أو للنفس.

كذلك يحدثنا الأدباء والشعراء عن العمل الفني عندما كان ما يزال «جنيناً». ونحن نتقبل هذا الوصف بكل بساطة، ونفهم- أو كأننا نفهم- بتواطؤ تلقائي غير مسبق، أن العمل الأدبي يمكن أن يكون جنيناً قبل أن يظهر إلى الوجود مكتملاً. ثم نتحدث كذلك في هذا السياق عن «المخاض»، فنقول إن الأديب في حالة مخاض؛ أي عن العملية الإبداعية الأدبية عندما يكون الأديب في حالة تأهب وتهيؤ للإبداع. وبطبيعة الحال نحن نفهم من هذا القول بالطريقة نفسها أن الأديب يمر- فيما يمر فيه من مراحل عملية الإبداع- بمرحلة صعبة هي مرحلة المخاض. ثم نتحدث آخر الأمر عن «ولادة» العمل الفني، ثم نقول بالبساطة نفسها إن هذا العمل الفني «ولد» مكتملاً، أو ولد ناضجاً. ولو تأملنا في هذه الصيغ التي نستخدمها بكل عفوية وبكل بساطة ودون أدني تحرج لنصف بها مراحل في عملية الإبداع، لتبين لنا أننا نستخدم في خفية الأمر لغة تنتمي إلى عالم آخر غير عالم الفن، ربما كانت تنتمي إلى علم بعينه هو علم الأحياء، أو علم التناسل، أو ما إلى ذلك. أريد أن أقول إن تحليلنا لهذه المصطلحات أو هذه

العبارات الدارجة يشير إلى أننا نسلم بأن هناك توازياً بين عملية الولادة الفنية للعمل الفني والولادة الطبيعية للكائن الإنساني. فالأديب إذن يلد العمل الفني، ماراً بكل المراحل التي تسبق عملية الولادة الفعلية بوصفها المرحلة الأخيرة. لكننا نعرف بطبيعة الحال أن الولادة عملية تختص بالأنثى وليس بالرجل. نحن لا نعرف أن الرجل يلد، ولكن الأنثى هي التي تلد؛ فكيف إذن نقلنا إلى عالم الإبداع الأدبي كل هذه المصطلحات التي لا يصح استخدامها إلا عندما نتحدث عن عالم الأنثى؟ الحقيقة أننا لا نفكر على هذا النحو إلا حين نحكم عقولنا؛ أما الأديب الشعبي الذي لا يذهب هذا المذهب في الصرامة العقلية، وفي وضع الحدود الدقيقة بين الأشياء، فإنه لم يجد أدني بأس في أن يجعل الرجل يلد؛ فهناك عدد لا يحصي من الحكايات الشعبية، أعني «الحواديت»، التي تُحكى في اللغة العربية وفي غيرها من اللغات، يشير إلى أن الرجل لسبب من الأسباب حمل في ساقه، وأنه اضطر لذلك إلى أن يخرج إلى العراء حتى يكتمل الحمل فيفرك ساقه ويخرج منهما الجنين. لا أريد أن أدخل في هذا الفرع من التصورات الشعبية، ولكن هذا التصور مؤكد فيه؛ وهو- كما قلت- يبين لنا فكرة أن الرجل يمكن أن يلد.

في الحكايات الشعبية إذن يلد الرجل على الحقيقة وليس مجازا؛ وفي التصورات الأدبية يلد الرجل ولكن من عقله؛ إنه يلد عملا فنياً. هل الأمر هنا يقتصر على مجرد التوازي في الاستخدام بين عدد من العبارات والألفاظ؟ في كلتا الحالتين لا تقتصر المسألة على التوازي بطبيعة الحال، ولكن المراد هو الإشارة إلى أن هذا التجاوز في الاستخدام ينبهنا إلى الحقيقة الأولى، ألا وهي أن الأديب عندما يبدع يمر بحالة لا أريد أن أقول إنها أنثوية تماماً ولكنها على الأقل شبه أنثوية، تتمثل في مراحل الإبداع المختلفة، إلى أن تتم ولادة العمل الفني.

والذين يمارسون الإبداع الفني كثيراً ما يشعرون بالراحة النفسية فور انتهائهم من عملية الإبداع الفني عندما يضعون النقطة الأخيرة؛ فالمبدع يشعر عندئذ وكأن عبئاً ثقيلاً قد وضع عنه. ولست أريد بهذا أن أعقد تشابهاً جديداً بين الحالتين، فالأمر واضح: بين المرأة تتخفف من جمْلها أو حَمْلِها على وجه الدقة (لتشعر بعد ذلك بسكينة النفس وراحة الأعصاب وهدوء الطبيعة)، وبين الأديب حين يفرغ من ولادة عمله الفني فيشعر أيضا بهذه الراحة، أو براحة شبيهة بها. وهذا- كما يظهر- مجرد انطلاق من واقع اللغة التي تستخدم في السياق الأدبي حينما نتحدث عن الأدب، وتجري على ألسنتنا دون تحرج أو تحفظ. لكننا الآن سنبدأ في التحرج في استخدام هذه العبارات بعد أن انكشفت لنا دلالتها. ولا شك في أن من يمارسون إبداع الأدب أو الفن بعامة لا يحبون على أية حال أن تكشف فيهم هذه الحقيقة التي هم فيها ليسوا على كل حال نمطاً متفرداً، بل شأنهم فيها شأن كل الآخرين الذين ينطوون على هذه الثنائية التي تعمل في لحظات بعينها،لا لكي يلد المبدع ولادة بشرية ولكن ليلد ولادة عقلية. وعندما يصل الأمر إلى الحقائق فالتحفظ أو التوقف عن الإقرار بالحقيقة ينبغي ألا يصدنا عن متابعتها.

أريد في هذه اللحظة أن أبدأ العملية من بدايتها؛ أعني عملية الولادة الفنية: ما الذي يسبق هذه العملية؟ وهنا سيبدأ المغزى لعنوان هذه الكلمة في الوضوح.

يحدثنا بعض الشعراء عن العنصر الفاعل الذي يدفع لأول مرة بالشاعر أو الفنان إلى هذه الحركة بمراحلها المختلفة. بعضهم يذهب إلى أن العامل الفعال قد يكون ظاهرة طبيعية، أو مشهداً من المشاهد، وقد يكون واردا، كما يحدث للصوفية، أو خاطرا (والفرق بينهما هو الفرق بين الوارد الصوفي والخاطر العقلي أو النفسي). ومعني هذا أن هناك مصدرين بصفة عامة لهما القدرة على الفاعلية في نفس الفنان: إما الطبيعة المحسوسة، أو الجانب المعنوي، فكرا كان أو تأملا. أن الخاطر والوارد بيد أن

من منطقة ضبابية فلا يعرف أحد مصدرهما، ولكنهما بمجرد أن يصبحا فاعلين يبدآن يمران في نفس الأديب بالمراحل المختلفة التي ذكرناها آنفا، فيصبح الوارد أو الفكرة أو الخاطر كائنا مستكنا في نفس الفنان، أي في حالة كمون- كما نقول - مدة من الزمن قد تطول وقد تقصر. وهذا ما يحدثنا عنه كثير من الأدباء، حين يذكر الواحد منهم كيف أن فكرة هذه القصة، أو موضوع هذه القصيدة أو المسرحية، عاش في نفسه عددا من السنين أو عددا من الأشهر. وهذا هو ما نعبر عنه بالوجود في حالة كمون نفسي. لكن مرحلة الكمون هي مرحلة إنضاج، يبلغ فيها الخاطر أو الوارد حد التشكل العضوي، وكأنه ينتقل من عنصر أو من خلية مفردة إلى بنية متكاثرة الخلايا، ثم يأخذ الشكل العضوي أو «يتعضون»- كما يروق للبعض أن يقول- شأنه شأن الجنين الذي يبدأ نطفة ثم مضغة، ثم علقة، إلى أن يصبح جنينا مكتملا.

وبالنسبة للظاهرة الطبيعية، كلنا يمر بالطبيعة ويتوقف أمامها، ولكن قد يبدأ العنصر الفعال أو العنصر ذو الفاعلية عمله عندما يلحظ الإنسان ضربا من التجانس، سواء أكان تجانسا لونيا أم شكليا، في عناصر الطبيعة، فيكون هذا منطلقا أو يكون البداية. وقد يلحظ التعارض في الظاهرة أو مجموعة الظواهر الطبيعية؛ ويستوي عندئذ أن يكون التجانس بين الظواهر المختلفة هو العنصر الفعال؛ العنصر الذي يحدد نقطة البداية.

لكن هناك أيضاً إلى جانب الطبيعة الحسية مصدراً له قوة الفاعلية كذلك عندما يلتفت إليه الإنسان؛ فلا شك أن المفارقات والتناقضات الاجتماعية تقوم أيضا بالدور نفسه، أي الفاعلية التي تولد في نفس الأديب البذرة الأولى التي ستنمو وتنضج إلى أن تخرج في عمل فني. ومعنى هذا أن هذه العناصر- سواء كانت طبيعية أو إنسانية- ذات «فاعلية»، والإنسان الأديب أو الفنان «منفعل» بها، والمتولد عن ذلك هو انفعال. وفي هذا الحد يشترك كل الناس دون تفرقة، وإن وقع بين بعضهم وبعض نوع من التفاوت النسبي؛ وهو- على كل حال- تفاوت لا يؤثر في حقيقة الأمر.

إن كل إنسان يرى الطبيعة، وكل إنسان يحس بواقع المجتمع، وكل إنسان يَردُ على نفسه خاطر أو فكرة، ولكن معظم الناس ينتهون في علاقتهم بهذه المصادر المختلفة عند لحظة التلقي؛ اللحظة نفسها التي تتحقق فيها، ثم تتقطع الصلة. والذي يتيح لهذه المصادر فاعلية متصلة هو الفنان، الذي يختزن الموقف وبختزن الرؤية والمشاهدة في نفسه، ويسمح لها بالحركة المستمرة، والنمو المتصل، إلى أن تنضج وتكتمل. في مرحلة الكمون نتحدث عن معاناة الفنان؛ معاناة الفكرة؛ معاناة الواقع؛ المعاناة التي هي حركة داخل النفس إزاء عنصر فعَّال. وعندما يكتمل للجنين كيانه فإنه يُلح في الخروج، وتضيق عنه نفس الفنان. هذا شيء يعرفه كل الذين ينتجون الأدب أياً كان النوع الأدبي الذين يكتبونه؛ يعرفون أنهم في لحظة من اللحظات لا يصبحون ملك أنفسهم، بل يصبحون ملكاً لذلك الكائن الدفين في أغوار نفوسهم؛ فهو يفرض نفسه عليهم فرضاً، ويحتم عليهم أن يسمحوا له بالخروج إلى العالم. ودون سابق تأهب أو إعداد، يجد المبدع نفسه مدفوعاً في لحظة غير متوقعة لأن يمسك بالقلم ويكتب القصيدة أو القصة، لا لشيء إلا لأن حالة الامتلاء بالكائن الذي اكتمل تكوينه لم يعد من الممكن احتمالها مدة طويلة، وصار لابد من إخراج هذا الكائن؛ من التخلص منه. حتى عندما يكون الإنسان في وضع لا علاقة له بالكتابة أو الفن، يمكن أن نفرض الحالة نفسها عليه. ولنتذكر هنا أن بعض الشعراء في الجاهلية مثلا كانوا يكتبون أشعارهم على قتب الجمل، وأن أمير الشعراء شوقي كان يكتب بعض الشعر أحياناً على ظهر علبة السجائر. هذه اللحظات التي تسرق الإنسان من وجوده الخارجي لكي تجعله في حالة ولادة حقيقية؛ حالة إخراج اضطرارية إذا شئنا، لا بد من أن يتنفس هذا الكائن هواء الحياة الخارجية؛ لابد أن يخرج إلى الوجود، وأن يفرض نفسه فرضاً، شأنه في ذلك- فيما أعتقد- شأن الطفل أو الجنين عندما

يكتمل؛ فإنه لا يمكن له أن يمكث في بطن أمه أكثر مما يجب؛ وهو الذي يفرض اللحظة التي يخرج فيها من بطن أمه.

وعند هذا المدى أعود إلى ضرب من التحليلات اللغوية لما نستخدمه أيضاً قولاً وكتابة في هذا السياق، عندما نصف قصيدة من القصائد بأنها عمل فني «مجهض»؛ فماذا نقصد بالإجهاض هنا؟ إننا مازلنا في سلسلة التعبيرات التي تتابع مسألة الحمل والولادة؛ مسألة الانفعال من الخارج بشيء له فاعلية، ثم ترجمة هذه الفاعلية إلى كائن. والعمل الفني الذي نصفه بأنه مجهض هو العمل الذي لم تتح له فرصة كمون كافية في نفس صاحبه لكي ينضج ويكتمل ويتعضون ويأخذ سمته الكافي. فالأديب إذا تعجل الخاطر أو الوارد الذي ورد على نفسه، أو المشاهدة والرؤية، أو الانفعال بالواقع وتناقضاته وما إلى ذلك؛ إذا هو تعجل إخراج ذلك في شكل عمل أدبي فكثيراً ما يخفق هذا العمل، ونقول عنه عندئذ إنه عمل مجهض؛ أي أنه خرج إلى الوجود قبل الأوان، فاقداً لبعض مقوماته، شأنه شأن الجنين الذي يخرج إلى الحياة قبل أن يُكمل دورته، ويأخذ أهبته، ويستجمع قدرته على مواجهة الحياة الخارجية.

ونأتي الآن إلى التصورين القديمين اللذين ارتحنا لهما على مدى قرون، وهما تصور أن الأدب محاكاة، وتصور أنه تعبير عن النفس؛ فهنا يتضح لنا على أساس من تحليل العملية الأدبية بمراحلها المختلفة أن هذين التصورين كانا لا يعبران حقاً عن الحقيقة الكاملة؛ لأن التعبير عن الشيء الخارجي أو محاكاته لا تحتاج إلى احتضان أو حضانة وكمون وتعضون وميلاد يصحبه مخاض ومعاناة.. ولكنها عملية يمكن أن تتم من الظاهر؛ ولذلك تسقط فكرة أن الأدب محاكاة للطبيعة أوللواقع. كذلك الشأن فيما يتعلق بفكرة التعبير، أو تصور أن الأدب تعبير؛ فالتعبير عملية فيها الكثير من الاختزال لطبيعة الإبداع؛ وفكرة التعبير توشك أن تلاحظ الفروق الشكلية التي تتحقق في طبيعة الكائن عندما يولد، ولا تتصل بالمراحل المختلفة التي مرت بها العملية الإبداعية ذاتها؛ فعندما أقول إن الأدب تعبير عن النفس، فكأن النفس شيء مُعَد وجاهز، وأنه في أي لحظة يستطيع أن يتكلم وأن يقول؛ وهذا غير صحيح؛ ذلك أنه قبل أن يكون في حالة قدرة على العطاء يكون قد مر بمرحلة تخمير واحتضان؛ مرحلة تشكل وتكوّن. وكل ذلك يجعل النظرية القائلة إن الأدب والفن بعامة «إيداع» أقرب إلى حقيقة العمل الفني من تلكما النظريتين السابقتين؛ لأن العمل الإبداعي- وهو موضع النظر- ليس بالبساطة التي نتصورها في ضوء الانعاس، وليس بالسرعة التي نتصورها في ضوء نظرية التعبير. ولكن عندما يولد العمل الفني يصبح هو نفسه كياناً ذا فاعلية. إنه انفعال لفاعلية قديمة،ثم يصبح هو نفسه فاعلية جديدة بالنسبة إلى المتلقين، الذين يقرؤون القصيدة؛ فالقصيدة ذات فاعلية بالنسبة إليهم في هذه الحالة، وهم منفعلون بها. في مستوى بعينة يصبح كل قادر على تلقي الشعر منفعلا، ويصبح الشعر فاعلا، ولكن عند معظم الناس يتوقف الأمر عند هذه المرحلة من الانفعال العابر.

والآن ما معني أن ينفعل إنسان بقصيدة؟ لا أعني انفعال ناقد، بل أعني انفعال إنسان عادي. هذا الانفعال معناه أن الإنسان أخذ يكون يفعل هذه القصيدة معادلا لها، وأن هذا المعادل هو الذي يحمل في حقيقة الأمر طبيعة الحكم الذي يصدره بالرضا أو الرفض. وهو عندما يرفض فإنه يرفض ذلك المعادل الذي بناه لنفسه بفاعلية العمل الأدبي نفسه؛ وعندما يقبل فإنه يقبل ذلك المعادل الذي بناه هو نفسه بفاعلية العمل الأدبي. وهذه المرحلة تكاد تكون المرحلة العامة المشتركة بين كل الناس؛ مرحلة التذوق الشخصي؛ فبقدر ما أنفعل بالعمل أبني من هذا الإنفعال تصوري له وأصدر حكمي عليه. والتفاوت بطبيعة الحال بين الناس على هذا المستوي متوقع؛ والأمر أخيرا يرجع إلى ألف المتلقي لهذا النوع من

النتاج الفني؛ أي إلى مدى وقوع النتاج الفني في دائرة اهتمامه وسابق خبرته بهذا الفن الذي يتعرض له. إن هذا كله سيترك بلا شك فروقا بعينها بين الأفراد المختلفين في تشكيل الصورة الجديدة لما يتلقونه من العمل الفني، وفي الحكم الذي يصدرونه عليه. وعند هذا المدى يصبح العمل الفني فاعلية، والمتلقي منفعلا بها.

ولكن هناك مرحلة تتحقق في حالة هؤلاء الذين يمارسون ما يسمى بالنقد؛ مرحلة تجاوز هذه المرحلة، يكون فيها للعمل الفني فاعلية أيضا ولكنها في هذه المرة فاعلية مشروطة بعدد من التصورات التي تختلف في مدى موضوعيتها من منهج إلى آخر. أما أن العمل الفني فاعلية فذلك سوف يظل هو الحقيقة الثابتة، ويأتي بعد ذلك الاختلاف فيما سيتولد عن هذه الفاعلية من تصورات لا تكون مجرد تصورات أولية تبرر الأحكام الذوقية السريعة، ولكنها تصورات تريد أو تطمح إلى أن تنشىء كيانات متكاملة، مقابلة للفاعلية الأولى المتمثلة في العمل الأدبي. كل ناقد- مهما اختلفت المناهج التي يستخدمها النقاد- إنما يهدف آخر الأمر إلى أن يعيد بناء هذه الفاعلية المتحققة في العمل الفني في شكل جديد؛ أن يعيد بناءها في تكوين آخر، يصبح كذلك كيانا موازيا ومقابلا للكيان الأول، ولكن له اكتماله، وله قدرته على أن يقف على قدميه مستقلا. كل ناقد إنما يمارس عملية توليد وبناء لكيانات جديدة تنطلق أساسا من تلك الفاعليات المتحققة في الأعمال الفنية التي يتعرض لها. وليس هناك ما يفرض أن تصل النتائج التي تتحقق في هذا الاتجاه إلى اتفاق تام أو حتي شبه اتفاق؛ لماذا؟ لأن الظروف التي مر بها المبدع الأول في إبداع ما أبدع لم تكن بحيث تشمل كيان وجوده المكتمل، ولم تكن معبرة عن هذا الإنسان- كما نقول- تعبيرا كاملا. فالقصيدة مثلا واقعة في حياة هذا الإنسان، كانت حين أبدعها وفرغ منها قد اكتملت وتحققت. وهي واقعة في حياة الإنسان لا يمكن أن تؤخذ قرينة تلخص هذا الإنسان إجمالا، ولكنها تلخص تلك اللحظة التي أخذت فيها صورتها المكتملة في نفس المبدع. والشيء نفسه يقال حين يمارس الناقد المحترف التصدي لقصيدة ما. ومن الطريف أن تجربة «طه حسين» في كتابه عن المتنبي تقدم إلينا نموذجا رائعا لهذه الفكرة التي أطرحها؛ فطه حسين في شرحه لعلاقته بالمتنبي في هذا الكتاب إنما يقرر صراحة أن كل الشعر الذي يعزى إلى هذا الرجل «المتنبي» هو شيء غير المتنبي على أية حال، وأن ما يكتبه هو نفسه من نقد لهذا الشعر لا يعبر عن المتنبي نفسه ولا عن طه حسين مكتملا، ولكن كل ما في الأمر أن هناك لحظة فاعلية وانفعال؛ فاعلية يمارسها شعر المتنبي في شخص طه حسين تولد انفعالا؛ وطه حسين من جانبه يترجم هذا الانفعال ويشكل منه تصورا. في هذه اللحظة بعينها يمثل شعر المتنبي فاعلية خاصة، وما تراءى لطه حسين هو انفعال خاص في هذه اللحظة. ويبقي الباب مفتوحا بعد ذلك لكل من يريد أن يمارس التجربة، وتظل هناك امكانات لا حصر لها لقراءة المتنبي من قبل أشخاص آخرين في لحظات زمنية أخرى. ومع كل قراءة، ونتيجة للفاعلية والانفعالية، يخرج بناء فكرى جديد، على يدي هذا الناقد أو ذاك، ويصبح له من حق الوجود ما لكل الأشياء التي تولد ولادة طبيعية. وليس لنا بعد ذلك أن نحاسب رؤية برؤية، أو تفسيرا بتفسير، أو تقويما بتقويم، أو تصورا بتصور؛ لأن كل احتكاك بين عنصر الفاعلية وعنصر الانفعال هو بمثابة تجربة متفردة وجديدة، لابد أن ينشأ عنها شيء متفرد وجديد.

هذا في اختصار شديد ما أردت أن أعرضه من محاولة لتفهم طبيعة التصور الذي يذهب إلى أن الأدب «إبداع»، وما يترتب على ذلك في حق النقد، على أساس أن العملية الإبداعية لا يكتمل وجودها الحقيقي إلا عندما تنتقل إلى الآخرين.■

نظرية الأدب

من منظور التفاعل المتبادل

حميد لحمداني *

الحديث عن الفاعلية والانفعالية هو أمر ليس غريباً عن نظرية الأدب. والطريقة التي شرح به الأستاذ الدكتور عزالدين إسماعيل هذه النظرية في كلمته المقترحة لانطلاق النقاش في الموضوع بترتيب هيئة تحرير المجلة «ثقافات الصادرة بمملكة البحرين» تبدو لي بالغة التوفيق وطريفة في نفس الوقت، لأنها انطلقت أولاً من استنطاق اللغة المتداولة حول عملية الإبداع الأدبي باعتبارها لغة واصفة تفسر طبيعة تكوين الظاهرة الأدبية، ولأنها ثانية انطلقت من طبيعة الإنسان باعتباره كائناً منتجاً وفعالاً، فإذا كانت المرأة تلد، فإن الرجل أيضاً قادر على الولادة في مجالات أخرى، ومنها مجال الإبداع إلى حد أنه يمكن تطبيق حالة الولادة على مسار تكوُّن العمل الإبداعي في الذات إلى أن يكتمل وينضج.

والواقع أنني مع ذلك كله أحبذ أن أناقش الموضوع انطلاقاً من النتائج التي توصل إليها الباحث د. عز، ولا أريد أن تعتبر مساهمتي هذه هي مناقشة لما ورد في مقاله ولكن فقط إبداء لرأيي في الموضوع الذي جعله محوراً لورقته وقد جاء هذا المحور تحت عنوان: «الفاعلية والانفعالية – نحو نظرية في تفسير الأدب».

يقتضي الحديث عن تفسير الأدب في إطار ما يمكن أن ندعوه «نظرية في تفسير الأدب» ضرورة الانطلاق من تاريخ تطور نظرية الأدب. والمراحل التي يُشار إليها في هذا الصدد ضرورية لفهم تطور هذه النظرية. والواقع أن لدينا أربعة تصورات أساسية في هذا المجال، ثلاثة منهما أشار إليها د. عزالدين إسماعيل في ورقته، وهي اعتبار الأدب أولاً وليداً لمحاكاة الطبيعة. ويُقصد بالطبيعة هنا الواقع المادي والاجتماعي والفكري. وثانياً اعتبار الأدب وليد فعالية ذاتية داخلية تستدعيها الحاجة إلى التعبير عما يضرب في نفس الإنسان وفكره من هواجس وأفكار. أما التفسير الثالث فرأى أنه لا يتعلق بفكرة «الأدب إبداع» وإن كنت أعتقد أنه فهم هذه العبارة بشكل غير مفصول عن الفعالية الذاتية. في حين أن التفسير الثالث المعروف في مسار تطور النظرية الأدبية هو المتعلق بالتركيز على النص الأدبي باعتباره قائماً

---

* أكاديمي من المغرب.

بذاته وقد اهتمت بهذا الجانب الاتجاهات الشكلانية والبنيوية إذ نظرت إلى الأدب كمادة شكلية وجمالية، أو هو صياغة خاصة لمادة لغوية.

أما التفسير الرابع الذي نريد إضافته هنا في مسار تطور نظرية الأدب فيتعلق بتدخل عنصر آخر في تحديد الظاهرة الأدبية وهو عنصر القراءة. فإذا قيل بأن الأدب هو أثر جمالي فإنه لا يأخذ صفته الجمالية الأدبية إلا بواسطة القراء الذين يستهلكونه. وقد تساءل لانسون Lanson في أواخر القرن التاسع عن نوعية القراء الذين يستهلكون الأدب، فرغم أنه يمكن الاكتفاء في نظره بمعرفة من كتبوا إلا أن معرفة نوعية قراء النصوص تزيدنا خبرة بالنصوص وكيفيات استقبالها:

«أعتقد أنه يمكن الاكتفاء بدراسة من كتبوا، لكي نتعرف على الأدب، غير أن هناك أيضاً من يقرأ، فالكتب توجد من أجل القرّاء، إننا نعرف جيداً البلاط (La cour) والأزقة، والصالونات. كما نعرف الألفين أو ثلاثة الآلاف شخص الذين شكلوا – حسب فولتير – تلك الرفقة الصالحة، غير أن هؤلاء العارفين.. لا يمثلون فرنسا بكاملها (...) فقد كان الناس يعيشون ويقرؤون في أماكن أخرى. من كان يقرأ؟ وماذا كان يقرأ؟ هذان السؤالان أساسيان» [1].

ومن الواضح أن نظرية الأدب عند لانسون كانت في الواقع تجمع العناصر الأربعة: التاريخ والمجتمع (أي المحاكاة) ودور المبدع (أي الذات)، والنظر إلي الأدب كنص ينبغي فهمه ودراسته (اللغة والقيمة الجمالية) والنظر إلى الأدب أيضاً من زاوية دور القراء المستهلكين (القراءة).

والواقع أن تاريخ نظرية الأبد يبدو موزعاً بين هذه الاتجاهات الأربعة، وأن هذا التوزع انعكس بشكل بارز في مناهج دراسة الأ دب وخاصة في القرن العشرين إلى حد أن كل اتجاه كان يعتقد أن الأدب هو نتاج أحد الفعاليات الأربع. وإذا استقرأنا هذه المناهج سنجد ما يلي:

– المنهج الاجتماعي: ومنطلق تصوره أن الأدب انعكاس لحياة المجتمع، ولذلك فطبيعته اجتماعية ووظيفته أيضاً لا بد أن تكون كذلك.

– المنهج النفسي: ينظر هذا المنهج بغض النظر عن تلويناته المختلفة إلى الأدب كنتيجة من نتائج تفاعلات داخلية ذاتية نفسية وفكرية.

– المنهج النصي: وتنتمي إليه كل التصورات التي تهتم بالأدب من الداخل، فالخصيصة الأدبية كامنة في النصوص وليست موجودة خارجها. ويمكن أن ندرج في هذا المجال، البلاغة والشكلانية، والبنائية التي انطلقت من أسس لسانية حديثة.

– نظرية القراءة: ونشير هنا فقط إلى صورتها المتطرفة التي تلغي أهمية النص والواقع والأديب وتهتم فقط بردود أفعال القراء باعتبار أن القيمة الجمالية للنصوص الأدبية هي طارئة على النص بفعل القراءة المتواترة عبر الزمن.

لكن من الضروري أن نسجل هنا بأن التقدم الحاصل في نظرية الأدب أدى إلى تجاوز حاسم لهذا التشتت النظري الذي لم يعد له أي مبرر بعدما تبين أن الأدب هو مادة تصاغ من خلال التفاعل الناجم عن جميع تلك العناصر: الواقعية، الذاتية. النصية. القرائية.

وإذا ما أردنا أن نضع قضية «الفاعلية والانفعالية» في موقعها الصحيح ضمن هذا التصور النظري ذي الوجوه الأربعة، فإننا سنجد أن للانفعال موقعا في العنصر الذاتي: ويمكننا هذا من القول بأن الأدب فعلاً «هو رد فعل عاطفي ونفسي وفكري وتعبيري تجاه الإثارات الخارجية». ويمكننا أن نلاحظ أن مثل هذا التحديد لا يستغني أبداً عن عنصر الواقع لأن الذات لا يمكن أن تصدر رد فعل تجاه نفسها فحسب بل تجاه مؤثرات خارجية أيضاً بالضرورة.

أما الفاعلية فهي في نظرنا تشير إلى الدور الذي يمكن أن يقوم به الأدب في الواقع. لأن الأدب لا يمكن أن يكون موجها فقط إلى إرضاء الذات المنتجة،

فطبيعة النصوص الأدبية تجعلها قابلة للقراءة في كل زمان ومكان، وهذا يدخلها في علاقة تفاعل دائمة مع القراء، وهو ما ينتج عنه نوع من الدينامية الحوارية بين النصوص والذوات القارئة يكون لها انعكاسات على النشاط الفكري والسلوكي للأفراد في الوسط الاجتماعي، وهذا يجعلنا نتحدث بالضرورة عن وظيفة اللأدب تتعدى كونها وظيفة جمالية منفردة إلى وظيفة حوارية ثقافية منتجة ومؤثرة في السلوك البشري الفردي والجماعي أيضاً.

ونلاحظ هنا أيضاً أن وظيفة الأدب باعتبارها مظهراً للفاعلية الأدبية تدفعنا تلقائياً للكلام عن المنفعلين بالأدب، وهم القراء. إذن، فطبيعة الأدب كما نرى هي إشكالية متشابكة الأدوار والوظائف.

وإذا ما أخذنا هذه الفاعلية من وجهها الفردي المتعلق بالمبدع، فإننا سنلتقي كثيراً مع كل ما جاء في كلمة الدكتور عزالدين إسماعيل وبخاصة حين اعتبر الأدب جزءاً من التعبير عن الذات: ذلك أنه «عندما يولد العمل الفني يصبح هو نفسه كياناً ذا فعالية... لأن الظروف التي مر بها المبدع الأول في إبداع ما أبدع، لم تكن بحيث تشمل كيان وجوده المكتمل، ولم تكن معبرة عن هذا الإنسان – كما نقول – تعبيراً كاملاً، فالقصيدة مثلاً واقعة في حياة هذا الإنسان، كانت حين أبدعها و فرغ منها قد اكتملت وتحققت. وإذ هي واقعة في حياة الإنسان لا يمكن أن تلخص هذا الإنسان إجمالاً، ولكنها تلخص تلك اللحظة التي أخذت فيها صورتها المكتملة في نفس المبدع.» (الورقة رقم ١٠ من كلمته) ويدفعنا هذا الكلام إلى أن نضيف بأن التجربة الشعرية أو الأدبية عموماً هي مع ذلك جزء من الذات في تلك اللحظة التي عبرت فيها عن نفسها، أو على الأصح اكتملت بها صورتها عند صاحبها. الأدب يدفعنا دائماً إلى التساؤل عن السبب الذي يجعل الأدباء يلجأون إلى التعبير الخيالي في حين أن كل الوسائل التعبيرية اللغوية العادية كانت متاحة لهم لم يلجأوا إليها. ذلك أن الأدب بطرائقه التعبيرية الاستثنائية يستطيع أن يرتاد بالأفراد مناطق من التدليل لم يكونوا قادرين على بلوغها باللغة العادية. وعليه فالقصيدة مثلاً يتم إنتاجها من قبل الذات وفي الآن نفسه نراها تمارس تأثيرها على الذات لأنها توقعها على عوالم ودلالات تكتشفها لحظة بناء النص، بمعنى أنها لم تكن قادرة على هذا الاكتشاف خارج القصيدة. والشعر في هذه الحالة منتج حتى بالنسبة لصاحبه قبل أن يكون ذا فعالية أيضاً بالنسبة للقراء المتعاقبين. واللغة الأدبية في هذه الحالة تتجاوز وظائف التواصل في اللغة اليومية إلى وظيفة أسمى هي المساهمة في إعادة صياغة الفردي والجماعي.

وعندما نكون أمام خصوصية الخطابات الأدبية، فإنه لا يكفي أن نتحدث فقط عن الظروف العامة المحيطة والمؤثرة في نتائج «التواصل» بل تطرح بحدة مستويات الاستيعاب المتعلقة في الغالب بالسن ودرجات التمثل، بالإضافة إلى تحديد نوعية التفاعل والاختيارات والانتقاءات التي يقوم بها المتلقي، مع استحضار كل ما يرتبط بذلك من ميول سيكولوجية وخطاطات ذهنية جاهزة. التركيز على إشكالية استقبال اللغة الأدبية دفع أحياناً إلى جعل المتلقي يحتل نفس تلك المنزلة المهيمنة التي كان يحتلها المتكلم سابقاً، إلى حد تغييب أهمية الملفوظ. ظهر هذا التطرف أحياناً في بعض أبحاث ستانلي فيش (The disappearing text) [٢] وغيره من المتحمسين للدور الحاسم لعملية التلقي. والظاهر أن مثل هذه الأبحاث ترضي حقاً فضولنا لمعرفة المزيد عن هذا الجانب الذي أهمل لزمن طويل في الدراسات اللسانية والنقدية على السواء. ولا بد أن نلاحظ أن أهم إشكالية تعالج في هذا السياق هي تعددية التأويلات للملفوظ أو الخطاب الأدبي الواحد، علماً بأن إدخال عنصر القراء في عملية تحديد طبيعة الأدب ووظيفته تدعو إلى إعادة النظر بصورة جذرية في نظرية الأدب والنقد الأدبي على السواء. كما أن عنصر التفاعل يتعزّز بعلاقة جديدة هي علاقة النص بالقارئ بعد أن

كانت علاقة النص بالكاتب هي المهيمنة خلال عصور طويلة، رغم أن القراء الفعليين كانوا دائماً يمارسون أدوارهم في القراءة. وعدم الالتفات إلى أهمية دور القراء في التفاعل مع النصوص وتوليد المعاني أثناء قراءتها راجع بالأساس إلى النظر إليها على أن تتضمن معنى ثابتاً كان موجوداً بشكل تام في ذهن الكاتب وانتقل إلى النص وهو قابع فيه على الدوام ينتظر من يستخرجه من أعماقه.

هل ترجع إمكانيات التأويل المتعدد الذي أصبحت نظرية الأدب تقول به الآن إلى تفاعل القراء مع النص أم إلى خواص كامنة في اللغة الأدبية ذاتها كما توحي بذلك أبحاث بورس، أم إلى اختلاف المرجعيات الثقافية عند المتلقين؟ ألا يكون هناك تعاضد بين معطيات النص ومعطيات القراءة ومعطيات ثقافة القراء؟ هل اللغة الأدبية بالنظر إلى هذا الواقع أداة أم حياة نحياها في كل لحظة؟ وهل صحيح أنه كلما بقينا في نطاق الواصل اليومي العادي، كلما حافظنا على الطابع الأداتي للغة، وأنه عندما ننتقل إلى مجال خلق الصور والإيحاءات يتجه مؤشر اللغة نحو اقتراح خوض تجارب جديدة؟ وبعبارة أخرى هل اللغة الأدبية حلم بامتلاك العالم أم أنها سيطرة فعلية عليه؟ وما هي بالتحديد أفضل أشكالها قدرة على إعادة تشكيل الإنسان والهيمنة على العالم من حوله؟

هذا ما يجعل البعض يتحدث عن اللغة الأدبية باعتبارها تتعدى نطاق التواصل، لأن حاجتنا إلى التعبير ليست وليدة الرغبة في نقل ما نمتلكه سلفاً من أفكار، بل الرغبة أيضاً في معرفة ذواتنا ومعرفة الآخرين، ولهذا فاللغة الأدبية هي أداة استكشاف. ألا يعني هذا في نفس الوقت التخفيف من سلطة الذات المتكلمة لفائدة حضور فعلي للنص الأدبي باعتباره تجربة مكملة للذات ومستفزة للآخرين لأنها تدفعهم إلى تشغيل آلية غير قابلة للنضوب في توليد الدلالات[3].

إن إدراج اللغة الأدبية في مجال تصور حواري (تفاعلي) يحرر تصورنا لنظرية الأدب من هيمنة النزعتين «التعبيرية والذهنية»، ويجعلنا ننظر إلى الأدب كتجربة حية يجد الإنسان نفسه على الدوام منخرطاً فيها، لكنه لا يخرج منها بالضرورة بالصورة التي كانت له قبل التجربة نفسها.

وهكذا فوجود الإنسان كامن في حدث وجوده، ومعنى هذا أنه ليس ثابت الوجود وإنما هو دائماً متحرك نحو كينونه، فوجوده يتحول في كل لحظة إلى مشكلة بالنسبة إليه. وهذا مصدر لا استقراريته. واللغة الأدبية تشتغل هنا كتجسيد لهذا البحث الدائم عن الذات [4]. وبحكم أن الذات لا يمكن أن تتعرف على نفسها أو تتجاوز نفسها إلا في علاقاتها بالذوات الأخرى، فإننا عندئذ سنفهم قراءة الأدب بأنها دعوة لإقامة حوار منتج ومتعدد التأثيرات التفاعلية من الواقع إلى الذات ومن الذات إلى النص ومن النص إلى الذوات الأخرى أي إلى القراء على اختلاف مستوياتهم.

ومن هذا المنظور لا تعبر اللغة الأدبية فقط عن أفكارنا ومقاصدنا بل تجسد أيضاً طموحاتنا، لذا ينبغي التساؤل عن الكيفية التي تولد بها اللغة الأدبية شتى ردود الفعل الفكرية والنفسية؟ وهذا لا يعني شيئاً سوى تقليص الفجوة الحاصلة بين المعرفة والإحساس والحدس عند محاولة فهم الدور الذي يقوم به الأدب في حياتنا [5] وجملة القول أن اللغة العادية إذا كانت تسمح بالتواصل، فإنها عبر أشكالها الأخرى الماثلة على الأخص في الخطابات التحميسية والأدبية، قادرة على تحريك الفعل والانفعالات مع خلق علاقات تحاورية دائمة بين أفراد النوع الإنساني [6] .

في هذا الإطار لعل الدراسات اللسانية الحالية، وكذا مناهج تحليل الكلام أصبحت اليوم أكثر فهماً بأنه إذا كان المتكلم يشكل اللغة الإدبية ويساهم في تطوير إمكانياتها، فإن اللغة تعمل أيضاً علي تشكيل وجوده واستيعاب محيطه بالدخول معه في حوار منتج. وعليه فمغامرة الإنسان في اللغة هي تجسيد حقيقي لمغامرته في الوجود، وأن المظهر البارز في علاقة

الإنسان بالتعبير الأدبي على الخصوص هو مظهر انفعالي وتفاعلي في نفس الوقت.

يتمكن الإنسان بواسطة الآداب والفنون وفي مقدمتها الشعر أن يمتلك المستحيل وأن يسمو فوق واقعه المألوف، وهو بذلك يساعد نفسه على تجاوز جميع الإحباطات اليومية وبالتالي تجديد قدرته على مواجهة أعباء الحياة المتوالية بطريقة عملية. وقد قيل أيضاً بأن وظيفة النص الأدبي (ومنه النص الشعري) تسعى إلى إزالة الكبت الجاثم أثناء لحظة كل صراع يهدد أو يفكك الرابطة الذاتية و الاجتماعية في أي مجتمع أو أي وضعية، مع أن النص يعمل في الوقت ذاته على تهيىء الشروط الملائمة لإعادة تجديد هذه الرابطة [٧].

هذه هي في نظري الحدود الجامعة بين الفعالية الذاتية والفعالية الجماعية في الأدب.

وأعتقد أيضاً أنه من الضروري أن نعمل على عدم الاكتفاء عند التفكير في النظرية الأدبية بالمقاربة الاستعارية، أو التشبيهية وذلك لإعطاء الفرصة بصورة أكبر للاستفادة من نتائج أبحاث العلوم المنكبة منذ زمن على التفكير في طبيعة الأدب ووظائفه، وأقصد بذلك: نتائج علم اللسانيات، ونتائج علم النفس. فقد أوقفتنا الأبحاث السيميائية المتحدرة من البحث اللساني على كثير من الآليات التي يوظفها الأدب لكي يمارس تأثيره في منتجيه وقرائه على السواء. وهكذا تم الحديث مثلاً عن العوامل، والوظائف، والنظائر، والتكرار، والأنساق والسياقات الداخلية والتناص. وكل هذا يمكننا من تأسيس لغة معرفية تسهل فهمنا لطبيعة الأدب ووظيفته في ظل نظرية أدبية تتجاوز مفهوم الإبداع بمعناه الفضفاض الذي نجده في النظرية الجمالية المثالية.

كما أن علم النفس التجريبي على الخصوص أمدنا بكثير من الأفكار البناءة في هذا المجال. وأشير على الخصوص إلى مفهوم الخطاطات الذهنية باعتباره قاعدة للتفاعل بين البنى الفكرية المختلفة سواء كانت متعلقة بالنصوص أم بخلفيات القراء.

وإنه بعد هذا سيتبين لنا أن الفعالية تشير إلى الوظيفة الملموسة للأدب على مستوى الذات والعالم الخارجي (القراء والواقع الثقافي والسلوكي للمجتمع) أما الانفعالية فتشير إلي أسباب نشوء الفعل الأدبي لدى الذات المبدعة، وهنا يمكن أن نتحدث عن مؤثرات الواقع الخارجي الاجتماعية والطبيعية في الذات وما يترتب عنها من ردود فعل عند الذوات المبدعة. على أنه يمكن أن نتحدث أيضاً عن الانفعالية في مقام القراءة، ونقصد بها كل ردود الفعل الفكرية والعاطفية التي تولدها الأعمال الأدبية لدى القراء باعتبارها نصوصاً متميزة عن غيرها من النصوص اللغوية العادية.

الفعالية والانفعالية إذن هما مظهران لتجلي شبكة من العناصر الضرورية التي تكون مسؤولة عن تجلي الظاهرة الأدبية ومنها الواقع الاجتماعي والطبيعي والثقافي والذات والنص والمتلقين ولذا لا يمكن اعتبار الفعالية والانفعالية محورين في التجربة الأدبية وإنما هما عنصران ضروريان تماماً مثل ضرورة العناصر الأخرى.

إن الاحتكام كما قلت إلى المعرفة «العلمية» في مناقشة الظاهرة الأدبية هو الذي سيجعلنا، رغم كل ما في مناقشة الأدب من حرية نسبية وفرص لتداول الآراء المختلفة، نتحاشى التعميم وكذا التسوية التامة بين جميع الآراء في قراءة الآدب وتقويمه. وأنا أشير هنا بالتحديد إلى ضرورة التمييز بين القول بالاستقلالية التامة لكل رأي حول نص أدبي عن الآراء الأخرى بحيث لا يجب «أن نحاسب رؤية برؤية أو تفسيراً بتفسير، أو تقويماً بتقويم أو تصوراً بتصور..» (انظر أيضاً كلمة د. عز الدين إسماعيل الورقة رقم ١٠)، أقول ينبغي أن نميز بين هذا القول وقول آخر يرى أنه من الضروري أن نقيم حواراً بين الآراء المختلفة حول نص واحد لنميز التأويلات الممكنة والتأويلات البعيدة الاحتمال. وسنحتكم في هذا

التمييز إلى مسألتين اثنتين على غاية من الأهمية.

– تماسك التأويل الأدبي المقدم لنا وقوة إقناعه لنا بصحة الآراء الواردة. و هذا يقتضي أن يكون قد استخدم لغة واصفة منطقية في التحليل.

– الاعتماد على المعطيات النصية مع مراعاة دلالاتها المحتملة في سياق النص ومتغيرات السياقات الخارجية إذا كان النص الأدبي المدروس سابقاً على المرحلة التي كتب فيها التحليل.

وإننا لنرى أن الخطابات الواصفة التي لا يمكن محاسبتها بخطابات غيرها، هي تلك التي تكون من ذلك النوع الذي يقيم إنشاء إبداعياً جديداً حول النص الأدبي منطلقاً من الذات ومن الانطباعات الشخصية أكثر مما ينطلق من استراتيجية واضحة في تحليل النص تشرك الآخرين في تتبع التفاصيل النصية وتحصيل النتائج.

لا أرى أن الفاعلية الناتجة عن قراءة وتحليل النص الأدبي هي مجرد توليد حر بإطلاق معنى الحرية لأن النص الأدبي هو أول قيد في القراءة. فأنا لا يمكن أن أتحدث مثلاً عن وجود خصيصة درامية في نص لا توجد فيه فعلاً خصائص درامية، كما أنني مجبر على تحليل الصور الشعرية في سياق القصيدة التي تحتوي على هذه الصورة لا في سياق أتوهمه. إذن هناك ضوابط عامة تسمح لي بحرية التحليل وتقيدني في نفس الوقت. لذا فالحوار يمكن أن يكون في مجال النقد الأدبي بين رأي ورأي وبين تصور وآخر، لأن مرجع تحديد «الصواب النسبي» دائماً هو عناصر النص، وسياقه، وسياق العصر الخ. وإذا لم ننظر إلى المسألة هكذا فسيكون للقارئ العادي الحق في أن يقف على قدم المساواة في المعرفة النقدية مع الناقد المتمرس الخبير. وسيقول مغتراً: «هذا رأيي وللناقد أن يكون له رأيه إذا أراد».

المادة الأدبية لها فعاليتها الخاضعة بالضرورة لتاريخ تطور الأدب وتطور أساليب التعبير، والأجناس الأدبية بما بينها من علاقات تفاعلية وليس من السهل أن نُفرِّخ نصاً جديداً لنقول أننا أنتجنا أدباً جديداً.

وكذلك الشأن بالنسبة للنتاج النقدي أو التأويلي، فالإتيان بالجديد من التحليل فيه لا يمكن بلوغه إلا بالإلمام بتاريخ النظرية الأدبية وتاريخ النقد الأدبي، بحيث لا يصبح هنالك أي مكان للقراءة المنتجة إلا بسند معرفي. وأنا هنا لا أتحدث عن مجرد استهلاك الأدب وتذوقه، ففي وسع كثير من الناس، إذا ما أهلتهم ثقافة متواضعة أن يقرأوا الأدب ويقبلوه أو يرفضوه، لكن ليس اليسير أن يكونوا قادرين على المساهمة في رسم مسار تطور النظرية الأدبية أو وضع تحليلات نقدية يعتد بها.

إن القول بنسبية المعرفة في النقد الأدبي لا ينبغي أن يلغي تماماً أي ضوابط أو منطلقات، فلا شك أن تحليلاً نقدياً يراعي جميع العناصر النصية، والسياقية الداخلية والخارجية سيكون أكثر إقناعاً من تحليل ينطلق من افتراضات ذاتية أو من جهل بتاريخ الفن المدروس أو بتاريخ النقد الأدبي. فالمعرفة النقدية بالنصوص الأدبية لها تاريخ طويل، لذا فتأسيس حلقة إضافية في مسار هذا التاريخ الطويل لا يمكن أن تتم إلا بتمثل المعطيات الأساسية السابقة.

ولقد رأينا حتى الآن كيف أن الفاعلية والانفعالية هما عنصران في كل مشروع يريد أن يؤسس نظرية للأدب، غير أنهما لا ينهضان بهذه النظرية إلا بوجود عناصر أخرى أساسية ومنها عنصر الواقع والثقافة والمتلقي والنص، بحيث يصعب تغليب دور عنصر على أدوار العناصر الأخرى.

ونعتقد أن السيميائيات المعاصرة قد حسمت هذا الموضوع حينما اعتبرت الأدب تجلياً للدلائل اللغوية في بعديها الاجتماعي والنفسي. وهذا التصور قد تأسس منذ المحاولات الأولى لتعريف السيميائيات كما تصورها فيرديناد دوسوسير، غير أن الأبحاث اللاحقة أمكنها أن تثمر تصورات أكثر نضجاً وفهماً للظاهرة الأدبية. وأشير هنا بالتحديد إلى نظرية وظائف الكلام عند جاكبسون، فهي لا تترك أي عنصر من العناصر المشار إليا دون أن تجعله داخلاً في نطاق الفعل التعبيري الأدبي. فالسياق يولد الوظيفة

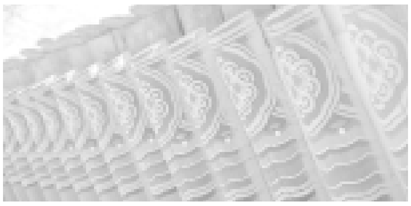
المرجعية التي تحيل إلي ما هو خارج النص. والباث أو المرسل يولد الوظيفة التعبيرية أو ما يسمى أحياناً الوظيفة الانفعالية، وهي خاصة بإظهار مواقف المتكلم وهواجسه الخاصة. أما المستقبل أو ما يسمى المرسل إليه فيولد الوظيفة الإفهامية. كما تتولد عن الرسالة الأدبية في حد ذاتها الوظيفة الإنشائية، أو الشعرية، بحيث يُنظر إلى الرسالة هنا باعتبارها بنية لغوية متميزة بخصائصها النوعية أي باعتبارها منبهاً لغوياً جمالياً. أما التواصل فتتولد عنه الوظيفة الانتباهية، أي احتواء التعبير اللغوي والأدبي على ما يجعل التواصل قائماً على الدوام بين المرسل والمرسل إليه. ويحدد السنن كل تلك الضوابط اللغوية والمعجمية التي تؤمّن التفاهم المبدئي حول لغة التخاطب، وهذا ما يسمى الوظيفة المعجمية [8] .

وعلى هذا الأساس فإن وضع أي نظرية للأدب ينبغي أن يراعي جميع العلاقات التفاعلية القائمة بين مختلف هذه الوظائف.■

الهوامش

1- G.Delfaut et Anne Roche: Histoire et interpretation du fait littéraire. Seuil 1977, p: 140
2- Réception theory. A critical introduction. Botledge. Robert C Holup 1984 P: 151
3- Groupe de chercheurs Traité de Psychologie Congestive Bordas. Paris. 1991, p: 211
4- Davis Walter Albert. Th act of interpretation. University of Chicage. 1979, p: 113
5- A.J Greimas: Sémiotique des passions (des états de choses aux états d'âme) Paris. 1979, p: 22
6- Groupes de chercheurs: Les voies du langage. Communications verbales gestuelles et animales. Bordas. Paris. 1982 p: 6 (Preface)
7- Julia Kristéva: La Révolution du Langage Poétique. Seuil. 1974 p:183

٨- انظر شرح هذه الوظائف في كتاب د. عبدالسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب. ط: ١٩٨٢ ، ص: ١٥٨-١٦٠.



حوار مع الكاتب البرازيلي باولو كويلو

الدِين هو تجربة جماعية مشتركة للإيمان لقد علمتني الثقافة العربية الكثير

حاوره: محسن الرملي *

ـ كومبوستيلا / إسبانيا ـ

ولد الكاتب باولو كويلو سنة ١٩٤٧ في مدينة (ريو دي خانيرو) في البرازيل، وأدخله أهله في المدرسة اليسوعية التي يقول بأنه قد فقد إيمانه فيها رفضاً لتقليديتها، وعرف في شبابه بكتابة الأغاني لأشهر مطربي البرازيل حيث كتب ما يقارب الستين أغنية. أُدخل المصحة العقلية ثلاث مرات وسجن ثلاث مرات أيام الدكتاتورية. وعند حدوث ثورة ٦٨ التي انطلقت من فرنسا صار يسارياً متشدداً ثم تحول إلى (هيبي) يجول في العالم وينتسب إلى تجمعات السحر والشعوذة وغيرها، وهكذا ظل كويلو قلقاً روحياً ومواصلاً بحثه عما يريد، وكان حلمه أن يصبح كاتباً. في سنة ١٩٨٦ قام برحلة حج إلى مدينة سانتياغو دي كومبوستيلا الإسبانية حيث مشى على قدميه ٧٠٠ كم على مدى ٥٥ يوماً، وكان يدون يومياته، فشكلت له هذه الرحلة التحول الكبير في حياته حيث أعادت إليه إيمانه الديني، بالكاثوليكية تحديداً، ثم صاغ يوميات هذه الرحلة، بعد عام، في رواية أسماها (حاج كومبوستيلا)، أي حين بلغ الأربعين من عمره. وهكذا راح يحقق النجاحات الكبيرة في رواياته اللاحقة ومن أبرزها: (الخيميائي)، (على ضفاف نهر بيدرا جلست وبكيت)، (الجبل الخامس)، (الشيطان والآنسة بريم)، (بيرونيكا تقرر أن تموت) وغيرها.. فصار يشكل ظاهرة حقيقية في الأدب العالمي لما حققه من شهرة فهو يعد ثاني كاتب في العالم من حيث المبيعات، فقد باع ما يربو على ٣٠ مليون نسخة، وترجمت أعماله إلى ٤٥ لغة من بينها العربية، بحيث أنه باع خلال عشر سنوات ما باعه أكبر كتاب البرازيل جورج آمادو طوال حياته.. يعده البعض مجرد كاتب حكايات بيتسلر، فيما يراه البعض ظاهرة جديدة استطاعت أن تشغل فراغاً مهماً ألا وهو الجانب الروحي الديني عند القراء، ويصل الأمر عند بعض النقاد إلى حد اعتباره ممثلاً لثالث موجة ثقافية جماهيرية في القرن العشرين أي بعد فرويد وماركس، وأنه استطاع الانتباه إلى الجانب الروحي الديني الذي أهملته الثقافة المعاصرة على الرغم من وجوده المستمر في الذهنية الإنسانية وتأثيراته على أفكار وحياة الملايين من الناس، حيث يُلاحظ على كويلو اهتمامه بالدين

* كاتب وقاص عراقي يقيم في أسبانيا.

والسحر والأسطورة والرموز مستفيداً من موروثات حضارات أخرى مختلفة إحداها العربية. التقيته في مدينة سانتياغو دي كومبوستيلا الإسبانية التي لم ينقطع عن زيارتها منذ رحلة الحج تلك، وبما أنه يعرف أكثر من لغة من بينها الإسبانية، فقد تحدثنا بها، فيما لا يعرف من العربية إلا بعض الكلمات المفردة الخاصة بالتحيات.. وكان هذا الحوار.

س ـ سيد باولو كويلو السلام عليكم.

ج ـ (أجاب بالعربية) عليكم السلام.

س ـ لدي الكثير من الأسئلة، فمنذ أن تم تحديد اللقاء معك، تلقيت العديد من الأسئلة من قبل القراء والمترجمين والأصدقاء من الصحفيين والمثقفين، وعلى الرغم من أن بعض الأسئلة قد تكون مكررة بالنسبة لك.. إلا أنه وكما تعرف فالمقابلة موجهة إلى الآلاف من قرائك الجدد..

ج ـ إنها لسعادة حقيقية بالنسبة لي، لأن هذه هي المرة الأولى التي ستتم فيها ترجمة أعمالي إلى العربية بشكل رسمي، وقد كانت هناك بعض أعمالي مطبوعة في بلدان عربية منذ ست سنوات تقريباً، ولكن هذه هي المرة الأولى التي سوف تحظى بترجمات جيدة.. إذاً فأنا مسرور جداً بهذه الفرصة التي سأستطيع التحدث فيها مع الجمهور العربي.

س ـ وهكذا سيكون السؤال الأول، من هو باولو كويلو؟.

ج ـ إنه سؤال جيد.. في البداية أنا حاج.. أعتقد بأنه أفضل طريقة لرؤية الحياة هي الالتقاء بأشخاص آخرين، ومنذ شبابي عندما كنت أسافر كهيبي في كل العالم، أدركت بأننا جميعاً سواسية وبأننا جميعاً لدينا القلق نفسه، ونقدس جميعاً مسألة البحث عما هو روحي.. وبعد ذلك فأنا شخص عليه أن يشارك في ذلك، وقد اخترت الأدب.. أي أن الكتابة بالنسبة لي كانت هي طريقتي لإيجاد حكايتي الشخصية، وأن أشارك الآخرين بروحي، والمشاركة هي واجب على كل شخص. ولهذا فإن ترجمة أعمالي إلى العربية هي مشاركتي تجاه هذه الثقافة العظيمة الثقافة، والتي وخلال الكثير من الأعوام من حياتي قد علمتني أشياء كثيرة.. فالأمر الآن بالنسبة لي، هنا، رمزي، لا لرد الجميل، لأن هذا مستحيل، ولكن على الأقل المشاركة قليلاً عبر الأدب بما تعلمته منها.

س ـ أنت بذلك تكاد تكون قد أجبت أيضاً عن السؤال الثاني والذي هو: ما هي حاجتك أو دوافعك للكتابة؟

ج ـ إنه هذا.. الكائن الإنساني الذي يتجسد وجوده فقط عندما يتصل بالآخرين، فمثلاً: إذا كنت وحدك في مدينة سانتياغو تنظر إلى كل شيء بمفردك ستشعر بالضيق، وهذا ليس كالشعور عندما تكون برفقة أحد تستطيع أن تشاركه.. إذاً فهو واجب علينا أن نتشارك.. عبر الأدب أو عبر فعل شيء تحرري أو من خلال أي شيء آخر. إن الحاجة في أن نتشارك مع بعضنا هي التي ستكون لدينا أسس الحضارة الإنسانية.. وأنا قد اخترت الأدب. ولكن ذلك لا يعني بأن الأدب هو الأفضل أو أنه أهم من الأشياء الأخرى. أنا أعتقد بأنه لا يهم نوع العمل الذي تقوم به إذا ما كنت تعمله بحب وبشكل جيد.. ومن هنا فنحن نتحسن.

س ـ إلى أي حد تنعكس تجاربك الشخصية في كتابتك؟ مثلاً في (الخيميائي)، (حاج كومبوستيلا) و(بيرونيكا تقرر أن تموت)؟.

ج ـ أساساً أنت لا تستطيع أن تفصل أي شيء عن شيء آخر.. إذاً فكل كتاب فيه شيء من تجربتي الشخصية، سواء أكان بالنسبة للحس الموجود الواضح في (حاج كومبوستيلا) أو الحس الذي هو أكثر استعارية كما في (الخيميائي) والذي هو رحلتي الشخصية في حياتي، أو كما في الحس الذي أمر عليه كجزء من تجربتي في (بيرونيكا تقرر أن تموت) والتي وفقها يتم تطوير كل فكرة الكتاب.. ولكن في الحقيقة إن كتبي هي انعكاس لروحي الخاصة ولا يعني هذا بأنها تسجل تجربتي كما هي تماماً، ولكن في الحقيقة إن لها علاقة بما عشته وما جربته في حياتي أكثر مما هي انعكاساً لما قرأته أو رغبت به.. وإنما هي تجربة حياتي.

س ـ أي أنها مزج بين المخيلة والتجربة.. أليس كذلك؟.

ج ـ أنا أقول بأن هذا العالم كله هو عبارة عن مزيج من الخيال والتجربة.. إن هذا الواقع هو مزيج.. حيث تتداخل الأشياء.. أليس كذلك؟.

س ـ حضرتك مررت بتجارب روحية متنوعة؛ أولاً في تجربة المدرسة اليسوعية حيث فقدت إيمانك، وبعد ذلك تحولت إلى (هيبي) ثم يساري جداً معجب بماركس وأنجلس وجيفارا.. ولكن بعد رحلة الحج التي قمت بها قد تغيرتَ تماماً.. إذاً ماذا تعني لك هذه التجربة؟ وكيف استطاعت أن تغيّرك إلى هذا الحد؟.

ج ـ إن الإنسان هو خلاصة كل تجاربه، وعليه فعندما أنظر إلى الوراء لا يمكن أن أحاكم نفسي وفق رؤيتي عندما كان عمري ١٦ أو ٢٥ سنة، ولكن أعرف بأنني في النهاية نتيجة لكل ما عشته وكل ما جربته وكل ما تعلمته، وبلا شك فإن هذا المزيج هو الذي ينتج كينونتك ومنه تستخرج وجودك.. لماذا عشتُ تجارب كثيرة مختلفة؟ لماذا لم أتأقلم مع إحداها؟ لماذا واصلت البحث؟.. أحياناً قد يقف البعض ويقول: حسناً، هذا يكفي بالنسبة لي. ولكن أنا أعتقد بأن العالم أكبر من ذلك، أكبر من مخيلتنا، أكبر من حدودنا.. إذاً يجب الذهاب إلى ما هو أبعد من الحدود، وهذا ما وضعته في كتبي.. الحاجة إلى الاعتراف باختلافاتنا، الحاجة إلى الاعتراف بلمستك الخاصة، الحاجة إلى أن تعيش بعمق كل لحظة، لأنك في المستقبل ستكون خلاصة لكل هذا الذي عشته.

س ـ إذاً فإن تجربة الحج بالنسبة لك لن تكون هي التغيير الأخير وثمة تغييرات قادمة؟.

ج ـ طبعاً يا رجل.. انظر نحن الآن في النهار وبعد ذلك سيأتي الليل، فاليوم يتغير في كل لحظة، الناس تتغير، العمر يتغير، والشخص الذي يتوقف عن التغيير يبدأ بالتفسخ، فعندما تتوقف عن أن تتغير يبدأ السقوط. عليك أن تتغير باستمرار.. باستمرار.. ولكن آمل أن أتغير كثيراً، على أني آمل أن أستمر باتجاه محدد.. أي مثل طريق سانتياغو هنا.. تمشي وتتغير هنا وهناك.. ولكنك تعرف إلى أين تريد الوصول.. وفي حالتي مثلاً؛ توجد كتبي، التغيير عبر كتبي، وكل كتاب يعني تغييراً.

س ـ في رواية (بيرونيكا تقرر أن تموت) تطرح موضوع الانتحار والجنون، وأنت قد سبق وأن عشت أعواماً من حياتك في المصحة العقلية وفي السجن.. ما الذي برأيك يقود إلى الجنون والانتحار؟.. وإلى أين يقودان في النهاية؟.

ج ـ أنا أعتقد بأنه يوجد نوعان من الجنون، الجنون الإيجابي، والذي هو أن تعترف بأنك مختلف وأنك سوف تواصل طريقك. والجنون السلبي؛ وهو أن تبدأ بالتفكير بالعيش تماماً في عالم (انفصامي) مزدوج، عالم مختلف عن عالمك، ويجبرك الناس على أن تقوم بأشياء هي ليست أشياءك، فتواصل فعلها دون وعي ودون تساؤل. في رواية (بيرونيكا تقرر أن تموت) أتحدث كثيراً عن الجنون الإيجابي؛ أي أنني مختلف وعليّ أن أعيش وسط هذا المجموع، ولكن أفكر وفق طريقتي وعليّ أن أعيش حلمي. بينما مرات كثيرة، ترى كثيراً من الأشخاص الذين يعملون وينتجون ثم يعودون في الليل ويبدأون بالبكاء، يشعرون بالاختناق وبالجنون.. ولكن لا ينتبهون لذلك لأنهم منتجون، ولأن المجتمع لا يعتبر مواصلة هذا النوع التكراري من الحياة كجنون. في رواية (بيرونيكا تقرر أن تموت) أردت أن أتحدث عن الإنسان حين يتواجه مع هويته الخاصة. يقول لك الآخرون: أنت لست تماماً كما تصورتك، ولكن حين تكون لك علاقة مع الرب، علاقة مع الآخر، عليك أن تُقِر بأنك مختلف، وعليك أن تعيش هذا الاختلاف، لأن هذا هو ما يمنحك الإحساس بالحياة.

س ـ هل تعني بأنه لا وجود لجنون آخر، كما يتصور الناس، وبأنه جنون مرفوض..؟.

ج ـ نعم، يوجد جنون مرَضي عند أناس يحتاجون إلى معالجة، ولكن.. أنا قد عشت عدة مرات تجربة

المستشفى النفسي لأن والديّ كانا يعتقدان بأنني مجنون لأنني كنت أريد أن أكون كاتباً.. ليس كاتباً في ذلك الوقت، كنت أريد أن أصبح فناناً.. إذاً فذاك الجنون المَرَضي هو غير هذا الجنون الإيجابي الذي تعترف من خلاله بأنك مختلف.. ولكن السلبي في الأمر أن الناس لا تهتم بصراعك الداخلي مما يجعلك تعيش في عالم (انفصامي) لا تخرج منه.

س. أنت تتحدث كثيراً عن الإشارات في حياتك وفي كتبك، وخاصة في (الخيميائي) أو حتى في أغلب كتبك.. حيث أن الذي يقود الشخصيات هو العاطفة وليس العقل.. فهل تعتقد بأن اتباع هذه الإشارات والانقياد للعاطفة سيساعدنا على الوصول إلى أنفسنا أكثر مما يساعدنا الانقياد للعقل؟.

ج ـ أنا أقول بأننا بحاجة إلى الاثنين معاً.. أحكي لك عن تجربة: عندما كنت في مصر، قبل أن أكتب (الخيميائي). ذات ليلة وكنت مع صديق مصري، وهي أول مرة أزور فيها مصر، بعد أن كنت قد كتبت رواية (الحاج) وذهبت إلى مصر. في الليل إذاً، وكنا نركب الجِمال، والتقينا بأصدقاء هناك قرب الأهرامات، فقلت له فلنترك الجمال ولنذهب مشياً إلى الأهرامات.. وكانت المسافة نصف ساعة تقريباً.. إذاً تركنا الجِمال مع صديق وكانت لديه سيارة على أن نلتقي بعدها عند الأهرامات.. وهكذا رحنا نمشي في الصحراء حيث الريح والظلام يخيم على كل شيء بما في ذلك الأهرامات.. فالتفت إلى صديقي وقلت له: صَلّي.. صلّي أو اقرأ شيئاً من القرآن لأني أريد أن أعرف وليس لأستمع فقط.. أن أعرف كل هذا المناخ، البيئة، فبدأ يقرأ وما كان يقرأه كان يشعرني بالسرور.. شيء مثل الموسيقى.. على الرغم من أنه كان يقرأ بالعربية وأنا لا أفهم شيئاً، وواصلنا المسير.. بعدها سألته: ما الذي كنت تقرأه؟ قال: إنها آيات من القرآن يقول معناها: يا ربي أعنّي على التمسك بطريقي.. وإذا ما ابتعدت عنه فأعدني إليه..* وعندها شعرت بأنه رجلٌ عارفٌ بهواجسي، فقد كنت حينئذ أعيش بنوع من القلق بشكل عام، وأعيش في تلك اللحظة الانفعال العاطفي بالحالة ولو ابتعدت عن الطريق فسوف أضيع.. إذاً من هنا فنحن بحاجة إلى الأثنين معاً (العقل والعاطفة) ولم أنس ذلك أبداً حيث أنني حين كتبت (الخيميائي) تصورت الفتى ينظر إلى الأهرامات ليلاً.. رؤية ليلية، حيث بعض الأضواء والأهرامات عبارة عن ثلاث كتل كبيرة من الصخور.. نحن بحاجة إلى الاثنين؛ نحتاج إلى الانفعال العاطفي والانقياد في الطريق.. ولكن العقل فيما لو تهنا أو ابتعدنا فإنه سيعيدنا إلى الطريق.

س ـ كيف تتمكن من فهم هذه الإشارات والرموز، والتحدث ـ كما يقول البعض ـ مع روح العالم؟.

ج ـ نعم.. إنها لغة فردية.. مثلاً، تجربة الأهرامات. فقد كنت هناك دون أن أعرف المكان ولا أعرف اللغة العربية، ولكنني شعرت بأن ثمة إشارة تقول لي توجه ماشياً نحو الأهرامات. لم أكن أدرك بأنني في تلك اللحظة كنت أخلق المشهد الأخير من كتاب.. تفهمني؟.. كيفية أن تعيش هذه اللحظة مأخوذاً بهذا الشيء ومتصلاً مع الرب تواصل الطريق باتجاه الأهرامات.. إنه الإقرار بالإشارة في حينها كشيء مقدس وأنا قد استقبلتها كشيء مقدس.. دون أن أفكر أو أن يخطر في ذهني حينها بأنني سأجعلها بعد شهرين أو ثلاثة.. أو أكثر.. تقريباً بعد عام، أن أجعلها تكون المشهد الختامي لكتابي؛ مشهد الأهرامات.. إذاً فالإشارة بالنسبة لي هي أبجدية لأتحدث بها مع الرب، وهي مثل حروف أبجديات أية لغة أخرى، وقد نخطئ أحياناً.. هذا شيء طبيعي، فأنا مثلاً، لا أتحدث الإسبانية بشكل مضبوط ولكن ليس لدي خوف من أن أتحدثها، وهذا أفضل من أن أبقى محبطاً.. وهكذا هي الإشارات.

س ـ أي كنوع من أشكال التواصل..

ج ـ تماماً.. ولكن من الأعلى إلى الأسفل.

س ـ لقد قلت بأنك قد مررت أيضاً بتجارب السحر وتعمقت فيها.. فهل تعتبر نفسك حتى الآن ساحراً؟.

ج ـ أعتقد بأننا جميعاً لدينا هذه المقدرة.. المقدرة على تطوير الجانب الروحي بطريقة ما بحيث يصبح

* وفق المعنى المشار إليه، ربما كان صديقه المصري يقرأ سورة (الفاتحة).

من خلالها الاتصال بالرب ممكناً.. وأغلب الأحيان نحن نرفض ذلك، ونلجأ فقط إلى المنطق، المنطق، المنطق ولكن الصحيح هو؛ علينا أن نوازن بين الجانبين، وليس علينا أن نستخدم طاقتنا في معرفة الغيبي فقط باتجاه مظاهر ما هو مرئي.

س ـ ثمة أنواع عديدة من السحر، وكما تعلم ففي الشرق هي كثيرة، ومنها السيئ أيضاً؟.

ج ـ لا.. لا، أنا لا أتحدث عن ذلك، وإنما أتحدث عن الموهبة التي نمتلكها جميعاً.. عن جانب نخفيه وعلينا أن نستخدم كل هذا الجانب الخفي من أجل توظيفه إنتاجياً. فكلنا نمتلك المقدرة على أن نذهب إلى رؤية ما هو أبعد من الأشياء المرئية.. إننا جميعاً لدينا هذا النوع من وسائل الاتصال بالرب.. أما السحر فهو جسر..

س ـ ولكنه جسرٌ قد يقود للاتصال بالشيطان أيضاً..

ج ـ نعم.. وعليه فيجب الانتباه والحذر عند هذا الجسر.

س ـ أنت تقول بأنه في البرازيل لا يوجد فرق بين المتدين وغير المتدين، ومع ذلك فلا أحد يخجل هناك من التعامل مع الميدان الروحاني.. كيف انعكس هذا على أدبك؟.

ج ـ الذي أقوله هو أنه لا وجود لحاجز بين الواقع الفيزيائي والواقع الروحي.. وليس ذلك في البرازيل فقط.. فأنا أعتقد، وشيئاً فشيئاً أن الناس قد بدأت بمزج الشيئين.. أي بين هذا العالم المرئي والآخر غير المرئي.. فمثلاً عندما تنظر إلى هذا الماء ترى سائلاً.. ولكن إذا كان لديك قليلاً من المخيلة سترى السائل، وترى المنبع، وترى جوف الأرض، وترى الشخص الذي غرف هذا الماء ووضعه في قنينة وترى عائلة هذا الشخص وما كان حوله.. كم من طير أو كائن أو حيوان أو نبات قد تشاركوا معك في هذا الماء كي يواصلوا الحياة.. وترى كيف أن هذا الماء قد كان في يوم ما غيمة أو مطراً.. إذاً فأنت هكذا حين تستعرض كل حكايته لم تعد ترى الشيء الفيزيائي فقط، وإنما كل طاقة المطر والأرض والنبع والإنسان.. إذاً عندما تشرب الماء.. فأنت لا تشرب مجرد سائل وإنما تشرب طاقة من الرب.. عن هذا أتحدث أنا.. أي أن لا نفصل كثيراً بين الأشياء.. أن لا ننظر إلى هذا الشيء بلا تأملات وبلا اكتراث.. علينا أن نربط دائماً.

س ـ أكثر كتبك تدور في مناخ إسباني فهل كان هذا متعمداً لتجنب الكتابة الخالصة عن البرازيل.. أم لأنك بحاجة إلى مكان آخر لتكتب عن البرازيل؟.

ج ـ أنا أعتقد بأننا نحتاج إلى البراءة كي نكتب. ولدينا كاتب برازيلي كبير، أكبر كاتب برازيلي هو جورج آمادو وهو مترجَم إلى العربية كان قد وصف البرازيل بشكل ممتاز.. إذا فأنا أعتقد بالنسبة لي ولجيلي بما أن جورج آمادو قد وصف البرازيل جيداً.. وقد استفدت من كتابته في فهم الروح البرازيلية.. إذاً فأنا أحاول بعد ذلك أن أتوجه لفهم روحي أنا وأحاول رؤية الصراعات في روحي ومن أجل هذا فلا فرق بأن أقوم بذلك هنا أو في مصر أو في العراق أو في اليابان.. فالصراعات الإنسانية كلها هي ذاتها.. إذاً فأنا قد اخترت أن أكتب عن الصراعات الإنسانية أكثر من الكتابة عن الأمكنة.

س ـ ماذا يعني مفهوم الوطنية بالنسبة لك.. بما أننا نرى الآن موجة منها في أمريكا وفي بلدان أخرى.. كيف تراها؟.

ج ـ أعتقد بأن علينا احترام جذورنا، ولكن هذا لا يعني بأن لا نُقِر بأننا مختلفين، ففي أحيان كثيرة يتعصب بعض الناس ويقولون للآخر ابتعد من هنا فأنت مختلف وذلك وفق الجانب السلبي الذي تحدثنا عنه. في رواية (بيرونيكا تقرر أن تموت) قد كنت مختلفاً لأنها كانت حلمي أنا. وأحياناً، كما يحدث الآن، تقودنا موجة الوطنية إلى الانعزال عن العالم، عليّ أن أحترم ثقافتي، عليّ أن أحترم ما تعلمته في البرازيل.. ولكنني لن أكون مجنوناً بحيث لا أحترم الثقافات الأخرى.

س ـ هذا سؤال جانبي.. يتعلق بالبرازيل أيضاً؛ تعجبك لعبة كرة القدم؟.

ج ـ تعجبني كرة القدم.. ولكن لن نتحدث عنها الآن.. لأنها الآن في حال سيئ.

س ـ هذا السؤال من بعض القراء.. حيث يقولون بأن أفضل اللاعبين في العالم هم من البرازيل..

ج ـ كانوا.. كانوا.. الآن.. لا..

س ـ السؤال هو: أن أفضل اللاعبين في العالم هم من البرازيل، والبرازيليون عشاق لكرة القدم.. كيف تفسر ذلك؟.

ج ـ هذه هي المشكلة، فعندما نثق بأنفسنا أكثر من اللازم فإننا سنفقد عفوية المسألة. والبرازيل وثقت بنفسها كثيراً وبطريقها وبمقدرتها وبخصوصيتها.. وهكذا راحت تفقد التقنية وتفقد الموهبة.. إذاً فهي مسألة ثقة.. ولهذا أقول لك.. بالنسبة لي فأنا مهووس بكرة القدم.. ولكن في هذه اللحظة إن اللاعبين البرازيليين سيئون بشكل فظيع..

س ـ ولكن كيف يخرجون هكذا من البرازيل تحديداً؟ لماذا لا يخرجون من بلد آخر مثلاً؟.

ج ـ يخرجون لأنهم ثمرة ثقافة شاملة، وفي البرازيل أيضاً هناك حضور للثقافة الموسيقية، ولثقافة كرة القدم.. وهكذا يتبلور ما يمكن اعتباره مدرسة تنتقل من جيل إلى جيل.. ولكن لا تظن بأننا في هذه اللحظة جيدون.. فقد بدأ الآن لدينا ظهور اللاعبين السيئين.

س ـ هناك كاتب كلاسيكي عربي كبير اسمه الجاحظ، يقول: ثلاثة أشياء يعلمن الإنسان: السفر، السفر والسفر.. وحضرتك مسافر كبير.. تسافر في أرجاء العالم. في روايتك (الخيميائي) هناك وجود لما يشبه الدليل الذي يقود شخصية سانتياغو.. والسؤال هو: هل نحن بحاجة إلى دليل؟ وما هي الملامح الإنسانية لهذا الدليل خلال سفرنا وفي بحثنا؟.

ج ـ هذا الكاتب العربي الكبير أنا لا أعرفه ولكن قوله: السفر، السفر والسفر هو قول مضبوط تماماً.. سؤالك كان؛ هل من الضروري وجود المُعلم؟ أنا أقول: نعم.. ولكن طوال ساعات اليوم، سيتبدل المعلم والتلميذ الأدوار بالتتابع، يكمل أحدهما الآخر، وحين تكون تلميذاً منتبهاً ومتابعاً فإنك ستُعلم المعلم أيضاً دون أن تقصد ذلك. وهكذا طوال اليوم نتبادل المعرفة كمعلمين وتلامذة.. وهكذا نرتشف من معرفة الرب من خلال عيون الآخرين.

س ـ تصنف حضرتك في رواية (الحاج) الحب إلى ثلاثة أنواع؛ الحب الشهواني، والحب الذي يجمع بين البشر كالصداقة مثلاً، ثم الحب الذي يفوق كل حب.. كيف يتجلى هذا الحب في رواية (الحاج) فهو ليس واضحاً تماماً للقارئ؟ ما هو الحب بالنسبة لك في هذه الرواية؟ وبالنسبة لك شخصياً بشكل عام؟.

ج ـ بالنسبة لي فإن الحب هو كل شيء.. ولكن فلنتحدث عن هذه الأنواع الثلاثة من الحب: الأول؛ (إيروس) وهو الحب الشهواني تجاه شخص آخر وأنا أعتقد بأنه أساسي للحياة.. كثير من الناس يقولون؛ لا.. لا.. ولكن يجب السعي من أجله. والثاني؛ هو (فيلوس) حب المعرفة، حب الجماعة وحب المشاركة وما إلى ذلك. والحب الثالث؛ هو (أغابي) وهو حب أبعد من كل ذلك.. وفي هذه اللحظة تحديداً نحن بحاجة إلى المزيد من هذا الحب.. هناك أمريكي كبير اسمه مارتن لوثر كينغ الذي ناضل من أجل الحرية وحرية السود في أمريكا، وقال: عندما أتحدث فإنني أقصد (أغابي) الحب السامي.. وأنا أتذكر السود في المدارس الأمريكية عندما كانوا يُشتمون ويُضربَون ويُطرَدون لمجرد أنهم سود.. ولكن هذا الحب لا يعني أن أقول سوف أُعجِب وإنما أقول سوف أحب، فهذا الحب أبعد من الصداقة.. أبعد حتى من الشخص نفسه.. إنه حب لا يحتاج إلى الاعتذار لأنه حب يعترف بكل شيء. إذاً في هذه اللحظة الصعبة جداً التي يمر بها العالم الآن، يسرني لو أن الناس تتواصل مع طاقة هذا الحب، لأن هذا الحب سوف يقود إلى التفاهم، سيقود إلى الحوار، سيقود إلى العدالة أيضاً.. لأننا، كذلك، نبحث عن العدالة.. وسوف يقود إلى التسامح والتفاهم، علينا أن لا نفقد هذا الحب، حب الرب الرحمن الرحيم من أجلنا.. وأن يكون حبنا هكذا لبقية الناس.. والذي هو يختلف تماماً عن الإعجاب..

فأنا لا أستطيع أن أُعجَب بشخص عنيف معي، ولكنني أستطيع أن أحبه.. أستطيع أن أحب أبعد من كل ذلك.. هذا هو الحب الذي نحن بحاجة إليه الآن. وهذا الحب قد تحدثت عنه كثيراً في كل المقابلات، علينا أن نفهم بعضنا البعض، علينا أن نقترب من بعضنا البعض ولا نتباعد. لأن هناك مجموعات من الأشخاص تحاول أن تبتعد عن الآخرين وأن تباعد بينهم.. إنهم صنيعة الشيطان.. بينما كل محاربي النور يتقاربون ويتفاهمون ويتسامحون.. وهذا ما أدعو إليه.. التفاهم بين الأرواح.

س ـ في ثلاثة من أعمالك، ثلاث نساء وهن: (بيرونيكا)و(بريدا)و(الآنسة بريم). ما هو الحيز الذي تحتله المرأة في حياتك وفي أعمالك؟ ما هذا الجانب؟ ماذا تعني لك المرأة؟.

ج ـ أتحدث كثيراً عن هذا الجانب الأنثوي الذي يفهم الأشياء بشكل آخر، والأمر لا يحتاج إلى توضيح، فنحن ذكوريون جداً في نظرتنا للحياة، رؤيتنا ذكورية، وبلا شك، يوجد في داخلنا جانب أنثوي من التفاهم والتسامح والمحبة. وكلما كتبت كتاباً فإنني أنظر إلى هذا الجانب داخل روحي وإلى المرأة التي نحملها جميعاً نحن الرجال في دواخلنا. إذاً أكتب لكي أطور جانبي الأنثوي والذي هو مهم من أجل فهم أفضل للحياة.

س ـ من أجل أن تكون أكثر تكاملاً؟.

ج ـ من أجل استخدام الجانبين، ومن خلال تمازج هذين الجانبين إيجاد تفاهم أفضل، أحاول إخراج أو تحطيم السور الذي يفصل بينهما ويمنعنا من الرؤية المتكاملة.

س ـ أنت تستخدم الأساطير كثيراً، ومن مصادر كثيرة منها العربية وبقية الثقافات الأخرى، وتوظفها بشكل جيد.. هل تعتقد بأن الأساطير والخرافات يمكنها أن تخدمنا في حياتنا الحديثة هذه؟.

ج ـ بلا شك.. بلا شك، فأنا أعتقد بأننا نعيش في كون رمزي، وكل شيء هو عالم من الرموز، وعندما تحاول صناعة شيء ما فإنك تحاول صناعة رمزٍ. وربما تكمن هنا مشكلة عدم التسامح.. بينما لو أننا بدأنا التحدث عبر لغة الإشارات والرموز فحضرتك ستفهمني وأنا سأفهمك، لأنها أبعد من ثقافتي وثقافتك.. إذاً عندما نتحدث عن فكرة ما مثلاً؛ فإننا من أجل إيجاد لغة مشتركة علينا أن نتحدث بالرمز، ولو أنك نظرت اليوم إلى الكتب التي تُكتَب هنا وهناك، ولنأخذ مثلاً؛ الأساطير الإغريقية فهي ما تزال قائمة كما هي، ومازال حضور أبطالها الكلاسيكيين بارزاً، وهكذا فإن كل الأشياء مترابطة عبر حكاية بسيطة جداً، لكن التأويلات يمكنها أن تكون متنوعة وعلى عدة مستويات، وهذا ما يمكن رؤيته أيضاً في (حكايات آداس) التي فيها هيكلية الحياة، ولكن الناس تقول: لا.. لا هذه حكايات قديمة للأطفال.. ولكنها حقيقة، ولو نظرت إلى حكايات (ألف ليلة وليلة) وإن كانت طبعاً كلها تعتمد في لحظة ما على الوفاء لخصوصيتها، ولكنك ستجد، إذا ما نظرت من خلال الحكاية التي تتيح إمكانية الكثير من التأويلات، سوف تستطيع أن تفهم بشكل أفضل روحك الخاصة، لأنك لا تتحدث حينها مع جانبك المنطقي أي سوف تفعل كذا وكذا، وإنما ستفهم بشكل أفضل انفعالاتك وعواطفك من خلال هذه الأساطير والرموز.

س ـ رواية (الشيطان والآنسة بريم) تتحدث عن الصراع بين الخير والشر وهذا الموضوع أو الصراع ظل موجوداً على مدى التاريخ البشري منذ البداية وحتى اليوم.. وكرمز في هذه الرواية، يدور الصراع في قرية صغيرة..أتعتقد حضرتك بأن هذا الصراع سيكون أبدياً ودائماً بين الخير والشر أم أن هذه المشكلة سوف يمكن حلها في يوم من الأيام؟

ج ـ يا رجل.. لا أدري.. حقاً لا أدري، ولكن أعتقد بأنه نعم سيستمر، فغالباً ما يتم استغلال الخير والشر.. وفي هذه اللحظة نرى بعض القنوات التلفزيونية تستغل ذلك وتحاول توصيف ما هو الخير وما هو الشر وفق مصالح هذا البلد أو ذاك.. أليس كذلك؟. في هذه اللحظة المعقدة جداً، فيقولون: أولئك هم الأعداء كلهم هناك، ونحن المنتصرون وكذا

وكذا.. وهذا أمر سيئ.. أليس كذلك؟ ولكن بما أنه هناك استغلال لاسم الخير والناس تنظر إلى الشاشة وتصدِق.. علماً بأنه مرشد يقودهم بالمفهوم السيئ. ولهذا كتبت (الشيطان والآنسة بريم) وهو كتاب حول رجل يعاني من حادث اعتداء إرهابي وبدلاً من أن يحاول فهم الحالة ويطالب بالعدالة، يسعى للانتقام ويريد قتل المزيد من الأبرياء، وعليه فأنا أعتقد، بما يتعلق بهذا الشأن، فإن رواية (الشيطان والآنسة بريم) هي رمزية جداً، لأن الانتقام سيؤدي إلى مزيد من الدم، مزيد من الدم، ومزيد من الدم ولن نصل إلى أي حل. إن تلك الشخصية أيضاً تحاول استغلال مفاهيم الخير والشر في تلك القرية، والتي هي ترمز للعالم ككل الذي نراه الآن. إذاً فلا تصدق دائماً الخير الذي يصفونه لك ولا الشر الذي يشيرون لك إليه. وعليه فإننا نحتاج دائماً أن نأخذ بعين الاعتبار وبوضوح تام مسائل: العِرق، والثقافة المختلفة، وأهمية الاحترام والعدالة الحقة، ولكن لا نفكر بالانتقام.

س ـ الحس الديني يسم كل أعمالك، فما هو الدين بالنسبة لك، وهل الذي يهمك من الدين هو الدين التطبيقي، أم فقط تتخذه دليلاً ورموزاً تعين على السير في طريق؟.

ج ـ الدين بالنسبة لي هو تجربة جماعية مشتركة للإيمان، وكل ثقافة قد اختارت دينها، وعلينا أن نحترمها. وليس علينا أن نفرض رباً ما على الآخرين. فعندما أهديتني حضرتك ما أهديتني فأنا أحترم هذه الهدية وأحترم ثقافتك، وسوف أهديك شيئاً مشابهاً مما لدينا في الكاثوليكية.. إذاً فإن الدين هو العبادة الجماعية، علماً بأن البحث والالتقاء بالرب هو مسألة فردية جداً. إنه نشاط وفعل بالاعتراف بنور الرب. إذاً لا يمكننا أن نلقي كل المسؤولية على عاتق الدين، فالدين هو العبادة الجماعية ولكن مسؤوليتي كفرد أن أعرف بأن هذا نعم وهذا لا. وأنا أتصادم أحياناً كثيرة مع الكنيسة الكاثوليكية، لأنني لا أتفق معها في أشياء كثيرة، وبالطبع لن أناقش ذلك أمام الجمهور لأنها عائلتي وما إلى ذلك، وهي مسألة أناقشها على انفراد معها وهكذا.. كي لا أقول بعد ذلك أن هذا هو ذنب القس أو البابا أو الراهب.. وإنما هو ذنبي أنا.. لأنني أعرف.. وأيضاً في أحيان كثيرة تحاول الكنيسة الكاثوليكية أن تستغل موضوع الخير والشر.

س ـ في أعمالك، مثل: (محارب النور) و(الجبل الخامس) و(الحاج..) دائماً تتحدث عن الكفاح.. وأنك محارب تدعو إلى ما تسميه بـ(الجهاد الحَسِن). لماذا تراودك دائماً فكرة الصراع والكفاح؟..كيف تفهم العنف والحرب التي تشنها؟ ودائماً هناك السيوف وما إلى ذلك، بينما المسيحية تدعو إلى المحبة والتسامح وليس الحرب؟.

ج ـ لا تصدق ذلك.. لا تصدق.. لا تصدق.. لأنكم أنتم قد عانيتم من الحروب الصليبية.. إذاً فنحن جميعاً لدينا الصعوبات نفسها، نحن وأنتم، ففي أحيان كثيرة يتم نسيان كلمات العظماء أمثال محمد والمسيح.. ولكن بالنسبة لي فعندما أتحدث عن المواجهة فإنني أتحدث عن المواجهة في كل العالم من وجهها الإيجابي، فالطبيعة دائماً تتواجه إيجابياً مع نفسها. كنا نتحدث قبل لحظات عن أهمية ألا يبقى المرء واقفاً يتفرج، إذاً فإن ما أحاول قوله هو أن البذرة عندما تريد أن تنبت عليها أن تتواجه مع الأرض وعليها أن تموت من أجل الولادة.. أليس كذلك؟ وشخص ما عندما يذهب للسير في طريق حج سانتياغو عليه أن يتواجه مع طاقته الخاصة.. إذاً فالفكرة.. مثلاً: أن الشمس الآن تضيء وهي تضيء لأنها تتفجر، ولو لم تكن تتفجر لما أضاءت، إذاً فنحن دائماً لدينا الفكرة الخاطئة إلى حد ما عن الطبيعة بأنها كشيء يمثل قاعدة، وهي ليست كذلك، لأن ذلك لا علاقة له بالحرب أبداً. إن المواجهة هي نمط إنساني؛ حضرتك تسألني وأنا أجيبك، ونحن في هذه اللحظة نقوم بمعركة طيبة، مواجهة إيجابية جداً، مع أنني لم أكن على علم بسؤالك هذا، وهذه ليست حرب وإنما محاورة، إنها مواجهة بين الأفكار، والناس، يبدو

لي، غالباً ما يتحاشون هذه الفكرة ولا يريدون النقاش أو الجدل ويبتعدون.. لا يريدون أن يتواجهوا مع أنفسهم.. إذاً فهذا هو (محارب النور) الشخص الذي أمامه كل الصعوبات ولكنه يواصل مواجهته لها.

س ـ هناك ملاحظة تتعلق براوية (حاج كومبوستيلا) حيث يكتشف الراوي، أو الشخصية الرئيسية، سر سيفه، لكنه لا يستخدمه.. لماذا؟.

ج ـ لأنه غبي.. وهذه هي حالتي أنا.. ففي مرات كثيرة يعرف المرء ما يريد فعله ولكنه لا يفعله كي لا يخيب الآخرين، وينسى بأن الذي يمتلئ قلبه بالحب فسوف ينبت حباً دائماً، والذي في قلبه مرارة سينبت مرارة.. وأنا على مدى أعوام طويلة كنت أخفي قراري بأن أصبح كاتباً مع أن لدي سيفي ولدي كل شيء.. ولكنني كنت أكبته حتى أتت اللحظة التي استللته فيها وقلت: حسناً، سوف أكافح من أجل تحقيق حلمي.

س ـ الخوف بشكل عام، والخوف من الموت بشكل خاص هي مواضيع أساسية في أعمالك، مثال ذلك في رواية (الجبل الخامس) ذلك الخوف الذي يشعر به النبي إيليا، الخوف من الموت، وعلى الرغم من ذلك فهو ينجح في تجاوزه، حيث إن هذا الخوف يمنحه الشجاعة.. فكيف يجتمعان معاً الخوف والشجاعة؟.

ج ـ يا رجل.. أنا أقول في أحد كتبي، لا أذكر أيهما، إن الشجاعة هي الخوف الذي يُصلي.. تفهمني؟.. أنا لا أعتقد بعدم وجود الخوف، ولدي مخاوف ولكنها لا تحبطني.. الخوف طبيعي فنحن كائنات بشرية، والشخص الذي ليس لديه خوف فهو أيضاً ليس لديه شجاعة، لأنه لا يتواجه مع نفسه.. فهو هناك يقوم بأعمال تافهة أو حتى قد يصنع شيئاً جميلاً ولكن بما أنه ليس لديه خوف فأين شجاعته، إذاً فإن الشجاعة هي قدرة الشخص على مواجهة من يأمره بالتوقف، فيقول: لا.. سوف أواصل طريقي على الرغم من أوامر حضرتك.. إذاً فأنا لدي مخاوف لكنني أواصل مسيرتي إلى الأمام.

س ـ هل لديك خوف من الموت؟.

ج ـ لا.. من الموت لا.. ليس لدي هذا الخوف، أولاً لأن ذلك حماقة، فأنا سأموت حتماً وعليه فلماذا أقضي حياتي خائفاً من شيء سيحدث حتماً؟ فالحياة هي شيء قاتل.. سوف تقتلني في النهاية، ومهما عشت فسوف أموت.. إذاً فالموت هنا يجلس إلى جانبي، ينظر إلي وأنظر إليه.. وأسأله..

س ـ تسأله: متى نلتقي؟.

ج ـ لا.. أقول له لا تلمسني اليوم، فيجيبني: لا أستطيع أن أقول لك فيما إذا كنت سألمسك اليوم أم لا، ولكن اعمل ما عليك أن تعمله اليوم.. فأقول له: سأفعل ذلك بلا خوف أو بخوف ولكنني سأفعله. إذاً أراهن على الشيئين، لأن أكبر مُعلم للإنسان هو موته الخاص.. أليس كذلك؟ إذاً أنظرُ إليه وينظر إليّ وسوف يلمسني ذات يوم.. إنه طيب، إنه جميل لأنه وسيلة اتصالي بالحياة الأخرى.

س ـ ولا تستطيع قتله.

ج ـ ولا أستطيع قتله.. أنا لا أستطيع قتله بينما هو يستطيع قتلي. إذاً فهو الذي يمنحني الشعور بالحاضر وبالأشياء التي عليّ أن أنجزها حتى لو كنت خائفاً.

س ـ لقد صرحت مرات كثيرة بأن مثالك الأدبي هو خورخه لويس بورخس، فإلى أي حد له قد أثر على أعمالك وعلى حياتك؟.

ج ـ أنا عليّ ثلاثة تأثيرات كبيرة هي، بورخس الذي أعانني على تنظيم مزج الخيالي والواقعي، وهنري ميلر، وهو كاتب أمريكي كبير، ولا يعتبره البعض جيداً، ولكنه بالنسبة لي، أعتبره، الأفضل في القرن الماضي. ووليم بليك وهو كاتب صاحب رؤية، وقد عاش حياته بعمق، ولم يعشها كيفما اتفق.. هؤلاء الثلاثة قد أثروا فيّ كثيراً.. ولكن الكاتب أيضاً هو خلاصة كل الكتب التي قرأها، وقد مر بحياتي كثير من الناس المهمين أمثال؛ كاستانيدا، وهرمان هسه وكتاب آخرون.

س ـ في رواية (الخيميائي) نجد أن الشخصية الرئيسية (سانتياغو) وهو محور الرواية، حيث يرد لديه حلم يشبه كثيراً ما ورد في حكاية من (ألف ليلة

وليلة) عن التاجر المصري الذي يحلم بالسفر إلى بغداد من أجل الثروة..إلخ. كيف ترى هذا الإرث من الثقافة العربية بشكل عام؟.

ج ـ حسناً.. هذا صحيح؛ إن (الخيميائي) مأخوذٌ عن هذه الحكاية في (ألف ليلة وليلة).. وبعد ذلك توجد شخصيات أخرى منها شخصية يهودية، وشخصية إيرانية، وشخصية يابانية ولا أتذكر فيما إذا كانت هناك شخصية أوربية.. ولكن أعتقد بأن الرؤية الأولى هي رؤية مأخوذة من (ألف ليلة وليلة). إن الموروث العربي حاضرٌ في كل شيء.. كل شيء؛ الرياضيات، الصناعة.. في البرازيل مثلاً نقول بالبرتغالية (سُكّر) وهي كلمة عربية..

س ـ وأنت أيضاً لديك كتاب عنوانه (مكتوب) وهي كلمة تعني (رسالة) أو (نص) بالعربية..

ج ـ بالفعل، تماماً أنا لدي كتاب اسمه (مكتوب).. إذاً فلدينا هذه الثقافة العربية التي لها تأثيرها الكبير على كل العالم، وقد كان لها طورٌ منحت فيه النور الكثير، وبعد ذلك طبعاً بدأت الثقافات الأخرى، ولكن قد كان لهذه الطاقة الثقافية المقتدرة تأثيرها الهائل حتى اليوم، ابتداءً بالأدوية وحتى الكيمياء.. إذاً من هنا تأتي سعادتي في أن أُترجَم إلى العربية..

س ـ لقد امتدت الهجرة العربية إلى البرازيل قروناً، ومنها ما نجد عنه في بعض أعمال جورج آمادو، والآن هناك أجيال جديدة صارت تشعر بأنها برازيلية.. كيف ينظر كويلو لهؤلاء الناس، وما هي علاقته بهم أو مدى تأثيرهم في الثقافة البرازيلية؟.

ج ـ حسناً.. أنا لا أستطيع أن أضرب الكثير من الأمثلة ولكنني سأحدثك عن أحدها وهو بمثابة مفتاح لي.. فعندما كنت صغيراً، كان هناك كاتب في البرازيل اسمه (مالماتان) يعتقد الكثيرون بأنه عربي، ثم اكتشفت لاحقاً بأنه برازيلي ولم يكن عربياً كما يعتقد الكثير من الناس، لأنه كان غارقاً جداً في الثقافة العربية، وكان يكتب حكايات حول الخليفة والوزير وغير ذلك.. وكنت أقرأه فيدهشني كل ذلك.. إذاً منذ أن كنت طفلاً صغيراً فإن تأثيرات حكايات الثقافة العربية كانت حاضرة إلى الحد الذي تمكن فيه كاتب برازيلي من التوحد فيها، وهو يُعد اليوم من الكلاسيك البرازيلي الذي أثر كثيراً، وطبعاً فبالنسبة لمسألة الهجرة العربية لدينا ومنها من هم اليوم برازيليون.. ماذا أقول لك.. إنهم جزء شريك في الثقافة البرازيلية والتي هي مزيج جهات كثيرة من أفريقيا ومن البلدان العربية ومن أوربا وغيرها.. وشيء من كل شيء.

س ـ حضرتك قد سافرت كثيراً في أنحاء العالم ومنها الشرق، زرت مصر ولبنان وإيران.. فما هي البلدان الأخرى التي زرتها وكيف وجدتها؟.

ج ـ في العام القادم ستتاح لي أول فرصة كي أقوم بجولة واسعة في الشرق الأوسط، وهذه بالنسبة لي مبعث سرور، فمع أنني قد سافرت في أنحاء العالم إلا أنني لم أتعرف على أجزاء كثيرة.. عرفت المغرب ومصر ولبنان وبلدان أخرى قليلة هناك.. ولكن الآن لدي الإمكانية، ويسعدني أن يكون ذلك ممكناً.. وهو ممكن لأننا الآن نعد لطبعات جادة بترجمات جيدة ومنظمة، وهذا ما يجعل الجولة ممكنة.. وبما أن روحي قد سافرت قبل جسدي ووصلت إلى هناك من خلال كتبي.. الآن سوف أنال مسرة أن ألتقي بكم وأنظر إلى عيونكم لأرى كيف أننا أخوة وأن بيننا أشياء كثيرة مشتركة.

س ـ ساراماغو يقول عن هذا القرن، بأنه سيكون قرن نهاية حضارة. وكارلوس فوينتس يرى بأنه سيكون قرن المهاجرين. ثم مسألة العولمة.. كيف تنظر إلى ذلك؟.

ج ـ إن هذا الموضوع معقد جداً.. لأن الناس لا تفهم جيداً ما هي العولمة وتبدأ بقول أي شيء.. ولكنني أرى، قبل كل شيء، يجب احترام الثقافات، أما الاقتصاد وما إلى ذلك فليس من اختصاصي، ولكن نعم أرى بأنها شيءٌ يؤثر على كل شيء، ولكن أكبر مظهر إيجابي للعولمة هو مثلاً؛ إنني أستطيع أن أتصل بالثقافة العربية مباشرة، أذهب إلى الإنترنيت.. كذا..

بيج.. فأستطيع أن أقرأ القرآن وأستطيع أن أقرأ التعليقات حول القرآن وأستطيع أن أقرأ عما يحدث في الإمارات وغيرها.. أما الشيء السلبي فهو بدلاً من أن تعمل هذه الأشياء لصالح ذلك يحاول البعض استخدامها لعمل العكس، وبدء محاولة فرض ثقافة هي ليست ثقافتي أو طريقة تفكير هي ليست طريقتي.. إذاً فهذا يعتمد كثيراً على الأشخاص، ولكن بما أنني أؤمن بالكائن الإنساني قبل كل شيء فأعتقد بأننا سوف نعرف كيف نستثمر هذه الإمكانية من أجل تقوية المظاهر الثقافية.. انظر حضرتك، اليوم نحن في سانتياغو كومبوستيلا ولنتخيل بأنني أرمني فأذهب إلى مقهى هنا قريب وألتقي بكل الأرمنيين وأتحدث معهم عن أرمينيا وأقرأ صحيفة أرمنية.. فإذا بذلك يمنح وعياً أكبر، فبدلاً من أنني قد كنت مهاجراً ضائعاً ها أنا أجد سبيلاً للتواصل مع هذا النسيج غير المرئي.. إن عالم الهيبيين فيه الكثير من ذلك.. كنا نسافر ونتبادل الثقافات ولكن..

س ـ لم تكن هناك وطنيات..

ج ـ لم تكن هناك وطنيات ولكن كان هناك احترام للهوية الخاصة لكل واحد منا.. إذاً فإن المظهر الإيجابي جداً للعولمة سيكون في إمكانية التواصل، أما السلبي جداً فسيكون في محاولة فرض ثقافة هي غريبة تماماً بالنسبة للآخر.

س ـ ما هو موقفك السياسي والأخلاقي أمام هذه التحديات التي يواجهها العالم الثالث الآن؟.

ج ـ يا رجل.. إن هذه حالة من المستحيل أن تنجح.. تفهمني؟ أي هذه المواجهة بين الفقراء والأغنياء، بين البؤساء وبين مجموعة تمتلك كل السلطة على الأرض.. إن هؤلاء الأغنياء يظنون بأنهم يستطيعون السيطرة على كل شيء.. بينما هم لن يسيطروا على أي شيء.. فإذا أغلقوا الحدود هنا ندخل من هنا.. يغلقون من هنا ندخل من هنا.. أو ندخل من تحت الماء.. إذاً فأنتم يا هؤلاء يا من بعتم إلينا البؤس.. الآن ستدفعون الثمن.. إذاً فهو مزيج من ردود الفعل، سواء رد الفعل الصامت أو رد الفعل المرئي.. وهناك الكثير من الناس في البلدان المتقدمة يدركون ذلك جيداً.. قبل قليل كنا نتحدث عن مهاجرين في سفينة نرويجية موقوفة لأن أستراليا لا تريدهم أن يدخلوا.. وقد وقف أناس كثر في العالم ضد ذلك.. أي يقولون: لا تفعلوا ذلك لأنكم قد سبق وأن بعتم وآن لكم الآن أن تستقبلوا.. إذاً فأنا أعتقد بأن هناك مظاهر ردود فعل طبيعية. وفي بعض الأحيان ستكون لهذه المواجهة نتائجها الإيجابية.. ليس ذلك لأنني متفائل، ولكن أعتقد بأنه لا يمكن السيطرة على ذلك.. وأن الظالمين سينهزمون.

س ـ لديك الملايين من القراء ومنهم قراء معينون، فمثلاً، قد رأيت في إحدى الصور الرئيس الأمريكي السابق كلينتون وهو يحمل (الخيميائي) وفي حوارات أخرى معك تحدثت عن علاقات لك مع يلتسين أو رؤساء آخرين.. قُراء ممن لديهم مناصب سياسية عالية.. كيف تشعر تجاه هذا النوع من قرائك؟.

ج ـ إن القراء.. هم القراء.. وأنا أعتقد بأن أكثر شيء يحركني هو أن أكون في الشارع ويقترب مني شخص يقول لي شيئاً ما.. لأن الكتابة هي عمل يتم في العزلة.. يكتب الكاتب وينشر ولكنه لا يعرف إلى أين ستصل كتبه.. فالقارئ لا يدرك كم من الخير سيسديه لي في هذا.. وأنا مثل أي كاتب آخر، حين يأتيني القارئ مرتبكاً أو متردداً بخشية من الاقتراب ثم يصل وينظر إلى عينيّ ويقول: باولو كويلو لقد أعجبني كتابك.. فأنا أقول له شكراً.. قل ما تريد.. لأن ذلك مهم جداً بالنسبة لي، وأعتقد بما أننا نعيش في عالم يحتاج إلى المزيد من التواصل.. فلنهتم بالناس الذين يريدون الاقتراب ويثمنون التقارب من أجل أن نتواصل.. فهذه بالنسبة للكاتب أو الرسام أو الصحفي وغيرهم.. تعتبر لحظة خاصة جداً.. وأنا عندما أرى القراء أشعر بسرور غامر سواء أكانوا قراء معروفين أو غير معروفين.. فهم بالنسبة لي أناس يفهمون روحي.. أناس ينظرون إلى عينيّ ليقولوا لي بأنك لست وحيداً.. وهذا هو ما يهمني.

س ـ فيما يتعلق بالثقافة العربية الحالية، الأدب المعاصر.. هل قرأت شيئاً منها أو كانت لك علاقة

ببعض الكتاب؟.

ج ـ للأسف.. إن أحد الجوانب السلبية للعولمة هو هذا.. حيث لا توجد ترجمات كافية لكتاب آخرين سواء أكانوا عرباً أو إيرانيين أو برازيليين أو يوغسلافيين.. فهناك تقريباً ما يشبه التوجه نحو ثقافة مصطنعة تماماً، مارة عبر إمبريالية ثقافية وهي في هذه الحالة تحديداً صناعة أمريكية. ولهذا ففي أغلب الأحيان لا تتوفر لدينا إمكانيات كبيرة للاطلاع.. قبل قليل كنت أتحدث مع صديق تركي حول جورج آمادو الذي كتب كتاباً حول اكتشاف الأمريكتين من قبل الأتراك، وكنت أعتقد بأن كتاباً كهذا يهم تركيا ولكن صديقي قال لي بأنه لا يعرف هذا الكتاب.. إذاً لا توجد ترجمات كافية.. هناك إمبريالية من نوع جداً هوليودي في العالم.. وهي لا تعجبني كثيراً.. ولهذا عندما تسألني حضرتك عن ذلك أقول؛ لسوء الحظ لم أقرأ ذلك.. لأنه لا توجد ترجمة.. طبعاً هناك ترجمات جائزة نوبل، هناك أمين معلوف، هناك بن جلون.. ولكن هذا لا يمثل كل الثقافة العربية.. ولكن ، آمل أن يتغير ذلك.. وأنا في هذا الجانب نموذجٌ إيجابيٌ.. لأن ما يستطيع أن يصل إليه برازيلي فإن كل العالم يستطيع الوصول إليه.. إن المسألة صعبة لأني أكتب بالبرتغالية التي يتحدث بها البرازيل والبرتغال فقط.. أما حضراتكم فلا أدري كم؟ ٢٤ بلداً؟ والإسبانية ٢٩ بلداً.. أليس كذلك؟.. إذاً فبما أننا قد تمكنا من تجاوز هذه الصعوبات فأنتم أيضاً تستطيعون تجاوزها.. آمل أن أكون في هذا المضمار نموذجاً.

س ـ كيف يفسر كويلو نجاحه هذا، بحيث يقرأ الملايين كتبه وخاصة الشباب؟ وما هي الرسالة التي تريد إيصالها إلى هؤلاء الناس؟.

ج ـ حسناً.. لا توجد رسالة. فأنا اعتقد بأن رسالة كل فرد هي قراره الخاص. لأن كل كتاب هو وسيط، فعندما أنظر إلى قدواتي الأدبية، وأقول: بورخس، هنري ميلر، وليم بليك، كاستانيدا، سيكن فورد أو ألف ليلة وليلة.. هؤلاء قد جعلوني أكتشف في داخلي نوعاً من القوة لم أكن أعرف بأنني أمتلكها، منذ أن قرأتهم استطعت تحديدها عبر هؤلاء الكتاب، وشعرت بأنني أقل عزلة.. ومن هنا أدركت قيمة ألا تكون وحيداً. فأخذت أقرر: بما أنني لست وحيداً فلماذا لا أفعل كذا؟ لماذا لا أتخذ كذا قرار؟ لماذا لا أسير في هذا الطريق؟ لماذا هذا الكاتب قد استطاع ذلك؟.. لأن كل كتاب هو تفكير يطير ويسافر.. تفكيري سيكون في صفحات ويصل إلى أي مكان ولن يذهب سُدىً.. وهكذا ستفهم الناس روحي وأفهم أنا روح الناس.. وإن كنت لا أغيّر شيئاً.. فعلى الأقل أن الناس ستشعر بأن عزلتها أقل.. مثلما سبق وأن شعرت أنا بذلك.. وانطلاقاً من هنا ستتم التجربة.. وقبل لحظات كنا نتحدث في هذا اللقاء بأن التجربة هي كل شيء.. وأن التجربة هي التي تقود إلى الأمام.. فلا تكتفي بالقول؛ ما أجمل هذا الطريق.. وإنما عليك أن تسير فيه. وترى الجمال والقسوة، وتمر بلحظات صعبة ولحظات رائعة واللقاءات والتوديعات.. إذاً فأنا أعتقد بأن الرسالة هي واحدة.. وربما منها الرسالة في كتبي.. ولكن الرسالة الكبيرة في الحياة والتي لها قيمة هي: أنه ليس هناك ما هو أفضل من أن تكون شجاعاً.

س ـ أكتفي بهذا القدر من الأسئلة.. وبقي ما إذا أردت حضرتك أن توجه بعض الكلمات إلى قرائك العرب؟.

ج ـ حسناً.. إن الشيء الوحيد الذي أستطيع قوله باللغة العربية هو (السلام عليكم).. أريد أن أشكر كل هذا الدعم.. دعم ناشري (دار المطبوعات في لبنان) الذي أتاح لي أن أحظى بترجمات جيدة وقانونية. ولدي رغبة كبيرة في أن أتمكن من زيارتكم في أوائل العام القادم، حيث سأستطيع أن أتعلم الكثير منكم.. شكراً على كل شيء.. شكراً على هذه المقابلة.. ولنكن نحن جميعاً شجعاناً ومتسامحين.. وأن نكون على وعي بأننا جميعاً إخوة بغض النظر عن الصعوبات والاختلافات والثقافات.. فنحن جميعاً إخوة.. ونحتاج إلى أن نحترم خصوصيات الجميع.■



ثقافات تلتقي

أدونيس*

«يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يُردّ.
إنه الريح لا ترجع القهقرى، والماء لا يعود إلى منبعه. يخلق نوعه بدءاً من نفسه
- لا أسلاف له وفي خطواته جذوره.
يمشي في الهاوية وله قامة الريح».

ذاك هو «**فارس الكلمات الغريبة**» يقبل «**أعزل كالغابة**» أو عارياً كالعاصفة..

سيرة الشاعر سيرة العاصفة.. لا تهدأ إلا لتثور.. تهدأ في مكان لتثور في مكان آخر.. تهدأ تحت سماء لتجد لنفسها فضاءً آخر تحت سماءٍ أخرى.

مرحباً بأدونيس وهو يعبر فضاء البحرين راسماً في خطواته جذوره، و في غده هويته.

باسم هيئة تحرير «ثقافات» أرحب بالشاعر الكبير أدونيس وقد ضمّنا سوية هذا البيت الدافئ الذي اعتاد أن يحتضن الثقافة والمثقفين؛ بيت الصديق عبدالكريم حسن.

ولست أنتظر من العاصفة إلا أن تُفرغ حمولتها مهما كانت غريبة الكلمات.

---

* التقت «ثقافات» شاعرها الكبير أدونيس في الثلاثين من شهر ديسمبر كانون الأول ٢٠٠٣ .

أدونيس:

شكراً للصديق علوي الهاشمي، وللأصدقاء أعضاء هيئة تحرير «ثقافات».

سميرة بن عمّو:

● ما السؤال الذي كنت ستسأله لنفسك لو كنت أنت السائل؟

أدونيس:

أجمل ما في سؤالكِ هو أن يظل سؤالاً، لأنه بالفعل سؤال الأسئلة. وأعترف أنه ليس لدي جواب – الآن – على الأقل.❖

علوي الهاشمي:

إذاً يظل أدونيس سؤالاً مفتوحاً على جميع الجهات.

عبدالقادر فيدوح:

عطفاً على كلمة الدكتور علوي الهاشمي وبخاصة منها ما يتعلق بالترحيب.

قبل عرض أسئلتي هناك ملحوظتان:

الأولى هي أن كل ما أعرضه عليكم من أسئلة يتعلق بكم بوصفكم مبدعا، مفكرا، ولا علاقة له بشخصكم.

والملحوظة الثانية: لدي ثلاثة أصناف من الأسئلة؛ الصنف الأول يخصني أنا، والصنفان الآخران متعلقان بأسئلة سوف أعرضها عليكم وردت إليّ عبر البريد الإلكتروني من محبيك في الجزائر.

● أما ما يخصني، فسؤالي هو أنك لا تحيّي جمهورك، فهل هو تحوّل منكم من باب تغييره بمتلقٍّ آخر ؟ أم هو ممارسة الذوق في تجديد دم اللغة؟ هذا أمرٌ. والأمر الثاني هو أنك مصدوم على الدوام بنتاج المتلقي الأول؛ أي جمهورك، بمن فيهم النقاد، فهل تعتقد أن ذلك خطأ في المنهج، أم أنه خطأ في كيفية التلقي اعتبارا منكم أن الدراسات ما تزال مأخوذة بالمعنى، وبالبحث عن مقاصد الشاعر في النص؟

أدونيس:

قلت دائما إنني في علاقتي مع الآخر لا أنظر إليه بوصفه جمهوراً أتحاور معه. لمفهوم الجمهور كما هو شائع أشكال من الوعي مختلفة ومتعددة. والإدعاء بأن هذه الأشكال تتوحد في شكل واحد ادعاء خاطئ. ويستحيل على الشاعر الحقيقي أن يخاطب أوينفذ إلى داخل جمهور من هذا النوع. يدخل الشاعر إلى الجمهور أوإلى نفسه وإلى عقله على المستوى السطحي حينما تكون هناك قضية مشتركة ويخاطب الجمهور عبر هذه القضية العامة المشتركة. فعندئذ لا يخاطبهم شعرياً بقدر ما يخاطبهم سياسياً، أواجتماعياً، أوثقافياً، أوشيئاً من هذا القبيل. الخطاب الشعري، أوالحوار الشعري هو حوار بين ذات وذات أخرى. وهو حوار قائم على جملة من المركبات الدقيقة: الذوقية والنفسية والثقافية والفنية، وهذا يلزمه جو حميم جداً حتى تشتعل شرارة اللقاء بين الشاعر ومن يتلقى الشعر. أحيانا الجمهور بالمعنى الكمي، أحاول أن أستفيد منه لا أن أفيده لأنني أعرف أنني لن أفيده أبداً، إنما أحاول أن أدرسه وأنظر إليه عبر ردود فعله أواستجابته أوعبر حركات وجهه لكي أدرس المشهد أمامي. الجمهور بالنسبة إلي مشهد أكثر مما هو طرفٌ في حوار. طبعا يمكن أن يكون في هذا تعميم، إذ من حيث المبدأ يمكن أن يكون هناك جمهور نوعي، إنما سيكون قليل العدد، ومتى تجاوز عدد الجمهور حداً معيناً لا يعود اللقاء لقاءً شعرياً. حتى في جلساتنا اليومية العادية فإن اللقاء إذا كان بين شخصين يأخذ مستوى يميزه عن مستوى اللقاء بين أربعة أشخاص. فكلما زاد العدد تغير مستوى الجلسة. هذا بالخبرة اليومية العادية.

علوي الهاشمي:

● أنت تتحدث عن جمهور القراءة، فماذا عن جمهور اللحظة الشعرية أيضا ؟

أدونيس:

القارئ موضوع آخر غير المستمع.

علوي الهاشمي:

● هل من جمهور أثناء الكتابة أم لا؟

أدونيس:

هناك قارئ هو بمثابة خلاق أخر، قارئ له عالمه الخاص، وليس هناك قارئان يتساويان في مستوى

❖ اختمر السؤال في رأس أدونيس، فيما يبدو، حتى تفجر في شكل افتتاحية خص بها هذا العدد من المجلة. راجع الافتتاحية بقلم أدونيس.

التلقي. كل قارئ يتلقى الشعر وفقاً لتربيته.. وفقا لثقافته.. وفقا لفهمه للشعر. ولذا فكل قارئ يختلف عن الآخر، وتبقى كلمة جمهور كلمة غامضة وعامة. وإذا جمعت واحدا إلى واحد يمكن أن يكون جمهورا ولكنه جمهور ليس بين عناصره عامل مشترك على الإطلاق. وهذا يؤكد أنه بقدر ما تكون القصيدة مفهومة جماهيرياً تكون نوعيتها متدنية؛ لماذا؟ لأن العلاقة الفنية الشعرية علاقة ذات بذات وليست علاقة كم عددي بفرد، ويؤكد من جهة ثانية أن النص الشعري العظيم نص لا يُستنفد بمعنى أنك تقرأه باستمرار فتجد كل مرة شيئا مختلفا حتى على مستوى الوعي الفردي، ويجد الآخر الذي يقرأه أيضا شيئا مختلفا. ولذا فبقدر ما يكون النص غابةً أو أفقاً من الدلالات، فإنه لا يستنفد ويكون ذلك دليلا على أهمية هذا النص. ولذلك نقرأ اليوم جلجامش قراءات متعددة. كل شخص يستطيع أن يقرأه بطريقة خاصة. فالالتباس القائم في النص هو من الغنى بحيث إنه يتيح تأويلات كثيرة. وإذاً فإن قدرة النص على الاستجابة المتواصلة لمتطلبات القراء المختلفين هي ما يزيد من أهميته.

علوي الهاشمي:

● الغريب أن هذا الوعي الذي تُشحن به شخصية أدونيس هو وعي مبكر جدا حتى في بواكير شعره، وإن المرء ليتذكر عبر قراءته أن أدونيس عندما كان ينشر أولى قصائده في جريدة القيثارة في نهاية الأربعينيات في اللاذقية فإن أول بدء هذه القصائد كان تكثيفاً عالياً جداً للدلالة إلى حد الغموض، فكيف تفسر هذا الوعي الفني المبكر حتى منذ بواكير الشاعر التي تعودنا أن تكون غنائية غير مكتظة بهذا الوعي المكثف على المستوى النقدي، وأنت اليوم تطرحه بعد هذه السنوات الطويلة على مدى أكثر من خمسين سنة وكأنك تتحدث عن هذه القصائد أوالبواكير. كيف يكون ذلك؟

أدونيس:

يمكن أن أجيب إجابة دقيقة على هذه المسألة.

فأنا عشت في وسط ثقافي متعمق في النصوص الدينية ذات الطابع السري أو الأسراري من جهة، وهو مرتبط بنظرة للإسلام لا نظرة فقهية وإنما نظرة داخلية تجريبية قائمة على تجربة روحية عميقة وليس على تأويل تشريعي أوفقهي للنص.

ثانياً هناك التجربة الصوفية، فأنا نشأت في مناخ كان الكتاب الصوفي خبزا آخر. قرأت لكتاب متصوفين وأنا في سن الثانية عشرة أوالثالثة عشرة من عمري، فمثلما نشأت واعيا- لا أعرف الطفولة التي يتحدث عنها الناس في الكتب التي عاشوها- إذ منذ ولادتي رأيت نفسي في الحقل أزرع وأحصد، رأيت نفسي رجلا أمارس مهمات الرجال الكبار. وهكذا منذ أن تعرفت على القراءة والكتابة وجدت نفسي في مناخ تأملي مرتبط بعالم ديني تساؤلي؛ لأنه غامض، ومرتبط أيضا بالصوفية، وبالأبعاد النفسية والروحية المرتبطة بهذا المناخ الصوفي. وربما كان هذا ما يفسر أني كتبت منذ البداية شعرا لا فصل فيه بين ما نسميه بالحس وبين ما نسميه بالتعقل؛ أعني الفكر، والحس. فالقلب والعقل وحدة لا تتجزأ، ولا نستطيع في الشعر أن نفصل الحس أوالحساسية عن العقل.

علوي الهاشمي:

● لكن أي الطفولات تلك التي تنتشر بشكل شرس في تجربة أدونيس الشعرية؟ هل هي طفولة البشرية؟ أم طفولة الوعي المبكر؟ أم طفولة ما بعد الوعي؟

أدونيس:

هي طفولات متخيلة، وهي الطفولات الفنية، وأعتقد أن في شعري جانبا من اللعب الطفولي، وجانبا من المخيلة الطفولية أيضا، ولكن الطفولة بمعناها المعيش لم أعرفها. أنا الآن أحاول بعد أن وصلت إلى مرحلة الشيخوخة نسبيا، كثيرا أوقليلا، أحاول أن أخترع طفولتي هذه بتخيلها وبتذكرها، وأن أعيش طفولتي من جديد فيما أعيش الشيخوخة.

علوي الهاشمي:

● هل نستطيع أن نعتبر هذا الحضور المكثف للطفولة الفنية تعويضا لغياب الطفولة الحقيقية؟

أدونيس:

سؤال سوف أسأل عنه نفسي.

علوي الهاشمي:

إذاً هذا سؤال سيظل قائما أمامك.

عبدالقادر فيدوح:

أنا أريد أن أعود معك إلى الجمهور النوعي؛ إلى المتلقي القارئ. أنتم ذكرتم مرة أن هذا القارئ مازال مأخوذا بالمعنى وبالبحث عن مقاصد الشاعر في النص ما رأيكم تحديدا.

أدونيس:

أظن أننا لا نزال في النقد وفي الفكر في المجتمع العربي نعيش في سياق ما مضى؛ في سياق الموروث. وكما كان أسلافنا من القراء يسألون ما معنى هذا البيت؟ ما معنى هذه القصيدة ؟ لا يزال قارئنا اليوم يطرح السؤال نفسه: ما معنى هذه القصيدة ؟ في حين أن متذوق الشعر الحقيقي لا يمكن أن يطرح هذا السؤال على قصيدة، وإنما يقرأ القصيدة ويستخلص هو نفسه المعنى الذي يراه فيها؛ لأن القصيدة في المقام الأخير ليس لها معنى. معنى القصيدة هو في قراءتها. وبقدر ما تتيح تعدد القراءات يكون هناك تعدد في المعاني. ليس هناك معنى مسبق. المعنى المسبق أخذناه من التربية الدينية. كل شيء في التربية الدينية مسبق. الإنسان يولد وينمو ويتقدم وينشأ ويموت داخل غرفة اسمها المعنى؛ في إطار معنى اسمه الجواب النهائي ولذلك يعرف سلفا كيف يصوم وكيف يزكي وكيف يحج.. إلخ، ويعرف أكثر. يعرف ماذا سيحدث له بعد الموت: إذا كان على الصراط المستقيم سيدخل الجنة أو كان على غير الصراط المستقيم فسيدخل النار، ويعرف أيضا ماذا ينتظره في الجنة وماذا ينتظره في النار. ليس لدى المسلم المؤمن أي سؤال كياني حول الوجود أوحول المصير؛ لأن كل هذه الأسئلة إجاباتها مسبقة. بهذه العقلية نحن نسأل دائما ما معنى هذا البيت؟ وما معنى هذه اللوحة؟ مثل هذه الأسئلة ضد الشعر، وضد النقد أيضا، وضد التذوق.

عبدالقادر فيدوح:

● إذا سمحت لي هناك مسألة تتعلق بالجانب الثقافي أوبجانب الكينونة العربية. في تقديركم ما الذي أضعناه وبالمقابل ما الذي حققناه وكيف لنا أن نشعل نار الحب ثانية ؟ ومَنْ مِنَ الدِّفاء من الأجيال في تقديرك يحظى بمستقبل له شأنه ؟

أدونيس:

لا أدعي أن لدي أجوبة. أكره الأجوبة. ولو كان لدي أجوبة فلن تكن هناك مشكلة. المشكلة أنه ليس لدينا أجوبة. وبما أنه ليس لدينا أجوبة فهذا يحتم علينا أن نعرف كيف نطرح الأسئلة؟ ماذا فقدنا؟ تستطيع أن تقول فقدنا كل شيء، وتستطيع أن تقول لم نفقد شيئا. إذا نظرنا إلى العرب على مستوى المؤسسة؛ على مستوى النظام، فكل شيء موجود. الخلافة قائمة، والدين الإسلامي مهيمن، والمساجد تَعْمر الأرض، والناس تصلي، وتحج، وتزكي، كما في الماضي. كل شيء موجود والتعليم قائم، وكل شيء متواصل. ولكن إذا سئلت السؤال نفسه على مستوى الحضور العربي كونيا؛ أعني لو تصورنا أن العالم اليوم اجتمع حول مائدة مستديرة لبحث شئون المستقبل، وان حول هذه المائدة المستديرة العقول الأوربية والصينية واليابانية والأمريكية، فماذا لدى العربي لكي يقدمه على هذه المائدة المستديرة في بناء المستقبل. حينئذ نقول فقدنا كل شيء. إذا أردت أن تحاسب العرب من هذا المنظور فلا تستطيع أن تفهم وضعنا. انظر إلى التناقض الآخر: إذا أخذت العرب الذين قلت إنهم فقدوا كل شيء ترى فيهم على المستوى الفردي مهندسين كباراً وأطباء كباراً وعلماء كباراً من علم الذرة إلى علم الفضاء وفي جميع الميادين، لكن أين يعيش هؤلاء؟ إنهم يعيشون في مؤسسات غربية تتيح لعبقريتهم أن تتفتح، وإذاً فإن الحكم هنا ليس حكما على الأفراد وإنما حكم على المؤسسة وعلى النظام. إن الإنسان ليحار بالفعل. فوضع العرب اليوم، هو أنهم أصحاب طاقات هائلة وموقع استراتيجي. فالبحر المتوسط بحر عربي من الاسكندرونه إلى جبل طارق. والعرب مائتان

وسبعون إلى ثلاثمائة مليون شخص. وأرض العرب مهد البشرية، وفعلا هم مهد البشرية. هذا واقع وليس بياناً. إنه شيء حقيقي.. ثروات هائلة. ومع ذلك نبدو وكأننا لا وجود لنا. كيف نستطيع أن نفسر ذلك؟ أنا أقول لا بد من أن نحاول أن نكون شجعانا وصادقين مع أنفسنا ونرى التاريخ وعبره. فالشعوب تموت والحضارات تنقرض. السومريون ماتوا، والفراعنة ماتوا، واليونان على عظمتهم ماتوا –إبداعيا بالمعنى الحضاري– الخ.. جميع الحضارات الكبرى في التاريخ وجميع شعوبها التي أنتجتها ماتت بالمعنى الإبداعي. وأنا أعتقد أن العرب ماتوا بهذا المعنى. نحن موتى بالمعنى الحضاري الإبداعي إلى درجة أن هناك فاصلا كاملا بين ما نسميه المؤسسة وما نسميه البشر. هل يعقل أن يكون العرب اليوم في بدايات القرن الحادي والعشرين محكومين ببشر لا يعرفون القراءة والكتابة؟ هل يعقل هذا؟ بشر أميون وإذا لم يكونوا أميين فهم أنصاف جهلة. هذه أمور نواجهها، إذاً نقول إذا كنا كعرب عشنا ١٥٠٠ سنة وأنتجنا ما أنتجنا وأعطينا ما أعطينا وكان عطاؤنا عظيماً جدا، ودخلنا في هذا التاريخ البشري وصرنا جزءاً منه، لكن نحن الآن توقفنا، متنا. وإذاً فنحن يجب أن نبحث لكي نعمل شيئا آخر. السؤال المؤرق هو لماذا لا نعترف ؟ العربي لا يعترف. لي صديق أصبح طبيبا نفسيا وفتح عيادة في بيروت لم يقم أحد بزيارته ليعترف له بشيء حصل له على الصعيد النفسي. لا أحد من العرب يعترف بشيء. كل شئ عظيم ولكن المخطئ والمذنب دائما هو الآخر الذي يكون أحياناً أجنبياً وأحياناً عربياً، ودائما يكون الخطأ على الآخر وخصوصا المستعمر. وأحيانا يكون المستعمر بيننا. فالسؤال المؤرق هو هل سنستمر في أطروحاتنا وأفكارنا في السياق الذي نقول إنه انتهى؟ أم نبتكر سياقا آخر؟ لا يزال الفكر العربي، والشعر العربي، والنقد العربي كله يواصل السياق القديم، وينوع عليه ولذلك لا يقدم أي شيء جديدا. أعطني مفكرا عربيا واحدا لديه أطروحة جديدة في الفكر. جردِ الثقافة العربية من الأثر الغربي فيها، مناهج وطرقاً وقضايا فماذا يبقى فيها؟ هذه أمور يجب مواجهتها.. يجب الإعتراف بها. ولكننا لكي نخلق هذا السياق الفكري الجديد فإنه لا بد لنا من تغيير طبيعة النظرة إلى الوضع العربي المفتت حتى مستوى الغبار. لا أعرف ماذا سنعمل بهذا الغبار، ولكن وعي المشكلة جزء من حلها. ونحن لا نريد أن نعيها لأننا لا نريد أن نعترف بها. فكيف المخرج؟ لا أعرف.

عبدالقادر فيدوح:

● بما أننا أحياء أموات أعود بكم إلى مسألة القبْلي «L'a priori» بوصفه إطارا صوريا لكل تجربة ممكنة، هو قواعد تشكل الخطاب؛ أي في تشكله التاريخي عبر تسلسلات زمنية، وقد كنتم أكثر المفكرين العرب عمقا في حفريات هذا القبلي في تصور الواقع المعرفي، كيف أصبحت حفرياتكم أمام هذه التجربة وأمام هذا الزمن الممتد الذي غالبا ما يميل إلى الإنصاف، والحكمة المعرفية ؟

أدونيس:

حين أفكر في هذه المشكلة أجد نفسي في مهب السؤال الأساس القبْلي: وهو أني نشأت في مناخ ديني يعلمني شيئين بالمعنى المعرفي هما ما يلي:

الشيء الأول هو أن محمداً خاتم الأنبياء لا نبي بعده، والثاني أن الرسالة التي أتى بها خاتمة الرسالات. وهذا معناه أمران؛ الأول أنه ليس للإنسان ما يقوله؛ بمعنى أنه ليس له ما يضيفه إلى خاتم الأنبياء. وإذا ما تجرأ أن يقول شيئا فسوف يجد نفسه خارج الملة. هذا أولاً، وفي أحسن الحالات فإنه يستطيع أن يؤول إذا ما قبلنا بالتأويل، أو أن يفسر، ويشرح، ويحول الدين إلى مجموعة من الأوامر والنواهي تقلص الدين كله في الفقه. الأمر الثاني أن الله قال كل شيء من حيث إنه أعطى كلامه الأخير في رسالته الأخيرة لنبيه الأخير. وهذا يعني أن الأفق المعرفي مسدود، فهذا الذي أوحي به، فيه كل شيء.. فيه ما مضى وما هو حاضر وما هو آت.

كيف أخرج من هذا؟ هل أستطيع أن أطرح هذه القضايا؟ بمعنى أن أطرحها وأجيب عنها معرفيا؟

وهل أستطيع أن أبحثها ؟ هل أستطيع أن أطرح سؤالا عن القيمة المعرفية للوحي؛ أي وحي كان، اليوم؟ هل أستطيع أن أطرح سؤالا عن المعنى الإلهي في هذا التمفصل بين السياسي والديني لإدارة البشر؟ هل أستطيع أن أسأل سؤالا أنتولوجيا أيضا عن وضع الإنسان ذكرا أو أنثى في النص المؤسس للثقافة الدينية؟ وإذا كان النص نص ذكورة في جوهره فكيف أنظر إلى الشطر الآخر وهو الأنوثة؟ الأنوثة موضوع بالنسبة إلى الذكر وليست قرينا، هي موضوع للذكر يتأمله ويحلله ويقول فيه ما يقول، وليست قريناً ولا إنساناً سوياً، ولا في مساواة الذكر. إذا حتى في النظرة إلى الإنسان هناك ذكورة وأنوثة. والأنوثة دون الذكورة. إذا لم أستطع أن أطرح مثل هذه الأسئلة لا يمكن أن أنتج فكرة جديدة، وسأظل أنتج فكرا في السياق القديم، وهذا الفكر لن يكون له أي معنى على الإطلاق؛ لن يغني ولن يسمن من جوع.. لن يقدم لك أية معرفة. ولذا فأنت تحس اليوم ميدانيا أن الثقافة العربية السائدة اليوم إما أنها دين أوعودة إلى السلف.. بحث في قضايا لم تعد قضايانا، وتقديم لأجوبة لا تجيب عن مشكلاتنا. ثقافتنا اليوم هي هذه الثقافة أو أنها ثقافة الترجمة. أما الجانب التساؤلي العميق الذي يعيد النظر ويطرح الأسئلة الكبرى ويفتح آفاقاً جديدة للتساؤل وللبحث فجانب ضئيل جدا ومهمش وغير جذري بالقدر المطلوب. إنه لا يولِّد أي حركة؛ لأنه محاصر ومهمش، وما يقال في الفكر يقال في الشعر وفي الفن وفي العلوم.

سميرة بن عمّو:

● أبسبب المؤسسة الدينية أنت لا تستطيع أن تسأل؟ أم بسبب النص بحد ذاته؟ وإذا كان الأمر بسبب النص بحد ذاته، فلماذا لا تتعامل مع النص أو مع مقولة خاتم الانبياء على أساس أن الله الذي أنزل الوحي على امتداد أربع رسالات قال للإنسان ما أراد أن يقوله، ثم تركه يعقل ما يشاء، ويفهم ما يشاء، ويصل إلى ما يصل إليه، ثم يتم اللقاء يوم الحساب.

والنقطة الثانية بالنسبة لذكورة النص، فلماذا لا أعتبر أن قراء النص - لا النص ذاته- هي قراءة ذكورية، وأن النص مفتوح لقراءات أخرى.

أدونيس:

هذا من الناحية النظرية صحيح. ولكنني أسأل ما أهمية فكر أو شعر لا يدخل في نسيج المجتمع ويصبح جزءا منه؟ الآن من ينتقد المسيح في أوروبا لا يجد نفسه مرفوضاً ولا محروماً. ويمكن لأي كان أن يخالفه الرأي وأن يدخل نقده في النسيج الثقافي للمجتمع. وهذا يعني أن هناك كتباً في نقد موسى، ونقد الأنبياء في التوراة ونقد صحة النبوات التوراتية.. كلها تقبلها الثقافة وتطبعها المطابع، ويقرأها القراء ويناقشونها. وسؤالي هو هل الثقافة العربية في وضع يتيح لمثل هذه الأسئلة أن تطرح في كتب ودراسات، وأن تدخل في النسيج الثقافي؛ الجامعات، والمكتبات، وتصبح جزءا من الثقافة العربية؟ هذا مستحيل. نحن نطرح مثل هذه الأسئلة في جلسات خاصة، لكن المهم أن تدخل في النسيج الثقافي اليومي الذي نعيشه. من هنا فالرقابة دائما قائمة لكي تمنع دخول أي شيء مما تسميه دخيلا أوغريبا أوكافرا، تمنعه من دخول البيت وتكفره وتهمشه بقوة المنع وقوة التحريم. الفكر - مبدئياً - لا منع فيه ولا تحريم. الفكر نقاش. والثقافة العربية لا تقبل النقاش على هذا المستوى. فحتى على المستوى السياسي إذا كان هذا الشخص أو ذاك ليس معنا فهو عميل، خارج عن الجماعة لا يحاوَر. اليسار العربي والأحزاب القومية العربية تتبنى اللغة ذاتها التي يتبناها الأصولي الديني؛ هذا يقول كافر وزنديق. وذاك يقول عميل وخائن وصهيوني. اللغة هي نفسها في الحالتين، والبنية العقلية هي نفسها في الحالتين؛ لأن الأسئلة الكيانية التي تعلن الخروج من بنية الثقافة السائدة لم تطرح بعد.

عبدالقادر فيدوح:

أما الشق الثاني من الأسئلة التي وردت إلي من الجزائر، فالسؤال الأول منها من الصديق الدكتور عبد الله العشي من جامعة باتنة، يقول فيه:

● يحيرنا أمر الثقافة العربية حقا، فهي ثقافة

مأزومة لا شك، ولكن ما يتداول لا يبدوأنه أدرك طبيعة الأزمة ؛ فمن مدخل سياسي يعيد الأزمة إلى بنية النظام السياسي، ومن مدخل اجتماعي يحدد الأزمة في المكون الاجتماعي، ومدخل ديني يرى أن الأزمة تعود إلى عدم استثمار المشروع الديني، ومدخل علمي ينظر إلى الأزمة في بعدها التقني، إلى مدخل فكري صاغ أطروحته تقريبا حول مقولة الحداثة. ولا شك أن هناك توصيفات أخرى للأزمة. فما هو المدخل السليم، إن لم نقل الحقيقي، لفهم هوية هذه الأزمة حتى لا نظل في حرب مع طواحين الهواء؟ ثم أليس من الغريب أننا لم نحدد إلى اليوم سؤالنا المركزي في الثقافة العربية، أوربما أسئلتنا المركزية؟ فكيف تحددون أنتم هذا السؤال المركزي؟ وفي المقابل، ما هو مدخلنا إلى الثقافة الغربية؟ المدخل الذي لا يتحول إلى عبء، بل يسهم في تحرير ثقافتنا من سجن الأزمة ؟.

أدونيس:

هذا نوع من الأسئلة يدور حول المعنى؛ ما المعنى؟ هذا سؤال مهم، ولكن قبل كل شيء إن حضارة كبرى عاشت ١٥٠٠ سنة أوأكثر لا يمكن أن يكون لفهم مشكلاتها أو حلها إذا كان هناك من حلّ مدخل واحد. هناك مداخل عديدة لهذه الأزمة. وأعتقد أنها مداخل أنثروبولوجية ومداخل سوسيولوجية ومداخل أدبية ولغوية. أنا أؤمن بتعدد المناهج. ليس هناك منهج واحد يضيء لنا الطريق. نحن جربنا المناهج الواحدية ورأينا إلى أين أوصلتنا وأوصلت العالم أيضا. ولكننا ميالون بطبيعتنا إلى الواحدية كما تعرفون وكما تعيشون، وإذاً فلا بد من استخدام مداخل ومناهج متعددة لتحليل ما نحن فيه. وأنا أعتقد أنه لا يجوز أن يشغلنا الجواب، بل يشغلنا في المقام الأول فهم ما نحن فيه، وتحليل ما نحن فيه. أعتقد أنه من هذا الفهم ومن هذا التحليل يمكن أن تنبثق ملامح أجوبة، أو دروب يمكن أن نسير عليها. هذا في ما يتعلق بالشق الأول من السؤال، أما في ما يتعلق بالشق الثاني فأنا أعتقد أن مفهوم الشرق انتهى. لم يعد الشرق العربي بحاجة إلى مستشرقين لكي يدرسوه. الشرق العربي صار جزءا من الحضارة الغربية. وفي مختلف عصور التاريخ لم يكن العرب من دون هوية ثقافية مثلما هم اليوم. في الحضارة العباسية كان العربي يقول: عندي الدين وعند الآخر العقل. من هنا صنعوا الوحدة بين العقل والدين ووفقوا بينهما حيث كانت لديهم مشكلة يشتغلون عليها، أما نحن اليوم فلا مشكلة لدينا لنشتغل عليها. الآخر بالنسبة إلينا هو الأب والأم. نحن نذوب في هذا الآخر. ولو جردنا من أثر الآخر كما أشرت، فماذا يبقى لدينا؟ إن غياب الرؤية الإبداعية وغياب الحركية الإبداعية هو بمعنى ما غياب الهوية، لأنه لا شيء يحفظ هوية شعب ويحفظ طاقته لمواكبة العالم كالإبداع الثقافي. والإبداع الثقافي غير موجود. هناك التجارة والاقتصاد والسياسة، وما إلى ذلك، وهذا كله لا يصنع هوية.

عبدالقادر فيدوح:

● السؤال الثاني يتعلق بالشعر: فهل نحن على مقربة من إلغاء هوية النص الشعري وتحويله إلى مجرد نص فقط؟ وهذا السؤال مبني أساسا على البحث المتواصل الواعي أحيانا وغير الواعي أحيانا أخرى عن الشكل، أم أن الأمر يتعلق فقط بالتجديد كما توارثته المدارس الأدبية ؟.

أدونيس:

لا أفسر الإبداع الفني بالمؤثرات الخارجية وحدها. فالمؤثرات الخارجية يمكن أن تخلق مناخاً، ولكن الإبداع ذاتي في المقام الأول مهما حاولنا أن ننفصل عن الآخر.. أن نبتعد عنه.. أن نقول إننا لا نتأثر به، فنحن محكومون بهذا التأثر. وأنا أستغرب كيف أن العربي يقبل بجميع منجزات التقنية الغربية ويثور إذا جاء شاعر وقرأ قصيدة لرامبو أو قصيدة لبودلير. العربي يملك جميع أنواع التقنية بمختلف أشكالها وأحيانا يملك مراكز تقنية تفوق المراكز في البلدان التي صنعتها. أعتقد أن الهويات كلها قد تزلزلت؛ هوية الإنسان، وهوية المجتمع، وهوية الوطن، وهوية النص الذي يكتبه الإنسان. نحن كنا نكتب نصوصا في الماضي بهوية محددة تعرفونها دون أن نتحدث عنها..

هذه الهوية كذلك زلزلت من الداخل، كما زلزلت هويتنا الأخرى على جميع المستويات. وأنا ميال إلى الخروج من هذه الهوية التقليدية في النص وفتح النص على مختلف الإمكانات، بمعنى أن يظل النص مفتوحا على جميع الإمكانيات.. نصاً يصهر الهويات كلها في إطار واحد، ولذا صار النص متعددا وأغنى من النص القديم؛ أغنى بنيوياً لا عمودياً؛ أي أننا لا نستطيع أن نتخطى امرأ القيس أوالمتنبي أو أبا العلاء المعري. فأبو العلاء المعري يعيش معنا؛ إلى جوارنا لكن نستطيع أن نقول إلى جواره هناك نص آخر يستأنس به لكن يعيش معه، إلى جانبه، ليس ضده، ولا يستطيع أن يتخطاه. أنا ضد هذه المفهومات كأن تطور الأدب مثل تطور موديلات السيارات (سنة كذا أفضل من سنة كذا)، الشعر أوالأدب يتطور لولبياً أو دائرياً وليس أفقياً أوخطياً. النصوص القديمة كلها تعيش معنا كأن الشعراء والمبدعين كلهم يعيشون في غابة واحدة متجاورين وأصدقاء. أكرر أني مع انفتاح النص على تعدد الهويات.

عبدالقادر فيدوح:

● أما السؤال الآخر فقد ورد من: الدكتورة خيرة حمر العين من جامعة وهران،.

الأمر الأول:

يتعلق بالتصوف كونه ظاهرة عرفانية وجدانية.

قلتم في بعض كتاباتكم: إن «النص الصوفي اليوم أصبح نصا أدبيا، أفرغ من دينيته وأدخل في سياق اللغة الشعري». ولكننا اليوم، عدا بعض التجارب الرائدة لشعراء معاصرين أنتجوا خطابا صوفيا خصبا، وبلوروا ثقافة الوجد والمكابدة،عدا ذلك فنحن، أمام قصيدة عربية لا تزال بعيدة كل البعد عن هذا الوجد فهي قصيدة بلاغة، وليست قصيدة رؤيا.

أدونيس:

أوافقها على هذا التوصيف. ولكن في البداية لم أقل الصيغة نفسها. حددت علاقتي بالتصوف وبما ينطبق عليّ شخصياً ولا أستطيع أن أتحدث نيابة عن شعراء آخرين قد يكونون مؤمنين. لكن بالنسبة إلي أنا لا أنظر إلى النص الصوفي بوصفه نصا دينيا، وإنما أنظر إليه بوصفه نصا مفرغا من دينيته؛ أي بوصفه تجربة ونوعا آخر من مقاربة العالم ومقاربة الأشياء رؤية ومنهجاً، بصرف النظر عن مضمونه فأنا لا أؤمن بالنص الصوفي الديني، وهذا موضوع آخر ولم أعمم هذا على جميع الشعراء المتأثرين بالصوفية وإنما قلته عن نفسي فقط. وأنا عندما أستخدم الصوفية لا أستخدمها بوصفي صوفيا متدينا.

عبدالحميد المحادين:

● منذ وعينا ونحن نقرأ عن شاعرنا الكبير أدونيس ونعتقد ونحن على حق أنه نقيض لكل شيء، أي أنه نقيض للقصيدة القديمة؛ نقيض لكثير من الفكر القديم؛ نقيض للشعراء؛ حتى أنه أحيانا يكون نقيضا لنفسه. الآن ونحن في هذا المشهد العربي الذي دأبتَ أن تنقض كل شيء فيه وقد ساءت أموره إلى درجة أنه صار هو ينقض نفسه بنفسه وصار عبثيا إلى الحد الذي لم يستقر شيء فيه لينقض. الآن ما هو المأزق الذي يمر به شعر النقض هذا؟ وأنت الشاعر الذي أستطيع أن أقول عنه إنه شاعر انتحاري يفجر القصيدة من داخلها ويتفجر فيها فهل بقي شيء معروض للنقض؟ هل بقيت لدينا ثقة في الشعر لنمنع السماء من السقوط على الأرض؟

أدونيس:

يمكنني أن أقول لك إننا لم نقل شيئا. بالنسبة إلي لم أقل شيئا بعد، وما أحلم أن أقوله وما أحب أن أقوله لم أقله بعد. وإن من حسن الحظ بالنسبة إلي أن أهمية اللغة الشعرية هي أنها ليست تعبيراً.. أنها لا تعبر عن الأشياء، لأنها مهما كانت قادرة على التعبير ومهما كان من يستخدمها قادرا على الوعي، فإنه يستحيل على اللغة أن تستنفد الأشياء. الأشياء لا تنتهي. اللغة تفصح عن جوانب معينة من الأشياء وهذه الجوانب مرتبطة باللحظات التاريخية وبالتطور ومشكلات الحياة. إذاً نحن لم نقل شيئا. وإذا ما درست الشعر العربي اليوم من خلال الشعراء والنقاد الكبار وأنت واحد منهم، فما المشكلات الوجودية التي نراها في

الشارع العربي؟ ما العالم الداخلي الذي يبنيه هذا الشعر؟ ما مشكلات العلاقة مع الآخر في هذا الشعر؟ كل الشعر العربي اليوم يتقلص إما إلى هموم ذاتية فردية ليس بالمعنى الأنتولوجي الكياني وإنما بالمعنى السياسي الوطني. كل المشكلات الكبرى التي أثارها أبو العلاء المعري مثلا غائبة عن الشعر العربي. وبعد ألفي سنة انظر إلى التناقض في نظرتنا إلى الشعر. إذا طلبت منك أن تسمي لي خمسة شعراء اليوم على المستوى الكوني، وخمسة فنانين تشكيليين على المستوى ذاته، فأنت يمكنك أن تسمي لي خمسة فنانين، ولكن لا يمكنك أن تسمي لي خمسة شعراء. أنظر إلى الأزمة الشعرية. لدينا كم ضخم من الشعراء، ولكن المستوى النوعي قليل جداً. ولذا فالشعر ينظر إليه ويعطى أكثر مما هو في الواقع وفي الحقيقة، فلابد أن نعيد النظر في هذا الذي نطلبه منه. هل لدينا شعر على هذا المستوى كي نطلب منه ما نطلب؟ إن ما نطلبه عظيم يراد له عالم عظيم يكون في مستواه، وأما ما يبقى فنحن نعرف أنه ركام وأن علينا أن نزيل هذا الركام. أنا أميل أحيانا إلى تسمية الثقافة العربية السائدة اليوم بأنها ظاهرة نفسية أكثر مما هي ظاهرة فكرية. فعندما تقرأ الكتب والصحافة سوف تجد أن المهيمن ليس التساؤل والبحث والاستقصاء والتحليل والموضوعية، إنما هو كيف أهاجم فلاناً وكيف أبكي وكيف أتخلص من الوضع القائم وكيف أشتم الاستعمار. وهذا كله عالم سيكولوجي وليس عالما ثقافياً أوفكرياً لذلك حتى نفهم الثقافة العربية لا يمكننا أن نفهمها مثل ما نفهم الثقافة الغربية، لا بد من تحليل البشر نفسيا حتى تعرف كيف تفهمهم أوتفهم نتاجهم.

عبدالكريم حسن:

عزيزي أدونيس. وددتُ لو أطفأتُ معك اليوم ثلاثاً وسبعين شمعة.. لو قدمتُ وردة للرابعة والسبعين. أهنئك وأهنئ الشعر في ذكرى ميلادك اليوم؛ هذه الذكرى التي أحتضنها.

● لا أريد أن أسألك عن شعرك لأنني أفترض أنني أعرَفُ به منك، إنما أريد أن أسأل شعرك عنك. هذه اللغة العارية التي توصلت إليها بعد صراع مرير مع اللغة.. هذه اللغة العارية الصافية تدفعني لمساءلتها عن أمرين؛ عن صراعك المرير مع اللغة، وصراعك المرير مع الحياة، أنت الذي لا تكاد تخرج من معركة حتى تدخل أخرى. لغتك الصافية هل تقول – في ميدان اللغة – إن الغموض وتفجير اللغة لم يعد لهما موضع فيها؟ لغتك الصافية هل تقول – في ميدان الفكر – إن قضايا فكرية تتراجع لتتقدم أخر ى في هذا العالم الذي تجتاحه ذئاب العولمة ؟ أسأل لغتك ولا أسألك، فماذا تقول لغتك العارية الصافية عن دور الشاعر الآن؟

أدونيس:

عزيزي عبدالكريم، طبعا نحن مررنا بمراحل حاولنا أن نوظف الشعر في قضايا عديدة ونجعل منه أداة ظنا منا أنه سيخدم قضايا معينة أويخدم أيديولوجيا معينة. وأنا نفسي شاركت في هذا الاتجاه قليلا أوكثيرا وإن كنت أقل الشعراء انخراطا في هذا الاتجاه لأنني وعيت باكرا أن الفكر أوالشعر الحقيقي هو الفكر الذي لا يكون أداة أو وظيفة أو حتى تعبيرا عن نظرية أو تطبيقا لنظرية. هذا الفكر أوالشعر الذي يكون استكناهاً أواستقصاء أوطرح أسئلة ربما وعيته متأخرا. ولذلك وعيت أمرين: أن الشعر في المقام الأخير وأن الفكر أيضا بخلاف كل النظريات الشائعة التي ورثناها ليس تعبيرا. وفي الوقت الذي أقول إن الشعر ليس تعبيرا ربما أرتكب جريمة. الشعر والفكر تأسيس لا تعبير. تأسيس بمعنى إعادة نظر في كل ما هو قائم سواء كان ماضيا أوحاضرا وفتح أفق آخر للبحث والتساؤل. ولحسن الحظ.. لحسن حظ اللغة أنها لا يمكن أن تكون تعبيرا، لأن التعبير عن شيء يعني نقله كاملا إذا كان التعبير صحيحاً. والحقيقة أنه لا يمكن لك أن تنقل أي شيء نقلا كاملا وكليا، سواء كان هذا الشيء في نفسك داخل الذات أوكان خارج الذات. ولذا فالفكر والشعر تأسيس للعالم وتأسيس للوجود. ودور الشاعر أن يكتب قصيدة

جميلة.. أن يكون مبدعا يحسن الإبداع ولا يحسن توظيف شعره. باختصار شديد إن دور الشاعر أن يتقن أدواته وأن يتقن لغته و أن يحسن إبداعه.

عبدالقادر فيدوح:

السؤال الثاني الوارد من الدكتورة خيرة حمر العين يقول:

- تتبع ممارسة أدونيس الشعرية من الرؤيا، وتنمو بالاختلاف، فيما هي تنشد الوحدة في الكثرة، والكثرة في الوحدة. كيف تجدون ما يكتب عنكم من المقاربات النقدية المتعددة والمتنوعة؟ هل ترون أنها جهد مضاعف من رصد لأدوات إجرائية تسيء إلى النص أكثر مما تخدمه، أم أنها تجنح إلى التأمل ؟ وما مدى ملامستها للحظة الانكشاف الشعري لديكم؟

أدونيس:

أيضا هذا نوع من الأسئلة الاستنطاقية، الناقد أياً كان حتى لو كان مستواه النقدي غير عال، هو صاحب القصيدة التي ينقدها وقد يفهم القصيدة أكثر مما يفهمها صاحبها.

عبدالقادر فيدوح:

- توضيحا للسؤال السابق، ما موقفكم مما يكتب عنكم ؟

أدونيس:

لا موقف لدي. أكرر دائما حول هذا السؤال ما يروى عن بول فاليري من أنه دعي مرة إلى حضور محاضرة عن شعره يلقيها أحد الأساتذة في الجامعة، وسأله أحدهم بعد انتهاء المحاضرة: هل كنت تقصد ما سمعناه من المحاضر حول شعرك؟ فكان جوابه لا، الحقيقة لم أقصد أبدا أي شيء مما قاله لكن ما قاله جميل. إذن النص الشعري ملك القارئ وبالأحرى أن يكون ملك الناقد، ولا أظن أن على الشاعر أن يهتم كثيرا بمدى التطابق بين ما يقوله الناقد وما يخيل للشاعر أن نصه يقوله. لا أظن أن عليه أن يهتم بهذا الموضوع أبدا. وإنما عليه أن ينظر إلى النص النقدي بوصفه قراءة شخصية. قلت مراراً إن النقد الحقيقي إبداع آخر.. نص إبداعي آخر على النص المنقود؛ بمعنى أن الناقد يكتب نصه الخاص انطلاقا من النص الذي يقرأه. وأعتقد أنه إذا لم يتحول النص العربي هذا التحول سيظل أكاديميا، وسيظل دون النص الذي ينقده. على الناقد أن يكتب نصه الشخصي كأنه مبدع آخر.

سميرة بن عمّو:

لن أسأل. سأقول فقط ما يراود ذهني وهو أن أدونيس لن يُقرأ في المستقبل كشاعر وإنما كفكرٍ وفلسفة. ويخطر لي «قصيد» «بارمينيدس» الذي كثيراً ما علتْ به أصوات العذارى في مواكبهن إلى المعبد.

أدونيس:

سيسعدني ذلك.

علوي الهاشمي:

تجربتكم مع المجلات الثقافية تجربة هامة على الرغم من أنها تشع في منارتين كبيرتين هما «شعر» في الخمسينيات وبعدها مواقف، ورغم أهمية هاتين المجلتين توقفتا. نحن نحلم في «ثقافات» أن نزرع منارة ثالثة. أنت اليوم معنا وعلى رأس قائمة هيئتها الاستشارية، لو سألناك حقيقة ما الذي جعل مجلتي شعر ومواقف تتوقفان كيلا نتوقف أو على الأقل كي نمتد بحلمنا طويلا؟ هذا هو السؤال الأول.

- وأما السؤال الثاني فهو أنك تلبس القصيدة حتى في سواد ثيابك، وتكاد تكون ثيابك امتدادا للظلال المكثفة في قصيدتك. هل أنت تعني ذلك أوتدركه أوتريد أن تكون امتدادا لقصيدتك التي تمشي على قدمين وتتوشح سوادها وكثافة ظلالها؟

أدونيس:

كنت أحلم دائما بأن لا أكون امتداداً للقصيدة وإنما أن تكون القصيدة امتداداً لي. ومن هنا أقول إن القصيدة لا تعبر عني. القصيدة جزء من تكوني وليست تعبيراً.

الإجابة عن السؤال الأول: إن أسباب توقف مجلة شعر تختلف كليا عن أسباب توقف مجلة مواقف. فعن

مجلة شعر يكون جميلا أن تميت شيئا في الأوان، فذلك أفضل من أن ترى جثته تتجرجر أمامك. شعرت أن المجلة وصلت إلى دائرة شبه مغلقة حيث إن الأطروحات الأساسية التي قامت عليها والتي من أهمها إعطاء مشروعية لطرق تعبيرية جديدة في النثر لها قيمة الشعر، وإعطاء المشروعية حيث يمكن للشاعر في سبيل تدمير الهوية القبلية للنص الوزني أن يكتب نصاً أخر شعرياً بطرق أخرى. هذا من أهم الأطروحات على الصعيد الجمالي أوعلى الصعيد الشكلي. وأطروحاتها الأخرى الثقافية المعروفة التي لا أريد أن أكررها، فأحسست أن الدائرة اكتملت ويجب الخروج إلى ما هو أوسع وأشمل.. يجب أن نعطيها معنى أواتجاهاً آخر جديداً. وهنا اختلفنا نحن أعضاء المجلة، وتبين لنا أننا متفقون على السلبي.. على ما نرفضه جميعا.. ولكن عندما انتقلنا إلى الإيجابي.. إلى تحديد ما نقبل اختلفنا وكان لكل منا وجهة نظر. أحترم وجهات النظر الأخرى.. كانت لي وجهة نظر لم يؤخذ بها، ولذلك تركت المجلة. وبعد أن تركتها صارت نوعاً من الاجترار ولم أقدم أي شيء بعد سنة ١٩٦٥ لمجلة شعر التي أصبحت نوعاً من الاستعادة ونوعاً من الاستمرار.

علوي الهاشمي:

● هل المجلة عبارة عن أدونيس الذي ما إن انسحب منها حتى ماتت؟

أدونيس:

لا، لكن الذي عملناه معا في مرحلتها الأولى كان قد نضج واكتمل، وبعد أن تركتها لم يقدم أي مختلف عما قُدم من قبل. كان ما قدم من قبل مشتركاً بين الجميع ولم أكن وحدي إطلاقا. وصاحب الفكرة الأساسية هو يوسف الخال رحمه الله، وقد عملت معه منذ العدد الأول.

علوي الهاشمي:

● ولو أنهم أخذوا برأيك؟

أدونيس:

كنت أريد أن أفتحها أكثر على المشكلات العربية. فالمجلة في المحل الأخير هواؤها الحقيقي هو تاريخ ثقافتها.. تاريخ اللغة التي تكتب فيها. وإذاً فإن علينا أن ندرس التاريخ الذي نشأت فيه هذه اللغة بكل مشكلاته الدينية والسياسية والفكرية. من هنا بدأ اهتمامي بديوان الشعر العربي، وبدأ اهتمامي بالتصوف، وبدأ اهتمامي بدرس القضايا الفكرية الثابتة والمتحولة. أما الإخوان فكانوا يريدون إبعادها عن هذه المشكلات السياسية ويفضلون إبقاءها على حالها. هذا هو السبب الحقيقي لتوقف مجلة شعر.

أما «مواقف» فإن السبب في توقفها مختلف. كان آخر عدد من أعدادها عن المرأة العربية؛ عن مشكلات المرأة العربية. ولا يمكنك أن تبحث في مشكلات المرأة العربية إذا لم تبحث في مشكلتها في النص المؤسس؛ النص القرآني. لم نستطع أن نقنع كاتبا واحدا أن يناقش لنا قانونيا ومعرفيا وضع المرأة في النص القرآني، لأن أحداً لم يتجرأ. وقلت للمرة الأولى ماذا يعنى أن تصدر مجلة تكون مثل سلة تضع فيها وردة هنا، وهنا زهرة، أو عشبة؟ ستكون السلة جيدة للنظر، لكنها لن تخلق حركة. لهذا السبب توقفت مجلة مواقف. ومن الأفضل أن تموت المجلة مائة مرة على أن أراها تتجرجر بمقالة من هنا ومقالة من هناك.

المجلة مشروع وهذا ما يميزها عن الكتاب. إذا لم تكن المجلة مشروعا فليس لها معنى أبدا. ما مدى قابلية هذا المشروع أو عدم قابليته لأن يعيش ويستمر ويوسع حدود المعرفة وحدود المخيلة وحدود الحياة اليومية نفسها. هذه أشياء ليست سهلة بل تحتاج إلى دراسة وإلى فريق عمل متفاهم ومتقارب في الأفق وإن كان متناقضاً في المسيرة . أنا لا أرى أي معنى لأي مجلة إذا لم يكن عندها هذه الهواجس وهذه الهموم. أنت في فرنسا عندما تريد أن تعرف الحركة الفكرية هناك، فإنك تعرفها من المجلات، وليس من الكتب. وهكذا هو الأمر في أمريكا وفي جميع البلدان الحية. فهل تستطيع أن تعرف مسار الحركة الفكرية العربية من المجلات العربية؟ المجلة مشروع عظيم وضخم لأنه من جهة لا بد أن يلتقط حركة المجتمع وحركة التاريخ وعلى أساس

هاتين الحركتين يعطي رؤية للمستقبل، وإلا فليس للمجلة أي معنى بل تعتبر جهدا ضائعا لأن الذين يكتبون فيها يستطيعون أن يكتبوا في غيرها أو في الجرائد اليومية. ومن المآزق الكبرى اليوم من مظاهر أزمتنا الثقافية أنه ليس هناك عربي واحد اليوم من التلميذ حتى أستاذ الجامعة يعجز عن نشر ما يكتبه. كل ما يكتب ينشر. هذه أزمة ليس لها مثيل في العالم، وهي دليل انحطاط وليست دليل عافية.

علوي الهاشمي:

● في هذا الإطار الواسع من التجربة كيف تقيم تجربة «ثقافات» اليوم وماذا تتوقع لها من اختناق على أي شيء يمكن أن يتم؟

أدونيس:

إن نجاح أي مجلة رهن بعدة أمور؛ أولها عدم التنازل في انتقاء النصوص. فالنصوص يجب انتقاؤها في ضوء مستواها وانسجامها بعضها مع بعض. وثانيها أن يشعر القارئ أن وراءها روحاً محررة، أو عقلاً ممسكاً بها.. قابضاً عليها.. يحررها من الألف إلى الياء.. يديرها بطريقة المايسترو؛ أي ألا تكون باباً مفتوحاً للجميع. وثالثها أن تتفادى التنازلات السياسية لأننا في مرحلة يجب فيها الفصل الكامل بين الثقافة والسلطة. وأنا لست ضد السلطة في المطلق، لكنني ضد أن تكون الثقافة خادمة للسلطة على أي مستوى كان. ولا مانع مبدئياً من التعاون مع السلطة، فالسلطة موجودة، وهي جزء من مجتمعنا، لكن بشروط يحتمها الإبداع، في طليعتها الاستقلال والحرية واللاوظيفية. وليس هذا محور حديثي، إنما المحور فيه هو الجانب الوظيفي من المشكلة. فالثقافة منذ السقيفة حتى اليوم لا تزال وظيفية، خادمة للسلطة بشكل أو بآخر. وما يجب أن نقوم به هو أن نخرج الثقافة من هذه الوظيفية على جميع المستويات. وعندها سترى السلطة نفسها أن الثقافة اللاوظيفية قد تفيدها أكثر من الثقافة الوظيفية. وعندما يقوم صاحب السلطة نفسه برسم مسافة بينه وبين الثقافة، فسوف يحس بوجوده.. بأن هناك مرآة يرى فيها عدم مطابقة ما يراه.. وسوف يستفيد من كل ذلك. أما إذا رأى كل شيء متطابقاً معه، فما من فائدة ترجى. ولذا فإن المعارضة تبقى جزءاً حيوياً في كل مجتمع لتكون نوعاً من الثقافة الناقدة.. هذا إذا كانت السلطة تريد لنفسها أن تكون مسؤولية لا مجرد امتياز. يجب أن نعلم السلطة العربية أن السلطة مسؤولية كي نستطيع أن نحافظ على مفهوم الوطن الذي غاب عندنا، وحلّ محله النظام، وأصبحت علاقتنا بالنظام لا بالوطن؛ نظام لا يعطيك هويتك إلا إذا رضي عنك. هل هناك أبسط من حق الهوية؟

في ما يخص مجلة «ثقافات» لديكم الطاقات والإمكانيات، ولكنني أرى بعض التنازلات على مستوى نشر النصوص، وأقترح على المستوى العملي – حرصاً عليها – اتخاذ قرار قاطع يمنع بموجبه قبول أي مقالة أو قصيدة للنشر تأتي من طريق البريد. وأقترح أن تكون لديكم قائمة بأسماء كتاب عرب غير تقليديين، من الشباب خاصة من تونس والجزائر والمغرب وعلى نحو أخص ممن يعيش منهم في الخارج. وكما ترى فإنني أميل إلى المغرب العربي لأنه منطقة لم تتلوث بعد بالإيديولوجيا كما هي حال المشرق العربي.

علوي الهاشمي:

● أنا أشعر بأن أدونيس يحب البحرين كثيراً كما أن البحرين تحبه كثيراً، وهذه حقيقة وليست مجاملة. فإذا كان هذا صحيحاً فإلى مَ يعود هذا الحب المتبادل؟

أدونيس:

البلد هو البشر الذين يسكنونه. صحيح أنني أحب الطبيعة ولكنني عندما أقول إنني أحب البحرين فإنني أريد أن أقول قبل كل شيء إنني أحب البشر في البحرين وأملك صداقات جميلة ومتنوعة فيه.

علوي الهاشمي:

● هل لهذا الحب علاقة بالتاريخ؟

أدونيس:

لا، قطعاً. هذا الحب له علاقة بالحياة الحية القائمة. فأنا أحب البحرين لأنني أحب الكثير من البحرينيين.

علوي الهاشمي:

● لك في الوطن العربي أبناء كثيرون على مدى الخمسين أو الستين سنة التي كنت تبدع فيها وكنت مثالاً و رائداً للكثيرين. والآن لو أردنا أن نسألك عن أكبر أبنائك في الوطن العربي ومن يكونون؟

أدونيس:

أسوأ ما أكرهه هو الأبوة، فأنا فاشل بوصفي أباً فشلاً كاملاً ليس على المستوى الشعري كما تشير وحسب، وإنما على المستوى العائلي. لم أنجح في حياتي أن أكون أباً، وأرفض أن أكون أباً، ولذلك أرفض أن يكون لي أبناء.

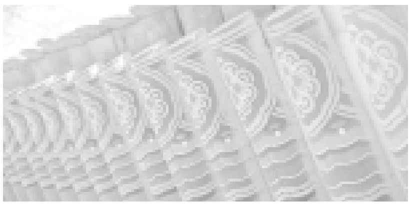
علوي الهاشمي:

شكراً للصديق العزيز والشاعر الكبير أدونيس على هذه الندوة الغنية التي خص بها «ثقافات». ونحن في «ثقافات» لا ندعي الكمال، ولكننا في الوقت نفسه لا نألو جهداً في الارتقاء بمشروعنا الثقافي من اختيار المادة، واضعين نصب أعيننا الإطار الأكاديمي الذي نصدر عنه ونتحرك ضمنه، والوسط الثقافي «المحلي» الذي ينبغي ألا ننعزل عنه، وكذلك الأمر مع واقعنا السياسي خاصة في اتجاهه نحو الإصلاح الذي يسمح لنا بإصدار مجلة كثقافات من بلد صغير بمساحته وسكانه وعدد المبدعين فيه، ومن مؤسسة جامعية غالباً ما تشدد كغيرها من نظيراتها على إصدار المجلات العلمية المحكمة. وقد سبق لثقافات أن عرضت مثل هذه القضايا في افتتاح أعدادها الأولى.

وعلى الرغم من ذلك، فإن لدينا إحساساً بأن القصور لا التقصير هو توأم العمل في «ثقافات» نظراً لما يحركنا من طموحات لا تتوقف عند حد. وهذا ما جعل المجلة تبلغ عامها الثالث اليوم وهي تصعد بأعدادها الواحد تلو الآخر على سلم من التطور المتتابع والارتقاء المستمر. ودليلنا على ذلك هو تفاعل الساحة الثقافية الواسعة بكتابها وقرائها. وهو تفاعل نعتز به حتى وإن تم بعضه عن طريق البريد وتبادل الرسائل واستلام البحوث والمواد المرسلة.

إننا نعتز بملاحظات قامةٍ ثقافيةٍ وإبداعيةٍ عاليةٍ عربياً و عالمياً كأدونيس الذي لا نشك في أن ندواتنا معه ومع سواه من المبدعين والمفكرين ستساهم في تطوير مسار المجلة وفي التقاط حركة الفكر والمجتمع. ونحن نعد أدنيس بأننا سنستفيد من تجربته الثقافية الطويلة في إصدار أكثر المجلات تميزاً وإشكالاً في الثقافة العربية الحديثة.

وختاماً فإنني باسم أعضاء هيئة تحرير «ثقافات» أتوجه بشكري الحار لأدونيس على ما خصنا به من وقت ثمين يؤكد حرصه على الدفع بمشروع «ثقافات» إلى المزيد من التطور والرقي.■



الحداثة وما بعد الحداثة...

قراءة في جدل يزداد تعقيدا

محمد الحوراني *

في بحثه عن معنى الحداثة ونشأتها يرى الدكتور طه عبد الرحمن، أن الحداثة نمط حضاري، أخذ يقوم في المجتمع الغربي منذ بداية القرن الـ ١٦ مع النهضة والإصلاح الديني، وعرف هذا النمط رسوخًا ، مع حركة الأنوار، ومع الثورة الفرنسية، ثم أخذ يتوسع مع الثورة الصناعية والثورة التكنولوجية، وهاهو اليوم يكاد أن يسع العالم كله مع ثورة الاتصالات.إذن فالحداثة بالنسبة لـ طه عبد الرحمن هي جملة التحولات العميقة التي طرأت على المجتمع الغربي منذ خمسة قرون، ولكن السمة المميزة لهذه التحولات هي أنها تحولات إنمائية تراكمية، بحيث نقلت المجتمع الغربي من طور التقدم الحضاري إلى طور يعلوه تقدمًا، وهذه الصفة أساسية. أما السمة الثانية لهذه الحداثة هي أن تحولاتها تحولات داخلية، يعني أن الغرب هو الذي قام بهذه التحولات من ذاته وبمقتضيات مجتمعه، وليست حداثة واردة عليه ولا مفروضة عليه. وفي سياق تأريخه للحداثة يرى آلان تورين أن تاريخ الحداثة هو تاريخ انبثاق أطراف اجتماعيين وثقافيين يبتعدون شيئا عن الإيمان بالحداثة باعتبارها تعريفا ملموسا للخير،مؤكدا في السياق ذاته أن المثقفين، وبتأثير من نيتشه وفرويد، كانوا أول من رفض الحداثة، ولطالما أوغل التيار الأكثر نفوذا في الفكر الحديث، من دور كهايمر وأصدقائه من مدرسة فرانكفورت إلى ميشيل فوكو، لطالما أوغل هذا التيار في نقد الحداثة،وهو ما أدى بدوره إلى عزل المثقفين عزلا تاما في مجتمع كانوا يصفونه باحتقار بأنه مجتمع الجماهير. ومع أن الغالبية العظمى من المفكرين الذين عملوا على تشريح الحداثة وما بعدها أقروا بأنها نشأت ثم تبلورت في شرط تاريخي تمثل بتصاعد التفاوت الطبقي والتهميش السياسي والسوسيو- ثقافي، إلا أنهم يقرون في الوقت نفسه أنها تحولت - شيئا فشيئا - إلى أداة قامعة لضحايا ذلك التفاوت وهذا التهميش وأخرجتهم بدرجات مختلفة من دائرتهم وألحقتهم في دائرة «اللا عقلانية» و«اللا تقدم» و«التشاؤم التاريخي» و«اللا علم»، وربما كذلك وبمعنى محدد «اللا تاريخ- التاريخ ما قبل الرأسمالي». بل لعلنا نقول إنه بفضل التاريخ ما قبل

* كاتب وصحفي من سوريا.

الرأسمالي الحداثوي الآخذ في التوحش والهمجية تخرج تلك «الضحايا» من التاريخ الذي أنتجته هي وقام هو على أكتافها.وهكذا تبرز الحداثة_حسب رؤية طيب تيزيني- وكأنها تحولت إلى أخطبوط شرع في التهام صانعيها «من تحت» إضافة إلى تشتيت منظّريها والحاصدين لثمارها من الطبقات العليا ،وذلك بوضعهم وجها لوجه أمام «انحرافاتها». ولعل هذا هو السبب الذي دفع بسجان شينوس إلى إدانة تلك الحداثة التي اخترقت المجتمع الفرنسي وجعلت منه إمّعة تنتزع منها «هويتها وذاتيتها وأصالتها». وإذا كان ما سبق من كلام قد وضع الخطوط العريضة لمصطلح الحداثة بمعناه ونشأته ،فإن مصطلح ما بعد الحداثة بتشعباته وانعكاساته يبدو أكثر إشكالا واستعصاء على التحليل الدقيق والبحث العميق القادر على الحفر حول جذورهذا المصطلح . في حفره حول جذور المصطلح وتفسيره له يرى الباحث المصري الدكتور عبد الوهاب المسيري أن مصطلح ما بعد الحداثة مصطلح نفسي سلبي، وهو ترجمة لمصطلح Post-modernisme أو .Postmodernisme وقد تستخدم كلمة Post modernity للدلالة على الشيء نفسه .وأحيانا يطلق على مصطلح ما بعد الحداثة تعبير ما بعد البنيوية باعتبار أن فلسفات ما بعد الحداثة قد ظهرت بعد ظهور وسقوط (الفلسفة البنيوية). ولما كان مصطلح ما بعد الحداثة يكاد يترادف ومصطلح (التفكيكية) فقد أراد المسيري التمييز بين كلا المصطلحين. فـ (ما بعد الحداثة) هي الرؤية الفلسفية العامة،أما (التفكيكية)فهي بالمعنى العام أحد ملامح وأهداف هذه الفلسفة. إذ أنها تقوم بتفكيك الإنسان، كما أنها منهج لقراءة النصوص يستند إلى هذه الفلسفة. مؤكدا في الوقت نفسه على أن هذا المصطلح يكتسب أبعادا مختلفة بانتقاله من مجال إلى مجال آخر ،فمعنى (ما بعد الحداثة) في عالم الهندسة المعمارية يختلف ،من بعض الوجوه ،عن معناه في مجال النقد الأدبي أو العلوم الاجتماعية. وعالم ما بعد الحداثة ،كما يراه المسيري، ليس نظاما حركيا منفتحا ذا مركز وغاية وتراتب هرمي ــ مثل عالم التحديث ــ ، ولا هو بعالم مغلق يحاول الانفتاح مثل عالم الحداثة وأن يفرض ترتيبا هرميا ذا معنى ..وإنما هو نظام لا مركز له،مكون من نظم صغيرة مغلقة ،يدور كل منها حول مركزه وحول نفسه،ويأخذ شكل صور متجاورة لكل معناها المستقل ،لا يربطها رابط ولا توجد أية صلة بينها، ولا توجد علاقة سببية واضحة، فكل إنسان يدرك الصورة القريبة منه. لا بل إن المسيري يرى أن ما بعد الحداثة ليست في واقع الأمر إلا الإطار المعرفي الكامن وراء النظام العالمي الجديد، فهي رؤية تنكر المركز والمرجعية ،وترفض أن تعطي للتاريخ أي معنى،أو أن تعطي للإنسان أية قيمة أو مركزية أو إطلاق، وتسقط كل الإيديولوجيات (عصر ما بعد الإيديولوجيات)، وتنكر التاريخ (عصر نهاية التاريخ)، وتنكر الإنسان (عصر ما بعد الإنسان). والعالم حسب هذه الرؤية يفتقر إلى المركز، فكل الأمور مادية،وكل الأمور متساوية،وكل الأمور نسبية. فهو عالم في حالة سيولة كاملة (تماما مثل التناص textuality حين يحيلك نص إلى نص قبله ونص بعده، فيختفي المعنى وتختفي الحدود والهوية والمسؤولية).

من جهته يرى الباحث التونسي الدكتور فتحي التريكي أن حركية ما بعد الحداثة قامت على تدمير قواعد ثلاث،كانت تتأسس عليها الحداثة، من حيث هي فكر وتوجه أيديولوجي تنويري وهذه القواعد هي:

الذات: نعرف أن الحداثة قد انبنت على الوعي بالذات،عندما حددت نظرة الذات العاقلة إلى نفسها ذاتيتها الأولية والمركزية من خلال عملها التفكيري المتواصل ، وتحويل الذوات الأخرى إلى مواضيع يتسلط عليها العقل العلمي، ما هو إلا نتيجة لذلك.هذه الإشكالية هي التي بنى عليها ديكارت تأملاته،ولاينبتز عقلانيته الصارمة، وهيوم وكانط نقديتهما الإمبيرية (بالنسبة للأول) و التأسيسية بالنسبة للثاني.

الحقيقة:حيث ارتكز الفكر في علاقته الشائكة بالوجود على محاولة إقرار الحقيقة الدائمة النهائية. لذلك اتجه العصر الكلاسيكي إلى العقل وصرامته،

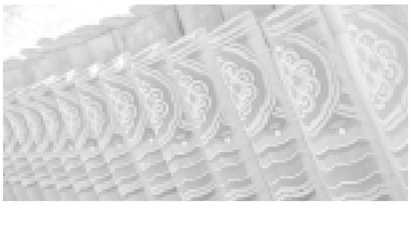
ليبين لنا كيف تتجلى الحقيقة .وجاءت فلسفة الطريقة (عند ديكارت وعند لايبنتز) استتباعا لذلك ثم كيف يمكن للخطأ أن يوجد في عالم يهيمن عليه العقل.فكان لابد من إرساء قواعد للخطاب العلمي لكي تتجلى لنا حقيقة الأشياء وكان لابد من الابتعاد عن الذاتية لتأسيس القول من خلال آلياتها التي اتبعها العقل في عملية إقصائه للخيال واللا متجانس .

الوحدة: مركزية الذات وضرورة الحقيقة المطلقة قد عالجتا قضية وحدة الوجود بمنطق يتضمن الوصول إلى توحيد كل مجالات الفكر والعمل. ونحن لا نتحدث هنا عن وحدة العقل فقط،ولاعن وحدة المصير،بل عن تلك الوحدة الأنطولوجية التي ما انفكت الفلسفة ابتداء من بارمنيدس إلى ديكارت وكانط، تؤكدها وتبحث عن معطياتها ومقوماتها.

من جهة أخرى يذهب التريكي إلى أن المعقولية الغربية في عصر الحداثة وما بعدها،لم تنتج العلوم والتكنولوجيا فقط ،بل أقامت أيضا منطقا جديدا يقوم على الإقصاء والاستبعاد والتقتيل، كما بين ذلك (ميشال فوكو)، بحيث ستؤدي هذه العقلانية إلى إقرار للإنسانية لا محالة، ولكن هذه الإنسانية ستأتي مشطورة ذات قطبين، إنسانية محبذة يعمل العقل في تمظهره الغربي على تطويرها والدفاع عنها، وإنسانية أخرى منبوذة، يمكننا في أحسن الأحوال_ تركها جانبا، إذا لم يقم هذا العقل بإفنائها وتصفيتها، وإبادتها إن اقتضت الضرورة لذلك. ولا ينفي التريكي في الوقت نفسه أن فلسفة ما بعد الحداثة قد قامت على انقراض القيم التي أسستها الحداثة (كفكرة التقدم والحقوق)، مما أدى إلى فراغ حاولت المعقولية الغربية أن تملأه بقيم (سوقية)، تجارية دنيوية وبرغماتية. وهي إيطيقيا جديدة تعتمد مقياس قيمة التبادل نموذجا أوحد للتواصل البشري،حتى إن الأفراد في المجتمع الغربي أصبحوا يمثلون ذرات مستقلة، لا تربطها إلا علاقة الحاجة والمصلحة. فكأن هناك انتصار للفرد ضد المجموعة أو الجماعة، وكأن الحرية الفردية هي المجال الذي تمتد ضمنه جميع الأفعال والقيم، من أبسطها إلى أعقدها.

إن نعت المسيري لفلسفة ما بعد الحداثة بأنها فلسفة الهامش، وأخذه على هذه الفلسفة استبعادها للمرجع والمركز، لأن كل شيء سيصبح ممكنا فيمكن لهؤلاء أن «يحتسوا أفخر الخمور، ويضاجعوا أجمل النساء والغلمان،كما فعل الرومان(...) وكما يفعل الوثنيون العدميون، عندما يشعرون بالعدمية المطلقة عليهم». قلت: إن نعته ذاك وإعابته تلك يتوافقان ، وإلى حد كبير،مع مواقف بعض المفكرين الغربيين الذين وان رأوا في الحداثة ومجتمعها بعض الإيجابيات إلا أن السلبيات فيها كانت كثيرة، ولاأحد يستطيع أن ينكر أنها أساءت حتى إلى المجتمع الغربي الذي اعتقد أنها ستنتشله من مشاكله، ولهذا فإن هؤلاء المفكرين لم يجدوا مانعا من نقد السلبيات الكثيرة التي أتت بها الحداثة والحداثيون. فـ «جان شيسنو» مثلا، وهو مؤرخ فرنسي معروف يرى أن كل شيء تشيأ في مجتمع الحداثة. ومع أن الناس يتمتعون بمختلف وسائل الترفيه والاستهلاك، إلا أنهم فقدوا مبادرتهم الشخصية والفردية، وتحولوا إلى سلع تَستهلك وتُستهلك في الوقت ذاته. فلكي تعيش الحداثة ينبغي أن تعمل ثماني ساعات في اليوم. عليك أن تخرج من بيتك في الساعة السادسة والنصف، وتندس في المترو المزدحم بالأجساد وتصل إلى عملك وأنت تلهث، ثم تخرج في الساعة الثانية عشرة للغداء وشرب القهوة، ثم تعود إلى العمل من جديد وتستمر فيه حتى الخامسة أو السادسة مساء،ثم ترجع إلى بيتك في ميترو مزدحم مثل السابق أو أكثر. ثم تراقب التلفزيون قليلا وتلوي عنقك وتنام. إن المعادلة: «مترو، عمل، نوم» تلخص وحدها الحياة الباريسية الحديثة. ولكي تعيش حياة الحداثة، ينبغي أن تفعل مثل كل الناس، فتخرج عندما يخرجون، وتنام عندما ينامون. ولك الحق في أن تمارس الجنس ثلاث مرات في الأسبوع، منها مرتان في عطلة نهاية الأسبوع. ويفضل أن يتم ذلك يوم السبت بعد العشاء والسهرة والسينما...كل شيء مرتب للأسوأ أردت أم لم ترد.

ويكفي أن تحرك رجليك ويديك وفمك وبقية أعضائك في أوقات محددة، لكي تنسجم مع مجتمع الحداثة، مع إيقاع الحداثة... وفي نقده للمفكرين الما بعد حداثيين يرى أرنست غيلنر أنهم يقبعون في حلكة تحجب عنهم حالتهم وموقعهم، لأنهم بوصفهم ما بعد حداثيين، ملتزمون إلى أبعد حد بعقيدة الولع والتقلب، التي من أجلها تكون حتى أشياء مثل حالتهم ذاتها، غير مستقرة، وبدون هوية، ولا يمكن اعتبارها مواضيع وأهدافا للتفكير المستدام. وبالرغم من هذا كله فإن المتابع لأحوال الثقافة والفكر في العالم العربي يصاب بالذهول والحيرة، نتيجة الانبهار، اللا معقول ، للعقل العربي ، بالثقافة والحضارة الغربيتين، ذلك أن العقل العربي لم يكن في يوم من أيام اتصاله بالثقافة والحضارة الغربيتين أكثر انبهارا بهما مما هو اليوم، ومنذ بداية الثمانينيات على وجه التحديد، وهو انبهار أعمى الحداثيين العرب عن إدراك الاختلافات، من ناحية، ودفعهم، بسبب إيمانهم بضرورة تحقيق قطيعة معرفية مع الماضي كشرط لتحقيق الحداثة، إلى احتقار التراث من ناحية ثانية، ثم الوصول بالتبعية الثقافية للغرب إلى أبعد نقطة فيه من ناحية ثالثة. وهو ما جعل العقل العربي منفعلا وليس فاعلا. إن الحداثيين العرب نسوا أو تناسوا أثناء ارتمائهم في أحضان الثقافة الغربية أن المخابرات الأمريكية الـ «CIA» كانت تمول أنشطة ثقافية مختلفة ومتباينة أحيانا ، ومن بينها مدارس الحداثة المختلفة،في دول عديدة من العالم!» «لم نكن نعرف»، سوف يسارع الحداثيون العرب إلى القول. لكن الواقع أن الإنسان الذي يعطي لنفسه مسؤولية قيادة فكر أمة في فترة تاريخية حاسمة، كتلك التي تلت هزيمة ٦٧، واجبه أن يعرف. فقد كانت الشواهد موجودة ومعلنة في الجامعات الأمريكية منذ أواخر الستينيات، أي قبل صدور الدراسة المطولة والموثقة للباحثة البريطانية «فرانسي» «وندرز» تحت عنوان: من الذي دفع أجر العازف؟دور المخابرات الأمريكية في الثورة الثقافية (١٩٩٧) بثلاثين عاما على الأقل. إن مجتمعاتنا العربية والإسلامية، ومنذ صدمة الحداثة الأولى، تعاني الشيزوفرينيا في كل شيء. هناك ثنائية التعليم التقليدي والتعليم الحديث، الاقتصاد التقليدي القائم على الصناعات الحرفية والوطنية، والصناعات الحديثة القائمة على المستورد الأجنبي، وهناك العلائق الاجتماعية، التي تتحكم فيها القيم المتوارثة، والعلائق الاجتماعية التي تحررت من تلك القيم، وجعلت نمط العلائق الحديثة أنموذجا يحتذى. وهكذا بقية المجالات والجوانب. فهذه الازدواجية الشاملة التي تعيشها مجتمعاتنا العربية والإسلامية، هي وليدة التعاطي المغلوط مع مفهوم الحداثة وما كان هذا التعاطي المغلوط ليكون لو أحسن المفكرون العرب التعاطي مع الحداثة وما بعد الحداثة ،أما وقد حدث ما حدث فإن المسؤولية الملقاة على كاهل المفكرين العرب أخذت بالتزايد فهل سيكونون أهلا لهذه المسؤوليات الجسام الملقاة على عاتقهم أم تراهم سيتركون الحبل على الغارب مديرين ظهورهم لكل ما أصاب الفكر والعقل العربيين؟!!!.■



المصادر الأدبية

للروايات الفائزة بجائزة نوبل ٢٠٠٣م

محمود محمد قاسم *

ظللت أنطق اسم الروائي الفائز بجائزة نوبل ٢٠٠٣ بشكل خاطئ فترة طويلة وأنا أتابع مسيرة الروائيين البيض الذين وهبوا حيواتهم لمناصرة قضايا السود في جنوب أفريقيا إلى أن التقيت بالكاتبة نادين جورديمر – نوبل ١٩٩٢– ابان حضورها أول مؤتمر قمة أفريقي في القاهرة عام ١٩٩٣، فحاولت أن أثبت لها أن في مصر مثقفين يتابعون نضال الأدباء الأفريكانر – وهو اسم كان يطلق على المستوطنين البيض في جنوب أفريقيا، فأخذت أعدد عليها بعضا من هذه الأسماء مثل : أندريه برينك ، وبريتن برينباخ ،الان باتون، ومان نطقت بالاسم التالي حتى بدا مستغربا بالنسبة اليها ، ليس لأنه مجهول ولكن لأنني نطقته خطأ أكثر من مرة ، فراحت تنطقه كالتالي :

ج . م . كوتسيا

أكتب ذلك ، لأن وسائل الإعلام التي أذاعت اسم الكاتب ، ونشرته ، لم تنطق الاسم كما ينطقونه في جنوب أفريقيا ، وكم من أسماء ننطقها بالمنطوق الانجليزي ومنها من الحاصلين على نوبل: ماركيث ، وأوكتابيو باث، ويوسف برودسكي.

يُحسب لجون ماكسويل كوتسيا أنه جمع بين الثقافة الوطنية في بلاده التي ولد في عاصمتها يوهانسبرج عام ١٩٤٠، وبين الثقافة الأمريكية المعاصرة باعتباره قد استكمل دراسته في جامعة تكساس في الولايات المتحدة ، وذلك قبل أن يعود إلى بلاده ويعمل مدرسا للأدب في جامعة كاب . لذا فهو يكتب رواياته باللغتين الأفريكانية والانجليزية ، «ولدت في أحضان لغات متناقضة ».

وكوتسيا رجل متعدد النشاط في مجال الكلمة ، فهو روائي ومترجم ، وناقد ، ومتخصص في اللغويات ، وهو رجل اعتادت رواياته أن تحصد الجوائز الكبري ، فقد فازت روايته الثانية «في انتظار البرابرة» بجائزة بووكر في بريطانيا عام ١٩٨٣، وجائزة فيمينا لأحسن عمل أدبي في فرنسا في العام نفسه، وتحولت رواياته إلى أفلام سينمائية شهيرة خارج جنوب أفريقيا ، ولعل جائزة نوبل قد راحت هذا العام إلى كوتسيا كمحاولة من أكاديمية ستوكهولم للتأكيد أن هناك «بيض » في البلاد ، وأن بعض هؤلاء البيض قد ساهموا في أن تؤول السلطة إلى السود ، في فترة بدأ اللون الأبيض يعاني من بعض التعسف الذي فعله الملونون بالأفريكان.

يعني فوز كوتسيا بجائزة فيمينا الفرنسية عدة أشياء ، أولها أن هذه الجائزة تمنح ، في المقام الأول للأدب المناصر للحركة النسائية ، وقد فازت الرواية بالجائزة باعتبارها تصور المعاناة الشديدة التي عاشتها امرأة سوداء فقيرة في ظل التفرقة العنصرية المعروفة باسم الابارتهايد .

أما المعني الثاني فهو أن كوتسيا قد بدا متأثرا بقوة باستاذته البريطانية «دوريس ليسنج» ، أول من دافع عن النساء الزنجيات في روايتها «العشب يغني» ، وهي الرواية الوحيدة للكاتبة المترجمة إلى اللغة العربية ، وقد صدرت في دار الهلال في أواخر الثمانينات . وهي الكاتبة التي كان على الجائزة أن تذهب اليها عن جدارة منذ أعوام ، فهي الأكثر أهمية من بين الذين يكتبون باللغة الانجليزية في عالمنا المعاصر.

* كاتب من مصر.

كوتسيا كاتب متعدد الأنشطة ، لكنه أقل انتاجا من كافة أبناء جيله ، فقد نشر أقل من عشر روايات ـ في ثلاثين عاما ، منها : مجموعته القصصية «أراضي الغروب» عام ١٩٧٤، «في قلب هذا الوطن» عام ١٩٧٧، و«حياة وزمن مايكل ك» عام ١٩٨٣ التي فازت بجائزة بووكر، ثم «العدو» ١٩٨٤، و«فو» ١٩٨٥ ، و«عصر الحديد» ١٩٩٠، و«سيد من بطرسبورج» ١٩٩٢ و«مشاهد من حياة شاب صغير» ثم «العار» أو «الانحطاط» ١٩٩٩،التي فازت بجائزة بووكر، كما صدرت له أربع دراسات في فترة قصيرة نسبيا هي: «الصبا» ١٩٩٧، «حياة الحيوانات» ١٩٩٩، و«الشباب» ٢٠٠٢، و«اليزابيث كوستيلو» ٢٠٠٣، بالاضافة إلى ثلاثة كتب ضمت أهم المقالات السياسة والأدبية التي نشرها في الصحف والمجلات وهي: «كتابة بيضاء» ١٩٨٨، «مقالات حول الرقابة» ١٩٩٦، «شواطئ غربية» ١٩٩٩.

في روايته الأولي «في قلب هذا الوطن» يتحدث عن أربعة أشخاص يعيشون في عزلة داخل مزرعة في منطقة مليئة بالأتربة والحرارة في جنوب أفريقيا ، وهم يشكلون حكاية درامية متباينة من الثقافة والجنس والرغبة ، وخضوع أمرأة بيضاء لأبيها والضغط النفسي الذي يمارسه البيض ضد السود ، فماجدة فتاة عانس تعاني من عذريتها واسمها يعني «العذراء» باللغة الأفريكانية، ، وهي تقتدي بأبيها العجوز ، الرجل الوحيد الذي تعرفه . وكل مايجمع الرجل بالأبنة هو الصمت ، ومشاعر اليكترية معقدة (نسبة إلى عقدة اليكترا)، الأب يقوم باغراء امرأة زنجية شابة ، وهي زوجة لخادمه هندريك .

تشعر ماجدة بالغيرة من هذا الموقف فتقرر أن تقتل أباها ، وتدفنه بشكل سري ، وتحاول اقامة علاقات مختلفة مع الخدم ، وتتعامل معهم على أنها السيدة والعبدة معا، وهي بذلك تستطيع السيطرة عليهم وتجعلهم يؤمنون جانبها ، وذات يوم يقوم هندريك بمهاجمتها واغتصابها ، ثم يهرب مع زوجته كلاين خشية أن يتهم بقتل السيد الأكبر بعس .

وتجد ماجدة نفسها وحيدة ، تتحرك بصعوبة ، وقد انهارت قواها الجسدية بعد هذا الحادث فتصاب بالجنون ، وهذه المرأة هي نموذج مشابه للغاية من ماري تيرنر فى رواية «الحشائش تغني» لدوريس ليسنج، نفس الظروف الاجتماعية ، والحرمان العاطفي الذي تسعي لإطفاء جذوته مع واحد من الزنوج العبيد ، وكلتا المرأتين تعيشان في جو من الرق الآخر ، فرغم أنها السيدة فان الرجل الأسود يتمكن من السيطرة عليها ، ويحيلها إلى مصيرها المحتوم . الا أن كوتسيا قام بتبديل شخصية الأزوج في رواية ليسنج إلى الأب المتسلط ، وهي نفس السمة المشتركة للرجلين .

وقد قامت شركة سينمائية أوربية ، متعددة الجنسية ، بانتاج هذه الرواية عام ١٩٨٥، تحت اسم «غبار» أخرجه البلجيكى ماريون هانسون ، وقامت ببطولته الفرنسية جين بيركن ، والبريطاني تريفور هيوارد ، وعرض في مهرجان القاهرة السينمائي عام ١٩٨٦.

أما روايته الثانية «في انتظار الهمج» التي ذكرت ضمن حيثيات حصوله على الجائزة ففيها يذهب الكاتب إلى مكان قفر جديد أشبه بالصحراء، في واحة خاوية ، معزولة في بروتوريا، هناك أيضا رجل يشكل دور السيد ، وهو هنا لا يحمل أيَّ إسم ، قليل الكلام مثل العجوز في الرواية السابقة ، يسهر على المكان الذي يعيش فيه منتظرا قيام الهمج عبر الحدود بالقيام بغزو وحشي ، فهو يعرف أن هجوماً وشيكا سوف يحدث بين وقت وأخر، وأن الهمج سيحولون المكان إلى أنقاض ، لكن تري هل هذا التهديد حقيقي؟

أما الشخصية الثانية في الرواية فهي لكولونيل يتم تكليفه بقيادة حملة عسكرية سرعان ماسنعرف أنّه ينتمي إلى الهمج، مما يعني أن الحملة الهمجية على بروتوريا لن تلقى أية مقاومة. ويقود جنوده إلى مصير لايعرفه أحد، وفي الحملة يأمر بالقبض على امرأة كي تكون بمثابة رهينة ، ويصحبها معه كرقيقة ، ثم يعود بها إلى أصلها من الهمج على رأس الحملة العسكرية ، وهذا القائد يمتثل لكل الخطر الذي يتوقع حدوثه ، مثل: التغيرات المناخية ، والإيمان بالقضاء والقدر ، فيصبح فريسة للعديد من الأشياء ، ويكتشف فجأة أن الرهينة التي رافقته في رحلته ليست سوي سلحفاة بطيئة الحركة ، أصبحت الغرفة التي تعيش بها مليئة بالصور الخليعة .والمتناقضات التي تجعل الحياة فيها غير محتملة.

لكن الهمج لايصلون أبدا إلى المزرعة المعزولة حيث يتخيل السيد حضورهم ، انها ليست الحرب الحقيقية ، بل ان كل هذا الغزو ليس سوي صورا وهمية تدور في مخيلته ، ولاشك أن العزلة التي فرضها على نفسه قد

قادته إلى هذا الحال ، مثلما كان مصير ماجدة في الرواية الأولى ، وكلا الشخصين ينتمي إلى الأفريكان ، أو السادة في العصر الذي عاش كل منهما فيه.

وتمتلئ رواية «حياة وزمن مايكل ك» بالصخب والعنف ، وتحكي عن الأشياء من وجهة نظر ثري يُدعى مايكل ، يؤمن أن السماء قامت بتقبيله ابان ولادته ، كي تميزه عن أقرانه من البشر ، ويري أنه انسان مختار ، لقد عاش هذا البطل مثل كافة أبطال الروائي في عزلة وصمت تبلغ مسافتها الزمنية ثلاثين عاما ، فامه خادمة عجوز أصابها الوهن والمرض . وتخاف أن يفقد لبنها وظيفته التي يتعيش منها ، وتتمني أن تعود يوما إلى وطنها الأصلي الذي جاءت منه ، لكن هناك أحداثا جسيمة تدور في هذا البلد، وقبل أن تموت فوق سرير احدي المستشفيات تعطي لابنها علبة صغيرة ، وتطلب منه أن يضع فيها رفاتها عقب موتها ، وأن يحتفظ بها ، لكن الابن يذهب إلى الحرب وينسي الوصية التي أملتها عليه امه، وعندما يرجع من القتال يعمل في أحد الحدائق ، ويحلم أن يمتلك احدى المزارع.

وفي روايته «عصر الحديد» هناك امرأة تدعي اليزابيث ، يقول انها طيبة لكنها مجنونة هي مدرسة سابقة للأدب الكلاسيكي تصاحب الجميع من البيض والسود على السواء ، تموت بالسرطان وحيدة في منزلها. لقد اختار لها الموت وقتا سيئا ، فالجميع منشغل في الشوارع بالمظاهرات والانتفاضة ولم تكن المرأة هي الوحيدة التي ماتت في تلك اللحظة ، حيث لفظ الكثير من الزنوج أرواحهم في الانتفاضة والمواجهات مع شرطة السلطة ،

وقد وصف كوتسيا الانتفاضة باسهاب شديد ، فالأطفال يموتون مؤمنين بأن الحياة لا يجب أن تستمر على هذا الهوان ،كما أن الحجارة تنهال من الأطفال السود العزل ضد بنادق العسكر، وفي الوقت الذي تشتد فيه الانتفاضة فان السلطات تكتشف جثمان اليزابيث، ونعرف أن لهذه المرأة ابنة هاجرت إلى الولايات المتحدة منذ فترة طويلة وأنها لم تر حفيدها الذي ولد هناك . لكنها تعرف كافة التفاصيل عن الكلب الذي تبنته منذ فترة قريبة، وهو آخر من سيمشي في جنازتها

هذه العجوز لم تكن تحب الاقامة في جنوب أفريقيا، ولكنها تردد أنها اعتادت على روائها النتنة ،

يقول الكاتب في أحد المقالات يعبر عن الحياة التي كان يعيشها في تلك السنوات: «أعيش في كاب هذه الأيام، ليس أمامي مكان آخر أذهب اليه ، وخاصة يوهانسبرج. مدينة يسيطر عليها جو العنف والتوتر غير محتملة ، وليس من السهل أن نعيش في جنوب أفريقيا. بالنسبة لكاتب ، فهناك جدار يفصل السلطة عن الموظفين ، ولم يقم أحد بمنع كتبي ، ولكن رواياتي «في انتظار الهمج»، و«مايكل ك» اللتان نشرتا في بريطانيا ظلتا فترة طويلة في المطار قبل أن تدخلا البلاد».

في العديد من روايات كوتسيا ابتعد الكاتب عن وطنه في جنوب أفريقيا ، وعاش داخل الحياة الخاصة للعديد من الأدباء الذين أحبهم : ففي رواية «فو» تحدث عن الحياة الخاصة للكاتب البريطاني دانييل ديفو مؤلف رواية «روبنسون كروزو»، فقد تخيل أن الشخص الذي استطاع أن ينجو من السفينة الغارقة ليس هو كروزو بل امرأة بريطانية تدعى سوزان باتون، وأنها عندما وصلت إلى الجزيرة كان عليها أن تتخيل حياتها مع رجلين أحدهما أبيض ويدعى روبنسون ، والآخرعبد زنجي يدعي «جمعة»، وبعد أن يتم انقاذها تعود إلى بريطانيا وتقابل الروائي دانيل ديفو وتحكي له عن حياتها في الجزيرة ، لكن الكاتب لايهتم بما حكته له ، الابعد عدة سنوات عقب أن تخمرت الفكرة في ذهنه.

في روايته «سيد من بطرسبورج» يبتعد كوتسيا عن جنوب أفريقيا مجددا ويرحل إلى شمال العالم حيث يحكي قصة حياة الروائي الروسي المعروف دوستويفسكي المولود في بطرسبورج . انه رجل القدر كما يراه كوتسيا ففي اكتوبر من عام ١٨٦٩ يعود الكاتب من منفاه إلى بطرسبورج عقب قيام ابنه بالتبني بالانتحار في حادث غريب مريع ، ويقرر أن يستكمل عمل ابنه الراحل ، لكن شرطة المدينة تعرضه لمتاعب جمة ، ويرفضون اعطائه الأوراق الخاصة بالراحل بافل ، ويقرر دوستويفسكي البقاء في غرفة الراحل وأن يتخيل أنه على علاقة مع امرأة رقيقة تتسم بجلد ملحوظ ، ويتخيل الكثير من الحوادث الخاصة بانتحار بافل ، أو ربما مصرعه على أيدي الشرطة ، أو زملائه العدميين، تطارده أسئلة المحققين، وتلاحقه محاولات محقق أن يعرف دخيلة

نفسه ، ويحس دوستويفسكي بالسعادة والغم معا وهو يحاور المتطرف نتشاييف ، ويسعى من خلاله إلى التعرف على المزيد من تفاصيل حياة بافل ، ويري أن مايحدث من حوله ليس سوي نتاج مرض عضال أصاب روسيا ، فتأصل الفقر والاستبداد في المجتمع ، قد يسرعات بتفسخه.

ويحس الكاتب الروسي أنه غير قادر على على التوائم مع الحياة، فيقرر التوقف عن الكتابة وهو يرضع كل صباح من لبن الفشل والحياة المليئة بالجروح التي تحوطه ، يكون ذلك بمثابة النهاية للكاتب الذي صار عنوان روسيا في كل التواريخ .

كما ابتعد الكاتب عن جنوب أفريقيا مجدداً في مجموعته القصصية «أراضي الغروب» حيث تدور الأحداث في الولايات المتحدة من خلال ماحدث في الحرب الفيتنامية ، ففي أقصوصته «المشروع فيتنام» نري يوجين دارن الباحث الأمريكي ، المتخصص النفسي في الحروب لدى البنتاجون يلتقي بأرثر المصاب عصبيا بسبب الحرب وهو زوج خائر وضعيف، يعمل طيلة الوقت لاستعادة ذاكرته، كما أنه مصاب بجنون العظمة ، فقد قتل العديد من الرجال أثناء الحرب ، ويردد: «لا أحتمل آلام الاخرين، لذا يجب أن يموتوا ، أريد أن أنهي الاحساس لديهم».

وفي قصة ثانية من هذه المجموعة وتحت عنوان «حكاية يعقوبس كوتيزي» يتحدث عن حكاية خيالية تدور أحداثها في جنوب أفريقيا عام ١٦٧٠ عندما وصل يعقوبس الجد للقاء المتوحشين ، لقد جاء من أوروبا بهدف المعيشة مع الحيوانات ، أو الزنوج كما يراهم ، وهذا الرجل نموذج مشابه لدارون ، كما أن أمره ينتهي أيضا باصابته بجنون العظمة.

وتتتابع الأجيال من أسرة كوتسيا إلى الشتات في بلاد أخري تحكي قصة الرجل الأبيض في جنوب أفريقيا ، فالعربة غاصت في التراب ولم يعد الأبناء يعرفون : هل هم من البريطانيين أم الهولنديين؟

أما روايته الأخيرة المنشورة عام ١٩٩٩ باسم «العار» فان الكاتب يعود فيها إلى جنوب أفريقيا من خلال الاستاذ الجامعي دافيد لوري المعروف بتعدد علاقاته مع تلميذاته إلى أن تم اكتشاف أمره فيقدم إلى المحاكمة، فهو رجل تربوي مسئول ضاجع قاصرات يصغرن عمرا عن ابنته الوحيدة ، ويحوطه العار من كل جانب ، فيقرر الذهاب إلى ابنته لوسي في الريف بعيدا عن الضجيج ، وهناك يجد أمامه فتاة مكافحة غير راضية بالمرة عما فعله الأب ، انها نموذج مختلف عن الابنة في رواية «ابنة برجر» لنادين جورديمر وهي فتاة لاهية تحولت إلى امرأة مناضلة بعد رحيل أبيها الثائر ، وهناك يعرف الأب أن مجموعة من الرجال السود قد سبق لهم أن قاموا باغتصاب الصغيرة ، على طريقة «كما تداين تدن»، ومن أجل أن يحاول الأب الاعتذار لابنته عم بدر منه تجاه تلميذاته، وعم حدث لها من طرف الزنوج فانه يقرر أن يغتصب ثلاثة زنوج اسوة بما حدث ، لكن الزنوج المغتصبين يقومون بمهاجمة البيت ويرشون مادة حارقة ، فينقذ الأب ابنته من خطر محدق.

الكاتب يحاول أن يصف العلاقة المليئة بالكراهية بين البيض والسود عقب انتهاء المعازل العنصرية ، (الابارتهايد) ، فالكراهية القديمة لم تتلاش ، وقد اكتست الآن بعنف جسدي أشد وطأة مما شهدته البلاد في تاريخها .

وكما نرى من هذا الاستعراض المختصر لكافة أعمال الكاتب فان هناك دوما علاقات متوترة بين الأبناء والأباء ، خاصة الأباء ببناتهم ، وهذه العلاقات مرتبطة بالتوتر والقلق ، والجريمة ، والخروج عن المألوف ، وهي علاقات متشابهة سواء عاش أطرافها في المدينة الواسعة ، أو في صحراء قاحلة ، أو عاشوا في أوائل القرن الماضي أو نهايته، وكما نرى فإن أشخاص هذه الروايات قليلو العدد محبوسون داخل بيئاتهم ومصائرهم. وليست هناك بادرة أمل واحدة لدى البنات بشكل خاص ابتداء من ماجدة وحتى لوسي آخر بطلاته.

في تحقيق صحفي أجرته جريدة «الشرق الأوسط» صباح اليوم التالي للاعلان عن فوز الكاتب بجائزة نوبل سألت فيه عددا من المثقفين العرب حول مايعرفونه عن كوتسيا فاذا بهم لايعرفونه بالمرة، بينما جاء في جريدة لوموند في ٨ مايو ١٩٨٨إن كوتسيا قد فاز بجائزة معرض الكتاب في القدس قبل هذا التاريخ بشهر عن كتابيه: «أراضي الغروب» و«في انتظار الهمج»، ولاشك أن هذا يمثل الفارق بين المستوي المعرفي للمثقفين في العالم العربي الذين يلجأون إلى الشجب أكثر من محاولة التعرف على ابداع الآخرين.■



فنــون

التشكيلية البحرينية لبنى الأمين: *

الخشب غواية يصعب تفاديها

حاورها: عباس يوسف **



ليس من فصل بين قراءة واقع الساحة الثقافية بالبحرين ورؤية ومتابعة حال الحركة التشكيلية الآخذة مساحتها في للانديا ح بصورة لافتة في أقل تقدير على صعيد مساهمات فنانيها في الفعاليات المحلية والمعارض الخارجية.. في هذه الحركة النشطة المتمثلة في تنظيم المعارض الفردية والجماعية والمؤسساتية إلى جانب ما تؤديه صالات العرض الخاصة والعامة من إسهام لافت يرفد هذه الحركة بخبرات جديدة ومغايرة ربما أعطت الفنان المحلي أيضا جرعات تنشيط وفعل وأمدته بخبرات وفعل إمعان وإعادة قراءة.

لفترة ليست ببعيدة كان المشهد التشكيلي إن جاز لي القول (شبه) ذكوري الحضور والسيطرة، أي أن حضور المرأة الفنانة يمكن حسبانه في مساحة الندرة اللافتة حتى لا أقول غير الفاعل والذي يمكن اعتباره غيابا أو ركودا.

---

* فنانة تشكيلية من البحرين.

** فنان تشكيلي من البحرين/ الاستشاري الفني للمجلة.



في السنوات الأخيرة صار الركود صحوة والغياب حضورا لافتا للمرأة الفنانة في الساحة التشكيلية البحرينية حيث حقق البعض منهن نجاحات باهرة على صعيد مستوى العمل الفني موضوعا وتقنية وطرحا، بموازاة النشاط المتمثل في المشاركة الفاعلة والحضور الجميل لها عبر مشاركتها في النشاط الفني المحلي والخارجي وفي إقامة المعارض الفردية والجماعية.

لبنى الأمين فنانة يتمثل حضورها في غيابها بين الألوان والمعاجين والخشب، تنتمي (لفترة الصحوة) إن صحّ التعبير، قدرت بصبر جميل تتفحص اللون بوصفه جنة خلاص والخشب موج نجاة، فمضت تؤثث فضاءً فنيا حميما رائعا لها في المشهد العام للحركة الفنية البحرينية، معتمدة في ذهابها إليه الحب وفي دخولها فيه العشق والتفاني.

خطوط البداية:

كل طفل يكبر وتكبر معه الأحلام والحب أيضا، أحببت الرسم منذ الصغر والخربشة كبقية الصغار، ظلت الخربشة والخطوط تتراقص أمامي وشيئا ما بالداخل يدعوني للذهاب إليها - إلى الرسم - فوجدتني مدفوعة إليه بشغف، فما أن تخرجت من المدرسة الثانوية حتى كان هو اختياري الأول بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، إلا أنه ولظرف لغاية هذه الساعة لم أجد له مبررا، أو تحليلا مقنعا، وجدت نفسي في كلية الإعلام إلا أن الهاجس ظل محتفظا بوهجه بداخلي فلن أنقطع عن زيارة المعارض والمتاحف ومتابعة أخبار الفن والرسامين، بعد الدرس الجامعي والزواج، يبدو أن الاستقرار أخرج هذا التأجج المكنون وقام بدور جميل في استرجاع الحلم - أو سمها الأحلام إن شئت - السابقة الملازمة إلى فضائها الرحب ألا وهو الرسم، هذا الاستقرار أخذني إليه وبقوة فأقبلت على درس الرسم بجدية، على أنه مشروع حياة وأمل وزوجي جمال هو من وقف معي، من حثني على التعامل مع هذا الدرس بجدية وبإخلاص فبدأت بتلقي الدروس الخصوصية في الرسم



بالبحرين، بل تتابعت، وصار الرسم حملا ثقيلا واجب المشي به، أفقا يجب الذهاب إليه بسلاح الحب والمعرفة والممارسة، تتابع أخذ دروس الرسم في مدينة لوزان ولندن والقاهرة التي كان فيها الدرس مكثفا، كما دخلت ورشة لتعليم فن الحفر على المعدن بجمعية البحرين للفنون التشكيلية، عموما استمرت هذه الدراسة العملية والمتابعة النظرية والبصرية طوال عشر سنوات من ١٩٨٨– ١٩٩٨ اقتصرت مشاركاتي خلال هذه الفترة على المشاركات في المعارض الداخلية حتى العام ١٩٩٨ الذي أقمت فيه أول معارضي الشخصية بالبحرين.

هجس القدم:

إن العمل على هذه الخامة استهواني منذ شعوري وإحساسي بأهمية الخشب (القديم) الذي كنت وما زلت أهوى جمعه كالأبواب والنوافذ مثلا، ثم أضحى غواية واستحال لوحة بصياغة جديدة تحمل خصائص وعناصر العمل الفني. ومنذ ما يقارب الثمان سنوات تقريبا وهذا الخشب الموجود أمامي يلازمني ويلاحقني أينما اختلفت ببصري ووليت بصيرتي حتى أنه استطاع أن يوقعني في شراك ناره وأصبحت أسيرة عوامل إغوائه، فما كان مني إلا أن ألقي اللون والفرشاة على تلك الأشكال المختلفة والملامس الخشنة الناتئة بثقل كثافة اللون، بخلاف ما يلقي من دواة على صقيل الورق بقصب تنساب عليه الأحبار بخفة، لأنني أحسست به، علني استطيع الهروب منه.. رغم ذلك لا يزال يلاحقني باستمرار وأعتقد أن سبب ذلك معرفته سر عشقي وتولعي به.

طبيعة الخشب:

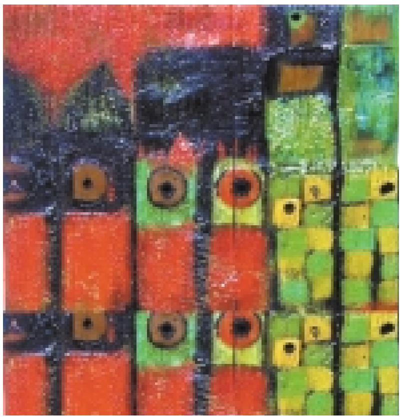
الخشب القديم كمادة خشنة تمتاز بنكهة خاصة و بمعالم تتميز بها كالملامس والرموز والإشارات والنتوءات والخربشات النافرة والغائرة، المرئية منها والمخفية، دائما ما أري في هذا العالم أطيافا وذكريات وأشياء



أخرى متماهية توحي بأشكال ورموز، هذه الأشكال والرموز هي بمثابة أثر البشر، الذكريات والأزقة والحارات والبيوت وساكنيها والمتبقي منها كونها تحمل بين جنباتها تاريخ ناس مروا في حياتي أو سمعت أو قرأت عنهم، لا أعرف بالضبط إن كان تسمية هذه الأبواب ببقايا الأطلال صائبة وأنا أحاول كل مرة تقديمها بصورة وبأشكال متباينة، إذن الحديث عن الملامس الخشنة وولعي بها واشتغالي عليها وانحيازي لها بهذه الصورة - التي لم تستنفذ طاقتها بعد- لأنها في حد ذاتها اختبار، كونها قابلة للخدش والتكسير ولإعادة الصياغة، وتتيح فرصة التجزيء وإعادة البناء من جديد رغم هذه المفارقة الحاصلة كون الخشونة التي يتصف الخشب تقابله أنامل امرأة فنانة ناعمة، أبدا لا استطيع الفكاك منه، أقصد القماش والورق، ففي اللاوعي تراه يلاحقني، هي بالضبط العلاقة التي تربطني والخشب والتي يتعذر عليّ وصفها أو تصور معالمها، أقول أنها عصية على الوصف.

باعث التحريض:

منذ البدايات استمتعت برسم الحقول والبساتين والخيول والنساء والطبيعة الساكنة والبحر بزرقته وقواربه حتى الثمالة وأخذتني إلى مرا في بعيدة، أبعد مما أتصوره في هذه اللحظات لذلك أشعر أني تشبعت به - رغم الحنين إليه بين الفينة والأخرى - وتكونّ مخزونا بصريا صار شفيع دخول في حضرة أخري، حضرة التجريد، الذي أضحي حاليا أقرب إلى نفسي، من خلاله أعبر عما بداخلي، لدرجة أنه صار كالنصل الأشهب الذي يصعب تفادي سواده، ولربما أكون منه وعبره موهومة بالرموز والإشارات تلك الموحية بالأسرار أو المحرضة على البحث المستمر عبر الحفر والتهشير في السطوح، (كمنقب الآثار) أسعى دوما - متسلحة بأمل الكشف - الوصول إلى خيوطه الغارقة في الغموض علها تشي إلى ما أنا أتطلع إلى تحقيقه من



عناصر فنية وجمالية ربما تمثلت في تقاطع الخطوط، الغليظ منها والرفيع، الغائر والنافر وفي وضع التناغي الحاصل بينها وبين المساحة اللونية وضربة الفرشاة.

معنى اللون:

يمكن القول أن اللون هو زعفران الروح، بهجة الحياة، دونه لا تستوي نواظم العمل الفني والتي مجمل العوامل المتحصلة من التفاعلات العاطفية مجموعة مندغمة مع عناصر العمل الفني.

أتعامل مع اللون أيضا باعتباره نقطة ارتكاز اللوحة التي اشتغل عليها لذلك أترك الخيار في التقاط اللون أو تحديد نوعه إلى عنان العفوية المنصتة دوما إلى رهبة الروح ...

نظرتي المتفائلة بالحياة واحتفائي المستمر بجمالها وبهائها هي المرآة الحقيقية المترجمة لما اتعامل معه من ألوان كالأزرق والبنفسجي مثلا، وما أحاول بنائه من علاقات بينها كعنصر حيوي هام وبين العناصر الفنية الأخرى تتأسس وتقوم عليها اللوحة، مع حرص دائم على استغلال الموروث البصري المحلي كالرموز والإشارات والزخارف النباتية والهندسية أترك لها حرية الذوب والتماهي في مهب سطوح اللوحة (الخشب القديم).

موضة التجريد:

التجريدية مثلها مثل بقية المدارس الفنية الأخرى - التعبيرية - الواقعية - السريالية - يمارسها الفنانون بكل بلد وفي كل زمن أيضا وأظن أن تزايد عدد الفنانين المشتغلين على اللوحة التجريدية ربما يرجع السبب في ذلك إلى اعتقاد الكثير منهم أن شكل اللوحة لا يكون عصريا إلا عندما تكون مجردة وأنها أكثر الأساليب محاكاة للزمن الحاضر، أو هي لغة العصر ذاته وبتصوري أن هذه النظرة ليست ذات صواب لأن قيم العمل الفنية والجمالية هي التي تحدد مستواه هزالته وضعفه، رصانته وقوته ومكانته، وإلا وبهذا



المفهوم إن صح يكون الحكم على كل روائع الأعمال الفنية التي أنتجها الفنانون على مرّ العصور المنتمية للمدارس الفنية الأخرى بالفناء. عموما اشتغالي وتركيزي على الرسم التجريدي منبعه اندفاع القلب إليه وهيام النفس به كما أسلفت، ولأني وجدته الأقرب إلى روحي .

ضوء الدرب:

تقديري أن أكثر البشر حاجة إلى العاطفة والحب والاستقرار والاهتمام هم معشر المبدعين، ولكون ظروف المرأة تختلف بعض الشيء عن الرجل في كل المجتمعات فهي أقرب من تكون بحاجة إلى الرعاية والمراعاة، فبالنسبة لي شخصيا أري أنه من الضرورة بمكان أن يكون رفيق العمر- الزوج - مقدرا ما تقوم به زوجته ومتفهما الوضع الذي هي فيه وعليه ومراعيا لحساسية الفنان ونشاطه وما يترتب على من مشاريع، وإلا بغير ذلك يحكم على مشروع هذه الفنانة بالإعدام، وحتى لا أبالغ أقول أن زوجي وأولادي ووالدتي ووالدي هم خير عضيد وسند لي في ذهابي واستمراريتي في ممارسة الرسم الذي أزاوله بشكل يومي تقريبا وهم من يسهم في رسم ضوء الدرب الموصل لباب الدخول .. دخول جنة الرسم.

الفعل الجماعي:

لم أكن ذات يوم بعيدة عن الفعل الجماعي، أقصد عن أجواء المعارض الداخلية والخارجية والفعاليات الثقافية، كنت أتابع كل شيء ذا صلة بالفنون البصرية والشأن الثقافي وبعد دخولي معمعة المشاركات في المعارض الجماعية أخذ حضوري منحى آخر، أعني الحضور الفاعل وعليه كان لزاما أن تتغير الرؤية وطرق القراءة وحتى نوعية المشاركات حيث تعدت مساحة الاقتصار على الداخل إلى الخارج، وبعد معارضي الشخصية وما جاورها من نشاط فني جماعي كما أسلفت، شعرت بأن مساحة المسئولية تكبر والحمل يثقل، أحسست بأنه أمرا ما يتوجب الالتزام به، إعطائه الوقت الذي

يستحق والتسلح بمادة معرفية وتقنية لضمان البقاء في حضرته - إنه الرسم - والالتزام بمسألة الإبداع لا بوصفها تسلية وتمضية وقت بل باعتبارها فعل حياة سمها إنسانية واجتماعية وجمالية يجب التمسك بها والدفاع عنها والعمل على نشرها وبثها كونها فعل حب وخير أيضا، وأيقنت أن ذلك لا يتأتى إلا ولا يمكن الذهاب إلا بالحب لأن به يمكن الدخول إلى عوالم الجمال، هذه العوالم .. الأحلام التي نحلم بتحققها وحضورها في مجتمعنا الإنساني، بالتأكيد أن هذه المشاركات وهبتني الكثير من الخبرات التقنية والفنية وأمدتني بالمعارف الثقافية والعلمية والتي بدورها أضافت إلى تجربتي الشخصية الكثير، بل يمكن القول أنها أسهمت بشكل وآخر في صقل فعل الرسم عندي لدرجة أن شيئا ما لا أعرفه دائما يحرضني على البحث عن الجديد المغاير في كل مرة أقبل فيها على اللون والخشب والقماش .

لا يمكنني تخيل أنه في يوم من الأيام أني سأكون بعيدة من التواجد والحضور عن أمكنة النشاط الفني والثقافي الجماعي الذي تعودت عليه منذ زمان .

الحضور في الساحة :

الحديث عن هذا الموضوع يجرنا إلى أسئلة معروفة ومطروحة باستمرار والتي باتت أكثر حضورا و إلحاحا علينا في هذا الزمن، ألا نؤمن بأن المرأة هي نصف المجتمع ؟ وإنه لا فرق بينها وبين الرجل، ألا نؤمن بمكانتها وبوجودها وفعلها الباهر في الحياة ؟ وبإنسانيتها وتحررها من براثن القديم والمتخلف، وإلاّ كيف يمكننا بناء مجتمع صالح وسوي دون الاعتراف بها وبفعلها.. وعليه يمكنني القول إن دخول المرأة أية مجال من مجالات الحياة الواسعة، الثقافية والفنية والاجتماعية.. الخ وتحقيق نجاحات باهرة فيها يؤكد التساوي والحضور المتقدم أيضا في الكثير من المواقع، نعم ثمة تزايد في عدد الفنانات في ساحتنا الفنية اللائي أخذن على عاتقهن اقتحام هذا المجال في السنوات الأخيرة وقدمن تجارب بتصوري جميلة ورائعة أشاد بمستواها الكثير من المتابعين للحركة الفنية والنقاد وما تواجدها في الكثير من المحافل العربية والدولية وإقامتها معارض فردية إلاّ علامة ذلك، أما قولك أو اعتقادك أني امرأة فنانة تعيش وسط عالم ذكوري لا يرحم أبدا لدرجة أنه إذا لم ير في دربه من يحاربه افتعل معاركه الوهمية مع ذاته أشعر بالنقص أو أحس بالقصور فحقيقة لم ينتابني لحظة أو يوم مثل هذا الشعور، أنا أرسم بكل حرية وأشارك زملائي وأصدقائي الفنانين في المشاريع الفنية والثقافية- بكل بساطة أقول أني محاطة ببشر أسميهم ملائكة حب وطهارة، هؤلاء هم أولادي وزوجي وأصدقائي.■



«هَيْمَتْ» في دفاتره الشعرية

في الثناء على ما يتبقى من الشعر

فاروق يوسف *

1

يرتبط الرسم لدى «هيمت» (وهو الاسم الذي عرف به الرسام العراقي المقيم في باريس هيمت محمد علي) بتقنيات روحية شديدة الغموض. هذه التقنيات حالت بينه وبين الدرس المدرسي، فكان الرسم بسببها تجسيداً لنزهة نزقة في الهواء خارج التعاليم النظرية الصارمة التي تفترض وجود نوع من التسلسل المنطقي تحتكم إليه التحولات. نشأة هذا الرسام الأولى تشير إلى نوع من الضلالة يفسرها مفهومه لفعل الرسم بصفته استدراجاً لخيال اليد لا لبداهة العين. وهو في ذلك إنما ينصت إلى مقولة النحات (برانكوزي): يداك تفكران وهما تتبعان المادة. لقد نشأ «هيمت» فنياً خارج حدود الرسم، مستلهماً تقنيات روحه التي منعته من الاقتناع بحتمية أن تكون الصورة قناعاً نهائياً للشيء. لهذا فقد اتخذ الشيء المرئي بالنسبة إليه شكلاً ثلاثي الأبعاد: صورته والكلمة التي تعبر عنه ومعناه. هذه الحيرة جعلته يكتشف في الشعر الذي التقاه صدفةً مصدراً مقاوماً من أجل الإعلاء من شأن الصورة المضادة؛ الصورة التي لا تقتفي أثر الشيء ولا تُثني على تجلياته ولا تستعيد مباهجه ولا تحيل إليه، بل تنفيه وتنكره وتقتص منه وتتقصى احتمال تلاشيه. قد تكون الصدفة التي أعنيها هي التعبير العشوائي عن القدر. لقد قاد القدر «هيمت» إلى لقاء ثلاثة شعراء كان كل واحد منهم بالنسبة إليه بمثابة تفاحة نيوتن: (لقد وجدتها). وهو حقيقةً قد وجد كل ما يدعيه من القول صامتاً، وكل ما يرتجي فعله كسولاً وكل ما يأمله مخيباً في أفعال ورؤى الشاعر العربي أدونيس والشاعر الفرنسي أندريه فيلتر والشاعر الياباني كوتا روجنا زومي. وكان قد رافق هذا الأخير إلى الموت في معرض استثنائي قد يكون بالنسبة لذلك الشاعر كما أتوقع ضرورة حياة وتعويذةً يأنس إليها في مرحلة ما بعد

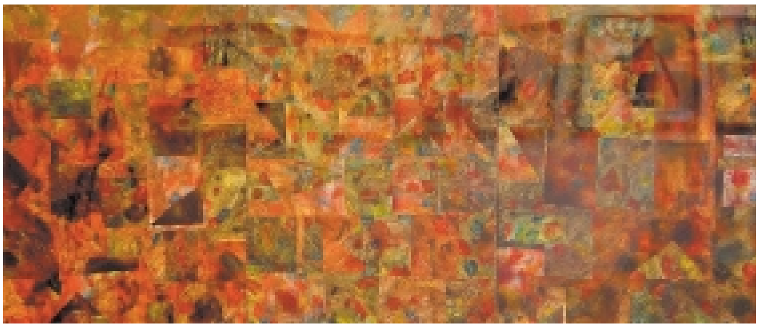
* شاعر وناقد من العراق مقيم بالسويد.



الموت. و«هيمت» حين يذكره لا يفصح إلا عن حزن شفاف، هو الحزن الذي يفرضه فراق مؤقت كما لو أنه يستجيب لقصائد الشاعر. تلك القصائد التي تمجد حياة لا يدنو منها الموت إلا من أجل تأكيد استمرارها بهيئة أخرى. ولهذا يمكنني القول إن الشعر لم يكن ملاذاً لهذا الرسام؛ لم يكن وسيلة إثراء يقتنص من خلالها صورا خانتها العين وأسرتها الكلمة. كان الشعر بالنسبة إليه هو الحياة الكامنة كلها؛ جملته الناقصة التي لم يقلها. فـ «هيمت» الذي يعيش في باريس حياة متقشفة يعرف أن الشعر هو ما يريده تعففاً وزهداً. من خلاله يهتدي إلى الأنفاق التي تقوده إلى قديسيه وإلى رعيته في الآن نفسه. هذا الرسام يرى في الشعر عودة إلى حياته البرية، تلك الحياة التي فارقها من غير أن يخترق تفاصيلها. إن الشعر يعود به إلى سبب نفوره من كل ما يحجر على حريته ويصادر قدرته على الذهاب بعيدا. يرى بعيون شعرائه الطفل الذي كانه والذي حرم لذائذه وهو ينعم بترف وهمي. خربشاته التي يلهمها انخطافه بالشعر تكشف عن ولعه المستميت برغائبه الطفولية التي لا تزال طريه.

2

دفاتر «هيمت» الشعرية هي مكائد منصوبة في طرقات غير مرئية. فمثلما يقرأ هذا الرسام الشعر برسمه، في الحالين ينادي (القارئ والرسام) بهدفه بعيداً عن المعنى. ذلك لأنه لا يرى في الكلمات أقفاصاً بل يرتادها بصفتها حقولاً ممتدةً؛ حقولاً تطلق حواسه من مكامنها. تفعل الكلمات بالنسبة إليه فعل الحفز لا فعل المحفز. وهو في ذلك إنما يستجيب لجوهر الشعر بصفته معادلا غامضا للوجود. وبشكل أساس فإنه يستلهم الخفة التي يصدر عنها الشعر في اتصاله بوقائعه. تلك الخفة التي تبوح بها الكلمات من غير أن تعلنها، تتماهى بها من غير أن تظهرها، تتماهى معها من غير أن تكون قادرة على استعراضها. وهذا ليس يسيراً، إذ إنه يتطلب بشكل رئيس نوعاً من التحرر من الشعر، كونه فعلاً مقيداً بالكلمات المقيدة هي الأخرى بمعانيها. وهو ما فعله «هيمت» حين اختار أن يزاوج بين إيقاعين مصدرهما واحد، هو الكلمة داخل الشعر: الإيقاع الأول يصدر عن الجرس الذي يصدر عن اصطدام الحروف والكلمات، بعضها بالبعض الآخر. أما الثاني فيصدر عن الشكل الكتابي الذي يتخذه الحرف حين يفارق كيانه المفرد فيزيح الهواء الذي يفصله عن الحروف الأخرى التي تجاوره ليكون جزءاً من عمارة شكلانية جديدة. هذه المزاوجة الإيقاعية وقفت حائلاً بين «هيمت» والخوض في التيار الحر وفي. ذلك لأن جرس الكلمة في الشعر قد وهبه القدرة على



أن يـرى الحروف والـكـلـمـات في غير محلـهـا. فـهـذا الجرس المستـلـهـم أصـلا مـن الـفـراغ الـذي يـحـيـط بالحرف والكلمة على حد سواء والذي يتقن الشعراء وحدهـم إمكـانـيـة تـفـجيره يقف بالحرف في مواجهة مصير شكلاني متغير، بالمعنى الذي يهبه إمكانية الخلاص من شكله الثابت وهو ما رأى فيه الرسام «هيمت» فرصة لعصيان المفهوم التصويري للحرف، بصفته كائنا مجردا من الحياة. ذلك لأن رسومه تقيم في لحظة الـعـصـف الـتـي تـنـشـأ بسـبـب الـتـصـادم بين الحروف أو الكلمات. تلك اللحظة التي يعبر عنها كل اقتراح شعري أصيل. يمكننا والحالة هذه الحديث عن فتات تصويري تدعمه الموسيقى. من هذا الفتات صنع «هيمت» عالمه الفاتن. ومنه استعار تقنيته في صناعة صوره التجريدية التي يدعم بعضها البعض الآخر في الذهاب إلى نوع صاف من الارتجال الموسيقي. فهذا الرسام لا يصنع مشهداً يستعير كماله من وحدته بل إنه يعيد الكمال إلى فكرته، أجزاء يستدعي بعضها البعض الآخر ويلتحم معه لغاية في نفس الرسام. الـفـتـات الـذي يـخـلـفـه الـشـعـر يـنـتـج أجـزاءً تـصـويـريـةً مـتـنـاثـرةً هـي مـا يشـكل المادة الأولـيـة الـتي يـسـتـعـمـلـهـا الرسام «هيمت» بدهاء ومكر لإنتاج صوره. وهي صور مجازية.. تـعـبر عـمـا يـخـفـيـه الـشـعـر مـن فـوضـى. تلك الفوضى التي تستلهم هذيان الحواس. وهنا بالضبط يـقـيـم «هـيـمـت» مـكـائـده. فـالـصـور الـتـي يـنـتـجـهـا هـي الـتـجـسـيـد الأمـثـل لمفهـوم الـكـثـافـة المـضـادة. ذلك لأن صوره المكتظة لا تكشف عن واقعة مرئية بعينها، بل إنها تكاد لا تشي بمرجعياتها على مستوى التماهي مع الواقع، بقدر ما تسعى إلى أن تثير في العين أسئلة لم يستطع الخيال التصويري اللحاق بها. يمكنني القول هنا: إن هذا الرسام استطاع أن يلتقط نوعاً شفافاً من الكثافة لا يمكن اقتناصه إلا عن طريق الشعر.

3

صلة «هيمت» بالشعر ليست صلة قراءة مكتفية بالنص. الشعراء الذين استلهم قصائدهم رسماً هم أصدقاؤه. وكما يبدو لي إن هذا الرسام يجد سحرا خاصا في معايشة الشعراء يدفعه إلى تقصي حقيقة الـوقـائـع الخـيـالـيـة الـتي تـسـتـنـد إلـيـهـا شـخـصـيـاتـهـم في رسومه. هناك قراءة للشعر وللشاعر في الآن نفسه. كما لو أنه وهو يقف في حضرة الشعر يمارس دورين دور العراف الذي يقرأ الغيب ودور المتلقي الذي ينوء بثقل المرئيات. فهو يمزج البصر بالبصيرة ليستخرج عصارة تجربته: الشاعر مرئياً. الرسام هنا لا يضع الشاعر في مواجهة قصائده بقدر ما يسعى إلى الكشف عن حياة يتقاسمها طرفان: الشعر والشاعر. رسومه تتغذى على مفارقة تنشأ في اللحظة الحرجة. تلك اللحظة التي يكون فيها المرء شاعرا ولا شئ آخر. وهي اللحظة ذاتها التي تزيح الكتابة عن طريقها كل فكرة تقف بينها وبين الشاعر. لحظة استفهامية عاصفة



يسعى «هيمت» إلى اعتراض طريقها، لتسيل رعودها وبروقها ورحيقها وهشيمها على سطوح لوحاته. فما نراه على تلك السطوح ليس الشعر بل حساسيته؛ تلك الحساسية التي تمعن في الفرار والضلالة والاختباء والانعتاق والتململ. وإذا ما كان النص بصفته مادة كتابيةً أحياناً يعيق هذه الحساسية من الوصول إلى غايتها فإن «هيمت» من خلال رسومه يسعى إلى تكريس ذلك الوجه الشائك والملتبس من وجوهها. بل أنني غالباً ما أراه ساعياً إلى التشبه بها، من حيث قدرته المرحة على أن يطعم عيوننا لذة الأكل من غير أن يكون الطعام في متناول أيدينا. وكما أعتقد فإن الشعراء مع «هيمت» يشعرون بالراحة لما تتضمنه رسومه من إثارة للمعان الحساسية الذي تسترت عليه قصائدهم. رسومٌ تعيد إلى شفاههم رعشة القول وإلى أصابعهم شغف الكتابة في أشد حالاتها سرية وحميمية فهي تتسكع بهم على حافات الظلال التي تسربت من بين أقدامهم من غير أن يتمكنوا من القبض عليها.

وكما أرى فإن «هيمت» اكتسب من الشعر الكثير من العادات التي وجدت طريقها إلى الرسم: الخفة التي لا تعيقها كثافتها عن التحليق؛ الوحدة التي لا تنقضها الإشارة إلى الأجزاء؛ التنقيب في ما هو خام بالرغم من الإبهار الشكلي الخارجي الذي يكشف عن إتقانٍ مهنيٍ حاذقٍ؛ فوضى المشاعر وهي تستعرض قابليتها على التماهي مع نظم شكلية متعددة عن طريق استدراجها، ثم بعد كل هذا اللوحة التي تومئ بمرارة ولوعة إلى ما لم يرسم منها بعد، حيث يهتدي الرسام من بعدها إلى الرسم ثانية. وهو ما يعبر عنه فرنا ندو بيسوا في قصيدته (كتبت قصائد كثيرة):

وعلي بالطبع أن أكتب أخرى
كل قصيدة لي تقول الشئ نفسه
كل قصيدة لي هي شئ مختلف
كل شيء هو طريقة مختلفة لقول الشيء نفسه
أحيانا أرى حجراً
أعرف أنه لا يحس
لا أغالط إذ أدعوه أخي
وأحبه لأنه حجر،
أحبه لعدم إحساسه، لعدم شبهه بي

يمكن النظر إلى رسوم «هيمت» على أنها سلسلة يقود بعضها إلى البعض الآخر حيث التجريب يهب الشيء نفسه قيماً جماليةً مختلفةً مثلما فعلها الرسام الأمريكي وليام دي كوننغ في سلسلته الشهيرة (نساء).

ما تعجز اللوحة عن قوله أو الوصول إليه تقوله لوحة أخرى وتصل إليه. الرسام هنا يراهن على ما لم يرسمه بعد؛ على الكامن في خزانته من رؤى بصرية؛ تلك الرؤى التي لم يفلح في استخراجها بعد. وهي رؤى تظل غامضة حتى وإن تمظهرت بطريقة أو بأخرى. ذلك لأنها تصدر عن شغف غامض بما لم يؤسر بعد.

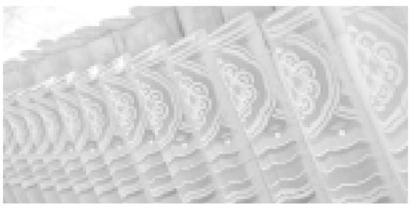
4

يشيد «هيمت» لوحته جزءاً بعد آخر. حريته تكمن في أنه لا يرى قبل الرسم لوحته. إنها تتشكل تدريجياً.

ليس الموضوع هو ما يستدعي الأجزاء إلى أن تتراصَّ، بل الإيقاع هو الذي يحث تلك الأجزاء على أن يقتفي بعضها أثر البعض الآخر، في احتفال تصويري لافت. أليس هذا ما يفعله الشاعر الحديث وهو يكتب قصيدته؟ يكاد الأمر أن يكون أشبه باللعبة. هناك الكثير من العبث الممزوج بالخبرة. فالرسام هنا يقصد العبث في مواجهة البلاغة المتحجرة. أقصد بلاغة صناعة اللوحة. والرسم هنا يتخذ طابعا افتراضيا بعد أن تخلى عن استعداده للقبول بالقوانين الجمالية التي تُملى عليه من خارجه. إنه ابن بداهته التي تفتح أمامه الطرق في اتجاه المجهول. دائماً لدى هذا الرسام ما لم يفعله بعد. هذه الواقعة تنطوي على نوع من الاعتراف المتبادل بعدم الانسجام بين الرسام ولوحته. هناك عراك خفي بينهما. عراك لا يفصح عنه الشكل الذي يبدو مموسقاً بل تفضحه عودة الرسام إلى عجينته التصويرية مرة تلو أخرى. ولأن الجزء الذي يرسمه «هيمت» هو كالبيت الشعري الذي لا يكتب إلا مرة واحدة فإن تلك العجينة تظل طريةً على الدوام؛ طريةً بما يستفزها ويحثها على اليقظة. ولكن هل يمكن النظر إلى لوحة «هيمت» بصفتها وحدات شكلية متتابعة يمكن العودة بكل وحدة إلى فرديتها؟ هذا ما لا يمكن توقعه. فلوحة «هيمت» كالقصيدة الحديثة لا يمكن الانتفاع بأجزاء منها وإهمال الأجزاء الأخرى. إن الأجزاء تتداخل فيما بينها لتشكل كلاً مأسوراً بغنائيته. وهو كلٌّ تطعن تدفقه أية محاولة للبحث في نسبه. صحيح أن لوحة «هيمت» يمكن أن تُرى من جهات عديدة، فالرسام لا يُخضع عينه لمنظور بصري محدد ومعين سلفاً، وهذا من شأنه أن يهب الأجزاء نوعاً مضافاً من القيمة غير أنها القيمة التي تخدم الكل ولا تبرهن على الانفصال.

5

ولكن هل يمكنني المجازفة بالقول إن محاولة «هيمت» وهو الذي رسم عشرات الدفاتر الشعرية تضعنا في مواجهة معنى مضاف لمفهوم الشعر؟ أعتقد أنها على الأقل تحررنا من الكلمات. تدفع بنا إلى الوقوف خارج المساحة الاستفهامية النسبية التي غالباً ما تكون مصدراً لسوء الفهم؛ تقترح لغة لما هو مطلق؛ لغة صافية وخالصة ونقية تستدرج كل ما هو مبهم وسري وخفي وعابر ولامع وخفيف وهي ترتجل بلاغتها في لحظة إشراق، لا يشكل الوصف إلا محاولة لإفسادها. يعود «هيمت» إلى الشعر بصفته تمتمةً منفصلةً، لا بصفته بلاغا متصلا. وهو بذلك يعيد الشعر إلى مصدره: موسيقى تهب من الفراغ لتعود إليه. فالكلمات في الشعر ليست سوى ذريعة لقول ما لا يمكن قوله. أما القوانين التي تفرض على الشعر من خارجه فهي محاولة لإنكار حريته ليس إلا. «هيمت» يسعى إلى أن يقنعنا بأن الشعر يقيم دائما في مكان آخر مثلما هي الحياة حسب (رامبو). وهو في ذلك إنما يسعى إلى تمجيد ما يتبقى من الشعر والثناء عليه. لوحاته تقول لنا: إن هنالك بيننا وعلى مقربة منا شعراً كثيراً؛ شعراً فالتاً؛ شعراً يفر ما إن نسعى إلى القبض عليه؛ شعراً لا يودُّ أن يكون فريسة. هذا الرسام يتسكع بين قصائد الشعراء الذين يحبهم باحثاً عن النور الذي يملأ قلبه بالاطمئنان: الموسيقى التي نسمعها تصدر عن مطلقٍ.. نحن في رعايته.. هو الشعر.■





❖ عمل للفنان محمد شبعة، ١٩٧٤
– «بدون عنوان» أكريليك على قماش، ٨٨×٨٨ سم

محمد شبعة:
من الميكانيكا إلى السحر

بنيونس عميروش *

من نافلة الحديث أن التشكيل المغربي المعاصر ، وعلى امتداد نصف قرن فحسب، أمسى متنا إبداعيا متجذرا في الحقل والجدل الثقافيين ، ومتنا بارزا يؤكد اندماجه الفعال باستمرار ، باعتباره انعكاسا للوعي الاجتماعي والتاريخي والفني . بيد أن زمن تشكلاته كوعي ثقافي وطني ، عرف عدة إرهاصات وتفاعلات ، إذ كان عليه أن يحول التقاليد البصرية المحلية من الهامش إلى المركز ، بعد أن عمل المستعمر على الدفع بها من المركز إلى الهامش ، أي تهميش الثقافة الشعبية وضمنها مختلف أوجه الصناعات التقليدية ، وأحل محلها التقاليد البصرية الأوروبية التي يتم نعتها بـ «تصوير الحامل» La peinture du chevalet، موازاة مع تكريس مفهوم المدينة La ville بوصفها نسيجا معماريا خاضعا لقواعد الهندسة المدنية Geni-civi .

في هذه الحال ، وبعد الاستقلال مباشرة ، لم يكن المغرب في حاجة للفنان التشكيلي القابع في مرسمه ، والمنقاد وراء هواجسه الذاتية ، بل كان في حاجة إلى الفنان النبيه ، المنفتح، الذي يمتلك القدرة على إنتاج العمل الفني وخلق خطاب ثقافي حوله ، بناء على رؤية شاسعة النطاق ، رؤية بانورامية ، قائمة على وعي فني وثقافي واجتماعي في ذات الحين . كان المغرب في حاجة إلى الفنان المفكر . كذلك كان محمد شبعة بجانب مجايليه فريد بلكاهية ومحمد مليحي .

١ . بين التراث والمعاصرة :

بعد عودته من إيطاليا حيث تابع دراسته بأكاديمية الفنون الجميلة بروما (١٩٦٢ ـ ١٩٦٤) ، إلتحق محمد

* فنان تشكيلي وناقد من المغرب.



❖ عمل للفنان محمد شبعة، ١٩٨٥
– أكريليك على قماش، ١٤٠×٩٠ سم

شبعة ، العام ١٩٦٦ ، بمدرسة الفنون الجميلة بالبيضاء ليشارك المليحي في التدريس تحت إدارة بلكاهية ، ومنذ وقتذاك تم نعت هؤلاء بجماعة ٦٥ .

في هذه الحقبة ، ساهم شبعة بشكل فعال في إعادة هيكلة المدرسة وإصلاحها ، حيث عمل ، رفقة زملائه ، على تحليل الموروث الفني المحلي ، وفكر في استغلال وإحياء مختلف أشكال الرموز المتعلقة بالثقافة البصرية الوطنية ، و مختلف الأنماط المرتبطة بالصناعة التقليدية ، ومختلف أنواع الزخارف والتزاويق والتوريقات المتعلقة بتنميقات المعمار الشعبي، وذلك استنادا إلى تصورات فنية خاضعة لهيكلة تشكيلية تجمع بين ما هو تقليدي وما هو معاصر، بصيغة فكرية / رؤيوية قريبة إلى حد كبير من الطرح الذي يقترحه الأستاذ عبد الكبير الخطيبي في «النقد المزدوج».

إن الحديث عن هذه العملية المرتبطة بهذا التصور الشامل ، والداعية إلى قلب المفاهيم «الإستعمارية» وتغليفها ، بل وطمسها بجوهر الفطنة ، يبدو سهل المنال من ناحية التحقيق النظري / الفكري ، بيد أن تنفيذ هذه العملية لايخلو من صعوبة كبيرة من حيث التحقيق الفني / التشكيلي . وإذا استحضرنا القدر الفعال الذي ساهم به محمد شبعة ، فإننا لا نمتلك إلا أن نلامس قدرته المرفوقة بالحماس الفائق ، وتمكنه من إدراك دقائق الأشياء . خاصة وأن إقامته في إيطاليا مكنته من الاحتكاك بمختلف تجليات التصوير العالمي ، ومعايشة الحركات الفنية الأكثر إثارة في تلك المرحلة ، واقترابه من جل الإشكالات المطروحة في سيرورة تاريخ الفن عموما ، من خلال اتصالاته بالمثقفين والمصورين الطلائعيين بروما . من ثمة ، جاء تأكيده الواضح على الجانب المتعلق بأنواع تفاعلات الفن وتأثيرها في المجتمع ، وكذا وظائف الفن في المجتمع.

من داخل المسألة ذاتها ، يقول محمد شبعة : «وقعت قطيعة بيننا وبين تقاليدنا في حقبة سلبية متعلقة بمرحلة سياسية ـ تاريخية معروفة . فقد أراد النظام الكلونيالي في مدارسه أن يبعدنا عن تراثنا وعن تقاليدنا الثقافية والفنية ، بمحاولة استبدالها بقيَمِه الخاصة . وفي مجال الفنون التشكيلية ، أقحم تصوير الحامل باعتباره الوسيلة المثلى و الوحيدة للتعبير التشكيلي . كما تم استيراد النحت التشخيصي

والأكاديمي في نفس الاتجاه (...) كنا في هذه الحقبة بعيدين من أن نرى في واقيَة المعمار المغربي ، في جدران الزليج ، في الجبص المرصع والخشب المنقوش ، في زرابي زمور وكلاوة ، في الخزف ، في جميع أشكال التعبيرات التقليدية الوطنية أعمالا تشكيلية مستقلة ، فنا بصريا خاصا ، أو فنا يستطيع أن يتخذ في مجمله قيما تشكيلية عالمية (...) كان لدينا الانطباع بأن الفن يبدأ عندنا مع ظهور اللوحة» (أنفاس ٦٧) (١).

٢ . بين الفن والعمارة :

بناء على هذا اللون من إعادة النظر في الفعل البصري ، وبناء على هذا الوعي ، لم يكتف محمد شبعة بالتفكير في استغلال الموروث البصري المحلي في اللوحة المعاصرة فحسب، وهو الجانب المعروف ، والذي أمسى مرتبطا بمدرسة الدار البيضاء ، بل ركز جهوده تجاه مجال أكثر رحابة لاستقبال مثل هذا التوظيف بشكل أصح وأرقى ، ألا وهو مجال الفن المعماري . من هذه الزاوية الدقيقة ، انشغل في البحث عن الصيغ والإمكانات التنفيذية التي يمكن أن تزاوج بين الهندسة المعمارية والصناعة التقليدية على اختلاف أشكالها ، وظل ينادي المهندسين المعماريين المعاصرين لتنفيذ هذه المزاوجة ، من خلال تنقية عدد من الأكسسوارات، وتوظيف مواد مثل الزليج والخشب المنقوش والجبص المرصع ... وظل يحثهم على الأخذ في الحسبان إعداد مشروع إدماج الفن التقليدي والتعبير المعاصر منذ التخطيطات الأولى للمشروع، وذلك ضمن خطة تعاون بين المعماري والصانع التقليدي والفنان التشكيلي المعاصر ، على شاكلة منهج مدرسة الباوها Bauhaus الألمانية (٢) .

كي نقترب من نظرته في هذا الشأن ، أدعوكم للإنصات إليه : «إن المقاولين ، كانوا من القطاع الخاص أو العام ، وأغلب المهندسين المعماريين ، ينقصهم الإمساك بالوعي المتعلق بضرورة إدماج الصناعة التقليدية والمعاصرة المغربيتين في المعمار الفندقي خاصة (...) على المهندس المعماري أن يتحلى بالتواضع ليطلب رأي الصانع التقليدي في الرسم والشكل والمادة ، من أجل تحديد القطعة التقليدية المراد إدماجها . هذا التواضع نفسه ينبغي أن يوجه الحوار بين المعماري والفنان التشكيلي المعاصر . كلما قمنا ببناء مجموعة سياحية ، تظهر لنا الفرصة المثالية لخلق حيوية قادرة على أن تعكس حساسية وثقافة المغاربة . زد على ذلك أن هذه المجموعات السياحية هي أمكنة للتبادل الثقافي الضروري من أجل تحقيق سياسة ذكية (...) ومصلحة السياحة ، عليها أن تلح على المتعهدين الخواص أن يخصصوا قاعة للعرض ، ومتحفا محليا صغيرا» (٣) .

في شمولية هذا التصور ، يزكي محمد شبعة قناعته الجازمة في ضرورة نشر الذوق البصري على أكثر من مستوى ، وعبر أكثر من فضاء . والقناعة الجازمة نفسها توضح لنا سبب تأكيده المستميت على كون الفنان مطالب بأن يمنح شكلا لحضارة مستقبلية بكاملها ، إذ إن أية حركة ثقافية معينة ، يمكن أن تحدد كل أشكال الحياة داخل المجتمع (المسكن ، اللباس ، الأثاث) ، ولذلك يرى أن إدماج الفن في المعمار والهندسة المدنية يمكن أن يساهم بالاحتكاك اليومي والمستمر (٤) . ولعل هذا الإصرار على الدفع بالفن نحو الخارج ، يحيلنا بشكل مباشر ، على البداية المعروفة في تاريخ التصوير المغربي المعاصر في تخطي جدران الصالة والرواق، وهي التجربة المتعلقة بالمعرض ـ البيان بساحة جامع الفنا بمراكش ، العام١٩٦٩ ، ومعرض ساحة ١٦ نونبر بالدار البيضاء في نفس السنة . وإلى جانب أعمال شبعة ، ضم المعرضان أعمال كل من بلكاهية ومليحي وحميدي وحفيظ وأطاع الله .

وبطبيعة الحال ، لم تقتصر مسألة نشر الفن ونشر الثقافة البصرية على هذا الحد فحسب عند شبعة ، بل ظل متمسكا بتنوع الأنشطة عبر عدة جبهات، فالمطلع على تجاربه المتداخلة وكتاباته المختلفة على امتداد أكثر من أربعة عقود ، يدرك أنه لم يغفل مجالات أخرى كالكرافيك والإشهار (تصميم الملصقات خاصة) والسينما والتلفزيون والراديو

(ساهم في إنجاز برامج فنية في عهد المهدي المنجرة) ... عبر كل هذه القنوات يترصد الخيوط التي تعمل على توسيع أفق انتشار الفن، وثقافة الفن.

٣. بين الفن والتربية :

علاوة على ذلك كله، لابد من الوقوف عند تجربة شبعة التربوية، حيث له باع كبير في حقل التربية الفنية بمفهومها البيداغوجي - التعليمي. فإلى جانب الفنان والمبدع في شخصه، ينضاف لقب الأستاذ والمعلم.

منذ انشغاله الفعال والمعروف في إعادة بناء هياكل البرامج التعليمية وتطعيمها بالبعد الوطني القائم على الوعي الحقيقي بمفهوم الهوية بمدرسة البيضاء للفنون الجميلة، وهو يؤكد باستمرار على ضرورة قيادة معركة على مستوى التربية البصرية، استنادا إلى إحداث برنامج وطني للتربية، إذ على الفنان أن يتدخل في جميع الحقول التي يتم من خلالها تنفيذ هذه التربية (٥). وبنفس المساعي التربوية اشتغل أستاذا بالمدرسة الوطنية للهندسة المعمارية بالرباط، حيث عمل على إنجاز تصور للدروس بناء على القواعد الخاصة بالفنون التشكيلية باعتبارها محورا مهما في التكوين لتحريض طلبة قادمين من التوجه العلمي. لذلك تطلع إلى تطبيق نوع من التعليم باعتباره قاعدة Base، اعتمادا على إحداث الاتصال اليدوي وخلق المعرفة الخاصة بالإنجاز، مع اختيار التقنيات التعبيرية المناسبة، ثم إعطاء مختلف العناصر والمعلومات حول الثقافة التشكيلية (٦). بذلك يمنح الطالب المعماري الإحساس بالمسؤولية الإبداعية، ويتيح له الإمكانات المعرفية التي من شأنها أن تحفزه على الخلق، وتبعده عن العقم الإبداعي حين تعامله مع إنجاز التصاميم والتخطيطات والمشاريع المرتبطة بالهندسة المعمارية بوصفها فنا تشكيليا.

خلال النصف الأخير من سنوات التسعينيات، تحولت مدرسة تطوان للفنون الجميلة من مدرسة إلى معهد، فكان من اللازم اختيار الرجل المناسب لتنفيذ هذا الإنجاز الذي لا يخلو من مجازفة. من ثمة، فإن إسناد الإدارة إلى محمد شبعة كان اختيارا لا يدعو إلى أي قلق. خاصة وأنه الأستاذ المعروف بكفاياته وتجاربه المتعلقة بالجانب البداغوجي والتربية الخاصة بتعليم الفنون الجميلة. وفي واقع الأمر، وبالرغم من العراقيل والصعوبات التي يمكن أن نتصورها من زاوية إعادة هيكلة البرامج والمواد، ومن زاوية الأطر التعليمية ومدى قابليتها في التعامل مع هذا التحول، فإن شبعة لم يدخر جهدا في إنجاح سيرورة التكوين بالمعهد، وقد توفق في وضع اللبنات الأساسية، وعمل على تطوير مناهج التدريس والبحث، سنة بعد سنة، إلى أن تخرج الفوج الأول من طلبة المعهد، وأخذ التكوين إيقاعه العادي الممتد عبر أربع سنوات دراسية، وفي جميع الأحوال، يبقى الأستاذ محمد شبعة مؤسسا فعليا لهذا المعهد.

قبل أن ينصرف شبعة عن إدارة المعهد، كنت قد تساءلت، في جلسة ثقافية تتمحور حول التعليم الفني بالمغرب: إلى أي حد استطاع محمد شبعة باعتباره من ذوي الميولات التحديثية فنيا وفلسفيا أن يوجه مؤسسة تحافظ باستمرار على أطر المدرسة أنفسهم، الأساتذة الذين أنفقوا سنوات كثيرة في التدريس بالمناهج التصويرية الإسبانية ؟ وهل يستطيع هؤلاء الأساتذة أن يغامروا في التعامل مع الحداثة نظريا ؟ من هذه الزاوية فيما أعتقد، نقترب من استحضار المجهود الجبار الذي أنفقه شبعة في تنفيذ تصوراته التعليمية التي تعتمد الجماليات الحديثة، وتفعيلها كي تنحو منحى التعليم العالي. فالتعارض الوارد في هذه الحال شبيه بالمسافة الشاسعة القائمة بين تعبير بول كلي وتعبير غويا أُف، مع إلغاء البعد الزمني.

الواقع أن بلدنا يحتاج كثيرا إلى مثل خبرات شبعة، وخبرات غيره ممن مارسوا التجريب في التشكيل المعاصر على مستويي الإبداع والبحث النظري. واستثمار هذه الخبرات الهائلة والنادرة في الحين ذاته يبقى راكدا في غياب القرار السياسي الحقيقي في تفعيل التعليم العالي المتعلق بالفن، من هنا وجب السؤال : إلى متى ننتظر إحداث كلية، أو كليات

الفنون الجميلة في بلدنا الجميل ؟

٤ . بين الفن والكتابة :

لا يمكن الحديث عن أستاذية محمد شبعة دون استحضار نصيبه الوافر في الجدل والكتابة المتعلقين بالفن وقضاياه ، وكتاباته وحواراته وبياناته المنشورة والمتفرقة عبر العديد من الكاتالوغات والصحف والدوريات والمجلات المتخصصة ، تنهل من مختلف المشارب الفنية والتوجهات، إلى الدرجة التي يستعصي فيها على المتتبع جمعها والإحاطة بها كاملة .

بداءة ، يشهد له حضوره المستديم منذ انخراطه في جدل الحداثة ضمن رواد مجلة «أنفاس» Souffles، ومجلة «أنتغرال» Intégral بعد ذلك . وفي هذا الصدد، أرى من الأهمية بمكان ، الإشارة إلى أنه يمثل الاستثناء من بين مجايليه ، في كونه لم يكتف بتوظيف الفرنسية كلغة للكتابة والتخاطب ، بل عمل على تطوير كتابته باللغة العربية التي نال من جمالها وبلاغتها في أوائل شبابه بمدرسة عبد الله كنون الخاصة . من ثمة، إلى جانب إسهامه في المجالات التي تعتمد اللغة الفرنسية كالتي أسلفنا ذكرها (وينضاف إليها ، لامااليف والأساس) ، فقد كان من المساهمين الأوائل في المجلات المغربية التي اعتمدت اللغة العربية وتناولت موضوع الفن ، كمجلة الفنون(٧) على سبيل المثال . وعربيته ، العاكسة لعروبته ، مكنته من الحضور الفعلي ، والمشاركة الجدية في مختلف أشكال الجدل التي عرفتها جل الملتقيات والندوات العربية التي تناولت قضايا الفن الإسلامي ، والفن العربي المعاصر في راهنيته وآفاقه على وجه الخصوص ، مع التأكيد على أن حضور شبعة ، كان وما يزال ، يمثل حضور صورة المغرب في مثل هذه الملتقيات ذات البعد العربي . وفي هذا السياق نذكر بمشاركته الفعالة في الملتقى العربي الأول للإبداع الأدبي والفني برفقة عفيف بهنسي وأنجي أفلاطون (ضمن الملف الذي خصصته مجلة الوحدة للإبداع والهوية القومية) (٨)، ثم مساهمته في الندوة العربية التي رفعت شعار «الفنون التشكيلية العربية والاختيار الحضاري»، وتمحورت أشغالها حول التأصيل والتحديث في الفنون التشكيلية ، بمشاركة الحبيب بيدة وعلي فرزات ومصطفى الحلاج (٩) .

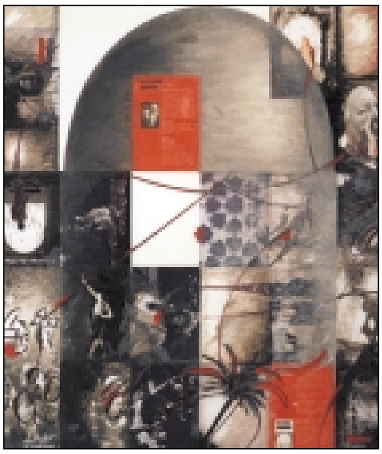
وعليه ، فإن الساعي إلى ملامسة الفن عندنا ، لابد وأن يعود إلى آراء ومناقشات ومقالات محمد شبعة . ذلك أن كتاباته تقربنا بوضوح من ملامسة نبض سيرورة التصوير المغربي المعاصر ، من التأسيس إلى التشكل ، وعلى اختلاف مناحيه وتجلياته . من ثمة، فإنها تعتبر مرجعا أساسا للناقد والدارس والباحث ، خاصة وأنها تغطي مساحة مهمة في تطوير الخطاب التشكيلي في المغرب بالمعنى التقدمي .

٥ . بين التصوير ومفارقاته :

إذا نحن أردنا العودة إلى الحديث عن أصل كل هذه الهواجس والانشغالات ، أي العودة إلى إنتاج الفنان ، فإننا ، لا محالة ، نجد أنفسنا في وضع لا يخلو من الصعوبة . فالحديث عن أعمال محمد شبعة يحتاج إلى وقفة خاصة ، ممتدة ومتأنية ، ذلك أن مساره التشكيلي المتفرق عبد أكثر من ثلاثة عقود ، سرعان ما يتحول ويتشكل ، لأنه ، في الأصل ، يجسد صورة أخرى لفكره وتأملاته وتصوراته التي لا تني تكشف عن صفائه الفكري والوجداني ، كما تكشف عن قوته التعبيرية التي ظلت تنهل من مفاهيم الجماليات المعاصرة القائمة على حدة الرؤية التي لا تتجلى إلا بالقدرة على جمع المدارك : الجمالية والمعرفية والثقافية .

١.٥. صرامة الشكل :

في أواخر الستينيات وخلال سنوات السبعينيات التي عرفت الانطلاق والامتداد الفعليين لتجربة جماعة ٦٥ (المرتبطة بتجربة مدرسة البيضاء)، عرفت أعمال محمد شبعة النزوع الهندسي المنبني على توظيف الشكل المسطح (الثنائي الأبعاد) ، واعتماد المنطق الرياضي الصرف ، حيث يتم تطويع الأشكال استنادا إلى مبدإ التسطير المستمد من مختلف أوجه الفن الإسلامي عموما ، والزخرفة الهندسية على وجه الخصوص . فمن داخل التراكيب



❖ بنيوش عميروش (المغرب)
- «ذاكرة ١»، ٢٠٠٣ ، تقنية مختلطة على قماش،
١٠٠×٩٠ سم

الهندسية، يعمل الفنان على إيجاد العلائق التعبيرية بين الأشكال من جهة ، وبين الألوان من جهة أخرى، وبذلك يعمل على تذويب درجة الصرامة المكونة لبنية اللوحة : تعبيرية الشكل تكمن في صرامة هيئته ، من هنا يمكن أن نفهم أبعاد تأكيده باستمرار على ضرورة تهذيب الشكل . وفي اكتمال كل العلائق بين العناصر ، تتخذ الأشكال ديناميتها ، فتتداخل وتنسجم بتجاور انكساراتها تارة ، وتلتحم بتجاور انحناءاتها تارة أخرى.

في هذه الأعمال ، وانطلاقا من خاصية التضاد Contrasteالقائم بين المستقيمات والمنحنيات، يبحث الفنان عن الصيغ التشكيلية التي يمكن أن تعمل على تذويب هذا التضاد ، فيحوله إلى مبدإ للتوافق . من ثمة تمسي المنحنيات امتدادا للمستقيمات ، ويمسي الشكل العضوي امتدادا للشكل الخاضع للتسطير ، فتتألف الانكسارات والانحناءات تحت وقع التكرار والتجانس، لتندمج وتنسجم مع وحدة الإيقاع الذي تحكمه حركية التموج غالبا ، وهي الحركية التي تجعل العمل ديناميا ، حيث تندفع الأشكال وتتناسل إلى أقصى حدود الفضاء ، كي تضيف للعين هامشا خارج حدود اللوحة.

في صفاء اللون وفقاعته، وفي انتقاله بين الأساسي (Primaire) والمكمل (Complémentaire) ، بين الساخن والبارد ، بين الفاتح والغامق ، يتكثف وضوح رسم الشكل داخل نسيج اللوحة ككل . ولعل هذه الألوان، في جرأتها البصرية ، استنباط واستنتاج مرئي منبعث من طاووسية الألوان وهي تشكل تزاويق الزربية والسجاد والزليج وزخارف الأبواب والصناديق: نصاعة الأحمر والأزرق والأصفر والبرتقالي ..

٢.٥ تحليق الشكل :

بعد منتصف الثمانينيات ، عرفت أعمال شبعة نقلة نوعية ، تقلصت فيها درجة الصرامة في هندسة الشكل ، حيث أصبحت الأشكال المركزية بسيطة على مستوى الرسم ، ودينامية على مستوى التكوين . تتميز هذه الأشكال المركزية في كونها غير خاضعة للتسطير، قريبة من هيئة المستطيل العمودي (في لوحات معينة)، تثير الانطباع البين بخفتها وحركتها . بيد أن الشكل الملفت في الأعمال ، يتمثل في «الموتيف» حُين الذي ابتكره الفنان ، وهو العنصر الزئبقي الذي ينتقل ويتشكل عبر جل لوحات هذه المرحلة . هذا «الموتيف» عبارة عن شكل مجنح (مثل شكل سمكة مسطحة) ،

بزاوية رخوة وحادة تتطلع إلى الأعلى باستمرار ، يتزاوج بظله ويتناسل في اللوحة الواحدة أحيانا ، من دون أن يحتفظ بحجمه ، وفي تموج جانبيه تتصاعد الحركة ، ويبدو سابحا طوافا .

إلى جانب هذا «الموتيف» الفاعل في تنشيط مساحة اللوحة بدرجة كبيرة ، نجد عناصر أخرى مشاركة ، وهي عبارة عن خطوط ، وأشكال صغيرة منمنمة (Stylisées) مثلثات ، دوائر ، مربعات ، إهلليجات ، خطوط مائلة ومتموجة ... يتم زرعها بنسق فضائي مدروس ، على أساس تكييف قوة الدينامية في اللوحة من جهة ، وعلى أساس إبراز البعد الجمالي القائم على نوع هذا التركيب Composition أو ذاك من جهة أخرى ، مع الإشارة إلى أنها «وحدات» مختارة بوصفها عناصر دالة ورامزة .

الألوان تحتفظ بصفائها حين تَشْغَلُ وظيفة الزخرف (زخرفة دقيقة لأشكال دقيقة) ، وتتخذ لبوس الرماديات (الألوان الرمادية Les gris colorés) ، حين تغطي الأشكال الأساسية المترجمة للمساحات المهيمنة (الأحمر المسود ، الأزرق المسود ، البني ..).

بهذا النمط التعبيري ، كأن شبعة ، عمل على إطلاق سراح أشكاله ليجعلها طائرة ، عائمة ، تمارس نغمها إلى أن تخترق حدود اللوحة . فتوالد الأشكال وتناثرها بهذه الصيغة ، هي ترجمة تشكيلية لتمرد الشكل على مركزية التركيب وقانونه . وبذلك تبدو الأعمال محاذية لغنائية Lyrisme كاندانسكي ، غير أن غنائية شبعة لا تني تحتفظ ، في بنيتها ، على البعد العقلاني : ففي التلقائية الظاهرة للعيان في توزيع الأشكال وشطحها نحس بارتسام نوع من التلقائية المعقلنة، المحسوبة في العمق . من ثمة كانت هذه الأعمال موسومة بما يمكن أن ننعته بالغنائية العاقلة (Lyrisme rationnel) ، حيث يُخضِع المصور Le Peintre كل شكل وكل خط ، بل كل رقص إلى هيكلة رياضية في التكوين ، وفي خلق علاقة كل عنصر بالعنصر المجاور، مع الأخذ في الحسبان التنسيق المتعلق بالتوزيع الفضائي لخلفية اللوحة التي لم تعد مسطحة بأحادية اللون ، بل مدرجة ومبقعة أحيانا ، متداخلة مع الأشكال التي تعلن ثقلها البصري في اللوحة . فبهذا التلاقح المدروس تتصاعد تعبيرية الشكل ، ومن ثمة تتضاعف ميزة هذه الجمالية الغنائية التي لا تخلو من هندسية خفية .

٣.٥ تفجير الشكل :

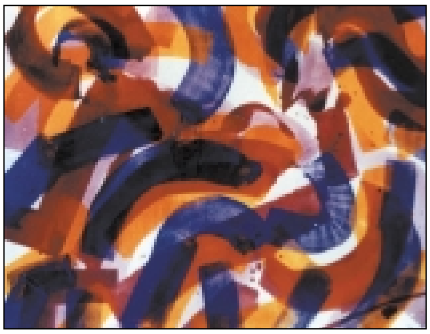
مع مطلع التسعينيات ، وإن احتفظت الأشكال برسمها وتموجها وديناميتها بناء على التراكب والتنضيد الجزئي ، فإنها لم تعد مساحات مسطحة منجزة بأحادية اللون ، بل أمست تعكس ترسيم نوع من حركية Gestualitéمختصرة قريبة من التنقيطية (أو التبقيعية) ، وهي تعمل على تنشيط مساحة الشكل ونزع سطحيته : إنها حركية موجزة في الأثر شَفكم الذي تمليه حركة اليد ابتداء من المعصم ، وتسجل فعل التكرار المكثف الذي يحكمه إيقاع اليد وهي تمارس «الحضرة»، وبتحول اتجاه اليد ، يتحول أثر إيقاع الحركية . نفس الإيقاع يلحق الخلفية بحدة مضاعفة ، لتحتد احتفالية الحركية باللون ومرادفاته الرمادية . إنه توتر الذات وهي تتأهب لتفجير الشكل وطمس إحاطته (Contour) ورسمه (باب الرواح ، الرباط ، ١٩٩٣) .

بدا هذا التفجير واضحا في أعماله التي قدمها في ١٩٩٦ (رواق دولاكروا ، طنجة) ، حيث اندثر رسم الشكل تماما ، وتم الانتقال البين من الشكل إلى اللاشكل L'informel ، فأصبحت الخلفية مكهربة بضربات الفرشاة العريضة ، ضربات ممتدة تشي بعنفها وتوترها وإيقاعها في الحين ذاته . وفي تراكبها وتداخلها ، تنتشر و تتكثف لتثير، هنا وهناك ، شهيق ضوء، وزفير شفافية .

أثر اللمسة وسيلان المادة ، يترجمان استعمال الفرشاة وهي مشبعة باللون ، كما يترجمان حركة اليد التي لا تكتفي بطاقة المرفق و الدراع فحسب ، بل تستمد حركيتها من شطحات الجسد المحموم .

٤.٥ . بلاغة الضوء / الشفافية :

مع نهاية التسعينيات (باب الرواح ، الرباط ،



❖ بنيوش عميروش (المغرب)
– «ذاكرة ١»، ٢٠٠٣ ، تقنية مختلطة على قماش،
١٠٠×٩٠ سم

١٩٩٩) ، عرفت أعماله ميلا جليا في تعاملها مع الضوء والشفافية من داخل الحركية نفسها . فمن توجهات اليد وهي تمارس فعل التصوير ، يبزغ نسق ما في إيقاع ضربات الفرشاة التي تبني سياقا تشكيليا لتراكبها وتداخلها . إنه السياق الذي يحكم « شكل» اللمسة من جهة (أشكال / ضربات منحنية ، متطابقة إلى حد كبير) ، ويحكم توزيعها داخل فضاء اللوحة بكاملها . ذلك برؤية تصويرية (Vision picturale) تجعل من الضوء والشفافية Transparence العنصرين الممثلين لجوهر العمل ، باعتبارهما النتيجة التي تقوم عليها جمالية اللوحة : لابد أن تحتفظ الخلفية ببصيص نور ، ولابد أن يخمد نصوع اللون ليدفع بزوغ الشفافية . كل ذلك يزكي لعبة الكشف والحجب ، الحضور والغياب .

عند هذا الحد الإبداعي ، يعلن شبعة أن الحركية والتلقائية تُقرّان الغنائية الماجنة الحسية والعنيفة لسيره الحالي منذ ١٩٩٣ ، مؤكدا أن هذه التلقائية ، وهذه الغنائية تقتضيان علاقة دينامية بين المؤلف والـ «قارئ» والعمل الفني (١٠) . لا شك في أن تطور هذه الغنائية وتشكلها ، إنما هو تطور في مسار التمرن على إسقاط وتكثيف قوة التعبير التلقائي المغلق بإيقاع الجسد وإيقاع الذات في الآن نفسه . فبذلك يتأسس الانعكاس التصويري بكل هذه البساطة الباذخة، القائمة على عمق التجربة ، ليمارس فعله، بعد ذلك ، على ذات المتلقي الذي لا يمتلك إلا أن يتفاعل مع جاذبية هذه الغنائية المشاكسة الداعية للمشاركة . من ثمة ، جعلها الفنان صورة للرقص ، دعوة للرقص ، إذ في تأملنا العميق للوحة ، نجد أنفسنا قبالة مشهد من مشاهد الباليه : تتحرك «أجساد» العناصر برشاقة عنيفة مواكبة لموسيقى منبعثة من صخب التلقائية وصخب الإيقاع . هكذا يبدو التجريد الغنائي نابعا من تصور يغرف من النزوع الصوفي :

يدي تكتب بضربات فرشاة محمومة
كأني مفرغ من جوهري
أرتعش تحت اندفاع قوة :
قوتي
أنسى نفسي ، حضور / غياب.
(...)
بأي سحر أو خيمياء
صنعت اللوحة نفسها لتظهر نفسها ؟
(...)
أمام اللوحة ، أنسى نفسي
لحظة إبداع
فيزيقيا ، أنا غائب
وحده هيجان محموم
يشهد على حضوري الفيزيقي (...) (١١)

لنلاحظ أن الكتابة اللغوية نفسها ، عرفت عزوفا عن شكل النثر ، ولبست شكل القصيدة في بياناته .

٥.٥ تصعيد الحركية :

في أعماله الأخيرة (ضمن المعرض الاستيعادي ، مسرح محمد الخامس ، يوليوز ٢٠٠١) ، اتخذت التلقائية / الحركية عنده حدها الأقصى . في الأثر الجارف والعنيف، ترتسم الضربات بسيلانها ولطخاتها وبكل ما تحدثه من تشتيت شظايا المادة ، من دون أدنى تكليف ، ومن دون أدنى رقابة أمست الغنائية الحسية تجسيدا دقيقا لهيجان الجسد الذي يتدخل بكل ثقله في اللوحة ، باعتبار الفرشاة امتدادا للجسد بكامله . ولإنجاح تنفيذ هذا التدخل ، عمل الفنان على تمديد شساعة القماشة (لوحات أحادية كبيرة الحجم، وأحيانا مزدوجة Diptyques)، ليتم استقبال كل تشكلات الحضرة وقفزها ، ويتم استقبال حركية اليد على حد امتدادها وعنفها .

بالإضافة إلى الاستغلال الباذخ للمادة Matière، كمادة سائلة من خلال السمك الكمي للصباغة وما تثيره من تفاعلات لأشكال الأثر ، نجد توظيفها بتقنية الكولاج Collag، ليتضاعف سمك المادة بتلصيق نوع من الثوب القابل للتشكل المساير لهذا الميل الطقوسي . وفي اكتمال تأثيث القماشة الواسعة الأطراف ، تصبح اللوحة إطارا فاضحا لتلقائية ماجنة تحكمها جمالية الفراغ ، وينيرها ويشعلها سحر الضوء .

٦ . من الميكانيكا إلى السحر :

إن هذه الحركية التي بدت مرادفة لتوصيف أعمال محمد شبعة منذ مطلع التسعينيات ، هي تأسيس لقواعد خاصة تمتح من البعد الذاتي الشاعري، وتعلن تجاوزها في مقابل البعد العقلاني الهندسي الذي طبع انطلاق المسار ومده ، كي تأتي اللوحة «متجاوزة لاحتباساتها الهندسية ، فتهيج وتثور على نفسها من الداخل ، ومن تلقاء نفسها (...) هكذا تتأسس قوانين جديدة بين شبعة وعالمه المكتنز ، بين اللوحة و امتداداتها عبر المكان» (١٢) . كان لابد من أن تتخذ الغنائية كل هذا السير المتأرجح والمتأني في الوقت ذاته، حتى يتأسس صفاء الشاعرية بناء على خطة رؤيوية تسعى إلى ترتيب درجة التدخل العقلاني وكيفية استئصال زوائده رغبة في صنع حركية لا تتغيّى اعتماد عفوية قائمة على اندفاع فارغ من الجوهر ، بل تتغيّى اعتماد نوع من العفوية المؤسسة على التصورات الخاضعة للتجريب المتفاعل مع المفاهيم الحديثة . لذلك تتدخل القوة الذاتية / الحسية انطلاقا من «نظام» معين . فمن خلال هذا «النظام» المقيم في العمق ، يترتب «اللانظام»، ليتسنى للحركية الإمساك بصدقها وحريتها وجنونها ، وتتفاعل لملاحقة اللامرئي بكل ما أوتيت من طاقة .

كان على محمد شبعة أن ينطلق من البناء العقلاني واستلهام جوهر الهندسة العربية (مع منتصف الستينيات) ، ليشرع في تسطير مشروعه النبيه ، مراعيا ظروف وشروط الوضعين الفني والثقافي الوطنيين ، ومراهنا على الربط المستديم بين النظرية والتطبيق، ليسير بخطى حثيثة نحو بناء تشكيلي متماسك ، يُبرز بشكل جلي تسلسل مناهجه الإبداعية للانتقال من التجريد الهندسي إلى التجريد الغنائي Lyrique Abstraction، عبر العديد من المحطات . كما يبرز بناءه التشكيلي كيف أقام ميكانزمات معيارية في ضبط وتكييف مقدار تدخل البعدين العقلاني والغنائي للتجويد والتوليف بينهما من تجربة إلى أخرى . من ثمة كان لابد أن يوزع محطاته عبر كل هذه السنوات ، بل عبر كل هذه العقود، ليلحم تمفصلات العبور من صرامة البناء العقلاني إلى شاعرية البناء الغنائي / الصوفي ، وينتقل بذلك من أجواء الميكانيكا إلى أجواء السحر المنبعث من جوهر الباطنية L'ésotérisme. .

من زاوية أخرى ، ألا يعتبر هذا الميل الحاد إلى السحر الشاعري ، في حقيقة الأمر ، عودة إلى الهواجس الغنائية التي طبعت الفنان وهو في ريعان الشباب ؟ ذلك أن بعض أعماله التي أنجزها قبل منتصف الستينيات ، واصطحبها معه من روما ، لا يمكن تصنيفها إلا داخل التجريد الغنائي ، وهي جماعٌ

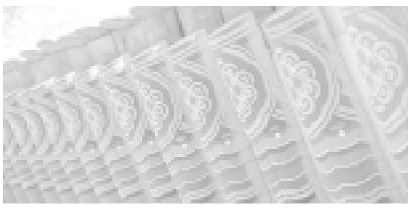
بين البساطة في التكوين والاختزال في العناصر : الخلفية البيضاء لا تتسع إلا لِلَطخة واحدة ، أو لمسة حركية واحدة ، ولا تتحمل إلا لونا واحدا فحسب (الأسود ، أو الأزرق المسود) (ضمن المعرض الاستيعادي ، مسرح محمد الخامس ، يوليوز٢٠٠١) .

وعليه ، هل يحق لنا القول أن شبعة ، في مطلع القرن ، يعود إلى نقطة الانطلاق ، انطلاق الحلم ، وبذلك يقفل دورة مساره الإبداعي ؟ من المؤكد أن الفوران الإبداعي لا يطيق الإقفال عند الفنان الحقيقي. وإذا نحن سلمنا بوقوع هذا الإقفال ، فإنما هو اكتمال للمنجز ، وبداية لما لم ينجز بعد ، بداية الحلم الآخر : من ذات الفنان ينبعث الطفل من جديد، فيلاحق متعة السحر من جديد ..

بطبيعة الحال ، فإن هذه الإحاطة بإنجازات شبعة الإبداعية تبقى قاصرة في الحين الذي لم نتطرق فيه إلى إبداعاته الحجمية المتمثلة في قطع نحتية تعود إلى حقبته الهندسية ، وقد بحث من خلالها في الجمالية المرتبطة بالمملوء والفارغ (Les pleins et Les vide) وتوازن الكتل (Masses) القائم على هندسة الضوء والظل والإيقاع . وكذا إنتاجاته الفوتوغرافية ، وإنجازاته المتعلقة بالديكور الداخلي حيث أسس «استوديو ٤٠٠» للتصميم و الديكور بالبيضاء ، فتحول إلى استوديو «شين» بعد ١٩٧٤ . بالإضافة إلى إبداعاته الجدارية التي عرفت انتشارا واسعا ، ابتداء من أول دورة لموسم أصيلا الثقافي إلى مختلف العواصم العالمية ، ومن بين إنجازاته الأخيرة ، لوحة جدارية (Panneau mural) بمنتهى المطار الدولي بشيكاغو في ماي ١٩٩٣ . بهذا كله تنطبق عليه صفة التشكيلي Le plasticien بالمعنى الحقيقي .

بناء على كل ما سبق ، يبقى محمد شبعة نجما بارزا من بين الفنانين الذين واكبوا ولادة وتشكل وامتداد الفن التشكيلي عندنا ، خاصة وأنه واحد من الذين فعلوا طلائعيته وتطلعاته وانتصاراته محليا وعربيا ودوليا . إلى جانب كونه الفنان الذي ساهم بشكل كبير في تطوير اللغة التشكيلية بشقيها التطبيقي والنظري بناء على الرؤية التقدمية الحديثة ، إلى الحد الذي لايمكن الحديث فيه عن تاريخ التصوير المغربي المعاصر دون الاستناد إليه .

إن مسار محمد شبعة ، كما أشار إلى ذلك أحمد الكوهن ، من بين المسارات الأكثر غنى . في امتداد هذا المسار ظل المبشر في مجال التصوير ، المرافق الوفي للصناع التقليديين الذين يشتغل معهم بدقة ، و«المُجادلُ» الفريد من نوعه ، والمناضل النموذجي في نشر الفنون التشكيلية و تعميمها (١٣) .■



هوامش

(❖) يتعلق الأمر ـ في الأصل ـ بالمداخلة التي ساهمت بها في فعاليات تكريم الفنان محمد شعبة ، نظمه المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب ضمن برنامج مهرجان الرباط الدولي، الدورة السابعة ، المسرح الوطني محمد الخامس ، الرباط ١٠ يوليوز ٢٠٠١ .

1- SOUFFLES, Situation des arts plastiques au maroc, Casa, N 7-8, P.38.

في هذه الحقبة لم يسلم محمد شعبة من محنة الاعتقال مع رفقائه نتيجة الأفكار والرؤى الفنية التي اعتبرت ثورية آنذاك .

٢) BAUHAUS باوهاوس (وتعني بيت البناء) ، مدرسة أسسها ولتر غروبيوس في فيمار العام ١٩١٩ ، يقوم نظامها التعليمي على إشراك الفنان والمهندس والحرفي والجمع بين الفنون على اختلافها (كانت أهدافها قريبة من أهداف حركة دوستيل في هولندا ، البناءوية في روسيا ، وما كان يسعى إليه لوكوربوزييه في فرنسا). درَّس فيها فنانون أمثال موهلي ناجي ، شلمر، فايننغر، بول كلي، كاندانسكي. امتد نشاطها الفعال طيلة أربعة عشر عاما ، لتنتقل إلى دوسو في ١٩٢٥، ثم إلى برلين في ١٩٣٢، حيث أغلقت أبوابها نهائيا في ١٩٣٣ على يد النظام النازي .

3) ALOMRANE: Revue Nationale d'architecture et d'urbanisme, "Architecture et Artisanat", Rabat, Nv. 1986, P. 28-29.
4) SOUFFLES ,op-cit,P.41
5) SOUFFLES ,op-cit,P.43
6) Zakya Daoud , "CHEBAA: La peinture se travaille dans La tête" , LAMALIF , N 161 , Déc .06.P,4891

٧) نص خاص بافتتاح قاعة أنظر ، ص ١٠٩ .

«محمد القاسمي الفنان الواعي» ، ص ١١٥ .

الفنون ، وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية ، السنة الثالثة ، ع ١-٢ ، أبريل ـ يونيو ١٩٧٦ .

٨) محمد شبعة ، «لفنون الشعبية والهوية القومية»، الوحدة ، المجلس القومي للثقافة العربية ، الرباط ، ع ٥٨-٥٩ ، يوليوز ١٩٨٩ ، ص ١٩٢-١٩٣ .

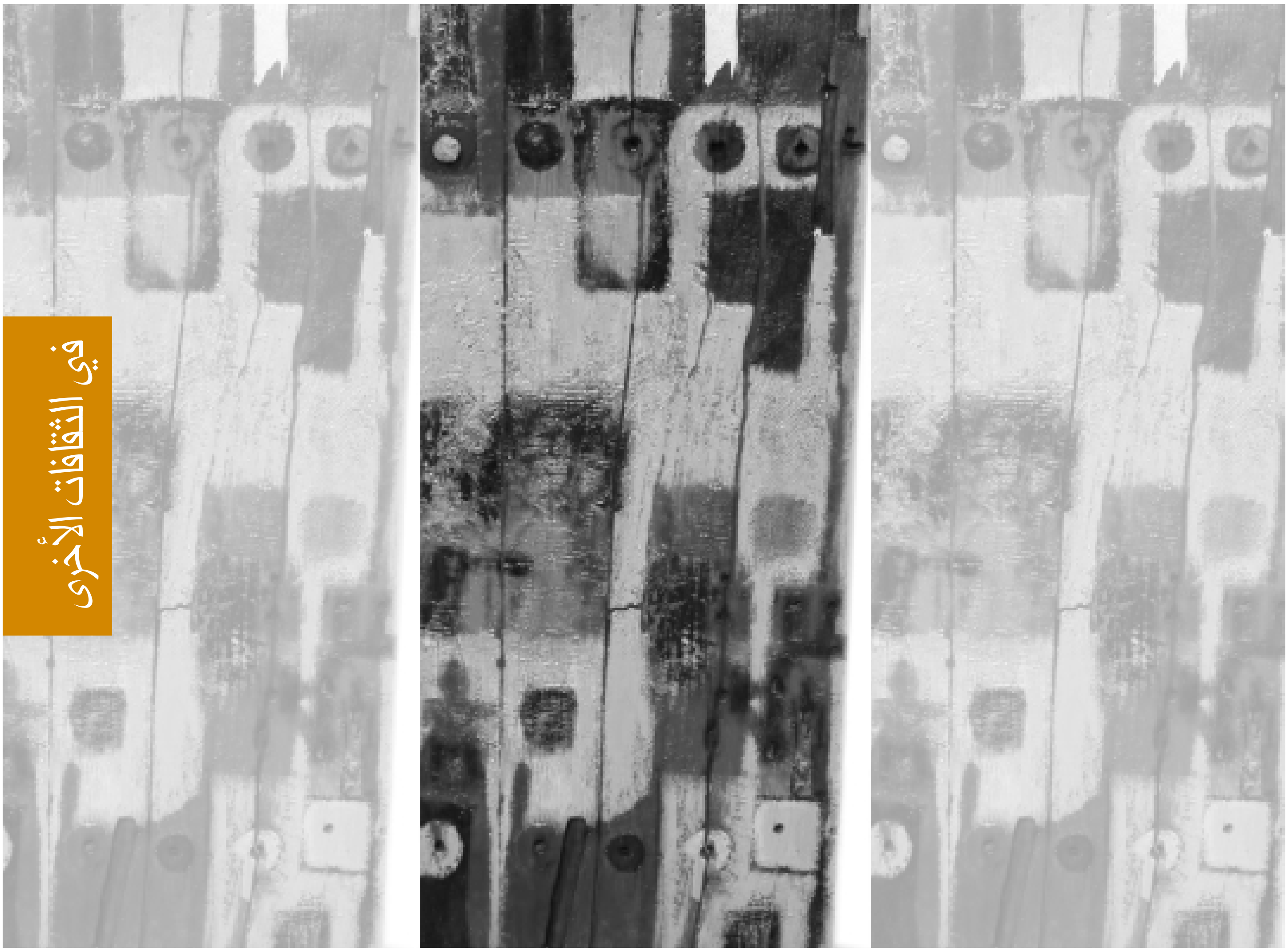
٩) الوحدة ، «لفنون التشكيلية العربية والاختيار الحضاري»، المجلس القومي للثقافة العربية ، الرباط ، ع ٧٠-٧١ ، يوليوز ١٩٩٠ ، ص ٩٦-١٠ .

10) Manifeste du 19 Janv 1998 , "Rhétorique de la transparence/ Lumière". (Deliant) TRANSPARENCES ,Bab Rouah, Rabat, Nov 1999. 1999.
11) Manifeste du 28 sep 1999, Ibid.

١٢) بشير القمري ، «طلاق العين»، العلم الثقافي ، ١٨ دجنبر ١٩٩٣.

13) Entretien organisé par AL Asas, En marge de L'exposition a Bab Rouah, Rabat, 1993, Avec La participation de Aissa Ikken, et ahmed El Kohen Lamrhili, (catalogue).

في الثقافات الأخرى



الدولة والمشكلة الاقتصادية
في الفكر الخلدوني

محمد عيال مطر *

الفكر الخلدوني أو فكر ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ ١٤٠٥ م) يتميز بسعته وتعدد جوانبه . فقد تناول ابن خلدون جوانب سياسية واقتصادية واجتماعية ، وسيقتصر هذا البحث على دراسة نظرات ابن خلدون للعلاقة بين الدولة والمشكلة الاقتصادية . علماً أن توضيح مفهوم الدولة عند ابن خلدون يمثل مدخلاً لدراسة هذه العلاقة .

أولاً. مفهوم الدولة عند ابن خلدون:

تمثل الدولة المحور الأساسي الذي تدور عليه أبحاث ابن خلدون، ونظرياته، وليست العصبية، أو الصراع بين البدو، والحضر، كما يذهب الى ذلك جل الباحثين. بلا شك تحتل العصبية في نظرته (ابن خلدون) حول الدولة حجر الزاوية، ويتفق الباحثون على أصالة ارائه، وافكاره في هذا المجال، فأفكاره متماسكة تكاد تشكل نظرية قائمة بذاتها.

ولكن مع ذلك فان العصبية عند ابن خلدون، ليست غاية في ذاتها، وانما هي تجري الى غاية معينة هي الملك. فالملك أو الدولة هو الغاية من البحث، والعصبية وسيلة أو أداة للتفسير (١). وكذلك بالنسبة للصراع بين البدو، والحضر، فابن خلدون لم يتخذ من هذه المسألة موضوعاً للبحث، والدراسة، فقد نظر الى العمران البدوي، لا على أنه نقيض للعمران الحضري، بل على انه أصل له، ومادته. فالمسألة بالنسبة له مسألة تدرج في سلم الحضارة، والمدنية لا مسألة صراع بين نمطين من الحياة. نعم انه يتحدث عن الانتقال من البداوة الى الحضارة، ولكن هذا الانتقال بالنسبة له ليس نتيجة صراع اجتماعي، وانما هو أمر «يحدث بالطبع» (٢). ان البدو، والحضر، والعصبية، والحضارة ظواهر عمرانية مرتبطة بالدولة، بعدها صورة للعمران، والشكل الحافظ لوجوده، وبالتالي العمود الفقري للدراسات العمرانية الخلدونية. ومنه يفهم ان ابن خلدون ينفي الصراع في شكله الظاهر على الاقل إلا انه بأعتقادنا لم ينفه كلياً، ولم ينفِ تأثيراته في ظواهر الأجتماع البشري، لكنه كان حريصاً على ان يعبر عن رؤيته للواقع الحياتي الملموس لذا كان يفلسف عملية الانتقال من العمران البدوي الى العمران الحضري على انها عملية انتقال متدرج يخضع لضوابط محدودة، هذه الضوابط وجدها ابن خلدون فيما اطلق عليه «التطبع» (٣).

ومع ذلك فأن المصطلح هذا يشير على نحو واضح الى ما تتركه البيئة «بدوية كانت ام حضرية» (٤) من تأثيرات حسية على سلوك افراد المجتمع البشري تنعكس في صورة (تطبيقات) انسانية تلعب دوراً قيادياً في عملية التحول من مجتمع الى مجتمع اخر، ممكن يظل مفتاح المسألة بعمق اكبر يتمثل في ان ابن خلدون قد فرق بين العمران البدوي، والعمران الحضري على اساس «نحلهم» اي على اساس طرق انتاجهم. فالعمران الحضري (عند ابن خلدون) اكثر تطوراً من العمران البدوي من حيث اوجه النشاط الاقتصادي، ونوع الانتاج، ووسائله، وابن خلدون في هذا ينقل

* كاتب وأكاديمي من العراق.

المسألة الى الواقع المادي حينما يتحد ث عن «النحل من المعاش» (٥) او طرق «الكسب» (٦)، وهي الفاظ ذات دلالة على نوعية العلاقات التي يمكن ان تنشأ او تقوم بين الناس خلال عملية الأنتاج او النشاط الأقتصادي، فليس هناك من استهلاك كفعل انساني دون ان يسبقه الانتاج، ولولا تطور الأنتاج لما تطور الأستهلاك. وهذا امر بديهي (٧)، يقول المفكر أيف لاكوست: «الأنتقال (عند ابن خلدون) من العمران البدوي الى العمران الحضري، فلن يكون ابداً تحول على صعيد الأنتاج، عند بلوغ هذه المرحلة، بل فقط انطلاقة بذخ، وترف، جد مؤذية على المدى الطويل»(٨).

ونحن نعتقد ان قراءة المفكر ايف لاكوست ليست دقيقة الى المستوى الذي ينكشف فيه ابن خلدون كما هو (ابن خلدون) اجتماعياً، وفيلسفياً، وتاريخياً، فأبن خلدون، عندما يقول بالتدرج فأنه كان واعياً بالطريقة التي كان من خلالها يتمتع الناس بثمار عملهم. وبالأسلوب الذي كان يتم التصرف بموجبه في هذه الخيرات، فالفرق واضح تمام الوضوح بين مفهومي الطريقة التي يتحقق بها الأنتاج، والطريقة التي يتم التصرف في ثماره، واكثر الظن ان ابن خلدون كان يرى في الترف، والبذخ، واسلوب الحياة لدى اهل البلاط، والجيش، والقادة، وعموم الحاكمين «مفسدة» (٩) للمجتمع، وآية الأنقلاب الذي يحدث فيه، فتصبح القضية عند هذا التشخيص قضية تتصل بالدولة (البنية السياسية)، ونمط سلوكها، وتصرفها تجاه الرعية، لذلك احتلت الدولة لديه موقعاً كبيراً مثل هاجسه الدائم. فكيف نظر ابن خلدون الى الدولة، وماهي الضرورة التي اوجبتها، وفي هذا نجد ابن خلدون يقول: «الملك منصب طبيعي للإنسان لأنّا قد بينا ان البشر لايمكن حياتهم، ووجودهم إلا بأجتماعهم، وتعاونهم على تحصيل قوتهم، وضرورياتهم، واذا اجتمعوا دعت الضرورة الى المعاملة، واقتضاء الحاجات، ومد كل واحد منهم يده الى حاجته يأخذها من صاحبه لما في الطبيعة الحيوانية من الظلم، والعدوان بعضهم على بعض، ويمنعه الاخر عنها بمقتضى الغضب والانفة ومقتضى القوة البشرية في ذلك، فيقع التنازع المفضي الى المقاتلة، وهي تؤدي الى الهرج وسفك الدماء وذهاب النفوس المفضي ذلك الى انقطاع النوع وهو مما حضه الباري سبحانه بالمحافظة فأستحال بقاؤهم فوضى دون حاكم يزع بعضهم عن بعض واحتاجوا من اجل ذلك الى الوازع وهو الحاكم عليهم، وهو بمقتضى الطبيعة البشرية الملك القاهر المتحكم» (١٠) .

ويبدو ان تفسير ابن خلدون تفسيره لضرورة الدولة ينطلق من موقف افلاطوني دون ان يعني ذلك انه كان افلاطونياً، فحاجة الأنسان للغذاء، والمأوى، والدفاع عن النفس هي التي تدفعه الى الأنتظام في مجتمع انساني، فالأنسان لايستطيع ان يسد حاجته للغذاء بمفرده، لان ذلك يتطلب اعمالاً كثيرة، ومتنوعة لايمكنه القيام بها بمفرده، بل لابد من تعاونه مع الأخرين، والانسان معرض للخطر ليس من جانب الحيوانات المفترسة فحسب، بل من جانب اخيه الانسان، ولذا فلابد من وجود سلطة تحول دون اعتداء الناس بعضهم على البعض الاخر. وهذه السلطة تكون في يد السلطان او الملك. ويتابع ابن خلدون فكرته فيقول: «ان الله سبحانه خلق الانسان وركبه على صورة لايصح حياتها وبقاءها إلا بالغذاء وهداه الى التماسه بفطرته وبماركب فيه من القدرة على تحصيله إلا ان قدرة الواحد من البشر قاصرة عن تحصيل حاجته من ذلك الغذاء غير موفية له بمادة حياته منه ولو فرضنا منه اقل مايمكن فرضه وهو قوت يوم من الحنطة مثلاً فلايحصل إلا بعلاج كثير من الطحن والعجن والطبخ. وكل واحد من هذه الاعمال الثلاثة يحتاج الى مواعين وآلات لاتتم إلا بصناعات متعددة ويستحيل ان تفي بذلك كله او ببعضه قدرة الواحد فلابد من اجتماع القدر الكثيرة من ابناء جنسه ليحصل على القوت له ولهم، فيحصل بالتعاون قدر الكفاية من الحاجة لأكثر منهم بأضعاف وكذلك يحتاج كل واحد منهم ايضاً في الدفاع عن نفسه الى الاستعانة بأبناء جنسه . ثم ان

هذا الاجتماع اذا حصل للبشر كما قررناه، وتم عمران العالم بهم فلابد من وازع يدفع بعضهم عن بعض لما في طباعهم الحيوانية من العدوان. والظلم. وليست السلاح التي جعلت دافعه لعدوان الحيوانات العجم عنهم كافية في دفع العدوان عنهم لأنها موجودة لجميعهم فلابد من شيء اخر يدفع عدوان بعضهم عن بعض ولايكون من غيرهم . فيكون ذلك الوازع واحداً منهم يكون له عليهم الغلبة والسلطان واليد القاهرة»(١١).

ومن هذين النصين تتكشف لنا المحاور الأساسية لفكر ابن خلدون حول الدولة، فعندما قلنا ان ابن خلدون لم يكن افلاطونياً، كنا ندرك ان ابن خلدون يقترب من ارسطو اكثر حين يربط ضرورة وجود الدولة بضرورة تكاتف ابناء المجتمع البشري على تحصيل القوت، وعلى ذلك لم يكن مبرر وجود الدولة يرتبط فقط بحاجة البشر الى الاجتماع دفعاً للمخاطر البيئية على نحو ما افاد به افلاطون، بل لضرورة تحصيل القوت كمهمة لابد من ان تكون الشغل الشاغل، والطاغي على تفكير الانسان بوجوده وكينونته» (١٢).

وثمة قضية اخرى يثيرها ابن خلدون ونستطيع التدقيق بها، والحديث عنها من زاوية النظرية الحديثة للدولة، ونعني بها ما اورده من الفاظ لم تكن كما نعتقد تمتلك نفس المدلول ايام ابن خلدون، ونقصد به لفظ الملك او السلطة، فهنا يتحدث ابن خلدون عن «سلطة» اي وسيلة تطويع، وقسر تستخدمها الدولة لانفاذ التزاماتها الاجتماعية التي اوجبتها الاعراف اكثر مما او جبتها الصيغ العقدية كما اشارت الى ذلك طروحات روسو، وغيره من اعلام النهضة في اوربا (١٣).

ان ابن خلدون لم يتعرض لأنظمة الحكم التي تحدث عنها ارسطو، ليس لأنه قد قصر ابحاثه على المجتمع الأسلامي، وانه لم يكن صاحب نظرية عامة قط، بل صاحب منهج تطبيقي، الشيء الذي يقبل مناقشته على كل حال، بل ان السبب في اغفال ابن خلدون نظم الحكم التي تحدث عنها فلاسفة اليونان، راجع الى ان صاحب المقدمة كان يرى ان تلك النظم لم تطبق فعلاً. ولذا تجد ابن خلدون حرص على اثبات مخالفة موضوع علمه الجديد (علم العمران) لآراء افلاطون، وارسطو، والفارابي في السياسة، وانواع الحكم (١٤). فابن خلدون بعد استقرائه ومطابقته للتجربة الاقتصادية للدولة العربية الأسلامية، يتوصل الى انه امام وضع غريب شاذ، امام حضارة مستهلكة غير منتجه، اقيمت على اساس اقتصادي واه، واسلوب في الانتاج غير طبيعي هو «الجاه مفيد للمال»، وهو اسلوب يمكن وصفه بأنه اسلوب الانتاج الخاص بالاقتصاد القائم على الغزو» (١٥) هذا النوع من الاقتصاد «اقتصاد الغزو»، هو الذي تتأسس عليه في شكله البسيط «خشونة البداوة» كما تقوم عليه ايضاً، في شكله المتطور كماً لاكيفاً رقة «الحضارة». وخصائص هذا الاقتصاد «اقتصاد الغزو»:

١- ان القوى التي يقوم عليها هذا النوع من الاقتصاد ليست قوى اقتصادية خالصة بل هي على العموم قوى حربية: الصفات الجسمية، والمعنوية التي كانت تجعل من الرجل في القديم، محارباً جيداً (القوى العضلية، الخبرة الحربية، الشجاعة الخ»(١٦).

٢ - ان العلاقات السائدة في هذا النمط، علاقات عصبية تفصل بين الطرفين اللذين تقوم المواجهة بينهما، بقدر ماتشد افراد كل طرف، بعضهم الى بعض، مادامت المواجهة قائمة. اما عندما تنتهي المواجهة، فإن هذه العلاقات تنحل ليحل محلها الحذر، والعداء نتيجة ظهور المصالح الخاصة، المصالح الشخصية المتناقضة. وهي مصالح لا تتمكن من النمو، والاتساع والترابط، لانها ليست نابعة من عمليات اقتصادية طبيعية، بل هي فقط نتيجة الجاه، والسلطة، ولذلك تنهار بانهيار هذا الذي كان اصلاً لها، ومرتكزا (١٧).

٣- ان الثروة التي تتأسس فوقها «البنيات الفوقية» وضمنها «الحضارة» الإستهلاكية، ليست ثورة انتاجية

قابلة للنمو، ليست نتيجة صراع مع الطبيعة، ولانتيجة استثمار او استغلال لفئة الاجتماعية من طرف آخر، بل انها ثروة ناتجة في الاعم والاغلب على الاستيلاء على الخيرات الجاهزة، الطبيعية منها (كالمراعي وانتاج الحيوانات) في حال خشونة البداوة، والأجتماعية في حال رقة الحضارة «المغارم، الجبايات، مصادرة الاموال» (١٨).

٤- ومن هنا كانت البنيات الفوقية على العموم، غير مرتبطة ارتباطاً كبيراً بـ«البنيات التحتية». السلطة السياسية ليست نتيجة السيطرة على قوى الانتاج، بل هي نتيجة التلاحم العصبي الذي يؤطر، ويقنع سعي الجماعات البدوية، المحرومة، والمستقلة نحو اقصى السلطة، واوسع الامتيازات الناتجة عنها، وفي مقدمتها الثروة الجاهزة) (١٩).

ثانياً:- الدولة قيامها وزوالها في ضوء المشكلة الاقتصادية:

عمد ابن خلدون الى الربط بين المشكلة المالية وقوانين التطور الاقتصادي، والاجتماعي للدول، والمجتمعات العربية الاسلامية، فعد ابن خلدون المشكلة المالية مشكلة المشاكل في الدولة العربية الاسلامية. ومن هنا نفهم الحاح الاسلام (قرآناً وحديثاً) على هذا الجانب، وتحرز الخلفاء الاولين، وتشديدهم عليه.

ان الملك عند ابن خلدون يقوم على اساسين لابد منهما، وهما الجند، والمال، وفي ضوء معاينته الشخصية لتجربة الدولة العربية الاسلامية (الاموية والعباسية) كان يرى ان الخلل يسري الى الدولة بوساطة هذين الاساسين (الجند والمال)، ففي بادىء الامر يقوم الملك على عصبية قوية، ثم ينفرد الملك بالمجد، ويجدع انوف اهل عصبيته، ويحل مكانهم الموالي، والصنائع، وكلهم مرتزقة. وتكون رقعة الدولة قد اتسعت كثيراً، فتنفصل الاطراف عن المركز، فيضيق نطاق الدولة، وهذا ماحدث في عهد الدولة العباسية عندما تأسست الدولة الاموية الجديدة في الاندلس، واسس ادريس دولة في المغرب، ثم استولى العبيد على افريقيا، والمغرب، ومصر، والشام، والحجاز، واسسوا هناك دولة العبيديين، ويتطرق ابن خلدون في مقدمته الى مختلف مراحل انقسام الدولة الاسلامية في الشرق، والغرب) (٢٠).

الخلل من جهة المال، فان الدولة في اول عهدها بدوية، نفقاتها محدودة، ولكن مع اتساع نطاق الدولة تزداد النفقات، ويعظم الترف، فيفرض الملك المكوس على البضائع، ويمد يده على اموال الرعايا. وتعظم ثروة جباة الاموال في الدولة، اذ تكثر الجباية، التي اصبحت بأيديهم، ويكون جاههم قد عظم، وتشتد المنافسة بينهم، وكذلك الحقد، لان الجباية تؤول لمن يدفع فيها اعلى ثمن. فتزول ثروات بعضهم وتضخم ثروات البعض الأخر. ثم يتطاول صاحب الدولة على اموال الاثرياء لسد نفقات الدولة، والجند المتزايدة) (٢١). ويرى ابن خلدون ان البعض (من الأثرياء وأقرباء السلطان) يحاول تجنب الكوارث المالية) (٢٢). فيجمع كل مايستطيع جمعه من مال، ويهرب به من البلد للتخلص من ربقة السلطان. ولكن السلطان يحاول ان يردع مثل هؤلاء عن ذلك فيحرم عليهم الخروج من البلد. وذلك ماحدث في الاندلس، في عهد بني أمية اذ كانوا يمنعون اهل دولتهم من السفر حتى لفريضة الحج. واذا سمحوا للشخص بالخروج فيحضرون عليه اخذ امواله التي يعدونها جزءاً من مالهم «اذ لم يكتسب هذا المال إلا بدولتهم» (٢٣). كما ان الجباية لم تعد تفي بالحاجة فيعظم هرم الدولة، ويتجاسر عليها اهل النواحي، فتنحل وتنقسم. وهرم الدولة، وانقسامها امر طبيعي لامفر منه) (٢٤).

وانفصال القاصية عن الدولة يكون عادة بدون حرب، إذ يؤسس الولاة في الاطراف دولاً لهم يوروثونها لأقربائهم اومواليهم، كما فعل بنو حمدان بالموصل، والشام، وبنو طولون بمصر، وملوك الطوائف في الدولة الاموية في الاندلس. وهؤلاء لايتطاولون على الدولة في مركزها) (٢٥).

ولكن هرم الدولة يجعل عصبية قوية تتطاول عليها

في مركزها، فتحاربها وتنتصر عليها لشدة ما اصابها من الهرم، ولان اهل الدولة المستجدة كلهم مباينون للدولة المقهورة التي فقدت عصبيتها. ومما يشاهد عند نهاية الدولة كثرة المجاعات فيها، وكثرة الوفيات) (٢٦).

ثالثاً: اطوار الدولة عند ابن خلدون :

يقول علي الوردي كان ابن خلدون ينظر الى الدولة الأموية، وكذا الحال للدولة العباسية، والفاطمية والأيوبية، وغيرها، نظرة تختلف عن نظرة اكثر المؤرخين المسلمين اليها. فهؤلاء المؤرخون كانوا من حيث يشعرون او لايشعرون، خاضعين في تفكيرهم لقوانين المنطق القديم، ولهذا انقسموا في تقديرهم للدولة الأموية الى فريقين احدهما كان يركز على الجانب الحسن من الدولة الاموية، ويرى ان هذه الدولة كانت منذ بدايتها حتى نهايتها دولة صالحة قامت بنصر الاسلام، وفتح البلاد الكثيرة في سبيله. اما الفريق الثاني فكان على العكس من ذلك لايرى في الدولة الاموية الا كل شرّ، وتنكّب عن السنة. جاء ابن خلدون فأخذ ينظر الى الدولة الاموية بانها لاتختلف عن غيرها من الدول. فهي بدأت حسنة ثم اخذت تسوء تدريجياً، حتى انتهى الامر بهم اخيراً الى الانهيار) (٢٧).

والدولة تمر بعدة مراحل حددها ابن خلدون بخمس اذ يقول: «إن الدولة تنتقل في اطوار مختلفة وحالات متجددة . وحالات الدولة وأطوارها لاتعدو في الغالب خمسة اطوار» محدداً عمر الدولة بأنه يكون في الغالب مائة وعشرين سنة) (٢٨). والاطوار الخمسة للدولة هي:-

١- **الطور الأول:** هو طور ((الاستيلاء على الملك» ولاتقوم الدولة إلا بالعصبية بما فيها «من النعرة والتذامر واستماتة كل واحد منهم صاحبه») (٢٩). وفي هذا الطور يكون السلطان جديداً العهد بالملك، ولذا فهو لا يستغني عن العصبية، وانما يعتمد عليها لارساء قواعد ملكه، فيكون الحكم في هذه المرحلة مشتركاً نوعاً ما بين الملك وبين قومه وعشيرته يقول ابن خلدون: الطور الاول طور الظفر بالبغية وغلب المدافع والممانع والاستيلاء على الملك وانتزاعه من ايدي الدولة السالفة قبلها فيكون صاحب الدولة في هذا الطور اسوة قومه في اكتساب المجد وجباية المال والمدافعة عن الحوزة والحماية لاينفرد دونهم بشيء لان ذلك هو مقتضى العصبية التي وقع بها الغلب)(٣).

ويتميز هذا الطور ببداوة المعيشة وبانخفاض مستواها فلم يعرف الغزاة الجدد بعد الترف، وباشتراك الجميع في الدفاع عنها فمازالت شجاعة البدو والقوة البدنية نتيجة الحياة البدوية متوفرتين لدى الجميع) (٣١).

٢- **الطور الثاني:** هو «الانفراد بالملك» فالسلطان عندما يرى ملكه قد استقر يعمل على قمع العصبية، ويعمل على الانفراد بالحكم واستبعاد اهل عصبية من ممارسته الحكم. وعندئذ يتحول من رئيس عصبية الى ملك. وربما يفعل ذلك اول من اسس الدولة، وقد لايفعل، فلاتدخل الدولة في هذا الطور الثاني إلا مع ثاني زعيم او ثالث، ويتوقف ذلك على قوة صمود العصبية. يقول ابن خلدون: «ولابد من ان يكون واحد منهم رئيسهم لهم غالباً عليهم فيتعين رئيساً للعصبيات كلها . واذا تعين له ذلك . فيأنف حينئذ من المساهمة والمشاركة في استتباعهم والتحكم فيهم . فتجدع انوف العصبيات ويفلج شكائمهم عن ان يسموا الى مشاركته في التحكم وتقرع عصبيتهم عن ذلك وينفرد به ما استطاع . وقد يتم ذلك للاول من ملوك الدولة وقد لايتم إلا للثاني، والثالث على قدر ممانعة العصبيات وقوتها». (٣٢).

وبغية التغلب على اصحاب العصبية (او العصبيات) يضطر السلطان للأستعانة بالموالي والمصطنعين، اي انه يبدأ في هذه المرحلة الأعتماد على جيش منظم من اجل المحافظة على الملك. يقول ابن خلدون متحدثاً عن علاقة السلطان بأهل عصبيته «فاذا جاء الطور الثاني وظهر الاستبداد عنهم والانفراد بالمجد ودافعهم عنه بالمراح صاروا في حقيقة الامر من بعض اعدائه واحتاج في مدافعتهم عن الامر،

وصدهم عن المشاركة الى اولياء اخرين من غير جلدتهم يستظهر بهم عليهم ويتولاهم دونهم . فيستخلصهم صاحب الدولة ويخصهم بمزيد التكرمة والايثار، ويقسم لهم مثل ما للكثير من قومه ويقلدهم جليل الاعمال والولايات من الوزارة والقيادة والجباية» (٣٣).

٣- الطور الثالث: هو طور «الفراغ والدعة» كما اصطلح معظم الذين تناولوا هذا الموضوع عند ابن خلدون على تسميته لان ابن خلدون يعطيه الاسم نفسه يقول ابن خلدون: «الطور الثالث طور الفراغ والدعة لتحصيل ثمرات الملك مما ينزع طباع البشر اليه من تحصيل المال وتخليد الاثار وبعد الصيت فيستفرغ وسعه في الجباية وضبط الدخل والخرج واحصاء النفقات والقصد فيها وتشييد المباني الحافلة والمصانع العظيمة . والهياكل المرتفعة» (٣٤). ان الدولة في هذا الطور في قمة قوتها، ويتفرغ السلطان في هذه المرحلة لشؤون الجباية واحصاء النفقات، والقصد فيها، ولتخليد ملكه بان يبني المباني العظيمة الشاهدة على عظمته. وفي هذه المرحلة يستمتع الجميع: السلطان بمجده، وحاشيته بما يغدقه عليها السلطان) (٣٥).

٤- الطور الرابع: هو الطور «القنوع والمسالمة»، وفي هذا الطور يكون «صاحب الدولة في هذا الطور قانعاً بما بنى اولوه سلماً لأنظاره من الملوك وامثالة مقلداً للماضين من سلفه». ان الدولة في هذه المرحلة تكون في حالة تجمد فلا شيء جديد يحدث، ولاتغير يطرأ كأن الدولة تنتظر بداية النهاية(٣٦).

٥- الطور الخامس: هو طور »الأسراف والتبذير» «ويكون صاحب الدولة في هذا الطور متلفاً لما جمع اولوه في سبيل الشهوات والملاذ والكرم على بطانته .. فيكون مخرباً لما كان سلفه يؤسسون وهادماً لما كانوا يبنون. وفي هذا الطور تحصل في الدولة طبيعة الهرم، ويستولي عليها المرض المزمن الذي لاتكاد تخلص منه ولايكون لها معه برء الى ان تنقرض» (٣٧) وهذه المرحلة هي التي فيها اثار المرض على الدولة. فقد تلقت الدولة عدوى امراض الحضارة عند انتقالها من البداوة الى الحضارة (في المرحلة او الطور الثاني) ولكن نظراً لانها كانت ما زالت في شبه عنفوانها واوج ثروتها فلم يبدُ عليها اثر تلك الامراض، بل ازدهرت بتأثير الدفعة الاولى، حتى اذا ما ضعفت حدة هذا الاندفاع بدأت الامراض الكامنة في الظهور، ويبدأ انحلال الدولة، وهكذا تنهار الدولة سياسياً (العصبية او الجند)، واقتصادياً (المال).

ان هذه النظرة المحيطة والشاملة فيما يتعلق بزوال الدول، نجدها عند ابن خلدون، وكأنه لاعلاج لها، حتى تبدو من الظواهر الطبيعية في حياة الدولة، ولكن ابن خلدون نفسه بعد تحليله لعناصر المشكلة واثرها هنا، وبمختلف الوجوه السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، يعطي بعض المعالجات بما يتعلق بالمشكلة المالية، والتي تساعد على ديمومة الدولة، كما تساهم تلك المعالجات باصلاح المجتمعات العربية الاسلامية، وهي:-

أ- المساواة: وفيما يتعلق بالمساواة ينقل ابن خلدون عن طاهر بن الحسين قوله لابنه (عبد الله بن طاهر) لما ولاه المأمون الرقة، ومصر، وما بينهما (ينصحه ويوجهه) : «وانظر هذا الخراج الذي استقامت عليه الرعية، وجعله الله للاسلام عزة، ورفعة، لاهله، توسعه، ومتعه، ولعدوه . كبتاً، وغيظاً . فوزعه بين اصحابه بالحق، والعدل، والتسوية، والعموم ولاتدفعن شيئاً منه عن شريف لشرفه، ولاعن غني لغناه، ولاعن كاتب لك ولا لأحد من خاصتك، ولاحاشيتك»(٣٨).

ان ابن خلدون، وانسجاماً مع مواقفه الأخلاقية، ومثله المجتمعية يتبنى مضمون نصيحة طاهر بن الحسين لابنه، الذي يتجلى في التأكيد على اهمية الخراج، وموقعه لا في مالية الدولة الاسلامية بل، وفي عزها، ومنعتها، اذا ما اعتمد ولاة الامور سياسة تقوم على انفاقه بين الناس، بالعدل، وبالحق، وليس طبقاً لمركز الفرد الاجتماعي او تبعاً لمقدار الصلة بالملك او السلطان، ويعبر هذا الموقف خير تعبير عن نظرة ابن خلدون لكيفية التصرف بمال المسلمين اذا مانزع السلطان او الحاشية الى الاسراف، والبذخ.

ب- عدم المحاباة: وفيما يحدثه الأعفاء بغير داع للمقربين، والحاشية من الاثر السيء للعمران، ينقل عن المسعودي حكاية من اخبار الفرس عن الموبذان (صاحب الدين عندهم ايام بهرام بن بهرام) مايؤكد وجهة نظره، اذ جاء فيها قول الموبذان للملك: «ايها الملك: ان الملك لايتم عزه إلا بالشريعة والقيام لله بطاعته، والتصرف تحت امره، ونهيه، ولاقوام للشريعة إلا بالملك، ولاعز للملك إلا بالرجال، ولاقوام للرجال إلا بالمال، ولا سبيل للمال إلا بالعمارة، ولاسبيل للعمارة إلا بالعدل، والعدل: الميزان المنصوب بين الخليقة، نصبه الرب، وجعل له قيماً، وهو الملك،.») (٣٩). وضمن هذا المنظور نجد ان ابن خلدون يشدد على مبدأ من المبادىء الدينية، والاخلاقية الذي ينبغي ان تأخذه الدولة في الحسبان، وهي تقوم بتوزيع الثروات ويؤكد على ضرورة الابتعاد عن الاثرة، والمحاباة، وفي مقدار الاثر الذي يتركه الفرد في مجتمعه، اي طبقاً للدور الذي يمارسه في حياة المجتمع، وقوام ذلك العدل في اقتسام الملك (٤٠).

ج- الأعتدال: اما فيما يتعلق بالاعتدال في الضرائب، فهو ذو اهمية كبرى في نظر ابن خلدون، حيث يرى ان اكبر اسباب انتقاص الدولة يرجع الى ثقل العبء المالي على المكلفين بالضرائب (وهو معظم الشعب من تجار، وفلاحين)، ومن ثم ينقل عن طاهر بن الحسين ايضاً بعض نصحه لأبنه اذ يقول « وانظر هذا الخراج .. لا تأخذن منه فوق الاحتمال، ولاتكلف امراً فيه شطط، . فخذ منهم ما اعطوك من عفوهم، ونفذه في قوام امرهم . وتقويم اودهم » (٤١)

وعلى هذا النحو يؤكد ابن خلدون الاهمية التي تحتلها الضرائب في تنظيم المجتمعات وما تؤديه من دور يترتب عليه تفسخ المجتمعات، وانهيارها. اذا ما كثر تحميل الدافعين لها ما لاتتسع له طاقاتهم، وبذلك يتجنب الملك اسباباً من اسباب الانتقاص من هيبة الدولة، وعزها.

خلاصة القول ان ابن خلدون يضع مفهوم الدولة في اطاره التاريخي العام، ويضفي عليه اهتماماً مركزاً مفسراً نشوءها، وزوالها بالعصبية مقسماً حركة تطورها الى اطوار محددة تمثل عملية النشوء، والارتقاء ثم الاضمحلال مشخصاً الاسباب الدينامية التي تؤدي الى هذا الاضمحلال بفساد الجند، والمال، وبهذا فان ابن خلدون يقدم اسباباً سياسية، وعسكرية، واقتصادية بعمليتي الارتقاء، والاضمحلال.

هذه الرؤية الخلدونية كما يعتقد الباحث لم تكن نتيجة استلهام اراء غيره من الفلاسفة، والمفكرين السابقين، والمعاصرين له بقدر ما كانت نتيجة رؤية تشخيصية لواقع حياتي ملموس عاشه ابن خلدون خلال مرحلة تنقله مابين حاضرات العرب المختلفة شرقاً، وغرباً ثم معايشته الدائمة لاحوال، واوضاع، وسلوكات الحاكمين، واطلاعه القريب على طرق تصرفهم بموارد الدولة التي كانوا يستهدفون بها تثبيت سلطانهم بتجميع الحاشيات، وتجييش المؤيدين في صراعهم ضد المعارضين، وان كان ابن خلدون يرى في تناقض العمران البدوي، والعمران الحضري فأنه لم يغفل في ان يؤكد على ان العمران الحضري اكثر تقدماً من العمران البدوي حيث يشبه في اوجه كثيرة حالة المجتمعات التقليدية الراكدة التي تتمتع بمستوى متواضع من التطور في قواها المنتجة، وفي العلاقات الناجمة عن عملية الانتاج، وهي مجتمعات يمكن ان نسميها مجتمعات طبيعية، مجتمعات الاكتفاء الذاتي، وقد رتب التطور المجتمعي والانتقال الى الحياة الحضرية تنوعاً في مسالك الانفاق من بيت السلطان واتسعت دائرة الانفاق فأستدعى ذلك توسع رغبة السلطان في تأمين الاموال، فكانت الضرائب وسيلة التجميع الاساسية للحصول على الاموال، وهنا تنوعت المصادر فأصبح الخراج الى جانب الضرائب الاخرى كمصدرين اساسيين لمالية الدولة، ويشدد ابن خلدون على الاثر السيء الذي يتركه التوزيع غير العادل للثروة على فئات المجتمع، وما يؤدي اليه من الانتفاض على الدولة، وتوسيع دائرة المعادين لها.■

الهوامش

(١) ابن خلدون، المقدمة، (تحقيق) ، حجر عاصي ، (بيروت – ١٩٨٨) ، ص٩٦.
(٢) المصدر نفسه، ص ص٨٣–٨٤.
(٣) ابن خلدون، المقدمة، ص ص٨٣–٨٤.
(٤) المصدر نفسه، ص ص٨٤–٨٥.
(٥) المصدر نفسه، ص٢٤٣.
(٦) المصدر نفسه، ص٢٤١.
(٧) زينب محمود الخضيري، فلسفة التاريخ عند ابن خلدون، ط٢ ، (بيروت – ١٩٨٥)، ص١٥٤.
(٨) أيف لاكوست، العلامة ابن خلدون ، ترجمة (ميشال سليمان) ، (بيروت – ١٩٧٤)، ص١٢٢.
(٩) ابن خلدون ، المصدر السابق ، ص ١٠٤ ، ص ١٢٩ .
(١٠) المصدر نفسه ، ص ص ١٢٨ – ١٢٩ .
(١١) المصدر نفسه ، ص ص ٣٧–٣٨ .
(١٢) المصدر نفسه ، ص ص صفحات متفرقة .
(١٣) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، ط٤، (القاهرة–١٩٦٦)، ص٢٠٣.
(١٤) افلاطون، جمهورية افلاطون، (ترجمة) حنا خباز، (بغداد–١٩٨٦)، ص١١٨.
– أرسطو طاليس ، السياسة ، (ترجمة) أحمد لطفي السيد ، (القاهرة – ١٩٤٧)، ص ص ٢٠٦–٢١١ .
– ناجي التكريتي ، الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند مفكري الاسلام ، ط٣ ، (بغداد ١٩٨٨) ، ص ٣١١ .
(١٥) محمد عابد الجابري، نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي ، ط٤ ، (الدار البيضاء –١٩٨٥)، ص٣٢٦.
(١٦) محمد عابد الجابري، فكر ابن خلدون العصبية والدولة معالم نظرية خلدونية في التاريخ الاسلامي ، (بغداد – دون تاريخ طبع) ، ص ص٤٠٣–٤٠٤.
(١٧) المصدر نفسه .
(١٨) المصدر نفسه .
(١٩) المصدر نفسه .
(٢٠) ابن خلدون، المقدمة، ص ص١٩٠–١٩١
(٢١) المصدر نفسه، ص ص ١٩١–١٩٢.
(٢٢) المصدر نفسه ، ص ١٨٠ – ١٨١ .
(٢٣) المصدر نفسه ، ص١٨٤
(٢٤) المصدر نفسه ص١٩٢ .
(٢٥) المصدر نفسه .
(٢٦) المصدر نفسه ، ص ١٩٤ .
(٢٧) علي الوردي ، منطق ابن خلدون في ضوء حضارته وشخصيته ، (القاهرة – ١٩٦٢)، ص ٨٣.
(٢٨) ابن خلدون ، المقدمة ، ص ١١٩ .
(٢٩) المصدر نفسه ، ص١٠٧ .
(٣٠) المصدر نفسه ، ص ١٢١ .
(٣١) المصدر نفسه ، ١١٩ .
(٣٢) المصدر نفسه ، ص ١١٥ .
(٣٣) المصدر نفسه ، ص ص ١٢٥ – ١٢٦ .
(٣٤) المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .
(٣٥) المصدر نفسه .
(٣٦) المصدر نفسه .
(٣٧) المصدر نفسه
(٣٨) المصدر نفسه ، ص ١٩٨ .
(٣٩) المصدر نفسه ، ص ٣٥ .
(٤٠) المصدر نفسه ، ١٩٨ .
(٤١) المصدر نفسه.

الثقافة ومنطق التميز

حسب بيار بورديو
PIERRE BOURDIEU

عبد الكريم بزاز *

١-الثقافة رهان طبقي :

- الثقافة: رهان للصراعات.
- منطق إنتاج «الثقافي» يمر على استقلالية الحقل الثقافي.
- الثقافة المسيطرة تفترض عملا للمشرعة يمر عبر الصراعات الرمزية.
- صراع الطبقات يأخذ شكل صراع رمزي.
- العنف الرمزي يقوم على فرض مقولات إدراك العالم الاجتماعي.
- نشر المعتقدات يتم بفضل المؤسسات.

٢- الممارسات الثقافية تتميز بالانتماء الاجتماعي ومؤسسة على منطق التمييز :

- وجود ثقافة شرعية يهيكل المؤسسات.
- استهلاك الثروات الثقافية يدخل ضمن إستراتيجية التمييز الاجتماعي.
- التمايزات الاجتماعية توجد في شكل وفي طبيعة الممارسات.
- التمايزات الاجتماعية تظهر في نفس الممارسة.
- العلاقة مع الثقافة تختلف حسب الانتماء الطبقي

الثقافة ومنطق التمييز.

١- الثقافة رهان طبقي:

إن علم اجتماع الثقافة لا يمكن فصله عن نظرية السيطرة لبيار بورديو: فمن خلال الثقافة يضمن المسيطرون سيطرتهم.كما أن الثقافة هي منظومة من الدلالات المتدرجة: لأن الثقافة هي كذلك رهان للصراعات بين المجموعات الاجتماعية،الغاية من هذا الرهان هي الحفاظ على الفوارق التمييزية بين الطبقات الاجتماعية. وبالتالي، نجد أنفسنا أمام ميدان لتحليل الصراعات والعنف الرمزي يؤدي إلى التساؤل حول الآليات التي من خلالها يساهم المسيطر عليهم في قبول السيطرة عليهم. وعلم اجتماع الثقافة يؤدي إلى تحليل منطق الممارسات الثقافية والتي لا

* كاتب وأكاديمي من الجزائر.

يمكن فهمها إلا بالرجوع إلى الثقافة المسيطرة.

- **الثقافة: رهان للصراعات :**

الثقافة حسب بورديو هي رأسمال منتج في حقل خصوصي. وأن مصطلح «ثقافة» له معان متنوعة، هناك أولا المعنى الأنثروبولوجي، والذي يعني طرائق الفعل والإحساس والتفكير الخاصة بجماعة اجتماعية. وهذا المفهوم الشامل صيغ في مقابل مفهوم الطبيعة، ويدخل ضمن الثقافة كل ما هو مكتسب وموروث أي منقول في مقابل ما هو فطري أي كل ما يجعل من الناس كائنات خلاقة لظروف وجودها الخاصة. وفي هذا المعنى فإن كل جماعة إنسانية تشترك في ثقافة، خاصة وأن كل مجتمع مهما كان يقوم بصياغة ممارسات تقنية وقواعد للسلوك ويبني تمثلا للعالم... ووفق هذا المنطق فإن الثقافة تؤسس الهوية الجماعية لمجموعة كبيرة، عندما نتحدث مثلا عن الثقافة الغربية وعن هوية جماعة محدودة أو عندما نتحدث عن ثقافة «الإنويتز.INUITS».

والثقافة في المعنى العام والجاري تعني المعارف العلمية والفنية والأدبية للفرد، وهي تقابل الإنسان المثقف بالفرد «الجاهل» وعلى مستوى المجتمع الشامل فإنها تعني التراث الخاص بالأعمال الفكرية والفنية ولرفع اللبس، فإن علماء الاجتماع يتحدثون في هذه الحالة عن الثقافة العالمة أو كذلك عن الثقافة «المثقفة». ويتعلق الأمر بثقافة النخبة المثقفة، والتساؤل المركزي حول هذا التصور للثقافة يكمن في علاقاتها مع الثقافة الجماهيرية التي هي مجموعة المعارف والقيم المنقولة من طرف وسائل الإعلام ووسائل الاتصال الجماهيرية (الصحافة، الإذاعة، التلفزيون) والمؤسسات الثقافية الأخرى (الصناعات السينمائية، صناعة الأسطوانات...). إن انتشار الثقافة المعيرة CULTURE STANDARDISEE هو أساس التوحيد الثقافي

UNIFORMISATION DE LA CULTURE

أما في المعنى السوسيولوجي فإن الثقافة تعني مجموعة القيم والمعايير والممارسات المكتسبة والمشتركة عند مجموعة من الأشخاص.إن هذا التعريف يشهد على تأثير الاستعمال والتوظيف السوسيولوجي، ولكن مع إهمال الإشكالية طبيعة/ثقافة.

إن البحوث السوسيولوجية حول الممارسات الثقافية التي أجريت في فرنسا تتبنى تعريفا واسعا نسبيا للثقافة. ولا تعتبر كثقافية الخدمات الملازمة للأعمال الفنية وكذلك تلك التي لها علاقة بالاتصال (الصحافة والإذاعة والتلفزيون) والترفيه. إن مثل هذه المقاربة تدخل في الثقافة في معناها السوسيولوجي أي الثقافة العالمة ولكن لا تحصرها في الممارسات «النبيلة»، وبالتالي فإن التعريف السوسيولوجي يشمل عدة معاني ويجعل من مفهوم الثقافة مفهوما صعب الاستعمال.

إن استعمال المصطلح في صيغة الجمع «ثقافات» يرجع إلى مفهوم التعدد الثقافي. وبالتالي فداخل نفس الثقافة يمكن أن تتعايش جماعات لا تتقاسم نفس الممارسات والتمثلات المسيطرة. والوحدة الثقافية التي تفترض وجود ثقافة متشابهة بالنسبة لكل الأفراد يحل محلها التنوع. وعكس المجتمعات التقليدية، فإن المجتمعات المصنعة تتعقد وأن موقع الأفراد في البنية الاجتماعية غير متشابه ويترتب عن ذلك وجود ثقافات مختلفة. وهذه الثقافات يمكن أن تؤسس على خصوصيات جهوية ولكن كذلك على الانتماء إلى جماعات اجتماعية متمايزة كالثقافة العمالية.ونسمي ثقافة فرعية SOUS- CULTURE لتعيين السلوكات والقيم الخصوصية لجماعة معينة داخل المجتمع الكلي، وثقافة مضادة CONTRE-CULTURE عندما تعارض الجماعات الثقافة المسيطرة وتبحث عن ترقية وإحلال قيم ثقافية جديدة.

إن قراءة أعمال بورديو حول الثقافة أصبحت صعبة خاصة وأن الكاتب يستعمل بصفة غير تمييزية المعاني المختلفة . فهو لا يعتبر الثقافة بمثابة الوصول إلى التراث الثقافي والفني فحسب ولكن كذلك كتدرج للقيم والممارسات.إلا أن ما يهم في التحليل هو أن الثقافة لها كل خصائص رأس المال وبالتالي فهي

رهان للصراعات في حقل له استقلاليته.

- **منطق إنتاج «الثقافي» يمر على استقلالية الحقل الثقافي** كما هو حال كل الحقول،فإن الحقل الثقافي يشتغل كالسوق بمعنى فيه العارضون والمستهلكون. المنتجون تكمن مهمتهم في إنتاج «القوانين الرمزية» المنظمة في شكل منظومات ثقافية متمايزة. وهذه المنظومات الثقافية مكونة من طرائق الرؤية فيما يتعلق بالسينما والتلفزيون والإشهار والرسم... وطرائق الإحساس فيما يتعلق بإنتاج وتوزيع الرواية أو الشعر... وطرائق التفكير فيما يتعلق بالتمرن المدرسي على الرياضيات وفن تلخيص النص والتعليق... إن هذا العالم الرمزي يكتسب تدريجيا(كلما تطور وتكونت مؤسساته وأساليب هيمنته على الأفراد) استقلالية تسمح له بدوره بهيكلة العلاقات الاجتماعية.إن عمل صياغة «القوانين الرمزية» يفترض إذن دائما استقلالية الأعوان والتي تكون ممارستهم مرتبطة بهذا الإنتاج الثقافي والذين ينزعون إلى التخصص. وعلى سبيل المثال يمكن دراسة الظهور التاريخي لـ «المثقف».

منذ النهضة، بدأ الانتقال من ثقافة تابعة للكنيسة نحو حقل ثقافي متفتح على العلوم الجديدة، والآداب والفنون. وتقدم الطباعة الذي كان سببه الطلب المتزايد على المطبوعات مما أدى وبسرعة إلى ترقية صناعة جديدة. وفي القرن السابع عشر ظهر في الحقل الفرعي للأدب الكاتب المحترف الذي يتعارض مع هيمنة الكنيسة والملكة وأصحاب المكاتب والناشرين وكل الذين يحددون من حريته. ويمكن أن نوسع هذه الطريقة إلى كل الميادين: الموسيقى والمسرح والرسم...

أما اليوم، فإن حقل الإنتاج الثقافي حصل على استقلاليته وهو متكون من العديد من المنتجين المتخصصين، والتحاليل والنظريات المتنافسة هي في نهاية المطاف ثمار عمل هؤلاء المختصين. إن الحقل الثقافي يذكرنا بأن الثقافة ليست ببساطة مجموعة من الأعمال وإنما كذلك صياغة لمختلف إدراكات العالم وكذلك طريقة خصوصية لوصفه ولفهمه. إن الثقافة هي مجموعة من بنى الإدراك،هذه البنى مصاغة من قبل الأفراد الذين لهم رأسمال ثقافي مرتفع وسلطة شرعية معترف بها كالمثقفين المكرسين والصحافيين المهمين وقادة الحركات الممثلة المؤثرة كالنقابات وجماعات الضغط.

إن المعتقدات والقيم والبناءات النظرية والنظريات الاجتماعية تتطور مبدئيا داخل هذه الأوساط المحدودة. ولكن انتشار هذه التمثلات على كل المجتمع وتبنيها لا يتم بصفة تلقائية.

- **الثقافة المسيطرة تفترض عملا للمشرعة يمر عبر الصراعات الرمزية :**

إن رهان هذه الصراعات يتمثل في فرض تعريف شرعي للعالم الاجتماعي يسمح بضمان إعادة إنتاج النظام الاجتماعي. ويتعلق الأمر هنا بفهم كيف أن التعسف الثقافي لطبقة معينة تحول إلى ثقافة شرعية. إن أطروحة بورديو تكشف أن الثقافة المسيطرة هي ثقافة الطبقة المسيطرة والتي من خلال عمل طويل للمشرعة أدت إلى نسيان كل مظاهر التعسف التي هي في أساسها. أن المشرعة تعني العملية التي تؤدي إلى الشرعية. والتعسف يعني الشيء الذي له وجود فعلي أي الأمر الواقع لا الوجود الناتج عن الحق والقانون ولا شيء يبرره، ولا يلزم على قبوله. من خلال هذه المقاربة فإن الصراع لا يتم بين طبقات «مجندة» ومجتمعة للدفاع أو لتعديل بنية الخصائص الموضوعية ولكن طبقات «موضوعية» (بمعنى هنا) مجموعة من الأعوان يوجدون في ظروف حياة متجانسة.

- **صراع الطبقات يأخذ شكل صراع رمزي :**

يرى بيار بورديو أن الصراعات الرمزية تهدف إلى فرض نظرة للعالم مطابقة لمصالح الأعوان،وهذه النظرة للعالم تخص الموقع الموضوعي في الفضاء الاجتماعي (الجانب الموضوعي) وكذلك التمثلات التي يحملها الأعوان عن العالم الاجتماعي (الجانب الذاتي):

«يمكن للصراعات الرمزية المتعلقة بإدراك العالم

الاجتماعي أن تأخذ شكلين مختلفين. يمكن من الناحية الموضوعية، أن نسلك من خلال أفعال للتمثل فردية أو جماعية تهدف إلى تقديم أو ترسيخ بعض الحقائق: وأذكر هنا على سبيل المثال المظاهرات التي تهدف إلى إظهار جماعة ما بعددها وقوتها وتجانسها وبالتالي إعطائها وجودا مرئيا، أما على المستوى الفردي يتم ذلك من خلال كل إستراتيجيات التعريف بالأنا (...) نهدف إلى إظهار صورتنا وخاصة(...) مكانتنا في الفضاء الاجتماعي.ومن الناحية الموضوعية، يمكن أن نسلك لمحاولة تغيير مقولات إدراكنا وتقييمنا للعالم الاجتماعي.إن البنى المعرفية والإدراكية والتقييمية ومنظومات التصنيف بمعنى الكلمات والأسماء التي تبني الواقع الاجتماعي والتي تعبر عنه هي بامتياز رهان للصراع السياسي والذي هو صراع لفرض المبدأ الشرعي للرؤية وللتقسيم الشرعي...»(١)

إن التعريف الخاص لما هو شرعي أصبح إذن مسألة ذات أهمية قصوى بالنسبة لكل جماعة اجتماعية وبالنسبة لكل عون لأن رهانه يتمثل في الحفاظ أو في تغيير النظام القائم،بمعنى الحفاظ أو التمرد على علاقات القوة. إن الواقع الاجتماعي هو كذلك علاقة معنى وليس فقط علاقة قوة: إن كل سيطرة اجتماعية، إلا في حالة اللجوء إلى العنف المسلح باستمرار، لا بد أن يعترف بها وتقبل وكأنها شرعية. وهذا يفترض إقامة سلطة رمزية وهي سلطة تتوصل إلى فرض دلالات وإلى فرضها وكأنها شرعية وذلك بإخفاء علاقات القوة التي هي أساس قوتها. ومن هذا المنظور فإن العلاقات الاجتماعية هي كذلك علاقات تنافس بين إعتسافات ثقافية (ثقافات)، وبما أنها تدور حول الحقل الرمزي، فإن بيار بورديو يقترح تسميتها بـ «صراعات التصنيف».

LUTTES DE CLASSEMENT

- العنف الرمزي يقوم على فرض مقولات إدراك العالم الاجتماعي :

«إن العنف الرمزي هو ببساطة ذلك الشكل من العنف الذي يمارس على العون الاجتماعي بتواطئه... ولقول هذا بكل دقة، فإن الأعوان الاجتماعيين هم أعوان عارفون والذين، حتى وإن أخضعوا إلى حتميات فهم يساهمون بدورهم في إنتاج فعالية ما يحددهم خاصة وأنهم يهيكلون ويؤطرون ما يحددهم (...) أسمي تجاهلا، عندما نقر بوجود عنف يمارس ونتجاهل بأنه عنف، وهذا ما يعني أننا نقبل مجموعة من الأحكام المسبقة الأساسية والتي يستعملها الأعوان الاجتماعيون لأنهم يتخذون العالم وكأنه عادي بمعنى كما هو ويجدونه طبيعيا لأنهم يطبقون عليه بنى معرفية مستنتجة من نفس بنى هذا العالم. ولكوننا ولدنا في عالم اجتماعي، فإننا نقبل عددا من المسلمات التي تأتى من تلقاء ذاتها ولا تتطلب تلقينا».(٢)

إن التمثلات المسيطرة DOXA بمعنى مجموعة الآراء المشتركة والمواقف القائمة والأفكار المقبولة،كل ما يأتي من تلقاء ذاته بدون مناقشة لا يمكن أن تفرض داخل مجموعة اجتماعية أو في كل المجتمع إلا من خلال عملية تلقين حيث تكون فعاليتها رهينة عاملين.

تكون في البداية، عقلنة في تعابير عامة ومعولة لمتطلبات خصوصية خاصة بالوسط الذي شهد ظهورها. لنأخذ مثلا المطالبة بالحرية ،بالنسبة للمثقفين فإنها تدل أولا على حرية الكلام والكتابة والنشر وبالنسبة لأرباب المؤسسات، حرية تحديد الأسعار والأجور والتوظيف والتسريح. المطالبة بالحرية تصبح معولمة عندما ترتقي إلى مرجع إيجابي بالنسبة إلى كل الشعوب بما في ذلك الأفراد الذين لا يعرفون القراءة ولا الكتابة أو بالنسبة للذين يعيشون في تبعية اقتصادية مطلقة. إن كل هذه المقولات تقترح باسم العقل وباسم العلم ولكنها في الواقع تؤسس من خلال وجود علاقات قوة فكرية وثقافية .

لا بد إذن من التركيز على الدور الأساسي الذي

يلعبه الكلام: إن تعريف ما هو شرعي يمر من خلال «معارك الكلمات». إن تسمية الأشياء بهذه الكيفية أو بتلك،يعني إعطاؤها وجودا مغايرا أو محوها من الوجود. إن كل فئات الأعوان المسيطر عليهم سواء تعلق الأمر بالفئات الجنسية أو بالفئات العمرية أو بالفئات الإثنية (العرقية) أو بالفئات الاجتماعية -المهنية... هي محل خطاب قدح وتشهير فج أو حذق وبالتالي محل توصيم كما يمكن أن تعطى لها هوية سلبية.

- نشر المعتقدات يتم بفضل المؤسسات :

المؤسسات هي هيئات السلطة التي يتمثل دورها في التأسيس للواقع، وفي الحفاظ بصفة رسمية على العلاقات الاجتماعية وعلى تدعيمها. وتستطيع المؤسسات أن تفرض في ميادينها الخاصة تعاريف شرعية للواقع على الأعوان الذين يثقون فيها. تستعمل إن المؤسسات سلطتها لإعطاء أو لعدم إعطاء مصداقية لمزاعم الأعوان في امتلاك هذه الملكية أو تلك، كما تقوم المؤسسات على الانتقاص من قيمة المعتقدات المنافسة، ثم إن بعض الفاعلين الاجتماعيين الذين يوجدون في وضعية متميزة يفرضون منظومة تمثلاتهم لأنهم يراقبون أو على الأقل يمارسون تأثيرا خصوصيا على هيئات التنشئة الاجتماعية كالمدرسة والمنظمات الدينية أو السياسية ووسائل الإعلام.

وترجع فعالية فعلهم إلى سلطتهم في التعيين، فهم يمنحون الألقاب والشهادات والأوسمة الرسمية وذلك عن طريق تعيين واعتماد وتقليد وتنصيب أعوان بواسطة طقوس تنصيب رسمية. وبالتالي فهم يفرضون «واجب التمظهر» على الأعوان المكرسين من خلال تبني الخطاب المؤسساتي حول الواقع. عندما يعين شخص في الأكاديمية الفرنسية ، فهو مطالب بالإمتثال للدور الذي تنتظره منه المؤسسة. وكذلك الحال بالنسبة لكل الطقوس المدرسية والجامعية والتي من خلال الامتحانات والمسابقات تضع حدودا بين الأفراد.

إلا أنه يوجد شرط مضاعف للفعالية الرمزية لطقس المؤسسة، فمن جهة لابد أن يكون الأعوان الذين تتوجه لهم المؤسسة مهيئين للخضوع لأحكامها،لأن الخطاب المؤسساتي لا يمكن أن يشتغل إلا إذا وجد عند الأعوان بنى داخلية معرفية وعاطفية مهيأة لقبوله واستقباله. ومن جهة أخرى ، لا بد أن يكون تعريف الواقع مصاغا من قبل الأعوان المسموح لهم والمرخص لهم، بمعنى الأعوان الذين يستمدون سلطتهم من الرأسمال الرمزي الهام نوعا ما والذي اكتسبوه وراكموه بفضل الأحكام الصادرة عن الحقل المعتبر و هؤلاء الأعوان يظهرون وكأنهم الناطقون باسمه. فلا أحد يزعم أو يدعي بصفة شرعية بأنه طبيب إذا كانت هذه الصفة معترف له بها من طرف خباز.إن الشرعية المنتجة بواسطة هذه العمليات المتعددة تدخل أيضا في الممارسات الثقافية لمختلف الطبقات.

٢- الممارسات الثقافية تتميز بالانتماء وتؤسس على منطق التمييز :

- وجود ثقافة شرعية يهيكل الممارسات .

- الفضاء الاجتماعي تخترقه صراعات قائمة على تراكم رأسمال رمزي .

إن أي خاصية موضوعية لا يمكن أن توجد إذا لم تكن موضوعا لتمثل يؤدي إلى الانضمام والانخراط.أن نعيش كمتشردين ونحن نملك ثروة كبيرة فهذا يثير الاستهجان وعلى العكس فإن تبيين الدلائل الخارجية للثراء بطمس نوع من البؤس الموضوعي يضمن نوعا من الاعتراف الاجتماعي، لأن الفرق يكمن في الرأسمال الرمزي والاعتباري الذي نملكه. ولا بد من ملاحظة أنه على المستوى الاجتماعي، يوجد الشيء طالما أننا نعتقد أنه واقع وموجود وعكس ذلك لا يوجد الشيء إن لم نعتقد في وجوده. وفي هذا المعنى ، يمكن القول إن الرأسمال الرمزي هو قرض (في معنى الاعتقاد والثقة التامة المعطاة مسبقا) ممنوح للعون بتزكية من أعوان آخرين والذين يعترفون له بهذه الخاصية المثمنة أو بتلك.

يقوم اشتغال الفضاء الاجتماعي على إرادة التمييز بين الأفراد والجماعات بمعنى على إرادة

امتلاك هوية اجتماعية خاصة تسمح بوجودنا الاجتماعي.ويتعلق الأمر قبل كل شيء بأن يعترف بنا من قبل الآخرين وأن نكتسب أهمية مرئية وفي الختام أن يكون لنا معنى.

إن هذه الهوية الاجتماعية تقوم على اللقب العائلي وعلى الانتساب إلى عائلة (كالانتماء إلى أصل) وعلى الجنسية وعلى المهنة وعلى الدين وعلى الطبقة الاجتماعية وهي انتماءات تعطي للأفراد علامات وتوصيمات.أن نكون موجودين اجتماعيا فهذا يعني أننا «مدركون» بمعنى أن نقوم بتعريف قدر الإمكان وبصفة إيجابية بخصائصنا المميزة. ومنه ضرورة تحويل أية خاصية موضوعية إلى رأسمال رمزي.

إذا نجح عون في حقل معين،في إعطاء للآخرين تمثلا مقنعا للرأسمال الذي يزعم أنه يملكه،يمكن أن يحصل على منافع حقيقية من خصائص قد تكون في حد ذاتها وهمية. وهذا يفترض إذن أن الأعوان المهيمنين يجب أن تكون لهم شهرة بمعنى مراكمة رأسمال رمزي يؤدي إلى الاعتقاد أن لهم استحقاقات. وهكذا فإنهم يبنون زعامتهم والتي لا توجد إلا عندما يعطي المهيمن عليهم خصائص نوعية ومثمنة للمهيمنين.

إن السلطة الزعامية المعطاة للأفراد الذين يفترض أن لهم خصائص خصوصية تضمن لهم إشعاعا اجتماعيا استثنائيا، يقوم على تفويض للسلطة من المهيمن عليهم لصالح المهيمنين والذين لا تمارس عليهم سوى السلطة التي وضعوها بين يديهم.وهذا ما يفسر أن العديد من الأفراد والذين في البداية لهم مواهب عادية ولكن محظوظين بفضل الظروف وكذلك من قبل مساعدين وأعوان نشطين(وسائل الإعلام تمثل اليوم الشكل الأكثر فعالية)استطاعوا الوصول في ميدان أو آخر إلى مواقع من السلطة لا علاقة لها بكفاءاتهم الفعلية.

- استهلاك الثروات الثقافية يدخل ضمن استيراتجية التمييز الاجتماعي :

إن إرادة مراكمة الرأسمال الرمزي تسمح بتفسير الممارسات الثقافية. وأن كل الدراسات الامبيريقية تبين أن الطبقات المسيطرة هي التي تتردد بكثرة على المتاحف أو الأوبرا والمكتبات وعلى شراء الكتب، وبالتالي لا يكون الحصول على الثروات الثقافية غير متساو، وعدم التساوي لا يعكس فقط التفاوت الاقتصادي ولكن هو كذلك انعكاس لإستراتيجيات التمييز بمعنى للصراع الطبقي في الميدان الثقافي. إن الصراع الطبقي يظهر يوميا في شكل غير معروف ومتوارى من أشكال الصراع من أجل خلق تدرج شرعي في مختلف الممارسات بمعنى الصراع من أجل التصنيفات الاجتماعية.

ويرى بورديو أن الثروات الثقافية مصنفة حسب تدرجات: المسرح الكلاسيكي يقابله مسرح الشارع ورياضة الغولف تقابلها كرة القدم...وتوجد ميادين ثقافية نبيلة كالموسيقى الكلاسيكية والنحت والأدب وممارسات أقل نبلا وفي طريق المشرعة (السينما والتصوير والأغنية والجاز ...) ولكن داخل كل من هذه القطاعات نجد مستويات مختلفة من التمييز، فداخل الموسيقى الكلاسيكية يمكن أن نعثر على الذوق الشعبي والذوق المتوسط والذوق المتميز.

وهكذا فإن معرفة واستهلاك هذه الثروات تصبحان عاملا مصنفا، وبهذا المعنى فإن الأعوان الاجتماعيين يصنفون أنفسهم ويتعارضون في الوقت الذي يقومون بهذه الممارسة أو بتلك ، ويعبرون كذلك عن أذواقهم. إن الحقل الثقافي يشتغل إذن كمنظومة من التصنيف المؤسسة على تدرج ينطلق من الأكثر شرعية إلى الأقل شرعية وباستعمال اللغة العادية من المتميز إلى المبتذل. و يسمح الحقل الثقافي للأعوان الاجتماعيين إعداد إستراتيجيات للتمييز تجاه أعضاء الطبقات الأخرى. إن فرص إظهار التمييز متعددة ولا يمكن حصرها وحتى في الممارسات الأكثر بساطة: اللباس، التأثيث الداخلي، السياحة، الترفيه، الرياضة،الطبخ وكما كتب أيضا بورديو في التمييز فإن الأذواق هي كذلك لا أذواق: الأذواق تشتغل في نفس الوقت كعوامل إدماج تشهد على الانتماء الطبقي

وكذلك كعوامل إقصاء.

-التمايزات الاجتماعية توجد في شكل وفي طبيعة الممارسات :

التمايزات الاجتماعية تظهر في نفس الممارسة.إن المقاربة في شكل ثقافة جماهيرية تدعو إلى التفكير بأن امتلاك ممارسة ثقافية أمر ممكن من قبل كل الأعوان الاجتماعيين وأن معنى الممارسات هو متشابه بالنسبة للجميع. وضد هذه «الشيوعية الثقافية» COMMUNISME CULTUREL بين بيار بورديو أن الدخول الديمقراطي لأي ممارسة ثقافية يظل مطبوعا بالإنتماء الطبقي الذي هو إنتاج ملكة خصوصية.

وهكذا الشأن بالنسبة لممارسة التصوير،إن الدراسات التي قامت بها فرقة بيار بورديو من ١٩٦١ إلي ١٩٦٤ كانت موضوعا لكتاب عنوانه «فن متوسط» UN ART MOYEN (٣) الذي يعطينا نموذجا حول الاستعمال والتمثل المتمايز لنشاط في متناول كل الأعوان الاجتماعيين. وبالفعل، فلا يوجد عائق تقني ولا اقتصادي يحول دون إنتشار ممارسة التصوير لأن سهولة إستعمال الآلات وانخفاض أسعارها يساهمان في ذلك بكثير، إضافة الى أن ذلك لا يتطلب أي تحضير فكري وتكوين خصوصي.

إن هذا التبسيط سيخضع ممارسة التصوير عند مختلف الجماعات الاجتماعية لمعايير مختلفة وهو كذلك فرصة لتبيين الفوارق والتمايز.

نلاحظ عند الفئات الشعبية مواقف واتجاهات متمايزة. عند الفلاحين فإن التصوير يعتبر كتجل للثقافة الحضرية وهو موضوع لمقاومات شديدة والتصوير ينظر إليه وكأنه ترف: تعطي الملكة «الفلاحية» الأولوية للمصاريف المتعلقة بالاستثمار وتحديث الآلات قبل مصاريف الترفيه والاستهلاك المعتبر وكأنه تافه.

أما في الأوساط العمالية وعكس ذلك فإن ممارسة التصوير هي موضوع لانضمام سريع،لكن المعنى الجمالي للممارسة مغيب تماما وما يهم هنا هو وظيفة التصويرفقط: ضمان وحدة العائلة وتطوير ممارسات الألفة الاجتماعية حول تمثيل مختلف الأحداث العائلية (زواج، اعتماد)

أما أعضاء البرجوازية الصغيرة فهم يرفضون العلاقة الشعبية مع التصوير، ويعتبرونه كفن وليس كتراث من الذكريات،لأن النشاط التصويري ينظر إليه في مقابل الرسم، والبعض يرى في هذه الممارسة توكيدا للتمايز عن الثقافة الشعبية وذلك بتجاوز علاقة التصوير بالأحداث العائلية، وذلك باتخاذ مواضيع «لا تستحق» صورة (تفاصيل في بناية،يد شخص...).

أما الطبقات الراقية وعلى النقيض من ذلك، فإنها تضع ممارسة التصوير في أسفل سلم الممارسات الجمالية، فلا تعيرها اهتماما كبيرا لأنها تعتبر التصويرسفنا دونياسوتكفي بساطة وانتشار الممارسة لأن توصف وكأنها مبتذلة. إن الثقافة «المثقفة» CULTURE CULTIVEE كما بين ذلك بورديو في كتابه «حب الفن» (٤) تقوم أساسا على زيارة المتاحف والذهاب إلى الأوبرا.

وبعد خمسة عشر عاماً من نشر النتائج الأولى،تساءل بورديو من جديد في كتابه «التمييز» حول علاقات الطبقات الاجتماعية المختلفة بالتصوير.

إن كانت ممارسات التصوير قد انتشرت بكثرة، فإن السؤال المطروح يكمن في تحديد المعنى الذي يعطيه لها الممارسون الهواة (٥)

إن طبيعة الأحكام تترجم تدرج الكفاءات الفنية، فالطبقات الشعبية تجند بنى «الإيطوس» لتوصيف التصوير دون اللجوء إلى الأحكام الجمالية المحضة، فهم ينتظرون أن تؤدي كل صورة وظيفة، وكلما ارتقينا في السلم الاجتماعي، فإن الحديث عن التصوير يصبح تجريديا أكثر فأكثر.

أوإذا كانت الممارسة التصويرية قد انتشرت على مستوى كل الفئات الاجتماعية، فإن إستراتيجيات التمييز تظل قائمة عند الفئات المهيمنة وذلك برفض

الاستعمالات المشتركة وبمنحها قيمة جمالية لمواضيع تعتبر بسيطة، وعليه فإن ممارسة التصوير تدخل ضمن جملة من الممارسات التي تنضوي تحت «الثقافة المثقفة»..(٦)

- العلاقة مع الثقافة تختلف حسب الانتماء الطبقي :

إن الاستهلاك الثقافي يتغير حسب الطبقات الاجتماعية، فهو رهين الموقع الذي نشغله في الفضاء الاجتماعي، بمعني حجم وبنية الرأسمال الذي نملكه وهكذا فإننا نلاحظ تشابها وتماثلا بين بنية الطبقات وبنية الأذواق والممارسات.

تحاول الطبقة المسيطرة الحفاظ على موقعها من خلال استراتيجية التمييز وذلك بتحديد وبفرض «الذوق السليم» LE BON GOUT على باقي المجتمع.

ويكمن منطق التمييز في إبقاء مسافة تمييزية بين الممارسات، فكلما انتشرت ممارسة فإنها تفقد من سلطتها التمييزية، وبالتالي لا بد من تعويضها بممارسة أخرى مخصصة لأعضاء الطبقات المسيطرة. مثلا في ميدان الترفيه الرياضي، فإن تعميم ممارسة التنس صاحبه انسحاب الطبقات المهيمنة من ممارسة هذه الرياضة.

الطبقات المهيمنة تفرض كذلك دلالات جديدة بواسطة اللغة والكلام وتتحكم في استعمالهما أكثر من الفئات الأخرى، وحسب بيار بورديو فإن الطبقات المهيمنة تملك احتكار الكفاءة اللغوية الشرعية أي المطابقة للقواعد النحوية وللأسلوب الذي يضمن فعاليتها لأن علاقة الطبقات المهيمنة مع الثقافة تتم حسب ووفق أسلوب التماسف والقراءة وراء السطور.

تتميز البرجوازية الصغيرة بـ «حسن النية الثقافية» لأن ملكتها تترجم من خلال إضفاء احترام منتظم للثقافة المسيطرة، وباعتراف بالثقافة الشرعية وبالرغبة في اكتسابها، فهي تحاول محاكاة الممارسات النبيلة أو القيام بممارسات تعويضية.

إن هذه السمات تظهر بقوة لدى البرجوازية الصغيرة الصاعدة لأن أعضاءها يستثمرون في الأشكال الدنيا للإنتاج الثقافي ويهتمون بالسينما والجاز ويقرؤون مجلات التبسيط العلمي والتاريخي، كما أنهم في اضطراب مستمر خشية السقوط في ما هو مبتذل (وبالتالي في ما هو شعبي) ولديهم إرادة «التمايز» بمعنى ما يحاول أن يجعل منهم برجوازيين.

إن هذه الوضعية «المزيفة» تتجلى خصيصا في علاقة أعضاء البرجوازية الصغيرة باللغة والكلام والمتميزة بالتصحيح اللغوي المفرط،وهي نزعة تهدف إلى مطاردة عندهم وعند الآخرين كل أشكال الخطأ.

أما الطبقات الشعبية والتي حسب بورديو تتميز ملكتها بـ «اختيار الضروري» وبتثمين الفحولة فلها ممارسات ثقافية تجد منطقها في رفض الاندماج مع البرجوازية الصغيرة، وهكذا فإن «الثقافة المثقفة» ينظر إليها على أنها تخل عن مبدأ الفحولة والمواضيع التي لها صبغة أو طابع «برجوازي» فهي محظورة ومحرمة في محادثاتها.

وحسب بيار بورديو فإنه لا توجد ثقافة شعبية في المعنى السوسيولوجي للكلمة ولكن توجد فقط مجموعة من الممارسات والتمثلات والتي هي عبارة عن:

أجزاء متناثرة لثقافة عالمة قديمة نوعا ما(كالمعارف الطبية) منتقاة ومؤولة حسب المبادئ الأساسية للملكة الطبقية ومدمجة في الرؤية السائدة للعالم المترتب عنها.(٧)

وعليه، فلا وجود لثقافة شعبية مضادة لأن الشرعية الثقافية للمهيمنين ليست محل مراجعة .

وبالتالي ، فإن علم اجتماع الثقافة ، في المعنى المزدوج للمصطلح، قائم على نظرية الهيمنة الثقافية ،فلكل موقع في السلم الاجتماعي ثقافة خصوصية: ثقافة نخبوية ومتوسطة وجماهيرية وهي على التوالي متميزة بالتمييز والإدعاء والحرمان.

إن علم اجتماع الثقافة عند بيار بورديو يؤكد على أهمية الصراعات الرمزية في الصراع الطبقي وذلك من خلال فرض دلالات وتناسي التعسف وهذا هو منطق العنف والهيمنة الرمزيين. ويترتب عن هذا أن

الثقافة تشكل عنصرا من مجموعة أوسع أي حقل الإنتاج الرمزي والذي يساهم فيه بصفة تنافسية كل من الحقل السياسي والحقل القانوني والحقل الديني وكل حسب شرعية مختلفة وحسب الأزمنة ينتج تمثلات للعالم بهدف نشرها وفرضها.

وفي المجتمعات المعاصرة، تحصل المنتجون الثقافيون على استقلاليتهم ولهم مؤسساتهم التي تساهم في تحديد الثقافة المثقفة كثقافة شرعية توجه ممارسات كل الطبقات الاجتماعية حسب منطق مؤسس على التمييز، ومما لا شك فيه فإن المؤسسة المدرسية دون غيرها من المؤسسات الأخرى،هي التي تمشرع وتعيد إنتاج السلم والتدرج الثقافي.■

الهوامش

1- Pierre Bourdieu, CHOSES DITES ED MINUIT PARIS 1987, P159

2- Pierre Bourdieu et L. WACQUANT, REPONSES ED MINUIT PARIS 1992, P143

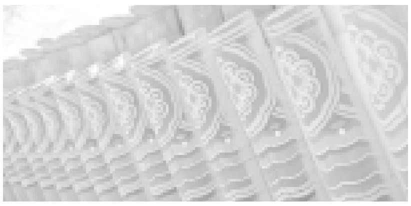
3- Pierre Bourdieu, UN ART MOYEN , ED. MINUIT, PARIS, 1965

4- Pierre Bourdieu, L'AMOUR DE L'ART, ED MINUIT, PARIS, 1966

5- Pierre Bourdieu, LA DISTINCTION, ED MINUIT, PARIS, 1979, P382

6- O. DONNAT, LES PRATIQUES CULTURELLES DES FRANCAIS, LA DECOUVERTE, PARIS, 1990

7- Pierre Bourdieu, LA DISTINCTION,OP.CIT.P459





الإبداع الفني..

التوق إلى المثال *

أندريه تاركوفسكي **

ترجمة: أمين صالح ***

الإبداع الفني ليس خاضعاً لقوانين مطلقة، سارية المفعول من عصر إلى عصر. بما أنه متصل بالهدف العام، أي فهم العالم فهماً كاملاً، فإن له عدداً لا متناهياً من الأوجه، ومن الصلات التي تربط الإنسان بنشاطه الحيوي. وحتى لو كان الطريق نحو المعرفة بلا نهاية، فإن أية خطوة تقرب الإنسان من الفهم الكلي لمعنى وجوده، لا يمكن أن تكون - هذه الخطوة - محدودة بحيث لا تؤخذ بعين الإعتبار.

الفن، مثل العلم، وسيلة لاستيعاب العالم، واسطة لمعرفة العالم، أثناء رحلة الإنسان نحو ما يسمى «الحقيقة المطلقة». من جهة أخرى، ذلك يشكل نهاية أي تماثل بين هذين التجسيدين (الفن والعلم) للروح الإنسانية الخلاقة، التي فيها الإنسان لا يكتشف فحسب، بل يخلق. ومن المهم هنا ملاحظة التباعد، والإختلاف في المبدأ، بين هذين الشكلين من أشكال المعرفة: العلمية والجمالية.

بواسطة الفن، يسيطر الإنسان على الواقع من خلال التجربة الذاتية. في العلم، معرفة الإنسان للعالم تتجه صاعدة سلّماً لا نهائياً، وهي تُستبدل، على نحو متوالٍ، بمعرفة جديدة، حيث كل اكتشاف غالباً ما يدحضه اكتشاف آخر من أجل بلوغ حقيقة موضوعية خاصة.

الاكتشاف الفني يحدث في كل مرة باعتباره صورة جديدة وفريدة للعالم، وتصوراً مبهماً للحقيقة المطلقة. إنه يظهر ككشف، كأمنية خاطفة ومتقدة للسيطرة حدسياً على كل قوانين هذا العالم: جماله وقبحه، وداعته وقسوته. لا تناهيه ومحدوديته. الفنان يعبّر عن هذه الأشياء بخلق الصورة الكاشفة عن

---

* فصل من كتاب (النحت في الزمن) للمترجم.

** مخرج سينمائي روسي.

*** روائي ومترجم من البحرين.

● لوحة للفنان أصغر إسماعيل / البحرين.

الجوهري، عن المطلق. من خلال الصورة يتعزّز الوعي باللامتناهي: السرمدي ضمن النهائي، الروحاني ضمن المادة، واللا محدود يكتسب شكلاً.

من أجل أن يكون الفرد مشاركاً في أي نظام علمي، يتعين عليه أن يستفيد من عمليات التفكير المنطقية، وأن يحرز فهماً.. هذا الفهم الذي يقتضي، كنقطة انطلاق، نوعاً خاصاً من التعليم. أما الفن فيخاطب كل فرد على أمل أن يخلق انطباعاً، أن يكون محسوساً، أن يسبب صدمة عاطفية، أن يكون مقبولاً، أن يستهوي الناس ليس عن طريق البرهان العقلاني الذي لا جدال فيه، إنما من خلال الطاقة الروحية التي بها يشحن الفنان عمله.

منذ اللحظة الأولى، عندما أكلت حواء التفاحة من شجرة المعرفة، والجنس البشري محكوم عليه بأن يناضل، على نحو لا نهائي، في سبيل امتلاك الحقيقة. في بادئ الأمر، كما نعلم، اكتشف آدم وحواء أنهما عاريان فشعراً بالخجل. الخجل كان نابعاً من الفهم. عندئذ شرعا في التوجه نحو طريق المعرفة، معرفة أحدهما للآخر، المعرفة المفعمة بالبهجة. تلك كانت بداية الرحلة التي لا نهاية لها. وبوسع المرء أن يدرك مدى درامية تلك اللحظة بالنسبة لكائنين إنبثقا للتو من حالة الجهالة ليجدا نفسيهما منفيين في أرض شاسعة، عدائية، ومتعذر تفسيرها.. «بعرق جبينك سوف تحصل على خبزك».

ذلك هو الإنسان، تاج الطبيعة، الذي جاء إلى الأرض من أجل أن «يعرف» سبب مجيئه أو سبب إرساله. هذا الإرتقاء سمي بالنشوء. وقد كان مصحوباً بوجع معرفة الذات.

بالمعنى الحقيق، كل فرد يختبر لنفسه عملية معرفة الذات فيما هو يتوصل إلى معرفة الحياة ونفسه وأهدافه. بالطبع، كل شخص يستفيد من خلاصة المعرفة المتراكمة من قيد الجنس البشري، لكن مع ذلك فإن تجربة معرفة الذات الأخلاقية والمعنوية هي الغاية الوحيدة في الحياة لكل فرد. وذاتياً، هي مختبرة في كل مرة بوصفها شيئاً جديداً. إن الإنسان يقيم، المرة تلو الأخرى، علاقة متبادلة بين نفسه والعالم، ويرهقة التوق إلى إحراز، والتوحد مع، المثال الذي يكمن خارجه، والذي يفهمه كضرب من المبدأ الأول المدرك بالحدس. إن استحالة إحراز أو تحقييق ذلك التوحّد، وعدم كفاية «أناه» الخاصة، هو المصدر الدائم لشعور الإنسان بالألم وعدم الإشباع.

الفن يولد ويرسخ حيثما يكون هناك توق نهم وأزلي إلى ما هو روحي، إلى المثال ذلك التوق الذي يجتذب الناس إلى الفن. والفن الحديث قد إتخذ إتجاهاً خاطئاً عندما تخلى عن البحث عن معنى الوجود في سبيل توكيد قيمة الفرد لمصلحته الخاصة. لكن الذاتية، في الإبداع الفني، لا تغرض نفسها، بل تخدم فكرة أخرى أكثر سمواً ومشاعية. الفنان خادم دائما، وهو على الدوام يحاول أن يدفع ثمن الموهبة الممنوحة له كما لو بفعل معجزة ما. من جهة أخرى، الإنسان المعاصر لا يريد أن يقوم بأية تضحية، رغم أن التوكيد الحقيقي للذات لا يمكن التعبير عنه إلا في التضحية. نحن نتغاضى عن ذلك شيئاً فشيئا، وفي الوقت نفسه، وعلى نحو محتوم نفقد كل إحساس بحاجتنا الإنسانية.

حين أتكلم عن التوق إلى ما هو جميل، عن المثال كغاية أساسية للفن، والذي ينمو من الإشتياق إلى ذلك المثال، فإنني لا أوصي على الإطلاق بوجوب أن ينأى الفن بنفسه عن «قذارة» العالم. على العكس تماماً، فالصورة الفنية هي دائماً كناية، حيث يُستعاض عن الشيء بشيء آخر. للكشف عن ما هو حي، يستخدم الفنان شيئاً ميتاً، وللحديث عن اللامتناهي، يعرض المحدود والمتناهي. ليس ممكناً تحويل اللا متناهي إلى مادة، لكن بالإمكان خلق الوهم باللامتناهي: الصورة.

البشاعة والجمال متضمنان داخل بعضهما البعض. هذا التناقض الظاهري، الإستثنائي والمدهش، بكل لا معقوليته، ينشّط الحياة نفسها، وفي الفن يحقق تلك الوحدة الكلية ا لتي فيها يتحد التناسق والتوتر. الصورة تجعل الوحدة محسوسة وفيها تتجاور عناصر مختلفة ومتنوعة، وتتصل بعضها ببعض.

بإمكان المرء أن يتحدث عن فكرة الصورة، أن يصف بالكلمات جوهرها، لكن وصفاً كهذا سوف لن يكون وافياً بالمراد أبداً. الصورة يمكن خلقها، يمكن أن تجعل نفسها محسوسة، أن تكون مقبولة أو مرفوضة، لكن لا شيء من هذا يمكن أن يكون مفهوماً بأي حس عقلي. فكرة اللاتناهي لا يمكن التعبير عنها بالكلمات أو حتى بالوصف، لكن يمكن أن تكون مدركة من خلال الفن الذي يجعل اللامتناهي ملموساً. المطلق لا يمكن إحرازه أو بلوغه إلا عبر الإيمان وفي الفعل الإبداعي.

الشرط الوحيد للنضال من أجل حقك في الخلق هو الإيمان بمهمتك، الإستعداد لأن تخدم، ورفض التسوية. الإبداع الفني يقتضي من الفنان أن «يفنى» بكل ما تحمله هذه الكلمة من حس مأساوي. وبالتالي، إذا كان الفن يحمل في داخله تصوراً مبهماً عن الحقيقة المطلقة فإن هذا سوف يكون دائماً صورة للعالم والتي تتجلى في العمل. وإذا كانت المعرفة العلمية الوضعية، الباردة، للعالم أشبه بصعود سلّم لا نهائي، فإن المعرفة الفنية تقترح منظومة لا نهائية من العوالم التي قد يتمم أحدهما الآخر أو يتناقض معه لكن لا يمكن، في أي ظرف أن يلغي بعضه البعض، بل على العكس تماماً، كل عالم يثري الآخر ويتجمع ليشكل كوناً متعانقاً ينمو في اللاتناهي.

الحدس يلعب دورًا في العلم كما في الفن، و هذا ربما يكون عنصراً مشتركاً في هذين الشكلين المتباينين من أشكال السيطرة على الواقع. مع ذلك، وبالرغم من أهميته الكبرى في كلتا الحالتين، فإن الحدس في الإبداع الشعري يختلف جوهرياً عنه في البحث العلمي.

وبالمثل، فإن عبارة «الفهم» تعني أشياء مختلفة تماماً في هذين الحقلين من حقول النشاط الخلاق. الفهم بالمعنى العلمي يعني الإتفاق على المستوى العقلي والمنطقي. إنه فعل عقلاني مماثل لعملية إثبات نظرية ما. أما فهم الصورة الفنية فيعني القبول الجمالي على المستوى العاطفي أو حتى مستوى ما وراء العاطفة.

حدس العلماء، حتى وإن كان أشبه بإشراق أو إلهام، سوف يظل دائماً شفرة تمثل إستدلالاً منطقياً.

ومع أن الإكتشاف العلمي قد يبدو ثمرة إلهام، إلا أنه الإلهام الذي يختلف كلياً عن إلهام الشاعر.

العملية التجريبية المتصلة بالإدراك العقلي لا تستطيع أن تفسر كيفية نشوء الصورة الفنية، التي هي فريدة، كلية ولا تتجزأ، متخلقة وموجودة على مستوى آخر غير مستوى الفكر.

في العلم، في لحظة الإكتشاف، يُستعاض عن المنطق بالحدس. في الفن، كما في الدين، الحدس معادل للإقتناع، للإيمان. إنه حالة ذهنية وليس طريقة في التفكير. العلم تجريبي، في حين أن مفهوم الصور محكوم بفعالية الكشف أو الإلهام. إنا مسألة إلتماعات مفاجئة.. أشبه برقائق تنحدر من الأعين، ليس في ما يتصل بالأجزاء بل بالكل، بالأمتناهي، بما لا يتفق مع التفكير الواعي.

الفن لا يفكر على نحو منطقي، أو يصوغ منطقاً للسلوك. إنه يعبّر عن تسليمه بالإيمان كمبدأ أساسي. إذا كان ممكناً، في العلم، أن تقيم الدليل على صحة قضية أو حجة شخص ما وتبرهنها منطقياً إلى خصومه، في الفن يستحيل إقناع أي شخص بأنك على حق إذا شعر بالفتور واللامبالاة إزاء الصور الفنية التي خلقتها، وإذا أخفقت هذه الصور في إستمالته بحقيقة مكتشفة بطريقة جديدة عن العالم والإنسان، وإذا شعر هو بالضجر.

الصور الفنية التي خلقها الفنان تعمل على تنمية تخومها الأيديولوجية جانباً وترفض أن تنسجم مع البنية المفروض عليها من قِبل مؤلفها. الصورة تتنازع مع هذه التخوم، حتى أنها أحياناً، وبحس شعري، تناقض نظامها المنطقي الخاص. والتحفة الفنية تستمر في العيش وفق قوانينا الخاصة، وتمارس تأثيراً عاطفياً وجمالياً هائلاً حتى عندما لا نتفق مع معتقدات المؤلف الجوهرية. ويحدث، في أحوال كثيرة، أن العمل الفني الرائع يولد من محاولات الفنان لقهر نقاط ضعفه، وهذا لا يعني التغلب على نقاط الضعف تلك وإقصائها، ذلك لأن العمل الفني يوجد ويحيا على الرغم منها.

الفنـان يفشي عالمه لنـا، ويرغمنـا على أن نؤمن بعالمه أو نرفضه إذا كان غير مقنع ولا علاقة لنا به. في إبداعه للصورة، الفنان يقلل من أهمية تفكيره الخاص، والذي يصبح بلا شأن إزاء تلك الصورة للعالم، المدركة عاطفياً، والتي شهرت أمامه مثل وحي.. ذلك لأن التفكير وجيز بينما الصورة مطلقة. الفن، قبل كل شيء، يمارس تأثيراً على النفس، ويشكل البنية الروحية.

للشاعر مخيلة ونفسية طفل، نظراً لأن إنطباعته عن العالم هي فورية ومباشرة، مهما كانت أفكاره بشأن العالم عميقة ومستعصية على الفهم. وبالطبع، يمكن القول بأن الطفل، أيضاً، فيلسوف.. لكن فقط بالحس النسبي. الشاعر لا يصف العالم، ذلك لأن له دوراً في خلقه.

من الخطأ التحدث عن الفنان بوصفه «باحثاً عن» الموضوع. في الواقع، الموضوع ينمو بداخله مثل ثمرة، ويبدأ في المطالبة بالتعبير عنه أو صياغته.. ذلك أشبه بولادة طفل. ليس لدى الشاعر ما يفتخر به: فهو ليس سيد الوضع، بل خادم. العمل الإبداعي هو الشكل الممكن الوحيد لوجوده، وكل عمل له أشبه بمأثرة لا سلطة له عليها فلا يستطيع إبطالها أو إلغاءها.

الأعمال النقدية تميل إلى التعامل مع الموضوع من أجل توضيح فكرة معينة. ولسوء الحظ، غالباً ما تنطلق من التأثير المباشر، العاطفي والإنفعالي، الذي يمارسه العمل الفني.

التحفة الفنية لا تولد إلا حين يكون الفنان صادقاً تماماً في معالجته لمادته. الأحجار الكريمة لا توجد في التربة السوداء، بل ينبغي البحث عنها قرب البراكين. الفنان لا يمكن أن يكون صادقاً جزئياً كذلك الفن لا يمكن أن يكون تقديراً تقريبياً للجمال. الفن هو الشكل المطلق للجميل، للمثال. الجميل والمنجز في الفن – ما هو مناسب للتحفة الفنية – أراه حيثما يصبح من المستحيل تمييز أو تفضيل أي عنصر، سواء في المحتوى أو في الشكل، دون أن يسبب ذلك أذى أو ضرراً للوحدة الكلية للعمل، ذلك لأن في التحفة الفنية لا يوجد عنصر متقدم على غيره في الأهمية.

العمل الفني يعيش وينمو، مثل أي كائن حي آخر، عبر صراع المبادئ المتعارضة. الأضداد تتصل فيما بينها ضمن العمل الفني آخذة الفكرة نحو اللامتناهي. إن فكرة العمل، تلك التي تحدده، هي متوارية في توازن المبادئ المتعارضة التي تتضمنها.. بالتالي فإن التأويل الأحادي الجانب، لفكرة وغرض العمل الفني، يصبح مستحيلا، التحفة الفنية هي فضاء منغلق على نفسه، والجمال يكمن في توازن الأجزاء.

لقد لاحظ تولستوي في يومياته بأن «السياسي ليس منسجماً مع الفني، لأن السياسي، من أجل أن يبرهن يتعين عليه أن يكون أحادي الجانب ومتحيزاً». والصورة الفنية لا يمكن أن تكون متحيزة وأحادية الجانب، فمن أجل أن تعتبر صادقة تماماً، يتعين عليها أن توحّد داخل نفسها ظواهر متناقضة على نحو جدلي.

إن من الطبيعي إذن ألا نجد حتى بين النقاد المتخصصين من لديه رهافة اللمسة الفنية المطلوبة للتشريح من أجل تحليل فكرة العمل الفني وصورة الشعرية. ذلك لأن الفكرة لا توجد إلا في الصور التي تعطيها شكلاً، والصورة توجد كنوع من إدراك الواقع بواسطة الإرادة، التي يتعهدها الفنان وفقاً لرغباته وميوله الخاصة و خاصيات رؤيته للعالم.

كل شيء جديد في الفن أنبثق إستجابة لحاجة روحية، ووظيفته أن يطرح تلك الأسئلة التي هي متصلة على نحو بارز ورفيع بزمننا. لكن الفن اليوم يكاد يكون مجرداً من الروحانية. الرأي المسلّم به هو أن هذا الوضع يعكس حالة المجتمع المناقضة للقيم الروحية وبالطبع، على مستوى الرصد البسيط للتراجيديا، فإنني أتفق مع هذا الرأي: ذلك هو ما يعكسه. لكن الفن يجب أن يرصد وأن يتخطى أيضاً. إن دوره هو أن يقدم رؤيه روحية تتصل بالواقع.

لو أن شخصاً حرفياً ماهراً استخدم وسيلة حديثة متطورة جداً للتحدث عن موضوع لا يمس ولا يحرّك مشاعره هو شخصياً، فإنه يستطع لبعض الوقت أن يستحوذ على جمهوره أو يخدعه، لكن سرعان ما يتضح أن عمله لا يملك تلك الأهمية والقيمة الدائمة. عاجلاً أو آجلاً سوف يفضح الزمن، بلا هوادة، خواء أي عمل لا يعبّر عن رؤية شخصية وفريدة للعالم. الخلق الفني ليس مجرد وسيلة لصياغة معلومات توجد علي نحو موضوعي وتتطلب فحسب بضع مهارات حرفية. العمل الفني هو الشكل الفعلي لوجود الفنان، وسيلته الوحيدة للتعبير التي تنتسب إليه وحده.

حين تكون الفكرة متجسدة في صورة فنية فإن ذلك يعني العثور على شكل دقيق لها، الشكل الذي يصبح هو الأقرب لتوصيل عالم المبدع، لتجسيد توقه إلى المثال.

في كل مرة يرجو الفنان أن يحرز صورة شاملة لحقيقة الوجود الإنساني. إن خاصية الجمال تكمن في حقيقة الحياة التي استوعبها وتمثلها وأفصح الفنان بطريقة جديدة، وفي إخلاص وانسجام مع رؤيته الشخصية.

الصورة الفنية مراوغة وغاير قابلة للإنقسام، وهي تعتمد على وعينا وعلى العالم الحقيقي الذي تسعى إلى تجسيده. إذا العالم غامض فإن الصورة ستكون كذلك. إنه نوع من التوازن الذي يعبّر عن التعالق بين الصدق والإدراك الإنساني. نحن لا نستطيع أن نفهم كلية الكون لكن الصورة الشعرية قادرة على التعبير عن تلك الكلية. الصورة المجسدة سوف تكون أمينة حين تكون مفاصلها، على نحو واضح وملموس، تعبيراً عن الصدق، وحين يجعلونها فريدة واستثنائية كما هي الحياة نفسها، حتى في تجلياتها الأكثر بساطة.

الصورة، بوصفها رصداً دقيقاً للحياة، تعيدنا مباشرة إلى الشعر الياباني. إن ما يأسرني هنا هو رفض حتى التلميح إلى معنى الصورة النهائي والذي يمكن فك مغالقه شيئاً فشيئاً. إن قصيدة الهايكو تصقل صورها، وتتعهدها بعناية، بطريقة تجعلها لا تعني شيئاً وراء نطاق نفسها، وفي الوقت ذاته تعبّر عن الكثير إلى حد أنه ليس ممكناً الإمساك بمعناها النهائي. وكلما كانت الصورة منسجمة إلى حد بعيد مع وظيفتها، صار من المستحيل القبض عليها ضمن صيغة فكرية واضحة. لذا يتعين على قارئ شعر الهايكو أن يكون مستغرقاً في القصيدة مثل استغراقه في الطبيعة، أن يغوص ويفقد نفسه في لجّها مثلما يفعل في الكون حيث لا قاع هناك ولا سقفاً. أبيات الهايكو جميلة لأن اللحظة – المنتقاة والمتبلورة – هي فريدة، وتقع في اللاتناهي. لقد عرف الشعراء اليابانيون كيف يعبّرون عن رؤيتهم للواقع في ثلاثة أبيات من الرصد والملاحظة. وهم لم يكتفوا بالرصد فحسب بل بحثوا – في هدوء بالغ ورصانة مهيبة عن المعنى السرمدي.

يتعيّن تحقيق توازن في الطريقة التي بها نحن ننظر إلى الصورة المعروضة علينا. وهكذا تنفتح أمامنا إمكانية التفاعل مع اللاتناهي، ذلك لأن الوظيفة الرفيعة للصورة الفنية هي أن تكون نوعاً من الكاشف اللامتناهي.. الذي نحوه تمضي أسبابنا ومشاعرنا محلقة، وعلى نحو مثير ومبهج.

وظيفة الصورة، كما قال جوجول، هي أن تعبّر عن الحياة نفسها، وليس الأفكار أو البراهين بشأن الحياة. الصورة. الصورة لا تدل على الحياة أو ترمز إليها، إنما تجسدها وتظهر فرادتها. الصورة الفنية فذّة واستثنائية، بينما ظواهر الحياة قد تكون عادية ومبتذلة تماماً.

كل عمل إبداعي يجاهد من أجل البساطة، من أجل تعبير بسيط على نحو خالص، وهذا يعني بلوغ الأعماق الأبعد لإعادة خلق الحياة. لكن هذا هو الجزء الأكثر إيلاماً في العمل الإبداعي: العثور على الطريق الأقصر بين ما تريد أن تقوله أو تعبّر عنه وإعادة الإنتاج النهائي له في الصورة المنجزة. الصراع من أجل البساطة هو البحث الموجع عن شكل ملائم لصدق

الذي أمسكت به.. إنك تتوق إلى أن تكون قادراً على إحراز أشياء عظيمة في حين تقتصد في الوسائل.

النضال لبلوغ الكمال يؤدي بالفنان إلى القيام باكتشافات روحية، إلى بذل الجهد المعنوي الأكبر. الطموح إلى المطلق هو القوة المحركة في تطور الجنس البشري. وبالنسبة لي، فإن فكرة الواقعية في الفن مرتبطة بتلك القوة. الفن يكون واقعياً حين يجاهد ليعبّر عن المثال الأخلاقي. الواقعية تناضل من أجل الحقيقة والحقيقة هي جميلة دائماً.. الجمالي هنا يتزامن مع الأخلاقي.

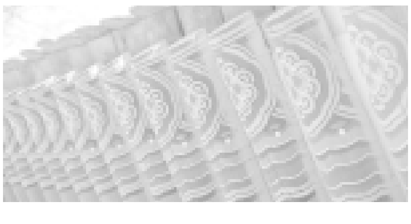
قال دوستويفسكي: «إنهم دائماً يقولون أن على الفن أن يعكس الحياة، وأشياء من هذا القبيل. لكن ذلك هراء.. الكاتب نفسه يخلق الحياة كما لو أنها لم تكن موجودة أبداً أمامه».

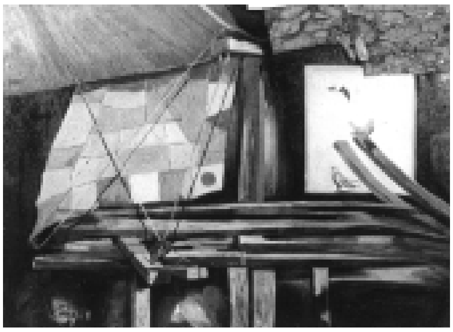
إلهام الفنان ينشأ في مكان ما في التجويفات الأعمق من ذاته. لا يمكن للإلهام أن تمليه إعتبارات «المنهج»، الخارجية. وإذا لم يكن كذلك، فسوف يكون عندئذ محكوماً من البداية بأن يصير خاوياً وعقيماً فنياً.

الفن يجب أن يحمل توق الإنسان الشديد إلى المثال، يجب أن يكون تعبيراً عن رغبته في بلوغه، يجب أن يهب الإنسان الأمل والثقة التامة.. وكلما كان العالم ميئوساً منه أكثر في عمل الفنان، كانت رؤيتنا للمثال ربما أكثر وضوحاً وصفاءً.. وإلا فإن الحياة تصبح مستحيلة.

الفنان يسعى إلى تدمير الاستقرار، الذي به يعيش المجتمع، من أجل الإقتراب أكثر من المثل الأعلى. المجتمع ينشد الإستقرار، الفنان يبحث عن اللاتناهي. الفنان معنيّ بالحقيقة المطلقة، لذلك هو يحدّق أمامه ويرى الأشياء علي نحو أقرب من الآخرين.

الفن مدعو لأن يعبّر عن الحرية المطلقة للإمكانية الروحية لدى الإنسان. أظن أن الفن كان دائماً سلاح الإنسان ضد الأمور المادية التي تهدد بافتراس روحه . الفن كان يجسّد المثل الأعلى. كان مثالاً للتوازن التام بين المبادئ الأخلاقية والمادية. كان برهاناً على حقيقة أن مثل هذا التوازن ليس خرافة توجد فقط في حقل الأيديولوجية بل شيئاً يمكن أن يتحقق ضمن أبعاد العالم الظاهراتي، المدرك بالحواس. لقد كان افن يعبّر عن حاجة الإنسان إلى التناغم واستعداده لأن يشن الحرب ضد نفسه، ضمن وجوده الشخصي، من أجل احراز التوازن الذي يهفو إليه.■





الأصوات الخمسة

لـ «ولادة التراجيديا»

مايكل هندن *

ترجمة: نعيم عاشور **

ما يزال كتاب فريدريك نيتشه (ميلاد التراجيديا) من أكثر النصوص الحديثة إثارة للجدل في السجال الدائر حول أصل وطبيعة الفن الدرامي. ومن موقعنا الحالي المناسب ونحن ننظر خلفنا إلى قرن من الثقافة والتنظير الدرامي والممارسة المسرحية منذ أن ظهر هذا المقال أول مرة عام ١٨٧٢، يبدو من الواضح أن لا عمل آخر سواه قد أثبت قدرته المستمرة على التأثير. لقد قُرئ نيتشه (وأُسيئت قراءته)، كما يبدو، من قبل كل شخص تقريبا. لقد شعر بتأثير (ميلاد التراجيديا) كتّاب الدراما على اختلاف مشاربهم، من طراز إبسن، وستريندبرغ، وويديكند، وييتس، وسُو، وأونيل، وويليامز، وجينيه، ويونيسكو، بالإضافة إلى مسرحيين متأخرين من أمثال ديفيد ستوري، وبيتر شافر. أما المخرجون الذين اعتبروا (ميلاد التراجيديا) كتاباً لا غنى عنه فهم ؛ أنتونان آرتو، جيغ كوك، روبرت ايرل جونز، جان لوي بارو، جوليان بيك وجوديث مالينا، ريشارد شيكنر، بيتر بروك ، وجيرزي غروتوفسكي. علاوة على ذلك، أضحى علم الجمال الذي صاغه نيتشه على أساس قطبيته الشهيرة الديونيزية / الأبولونية، مصدراً خصباً لكتّاب الحداثة الشهيرين أمثال د. هـ. لورنس، ومارسل بروست، وتوماس مان، وأندريه جيد، ووالاس ستيفنسن، وألبير كامو.

كذلك كان لنيتشه تأثير واسع على أولئك المولعين بالتقميش عن شواهد وتضمينات البدايات الطقسية للدراما. لقد أطلق السعي إلى اكتشاف أصول التراجيديا، خصومة ثقافية ظلت تجيش وتضطرب حتى العصر الحديث. وكان نيتشه أول من بدأ هذا المسعى، ففي أحد أكثر المقاطع شهرة من كتابه (ميلاد التراجيديا)، يعلن نيتشه:

«لا جدال في أن الموضوع الوحيد الذي تبنته التراجيديا الإغريقية في بواكيرها، كان معاناة

---

* أستاذ اللغة الإنجليزية في جامعة ويسكونسن ، ماديسون ، نشر عدداً كبيراً من الدراسات النقدية مثل دراسته حول يوجين أونيل بعنوان (رحلة النهار الطويلة إلى الليل).

** كاتب ومترجم من البحرين.

● لوحة للفنان عبدالكريم البوسطة / البحرين.

ديونيزوس، وأن ديونيزوس ذاته كان لفترة طويلة، البطل الوحيد على خشبة المسرح. كما يمكن الادعاء، على نحو مساوٍ من الثقة، أنه حتى عهد يوريبيدس، لم ينقطع ديونيزوس عن أن يكون البطل التراجيدي الوحيد، وأن كل الشخصيات المسرحية الإغريقية التي كان يُحتفى بها، مثل بروميثيوس، وأوديب، وغيرهما، كانت مجرد أقنعة لهذا البطل الأصيل ؛ ديونيزوس.

يشيّد نيتشه حول هذا الرأي، تلك المظاهر الأكثر إغواءً وإثارة للجدل في نظريته: نشوء التراجيديا من القصيدة الحماسية (الديثيرامب) التي ترتفع بها أصوات أفراد جوقة الساتير المناصرين لديونيزوس باعتباره يمثل بؤرة البطل المعذَّب الذي يرتدي العديد من (أقنعة) الإله المحتضر ؛ وهو كذلك فهم للشكل الجمالي على أنه نتيجة لعناصر (ملحمية) مفروضة على حَدَسٍ منذرٍ لدورة الطبيعة من الخصب والموت ؛ واستجابة وجدانية للمشاركة التي يتم تصعيدها إلى حالة من الجذل الصوفي عندما يستبدل الرعب بواسطة الفن.

كان أرسطو أول من عزا أصل التراجيديا إلى الينابيع الغامضة للقصيدة الحماسية. وصحيح أيضاً أن نيتشه استفاد من التقاليد الراسخة في الفيلولوجيا الألمانية المبكرة التي أظهرت اهتماماً بالظاهرة الديونيزية بين الإغريق، إلاّ أن أحداً قبل نيتشه، لم يكن قد أوحى بأن (المعنى الجوهري) للتراجيديا ينبغي أن يرتبط بعلائقه (حقيقية كانت أم متخيلة) مع الجوقة الديونيزية التي يُزعم أن هذا الشكل قد انبثق عنها. لقد اقترح أرسطو نفسه أنه مع بداية عهد اسخيلوس وسوفوكليس، كانت التراجيديا قد (تقدمت) بالنسبة لمادة موضوعها، وعظم شأنها وأسلوب أدائها وطريقة عرضها. لكن نيتشه لا يتحدث عن هذا (التقدم)، إذ هو تحديداً غير مهتم بالشاهد التاريخي. على العكس من ذلك، فإن القضايا التي تجتذبه في الأساس، هي تلك القضايا ذات الطابع السيكولوجي، حتى عندما يكون منهمكاً في معالجة مسألة الأصول: ما هو عندئذ، أصل التراجيديا؟ أهو (المتعة)، أم القوة، أم الصحة الغامرة، أم الامتلاء المفرط؟ وما هو ذلك الجنون (الجنون الديونزي) – إذا تحدثنا عن وجهة نظر فيزيولوجية – الذي منه إنما تطور الفن التراجيدي والكوميدي؟ وإلى أين تشير توليفة الإله وذكر الماعز في مرحلة الساتير؟

حاول دارسون آخرون، أن يقدموا أجوبة تاريخية على هذه الأسئلة، إلاّ أن النتائج لم تكن مؤكدة. ويمكن اقتفاء أثر هذه الجهود عند مجموعة متألقة من الكلاسيكيين في إنجلترا اعتبروا أعضاء في (مدرسة كمبريدج) للأنثروبولوجيا، وعلى رأسهم جين ألن هاريسون، وجلبرت موري، وإف. إم. كورنفورد، وأي. ب. كوك. وقد أعلن هؤلاء الخبراء عن امتنانهم العميق لنيتشه في عدد واسع من المطبوعات التي تعالج أصول الدراما، والأسطورة، والشعر، والدين، والفلسفة.

لقد أنجز أعضاء هذه الجماعة فرادى، شهرة واسعة، كما قاموا مجتمعين بإنتاج عمل ضخم، إلاّ أن الكثير من إنجازات هذه الجماعة، أضحت في وقتنا الحاضر، مثاراً للشك النقدي، وغدا من المستحيل تماماً الإدعاء، كما فعل نيتشه، باعتقاد غير مشكوك في صحته، يفيد بأن «التراجيديا اليونانية قد احتكرت معاناة ديونيزوس كموضوع خاص بها وحدها»، إذ أن قلة من النظريات النقدية في عصرنا الحاضر كانت مثار خلاف شديد.

لقد تصاعد الخلاف في السنوات الأخيرة نتيجة للقراءات التفكيكية المعاصرة لفلسفة نيتشه. ففي السبعينيات والثمانينيات، غيَّر الفكر ما بعد البنيوي والتفكيكي، على نحو حاسم، حركة الخطاب النقدي فيما يتعلق بأعمال نيتشه كلها، وبات من الواضح تماما، مع نهاية عقد الستينيات أن نظريته في أصل التراجيديا قد فقدت الكثير من رواجها. ومنذ ذلك الحين، لعبت البنيوية دوراً مهيمناً في الدوائر الأنثروبولوجية المهمة، وبدت صياغات جماعة كمبريدج وكما لو أنها أُحيلت إلى الماضي. ويمكن ملاحظة مؤشرات على التغير في الخطاب، في أعمال

رينيه جيرار. فعندما يناقش جيرار أصول الأسطورة في الطقوس (في كتابه العنف والمقدس، إصدار بالتيمور عام ١٩٧٧)، لا يختلف وحسب مع جيلبرت موري الذي بدأ نجمه في الأفول في ذلك الحين، ولكن أيضاً مع كلود ليفي شتراوس ١.

لقد حركت مناظرات ما بعد البنيوية في السبعينيات والثمانينيات النقد في اتجاهات جديدة تماما، وعلى الرغم من أن نيتشه كان دائماً حاضراً بشكل جلي في العديد من هذه المناقشات، إلاّ أن (ميلاد التراجيديا) لم يكن هو الذي أوجب هذا الانتباه إليه، بل الشذرات اللاحقة من كتاباته. وفي الوقت الحاضر، عندما يخضع (ميلاد التراجيديا) للفحص التحليلي، فإن التركيز لا ينصب على الدقة التاريخية لنظرية نيتشه، بل على راهنية نص المقال كخطاب جدير بالثقة.

إن إعادة التقييم الأكثر أهمية لنص نيتشه في هذا الخصوص، إنما قدمه بول دومان. فباعتباره قارئاً لنيتشه (الجديد)؛ نيتشه المدمِّر الراديكالي، ونيتشه المناوئ للميتافيزيقا الذي تعتبر المسرحية البارودية وتفكيك الأساليب الصارمة بالنسبه له، هدفاً أسمى، يكشف دومان عن نمط للسخرية اللفظية في (ميلاد التراجيديا) بغرض تضمين هذا العمل المبكر في مشروع نيتشه للمرجعية المجازية الذاتية. ومع أن دومان يبدأ بالاعتراف أن (ميلاد التراجيديا) يعتبر بحق واحداً من أكثر نصوص نيتشه متانة وترابطا، فهو يفضح بمهارة، العديد من محاولات الإنكار المثيرة للإشمئزاز، والاستراتيجيات البلاغية المنمقة التي تعمل على تخريب الأنطولوجيا الفكرية المركزية للكتاب، وكذلك مقاربته (التطورية) لمسألة أصل التراجيديا. ويستنتج دومان من ذلك ما يلي:

«إن بنية نصية متداخلة ضمن البنية الأكبر للنص المنجز، تخرب سلطة الصوت الذي يؤكد وثوقية النمط التمثيلي الذي يؤسس عليه النص.. كما أن مجموعة القيم بأكملها التي تبرز على نحو جلي في (ميلاد التراجيديا) – وهي نظرية ميلودرامية متمركزة في اللغة والوعي التراجيدي الشامل للذات وللرؤية التطورية للتاريخ – قد جعلت لتبدو فارغة عندما تعرض على وضوح ضوء ساخر جديد».

الإدراك بأن بذور فلسفة نيتشه التالية، موجودة بالفعل في (ميلاد التراجيديا) هو نوع من استشراف أخاذ. مع ذلك، فإن دومان، بتوضيحه لما يعتبره نمطاً مهيمناً من السخرية في النص، يعيد إلى كتاب نيتشه تماسكاً بلاغياً جديدا، الأمر الذي يبدو متناقضاً مع إشكالية التأكيدات المتعارضة التي كانت باعثاً على قراءته في البداية. وعلى نحو أكثر أهمية، إذا كان دومان محقا، فإن كل قراء نيتشه السابقين يكونون قد أساءوا تأويله، وبالتالي يكونون قد توصلوا إلى نتائج لا يسوغها النص تماما. وعليه فإن علماء الأنثروبولوجيا وكتاب المسرح والممثلين والمنظرين الذين حذوا حذو نيتشه في دراسة قضايا مثل الأصل الطقسي للتراجيديا أو صفتها الديونيزية، إنما كانوا ينسجون على افتراضات بلاغية ساذجة، ويخلطون ما بين المجاز والتأويل.

يبدو لي أن ذلك ممكن، ولكن من غير المحتمل أن تكون هذه هي القضية في الواقع: إذا كان ذلك صحيحا، يكون دومان قد أزاح النقاب عن نوع من وباء سوء الفهم الأدبي الذي له أمثلة قليلة في النقد الحديث. أعتقد أن الوقت قد حان لإنقاذ نيتشه من المدافعين عنه، القدامى والمحدثين، من أنثروبولوجيي كمبريدج الذين فهموه حرفياً وأخفقوا في محاولتهم في تأسيس نظرية عن الأصول التاريخية في أعماله، ومن النقاد التفكيكيين الذين يأخذون نيتشه بشكل رمزي جداً إلى الحد الذي يفصله عن أي تطبيق درامي. إن قرناً من النقد لم يستنفد المعاني التي توخاها نيتشه، ولكن من الواجب أن يتم تبديد قدر من سوء الإدراك إذا ما أُريد أن يحتفظ (ميلاد التراجيديا) بتأثيره كواحد من أكثر وثائقنا الدرامية اشتمالاً على بذور التطوير. كيف إذن سنقرأ (ميلاد التراجيديا)؟ ما يلي عبارة عن استراتيجية للتأويل.

من المسلم به أنه ليس من الصعب تحديد مواقع

التناقضات في المقال. وبنفس المعيار، يمكننا أن نفهم لماذا حظي الكتاب بقراءة متعددة الأشكال، وكيف راق على نحو متساوٍ (ولكن لأسباب مختلفة) لطلاب الأديان الشرقية، وللوجوديين، ولمنظري العبث، ومؤخراً للنقاد البنيويين. ورغم كل ذلك، فقد ركزت جماعة لمبريدج على مظهر واحد فقط من مظاهر موضوع هذا الكتاب قيد البحث. فإلى جانب تطوير نظريته عن أصل التراجيديا، فإن نيتشه لا يقدم نظرة مثيرة للجدل عن موت التراجيديا على يد يوريبيدس وحسب، ولكنه أيضاً يدلي بدلوه في موضوعات متنوعة مثل: سقراط والعقلانية، الجمالية، الأسطورة والثقافة، الأوبرا الألمانية والوطنية. كما أن الكتاب يخلط الأساليب ويوظف بلاغية متوحشة وتدفقاً شعريا، بالإضافة إلى النثر التفسيري. وعندما كان نيتشه يعد هذه الدراسة، تصور كما لو أنه كان يلد (قنطورس)، وهذا مرجع ملائم على نحو خاص للنغمة المتقدة للعمل المكتمل، وكذلك لأجزائه المتنافرة على نحو غريب ومضحك.

في الواقع أن الدرجة التي يجد عندها حتى أكثر شرّاح نيتشه تعاطفا، أن من الضروري إعادة ترتيب واستكمال وسد الثغرات وتصنيف وتعديل النص من أجل تقديم خلاصة متماسكة لموقفه، توحي إلينا بأن الكتاب لم يقصد به أبداً أن يكون عملاً منظومياً على نحو كلي ٢.

وعلى الرغم من النقائض العديدة في النص، فإن (ميلاد التراجيديا) يقدم بحق جدلاً مترابطاً ومنطقيا، وإن يكن معقدا، يتمحور حول فكرة رئيسية. صحيح أن نيتشه يقوم دورياً بتبديل تشكيلاته لكن من الواضح أنه، عندما يفعل ذلك، لا يشعر بالاضطرار إلى المراجعة من أجل أن يجعل المقاطع غير المتجانسة متوافقة مع تلك التي تسبقها أو التي تتلوها. والنتيجة ليست بالضرورة، نصاً ذاتي التفكيك، لكن بالأحرى نصاً يشبه إلى حد كبير، التأليف الموسيقي الحديث الذي يؤلف تنافر الأصوات في كل واحد بدون إنكار لبنيتها أو مرجعيتها الخاصة. يقدم لنا نيتشه الأرضية لهذه الفرضية في العنوان الأصلي للكتاب ؛ (ميلاد التراجيديا من روح الموسيقى)، وعلى نحو أكثر تحديداً في الفصل الرابع والعشرين عندما يتحدث عن التناظر بين الموسيقى والأسطورة التراجيدية:

«ولكن هذه الظاهرة البدائية للفن الديونيزي يصعب الإمساك بها، وليس هناك سوى طريق مباشرة واحدة لجعلها مفهومة وبالتالي الإمساك بها فورا: وذلك من خلال الدلالة المدهشة لتنافر الأصوات الموسيقية.. إن الديونيزي، بمتعته البدائية التي اختبرها حتى في حالة الألم، هو المنبع الشائع للموسيقى والأسطورة التراجيدية».

ربما يكون تجاوزاً للدليل الإيحاء بأن نيتشه قد صمم (ميلاد التراجيديا) بعناية شديدة على نموذج التأليف الموسيقي. إن فكرة تنافر الأصوات، لا تظهر إلاّ متأخرة في الكتاب، والأكثر احتمالاً أن تكون هذه الفكرة من خواطره التالية الموفقة ٣. إن ميل نيتشه نحو توظيف إطار موسيقي لا يحدث بشكل كامل إلاّ فيما بعد عندما يلاحظ، (وهو يتحدث عن الصوت السردي للكتاب في «محاولة للنقد الذات»):

«لا بد أن هذه الروح الجديدة إنما صدحت بالأغاني، ولم تتحدث».

مع ذلك فما يزال هذا الميل نحو شكل موسيقي يتيح تنافراً صوتياً، قابلاً للإدراك والتمييز في (ميلاد التراجيديا). إنه ينشأ طبيعياً بقدر ما تكون الموسيقى في نظرية نيتشه متحالفة بشكل حميم مع التراجيديا، وهو كما لدى شوبنهور، يشكل وضعاً خاصاً متناغماً بين الفنون.

عندما نقارب النص بهذه الفرضية، يمكن أن نتبين أفكاراً رئيسية عديدة ذات علاقة بالطباق الموسيقي، وكل واحدة من هذه الأفكار تعالج قضية وظيفة التراجيديا والمضمون الفلسفي بتأكيدات ونبرات مختلفة. بعض هذه الأفكار مهيمن، والبعض الآخر متنافر، لكن لن يكون من الضروري توحيد جميع المقاطع في تناغم منسجم من أجل الكشف عن المسار اللحني للعمل. يرى دومان (راويين) في (ميلاد

التراجيديا)، يبطل أحدهما الصوت المنطقي المتمركز للآخر، ولكن إذا ما أنصت المرء عن كثب، فسيجد، في الواقع، أن هنالك خمسة أصوات متمايزة في النص، على الرغم من طغيان أحدها على الأصوات الأخرى. وهذه الأصوات يمكن تمييزها على النحو التالي: (١) الصوفي، (٢) العدمي، (٣) التركيبي «التوليفي»، (٤) المخدِّر، (٥) الوجودي. وتبدو هذه الأصوات (أو المنظورات) المنتزعة من النص والمرتبة على هذا النحو، كما لو أنها متتالية وتصاعدية، إلاّ أنها ليست كذلك في الواقع. إنها، ببساطة، تتعايش، وأحياناً تمتزج مع بعضها البعض. وسيكون مضللاً الإيحاء بأن نيتشه قام بترتيب هذه الاصوات في أي تتابع منطقي، ذلك لأنها تعاود الظهور خلال النص، بعضها بشكل موجز قصير (المخدِّر) والأخرى بشكل منتظم (مثل الصوفي والعدمي). وطبقاً لكل واحد منها، فإن طبيعة أي فن تراجيدي سوف تتمايز على نحو دقيق. أكثر من ذلك، يمكن التأكيد بأن هذه الأصوات الخمسة تعاود الظهور خلال كل كتابات نيتشه، المتقدم منها والمتأخر، بتأكيدات متفاوتة اعتماداً على العمل مدار البحث. إن متابعة هذا الجدل بأي تفصيل، سوف يقودنا بلا شك، بعيداً عن موضوعنا قيد البحث والمقتصر على مناقشة (ميلاد التراجيديا).

١ - الصوفي:

يبدأ نيتشه بهذا الصوت ولا يهجره على نحو كلي أبدا. وأحياناً ما كانت تتبدى له التراجيديا وكأنها تتجسد له كتبصر يفوق الوصف ولا يمكن التعبير عنه بالكلمات: «لا يمكن فهم الأسطورة التراجيدية إلا بوصفها ترميزاً عن حكمة ديونيزية عبر حيل أبولونية». هنا، يكون ديونيزوش علامة على الصدق، وأبولو علامة على الظهور. في الواقع إن قطبية الديونيزي /الأبولوني التي تتكرر في النص، تمتدح الديونزي، على نحو ثابت، على الرغم من أن الرموز يتم تقديمها (بشكل لا منطقي نوعاً ما) على أساس ثنائي. وحيث أن مملكة أبولو ظاهرة في الشكل، والترتيب، والظواهر، والتشخص، فإن اللازمات الديونيزية هي؛ الوجود، والتوحد، والتدفق، والانصهار - وهذه كلها تحطم مبدأ التشخص الأبولوني. وطبقاً للصوت الصوفي لدى نيتشه فإن الفن التراجيدي يؤدي وظيفة مقدسة: إنه يكشف عن الحقيقة، وهو ينجيّ بالإظهار لا بالإخفاء. إن الرؤية الدرامية «لا تمثل الخلاص الأبولوني عبر مجرد الظهور وحسب، ولكنها على العكس، تمثل تحطيم الفردي، وصهره بالكائن الأول».

من أجل فهم موقف نيتشه بشكل كامل، لا بد من التعرف على افتتانه الأصيل بالشعائر الديونيزية التي انجذب إليها من خلال تدريباته كعالم تقليدي في فقه اللغة. ويعبر (ميلاد التراجيديا) عن إعجاب نيتشه الخاص بالفلاسفة ما قبل سقراط، ويعكس من خلاله - ليس دائماً بالسخرية كما يرى دومان - اهتماماً متجدداً بعبادة اليونانيين للطبيعة. يكتب نيتشه: «يجب أن نتذكر أن اليوناني عميق التفكير قد امتلك أساساً ثابتاً لا يمكن زحزحته، للتفكير الميتافيزيقي في أسراره الدينية». ومن اللافت للنظر أن نيتشه يربط على نحو جلي بين ديونيزوس المتخيّل كرمز ميتافيزيقي، والإله القديم المرتبط بالطقوس الصوفية الإنجذابية التي (طبقاً لأرسطو) نشأت منها التراجيديا. ويرسم نيتشه على نحو أدق، هذا التناظر: «وحيث أن التراجيديا، بعزائها الميتافيزيقي، تشير إلى الحياة الأبدية من هذا الجزء من الوجود الذي يستمر عبر التدمير السرمدي للتمظهرات، فإن رمزية كورس الساتير تدل على هذه العلاقة البدئية بين الشيء في ذاته والتمظهر». يلمح نيتشه إلى أن هذه الفكرة يمكن أن تكون قابلة للفهم إذا ما رجعنا إلى الديانة الإغريقية الأولى، وتحديداً الأسرار الديونيزية المقدسة مع فكراتها الرمزية عن قطع الأوصال وإعادة التوحيد - ولكن ليس عن طريق الاستنتاج التحليلي المتأخر أو «الروح السقراطية». لهذا السبب هاجم نيتشه يوريبيدس في مقاله «يوريبيدس متهم بتدمير التراجيديا عن طريق إخضاع فنه إلى روح البحث العقلاني» ٤.

جدال نيتشه ينصب على أن الكورس إنما نشأ من القصيدة المفعمة بالحماسة والعاطفة، ومن الكورس انبثق البطل التراجيدي، وبذلك يكون فن التراجيديا قد ولد وفق خطوات عديدة متعاقبة. ولكن دائماً (حتى عصر يوريبيدس)، كان البطل، رمزيا، هو ديونيزوس «التي تحكي لنا الأساطير المدهشة أنه عندما كان ولداً صغيرا، قطع إرباً إرباً من قبل التيتانيين». إن فصل أعضاء ديونيزوس، التي يتأملها كورس الساتير، ترمز إلى الدائرة السرمدية في طبيعة الخلق والتفكيك، الوجود والصيرورة. إن العناصر العديدة للتراجيديا – الحبكة الأرسطية، الشخصية، الفكرة، العرض المسرحي، الإلقاء، الأغنية – كلها خاضعة لهذه الغاية. وهكذا، فإن بإمكان نيتشه أن يتحدث بحماس عن «مذهب الأسرار المقدسة للتراجيديا»: «المعرفة الأصولية عن تماثل كل ما هو موجود، ومفهوم التشخص كسبب أولي للشر، وعن الفن باعتباره الأمل المبهج لإمكانية تحطيم تعويذة التشخص في دلالة على التماثل المستعاد». ويبدو أن لدينا هنا تعبيراً أنيقاً عن المذهب الصوفي الذي، طبقاً لتعريف أحادي المعيار، «يظل صامداً طالما كان صدقه الأصلي بأن التشخص خطأ ووهم، وأننا لذلك، لا يمكننا معرفة صدق أي شيء إلاّ بمقدار ما ندخل في اتحاد معه».

يمكن شرح ميل نيتشه إلى التصوف بشكل أعمق، عن طريق تحليل معالجته لشخصية أوديب، وهي إحدى الشخصيات المسرحية القليلة جداً التي حظيت باهتمام في هذا العمل ٥. فطبقاً لنيتشه، أوديب «متورط في دوامه محيّرة من الجريمة، وأفعال لا طبيعيةس لأنه يتعطش إلى الحكمة الديونيزية، وهي علامة على الكبرياء و«شيء بغيض لا طبيعي». ويشكل أوديب لنيتشه، في هذا الصدد، نموذج البطل الإغريقي التراجيدي: «فمن حيث الجهد البطولي للفرد لبلوغ الكونية، وفي محاولة لتجاوز لعنة التشخص وأن يصبح الكائن العالمي الأوحد، كان عليه أن يعاني في ذاته، ذلك التناقض البدئي المخبأ في الأشياء، مما يعني أن عليه أن يرتكب جريمة انتهاك المحرم وأن يعاني». هنا، يستخدم نيتشه تعبير «التناقض البدئي» للإشارة إلى اللااستقرار الأبدي للتماثل الأصلي، وميله المتأصل للتشظي إلى ظواهر وإلى إجتراح التوق المناظر للوحدة وإعادة التكامل بين أعضائه الفرديين.

قد يدفع التشكك بالقارئ إلى التساؤل عن علاقة أوديب بهذا المجاز الكوزمولوجي. فعلى الرغم من كل شيء، كان أوديب قد أنكر الأسرار النبوئية: إن انتهاكه للمحرمات (قتل الأب وغشيان المحارم) لم يكن فعلاً عمديا، كما أن جهوده قد حرفت نحو حلول عقلانية لمشكلات عاجلة، ونحو الهدف البراغماتي للحكم السياسي. ولذا ففي أي لحظة، ومن خلال أي تصرف، وبأي كلام يكشف أوديب عن سعيه السري لـ «تجاوز لعنة التشخص»، أو لكي «يصبح الكائن العالمي الأوحد»؟ في رأي نيتشه أن أفعال أوديب غير العمدية هي، على نحو رمزي، أكثر كشفاً من أهدافه المحددة أو خياراته الواعية. إن الشخصية التي نلحظها «في قناع البطل المحارب، والمتورطة حيث هي، في شباك الإرادة الفردية» ليست سوى الإله ديونيزوس وهو يختبر في ذاته عذابات التشخص، «الإله ذاته وهو يعاني متلفعاً بوهم أبولوني».

هذا هو السبب في أن مسرحية (أوديب في كولون) «توحي إلينا بأن البطل يبلغ أقصى نشاطه، ويمتد بعيداً خارج حياته، عبر وضعه الاستسلامي التام، بينما أفعاله ورغباته الواعية، في مبتدأ حياته، هي التي تكون قد أودت به إلى هذا الاستسلام».

يبدو واضحاً هنا أن نيتشه يهتم إبتداءً (بالرمزية) التراجيدية كما يتضح ذلك من ملاحظاته اللاحقة حول أوديب. في الفصل التاسع من مولد التراجيديا، يؤكد نيتشه بأن مفتاح المعنى الذي يريده سوفوكليس، نجده في ثالوثية أقدار أوديب - قتله لأبيه، زواجه من أمه، وإخضاعه للوحش. إن هذا الثالوث «يتسم بالغموض»، «وهو مرعب». ويبدو أن نيتشه يفكر في التكرار الغريب (الخارق للطبيعة) للأرقام في المسرحية، وأهمها تلك التي تحتويها أحجية

الوحش. ولكن (سوفوكليس) لا يكرر الأحجية أبدا، معتمداً على ألفة مشاهدي مسرحياته بالأسطورة، ولذا يغدو من الممتع جداً أن يلفت نيتشه الانتباه إليها. إن الأحجية، طبقاً للتقاليد، تتساءل عما هو المخلوق الذي صوته واحد ولكن أقدامه أربع واثنتان وثلاث؟ فيجيب أوديب بظفر: «إنه الإنسان»، الذي يحبو على أربع عندما يكون طفلا، ويسير على اثنتين عندما يكون شابا، وعلى ثلاث عندما يكبر في العمر فيتكئ على عصاه. لقد خُدع أوديب في البدء بمعلومات مضللة، وبقواه الذاتية الهائلة في الاستدلال المنطقي.

«قلت أنه تحدث عن قطاع الطرق الذين قتلوا لايوس. حسن، إذا كان يستخدم نفس الرقم، فلست أنا من قتله. إن إنساناً واحداً لا يمكن أن يكون مثل كثيرين. أما إذا كان يتحدث عن إنسان يسافر وحيدا، فمن الواضح إذن أن عبء الذنب يتجه نحوي».

في نهاية المسرحية كان أوديب يعرج استعداداً للدخول في الفصل الأخير من الحياة. وهاهو الآن أعمى يجسد الأحجية التي نجح ذات مرة في حلها بفطنته وحسب: فهو مجرد إنسان.

أعتقد أن نيتشه يصر على أهمية أحجية الوحش لأن بإمكانه أن يتتبع ما تنطوي عليه من ذلك التعارض الظاهري القديم بين الواحد والكثرة، وتحديداً أسطورة ديونيزوس الذي تقطع أوصاله ثم تستعاد. وقد تنطوي عملية الاستعادة أو الإحياء على متعة تراجيدية. وإلا كيف يمكن لنيتشه أن يصف «نشوة» (أوديب في كولون) حيث المعاناة قد «تم تصعيدها إلى درجة التغيير الكلي واللانهائي من حيث الشكل»؟

وبالنسبة لنيتشه، فإن المتفرج في هذا الحال يمكن أن يجد الراحة في عدمية البطل الذي يرمز، عبر تناقضاته الداخلية، إلى العلاقة بين الظواهر المحتملة، والوحدة المفهومة ضمنا. وبهذا الخصوص، يمكن فهم مسرحية سوفوكليس كحكاية رمزية ذات مغزى أخلاقي شبيه بالحكمة الديونيزية، و ربما كتطوير للأسرار الأليوسية.

٢ - العدمي:

مع ذلك، فإننا عندما نتجول في (مولد التراجيديا) ابتداءً من ملاحظات نيتشه حول أوديب وانتهاءً بتلك المتعلقة بهاملت، سوف نواجه صوتاً مختلفا. إذا كان أوديب يحقق الصفاء والهدوء في كولون عبر استسلام يتجلى بأشكال عدة، فماذا عن عجز هاملت عن الفعل؟ هاملت أيضاً ينظر إلى ما وراء المظاهر، ولكنه على عكس أوديب، يكافئ بشعور غامر من الغثيان. الأكثر من ذلك، وهذا ما يثير الإشكال، هو إدعاء نيتشه بأن هاملت، في هذه الناحية، هو مثال الإنسان الديونيزي: «فكلاهما قد نظر ذات مرة بصدق إلى جوهر الأشياء، وكلاهما حظي بالمعرفة، والغثيان يكبح الفعل». غير أن نيتشه كان قد أعلن، قبل بضع فقرات فقط، بأن التراجيديا قد زودتنا بالتأكيد الميتافيزيقي على أن «الحياة توجد في قاع الأشياء.. وهي قوية وسارة على نحو يتعذر تخريبه». وهنا من ناحية ثانية، فإن هاملت، يلمح رعب الوجود وعبثيته. حقاً أن موقف نيتشه هنا يبدو متناقضا، إذ هل يكون الصدق التراجيدي في جوهره معزياً أم مرعبا؟ وهل يمتلك أوديب أو هاملت ذلك الحدس الأكثر عمقا، وأي الاستجابتين أكثر ملائمة للتبصر التراجيدي ؛ الصفاء أم الغثيان؟

لا يمكن أن نفلت من هذه المشكلة بافتراض أن نيتشه كان يقصد المفاضلة بين رؤية شكسبير ورؤية سوفوكليس. على العكس، فإن نيتشه يعزز لدينا الانطباع بأن المأساة الإغريقية والمأساة الشكسبيرية متطابقتان، حيث ترد تعليقاته على هاملت في فصل مكرس، ظاهريا، لقضية أصل التراجيديا الإغريقية. فعندما يُذكر هاملت مرة ثانية في النص فيما بعد، يكون ذلك مرة أخرى في سياق تشبيه مسرح شكسبير بالمسرح الإغريقي، الذي «تكشف أبنية المشاهد فيه، والصور البصرية حكمة أكثر عمقاً مما يستطيع الشاعر نفسه صياغته في كلمات وأفكار». وهذه النقطة بالذات يتم تكرارها كتأكيد لاستغراق نيتشه في الرمزية المسرحية.

ما يثير الفضول، أن نيتشه لا يقول الكثير عن أي فعل من أفعال هاملت في المسرحية، غير أنه يشير مداورة إلى انتحار أوفيليا ويلمح إلى أن هذا الحدث عبارة عن ترميز لسر من الأسرار (مثل أحجية السفنكس في مسرحية سوفوكليس): «مدرك للحقيقة التي رآها ذات مرة، لم يعد الإنسان الآن قادراً على أن يرى في كل مكان من حوله، سوى رعب أو عبث الوجود، ولا أن يفهم ما هو رمزي في مصير أوفيليا، أو يفهم الآن حكمة ربّ الغابات سيلينس ؛ لأنه قد أُصيب بالغثيان». لا يتوسع نيتشه في ذلك، ولكننا عندما ننظر في رمزية مصير أوفيليا، نفاجأ بالوسيلة التي اختارتها لانتحارها: الموت غرقاً. في مكان آخر من (مولد التراجيديا)، نجد أن الغرق، والفيضان، والابتلاع بواسطة الماء، هي عبارة عن استعارات عن النشوة الديونيزية، وعن انغمار الأنا، وعن اتحاد الفرد مع الواحد. التناقض هنا مذهل. لقد قيل لنا أن مصير أوفيليا يرمز لا إلى الحكمة الديونيزية، ولكن إلى حكمة رفيق الإله الماكر، سيلينوس، الذي يعتبر أن الخير الأسمى هو أن «لا نولد، وأن لا نوجد، وأن نكون لا شيء»، وأن «الخير الذي يأتي في الدرجة الثانية هو أن.. نموت سريعاً». وبالعودة إلى السؤال الذي طُرح قبل قليل: إذا كانت التراجيديا حكاية رمزية عن حكمة سرية، فأي لغز هو أكثر جوهرية ؛ الوجود أم العدم؟ وأي تحقق أو استكمال يستحق أن يتمناه المرء من أعماق قلبه؟

من غير الواضح ما إذا كان نيتشه يقترح تتابعاً زمنياً متصاعداً للحالات النفسية التي يمكن أن تمر بها الشخصيات والنظارة. وهو يتيح بالفعل «لمزاج جمالي مبطل للإرادة» أن يتدفق على تجربة النشوة الديونيزية. عندئذ، قد يحدث الغثيان، وعندما يكون الخطر الذي تتعرض له الإرادة عظيماً زيأتي الفن كعرافة منقذة، خبيرة بالمعالجة والاشفاءس. لكن هذا التفسير يكون خادعاً عندما يطبقه نيتشة على أصل التراجيديا. ولا بد أن الشعراء اليونانيين قد خبروا جيداً حالات من الوجد الصوفي، وجرّبوا الانسحاب والانكفاء بعد ذلك، وربما كتبوا المسرحيات ليقدموا حدسهم بصورة جميلة وممتدة وآمنة. ولكن كيف لهذا التناظر أن يصف اكتئاب هاملت؟ هل كان نيتشه ينوي الإيحاء بأن هاملت، مثله مثل الإنسان الديونيزي، يحافظ على سلامته العقلية عن طريق براعته، وعن طريق اصطناع مزاج غريب؟ وهل كان يقصد إلى أن يلمح ضمناً إلى أن هاملت يتخلص من فلسفة سيلينوس خلال المسرحية، بأن ينتقل من اليأس في الفصل الثالث إلى التأكيد الديونيزي في الفصل الخامس، أم أن الصفاء الأخير لهاملت ليس سوى نوع من خداع الذات، ومجرد شكل آخر من أشكال المسكّن التوهمي؟ كل هذه افتراضات مقبولة ظاهريا، إلاّ أن نيتشه، دون أن يأخذنا أبعد من ذلك، يعلن فقط بأننا نشاهد هاملت في أكثر لحظاته تميزاً عندما يحدق – وهو ممروض تماماً بالحياة – إلى هاوية الجحيم.

ومن أجل وضع غثيان هاملت ضمن سياق النص على نحو صحيح، يجب علينا أن ننظر في كتابات نيتشه المتأخرة حيث تثمر البذور المنثورة. فنيتشه يرفض في آخر المطاف كل المناورات الفلسفية التي تفضي إلى ثنائية ؛ وجود وصيرورة، حقيقة ومظهر، كما يتضح ذلك من الفقرات التالية من (العلم البهيج) و(إرادة القوة):

«ماذا يعني (المظهر) بالنسبة لي الآن؟ بالتأكيد ليس هو عكس جوهر ما ؛ وإلاّ فماذا عساني أن أصف أي جوهر سوى بتحديد مميزات مظهره؟»

«بافتراض هذين التبصرين، من أن الصيرورة ليس لها هدف، وأن تحت كل هذه الصيرورة، لا توجد وحدة كبرى يستطيع الفرد أن يغمر نفسه فيها.. فإن آخر شكل من أشكال العدمية يبزغ إلى الوجود.. ويمنح المرء حقيقة الصيرورة باعتبارها الحقيقة (الوحيدة).. فيبدو العالم (خال من قيمه)».

وعلى هذا الأساس، فإن إطلالة هاملت العدمية إلى داخل هاوية الجحيم تنبئ عن القلق الذي سوف

يهيمن على كتب نيتشه التالية:

«لا نفع لعزاء بعد الآن.. فالوجود باطل».

في كتابه (هذا هو الإنسان)، يكرر نيتشه هذه النقطة: «هل فُهم هاملت؟ لا شك، بأن (اليقين) هو الذي يدفع المرء إلى الجنون». وبكلمات أخرى، عندما يتحول صوت نيتشه في (مولد التراجيديا) من الصوفي إلى العدمي، فهو يستبدل معناه الديونيزي الأول، بحيث لا يمثل الإله عندئذ، الوجود (كمفهوم منفي)، بل كصيرورة أبدية. إنها لمهمة معقدة أن نقتفي أثر بلاغية هذا التحوير اللغوي، ولكن ما يتبع هذا التحوير واضح جدا. أن عملية إلغاء الفردي مجردة من أية متعالية، ولذا فإن (الحكمة الديونيرية)، بعيداً عن جلبها للصفاء والسكون، تغدو عبئاً لا يطاق. من هذا المنظور، لا يكون دور الفن التراجيدي هو الكشف عن الصدق، بل إخفاءه من أجل حماية المتفرج من العدمية. إن الوجود ذاته، كما يقال لنا الآن، لا يمكن أن يبرر سوى «كظاهرة جمالية».

٣ - التركيبي:

يتخذ أبوللو في المقال، ضمن هذا النطاق، موقفاً أكثر قوة، وذلك من خلال الاقتران الجدلي مع ديونيزوس، ومن هذا الاقتران، ينبثق التركيب الديونيري / الأبولوني الآخّاذ الذي اشتهر به هذا الكتاب عن حق. مع ذلك، فإن التركيب غير ثابت، ولا يتم الحفاظ عليه إلاّ بصعوبة بالغة. ذلك أنه إذا كان ديونيزوس ينطوي على الصفة الرئيسية لأبولو وهي (الصيرورة)، فما هو الدور الذي تبقى لكي يتبناه الإله الإضافي؟ ففي نهاية (مولد التراجيديا)، يومئ نيتشه إلى حل لمأزقه عن طريق التصميم على الاتحاد الأخوي لهذين المعبودين اللذين أصبحت وظائفهما السيميائية الآن مبهمة نوعاً ما: زيتحدث ديونيزوس لغة أبولو، وأخيرا، يتحدث أبولو بلغة ديونيزوسس. ربما كان ما يعنيه نيتشه بهذه العبارة هو أن الديونيزي مُعَبَّر عنه في التصورات الأبولونية، أو العكس، أن الأبولوني هو المبدأ الأساسي الذي يُعَبَّر به عن الديونيزي. إذا كان الأمر كذلك، فإن ديونيزوس يمثل الآن التنافر الأبدي، والوحدة (عبر) التعددية. إن (الشيء في ذاته) لا شيء أكثر من صراع أو توتر أو كفاح مرتد ومتواتر. إن الوجود ليتعذر تمييزه عن الصيرورة ؛ أي أن الوجود يجابه دائماً وأبداً بإنحلال وفناء وشيكين، ولذلك فهو بحاجة مستمرة إلى التموضع في التصورات.

في الواقع، كان قد تم الإعلان عن هذه الفكرة المهيمنة مبكراً في الفصل الرابع: «كلما أدركت في الطبيعة بوضوح أكثر، تلك البواعث الفنية كلية القدرة التي تنطوي على شوق متقد للوهم وللخلاص عبر الوهم، شعرت أكثر بذاتي مندفعة غصباً إلى الافتراض الميتافيزيقي بأن الوحدة البدئية الموجودة بحق، بمعاناتها وتناقضها الأبديين، بحاجة أيضاً إلى الرؤية المنتشية، والوهم المبهج، من أجل خلاصها المستمر».

إن مدى هذا الصوت مؤثر جداً فهو ينوس ما بين التصوف والعدمية، قطبي التجربة الديونيزية، موحياً بأن كليهما يمكن تصنيفه بمؤثر جمالي (مبدأ الشكل الأبولوني). ومثل النغمة الرنانة لوتر يهتز على آلة موسيقية، فإن هذا المؤثر ينتج عن رقص ما بين مواضع لا تتلامس فعلياً أبدا. عند هذه اللحظة في (مولد التراجيديا)، نجد رنينا مّا يجسّر الفجوة مع هاوية الجحيم. ويعود نيتشه مرة أخرى إلى هذا المنظور في استنتاجه: «والآن اتبعوني لتشهدوا تراجيديا، وضحّوا معي في معبد المعبودين».

مرة أخرى وعلى نحو دقيق، نشاهد هنا كيف أن ديونيزوس يتماثل تماماً مع نموذجه الأولي للطقوس النباتية، كإله يخضع للدائرة السرمدية لدماره وعودته الذاتيين. ويظل الأبولوني هو المبدأ الذي تتمظهر به هذه الدائرة، وهو مبدأ تمثله الفني، ولكن التناقض الديونيزي الظاهري، بالتوحد المقترن بالتشخيص، يظل في قلب الأشياء تماما. لذلك أيضاً، فإن الحالة الديونيزية التي يختبرها المعربد التراجيدي، تصاغ على نحو حاذق لتعبر عن حالة ديناميكية من التعويض مع التوترات المتعارضة (وهي فكرة صعبة بكل تأكيد). إن الإنسان الديونيزي يختبر الرعب والنشوة كليهما،

ومرة أخرى تكون هناك حاجة للفن من أجل استعادة رباطة جأشه.

«لو استطعنا أن نتخيل أن التنافر الصوتي يصبح إنساناً – وما الإنسان سوى ذلك؟ – فإن هذا التنافر الصوتي، من أجل أن يحيا، سوف يحتاج وهماً رائعاً يغلف التنافر الصوتي بحجاب من الجمال».

يبدو نيتشه فيما بعد، متورطاً بالصوت التركيبي في (مولد التراجيديا)، حيث يذكر في كتابه (هذا الإنسان) بأن كتابه الأول «تفوح منه الرائحة الهيجلية على نحو عدائي». ومع ذلك فإن هذا هو الصوت السائد في (مولد التراجيديا)، وجوابه الأكثر طواعية على السؤال الذي طرحه نيتشه في مستهل الكتاب: «إلى أين يشير ذلك المركب من الإله وذكر الماعز في قصة الساتير؟». إن هذا الصوت سائد بمعنى أن نيتشه يؤكد على قرائنيته (أي ببساطة يُسخر مساحة أكبر له). وهو كذلك سائد لأنه مشبع عاطفيا، كما تميل إلى ذلك أكثر التراكيب شمولية. وهو سائد تاريخياً لأن هذا هو الصوت الذي سمعه، بدرجات متفاوتة من الحدة، أولئك الذين أصغوا إلى نيتشه مبكرا، ابتداءً من أروين رود وأنثروبولوجي حلقة كمبريدج، وامتداداً إلى شخصيات مثل ييتس، وآرتو، وأونيل، وكثيرين غيرهم ممن تأثر بمركب نيتشه الديونيزي/الأبولوني، بطرق متميزة ومختلفة.

٤ – المخدِّر:

حتى تلك اللحظة كانت المسألة تكمن في أن نيتشه نفسه ظل غير مقتنع بمركّبه، فحتى (مولد التراجيديا) تضمن إشارات على أن هذا المركب لن يصمد بالنسبة له. وربما أن نيتشه ما أن وضع رغبته في المقدمة «أشعر بذاتي مدفوعاً إلى الافتراض الميتافيزيقي بأن الوحدة الأساس الكائنة بحق.. بحاجة هي أيضاً إلى الرؤية المنتشية.. من أجل.. خلاصها»، حتى شعر آنئذ أنه مضطر لأن يؤكد على، وأن يتساءل، ولو بإيجاز في هذا النص، عما إذا لم يكن الفن التراجيدي مجرد شكل آخر عن مسكّن وهمي لإبقاء الإنسان الجبان بعيداً عن مواجهة الذي لا يطاق. في فقرة كاشفة من كتاب (إرادة القوة) فيما بعد، تغدو هذه العاطفة واضحة تماما. وتحت عنوان (طرق الإدمان الذاتي)، يُدرج نيتشه «الثَّمَل العاطفي كقسوة ضمن الاستمتاع التراجيدي في تدمير الأكثر نبلاً»، كي تكون واحدة أخرى من المحاولات العديدة للجنس البشري للنجاة من العقابيل الفكرية للعدمية. تتردد هذه الملاحظة بخفة في (مولد التراجيديا) ولكنها، على الرغم من ذلك، تشير، وعلى الأخص في الفصل الثامن عشر عندما يستغرق نيتشه في التأمل، إلى أنه بالإضافة إلى أوهام الإنسانية الأكثر ابتذالا، فإن أكثرها نبلاً يتم اقتناصه بواسطة حب المعرفة أو الفن أو بواسطة «العزاء الميتافيزيقي الموجود تحت دوامة ظواهر الحياة الأبدية التي تتدفق على نحو غير قابل للتخريب أو الإتلاف». هذه الأوهام النبيلة تتوافق بدورها مع (ثقافة سقراطية أو فنية أو تراجيدية) مهيمنة. وبهذا المعنى، فحتى التراجيديا، كما يبدو لنيتشه، يمكن أن تُنبذ باعتبارها مخدِّرا.

٥ – الوجودي:

على كل حال، ليست هناك «مواقف للراحة» في (مولد التراجيديا) بل مجرد وقفات، كما أن نيتشه لا ينتهي عند هذا الحد. فهو لو فعل ذلك، لأمكن أن يُوصف مقاله حول التراجيديا على أنه وثيقة تشاؤمية بكل ما في الكلمة من معنى مع سيادة حكمة سيلينوس. ولكن بدلاً من ذلك، تتحول هذه الفقرة إلى مقدمة للمقطع الوجودي الختامي لـ(مولد التراجيديا)، حيث يتم التأكيد على تعددية الصيرورة – بدون وحدة، وبدون هدف – على نحو مبهج. ومرة أخرى، يمكن أن نستكشف كتاب (إرادة القوة) طلباً لاستيضاح موقف قُدّم هنا على نحو تجريبي وحسب. ففي هذا الكتاب يرتد نيتشه بذاته على مذهب الفن التراجيدي باعتباره مخدِّرا، فيؤكد، عكس ذلك، على أنه «منشط».

وفي كتاب (أفول الأوثان) يضيف نيتشه: «الفنان

التراجيدي ليس متشائما: إنه بدقة، ذلك الشخص الذي يقول نعم لكل ما هو قابل للمساءلة - إنه ديونيزيس. ولا يستأنف نيتشه في هذه الفقرة موقفه المستحسن تجاه الفن، وحسب، وإنما أيضاً يعيد التأكيد على الشخصية الديونيزية للتراجيديا بطريقة تُحوِّل (وبالتالي تُشفي) حدسه المبكر. وإذا سلمنا جدلاً بذلك، فقد لا تكون هناك مقولة (أعلى) من تعددية الصيرورة، علاوة على أن تعددية الصيرورة يمكن أن يُفكَّر فيها ككل واحد. فهل هناك، بعد كل هذا نوع من (الوحدة)؟ يجيز نيتشه لنفسه طرح هذه الفرضية ولكن في زمن متأخر حتى عام ١٨٨٨:

«لا يستطع المرء أن يحاكم أو يقيس أو يقارن الكل، هذا فضلاً عن إنكاره له ! لمَ لا.. (لأنه لا شيء يوجد بجوار الكل) - بكلام آخر، أنه عامل تجديدي هائل ؛ من حيث أنه يؤلف براءة كل الوجود». هنا، يبدو نيتشه، وهوعلى بعد كافٍ من النقطة التي بدأ عندها، قريباً من بداياته بشكل مدهش.

مثل هذه الحركة الالتفافية متوقعة في (مولد التراجيديا)، حيث يبذل نيتشه جهداً لاسترداد عاطفة النشوة الأصلية لديه. علاوة على ذلك، نجد نيتشه، في ظل هذا المزاج الوجودي البطولي، راغباً في منح الفن الدرامي وضعاً أكثر رفعة مما يمنحه إيّاه في أي مكان آخر. ولتلخيص ذلك، يصف نيتشه الفن التراجيدي من خلال الوظائف المتعددة التي يؤديها للمتفرج:

١ - فهو يكشف: المنظور الصوفي ؛

٢ - وهو يحجب: المنظور العدمي ؛

٣ - وهو يجسد: المنظور التركيبي ؛

٤ - وهو يُخدر: المنظور التخديري.

وبالنسبة لنيتشه فإن هناك وظيفة إضافية مقترحة: أن للتراجيديا وظيفة محاكاتية، فهي تحض المتفرج في عقله ذاته، على محاكاة مسرح الصيرورة الكونية، وبالتالي تشجعه على أن يقول (نعم) للحياة.

«في الفن الديونيزي ورمزيته التراجيدية، تصرخ فينا نفس الطبيعة، بصوتها الصادق، غير المنافق ؛ زينبغي أن أكون كما أنا ! فوسط سيل لا ينقطع من الظواهر، أنا الأم المبدعة الأبدية الأولى، المندفعة أبداً نحو الوجود، الحاصلة دوماً على الاكتفاء في مجرى تغير الظواهر هذا».

ويعني نيتشه بهذه العبارة، أن المتفرج يمكن أن يتحالف بذاته سيكولوجياً مع القوة الإبداعية الخطيرة والمدمرة للطبيعة البدائية - كما يفعل كل فنان - من أجل أن يُعلي من الإحساس بإرادة الحياة المستمرة في القوة وإرادتها لتصعيد القوة إلى إبداع.

يعود نيتشه إلى طرح هذه الفكرة مرة أخرى في كتابه (أفول الأوثان)، وهو يؤكد على أن أرسطو وشوبنهور كانا مخطئين بشأن الشعور التراجيدي الدقيق، فالأول يحاول أن يبرهن على تطهير الانفعالات، والآخر على الاستسلام.

«قول نعم للحياة.. هذا هو ما دعوته بالديونيزي.. وأن يكون المرء نفسه، بعيداً عن كل رعب وشفقة، هو المتعة الأبدية للصيرورة - تلك المتعة التي تشتمل أيضاً على متعة التدميرس. إن نيتشه عندما يصف (مولد التراجيديا) على أنه ناشئ من «ميتافيزيقات فنانين»، فلا بد أن هذه الفكرة كانت في ذهنه.

علاوة على ذلك، ومن خلال وصف (مولد التراجيديا) على أنه ناشئ عن «ميتافيزيقات فنانين»، فإن نيتشه يطلب من القارئ إعتبار نصه على انه في الأساس، تعبير شعري، وأداء تمثيلي. وكما يسعى الشاعر إلى أن يفصل ويعبر عن عاطفة لا يمكن التعبير عنها، من خلال الصورة والصوت، فإن (مولد التراجيديا) يناضل لتخيل ما يتبقى حتما، خلف مدى الكلمات أو الأصوات. ذلك أنه، بالإضافة إلى العديد من الأصوات التي تم تعريفها في النص، لا تزال هناك، بالنسبة لنيتشه، الحالة الديونيزية غير القابلة للتعبير عنها صوتيا، وغير الممكن تمثلها، والحدّس الذي يفوق الوصف ولا يمكن التفوه به لأنه لا يمكن أن يُختزل إلى أو يطابق بأي من تمثلاته الأبولونية. وبهذا المعنى، فإن كل موقف من المواقف (أو الأصوات) الخمسة التي قمت بتفكيكها من النص يُلائم موقفاً تأويلياً منفصلاً باتجاه

التجربة الديونيزية ذاتها. ومع ذلك، فما هي الطريقة الأفضل التي يمكن أن يُعَبَّر بها عن الديونيزي في النصوص النثرية أكثر من أن يكون ذلك عبر جوقة من الأصوات الممزوج (أو أحياناً المتنافر) بعضها ببعض؟

في الواقع، هناك توتر في كل موضع في النص، بين المصوّت والذي لا يمكن تصويته، ويفسر هذا التوتر الكثير من القوة الدافعة للعمل ذاته وكذلك بعضاً من تقلباته الفلسفية.

من أجل كل هذه الأسباب، لا يمكن لـ(مولد التراجيديا) أن يحلل منطقياً بدون الإدراك الكامل لمنظوراته المتعددة، ولكن قلة هم الذين قاربوا هذا النص وهم متسلحون بهذا الفهم. حتى نيتشه، عندما كان يعود إلى النظر في كتابه الأول في السنوات التالية، كان يميل إلى عزل نتوءاته اللغوية لكي يلائم النص موضوع الحديث. فعلى سبيل المثال ؛ يصاب نيتشه بالذهول من العناصر الرومانطيقية والميتافيزيقية في العمل كما يرد ذلك في «محاولته للنقد الذاتي». وهو يتساءل في (إرادة القوة) عن عدميتها الأولية ٦، كما يفخر في (هذا الإنسان) بتأكيداتها الوجودية ٧. فنيتشه ليس واحداً من أولئك الكتاب الذين يعيدون قراءة أعمالهم المبكرة من أجل تسوية التناقضات، واضعاً في اعتباره استهجان أو استحسان الأجيال التالية. وفي هذه الحال، عليه فقط أن يستنتج الملاحظات المحتملة من نص استثنائي متعدد الأصوات ٨.

نحن الآن، على استعداد لاستخلاص عدد من النتائج المتعلقة بتأثير ومستقبل (مولد التراجيديا) كمصدر للتنظير الدرامي.

لقد وفر (مولد التراجيديا) بآرائه المتنوعة، مادة لمقاربات مختلفة واسعة لتفسير التراجيديا يمتد من دمج القراءات التي قام بها يان كوت للدراما التراجيدية، مع مسرح العبث (وهو امتداد لمنظور نيتشه العدمي) إلى التدفقات الصوفية لوالتر أوتو، وهـ. جانمير، وإدوارد سكوري، وجوزيف كامبل. إن لكل معسكر معارض أرضيته للتأويل، ذلك لأن القراءة الأفضل لكتاب (مولد التراجيديا) هي إعتباره أوركسترا للتنافر الصوتي والتناقضات الظاهرية للعقل. إن تأكيداته وإطلاقاته، نشاطه وعناده، وقنوطه، وحتى وتيرة نثره الواسع كلها تحكي الحدث المسرحي الذي تحتفي به. قد يكون صحيحاً أن التراجيديا تجسد الألم وتمحق البنية، وتهدد الأمل، لكنها أيضاً تمتلك القوة لتغمرنا في رعاية شخصيات قوية، تجرنا معاناتها العظيمة ولغتها المزخرفة إلى التضامن مع صور حلمية، ولكن أي صور هي؟ إنها شخصيات عنيفة لكنها في الواقع وهمية ومعرضة للذوبان والفناء أمام أعيننا، إلاّ أنها توحدنا في عاطفة مشتركة. ويبدو أن نيتشه، كان على حق. إن صوت التراجيديا صوت كورالي ولم يكن أبداً صوتاً فرديا. وبهذا المعنى، ليس ثمة كتاب يصور موضوعه بطريقة أكثر إخلاصا، من هذا الكتاب.

في نفس الوقت لا بد أن النقاد والمنخرطين في مجال التمثيل المسرحي، الذين يرغبون في استخدام الكتاب كأساس لتأمل إضافي، قد قرأوه – أو ربما لا بد أن يقرأوه – على نحو انتقائي. إذا كان كتاب (مولد التراجيديا) لنيتشه يمثل على نحو دقيق، أداءً موسيقياً أكثر من كونه وثيقة أكاديمية، فإنه بالتالي بحاجة إلى أن يعاد عزفه عبر توكيدات مختلفة.

ومن هذا المنطلق، تبنت حلقة كمبريدج ماورد في الكتاب عن الأصل الطقسي للفن الدرامي، كما استمد كُتّاب المسرح في القرن العشرين من أونيل إلى شافر إلهاماتهم من قوته الدافعة، واعتبره النقاد التفكيكيون دليلاً لشرعنة فرضياتهم اللغوية الخاصة.

وبلا شك، سوف يستمر النقاد وكتاب المسرح والمخرجون والمنظرون في التأثر بمقال نيتشة في المستقبل. وكل واحد منهم سوف يبذل جهده على أفضل ما يكون لكي يتذكر بأن الموسيقى اللغوية التي تجذبه ليست مخدرة وحسب، بل ومعقدة أيضا، وأن من الضروري الإصغاء إلى كل صوت من الأصوات الخمسة في (مولد التراجيديا) من أجل إدراك وفهم تفاعلاتها مع بعضها البعض.■

الهوامش

الاقتباسات في النص من كتاب (مولد التراجيديا) ما لم يذكر خلاف ذلك .

هوامش من اعداد المترجم اعتماداً على الكتب التالية:

١. نصوص النقد الأدبي – لويس عوض.
٢. A Dictionary Of Literary Terms مجدي وهبة.
٣. The Penguin Dictionary Of Theater.
٤. معجم ديانات وأساطير العالم – إمام عبد الفتاح إمام.

- ديونيزوس: في الأساطير اليونانية هو إله الخمر، واقترن أيضاً بالخصوبة ووحي الشعراء، ويسمّى باخوس أيضاً. وهو ابن زيوس كبير الآلهة من ربة الخصب سميلاً في عالم البنات. تميزت عبادته بالاحتفالات المعربدة وحالات الوجد والنشوة والانجذاب الصوفي، كما كان لبس الأقنعة التي تمثل الوجه الانساني، من خصائصها المميزة. وقد أطلق اسم ديونيزيا على مهرجانات ديونيزوس التي كانت تقدم خلالها تمثيليات درامية. إرتبط ديونيزوس في آسيا الصغرى بأعياد القمح بينما ارتبط في بلاد اليونان بأعياد الكرم والثمار والفاكهة عامة. وكانوا في مواكب أعياد ديونيزوس يصورونه محاطاً بتيوس وجديان satyrs وهي عبارة عن رموز جنسية لأنها تمثل شياطين الاخصاب.
- هناك رأيان متعارضان في منشأ التراجيديا أحدهما يقول أنها نشأت عن طقوس مهرجانات ديونيزوس، وأمّا الآخر وهو رأي أرسطو في «فن الشعر» فيقول أنها نشأت من «الديثيرامب» وهي الدراما الساتيرية satyr drama أي الدراما التيسية من التيس والتيوس. وقد سمّي ديونيزوس نفسه بـ «ميلانا يجيس» أي «المتدثر بجلد ماعز أسود»، وهناك أسطورة تقول أن مبارزة جرث بين إكسانثوس وميلانتوس ظهر فيها ديونيزوس، ويظن أن منشأ التراجيديا كان في الحزن على موت الإله المقتول اكسانثوس. وجرت العادة في الاحتفالات الديونيزية أن يُحمل تمثال الإله ديونيزوس الى داخل المسرح حتى يشهد التمثيل الدرامي. ويقول المؤرخون القدامى أن التراجيديا أقدم من الكوميديا بكثير.
- أبولو: يمثل أبوللو في الاساطير اليونانية النموذج الأعلى للإله الشاب و لجمال الشباب ولكن مع نضوج الرجولة. وكثيراً ما يذكر أبولو على أنه راعي الفنون المدنية الرفيعة، وأنه مصدر المبادئ السامية في الدين والأخلاق، وراع للفلسفة، حتى اعتبر أنه كان ملهما لافلاطون. إشتهر أبولو بعلاقته بالعرافة والتنبوء، وكذلك طقوس التطهر بحيث كان نقيضاً لديونيزوس الذي اشتهرت طقوس عبادته المتعلقة بالخصب ، بالممارسات الجنسية والعربدة.
- الديثيرامب: كلمة أصلها غير معروف، ويقول أرخيلوكوس أنها أغنية ديونيزوس رب الخمر يغنيها أتباعه بتأثير الخمر، أي أنها أغنية جماعية (كورالية) تنشد لديونيزوس كما في الأساطير اليونانية. وفي عام ٤٧٠ ق.م تقريباً دخل على فن الديثيرامب تعديل كبير فأصبحت الموسيقى فيه هي العامل الأساسي وظهر فيه الغناء المنفرد بدل الكوراس أو الغناء الجماعي. وقد ظل الديثيرامب ينشد حتى عصر روما الامبراطورية ولكن لم تبق من أغانيه مخلفات تذكر.

يقول أفلاطون في محاورة أيون على لسان سقراط (في الالهام) متحدثاً عن الشعراء (... وما أكثر مايقوله الشعراء من شريف الكلام عن أعمال الناس، ولكنهم مثلك يا أيون حين تتكلم عن هوميروس. لا يتكلمون عن أعمال الناس على قواعد الفن، وإنما هم يلهمون الى قول ما تدفعهم ربات الشعر الى قوله، لا سواه.

وحين يهبط عليهم الوحي ، ينظم أحدهم قصائد ديثيرامبية وينظم الآخر أناشيد المديح وينظم ثالث الأغاني الجماعية «أغاني الكوراس» وينظم رابع شعراً ملحمياً أو إيامبياً ، ومن أتقن منهم هذه الأنواع لا يتقن غيرها، لأن الشاعر لا يغني بقوة الفن ولكنه يغني بالقوة الإلهية).

- في معجمه (مصطلحات الأدب) يترجم مجدي وهبه كلمة الديثيرامب Dithyramb (بالاغريقي Dithyrambos) بعبارة «النشيد الجماعي في تمجيد الإله ديونيزوس» ويقسمها إلى قسمين؛ ١- امدوحة باكوس. ٢- المديح المفرط. ويقول أن هذا النشيد الجماعي كان يرتل في مدح ديوينيزوس (باكوس) اله الخمر، وكانت أوزان هذا النشيد متنوعة، وروحه عادة مفرطة في الحماسة. ويقول أرسطو؛ أن التراجيديا أو المأساة في الأصل متصلة بهذا النوع من الشعر.
- Satyr play أو المسرحية التيسية كما يترجمها لويس عوض في كتابه عن النقد الأدبي، هي دراما هزلية غرائبية كانت تقدم في المسرح الاغريقي ضمن نفس البرنامج الذي يعرض ثلاثية تراجيدية. وعادة ما تكون عبارة عن هوامش للعمل الرئيسي في البرنامج، وتشتمل على بطل اسطوري - غالباً ما يكون من التراجيديات المصاحبة - في وضع مضحك محاطاً بجوقة من الجديان (أو التيوس) (الساتير) وهي حيوانات شبه آدمية تمتلك نظرة للحياة غير محتشمة وفيها الكثير من البذاءة والصراحة. والمسرحية التيسية يكتبها نفس مؤلف الثلاثية التراجيدية وتكون جزءاً من المسابقة. ومن أمثلة المسرحيات الساتيرية، التي وصلتنا كاملة هي مسرحية السايكلوب، كما توجد هناك شذرات من مسرحية لسوفوكليس بعنوان الذباب. ولكن لم يصلنا أي من المسرحيات الساتيرية التي كتبها أسخيلوس، على الرغم من أنه كان يعتبر، مع براتيناس، من أعظم كتاب هذا النوع من الدراما. وعلى الرغم من أن منشأ المسرحية الساتيرية، وموقعها في نظام الدراما الاغريقية موضوع الكثير من التأملات والدراسة حتى في العصور الماضية، الا أنه ما يزال غامضاً ومستعصياً على الحل.
- يترجم مجدي وهبة في قاموسة عبارة satyric drama بالملهاة الساتوروسية، والكلمة saturos اغريقية الأصل وتطلق على شخص خرافي يجمع بين الإنسان والحيوان. ويقول مجدي وهبة أن الملهاة الساتوروسية هي مسرحية نبتت جذورها من الاحتفالات التي كانت تقام للإله ديونيزوس، شخصياتها مقنعة، جامعة في شكلها بين الانسان وغيره من الحيوان، فوجهها وجه انسان، وذيلها ذيل حصان، وأرجلها أرجل ماعز، ورقصها مصحوب بالضجيج والضوضاء، وتعبيرها الحركي واللغوي خليع بذئ.
- المسرحية البارودية: أو المحاكاة التهكمية، والاسم مأخوذة من التعبير اليوناني Para وتعني الى جانب ، وOdos وتعني الممر أو الطريق، والبارودوس هو مسلك الجوقة في المسرحية اليونانية القديمة ويقع على يمين الجمهور حيث تسير الجوقة في بدء المسرحية وهي تنشد نشيداً جماعياً (بارودوس).

وقد استخدم سبرفانتس وفيلدنغ وسويفت هذا الاسلوب التهكمي في بعض أعمالهم. والباروديا في الادب تقابل الكاريكاتير في الرسم، وتعتمد على عنصري الاضحاك هما المبالغة وإظهار عدم التناسق.

- قنطور وجمعه قناطير وقنطورات جماعة من الوحوش البرية يظن في الأساطير أنه لها رؤوس الانسان وأجساد الخيل، وكانت تمثل في خيال اليونان الحياة البرية والشهوات البهيمية والحالة البربرية بوجه عام. وقد عرف عنها الشبق والكلف المفرط بالنبيذ.
- الأسرار الأليوسية: أليوسيس إحدى المدن الكبرى في دويله أتيكا، وكانت تقام فيها أسرار عبادة ديميتر وبرسيفون التي كان يفد إليها الناس من كل أرجاء اليونان. وديميترهي ربة الحنطة أو الحبوب والغلال في اليونان القديمة، أو الربة المشرفة على كل ثمار الأرض وخاصة الحبوب التي يصنع منها الخبز. ويبدو

أنها كانت تمثل الروح المودعة في القمح والحبوب تجئ بمجيئها وتختفي باختفائها، ومن هنا كانت صلتها بالعالم السفلي تحت التربة حيث تدفن البذور. وفي الأساطير أن هاديس إله الموت تزوج من كورية (واسمها الشائع برسيفون) وهي إبنة ديمتر، ونزل بها إلى دولته تحت الأرض. وبحثت ديمتر عن ابنتها دون جدوى حتى بلغت إلى مدينة أليوسيس متخفية في زي إمرأة عجوز. وبعد عدد من الوقائع، اكتشف أهل أليوسيس حقيقتها. وبعد أن عرفوا أنها الربة ديميتر أقاموا لها معبداً. وتصور طقوس الاسرار الأليوسية Mysteries of Eleusis عودة كورية أو برسيفون إلى الحياة وكانت تقام مع بداية الخريف كل عام حيث تخضر الحقول بعد جفاف الصيف. وقد اقترنت هذه الأسرار بموت النبات وبعثه، وموت الإنسان وبعثه.

- سيلينوس: هو معلم ديونيزوس، وكان اليونانيون يقارنون بينه وبين سقراط، وقد ذكره أوفيد في (مسخ الكائنات) الفصل الحادي عشر، على أنه مرشد الإله باخوس (إله الخمر والنشوة عند الرومان ، وهو نفسه الإله ديونيزس عند اليونان).

١. يقترح جيرار في كتابه (العنف المقدس) نظرية مغايرة حيث يرى أن أصل التراجيديا يكمن في التضحية الإنسانية وليس في طقوس الخصب ، كما تقدم هيلين أدولف في كتابها (جوهر مولد التراجيديا) رأياً شبيهاً بذلك إلاّ أنه أقل تفصيلاً .

٢. على سبيل المثال ، كتاب سيلك وستيرن ، فعلى الرغم من أن ما تقوم بمحاولته هنا هو تلخيص غير تأويلي، فإن تلخيصهما عبارة عن إعادة صياغة مفيدة لمناقشة نيتشه ، وهي على نحو ما ، أكثر تماسكاً من تلك المطروحة في (مولد التراجيديا) ذاته. وكما يعترف المؤلفان، فإن (مولد التراجيديا) قد كتب بمصطلحات رائعة بحيث لا يستطيع أي تلخيص أن يوصل تأثيرها بدقة .

٣. انظر سيلك وستيرن حول تصور نيتشه للتنافر الصوتي في (مولد التراجيديا) ص ٣٧٨-٣٨٠ ، حيث يتوصلان إلى أن (مدى التضمينات التي يحملها التصور معه ، يتجاوز حدود نظرية نيتشه الواضحة سواء أدرك هو ذلك أم لا) .

٤ . لقد ولّد هجوم نيتشه على يوريبيدس ، الذي يشكل جزءً كبيراً من (مولد التراجيديا) ، خلافاً حتى بين المؤيدين للكتاب .

٥. لقد علق النقاد بشكل صائب على أن (مولد التراجيديا) ليس عملاً من أعمال النقد الدرامي في الأساس. إن المسرحيات الوحيدة التي يلمح إليها نيتشه في متن الكتاب هي مسرحيات سوفوكليس (أوديب ملكاً) و(أوديب في كولون) ، ومسرحية بروميثيوس لاسخيلوس ، والباخوسيات ليوريبيدس ، وهاملت لشكسبير ، وفاوست لغوته . وقد تمت كل هذه التعليقات بشكل عام ولم تحظ أي من هذه المسرحيات بتحليل موسع .

٦ . «إن فكرة العمل التي يواجهها المرء على خلفية هذا الكتاب كئيبة وغير مفرحة على نحو لا يضاهى : لا يبدو أن أي نوع معروف من أنواع التشاؤم قد بلغ هذه الدرجة من الحقد والضغينة». من كتاب (إرادة القوة) لنيتشه .

٧. «إن تأكيد الموت والتدمير اللذين هما ميزة حاسمة للفلسفة الديونيزية ؛ وقول نعم للمعارضة والحرب ، والصيرورة التي تمتد على مدى إنكار جذري للفكرة الدقيقة للوجود ، كل ذلك من الواضح أنه متعلق بشكل أوثق بي أنا أكثر من أي شخص آخر حتى هذه اللحظة». من فصل (هذا الإنسان) في كتاب (مولد التراجيديا) .

٨. في رسالته إلى فرانتز أوفريك ، بتاريخ ٢ يوليو ١٨٨٥م ، يكتب نيتشه قائلاً «التفكير في المشكلات الرئيسة... دائماً ما يعيدني .. إلى نفس الاستنتاجات : أنها لا تزال هناك ، محجوبة ومعتمة ، بقدر ما هي ممكنة في كتابي (مولد التراجيديا) ، وكل ما تعلمته منذ ذلك الحين أصبح جزءاً متنامياً منها».

ثقافات

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين

العدد 10

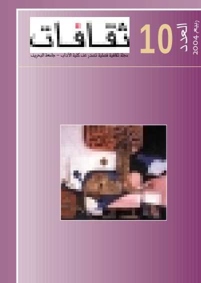
(ربيع 2004)

ثقافات



مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين

10



THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts
University of Bahrain

الاشتراك السنوي (أربعة أعداد)

(يشترط للمؤسسات أن يكون الاشتراك لمدة سنتين أي ٨ أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	7 دنانير بحرينية	40 ديناراً بحرينياً
دول مجلس التعاون	30 دولاراً أمريكياً	120 دولاراً أمريكياً
الدول العربية	20 دولاراً أمريكياً	90 دولاراً أمريكياً
الدول الأخرى	45 دولاراً أمريكياً	180 دولاراً أمريكياً

ثمن النسخة الواحدة

البحرين	1.5 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	6 دولارات أمريكية
جمهورية مصر العربية	1 دولار أمريكي
الدول العربية الأخرى	2 دولار أمريكي
الدول الأخرى	8 دولارات أمريكية

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ١٧ ٧٢٥١١١ / فاكس: ١٧ ٧٢٣٧٦٣

ثقافات

- ترسل جميع المساهمات مع سيرة ذاتية للكاتب باسم رئيس التحرير بطريقتين فقط (على قرص (Disk) أو على البريد الإلكتروني للمجلة thaqafat@arts.uob.bh

لا تقبل المساهمات المكتوبة بخط اليد

صندوق بريد المجلة رقم: 32038 ، الصخير - مملكة البحرين

العدد ١٠ - ربيع ٢٠٠٤



الغلاف الأول

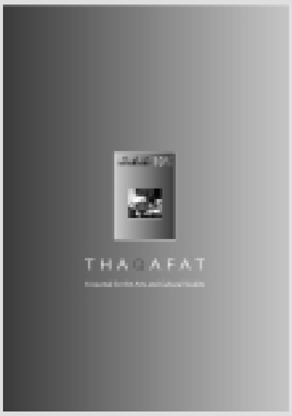
لوحة للفنان عبدالله يوسف / البحرين

الإخراج والتنفيذ الفني

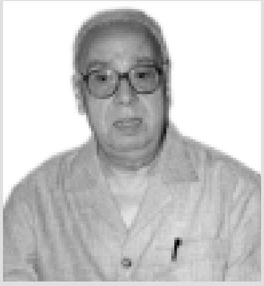
سيد جعفر حميد

الإشراف الفني

سماح الحمّامي



الغلاف الأخير



5



126



174

المقالات المنشورة تعبر عن آراء كتابها، لا عن رأي المجلة.
يشترط في المساهمات التي ترسل إلى المجلة أن لا تكون منشورة سابقًا.
الكتابات التي تصل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.

العنــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب - جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير - مملكة البحرين
البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ١٧ ٤٣٨٤٤٦ - فاكس: ١٧ ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الإنترنت: www.uob.edu.bh

Distributors المـوزعـــــون

SAUDI ARABIA	**المملكة العربية السعودية**
AL WATANIA CONS. DIST	الشركة الوطنية الموحدة
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565	ص.ب ٦١٤٦٦ - الرياض ١١٥٦٥
TEL: 47820000	هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠
KUWAIT	**دولة الكويت**
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO	شركة الخليج لتوزيع الصحف
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT	ص.ب ٤٢٠٥٧ - الشويخ ٧٠٦٥١
TEL 4816885, FAX 4841026	هاتف ٤٨١٦٨٨٥ - فاكس ٤٨٤١٠٢٦
QATAR	**دولة قطر**
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.	دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR	ص.ب ٣٤٨٨ - الدوحة
TEL 4661282 , FAX 4661865	هاتف ٤٦٦١٢٨٢ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥
EGYPT	**جمهورية مصر العربية**
AL AHRAM DIST. AGENCY	مؤسسة الأهرام للتوزيع
AL JALA A AVENUE , CAIRO	شارع الجلاء - القاهرة
TEL: 5747044	هاتف ٥٧٤٧٠٤٤
JORDAN	**المملكة الأردنية الهاشمية**
JORDAN DIST. AGENCY	شركة وكالات التوزيع الأردنية
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN	ص.ب ٣٧٥ - عمان - ١١١١٨ الأردن
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152	هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ - فاكس ٦٣٥١٥٢
LEBANON	**لبنان**
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.	المؤسسة العربية اللبنانية
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE	ص.ب ٦٩٤٦/١١٣ - بيروت
TEL: 743710-742993, FAX: 741652	هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ - فاكس ٧٤١٦٥٢
YEMEN REPUBLIC	**الجمهورية اليمنية**
AL KAID TRADING AGENCIES	محلات القائد التجارية
P.O.BOX 3084, HODEIDAH	ص.ب ٣٠٨٤ - حوديدة
TEL: (967-3)217444-217745	هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥
SULTANATE OF OMAN	**سلطنة عمان**
AL-ATTAA DISTRIBUTION	العطاء للتوزيع
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130	ص.ب ٤٧٣ - عصيبة - الرمز البريدي ١٣٠
TEL: 597456-591399, FAX: 593200	هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ - فاكس ٥٩٣٢٠٠
SYRIA	**الجمهورية العربية السورية**
DAMASCUS	
AL-MADA PUBLISHING COMPANY	شركة المدى للنشر
P.O.BOX 7366	ص.ب ٧٣٦٦
TEL: 2322275, FAX: 2322289	هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ - فاكس ٢٣٢٢٢٨٩
U.A.E	**الإمارات العربية المتحدة**
EMIRATES MEDIA	الإمارات للإعلام
P.O.BOX 791, ABU DHABI	ص.ب ٧٩١ - أبوظبي
TEL: 451601 - 455555	هاتف ٤٥١٦٠١ - فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب

MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن

LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288



الافتتاحية

المَا بَعْد..

(ربما أَلِف بعض القراء مني أن أكتب مقدمة مجلة «فصول» تحت عنوان ثابت هو «أما قبل». ولكنني سأخالف هنا عن نظامي السابق لأكتب هذه المقدمة تحت هذا العنوان المضاد)

عز الدين إسماعيل *

تأخذ السابقة «post» في اللغات الأوربية الأوسع انتشاراً وضعاً ملحوظاً في كثير من الصيغ الاسمية لتكسبها بعداً تاريخياً. وعلى سبيل المثال، إذا كانت الفلسفة الألمانية الحديثة، ومن ثم الفلسفة الغربية بعامة، قد عرفت فيلسوفاً كبيراً ومؤثراً مثل «كنط»، فقد أصبحت فلسفته التي طرحها في أعماله المختلفة تسمى «الكنطية». وقد درجنا على ترجمة السابقة post إلى عبارة «ما بعد». وحين تُستخدم هذه السابقة في تلك اللغات بأن ترد سابقةً لمسمى ما مثل post-kantism، أي «ما بعد الكنطية» فإنها توجه التفكير إلى حقبة زمنية تالية للحقبة التي راجت فيها فلسفة «كنط» وكانت لها فيه السيادة؛ ولكنها تعني كذلك أن هناك فلسفة أخرى متعلقة بهذه الفلسفة ولكنها مختلفة عنها؛ إنها فلسفة خارجة من عباءتها ولكنها في الوقت نفسه مجاوزة لها. وهكذا صارت السابقة «ما بعد» تدل على خاصيتين أساسيتين، ألا وهما التتابع في الزمن والتجاوز في المضمون.

وفي ضوء هذه الحقيقة يمكن تأريخ الفكر الغربي الحديث على الأقل بأنه النظرية وما بعدها: النظرية وما يخرج منها ليتبعها زمنياً ويجاوزها، مؤسساً فكراً آخر مغايراً في قليل أو كثير. وقد تبلغ المغايرة أحيانا حدّاً يظهر معه الفكر الجديد كما لو كان نقيضاً للنظرية الأولى. وفيما آلت إليه نظرية «فرويد» والتحليل النفسي على يد «لاكان» و«اللاكانية»، مثال واضح على هذا.

وقد عرفنا صيغة «ما قبل..» من خلال ترجمة السابقة «post» كما قلنا؛ أي مرتبطةً بمعالم الفكر الغربي الحديث على وجه التحديد، ومن ثم صارت دارجةً في الاستخدام مادام الأمر يتعلق بالمذهبيات الفكرية والأدبية في ذلك الفكر. ومع ذلك لم يصبح هذا الاستخدام دارجاً في بعض كتاباتنا إلا في خلال الربع الأخير من القرن

* أستاذ النقد في جامعة عين شمس.

العشرين حين يتعلق الحديث بتلك المذهبيات. أما قبل ذلك، أو فيما يتعلق بأوضاعنا الفكرية والأدبية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين فيبدو أننا لم نحتج إلى استخدام تلك الصيغة كما لم يحتج إليها أسلافنا الأقربون في هذين القرنين. ذلك أن «ما بعد..» تفترض دائما وجود «ما قبل»؛ أي تفترض وجود النظرية أو المذهبية التي يتمُّ في «مابعد.. تجاوزها». ولأن شيئاً من النظرية أو المذهبية لم يتحقق لدى مفكرينا ومبدعينا خلال هذين القرنين، أو لأننا لم نهتم في وقت من الأوقات بأن نعين تلك النظريات أو المذهبيات، لم يكن هناك «ما قبل» حتى يكون هناك «ما بعد». إن منهجنا في التفكير لا يعترف بالتواصل حتى وإن قام هذا التواصل على أساس الاختلاف والتجاوز. كل مفكر أو مبدع يغلب على ظنه، ويشكل سلوكَه الفكري، أو يوجه نشاطَه الإبداعي أنه هو بادىء الأشياء؛ ومن ثم كان هناك دائماً «ما قبل» ولم يكن هناك «ما بعد..» لم يكن هناك «ما بعد الكواكبي» مثلا، أو «ما بعد الأفغاني» أو «ما بعد العقاد - أو العقادية»، أو «ما بعد طه حسين -أو الطاهوية» أو حتى «ما بعد القطبية» نسبةً إلى سيد قطب. وما كتبه محمد مندور عن «الشعر بعد شوقي» وإن كان يتعلق بالتتابع الزمني يظل بعيداً عن فكرة التحليل الذي نحن بصدده.

وقد يطرح السؤال نفسه: لماذا لم تتمثل ظاهرة الماقبل و المابعد في حياتنا العقلية على غرار ما تمثلت في الثقافة الغربية؟

ومع أننا قدمنا وشيكاً ما يصلح إجابةً عن هذا السؤال فإن هناك مَنْ قد يطرح علينا تفسيراً آخر يرى السبب كامناً في حقيقة أن حياتنا العقلية الحديثة لم تعرف الفلاسفة أو المفكرين الكبار الذين يؤسسون الفكر النظري أو ينقضون ما سبقهم من نظريات بنظريات مغايرة ومجاوزة، على غرار ما تمثل في تراثنا لدى الكندي ومسكويه وابن سينا وابن رشد والغزالي وابن خلدون..إلخ.، وأنه لذلك لم تظهر لدينا النظريات أو المذاهب الفكرية التي تستقطب النشاط العقلي في زمنها، فضلاً عن أن يكون لها امتداد في الفكر التالي لها، سواء أكان هذا الفكر موافقاً لها أو معارضاً.

وليس من هدفي في هذه المقدمة أن أستقصي البحث في أسباب هذه الظاهرة، أو أن أطرح فرضاً جديداً لتفسيرها، بل أترك هذا للباحثين في تاريخ الفكر العربي، وأعود مرة أخرى إلى السابقة «ما بعد..»، وعلى وجه التحديد في صيغة من الصيغ المألوفة في الثقافة الغربية المعاصرة، ألا وهي صيغة «ما بعد الحداثة»، التي صارت مألوفة كذلك في الكتابات العربية المعاصرة.

وصيغة «ما بعد الحداثة» **postmodernism** صيغةٌ تحمل مفهوماً اصطلاحياً أثار كثيراً من الجدل في محاولة تحديده. ولكننا نلاحظ مبدئياً أنه يشير إلى شيء سابق، ألا وهو «الحداثة». ومن هنا يمكن أن يقال إن هذا المصطلح في أبسط أشكال استخدامه يشير إلى طراز الثقافة الغربية في القرن العشرين الذي جاء على نحو مباشر عقب ثقافة «الحداثة». ويرى كثيرون أن حقبة «ما بعد الحداثة» في أوربا ترتبط في بدايتها باستخدام الأسلحة الذرية، وبما أعقب ذلك من تطور سريع في عالم التكنولوجيا.

وإذا كانت الحداثة قد أقامت مشروعها العام على أساس التوجهات المضادة للموروث التقليدي في الأدب الحديث والفن بعامة، فإن «ما بعد الحداثة» جاءت لتمتد بهذه التوجهات إلى حدها الأقصى. وفي هذا تظل اتجاهات «ما بعد الحداثة» متوافقةً على نحو ما مع ثقافة «الحداثة» وإن لم تكن في هذا متطابقةً معها. لكن «ما بعد الحداثة» تعني كذلك التحول عن أعراف كثيرة كانت قد صارت مألوفة خلال حقبة «الحداثة» والقطيعة معها. في حقبة «الحداثة»- على سبيل المثال-كانت موضوعات مثل العبث **absurdity** والاغتراب **alienation** والآخر **the other**، تمثل محاور أساسية في ثقافة تلك الحقبة، ولكنها مازالت تظهر على نحو أو آخر في أدب «ما بعد الحداثة». هذا جانب.أما في الجانب الآخر فإننا نجد أن اتجاهات «ما بعد الحداثة» لا تقتفي أثر محاولة الحداثة خلق رؤية

متماسكة للعالم وموحدة، من حالة التشظي التي يتسم بها الوجود. إنها- على خلاف ذلك - تأنس إلى فكرة أن المعنى غير قابل للتحديد، كما تأخذ بفكرة لا مركزية الوجود. ومن هنا أخذ كتاب رواية «ما بعد الحداثة» يتلاعبون بالأعراف المعهودة لفن الرواية.

ومن جانب آخر جرت مناقشة «ما بعد الحداثة» على أساس من ثقافة المجتمعات الرأسمالية المتقدمة، التي يغلب على الحياة فيها الطابع الاستهلاكي؛ فهذه الثقافة، وفقاً لما يذهب إليه بعض المنظرين- تتألف من تجارب وصور متشظية ومبعثرة، تصَّوب نحو المرء من خلال وسائل الاتصال الإلكتروني المختلفة؛ وهي في الغالب صور ينقصها العمق والأصالة.

ومن خلال مناقشات كهذه المناقشة بدت نزعة «ما بعد الحداثة» معارضةً للقيم الثقافية التقليدية، كما أن هذه النزعة اختلطت في الأغلب الأعم بسبب هذه المواقف المعارضة بمشروع «ما بعد البنيوية» **poststructuralism** النظري والنقدي، الذي يشترك مع هذه النزعة في هذه الخاصية.

وعلى هذا الأساس صارت نزعة «ما بعد الحداثة» تمثل حقبة زمنية مازالت ممتدة حتى وقتنا الراهن، كما تمثل توجهاً فكرياً (وإن شئت إيديولوجياً) خاصاً، يتجلى على مستوى الإبداع الفني والأدبي والثقافي بوجه عام. ومع ذلك يظل من المهم أن نلاحظ كذلك أن صفة «ما بعد الحداثة» لا تصدق على كل الأعمال الثقافية التي ظهرت في العالم الغربي بعد الحرب العالمية الثانية ضربة لازب. وكذلك الشأن فيما يتعلق بواقعنا الثقافي الراهن، حيث لا تشغل الأعمال ما بعد الحداثية كل الساحة، فما تزال الأعمال الحداثية، بل ما قبل الحداثية كذلك، تشغل الحيز الأوفى من هذه الساحة.

والآن، ما الذي خالفت فيه نزعة «ما بعد الحداثة» ما سبقها من حداثة؟

بصفة مبدئية قوضت نزعة «ما بعد الحداثة» الأعراف الأدبية القارة في النظرية الأدبية، لا قبل الحداثة فحسب، بل فيما كرسته الحداثة نفسها من أعراف.

لكن «ما بعد الحداثة» قوضت كذلك شيئاً آخر، ألا وهو ذلك التمييز بين ثقافة النخبة وثقافة عامة الناس؛ فليست هناك ثقافة عليا وثقافة دنيا، ولكن هناك ثقافة تمتزج فيها كل الروافد. ولا يقل أهمية عن هذا أن «ما بعد الحداثة» قوضت الحدود الفاصلة بين الأجناس الفنية وما يرتبط بكل منها من تقنيات خاصة؛ فاختلطت تقنيات المسرح بتقنيات الرواية، واختلط السرد الروائي بتقنيات الشعر. ويشار في النظرية الغربية إلى «جورج لويس بورجيز»- ضمن كثيرين آخرين - على أنه يمثل في أعماله هذا التوجه «لما بعد حداثي».(وربما كان «توفيق الحكيم» في مشروعه الذي سماه «الرواية» مرهصاً بهذا التوجه في أدبنا المعاصر). ومنذ التسعينات الأولى من القرن الماضي لقيت دعوة تقويض الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية صدى لدى فئة من الكتاب والكاتبات العرب، يأتي في مقدمتهم «إدوار الخراط»، الذي نظّر كذلك لهذا التوجه في «الكتابة عبر النوعية».

ويلاحظ أنه في الأعمال التي قدمها كتّاب ما بعد الحداثة، سواء في الأدب العربي أو في غيره من الآداب المعاصرة، لا يكون من السهل دائما القول بما إذا كان ما يقرؤه المرء سيرةً ذاتيةً أو تاريخاً أو روايةً أو صوراً تأمليةً..الخ. والمنطلق الأساسي في فكر هؤلاء الكتاب هو أن ما استقر عبر الزمن في النظرية والممارسة على السواء من فروق نوعية بين هذه الأجناس ليس سوى فروق مصطنعة. كذلك فإن التشظي البادي في العالم على كل المستويات يؤذن بتشظ مماثل في تلك الأعمال؛ فلا ينبغي أن نخدع أنفسنا بأن نفرض الوحدة والتكامل والتماسك على ما هو متعدد ومنقوص ومشتت.

وأياً كان الموقف النقدي من هذا التوجه فالمهم أننا استطعنا أخيراً في نهايات القرن العشرين أن نستخدم صيغة «ما بعد»، لا محاكاةً لما يتحدث به الكتاب في الغرب عن واقعهم الثقافي الخاص، بل مرتبطةً هذه المرة بممارسةٍ نظريةٍ وعمليةٍ في واقعنا الثقافي الراهن؛ وأعني بهذا «ما بعد الحداثة».■



الالتزام بمستويات عالية من

الإنتاجية ... والجودة ... والسلامة المهنية

COMMITTED TO HIGH STANDARDS OF

PRODUCTIVITY... QUALITY... AND SAFETY

BAHRAIN NATIONAL GAS COMPANY شركة غاز البحرين الوطنية

P. O. BOX: 29099, KINGDOM OF BAHRAIN



● مقطع من لوحة للفنان **عبدالله يوسف** / البحرين.



اتساع فجوة الفقر

في ظل وعي أمريكا بالعولمة

فؤاد شهاب *

العولمة عملية Process دائمة سعى إليها عن – عمد الأقوياء – عبر التاريخ، ومارسها الضعفاء والفقراء عبر مرحلة الحدود المفتوحة من تاريخ العالم، ثم عبر التسلل من الحدود المغلقة لتعاني أوروبا الموحدة الغنية مشكلة معقدة اسمها مشكلة المهاجرين. لقد أصدر الأوربيون عدداً لا يحصى من القوانين لسد الثغور في أسوار حدودهم أمام ممارسة الفقراء للعولمة، حتى أن عولمة الفقراء أو الهجرة من بلاد الفقر إلى بلاد الغنى صارت مأساة للدول الغنية التي فشلت قوانينها في منع ما أطلق عليه زالهجرة غير الشرعيةس. ولقد صار بعض هذه القوانين الأوروبية الحديثة ضد حقوق الإنسان، وخاصة قوانين اللجوء السياسي. لكن كيف مارس الأقوياء؛ الأغنياء بالضرورة، مفهوم العولمة؟ لقد مارسوه بفتح حدود الفقراء بقوة الغزو، وبقوة القوانين الدولية التي تحولت إلى مؤسسات قبل مؤسسة الجات، وقبلها مؤسساتٌ .. التعاملُ معها طوعي وإرادي، لكنه شيطاني مثل مؤسسة «البنك الدولي»، و«صندوق النقد الدولي» ثم مؤسسة غير مرئية لكنها شديدة الدمار: إنها مؤسسة الإقراض. لقد بدأت هذه المؤسسة بممارسة دورها في إلغاء الحدود وسيطرة الغني على الفقير منذ القرن التاسع عشر، عندما تم إقراض حاكم مصر «الخديوي إسماعيل» قروضاً بلغت ١٠٠ مليون جنيه، ترتب عليها تسليم مصر كلها للأوربيين تحت إدارة احتلال إنجليزي وسيطرة فرنسية على قناة السويس. وهذه «القناة» رمز آخر للعولمة عبر الاستثمار الأجنبي الذي يتميز باستراتيجية أنانية، دفع ثمنها عشرات الآلاف من عمال السخرة المصريين.

---

* باحث أكاديمي – رئيس قسم العلوم الاجتماعية بجامعة البحرين.

● اللوحة للفنان **هيثم عبدالله أحمد** / البحرين.

ما نريد قوله إن العولمة عملية مستمرة عبر التاريخ، تخضع لقوانين الجاذبية المغناطيسية، أو لقوانين الضغط العالي والمنخفض التي تحرك الرياح. وقد رأينا كيف يزحف الفقراء نحو الأراضي الغنية زحفاً لم يسجله التاريخ بسبب الحدود المفتوحة أمام عبور الأفراد، وزحفاً آخر معاصراً يسجله التاريخ لاختراق الحدود المغلقة عبر الهجرة غير الشرعية، كما رأينا كيف يخترق الأقوياء الحدود في اتجاه مضاد بالغزو المنضم أو غزو هجرات القبائل الهمجية، وأخيراً اليوم عبر كثير من القوانين الدولية والمؤسسات. إن عصبة الأمم ثم الأمم المتحدة نموذجان يشملان تصميماً Design مؤقتاً لحلم العولمة، وقد صار النموذجان أداة في يد الأقوياء للعب السياسي العولمي من بُعدٍ.

المؤكد تاريخياً أن عملية العولمة قد سارت عبر العصور المختلفة دون وعي بها، مما جعل شعوب الشرق تتساءل عن سر اندفاع قائد عسكري يوناني هو الإسكندر من جنوب أوروبا مجتاحاً الشرق حتى الهند. لقد قرروا أنه خرج يبحث عن «عين الحياة». نفس أهداف أبطال الملاحم الشرقية وعلى رأسها ملحمة جلجامش (الذي يحتاج وطنه الآن لعين الحياة لإنقاذ أهله من الموت المحقق). وتحرك نابليون في الشرق بادئاً بمصر، ونموذجه كان الاسكندر، لكن نابليون اكتشف حدوداً مغلقة في الشرق، فبحث عن عين الحياة في أوروبا نفسها ليشكل إمبراطوريته هناك. ومع ذلك فليس لديه أو لدى أحد حتى ذلك القرن التاسع عشر وعي بالعولمة،وإنما حلم غامض بإمبراطورية لا تغرب عنها الشمس (في نظر الأباطرة)، أو عين الحياة (في نظر الفقراء). أما مَنْ وعى ظاهرة العولمة واستخدم قانوناً ماركسياً لتحريكها، فقد كان أمريكا. إن أمريكا اكتشفت أن الحتمي هو العولمة، وليس ديكتاتورية البروليتاريا، وأن عملية العولمة تتم تلقائياً ببطء ويمكن الإسراع بها عند الوعي بآلية حدوثها لدفعها نحو الأمام. إنها نفس صياغة قانون الحتمية التاريخية طبقاً لنظرية المادية التاريخية Historical Materialism، لكن الغاية الحتمية في هذه الحالة هي العولمة، أما المحرك، فهو الرأسمالية بزعامة أمريكا. لقد وضعت أمريكا نفسها موضع الدولة الأم السوفيتية بشكل متدرج، فهي خلال القرن العشرين، ومنذ نهاية الحرب العالمية الأولى زعيمة العالم الحر، ثم هي بعد الحرب العالمية الثانية صاحبة مشروع مارشال؛ تنمية الغرب وإعادة إعماره نظير الخضوع والسماح للنفوذ الأمريكي (أو التغاضي عن تسربه) بالحلول محل الاستعمار القديم. واليوم، أمريكا القطب الواحد، وزعيمة العالم أجمع دون منازع، ورأس عملية العولمة.

إن أمريكا وحتى أول الألفية الثالثة، تمارس دور المساعد الاقتصادي بل والأخلاقي أثناء عملية دفع جذور تواجدها كبديل للاستعمار القديم، وهذا ما أطلق عليه العالم الثالث اسم «الاستعمار الجديد»، ويقصد به أن تحقق أمريكا لنفسها أو لمن تحب عين ما كان يحققه الاستعمار القديم، لكن دون اللجوء إلى الاحتلال العسكري. وقد كانت إجابة أمريكا على استخدام مصطلح الاستعمار الجديد الفاضح لها، أن أحلت مصطلح «العالم الثالث» محل «العالم النامي» إهانة لهذا العالم، وتكريساً للفقر فيه. إن المدهش أن مصطلح «الاستعمار الجديد» بدأ في التلاشي في العقدين الأخيرين ومعهما مصطلح «العالم النامي» ليزدهر مصطلح العالم الثالث حتى على لسان أبناء الدول الفقيرة التي أنعم عليها فقرها والسادة الأمريكان الجدد بهذه التسمية الاصطلاحية Conventional Denomination.

ويبدو أن تلاشي مصطلح «الاستعمار الجديد»كان بسبب عدم رؤيته للمستقبل، فقد بدأت أمريكا بإشعال الحرائق في كل مكان لتكون رجل المطافئ وتتدرب على اتخاذ الأمم المتحدة واجهة لها. والمثل بلاد البلقان وحرائقها، ثم حرائق أفريقيا التي لا تحصى (دول القرن الأفريقي وحرائقها على سبيل المثال)، وأخيراً حرائق آسيا. وفي زحمة الحرائق يسقط الاتحاد السوفيتي، وبعده بعقد من الزمان لا أكثر يسقط برجا التجارة في نيويورك، وقلب رمز قوة أمريكا العسكرية

في البنتاجون، لينتهي الأمر بغزو أفغانستان والعراق. وبين هذا وذاك يتركز التواجد العسكري في دول بحر قزوين، وباكستان والفلبين. إنها مجرد بداية للعولمة.

وهكذا – فجأة – يعيد التاريخ نفسه، ويبدأ الاستعمار القديم الأوربي (وأحياناً الياباني) في الظهور من جديد احتكاراً أمريكياً خالصاً، وتنفق أمريكا المليارات على العمل العسكري، وتبدأ حرباً مليونيرية ضد الإرهاب؛ الشيء ذو الدلالة الخاصة على أن هذه الحرب بدأت على أرض الفقراء حتى لو امتلكوا الثروة. ألم تكن الأرجنتين ثاني متوسط دخلٍ في العالم عام ١٩٠٠، إنه شيء يكاد لا يُصدق لأن متوسط دخل الأرجنتين في ذلك التاريخ وصل إلى ٢٨٠٠ دولار (ودولار ذلك الزمان ثروة)، وهو الآن ٢٥٠٠ دولار (وحتى لو كان دولار هذا الزمان منخفضاً فما زال المتوسط كبيراً)، ومع ذلك هناك كوارث للفقر، حيث يموت هناك كل صباح ٥ أطفال من الجوع فضلاً عن أن ٢ مليون طفل يعانون بقسوة أمراض سوء التغذية، وهناك الآلاف الذين يبحثون عن غذائهم في أكوام القمامة. هل ثروة الأرجنتين أفادت الأرجنتين في شيء؟ اسألوا بترول العراق.

إن قطار العولمة «الواعي» إذن، والأمريكي الجنسية أعاد العولمة إلى العصر الروماني. لم يكن الرومان لديهم أدنى وعي بالعولمة، ولكنهم يتوسعون ويحطمون الحدود لنهب الثروات. لقد جعلوا مصر مزرعة للقمح لغذاء روما، بينما يموت أهل مصر من الجوع. أما الأمريكي فهو يتوسع كي يلغي حدود كل الدول ما عدا أمريكا التي يتجه لبناء سور من صواريخ على حدودها المقدسة. إنه سور رمزي كي يفرض الهيبة ويمنع اختراق الفقراء لحدودها، ثم بعد إلغاء الحدود يسيطر على ما خف حمله وغلا ثمنه ... إن الحرائق المفزعة التي تشعلها أمريكا في الكونغو الديمقراطية وساحل العاج تفتح المجال أمام الشركات الأمريكية للسيطرة على مناجم المعادن والأحجار الثمينة. أما حريق العراق، فمن أجل متعة أنف بوش الذي لا يستعمل من أنواع العطور سوى النفط (صفة وراثية في أسرته وأسرة نائبه ومستشارة أمنه القومي). وحول الحرائق قتلى الفقر المادي، وقتلى الفقر العقلي. إن خطورة إعلام العولمة هي نشر البلاهة (فقر الفكر) ،وضحايا الحروب الأهلية اللانهائية في أفريقيا قتلى الفقر العقلي العام، وما يحدث في العراق كانت بدايته فقر الفكر عند حاكم ذلك البلد.

الصورة السابقة تعني الآتي: تناقص المساعدات الأمريكية للفقراء لتوجيه الأموال للحروب من ناحية، ومن ناحية أخرى تؤدي الحرائق التي تشعلها أمريكا ببراعة تحسد عليها إلى التصحر والموت والمجاعات ومزيد من الفقر، والحيلولة بين هذه الشعوب البائسة وبين التنمية. ومن ناحية ثالثة، فإن اتجاه الثروة يتجه من الجنوب الفقير نحو الشمال الغني، أولاً عبر الشركات الأمريكية الضخمة العاملة في حقول التعدين والتصدير، وثانياً عبر الفوائد المتوالدة للقروض التي يسرقها الحكام «حكام الفقراء» على مرأى من المقترضين. وأخيراً عبر السرقات المليارية التي يمارسها هؤلاء الحكام ضد ثروات أوطانهم، بفضل مؤسسة الفساد المحمية بقوانين الشمال ما دامت تضخ أموالها أو حصيلة سرقاتها في بنوك الشمال الغني، الذي ابتدع الحسابات السرية، لغسل أموال لصوص الفقراء، مقابل حرمان الفقراء من غسل أموال مجرمي الأغنياء بإلزامهم بإصدار قوانين صارمة ومراقبة تنفيذها.

كن الثروة الأخرى هي التي تتجه نحو الشمال الغني في ظل تيار العولمة الواعي (سارق العقول، وصائد الرؤوس)، وتيار العولمة القديم والمستمر في هذا الزمان على هيئة هجرة مشروعة مرةً وغير مشروعة مرةً أخرى. إن علماء الفقراء تنفتح أمامهم الأبواب المغلقة، حتى أن أمريكا تتمنى سرقة علماء العراق بالإكراه قبل بدء الحرب ضد هذا البلد الغني الذي فُرض عليه الفقر (تماماً مثل الأرجنتين مع اختلاف في التفاصيل).

المحصلة، أن للعولمة تيارين: أحدهما رأيناه يتدفق ثروة من الجنوب الفقير نحو الشمال الغني. أما التيار

الآخر، فهو استعمار، واستثمار أناني من الشمال الغني نحو الجنوب الفقير. أحياناً يسير التياران في صالح كل من الشمال والجنوب، ولكنها مرات قليلة ومحدودة، وغالباً الموازنة النهائية لصالح الشمال. ونضرب أمثلة المنح الدراسية، والمنح المالية، ومشاريع التنمية. لكن من المؤكد أن وراء مشاريع التنمية، وجانب من المنح المالية يقف العمل المدني لشعوب الشمال. الصحيح أننا أمام عمل خيري يحسن الصورة قليلاً بقدر ما يشوهها، بمعنى أن الشمال الغني لم يفكر في مشروع مارشال جديد لأي دولة أو أي مجموعة من الدول الفقيرة، ونقصد بمشروع مارشال جديد أي مشروع يقدمه الأغنياء لإخراج إحدى الدول أو مجموعة من الدول نهائياً من نادي الفقراء إلى أي ناد بعيد عن الفقر.

هل فكر أغنياء العولمة بقيادة أمريكا (التي تجمد أموال المودعين «دون وجه حق» أمام شكوك ضعيفة جداً بأن أصحابها يقدمون مساعدة خيرية لأسر إرهابين) مرةً في تجميد الأموال المسروقة من العالم الفقير لاستخدامها في تنميته. إننا نعلم – وما خفي كان أعظم – بثروة ماركوس الهائلة، وثروة موبوتو المستحيلة التي أقل ما فيها ٢٥ مليار دولار سائلة وغيرهما الكثير. إن هذا السطو يحظى بحماية الشمال أو لنقل أمريكا. ألا يشجعون الفساد أحد أهم أسباب فقر الجنوب؟ ربما، فقد كانوا يغرون صدام حسين بالخروج بأمواله (وهي في صناديق، وليست في بنوك)، وأسرته ورجاله زطبعاً كبارهمز مع صناديق أموالهم أو حساباتهم السرية والعلنية .. الخ.

ومرةً أخرى، هل فكروا في إيجاد وسيلة لإسقاط الديون عن الفقراء دون ضرر على الدائنين؟... هل...

وهل أسئلة كثيرة لو كانت إجابتها في صالح الفقراء، فقد تكون بداية طيبة لتعديل مسار العولمة، وهو أمر حانت ساعته بسبب اتساع الهوة المتسارع بين الفقراء والأغنياء، أو بمعنى اخر انقسام العالم انقساماً مفزعاً بين جنوب شديد الفقر؛ شديد الخطر على نفسه وعلى البيئة وعلى تاريخ العالم الأخلاقي، وبين شمال غني لن يستطيع أن يتنفس هواءً نقياً لفساد البيئة، ونحن على كرة أرضية واحدة. إن تيار تدفق الثروة نحو الشمال (وبصفة خاصة الولايات المتحدة)، وتدفق الاستعمار والاستثمار الابتزازي غير الشريف نحو الجنوب يعد تياراً غير متوازن يتجه دائماً لزيادة الفقر جنوباً وزيادة الغنى شمالاً. والفقر ينتج الفساد والجريمة، وتدمير البيئة، والإرهاب. إن الأموال التي ينفقها الشمال الغني في محاربة الإرهاب، لو تم إنفاقها في برنامج مخلص للتنمية البشرية والاقتصادية في الجنوب لانتهت قصة الإرهاب.

أخيراً، لاشك أن العولمة وقوانينها – وهذا أمر يحتاج إلى بحث مستقل – تؤدي إلى زيادة إفقار فقراء الشمال الغني لحساب أغنيائه، كما تؤدي إلى زيادة أعداد الفقراء، وتلاشي قيم التعاطف الاجتماعي والإنساني في مجتمع الشمال، وهذا له أخطاره. وقد تنبه فقراء الشمال وعقلاؤه لذلك، فأصبحت مؤسسات المجتمع المدني تطارد اللقاءات الدولية للعولمة حتى أنهم منعوا اجتماعاً مهماً في سياتل.

تأمل في الثنائية (فقر/غنى) التي تجعل من المفارقة – لأول مرةٍ – تضاداً داخلياً عنيفاً يهدد بتدمير الإطار، ويفتت أجزاء الصورة إلى أشلاء، مما يجعل المشهد القادم مخزياً.■



الحوار بين الثقافات والصراع بينها

عبد السلام بنعبد العالي *

ليس في نيتنا أن نعود بدورنا إلى ذلك الجدال الطويل الذي خلفه ظهور مؤلف هانتينغتون، لا لأن المقام لا يسمح بذلك فحسب، وإنما اعتقادا منا أن قيمة ما سمي بـ «نظرية» صراع الحضارات لا تكمن في مضمونها أو في المفاهيم التي تقوم عليها، وليس أيضا في شكلها ودعامتها المنطقية، وإنما أساسا في كونها جاءت في وقت كان فيه العالم في أمس الحاجة إلى أوهام جديدة، وكونها تدين بقوتها الإقناعية لنفوذ المكان الذي ظهرت فيه. لذا سرعان ما تلقفتها الأفواه والأقلام، وأنهكتها الندوات والجدالات فغدت «مفتاحاً» لفهم العصر، بل وستفسيراس لكل الأحداث المتأخرة. بل إننا نستطيع أن نقول إن الاجترار الإعلامي قد حولها إلى رأي عام وبادئ رأي كوني.

من أجل ذلك ربما ليس هناك من مبرر لخوض نقاش فلسفي حولها. وربما كانت أحسن وسيلة لنقدها في نظرنا ليس الخوض في جدالات عقيمة حول تحديد المفاهيم التي ارتكزت عليها، ولا محاولة إثبات فسادها المنطقي، أو تهافتها الفلسفي، وإنما فضح آليات عملها.

لا يعني هذا مطلقا نفي مفعول هاته «النظرية» وإنما التأكيد على أن قيمتها تكمن أساسا في كونها وفرت دعامة نظرية، وأمدت من كانوا بحاجة إلى نظرية لتبرير أفعالهم. ذلك أن هاته «النظرية» لم تكن تستهدف الوقوف عند حركة التاريخ بقدر ما كانت ترمي إلى صنعه ورصد آفاقه والمساهمة في خلق ممكناته. فهي تدخل ضمن آليات جديدة أخذت تطبع عالمنا المعاصر لا هي بالآليات المنطقية ولا بالآليات الإديولوجية، مع ما يفترض فيها من تشويه وقلب، وإنما هي آليات تجعل الأشياء حقيقة بمجرد التأكيد على أنها كذلك. إنها آليات تجعل «الواقع» مفعولا لما يقال عنه، وهي الآليات نفسها التي تتحكم اليوم في الإشهار والإعلام واستطلاع الرأي.

وعلى رغم ذلك، فلا يعفينا عدم التوقف عند فحوى «نظرية» صراع الحضارات من الوقوف عند النتائج التي تمخضت عنها وعن الجدال حولها. وما يستوقفنا بهذا الصدد نتيجتان تبلورتا عن هذا المخاض الفكري. أولاهما أن الجدال حول هاته المسألة طرح أمامنا خيارين منفصلين لا ثالث بينهما: إما

* كاتب من المغرب.

التسليم بصراع الثقافات، أو القول بالحوار بينها. وهكذا طرح الحوار مقابلا للصراع وبديلا عنه.

-النتيجة الثانية هي أن الصراع أو الحوار طرح بين معسكرين ثقافيين اثنين، مهما اختلفت الأسماء التي أعطيت لهما سواء أكانت التقابل بين الإسلام والغرب، أو معسكر الشر مقابل معسكر الخير.

سنحاول مساءلة هاتين النتيجتين. ولنبدأ بالثنائي صراع/حوار كي نتساءل: ألا يتلبس دوما أحدهما الآخر ؟ هل الحوار هو المقابل الممكن للصراع ؟.

لقد تعودنا القول بأن الحوار طريق سلمي يبدأ بعد أن تهدأ الحروب وتسكت المدافع، وأنه لا ينطوي على علائق قوة، وإنما يخفي سوء تفاهم من شأن تبادل الحجج أن يرفعه. فمقابل اللامعقول الذي يطبع الحروب فإن الحوار يتحكم فيه منطق العقل.

ويكفي إبداء حسن النية اللازم والتحلي بخصال الصدق واحترام رأي الآخر كي يرفع سوء التفاهم ويتوصل الطرفان المتكافئان إلى الاتفاق والوفاق والوئام.

لعل ما يتناساه هذا الموقف هو أن أداة الحوار التي هي اللغة هي مرتع تناحر القوى، وميدان مفعولات السلطات. اللغة عش الاختلاف ومجال علائق القوة. فأن تطلق الاسماء، كما يقول نيتشه ز هو أن تكون سيدا ز استراتيجية التسمية هي استراتيجية هيمنة وتسلط، وتاريخ الأشياء هو تاريخ مسميات، وهو بالتالي تاريخ أسماء، وتاريخ الأسماء هو تتابع القوى المستحوذة التي تعطي المعاني وتحدد القيم. ذلك أن اسم الشيء ومعناه هو القوة التي تستحوذ عليه وتتملكه، فالكلمات زهي كميات من القوة في علاقة توترس ولا يمكن للحوار الذي يوظفها وسيستثمرها إلا أن يجسد علائق القوة ومرامي الهيمنة.

لا يتحدد الحوار إذن بآليات منطقية ودوافع أخلاقية تتوقف على نزاهة المحاور وصدقه وعدم تناقضه ووفائه لما تعهد به، إنه صراع مقنع لتعيين من يحدد المعاني ويطرح الإشكالات ويعرف المفاهيم ويعين الحقائق. إنه حرب على مستوى الكلمة. ولا داعي هنا للإكثار من الأمثلة على ما نقوله، ويكفي أن نتذكر سوء التفاهم العميق الذي طبع، وما زال يطبع، مختلف اللقاءات التي تمت، على مختلف المستويات، لتحديد مفهوم الإرهاب، وتعيين الفعل أو الأفعال التي يمكن أن تسمى إرهابا.

هذا المثال يسمح لنا بالانتقال إلى النقطة الثانية التي أشرنا إليها وهي تتعلق بأطراف الحوار أو طرفي الصراع.

لقد حددت أطراف الصراع من طرف البعض وفق تقسيمات حضارية، أو تحديدات جيوسياسية اتخذت أسماء ذات حمولة أسطورية في بعض الأحيان. والغريب أن هاته التقسيمات المائوية تأتينا من يضعون أنفسهم جهة ثقافة الحداثة والعقلنة والتنوير، إلا أننا سرعان ما نتبين أنهم يصدرون في تحليلاتهم عن أوليات لا تقل اصولية عما ينعتونه هم بالأصوليات. هذا فضلا عن كونهم يستخدمون آليات إيديولوجية لإذكاء مشاعر التفوق وممارسة أدوار الهداية وتغويل الآخر باعتباره حاملا للعنف مسكونا بالإرهاب. كل ذلك في إطار نظرية استعلائية تعتبر الثقافات الأخرى ثقافات تهدد القيم الكونية التي تزعم الثقافة الغربية أنها هي الحامل لها.

إلا أن ما ينبغي التأكيد عليه هو أن هذا النوع من الفصل الحضاري والجغرافي والثقافي غذا اليوم من قبيل المتعذرات. ذلك أننا أصبحنا اليوم عاجزين عن رسم الحدود في عالم بلا حدود، والبحث عن مرجعيات في فضاء بلا مرجعيات، وعن ألوان خاصة في عالم بلا ألوان، بلا ألوان جغرافية وتجارية وسياسية، ولكن أيضا بلا ألوان ثقافية.

إن ما يميز عالم اليوم، أي العالم وقد اكتسحته التقنية والإعلام هو غياب الاختلاف. أي سيادة التبسيط والأحادية والتنميط الثقافي على الخصوص، كتب كونديرا زتعمل وسائل الإعلام في خدمة توحيد تاريخ الكرة الأرضية، فهي تضخم وتوجه عملية التقليص، إنها توزع في العالم كله نفس التبسيطات والصيغ الجاهزة التي يمكن أن يقبلها أكبر عدد، أن

يقبلها مجموع البشرية. ولا يهم أن تعلن مختلف المصالح السياسية عن ذاتها في مختلف وسائلها، فوراء هذا الاختلاف السطحي تسود روح مشتركة. يكفي تصفح الأسبوعيات السياسية الأمريكية والأوروبية، سواء أسبوعيات اليسار أو أسبوعيات اليمين، من التايم إلى شبيجل: فهي تملك جميعا ذات الرؤية عن الحياة، رؤية تنعكس من خلال السلم الذي تنتظم المواد المنشورة فيها بموجبه، في ذات الأبواب، في ذات الصيغ الصحفية، ذات المفردات، ذات الأسلوب، ذات الأذواق الفنية، وفي نفس مراتبية ما تجده هاما أو ما تجده عديم الأهمية. هذه الروح المشتركة هي روح عصرنا».

لقد أصبحنا ننهل من ثقافة جارية نحو التوحيد: نتغذى الغذاء ذاته، ونرى الصورة عينها، وننفعل الانفعال نفسه. أصبحنا موحدي المظاهر والأذواق والإحساسات والانفعالات. ولا يمكن أن نستثني جهة أو بلدا يكون موجها للعبة متحكما فيها، واعيا بخفاياها، حائكا لخيوطها. فكلنا في النمطية الثقافية سواء.

ليس الصراع اليوم إذن بين معسكرات سياسية ولا بين مناطق جغرافية، وبالأولى ليس بين آلهة الخير وشياطين الشر، إنه ليس حتى صراعا بين داخل وخارج، وإنما بين ثقافتين تتجسدان في الموطن الواحد، بل وعند الفرد الواحد هما ثقافة الحداثة وثقافة التقليد. ذلك أن مواجهة الآخر غدت اليوم أيضا مواجهة مع الذات، لأن مظاهر الحداثة تتخذ اليوم طابعا عضويا وتهاجم التقليد في عقر داره.

إضافة إلى ذلك فإن طرفي الصراع - الحوار لا يشكلان اليوم طرفين قارين ساكنين جاهزين ويدخلان فيما بعد في مواجهة بينهما. ذلك أن ثقافة الحداثة هي انسلاخ دائم عن ثقافة التقليد. إنها حركة انفصال دائبة نحو خلق شبكات مقاومة تحاول الانفلات من التنميط وتسعى نحو خلق الفروق وإحداث الاختلافات.

ولا يمكن لهذه الشبكات أن تنصب من نفسها قوة «تقف» إلى جانب الخير فتعلنها حربا على قوى الشر وإنما تتشابك في علاقة مع ذاتها لذا فإن نقاط ارتكازها تغدو «باطنية» افتراضا بأن كل ثقافة هي وعي ولا وعي، حداثة وتقليد، نمطية وانفلات عنها.

تتشابك في الحوار - الصراع إذن عوامل متداخلة، ويمتزج فيه اللاعقلاني بالعقلاني، والماضي بالحاضر والوعي باللاوعي، والذاتي بالموضوعي، والباطني بالبراني، وكل ذلك من أجل نسج خارج جديد، وإبداع ثقافة ما تفتأ تتجدد.

وبعد، لم يكن في إمكاننا أمام المسألة المطروحة إلا أن نسلك هذا النهج الفرضي الاستنباطي الذي يسعى لإثبات فساد المذهب بالتشويش على النتائج التي تتمخض عنه، قاصدين بذلك لا بيان تهافته فحسب، بل ربما حتى عدم أهمية طرحه Non Pertinence، منبهين إلى أن الكيفية التي يطرح بها تدخل في إطار التنميط الثقافي الذي أشرنا إليه والذي ما يفتأ يشغلنا بقضايا يتحدث عنها الجميع شرقا وغربا دون أن تكون هي أم القضايا ولا عيون المسائل.■





رهان التأويل

محمد بوعزة *

تطرح التعددية واللانهائية مشكل رهان التأويل. هل يمكن حصر المدلولات المتعددة أم لا؟ هل تنفي التعددية وجود أي مدلول؟ وبالعكس، هل ينفي مفهوم الحقيقة، وجود مدلولات متعددة؟ وهل سيكون رهان التأويل إثبات مدلول نهائي للنص؟ أم ترك النص يسبح في فراغ دلالي، لانهائي؟

تتعدد الإستراتيجيات التأويلية في موضوع رهان التأويل، بحيث يمكن أن نعاين ثلاثة أنماط للتأويل:

التأويل المطابق: يتوخى الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف، وبذلك يطابق بين مقاصد الكاتب وقصدية النص.

التأويل المفارق: يسلم بتعدد دلالات النص. ومعنى ذلك، أن مقاصد النص تفارق -بالضرورة- نوايا المؤلف، ولا تتطابق معها. إنه يعزل النص عن سياق المؤلف وعن أصله. واستناداً إلى طبيعة هذه التعددية، يتفرع هذا النمط إلى نوعين:

التأويل المتناهي: ينطلق من مسلمة تعددية دلالات النص، إلا أنه ينظر إلى طبيعة هذه التعددية، على أنها تعددية محدودة، تحكمها قوانين التأويل ومعاييره، سواء تلك المتعلقة بالإرغامات اللسانية والثقافية للنص، أو المعرفة الموسوعية للقارئ. فالتعددية لا تعني اللانهائية، لأن التأويل يخضع لقوانين وإستراتيجيات نصية، توجه هذه التعددية نحو مسارات تأويلية محتملة ومسوغة نظرياً.

لا يتعلق الأمر بكبت القوة الدلالية لهذه التعددية، من خلال فرض معنى أصلي أحادي؛ بل بإستراتيجية بناء التأويل لموضوعه، في سيرورة سيميائية، تنتهي بتفضيل وترشيح مدلول محتمل في سياق معين. ولا يمثل هذا التأويل المحتمل -بالضرورة- التأويل الوحيد.

التأويل اللامتناهي: ينظر إلى طبيعة تعددية النص، على أنها تعددية لا محدودة؛ وبالتالي فإن

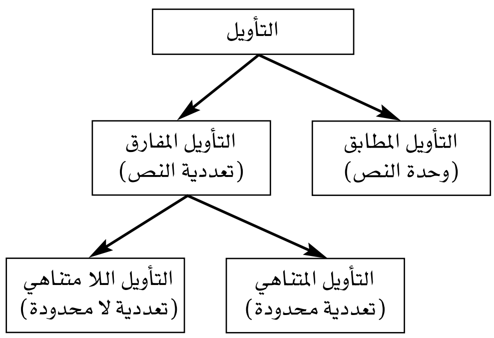
* ناقد وباحث من المغرب.

● اللوحة للفنان **سامي بن عامر**/ تونس.

رهان التأويل مفتوح على مغامرة اللانهائية؛ فلا وجود لحدود أو قواعد يستند إليها التأويل، سوى رغبات المؤول الذي ينظر إلى النص على أنه نسيج من العلامات واللاتحديدات، لا توقف انفجارها الدلالي أية تخوم.

تنفي هذه اللانهائية المطلقة، كل إستراتيجية لسانية وسيميائية لبناء موضوع التأويل، من شأنها أن تفرض حدوداً وقيوداً على لعبة التأويل:

«فمقابل زمن العلامات الذي هو زمن الأجل المحدود، ومقابل زمن الجدل الذي هو بالرغم من كل شيء زمن خطي، لدينا زمن التأويل الذي هو زمن دائري. فهذا الزمن مرغم على أن يمر من الموقع الذي مر به من قبل. الأمر الذي ينتج عنه أن الخطر الوحيد الذي يتهدد التأويل هو أن نؤمن بوجود علامات تتمتع بوجود أصلي، أولي، حقيقي، كما لو كانت آثاراً بارزة واضحة منسقة. وعلى العكس، من ذلك، فإن ما يضمن حياة التأويل هو ألا نؤمن إلا بوجود تأويلات» توضح الخطاطة أنماط التأويل:



إذا كان التأويل المطابق لا يهمنا، لأنه يقوم على ما يسميه النقد الجديد بـ «المغالطة القصدية» (٢) the intentional fallacy، أي البحث عن دلالة أحادية، سابقة في الوجود على النص، هي الدلالة الحقيقية والأصلية للمؤلف، فإننا نسلم بالتأويل المفارق. وسنحاول مناقشة إشكالية التعددية التي يطرحها التأويل المفارق، بتقديم نماذج تمثيلية عن التأويل المتناهي والتأويل اللامتناهي لاستقصاء أسسهما الإبستيمولوجية، وبيان حدود كفاياتهما؛ ثم نحدد موقفنا من إشكالية التعددية واللانهائية ورهان التأويل.

أ / التأويل اللامتناهي:

يعد «دريدا» أبرز ممثل للتأويل اللامتناهي. إن التفكيك باعتباره استراتيجية قراءة، لا يبحث عن الانسجام، بل يؤكد الوجود الدائم للاختلاف والمغايرة(×) Différance، وغياب أية حدود تقف عندها الدلائل. إن هذه الحركة الموسومة باللامتناهي، هي رهان التأويل التفكيكي الذي يتبدى في صورة «تيه فعال ومنهجي».

١ . النص تشتيت:

إن النص في تصور «دريدا» آلية تشتيت Dissémination، تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية؛ ويترتب عن هذا اللا تناهي غياب أية حدود تقيد هذه الممارسة النصية. فالنص في توزع دلائله وانتشارها الفضائي والزماني، ينفصل عن ذات التلفظ وسياقه، أي كل ما يمكن أن يشكل معايير لسانية وسيميائية في عملية التأويل:

«يكون من الضروري، إذن، وفي فضاء من هذا القبيل، ألا يكون للكتابة حرفيا أي معنى خصوصا إذا كانت محمولة على هدي ذاك السؤال. إنها فقط تحاول مع نفسها، تمتد وتحاول أن تقف على نقطة انهيار القصدية. وأن نغامر في عدم –إرادة–قول–أي– شيء معناه الدخول في اللعبة؛ أي أولا في لعبة المغايرة التي تقوم على كون أية كلمة أو مفهوم أو ملفوظ معقول سيكون عاجزا عن تلخيص الحركة الفضائية النصية للاختلافات انطلاقا من الحضور اللاهوتي لمركز ما».

إن ما يقصده «دريدا» بالحضور اللاهوتي للمركز، هو التسليم مسبقا بوجود حقيقة أو قصدية أو أصل سابق على النص. ويفترض هذا التسليم وجود مركز متعال، يكبح حركة الاختلافات والآثار.

في مقابل هذه الوظيفة الاحتوائية للمركز (المعنى

الأصلي، قصدية المؤلف)، يتبدد النص وينشطر في حركة التشتيت، باعتبارها ممارسة نصية، تنتج عن لعبة الدوال المفتوحة على شبكة لانهائية من الإحالات. ذلك أن الدوال تحدد بدوال أخرى، وهذه الأخيرة، بدورها، تحدد بدوال أخرى. وهكذا لا تصل سيرورة الإحالات إلى نقطة نهاية.

يترتب عن هذه العملية السيميائية، أن التشتيت غير قابل للاحتواء والاختزال في بنية دلالية مغلقة:

«وإذا كنا لا نستطيع أن نلخص التشتيت، أي المغايرة الذرية، في فحواها المفهومي، فذلك لأن قوة وشكل ظهورها تفقأ الأفق الدلالي... والتشتيت تعدد توليدي وغير قابل للاختزال. الإضافة وشغب النقص يشرخان جسد النص ويمنعان شكلنته النهائية الانغلاقية، أو على الأقل يمنعان التصنيف المتخم لمواضيعه ولمدلوله ولإرادة قوله وقصديته». (٥)

٢ . لعبة الإحالات اللامتناهية:

ما هي العوامل المتحكمة في التشتيت، كممارسة نصية؟ كيف تستبدل سلطة الإحالة المباشرة بسلطة النص؟

إن النص، كأي دليل Signe، لا ينتج نفسه، إلا من خلال اللعبة التكرارية للترابطات والإحالات. إنه نسيج من الأنساق والمرجعيات، ينتج نفسه بفعل آلية امتصاص نصوص أخرى وتحويلها، بحيث إن أي نسق لا يوجد إلا من خلال الإحالة على نسق آخر. وتشكل هذه السلسلة اللامتناهية من الإحالات شرط وجود النص.

يرجع هذا التصور للنظام الدلالي للنص إلى مفهوم «السيميوزيس اللامتناهي» عند «بورس». la sémiossis illimitée. إن الدليل هو ما يحدد شيئاً آخر، وليس الشيء ذاته. ويؤشر مفهوم السيميوزيس على إمكانية أي دليل أن يتحول إلى دليل لآخر، في سيرورة لامتناهية من الإحالات، هي سيرورة السيميوزيس.

يذهب «دريدا» بهذا المفهوم إلى أقصاه. بالنسبة له لا يوجد الدليل في جزيرة، منعزلاً عن غيره من الدلائل، بل في سيرورة ترابطات مع الدلائل الأخرى. وإن دليلاً فردياً خالصاً، يوجد مرة واحدة لا يمكن أن يعتبر دليلاً.

تفسر هذه السلسلة من الترابطات المعقدة، الطابع التكراري للدلائل. وينتج ذلك عما يسميه «دريدا» بأثر Trace الدلائل الأخرى (٦)، حيث يفضي كل دليل إلى دليل آخر في سيرورة لامتناهية من الإحالات:

«لا يوجد مدلول واحد ينجو من لعبة الإحالة، حتى لو استرد نفسه، إن وجود الكتابة هو وجود اللعب. والآن يعود اللعب إلى نفسه، ماحيا الحد الذي كان يعتقد بإمكان تنظيم حركة الدلائل انطلاقا منه» (٧).

لهذا السبب، لا نحتاج نظرياً إلى أن نوقف سيرورة الإحالات المفتوحة على اللامتناهي، لأن أي مدلول يشتغل دائماً، ومن قبل كدال(٨)؛ وبالتالي لا يوجد شيء مما تسميه فلسفة الحضور(×) بالمدلول المتعالي: معنى خارج اللغة. فالسيميوزيس يعني ضياع كل أشكال «الواحدية» Uniqueness و«المباشرية» Immediacy (٩).

٣ . رهان التأويل التفكيكي:

ما هو الموضوع الذي يتوخاه المؤول التفكيكي؟ هل هو احتواء حركة التشتيت في بنية مغلقة؟ أم إذكاء نار اختلافها وتشظيها؟

من الناحية الإبستيمولوجية، يموقع التفكيك نفسه، خارج النسق المفهومي للمركزية العقلية للتفكير الغربي التي عملت على حراسة بنيات العقل واللغة والكتابة، بالمراكز الحصينة للحقيقة والأصل والحضور. وتحيل هذه المفاهيم إلى نقطة حضور، إلى أصل ثابت، هو المركز؛ وتكمن مهمة هذا المركز في وظيفتين (١٠):

أولاً: إرساء بؤرة تسمح للمعرفة أن تنتظم حول حقيقة أكيدة، تقدم نفسها كمطلق.

ثانياً: الحد من المعاني المتاحة، وهو ما يقيد الطريقة التي من خلالها نفهم نصاً ما أو حقلاً

معرفياً؛ لذلك فإن أي توليد أو لعب حر للمعاني يتم كبحه.

تشكل هذه العملية المفهومية، الإطار المعرفي للمركزية العقلية، أو ميتافيزيقا الحضور التي تنتهي إلى تكريس معاني ودلالات سابقة في الوجود على اللغة.

على خلاف ذلك، يتضمن الإبدال الإبستيمولوجي للتفكيك، تحطيم أي موقع سلطوي؛ بالنسبة لـ «دريدا» «لا شيء يوجد خارج النص»(١١) فالنص هو الذي يتكلم، وليس الأصل الثابت، الخارجي، أو الحضور السابق على شروط الاختلاف.

إذا رجعنا إلى تأمل مفهوم التشتيت باعتباره ممارسة نصية، دينامية، كل عنصر منها يحيل إلى عنصر آخر، في سيرورة لامتناهية من الإحالات، فإن التشتيت لا يقتضي الرجوع إلى الأصل أو الأب، أي إلى مدلول سابق في الوجود على اللغة؛ على النقيض من ذلك، إنه يستلزم «الإخصاء المجازي» Figurative castractive الذي يظهر في قدرة النص على أن يضعف الفكرة الأفلاطونية التي تشكل رؤيتنا للمعنى والتمثيل .(١٢)

استنادا إلى هذا الموقف الفلسفي، لا يتوجه التأويل التفكيكي إلى احتواء التشتيت في مدلول نهائي. أولا باعتبار هذا الاحتواء مظهراً من مظاهر الانغلاق والمركزية. ثانياً، لأن مهمة التفكيكية تعارض المثال الفلسفي للانسجام، وتنزع إلى اكتشاف تغاير Heterogeneity الشروط الخطابية والنصية للنظرية، والتصدعات والالتباسات في البنية المفهومية للمعرفة. (١٣)

وبسبب ذلك، يموقع التأويل التفكيكي نفسه ضد الجدل الهيجيلي الذي ينتهي إلى حل التناقض في الأطروحة المركبة:

«فما أحاول بالفعل القيام به هو توجيه العملية النقدية ضد الاحتواء المستمر لعمل السيمولاكر هذا داخل أي جدل من الصنف الهيجيلي ينزع إلى إضفاء الطابع المثالي والدلالي على قيمة العمل هذه أيضاً. إن المثالية الهيجيلية تتمثل أصلاً في حل المتعارضات الكلاسية، وبالتالي حل تناقضاتها ضمن حد ثالث تكون مهمته نفي الاختلاف مع حله وإعطائه طابعا مثالياً ومن تم التسامي به داخل طوية ذات ذاكرة مطلقة وسجنه في داخل هو داخل الحضور للذات».(٤١)

تقود هذه المسلمات والفرضيات إلى إنتاج تصور جذري للتأويل، لا يروم إثبات أي مدلول نهائي للنص، أولا، بسبب عدم اكتمال اللغة (لعبة الإحالات)؛ وهو ما يجعل النص آلية للتشتيت وليس للجمع. ثانياً، إن التأويل نفسه عرضة لشروط المغايرة Différance، أي لأثر Trace الاختلافات، وامتداداتها اللانهائية؛ بمعنى أنه لا يكتمل أبداً، ولا ينجز كلياً، ولكنه دائماً في حالة اختلاف وإرجاء، لا تصل إلى نقطة النهاية. إنها المتاهة الهرمسية.

٤ . المرجعية الهرمسية:

رأينا في في الفقرة السابقة، اعتماد «دريدا» في تصوره للدلالة على مفهوم «السيميوزيس» عند «بورس» المتمثل في لعبة الإحالات اللامتناهية.

تشكل هذه الظاهرة السيميائية لـ «دريدا» مسوغاً نظرياً شرعياً للقول بلا نهائية التأويل، مادام النص هو سلسلة من الإحالات اللامتناهية.

لكن، هل السيميوزيس اللامتناهي -من منظور «بورس»- ظاهرة مطلقة؟

إن تعريف «بورس» للدليل -كما يلاحظ إيكو- يعطي الانطباع بعملية سيميوزيس لامتناهية. (١٥) غير أن القراءة المتأنية لـ «بورس»، خاصة في المرحلة الواقعية والتداولية(×) من تفكيره، تكشف أنه بإمكان السيميوزيس اللامتناهي أن ينتهي إلى تأويل ممكن:

«إن شرط الدليل ليس فقط هو شرط الاستبدال substitution ، بل أيضا شرط وجود تأويل ممكن».(١٦)

بمعنى أن الدليل لا يوجد فقط من خلال إحالته

على دليل آخر (شرط الاستبدال)، لأن هذه السيرورة من الإحالات تنتهي بالتدريج، إلى إنتاج معرفة بالدليل، تضفي عليه بعض التحديدات، وتشكل في الآن نفسه شرط وجود تأويل ممكن له.

في هذا المنظور التداولي، يتحدث «بورس» عن مبدأ «العادة» .Habit إذ من خلال صياغة سلسلة من الاستجابات المباشرة (المؤولات الطاقية) ينشئ الدليل، بالتدريج، عادة تبدو في صورة سلوك منظم في تأويل و استعمال هذا الدليل. إن المؤول النهائي هو نتاج هذه العادة. ويقود تبلور العادة في شكل قانون إلى توقف السيميوزيس اللامتناهية:

«في هذه النقطة يتوقف السيميوزيس اللامتناهي (وهذا التوقف ليس نهائياً بالمعنى الكرونولوجي، مادامت الحياة اليومية محكومة بتحول في العادات). إن تحول الدلائل ينتج تغيرات في التجربة»

تعبر هذه القوانين التي يبلورها مفهوم العادة، عن نظرية تداولية وواقعية لـ «حقيقة بيذاتية» (١٨) (Intersubjective، تنتج عن مبدأ التوافق على مدلول ما بين مجموعة بشرية، إن لم يكن موضوعياً، فهو بيذاتي يتم تفضيله على أي تأويل آخر.(١٩)

استناداً إلى هذه الأسس التداولية والواقعية في نظرية «بورس»، لا مجال للمطابقة بين السيميوزي» اللامتناهي والتفكيكية. لذلك يغوص «إيكوس عميقاً في حفريات التاريخ ليكشف عن مرجعية «دريدا» فيما يسميه ب السيميوزيس الهرمسية La sémiosis Hermétique.

تاريخياً، تأسست السيميوزيس الهرمسية على هامش العقلانية الأرسطية، وصاغت منظومة معرفية منافية لمبادئ العقلانية (الهوية، عدم التناقض، الثالث المرفوع)، تنهض على مبدأ التحول والمسخ الدائم. وبالتمرد على هذه الإبستيمولوجيا العقلانية، أصبح في مقدور الأشياء أن تتداخل إلى حد التناقض. إنها فكرة اللانهائي الذي يخرق الحدود والمعايير.

ويلاحظ «إيكو» أن الكثير من المقاربات التأويلية المعاصرة، تأسست على الخصائص المميزة للهرمسية، وأهمها:(٢٠)

أ. النص كون مفتوح، يمكن المؤول أن يكتشف داخله لا نهائية الترابطات.

ب. اللغة عاجزة عن التعبير عن معنى وحيد، معطى بشكل مسبق (مثل قصدية الكاتب). على العكس، إن مهمة الخطاب التأويلي هي التوكيد على تطابق التعارضات.

ت. اللغة تعكس عدم تجانس الفكر. ويدل ال-وجود-في-ال-عالم Etre-dans-le-monde، على عدم قدرتنا على تحديد معنى متعال.

ث. إن كل نص لا يمكن أن يثبت معنى أحاديا، لأنه يطلق العنان لسلسلة غير منقطعة من الإحالات اللانهائية.

ج. إن الكاتب لا يعرف ما يقوله، لأن اللغة هي التي تتحدث بالنيابة عنه.

ح. إن الكلمات لا تقول، ولكنها تستحضر اللامقول le non-dit الذي تخفيه.

خ. إن المعنى الحقيقي لنص ما هو فراغه son Vide.

د. إن السيميوطيقا هي مؤامرة أولئك الذين يعتقدون أن وظيفة اللغة هي التواصل.

إن المخرج النظري النهائي لهذه الخصائص الهرمسية، هو المتاهة: لا نهائية التأويل.

ب /التأويل المتناهي:

يتبنى «إيكو» في مقابل التأويل التفكيكي، اللامتناهي، موقفا نظريا وفلسفيا، ينظر إلى التأويل على أنه نشاط سيميائي، تحكمه قواعد ومعايير.

ولإرساء خلفيات هذا الموقف إبستيمولوجيا، يشيد إطاراً نظرياً شديد الوضوح، لا يترك مجالاً للشك في موقفه الفلسفي البعيد عن التفكيكية، والمنتمي للعقلانية، حيث تكون حرية التأويلات مقيدة بالقواعد اللسانية والسيميائية للنص، مادامت هذه الحرية جزءاً من الآلية التوليدية للنص. لهذا السبب، ينبغي أن ينظر إلى النص على أنه وسيط Paramètre لتأويلاته الخاصة. ويستلزم هذا الموقف النظري من

النص، وجود لغة نقدية تعمل بوصفها ميتالغة، وتضبط المقارنة بين النص وكل تاريخه، والتأويل الجديد(٢١).

يتأسس هذا الموقف النظري من التأويل على خلفية فلسفية وإبستيمولوجية ترى أن «المشكل الفلسفي للتأويل يرتكز على تشييد شروط التفاعل بين الإنسان والعالم، حيث يخضع البناء لبعض الإكراهات» (٢٢).

تكمن الأسس المعرفية والفلسفية التي تبرر الاهتمام بشروط وحدود التأويل، في موقف عقلاني يسلم بمبدأ «الحد» Modus، باعتباره إوالية فطرية في الذهن، تسمح للإنسان بالتفريق بين كائن وكائن آخر، وبين شيء وشيء آخر، في مغامرة بنائه للمعرفة ولأشكال تفاعله مع العالم.

إن عملية البناء المعرفي واكتساب المعنى التي تحدد شروط تفاعل الإنسان مع العالم، تحتاج -من منظور علم النفس المعرفي- إلى نسق من المفاهيم والقواعد «يضم بعضها إلى بعض لربط صلات وعلائق بين أثاث الكون حتى يتحقق نوع من الانسجام والاتساق بين الأثاث بعضه ببعض وبينه وبين الإنسان». (٢٣)

هكذا نلاحظ أن الموقف من طبيعة التأويل، في إستراتيجية «إيكو»، هو موقف فلسفي من العالم ومن مفهوم الحقيقة، يلح على ضرورة تحديد المعايير والقواعد لرسم الحدود والخرائط بين أثاث العالم. وفي حال التأويل ترجع هذه القواعد إلى ما يسميه «إيكو» «معايير الاقتصاد» Critères d'économie(٢٤).

١ . قوانين التأويل:

١-١ . الاقتصاد التشاكلي:

يجعل «يكو» من مفهوم التشاكل Isotopie مكوناً أساسياً في استراتيجية تأويل النص؛ وهو كما يعرفه «غريماس» مجموعة متواترة من المقولات الدلالية، تمكننا من قراءة النص قراءة منسجمة(٢٥). ويتأسس معيار الاقتصاد التشاكلي L'économie isotopique على مبدأين:

- إن النص المؤول يفرض تقييدات restrictions على المؤول، ذلك أن حقوق التأويل تتطابق مع حقوق النص، ولا يعني هذا أنها تتطابق مع حقوق الكاتب(٢٦).

- إن أي نص قابل للتأويل بطرق متعددة، ولكن بالخضوع إلى قواعد محددة بشكل جيد، وليس إلى مفهوم اللانهائية (٢٧).

يتجاوز معيار الاقتصاد التشاكلي إثبات انسجام النص، إلى تفسير الأسباب اللسانية والسيميائية التي من أجلها يقر النص بتأويلات ممكنة، ويستبعد تأويلات أخرى. ففي حال وجود تعددية في المعنى، يتدخل مفهوم التشاكل ليصف ويفسر الإواليات والقواعد التي ينبغي اعتمادها لإنتاج تأويلات ممكنة؛ واستناداً إلى هذه القواعد يحدد درجة مقبوليتها وإمكانيتها وملاءمتها.

على كل حال، إذا كان اختيار وجهة نظر يفترض استبعاد وجهات نظر أخرى، فإن ذلك يتوقف على معرفة التشاكلات الأكثر أهمية، القابلة لرصد كلية النص، والتحقق منها (٢٨)، حتى تضمن عملية التأويل قدرا من الصحة والمشروعية.

وفي أكثر الحالات هرمسية وتطرفاً، مثل حالة التفكيكيين، لا ينفي النص وجود قواعد للتأويل، وإن بشكل جزئي. ففي تحليل «هارثمان» -وهو أحد غلاة التفكيكيين- لقصيدة الشاعر الإنجليزي «ووردزوث» Wordsworth، يعتمد على سلسلة من الحوافز المأتمية التي يقدمها المستوى السطحي للنص:

«يتميز تأويل هارتمان المأتمي بكونه يعتمد على تشاكل ثابت. إن المراهنة على التشاكل تمثل معيارًا تأويلياً جيداً، بشرط ألا نبالغ في توليد التشاكلات. ويصدق هذا المبدأ أيضاً على الاستعارات. إن تكوين استعارة يتم باستبدال المستعير métaphorisant بالمستعار له métaphorisé على قاعدة وجود سمة أو سمات دلالية مشتركة بين تعبيرين لسانيين» (٢٩).

إن أي فعل لحرية القارئ، ينبغي أن يضبط بهذا التطبيق لإجراء الاقتصاد التشاكلي، وإذا تجاهله فإنه سيسقط في تأويلات سيئة للنص.

١-٢ . قصدية النص:

يتخذ هذا المعيار موقعاً مركزياً في سيرورة بناء التأويل، مادام «أن أي فعل للقراءة هو تعاقد مركب بين قدرة القارئ ونوع القدرة التي يسلم بها نص معين كي يقرأ بطريقة اقتصادية». (٣٠)

تستلزم هذه التفاعلات المعقدة ترهين الكفاية اللغوية كإرث اجتماعي. لا يقصد «إيكو» بهذه الكفاية اللغة كنسق من القواعد النحوية، ولكن مجموع الموسوعة l'encyclopédie التي تشكلت من خلال التمرس على هذه اللغة، ومعرفة الأعراف الثقافية التي أُنتجت في سياق هذه اللغة، وتاريخ التأويلات السابقة للنص الذي يقرأ الآن (٣١). إنها نسق ثقافي وليست مجرد نسق لساني.

وبالنظر إلى الجدل النظري حول التأويل، يلاحظ أنه ينبني على التعارض بين برنامجين:

١. التأويل بما هو بحث عن قصد الكاتب.

٢. التأويل بما هو بحث عن قصد النص.

يرفض «إيكو» البرنامج الأول، لأنه يقوم على ما يسميه النقد الجديد بـ «المغالطة القصدية»، ويقبل بالبرنامج الثاني، ويخضعه لعملية تفكيك، تبين أنه هو الآخر ينبني على تعارض بين اتجاهين:

٣. البحث عن قصد النص بالرجوع إلى انسجامه السياقي الخاص، وإلى وضعية الأنظمة الدلالية التي يحيل إليها.

٤. البحث عما يريده القارئ من النص، بالرجوع إلى الأنظمة الدلالية الخاصة به، والى رغباته وغرائزه ومراميه (٣٢).

يتجاوز «إيكو» البرنامج الآلي الذي يطابق قصدية النص بمقاصد الكاتب الفعلي، نحو صياغة مفهوم جدلي ودينامي يدمج قصدية القارئ وقصدية النص في نسق تفاعلي، يلغي من جهة ثانية التعارض بين الاتجاه البنيوي (قصدية النص) والاتجاه ما بعد البنيوي (قصدية القارئ). يسمي «إيكو» هذا النسق التفاعلي بـ «التعاضد النصي»(٣٣).

تبعاً لهذا النسق، يعتبر النص استراتيجية نصية. بمعنى أنه يخمن مختلف الاحتمالات التي يضعها الآخر (القارئ). إنه يتوقع قارئه النموذجي، بوصفه شرطاً أساسياً للتأويل النصي:

«لذا تراه (النص) يستشف وجود قارئ نموذجي، يكون جديراً بالتعاضد من أجل التأويل النصي، بالطريقة التي يراها، هو المؤلف، ملائمة وقمينة بأن تؤثر تأويلياً بمقدار ما يكون فعله (المؤلف) تكوينيا» (٣٤).

بحكم دينامية مفهوم الاستراتيجية التي تراهن في نجاح احتمالاتها على توقعات حركة الآخر، «فإن القارئ التجريبي، بحكم كونه فاعلاً ملموساً لأفعال التعاضد، ينبغي له أن يرسم لنفسه فرضية المؤلف، مستخلصا إياها من معطيات الاستراتيجية النصية مضبوطة» (٣٥).

تنبثق جدة وفرادة «إيكو»، من كونه يتجه نحو سميأة مفهوم القصدية، حيث إن كلا من المرسل (الكاتب) والمرسل إليه (القارئ) يحضران في النص، ليس باعتبارهما قطبي فعل التلفظ، بل منظوراً إليهما على أنهما دوران فاعليان من أدوار التلفظ، كما في طرح «جاكبسون». في هذه الحالة السيميائية، يتمظهر المؤلف -نصيا- كأسلوب متميز أو لهجة نصية Idiolecte، وكموقع فاعلي (٣٦). وبهذه التحديدات، ينتهي «إيكو» إلى أن الكاتب والقارئ استراتيجيتان نصيتان تشكلان الشرط الضروري لترهين التعاضد النصي، «وحينئذ تكون مقصدية النص ذات فائدة كبيرة في التأويل، فمقاصد المؤلف ومقصدية النص يتلقاهما قارئ عبر العلامات اللغوية فنفهم ما تيسر ثم يتأول حسب العلاقات التي تكونت لديه» (٣٧).

٣١ . المعنى الحرفي:

إن التسليم بأن هناك شيئاً على الأقل، يمكن أن تدل عليه أية رسالة Message، يستلزم القول بتوافر الملفوظات على معنى حرفي، هو ما نفهمه من الرسالة دون بذل أي مجهود تأويلي. وعلى الرغم من كل الجدل الدائر حول هذا المعنى، يعتقد زإيكوس «بوجود معنى حرفي للموضوعات المعجمية، هو ما تدونه المعاجم في البداية، ويصرح به رجل الشارع عندما نطلب منه

معنى كلمة محددة» (٣٨).

لكن توجد اعتراضات إبستيمولوجية حول إمكانية وجود هذا المعنى الأول للغة، وحول إمكانية تحديد فرق واضح بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي. تصل هذه الاعتراضات النظرية حد التعارض. فهناك من يذهب إلى تأطير المعنى الحرفي في سياقات ووضعيات تتطابق مع الدلالة المتداولة في المحافل العلمية والتقنية. يحدد «محمد مفتاح» مميزات هذه الدلالة العلمية فيما يلي:

«- المعجم العلمي خال من الإيحاء والتراكم محدد الدلالة غير قابل للاشتراك والترادف.

- تراكيبه غير مكررة ولا تعيد نفسها.
- نمو المعنى واسترساله في تشاكل وحيد.
- منطقية التراكيب» (٣٩).

في الاتجاه المعاكس، يرى المنظور التصوري والمفهومي في دراسة اللغة بأن اللغة اليومية والعلمية تستند في منطقها إلى إواليات الاستعارات. إن التصور السائد لدى أغلب الناس يعتبر «الاستعارة أداة خاصة بالخيال الشعري والتحسين البلاغي. إنها تقتصر على الاستعمالات الراقية للغة وليس العادية. بل ينظر إلى الاستعارة بوصفها خاصية اللغة، تميز الكلمات وليس الفكر والفعل L'action لهذا السبب يعتقد أغلب الناس بالقدرة على الاستغناء عن الاستعارات. على النقيض، نرى أن الاستعارة تهيمن على كل الحياة اليومية، ليس فقط في اللغة، ولكن في الفكر والفعل. إن نظامنا التصوري اليومي الذي يسمح لنا بالتفكير والتصرف، في جوهره، من طبيعة استعارية» (٤٠).

يضاف إلى ذلك، أن الكثير من التعابير تبدو عبثية في مستواها الحرفي السطحي، بحيث لا يمكن فهمها إلا بتأويلها. إن المعنى الحرفي قد يصدق في حالة جزئية جدا، هي حالة: «المعنى اللفظي، ويتعلق بمعاني الألفاظ المفردة؛ ما يفهم منها وما تدل عليه»(٤١).

رغم كل هذه الشكوك والاعتراضات، يقر «إيكو» بقاعدة المعنى الحرفي في النشاط التأويلي، ذلك أن معيار الاقتصاد التشاكلي، يفترض إرساء قاعدة يتم وفقها ترهين التأويل. في هذه الحالة، فإن التأويل بوصفه استراتيجية تعيد قراءة الأنساق وفق احتمالات جديدة، يستلزم توفر نواة دلالية أولى، تشكل منطلقا لعملية بناء هذه الاحتمالات والحدوس.

تمثل هذه النواة الدلالية معيارا لما يسمى في البلاغة بالدلالة التعيينية المباشرة التي تدل «على المعنى السابق على ابتداع الصورة البلاغية» (٤٢)، بحيث لا تحتاج إلى بذل أي مجهود تأويلي.

لكن، بما أن ضرورة التأويل تنشأ من وجود سوء الفهم والتوتر، فإن النص، قد يصبح نقطة انطلاق لمسارات تأويلية متعددة؛ في هذه اللحظة، يشتغل المعنى الحرفي كتقييد لحرية المؤول، يسيج الفعل التوليدي لتأويلاته بضرورة إيجاد نوع من الارتباط الدلالي مع هذه النواة الأولى. وتتوقف إمكانية هذه التأويلات، على قدرة المؤول على تفعيل دلالات جديدة، بالاستناد إلى العلامات والعلاقات الظاهرة للرسالة.

١-٤ . نمذجة:

انطلاقا من هذه القواعد والمعايير التي ترسم حدود وخرائط التأويل، يميز «إيكو» بن نمطين من التأويل، التأويل الدلالي L'interprétation sémantique والتأويل النقدي L'interprétation critique:

«التأويل الدلالي أو السيميوزيسي Sémiosique هو نتاج السيرورة التي يقوم من خلالها المرسل إليه، في مواجهة التجلي الخطي للنص، بملئه بالمعنى. التأويل النقدي أو السيميوطيقي Sémiotique على النقيض، يحاول تفسير الأسباب البنيوية التي تمكن النص من إنتاج تأويلاته الدلالية (أو أخرى بالتناوب)» (٤٣).

تشكل الحدود والمعايير مميزات التأويل السيميوطيقي الذي يحاول تفسير الاستراتيجية النصية المتحكمة في عملية التوليد والفهم، بغاية فهم النص بطريقة اقتصادية، صائبة. بالمقابل، يكتفي التأويل الدلالي بإسقاط دلالات على النص، دون تفسير للأسباب البنيوية التي تشجع هذا التأويل، وتستبعد تأويلا آخر.

بسبب هذا الفرق في الغاية والوسيلة، يلح «إيكو» على «إقامة تمييز بين يوتوبيا Utopie التأويل الدلالي الوحيد ونظرية التأويل النقدي (حتى لو بدا هذا التأويل -بالحدس- هو التأويل الأفضل، لكنه ليس بالضرورة التأويل الوحيد) بوصفها تفسيرا للأسباب التي تمكن النص من ترهين تأويلات متعددة» (٤٤).

إن التأويل الدلالي لا علاقة له بالتأويل السيميائي، لأنه لا يستند إلى أية قواعد أو معايير؛ إنه يتعامل مع النص بطريقة براغماتية، تخضعه لأغراض ورغبات المؤول.

لتجاوز سلبيات هذا النمط من التأويل، يلح «إيكو» على ضرورة التمييز بين التأويل واستعمال نص Utilisation، لأن التأويل ينبغي أن يكون مسوغا ومقبولا على المستوى النظري، وفي هذه الحالة تكون حرية المؤول مقيدة بمعايير الاقتصاد النصي. بالمقابل، في حالة استعمال النص، تكون حرية القارئ غير مقيدة، لأنه يستثمر النص لأغراض شخصية، كأن يستخرج منه ما يؤكد قناعاته، مثلما هي حالة السياسي الذي يستعمل النص الديني لأغراض إيديولوجية شخصية.

هناك مسافة إبستيمولوجية بين التأويل والاستعمال، تحددها معايير الاقتصاد النصي التي تفرض شروط قراءة وتأويل النص:

«النص يفرض، وإن بشكل جزئي، قراءاته الممكنة. فهناك أولا المعطيات الدلالية التي يكشف عنها النص وهي التي تشكل الانطباع المرجعي المتولد عنه... يضاف إلى ذلك أن النص يشتمل، وإن من خلال انتمائه النوعي، على تعليمات تأويلية -واضحة أو غير واضحة- لا يمكن أبدا تجاهلها، وإلا تحول التأويل إلى مجرد إعادة كتابة النص كتابة ناقصة، إن هذه العناصر مجتمعة تشكل قيودا على المسارات التأويلية الممكنة، وربما أيضا هي كذلك على المخزون الصوري عند القارئ» (٤٥).

ت / مستويات التأويل:

من خلال ما سبق عرضه حول تعددية النص ورهان التأويل، يمكن رصد اتجاهين أساسين داخل ما بعد البنيوية. هناك أولا، التيار التفكيكي ذو الأصول الهرمسية والغنوصية الذي يسلم باللاحقيقة و«استحالة التحديد» (٤٦)؛ فالنص في منظوره نسيج من العلامات والإحالات اللامتناهية؛ وهو آلية للتشتيت وليس لقول الحقيقة أو التعبير عن الدلالة. إن النتيجة المباشرة لهذا الموقف المتطرف، تكمن في أن رهان التأويل ليس قمع أو كبت النص، بل إطلاق العنان لسيرورته الدلالية، كي تنتشر في كل الاتجاهات، بحسب رغبات المؤول.

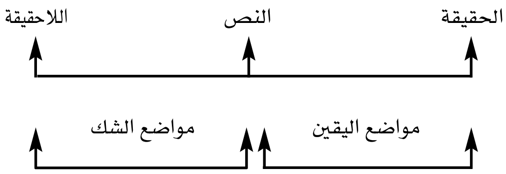
يمثل الاتجاه الثاني، سيميوطيقا التلقي ونظريات القراءة. على الرغم من تسليم هذا الاتجاه التداولي بتعددية النص، وإنتاجية فعل القراءة، فإنه لا ينفي وجود معنى للنص، لا يشكل بالضرورة المعنى الأحادي والوحيد، بل مجرد احتمال يرجحه التأويل من بين احتمالات عديدة. وبالتالي، فإن رهان التأويل هو بناء موضوع النص؛ وفي هذه السيرورة البنائية، يتم ترهين معايير النص وسياق التلقي.

في ضوء هذه الاتجاهات المتعارضة، سنعتبر النص متعددا في حدود نظرية معينة. بمعنى، أن هذه التعددية لا تعبر -في نظرنا- عن استحالة التحديد واللاحقيقة، لأن النص وإن كان يشتغل وفق نسق الإيحاء، ويترك أشياء كثيرة في عتمات الظل، فإنه يعبر عن أشياء في الظاهر. لهذا السبب، تكون التعددية مشروطة بالمعايير اللسانية والأجناسية للنص، وبإكراهات التجنس القرائي، أي مجموع الأنساق الثقافية التي تشكل موسوعة القارئ. ويتضح من ذلك أن:

«النص يدل على الحقيقة وعلى الاحتمال وعلى الممكن... وهذا يعني أن النص لا يعبر عن الحقيقة وحدها وإنما يعبر عن الاحتمال، بل والممكن والمستحيل إذا أردنا أن نذهب في الاستدلال إلى أبعد مداه» (٤٧).

إن احتفاظنا بمفهوم الحقيقة، لا ينتمي إلى الفلسفة المثالية التي تجعل منه مبدأ مطلقا وسابقا في

الوجود على النص، يتعالى على شروط القراءة، لأننا ننظر إلى الحقيقة كمفهوم متدرج، يعبر عن علاقات دلالية متفاوتة ومتغيرة، بحسب مواقع النص:

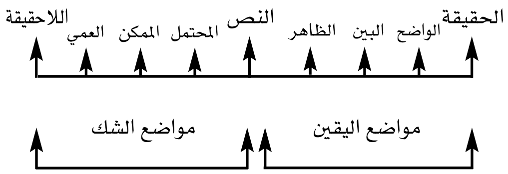


تشكل «مواقع اليقين (واليقين نسبي طبعا في معظم الأحيان) الأمكنة الأكثر وضوحا، والأكثر جلاء في النص» (٤٨)، بالمقابل «مواضع الشك يمكن أن تبدأ من الغامض قليلا إلى المقطع الأكثر انغلاقا، فتضع القارئ في موقف حرج (حسب النظرية الكلاسيكية) أو تعطيه كل حريته كقارئ (حسب المنظور المعاصر)» (٤٩).

تبعاً لذلك، كلما اقترب النص من قطب الحقيقة كان واضحا، وكلما ابتعد عنه واقترب من قطب اللاحقيقة صار أكثر غموضا. وتختلف النصوص من حيث الوضوح والغموض، بحسب حجم مواقع اليقين ومواقع الشك. وبالتالي فهناك درجات متفاوتة في الوضوح وأيضا في الغموض. لكن البؤرة المركزية في هذا المخطط الدلالي، تكمن في أن مواقع الشك إذا كانت تخول القارئ حرية التأويل، فإن هذه الحرية تظل مشروطة بمواضع اليقين، «فهي التي ننطلق منها لبناء التأويل، وبالتحديد فهي التي تمنح نقط التثبيت التي تتيح تطبيق هذا التأويل على النص» (٥٠).

من منظور المقاربة النصية، لا تتمظهر مواقع الشك واليقين داخل النص، في صورة خطية، أو منفصلة، بل تتداخل وتنتشر على امتداد مقاطع النص، لأنها تخضع لتوزيع نصي حسب مقتضيات جمالية وثقافية، وأيضا حسب قصدية الكاتب.

تنعكس هذه العلاقة اللاخطية، على شكل ومعمار النص، إذ تجعله متضمنا لطبقات دلالية متفاوتة من حيث الشفافية والاعتام. لذلك فإن مفهومنا المتدرج للحقيقة، يمكن أن نستمر في تدريجه -منطقيا- إلى علاقات دلالية جديدة، وهكذا نحصل على المخطط الدلالي الثاني:



الواضح: «وهو ما لا يقبل التأويل من الكلام بإطلاق مثل الأوامر والنواهي الصريحة الحقيقية مهما كان مصدرها، ومثل بعض الفصول القانونية...» (٥١).

البين: «وهو من الكلام ما لا يحتمل معنى آخر؛ ولكنه يقبل التأويل عند الضرورة؛ مما يجعله حمال أوجه» (٥٢).

الظاهر: «هو ما يحتمل عدة تأويلات؛ ولكن يختار أظهرها وأكثرها ملاءمة لسياق النص والسياق العام» (٥٣).

المحتمل: «وهو الكلام الذي ينبغي تأويله ليستقيم معناه ويدرك فحواه بحسب قوانين لسان العرب، وقوانين العادات والأعراف لإدخاله ضمن معارف المتلقي ومجموعته» (٤٥).

الممكن: «وهو ما كان موجزا من الكلام متيحا لعدة تأويلات؛ ولكن المؤول يتخذ ما وجد من مؤشرات لبناء موضوعة أو تشييد قصة» (٥٥)

العمي: «ما كان غير محدد المعنى ولا محدد الدلالة، ولا مقبولا من الناحية التداولية المعتادة. ولكن يحتال المؤول عليه حتى يصير له معنى ودلالة ومضمونا» (٥٦).

يتضح من هذا المخطط الدلالي المعقد، أن النصوص متفاوتة الدلالة حتى في مواقع اليقين، وليس فقط في مواقع الشك، لأنه غالبا ما ينظر إلى الطبقات الظاهرة للنص على أنها تعبر عن مستوى دلالي واحد. إن القراءة الأحادية تجعل المؤول، لا يرى هذه الفروقات الدلالية المهمة في عملية التأويل. لذلك يتطلب هذا التعقيد الدلالي، التدقيق في الطبقات

النصية، وفي إستراتيجيات المفاهيم والقراءة الملائمة. فكل موقع نصي يوفر للقارئ خطاطات وبرامج للقراءة، تشكل بالإضافة إلى عوامل تداولية أخرى، الضمانة الأساسية لتأويل مقبول ومشروع.

في ضوء هذا المفهوم المتدرج للحقيقة، سيكون رهان التأويل بالنسبة لنا، متناهيا، يقف عند لحظة معينة من سيرورة القراءة، لإضفاء معنى على النص، مسوغا نظريا، لتحقيق درجة معقولة من الملاءمة والمقبولية.

بهذه الرؤية التفاعلية التي تمزج بين معايير النص وفعالية القارئ في التأويل، نتجنب النظرية المحايثة التي تقول بوجود المعنى في النص، وأيضا المقاربة التفكيكية التي تسلم بسلطة القارئ المطلقة. إن أي نظرة شاملة للقراءة ينبغي أن تدمج في سيرورتها الأطراف البنيوية والتداولية الثلاثة، المشكلة لسيرورة اشتغال الدلالة:

«النص نفسه بوصفه مجموعة من الدوال يجب تأويلها.

نص القارئ، أو القارئ بوصفه نصا.

تلاقي النص والقارئ، أي عمل الدلالة».(٥٧)

وعلى الرغم من أنه لا وجود للنص خارج تأويله، فإن القراءة لا يمكن أن تتعارض مع بعض المعطيات الموضوعية(×) في النص، ذلك أن إهمال القارئ لهذه المعطيات، قد يؤدي إلى تشويه النص، وبالمقابل، فإن ترهينه لها، ينبهه إلى أبعادها الدلالية وآثارها في عملية بناء موضوع التأويل، لأنها تنهض بوظيفة «الإبراز mise en relief الذي يفرض على القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية». (٥٨)

إن الغاية من هذه الاشتراطات اللسانية والنصية، هي ضبط إستراتيجية التأويل، وتوجيه حرية القارئ، وليس فرض تأويل أحادي بشكل مسبق، على النص.■

الهوامش

١ – ميشيل فوكو، خصائص التأويل المعاصر، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، مجلة فكر ونقد، العدد١٦، ١٩٩٩، ص.١٣٨.

2- Catherine Belsey, Critical Practice, London and New York Routletge, 1988, p.15.

❖ **المغايرة** : مفهوم تفكيكي يحدد فعل الاختلاف والإرجاء في آن واحد. وتحيل المغايرة على الحركة النشطة التي تفعل سلطة الاختلاف. إن المغايرة هي الفعل المنتج للاختلاف وآثاره وامتداداته التي تخرق المتعارضات الثنائية في الفلسفة المثالية (فلسفة الحضور) من قبيل (معقول/ محسوس، روح/جسد، دال/مدلول). ولعبة الاختلافات والآثار الناتجة عن حركة المغايرة هي ما يحدد الدلالة في نظر «دريدا»، لأن كل علامة في النص تحيل على علامة أخرى، في سيرورة لا متناهية من الإحالات، لا تحتاج نظريا أن توقف. ومعنى هذا أن الدلالة هي دائما في حالة اختلاف وإرجاء. انظر مواقع مرجع مذكور، ص.٢٩–٣٠.

٣ – فرناند هالين – فرانك شويرويجن، من الهيرمينوطيقا إلى التفكيكية، ترجمة د. عبد الرحمن بوعلي، ضمن كتاب نظريات القراءة، وجدة، دار النشر الجسور، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص.٥١.

٤ – جاك دريدا، مواقع، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء دار توبقال، الطبعة الأولى، ١٩٩٢. ص.١٩–٢٠.

٥ – المرجع السابق، ص.٤٥–٤٦.

6- John Sturrrock, Structuralism, London, Fontana Press, 1993, p.139.
7- Jacques Derrida, Of Grammatology, tr. Gayatri chakravorty spivak, Baltimor and London, Johns Hopkins, University Press, 1976, p.7.
8- Ibid, p.7.
9- John Sturrrock,, Structuralism, op. cit., p.139.
10- Roger Webster, Studying Literary Theory, London, Arnold, Second Edition, 1996.p. 110.

11- Ibid, p.105.
12- Edward W. Said, The World, the Text, and the Critic, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983, p.204.
13- Horace L. Fairlamb, Critical Conditions, Postmodernity and the Question of foundations, Cambridge University Press, 1994, p.81.

* فلسفة الحضور: يقصد «دريدا» بهذا المفهوم الفلسفة المثالية التي هيمنت على الفكر الغربي، لأكثر من ألفي سنة منذ أفلاطون. ويعني الحضور، حضور الموضوع أمام الذات وفي الوعي. إنها تقوم على وهم أن الوعي يدرك الموضوعات مباشرة، وبشكل كلي وكامل دون وسائط وعلامات. الحضور يسبق اللغة والدلالة، ويتجلى ذلك في اعتقاد فلسفة الحضور بوجود معنى أو حقيقة أو أصل خارج اللغة. بالنسبة لـ «دريدا» لا يوجد حضور خالص، ولا يمكن له أن يكون مباشراً. هناك فقط حركة الاختلاف والأثر والمغايرة. للتوسع في مبادئ فلسفة الحضور، انظر د. سامي أدهم، مسرح الفلسفة: الحداثة يد مرفوعة ضد حامل اللوغوس، مجلة كتابات معاصرة، العدد ٢١/١٩٩٤.

١٤- جاك دريدا، مواقع، مرجع مذكور، ص.٤٤.
15- Umberto Eco, La Structure Absente, Paris, Edition Mercure de France, 1972, p.66.

* ينبه كل من إيكو ومفتاح إلى أن المرحلة الواقعية والتداولية من تفكير بورس هي الأكثر خصبا، حيث تخلص من نزعته المثالية. وفي هذه المرحلة التداولية يقول بتناهي السيميوزيس. ويشير إيكو إلى أن الذين يقولون بلا تناهي السيميوزيس البورسي يقفون عند مرحلته المثالية ولا يتعدونها إلى المرحلة الواقعية التداولية. أنظر The Role of the Reader، مرجع مذكور. ص.١٩٣.

16- Umberto Eco, Sémiotique et Philosophie du Langage, Presse Universitaires de France, 1988, p.59.
17- Umberto Eco, The Role of the Reader, Bloomington, Indiana University Press,1984.p.194.
18- Ibid, p.193.
19- Umberto Eco, Les Limites de Linterprétation, Paris, Bernard Grasset, 1992, p.382.
20- Ibid, p.64-65.
21- Ibid, p.43.
22- Ibid, p.16.

٢٣- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص.٦٠.

24- Umberto Eco, Les Limites de Linterprétation, op. cit., p.125.
25- Group U, Rhétorique de la Poésie, Paris, Editions du Seuil, 1990, p.33.
26- Umberto Eco, Les Limites de Linterprétation, op. cit., p.18.
27- Ibid, p.125.
28- J. Courtès , Sémantique de Lénoncé : Applications Pratiques, Paris, Hachette, 1989, p.35.
29- Umberto Eco, Les Limites de Linterprétation, op. cit., p.128.
30- Ibid, p.134.
31- Ibid, p.134.
32- Ibid, p.29-3

٣٣ - أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص.٨٥.
٣٤ - المرجع السابق، ص.٦٨.
٣٥ - المرجع السابق، ص.٧٧.

٣٦ – المرجع السابق، ص.٧٦.

٣٧ – محمد مفتاح، دينامية النص، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٠، ص.١٨٢.

38- Les Limites de linterprétation,

٣٩- محمد مفتاح، دينامية النص، مرجع مذكور، ص.٥٤.

40- George Lakoff et Mark Johnson, les Métaphores dans la Vie Quotidiennes, Les Editions de Minuit, 1985, p.13.

٤١ - صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، بيروت، دار التنوير، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص.٢٤٢.

٤٢ – رولان بارت، البلاغة القديمة، ترجمة وتقديم عبد الكبير الشرقاوي، نشر الفنك، ص.١٦٠.

43- Umberto Eco, Les Limites de Linterprétation, op. cit., p.36.

44- Ibid, p.38.

٤٥ - فرانسوا راستيي، المعنى بين الموضوعية والذاتية، ترجمة محمد الرضواني، مجلة علامات،عدد ١٣/٢٠٠٠، ص.٦٠.

٤٦ – مارجريث روز، ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص.١٤.

٤٧ – محمد مفتاح، المفاهيم معالم، مرجع مذكور، ص.٣٢.

٤٨ – جماعي، نظريات القراءة، مرجع مذكور، ص.٥٩.

٤٩ – المرجع السابق، ص.٦٠.

٥٠ – المرجع السابق، ص.٥٩.

٥١ – محمد مفتاح، المفاهيم معالم، مرجع مذكور، ص.٣٨.

٥٢ – المرجع السابق، ص.٣٨.

٥٣ – المرجع السابق، ص.٣٨.

٥٤ – المرجع السابق، ص.٣٨.

٥٥ – المرجع السابق، ص.٣٨.

٥٦ – المرجع السابق، ص.٣٨.

٥٧ – جماعي، نظريات القراءة، مرجع مذكور، ص.٥٨.

❖ مثل المعطيات التاريخية وأسماء الأعلام...

٥٨ – ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة د. حميد لحمداني، الدار البيضاء، منشورات دراسات سال، الطبعة الأولى، ١٩٩٣. ص.٥.

النظام النحوي العربي

بين الخطاب الفلسفي والخطاب التعليمي

أحمد حساني *

توطئة:

إن الشعور بوجود مشكلة ما، في أي مرتكز من مرتكزات البنية الثقافية واللسانية للمجتمع، هو في حد ذاته وعي حضاري ناشئ عن إرادة الذات العربية الحدثية والمعاصرة في إيجاد سبل التكيف مع التحولات التي يشهدها تشكل نمط التفكير، في ظل المسار العالمي للحضارة الإنسانية الجديدة، ومحاولة التحرر من تأطير الماضي، بكل ثقله التراكمي، والتخلص من بعض تعليماته المعوقة وعناصره السلبية التي تشدنا إليها شداً يفقدنا حريتنا واستقلالنا، ويعطل آليات الإبداع والتجديد في أي حقل من حقول المعرفة الإنسانية.

قد يعّسر علينا، في هذا السبيل الذي نحن بشأنه، الحديث عن المشكلة النحوية، في الثقافة اللسانية العربية المعاصرة، في غياب رؤيةٍ استراتيجية شمولية هادفة مؤسسة حضارياً ومعرفياً لتنمية الوعي بأهمية ترقية آليات قراءة عميقة للتراث الفكري العربي التراكمي في مساره الحضاري الطويل، وتعقب مراحل تشكل العقل العربي عبر الحقب الزمنية المختلفة التي صقلته وحددت معالمه.

ولا يتحقق لدينا هذا الوعي المنهجي إلا باسترفاد الأدوات العلمية الكافية المتوافرة في رحاب التطور الذاتي للنظرية اللسانية العالمية بعامة، والدراسات اللسانية العربية بخاصة، والحرص الشديد على استثمار الخطابات المنجزة عبر المراحل التي مر بها تشكل الفكر النحوي العربي، والبحث العميق في أصوله النظرية (الفلسفية والدينية) التي تعد الرافد المرجعي الذي ما فتئ يؤطر المقاربات اللسانية النظرية والإجراءات التطبيقية للبحث اللغوي العربي منذ نشأته وهو جنين، إلى أن نضج واكتمل وأخذ صفة النظرية المتكاملة في هذه المقولات النحوية بمفاهيمها واصطلاحاتها ومعاييرها الصارمة.

وبناءً على ما أومأنا إليه، فإن إثارة قضية إعادة مساءلة النحو العربي،من حيث مكوناته النظرية ومصطلحاته ومفاهيمه المجردة وإجراءاته التطبيقية في هذا الظرف بالذات، تعكس بوضوح درجة الوعي المعرفي والمنهجي وعمقه في الثقافة اللسانية العربية المعاصرة التي إن نجحت في هذه المساءلة المشروعة ستتحرر لا محالة من توجيه الماضي وضغوطه التي تصل في كثير من الأحيان إلى مستوى الخطاب المقدس الذي لا نجرؤ على المروق من سلطته وهي سلطة لا تعدو أن تكون في كثير من مظاهرها وهمية ليس إلا.

ومن ثمة فإن هذا الإقرار بوجود إشكال في النظام

---

* ناقد وأكاديمي (كلية الآداب والفنون - جامعة وهران) الجزائر.

النحوي العربي هو، في حقيقة أمره، نتيجة من النتائج التي حققتها النزعة التحررية في تاريخ البحث اللساني العربي التي ما انفكت تضطلع باصطناع آليات واسترفاد أدوات علمية انطلاقاً من الواقع الفعلي للسان العربي الحديث، رافضة التقليد والولاء السلبي القائم على الإعادة والاجترار الدائم لما قال به الأوائل، باعتباره الأنموذج الأمثل الذي لا يضارعه سواه ، في ظل نزعة تقديس كل ما هو قديم، دون أدنى جهد في تأمل مقولات التراث ومحاولة فهمها وإدراكها وانتقاء عناصرها الفاعلة التي يمكن أن يعول عليها لتهيئة الأرضية لإمكانية إيجاد حلول علمية كافية لكثير من العوائق والصعوبات التي تعترض سبيل المتكلم العربي وغير العربي، في أثناء الممارسة الفعلية للحدث الكلامي.

ومن ههنا فإن اختراق قداسة النحو، وتجاوز مقولاته الصارمة التي تمارس علينا قوة حضورية، يعد مروقاً مشروعاً وتحرراً مبرراً حضارياً ومؤسساً معرفياً ومنهجياً لإحداث التغيير الذي تقتضيه طبيعة اللغة العربية نفسها التي تطورت مفرداتها وتراكيبها التداولية في خطابها المنطوق والمكتوب عبر تاريخها الطويل الذي يفوق اللغات العالمية الحديثة بردح غير قليل من الزمن.

في هدي هذه الحيثيات كلها لابد لنا، حينئذ، من أن نقدم بجرأة علمية لامحيص لنا منها، على تفكيك بنية الفكر النحوي بمعاييره المغلقة التي تعد إجحافا جزافياً في حق الاستعمال الطبيعي للغة، ونسعى جاهدين إلى إعادة بناء هذا الفكر انطلاقا من النظام اللساني العربي المتداول بالفعل بين أفراد المجتمع اللغوي، باعتماد النتائج التي حققتها اللسانيات التطبيقية في حقل تعليمية اللغات، واستثمار العناصر الفاعلة في التراث اللساني العربي وتوظيفها توظيفاً انتقائياً لتذليل العوائق والصعوبات التي تعترض سبيل المعلم والمتعلم معا لتيسير اكتساب النظام القواعدي العربي.

إن أدنى تأمل في النظام النحوي العربي يهدي إلى أن هذا النظام يؤطره خطابان اثنان شاعا في الثقافة العربية قديماً وحديثاً :

أحدهما : يمكن أن ينعت بالخطاب الفلسفي والديني؛ هو الخطاب الذي له حضور إلزامي في التراث النحوي العربي منذ نشأته إلى الآن ، وهو خطاب اطرادي لم يتغير ولم يتبدل وتتبدى ملامحه في :

١ - تأثير المرجعية النظرية (الفلسفية والكلامية والفقهية) في توجيه مسائله الاتفاقية والخلافية.

٢ - المفاهيم المجردة التي تكون المتن الاصطلاحي للنحو العربي وهي مفاهيم مقحمة إقحاماً شديداً ليست لها أي صلة بطبيعة اللغة.

٣ - الإجراءات التطبيقية القائمة على الجدل الفلسفي والعقائدي والخلافات المذهبية.

وأحدهما الآخر: الخطاب التعليمي الذي بدأ يتشكل منذ الشعور بضرورة تبسيط التنظير النحوي وتيسيره بكيفية تجعله في متناول المتعلم العربي وغير العربي الممارس للسان العربي بالتعلم وليس بالسليقة، ولهذا الخطاب حضور في المنظومة التي توسم بالألفية والأراجيز والشروحات والتعليقات والحواشي حول هذه وتلك.

يعد إشكال المصطلح الدخيل على النظام النحوي عاملاً رئيساً من العوامل المعوقة لامتلاك آليات البنى التركيبية للسان العربي وهو الأمر الذي يجعل كثير من المتعلمين العرب وغير العرب ينفرون من دراسة النظام القواعدي العربي مما جعل بعضهم يقول في سياق حديثه عن المصطلحات النحوية : «إن الشقة بين مدلولاتها الأولى وبين ما ترمز إليه في هذا العلم واسعة وتشكل عثرة لأكثر الطلاب : المسند والمسند إليه، المضارع، المبتدأ صيغ المبالغة، الصفة المشبهة، الممنوع من الصرف. لامحل له من الإعراب، صلة العائد وغيرها من المصطلحات يفهمها علماء اللغة والمتفقهون ولكنها لا تعني شيئاً عند المتعلمين».(١)

وما استطاع النحاة المحدثون أن يتحرروا من هذا التقليد مازلنا نلاحظ إلى حد الآن أن كتب تعليم

النحو، التي يفترض فيها أن تكون ميسرة ومهذبة تهذيباً يراعي قدرات المتعلم العربي، محشوة بمصطلحات لاصلة لها بالواقع اللغوي ومن ثمة لا يمكن أن تحقق أغراضها التعليمية المنشودة إلا إذا خلت من المفاهيم الفلسفية المجردة، ومن الشواهد اللغوية الغريبة عن الواقع اللغوي.

إن الممارس للعملية التعليمة للنحو العربي يدرك لا محالة أن هناك عوائق ذاتية خاصة بنظام اللغة نفسه (النظام القواعدي) الذي يطرح مشاكل تعليمية حقيقية، ولا يمكن تجاوز هذه المشاكل والتغلب عليها إلا بالقيام بخطوة جريئة نحو إعادة النظر في ضوابط اللغة ونظام قواعدها (الصرفية والنحوية) لتيسير تعليمها.

وكان النفور من الخطاب الدخيل الذي استرفده النحاة مألوفاً وشائعاً في البيئة العربية القديمة، فلقد تعجب بعضهم من هذه المصطلحات المتعاقبة في الخطاب النحوي العربي، بل هناك من تصدى لها رافضاً إياها رفضاً شديداً.

يمكن في هذا المقام أن نلجأ إلى بعض الشهادات من التراث العربي نفسه لتعميق ما نحن بشأنه :

- وقف إعرابي على مجلس الأخفش فسمع كلام أهله في النحو وما يدخل معه، فحار وعجب وأطرق ووسوس فقال له الأخفش: ما تسمع يا أخا العرب ؟ قال أراكم تتكلمون بكلامنا في كلامنا بما ليس من كلامنا.(٢)

- يروى أن أبا مسلم مؤدب عبد الملك حضر درسًا في النحو ولم يفهم منه شيئاً نتيجة إغراقهم في مصطلحاته ونظرياته فعافه وهجا أصحابه بقوله :

مازال أخذهم في النحو يعجبني
حتى سمعت كلام الزنج والروم
لما سمعت كلاماً لست أفهمه
كأنه زجل الغربان والبوم
تركت نحوهم والله يعصمني
من التقحم في تلك الجراثيم (٣)

- وذكر أبو حيان أن أبا سليمان قال : نحو العرب فطرة، ونحونا فطنة؛ فلو كان إلى الكمال سبيل لكانت فطرتهم لنا مع فطنتنا ولكانت فطنتنا لهم مع فطرتهم(٤)

- الخلاف بين عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي والفرزدق

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع
من المال إلا مسحتا أو مجلف

قال على ما رفعت أو مجلف قال له على ما يسوءك وينوءك علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا. (٥)

حتى يكون هذا الموضوع الذي نحن بشأنه مؤسسا معرفياً ومنهجياً لا محيص لنا من أن نتطرق إلى عناصر قارة تعد مرتكزات منهجية اقتضتها طبيعة الإشكالية نفسها التي لا يمكن لنا إغفالها ولذلك سنمكث عند هذه المرتكزات لتعميقها أكثر :

أولاً: المنهج النحوي: التأسيس والإجراء:

أسس العرب الأقدمون منهجهم اللغوي على مبدأ التحري والتقصي في الواقع اللغوي انطلاقاً من معاينة الحدث اللغوي وتعقب الأداء الفعلي للكلام، كما هو متداول بالفعل بين أفراد المجتمع اللغوي العربي المتجانس.

ولذلك أدركوا في فترة مبكرة جداً أهمية التمييز بين الوصف القائم على الملاحظة المباشرة في الوسط اللغوي من جهة، واستنباط العلل والأحكام من المدونة التي تم وصفها من جهة أخرى. وقد أومأ السيوطي إلى هذه الثنائية المنهجية بقوله : «اعلم أن اللغوي شأنه أن ينقل ما نطقت به العرب ولا يتعداه، وأما النحوي فشأنه أن يتصرف فيما ينقله اللغوي ويقيس عليه».(٦)

ومن ثمة انقسم اللغويون إلى فئتين : فئة تمسكت بالنص وأعصمت به إعصاماً شديداً مثل الأصمعي، ومن اقتفى أثره، وفئة أخرى انصرفت إلى القياس ووضع الحدود والضوابط مثل الخليل وتلامذته.

وكان اعتمادهم في منهجهم على مبدأ استنباط

الأحكام من النماذج اللغوية الأكثر استعمالاً وتواتراً، وترك النادر في الاستعمال والقليل في التداول ، والتقليل من شأنهما إذ لا يعول عليهما في اصطناع القاعدة ووضع المعيار. جاء في طبقات النحويين لأبي بكر الزبيدي أن ابن نوفل روى عن أبيه أنه سأل أبا عمرو بن العلاء : «اخبرني عما وضعت مما سميته عربية أيدخل فيه كلام العرب كله ؟ فقال لا، فقلت كيف تصنع فيما خالفتك فيه العرب، وهم حجة ؟ فقال أحمل على الأكثر، وأسمي ما خالفني لغات».(٧)

وقد تتبدى أصفى صورة لحقيقة وضع النحو في قول السيوطي : «النحو بعضه مسموع مأخوذ من كلام العرب، وبعضه مستنبط بالفكر والروية، وهو التعليلات وبعضه يؤخذ من صناعات أخرى». (٨)

ويقصد بالصناعات الأخرى العلوم الأخرى التي كانت تمارس قوة حضورية في منهج البحث آنذاك، وتؤطر البحث اللغوي العربي وتمنحه الأدوات والمفاهيم والاصطلاحات كعلم الكلام وأصول الفقه.. وهو الأمر الذي جعل النحو في كثير من الأحيان يكون غريبا عن طبيعة اللغة نفسها.

يقول ابن خلدون في هذا الشأن : «إن العلم بقواعد الإعراب إنما هو علم بكيفية العمل وليس هو العمل نفسه، ولذلك نجد كثيرا من جهابذة النحاة والمهرة في صناعة العربية المحيطين بتلك القواعد إذا سئل في كتابة سطرين إلى أخيه أو لذي مودة أو شكوى ظلامة أو قصد قصدوه أخطأ فيهما الصواب وأكثر من اللحن ولم يجد تأليف الكلام لذلك و العبارة عن المقصود على أساليب اللسان العربي». (٩)

ثانياً: النزعة الكلية:

لقد انتبه العرب الأقدمون إلى أهمية الكشف عن الملامح المشتركة بين اللغات الإنسانية المختلفة، فهم لما انبروا يسبرون أغوار بنية النظام اللساني العربي كانوا على وعي عميق في الحين نفسه بوجود خصائص ملازمة للفكر الإنساني تتجلى بوضوح في أنساق مقولية واضحة. ومن هؤلاء ابن الخباز الذي أشار إلى أهمية الدلائل العقلية في تصنيف المقولات النحوية حيث قال: «لا يختص انحصار الكلمة في الأنواع الثلاثة اسم وفعل وحرف بلغة العرب؛ لأن الدليل الذي على الانحصار في الثلاثة عقلي والأمور العقلية لا تختلف باختلاف اللغات». (١٠)

كما نجد هذا التصور واردا لدى المبرد إذ ألفيناه يقول في سياق حديثه عن أقسام الكلام : «فالكلام كله اسم وفعل وحرف جاء لمعنى، ولا يخلو الكلام عربيا كان أو أعجميا من هذه الثلاثة». (١١)

وقد وجدنا الفارابي ينحو هذا النحو أيضاً في أثناء تحديده للمفاهيم الحاصرة للمقولات اللغوية إذ كان يميل عادة إلى إضفاء الدلالة الكلية أو العالمية على الظواهر اللسانية، فقد قال في رحاب تصنيفه للألفاظ الدالة في لسان كل أمة ضربان مفردة ومركبة. (١٢)

فقد تبين من كل ما ذكر أن المفكرين واللغويين العرب كانت لهم إشارات نافذة إلى حقيقة القواسم المشتركة بين اللغات الطبيعية المختلفة.

ثالثاً: التقاطع المرجعي بين الخطاب الفلسفي والخطاب النحوي:

لقد ارتقى المبحث اللغوي بعامة والبحث النحوي بخاصة مراقيه العلمية في رحاب الفلسفة وعلم الكلام، ولم يكن بمنأى عن التأثر بالمباحث الفلسفية والكلامية، فالتقاطع المنهجي بين هذه المباحث حقيقة قائمة بذاتها لا يمارى فيها ولاترد، ويتجلى هذا التأثر بخاصة في المنهج والاصطلاح وطريقة التأليف، ولايمكن لهذه النشأة المزدوجة اللغوية والكلامية أن تبرئ الرصيد المفاهيمي والاصطلاحي للنحو العربي من التبعية إلى الفلسفة والمنطق التي تتجلى ملامحهما في المقولات والتبويب ووضع الحدود والتعريفات..

إن المتأمل في الإرث الفكري للخطاب الجدلي المنجز في الحضارة العربية الإسلامية يدرك لا محالة أن أسلافنا كانت تؤطرهم نزعة كلامية في إخضاع اللغة لمقولات علم الكلام ولأحكامه وطرائقه وأساليبه

الجدلية واسترفاد حججه مما قيد الضوابط وعلل الأحكام ورسخ المعيار الذي حد اللغة حداً منطقياً صارماً قد ينفر منه في كثير من الأحيان الأداء الفعلي للكلام الذي يقتضي التحرر من المعايير المغلقة بحكم الطبيعة الإبداعية للعملية التواصلية.

وقد شعر أسلافنا بهذا التعسف في إقحام مقولات المنطق على الطبيعة اللغوية واقتنعوا بأن هناك إجحافاً في حق اللغة ومستعمليها عندما تهيمن هذه القوانين الدخيلة على الفطرة اللغوية، فكان ابن جني قد أشار ما مرة إلى أن العامل الحقيقي في اللغة هو الإنسان بوصفه واضع اللغة، وقد ألف ابن مضاء القرطبي كتابًا رافضاً معيارية النحاة الفلسفية داحضاً مبدأ العامل والعلة والفاعل والسبب وما إليها من القضايا التي نلجأ إليها في تعليلنا للظواهر اللغوية، فالإنسان هو العامل الأول والأخير في اللغة. (١٣)

إن اهتمام أسلافنا بظاهرة الإعراب والحرص الشديد على تعقب علاماته المميزة وتعليلها جعلهم يتمسكون «بتفسير هذه الظاهرة وذهبوا إلى القول بالعمل؛ عمل العناصر اللغوية بعضها في بعض لا على وجه الحقيقة، بل على وجه العلاقات المطردة الثابتة بينها في تلازمها، والقول بالعمل افتراض في التحليل الداخلي أعانهم على تفسير كثير من الظواهر في الإعراب وما يتعلق به».

ساقهم انتصارهم لنظرية العامل إلى الجمع بين العمل والاختصاص بحكم أن العلائق الوظيفية بين العناصر اللسانية تقتضي تجاوراً قاراً وثابتًا يصل إلى درجة التلازم والاختصاص، فقد ذهبوا في هذا السمت إلى «الربط بين الاختصاص والعمل وجعلوا من شرط الحروف التي تعمل أن تكون مختصة فالتي تختص بالأفعال مثل (لم) (لن) (لما) تعمل فيها، والتي تختص بالأسماء كأحرف الجر تعمل فيها ومالا يختص كالواو والفاء فلا تعمل». (١٥)

انطلاقا من هذا التصور لعلاقة العامل بالاختصاص انصرفوا إلى تعليل الإعراب تعليلات ضمنية قائمة على أسس وظيفية علائقية، ولذلك جعل البصريون عامل الرفع في الفعل المضارع قيامه مقام الاسم أو حلوله محله.(١٦)

والعوامل في الذاكرة النحوية العربية ضربان:

أ ـ لفظية : وهي عادة مورفيمات أو عناصر لسانية سابقة في الرتبة من حيث المبدأ وتؤثر في المميزات الوظيفية (حركات الإعراب)

ب ـ معنوية : وهي معان مجردة وليست بعناصر لسانية ظاهرة كعامل الابتداء مثلا.

إن التمسك بالعلل والأسباب لدى أسلافنا جعلهم يبالغون في الجدل الكلامي الغريب عن البنية اللغوية ومكوناتها الوظيفية والتركيبية التداولية معتقدين أن هذه العلل هي من عرف الاستعمال اللغوي عند العرب ومن عاداتهم النطقية، يقول ابن جني : «العرب أرادت من العلل والأغراض ما نسبناه إليها وحملناه عليها». (١٧)

ويرى في سياق آخر «أنهم قد أحسوا ما أحسسنا وأرادوا وقصدوا ما نسبنا إليهم إرادته وقصده».

ولكن كان الإحساس لديهم بالطبع لا بالتعلم؛ أي بالكفاية اللغوية التي يمتلكها المتكلم المثالي للسان العربي، وهم إن كانوا يمارسون بالفعل هذه العلائق الوظيفية عن طريق الأداء الفعلي للكلام، لم يكن يخطر ببالهم تلك العلل من حيث هي مفاهيم ومقولات أو حدود، يرى ابن جني أن هذه العلل قد طبعوا عليها «من غير وضع منهم لعلله ولابقصد من القصود التي ننسبها إليهم في قوانينه وأغراضه، بل لأن الأخير منهم حذا على نهج الأول فقال به». (١٨)

ومما لاشك فيه أن ابن جني كان نزيعاً إلى الدقة في وضع الضوابط والحدود ورسم التعريفات والاصطلاحات متأثراً بالمنهج الكلامي العقلي الذي كان يؤطر تفكيره، ومن هذا الأصل تصدر ابن جني الذي انتهى به تأمله في المناخ العلمي الذي كان سائداً في عصره إلى ربط الصلة منهجياً بين العلوم العقلية والعلوم اللغوية.، فتبين له أن الفقهاء قد وضعوا لمبحثهم أصولاً وضوابط، وأن المتكلمين قد وضعوا

أيضاً لعلم الكلام أصولاً ومبادئ، فاعتن له أن يقتفي أثر هؤلاء جميعاً، فيضع للغة بعامة، وللنحو بخاصة أصولاً وضوابط فتجلى لنا تأثره بهؤلاء وأولئك في الدقة في المصطلح ووضع الحدود.

ومما يدل على تأثر ابن جني بمنهج المتكلمين أنه عقد باباً في كتابه الخصائص وسمه بـ (علل العربية أكلامية هي أم فقهية) قال : «اعلم أن علل النحويين - أعني بذلك حذاقهم المتقنين لاألفافهم المستضعفين - أقرب إلى علل المتكلمين منها إلى علل المتفقهين، وذلك أنهم إنما يحيلون على الحس، ويحتجون فيه بثقل الحال أو خفتها على النفس وليس كذلك حيث علل الفقه.(١٩)

وكان الخليل قبل ذلك قد انصرف ليوضح صلة النحو بوصفه علماً مجرداً، باللغة من حيث هي ممارسة تواصلية فقال : «إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله». (٢٠)

وقد تطرق الخليل في مقام آخر إلى محدودية العلل التي يضعها النحاة فيصرح بكل وضوح أن عمله يمكن أن يكون مطابقاً تماماً لما مثل وحضر في ذهن المتكلم العربي، وقد يكون مخالفاً لذلك، يقول في هذا السبيل : «اعتللت أنا بما عندي أنه علة لما عللته منه، فإن أكن أصبت العلة فهو الذي التمست، وإن تكن هناك علة له، فمثلي مثل رجل حكيم دخل داراً محكمة البناء عجيبة النظم والأقسام، وقد صحت عنده حكمة بانيها بالخبر الصادق، أو بالبراهين الواضحة والحجج اللائحة، فكلما وقف هذا الرجل في الدار على شيء منها قال : إنما فعل هذا هكذا لعلة كذا ولسبب كذا وكذا سنحت له وخطرت بباله محتملة لذلك، فجائز أن يكون فعله لغير تلك العلة إلا أن ذلك مما ذكره هذا الرجل محتمل أن يكون علة لذلك، فإن سنح لغيري علة لما عللته من النحو هي أليق ما ذكرته بالمعلول فليأت بها». (٢١)

قال أبو عبد الله الحسين بن موسى الدينوري في كتابه (ثمار الصناعة) : « اعتلالات النحويين صنفان: علة تطرد على كلام العرب وتنساق إلى قانون لغتهم، وعلة تظهر حكمتهم، وتكشف عن حجة أغراضهم ومقاصدهم في موضوعاتهم وهم للأولى أكثر استعمالا وأشد تداولاً، وهي واسعة الشعب إلا أن مدار المشهورة منها على أربعة وعشرين نوعاً».(٢٢)

هناك صنف ثان يطلق عليه أحيانا علة العلة، وقد ذكره ابن السراج في الأصول فقال : «اعتلالات النحويين ضربان : ضرب منها هو المؤدي إلى كلام العرب كقولنا كل فاعل مرفوع، وكل مفعول منصوب، وضرب يسمى علة العلة مثل أن يقولوا لم صار الفاعل مرفوعا؟ والمفعول منصوباً؟ وهذا ليس يكسبنا أن نتكلم كما تكلمت العرب، وإنما يستخرج منه حكمتها في الأصول التي وضعتها، وتبين به فضل هذه اللغة على غيرها». (٢٣)

كان موقف ابن مضاء من النحاة ثورة عنيفة على الخطاب الفلسفي الذي ظل طاغيا على ما سواه من الخطابات الأخرى فقد كرس كتابه (الرد على النحاة) لدحض غلو النحاة في استرفادهم لمقولات الفلسفة والمنطق، ولذلك أنكر عليهم القول بالعلل الثواني والثوالث رافضاً الجدل الكلامي، ومطالباً بإبعاد الحجاج الفلسفي عن طبيعة النحو الذي ينبغي أن يكون من اللغة وإليها دون وسيط مفاهيمي واصطلاحي، ومنادياً بإعادة الاعتبار للنص والتحرر ما أمكن من التأويل وكانت تقوده في هذا التصور نزعته الظاهرية التي كانت تؤطره نظرياً وإجرائياً.

وما تلك الشروح والحواشي والتعليقات إلا دليل قاطع كذلك على أن أسلافنا أدركوا العوائق والصعوبات التي باتت تعترض سبيل المتعلم للنحو العربي، فاللجوء إلى الشرح هو إقرار بوجود اللبس والإبهام في النظام النحوي العربي.

رابعاً: التقاطع المنهجي بين الخطاب الديني والخطاب النحوي:

لقد وردت شهادات كثيرة، من التراث نفسه، تدل على التقاطع والتلاقي المرجعي والمنهجي بين الفقه

وأصوله، والنحو أصوله. والدليل على ذلك كثرة التأليف في الأصول يقول السيوطي : «مازال النحو مجنونا حتى عقله ابن السراج في أصوله». (٢٤)

ومن النصوص الصريحة التي تثبت الصلة المنهجية بين النحو وعلل المتفقهين ما ذكره ابن السراج (٣١٦هـ) عندما أقر بأن النحويين انتزعوا عللهم من كتب محمد بن الحسين الشيباني المتوفى سنة ١٨٩هـ(٢٥)

يقول ابن الأنباري (٥٧٧هـ): «وأدلة صناعة الإعراب ثلاثة : نقل وقياس واصطحاب حال؛ فأما النقل فالكلام العربي الفصيح المنقول النقل الصحيح الخارج عن حد القلة إلى حد الكثرة، وأما القياس: فهو حمل المنقول على المنقول إذا كان في معناه. وأما اصطحاب الحال : فإبقاء اللفظ على ما يستحقه في الأصل عند عدم دليل النقل عن الأصل كقولك في فعل الأمر، إنما كان مبنيا لأجل الأصل في الأفعال البناء وأن ما يعرب منها لشبه الاسم، ولا دليل يدل على وجود الشبه فكان باقيًا على الأصل في البناء». وهذه مفاهيم واصطلاحات أصولية. (٢٦)

وقد كتب عبد الرحمن بن الأنباري (٥٧٧هـ) كتابه (لمع الأدلة في أصول النحو) وأومأ في مقدمته إلى أن أصول النحو هي التي تفرعت منها فروعه وفصوله، كما أن أصول الفقه هي أدلة الفقه التي تفرعت عنها جملته وفائدته لتحويل في إثبات الحكم على الحجة والتعليل والارتفاع عن حضيض التقليد علو الإطلال على الدليل. (٢٧)

ولعل أصفى صورة للتقاطع المنهجي بين النحو وأصول الفقه كتاب الأشباه والنظائر للسيوطي الذي تضمن مباحث في أصول النحو وفروعه تقليدا لمنهج الفقهاء في ضبطهم للأشباه والنظائر الفقهية، فهو من الناحية التاريخية يمثل مرحلة متأخرة من مراحل تأثر النحو بالفقه وأصوله؛ من حيث التبويب والتقسيم والترتيب وقد أومأ إلى ذلك السيوطي بواضح العبارة قائلا: «واعلم أن السبب الحامل لي على تأليف ذلك الكتاب أني قصدت أن أسلك بالعربية سبيل الفقه فيما صنفه المتأخرون فيه وألفوه عن كتب الأشباه والنظائر»(٢٨)

ويقول السيوطي في مقام آخر في سياق حديثه عن الصلة المنهية بين الفقه والنحو :س أضفنا إلى علوم العربية علمين وضعناهما؛ علم الجدل في النحو وعلم أصول النحو؛ فيعرف به القياس وتركيبه وأقسامه : من قياس العلة، وقياس النسبة، وقياس الفرد، إلى غير ذلك على حد أصول الفقه» (٢٩)

وكان الشافعي يقول : «لا أسأل عن مسألة من مسائل الفقه إلا أجبت عنها من قواعد النحو». (٣٠)

ويقول أبو عمرو الجرمي : «أنا منذ ثلاثين سنة أفتي الناس في الفقه من كتاب سيبويه وذلك أن الجرمي كان صاحب حديث، فلما علم كتاب سيبويه تفقه في الحديث؛ إذ كان كتاب سيبويه يتعلم منه النظر والتفتيش» (٣١)

خامساً: أصول الخطاب التعليمي في التراث وإجراءاته:

نستطيع أن نقول منذ البدء إن النحو وجد، في مرحلته الجنينية، لغرض تعليمي؛ إذ كان وسيلة مساعدة للاستقامة في الأداء الفعلي للكلام سواء أكان المتكلم عربياً أم أعجمياً. وقد تتبدى هذه النزعة التعليمية في التعريف الذي وضعه ابن جني للنحو؛ فهو في تصوره : «انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره كالتثنية والجمع، والتحقير والتكسير، والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك، ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها وإن لم يكن منهم، وإن شذ بعضهم عنها رد به إليها». (٣٢)

إن المتأمل في هذا التعريف يدرك أن النحو، كما تمثله ابن جني وتصوره، هو اكتساب قدرات وعادات لغوية شائعة بين أفراد المجتمع اللغوي العربي المتجانس، ولا يمكن أن يتحقق هذا الاكتساب إلا بالتعلم ، سواء أكان هذا المتعلم عربياً ضعفت سليقته

تحت تأثير الاختلاط بالعناصر الأجنبية أو ابتعاده عن البيئة اللغوية العربية، أم كان أجنبياً. وهذه التفاتة من ابن جني إلى أهمية تعليم اللغة للأجانب ، كأن النحو العربي يستهدف هؤلاء الأجانب غير الناطقين باللغة العربية بالفطرة.

فالغاية في بدء نشأة النحو كانت تعليمية ، ومن ثمة كان النحو وسيلة مسعفة تقترب من العادة اللغوية وتعود إليها في صلتها الدائمة بالأداء الفعلي للكلام من حيث هو ممارسة تداولية. وظل النحو ملازماً للخطاب المنطوق والمكتوب يستمد منهما حياته واستمراريته إلى أن أتى عليه حين من الزمن ، في ظل نضج الفكر العربي وتداخل العلوم وتلاقيها فابتعد عن الواقع اللغوي وأضحى علما كغيره من العلوم العقلية التي نشأت وازدهرت في البيئة العربية (الفلسفة، علم الكلام، أصول الفقه...)

وقد ألفينا أسلافنا، في ضوء التوازي بين الخطاب الفلسفي والخطاب التعليمي، يميزون بين ثلاثة أنواع من العلل:

أ ـ العلة التعليمية : كقولنا هذا مرفوع لأنه فاعل وذاك منصوب لأنه مفعول به، وهذه العلل أطلق عليها النحاة العلل الأول؛ وهي المحققة لغاية النحو. وقد تلقاها جميع النحاة بالقبول بما فيهم الذين أنكروا نظرية العامل (ابن مضاء) الذي أقر أن العلل الأول بمعرفتها تحصل لنا المعرفة بالمنطق بكلام العرب، المدرك منها بالنظر. (٣٣)

ب ـ العلة القياسية: هي التي تقوم على اشتراك المقيس والمقيس عليه فيما تصوروا أو ظنوا أنه علة موجبة للحكم فيهما؛ كحملهم بناء اسم (لا) النافية للجنس على بناء خمسة عشر.والقياس هو حمل الشيء على الشيء في بعض أحكامه لوجه من الشبه، وقيل حمل الشيء على الشيء وإجراء حكمه عليه لنسبة بينهما عند الحامل. وهو عند الفقهاء حمل الفرع على الأصل لعلة الحكم. (٣٤)

وقد سمى ابن مضاء هذه العلل بالعلل الثواني ونهج نهج ابن جني في إنكارها ودعا إلى إلغائها، وكانت حجته في ذلك بأن هذه العلل مستغنى عنها ولاتفيدنا،إلا أن العرب أمة حكيمة.(٣٥)

ج ـ العلة الجدلية: هي تلك العلة الخارجة عن بنية اللغة نفسها، فهي كل ما يقبل به بعد العلة التعليمية والقياسية مثلا: أن يسأل في باب (إن) من أي جهة شابهت هذه الحروف الأفعال؟ وبأي الأفعال شبهتموها بالماضية أم المستقبلية أم الحادثة الحالية ؟ وحين شبهتموها بالأفعال لأي شيء عدتم بها إلى ما قدم مفعوله على فاعله؟ إلى غير ذلك من الأسئلة. فكل شيء اعتل به جوابا على هذه المسائل فهو داخل في الجدل والنظر.(٣٦)

أطلق ابن مضاء على هذا الضرب من العلل اسم العلل الثوالث، ودعا إلى إسقاطها عن الدراسات النحوية لأنه ليس في تلكم التعليلات نفع ولا فائدة في ضبط الألسنة. (٣٧)

ولذلك فإن «القياس الذي استند فيه إلى إحدى العلتين،التعليمية أو القياسية،إنما يجانس طبيعة اللغة وخصائصها، دون القياس الذي اعتمد على العلة الجدلية النظرية فنحا نحو الفلسفة واتسم بسمتها، وغدا صناعة بل رياضة عقلية ونشاطا ذهنيا، وجعل التعليل أصلا وغاية، لاوسيلة وحاجة» (٣٨)

يقول مازن المبارك في كتابه النحو العربي: «لقد جعل الزجاجي العلل تعليمية وقياسية وجدلية نظرية، وماكان له أن يجعلها كذلك، ولا أنه نظر إليها على أن منها ما هو ضروري لتحقيق غاية النحو التعليمية، إذ بالعلل يتوصل إلى معرفة كلام العرب، ومنها ما هو ضروري لتحقيق غاية العربية، إذ بالعلل القياسية يمكن أن نجاري العرب فنقيس على كلامهم فنكفل للغة استمرار حياتها ونمائها (...) ومن تلك العلل بعد ذلك علل ليس للنحو فيها نصيب، ولا للغة منها نفع (...) وهي العلل التي تدخل في باب النظر والجدل».(٣٩)

سادساً: إجراء تطبيقي

ارتأينا أن نعرض نموذجاً للتعريفات والحدود التي اصطنعها النحاة العرب للمقولات النحوية، فوقع اختيارنا على مقولة الفعل بوصفه العنصر اللساني الذي استقطب اهتمام النحاة واللغويين العرب الأقدمين، فأفردوا له زخما كثيفا من التنظيرات والإجراءات التطبيقية لضبط حده ضبطا دقيقا وتوسيع مجاله الإجرائي برصد حواليته التي يتبدى فيها في سياقه المألوف لدى المتكلم - المستمع المثالي للسان العربي.

قد تتبدى لنا الصورة التكاملية للمنهج النحوي العربي في تعريفاتهم المتنوعة للفعل، ولذلك يهمنا أن نشير منذ الآن إلى أن هناك ثلاثة اتجاهات في تاريخ البحث اللغوي العربي تعاملت مع الفعل بوصفه مقولة نحوية وفق معايير مختلفة، وهي الاتجاهات التي يمكن لنا تصنيفها على النحو التالي:

١ - الاتجاه التوزيعي

تقيم اللسانيات التوزيعية منهجها على فرضية مؤداها أن العناصر اللسانية «لاترد مصادفة بعضها بالنسبة لبعضها الآخر، بل يرد كل عنصر في مواقع محددة بالنسبة إلى عناصر أخرى محددة». (٤٠)

فأمسى، حينئذ، الاهتمام منصباً على توخي توزيع العناصر ضمن السياق الذي ترد فيه، ومن ههنا أضحى تقسيمهم لفئات الكلم ينبني على توزيع تلك الفئات وتواترها ضمن سياقها المألوف، حيث إن كل العناصر التي تحتل الموضع نفسه في السياق نفسه تنتمي إلى القسم نفسه من أقسام الكلام.

تنحدر هذه النزعة تاريخياً من منهج قديم أنشأ يعيد إنتاج نفسه في أشكال جديدة يحسبها أقطاب الاتجاه التوزيعي في اللسانيات المعاصرة من مستحدثات التحول اللساني في القرن العشرين.

إننا إذا ما نظرنا نظرة عجلى إلى الرصيد الكثيف من المعطيات المعرفية للفكر النحوي العربي نجد لامحالة عصبة من النحاة كان لها فضل السبق في هذا المنهج في تاريخ الدراسة اللسانية ؛ لأنه لما تعذر عليهم تعميم العلاقات الوظيفية الضمنية الفاعلة كالقول (بعامل حلول محل الاسم) استبدلوها بمبدأ التوزيع أو الموقعية يقول ابن هشام: «رافع المضارع تجرده من الناصب والجازم وفقا للفراء ولاحلوله محل الاسم خلافا للبصريين». (٤١)

ومن ثمة يرى بعضهم: «أن الإرهاص بمبدأ التوزيع ظاهر في كثير من وجوه التحليل النحوي عند العرب، ولكن النحويين كانوا يحتكمون إليه بقدر ما يكون مسعفاً دون قصر، وهو لاشك منطلق جزئي نافع، ولكنه لا يبلغ أن يكون مطلقا». (٤٢)

ونجد هذا المنهج ممثلا في صورة أبين لدى عبد القاهر الجرجاني الذي كان جاداً في مراميه ومتهيئا له، فهو حين تناول مقولة الفعل في كتابه (الجمل) كان قد بنى تصوره من زاوية توزيع الفعل ضمن الحوالية التي يرد فيها والتي لايكاد ينفك عنها في أثناء تواتره في سياقه المألوف حيث قال: «والفعل ما دخله قد، وسوف، والسين، نحو: قد قام وقد يقوم وسيقوم وسوف يقوم، وتاء الضمير وألفه وواوه نحو: أكرمت وأكرما وأكرموا وتاء التأنيث الساكنة نحو نعمت وبئست وحرف الجزم لم يضرب». (٤٣)

إن ما انتهى إليه الجرجاني في هذا الخطاب قد بناه على موقعية الفعل في حيزه الطبيعي وفقاً للعلاقة بين العناصر اللسانية، فهو فعل ذلك بوعي عميق بحوالية الفعل العربي، وهي الحوالية التي لايمكن لأي قسم من أقسام الكلام أن يتبدى فيها.

إذا ما رجعنا إلى الحوالية التي رصدها الجرجاني للفعل والتي وسعها غيره من النحاة (٤٤) نلاحظ أنها تتألف من عناصر ضامة تتقدم الفعل إلزاما وأخرى تردفه؛ أي تنقسم إلى سوابق ولواحق تحدد حوالية الفعل.

من البدهي القول، إذن، إن ما قال به الجرجاني وغيره من النحاة ينسجم مع أهم ما أقر به اللسانيون التوزيعيون حين تصنيفهم لأقسام الكلام بناء على تواترها في سياقها اللساني المألوف. غير أننا نلفي

بعض النحاة يقيم تعريفه على معايير أخرى غير توزيعية منها ما هو وظيفي، ومنها ما هو دلالي.

٢ ـ الاتجاه الوظيفي:

إن ما هو معدود في عداد المسلمات، في ضوء اللسانيات الوظيفية، هو التركيز على إبراز أهمية الوظيفة الإبلاغية للغة؛ أي لأي شيء يصلح عنصر من عناصر الكلام من حيث الإبلاغ ؟ أو ماهي وظيفته في السياق الوارد فيه. ؟ (٤٥)

من هذا المنطلق كان تعامل اللسانيات الوظيفية مع العناصر اللسانية التي تكون المدونة النمطية للبيئة اللغوية المتجانسة إذ «تحدد هذه العناصر بحكم وظيفتها، وعلى أساس طبيعة هذه الوظيفة ترتب ضمن العناصر الأخرى». (٤٦)

لقد أضحى الركن الإسنادي،لدى النحاة العرب الأقدمين، فيصلاً لفرز العناصر اللغوية، حيث تصنف وفقا لانتمائها أو عدم انتمائها إلى هذا الركن. لكن ما مبررات اعتمادهم الإسناد معياراً جوهرياً لتصنيف أقسام الكلام. ؟

إن العناصر المنتمية إلى الركن الإسنادي تتفاوت فيما بينها من حيث قبولها الإسناد بطرفيه،لذلك اتخذوا هذه السمة ضابطا، فأضحت منوالاً لا ينهى عنه لضبط المقولات النحوية، ووضع حدود لها لاتكاد تحيد عنها.

فجاء تقسيمهم للكلام تقسيماً وظيفياً يراعي وظيفة كل قسم ضمن الركن الإسنادي، فقالوا: «الكلمة إن لم تكن ركنا للإسناد فهي حرف، وإن كانت ركنا له؛ فإن قبلت الإسناد بطرفيه فهي اسم، وإلا فهي فعل». (٤٧)

يتجلى لنا، حينئذ، أن الفعل بوصفه طرفًا رئيساً في الإسناد ذو وظيفة محفوظة وقارة تتمثل في قيامه بدور المسند ليس إلا. وقد أكد أحد النحاة العرب ذلك بقوله: «الفعل ما أسند إلى غيره ولم يسند غيره إليه».(٤٨)

نميل إلى القول في نهاية المطاف بأن التمسك بالمعايير الوظيفية لدى نفر غير قليل من النحاة الأقدمين، أثناء وضعهم للضوابط الحاصرة للفعل، يعد سابقة منهجية تسجل في تاريخ البحث اللساني.

٣ ـ الاتجاه الدلالي:

إننا بعد أن أشرنا إلى المعايير التوزيعية والوظيفية المعول عليها لدى النحاة الأقدمين في ضبط الفعل، يمكن لنا أن نسوق ضربا آخر من المفاهيم المتعلقة بالفعل لدى عصبة من النحاة واللغويين العرب، وهي العصبة التي تميل إلى الإشادة بالدلالة وتنتصر لها، فأمست دلالة اللفظ، حينئذ، معياراً متوخى لتفريع العناصر اللغوية وتصنيفها وفق معطيات دلالية خالصة.

ولإبراز ما نحن بسبيله يكون من المستساغ ههنا أن نورد ضوابط للفعل شاعت لدى القدامى راعوا فيها الجوانب الدلالية، فجاءت تعريفاتهم للفعل مترادفة تباعا حيث قالوا: «الفعل على أوضاع النحويين ما دل على حدث وزمان ماض أو مستقبل». (٤٩)

وقالوا أيضا: «أما الفعل فكل كلمة تدل على معنى في نفسها مقترنة بزمان». (٥٠)

إن دلالة الفعل على الحدث تأتي من اشتراكه مع اسم حدثه في مادة واحدة، ولهذا قال سيبويه في سياق حديثه عن الأفعال: «أمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء». (٥١) إذ يعني بأحداث الأسماء المصادر بوصفها أصولا للاشتقاق حسب ما أقرته المدرسة البصرية.

بيد أن اسم الحدث يختلف عن الفعل من حيث الدلالة على الحدث، وذلك لأن دلالة اسم الحدث على الحدث دون سواه دلالة مطابقة، أما دلالة الفعل على الحدث فهي دلالة تضمن؛ لأن الفعل يتضمن اسم الحدث واسم الحدث لايتضمنه.

ومن ههنا تكون دلالة الفعل على الحدث المقترن بزمن سمة خلافية أخرى تنضاف إلى حصيلة السمات المذكورة سالفاً التي ينماز بها الفعل من غيره من العناصر اللغوية الأخرى.

وانطلاقا من هذه المعايير التي أومأنا إليها سالفا (المعايير التوزيعية والوظيفية والدلالية) يمكن لنا أن نطرح ههنا مسألة (كان) الناسخة وملحقاتها، ومن المعلوم أن النواسخ جمع ناسخ وهو لغة النسخ بمعنى

الإزالة، يقال نسخت الشمس الظل إذا أزالته، وفي الاصطلاح النحوي ما يرفع حكم المبتدأ والخبر. (٥٢)

تسلك هذه الفئة في البنية السطحية للجملة العربية سلوك الأدوات أو المورفيمات التي تلحق بالركن الإسنادي الاسمي، وتسبق عادة العنصر الأولي (المبتدأ) لتضفي على العنصر المتمم للإسناد (الخبر) تحولاً في المميزات الوظيفية من ضم إلى فتح دون أن تؤثر في العلاقة الإسنادية؛ لأن الفائدة المرجوة من العملية الإسنادية في الركن الإسنادي الاسمي يحققها المسند (الخبر). وكما هو معلوم أن العلاقة الإسنادية في الركن الإسنادي الاسمي مجردة من الزمن عكس ما هو مألوف في الركن الإسنادي الفعلي حيث زمن تحقيق الحدث هو من مقومات هذا الركن، لذلك كانت الحاجة في الركن الإسنادي الاسمي إلى عناصر لسانية أخرى خارجة عن بنية الركن لإضافة معنى الزمن إليه ولا يتحقق ذلك إلا بـ (كان وملحقاتها) لأن الزمن من مقوماتها.

ومن ههنا كانت هذه الفئة ناقصة من حيث عدم توافر الضوابط التركيبية التي تحدد وفقها الأفعال الحقيقية وذلك لاعتبارات توزيعية ووظيفية ودلالية.

أ ـ الاعتبار التوزيعي:

تلحق كان وملحقاتها بالأفعال الحقيقية في البنية السطحية بوصفها سوابق توزيعية تكون حوالية الفعل كغيرها من العناصر اللسانية التي تشكل محيطه، فهي تظهر التوزيع نفسه الذي تظهره العناصر السابقة التي تكون حوالية الفعل.

ومن ههنا يكون تواتر هذه الفئة تواترا استبداليا في مواقع الأدوات وليس في مواقع الأفعال الحقيقية، ومما يدعم هذا المنحى هو أن عصبة من النحاة الأقدمين عدت هذه الفئة من الأدوات التي تدخل على الأفعال كغيرها من العناصر اللسانية الأخرى (٥٣)

ب ـ الاعتبار الوظيفي:

ينحصر الضابط التركيبي الوظيفي للفعل في قيامه بدور المسند، ومن ههنا يكون الفعل طرفاً رئيساً في العملية الإسنادية لكونه النواة الأساس التي تعقد حولها العملية الإسنادية في الركن الإسنادي الفعلي.

أما الركن الإسنادي الاسمي، فالعملية الإسنادية فيه قائمة على أساس ارتباط المسند إليه (المسند) بالمسند إليه (الخبر) عن طريق الوصف لاغير. فإلحاق كان وأخواتها بالركن الإسنادي الاسمي لايؤثر في العملية الإسنادية، لأن الإسناد قائم بمعزلها إلا في حالة تمام هذه النواسخ مثل كان ودام وزال. (٥٤)

ج ـ الاعتبار الدلالي:

يتحدد الضابط التركيبي للفعل وفق المعيار الدلالي في كونه يدل على حدث مقترن زمن مقيد، وتلك سمة خلافية ينماز بها الفعل دون سواه من العناصر اللسانية الأخرى، بيد أن (كان وملحقاتها) ليست كذلك؛ لأن دلالتها خالية من الحدث الحقيقي الذي يسد إلى محقق يحققه في الواقع اللغوي.

وقد كان أومأ إلى ذلك النحاة العرب حين قالوا: «الفعل الحقيقي يدل على معنى وزمان نحو قولك (ضرب) فإنه يدل على ما مضى من الزمان على معنى الضرب، وكان إنما تدل على ما مضى من الزمان فقط (...) فكما نقصت دلالتها كانت ناقصة وقيل أفعال عبارة أي هي أفعال لفظية لاحقيقية؛ لأن الفعل الحقيقي ما دل على حدث». (٥٥)

بناء عل تلك الاعتبارات المذكورة سالفاً يكون من المستساغ إقصاء هذه الفئة غير الحقيقية من الأفعال لأنها لاتخضع للضوابط التركيبية للفعل الحقيقي ولذلك لاتنالها التفريعات المختلفة للفعل.

يمكن لنا، حينئذ، أن نستثمر هذا الإجراء القائم على التكامل في وضع الحدود والتعريفات في تذليل الصعوبات والعوائق التي تعترض سبيل المتعلم للنحو العربي يمكن أن نعول على التعريفات التي ترتكز على التوزيعات برصد جميع الحواليات التي تتواتر فيها العناصر اللسانية ؛ حوالية الفعل، حوالية الاسم، حوالية الحرف...

سابعاً: المحاولات السابقة لتيسير النحو

لم تنقطع المحاولات الهادفة إلى تيسير النحو حيث ظلت ترافقه وتتعقب مساره عبر تاريخه الطويل غير متوانية في البحث عن المبررات الواهية أحياناً والمعقولة أحياناً أخرى لإحداث التغيير. تتأرجح هذه المحاولات بين الاستئصال المؤطر أيديولوجيا أو دينيا من جهة، والتعديل الذي تقتضيه الضرورة التداولية والتعليمية انطلاقاً من الواقع اللغوي العربي الحديث من جهة أخرى.

إذا ما تأملنا ملياً حركة التجديد أو التيسر التي رافقت الوعي المنهجي في الثقافة العربية المعاصرة يتبدى لنا أن هذه الحركة كان مآلها الفشل ولم تستطع أن تحقق أهدافها وتبلغ غاياتها، وأسباب هذا الفشل وعوامله كثيرة أهمها:

١ ـ إن معظم هذه المحاولات التجديدية اقترنت بنزعات ايديولوجية أو طائفية (دينية) ضيقة الأفق؛ فهي من ههنا دعوات غير نزيهة لأن هدفها البعيد هو إحداث نوع من التفكيك أو التقويض للمرتكزات الفاعلة في الحضارة العربية الإسلامية. وهو الأمر الذي جعل هذه الدعوة التجديدية تقابل بالرفض.

٢ ـ بعض هذه الدعوات كان نزيها ومؤسساً علمياً ومنهجيًا وهادفاً ثقافياً وحضارياً ولكنها دعوات فردية معزولة لم تستطع أن تخترق مجال المؤسسات العلمية التقليدية التي تتصف بالشرعية كالمجامع اللغوية العربية على اختلافها. ومن ثمة ظلت هذه الأعمال حبيسة إطارها الظرفي المحدود،ولم تؤثر في توجيه الثقافة النحوية العربية التي لا تمتلك، إلى حد الآن، الشرعية العلمية للانتماء إلى الثقافة اللسانية العربية المعاصرة.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه المحاولات يمكن أن تفرع إلى اتجاهين اثنين:

١ ـ الاتجاه الأول يرمي إلى تبسيط مسائل النحو وجعلها مسايرة لواقع اللغة العربية، ويهدف إلى التعديل الذي لا يمس جوهر اللغة، ولا يخل بحكم من أحكامها، وفي الوقت ذاته ييسر أمر تعلم اللغة ويخفف من حدة المشاكل اللغوية التي تعترض سبيل المتعلم والمعلم معاً.

٢ ـ الاتجاه الثاني: وهو أكثر تطرفا يرمي إلى إلغاء بعض المسائل النحوية أو الإعراب عموما. (٥٦)

يمكن لنا في هذا المقام أن نشير إلى بعض المحاولات التجديدية للنحو العربي:

١ ـ هنري فليش، (اليسوعي)، العربية الفصحى ـ نحو بناء لغوي جديد ـ ترجمة عبد الصبور شاهين، بيروت ١٩٦٦.

٢ ـ يوسف سعادة، تعديل القواعد العربية وتسهيلها، بيروت ١٩٤٧.

٣ ـ أمين الخولي، محاضرات في مشكلات حياتنا اللغوية القاهرة دت

٤ ـ أمين الخولي مناهج التجديد القاهرة ١٩٦١.

٥ ـ يوسف السودا الأحرفية، بيروت ١٩٥٩.

٦ ـ مصطفى الشماع، موضوع جديد (كتاب في تعديل الحرف العربي) صيدا ١٩٤٧.

٧ ـ أنيس فريحة، هذا الصرف ! وهذا النحو ! أما لهذا الليل من آخر ؟مجلة الأبحاث ١٩٥٥.

٨ ـ أنيس فريحة، هكذا يكون التيسير مجلة العلوم ١٩٥٧.

٩ ـ أنيس فريحة، تبسيط قواعد اللغة العربية على أسس جديدة اقتراح ونموذج (الجامعة الأمريكية) بيروت ١٩٥٩.

١٠ ـ أنيس فريحة، تبسيط قواعد العربية وتبويبها على أساس منطقي جديد. ١٩٥٢.

ثامناً: حوصلة واقتراحات:

يجوز لنا أن نقول ، في نهاية هذا العرض المركز والمقتضب في الوقت نفسه، إن الرصيد العربي، بكل مقوماته الفكرية وإجراءاته التطبيقية، يتضمن مفارقة معرفية ومنهجية بين نوعين من النحو: نحو يطغى عليه الجانب النظري والفلسفي ويعتمد على التأويل والحجة الجدلية المستنبطة من الجدل

الكلامي والفقهي. ونحو آخر تفسيري يطغى عليه الجانب التعليمي والتلقيني.

وبناءً على هذه الخصوصية التي ينماز بها النحو العربي يمكن لنا التمييز بين فرعين من النحو:

١ - **نحو نظري (كلاسيكي)**: وهو تلك القوانين والمعايير التي وضعها النحاة الأوائل في رحاب الإرهاصات الأولى لمخاض تشكل العقل العربي في البيئة الفلسفية والكلامية والفقهية، وفي ظل الخلافات المدرسية والمذهبية، وهذا النحو يفرض منهجه الداخلي، وهو من هذه الناحية يعد نتاجاً فكرياً يعكس العمق الفكري للحضارة العربية الإسلامية في مرحلة تاريخية معينة من مراحل نضجها واكتمالها، فهو من ههنا مكون من المكونات الصلدة للتراث العربي، وهو الأمر الذي يجعلنا نتعامل معه ونتخذه موضوعا للمدارسة والمقاربة العلمية ليس من حيث هو وسيلة، بل من حيث هو غاية تدرس في ذاتها ومن أجل ذاتها.

٢ - **نحو تعليمي (وظيفي تداولي)**: وهو تلك الآليات والعلاقات الوظيفية التي تساعد معرفتها لدى المتكلم العربي وغير العربي على امتلاك الكفاية الذاتية لاستخدام جميع البنى التركيبية بطريقة آلية قياسية وإبداعية في الوقت نفسه.

إذا وفق البحث اللساني العربي المعاصر في إحداث هذا التمايز، حتى لا أقول القطيعة، بين النحو النظري، بكل مفاهيمه الفلسفية والكلامية والفقهية وبكل مسائله الخلافية الجدلية وبكل شواهده الميتة المحنطة الغريبة عن المتكلم في البيئة اللسانية العربية الحديثة ، وبين النحو التعليمي التداولي الذي يختلف عن الأول في أنه ينحو نحواً تعليمياً ويعزف عن التنظير والجدل الفلسفي والمذهبي ، وينزع أصحاب هذا الاتجاه إلى التبسيط والتيسير والدقة في تقديم الشاهد واستنباط القاعدة. وهو النحو الذي ظل مركز استقطاب لأي نزعة تجديدية وهو يختلف عن الأول أيضا في كونه يعد وسيلة ليس غاية في ذاته.

انطلاقا من هذه الإشكالية التي تبدت معالمها المنهجية، وتجلت أهدافها العلمية والتعليمية، يمكن لنا أن نتصور مشروعاً مبدئياً لتيسير النظام النحوي العربي في ضوء ما حققته اللسانيات التطبيقية في حقل تعليمية اللغات، وبناء على تجارب سابقة في تاريخ البحث اللساني العالمي، وهو المشروع الذي تتحدد منطلقاته في النقاط الآتية:

١- ضبط الأهداف التعليمية (الوظيفية والتداولية) ضبطاً علمياً دقيقاً بمعزل عن أي نزعة عاطفية أو إيديولوجية.

٢- الحرص الشديد على الدقة في التحري والتقصي لاختيار النموذج اللغوي (الشاهد النحوي) المستنبط من اللغة المنطوقة بالفعل في الواقع اللغوي مع إعادة الاعتبار للخطاب المنطوق المغيب في النحو الكلاسيكي. وإحياء الشاهد اللغوي أو النحوي بربطه بالواقع اللغوي الذي يحيط بالعملية التعليمية، لأن اللغة استعمال وممارسة، وما دامت كذلك لابد من التخلص من الشواهد الميتة المحنطة التي لاصلة لها بالواقع العربي الحديث.

٣- إبعاد المفاهيم والمصطلحات المجردة التي نشأت خارج المبحث اللغوي (المصطلاحات الفلسفية والكلامية والفقهية) واستبدالها بمصطلحات جديدة تراعى فيها الدقة والوضوح والانتماء الشرعي إلى البيئة اللسانية المحض.

٤- تجنب استخدام التعريفات والحدود الفلسفية التي تعيق عملية الفهم والإدراك المباشر للقضايا النحوية وتعديلها أو اختزالها في تعريفات تعليمية وظيفية واضحة المعالم.

٥ - حصر العلاقات الوظيفية للعناصر اللسانية داخل التراكيب الأساسية، وضبط التوزيعات المحتملة التي تتواتر فيها تلك العناصر داخل سياقها اللساني المألوف.

٦ - الانتقال من التفسيرات والتأويلات والتقديرات القائمة على مبدأ العامل والمعمول،والعلة والمعلول، إلى رصد التراكيب الأساسية المتواترة،بالإمكان وبالفعل، في الأداء الفعلي للكلام بوضع لائحة مفتوحة لجميع التراكيب المحتملة في اللسان العربي الحديث.

٧- تضييق دائرة المسائل الخلافية القائمة على الحجاج الفلسفي والكلامي وتجنب الجدل العقيم الذي يتبدى في تلك الخلافات النحوية والصرفية التي تعيق العملية التعليمية الصحيحة ، والتخلص ما أمكن من ثنائية الجوهر والفرع أو الأصل والعدول عن الأصل، وتقديم القواعد العربية بأصولها وفروعها بوصفها نظاماً منسجماً يشكل بنية متكاملة متراصة.

٨- التخفيف من وطأة التراكيب المحولة (التقديم والتأخير والحذف والتضمين والإضمار...)

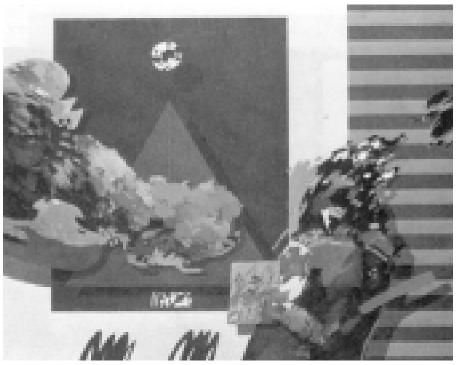
٩- تكثيف البحث التطبيقي المقارن وترقيته للوصول إلى ضبط الكليات القواعدية؛ أي تلك البنى المشتركة بين اللغات الإنسانية لتسهيل تعليم اللغة العربية في الوسط المتعدد اللغات والثقافات، وتيسير عملية الترجمة الآلية والنقل من العربية وإليها.

ولا يمكن لهذا المشروع الطموح أن يتحقق إلا بتكوين فرق من الباحثين، تتوزع على شكل ورشات دائمة بإشراف مؤسسة رسمية مؤهلة مادياً وعلمياً، وفي ضوء خطة جريئة تكون معالمها واضحة، وأهدافها دقيقة ومحددة، وإعطاء الصلاحيات العلمية الكاملة لهذه الفرق لإعادة تشكيل النظام النحوي العربي انطلاقا من النحو التراثي نفسه، مع مراعاة الواقع التعليمي والتداولي للسان العربي الحديث، سواء أكان الأمر يتعلق بالمجتمع اللغوي الأحادي اللغة أم بالمجتمع العربي المتعدد اللغات والثقافات. ■

هوامش

١ - أنيس فريحة ، نظريات في اللغة ، ط٢ بيروت ١٩٨١، ص ١٦٧
٢ - التوحيدي أبو حيان (٣٨٠هـ) الإمتاع والمؤانسة ،تحقيق أحمد أمين ، بيروت دت ١٣٩/٢
٣ - المرجع نفسه ٢ / ١٣٩
٤ - المرجع نفسه ، ٢/ ١٣٩
٥ - ابن الأنباري ، الإنصاف في مسائل الخلاف ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، مكة المكرمة ، ١٨٨/١
٦ - السيوطي المزهر ٣٧/١
٧ - السيوطي ، المزهر ١ /١١١
٨ - السيوطي ، الاقتراح في علم أصول النحو ، القاهرة ١٩٧٦, ، ص ٤٠ .
٩ - ابن خلدون (٨٠٨هـ) ، المقدمة ، تونس ١٩٨٤.
١٠ - ابن هشام (٧٦١هـ)، شذور الذهب ، القاهرة ، ١٩٦٣. ص ١٤.
١١ - المبرد ، المقتضب ، ١ /١٤١.
١٢ - الفارابي (٣٣٩هـ)، إحصاء العلوم ، تحقيق عثمان محمد أمين ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٣ ،٤.
١٣ - ينظر أنيس فريحة ، نظريات في اللغة ، ص ١٦٢.
١٤ - نهاد الموسى ، نظرية النحو العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن ، ص ٣٤.
١٥ - المرجع نفسه ، ص ٣٤.
١٦ - المرجع نفسه ، ص ٣٦ .
١٧ - ابن جني ، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت ١ / ٢٣٧.
١٨ - المرجع نفسه ، ١ / ٢٣٨.
١٩- المرجع نفسه ، ١ / ٤٨.
٢٠ - الزجاجي (٣٣٧هـ)، الإيضاح في علل النحو ، تحقيق مازن المبارك ، بيروت ١٩٨٢. ص ٦٦.
٢١ - المرجع نفسه ، ص ٦٦.

٢٢- السيوطي ، الاقتراح ، ص ١١٥.
٢٣ - المرجع نفسه ، ص ١١٥.
٢٤ - المرجع نفسه، ص ٤
٢٥ - ابن جني الخصائص ، ٣ / ١٦
٢٦ - الاغراب في جدل الإعراب لابن الأنباري، ص ٤٥ ،٤٦.
٢٧ - السيوطي، الاقتراح ، ص٥١.
٢٨ - السيوطي، الأشباه والنظائر، ٤/١
٢٩ - السيوطي، الاقتراح، ص٢٢.
٣٠ - الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، دار المعارف ، مصر، ص ٧٧.
٣١ - المرجع نفسه، ص ٧٧.
٣٢ - ابن جني(٣٩٢هـ)، الخصائص - تحقيق محمد علي النجار، بيروت ٣٤/١.
٣٣ - ابن مضاء ، الرد على النحاة ، تحقيق شوقي ضيف ، ١٩٤٧. ص ١٥٢.
٣٤ - أبو هلال العسكري(٤٠٠هـ) ، الفروق في اللغة ، تحقيق لجنة إحياء التراث ، ط٤ بيروت ١٩٦٣. ص ٧٠.
٣٥ - ينظر ابن مضاء الرجع المذكور سابقاً ، ص ١٥١.
٣٦ - السيوطي ، الاقتراح ص ١٣٥.
٣٧ - ابن مضاء ، المرجع المذكور سابقاً ، ص ١٥١.
٣٨ - الزعبلاوي ، مسالك القول في النقد اللغوي ط١ ، دمشق ، ١٩٨٤.مسالك القول ص ٦٧.
٣٩ - مازن المبارك ، النحو العربي ، ص٩٨.
٤٠ - ميشال زكريا ، الألسنية (علم اللغة الحديث) قراءات تمهيدية ، بيروت ١٩٨٤ص ٥ .
٤١ - نهاد الموسى ، نظرية النحو العربي، ص٣٦.
٤٢ - المرجع نفسه ص ٣٩.
٤٣ - عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ) ، الجمل ، تحقيق علي حيدر ، دمشق ١٩٧٢ ص ٥ .
٤٤ - قال ابن مالك : بتا فعلت ، وأتت ويا افعلي ونون اقبلن فعل ينجلي .
٤٥ - ينظر كاترين فوك ، مبادئ في قضايا اللسانيات المعاصرة ترجمة المنصف عاشور الجزائر ١٩٨٤. ص٤٥.
٤٦ - المرجع نفسه ص٤٥
٤٧ - ابن مالك ، شرح التسهيل ، تحقيق عبد الرحمن السيد ط١١ مطبعة السعادة القاهرة ٤/١.
٤٨ - العكبري ، مسائل خلافية ،تحقيق محمد خير الحلواني دمشق ، ص٦٤.
٤٩ - الزجاجي ، الإيضاح في علل النحو ، ص٥٢.
٥٠ - ابن يعيش شرح المفصل ، ٢/٧ عالم الكتب ،بيروت.
٥١ - سيبويه (١٨٠هـ)، الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون ، بيروت ١٢/١.
٥٢ - ابن هشام ، شرح قطر الندى ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ط١١ القاهرة ١٩٦٣ ص١٢٧.
٥٣ - ينظر ،عبد القاهر الجرجاني ، الجمل ، تحقيق علي حيدر مجمع اللغة العربية دمشق ١٩٧٢ص١٣.
٥٤ - ينظر تمام حسان ، العربية مبناها ومعناها ، ص ١٣٢.
٥٥ - ابن يعيش ، شرح المفصل ، ٩٠/٦.عالم الكتب بيروت دت
٥٦ - أنيس فريحة ، تبسيط قواعد اللغة العربية على أسس جديدة اقتراح ونموذج (الجامعة الأمريكية) بيروت ١٩٥٩. ص٢١.



لوتريامون المرعبُ الأليمْ

فايز مقدسي *

– ١ –

على عتبات الألم

من الغرابة بمكان أن الشاعرين الفرنسيين «أرتير رامبو» و«لوتريامون»، وكل منهما دوّن عمله الشعري الأساسي وهو في العشرين من العمر، ثم كفّ الأول عن الكتابة، وتوفي الثاني وهو في مطلع الشباب(١)؛ من الغرابة أنهما تركا أعمق الأثر في جيل الشباب من الشعراء الذين أتوا بعدهما. أما عن «رامبو» فقد قيل الكثير كما ذكر «ألبير كامي» في كتابه «الإنسان المتمرد».

ولذا فهذه الصفحات القليلة تهدف، وبإيجاز، إلى إلقاء الضوء على الشاعر الثاني؛ أي «إيزيدور ديكاس» الذي أطلق على نفسه اسم «الكونت دو لوتريامون» عندما نشر كتابه الشهير «أناشيد مالدورور» سنة ١٨٨٦(٢). وهو، مثله في ذلك مثل «رامبو» أيضاً، من

* شاعر وكاتب من سوريا.

● لوحة للفنان أنس الشيخ / البحرين.

أكثر شعراء فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر غموضاً. وحتى مطلع القرن العشرين لم نكن نعرف عنه ما يستحق الذكر سوى أنه عُثر عليه ميتاً في شهر تشرين الثاني نوفمبر سنه ١٨٧٠ في غرفته في أحد أحياء باريس ولم يكن قد تجاوز الرابعة والعشرين من العمر بعد أن كان قد كتب ونشر كتابين؛ الأول هو كما سبق «أناشيد مالدورور»، والثاني كتاب «أشعار». وهما كتابان ظلا مغمورين زمناً طويلاً بعد وفاة الشاعر(٣).

وفي مطلع القرن العشرين، كما ذكرنا، بدأ الاهتمام بـ «لوتريامون» حيث تكاثرت الدراسات والأبحاث والتقنيات عنه، وأُعيد طبع «الأناشيد» أكثر من مرة مع مقدمات ودراسات لكتاب كبار، حتى أنه أصبح اليوم من أكثر شعراء فرنسا في القرن التاسع عشر شهرة أيضاً مثله في ذلك مثل صنوه «أرتير رامبو».

اكتشاف كتاب «أناشيد مالدورور» وتسليط الضوء عليه أثار آنذاك ضجة كبرى وجعل الآراء تتضارب حول قيمة العمل الأدبية والجمالية، لما في صفحات الكتاب من تفرّد في الأسلوب وصور بلاغية وتتابع غير منطقي أحياناً للعبارات، وبشكل خاص لما فيه من عنف حيث إن بطل الأناشيد «مالدورور» يرتكب جرائم تقشعر لها الأبدان وهو ماض في مشروعه الرهيب للقضاء على الجنس البشري، متمرداً على كل الأعراف والقوانين والمؤسسات، وحيداً في مواجهة العالم، وفي طبعه قسوة غير مألوفة، وهي أمور لم يسبق للأدب الفرنسي أن عهدها، وقلّ أن نعثر على ما يماثلها؛ اللهم إلا في ذلك النمط الأدبي الذي ساد في القرن التاسع عشر في إنجلترا وأنحاء أخرى من أوروبا؛ والذي أطلق عليه فيما بعد اسم «الرواية السوداء»؛ حتى أن واحداً من أوائل الذين كتبوا عن «الأناشيد»(٤) وصف الكتاب بأنه «غرابة متوحشة» دبّجتها ريشة شاب في العشرين من العمر. ولما لم يكن الناس يعرفون شيئاً عن حياة كاتب «الأناشيد» وشخصيته، فقد عكف البحاثة على تقصي حياة الشاعر واستطاعوا، وبعد سنوات، العثور على بعض الرسائل القليلة التي كتبها(٥)، وتمكنوا من التعرف على أماكن إقامته في باريس في أثناء تواجده فيها في السنوات الثلاث الأخيرة من حياته. ومضوا أبعد فاكتشفوا بعض الوثائق المتعلقة بولادته ووفاته وقدِروا على تحديد المدرسة الداخلية التي قضى فيها سنوات دراسته في فرنسا من سنة ١٨٥٩ إلى سنة ١٨٦٥ وكذلك العائلة التي ينتمي إليها. أما السنوات من ١٨٦٥ إلى ١٨٦٨؛ أي منذ تركه المدرسة إلى مجيئه إلى باريس فقد بقيت غامضة. وإن كان من المرجح أنه عاد إلى مسقط رأسه في «مونتفيديو» حيث كان والده يقيم.

سنة ١٩٢٧ تمكن الصحافي والباحث الفرنسي «فرانسوا أليكو Alicot» من المضي في بحثه عن «لوتريامون» قدماً فعثر على رجل اسمه «بول ليبيز P. Lepes» كان قد تجاوز الثمانين من العمر آنذاك، وكانت أهميته تكمن في أنه كان زميلاً لـ «لوتريامون» في سنوات الدراسة؛ أي حين كان «لوتريامون» في حوالي الثالثة عشرة من عمره. وقد تمكن ذلك الرجل العجوز من رسم صورةٍ – على قدر ما أسعفته الذاكرة – لزميله في المدرسة، فوصفه بأنه كان شاباً مكتئباً قليل الكلام، ومنطوياً على نفسه، وأنه كان نحيل القامة، مقوس الظهر بعض الشيء، تتهدل خصل شعره على جبهته، وأنه كان يقضي الوقت غارقاً في الأحلام. وهناك شهادة أخرى صاحبها هو «ب. مونتانيو» وذكرها «فرانسوا كارديك Cardec» في كتابه «ديكاس كونت دو لوتريامون» الذي أكد أنه التقى «لوتريامون» في «مونتفيديو»، وأعطى وصفاً مختلفاً للشاعر: «شاب وسيم الطلعة، فوضوي، كثير الضجيج، صعب احتماله»، غير أن أكثر الباحثين يميل إلى التشكيك في صحة هذه الشهادة(٦). فالصورة التي رسمها زميل الدراسة تبقى وحتى اليوم الصورة الوصفية الوحيدة التي تلقي الضوء على شخصية الشاعر كما كان في الثالثة عشرة من عمره. هذا إذا كانت ذاكرة الرجل،

وقد تجاوز الثمانين، لم تخنه، وإذا كانت شهادته لم تتأثر بقراءة كتاب «الأناشيد» كما يميل بعض الباحثين إلى الاعتقاد.

بعد كل هذه الأبحاث والتحقيقات صار من الممكن، ومع بعض الحذر، وضع ما يمكن أن نطلق عليه اسم «سيرة ذاتية» للشاعر:

اسمه الحقيقي «إيزدور ديكاس Ducasse» ولد سنه ١٨٤٦ في «مونتفيديو» في «الأرغواي» لأبوين فرنسيين (كان أبوه يعمل في القنصلية الفرنسية هناك)، وقد توفيت أمه وهو بعدُ طفل صغير. وعندما بلغ الثالثة عشرة أرسله أبوه إلى فرنسا لمتابعة الدراسة في خلال سنوات ٥٩-٦٥ كما سبق التنويه. أما السنوات التالية، من ٦٥ الى ٦٨ فتبقى غامضة. هل عاد إلى مسقط رأسه ثم رجع إلى باريس؟ لأنه لا يظهر في باريس إلا في سنه ١٨٦٨ حيث انكبّ على كتابة «أناشيد مالدورور» وحيداً في غرفته حيث إنه يرسم في كتابه المذكور صورة ذلك الشاعر الشاب «الذي يطمح إلى المجد منكباً على طاولة الكتابة في غرفة في الطابق الخامس في سكون منتصف الليل». سنه ١٨٦٨ طبع «لوتريامون» على نفقته الخاصة النشيد الأول ولم يضع على الغلاف اسمه الحقيقي بل لقبه المستعار «الكونت دو لوتريامون»، ثم أصدر الأناشيد كاملة في السنة التالية غير أن الكتاب لم يوزع وبقي في المطبعة، وذلك، وحسب الرواية الشائعة، إن الناشر تخوّف، بعد قراءته الكتاب واطلاعه على محتواه، من توزيعه فيلم يوزع منه سوى بعض النسخ التي حصل عليها «لوتريامون».

إذا عكفنا الآن على تفحص الكتاب، فسوف نجد أنه يبدأ بتحذير يوجهه المؤلف إلى القارىء ناصحاً إياه بالعزوف عن قراءة الكتاب:

«من غير المستحسن أن يقرأ الجميع الصفحات التالية. قلة فقط سوف تتمتع بمذاق هذه الفاكهة ذات الطعم المرّ دونما مجازفة».. «فيا أيتها النفس الخجولة انكصي على عقبيك قبل أن تتوغلي بعيداً في هذه الأقاليم المجهولة، وإياك والتقدم إلى الأمام».

والكتاب كما يصفه صاحبه بنفسه عبارة عن «مستنقعات محزنة وصفحات مفعمة بالسموم». وفي إحدى رسائله يذكر أن هناك ألماً في كل صفحة».

أما الشخص الرئيس في الكتاب؛ أي «مالدورور»، فإنه يصف نفسه في «الأناشيد» بأنه قذر، يرعى القمل جسده، وأن مظهره يثير الرغبة في التقيؤ، وأنه كالمجذوم، جلس ولم يتحرك منذ قرون عدة، وفي أعماقه كراهية للأسرة والمجتمع والبشر والخالق الذي خلق، أو أخطأ حين خلق جنساً كهذا الجنس البشري الذي هو حسب تعبير «مالدورور» «جنس أحمق وغبي».

النماذج التالية من النشيد الأول تلقي الضوء على شخصية الشاعر وعلى بطله «مالدورور» حيث إنه، في الحقيقة، يتداخل الأول بالثاني على صفحات الكتاب:

«سوف أبيّن في سطور قليلة كيف أن «مالدورور» كان يميل إلى الخير في سنواته الأولى حيث كان يحيا سعيداً(...) ولقد وعى فيما بعد أنه قد ولد شريراً بقضاء لا يردّ. ولقد بذل قصارى جهده، وبقدر ما استطاع، وعلى مدى سنوات طويلة، لإخفاء طبائعه. غير أنه، وفي نهاية المطاف، وبسبب من ذلك التركيز الذي كان منافياً لطبيعته، كان الدم يصعد إلى رأسه كل يوم حتى حانت اللحظة التي لم يعد في طاقته احتمال حياة كهذه فرمى بنفسه في طريق الشر».

«هناك من يكتب بحثاً عن إطراء الشر(...) أنا أسخّر عبقريتي لرسم متع القسوة. تلك المتع غير العابرة وغير المصطنعة. إنها متع بدأت مع الإنسان ولن تنتهي إلا بنهايته».

«إنني ابن الرجل والمرأة، على ما قيل لي، يا لدهشتي!...أنا الذي كنت أخال نفسي أكثر من ذلك!... لو كان الأمر منوطاً بإرادتي لكنت تمنيت أن أكون بالأحرى ابناً لأنثى سمك القرش التي جوعها صديق العواصف، وابناً للنمر الذي لا يرحم (...)

«عندما أحوم حول مساكن البشر في الليالي العاصفة، عيوني متقدة وشعري قد أسبلته رياح العواصف، في عزلة حجر مرمي على قارعة الطريق،

فإنني أستر وجهي بقطعة من المخمل الأسود كهباب المدافىء حتى لا تشهد العيون مدى الدمامة التي وسمني بها الكائن الأعلى».

مأساة «لوتريامون» أو بطله «مالدورور»، كمأساة كل أشخاص الأدب العظيم تكمن في أنه يكتشف محدوديته كإنسان يتوق إلى الانعتاق من هذه المحدودية، طامحاً إلى ما هو أكثر وأبعد، معتقداً أن طريق الشر سيقوده إلى بلوغ هدفه. هذا اليأس من القدرة على بلوغ الهدف المنشود نلاحظه في عباراته السابقة «إنني ابن الرجل والمرأة، أنا الذي خلت نفسي أكثر من ذلك».

هذا اليأس هو الذي يدفعه إلى التمرد و إلى الارتماء في طريق الشر وطريق الجريمة والعنف والقسوة. و«الأناشيد» حافلة بعبارات تدل على خيبة أمل الشاعر أو يأسه:

«عاري شاسع كالأبدية».

«أفكر باللانهاية وبضعفي في آن واحد».

يا لخيبة الأمل العظمى التي سوف تدفع «مالدورور» الذي لم يولد شريراً إلى الابتعاد عن البشر الذين يذكّرونه بالمحدودية الإنسانية حتى أنه يرفض كما يذكر في «الأناشيد» «لمس يد كائن بشري». وهو يعاني في وحدته من البحث عن روح كروحه تواقة إلى ما هو أبعد، عن كائن يماثله دون أن يعثر عليه بين البشر، فتراه يشعر بالقرف من كل سكان الأرض الذين لا يماثلونه في شيء، والحاجة إلى كائن يشبهه تنهش روحه روحه..

«يلزمني كائنات تشبهني تتحلى بطبيعة تماثل طبيعتي».

والشخص المتمرد لا يتراجع لذلك نرى «مالدورور» يمضي في بحثه عن كائن يماثله حتى يقع عليه. وهو لا يقع عليه في عالم البشر، بل في عالم المحيطات المظلمة والمياه العميقة في مملكة الحيتان الوحشية فنراه في واحدة من أعنف صفحات «الأناشيد» يقترن على نحو احتفالي بأنثى سمك القرش حيث يقع كل منهما في أحضان الآخر كعاشقين يتبادلان القبل في لجج المياه العميقة». وينتهي مشهد الوصال الجنسي هذا بعبارة ذات أهمية قصوى:

«أخيراً ها أنذا أقع على كائن يشبهني. من الآن فصاعداً». لم أعد وحيداً في الحياة. إنها (أنثى القرش) تشاطرني أفكاري. لقد كنتُ وجهها لوجه أمام أول حب في حياتي».

هذا العالم المتوحش الذي تغيب عنه صور الحب أو الرقة، وكل ما فيه حالك وعنيف ومخيف ومتصارع، والذي ابتكره خيال «لوتريامون» وهو في العشرين من العمر دفع بعض الناس إلى الاعتقاد أن «لوتريامون» كان مجنوناً أو على الأقل يعاني من اضطراب في قواه العقلية. آخرون بعد قراءة «الأناشيد» وصفوا عقل الشاعر بأنه «عقل مشوش»، ومضى رهط ثالث إلى وصف عبقرية «لوتريامون» بأنها «عبقرية مرضية»(١١). ومن الغرابة بمكان أن «لوتريامون» نفسه يتساءل على صفحات «الأناشيد» إن كان ما يسطر قلمه هو «هذيان عقله المريض». يذكر زميله في المدرسة في شهادته الشهيرة أن «لوتريامون» كان يعاني من ألم في رأسه، وأنه كان يقول إن هذا الألم يؤثر في فكره وفي طبائعه.

حاول الباحثون الذين شغلهم العنف الموجود في «الأناشيد» وفي شخصية «مالدورور» البحث عن دوافع هذا العنف، فأرجعه بعضهم إلى طفولة الشاعر في الأرغواي حيث عاش طفولته هناك في زمن كثرت فيه الحروب والثورات والأوبئة. وبعضهم الآخر اعتقد أنه وجد ضالته في سنوات الدراسة في فرنسا حيث إن المعاملة التي لقيها الفتى الغريب كانت خالية من اللطافة، فرفاقه في المدرسة كانوا يطلقون عليه اسم «المونتفيدي» نسبة إلى مسقط رأسه. وكانوا ينظرون إليه على أنه غريب الأطوار كما ورد في شهادة زميله التي سبق ذكرها. وإذا صح ذلك، فإنه من المفارقات أن «لوتريامون» أرسل بعض نسخ «الأناشيد» – الطبعة الأولى – إلى بعض زملائه في المدرسة كما نعلم من

شهادة زميله. كما أنه أهدى إليهم كتابه الثاني «أشعار» . فهل كان ذلك ضرباً من رد اعتبار؟

مهما يكن من الأمر، فقد تم فيما بعد رد الاعتبار إلى «لوتريامون». فها هو باحث مثل «لوكليزيو Le Clezio» يكتب في مقدمته للأعمال الكاملة للشاعر التي نشرتها دار «غاليمار» ١٩٦٧ قائلاً: «لوتريامون نبي الشعر المتحرر، الذي يبين كيف أن الأدب لا يزال قادراً على التعبير عن الإنسان بكليته».

ويضيف:

«إنه رمز التمرد على النظام.. صرخةٌ في وجه اللغة السجن.. ممهد للسريالية وللتحليل النفسي وللكتابة بحثاً عن الكتابة.. إنه شاعر الوعي وحدود الوعي.. إنه عبقري.. ولكنه عبقري بإمكاننا فهمه».

ويختتم قائلاً:

«كتاب «الأناشيد» ليس في نهاية المطاف سوى كتاب وضعه طفل يحلم بما لم يعشه. إنه شتيمة بدائية ضد العقل وضد الحضارة».

وإذا طرحنا السؤال مجدداً: ما الذي دفع بـ «مالدورور» في طريق الشر؟ فإن «لوتريامون» سيقول لنا كما يذكر في «الأناشيد»: إنه نصيب «مالدورور» ، أو هو القدر الذي قاد «مالدورور» في هذا الطريق دافعاً إياه إلى التمرد، وأن «مالدورور» يتألم كلما ارتكب جريمة بقدر ما تتألم ضحيته».

تمرد «مالدورور» هو تمرد ميتافيزيقي الطابع، كالذي أسهب «ألبير كامي» في الحديث عنه في كتابه «الإنسان المتمرد». إنه تمرد، كما سبق القول، على الوضعية الإنسانية المحدودة بالموت في مواجهة القدرة الإلهية غير المحدودة. لذلك فصفحات الأناشيد تحتوي على تجديف لا مثيل له من قبل إلا فيما ندر.

ومع ذلك فـ «مالدورور» ضحية. إنه ضحية العدالة أو ضحية اللاعدالة. إنه طمح، كما طمح آخرون من قبله إلى تغيير الحياة والتوصل إلى إنسان أعلى. لذلك فالناس مذنبون في نظره لأنهم ليسوا مثله، والخالق مذنب لأنه صنعه مختلفاً عن الآخرين.

هكذا يمضي «مالدورور» في مشروعه الرهيب للقضاء على الجنس البشري إلى أبعد الحدود حيث إن التراجع بات مستحيلاً، فيعقد اتفاقاً مع «العهر» حتى يزرع بذور الفوضى في العائلات، ثم يعلن، وعلى نحو احتفالي، نبذه للفضيلة: «من الآن أعلن نبذي الفضيلة» ثم يخاطب البشر قائلاً:

«أيتها الشعوب عندما تصم آذانكم ريحُ الشتاء وهي تئن على سطح البحار ضاربة شواطئها وفوق الحواضر العظمى، أو عبر برودة الأقاليم القطبية فلا تقولوا إن روح الله هي التي تمر بل إن أنين «العهر» قد اتحد بنحيب المونتفيدي الجسيم».

في ما يخص اسم «مالدورور» فالتأويلات حوله متعددة، غير أن التحليل المرجح اليوم أن «لوتريامون» نحت الاسم دامجاً كلمتين فرنسيتين الأولى «Mal شر أو ألم» والثانية «Horreur رعب أو هول». ولعل هذا الشر والألم، وذاك الرعب، هو ما عاناه «لوتريامون» حين ذكر معترفاً في إحدى رسائله أن صورة الحياة كما رسمها في كتابه كانت مرة الطعم وقاتمة الألوان.

في نهاية المطاف، فقد حدث ما يحدث غالباً في مثل هذا المجال، وفي مثل هذا النوع من الكتب؛ أي التوبة والرجوع عن الضلال والعودة إلى طريق الخير. وفي ذلك أيضا يتشابه «لوتريامون» مع «رامبو». فبعد صدور «الأناشيد» بوقت قليل، نرى «لوتريامون» الذي غنى اليأس في أعنف صوره يعلن عن رغبته، كما يذكر في إحدى رسائله أنه لا يغني بعد اليوم سوى الأمل. وهو أمر سوف يؤكده فيما بعد في كتابه الثاني «أشعار» حيث يقول صراحة:

«الشاعر هو الذي يعزي ويواسي الإنسانية»، وإنه ينبغي إظهار الأشياء في صورتها الجميلة».

ثم يجدد العهد في رسالة أخرى قائلاً:

«لقد بدلت مناهجي كلياً حتى لا أغني سوى الأمل والرجاء والهدوء والسعادة والواجب».

كما أنه يُعرّف الشعر في كتابه المذكور بأنه «نهر عظيم وخصب» ويضيف: «الأفكار العظمى منبعها

العقل، لذلك يجب أن نتعلم كيف نستخلص الجمال الأدبي حتى من صدر الموت». ويتابع على صفحات نفس الكتاب مسيرته نحو الخير:

«إنني أستبدل بالكآبة الشجاعةَ.. بالشك اليقينَ.. باليأس الأمل.. بالشر الخير.. بالشكوى الواجب.. بالبلبلة الإيمان.. بالهرطقات رباطة الجأش.. وبالخيلاء التواضع».

وفي واحدة من رسائله الأخيرة يبدو وكأنه يتعذر مبرراً تمجيده الشر في كتابه الأول:

«إنني غنيتُ الشر؛ مثلي في ذلك مثل غيري من الكتاب: بايرون وموسيه وبودلير الخ.. ومن البدهي أنني بالغت بعض الشيء حتى آتي بشيء جديد في هذا المجال الأدبي الرائع الذي لا يغني اليأس إلا ليُقسر القارئ على طلب الخير كترياق. وهكذا فالخير هو دائماً ما يغنيه الشعراء في كل الأزمنة».

لقد كان من المحتمل أن يطوي النسيان كتاب «أناشيد مالدورور» لولا أن الصدف شاءت أن يقع الكتاب في أيدي بعض الشعراء الشباب في بلجيكا الذين أعلنوا حماسهم له وكان لهم فضل تعريف القراء في فرنسا به.

وفي سنة ١٩٢٠ ومع ظهور الحركة السريالية في فرنسا عرف «لوتريامون» المجد أخيراً.. فالسرياليون اهتموا به واعتبروه رائداً لهم في مجال الكتابة الآلية غير الخاضعة لرقابة العقل ورأوا أنه قد تجاوز في أناشيده تلك النقطة التي تفصل بين الإبداع والجنون.. وهكذا أضحى تأثير «لوتريامون» على الشعراء الشباب فيما بعد كبيراً وعظيماً في فرنسا وفي أنحاء أوروبا دائماً.. مثله في ذلك مثل أرتير رامبو. فياللمفارقات!

-٢-

مدخل إلى النشيد الأول من أناشيد مالدورور

لو استعرنا لغة التأليف الموسيقي السيمفونية لاستطعنا تقسيم النشيد الأول إلى عدة حركات أساسية. والحقيقة أن نص النشيد يبدو كسيمفونية تتلاحق حركاتها. وهي تمضي نحو الحركة النهائية حيث تبلغ أوجها بالعبارة الاختتامية: «ستشهد نهاية القرن التاسع عشر شاعرها».

الحركة الأولى أو الافتتاحية تبدو بمثابة تمهيد لقراءة النص، أو تحضير القارئ للقراءة. وهي تتضمن تحذيراً يبدأ به المؤلف نشيده مخاطباً قارئه ناصحاً إياه بالعزوف عن قراءة الكتاب ليتفادى «المستنقعات والبؤر الكئيبة المحبطة التي تشغل صفحاته، وكل صفحة منه.. مفعمة بالسموم». إنه فاكهة قد تغري النظر، ولكنها مرة المذاق ولن يستطيب طعمها سوى قلة من البشر دون أن يلحقهم الضرر.

بعد هذا التحضير، الذي هو في الواقع حثٌّ على قراءة الكتاب، يعمد الشاعر إلى توضيح البواعث التي حدت ببطله «مالدورور»، الذي ولد متحليا بالفضيلة ومحباً للخير كغيره من البشر، إلى الاندفاع في طريق الشر منكراً الفضيلة ومعلناً «قداسة الجريمة»، ومنهاجه الأمثل في ذلك هو القسوة الوحشية التي لا حدود لها.

الحركة الثانية من النشيد حركة أساسية في التصاعد الدرامي لبناء النص. ففي سبيل تنفيذ مشروعه الرهيب للقضاء على الجنس البشري - يعمد «مالدورور» إلى التعاقد مع «الدعارة» المتجسدة في صورة امرأة جميلة معلناً نبذه الفضيلة من الآن فصاعداً. وصفحات التعاقد هذا تشكل في الواقع أجمل وأقوى صفحات النشيد.

بعد هذا الإعلان الاحتفالي نرى «مالدورور» يخاطب شعوب الأرض محذراً إياها من الكوارث التي سوف تحل بها بعد أن اتحد هو والدعارة ضد الجنس الإنساني في صراع لا رحمة فيه.

ثم يعمد «لوتريامون» إلى تصوير العالم الذي تدور فيه الأحداث فيقدم لقارئه لوحة قاتمة عن عالم بدائي تتصارع فيه عناصر الطبيعة وحيوانات الأرض وحيتان البحر، وحيث تكتسي مظاهر الطبيعة أشكالاً صفراء

شاحبة باهتة، وحيث يبدو كل شيء وكأنه فانتازي. في عالم كهذا يعلو نباح الكلاب، في الليالي العاصفة المظلمة في الأرجاء النائية البعيدة عن العمران- وهي تعدو كأنها فريسة الجنون وتنبح ضد كل مظاهر العالم. والويل لمن يشاء له حظه التعس المرور في هذه الأرجاء لأنه سوف يسقط لا فريسة الكلاب المسعورة وحسب، بل أيضا فريسة الموتى الذين يخرجون من قبورهم ليفترسوه. إنها وليمة كما يقول لوترياmon لا تجرؤ حتى أشد الوحوش ضراوة على الاقتراب منها.

وفي صلب هذه الصفحات يقع القارئ على واحدة من العبارات الأساسية التي تلقي الضوء على طبيعة تمرد «مالدورور»؛ هذا التمرد الميتافيزيقي النزعة.

«إنني، مثلي في ذلك مثل الكلاب، في توقٍ إلى الأبدية، ولست قادراً على إرضاء هذا الاحتياج».

الحركة التي تتلو الحركة السابقة هي حركة يصح أن نطلق عليها اسم «حركة مائية» حيث نرى «مالدورور» واقفاً على شاطئ المحيط العظيم، متأملاً زرقة الأوقيانوس اللامتناهية، ومتفكراً بتلك الأغوار العميقة التي ليس لها قرار مكتشفاً ضآلة الإنسان أمام جبروت المحيط وعظمته.

هذه الحركة المائية التي يخاطب فيها «لوترياmon» المحيط ، تستغرق صفحات طوالاً من النشيد، كل مقطع منها يبدأ بعبارة «أيها الأوقيانوس القديم». وينتهي بعبارة «أيها الاوقيانوس القديم عليك مني السلام ».

هذا التجسيد الغنائي للمحيط لا يمنعنا من العثور على عبارة أساسية يقرّ فيها «لوترياmon» أو «مالدورور» بأن أغوار الأوقيانوس وإن كانت لا تدرك، إلاّ إن أغوار القلب الإنساني أعمق منها بكثير.(٣)

بعد تلك الحركة المائية الهادئة التأملية الطابع ثمة عودة إلى اليابسة حيث يصير الريف النائي مسرحاً للأحداث التي سوف تجعلنا نتذكر الاتفاق الذي عقده «مالدورور» مع «الدعارة» لكي يشتت صفوف العائلات. لذلك فالمشهد يصور «مالدورور» يحوم بالقرب من دار ريفية منعزلة تقطنها أسرة مكونة من أب وأم وابنهما الفتى وهم ساهرون حول المصباح. فجأة يمتلىء الجو بحضور غريب ومقلق. إنه حضور «مالدورور» الذي يشبه حضور الأرواح والأشباح في روايات الرعب السوداء. حضور قوي غير مرئي. وسوف يحاول «مالدورور» غواية الابن الفتى مغرياً إياه بعطايا كثيرة وحياة فيها متع لا توصف إن هو نبذ الفضيلة وترك أهله ومضى في طريق الشر. وحين يرفض الفتى الانصياع، فإن «مالدورور» ينتزع روحه محطماً بذلك حياة تلك الأسرة.

بعد ذلك تأتي حركة أخرى يبلغ فيها الهول أشده، حين تدور الأحداث في مقبرة نائية في ليلة مظلمة. في تلك المقبرة يتبادل «مالدورور» حديثاً مطولاً مع حفار القبور حيث يتم استعراض الحياة الإنسانية لنكتشف أن هذه الحياة هباء، وأن الخلود ليس في متناول الإنسان. الجميع يمضي إلى الفناء: «رأيتُ- وقد انضووا تحت رايات الموت، مَنْ كان جميلاً، ومَنْ لم تتشوه سحنته بعد موته؛ الرجل؛ المرأة؛ المتسول؛ أبناء الملوك؛ أوهام الشباب؛ هياكل المسنين؛ العبقرية؛ الجنون؛ الكسل ونقيضه؛ من كان مزيفاً ومن كان حقيقياً؛ قناع المتعجرف؛ تواضع الطيب؛ الرذيلة المتوجة بالأهواء والبراءة التي لم يصن عهدها».

هنا أيضا نقع على عبارة أساسية من عبارات النشيد: «صحيح أن تأمل أنقاض الحواضر العظمى جميل، ولكنه لا يضاهي جمال تأمل أنقاض البشرية».

هكذا تتتابع الحركات مقتربة رويداً رويداً من الحركات النهائية، أي خاتمة النشيد.

وهذا النشيد الذي ابتدأ، كما رأينا، بتحذير فإنه ينتهي برجاء وعهدٌ. أما الرجاء، فهو بدوره كما التحذير، موجه إلى القارئ راجيا منه أن لا يتشدد، بعد قراءة الكتاب، في حكمه على الشاعر. فهذا الأخير لم يفعل بعد سوى أنه جرّب أوتار قيثارته التي كان في نغماتها غرابة. وبعد هذا الرجاء يأتي العهد الذي يقطعه «لوترياmon» على نفسه بأنه سوف يعكف على

العمل فوراً لإنجاز النشيد الثاني من أناشيد «مالدورور» بأقصر وقت ممكن، حيث سوف يتاح لمنتهى القرن التاسع عشر أن يشهد شاعره.

-٣-

مختارات من النشيد الأول

لو أن السماء استجابت، وتحلَّى القارئ الذي لا يهاب الصعاب- لوهلةٍ من الزمن، بشراسة تحاكي شراسة ما يقرأ من صفحات- فإنه سيعثر دون أن يضل سبيله - إذا مدت له السماء يد العون على دربه المتوحش الوعر عبر مستنقعات هذه الصفحات التي لا تسر النفس؛ هذه الصفحات المفعمة بالسموم. فهو إن لم يتسلح بمنطق صارم وفكر ثاقب على قدر ارتيابه على الأقل، فإن الطفرات الفانية المتصاعدة من هذا الكتاب سوف تندي روحه كما يفعل الماء بقطع السكر.

من غير المحبذ أن يقرأ الجميع الصفحات التالية. قلة فقط سوف تستطيب مذاق هذه الفاكهة المرة دون مضرة. ولذا فيا أيتها النفس المتهيبة ارجعي إلى الوراء قبل أن تتوغلي في أقاليم مجهولة كهذه. انكصي على عقبيك وإياك والمضي قدماً.

سوف أفصِّل في عبارات قليلة كيف كان «مالدورور» يميل إلى الخير في طفولته حيث عاش أياماً هانئة . ولقد فصَّلتَ. لكنه أدرك فيما بعد أنه وُلد وفي نفسه نزوع نحو الشر. قدرٌ لا يُدرك! ولقد أخفى طباعه بقدر ما استطاع ، على مدى سنوات طويلة غير أنه وفي نهاية المطاف- وبسبب ذلك التركيز الذي لم يكن في طبعه، فقد كان الدم يصعد إلى رأسه كل يوم حتى حانت اللحظة التي لم يعد يحتمل فيها حياة كهذه- فرمى بنفسه مصمماً في طريق الشر. أيّ ارتياح ! مَنْ كان يتكهن أنه كلما طبع قبلة على جبين طفل صغير متورد الوجنتين كان يشعر برغبة في اقتلاع وجنتيّ ذلك الطفل بسكين- وكان بوسعه أن يكرر ذلك الفعل مراراً لولا أن العدالة بلوائح عقوباتها الطويلة كانت تردعه عن ذلك.

وكما أنه لم يكن ميالاً إلى الكذب، فقد كان يعترف بالحقيقة شاهداً على ما في طبعه من قسوة. أتسمعون أيها البشر «إنه يجرؤ على قول ذلك بهذه الريشة التي ترتجف».

عقدتُ اتفاقاً مع الدعارة كي أنشر الفوضى في صفوف العائلات. أتذكر الليلة التي سبقت تلك العلاقة الجسيمة. فقد أبصرتُ قدامي قبراً، وتناهى إلى سمعي صوت دودة مضيئة هائلة الحجم كدار، تخاطبني قائلة : «سوف أوضح ذلك الأمر. اقرأ هذه الكلمات المحفورة على الضريح. وهذا الأمر السامي ليس مني».

وكان هناك نور عظيم بلون الدماء اصطك فكي وشلتّ ذراعي عندما أبصرته منتشراً في أرجاء الأفق، وتهاويت مستنداً إلى أنقاض جدار لأنني شعرتُ بساقي تخذلني وقرأت :

«هنا يرقد فتىً مات مصدوراً. أتعلمون لماذا. لا تصلوا من أجله.».

ما من أحد تحلى في اعتقادي، بشجاعة تماثل شجاعتي. وفي هذه الأثناء تقدمت مني امرأة جميلة وارتمت على قدميّ.. فقلت لها وعلى وجهي علائم الأسى: انهضي يا امرأة.. ومددت لها اليد التي يجهز بها الأخ على أخت، وسمعت الدودة المضيئة تقول لي : «خذ حجراً وأجهز به عليها». فسألتها: لماذا؟ فأجابتني: «كن على حذر أيها الضعيف فإنني الأقوى. تلك هي الدعارة».

شعرت والدموع تنهمر في عيوني، وسياط الغضب تلهب أعماقي، بأن قوة مجهولة ولدت في داخلي. فأجهدتُ نفسي وتناولت حجراً كبيراً، ورفعته بمشقة حتى صدري ثم وضعته على كتفي ورحت أتسلق الجبل حتى قمته، ومن تلك الأعالي سحقت به الدودة المضيئة. ورأيت رأسها الكبير الحجم كإنسان يغور في الأرض. وكان الحجر قد ارتفع إلى علو ستة كنائس ثم سقط في البحيرة التي راحت مياهها الساكنة تدور

مشكلة مخروطاً كبيراً مقلوباً على رأسه للحظات، قبل أن تعود فتسكن، وتلاشى الضياء الدموي وخبت أنواره.

«ياويلتي- ياويلتي. صرخت المرأة الجميلة العارية، أيّ أمر اقترفتْ يداك؟ فقلتُ لها: إني أفضلك على الدودة فأنا اشعر بالشفقة على البؤساء. وليس ذنبك أن كانت العدالة الأبدية قد خلقتك. فقالت لي: ذات يوم سيرد لي البشر حقي. ولن أقول لك أكثر من ذلك. دعني أنطلق فأخفي أحزاني اللامتناهية في أعماق البحار. فالجميع- إلاكَ أنت والوحوش المخيفة التي في المهاوي المظلمة- يزدريني. إنك إنسان طيب السريرة. فوداعاً يا من أحبني! فخاطبتها قائلاً: وداعاً مرة أخرى. وداعاً. سوف أحبك دائماً. ومنذ اليوم وأنا أنبذ الفضيلة».

ولذلك أيتها الشعوب حين تسمعين رياح الشتاء وهي تئن على سطح البحار وعلى شواطئها، أو فوق الحواضر الكبرى التي أعلنت علي الحداد منذ عهد بعيد، أو عبر الأقاليم القطبية الباردة، قوليها: ليس روح الله هذا الذي يمر بل تنهيدة الدعارة الحارقة وقد اتحدت بنحيب «المونتفيدي» الجسيم.

قريباً من البحر في الأماكن المنعزلة في الأرياف. وتحت ضوء القمر، تبدو الأشياء وقد غرقت في تأملات مريرة مكتسية بأشكال صفراء، لا توصف؛ أشكال فانتازية. وظلال الأشجار تنتقل أحيانا على عجل وأحياناً في تأن، تركض، تأتي، ثم تعود في أشكال متعددة، متمردة، ملتصقة بالأرض.

فيما مضى، عندما كنتُ أطير على أجنحة الشباب، كان ذلك يجعلني أغرق في الأحلام، ويبدو لي الأمر غريباً. أما اليوم فقد أضحى الأمر مألوفاً.

الريح تئن بأنفاسها الشجية عبر أوراق الأشجار. تبث شكواها الجسيمة التي توقف شعر من يصغي إليها، فيدب الهياج في الكلاب التي تحطم قيودها وتنفلت في زرائبها في البيوت الريفية الغائبة- وتروح تعدو عبر الريف منقلبة في كل الاتجاهات والأرجاء طريدة الجنون.

فجأة تكف عن الجري. تتوقف وتجيل بأبصارها من طرف إلى آخر بقلق عظيم وأحداقها تقدح ناراً. وكالفيلة- التي قبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة في الصحراء تلقي نظرة أخيرة نحو السماء رافعةً خراطيمها وآذانها ساكنة- إن الكلاب وقد سكنت آذانها ترفع رؤوسها وقد انتفخت أوداجها المخيفة، ثم يبدأ يتعالى نباحها الواحد بعد الآخر، أحياناً كصراخ طفل نهشه الجوع. وأحياناً كقط جرح بطنه على سطح أو كامرأة على وشك الوضع، وأحياناً كشخص مصاب بالطاعون يحتضر على سرير الموت، أو كصبية تتمنى لحناً فيه عذوبة (تنبح الكلاب) على نجوم الشمال وعلى نجوم الشرق؛ على نجوم الجنوب وعلى الغرب، وعلى القمر، وعلى الجبال التي تبدو من بعيد كصخور عملاقة متمردة في الظلمات، على الهواء البارد الذي تتنشقه بملء رئيتها والذي يجعل أنوفها حمراء ملتهبة على صمت الليل، وعلى البوم التي تحوم قرب أنوفها وقد التقطت فاراً أو ضفدعاً تغذي به صغارها، و على الأرانب البرية التي تختفي بأسرع من لمح البصر- وعلى الجاني الذي يفر على حصانه ليختفي عن الأنظار بعد أن اقترف جريمته. على الأفاعي التي تهز «الخليج» الذي يجعل جلدها يرتجف وأسنانها تصّر على نباحها نفسه، خائفة منه، وعلى الضفادع التي تسحقها بضربة حادة بفكها (لماذا ابتعدت الضفادع عن المستنقع؟) وعلى الأشجار بأوراقها اللينة التي تهتز وتبدو حافلة بالأسرار التي لا تفهمها (الكلاب) وتبغي إزاحة اللثام عنها بعيونها الجامدة التي يلمع فيها الذكاء على العناكب المعلقة بأطرافها الطويلة، والتي تتسلق الأشجار لتنجو بجلدها، وعلى الغربان التي لم تجد ما يسد رمقها طيلة النهار، والتي تؤوب إلى مأواها بأجنحة منهكة، على صخور الضفاف، وعلى الأنوار التي تعلو صواري السفن البعيدة على ضجيج الأمواج الصامت، وعلى الحيتان الكبيرة التي

يبدو ظهرها الأسود على سطح الماء قبل أن تختفي في اللجج، وعلى الإنسان الذي يستعبدها ثم تعاود الجري من جديد عبر الأرياف، فهي تقفز بأطرافها الدامية فوق المهاوي وفوق الدروب والحقول والمراعي والأحجار مسعورة تبحث عن بحيرة واسعة لتروي عطشها، وصراخها الذي لا ينقطع يزرع الخشية في الطبيعة.

يا لتعس مسافر فاته الوقت، كيف سيتهالك عليه أصدقاء المقابر فيمزقون أوصاله وينهشونها بأشداقهم الدامية فأسنانهم لا عيب فيها، حتى الوحوش المفترسة لن تجرؤ على الاقتراب للمشاركة في وليمة اللحم هذه، وسوف تختفي في البعيد وهي ترتعد.

فيما بعد فإن الكلاب، وقد أنهك الجري من جهة إلى أخرى قواها، وكادت تموت من الإعياء، تلهث وألسنتها تتدلى من أفواهها. تترامى واحداً فوق الآخر، دون أن تدري ماذا تفعل، وتروح تقطع أوصال بعضها بعضاً، دون أن تكون القسوة دافعاً لذلك.

ذات يوم قالت لي أمي بعيونها الزجاجية: «عندما ترقد في سريرك، وتسمع نباح الكلاب في الأرياف، فاختبئ تحت الغطاء ولا تستخف بما تفعل الكلاب. ذلك أن ظمأ الكلاب إلى اللانهاية لا يُروى غليله. مثلك ومثلي ومثل بقية البشر بوجوههم الشاحبة والطويلة وبوسعك الوقوف على حافة النافذة لتملأ عينيك بهذا المشهد الذي لا مثيل له». «ومنذ ذلك اليوم وأنا أكنّ الاحترام لأمنية أمي الراحلة. إنني مثل الكلاب، في نفسي توق إلى الأبدية، وأنا عاجزٌ، عاجزٌ عن إرضاء هذه الحاجة». إنني ابن الرجل و المرأة على ما قيل لي، يا للغرابة! أنا الذي كنتُ أخال نفسي أكثر من ذلك! إنما ما همني من أين مجيئي؟ أنا، لو كان الأمر منوطاً بإرادتي لتمنيت أن أكون ابناً لأنثى سمك القرش التي تربط أواصر الصداقة بين جوعها والعواصف، وابناً للنمر الذي لا يعرف الرحمة، ولن يتضاعف شري عما هو عليه.

أنتم يامن تحدقون بي. ابتعدوا عني. أنفاسي تبث السم. ما من أحد حتى اليوم أبصر تجاعيد جبهتي المخضرة. ولا عظام وجهي الضامر الناتئة التي تشبه حسك الحيتان العظيمة، والصخور التي تغطي شواطئ البحر. أو جبال «الألب» التي طالما طفت في أرجائها وقتها كان شعري مختلف اللون.

عندما أحوم بالقرب من المناطق المأهولة بالبشر في الليالي العاصفة وعيوني متقدة وشعري تجلده رياح العواصف، في عزلة حجر مرمي وسط الطريق فإني أستر وجهي الضامر بقطعة من المخمل الأسود كهباب المدافئ حتى لا تشهد الأبصار الدمامة التي وسمني بها الخالق وعلى...

كل صباح عندما تشرق الشمس على الآخرين ناشرة البهجة والدفء باعثة السلام في أرجاء الطبيعة، أبقى أنا دون أن تترك عضلة فيّ محدقاً بثبات في الفضاء القاتم، جاثماً على ركبتي في قصر مغارتي المألوفة، واليأس يملأ نفسي ويثمل حواسي كالخمر. أضرب صدري الممزق بيديّ القويتين مدركاً في نفس الوقت أنني لست فريسة للغضب، وأنني لست الوحيد الذي يتألم، وأن أنفاسي تتصاعد كأنفاس محكوم بالموت يتحسس عضلاته متسائلاً عما ستؤول إليه بلحظات قبل أن تقطع رأسه. واقفاً على قش مضجعي أغمض عيوني و أروح أدير رقبتي بتأنٍ يميناً و شمالا، ثم شمالاً ويمينا، والساعات تمر دون أن أقع ميتاً. وبين الفينة والفينة، وعندما تتعب رقبتي من الدوران في اتجاه واحد فتكف ثم تروح تدور في الاتجاه المعاكس. أحدق فجأة في الأفق عبر الفتحة التي تركها العليق المتشابك على مدخل المغارة ولا أرى شيئاً أللهم سوى الأرياف التي تتراقص دائرة مع الأشجار ومع أسراب الطيور التي ترسم طيرانها، خطاً طويلاً في الهواء.

-٤-

- ومن ثَمَّ -

هل نختم هذا البحث بمختارات من كتاب «أشعار» تضمنت صفحات من الحكم والأقوال المأثورة مما

أصبح مضرب المثل؟ هل ينبغي أن نشير إلى القيم التي اهتدى إليها «لوتريامون» في آخر المطاف؟ أم نتركه يعبر عن نفسه بنفسه؛ هو الذي يقول:

- استبدلتُ بالكآبة الشجاعةَ، بالشك اليقينَ، باليأس الأملَ، بالسوء الخير، بالشكوى الواجب، بالارتياب الإيمان، بالهرطقات رباطة الجأش، وبالخيلاء التواضع.

- الشاعر هو الذي يواسي الإنسانية.

- وددتُ لو أن صبيةً - حتى في مقتبل العمر - تقرأ شعري.

- ينبغي إظهار كل شيء في صورته الجميلة.

- علينا أن نتعلم كيف نستخلص الجمال الأدبي حتى من صدر الموت.

- للحقيقة العلمية أن تكون مقصد الشعر.

- الشعر شيء يجب أن يصنعه الجميع.

- للشعراء أن يضعوا أنفسهم فوق الفلاسفة.

- الإنسان قاهر الوهم.

- سأُنشدُ الجمال بقيثارة من ذهب.■

الإحالات

١- الإشارة هنا إلى كتاب رامبو الشهير «فصل في الجحيم».

٢- الكتاب مؤلف من ستة أناشيد Les chants de Maldoror.

٣- نعلم من رسائل «لوتريامون» القليلة أنه بذل جهداً عظيماً لإيصال كتابه الأول إلى القراء والنقاد وأنه كان يطمح إلى أن يكون مقروءاً.

٤- Sircos هو «ألفريد سيركوس» نقلاً عن «لوتريامون» كما كان لمؤلفه «بلينه M.Pleynet 1967».

٥- وهي رسائل موجهة إلى ناشر كتاب «الأناشيد» وإلى مدير مصرفه وإلى ناقد مجهول الاسم.

٦- الحكاية مذكورة في كتاب وجه «ديكاس الحقيقي Le vrai visage d'I. Ducasse»، وجدير بالذكر أن «لوتريامون» أرسل نسخة من «الأناشيد» إلى زميله هذا واسمه مذكور بين الأسماء التي أهدى إليها الشاعر كتابه الثاني «أشعار».

٧- أناشيد.

٨- أناشيد.

٩- أناشيد.

١٠- أناشيد.

١١- في مقدمته لطبعة «الأناشيد» منشورات «سيرين» يقول ريمي جورمون Gourmont «شاب يتحلى بالأصالة التي تصدم». إنه عبقري مريض وبصراحة «عبقري مجنون».

١٢- اعتمدنا في إنجاز هذا البحث الموجز عن «لوتريامون» على الأعمال الكاملة للشاعر:

- «أناشيد، أشعار ورسائل»، منشورات كتاب الجيب ١٩٦٣، وهي طبعة قدم لها وعلق عليها «موريس سيليه».

- وأيضا على الأعمال الكاملة «أناشيد، أشعار ورسائل»، تحقيق وتعليق هوبير جوان مع مقدمة بقلم

- ج م ج لوكليزيو، منشورات غاليمار ١٩٧٣.

- وعلى كتاب «لوتريامون» تأليف «روبير مونتال»، منشورات كلاسيك القرن العشرين ١٩٧٣.

بالإضافة إلى دراسات وأبحاث مختلفة.

جماليات الموت

في شعر محمود درويش

عبد السلام المساوي *

أية علاقة بين مفهوم الموت، بكل حمولته الرهيبة الدالة على الزوال والفناء، وبين ما يمكن تصوره شعرياً أو جمالياً من أدوات فنية؟ هل يتعلق الأمر بتحايل فني يلجأ إليه الشاعر للتخفيف من الهجوم الشرس للموت على الجسد والأشياء، في محاولة لعقد تصالح بينه كذات مبدعة وبين هذا الموت؟ وهل تمتلك اللغة الشعرية قدرة على تحويل هذا المفهوم وقلبه بشكل يجعله قادراً على الذوبان في مكوناتها، وبالتالي يفقد تلك الخصائص المفزعة التي يسقطها عليه عقل ووجدان خائفان من فنائهما في عالم المادة؟

هذه الأسئلة وأخرى قد تتفرع عنها، تشكل مادة لطرح إشكالية الموت من جديد، لكنها إشكالية بعيدة عن السياقات الفلسفية والدينية والإيديولوجية، وإن كانت تستحضرها بوصفها خلفية متداخلة مع باقي المكونات النصية الأخرى. إنها إشكالية تتصل باللغة باعتبارها مادة للخلق الإبداعي. وبما أن الأمر يخص اللغة الشعرية تحديداً، فمن اللازم أن نشير إلى قوة السحر التي تمتلكها هذه اللغة لتحقق من خلالها كثافة دلالية قادرة على استحضار الموت بطريقة تجعله خاضعاً للأطر الفنية التي يحلو للشاعر أن يحاوره فيها. و«إذا اتفقنا على أن العمل الشعري يتكون من تداخل عالمي الوعي واللاوعي، فإننا نستطيع أن ندرك أن الشعر يعتمد على الصورة الرمزية التي تكون غامضة أول الأمر، وسرعان ما تتكشف أسرارها عن طريق الإيحاءات المختلفة، لتتخلق في وجدان المتلقي وتصبح تجسيداً يعتمد على الصورة، وعن طريق الإشارات المختلفة تنمو العلاقات الكامنة في أحشاء ألفاظها ودلالتها المختلفة لإعطائها انسجاما يتعاون في إبراز ثرائها، أي كأن القارئ يعيد خلق القصيدة من جديد عن طريق استنتاجات يضم كل استنتاج إلى ما قبله وإلى ما بعده مع مراعاة السياق العام».(١) ومن هنا تنجح الصورة الشعرية - في السياق اللغوي الإبداعي - في تحويل الموت تحويلاً رمزياً وقلب

* شاعر وناقد من المغرب.

مفاهيمه بشكل يبدو معه الخوف من الموت المادي أمرا غير ذي بال.

كما أن المكونات الفنية الأخرى تشتغل في الخطاب الشعري الخاص بالموت ضمن كيمياء جمالي، يجعل سحر اللغة الذي أشرنا إليه، سابقاً، قادراً على إقناع الشاعر والمتلقي معا بأن الموت هو قبل كل شيء حالة ثقافية خاضعة لمختلف المرجعيات التي اكتسبها الإنسان على امتداد العصور؛ ومن ثم يجب استغلال تلك المرجعيات إلى الحدود القصوى في الممارستين الإبداعية والتداولية، حتى تستعيد الحياة كل اللحظات البهيجة التي استنفدها التفكير في الموت والفناء.. وحتى نستطيع أن نستوعب صوت الشاعر الروماني «أوفيد» عندما قال في خاتمة كتابه (مسخ الكائنات):

«ها أنذا قد فرغت من كتابي، كتاب تعجز غضبة جوبيتر الجبار عن أن تمحو أثره، وتعجز النار والحديد بل وأنياب الزمن العاصف عن أن تمحو كلماته، ولتضع الأقدار - ما شاءت - خاتمة لحياتي، فهي لا تملك إلا جسدي، أما أنبل ما في ذاتي فسينطلق خالداً فوق مسرى النجوم والأفلاك. وسيبقى اسمي مشرقا أبداً، وأنى ينبسط سلطان الدولة الرومانية، فلسوف تردد أفواه الناس شعري، وإن صدق حدس الشعراء فلسوف أخلد باقياً على مر العصور علماً خفاقاً شهيراً».(٢)

لقد صدق حدس الشعراء، ومنهم الشاعر «أوفيد»، وها هي كلماته ماثلة بين أيدينا كأنها قيلت بالأمس فقط، رغم أن الشاعر عاش قبل الميلاد بحوالي ربع قرن، لكن كيمياء لغته الشعرية ومفعولها السحري ضمنا لها خلوداً جمالياً إلى ما لانهاية. وبذلك انتصر منطق الشعر على لامعقولية الموت.

١. جماليات الخيال:

من هذا المنطلق ومن غيره، نزعم أننا سنلاحق في المتن الشعري لمحمود درويش ما اصطلحنا على تسميته في البداية بـ «شعرية الموت». وهكذا سيكون علينا أن نقف على تجليات الموت من خلال الصورة الشعرية، لاسيما أن للمتخيل فتنته التي لا تصمد أمامها أية سلطة ممكنة للواقع؛ كما سنعمد إلى الاقتراب من دلالات اللون والزمن والمكان وطرق تبنينها في المقاطع الشعرية الدالة على الموت، علما بأن هذه العناصر تشكل بذاتها أقطاب المسألة، فاللون هو الطلاء الحربائي الذي يتحايل على مكر الفناء، والزمن هو الوجه الآخر للموت من المنظور الفلسفي، أما المكان فقد كان ولا يزال عنصراً حيوياً ينضح بإمكانات دلالية لا متناهية.. وربما كان ذلك سبباً في أن يفرد له الدارسون مجالاً واسعاً في اهتماماتهم ودراساتهم، شأنه في ذلك شأن الزمن.

إن هيمنة الصور الشعرية الحسية في المتن الدرويشي تجد مبررها في هذا الموت اليومي الذي يعانيه الشعب الفلسطيني في سياق ملحمته المعاصرة. وحري بشاعر ينتمي إلى هذا الشعب المقاوم أن يستجيب فنياً لصدى الملحمة. لقد رصد محمود درويش فظاعة الموت المسلط على شعبه شعراً ونثراً، فهو أحيانا يتخلى عن واجب القصيدة عندما لا تسعفه التفعيلة أو عندما يرى أن سلاح النثر أقوى، ليقول في لغة قوية لا ينقصها بهاء الشعر حتى في غيبة الوزن:

«تتكدس الجثث على الجثث، يحيا الحي مع الميت، على جفاف الماء اليابس، على برد الشتاء القاحل، على حبات العدس الأخيرة، على أمهات تلد وتجهض، لا لشيء إلا للدفاع عن هيكل عظمي لمكان لا مكان فيه إلا لما يملك المحاصر ولا يملك: هوية إنسان لا يعترف أحد بهويته، هوية تقفز كنحلة الروح الجائعة من مأساة لأخرى. هوية لم يمتلكها صاحبها بعد، إلا بما أوتي من وعي، ومن يوميات ذبح، وسطوة إنكار».(٣)

وأمام هذا الموت الذي لا ينقطع، وأمام جحافل الشهداء التي تؤثر الرحيل على العيش المهين، كان من الطبيعي أن يأتي المتخيل الشعري الخاص بالموت لدى درويش معبأً في صور حسية يتحول خلالها المعنى المجرد إلى مشاهد مرئية ناضحة بالحركة والألوان.

ففي مرثيته للشهيد عز الدين قلق، ينجح محمود درويش في تشخيص الموت ضمن لقطة سردية، تستغل كل الإمكانيات التي تتيحها الاستعارة المكنية:

...يرى موته واقفاً بيننا فيدخن كي يبعد
الموت عنا قليلا. يصفر لحنا سريعا ويطرد عم معطفي
نحلة، ويتابع: في شهر تموز تذهب باريس نحو
الجنوب وقد يذهب القتلة.
يرى موته في النبيذ فيهتف: سيدتي غيري
قدحي. ويتابع: كانوا ورائي في معرض الملصقات
فأسندت نافذة وصافحتهم واحداً واحداً..(٤)

هكذا يحضر الموت مشخصاً في لحظتين، والشهيد بينهما يحكي عن القتلة.. فاللحظة الأولى تصور الموت واقفاً بين الجموع يتربص بضحيته؛ وتحتمل هذه الصورة تفسيرين بلاغيين، فالأساس البلاغي سيكون استعارة مكنية فيما لو أوّلنا «الموت الواقف» بشبح الموت كما نتصوره ميتافزيقياً، أو يكون مجازاً مرسلاً إذا أولناه بشخص القاتل الباحث عن الوقت المناسب لتنفيذ جريمته. أما اللحظة الثانية فتصور الموت قابعا في كأس النبيذ. ولا يخفى هنا أن الصورة تجنح إلى تشييء الموت عبر المجاز المرسل الذي علاقته: «اعتبار ما كان»، فالموت في النبيذ لن يعدو أن يكون سوى سم» عاف قادر على الفتك بالضحية. ومهما يكن، فإن اختيار الشاعر للسرد إطاراً لصورته هو اختيار مبرر بالوظيفة التي يسعى إلى تحقيقها. فمن ناحية يؤدي السرد وظيفة اختزان الحدث والمحافظة عليه من النسيان، ومن ناحية أخرى يضفي السرد على الحدث نفساً حكائياً وملحمياً يجعل الشهيد جديراً بموته البطولي.

إن اختبار الشاعر محمود درويش للموت في مختلف المراحل والأوضاع الفلسطينية والذاتية قد مكنه من اكتشاف هشاشته وضعفه. فهو إذا كان ماكراً وخادعاً يتحين الفرص للإيقاع بضحاياه. وهذه السمة تنسحب على الموت ضمن رؤية الشاعر الموضوعية التي فجّرها في شعره الذي يستحضر فيه الذات الجماعية.

فإنه بالمقابل، وضمن الرؤية الذاتية الخالصة، يبدو ضعيفاً ومستدراً للشفقة. ففي قصيدة (جدارية) التي خصصها محمود درويش لتأملاته الذاتية في الموت، يطالعنا عدد هائل من الصور الحسية التي تقنعنا بأن الذات قد حققت نصراً مؤزراً على موتها. ولعل المقطع الذي *سنستحضره*، على سبيل المثال لا الحصر، يغني حاجتنا إلى التشفي في الموت وهو يرسف في صور من الهشاشة والمهانة؛ يقول الشاعر:

ولست محتاجاً . لتقتلني . إلى مرضي
فكن أسمى من الحشرات. كن من
أنت، شفافاً بريداً واضحاً للغيب
كن كالحب عاصفة على شجر، ولا
تجلس على العتبات كالشحاذ أو جابي
الضرائب. لا تكن شرطي سير في
الشوارع. كن قوياً، ناصع الفولاذ، واخلع عنك أقنعة
الثعالب. كن
فروسياً، بهياً، كامل الضربات(٥)

تتأسس في هذا المقطع الشعري استعارةً مركزيةً تستحضر الموت مشخصاً، قابلا لأن يحاور في مناظرة يستبد . خلالها . الصوت الشعري بالكلام بينما يبقى الطرف الثاني ساكناً صامتاً الشيء الذي يجعله في موقف المغلوب على أمره. وعن هذه الاستعارة المركزية تتفرع مجموعة من الصور الجزئية التي تساهم مجتمعة في بلورة مشهد كاريكاتوري يعطينا الانطباع بوجود سخرية لاذعة بالموت. حتى لكأن الشاعر بصدد إنشاء كوميديا سوداء تمكّنه من إشباع رغبته السادية في التنكيل بالموت. ويمكن بسط هذه الصور الحسية الجزئية مع مقابلتها بدلالاتها على النحو التالي:

- **لست محتاجا . لتقتلني . إلى مرضي = العجز.**
- **كن أسمى من الحشرات = الانحطاط.**
- **كن كالحب عاصفة على شجر = فقدان السمو.**
- **لا تجلس على العتبات كالشحاذ أو جابي الضرائب = الابتذال.**
- **لا تكن شرطي سير في الشوارع = الرتابة.**

- كن قوياً، ناصع الفولاذ = الضعف.

- اخلع عنك أقنعة الثعالب = الاحتيال.

- كن فروسياً، بهياً، كامل الضربات = النقص.

لقد جمع الشاعر في الموت كل صفات الجبن والنقص والمهانة، وهو يفعل ذلك في محاولة لدرء الشعور بالعبثية الذي يتولد عن انتظار موت أعمى غير معقلن، وفي محاولة لإشباع حاجة نفسية في الانتقام من موت لا يضبط مواعيده جيداً.

إن لجوء الشاعر إلى إلصاق كل تلك الصفات بالموت، تكون، كما يقول أحمد درويش، بهدف «أن يستأنسه، أن يهزمه، أن يمحوه، أن يخفف من أنفاسه الثقيلة على سير الحياة، أن يناوره. وهو يفعل هذا من خلال اللغة الشعرية التي تبني من خلال صورها عالما موازياً تتعادل فيه المتضادات، وتفرغ جوانب الشحنة الزائدة. وتبدو صورة الموت من خلالها أحياناً شاحبة جميلة».(٦)

وجدير بالذكر أن عملية «استئناس الموت» تتم عبر إضفاء أعراض الحياة اليومية عليه، وتصويره في أوضاع حيوية مبتذلة (شحاذ، جابي الضرائب، شرطي سير، ثعلب...). ومن هنا تكتسب الصورة الشعرية درجة عالية في الحسية، ويكون بمقدور المتلقي أن يتمثل كينونة الموت مرئيةً طافحة بالوجود المادي. كما أن الأساليب المستثمرة في هذه الصورة تتراوح بين النفي (لست محتاجا) والأمر (كن أسمى... كن كالحب...) والنهي (لا تجلس على العتبات... لا تكن شرطي سير...).. وهذا التنوع في أفعال الكلام هو ما يحقق للصورة نوعاً من حركية التعبير وتعدد مستوياته؛ الأمر الذي يضاعف من يقظة المتلقي وهو يتابع عملية المسخ التي خضع لها مفهوم الموت. أما من الناحية البلاغية، فإن معظم التشبيهات الواردة قد تمت بشكل غير مألوف، ذلك أننا قد تعودنا حضور الطرفين في الجملة التشبيهية بشكل تقريري مثبت، فأصل التشبيهات، إذا أردنا إعادة بنائها من جديد، تكون هكذا:

- الموت كالحشرات.

- الموت كالشحاذ يجلس على العتبات.

- الموت كجابي الضرائب.

- الموت كشرطي سير في الشوارع.

- الموت كالثعلب.....إلخ.

لكن دخول هذه التشبيهات في السياقات الأسلوبية المتنوعة ساهم في تكثيف الدلالات وأعطاها أبعاداً شعورية ونفسية، تبدو في خلالها ذات الشاعر وقد امتلكت درجة كبيرة من الإحساس بالاستعلاء فيما هي تصدر أوامرها ونواهيها، وتحقق نصراً مؤكداً على موت يتمسح بالعتبات ويختال في مكر الثعلب.

٢. رمزية اللون:

لقد وجد الشاعر في الألوان الطبيعية مادة دسمة، ساعده خياله على إخضاعها شعرياً لكي تضفي على معانيه مزيدا من الدلالات الرمزية، ولكي تكمل ما ينقص صوره المرئية من لمسات مبهرة. صحيح أن أسماء الألوان لا تحيل اصطلاحياً على غير ذاتها، لكنها تتخذ أوضاعاً أخرى مختلفة انطلاقاً من السياقات التركيبية التي ترد فيها. وهذا ما تنبه إليه باحث الشعرية الحديثة جان كوهين Jean Cohen عند دراسته لهذا الجانب في أشعار رامبو وفرلين وملارمي، حيث يقول: «عندما اخترنا اللون، كنا نختار صفة صعبة التناول شعرياً. اللون هو أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزاً في أشياء هذا العالم، ولهذا فإسناد لون ما إلى شيء غير ملون، والأكثر من هذا إسناد هذا اللون إلى أشياء غير محسوسة، يبدو تحدياً مقصوداً في وجه العقل. إن العالم الرمزي عالم مضلل. ولهذا نجد القمر وردياً والعشب أزرق، والشمس سوداء، والليل أخضر. والأغرب من ذلك الذهول الأحمر والعزلة الزرقاء والنوم الأخضر. تلك الألوان التي لم نشاهدها أبداً، والتي تختلط بأشكال غريبة وبأصوات لم تسمع، هي ما يكون عالم الشاعر الذي يبدو عجيباً».(٧)

إن لجوء الشعراء إلى مسخ الألوان الحقيقية للأشياء أو إلى تلوين أشياء لا لون لها في الأصل، لم يتم بطريقة جزافية محكومة بالاعتباط والفوضى، لأن التعبير الشعري ـ بطبيعته ـ يعد مجافياً للمألوف، وخالقاً لانحرافات لغوية في أفق توليده لمدلولات رمزية تستوجب أحيانا العودة إلى ذات الشاعر لإزالة تلك الانحرافات، لاسيما عندما تضطرب العلاقة بين اللون كصفة مسندة، وبين موصوفه كمسند إليه. فالدلالة الرمزية تتجاذبها أطراف يوجد بعضها ضمن مرجعية خارجية، قد تكون ذات الشاعر نفسه أو تكون عنصرا متلبساً بمحيطه.

وهكذا يحضر اللون في الشعر المأتمي ليدعم فضاء الدلالة الرمزية، وقد حرص الشعراء في مختلف الأزمنة على انتخاب ألوان معينة لتكون ممثلة لطقوس الجنازة والحداد. وفي هذا السياق كان الأسود والأبيض لونين مرشحين لاستيعاب أحاسيس الحزن ومشاعر الفقدان. وهما على كل حال لونان متقابلان يرشحان بتضادّ دلالتيهما؛ فالأسود رمز للظلمة والأبيض رمز للنور.

ومحمود درويش يجعل من البياض لوناً للعالم الآخر، بل يزعم أنه لون الخفة الذي يصلح خلفية مرافقة في احتضان المصير المجهول، ففي قصيدته الطويلة «جدارية» التي كتبها عن تجربة الموت يستشرف أفقا لونيا يهيمن عليه البياض من كل جهة:

أرى السماء هناك في متناول الأيدي.
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب
طفولة أخرى. ولم أحلم بأني
كنت أحلم. كل شيء واقعي. كنت
أعلم أنني ألقي بنفسي جانبا...
وأطير. سوف أكون ما سأصير في
الفلك الأخير، وكل شيء أبيض،
البحر المعلق فوق سقف غمامة
بيضاء. واللاشيء أبيض في
سماء المطلق الأبيض...(٨)

فهنا نرى البياض يتجاوب رمزياً مع الأشياء المرغوب فيها بالنسبة للشاعر، وتتجلى في: الحمامة البيضاء ـ طفولة أخرى ـ أطير ـ سماء المطلق البيضاء... وهكذا يغدو الموت المشع بالبياض مسعفاً في التحلل من ثقل الأرض، ومساعداً على ممارسة الطيران في سماء بيضاء. وقد يرجع هذا الولع باللون الأبيض إلى تجربة واقعية عاشها الشاعر في بداية الثمانينات عندما أصيب بأزمة قلبية وجرب الموت إثرها لدقيقتين قبل أن تعيده الصدمة الكهربائية إلى الحياة من جديد، وقد صور مشاهدات الدقيقتين في رسالة إلى صديقه الشاعر سميح القاسم، حيث يقول:

«**نمت على غيمة من قطن أبيض. تشرب النوم أعضائي وامتصني تماما. لم أشعر من قبل بهذه النشوة، نشوة النوم الأبيض على سحاب أبيض. بياض لم أره من قبل. بياض من ضوء ناعم، شفاف ولا يطل على شيء. لا يعكس شيئاً. بياض خلفه نور وخلف النور بياض مصقول وأنا خفيف تحملني سحاب خفيف معلق على هواء ثابت. لم أسقط على شيء ولم أرتطم بشيء. لم أسمع شيئاً ولم أشم شيئاً ولم ألمس شيئاً. ولكنني رأيت ريشة بيضاء نائمة على سحابةٍ بيضاء واقفة على هواء أبيض.**»(٩)

كيف إذن لا ينشد إلى اللون الأبيض وقد ذاق في حضرته هذه النشوة الميتافزيقية التي لا يمكن أن يجربها إلا شاعر على شفا هاوية موته، أو متصوف أدرك بمجاهداته أرقى المقامات؟! وقبل هذا وذاك فللأبيض سلطة كبيرة على كل الألوان، إذ في منطق المشتغلين بالصباغة والتشكيل أن الأبيض إذا ما أضيف لأي لون، فإنه يحيد به عن أصله. أما الأديان فقد أحاطته بهالات من التقديس والتبرك، وجعلته عنوان التطهر من كل الأدران.. ففي المسيحية كما في الإسلام يحضر هذا اللون، في الغالب، مقترناً بالصلاة والتعبد.. ربما لأنه لون محايد يجعل العبد بعيدا عما يشغل فكره أو قلبه من زخارف الدنيا وألوانها المغرية.

٣. دلالات الزمن:

يحضر الزمن في المتن الدرويشي بشكل لافت، إذ لا تخلو قصائده - تقريبا - من لفظه أو تركيبه. إلا أن الملاحظة العامة التي نسجلها حول حضوره أنه زمن غير ثابت، ولا يؤشر إلى هيئة واحدة. ولعل المتتبع لمسار تجربته الإبداعية كلها يدرك أن الزمن في علاقته بالموت يتخذ أشكالاً مختلفة ويكتسي أبعاداً دلالية ورمزية متنوعة بتنوع تجاربه. فقد مر الرجل بمراحل متعددة بدءاً من شعر المقاومة الذي افتتحه وهو لا يزال مقيما في وطنه إلى آخر قصيدة كتبها بالمنفى عن تجربة ذاتية حين وقف بتأثير من مرضه وجهاً لوجه أمام الموت.

هكذا تصبح مقاربة الزمن في علاقته بالموت في شعره مقاربة جديرة بأن يُفرد لها مجال واسع، لأن الأشكال التي يتخذها هذا الزمن تتلبس بمرجعيات كثيرة ومتعددة. ولما كان الشاعر مأخوذا بحيوية اللحظة التي يعيشها بلده، فقد جعل هذه اللحظة ممزوجة بكل التفاصيل الذاتية، وغدا من الصعب التمييز بين الزمن الخارجي في تجربته وبين الزمن الداخلي.. ذلك أن الشاعر قد آثر الربط بين المفهومين ربطا وجوديا إلى حد الفاجعة، وفنيا إلى حيث يوحد الجمال بين اللحظة الذاتية من عمر الشاعر وبين اللحظة الكونية التي تنفتح على أكثر من رمز.

لكن، وبالرغم من هذه الوفرة في دلالات الزمن، فقد أمكن أن نحصرها في نسقين متكاملين؛ نسق يجعل من دقات بندول الوطن موعدا للزمن الحاضر في كثافة تستجمع كل المعاني المتفرقة، لتعلن كل الساعات أن الحاضر هو المركز الذي يتغذى على الماضي، ويعد بمستقبل يتحرر فيه الوقت من عقارب المحتلين ومن تحكمهم في ساعات الوطن. ونسق ذاتي جمالي يحاور زمن الموت بعتاد فني، فيقنعه بضرورة تغيير جلده بما يناسب قوة اللحظة الفنية، فيتخذ الزمن، تبعاً لذلك، مفاهيم متداخلة الأشكال والأبعاد.. وخلال ذلك يخرج الزمن من دائرة التحديد الفيزيائي ليتلبس بما هو أبدي غير قابل للعد والقياس.

إن قوة التجربة عند هذا الشاعر المتفرد قد جعلت من الصعب تحديداً مبسطاً لأشكال حضور الزمن في شعره أو اختزاله في معانٍ جاهزة. وهو وإن بدأ في بعض أشعاره الأولى نوستالجيا، يحن إلى الماضي ويغرق في التشوق إلى لذائذه، فإنه في نصوصه اللاحقة يتجاوز هذا المنحى التبسيطي ليكتسي الزمن عنده بعدا رمزيا يجعل الماضي في خدمة الحاضر والآتي ضمن رؤية شعرية مؤطرة بالنزوع الاستشرافي لتجربته ككل.. فمن تجربة الحنين، مثلا، إلى الماضي تستوقفنا بعض اللحظات الإبداعية لدى الشاعر، زمن المنفى كزمن ميت يستحث الذات على ابتكار ولادتها من جديد، ولادة لا علاقة لها بالاستلهام الأسطوري الذي كرسه الشعراء التموزيون، بل تبحث عن تحققها من خلال مخاطبة الأم التي تفصلها المسافات الطويلة عن ابنها المغترب:

لديني... لديني لأعرف في أي أرض أموت وفي أي أرض سأبعث حياً

سلام عليك وأنت تعدين نار الصباح، سلام عليك... سلام عليك.

أما آن لي أن أقدم بعض الهدايا إليك: أما آن لي أن أعود إليك؟

أما زال شعرك أطول من عمرنا ومن شجر الغيم وهو يمد السما إليك ليحيا؟

لديني لأشرب منك حليب البلاد، وأبقى صبياً على ساعديك وأبقى صبياً.(١٠)

هذه النوستالجيا التي تقربنا من عالم درويش الغنائي تنطوي كذلك على مسحة أسطورية تتجلى في التوسل الابتهالي للأمومة كرمز مقدس. والأم كما يعكسها هذا المقطع الشعري ترد في صورة خارقة أسطورية؛ فطول شعرها يقاس بطول أعمار أبنائها، وهي أيضا تتقبل السماء الممدودة إليها من قبل «شجر الغيم»، وهي بالتالي قادرة على ولادة ابنها الموجود سلفاً ولادة ثانية تمكنه من ترتيب زمنه من جديد، ليبقى متشبثاً بزمن الصبا إلى الأبد. وفي تشبثه ذاك

يكون قادراً على مواجهة زمن الموت وهزمه. وهنا تصبح الكتابة الشعرية وما ينتج عنها من دلالات، شبيهة باللغة الطفولية التي لا تبالي بالمنطق ورقابة العقل، فكل شيء قابل لأن يجري وفق تمنيات الطفل وطموحاته. والشاعر كالطفل تماماً يدفع باللغة الشعرية في الاتجاه الغرائبي الذي يتيح للخيال أن يبتكر الزمن في صورة تحقق للذات ارتواء مطلقا.. إنه بتعبير محمد لطفي اليوسفي «ذلك الطفل الذي سيظل يقود الشاعر من حافة الأرض إلى حافة اللغة».(١١)

وفي قيادة الطفل للشاعر يحدث أن يسقط الاثنان في المحظور، فتقع فوضى في التركيب حيث تتداخل الأزمنة والأشياء بطريقة عبثية:

كان يوماً مسرعاً. والغد ماض
قادم من حفلة الشاي. غداً كنا!
وكان الإمبراطور لطيفاً معنا. كنا
غداً... نشهد تدشين الركام....(١٢)

ففي هذا المقطع الشعري ينفلت الزمن من الإطار المنطقي وتتداخل أنواعه، فالغد ماض والماضي غد، ونحن «كنا غداً». أليس في هذا الخلط إشارة إلى تمرد الذات على زمنيتها وعلى مجهولها؟ هكذا يتسبب هذا التمرد في الخروج من المزاج الغنائي والدخول إلى الجدل الفلسفي حول مفهوم الزمن. وعلى أية حال فـ «ما هو نفسه لا يمكن أن يتجلى إلا في ضوء شيء يبقى ويستقر. والبقاء والاستقرار لا يظهران إلا على ضوء الدوام والحضور. غير أن هذا لا يحدث إلا في اللحظة التي يتفتح الزمان بأبعاده: فإنه منذ أن يضع الإنسان نفسه في حاضر شيء باق يستطيع حينئذ أن يعرض نفسه للمتغير، لما يأتي ولما يمضي، لأن ما يبقى هو وحده المتغير».(١٣)

قد يكون محمود درويش في مرحلة القصيدة – الموقف أكثر تفاؤلاً بالمستقبل، أي بما كان يستشرفه من زمن آت يحمل في طياته النصر والحرية لبلده، وهو لترسيخ هذا البعد كان يستند إلى الماضي بما يحمله من سجلات التوثيق في سياق تأكيد عروبة فلسطين وأحقية أهلها في ملكية أرضها، ثم يعمل على دعم هذا المعطى بما يعرفه الحاضر من حركة نضالية يعززها شعره الحماسي الذي يذكي تلك الروح:

حاصر حصارك.. لا مفر
سقطت ذراعك فالتقطها
واضرب عدوك.. لا مفر
وسقطت قربك، فالتقطني
واضرب عدوك بي.. فأنت الآن حر
حر
وحر..
قتلاك، أو جرحاك فيك ذخيرة
فاضرب بها. اضرب عدوك.. لا مفر

إن الزمن كما يتجلى هنا مندغم باللحظة الحاضرة، وهو زمن موضوعي يختلط فيه ما هو ذاتي بما هو عام، تؤججه أفعال الأمر التي تحث على جعل السقوط وسيلة للنهوض، ونحت السلاح من أعضاء الجرحى وجثث القتلى.. وبذلك يكتسب الموت مفهوماً مغايراً لطبيعته، ويغدو مصدراً لابتكار حياةً كريمة في زمن محرر. لكن الزمن في المرحلة الذاتية، وهي المرحلة التي خلا فيها الشاعر إلى همومه الشخصية خصوصاً بعد مروره بتجربة المرض وخضوعه للعملية الجراحية الدقيقة على القلب، سيتحول من طبيعته الإيديولوجية إلى طبيعة التأمل الوجودي والفلسفي. وهكذا تتيح لنا قصيدته المطولة «جدارية» سياحة معرفية في خصوصيات هذا الزمن وأبعاده الرمزية. وأولى هذه الخصوصيات أن المجهولية سمة مميزة للزمن الذاتي:

يا اسمي: أين نحن الآن؟
قل: ما الآن؟ ما الغد؟
ما الزمان؟ وما المكان
وما القديم؟ وما الجديد؟
سنكون يوماً ما نريد
لا الرحلة ابتدأت، ولا الدرب انتهى(١٤)

لقد اختلط الأمر تماماً، وتداخلت الأشياء والمفاهيم وكأن ذاكرة الشاعر قد خلت من محتوياتها وقدراتها على الفهم والتمييز. قد نجحف بالصواب

إذا فسرنا المسألة بخوف الشاعر من الموت، أو ادعينا بأن الارتباك جعله في وضعية العاجز عن الفهم؛ ولكن الأمر هو غير ذلك فحتى الفلاسفة الذين خبروا المفاهيم والإشكاليات، قد طرحوا قبله هذه الأسئلة التي تنم في ظاهرها عن عي، ولكنها تدخر في عمقها حقائق ملفوفة بأطراف السؤال الوجودي الكبير. ومع ذلك فثمة رغبة عارمة تظهر على امتداد قصيدة «جدارية»، وتعرب عن انحيازها للماضي وتفضيله عن الغد، فمن ذلك ـ على سبيل المثال ـ قوله:

يا أيها الزمن الذي لم ينتظر...
لم ينتظر أحداً تأخر عن ولادته،
دعْ الماضي جديداً، فهو ذكراك
الوحيدة بيننا، أيام كنا أصدقاءك،
لا ضحايا مركباتك. واترك الماضي
كما هو لا يُقاد ولا يَقود (١٥)

وقوله كذلك:

لم يبق إلا التأمل في
تجاعيد البحيرة. خذ غدي عني
وهات الأمس، واتركنا معاً
لا شيء، بعدك، سوف يرحل
أو يعود (١٦)

فهنا يبدو جلياً أن الذات منجذبة إلى الماضي وحمولته من الذكريات، ولا تتطلع إلى أي غد مهما كانت استشرافاته. وهذا الانجذاب يمكن تبريره بركونها إلى المعلوم وانصرافها عن المجهول. فالماضي متحقق كتجربة معيشة، ولا تزال مآثرها مرصوفة في أدراج الذاكرة. أما الغد فهو زمن مفترض، لا يعرف أحد ما يخبئ من مفاجآت قد يكون الموت واحداً منها.

من هنا نرى أن المرض كان مؤشراً قوياً عمل على تحويل مفاهيم الزمن، في علاقته بالموت، ونقلها من الإطار الاجتماعي والسياسي إلى الإطار الحميمي الذاتي الذي بدا منصهراً في التجربة الإنسانية والكونية المطلقة. وربما عاد ذلك بالشاعر إلى المنطلقات الفلسفية والوجودية في التعامل مع الزمن، لا سيما بعد أن انحسر المد الحماسي عن تجاربه الإبداعية التي مال إلى كتابتها في السنوات الأخيرة.

٤. استعادة المكان المفقود:

لا شك في أن قارئ شعر محمود درويش يؤخذ عادة بقدرته الفائقة على الاشتغال شعرياً على المكان، سواء أتعلق الأمر بالمكان العام: فلسطين، أو المكان الخاص: أمكنة جزئية طبيعية وحضارية. والمكان في نصوصه يحضر بحديه الحقيقي الواقعي، والذهني المجرد. أو لنقل إنه يحسن ربط العلاقات الجدلية بين هذين الحدين؛ فيكون المكان الواقعي بحمولته المادية والتاريخية حيزاً خاماً يغترف منه بحسب ما تستوجبه الحالة الشعرية التي تجعله مكاناً فنياً تتزاحم فيه أطياف الخيال وأيقونات الرمز.. وبذلك ينتقل هذا المكان من مجرد المظهر الهندسي والطبوغرافي إلى فضاء شعري خصيب، تضج فيه الأصوات وتختلط الحركات، ذلك أن «المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع، غير أنه يظل على الرغم من ذلك واقعاً محتملاً، إذ أن جزئياته تكون حقيقية، ولكنها تدخل في سياق حلمي يتخذ أشكالاً لا حصر لها».(١٧)

وبعيد عن أي إسقاط للدوافع الخارجية على توجهات المعنى في نصوص درويش، فإننا سنحاول مقاربة المكان وعلاقته بالموت في شعره انطلاقا من البناء النصي ومن السياقات المعنوية التي تؤديها لغته الشعرية.

صحيح أن الشاعر عانى – ولا يزال – تجربة فقد المكان بدءاً من خروجه من قريته «البروة»، وهو المكان البدئي الذي انغرس في وجدانه، ولم تستطع تنقلاته العديدة بين مدن مختلفة أن تنسيه فيه، وانتهاءً إلى فقد الوطن برمته، ولا شك في أن هذا الفقد سيؤطر مسيرته الشعرية ككل؛ ولكن بين الدافع الخارجي والتحقق النصي، تمتد مسافة من الحياة المليئة بالتفاصيل التي تتداخل بعضها في بعض، وتنسج مع

مرجعيات الشاعر الثقافية أكثر من علاقة، مما يجعل حضور المكان في شعره يتجاوز بكثير مجرد الرثاء التبسيطي لما ضاع من المكان ـ الوطن، ويسمو على موضوع البكاء ليرتاد فضاءً أرحب يمكن نعته بالغربة الوجودية.

إن درويشاً يختلف عن شعراء عصره بكونه لا يثق كثيراً في استعادة المكان الميت بمجرد تسليط بعث أسطوري عليه؛ وإذا فعل ذلك فإن «تموز» قد ينبعث من موات الأرض ويصعد في الشقائق كل ربيع، وقد ينبعث «الفينيق» ويخلص أجنحته من حصار الرماد، لكن فلسطين ستبقى بدون بعث.. وإذن، فلا بد من تركيبة شعرية مختلفة، ولا بد من نشيد شعري خاص يلملم فيه الشاعر أجزاء فلسطين المتناثرة كتناثر أعضاء «أوزيريس»، ويحكم تلحيمها بماء اللغة الشعرية، كما عليه أن ينشئ أسطورة جديدة يكون بإمكانها تعطيل «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية»..

ولم لا نقول إن محمود درويش نجح في أن يوجد مكاناً شعرياً فسيحاً في وقت كان المكان ؟ الوطن يفرّ من تحت قدميه ليتراكم تحت أقدام عدوه.. وربما لعب المنفى دوراً مؤكداً في تمثل هذا المكان الشعري الذي باستطاعته أن يمارس امتداداته الثقافية والفنية العميقة في أفق استعادة المكان الواقعي وبعثه من موته. والمنفى عند درويش ليس دائماً عكس الوطن، فهو مفهوم متعدد ومنفتح، وقد عبر الشاعر ذاته عن فهمه للمنفى في أحد الحوارات قائلا: «ليست عندي عقدة منفى على مستوى علاقتي بالأمكنة... إنه على كثرة وجود المنفى وكثافته لم أعد أحس بأنه موجود، فقد تحول إلى نمط حياة، وحتى لو كانت فلسطين التاريخية كلها بيدي، فإن ذلك لن يحررني من الإحساس بالمنفى الموجود داخلي، ولست أعرف إن كنت سأشكو من وجود المنفى فيّ، لأن العلاقة مع المنفى أصبح فيها شيء من الألفة والإدمان على العزلة، إني قد أجد المنفى معي – هنا – في فلسطين، وقد يكون إحساسي بالمنفى أقل في المنفى نفسه. على المستوى اللغوي، أنا لست منفياً لغوياً، في لغتي كنت أحاول إنشاء وطن، ويمكن الآن أن أنشئ منفى في لغتي، إذا احتجت لمنفى. فأنا مراوح بينهما، كأن الوصول بالمعنى الدنيوي مترابط تماماً بالوصول بالمعنى الصوفي، ليس هناك وصول، لا أحد يصل».(١٨) ومعنى هذا الكلام أن المنفى عند محمود درويش يكتسي معنيين، أحدهما مباشر وهو معاناة الغربة بعيداً عن الوطن، وثانيهما غير مباشر وهو الشعور بالاغتراب ـ بالمعنى الفلسفي ـ في أي مكان يوجد فيه الشاعر.

إن تيمة الفقد تجعل الشاعر محمود درويش حريصا على تشكيل أمكنته الشعرية تشكيلا يكافئ حدة الشعور بذلك الفقد، وهو أكثر من ذلك يجد لذة كبرى في الرجوع إلى الذاكرة لتخليص تلك الأمكنة من النسيان الذي قد يطولها. بمعنى أنه يعود إلى الأزمنة الطفولية للتملي بربوعه التي لم يكن المحتل قد دنسها بعد. ولعل «البيت» واحد من تلك الأمكنة الأليفة التي ما تزال تحافظ على طراوتها، وما تزال مؤثثاتها وأشياؤها تندغم فيما بينها اندغاما يحتفل ببهجة الحياة السعيدة في اللحظة البدئية:

ـ هل تعرف البيت، يا ولدي؟
ـ مثلما أعرف الدرب أعرفه
ياسمين يطوق بوابة من حديد
ودعسات ضوء على الدرج الحجري
وعباد الشمس يحدق في ما وراء المكان
ونحل أليف يعد الفطور لجدي
على طبق الخيزران،
وفي باحة البيت بئر وصفصافة وحصان
وخلف السياج غد يتصفح أوراقنا...(١٩)

في هذه المحاورة التي يجعلها الشاعر إطارا فنيا لتقديم رؤيته الشعرية يهيمن الزمن على المكان عن طريق الاسترجاع، وذلك بالنظر إلى زمن كتابة النص وتمييزه عن زمن تجلي المكان على الصورة البهية التي يقترحها الشاعر علينا. فالعودة إلى الزمن الماضي لرصد معالم المكان، تجعلنا ـ حسب كَاستون باشلار ـ نعي بأن «الزمن هو الذي يأخذ وهو الذي يعطي.

وفجأة نعي أن الزمن سيأخذ أيضاً. إن معاودة عيش الزمن الغابر معناه تعلم قلق الموت».(٢٠) وبتأملنا في التشكيلات الاستعارية التي يغدقها الشاعر على مختلف مؤثثات البيت الخارجية نستنتج أن البيت يتحول من الإطار الواقعي ليرتاد كينونة خيالية تعمل على إعادة بناء البيت من جديد تجعله أكثر قوة وصلابة في مواجهة الأخطار المهددة؛ أي يتحول إلى قلعة منيعة، وقد حشد الشاعر حزمة من الملفوظات الضامنة لدلالة الصلابة والقوة: (يطوق - بوابة من حديد - الدرج الحجري - نحل - حصان - السياج). وثمة تساؤل يلح علينا بصدد تركيز الشاعر على تناول «البيت» من خارجه، دون الاقتراب من وصف داخله: ألا يتعلق الأمر هنا بحضور وعي باطني يحث على خلق وسائل الحماية لبيت مهدد بالفناء، بدل تعرية داخله؟ هكذا «نلمس العمق الشعري النهائي لـ «البيت» خلال الشعر، ربما أكثر من الذكريات».(٢١)

في المكان الحميم يبدو الشاعر أكثر تركيزاً، وأكثر قدرة على استحضار التفاصيل، لكنه عندما يروم الأمكنة العامة، حتى لو كانت تنتمي إلى الوطن، فإنها تحضر في شتات لا يلم جزئياته إلا الصياغة الشعرية والدربة اللغوية التي علمت الشاعر أن يخلق المكان لغوياً إذا مات المكان الواقعي أو ضاع منه:

وطني حقيبةٌ
في الليل أفرشها سريراً
وأنام فيها،
أخدع الفتيات فيها
أدفن الأحباب فيها
أرتضيها لي مصيراً
وأموت فيها
وطني حقيبةٌ
من جلد أحبابي
وأندلس القريبةُ
وطني على كتفي
بقايا الأرض في الروح الغريبةُ(٢٢)

لا شك في أن اختزال الوطن بشساعته وتماديه في الكبر إلى حقيبة السفر يعيد إلى أذهاننا فكرة البيت - القوقعة التي خصص لها كَاستون باشلار فصلاً كاملاً في كتابه «جماليات المكان»(٢٣)، لكن شتان مابين قواقع باشلار الحجرية وقوقعة محمود درويش الجلدية! لقد مسخ المكان - الوطن تماماً في شكل حقيبة، وعلى حاملها أن يتدبر شؤونه في الحياة والموت داخلها.. وغير خاف، هنا، أن الشاعر يسخر لغته الشعرية في أفق تشكيل استعارة مركزية تكون كفيلة برصد المصير التراجيدي للفلسطيني الذي فقد وطنه، ومن ثم عليه أن يتحمل رحلة الشتات من مطار إلى مطار، ومن بلد غريب إلى آخر، وليس له من عتاد سوى ذكريات يمضغها عن الوطن، وحقيبة يتفنن في جعلها أيقونة رمزية تفيض بالسخرية السوداء.

إن علاقة الموت بالمكان في شعر محمود درويش تتخذ حضوراً متعدداً وتراكماً نصياً جديراً بأن تفرد له أطروحة بكاملها، فعلى امتداد مساره الشعري تظل هذه التيمة تلح في الحضور عبر توجهات دلالية متنوعة وأحياناً متقابلة، والكل يخضع للمراحل التاريخية التي عاشها الشاعر وكذلك للمزاج الشعري الذي يكون عليه. فإذا أخذنا «البحر» مكاناً مكملاً لجغرافيا الأرض، فإننا نجده ينبثق من بين شقوق القصائد انبثاقاً لافتاً للنظر. والبحر الدرويشي يخضع عادة لحركات الشاعر الداخلية. فهو بحر ثابت يجسد، بحق، الحدود المائية للوطن؛ وهو أيضا بحر مضطرب مؤازر للشتات الذي تعاني منه الذات الفلسطينية، وهو تبعا لذلك بحر أنتربولوجي يستوعب رحلة الحضارة والإنسان شاهداً على التبدلات والتحولات، خاضعا للموت مثل الإنسان:

وسلاماً أيها البحر القديم،
أيها البحر الذي أنقذنا من وحشة الغابات
يا بحر البدايات....   (يغيب البحر)
يا جثتنا الزرقاء، يا غبطتنا، يا روحنا الهامد من يافا إلى قرطاج، يا إبريقنا
المكسور، يا لوح الكتابات التي ضاعت، بحثنا عن أساطير الحضارات

فلم نبصر سوى جمجمة الإنسان قرب البحر
يا غبطتنا الأولى ويا دهشتنا.
هل يموت البحر كالإنسان في الإنسان
أم في البحر؟(٢٤)

في البداية، يتم استدعاء البحر باعتباره مكاناً قوياً مخلصاً من حياة القفر والوحشة، لكنه لا يلبث أن يصيبه التغير، ويغدو مندمجاً بالحضارة، فيطبق عليه قانون الخضوع لما تخضع له الطبيعة البشرية، فينتقل من مرحلة الكينونة البدئية إلى مرحلة الكينونة المتحولة.. ويجتهد الشاعر في استدرار صور متعاقبة لهذا البحر الذي تقلص إلى مجرد مرآة تنعكس على صفحتها حالات الانكسار التي تعيشها الذات الجماعية في رحلتها عبر التاريخ.. لتفضي هذه المرآة بدورها إلى لحظة موت (جثتنا الزرقاء ـ روحنا الهامد ـ هل يموت البحر...). وعموماً، فإن البحر يشكل ملجأ للشاعر تماماً كالطلل بالنسبة للشاعر الجاهلي؛ فكلاهما حيز لاختزال الأزمنة وصيرورة الحياة، وكلاهما مرآة منكسرة تتشظى فوق أجزائها ذاكرة الشعراء.

إن دلالات المكان في علاقتها بالموت تتشكل جماليا في المتن الدرويشي استنادا إلى حدين اثنين: حد الواقع المادي بتنوع أمكنته، وحد الخيال الشعري بآفاقه الجمالية التي تتيحها اللغة، والشاعر في خلال ذلك يراوح بين هذين الحدين بما عهدنا فيه من دربة لغوية أخاذة، وتشكيل شعري باهر. ومع ذلك فقد كان لوقوف الذات أمام موتها الحقيقي في ديوانه «جدارية محمود درويش» أثر حاد عصف بأركان هذه المعادلة، وجعلنا نعيد النظر في كثير من الفرضيات التي يحلو لنا أن ننطلق منها ونحن نروم الكشف عن التحققات الجمالية في علاقة الشعراء بالمكان.. لقد أربك الشعور بالموت الحقيقي قلم الشاعر، ودفع به إلى تسجيل تقريري للمكان الواقعي الذي لا تنفع معه مجازات ولا استعارات:

متران من هذا التراب سيكفيان الآن...
لي متر و٧٥ سنتمتراً...
والباقي لزهر فوضوي اللون،
يشربني على مهل، ولي
ما كان لي: أمس وما سيكون لي
غدي البعيد وعودة الروح الشريد
كأن شيئاً لم يكن
وكأن شيئاً لم يكن(٢٥)

هو القبر، إذن، بمقياسه العام: متران، ومقياسه الخاص (طول الشاعر): متر و٧٥ سنتمتراً، وبفراغ يلعلع في عبارة: «كأن شيئاً لم يكن». فهل نقول مع هذه المباشرة الحادة: لقد أدرك الشاعر الحقيقة التي طالما بحث عنها، فعز عليه أن يضمرها في لغته الشعرية المعهودة، لذلك جاءت ناصعة وعارية من أثواب المجاز وألاعيبه؟ ذلك ما نعتقده، وذلك أيضاً ما يجعلنا نتشبث بالشعر وبإبهاماته التي تجعل الحياة ـ حتى في مرارتها ـ جديرة بأن تعاش.■

الهوامش

١) رجاء عيد – دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية ـ منشأة المعارف بالإسكندرية ـ مصر (د. ت)، ص ٤١.
٢) الشاعر أوفيد – مسخ الكائنات (ميتامورفزس) – ترجمة: د. ثروت عكاشة – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤، ط ٢، ص ٣٣٩.
٣) محمود درويش – عابرون في كلام عابر – دار توبقال للنشر –الدار البيضاء ١٩٩١، ص ٨٥.
٤) محمود درويش – حصار لمدائح البحر – دار سراس، تونس ١٩٨٥، ص ٦٠.
٥) محمود درويش – جدارية – منشورات رياض الريس ٢٠٠٠، ص ٥٣.

٦) أحمد درويش – الشاعر واستئناس الموت –مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد ٣، (القاهرة) خريف ١٩٩٦، ص ٣٥٥.

٧) جان كوهين – بنية اللغة الشعرية – ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء ١٩٨٦، ص ١٢٧ – ١٢٨.

٨) محمود درويش – جدارية(م. س)، ص ١٠.

٩) محمود درويش وسميح القاسم – الرسائل –دار توبقال للنشر – البيضاء ١٩٨٦، ص ١١٦.

١٠) محمود درويش – حصار لمدائح البحر(م. س)، ص ٢١٧.

١١) محمد لطفي اليوسفي – عن الشاعر ومكائد الطفل، ضمن كتاب: زيتونة المنفى(مؤلف جماعي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٨، ص ٤٢.

١٢) محمود درويش – لماذا تركت الحصان وحيدا – رياض الريس للكتب والنشر – لندن، بيروت، قبرص ١٩٩٥، ص ١٦٢.

١٣) مارتن هيدغر – هيلدرلن وماهية الشعر –ترجمة: فؤاد كامل، ضمن سلسلة النصوص الفلسفية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٤، ص ١٤٨.

١٤) محمود درويش – جدارية(م. س)، ص ١٦.

١٥) المصدر نفسه – ص ٢٧.

١٦) المصدر نفسه – ص ١٨.

١٧) اعتدال عثمان – إضاءة النص – دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت ١٩٨٨، ص ٥.

١٨) محمود درويش.. لا أحد يصل – حوار مع محمود درويش، أجراه: غسان زقطان، حسين البرغوثي، حسن خضر، زكريا محمد، وشارك في الحوار المتوكل طه – ضمن كتاب: محمود درويش، المختلف الحقيقي (م. س)، ص ٤١.

١٩) محمود درويش – لماذا تركت الحصان وحيداً – رياض الريس للكتب والنشر – لندن، قبرص، بيروت ١٩٩٥، ص ٤١ – ٤٢.

٢٠) كَاستون باشلار – جماليات المكان – ترجمة: غالب هلسا – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت ١٩٨٢، ص ٤٧.

٢١) المرجع نفسه – ص ٣٧.

٢٢) محمود درويش – حصار لمدائح البحر (م. س)، ص ١٦٥.

٢٣) كَاستون باشلار – جماليات المكان – ترجمة: غالب هلسا (م. س)، ص ١١١.

٢٤) محمود درويش – حصار لمدائح البحر (م. س)، ص ١٩٧.

٢٥) محمود درويش – جدارية (م. س)، ص ١٠٣ – ١٠٤.

روافد الشعرية

عند الإمام عبد القاهر الجرجاني

علاء الدين رمضان *

إن القضايا المتعلقة بالفكر الإبداعي والنقدي متصلة منذ اليونان والرومان، وخصوصاً قضية الهوية الجمالية، وهو ما أطلق عليه النقاد لفظ «الشعرية والشاعرية والإنشائية والأدبية والجمالية..؛ وما إلى ذلك» ، وأعتقد أن غاية البحوث والدراسات النقدية منذ القدم مازالت تتواتر من أجل تحديد عناصر هذه الهوية عند الكاتب وكيفية الكشف عنها عند الناقد بوصفه المتلقي المدرك لهذا العمل، فالشعرية في مفهومها العام تعني «قوانين الخطاب الأدبي»(١)، والمصطلح ذاته قديم مما يدلل على ما ذهبنا إليه من أن السمات الجوهرية الجمالية تتمتع بشيء من الثبات لأنها مرتبطة بالفطرة الإبداعية ، فهذا المصطلح يعود إلى الفكر اليوناني عند أرسطو تحديداً من حيث كونه بحثاً في القوانين العلمية التي تحكم الإبداع وقد تطور واتخذ مسميات متعددة عبر التاريخ من هنا كان الاتجاه المدقق فيما ورد إلينا في الموروث النقدي من معالجات تتصل بظواهر نقدية حديثة(٢).

غير أن موضوع العلاقة بين البلاغة وفن الشعر يتأسس على فرض أن كليهما من فنون الصناعة الشعرية في مجال اللغة ، ثم جعلت البلاغة روح الشعر، وقد شهدت بحوث الشعرية نمواً متزايداً ومطرداً منذ القرن الثالث الهجري، ثم عاودت النهضة البحثية في هذا الجانب الظهور والنماء في القرن القريب الماضي، نمواً ترتب على طبيعة التحولات في نظرية اللغة من ناحية، مما جعل بعض الباحثين وسم الشعرية الحديثة بأنها لغوية؛ ثم على تضافر الأفكار الجمالية المنبثقة من التجربة الخصبة للمذاهب الأدبية، والمناهج البحثية الحديثة من ناحية أخرى . وبهذا يبدو سياق الحديث عن الشعرية وعلم الجمال متصلاً وموصولا لا يكاد ينقطع ، ومن ثم فإن إسهام الشعرية في تشكيل بلاغة الخطاب الأدبي يعد جوهرياً ، كما أن مقولاتها تظل الرصيد الذي يدخره علم النص لشرح خصوصية النصوص الأدبية(٣)، ويعد القول بوحدة الشكل والمضمون وامتزاج المادي بالروحي لتأكيد وحدة الأضداد، من أبرز نتائج «الجمالية الرومانسية» في إطار نظرية الشعرية(٤).

ولقد استطاع الإمام عبد القاهر الجرجاني منذ ما يربو على الألف عام، أن يقترب كثيراً من مفهوم محدثينا فيما يتصل بقضية نظرية الشعرية ، فجاءت دراسات الإمام عبد القاهر لألوان البلاغة مرتبطة بالنقد ، ثم على ذلك قاس النص بطريقة ذوقية منهجية ، ونظريته في النظم تعد أول نظرية لغوية نقدية تقابلنا في تاريخ النقد العربي ، ويتلخص مفهوم هذه النظرية في ترتيب معنى الألفاظ في النفس وتنسيق دلالتها وتلاقي معانيها بما تقوم عليه من معاني النحو المتخيرة والموضوعة في مواضعها على الوجه الذي يقتضيه العقل ثم النطق بالألفاظ على حسب ترتيب معانيها في النفس ، فيجب عندئذ للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق .

* كاتب من مصر.

من خلال هذه النظرية قاوم الإمام عبد القاهر تيار اللفظية (الشكلانيين) أشد مقاومة(٥)، ودافع عن (علم الشعر) ونقاده ومبدعيه، كما نفى عن الفكر اللغوي والنقدي ما ساده من ثنائية اللفظ والمعنى، تلك التي بدأت قضيتها تتفجر، على ساحة النقد العربي، منذ ذيوع صحيفة بشر بن المعتمر (ت٢١٠-هـ) البلاغية،التي نقلها عنه الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) وتأثر بها كثيراً(٦)، وظلت هذه القضية في تطورها بين أنصار المعنى وأنصار اللفظ والمسويين بينهما، حتى جاء الإمام عبد القاهر لينظر إلى هذه القضية من وجهة نظر أخرى حيث رأى أن لا فضل للمعنى ولا للفظ بعيداً عن السياق والصورة والعلاقات المعنوية التي تربط الهيكل اللفظي بأجزائه، إنما المعول على المواضعة؛ فاللغة (تنتج المعنى) دون أن يفضل المعنى أو اللفظ، من خلال العلاقات اللفظية وطريقة النظم، وهذه القضية هي نفسها العلامة المميزة لثورة القرن العشرين اللغوية من فيتجنشتين (١٨٨٩ ١٩٥١م) Wittgenstein (٧) وفرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure (١٨٥٧-١٩١٣م) إلى نظرية الأدب المعاصرة، هي الإقرار بأن المعنى ليس شيئاً (معبراً عنه)، أو(منعكساً) في اللغة؛ بل إنها تنتجه فعلاً.

ويَعُدُّ الدكتور محمد مندور الإمامَ عبد القاهر الجرجاني سباقاً بمفاهيم مدرسة التحليل اللساني التي رأدها سوسير Saussure ؛ وإننا لواجدون توافقاً كبيراً بينه وبين « أنطوان مييه » الذي رد اللغة إلى عنصرين، هما:

١ ـ مفردات.

٢ ـ عوامل الصيغة. Morphologie

بل إن أفكار «أ. مييه» تكاد تكون متطابقة مع نظرية الإمام عبد القاهر عندما يقول «مييه»: «هناك ـ من ناحية ـ العناصر التي تعبر عن الأشياء، وهناك ـ من ناحية أخرى ـ العلاقات التي تقوم بين العناصر المكونة للجملة، وتلك العلاقات يعبر عنها بوساطة الصيغ النحوية (النظم Syntaxe) مع إضفاء أوسع المعاني على هذا المصطلح الأخير»؛ إذن هناك دراسة المفردات، أعني المعاجم، التي تقابلها دراسة الصيغ، أي النحو.. واللفظة المفردة وعامل الصيغة ليسا دائماً منفصلين في الكلام»(٨).

ويمكننا القول بأن الإمام عبد القاهر كان على وعي كبير بالفارق بين «اللغة» و«الكلام»، ذلك الفارق الذي أرسى دعائمه في العصر الحديث فرديناند دي سوسير؛ فقوانين النحو ومعاني الألفاظ تمثل عند الإمام عبد القاهر « النظام » اللغوي المستقر في وعي وإدراك الجماعة اللغوية، ذلك الإدراك الذي تقوم اللغة على أساس منه بوظيفتها الاتصالية؛ أما الكلام فهو التحقق الفعلي لهذه القوانين في حدث كلامي بعينه، أي داخل سياق محدد: «ومختصر الأمر أنه لا يكون كلاماً من جزء واحد، وأنه لا بد من مسند ومسند إليه، وكذلك السبيل في كل حرف رأيته يدخل على جملة، فـ « كأن ».. ، ألا ترى أنها تقتضي مشبهاً ومشبهاً به، وكذلك « لو »، و « لولا » يقتضيان جملتين تكون الثانية جواباً للأولى»(٩).

ومن هذه التفرقة بين اللغة والكلام ـ وهي تفرقة ضمنية ـ يتحرك الإمام عبد القاهر ليصوغ مفهوم النظم الذي يميز على أساسه بين « كلام » و« كلام »، لا من حيث الصحة اللغوية أو النحوية، بل من حيث «الفنية»، أو « الأدبية ».

فالإمام عبد القاهر الجرجاني في (دلائل الإعجاز) فرق بين اللغة والكلام بشكل محدد وعد الألفاظ رموزاً للمعاني، وأن الفكر لا يتعلق باللفظة المفردة وإنما يتعلق بما بين المعاني من علاقات، وأن النحو بإمكاناته الواسعة هو الذي يقدم للمبدع كل الاحتمالات الممكنة في تكوين الجملة بحيث يكون النظم عملية تسلسل تركيبي للإمكانات النحوية، ويكاد عبد القاهر يتوافق مع الأسلوبيين المحدثين في كثير من مباحثه وبخاصة في الإمكانات الاستبدالية والقدرة التوزيعية للغة، وفي مقولتهم عن انتهاك اللغة

وانحرافها عن النمط المألوف Derailment (١٠)، وذلك بإخضاعه المجاز لسيطرة النحو وعلاقاته التركيبية إن لم نقل إنه إلى جانب أسبقيته قد جاوزهم بمقولته عن تجدد المواضعة تبعاً لتجدد الاستعمال، كما ميز الإمام عبد القاهر بين دور اللغة المعيارية وهي تلك اللغة التي تؤدي أغراضنا الحياتية، وبين دور اللغة الداخلية، أو ما سماه بوضوح (معنى المعنى)، ذاك الذي تؤديه اللغة الشعرية، وقد اهتم الإمام بإبراز الفوارق وأوجه الاختلاف بين هذين المستويين اللغويين، كما عني أيضاً بإبراز درجة التفاضل في اللغة الشعرية نفسها، وقد رأى الإمام عبد القاهر أن شعرية اللغة تكمن في حسن النظم ودقة الوضع(١١)، فهو يقول: «اعلم أن المزية ليست بواجبة لها في أنفسها»- قواعد التركيب النحوي- ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موقع بعضها من بعض »(١٢).

ومن أجل تحديد الخصائص الفارقة بين «الشعر»، و«الكلام العادي»، يبدأ عبد القاهر بالصفات المشتركة، فكلاهما ينتمي إلى مجال اللغة ، وليست اللغة إلا مجموعة من القوانين الوضعية سواء على مستوى المفردات (الألفاظ) أم على مستوى التركيب (الجملة / النظم).

وقد وضعت الدراسات الحديثة - كما فعل الإمام عبد القاهر من قبل في دلائله - اللغة الشعرية في مقابل اللغة القياسية التي لا تشكل سوى أداة للتفاهم أو التوصيل(١٣)، فرأى رمان ياكوبسون أن «الأمر في اللغة الشعرية يتعلق بتبدل جوهري في العلاقة بين الدال والمدلول»(١٤). ويطرح السؤال الآتي : أين نعثر على الشعرية ؟ على ذاك الذي يجعل من النص الشعري شعرا، ويجيب كالآتي: «نشعر بشعرية النص عندما نحس بالكلمة ككلمة ، لا بديلا لشيء أو تفجيرا لانفعال ، عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالاتها، على كونها علامات مطابقة للحقيقة ، بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»(١٥).

ويعقب ياكوبسون على ذلك بسؤال آخر: لماذا يجب الا تتطابق العلامة مع الشيء في الشعر؟ ويجيب أيضا كما يأتي: «لأنه إلى جانب الوعي المباشر بتطابق العلامة والشيء ، هناك الوعي المباشر باختلافهما. لا مفر من هذا التناقض»(١٦).

فليست الألفاظ عند الإمام عبد القاهر إلا دوال على المعاني الجزئية المفردة، لا تكتسب دلالتها الكاملة، ومن ثم لا تكتسب فصاحتها أو بلاغتها إلا إذا دخلت في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ(١٧)؛ ويتساءل الشيخ عبد القاهر متعجباً : « ليت شعري؛ هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني ؟ وهل هي إلا خدم لها ومصرفة على حكمها ؟ أو ليست هي سمات لها، و(أوضاعاً وُضِعَتْ) لتدل عليها؟»(١٨)؛ ويؤكد في موضع آخر « أن الألفاظ أدلة على المعاني وليس للدليل إلا أن يعلمك الشيء على ما يكون عليه » ؛ فاللغة مجموعة من العلاقات، لا مجموعة من الألفاظ؛ «فمفردات اللغة ليست إلا رموزاً لصور ذهنية محصلة من قبل ، وهي لا تستخدم لذاتها بل لتقيم بفضل عوامل الصيغة التي نضيفها إليها طائفة من العلاقات بين الأشياء أو بين الأشياء والأحداث». (١٩)

وفي موضع ثالث يقول: « إن الألفاظ لا تراد لأنفسها ، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعاني » ، فاللغة نظام من الرموز التي تدل على المعنى ، وهو نفسه مفهوم الدراسات الأصولية للغة Linguistics ، وفي الحق ، إن عبد القاهر قد اهتدى في العلوم اللغوية إلى مذهب هو أصح وأحدث مما وصل إليه علم اللغة المعاصر، وهذا المذهب عند الإمام عبد القاهر هو أساس لمنهج لغوي في نقد النصوص ، لقد فطن إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ المفردة ، بل مجموعة من (العلاقات)(٢٠)، وهكذا يُخْرِجُ عبد القاهر الألفاظ المفردة من أن تستحق في ذاتها أي وصف يُسبغُ عليها خارج السياق التركيبي ، وهو بذلك يدفع ما شاع عند البعض من استحسان الشعر لِلَفْظِهِ ، أو بمعنى

أدق، يعيد تفسير هذه الأقوال في ضوء نظرية « النظم»، أو نظرية «العلاقات»؛ إذ أنه يرى أن هؤلاء الذين استحسنوا الشعر أو النثر ، ثم جعلوا الثناء عليه من حيث اللفظ فيقولون: «حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع»، فإنما هو ينبيء عن أمر ذوقي ذاتي يقع في القلب، وإنما المحك عنده « أن ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي»، فهو يطلب إلى النقاد الدخول في تبرير العلاقات النحوية والتركيبية القائمة بين الألفاظ، وما بين تلك الألفاظ وبعضها من تناسق موسيقيٍّ وتناغم داخلي في كل لفظة يتمشى مع ما للألفاظ الأخرى من نغم وجرس. ومن ناحية أخرى يرى الإمام عبد القاهر أن الألفاظ لم توضع لتعيين الأشياء المتعينة بذواتها، وإنما وُضِعَتْ لِتُسْتَعْمَل في الإخبار عن تلك الأشياء بصفة ، أو حدث ، أو علاقة ؛ فنحن لا نقول « زيد » إلا إذا أردنا أن نخبر عنه بشيء ليس في أصل معنى اللفظ مجرداً .

يقول الإمام عبد القاهر: « اعلم أن هنا أصلاً أنت ترى الناس فيه في صورة من يعرف وينكر من جانب آخر، وهو أن الألفاظ المفردة التي من أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يُضَمّ بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد . والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وُضِعَتْ لِيُعْرَفَ بها معانيها في أنفسها ، لأدى لك إلى ما لا يشك عاقل في استحالته . كيف و(المواضعة) لا تكون ولا تتصور إلا على معلوم ، فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم ، ولأن المواضعة كالإشارة ، فكما أنك إذا قلت : خذ ذاك ، لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه ، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها ؛ كذلك حكم اللفظ مع ما وُضِعَ له .. وإذ قد عرفت هذه الجملة فاعلم أن معاني الكلام كلها معان لا تتصور إلا فيما بين شيئين والأصل ؛ والأول هو الخبر، وإذا أحكمت العلم : أنه لا يكون خبراً حتى يكون مخبراً به ومخبر عنه(٢١).

فالمهم في اللغة إذن ليس الألفاظ ، بل مجموعة الروابط التي نقيمها بين الأشياء بفضل الأدوات اللغوية ، وتلك الروابط هي المعاني المختلفة التي نعبر عنها ، ومن ثم كانت أهميتها وما لها من صدارة على الألفاظ(٢٢).

ونحن إذا نظرنا ؛ علمنا أن « لا محصول لها غير أن تعمد إلى اسم فتجعله فاعلاً لفعل أو مفعولاً ، أو تعمد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبراً عن الآخر ، أو تُتْبِع الاسم اسماً على أن يكون الثاني صفة للأول أو تأكيداً له أو بدلاً منه أو تجيء باسم بعد تمام كلامك على أن يكون الثاني صفة أو حالاً ، أو تمييزاً. (وهذا داخل في باب الأسلوبية التي هي جانب من جوانب النظم). أو تتوخى في كلام هو لإثبات معنى، أن يصير نفياً أو استفهاماً أو تمنياً فتدخل عليه الحروف الموضوعة لذلك ؛ أو تريد في فعليه أن تجعل أحدهما شرطاً في الآخر، فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى، أو بعد اسم من الأسماء التي ضمنت معنى ذلك الحرف ، وعلى هذا القياس»(٢٣)؛ فليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه « علم النحو » وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نُهِجَتْ فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسِمت لك؛ فلا تُخِلُّ منها بشيء(٢٤).

وقد يبدو لنا من هذا النص أن «علم النحو» يتطابق مع «النظم» ويبدو هذا التطابق واضحاً من أسلوب القصر الذي يستخدمه الإمام في قوله «ليس النظم إلا..»، ولكن علينا أن نكون على بصيرة بتفرقة عبد القاهر الضمنية بين «أصول النحو» التي هي قوانين التركيب التي يحصرها في مدخل «دلائل الإعجاز»، و«علم النحو» الذي يحاول عبد القاهر أن يرسي قواعده، والذي يقوم كتاب الدلائل كله على تفصيله؛ تنتمي «أصول النحو» إلى مجال قوانين اللغة؛ أما «علم النحو»، أو «النظم» فهو الذي يحصر الخصائص « الفنية » ، أو « الأدبية » في الكلام، شعراً

كان أو نثراً؛ والدليل على ما نذهب إليه من تفرقة بين «أصول النحو» ، و«علم النحو» أن عبد القاهر في حديثه عن «الأصول» يتحدث عن قوانين مجملة، وفي حديثه في النص السابق عن «علم النحو» الذي يجعل النظم مقصوراً على اتباع قوانينه ، يقول: « وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه ، فينظر في «الخبر»، و«الشرط والجزاء»، و«الحال» إلى الوجوه التي يراها في اختلاف التراكيب... ويتصرف في التعريف والتنكير، والتقديم والتأخير، في الكلام كله، وفي الحذف والتكرار، والإضمار والإظهار، فيصيب بكل من ذلك مكانه ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له»(٢٥)، وليست هذه الأمثلة التي يعطيها عبد القاهر للنظم، أو لعلم النحو، إلا أمثلة دالة على فروق التراكيب، أو لنقل أمثلة دالة على فروق في الأساليب(٢٦).

ويُخصص الإمام عبد القاهر لكل مجموعة من هذه الأمثلة المهمة فصلاً في كتابه «دلائل الإعجاز»، الأمر الذي يؤكد ما ذهب إليه بعض الباحثين ـ ونحن نتفق معهم ـ أن عبد القاهر يحاول في « دلائل الإعجاز» أن يقيم رابطة بين دراسة الأدب والمسائل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تركيب العبارات(٢٧)، فمن مميزات الإمام عبد القاهر أنه ربط النحو بالمعاني فنفث في النحو روحاً لم تكن معروفة من قبل ، ولا جرى الناس عليها فيما بعد، وعنده أن لتركيب الكلام، أو كما نسميه (الأسلوب) ، شأناً كبيراً في تقريب المعنى أو إبعاده، وحسن الوقع أو استهجانه(٢٨).

ولعل في هذا التماثل بين «علم النحو»، و«النظم» في فكر عبد القاهر ما يسمح لنا أن نقول: إن مفهوم «النظم» عند الإمام عبد القاهر يقترب إلى حد كبير من مفهوم الأسلوبية ، ويصبح «النظم» الذي يضع «علم النحو» قواعده هو علم «دراسة الأدب»، أو «علم الشعر» عند الإمام عبد القاهر يقوم على أساس لغوي مكين(٢٩)؛ فمدار نظرية النظم عنده أن الفصاحة والبلاغة ليست في اللفظ كما توهم بعض النقاد السابقين ، وليست في المعنى منفرداً أيضاً؛ فالفصاحة والبلاغة عنده في النظم، والنظم وضع الكلمات في السياق الملائم لها(٣٠)، أو على حد تعريف كولردج للشعر «بأن الشعر إنما يعني وضع أفضل الألفاظ المختارة في أفضل الأوضاع »(٣١)، فالفصاحة أو البلاغة لا تعنيان سوى قدرة الألفاظ على الدلالة من خلال علاقات تُكوِّن نصاً، من خلال هذه النظرة بنى الإمام مقياسه النقدي؛ وبلغ قمة عمله التنظيري والنقدي حول الشعرية في الفصل الذي عقده، (في النظم يتحد فيه الوضع ويدق فيه الصنع)(٣٢)، الذي استهله بقوله : « واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منهما بأول ، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً ، وأن يكون حالك فيها حال الباني ؛ يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك . وفي حال ما يبصر مكاناً ثالثاً، ورابعاً يضعهما بعد الأولين»(٣٣).

وقد أوضح بما لايدع للشك مجالاً أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ (أي أن تعلقه : بالسياق الذي ورد فيه) ، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضوع آخر(٣٤)، وهذه المواضعة التي تحدث عنها الإمام عبد القاهر في مواطن كثيرة من دلائله يعيد بلورتها ريتشاردز (١٨٩٣ - ١٩٨٩م) I. A. Richards في النظرية السياقية للاستعارة Contextual theory of metaphor ويبين أن الاستعارة ليست فقط تحويلاً أو نقلاً لفظياً Verbal shifting لكلمات معينة ، إنما هي كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة ، فمعنى أي لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ ، وهو

المفهوم الذي أشار إليه ورسخه الإمام عبد القاهر عندما رأى أن الاستعارة عملية فنية يتم فيها إحلال البنية الأفضل محل ما دونها « فأنت تستعير لفظ الأفضل لما هو دونه » ، فالإمام عبد القاهر هنا نظر إلى الاستعارة نظرة شاملة لم تتجاهل بنيتها الأولى ، فهو بذلك يُعَدُّ ولا غرو أول من نظر إليها ودرسها درساً جاداً بعد مراحل متعاقبة من الدراسات البلاغية والنقدية العربية ، لم يكن لها خلالها من نصيب ؛ إذ تجاهلها قدامة بن جعفر ونالت من الجاحظ والقاضي الجرجاني وأبي هلال العسكري وغيرهم ما لا يغني من الاهتمام ، بينما فطن عبد القاهر إلى قدرة الاستعارة على توحيد أكثر من عنصر من عناصر الطبيعة في نسق بنائي واحد هو الصورة [٣٥].

فالإمام عبد القاهر يعد سباقاً بمفاهيم مدرسة التحليل اللساني التي رأدها سوسير ، إذ يرى الجرجاني أن علاقة الشاعر باللغة أشبه بعلاقة الصانع الحاذق بالمادة الخام ، فهو يعيد تشكيل المادة الخام (الألفاظ) لا يصنعها ؛ فالألفاظ موجودة قبله ومتواضع على معانيها ، لكنه يعيد نسجها في علاقات جديدة لتنتج دلالة جديدة ، وهنا يكون التمايز بين شاعر وشاعر ، وكلام وكلام ؛ (فمفردات اللغة ليست إلا رموزاً لصور ذهنية محصلة من قبل وهي لا تستخدم لذاتها ، بل لتقيم بفضل عوامل الصيغة Morphology ، التي نضيفها إليها ، طائفة من العلاقات بين الأشياء والأحداث) [٣٦].

روافد الشعرية

لقد كثر حديث الإمام عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز ، عن روافد الشعرية ، وعدد منها كثرة من الفنيات التي من بينها بنية الانزياح ، وقد أفرد لبعض صورها فصولاً كاملة . ومن تلك الفنيات : القصد إلى المبالغة في إيراد المعاني والتأثير بالمباني ، والاتساع في الصياغة[٣٧]، وكذلك « الصفة » التي تعتمد في إيراد المعنى على الإيحاء والإشارة واللمح ، والتعريض والكناية والرمز ؛ وتعد فنية الصفة من الفنيات الاستبدالية ، إذ تستبدل بالبنية المباشرة بنية موحية .

وكذلك عالج الإمام عبد القاهر فنية من الفنيات الرئيسة في الخطاب الشعري ، هي فنية التناص ، ويعد الإمام عبد القاهر الجرجاني أول من انتبه لها بمفهومها الفني، على الرغم من كونها الخطاب النقدي الأهم في تاريخ النقد العربي ، لكنها كانت خطاباً اتهامياً يوصم الشعراء بالسرقة ، بكل ما يحمله هذا المصطلح من مرجعية منافية للنخوة والخلق والشرف ؛ وفيما يلي عدد من الفنيات التي ناقشها الإمام عبد القاهر في دلائل الإعجاز ، وتعد من الروافد الفنية في بنية النص الشعري وصياغته :

١ - التصوير:

ونفضل هنا استخدام مصطلح الصورة بدلاً من الصياغة ، لأن دراسات الإمام عبد القاهر الجرجاني التي تناولت الجانب البنائي الجمالي قامت على مفهوم الصورة ، ذلك المفهوم الذي يربط بين مادة الشعر وشكله ، فقد عَدَّ الجرجاني الشعر صناعة تشبه سائر الصناعات ، موثقاً العلاقة بين الشعر وبعض الفنون الجميلة ، وأيضاً لأن الجرجاني صرح بألفاظ التصوير والصورة ، وأن الاتحاد العضوي بين المعنى والمبنى كاتحاد الروح والجسد ، وغير ذلك مما دلل على نحو قاطع على مدى تنبهه وإدراكه لعناصر الصورة الأدبية ، فجاءت الصورة عند عبد القاهر الجرجاني في ثوب من الفهم أشبه بفهم المعاصرين لها وبتحديد نقدي يُعد أساساً من الأسس التي سار عليها المحدثون في نظراتهم النقدية الجديدة[٣٨].

البنية الأسلوبية للصورة:

يرى الإمام عبد القاهر أن مفهوم « الصورة » إنما هو تمثل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان بَيُّن إنسان من إنسان ، وفرس من فرس ، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك ؛ وكذلك كان الأمر في المصنوعات .. ؛ ثم

وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً ، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : «للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك»، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ : « إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير ». (٣٩)

فسبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وسبيل المعنى الذي يعبَّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار ؛ فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل ورداءته ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام ، أن تنظر في مجرد معناه ، وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم ، بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضة ذاك أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه ، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام(٤٠).

والبنية الأسلوبية للأدب تقوم على مراعاة مقتضى الحال ، الذي يعد مناطاً للصدق الفني ، لكن مخاطبة الحواس والتمرد على الدلالة الحرفية واكتشاف علاقة تحرك الخيال بين قطبين ، وإدماج الحسي بالمجرد في شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين ، تمثل أهم ما ينبغي أن يتحقق في الصورة الشعرية وفي داخل البناء الشعري ، والصورة أو الصور تكثيف هادف إلى الانتشار ، وبناء من عناصر قلقة لا تقر إلا بالتوحد والترابط الوثيق وجعل بعضها بسبب من بعض وأن يأخذ بعضها برقاب بعض حتى يَخْلُف توتر الإدراك الفكري فيه انسجام البنى وبهاء الدلالة وروعة النص وقيمته(٤١).

فالأديب يتميز عن بيئته اللغوية بقدرته على تعديل النسب التعبيرية وإيجاد نسق بين كل من وسائل الضبط المعجمي ووسائل التجاوز الفني ، وبذلك يأخذ مكانه بين الجماعة اللغوية من خلال قدرته على الانصياع لقوانينها التعبيرية ، بالخضوع للتعبير الموضوعي ، «وهو بطبعيَّته ذو نزعة تجريدية تقوم على العلاقات المنطقية بين أركان الكلام ، في حدود الدلالة المعجمية أو الاجتماعية»(٤٢) ، في الوقت الذي يتجاوز فيه الأديب ذلك الإطار الموضوعي للنسق اللغوي سعياً وراء الصورة الأدبية التي تحقق في مخيلة المتلقي وجوداً تخيلياً لإطار التجربة ، وتجسيداً للوجدان في إطار تشكيلي يحقق التماثل بين الشعر والتشكيل من خلال طبيعة العلاقة بينهما نظراً لما يشاكلهما من خطابات إبداعية متماثلة ومتناظرة .. متلاشية أحيانا .. لكنها تلتقي في حقل المعرفة ... هذه العلاقة التي يعود تاريخها إلى ما قبل العصرين الإغريقي والروماني ، حيث ساد التأثير بين الأجناس الفنية خصوصاً بين فن التصوير وفن الشعر .. لدرجة أصبح فيها الحديث عن قصيدة اللوحة أمراً بدهياً لا وجود لأثر الشك فيه .. وهكذا أصبحنا نقرأ عبارات مثل : فضاء الأشكال ، بحر الرموز ، موسيقا الألوان ، إيقاع الزخارف ، أصوات اللوحة .. أما في الشعر العربي ، فربما يكون الجاحظ أول من التفت إلى طبيعة الشعر من حيث هو «ضرب من النسج وجنس من التصوير» .. وتطورت المسألة تدريجيا عند الإمام عبد القاهر الجرجاني عندما قارن بين عمل الشاعر وعمل الفنان التشكيلي ، على أساس أن الاحتفال والإبداعية في التصويرات والتخييلات الشعرية تفعل فعلا مماثلا بما يقع في المشاهد نفسها للوحات التشكيلية(٤٣)؛ والواقع أن الصورة الشعرية الساكنة تذكرنا بالصورة في الرسم أوالتصوير أو النحت إلا أن التصوير لحظة في الفضاء، بينما الشعر لحظات في الزمن، بوصفه فناً زمانياً يستطيع أن يصور اللحظات المتعاقبة، فيحصرها في الذهن ويمثلها للخاطر، وذلك ما لا سبيل إليه في التصوير(٤٤).

والإمام عبد القاهر الجرجاني؛ وإن ألح على

ضرورة إبراز الرابط بين اللفظ والمعنى من خلال نظرية النظم؛ فقد أعطى للبنية بُعداً أصيلاً يتزاوج فيه الواقع الحسي بعنصري الحلم والخيال، إلى جانب عنصري التشكيل: التجسيد والتَّصَوُّر، ويتجلى ذلك على أتم وجه في حديثه عن التمثيل. بمعنى آخر، إن الجمال الحقيقي في رأيه لا يوجد في الفن القائم على نسخ الواقع المعجمي للفظ، أو البنية الخارجية للدلالة، بل يوجد في النظم الذي يستسلم لسحر الخيال، في مركبات معرفية وجمالية مثل التشبيه والاستعارة والتمثيل والتقديم والتأخير والمجاز ، ومقدم على كل ذلك معنى المعنى ؛ حتى وإن كان هذا الفن قائما على الكذب . المهم كما يقول هو التجويد » إنما المعول على الإجادة «.

إن هذا الاهتمام بالصياغة الفنية للأدب سيقود الإمام عبد القاهر بدوره إلى تأصيل منهجه في دراسة الأدب بوصفه بنية في سياق النظم ونقده على أساس من هذا المنظور ، فإن فعل هذا التأصيل قد جعله يطبق على النصوص المعالجة نقدا تأثريا ذوقيا يجمع بين التحليل الداخلي للنص على مستوى البنية والدلالة ، والرؤية التاريخية والتقييم الجمالي ، مع اعتماده على منجزات الخطاب النقدي السابق عليه والمعاصر له والتواصل مع مختلف التيارات دون التماهي في الخطاب المعرفي لأي منها ، وهو الأمر الذي تبلورت معه القيمة الشخصية للإمام عبد القاهر الجرجاني ونظريته حول النظم التي تَعُدُّ اللغة منظومة من العلاقات لا مجموعة من الألفاظ . كما جعل الأدب فناً لغوياً في الأساس يلزم الناقد باستعمال منهجه في النظم الذي يستمد أدواته من معاني النحو، وفقه اللغة لكي يتمكن من تحليل الأساليب وتمييزها (٤٥). معولاً على » الإيحاء عن طريق الوشي والتحبير وروعة التصوير الرمز والموسيقا بوصفها عناصر أساسية تحقق وظيفة الشعر (أو فلسفته) ، وتجعل المتلقي يتأمل بمحض الإحساسات التي تثيرها القصيدة في نفسه«.

وإذا كانت هذه النظرية نابعة من دراسته الحصيفة في البحث عن دلائل الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم ، فإن كتابه » دلائل الإعجاز« يعد عملا تنظيرياً للفن الشعري بخاصة عبر مقوماته الجمالية ونظرياته . ولأنه يحتوي مقارنات وآراء شخصية فإنه يقوم على أصالة منهجية حددها الإمام عبد القاهر في قوله : «واعلم أنه ليس إذا لم تمكن معرفة الكل، وجب ترك النظر في الكل . وأن تعرف العلة والسبب فيما يمكنك معرفة ذلك فيه و إن قل فتجعله شاهداً فيما لم تعرف أحرى من أن تسد باب المعرفة على نفسك وتأخذها عن الفهم والتفهم ، وتعودها الكسل والهوينا»(٦٤) ، «وتقول : قد نظرتُ فرأيتُ فضلاً ومزية ، وصادفتُ لذلك أريحية ، فانظر لتعرف كما عرفتُ ، وراجع نفسك ، واسبر وذق ، لتجد مثل الذي وجدتُ ؛ فإن عرفَ فذاك ، وإلا فبينكما التناكر ، تنسبه إلى سوء التأمل ، وينسبك إلى فساد التخيل»(٧٤)، وقال: «وجملة الأمر أنه لايكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة ، إن لم يقدم فيه ما قدم ، ولم يؤخر ما أخر ، وبُدئ بالذي ثُني به ، أو ثُني بالذي ثُلِّث به ، لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة . وإذا كان كذلك ، فينبغي أن تنظر إلى الذي يقصد واضع الكلام أن يحصل له من الصورة والصفة : أفي الألفاظ يحصل له ذلك ، أم في معاني الألفاظ ؟ وليس في الإمكان أن يشك عاقل إذا نظر ، أن ليس ذلك في الألفاظ ، وإنما الذي يتصور أن يكون مقصوداً في الألفاظ هو الوزن ، وليس هو من كلامنا في شيء ، لأنا نحن فيما لا يكون الكلام كلاماً إلا به، وليس للوزن مدخل في ذلك»(٨٤).

٢ - الانحراف الدلالي:

نجم عن التفرقة بين اللغة والكلام مقولة (الانحراف) التي تمثل جوهر اللغة الإبداعية ، وقد سماه البعض بـ «الاختلاف»(٤٩)، ورأينا - في غير هذا الموضع - تسميته بـ (الانزياح) Displacement تفادياً للإيحاء الخلقي المقصود والمستثمر في كلمة انحراف(٥٠)؛ ويرجع الانزياح الدلالي إلى المبدأ اللساني المعروف الذي أتى به دي سوسير في حديثه

عن اللغة والكلام ، فالكلام فيه انحراف عن البنية اللغوية القارة ، ويأخذ هذا الانحراف مداه في العمل الشعري الذي يتطلب بالضرورة نوعاً خاصاً من التعبير ؛ فبينما يقدم النثر « المعنى » فإن الشعر يقدم « معنى المعنى »(١٥) ، وقد تنبه إلى هذه المسالة على نحو واضح عبد القاهر الجرجاني في دلائله وعدها ركناً ركيناً من أركان قضاياه الرئيسة في نظرية النظم، وليس من شك في أن لغة الشعر تعمد إلى مفارقة النسق المعتاد لأن ذلك مناط جمالياتها، فالمألوف من القول لا يثير في المتلقي أي إحساس لأنه يجري بحسب الإلف والعادة، أما الانحراف عن المعتاد فهو ما يتوسل به لهز يقظة المتلقي غير أن المسألة نسبية ولها ضوابطها التي هي من صنع ملكة المبدع مما أثار إشكاليات متعددة تتعلق بالمدى الذي يمكن أن يذهب إليه الانحراف بعيداً عن المعيارية التي نصبتها علوم البلاغة ونظريات الأجناس الأدبية .

ومبدأ الانزياح ، أو « الاختلاف » نجده ورد في كتب الأقدمين وخصوصاً عبد القاهر الجرجاني ؛ بمفهومه المتداول ، فالانحراف أساس الأسلوب الأدبي ولو رجعنا إلى أي تعريف من تعريفات الأسلوب نجد أن الانحراف هو جوهره حتى تلك التعريفات التي تركز على محور الاختيار ، إذ ثمة من يرى أن الأسلوب اختيار أو انتقاء يقدم به المنشئ لمسات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين ؛ فهذا الاختيار لابد أن يكون مخالفاً لما اعتاد الناس عليه وانحرافاً عنه حتى يحدث الصدمة المطلوبة التي تقود إلى الأثر المنشود ؛ أما التعريف الذي يتكئ على الانحراف ، فهو ذلك الذي يرى فيه «مفارقة Departure، أو انحرافاً Deviation ، أو انزياحاً Displacement عن نمط آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معياري Norm ومسوغ المقارنة بين النص المفارق والنص النمط هو تماثل السياق في كل منهما»(٥٢).

ويبدو أن النقد العربي كان يملك شبه إجماع تجاه هذه الفنية ، فيقول الإمام عبد القاهر : « قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح ، والتعريض أوقع من التصريح ، وأن للاستعارة مزية وفضلاً ، وإن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة(٥٣).

وقد كثر حديث الإمام عبد القاهر في كتابه دلائل الإعجاز ، عن بنية الانزياح وأفرد لبعض صوره فصولاً كاملة ، ومن تلك الصور القصد إلى المبالغة في إيراد المعاني والتأثير بالمباني ، والاتساع في الصياغة(٥٤)، وكذلك الصفة التي تعتمد في إيراد المعنى على الإيحاء والإشارة واللمح ، والتعريض والكناية والرمز .

وتعد فنية الصفة من فنيات الانزياح الاستبدالية، إذ تستبدل بالبنية المباشرة بنية موحية وبينهما يقوم العمق والتأثير والفاعلية الفنية ، بل الشعر الشاعر والسحر الساحر ، حسب تعبير الإمام عبد القاهر ، والصفة عند الإمام عبد القاهر فن من القول دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، وهو أنَّا نراهم كما يصنعون في الصفة نفسها ، بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض، كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب؛ وإذا فعلوا ذلك ، بدت هناك محاسن تملأ الطرف ودقائق تعجز الوصف ، ورأيت هنالك شعراً شاعراً ، وسحراً ساحراً ، وبلاغة لا يَكْمُلُ لها إلا الشاعر المفلق ، والخطيب المصقع ؛ وكما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحاً بذكرها ، مكشوفاً عن وجهها ، ولكن مدلولاً عليها بغيرها ، كان ذلك أفخمَ لشأنها ، وألطف لمكانها ، كذلك إثباتك الصفة للشيء تُثْبِتُها له ، إذا لم تُلقه إلى السامع صريحاً، وجئ إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة ، وكان له الفضل والمزية ، ومن الحسن والرونق ، ما لا يقلُّ قليله ، ولا يُجْهَلُ موضع الفضيلة فيه(٥٥).

٣ - الغرابة والإغماض:

أقام عبد القاهر الجرجاني أسساً يستجيد على أساسها بنية الصورة ، وتحدد تلك الأسس النمط الراقي منها ، ومن أهم تلك الأسس : (الغرابة) ؛ التي يعني بها عبد القاهر بُعد مورد الصورة ، بأن تكون بعيدة لا تقدم على الخاطرة للوهلة الأولى ، «

وربما كان هذا المنطق في الاستحسان قائماً على لون من ألوان الإيمان بالإرستقراطية الفنية ، وعدم شيوع محتوى صورة ما يقوله الفن على ألسنة العامة وأذهانهم ، وهو تفكير ليس غريباً على وظيفة الأديب ، كما يمكن تخيلها في عصر الإمام عبد القاهر وما قبله»(٥٦).

فالإمام عبد القاهر رأى أن نجاح النظم إنما هو في توليد الأثر ونقل المعنى بصورة مؤثرة(٥٧)، وجعل من جملة المؤثرات ذات الفاعلية في نفسية المتلقي: (الغرابة)؛ ومبدأ الغرابة في مورد الصورة من الناحية النقدية معترف به إذا أخذنا في الحسبان أنه ليس اللون التعبيري الوحيد الشائع ؛ وأن إلى جواره لوناً آخر يأخذ مادة صورته من فتات الحياة ومن الأشياء القريبة منا(٥٨)؛ وبهذا المفهوم نفسه عالج الإمام عبد القاهر قضيته في التعبير ، فجعل قيمة المحسوس قائمة ثم بدأ يفلت منه إلى الغموض ، إلى أن جعل منه نظرية مهمة سيطرت على النقد والبلاغة العربيين إلى وقتنا هذا(٥٩)؛ بدعوى أن غاية الشعر هي التأثير ، والتأثير يعني تغيراً في الاتجاه وتحولاً في السلوك ؛ « والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديماً يبهر المتلقي من ناحية ، ويبهره بها من ناحية أخرى ، وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العادي للأفكار ، بل يتم بضرب بارع من الصياغة التي تنطوي على قدر من التمويه ، تتخذ معه الحقائق أشكالاً تخلب الألباب وتسحر العقول ، فتبدى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي عليها إبهاماً محبباً يثير الفضول ويغذي الشوق إلى التعرف»(٦٠)؛ فطريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإجادة في منظومه ؛ لأن الترسل هو ما وضح معناه وأعطاك سماعه في الوهلة الأولى ، ما تضمنته ألفاظه ؛ و(أفخر الشعر ما غمض) فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه ، هذا ما قاله أبو إسحق الصابي (٣١٣ - ٤٨٣هـ) ويبدو أنه كان عرفاً ثقافياً لا يقره إلا الخاصة من النقاد أو على الأحرى (نقاد الحداثة) من أمثال الصابي والصولي ، وغيرهما.

فمبدأ الغرابة إذن بوصفه واحداً من موارد الصورة الشعرية معترف به نقدياً ، إلى جانب الصورة الأليفة ، ومن حق عبد القاهر أن يتخذ منه واحداً من معايير الصورة الجيدة ، لكن الإمام عبد القاهر قرن الغرابة باستقصاء جوانب الصورة ، وهو في أصل حديثه يرسخ لبنية الصورة الجيدة المؤثرة ، فربط الغرابة برباط يعصمها من التردي في هوة الغموض ، ورصد من أجل ذلك عدداً من الضمانات النقدية التي تجعل الصورة غريبة لا غامضة ، وأن الغرابة التي نمأ إليها إنما هي تلك التي يقود بُعد أطوارها الشاعر من خلال صنعة ماهرة لا التي تقوده هي إلى ما لا يعي ولا يعلم ، فلا تنازل عن مقدرة الشاعر على إيجاد المناسبة بين الأطراف المتباعدة في إطار الصورة الكلية للنص .

وسر استحسان الإمام عبد القاهر لهذا اللون الذي يبدأ بالغرابة وينتهي بالمناسبة أن النفس تنال طلبتها في ذلك الموقف بعد لون من الجهد وإعمال الفكر ، والشيء حين يجيء بعد الكد ، يكون أوقع في النفس منه حين يأتي سهلاً بلا عناء(٦١)، ومن أمثلة الغرابة غير المسبوقة قول عدي بن الرقاع العاملي :

تزجي أغن كأن إبرة روقه قلم أصاب من الدواة مدادها

وقول الشاعر :

وسالت بأعناق المطي الأباطح

فبينما جعل الإمام في البيت الأول غرابة ، لم يشأ أن يقرها للبيت الثاني ، وإن رأى فيه لطفاً وتعلل لذلك بأنه لم يغرب لأن الشاعر فيه جعل المطي في سرعة سيرها ولينه وسلاسته كالماء يجري في الأبطح ، وهذا شبه معروف ظاهر ، ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها بأن جعل سال فعلا للأباطح ، ثم عداه بالباء ، بأن أدخل الأعناق فيما بين الكلام ، فقال « بأعناق المطي»، ولو قال « سالت المطي في الأباطح » لم يكن شيئاً(٦٢)، فما ثبت للصياغة من المزية والشرف

إنما كان لمساسه دائرة الإغراب ، والتجوز في حكم يُجْرَي على الكلمة فقط ، وتكون الكلمة متروكة على ظاهرها ، ويكون معناها مقصوداً في نفسه ، ومراداً من غير تورية ولا تعريض(٦٣)، ولأن الشاعر سلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء(٦٤)، ومن هنا نرى أن الإمام عبد القاهر لا يطلق الغرابة إطلاقاً لمجرد التركيب غير المألوف بل لا بد وأن يكون هناك مباعدة بين ظاهر الصياغة وباطن المضمون ، ومعنى المعنى ، وقد تعلل الإمام عبد القاهر في رفضه الحكم بالغرابة على قول الشاعر (وسالت بأعناق المطي الأباطح) على الرغم من أن الظاهر يحكم بها عليه منذ الوهلة الأولى فلا الأعناق سيل ولا الأباطح اعتادت السيل بمثلها ؛ لكن الإمام عبد القاهر رأى أن ما هو معجب في التركيب ليس سوى المجاز وإسناد الفعل إلى الأباطح أما الشبه فهو قريب المورد واضح المسلك معهود الصوغ عندهم ؛ والإمام عبد القاهر بذلك – ثم بما عرج عليه القول في أسرار البلاغة – يثبت بما لا يدع مجالاً للشك تأكيده على أهمية الغرابة والغموض للشعر ؛ على أن يتم ذلك بوساطة ذهن ماهر الصوغ عارف الخبأ دقيق الحدس رقيق الحس ، لأن الفارق بين الغرابة والمجاز بعامة ، والحكمي بخاصة ضئيل جداً لا يكاد يفطن إليه إلا ذوو العلم والنظر من الأدباء ، والدليل على ذلك أن الإمام عبد القاهر ألمح إلى ذلك وأكده عندما عدَّ بيت سبيع بن الخطيم التيمي غريباً :

سالت عليه شعاب الحي حين دعا

أنصاره ، بوجوه كالدنانير

فالشاعر هنا وإن أراد أن ممدوحه مطاع في حيّه ، إذا دعاهم كثروا وازدحموا في خروجهم إليه ، حتى لكأنهم السيول تجيء من هنا وههنا وتنصب في هذا المسيل وذلك حتى يغص بها الوادي ؛ إلا أن الغرابة ليست في مطلق معنى « سال » ، ولكن في تعديته بعلى والباء ، وبأن جعله فعلاً لقوله « شعاب الحي » ، ولولا هذه الامور كلها لم يكن هذا الحسن ؛ وهذا موضع يدق الكلام فيه(٦٥).

وقد فرق كذلك الإمام عبد القاهر بين الصورة الغريبة والصورة الغامضة ، فقد تكون الصورة غريبة المورد لكنها كثيرة الاستعمال والتداول لدرجة تجعلها واضحة مألوفة ، لكن الصورة الغريبة بعامة ، حتى وإن كانت متداولة مألوفة في الاستعمال إلا أن لها قيمة فنية عالية ، وقد مثل لها الإمام عبد القاهر بشعر البحتري.

وقد كثر حديث الإمام عبد القاهر عن صور الغرابة في كتابه دلائل الإعجاز ، ورأى أن من شأن هذه الأجناس أن تجري فيها الفضيلة ، وأن تتفاوت التفاوت الشديد .. ؛ فمنها العامي المبتذل ، والخاصي النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول ، ولا يقوى عليه إلا أفرادُ الرجال(٦٦).

ومن صور تلك الفنون : القصد إلى المبالغة في إيراد المعاني والتأثير بالمباني، والاتساع في الصياغة(٦٧)، وكذلك الصفة التي تعتمد في إيراد المعنى على الإيحاء والإشارة واللمح، والتعريض والكناية والرمز ؛ والمجاز الحكمي الذي يعده الإمام عبد القاهر على حِدَتِهِ كنزاً من كنوز البلاغة ومادة الشاعر المفلق والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان ، والاتساع في طرق البيان ، وأن يجيء بالكلام مطبوعاً مصنوعاً ، وأن يضعه بعيدَ المرام ، قريباً من الأفهام(٦٨).

٤ – تناص لا سرقة:

التناص Intertextuality مصطلح معاصر لدلالات مفهومية نقدية وفلسفية قديمة ، شأنه شأن الكثير من المصطلحات التي لم يتم الاتفاق بشأنها ، فهو عند جوليا كريستيفا أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل إلى نصوص أخرى سابقة عليها أو معاصرة لها ؛ ويرى سولبير التناص في كل نص يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعد قراءة جديدة لها ؛ أما ميشال فوكوه فإنه يرى أنه : لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر ، ولا وجود لما يتولد من ذاته ، بل من تواجد أصوات متراكمة ، متسلسلة ومتتابعة ، ومن توزيع

الوظائف والأدوار(٦٩)؛ إن فوكو هنا متأثر بغاستون باشلار (– ١٩٦٢م) أكثر مما هو متأثر بالبنيوية ، لأن فكرته الأساسية مأخوذة من «إبستمولوجيا» باشلار التي كانت تحذر القارئ من الوقوع تحت وهم «الحدوس الأولية الجاهزة » أو تحت سحر البداهة المزعومة ، بداهة المفاهيم المستمدة من بنية عليا ، وآية ذلك أن ميشال فوكوه قد أراد أن يطهر العلوم الإنسانية من دروب اليقين الميراثي ، التي تعيش في باطن الحس المشترك ، وفي مقدمتها فكرة الاتصال»، أو «الاستمرار» التي يصدق عليها قول زهير بن أبي سلمى (ت٤ق.هـ / ٦٠٨م):

ما أرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من قولنا مكروراً

وقول عنترة (ت – ٢٢ ق.هـ / ٦٠٠م) :

هل غادر الشعراء من متردم

أم هل عرفت الدار بعد توهم

تلك الفكرة التي تتبنى الزعم بوجود وعي عام يحصل ويتقدم ويستبقي ، فميشال فوكوه في دراسته للإبستمولوجيا ، قد يشبه ما فعله كارل ماركس (١٨١٨ – ٣٨٨١م) بفكرته عن «البنية التحتية» ، أو نيتشة بمنهجه في البحث عن الأنساب Méthod Genealogique ؛ أما رولان بارت (١٩١٥ – ١٩٨٠م) فقد ذهب إلى أن ميزة التناص هي لا نهائية ، أي أن ميزة الأثر الأدبي (النص) هو أن يفتح آفاقاً جديدة دائماً لنصوص أخرى ، فكل أثر أدبي جيد قابل ليتناص معه ، وكلما كان أكثر انفتاحاً كان أكثر قبولاً لأن يتناص، أي إنه يوحي ويحاكي ويؤثر ، وبذلك يتوقف عن دوره بوصفه واقعة تاريخية ، بل يتحول إلى واقعة انثروبولوجية « علم إنسانية » غير قابلة للاستنفاد ، إذا نظر إليه من حيث كونه معنى ، أما إذا نظر إليه من حيث كونه لغة ، ولأن لغة الأدب لغة رمزية فإنها تولد معاني متعددة ، مما يخلق محيطاً إبداعياً قابلاً لفرض هيمنته (سلطته) على المبدعين الآخرين، وهنا يصح ما يسميه بارت : «تعايشات المعنى » ، فالقطعة المحددة من الكتابة ليس لها حدود واضحة ، لأنها تنداح باستمرار إلى الأعمال المحيطة بها مولدة مائة منظور مختلف تخبو حتى نقطة التلاشي(٧٠).

والتناص في مفهومنا هو الإفادة الواعية والموجهة من الطاقة الوجدانية والمعرفية للنصوص ؛ وذلك لدفع طاقة إبداعية ووجدانية موازية ؛ لا السطو على المركبات الوجدانية والمعرفية ذاتها ، فالاقتباس – وهو من مصطلحات النقد العربي التي كانت تعني السرقة – آلية أخرى مخالفة تماماً للتناص ، وما يشيع الآن في النقد العربي بعامة والمصري بخاصة ، يدور حول ظواهر : الأخذ والرفد والاصطراف والادعاء والإغارة والغصب والاهتدام والاختلاس والملاحظة والمواردة والالتقاط والتلفيق وكشف المعنى .. إلخ ؛ بمفاهيمها النقدية القديمة دون اعتناء بالتفريق العلمي الواعي والدقيق بينها وبين التناص ؛ وسوف نلقي ضوءاً على أسلوب التناص في مفهوم الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت – ٤٧١هـ) .

كثرت المعاني والمصطلحات التي تدل على ما يشبه التناص في التراث العربي ، إلا أننا لن نلتقي بمصطلح تناص ، على الرغم من دوران مفهومه في القضايا النقدية عند عدد من النقاد العرب وبخاصة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني ؛ فالتداخل النصي عند العرب كان يدل عليه الاقتباس، والاستمداد، والتضمين، والتلميح، والتوليد... وغيرها(٧١).

وقد عالج الإمام عبد القاهر فنية التناص بوصفها فنية من الفنيات الرئيسة في الخطاب النقدي ؛ ويعد الإمام عبد القاهر الجرجاني أول من انتبه لها بمفهومها الفني ، على الرغم من كون مناهضتها تمثل الخطاب النقدي الأهم في تاريخ النقد العربي ، فقد كانت تلك الفنية خطاباً اتهامياً يصم الشعراء بالسرقة ، بكل ما يحمله هذا المصطلح من مرجعية منافية للنخوة والخلق والشرف في مجتمع تعني له هذه المعاني الكثير إن لم تكن فرادى ووحداناً مرادفاً للقيمة الإنسانية واستحقاق الحياة الكريمة في تلك

المجتمعات.

والرفقاء من النقاد يتلطفون في الألقاب المرادفة للسرقة تحرزاً من الخطأ ، وإحساناً للظن ، فيسمونه اقتباساً ، وأخذاً ، وتضميناً ، واستشهاداً ، وعقداً وحلاً، وتلميحاً .. وغير ذلك من الألفاظ الرفيقة المهذبة(٧٢)؛ وهذا الصنف من النقاد كان مدخلاً لمن قال بالتناص وتوارد الخواطر ، ومن هؤلاء عمرو بن العلاء الذي سئل عن الشاعرين يتفقان في المعنى ، ويتواردان في اللفظ ، ولم يلق واحد منهما صاحبه ، ولم يسمع شعره ؟ فقال : تلك عقول رجال توافت على ألسنتها(٧٣)؛ ومثل هذا القول فتح السبيل لأبي هلال العسكري فعقد فصلاً في ما سماه « حسن الأخذ»(٧٤)؛ لكن كل هذا لا يمنع ما كان سائداً من امتهان الحذو وازدراء الأخذ .

فمسألة التناص نُظِرَ إليها نظرة سلبية مبالغ فيها من قبل جل النقاد القدامى ، وذلك عبر مبحث السرقات ، وانشغل كثير منهم بمسألة التصنيف الدقيق لأنواع السرقة غافلين عن البعد الإبداعي فيها ؛ ذلك البعد الذي لم يفطن إليه من النقاد القدامى أحد مثلما فطن الإمام عبد القاهر الذي رفض وصم الأعمال الأدبية المتشابهة بالسرقة أولاً ، ثم رأى اختلاف الدلالة باختلاف المواضعة وأن الخروج بالمعنى إلى لفظ جديد وصورة مبدعة غير مسبوقة يبرر للشاعر الأخذ والاحتذاء ، فلم يَعُد الإمام عبد القاهر ذلك من قبيل السرقة ، بل قدم الآخذ على من أخذ منه عند إظهار البراعة في الأخذ والافتنان في الصوغ ، وهو بذلك نادرة من نوادر الوعي في ساحة الخطاب النقدي العربي .

يقول الإمام عبد القاهر: «وقد أردت أن أكتب جملة من الشعر الذي أنت ترى الشاعرين فيه قد قالا في معنى واحد ، وهو ينقسم قسمين :

قسم أنت ترى أحد الشاعرين فيه قد أتى بالمعنى غفلاً ساذجاً ، وترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق وتعجب ؛ وما ذاك إلا أن متأخراً قصر عن متقدم ، وإما لأن هدي متأخر لشيء لم يهتد إليه المتقدم .

وقسم أنت ترى كل واحد من الشاعرين قد صنع في المعنى وصَوَّر »(٧٥).

ومن الأمثلة التي أوردها الإمام عبد القاهر في هذا الصدد ما ورد عن رجل من الخوارج من أتباع قطري بن الفجاءة ، كان الحجاج قد أطلقه وقتل من كان معه، فلما طلب قطري منه قتال الحجاج أبى قائلاً :

أأقاتل الحجاج عن سلطانه
بيد تُقرُّ بأنها مولاته
ماذا أقول إذا وقفتُ إزاءه
في الصف واحتجت له فعلاته
وتحدث الأقوام أن صنائعاً
غُرِست لديَّ فحنظلت نخلاته

ومعه قول أبي تمام :

أُسَربِلُ هُجْرَ القَوْلِ مَنْ لَو هجوتُهُ
إذن لهجاني عنه مَعْرُوفُهُ عِندي

ويصل الإمام عبد القاهر إلى لب مقصده وقمة عمله في هذا النحو عندما يدعو القارئ المتلقي إلى التأمل بعد نفي الغفلة عن نفسه ، ثم يلخص له ما يرمي إليه ؛ فيقول : « إنك ترى عياناً أن للمعنى عند كل واحد من الشعراء صُورة وصفة غير صورته وصفته عند الشاعر الآخر ؛ وأن العلماء لم يريدوا حيث قالوا: « إن المعنى في هذا هو المعنى في ذاك » ، أن الذي يُعقل من هذا لا يخالف الذي يُعقل من ذاك ، وأن المعنى عائد عليك في البيت الثاني على هيئته وصفته التي كان عليها في البيت الأول ، وأن لا فرق ولا فصل ولا تباين بوجه من الوجوه ، وأن حُكم البيتين مثلاً حُكم الاسمين قد وضعا في اللغة لشيء واحد ، كالليث والأسد ؛ ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقول العقلاء في الشيئين يجمعهما جنس واحد ، ثم يفترقان بخواص ومزايا وصفات ، كالخاتم والخاتم والشِنف والشنف ، والسوار والسوار ، وسائر أصناف الحلي التي يجمعها جنس واحد ، ثم يكون بينهما الاختلاف الشديد في الصنعة والعمل(٧٦).

فبيت الخارجي وبيت أبي تمام على هذا القياس، فلا يُعلم أن صورة المعنى في ذلك غير صورته في هذا؟ كيف والخارجي يقول : (واحتجت له فعلاته) ، ويقول أبو تمام : (إذن لهجاني عنه معروفه عندي) ؛ ومتى كان « احتج » ، و « هجا » واحداً في المعنى ؟[٧٧].

وقد قسم الإمام عبد القاهر فهم العلماء لدرجات التلاقي التعبيري عند الشعراء فيما يسمى بالأخذ ، إلى ثلاثة أقسام :

قسم يكون فيه المعنى في البيتين على هيئته وصفته في البيتين ، والتالي من الشاعرين أعاده على وجهه لم يحدث فيه شيئاً ، ولم يغير له صفة ، فقول العلماء في شاعر من هذا الصنف: « إنه أخذ المعنى من صاحبه فأحسن وأجاد » ، وفي آخر: « إنه أساء وقصر » لغو من القول ، من حيث كان محالاً أن يُحْسِنَ ويُسِيءَ في شيء لا يَصْنَعُ به شيئاً .

والقسم الثاني: جعلهم البيت نظيراً للبيت ومناسباً له ، خطأ منهم لأنه محال أن يناسب الشيء نفسه ، وأن يكون نظيراً لنفسه .

القسم الثالث: وهو أنهم يقولون في واحد : « إنه أخذ المعنى فظهر أخذه » ، وفي آخر : « إنه أخذه فأخفى أخذه » . ولو كان المعنى معاداً على صورته وهيئته .. ، لكان الإخفاء فيه محالاً ، لأن اللفظ لا يُخْفِي المعنى ، وإنما يُخفيه إخراجه في صورة غير التي كان عليها»[٧٨].

وعلى الرغم من عدم تحرج بعض النقاد في التصرف للشعراء بما يدفع عنهم تهمة السرقة وظهور مستوى رفيع يمهد الطريق أمام فهم أكثر تقدماً لهذه المسألة ، ويرى أتباعه أن الموازنة والموارده والالتقاط من المظاهر التي تباين السرقة وتبدو مقبولة ، إلا أنهم لم يعالجوا المسألة على النحو الذي عالجها به الإمام عبد القاهر الجرجاني الذي استقرأ بنظر ثاقب ووعي محنك ما تهافت حوله الناس ادعاءً بالسرقة والأخذ فرأى أن ما كان يؤخذ مأخذ السرقة ينبئ سياقه الشعري عن طاقة إبداعية هدفها تكثيف رموز اللغة الشعرية ، حيث يعمد الشعراء الذين يصطنعون هذا المنهج إلى الإيغال في البعد الرمزي الذي تؤخذ فيه الكلمات لتطلق إلى ما يتوخونه من آفاق لم تمنح لها من قبل[٧٩]، وهذا ما يقابل «التفجير » الذي شاع استخدامه لدى المحدثين . ويزعم أصحاب هذا الرأي أن النقد القديم لم يستطع كشفه[٨٠]، وهو ما يخالف ما وضح لنا من قراءتنا في منجزات الإمام عبد القاهر النقدية .■

إحالات

١- حسن ناظم، مفاهيم شعرية «دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم» المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤ من ص١١١-١٤٠.

٢- د. محمد صالح الشنطي : رؤية لموروثنا النقدي، مجلة رؤى ، العدد الثاني ، السنة الأولى؛ محرم ١٤١٩هـ، مايو ١٩٩٨م .

٣- أنظر ، د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص : ٥٣ ، عالم المعرفة / ١٦٤ ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، أغسطس ١٩٩٢م .

٤- السابق ، ص : ٥٤ .

٥- د. محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب (ص : ٣٣٢ - ٣٣٣) القاهرة : دار نهضة مصر ١٩٧٢م .

٦- تتبع أستاذنا الدكتور عبد الرحمن عثمان هذه القضية عند الجاحظ واستقصاها في مؤلفاته ورسائله ، انظر؛ د. عبد الرحمن عثمان: مذاهب النقد وقضاياه ، ص : ١٥١ - ٧٥١ ، القاهرة : مطابع شركة الإعلانات الشرقية - ٥٧٩١م .

٧- لودفيج جوزيف جوهان فيتجنشتين (١٨٨٩ - ١٩٥١م): Ludwig Wittgenstein فيلسوف نمساوي ، بدأ

حياته بدراسة الهندسة ثم شغف بفلسفة الرياضيات ، وفي عام ١٩١١ أصبح معاوناً للفيلسوف الشهير براتراند راسل Russel في كامبردج ، وقد اهتم في بحوثه بطبعية اللغة ، والطريقة التي تمثل بها العالم ، وفي المرحلة الأولى من نشاطه ركز جهده على نظرية صورة المعنى Picture Theory of Meaning التي ترى أن العبارة تمثل حالة العلاقات بكونها نوعاً من التصوير أو نموذجاً لهذه العلاقات .

٨ - د. محمد مندور: في الميزان الجديد، ص : ١٤٩ - ٠٥١ ، ط ٢، دار نهضة مصر، القاهرة ، د. ت.

٩- دلائل الإعجاز ، ص : ش - من مقدمة الإمام عبد القاهر ، ط دارالمعرفة .

١٠-

١١- Abu_Deeb; Op. Cit.,P.178.

١٢- دلائل الإعجاز ، ط دار المعرفة ، ص : ٦٩ .

١٣- انظر ؛ جودت فخر الدين : في لغة الشعر والبحث عن «الشعرية» ؛ في :

– http://209.15.166.32/nizwa/volume12/p47_52.html

١٤- الشكليون الروس: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة ابراهيم الخطيب ، ص٢٧ ، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ط ، بيروت ، ١٩٨٢م .

١٥- Huit questions de poétique, p. 64

١٦- المرجع نفسه ، ص ٤٦.

١٧- د. نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ص : ١٥٦، سلسلة كتابات نقدية : ١٠ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة - أغسطس ١٩٩١م .

١٨- دلائل الإعجاز ، ص : ٣٦٩ .

١٩- د. محمد مندور : في الميزان الجديد ، ص : ١٤٩ ، ط ٢ ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، د. ت .

٢٠- النقد المنهجي عند العرب ، ص : ٣٣٤ .

٢١ - دلائل الإعجاز ، ص : ٤١٥ - ٦١٤ .

٢٢ - النقد المنهجي عند العرب ، ص : ٣٣٥ .

٢٣ - دلائل الإعجاز ، ص : ٤٥ .

٢٤ - دلائل الإعجاز ، ص : ٦٤ .

٢٥ - دلائل الإعجاز ، ص : ٦٤ - ٥٦ ؛ وانظر : إشكاليات القراءة ، ص : ١٥٨ .

٢٦ - إشكاليات القراءة ، ص : ١٥٩ .

٢٧ - مصطفى ناصف : النحو الشعر .. قراءة في دلائل الإعجاز ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، ص : ٣٥ ، هيئة الكتاب ، القاهرة - إبريل ١٩٨١م ؛ وانظر :

– Kamal Abu Deeb; Al -Jurjani's Theory of Poetic Imagery, Aris and Phillips LTD, Warminster, wilts, England, 1979, P. 46 .

٢٨ - أحمد أمين : النقد الأدبي، (ص : ٤٥١) ، ط ٣ - لجنة التأليف والترجمة والنشر ومكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٣م .

٢٩ - إشكاليات القراءة ، ص : ١٦٠ .

٣٠ - د. محمود الحسيني المرسي : مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري ، ص : ٢٩٣، دار المعارف ، الإسكندرية ١٩٨٣م .

٣١ – محمد مصطفى بدوي : كولردج ، ص : ٩٦ ، دار المعارف بمصر ، د. ت .

٣٢ – دلائل الإعجاز ، ط المنار ، ص : ٧٣ - 83 .

٣٣ - دلائل الإعجاز ، ط المنار ، ص : ٧٤ .

٣٤ – دلائل الإعجاز ؛ ص : ٣٨ .

٣٥ ـ وجدت هذه الفكرة صدى رائجاً عند المحدثين الغربيين والعرب ، راجع metaphora, P.34 ؛ وكذلك هيربرت ريد الذي عد الاستعارة تعبيراً عن فكرة معقدة تظهر في تركيب مكون من عدة وحدات تتلاقى في صورة واحدة مسيطرة ، من خلال علاقة موضوعية تترجم إلى مساوٍ محسوس : English prose style, p.25 ، وهي على التقريب فكرة تشابه عند الإمام عبد القاهر فكرة (الجامع في كل) التي تجاوزت القول بوجود وجه الشبه وإن كانت قريبة منها إلا أنها أكثر تركيباً وتوحداً ، انظر : د. محمد حسن عبد الله: الصورة البناء الشعري ، ص : ١٦٠ ، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م.

٣٦– د. محمد مندور : في الميزان الجديد ، ص : ١٤٩ .

٣٧– دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٣٠٢ .

٣٨– د. محمد بن مريسي الحارثي : عمود الشعر العربي .. النشأة والمفهوم ، ص : ٣٢٧ ، ط١ – مكة المكرمة : مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي ، ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م .

٣٩ – دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٨ .

٤٠ – دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٢٥٤ – ٥٥٢ .

٤١– د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، ص: ١٦٦ .

٤٢– د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، ص:١٦٥ .

٤٣– انظر ؛ دلائل الإعجاز ، ط المنار ، ص: ٧٠ ، ٢٨٣ ؛ وانظر :

http://www.siteavie.com/aslim/hai17.htm

٤٤– انظر؛إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم،ص:١٢٥،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة١٩٩٩م.

45- http://www.siteavie.com/aslim/naq2.htm

٤٦– دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٢٩٢ .

٤٧– دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٤٢ .

٤٨– دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص: ٣٦٤ .

٤٩– د. عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤.

٥٠ – الباحث : ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص : ١٢٤ ، ط ١ – اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٩٦م ؛ وانظر مناقشة رولان بارت وتزفيتان تودوروف لهذا المصطلح في :

- Roland Barthes ; "Style and its Image" , in : "THE LITERARY STYLE : A SYMPOSIUM" ed. Schatman, Oxford Univ. Press, 1971, (P.7), & Tzvetan Todorov; The Place of Style in the Structure of the Text . in : the Literary Style of the Text , Op. Cit. (pp. 77 - 89).

٥١ – جون كوين : بناء لغة الشعر ، ص : ٢٠٠ ، ترجمة : د. أحمد درويش ، القاهرة : هيئة قصور الثقافة – ١٩٩٠م ؛ وانظر ؛ حسن ناظم : مفاهيم شعرية .. ، ص١١١– ١٤٠.

٥٢- د. سعد مصلوح «دراسة لغوية إحصائية»، ماهية الأسلوب ، دار الفكر العربيي ط٢، بيروت ١٩٨٤.

٥٣- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص ٧٠ .

٥٤ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٦٦ ، ٣٠٢ .

٥٥- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٣٠٦ .

٥٦- د. أحمد درويش : التراث النقدي .. قضايا ونصوص ، كتابات نقدية : ٧٧ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أغسطس ١٩٩٨م ، ص: ١٢٨ .

٥٧ - دلائل الإعجاز ، ط - دار المعرفة ، ص : ٧٨ - ٩٧ .

٥٨ - أنظر ؛ د. عبد الرحمن بدوي ، الصورة الشعرية عند سانت جون برس ، مجلة المجلة ، يناير ١٩٦١م.

٥٩ - د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص: ٦٤ .

٦٠ - د. جابر عصفور : مفهوم الشعر ، المركز العربي للنشر ، القاهرة ١٩٨٢م ، ص : ٧٣ .

٦١ - د. أحمد درويش : التراث النقدي ، ص : ١٣٠ .

٦٢ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص :٧٤ - ٦٧ ؛ و ص : ٢٩٤ .

٦٣ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص: ٢٩٣ .

٦٤ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ١٠٠ .

٦٥ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٧٤ - ٦٧ .

٦٦ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٧٤ .

٦٧ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٣٠٢ .

٦٨ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٢٩٥ .

٦٩ - سعيد علوش : المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص : ١٢٣ - ٤٢١، منشورات المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء ١٩٨٤م .

٧٠ - انظر للكاتب : ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، فصل التناص .

٧١ - انظر؛ د. محمد عبد المطلب : التناص عند عبد القاهر الجرجاني ، مجلة علامات في النقد ، ج ٣ - م ١، جدة : شعبان ١٤١٢ - مارس ١٩٩٢م ؛ و عبد الله أبو هيف : الحداثة في الشعر ، مجلة عالم الفكر مج ٣٠ - ع ٢ ، أكتوبر ديسمبر ٢٠٠١م ، ص : ٢١٤ ؛ و د. عبد الملك مرتاض : فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ، مجلة علامات في النقد، ج١ م١، ذو القعدة ١٤١١ - مارس ١٩٩١م .

٧٢ - د. بدوي طبانة : السرقات الأدبية ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، القاهرة ١٩٥٦م ، ص : ٢٨ .

٧٣- السرقات الأدبية ، ص : ٣٦ .

٧٤ - أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين .. الكتابة والشعر ، تحقيق د. مفيد قميحة ، ط ٢ - دار الكتب العلمية ، بيروت ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م ، ص: ٢١٧ .

٧٥ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٤٨٩ - ٨٠٥ .

٧٦ -دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٧ .

٧٧- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٧ - ٨٠٥ .

٧٨- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٩ .

٧٩- س عيد السريحي : تكثيف اللغة الشعرية ، كتاب الندوة،المجلد الثاني ، ص٧٤٩.

٨٠- د. محمد صالح الشنطي : رؤية لموروثنا النقدي ، مجلة رؤى ، العدد الثاني ، السنة الأولى - محرم ١٤١٩هـ ، مايو ١٩٩٨م .

قصائد العَمَى

عزت الطيري *

(١)
الأعمى
ملَّ عصاهُ
ويحلمُ بامرأةٍ
يتوكأ في الصبح عليها
وله في فيها
– في الليل –
مآربُ أخرى!!

(٢)
يسمعُ أنات أصابِعها
فوق النافذةِ
ورنين خواتَمِها
يُصغى
لحفيف الثوبِ الهفهافِ
على الجسدِ المعطَافِ
المتلاف
ويخاف
يشتاق الصوت الطافح
بالموسيقى
في ليل الصيف
ويشم عبير الطيف
لا يدرى
كيف!!

(٣)
الأعمى
يتساءلُ
في حيرتِهِ
من أي الظَّلَمات
أشقُّ
طريقي

(٤)
عكاز الأعمى
ضوء في العتمه
صوت في الصمت
سفنٌ
وفنار !!

(٥)
هل كان البصر امرأة
فاتنة الروعة
كي أتشهاهُ؟
من أسماهُ؟
ومن أعطاه الألقابَ،
ومن أبقاه الحلم الابدىَّ
لعين
مطفأةٍ؟

(٦)
أبصرُ
نهرا ممتدا
يغمرُ
صلصال حياتي
واسميه
على عجل
البَصَرَ الآتي!!

(٧)
في الغرفة المظلمة الخبيئه
ينام
كي توقظَهُ
ضِحكتُها المضيئه

---

* شاعر من مصر.

أغنيّة الصبّار

عبد المنعم رمضان *

وكأنها بلدٌ من الأنقاضِ
أوْ
وكأنَّ سكّان المدينةِ
عائدونِ من السَّفرْ
في أوّلِ النسيانِ
بيتٌ واحدٌ
في آخرِ النسيانِ
صفٌّ منازلَ امتلأتْ
بأبخرةِ المطابخِ
وأسطواناتِ الغناءِ
وعابرينَ
وعابراتٍ
والهواءُ على سجيّتِهِ
وشمسُ اللّهِ تظهرُ
ثمَّ تأفلُ
ثمَّ تظهرُ
والظلامُ الصّرفُ
والضّوءُ السميكُ

كأنها بلدٌ من الأنقاضِ
أوْ
وكأنَّ سكّانَ المدينةِ
عائدونَ من السّفرْ
مازلتُ أبحثُ عن ملامحهِم
في أوّلِ الدنيا
حروفٌ من ندى
في آخر الدنيا حجَرْ
هذا هو البيتُ القديمُ
البيتُ ذو الحجراتِ
والشرفاتِ
يدخلُهُ الرواقيّون في الأسبوعِ
مراتٍ
تفوقُ صعودَهم من باطنِ الصحراءِ
نحو نفوسِهم
وتفوقُ ما قد يزعُم النسّاكُ
هذا البابُ
محفورٌ عليه الماءُ في آبارهِ الأولى

* شاعر من مصر.

إذا حصنته
حصَّنت نفسَك
من شكوكِ الراجعينَ من الجنوبِ
الراجعين من الشمالِ
الراجعين إلى المدينةِ
وانتحيتَ
وراءَكَ الطرقُ القديمةُ
والسقوفُ
كأنّها بلدٌ من الأنقاضِ
أوْ
وكأنَّ سكَّانَ المدينةِ عائدونَ من السفرْ
وعلى حدودِ الغيبِ
قربَ حدودِهِ
في الغابةِ المهدومةِ الأطرافِ
أعشاشٌ لطيرٍ ضائعٍ
منذ انتوينا أنْ نراهُ
وأنْ نرى أنفاسَنا
وعلى حدودِ الغابةِ المهدومةِ الأطرافِ
قربَ حدودِها
ليلٌ وأضغاثُ مطَرْ
تلك المآذنُ
كنتُ في نومي
أُحيطُ بظِّلها
تلك المآذنُ
كنتُ أصعدَها
ولا أقدِرُ أنْ أبقى
وإذا سألتُ الناسَ عن بيتي
أضلُّوني
وتهتُ
إذا سألتُ الناسَ عن بيتِ الخليفةِ
أدبروا عنّى
وبعدَ سقيفتينِ
ومنزلٍ من غيرِ سقفٍ
كان يتبعني أبي
ينسلُّ مثل سحابةٍ خلفي
وتسبقُه رؤاهُ
كأنها بلدٌ من الأنقاضِ
أوْ
وكأنَّ سكّان المدينةِ
عائدونَ من السفرْ
وبغير آنيةٍ سأجمعُ حاجتي
وبغير جلبابٍ سأخترقُ الممرْ
وعلى شفًا جرفٍ
من الموتِ البعيدِ
سأتركُ الأحبابَ يقتاتون من أغنيتّي
«أنتم أنا»
«أنتم أنا»
وأمام صرحٍ سوفٍ ينصرفون عنَّي
سوف يقتاتون من أغنيّةِ الصبّارِ
«وحدي هاهنا»
سأقيسُ أحلامي
وأحزاني
وأعبرُ مثل فأر البيتِ
مثل الجندبِ البرّيِّ
«وحدي هاهنا»
أغنيّةُ الصّبار
يقتاتون منها الماءَ
كنتُ أظنُّ أنَّ حروفَها
سقطتْ على قلبي
وعادتْ
دونَ أن تبلي
ولم يبق لها في القلبِ أسرارٌ
ولم تتركْ أثَرْ
وكأنها بلدٌ من الأنقاضِ
أوْ
وكأنَّ سكَّانَ المدينةِ
ذاهبون إلى السفرْ.



السيمفونية الشهيدة

غالية خوجة *

حركة افتتاحية:

موجةُ إزهارٍ أجنحتي

و نشيدي ،

نارٌ

قفزتْ

من سُرّتها الرؤيا ..

الحركة الأولى:

(1)

بغيومهِ ،

هل كان

جرحي يغتسلْ ؟

قلقي على

وطن بَكى

و الريحُ ،

بينَـكَ تشتعلْ ..

(2)

ما فيكَ ،

يخفيهِ الأبد ..

بجنونهِ ،

الراحُ لكْ

و النارُ

إذ تهذي بها

و لكَ الفضاءُ

* شاعرة من سوريا.

● لوحة للفنان **مختار المختار** / البحرين.

إذا اقشعرّ بهِ الكفَنْ ..

الحركة الثانية:

(1)
طالعٌ
في اكتناهِ الخرابْ
شجرٌ
ينحني للكتابْ
هاجساً ،
هاجساً ،
ينحني
ثمَّ
يفتحُ أغصانهُ للسحابْ ..

(2)
سرّبَ الحلمُ
أوطانَهُ في الجُمَل
سرّبَ الحلمُ أشلاءَهُ ..
كم سقى نارَهُ
و رمَى في دمي
رعدَهُ و ارتحلْ ..

(3)
شَررٌ
جارحُ الانتشاءْ
شررٌ
مضمَرٌ قابَ
ماء السماءْ
زهْرُهُ يستوي كالأزلْ
هل
تزوّجَ فيَّ الشهادة ثم اشتعلْ ؟

الحركة الثالثة:

هذا
دمي ..
و الوردُ ،
طَلَعُ الأسئلة ..
بيني و بين السلْمِ
تلكَ الجلجلة ..
مَنْ ذا
يُصوّحُ في المدى ؟
سقطَ الصدى ؟
لا .. ،
ليس موتُكَ هكذا ..
لا
ليس وعدُكَ
أيها العربيّ هذا ..
إنني
بغناء مَنْ صعدوا
إلى قِمَم الردى
بمدينة
حملتْ و أجهضها الغزاة
أقول :
ما بيني
و بين الصبح
هاوية ..
فَهَلْ
/ و العتمُ يفضحهُ السَّنا
أوقدتَ فينا
رعشة الحرية الزرقاءَ ؟
أم
أينعتَ فيهم و انطفأتَ
و كنتَ
آخرَ ما
تهازَم

في حديد الأنبياء ؟
الأولياءُ
تخاطفوكَ و جمّلوكَ
و كرّسوكَ حديقة للبندقية ..
الأولياءُ
تباعدوا في مقلتيك
فقلت :
هل يبكي الثرى ؟
أم أنَّ جرحاً
في البلاد ، يراق ؟
كيف
نفاجئُ الرعدَ الظليلَ
و نحنُ
لم نرث السماء ؟
سيوفُنا
نامتْ على أعناقنا
و الرعبُ ،
آنسَ ما
تشجّرَ في الذبول ..
لا
صحْوَ نحملهُ .. إذنْ
هيَ
أمّة سكرتْ
فضاعتْ أمّهاتُ الدمْ
ضاعتْ بارقاتُ الله
و الأحلامُ ،
صادرَها الهباء ..
....
مطرٌ
و ترتطمُ القصيدة بالشجرْ
مَنْ ذا الذي
ألقى عصا كلماتهِ
فإذا الحجارةُ
وردة تسعى ،
و تشتقُ الشررْ ..؟

قُم
أيها الناايُ البصير
لكَ كلُّ ما في الأفقِ
من حلمٍ ،
و من غيمٍ ،
و عاصفة تَرى ..

قُم
باسم مَنْ سمَك الحصى
و اغسلْ
غبارَ الليل
عن دمنا الضريرْ ..
يا .. أيها الناريُّ
قد
نادتْك أزمنةُ النفير ،
و النازلاتُ
سرتْ إليكَ
جروحُنا ،
و خيولُ موتانا
فَقُم
يا فجرَ رحلتِنا التي تأتي
سننتظرُ النشورْ ..

الحركة الرابعة :

ذهبوا
إلى الزيتون قبْلَ مغيبهِ
و تداولوا
وطناً
لقبر السنبلة ..
ذهبوا و لم
تذهبْ أناملُ برْقِنَا
كانت
تخط على السماء

قصيدتين و قُنبلَه ..

الحركة الخامسة :

ما لم
يخطرْ للريح
بأنْ أولدَ من نطفتها
فالشمسُ الحبلى بِأنَايَ
هي الذاتُ الحبلى بالكونْ
و كلانا
لا
نعلمُ
مَنْ يلدُ الآخرَ ؟
ما
للنار
تصيرُ
/ إذا ما ألقيتُ عليها جرحي
جبلاً
خارجَ ما أهجرهُ ، يسكنني ؟
ما زالَ الضوءُ الأسودُ
يرضعُ بعضَ الموت
و ما
زالَ الموتُ
من الوردة ،
يُرضعني ..
طوبى .. ،
لنشيد مَرَّ قديماً
مَرَّ
و عادَ يُضرّجُني ..
هل أبصرَ فجْراً
يتسرّبُ
من أرضي الموحشة التيماءْ ؟

الحركة الختامية:

و أبداُ

من لحظةِ

لا

يراها الزمانُ ..

و أذراُ منّي

وَ مِنْ زبدٍ ،

في سديم الغياهب

وجهاً

أسمّيهِ

نصّاً أخيراً لروحي ،

و فتحاً إليكَ ..

فهل أدركتْك غيومُ حواسي ؟

أنا الآن ،

في كوكبٍ سابحٍ

و الكتابُ ،

هواءْ ..

فخُذني ..

هو الحلم ماء

و ماء

هي النارُ

بعْدَ

جنون الفناء ..

قصيدتان:

عن الوعدِ الذى تعدينه

أحمد زرزور *

(١)

لا أعترفُ بشيءٍ، عدا قُدرتي علي رؤية الحدائق المختزنة في أجساد يُرسلها الله ليستقطبني أكثر، هكذا فعل مع الحلاجَ الذي تم اغتصابه كُلّيا، ليتطايرَ كشررٍ بهيج، حتى وصل إلى الآن وأنا في منتصف الطريق إلى السرّ المموج أمامي بردائه الأسود: منطقةٌ في الأعلى وأخرى في الأسفل، وبينهما المُخلّص الذائب، إنها ابتسامةٌ تعرفني تماماً، ولها علّم لدُنيّ/ جسدهُ من العيناتِ التي لا بُد لها حجيج، لا تُخْلق الأشياءُ عبثاً، إنه الدرسُ الذي مرّ بي كثيراً وأنا منشغلٌ بالأغاني، فليعطني الله فُرصةَ لأتشمم المناطق القديمة في الضحكات، فأتأوّدُ معها، سأكون مفيداً، والدولة ستصبح أنضرَ، ومن البيوت ستشعُّ غرائدُ عديدةٌ لا طينَ ولا عجين بآذانها، لا تقربها عيونٌ خضراء في المؤتمرات، ولديها حاسةٌ مثيرةٌ تصيدُ وتُصاد، وبرقصاتُها الشركسية تستدرج الشاعر

وتُعيده

إلى

السّلالة.

إذن، كما شئتِ ارقصي في الطابق الثاني، ستصفق لك جدران نزفتنى، وستطنُّ حولكَ دبابير شارحةً كل شيء، وهكذا أصيرُ سيّداً حقيقياً نسي صولجانه على عتبات غير معبورة، وستطاولين حتى تفزعَ الحوريات المحجوبات= إنها جنة لم تبرحني، وأضن بها، فورانها عبر الهاتفِ والصور المتآمرةِ ينادي: ارجعي إلى مُبهرٍ سديد، بكاءاته ستدلكِ إلى صخب لا يُرى، وستجدين نفسك منثوثةً على أوراق وروائحَ وأجنحة وتموجّاتِ ظهيرة، وببراعة ستتخللين الذكرياتِ حتى ترجع السماوات شابة، تجلجلها نجومها المطلة على سطوح قديمة، وفي غروة أبي ستجدين نفسك دندنة تلتهم الزمن، وببساطة ستقفزين من شمس لأخرى ملتمة بندى، ولن تسمحى مطلقا بإبادة الثعالب والعبير من الجنينة.

(٢)

هه، أتنادينني من السّحر الأخير، مُوقتةً بحرارة ألمي فارتديتَ سحْرك الأشقر، مُصوَّبةً كواكبكِ إلى المدارِ الحقّ؟

الماكرُ الذي يصطفيني لهذه المخلوقات، ما أروعه، لديه قدرةٌ على تحريك دمي في المنحنيات الوامضة تحت الشراشفِ، فلماذا لا يُكمل جميلهُ

ويُدخله

في

الزنبقة؟

عديني بطاعته، فتعثرُ الأعضاءُ على مجدها،

والخليفةُ

حقاً

تتعبّدُ

بنشيدِ

حَمْد.

---

* شاعر من مصر.

غداً تخرج الحرب للنزهة

عبدالرزاق الربيعي *

غدا تخرج الحرب للنزهة
زينوا المستشفيات بالأدوية والضمادات
والمشارط الباشطة

غدا تخرج الحرب للنزهة
نظفوا القبور من الأتربة والأدغال
واحفروا أخرى للحيطة
إكراما لأنفها من روائح الجيف النتنة

نظفوا الأوحال من الأوحال
نظفوا أسنانكم جيداً
لكي تتضحوا أكثر
في العتمة التي تحف بموكبها المهيب
نظفوا قلوبكم من الأفراح العابرة
لأن الحرب
لا تحب البالونات والفقاعات الهوائية

غدا تخرج الحرب للنزهة
هيئوا أجسادكم للآلام
وأعضاءكم للبتر
وقلوبكم للأورام
لأن الحرب
ستعبث معكم
إنها تحب اللعب بالعيار الثقيل

أفرغوا صنابير العيون
من حمولتها المالحة
فالحرب تعاني من ارتفاع الضغط
وتكلس الهواء في الشرايين
وتبعاً لهذا
فإنها لا تحب الأملاح
في الزاد ..والخدود

غدا تخرج الحرب للنزهة
افطروا قلوب الأمهات
لكي لا تتمدد الدموع بالحرارة
وتنفجر قشرة الأرض
فتثور البراكين النائمة
في الصدور

غدا تخرج الحرب للنزهة
أطفئوا القمر النابت فوق السطوح
لكي لا يؤثر على بريق
قنابل التنوير

* شاعر من العراق.

التي تنير لها الطريق
لنحصل على موت جميل
ومريح كمخدة من ريش الملائكة

غدا تخرج الحرب للنزهة
فلنقفل المتنزهات
والحدائق
والشرفات
لكي تتمشى على راحتها

أزيحوا من السماء الغيوم
لكي لاتبلل أجنحة الطائرات
وتحيدها عن أهدافها المرسومة بدقة

غدا تخرج الحرب للنزهة
ازرعوا الزهور
فالمقابر ستنمو
وتفاصيل كهذه ضرورية
لرفع معنويات الموتى
المعلقين في رقابنا
إلى يوم يبعثون

غدا تخرج الحرب للنزهة
خزنوا المياه والخبز والهواء
فالحرب - في نزهتها- تجوع بين حين وآخر
وإذا لم تجد ماتأكله من أجساد لدنة
وشقاوات وبراءة وأحلام طازجة
ستضطر إلى أكل البنايات
والجثث النائمة في القبور
والكتب والشوارع والبسكويت
ستضطر لأكل الجبال الراسيات
والناس والحجارة
فهي بحاجة إلى أي شيء يجعلها
على قيد الدخان
والرصاص والشظايا

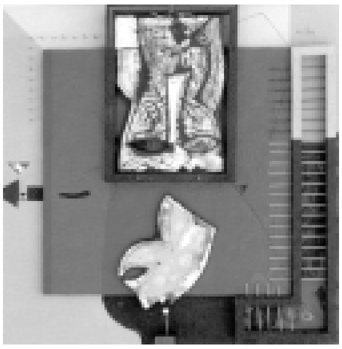
غدا تخرج الحرب للنزهة
وعلينا أن نخرج جميعاً لملاقاتها
من غرف النوم
والمدارس ، وصالونات الحلاقة ، والمكتبات العامة ،
والمساجد ، والملاجئ، وألف ليلة وليلة ، والكهوف ،
وبطاقات التهنئة ، والحقول ، والقبور ، ومواضع
الأشخاص ، وأكياس الخبز ، وقناني المياه الغازية ،
وإشارات التوحيدي ، وفرشاة الأسنان ، وألفية ابن
مالك ، وروضات الجنات، وشجرة العائلة ، والأقمطة،
ونشرات الأخبار

علينا أن نخرج لملاقاتها
من جلودنا واسمائنا اللبنية
وننظم إلى موكبها السائر
إلى مقبرة السلام

غدا تخرج الحرب للنزهة

اتركوا النعومة
والضحك
والرقص
والطفولة
والنساء
والأسرَة
وأكواب الشاي بالحليب
ومقاعد الدرس
وما تبقى من أحلام
متناثرة في الزوايا
إنها لا تحب الشوكولاته
وتبادل القبل في الطرقات
وأمور كهذه تضر بصحة الحرب
التي ستخرج غدا للنزهة ....

٢٠٠٣/٣/١٤ مسقط



الفارسُ المطعونُ بِحِرابِ الأهْل

محمد جبر الحربي *

لا تحزني ياحرةً عربيّةً ملكتْ زِمامَ منيّتي
فلقد ذكرتكِ والرماحُ نواهِلٌ
مني وبيض الهندِ تقطر من دمي
فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها
لمعتْ..
ولم يحضرْ أحدٌ..

هي شمعةٌ أشعلتُها من غيظِ أحزاني، وفيْض طويّتي
فجراً ولم يحضرْ أحدٌ.

والوردةُ الأولى على أطرافِ ليل الصابرين غرستُها
بين اليقين، ونوح نائحتين قرّبتا المثاني في جنانِ الله لم
تحدا ولمْ
يحضرْ أحدٌ.
هي قطعةٌ من عزفِ مجهولين فات أوانهم
ظلّت معلقةَ على ناي الفراتِ
تهذّب الصحوَ الخفيضَ
وقسوةَ الانسانِ والأوطانِ
لم يحفلْ بدعوتِها ، وقطفِ الصبح فلاحو الغنائم
ما استفاق النّوّمُ الثملين من سُكرِ الهزائم
والكلام المثقل الأجفان بالأوهام
لم يحضر على قلق أحَدٌ.

---

* شاعر من السعودية.

● لوحة للفنان إبراهيم بو سعد / البحرين.

هي لحظةٌ من نقش ناحلتين حارستين أدمنتا الترقّب خيفة
هي لحظةٌ فانعمْ بنومِك هانئاً
ياصاح نام الناسُ مثلُكَ
لم تفُتْك غنائمٌ،
وتحررت من عبئها الأنفالُ،
لا نصرٌ تيامَنَ،
لا ثقاةٌ خُلّصٌ يُهدون للتاريخ بيضَ رقاعِهِمْ.
ما اخضرّت الدنيا على إيقاعهمْ
هذا مُثارُ النقع :
تلك على اليمين مقابرُ الزمن الجميل ،
وتلك شهبُ قلاعِهِمْ.

وهنا قلوبُ العاشقين لأمةٍ عظمى توقّف عزفُها
وروى الخليقة نزفُها..

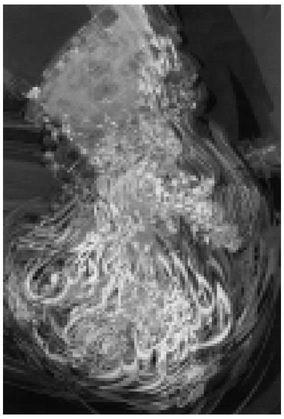
هي فتنةٌ عظمى:
لصوصٌ مارِقُون تمكنوا منّا ومن أشياعِهِمْ.
شيعٌ وتجارٌ وأشباهٌ شواحبُ من غثاءِ السيل
باعوا عَرشنا
لا دودةٌ حَفلت بمنسأةٍ
ولا إنسٌ أفاقوا
فتنةٌ كبرى ولم يحضُرْ أحدٌ..
لوداع أحزان الظهيرة ..

ياخديجةُ خبّري عنِي التلفّتَ والندى
أني أميرٌ ما أسِرتُ إذا أسِرْت من العدا
ردءاً أردتُ فكان مستنداً رماديَّ الرّدى
الموتُ في عينيه لم أبصرْهُ كنتُ مُرمَّداً
والموتُ في أعطافِهِ ولبسته ياللرِّدا
انّي الخُذِلتُ وكنت وحدي أبْلجاً ومهنداً
ما خنتُ:

كفّنت الشهيدَ،
وناذراً للموتِ .. مبتدِراً غداً.
أفشيت سِرَّاً ؟
لم أخنْ.
خانوا ولم يحضرْ أحدٌ.

هو نهرُ خلاني يُغنيه الفراتُ
وترتدي أحزانَه أضواءُ دِجلة
رجّها المجدافُ
مرّتني بباب النوم أهدتني مكاني
بين أسياد الكلام وسادة الفوضى العظام
على ينابيع النظام .
كلما قلبتُ رأسي شدّني
لعظيم حكمتِهِ
وفارع صبرهِ
وطوى الكتابَ على وميض الدهشةِ العينان
لامعتان لا صوتٌ ، ولا جسدٌ يعيقُ تدفقَ
المعنى الكتابُ يمرُّ من مبنىً الى مبنىً
ومن غيم إلى غيم على كتف الجبال
الأرضُ واقفةٌ على طلل الرشيدِ
ووحدها الأفكارُ لا تنفي
ولا يفنى القصيدُ.

هي رؤيةٌ فُتحت لباب الشمس
من غَبَش الشواهِدِ
نبتة أورقتُها
للريح.. للمطر الجديدِ أسوقه لفرادةِ التاريخ
أحفظُهُ لميلاد الوليدِ
مهدهداً شِبْنا ..
ولمْ يحضرْ أحَدٌ.



في حرير دمي

علي عبدالله خليفة *

لقدْ باغَتَتْني الحَيَاةُ ،
وألقَتْ لدَرْبِ هَوايَ
بعُصْفُورةٍ شاردةْ
منَتّفَةَ الرّيش مَكْدُودَةً ،
دَمْعُها يَسْتغِيثُ . .
على وَجْهِها يَسْتَجِيرُ مَلكْ
وكانَ نُباحُ الكِلابِ قريباً
ومَرأى الذئابِ يَلوحُ على المُفْتَرقْ
وكانتْ لها رَجْفَةٌ رهْنَ قيْدِ الشّركْ
فَأوجَعَني ما رأيتُ
وعَزّتْ عليَّ البَراءةُ أنْ تُنْتَهكْ .

❖ ❖ ❖

تملّك روحي شعور الذرا، فانحنيتُ
وفاضَ حناني يعالجُ أطرافَها الباردةَ
فآويتها في حرير دمي
وأسكنتها المهجة الواجدة
و راح فؤادي يدلل ريشَ الجناحِ
ويقطفُ من برجِ أحلامها نجمة واعدة
أقدم في راحتيّ إلَيها الطعامَ
وُأشربها من رحيق تقطّرَ من كرمةٍ ماجدة
وأحرقت شمعاً كثيراً من العمر حتىّ
أنير لها في الطريق الحلكْ
دخلت حروباً مع الناس من أجلها
أخاصم أهلي

---

* شاعر من البحرين.

● لوحة للفنان **محمد الغنّوم** / سوريا.

وأحرقُ كُلَّ خيامِ الصديقِ
وأدخل في معتركْ
إذا ما تجـرّأ قولٌ يمس المواطئَ منها
أو اسْترقتْ ظلها نظرةٌ حاسدةٌ
وحاولتُ إطفاءَ كل النجوم لتبقى
هي النجمة الواحدة .

❖ ❖ ❖

فلما تعافتْ . .
وأحْسَسْتُ أشواقَها للبعيدِ
فتحت لها النافذة
وقلت: الفضاءُ فسيحٌ
فما خُلقَ الطيُر كيْ يُمْتـلكْ
وكنتُ أودُّ بألا تطيرَ
وألا يطيرَ الفؤادُ الذي أيقظتْ
أحاسيسه الخامدة
فحامتْ أماميَ ثـمّ استقرتْ
على ظهر كفي ،
وقلبي لهذا الفراق الوشيكُ
تهالكَ في الخفق حتى هَـلكْ
فأدنيتها قربَ وجهي
وراحتْ تحدقُ في عين هذا الذي ألهبتْ روحَهُ
مشاعرُ طيرٍ بـدا
يعـبّـرُ عنْ حرقـةٍ زائـدة .

❖ ❖ ❖

وفي بغتةٍ طار منقارها
نحوَ عينيَ في نقرةٍ قاصدة
تفاديتُ ، والتحفَ النورُ حولي ثـمّ ارتبكْ
أتانيَ منقارُها أسفلَ الهُدب . . أدمى
ليَ الجفنَ . . آلمني
كنتُ مندهشاً في ذهوليَ
أنظر للمرآة . . ماذا حدثْ . . ؟

سال دمعٌ من العين محمرّةً . .
خالطتْ دمعةٌ قطرةً منْ حرير دمي
ذكّـرتْ قلبيَ المستهامَ بأوجاعهِ الكامدة .

❖ ❖ ❖

نفـّضَـتْ ريشها، ثـمّ طارتْ
وحطّتْ بعيداً
تجاوب أسئلتي جاهدة :
لقد ذقـتُ سُكْـرَ نبيذ هواكَ،
و ألهب في الفضولَ
الضبابُ الجميلُ الذي كـوّنـكْ
رأيتُ بعينيك كهفيْ غموضٍ
وأسرارَ مملكة ما لها مُـدّركْ
كلما جئتُ أكشفُ عنها، أعودُ
كما جئتُ . . لا فائدة
وكـنـتُ أحاذرُ أنْ أسألكْ
أيُّ دفءٍ تُـرى لحـريـرِ دمكْ . . ؟
وماذا تخـبّـىءُ خلفَ سواد العيون . .
وما للبياض بغوريهما
يظـلُّ بياضاً . .
ويهجسُ لي : هَيتَ لكْ . . ؟!
فحاولتُ قبلَ رحيلي اختراقَ مداكَ
وهَـتْـك الستار الذي جمّلكْ .

❖ ❖ ❖

هـتفـتُ، وكلتا يديَّ تعالجُ قفلَ النوافذ منْ دونها:
أيا عجبي !
آه ، يا لكِ من جاحدة !!

هندسة الأهواء

في رواية الضوء الهارب لمحمد برادة

محمد الداهي *

التقديم:

استقطبت الأهواء مجالات عديدة، بحكم أنها تمس جانبا أساسيا وحيويا في حياة الإنسان، وهو ما يتعلق بحالته النفسية، وما ينتابها من مشاعر وإحساسات متأرجحة بين اللذة والألم. «ويعد الشعراء هم أول من يقوم بالخطوات الأولى في مجال سيميائية الأهواء، لأنهم يصيغون إلى تقلبات واضطرابات المعيش قبل أن يؤطر خطابيا» (١). يذم الفقهاء ورجال الدين مطلق الأهواء والمفرط منها باعتباره مفضيا بصاحبه إلى ذل القهر، ومفسدا العقل، ومقوضا الإيمان (٢). ويعرف الفلاسفة بمحتويات الأهواء، ويرتبونها في صنافات تبعا لطبيعتها (على نحو أهي هادئة أم عنيفة، مباشرة أم غير مباشرة؟). ويحدد علماء الأخلاق المعايير القيمية المتحكمة فيها وما تستتبعه من علاقات خاصة بين البشر، ومن فروق جوهرية تميز الإنسان من الحيوان.

لما نعود إلى الأدبيات السيميائية نجد أن الاهتمام بالأهواء يضرب بجذوره في مرحلة مبكرة، إذ سبق لكريماص أن عالج هوى الغضب بطريقة مركبية بعيدا عن التحليل الصنافي الذي يضطلع به الفلاسفة، واستخلص منه مسارا مكونا من ثلاثة مراحل: الحرمان والسخط والعدوانية (برنامج حكائي)(٣). لكنه لم يخضع للتقعيد وإعادة البناء إلا في العقود الأخيرة، إذ خاض فيه بعض السيميائيين بروح علمية، وخصصوا له كتبا مستفيضة(٤). ويمكن أن نستخلص الملاحظات التالية منها:

١- تسعى إلى التدليل على استقلالية البعد الانفعالي داخل النظرية السيميائية، وبالتالي وتمييزه من البعدين التداولي والمعرفي بواسطة شكة مفاهيمية خاصة.

٢- تستفيد من تصنيف الفلاسفة للأهواء، ثم

* ناقد وأكاديمي من المغرب.

تعيد بناءها سيميائيا لبيان قصور التحليل المعجمي، ودراستها «بطريقة ممتدة» لبيان تجلياتها في خطابات متعددة ومتنوعة، وإغناء النماذج التركيبية، وإدراك تنظيم تمظهر معين في شموليته.

٣- بعد أن خصصت السيميائية فترة طويلة لدراسة حالة الأشياء (موضوع سيميائية العمل)، اكبت في العقدين الأخيرين على فهم الحالة النفسية (موضوع سيميائية الهوى). ورغم أن سيميائية الأهواء مازالت في بداهة مشوارها، فقد استطاعت أن تشيد لغتها الواصفة، وتعيد الاعتبار للنزعة اللغوية والممارسة التلفظية (دور الثقافة في وسم الأهواء وشحنها بدلالات خاصة).

سندرس البعد الاستهوائي (dimention pathémique) في رواية الضوء الهارب (٥) بالتركيز على المحاور التالية: تركيب الغيرة، ثم الكفاية الاستهوائية، ثم الخطاطة الاستهوائية المقننة.

١-تركيب الغيرة:

يعنى بالغيرة معجميا (٦) الحمية والأنفة. غار الرجل على امرأته من فلان : أنف من الحمية وكره شركة الغير في صفته بها. وهكذا تستتبع الغيرة تركيبيا علاقة بين ثلاثة عوامل: الذات (الزوج الغيور)، والذات المضادة (المنافس)، والموضوع (الزوجة). وما يجعل الزوج العربي يغار على زوجته هو شعوره بالإباء والمروءة والترفع، وعدم استساغة أن يمس غيره كبرياءه وشرفه. وتمتحن الغيرة مدى رسوخ الصفات السالفة في نفسية الغيور. فكلما مس إباؤه في شخص زوجته إلا وحاول أن يقوم برد فعل انتقامي يعيد له الاعتبار داخل المجتمع. وهو ما تتولد عنه أهواء ذات الطبيعة المباشرة والعنيفة (الافتراق، التهديد بالقتل، التعنيف، الشتم، التحدي..).

تولدت الغيرة لدى فاطمة لما حدثتها أمها بإعجاب عن العيشوني، فقررت أن تنتزعه منها، ثم تستكمل صورتها من خلال التعرف على عشيق شبابها . وقد تحقق لها ذلك لما اقتحمت عوالمه، واستطاعت أن تثيره بنضج تصرفاتها وحساسيتها، وتنتزع منه الاعتراف بجمالها وشخصيتها، وتحفزه على التحدث عن التجارب التي تقاسمها مع أمها. وهكذا يتضح أن فاطمة تؤدي دورا استهوائيا (المنافس) لإبعاد أمها (الغيور المفترض) من شرك العيشوني (الموضوع). ولا تتسم الغيرة في الضوء الهارب بالقلق والخوف والحذر، لأن الظروف باعدت بين العاشقين، وجعلت كل واحد منهما منشغلا بهمومه الخاصة، ولا يكترث بشؤون الآخر، أو يتعلق به، أو ينافس الآخرين في عشقه. وهذا ما سهل مأمورية فاطمة التي نفذت خططها بحرية وطلاقة، ودون منافسة أو رقابة. وإن استطاعت بذكائها أن تشغل الفراغ الذي تركته أمها في بيت العيشوني، فهو لم يستطع أن ينسى تلك الأيام الجميلة التي قضاها مع «المرآة العزيزة-المكروهة». فهي التي أدخلته إلى لعبة الحب، وجعلته يعيش عشقا حميميا. ولما غادرته تركته مثل ضفدعة ستشتغل وهي فارغة» ص٥١. ويمكن أن نستنتج من العلاقة التي جمعت بين الفواعل الثلاثة ما يلي:

١- قلبت رواية «الضوء الهارب» الأدوار الاستهوائية للغيرة المعتادة لدى القراء بحكم تواترها في أغلب النصوص والوقائع Faits divers . فغالبا ما يتنافس رجلان على امرأة واحدة، ويحاول كل واحد منهما أن يثبت حقه وجدارته في كسب ودها وامتلاكها. وتتضمن مدونة الغيرة على إمكانة تنافس امرأتين على رجل بعينه. وهذا ما شخص محمد برادة بعض معالمه في الضوء الهارب. والأدهى في الأمر أن فتاة تنافس أمها في حب رسام. وبما أن غيلانة أصبحت مشدودة إلى عالمها الخاص لضمان لنفسها ولابنتها حياة كريمة بطنجة، وباعدت الظروف بينها وبين العيشوني، فقد تجردت من تحمل الدور المفترض للغيور. وهو ما فسح المجال لابنتها لتنفيذ خططها دون أن تجد المنافسة أو المواجهة اللتين يفترضهما البرنامج الحكائي للغيرة. وقد ترتب على شغور دور الغيور أو تعطيله إفراغ مفردة الغيرة من المقومات التي تقترن بها معجميا (الأنفة،

والحمية، والإباء)، وشحنها بمقومات سياقية من قبيل: اللامبالاة، والتجاوز، والرضى. ولما صارح العيشوني غيلانة بزيارة بنتها فاطمة لبيته، لم يصدر عن أمها أي موقف يشف عن الغيرة أو يبين كبرياءها أو خوفها من افتقاد العاشق الذي تربطها به علاقات حميمية. واكتفت فقط بمعاتبة بنتها على عدم تجسيد التحدي الذي تصدع به على أرض الواقع لتحقيق جزء من الآمال المعقودة عليها.

٢- ما يضفي الدينامية على الغيرة هو الأزمة الاستهوائية التي تتمثل في الشك. فعندما يشك الغيور في شريك حياته يترصد خطواته لعله يفلح في ضبطه متلبسا. وهذا ما حذا بسليمان الحكيم إلى تشبيه الغيرة بالقبر في قسوته، وبالعقاد إلى مماثلتها بـ «السم الذي تكفي قطرة منه لتكدير «أوقيانوس» من الهناء والراحة والصفاء» (٧). تنتفي الأزمة الاستهوائية في الرواية لأن الغيور لم يعد منشغلا بشؤون العشيق بعد أن باعدت الظروف بينهما وحتمت على كل واحد أن يغرق في عالمه الخاص: هو في عالم الرسم بحثاً عن الضوء الهارب منه باستمرار، وهي في عالم العهارة وجمع المال لتأمين حياتها مستقبلا. ولو ظلت العلاقة بينهما متوطدة لتحملت غيلانة دورها الاستهوائي المعهود (الغيور)، في حين تؤدي فاطمة دور المنافس الذي يزعم أحقيته في امتلاك الموضوع. ويعيش العيشوني فراغا يمكن أن تشغله أي امرأة تثيره وتعجبه وتدغدغ مشاعره. وما يهم فاطمة من زيارة العيشوني في بيته، هو قضاء معه فترة للاستمتاع بألق الحب ونشوته، وحفزه على تسليط مزيد من الأضواء على الجوانب المدجية في شخصية أمها. ولهذا السبب لم تعان فاطمة من الألم أو الضغط الذي غالبا ما ينغص العيش على الغيور، وهو يبحث عن انفراج الأزمة وإبعاد المنافس من حلبة الصراع، وإرجاع الشريك إلى جادة الصواب، وكسب مودته وثقته.

٣-منح محمد برادة للغيرة منزلة خاصة مبتدعاً مدونة مشرعة على احتمالات غير متوقعة. ولا تتضح هذه المنزلة إلا بمقارنتها بالنسق المكبر (macrosystème) الذي يتشخص على النحو التالي(٨):

التعلق الشخصي	الاحتراس المشوب بالشك	القلق	الحب
		الشك	أو الكراهية
		النظرة الشخصية	
		العاطفة	
		التقويم الأخلاقي	

لم يحترم برادة هذه الخطوات بسبب انتفاء الأزمة الاستهوائية (أزمة الثقة crise fiduciaire)، وإشراع الأحداث على احتمالات جديدة. فقد أفضى تعلق فاطمة بالعيشوني إلى الحب مباشرة مروراً أساساً بالنظرة الشخصية، ثم العاطفة، ثم التقويم الأخلاقي. ونظراً لعدم احتدام الصراع بين المتنافستين فقد تجردت الغيرة من الكراهية. وتظهر هذه العينة الاستهوائية في تمفصلات حكائية لا علاقة لها بالغيرة، وإنما تجلي رغبة فاطمة في التمرد على النموذج السلطوي للأم، والتخلص من رقابتها ووصايتها لبناء شخصيتها وتحديد موقفها من الوجود. وتتلاقح المراحل السابقة مع مراحل محتملة (الإفتان، الإعجاب، الاستمالة) على الشكل التالي:

التعلق الشخصي	التفتين لتحقيق البرنامج الحكائي (معرفة سوابق الأم وماضيها)	الإعجاب	الحب
		الاستمالة	
		النظرة الشخصية	
		العاطفة	
		التقويم الأخلاقي	

٢-الكفاية الاستهوائية:

ينبغي للذات أن تتوفر على كفاية استهوائية تؤهلها للاضطلاع بالبرنامج الحكائي وتحقيق المراد. وتشغل فاطمة كفاية الفتنة لإيقاع العيشوني في أحبولتها. وتتضمن معجمية الفتنة التمظهرات التالية: الإعجاب، والاستمالة، والوله. وتتشخص خطابياً بواسطة العناصر التالية:

أ- التطويع الانفعالي:

ما أثار العيشوني في فاطمة قبل تلفظها هو حسنها

وجمالها (وجهها يكتسي غلالة ناعمة ومثيرة. العينان عسليتان مضيئتان، قصة شعرها الكستنائي على طريقة الغلمان)، وطريقة لباسها على نحو يبرز نتوءات جسدها وملامح رشاقتها (الجلباب منسدل عل جسد تبدو ملامح رشاقته عبر نتوءات الصدر والخصر). وما زاد من دعم الأثر التطويعي هو معرفة فاطمة ما يدغدغ مشاعر العيشوني ويستجيب لتوقعاته، وقدرتها على التحدث بتلقائية ومودة وانسياب، والمزاوجة بين روعة الجسد وحلاوة اللسان. وهذا ما أهلها إلى كسب مودته وثقته، وانتزاع الإعجاب بها، واقتحام عالمه دون أن تتلقى أدنى رد فعل سلبي.

ب-سلطة الجسد:

تشغل فاطمة سلطتها الجسدية لإفتان العيشوني؛ وذلك بارتداء الملابس المكشوفة التي تبرز مفاتن جسدها، وإرضاء غرائزها، وإشباع استيهاماته، والاستجابة لطلباته، وتفجير القوى الشيطانية الحبيسة في أحشائه، وجعله غارقا في متاهات التذكر والتداعيات المنثالة عليه أسرابا أسرابا.

ج-التجربة:

تنهل فاطمة من معين تجربتها لإطراء العيشوني، وإرضائه، والتجاوب مع مزاجه وانشغالاته. كما أنها لا تعطيه ما تذخره من جمال ونزوات وخبرات دفعة واحدة، وإنما تقتره، وتدفعه في شكل أقساط لإطالة الإقامة معه، وإضفاء مزيد من الغموض على شخصيتها. وقبل أن تزوره أخذت صورة عنه، واتخذت الاحتياطات الكافية لتتجنب ما يقلقه، وتكون عند حسن ظنه.

د-الصمت:

فإلى جانب أنها تنتقي العبارات المناسبة والمؤثرة لتوفير الجو المناسب للجلسة وتمديد أطوارها، فهي تلوذ بالصمت أحيانا لتجديد إيقاعاتها،وتبديل وتيرتها، وتدبر ما يزيدها بهجة وإثارة ومتعة، والاسترواح واسترجاع النفس، وإتاحة هامش لجليسها ليستمتع بشلال من الذكريات والاستيهامات والتخيلات.

٣-التمظهرات المعجمية والدلالية للفتنة:

أ- الإعجاب:

يدرج هرمان باريت هذه العينة الاستهوائية (patème) ضمن الأهواء الحماسية (enthousiasmique). ويعنى بالمتحمس اشتقاقا ذاتا مفرغة من ذاتها، وأن الآخر هو الذي يمثل الأنا(٩). وتتشكل تلك الوحدة تركيبيا من العوامل التالية : المعجب (ذات ١)، والمعجب به (ذات٢)، و موضوع الإعجاب. ويضطلع فاعل واحد بالدورين العاملين الأخيرين (الذات٢ والموضوع). ويستتبع العجب معنيين متناقضين : أحدهما إيجابي يهم الانفعال النفساني الذي يعتري المرء عند استعظامه واستطرافه أمر ما، وثانيهما سلبي يخص إنكاره ما يرد عليه. ويتلاءم المعنى الإيجابي مع سياقات الرواية، لأنه رغم تحفظ العيشوني من بعض تصرفات فاطمة، فهو لم يجد بدا من الاستسلام لمناوراتها والإعجاب بمواصفاتها الجسمانية ومؤهلاتها الحكائية والذهنية . وإن صرحت في أكثر من مرة بإعجابها به، فهي تخفي حيلها ومناوراتها لتحول أنظاره إليها، وتنتزع إعجابه بها. فهي تسعى إلى أن تحل محل أمها، وتتربع وحدها على عرش حب عشيقها العيشوني.

- لا تتعب نفسك. أنا معجبة كما قلت لك وجئت لقضاء السهرة معك هل يضايقك وجودي؟ ما عجبتكش؟

– أستغفر الله.. زينك ما يفوقه زين» ص١٢.

وهكذا يتضح من هذا الحوار أن فاطمة توظف السؤال الإنكاري مدركة فحوى الجواب الذي يمكن أن يستتبعه، ومتأكدة من إعجاب العيشوني بجمالها. وفي هذا الصدد يعد الإعجاب مرحلة أولية لإحداث أثر الافتتان.

ب- الاستمالة :

يفيد الميلُ الرغبة في الشيء وحبه. وبإضافة الحروف الزائدة (ا.س.ت) إلى الحروف الأصلية (ميل) أصبحت المعجمية تعني بذل الجهد لتقريب

الآخر وكسب مودته . وهذا هو المعنى الذي ينسجم مع سياقات الرواية. ففاطمة تضطلع بمجهودات وتسخر مؤهلاتها لإمالة العيشوني، وحفزه أكثر على التعلق بها وحبها. وعلى عكس الإعجاب فإن الاستمالة قد لا تتوقف عند حدود النظرة، وإنما تحتاج إلى تحويل استيهامي للانتقال من حالة الفصل إلى حالة الوصل. وقد يتم هذا التحويل بواسطة الحركات الجسمانية (غمزة العين، هزة البطن أو الردف، ابتسامة، تسلسل الأفعال) أو المقتضيات المعرفية (استثمار الفاعل للمعارف والتجارب التي يتوفر عليها لإدراك مبتغاه) أو الانفعالات (الإثارة، الإغراء، التطويع الاستهوائي). وقد شغلت فاطمة كل الأبعاد السيميائية (البعد التداولي، والبعد المعرفي، والبعد الانفعالي) لإحداث التحول الاستيهامي الذي سيمكنها من كسب مودة العيشوني وثقته والإعجاب بها. وبمجرد أن يفضي التحول إلى حالة الوصل المنشودة، ستبادر فاطمة إلى تنفيذ برنامجها الحكائي (حفز العيشوني على إطلاعها على سوابق أمها).

ج-الوله:

تفيد المعجمية التعلق الشديد بالآخر إلى حد فقدان العقل أو الصواب. لم تتقصد فاطمة توليه العيشوني والهيام بها، وإنما أرادت فقط أن يعجب بها، ويبادلها العواطف والإحساسات نفسها، ويقضي معها أوقاتا جميلة، ويشعرها بأنوثتها، ويدرك ارتجاجة أعماقها، ويسعفها على إشباع فضولها من استكمال صورة أمها. كما أن العيشوني غير مهيأ للتوليه لأنه محصن بغنى التجارب التي جمعته بنساء عديدات، ومشدودٌ إلى المرأة التي أدخلته إلى لعبة الحب (غيلانة)، ومشغول ومُتولَّهٌ بملاحقة الضوء الهارب منه باستمرار. ويشتغل الضوء الهارب في الرواية كاستعارة نصية يتمل مدلولها الأول في بحث العيشوني عن إسكان القماش اللوحة التي ترضيه وتستحضر بعض مشاعره المذخرة وأحلامه الغافية، ويحيل مدلولها الثاني على سعيه- كأي مخلوق على وجه البسيط- إلى تحقيق طموحاته وآماله في الحياة، والتي غالبا ما تتخذ شكل أسراب تغري بملاحقتها كقابض يده على الماء، فلا يحكم منه على شيء (١٠).

إن الجري وراء الضوء الهارب- رغم ما يسببه من عذاب وقلق وإرهاق- يضفي على الحياة ألوانا من التجدد والمتعة والحيوية. وهكذا يتضح أن ز لدى الفنان مسئولية أعظم تجاه حساسيته في علاقتها مع مواده مما لديه تجاه أية مجموعة من المعرفة التجريدية. فالإيديولوجية لا تفرض على المواد، وإنما تنمو من داخل مواد الفنان وأية محاولة لفرضها عليها ينجم عنها إخفاق فني» (١١)

٤-الخطاطة الاستهوائية المقننة:

على غرار الخطاطة الحكائية المقننة التي تستوعب الأفعال البشرية المحتملة في سيميائية العمل، توجد خطاطة استهوائية مقننة تختزل الأهواء البشرية، وتضبط سيرورتها من المجرد (مستوى ما قبل شروط الدلالة (niveau des préconditions de la signification) إلى الملموس (التخطيب niveau de dis cursivisation) وهي «عبارة عن نموذج مستقل يتسم بقيمة استكشافية خاصة» (١٢). وتتكون من المراحل التالية: التكون، ثم التأهب، ثم الصوغ الاستهوائي، ثم العاطفة، ثم التقويم الأخلاقي. وقد قابل فونتاني هذه المراحل بما يماثلها في سيميائية العمل على النحو التالي:

الخطاطة الحكائية المقننة	الخطاطة الاستهوائية المقننة
- الميثاق التطويع	- التكون
- الكفاية	- التأهب
- الإنجاز	- الصوغ الاستهوائي
- النتيجة	- العاطفة
- الجزاء	- التقويم الأخلاقي

يستدعي هذا التوازي بعض الملاحظات. في البداية: لماذا خطاطة إضافية؟ ألا تكفي الخطاطة الحكائية المقننة لفهم التنظيم المقولب للمتوالية الاستهوائية؟ أتقدم الخطاطة الاستهوائية المقننة إضافة إلى متغيراتها المصطلحية؟ يكمن الجواب فيما

يلي: يتعذر على الخطاطة الحكائية المقننة إدراك تنظيم المتوالية الاستهوائية وذلك في نطاق أن مصطلحيتها شيدت لفهم معنى العمل (١٣).

أ- التكون:

هو بمثابة المرحلة الأولى التي تبرز فيها الذات الاستهوائية في الخطاب: يتشكل العامل بوصفه ذاتا استهوائية عندما «يدرج داخل حالة» لمعرفة هوى معين (١٤). تكونت الذات الاستهوائية لفاطمة لما حدثتها أمها عن العيشوني بإسهاب، فقررت أن تنتزعه منها. وما زيارتها له بطنجة إلا محاولة لتنفيذ الحلم الذي راودها منذ مدة.س لا أريد أن أكرر عليك ما تعرفه لأنك حكيته لي عندما زرتك ببيتك، لكنني أقول لك بأنها تحدثت عنك بإعجاب ولد لدي ساعتئذ، بذور الغيرة فقررت أن أنتزعك منها. ومرة أخرى أتبين غرارتي» ص١١٣.

ب- التأهب:

«إنه – الذات الاستهوائية متأهبة ل...– يمثل المرحلة التي من خلالها تتلقى الذات المحددات الضرورية للشعور بهوى أو بنوع منه وليس غيره»(١٥). وسيشبه التأهب الكفاية الحكائية في نطاق أنه يستقطب موجهات كينونة الذات التي تعد ضرورية لتكوين هوي» (١٦). لما قررت فاطمة زيارة العيشوني قامت بالترتيبات التالية: التعرف على مزاج العيشوني وانشغالاته، الاتصال به هاتفيا، الاعتناء بمظهرها الخارجي، ممارسة لعبة التخفي لتشويقه وإثارته.

ج-الصوغ الاستهوائي:

يمثل المرحلة التحويلية الأساسية للمتوالية التي ستغير الحالة الانفعالية للذات، وتجعله يتعرف بالجملة على القيم الانفعالية التي يتنبأ بها التكون أو التأهب. وتتشخص هذه المرحلة باعتبارها تحقيقا للهوى الذي يجعل الذات تكتشف –من بين أشياء أخرى- سبب ضجرها الداخلي» (١٧). وفي هذا الصدد لا يمكن أن تتحدد الفتنة إذا لم تطفو معالمها على مستوى سطح الخطاب. وسبق لنا أن أشرنا أنها يمكن أن تتحقق إما تداوليا أو معرفيا أو انفعاليا. ولقد جربت فاطمة هذه الأبعاد كلها لإحداث الأثر المتوخى في نفسية العيشوني.

د-العاطفة:

تحيل إلى الفرد وجسمه. فإذا كانت المراحل السابقة تترك جسم الذات في راحة، فإن هذه المرحلة تظهره في نشاطه الانفعالي (رعشة، تشنج، رجفة، ضجر) الذي يتشخص في شكل رد فعل جسماني قابل للملاحظة والمعاينة، والقبول والرفض من طرف الآخرين (١٨). فرغم أن فاطمة تقحمت عالم العيشوني، فقد استطاعت أن تثيره وتعجبه بتوظيف مؤهلاتها وأساليبها التطويعية والاستغوائية. وامتحنت فاطمة في عاطفتها لما طرقت باب العشيوني، فقد افترضت سيناريوهوات ثم نفذتها بتلقائية ومودة ودقة حتى لايتطير العيشوني منها، ويردها من حيث أتت خائبة ومنكسرة. وأول ما أثار العيشوني هو مظهرها البارع والجذاب (وجهها الصبوح والناعم والأليف، ثم التماعة العينين العسليتين، ثم قصة الشعر الكستنائي، ثم طريقة لباسها على نحو يبرز مفاتنها ومحاسنها).

ج-التقويم الأخلاقي:

«تشخص في المرحلة الأخيرة بوصفها تركيبا للجوانب المتوترة، الفردية والجماعية للهوى. فلما تصل الذات إلى النهاية تكون قد أظهرت لنفسها وللآخرين نتيجة التحول الاستهوائي. تحدث العاطفة حدثا استهوائيا ملاحظا، وقابلا للتقويم والقياس، ومن ثمة تشيد ملاحظ كامن للمتوالية برمتها. فهذا الملاحظ هو الذي يقوم الهوى أخلاقيا سواء باسم الثقافة التي يمثلها أو باسمه الخاص ؛ وذلك في نطاق أنه مورط أو قابل للتوريط داخل المشهد الاستهوائي»(١٩). ولم تتوضح العدوى الاستهوائية في الرواية إلا بعد أن توصل العيشوني برسالة فاطمة بعد عام ونصف. كشفت له عن شخصيتها، وصرحت له بمقاصد الزيارة وخلفياتها، وعرفته بسوابقها وتجاربها. «أقرأ وأنا لا أكاد أصدق: كل تلك الحساسية

وذلك التمزق وتلك القدرة على الشيطانية! أحسست بفزع إزاء ذلك العنف المتعدد الأشكال الذي تواجهه فاطمة في فرنسا، متحايلة، جارية وراء ما أعتبره أوهاما ربما لأنني من المحظوظين بنعمة «الاستقرار» ص ١٦٨. لم تمكنه تلك الأيام التي قضاها مع فاطمة من معرفة شخصيتها لأنها كانت تمارس لعبة التخفي لتحقيق برنامجها الحكائي الخاص، وتضطلع بدور المتلقي «السلبي» الذي يستجيب لما يؤمر به، ويشحن ذاكرته بما يبث له. ولم تقوم اللقاء من منظورها الخاص إلا بعد أن باعدت الظروف وتعمقت المسافة الضرورية بينهما، وتمكنت من تنفيذ برنامجها الحكائي: استكمال صورة الأم، ثم الانتفاضة عليها بحكم أنها أرادت أن تحملها دور الدمية الوديعة التي تسير في الاتجاه المرسوم لها سلفاً. ولقد فوجئ العيشوني بالشخصية الحقيقية لفاطمة (الحساسية المفرطة، التمزق، الشيطانية، التحايل)، وتأسف من سيرها في طريق محفوف بالمخاطر والأوهام.

الخاتمة:

مما تقدم يمكن أن نستنتج الملاحظات الثلاث التالية:

١- تتعلق الملاحظة الأولى بالطابع المنهجي. لقد شيدت سيميائية الأهواء عدتها المفاهيمية الإجرائية لدراسة الحالة النفسية للفواعل (جهة الكينونة (modalité de l'être)، ورصد التدلال الاستهوائي من البنية العميقة إلى البنية السطحية، ومن مرحلة تكونه إلى مرحلة تقويمه أخلاقيا. وتتكامل سيميائية الأهواء مع سيميائية العمل في إطار ما يسميه كريماص وفونتاني بالبعد السيمائي للوجود المتجانس(٢٠)؛ وذلك للنظر إلى علاقة الإنسان بالعالم من خلال ما يضطلع به من أفعال للانتقال من حالة الفصل إلى حالة الوصل، وما يشعر به ويتخذه كرد فعل للتعبير على ما يتلقاه ويرد عليه.

٢-أما الملاحظة الثانية فتخص المنزلة السياقية للغيرة في رواية الضوء الهارب. فلقد أسهمت هذه الوحدة الاستهوائية في انطلاق البرامج الحكائية، وإضفاء الدينامية على العلاقة التي تجمع بين الفواعل الثلاثة (غيلانة، والعيشوني، وفاطمة)، وحفزها على التسار والمكاشفة والنبش في الماضي الشخصي. ومنح محمد برادة للغيرة منزلة خاصة مفرغا إياها من المقومات المعجمية العربية، ومشيدا من مراحلها الأصلية والمفترضة مدونة غير متوقعة. وإذا كانت الغيرة تقترن بالأزمة الاستهوائية (الشك)، فهي، في الضوء الهارب، تنهض على الهدنة ما دام أن الموضوع (العيشوني) مجرد ذكريات يخفت ضوؤها مع مر الأيام (بالنسبة لغيلانة)، وذريعة لاقتناص اللحظات الهاربة، والانتفاضة على أساليب الرقابة والتدجين (بالنسبة لفاطمة).

٣- وتهم الملاحظة الأخيرة تجلي المحفل الاستهوائي على مستوى الكتابة (الوصف، الحوار الداخلي، التسار، حرف العينات الاستهوائية، إبعاد المسكوكات اللغوية التي ينتفي فيها الجسد بحمولته الجمالية)، وقد شحنها الكاتب بالنزوع الدلالي للغيرة أو ما يدخل في إثرها من صور متشاكلة تبين مدى حفول النص - مقارنة مع نصوصه الروائية الأخرى- بالأهواء. وما يلفت النظر في هذا الصدد أن الفواعل الثلاثة (العيشوني، غيلانة، فاطمة) تتمتع أساسا بالقدرة على التشخيص الخطابي للشبيه أو بعبارة أخرى تعرف كيف تستخدم جهتي معرفة الحكي (savior-raconter) ومعرفة التشخيص (savoir-représenter) لنقل أحاسيسها ومشاعرها، وتبادل وجهات نظرها وتجاربها، وممارسة التطويع الانفعالي لإمالة المخاطب وإبرام ميثاق استيثاقي معه لكسب ثقته ومودته.■

الهوامش

١- لايذم الفقهاء الأهواء في حد ذاتها لأنها بمثابة ميل خلق في الإنسان لضرورة بقائه، وإنما يذمون المفرط منها ، وهو ما يزيد على جلب المنافع ودفع المضار. أنظر في هذا الصدد إلى كتاب : أبو الفرج عبد الرحمان بن علي بن محمد بن علي بن الجوزي، ذم الهوى، صححه وضبطه أحمد عبد السلام عطا، دار الكتب العلمية، بيروت،ط٢ ، ١٩٩٣، ص/ص ١٨-١٩.

2- Hénault Anne , Pouvoir comme passion ,PUF, 1994,p6.
3- Greimas A.J , “De la Colère» in Du SensII,Seuil”, 1983,pp245-255
4- Parret H , Les passions essai sur la mise en discours de la subjectivité, Mardaga, Liége, 1986.
Greimas A.J et Fontanille J, Sémiotique des passions, Seuil , 1991.-Hénault (Anne , Pouvoir comme passion , op.cit.-

٥- محمد برادة، الضوء الهارب، نشر الفنك، ط١، ١٩٩٣.

٦- اعتمدنا على لسان العرب (ابن منظور، دار الجبل ودار لسان العرب، ١٩٨٨) في استنتاج معاني الوحدات الاستيهامية التالية : الغيرة، الفتنة، الإعجاب، الاستمالة، الوله.

٧- عباس محمود العقاد ، «الغيرة» في ساعات بين الكتب، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا ١٩٩١، ص/ص ٤٦-٤٧. أبرز العقاد ما يجمع بين كتابي عطيل لشكبير والزنبقة الحمراء لأناتول فرانس من تشابه في الهوى والمزاج (الغيرة)، واستخلص منهما أن الغيرة ثمرة الحب والإثرة والخوف. «وهذه العناصر الثلاثة تثمر في طبائع النساء ما ليست تثمره في طبائع الرجال. فهؤلاء وهؤلاء يغارون. ولكن أحرى الفريقين بالزيادة من هو أحرى بالإشفاق وأخسر صفقة في الضياع» ص٥١.

8- Greimas (A.J) et Fontanille (J), Sémiotique des passions, op.cit ,p 268
9- H.Parret , Eléments pour une typologie raisonné des passions, *Actes sémiotiques-Documents* , IV, 37, 1982, p25

١٠- أستحضر هنا الآية الكريمة « له دعوة الحق والذين يدعون من دونه لايستجيبون لهم بشيء إلا كباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه» ١٤، الرعد.
وأستحضر كذلك الملاءمة بين الإيديولوجية وإخفاق الحساسية في أعمال إرنست همنغوي وعبدالله العروي.

١١- وليام فان أوكونور، أشكال الرواية الحديثة، ترجمة نجيب المانع، دار الرشيد للنشر، سلسلة الكتب المترجمة، ١٩٨٠، ص١٣٣.

12- Fontanille J , “Le schéma des passions , Portée, Vol 21, n1 , 1993 p32.
13- Ibid p 33.
14- Ibid p36.
15- Ibid p 38.
16- bid p 39.
17- bid p 41.
18- Ibid p44.
19- Ibid p 45.
Greimas (A.J(et Fontanille (J(, Sémiotique des passions, op.cit p14.

ثبت المصطلحات

الكفاية (الاستهوائية ، التطويعية):	Compétence assionnelle, manipulatrice
التمظهر (المعجمي الدلالي):	Configuratio léio-sémantique
الوصل:	Conjonction
الأزمة الاستيثاقيية (أزمة الثقة):	Crise fiduciaire
الفصل:	Disjonction
التأهب:	Disposition
الحماسية (الأهواء):	Enthousiasmiques Passions
الحالة النفسية:	Etat d'âme
حالة الأشياء:	Etat des choses
صورة:	Figure
المحفل الاستهوائي:	Instance pathémique
المعجمية:	Lexème
النسق المكبر:	Macrosystéme
التطويع الانفعالي:	Manipulation thymique
التقويم الأخلاقي:	Moralisation
الهوى:	Passion
العينة الاستهوائية:	Pathème
الصوغ الاستهوائي:	Pathèmisation
الخطاطة (الاستهوائية المقننة):	Schéma (pathémique canonique)
النزوع الدلالي:	Sémantisme
الشبيه:	Simulacre
المركبية:	Syntagmatique
التركيبية:	Syntaxique
التوترية:	Tensivité
الانفعالي (البعد):	Tymique (Dimension)

نجيب محفوظ والعلم

رؤية جديدة

سعيد محمد مكي *

البحث في العلاقة بين نجيب محفوظ والعلم ليس بالأمر الجديد، فهو موضوع قديم مطروق منذ أن بدأت رواياته الأولى تلفت الإنتباه في الأربعينات بالقرن السابق. ومن الطبيعي أن تندرج هذه القضية مباشرة بملف العلاقة بين الرؤية الفلسفية للعالم التي يعتنقها الفنان، وبين أعماله المقروءة التي يقدمها لهذا العالم. فالإطار الأفضل لتسمية الموضوع يجب أن يكون «نجيب محفوظ والفلسفة» وليس «العلم». لكن مصطلح «الفلسفة» يستدعي إلى ذهن القارئ طيفاً واسعاً وفضفاضاً جداً من المواضيع التي يمكن أن تنطوي بداخله. فإذا كنا سنبحث الفلسفة المتضمنة بكتب نجيب محفوظ، فهل يجب أن نتناول مباحث علم الأخلاق، بجانبيها النظري والعملي؟ كما هل يجب أن ننجر لتناول التضامين السياسية المخبأة بثنايا النص الروائي؟ بالتأكيد إن الفلسفة تشمل كل هذا، وأنا لا أريد أن أتطرق في هذا البحث إلا لجوانب محددة في تراث نجيب محفوظ هي أكثر التصاقاً بالعلم نفسه وروحه وفلسفته الخاصة به.

مستويات العلاقة بين نجيب محفوظ والعلم:

من المألوف طرح العلاقة بين كاتب معين والعلم. لكن عندما يكون هذا الكاتب أديباً روائياً من جماعة الاتجاه الواقعي، فإن كتابة الكثير عن هذه العلاقة، دون الغوص في متاهات السيرة الذاتية للكاتب التي غالباً ما تنقذ الباحثين، تصبح أمراً في غاية الصعوبة.

لكن ما يمد لنا يد العون في هذا الموضع هو ضخامة العلم كمشروع إنساني وتعدد أبعاده ومستوياته. من هنا، تصبح الإستراتيجية الأسهل هي في البحث عن «مناظير» Perspectives نستخدمها لنتطلع إلى داخل العمل الفني، مستكشفين بنيته العميقة، لكن منطلقين من خلفية فلسفة العلم ومنهجياته العملية Working methodologies in ecneics وفي الجزء التالي سنبحث في العلاقة بين نجيب محفوظ والعلم عبر ثلاثة مستويات منظورية مختلفة.

أولاً: المستوى المضموني:

لنجيب محفوظ علاقة وثيقة بالعلم كتصور فلسفي شامل للحياة. فهو يؤمن بأن العلم الحديث هو مخلص البشرية، وأنه الطريق الوحيد لحل مشاكل أساسية يعاني منها الوجود الإنساني منذ أن ظهر الوعي الأول بهذا الوجود، مثل الألم والجوع والجنس والموت. وبذا يكتسب العلم عنده طابعاً دينياً خاصاً باعتبار أنه وسيلة للتحرر والخلاص.

وقد قدم نجيب محفوظ هذا الإيمان بالعلم ليس بصورة تبشيرية تقريرية مباشرة كما فعل فرانسيس بيكون مثلا، بل اكتسى إيمانه من البداية بطابع «الصراع». Conflict. فالعلم أصلاً مستورد من الغرب، والغرب يجثم على العالم العربي ومصر باحتلال عسكري استعماري بغيض، فهذه أول إشكالية. أيضاً، فإن العلم الغربي، بتراثه الفلسفي الخاص والمتمثل

* كاتب وناقد من الأردن.

بالداروينية كما شيدها هربرت سبنسر وقدمها لمجتمعه، يتناقض بشدة مع التراث الديني الذي عاشت به المنطقة قروناً عديدة. فإن كانت أوروبا قد حلت مشكلتها الداخلية بأن نبذت الدين وأقصته بعيداً عن الحياة محبوساً داخل جدران الكنيسة، فإن هذا لا يعني أن الحل نفسه يمكن أن يطبق بسهولة في بلاد تشربت تربتها بعمق الشعور الديني في أصفى صوره. من هنا بزغت الإشكالية الثانية في إيمان نجيب محفوظ بالعلم الحديث.. حتمية تصادمه مع الدين، وهي حتمية قادته للاعتقاد بها أنه لم يستقبل هذا العلم خالصاً كبناء موضوعي مستقل، بل ممزوجاً من البداية بصورته الفلسفية الغربية السبنسرية الخاصة التي تمجد الإنسان وتأخذ بيد العقل إلى مستوى يحتقر الإيمان بالغيبيات، وتجعل من الوجود خاضعاً لسلسلة من الحتميات التي تفوق الإنسان، أي قوانين التطور.

وجدير بالذكر أن نجيب محفوظ يوظف الصراع بين العلم والدين فنياً عبر ثلاث طرائق مختلفة:

الأولى: من خلال شخصيات روائية مثقفة مرت بشيء يشبه ما مر به هو شخصيا، فينشأ الصراع حينها بطريقة واضحة، وتتحرك الأحداث، وينبثق منها التأويل الفلسفي المناسب بسهولة. فالقراءة، أو الاتصال بعض الأشخاص «ذوي الفكر»، تمهد للبطل سبل التغيير والتمرد على الوضع الذي نشأ به بما يحتويه من قيم وتقاليد وأفكار. لكنه يصطدم بالثقل الهائل الذي يفرضه هذا الواقع على الإنسان، فيدخل بمرحلة مريرة من الشك والحيرة والضياع والإحساس بعبثية الوجود. ومن أبرز روايات هذه المرحلة «القاهرة الجديدة»، «خان الخليلي»، «الثلاثية»، «الشحاذ»، و«اللص والكلاب».

الطريقة الثانية هي تقديم الصراع بأسلوب غير مباشر من خلال شخصيات عادية، أي غير مثقفة، لكنها لا تزال تنتمي للطبقة الوسطى أو العائلة القاهرية التقليدية. ويدفع الكاتب هذه الشخصيات بتصادمات عنيفة مدمرة مع المجتمع ومع ذواتها في الوقت نفسه. لاحظ أن الصراع الدرامي المحفوظي مزدوج الطبيعة، فهو بين الشخصية والعالم الخارجي، وأيضاً بين الشخصية ونفسها (المونولوج الذاتي)، أي أنه داخلي وخارجي، والفنان يرسم خطوط هذا الصراع بشقيه المتوازيين في آن معاً ببراعة منقطعة النظير. والرسالة الفلسفية التي يقدمها الكاتب من خلال هذا النوع من الروايات هي توضيح كيف تتمظهر الأزمة الفكرية حتى بين الناس العاديين، فتكشف عن خواء الإنسان العقدي، وضعفه أمام ضربات القدر الموجعة. فإنهيار الشخصية في النهاية، بعد أن استبعد خيار الدين، يدل إما على أن الدين قد فشل تماماً في حل أزمة الإنسان فهو لا يصلح بالتالي لهداية البشرية، أو أنه يدل على عبثية الحياة دون دين بدليل النهايات المفجعة والمفتوحة التي تميز أغلب هذه الأعمال الروائية. والاستنتاجان – كما هو واضح – متناقضان! وهنا تكمن عظمة نجيب محفوظ.. فرواياته بانوراما غنية شديدة الاتساع والتنوع والعمق يمكن لأي فرد، مهما كانت أيديولوجياته ومعتقداته، أن يرى بها ما يريد. ومن أعمال هذا النوع «زقاق المدق»، «السراب»، «بداية ونهاية»، و«الطريق».

أما **الطريقة الثالثة** فهي الأسلوب الرمزي المباشر. وبالطبع فإن أول ما يتبادر إلى ذهننا هو الرواية المثيرة للجدل «أولاد حارتنا». البناء هنا واضح، بسيط، غير ملتو، والهدف تقديم شخصية عرفة - وتابعه أو امتداده حنش – كحلقة أخيرة يراها الكاتب في سلسلة تطور البشرية التاريخي. وعرفة يرمز للعلم، وهو لا يؤمن بالقوى الغيبية (الجبلاوي)، ويطمح لتخليص العالم أو مصر (الحارة) من ظلم الإستغلال السياسي والإقتصادي (ناظر الوقف والفتوات)، وتوزيع الثروة (الوقف) بعدالة على كل الحرافيش المستضعفين. ولا يوجد عمل لنجيب محفوظ أكثر وضوحاً وصراحة وجرأة في عرض قضية الصراع بين الدين والعلم مثل «أولاد حارتنا». فهي تؤكد أن هذا الصراع هاجس أساسي في دنيا محفوظ الفكرية، وأن التفكير به كان ولازال محركاً أساسياً في

كل نشاطه الإبداعي. ومن الروايات التي يمكن أيضاً إضافتها - بحذر - لهذه الطائفة «العائش في الحقيقة» وسرحلة ابن فطومة».

وبهذا تصبح أعمال نجيب محفوظ الروائية التي عبرت عن الصراع بين العلم والدين، ممثلاً بشخصيات مثقفة أو عادية أو رمزية تخوض حرباً شعواء مع العالم ومع ذواتها، أعمالاً ملحمية لكن دون أبطال منتصرين. فجوهر الملحمة هو البطل الذي يقف لوحده ويتحدى صراعاً مفروضاً عليه من الخارج. وهو من الناحية النظرية قادر على الإنتصار لذا يختار أن يدخل الصراع أو لا يدخل. وهذا يختلف عن الوضع المشهور في التراجيديات الكبرى ١. فنجيب محفوظ قد أخذ من فلسفة العلم الغربي الإيمان المطلق بالإنسان وبقدرته على اختيار مصيره بمعزل عن أي قوى غيبية خارجية. لذا تجده يدفع شخصياته بشجاعة - أو قل لامبالاة بمصيرهم المحتوم - في أتون صراعات قاسية رهيبة، وهم لا يتورعون عن الهجوم والإقتحام، لأن المواقف التي يلاحظ أن الكاتب يولدها برواياته مواقف مصيرية كبرى من النوع الذي يصعب جداً على الشخصية تجاهله. وحتى قصص الحب تبدو - مع الوصف التدريجي لتطورها - قوة قاهرة يستحيل على من يقع بحبائلها أن يتخلص منها. ورغم ذلك كله فإن أبطاله لا ينتصرون! فرواياته أساساً تراجيدية في نهايتها ملحمية في خط أحداثها، أو قل هي «ملحمة البطل المهزوم».

ثانياً: المستوى الأسلوبي:

نحن ندرك أن للعلم خصائصه الأسلوبية المحددة وللأدب أيضاً خصائصه، فهل من علاقة مباشرة وواضحة بين خصائص أعمال نجيب محفوظ «الأدبية»، وخصائص العلم الحديث كبناء ومنهج. تحديداً سنتناول خاصيتين أساسيتين في أسلوب نجيب محفوظ: الواقعية والموضوعية، وسنبحث عن علاقتيهما المباشرة بالعلم الحديث.

الواقعية:

لا شك أبداً بأن نجيب محفوظ يعد من أبرز الكتاب الذين أسسوا الإتجاه الواقعي في الأدب الروائي العربي المعاصر، إن لم يكن بعرف الكثيرين أبرزهم جميعاً على الإطلاق. ولأن هذا الأدب من الآداب الحديثة جداً (انطلق فعلياً قي أوائل القرن العشرين وفي مصر بالأخص)، فإن قدرته على مجاراة الإنعطافة الأوروبية وانتقالها من الرومانسية Romanticism إلى الواقعية Realism كانت شيئاً يبعث على الفخر لدى قطاع عريض من مفكرينا وناقدينا، حتى مع أنها جاءت متأخرة كثيرا. ولأن أعمال نجيب محفوظ الواقعية الأولى قد كتبت بوقت مبكر نسبياً من القرن العشرين ٢، والأهم بقالب روائي أصيل ومبتكر، فقد عد هذا نصراً ثورياً للعقل العربي، ودليلاً قاطعاً على قدرته على الإبداع بمعزل عن التأثير الأوروبي المباشر.

الدعوة للإتجاه بالأعمال الأدبية نحو تحري الواقع مباشرة، والإهتمام بآمال وتطلعات الطبقات المسحوقة، هتافات بدأت تتعالى أصداؤها بعد ثورة يوليو بمصر عام ١٩٥٢، وسماها البعض «الواقعية الإشتراكية»، ربما على أساس أن رواد هذا التوجه هم تشيكوف وجوركي، وعلى الأخص الأخير. لكن ليست هذه بالضبط الواقعية التي نريد الحديث عنها في هذا الموقع. إننا نعني الواقعية كأسلوب فني وخصيصة لازمة في بناء العمل والجو الروائي المحيط بشخصياته. ليست «الواقعية» كإتجاه عام سياسي اجتماعي فكري (الإشتراكية إجمالا والتيارات الواقعية النقدية خصوصاً)، ولكن الواقعية كسمة أساسية في طريقة تفكير الفنان-الفيلسوف.

تتجلى واقعية نجيب محفوظ في اختياره الشخصيات الروائية من المحيط المباشر الذي يحيا بداخله. فالأسرة القاهرية المتوسطة الدخل هي مسرح أحداث معظم أعماله. فهو لم يتحدث عن الفلاحين أو البدو، كما لم يجعل الفقراء جداً والعمال ولا حتى الأغنياء أو الأرستقراطيين وكبار رجال الدولة أبطالا. بل اختار الطبقة التي تجاوزت مرحلة الفقر الرهيب ولكنها تتطلع بشغف للإرتقاء لأعلى، وفي الوقت ذاته

تظل تشعر برعب هائل من السقوط للقاع مرة أخرى. وهذه بالضبط هي سمات البرجوازية المصرية الصغيرة في القرن العشرين.

والأهم من مكان اختيار الشخصيات هو الطريقة التي تتحرك بها الشخوص لتوليد الفعل الروائي. إنها لا تعيش في مكان غير الواقع، ولا تواجه أي مشكلة لا يفرضها الواقع، ولا تفكر إلا كما يحدث في الواقع، ولا تسقط إلا كما يسقط الناس بالواقع. باختصار، لا يوجد أي عنصر في روايات محفوظ يثير الإستغراب أو يدعو للشعور بأنه يستحيل أن يكون موجوداً في حياتنا الواقعية.

والعلم الحديث يمتاز بواقعيته المفرطة التي تجعله يقصر نظرياته على طائفة واحدة من المواضيع، أي تلك التي يمكن ملاحظتها والتحقق منها تجريبيا. وبهذا أزال العلم من اعتباره كل «الغيبياتز على أساس أنها ليست جزءاً من الواقع المباشر الذي نحيا به. وفي بعض الأحيان يطلق على هذا الموقف الذي يتخذه العلم «العقلانية» .Rationalism بسبب هذا فإن كافة نظريات العلم الكلاسيكية لا تتناول موضوعات «خيالية» أو «فانتازية» غير قابلة للوجود. بل هي تبحث فقط فيما هو ممكن حدوثه، وسالممكنس بعرف العلم هو ما يتسق مع فكرة النظام التي يجسدها بصورتها القصوى مفهوم القانون الطبيعي The Concept of Natural Law . لذا كان أكثر ما يكرهه العلم الحديث، بنكهته الفلسفية الأوروبية، هو فكرة «المعجزة»، أي أن يحدث شيء بطريقة مرتبة يُخرق بها قانون طبيعي ما أو عدة قوانين لخدمة شخص أو جهة ما.

وبالفعل، فروايات محفوظ لا تحتوي على معجزات. فالأحداث هي جزء من الواقع، وما على الفنان إلا أن ينتقى أو يخلق جملة من هذه الأحداث الواقعية، ويرتبها حسب النسق الفني لبناء القصة، لكن لا شيء خارق يقع هنا أو هناك. وبذلك يتفق محفوظ مع الفكرة الأوروبية للعلم الحديث التي تجعل من الإنسان الصانع الأوحد لمصيره والمسئول عن أفعاله. ورغم أن أبطاله ينسحقون في النهاية تحت وطأة القدر أو الحاجة (للطعام أو الجنس أو الحرية)، إلا أن هذه الظروف القاسية تظل «واقعية»، بمعنى أنها جزء من النظام الطبيعي للكون الذي يخضع في النهاية لسلطة القوانين الطبيعية الصارمة. فالقدر عند نجيب محفوظ ليس فكرة غيبية أو ميتافيزيقية، بل هو الواقع القاسي للطبيعة الذي يعارض أو يهاجم وجود الإنسان. هو الصراع بين الإنسان والطبيعة وليس بين الإنسان والله. الواقعية في العلم تعني استبعاد كل ما هو غير ممكن والإقتصار على الممكن. ولما كان وجود الشيء هو قمة التأكيد بأنه ممكن، فقد أصبح الكون القابل للملاحظة عبر الحواس (الملاحظ تجريبياً experimentally observed) هو الواقع الذي ينبغي أن تبحث به النظريات العلمية، وما عداه باطل أو رجعية من مخلفات تراث العصور الوسطى الديني المتخلف.

ويمكن ملاحظة هذا الإتجاه الواقعي بالعلم عند نجيب محفوظ في رواية «أولاد حارتنا» أكثر من أي عمل آخر. والسبب هو أن هذه الرواية مصممة على أساس ميتافيزيقي محض، لهذا فإن درجة إلتزام المؤلف بالواقعية في هذا النوع من الأعمال تُظهر بوضوح إلى أي مدى تغلغلت خصائص التفكير العلمي بوجدانه. وهنا نفاجأ حين نلاحظ أن الغالبية الساحقة من الأحداث في ملحمة أبناء الجبلاوي الطويلة هي أحداث واقعية، بمعنى أنها «ممكنة» الحدوث. فباستثناء الإمتداد غير العادي بعمر الجبلاوي، فكافة تفاصيل الرواية قابلة للتحقق، ولا شيء يخرق قانوناً معروفاً من قوانين الطبيعة. لاحظ أن المؤلف قد استلهم أحداث قصته من كتب الأديان الكبرى (وخصوصاً القرآن الكريم)، وهذه المصادر حافلة بالمعجزات والقوى الغيبية، ومع ذلك فقد رتب محفوظ الأحداث والمواضيع بحيث لا توجد معجزة واحدة. فجبل (الذي يرمز لموسى) احترف السحر، والسحر ليس خرقاً لقوانين الطبيعة وإنما تلاعب ذكي بها بحيث تبدو الأمور وكأنها قد خرقت فعلا. ولم تنشق البحار لتغرق أعداءه، بل استدرجهم بدهاء لقبو

بالأرض وأغرقهم فيه. ورفاعة (الذي يرمز للمسيح) مات فعلاً ثم جعل الكاتب الناس «يعتقدون» أن الجبلاوي قد «رفعه» من الأرض ودفنه في حديقة منزله الحصين. بل إن الجبلاوي نفسه رغم طول عمره قد مات في النهاية، وكان المؤلف يسهب بوصف شيخوخته وكيف أنه يعاني من التقدم بالسن كأي إنسان. وعندما استغرب عرفة (الذي يرمز للعلم) كبر سنه أجابه من يؤمن بالجبلاوي أنه في بعض الحارات يوجد من تتجاوز أعمارهم المائة والخمسين عاما. فمرة أخرى يدل هذا الجواب على سؤال عرفة أن المؤلف حريص على جعل كل ما برواياته ضمن دائرة الواقعي الممكن.

نسيج الأحداث إذن واقعي واقعية العلم نفسه. ونجيب محفوظ، بإلتزامه الصارم بهذه الواقعية، يعتبر من أكثر الكتاب استيعاباً لمنهج العلم وتطبيقه الصادق - من ثم - على إبداعه. لقد كان بمقدوره بسهولة أن يجري المعجزات على أيدي جبل ورفاعة وقاسم، ولم يكن أحد ليلومه على الإطلاق في رواية من هذا النوع، لكنه آثر أن لا يفعل وأن يبقى مخلصاً للنهج الواقعي «العلميس كما فهمه من أصوله الأوروبية.

وفي تصوري أن بهذا دلالة خفية من الدلالات الكثيرة جداً التي حاول نجيب محفوظ تضمينها بصورة رمزية في رواية «أولاد حارتنا». فهو كمن يعلن بصوت خفي أن لا خوارق هناك، وأن التاريخ البشري يمكن استعراضه بصورة واقعية صارمة لا تترك مجالاً لوجود قوى غيبية تصنع المعجزات.

الموضوعية:

تختلف الموضوعية Objectivity عن الواقعية. فبينما تعني الأخيرة أن لا يتعامل العالم في بحثه إلا مع الظواهر الممكنة الحدوث، أو الموجودة فعلاً في الواقع المعاش، فإن الموضوعية تشير لمنهج التحري الذي يوظفه الباحث في الإنتقاء من بين هذه الظواهر ما يساعده على بناء نظرية كاملة متماسكة تصل بنا لغرض العلم الأسمى وهو الفهم والتفسير. فإذا انتهينا من قضية الواقعية في الفقرة السابقة، افترض أنه توجد أمامنا ثلاث ظواهر واقعية أي «ممكنة الحدوش: A و B و . C ولنفرض أن عالماً ما وجد بأنه يمكن بناء نظرية علمية متماسكة Consistent Theory تفسر A وB لكنها تفشل في إدخال C ضمن منظومتها. هنا تكون الموضوعية في عدم الإنحياز للتفسير المترابط الذي يتجاهل الظاهرة الثالثة C، لأن هذا يعني أن الباحث متحيز biased في تفكيره، فيعمد لإنتقاء الظواهر التي يحلو له تفسيرها وترك الأخرى، ومن هنا يعد هذا التفكير غير علمي. بذلك كانت الموضوعية ولا تزال من أبرز خصائص العلم الحديث وأكثرها أهمية

فإذا انتقلنا لمدلول الموضوعية في الأدب فسنجد ما يسميه النقاد عادة «الصدق الفني». ومعنى هذا كما يلي. يتعامل الفنان قبل كل شيء مع مجموعة كبيرة من الأفكار المختلفة. هذه الأفكار تمثل عناصر الطيف الثقافي الموجود ببيئته. ولأن العمل الفني لا يلجأ للأسلوب التقريري المباشر في تناوله للأفكار المجردة، فإن الكاتب يعمل بالتالي على ربط كل فكرة بشخصية Character، أو أكثر، بحيث تصبح هذه الشخصيات والفكرة التي يمثلونها شيئاً واحدا. وبهذا فإن المؤلف الموضوعي هو الذي يصمم شخصيات روايته بحيث تستوعب وتغطي كامل طيف الأفكار الموجود بالمجتمع، دون أن تترك جانباً مهما، أو تتجاهل جزئية ما في هذا الطيف، بدعوى التناسق الفني، أو تداخل الأحداث، أو أي سبب «تقني» آخر. وفي رواياته التاريخية البانورامية الكبرى نجح نجيب محفوظ في تمثيل كافة شرائح المجتمع وفئاته الثقافية في عدد مناسب من الشخصيات، والمثال الأبرز لذلك هو «الثلاثية». وكمثال آخر أقل شهرة نضرب رواية «الباقي من الزمن ساعة»، والتي صدرت عام ١٩٨٢. في هذا العمل الشديد التكثيف يستعرض الكاتب تاريخ عائلة مصرية على مدى زمني يتجاوز النصف قرن، فيمر بكافة التيارات الوطنية والأحداث السياسية البارزة حتى ثورة يوليو، ثم يتابع عرضه التاريخي-الدرامي بنقد مميز لنظامي الحكم التاليين (عبد الناصر

والسادات)، فيستعرض من خلال شخصيات منتقاة بعناية جميع التوجهات الفكرية والإنسانية الموجودة على الساحة. ففي نفس العائلة نجد الإخواني والشيوعي والإشتراكي والناصري، وكذلك النماذج البشرية «اللاسياسية» مثل الإنتهازي والمنحرف جنسياً والعاهرة والمجرم. والمهم هنا أن نجيب محفوظ يقدم كل هذه الشخصيات بطريقة حوارية صدامية، لكنه يتيح لكل فرد عرض وجهة نظره كاملة غير منقوصة. وبهذا يتمكن أي قارئ، مهما كان انتماؤه الأيديولوجي، من الإستمتاع بالرواية لأنه سيجد حتماً جزءاً من ذاته في شخصية هنا أو شخصية هناك.

ثالثا: المستوى التركيبي:

سننتقل في هذا الجزء لبحث الخواص البنائية في أدب نجيب محفوظ، وغايتنا من ذلك توضيح كيف استفاد الصانع الفنان من فهمه للعلم الحديث لينجز رؤيته الروائية الشاملة للعالم. وسيتركز حديثنا على عنصرين أساسيين: قانون العلية، والبناء الهندسي أو المعماري.

قانون العلية

قانون العلية Causality Law، ويسمى أحياناً قانون السببية، هو الطريقة التي يفهم الإنسان من خلالها كيف يمكن للعالم أن يكونا منظما. إنه الأساس العقلي المطلوب لتحقيق الفهم الكامل لظاهرة طبيعية ما، وبدونه يصبح بناء العلم بصورته الكلاسيكية أمراً متعذرا.

وخلاصة مضمون هذا القانون كالتالي. إن الطبيعة تتألف من مجموعة كبيرة جداً ومتداخلة من «الأحداث» Events . وعندما نبدأ بمراقبة هذا الفيض المتشابك والمعقد، الذي يؤلف كل ما يوجد بالعالم الواقعي الذي نحيا بداخله، فإننا لا بد سنشعر بارتباك عظيم وتوتر رهيب. فآفة العقل البشري أن قدرته على الإستيعاب محدودة جدا، وبالتالي كان من المستحيل عليه أن يتعامل مع عدد كبير من الظواهر المنفصلة في آن واحد. لكن تخيل الآن لو أنه وجد قانون شامل يربط هذا الحشد الكثيف من الأحداث بعلاقات محددة بدقة تحيل من الكثرة المختلطة شيئاً واحداً بسيطا. ماذا لو وجد قانون يجعل من الحدث A مثلاً «سببا» Cause لإنبثاق حدث آخر B نسميه «النتيجة» Effect، والحدث B يقود بدوره لظهور حدث ثالث هو C، ثم حدث رابع وخامس.. وهكذا؟ من الواضح أن مثل هذا القانون ينظم الفوضى بالطبيعة تنظيماً دقيقاً رائعا، ويجعل من التنافر والتشابك المظهر الخارجي السطحي للظاهرة، بينما في البنية الداخلية يوجد مستوى عميق من النظام مهمتنا اكتشافه والتعبير عنه بلغة مناسبة (وأسمى هذه اللغات هي الرياضيات). مثل هذه القوانين هو ما نسميه، بالعلم وفلسفة العلم، قانون العلية. في الحقيقة، بوجود مثل هذا القانون يصبح من الممكن الإستغناء عن مجموعة الأحداث المنفصلة A و B و C و...، واستبدالها بالحدث الأولي A فقط مضافاً إليه قانون العلية المناسب لإشتقاق بقية الأحداث. هذه هي القمة التي يطمح إليها العلم بالتحليل : Analysis اختزال الكثرة المتعددة من الظواهر إلى أقل عدد ممكن.

نجيب محفوظ، كأحد الصانعين العظام للرواية، يتسم بالواقعية والموضوعية في عمله الفني، لكن الآن نجد أنه أيضاً من أكثر الكتاب - وأزعم على مستوى العالم - التزاماً بالنسق العِلّي في منظومته السردية للأحداث. فكل موقف لا بد له من نتيجة، وهذه النتيجة تتمظهر على صورة موقف روائي جديد سرعان ما يتفاعل مع مواقف أخرى ليولد شيئاً مختلفا.. وهكذا تستمر السلسلة المتصلة، التي حلقاتها السبب-النتيجة، حتى نهاية الرواية، دافعة شخوصها بقسوة نحو المصير الذي يختاره لهم المؤلف منذ البداية، فيتولد الإنفعال الفني الجارف، الذي تتركه في أعماقنا القراءة، من هذه الحركة الديناميكية الصارمة المتعاقبة الحلقات.

وبهذا المعنى فإن نجيب محفوظ يستخدم قانون العلية كأداة للتركيب Synthesis وليس التحليل كما شرحنا الحال مع العلم. وهذا هو الوضع الطبيعي، لأن مهمة الفنان الخلق والبناء والإبتكار، أما التحليل فهو

متروك للنقاد الذين يهوون على العمل الأدبي بمعاول قانون العلية بغية استكشاف البناء الداخلي والمضامين التي خبأها المؤلف بجنباته وأرجائه. وفي استخدامه لقانون العلية يتبع نجيب محفوظ أيضاً تقليداً أساسياً في مناهج البحث العلمي وهو مبدأ الإقتصاد في التفكير (يعرف أيضاً في الفلسفة «بنصل أوكامز)، ومفاده أن كل حدث لا ضرورة له في النسق العِلّي للظاهرة المدروسة يستبعد فوراً من الصورة. فنجد بالتالي أن رواياته تخلو من الإستطرادات والحشو الطويل لمواقف جانبية لا تلعب أي دور في خط الأحداث الرئيسي ٣. ويجب أن لا نخلط هذا ببعض الحالات التي يستفيض بها الكاتب في وصف موقف أو مكان معين، فذلك شيء تحتمه ضرورات فنية أخرى. فمثلا، يمعن نجيب محفوظ في وصف الحارة الجديدة التي انتقل إليها بطل «خان الخليلي»، بل ويطيل بوصف شباك غرفته ما لشيء إلا لأنه سيلعب - أي الشباك - دوراً أساسياً فيما بعد في علاقة حب تنشأ بين هذا البطل والجارة. ومن هنا يمكن اعتبار هذه الإطالة في الوصف جزءاً من الحدث الأولي الذي «سيتطور» بفعل قانون العلية نحو حدث آخر، وهذا لحدث ثالث،.. وهكذا. وعدا عن ذلك فخط سير الأحداث واضح ومنطقي وصريح، ولا يحتوي على أي قفزات «فانتازية» أو غير مبررة. فلا يمكن أن نجد البطل الفقير المحطم قد امتلك فجأة – دون سبب مادي واضح – ثروة كبرى أو أصبح بيده مفاتيح القوة المطلقة، فانتقل دون مبرر أو جهد من حال إلى حال آخر مختلف جذريا.

وحقيقة عدم احتواء روايات محفوظ على قفزات فانتازية تثير الإهتمام. فكما رأينا عند بحث موضوع الواقعية، فإن رواية «أولاد حارتنا» الميتافيزيقية لم تحتو على أي ذكر للمعجزات. وكما يمكن النظر لهذا على أنه إلتزام مفرط من المؤلف بواقعية العلم (المستوى الأسلوبي)، فإنه يمكن أن يفسر في نفس الوقت بأنه إلتزام كامل أيضاً بمبدأ العلية في تشييد خط سير الأحداث (المستوى التركيبي). فالمعجزة بطبيعتها خرق واضح وصريح لخط التطور العِلّي للأحداث، يجعل السلسلة تنقطع من مكان ما، فنقفز من حدث بطرفها إلى حدث آخر بطرف آخر من سلسلة أخرى. وبهذا تصبح المنطقة الواصلة بين هذين الحدثين فارغة، والحدثان مقطوعا الصلة ببعضهما البعض. لكن محفوظ رتب جميع أحداث روايته الطويلة بحيث يؤدي تغيير موقف معين إلى تغيير مقابل مباشر بموقف آخر. وتتعاقب المواقف والأحداث حتى النهاية بطريقة مترابطة منطقية لا تجعلنا نندهش كثيراً ونحن نتابع تطور القصة. ومن هنا يغلب على هذه الرواية «الروحية» الكبرى طابع «أرضي» بارز لا تخطئه العين من أول نظرة.

ربما يعترض البعض على هذا الطرح بسبب أن نجيب محفوظ كثيراً ما يستخدم «الصدفة» في قلب العقدة الفنية لأعماله. وهذا صحيح تماما. فمحفوظ من أبرع من وظفوا المفارقات والتصادفات العشوائية لخلق موقف درامي مشتعل، وتغيير خط سير الأحداث كليا. وتتميز مصادفات محفوظ الدرامية بأنها غير مفتعلة أو مبتذلة. فهي صادقة صدق الحياة نفسها ووجودها لا يقلل من الحبكة الروائية أو إتقان العمل الفني. حقيقة إن الحياة الواقعية نفسها حافلة بالصدف، وكثيرة هي المفارقات الإعتباطية التي كادت أن تغير وجه التاريخ. فاستخدام منهج الصدفة في توليد الحدث جزء من واقعية القصاص، وليس خروجاً على النمط الرياضي المنطقي الصارم للقصة، لأنه أصلاً لا وجود لمثل هذا النمط في الحياة الفعلية.

والصدفة نفسها ليست شيئاً لا يعترف به العلم. فداروين - أحد المصادر الكبرى في فكر نجيب محفوظ - يقيم بناء نظريته الميكانيكية المادية عن الحياة على أساس أن «الطبيعة تخبط خبط عشواء ولا حدود لقدرتها» ٤. فقانون السببية الكلاسيكي يتعامل مع الصدفة على أنها تلاقي عدة خطوط عِلّية بشكل عشوائي، بحيث ينتج من هذا التلاقي موقف جديد. وليس من المهم أن ندرك كيف حدثت الصدفة (فربما كانت معرفتنا في الوقت الحاضر قاصرة عن الإحاطة بكل الظروف العِلّية الحقيقية التي أفضت إليها)، لكن

المهم أنها تحدث فعلا، وهذه هي واقعية العلم في تعامله مع الأشياء. يبقى من الضروري بجميع الأحوال عند هذا العلم - بمزاجه الفلسفي الأوروبي - أن لا نربط الصدف بقوى ومؤثرات غيبية غير مادية لا يمكن تحديدها أو الإحساس بها تجريبيا.

ونقطة أخرى قد تثار عند بحث موضوع «الإلتزام» بقانون العلية أو السببية في روايات محفوظ وهي قضية الأحلام. فمن المعروف أن الحلم منطقة فانتازية في وجود الإنسان يتحطم بها تماماً الترتيب العِلِّي الدقيق للأحداث، وينهار النظام وتحل الفوضى. فأنت قد تجد نفسك في الحلم بمكان ما، في المنزل مثلا، لتنتقل في اللحظة التالية مباشرة إلى العمل أو مكان آخر بعيد. ونجيب محفوظ من أكثر الكتاب توظيفاً للأحلام في حياة شخوصه الروائيين، لكنه يفعل ذلك بطريقته الواقعية التي لا تحطم النمط العِلِّي المطرد للأحداث أو المواقف. فالحلم- بكل فانتازياته وخوارقه - يبقى محصوراً في نطاق الشخص الحالم نفسه. إنه قد يكون رؤية استشرافية خارقة للمستقبل، أو تحليلاً عميقاً للواقع يقوم به العقل الباطن، لكنه في أرضية الحركة الروائية لا يعدو أن يكون أكثر من محفز سيكولوجي للشخصية لكي تتحرك باتجاه ما، هذا عدا عن الأغراض الأخرى - الرمزية - التي قد يريد المؤلف عرضها من خلال الحلم والتي لا علاقة لها مباشرة بالخط العِلِّي للأحداث.

البناء الهندسي أو المعماري:

«نجيب محفوظ هو معماري ومهندس عظيم». لا شك بصحة هذه الجملة، التي قد ترد بأحيان قليلة على لسان معلق هنا أو ناقد هناك، لكن في الغالب يكون الدافع من ورائها التعبير العاطفي المجرد عن الإعجاب المفرط بالكاتب. في الحقيقة، إن هذه العبارة تكاد تنطبق حرفياً على أعمال محفوظ الروائية، فقصصه تخرج عن كونها تأملاً ذاتياً محضا، أو رؤية سيكولوجية مطولة، لتصبح بناءً شامخاً مهيباً قوامه الفلسفة والفن مجتمعين معا، وإن ظهر بعيون الكثيرين بناءاً فنياً فقط! وهذا البناء - مثل أي واحد - مصمم على أساس معماري محدد، ونظام ثابت، وله دعائم أساسية تضرب بجذورها بعيداً في أغوار الأرض، ويخفي بداخله غرفاً وقاعات وديكورات، ويظهر للعالم من خلال واجهته المزينة بدقة ليثير انطباعاً محدداً عند من يمرون به.

في العلم الحديث، وبالأخص في الفيزياء النظرية أكثر إبداعات البشر كمالاً وجمالاً حتى اليوم، يتم طرح النظريات الكبرى مصممة داخل نسق هندسي أخاذ يشبه الوصف العام للبناء المعماري الذي أوردناه فوق. فأساس النظريات العلمية مجموعة من الفرضيات أو المسلمات Hypothesis or Axioms ينهض عليها عمران النظرية كله. من هذه الفرضيات يبدأ العالم باشتقاق طائفة من النتائج والمبرهنات Theorems مستخدماً في ذلك منهج الرياضيات وجهازها المنطقي المحكم. وتكمن براعة العالم الكبرى في الإختيار الذكي للفرضيات المناسبة، ثم يتركز إبداعه بعد ذلك في سعة خياله وحسن تقديره في انتقاء النتائج التي يجب «رصها» وتركيبها بعناية فوق أساس الفرضيات السابق. فمن الطائفة الواسعة جداً من النتائج والمبرهنات الممكنة يختار العالم مجموعة محددة يرتبها بطريقة خاصة، وهذه الطريقة الخاصة هي بالضبط النسق المعماري للبناء، وبهذا يكتمل تشييد النظرية العلمية في نظامها الهندسي المميز.

وما يفعله نجيب محفوظ في أعماله الروائية هو أنه يقوم بوضع مخطط عام للعمل الفني قبل الشروع به. وهذا يفسر دقته ونظامه الشديد الصرامة بالحياة اليومية. هناك وقت للمشي، ووقت للقاء الأصدقاء، ووقت للكتابة، ووقت للراحة، وهو لا يتهاون في جدوله اليومي هذا أبدا. فهو كالصانع العظيم الي ينكب على صنعته ويعمل بها فترات طويلة، دون كلل أو ملل، حتى ينتهي منها على أكمل وأفضل صورة. وقراءة أي رواية لهذا الصانع الفذ تترك في النفس انطباعاً قوياً بأن فكرة خط سير الأحداث كانت واضحة جداً بذهن المؤلف من الصفحة الأولى. هو يصمم الخطوط الأساسية للعمل أولا، كما يفعل أي مهندس محترم، ثم

يشرع بالبناء على أساسها.

ومن الصعب جداً أن نحدد ما هي الدعائم الفنية في روايات محفوظ التي تقابل الأساس في البناء المعماري (أو الفروض في النظرية العلمية). ولهذه الصعوبة سببان اثنان. الأول هو أن كل رواية عالم قائم بذاته له نمطه المعماري الخاص، وبالتالي نمط دعائمه الأساسية المميز. ولأن الكاتب الأصيل لا يكرر إبداعه، وإلا لم يعد إبداعا، فإنه من الصعب البحث عن شريحة محددة من الأفكار الفلسفية أو الفنية، تتكرر في عدة روايات، بحيث نعتبرها نمطاً ثابتاً لدعائم البناء الهندسي في القصة المحفوظية. والسبب الثاني هو حقيقة أن العمل الروائي أكثر تعقيداً بكثير من البناء المعماري التقليدي. فهذا البناء - ضمن التشبيه المجازي الذي نستخدمه في هذا البحث - يقوم وينهض بشكل رأسي في المكان فقط. ليس هناك عنصر زماني وبالتالي ينعدم مفهوم الحركة. وبهذا تصبح الصورة شديدة البساطة والوضوح. فأولاً تحت الأرض يوجد الأساس الذي يقوم عليه العمران، ثم تتوالى «الطبقاتز المعمارية فوقه، الواحدة تلو الأخرى، حتى يكتمل البناء بكافة تفاصيله الداخلية والخارجية. باختصار، الصورة هنا حركة (ترتيب متعاقب) عمودية استاتيكية تقع في المكان Space فقط. لكن العمل الروائي شيء مختلف. إنه حركة «حقيقية» معقدة تحدث في كل من الزمان والمكان بآن واحد. إنه تطور ديناميكي للحدث وليس ترتيباً استاتيكياً ثابتا. إنه تغير يقع بالإتجاهين معا، الرأسي والأفقي، وطوال زمن الرواية. بهذا يصبح من المستحيل تماماً أن نحدد أين تكمن أساسات البناء الروائي قبل الشروع في القراءة، فقد تكون في البداية، أو في المنتصف، أو قد تتخلل الكتاب من أوله إلى آخره فلا تعرف لها مكاناً محددا.

وبغض النظر عن ماهية هذه الدعائم الفنية، فإن نجيب محفوظ ينطلق منها ليبني معمار الرواية مستخدماً بذلك عدة مناهج أبرزها قانون العلية. فهذا القانون هو الطريقة المثلى لإقامة بناء محكم متناسق مترابط الأجزاء. فالفقرات تتعاقب وفق نسق سببي محدد يبدعه خيال الفن، ومن خلال هذا النسق يتولد «الفعل الروائي»، الذي هو شيء يفوق الشخصيات والأحداث المجردة وطريقة تسلسلها. إنه الغاية الحقيقية التي يطمح المبدع لتجسيدها بعمله، وبواسطة هذا «الفعل» فقط يمكن له أن ينقل للآخرين أفكاره وخواطره وتصوراته الفلسفية عن الكون والحياة. والفعل الروائي لا ينفصل أبداً عن المعمار إلا إذا كان ممكناً فصل الروح عن الجسد في الإنسان، أو البرمجيات عن المكونات الفيزيائية الجامدة في الكومبيوتر، فهذا أمر مستحيل. إنهما متلاحمان تماماً لأن كل واحد منهما يقود للآخر. إنهما وجهان لعملة واحدة، وكلا الوجهين مطلوبان بشدة. من هنا نفهم الأهمية الفائقة التي يجب أن نوليها لدراسة المعمار في الأعمال الروائية. فهو الواجهة الخارجية والتركيب الداخلي للقصة، وهو تعبير حي عن الطريقة التي يفكر بها المؤلف.

وحقيقة إنه من المستحيل بحث – أو حتى لمس – الخطوط العريضة للمعمار الهندسي بعالم نجيب محفوظ في عجالة قصيرة كالتي نحن بها هنا، لكن سأحاول جاهداً أن ألخص باختصار في الفقرات القادمة الملامح العامة لهذا المعمار والتي تشكل عبرها إبداعه في رحلته الزمنية التاريخية الطويلة.

يمكن بسرعة تبين وجود ثلاثة أنساق معمارية مميزة يستخدمها نجيب محفوظ في تشييد عوالمه الروائية المختلفة. وليست هذه الأنساق قوالب جاهزة طورها الكاتب قديما، وأخذ يصب فيها من زمن لآخر عصارة تجربته، فتتشكل تماماً وفق ما تقتضيه قنوات وتعاريج وتجاويف القالب. كلا! فنجيب محفوظ الفنان مبدع حقيقي، ومن أهم صفات المبدع أنه لا يسجن نفسه ضمن قوالب متكررة، بل هو كالبركان المتفجر ينفث حمم تجربته في كل مكان، فتسقط أينما اتفق، وتتشكل بتلقائية حسب طبيعة الأرض التي وجدت نفسها بها. فهو فنان الموقف الذي تصوغه تجاربه الفكرية فتتخلق أعماله وفقاً لهذه التجارب وليس العكس. لكن ادعاءنا بوجود هذه الأنساق المعمارية

المحددة هو محاولة نظرية – لا أكثر – لرد التجربة المحفوظية – وهي تجربة إنسانية على أي حال – إلى الأصول الباطنة التي لا بد تكتنف أعماق – ربما لاوعي – أي إنسان. جميعنا أسرى أنماط معينة من التفكير لا تتغير في الجوهر حتى لو اتخذت على السطح ألف مظهر ومظهر. ومهمتنا هنا محاولة الكشف عن هذه الأنماط الباطنة العميقة بطريقة عقلانية منطقية.

النسق المعماري الأول هو الأكثر شيوعاً في أدب نجيب محفوظ، وهو أيضاً النمط الأكثر شعبية، سواء بين القراء بعمومهم، أو الجمهور العام الذي يتلقى الإبداع الأدبي عبر السينما والتليفزيون فقط، أوالنقاد والكتاب والمفكرين. إنه النسق الذي كتب به روايات مثل «القاهرة الجديدة»، «خان الخليلي»، «زقاق المدق»، «بداية ونهاية»، «الثلاثية»، «الشحاذ»، «قلب الليل»، وغيرها كثير. وتتميز هذه الأعمال جميعاً بوجود شخصية رئيسة تمثل البطل الذي تتعلق به معظم خيوط الرواية، وبجانبه أيضاً عدد من الشخصيات الجانبية (وفي بعض الأحيان يزداد التركيز على إحدى هذه الشخصيات الجانبية حتى نخالها رئيسة كما في أشقاء البطل «بخان الخليلي» أو «بداية ونهاية»). تتطور الشخصية الرئيسية وفق مسار عِلِّي محدد، وتتطور أيضاً – في الوقت نفسه – الشخصيات الأخرى بمساراتها العلية الخاصة بها. وتتولد دراما القصة بطريقتين اثنتين: التطور الداخلي (السيكولوجي) للشخصية الرئيسة، وهو ما يعبر عنه المؤلف ببراعة مذهلة مستخدماً أسلوب المونولوجات الداخلية، والثانية هي تصادم خطوط تطور الشخصيات الجانبية مع خط تطور الشخصية الرئيسة. يمثل هذا التصادم احتكاك البطل بالعالم الخارجي، أي التطور الخارجي للشخصية، وهو تصادم دامٍ في معظم الأحيان يكون مسئولاً عن حالة التوتر والضياع التي يعيشها ذلك البطل. ومن خصائص هذا النسق المعماري سمة تميز أكثر أعمال محفوظ، وهي عدم اعتماده على شخصيات لا يعرف القارئ شيئاً – ولو قليلاً – عن تطورها النفسي الداخلي. لهذا السبب فضلنا أن نقول «خطوط تطور الشخصيات الجانبية» وليس «الشخصيات الجانبية». فهو – أي الكاتب – يلقي الضوء على الحالات النفسية لمعظم أبطاله، حتى لو بعد فترة طويلة من ظهورهم وبطريقة عابرة، وطريقة الفنان المميزة بذلك هي في استجلاء «تغير» تفكير الشخصية في قضية ما أو عدة قضايا، فيتعرض بذلك «لخط التطور» المرافق لهذه الشخصية بالمعنى الذي تحدثنا عنه كثيراً من قبل. ربما هو من فرط إيمانه بالواقعية لا يحب استخدام شخوص «وهمية» تلعب دوراً مؤثراً في النسق العِلِّي للأحداث دون أن ندرك من أين انبثقت. وكأنه عقل نجيب محفوظ المشبع بتقاليد العلم الحديث يأبى أن يترك المجال أمام أحد في المستقبل فيتهمه بتوظيف «شخوص فانتازية» في رواياته تتحرك كالأشباح. وهذا دون شك معلم رئيسي من معالم واقعية المؤلف المميزة.

النسق الثاني شديد الندرة في أعمال نجيب محفوظ، ولا نكاد نجده واضحاً مكتملاً إلا في روايته الشهيرة «أولاد حارتنا»، ورائعته «ملحمة الحرافيش»، وهما من الأعمال الطويلة. ويهتم هذا النسق بخط تطور واحد يخترق القصة عبر الزمان من بدايتها وحتى نهايتها. فالشخصيات كلها بمعنى من المعاني متساوية الأهمية، وتتناوب على احتلال أماكن متعاقبة في خط التطور الكبير، دون أن يسمح الصانع الفنان لإحداها بالبقاء فترة طويلة جدا. ويستثنى من هذا الجبلاوي في «أولاد حارتنا» لأنه بمعنى من المعاني تمثيل رمزي مباشر وليس شخصية روائية بالمفهوم التقليدي العام. وكذا عاشور الناجي في «ملحمة الحرافيش»، فرغم أنه أخلى المكان منذ بداية القصة لذريته، إلا أنه يبقى حاضراً في أذهان الجميع حتى النهاية باعتباره رمز العدالة الأسمى الذي تتطلع قلوب الحرافيش إليه وتصبو لعهده. وهذا النسق بسيط من الناحية الفنية التحليلية. فالتموضع بداخل الزمان والمكان واضح، وحركة الأحداث علية مباشرة متعاقبة وسريعة، ولا ثغرات أو قفزات غير مبررة في أي مكان. ولا يركز المؤلف كثيراً على المونولوج الداخلي، بل ينثره بسرعة في جنبات العمل الفني الطويل. ويمكن اعتبار هذه الروايات أقرب إلى العمل الفكري المجرد ذي

الدلالات الرمزية المبطنة، رغم ثراء «ملحمة الحرافيش» ببعض التفاصيل الفنية الممتعة.

أما النسق الثالث فهو من نتاج العقلية المحفوظية التي لا تتوقف أبداً عن التجريب والإبداع والإبتكار. إنه العقل الذي أنتج روايات مثل «ميرامار»، «المرايا»، «الكرنك»، «أفراح القبة»، «العائش في الحقيقة»، «يوم قتل الزعيم»، «حديث الصباح والمساء». في كل هذه الأعمال نجد نجيب محفوظ يغير لأول مرة المنظور Perspective ذاته الذي ينفذ من خلاله القارئ إلى الجوانب الداخلية للرواية ليكشف بناءها وترتيب أحداثها العِلّي فيلمس بذلك شحنة الفعل الروائي المتفجر. فبدلاً من أن يكون هذا المنظور ضمير المتكلم (الراوي)، أو ضمير الغائب كما تعودنا منه ومن غيره، فهو يجعلنا الآن نرى ما يحدث بالقصة بعيون جميع الشخصيات الموجودة فيها. ففصول الرواية تصبح بهذه الطريقة تحمل أسماء الأبطال أنفسهم. الفصل الأول اسمه أحمد - مثلاً - يعني أن نرى أحداث القصة كلها من منظور أحمد. الفصل الثاني عمر أي أن نرى نفس القصة لكن من منظور عمر فقط. ثم الفصل الثالث سمير إذن من منظور سمير لوحده، إلخ. وهكذا، تتعاقب خطوط تطور الأحداث داخل الرواية بشكل متواز، ومن هنا تتولد خصوبة فائقة جديدة في العمل الفني، وبمذاق مختلف لم نألفه من قبل. فأنت ترى خط تطور من منظور أحمد منفصلاً عن خط تطور من منظور عمر منفصلاً عن خط تطور من منظور سمير، لكن في الحقيقة تبقى أحداث الرواية «الفعلية» واحدة لا تتغير، فهي مدفونة في كل الخطوط التي تبدو ظاهرياً منفصلة بينما هي متشابكة تشابك البشر الواقعي الفعلي في الحياة.

ويطرح هذا النسق المعماري مشاكل معقدة إذا حاولنا تحليل امتدادات أجزائه في المكان والزمان. فمن الواضح أن الشكل التقليدي للسرد الروائي، بصيغتي ضمير المتكلم وضمير الغائب، يقود لنوعين متميزين من الزمان لكنهما واضحان لا إشكال بهما. فضمير المتكلم يجعل زمان الرواية هو الزمان الذاتي أو الداخلي . Subjective or Internal Time ولأن الراوي مرتبط باستمرار في عملية وصف مستمرة لما يحدث في الخارج، فإن الحركة بهذا الزمن تتم في معظم الأحيان بسلاسة ويسر، خاصة إذا تذكرنا واقعية الكاتب التي تنفر من «أحلام الزمن الذاتي» وقفزاته العجيبة الفانتازية. وإذا صيغت الرواية على أساس ضمير الغائب، فإن الأحداث تتحرك ضمن الزمان الموضوعي Objective Time، وهو زمان الفيزياء الذي تقيسه الساعات، ويتشوه هذا الزمان، زيادة ونقصانا، بقدر ما يقترب المؤلف من الأعماق السيكولوجية للشخصيات. أما في حالة النسق المعماري المحفوظي الثالث، فإنه لا وجود لزمان واحد تسري به جميع أحداث الرواية! بل هناك أزمنة متعددة بعدد الشخصيات التي استخدمت لإسقاط to project أحداث القصة على ذهن القارئ، أي هناك زمان أحمد وزمان عمر وزمان سمير، وكلهم يدورون في سردياتهم الروائية حول قصة مجردة نستخلصها نحن القراء بعقولنا، لكنها ليست مكتوبة، وقعت أحداثها مع كل تلك الشخصيات في الزمان الموضوعي (أي الخارجي) بوقت ما. ولا ننسى أن هذه الأزمنة يمكن أن تصاغ على إحدى الصورتين التقليديتين سواء بضمير المتكلم أو الغائب. ومن ناحية التتابع السببي للأحداث، فإننا نجد أن كل واحد من الأزمنة العديدة التي تمثل الرواية ينتمي للنسق المعماري المحفوظي الأول. فأحمد، في الزمان الذي يمثله وجوده، هو «البطلس الرئيسي هنا بينما تستحيل كل الشخصيات الأخرى إلى شخصيات جانبية. وفي زمان عمر يصبح هو البطل والآخرون الشخصيات الجانبية. وهكذا، يتغير الحال بتغير المنظور الذي يسمح لنا نجيب محفوظ من خلاله بتقصي أبعاد القصة، وتستحيل الرواية الواحدة إلى عدد من الروايات «المتوازية»، والمتشابكة في آن واحد، بحسب ما لدينا من شخصيات فاعلة.

ويبقى أن نشير لملاحظة عامة تنطبق على الغالبية الساحقة من روايات محفوظ. كنا قد ذكرنا أن المعمار

الهندسي للعمل الفني يقوم في كل من المكان والزمان معا. فهل من خصائص عامة مميزة لطريقة استخدام نجيب محفوظ للحركة في هذين المتصلين الزماني-المكاني؟ في الحقيقة تلفت انتباهنا نقطة هامة وأساسية، وهي أن الكاتب يجعل دائماً أحداث الرواية تدور في مكان واحد، بينما يلعب كما يشاء على إيقاع الزمن. وهذه خاصة أساسية يمكن ملاحظتها كثيراً في إبداعات الأدب المصري عموما، ومحفوظ خصوصا. فدائماً العائلة القاهرية، ودائماً المكان هو أحياء وحواري القاهرة، والاستثناءات قليلة لا تمس الملاحظة العامة التي نطرحها هنا، بل العكس فهي تدعمها. فإذا سافر البطل لمكان بعيد عن «المكان» الرئيس الذي اختاره الكاتب ليكون مسرح أحداث الرواية، فإننا نجد قلبه يظل معلقاً باستمرار بهذا «المكان»، وفي النهاية يعود إليه كما في رواية «بداية ونهاية». وقد نجد تنويعات مكانية بإدخال الإسكندرية لبعض القصص مثل «الطريق»، «السمان والخريف»، «الشحاذ»، لكن هذا لا ينفي مرة أخرى الحقيقة الثابتة وهي أن نجيب محفوظ فنان لا يميل للحركة الملتوية المعقدة المسارات عبر المكان، بل يميل لفعل ذلك في البعد الزماني الخالص ٥. ويمكن ملاحظة ذلك بأوضح صورة في قصص النسق المعماري المحفوظي الثاني، وهي «أولاد حارتنا» و«ملحمة الحرافيش». فهنا نجد المكان ثابتاً لا يتغير.. الحارة الواحدة الأبدية المنعزلة عن غيرها من الحارات، وإن كانت تتنافس معها تنافساً خفياً لا يهتم الكاتب بإبرازه كثيرا، لأنه ليس جزءاً أساسياً من قلب الأحداث. لكن سهم الزمان يمضي بسكان هذه الحارة نحو الأمام كالصاروخ، فيخترق أحداثاً كثيرا، ويجسد قدراً قاهراً لكن تصوغه أيدي البشر أنفسهم، ويعيش أبطال ثم يموتون ويجيء غيرهم. وهكذا.. تقع الدراما الحقيقية بمعظمها في الحركة الزمنية الديناميكية للحدث والتي تظل تدور وتناور في نفس الأبعاد المكانية.

ويرجع هذا الأسلوب في التركيز على الحركة الزمنية، وتجاهل دور المكان، في نظري، لثلاثة أسباب مختلفة. الأول شخصي ذاتي يتعلق بتاريخ نجيب محفوظ نفسه. فهو رجل يكره السفر والترحال، يعشق القاهرة بجنون، ولا يتركها إلا ليزور الإسكندرية بالصيف. وطوال عمره الأدبي لم يسافر خارج مصر إلا مرتين ولأسباب تتعلق بعمله في وزارات الحكومة ٦. وفي إحدى هاتين المرتين، وكانت لليمن، كتب قصصاً قصيرة تعبر عن تجربته النفسية هناك، وهذا يدل على أن للسفر تأثيراً مباشراً على إبداع الفنان. ولحياة أي كاتب دور كبير للغاية فيما يكتب.. أكبر مما يتصور معظم الناس، وخاصة في فن الرواية. فالرواية بناء هندسي معقد ومتداخل الخطوط والأحداث، ومن الصعب جداً على أي كاتب، مهما بلغت درجة عبقريته، أن ينسج جميع أحداث قصته من مادة الخيال فقط. وأذكر أنني سمعت نجيب محفوظ يقول في إحدى برامجه الإذاعية أنه يستقي تفاصيل الكثير من أعماله من مراقبة الحياة الواقعية للبشر حوله. فهو من رواد المقاهي المحترفين، بل هو أبو فكرة المقهى الشعبي الثقافي، ومن خلاله يقف على الكثير من القصص وسالحواديتز التي كان يسجلها - بذاكرته أو على الورق لا ندري بالضبط - أولا بأول ليستفيد منها فيما بعد. وفي هذا يؤكد نجيب محفوظ مراراً وتكراراً أنه يعمل كثيراً جدا، وأن السر الحقيقي وراء إنجازاته الباهرة هو المثابرة والتحصيل الدائب الذي لا ينقطع، وأن الروائي بالذات ليس كالشاعر الذي يتمدد على سريره منتظراً طائر الوحي والإلهام حتى يحط فوق رأسه، بل يجب أن يجلس على مكتبه ساعات طويلة يجرب بها كافة الصيغ الملائمة للتعبير الفني.

والسبب الثاني في تجاهل محفوظ للحركة عبر المكان هي في تصوري دلالة رمزية باطنية من المؤلف يؤكد من خلالها انتماءه العميق لمصر. فهو فنان مصري قبل كل شيء، ورغم عالمية الأفكار التي يبشر لها محفوظ في قصصه ورواياته، إلا أنه كمعظم مفكري وكتاب مصر يعيش مشكلة الإزدواج الشهيرة بين الحضارتين العربية والإسلامية والحضارة الفرعونية القديمة. وقد قال هذا نجيب محفوظ نفسه

فأكد على أنه ابن حضارتين عريقتين - لكن مختلفتين – في ذات الوقت. فربما كان جعله لأحداث قصصه تدور في نفس المكان محاولة منه لبحث مشاكل العالم لكن ضمن إطار مصري الهوية يجسده المكان الواحد أو الرقعة الجغرافية المحدودة.

أما السبب الثالث فتقودنا إليه الفقرة السابقة. فالحضارة المصرية القديمة مشهورة باهتمامها العميق بفكرة التغير عبر الزمن. وقد عبروا عن هذا الإيمان الراسخ بحتمية الحركة الكلية الشاملة داخل الزمن باختراعهم لفكرة الحياة بعد الموت. فهم عاجزون بالفطرة عن تصور توقف الزمان الداخلي المفاجئ للأشخاص عند الموت. فكرة نهاية الزمن وتوقفه لا تستسيغها عقولهم لذا تغلبوا عليها من خلال فكرة أخرى هي البعث والعالم الآخر ومتابعة الحياة. وبهذا يعود نجيب محفوظ ليؤكد فعلاً أن الجذر الحضاري الفرعوني بالغ العمق في كيانه ووجدانه، فجعل من أعماله الفنية ملحمات زمنية كبرى تتشابك بها الخطوط والأحداث على مسرح التطور التاريخي المحض إلى الأمام، بينما يبقى المكان هو هو.. أرض مصر بنيلها الأزلي الخالد الذي لا يتغير.

ما بعد نجيب محفوظ:

سيثير هذا العنوان استغراب الكثير من القراء لأنه يبدو كدعوة مبطنة لتجاوز نجيب محفوظ. ونحن شعوب اعتادت على تقديس كبرائها، والأهم الحفاظ على التقاليد المتوارثة وفكر الأوائل. وسالأستاذ» رمز كبير نكن له كل الإجلال والتقدير على ما قدم للفكر والأدب العربي، فكيف نتجاوزه إذن؟! تساؤلات ممكنة، وقد تتعدد الإجابات عليها أيضا. لكن في السياق المحدد الذي ارتأينا أن نكتب البحث على أساسه، وهو العلاقة بين نجيب محفوظ والعلم، سنترك الكلام لما تقوله المقارنة بين الفيزياء النظرية ومستويات العلاقة المحفوظية معها التي ناقشناها مطولاً في الفقرات السابقة.

الفيزياء الكلاسيكية والحديثة:

الفيزياء النظرية، مثلها مثل أي نشاط إنساني عقلي آخر، لا بد أن تمر عبر مراحل تاريخية متعاقبة من النضج والتطور. والرواية الغربية لنشأة وتطور هذا العلم معروفة. فالبداية كانت مع الفلاسفة الأيونيون الأوائل، وأبرزهم طاليس، فهم من أبرزوا للوجود – لأول مرة – الأسئلة الكبرى التي أثارت التفكير العقلي المجرد بالعالم. ثم تطورت إسهامات الإغريق وبلغت ذروتها مع الثلاثي الشهير العظيم: سقراط، أفلاطون، وأرسطو. بعد ذلك «نام» العالم (والعالم في هذه القصة هو أوروبا طبعاً!) لألفي سنة تقريباً حتى استفاق على صرخة كوبرنيكوس المدوية بأن الشمس هي مركز الحركة في الكون وليس الأرض. وبعد الثورة الكوبرنيكية جاءت اكتشافات كبلر، ثم الثورة الغاليلية، ثم تنوير الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت، ثم الثورة الكبرى التي تمثلت في نظام نيوتن الرياضي المهيب لوصف الكون. ومع ميكانيكا نيوتن خطا العلم الحديث خطوته الجبارة الأولى نحو الأمام. وترافق مع هذه الإكتشافات الفيزيائية ثورة مرافقة في التنظير للفلسفي، بدأت مع بركلي وهيوم ووضع الهيكل العام لها الفيلسوف الألماني العظيم كانت Kant في بنائه النقدي المعروف للعقل. ثم جاءت المرحلة الأهم بعد ذلك مع اكتشاف قوانين الكهرومغناطيسية في القرن التاسع عشر على يد ماكسويل. ومن هذا الإكتشاف بدأت الصعوبات تعتري النموذج النيوتوني المتبع لدراسة الكون، وفي نهاية سلسلة طويلة من الأبحاث المتعثرة جاء أينشتين في عام ١٩٠٥ ليطلق نظريته النسبية الشهيرة، التي قوضت بعد اكتمالها تماماً في عام ١٩١٨ ميكانيكا نيوتن، وأجهزت على تصورها الفلسفي للعالم. ومن المهم الآن أن نذكر أن بدايات ثورة أخرى كانت قد أطلقت على استحياء في عام ١٩٠٠ من خلال فرض الكم الذي اقترحه ماكس بلانك. وقد أدى استخدام هذا الفرض فيما بعد لدراسة البناء الداخلي للذرة إلى أطلاق الثورة الأخطر حتى الآن في تاريخ مغامرة العقل البشري: ميكانيكا الكم Quantum Mechanics

ما الغرض من تلخيص قصة تطور الفيزياء

النظرية في بحث يتكلم عن نجيب محفوظ؟ ما أريد توضيحه هنا هو نقطة بالغة الأهمية تصف بشكل دقيق سمات المرحلة المحفوظية، وتهيئ في الوقت نفسه لتجاوز هذا المرحلة والمرور عنها. ذلك هو التقسيم المعروف بين الطور «الكلاسيكي» The Classical Phase والطور «الحديث» The Modern Phase . يعتقد الكثير جداً من مؤرخي العلم والمفكرين العرب أن المرحلة الكلاسيكية للفيزياء النظرية هي ميكانيكا نيوتن، بينما تمثل نظريات النسبية لأينشتين وميكانيكا الكم المرحلة التي نسميها الفيزياء الحديثة. كما قلنا فإن النسبية الخاصة قد تم الإعلان عنها في سنة ١٩٠٥، أي قبل نحو مائة عام تقريبا، فهل هذه مدة قصيرة من عمر تطور العلم؟ في الحقيقة تجاوز الغرب وصف الميكانيكا النسبية Relativistic Mechanics بأنها نظرية «غير تقليدية ثورية» تهدم كل ما نعرفه عن التصور الكلاسيكي للكون (النيوتوني). أصبحت التشوهات الغير مألوفة في نسيج المكان والزمان، والتي أدخلها أينشتين للفيزياء، حقائق ثابتة راسخة تمثل أفضل نظرية ممكنة لوصف الكون على المقياس الكبير Large Scale Universe، وبهذا صارت من أدبيات وكلاسيكيات العلم «التقليدية». أما الثورة الحقيقية فقد أتت من المنظومة التي اكتمل تطورها بعد النسبية، ولا زالت تتطور حتى الآن، وهي فيزياء الكم. بعبارة واحدة، ينظر الفيزيائيون والفلاسفة اليوم لميكانيكا الكم على أنها الفيزياء الحديثة، بينما تمثل المرحلة السابقة عليها، أي ميكانيكا نيوتن ونظرية ماكسويل ونظرية أينشتين، المرحلة الكلاسيكية ٧.

ولهذا التمييز في الحقيقة سبب أعمق من العامل الزمني. فلا يمكن أن نصنف مرحلة ما بأنها كلاسيكية بسبب التقادم الزمني لوحده، بل لا بد من وجود مرحلة جديدة تبشر برؤية فلسفية عن العالم تختلف جذرياً عن المفهوم الذي تحمله المرحلة القديمة. من هذا المنطلق نجد أن فيزياء أينشتين تملك الكثير جداً من ملامح التشابه مع فيزياء نيوتن، أكثر مما قد يتصور المرء من الوهلة الأولى. وقد أصبح بمقدورنا اليوم رؤية هذا الإختلاف بوضوح لأن النموذج المعاكس جداً للإثنين معاً – نيوتن وأينشتين – أي ميكانيكا الكم قد صار معروفاً تماما، وفرض نفسه بقوة على كل مناحي الحياة عبر نجاحه التطبيقي المذهل.

إن كلاً من نيوتن وأينشتين يؤمن بالخاصية الموضوعية للعالم The objective nature of the world، أي أن الكون «يوجد» فعلاً هناك بمعزل عن المراقب الخارجي، وأن الظواهر الطبيعية «موجودة» بشكل منفصل عن الإنسان. أيضا، فإن كلا الرجلين من المؤمنين بقوة بالبناء السببي أو العِلّي للكون. فعندهما أن الكون يتألف من مجموعة من الأحداث تتحرك وتترابط وفق قانون السببية.

هاتان الخاصيتان للكون (تبدوان منطقيتين جداً في نظر القارئ العادي الذي يعتقد أنهما لا تستلزمان أن نذكرهما أصلاً بشكل منفصل) هما بالضبط ما جاءت ميكانيكا الكم لتثبت عكسه. وحقيقة أنه من الصعب للغاية تناول هذه النقطة بالتفصيل هنا، لكن خلاصة القصة أن ميكانيكا الكم تقود للإعتقاد بعدم وجود نسق عِلّي محدد يحكم حركة الجسيمات الميكروسكوبية مثل الإلكترونات. وقد نبع هذا من مبدأ الشك الشهير لهيزنبرغ، أحد كبار مؤسسي ميكانيكا الكم، والذي ينص على أن هناك لاحتمية Uncertainty أساسية في صلب الطبيعة تجعل من المستحيل معرفة المقادير الفيزيائية للكميات المايكروسكوبية The Microscopic Quantities بشكل دقيق وقاطع. وكما يقول بول دافيز الفيزيائي المعروف: «للاحتمية تضمينات عميقة. إنها تعني مثلاً أن الجسيم الكماتي لا يتحرك عبر الفضاء في مسار واضح التحديد. فلقد يترك الإلكترون الموقع A مثلاً ليصل إلى الموقع B، لكن ليس في الإمكان أن نعين مساراً محدداً يربط ما بين الموقعين» ٨. وفي هذا كما نرى تحدٍ حقيقي لقانون العلية، لأنه أصبح من المستحيل الآن التنبؤ بدقة بموضع الإلكترون بعد فترة زمنية معينة انطلاقاً من معلومات عن الحالة

الإبتدائية Initial State وقانون الحركة المناسب The appropriate law of motion، كما هي الحال في كل من ميكانيكا نيوتن وأينشتين.

وقد أصبحت الصورة في الحساب الكمي مختلفة جداً بالتالي. فبدلاً من الحديث عن مسارات «محددة»، وكميات فيزيائية «محددة»، أصبحت هناك «احتمالات» للحركة، وأمواج تتبعثر «بعشوائية» في الفراغ. والقوانين الرياضية صارت لا تحكم الآن تغير كمية فيزيائية «محددة»، وإنما تغير «احتمالس أن تكون قيمة هذه الكمية الفيزيائية كذا أو كذا. وجدير بالذكر أن أينشتين نفسه قد رفض النموذج الذي تقدمه ميكانيكا الكم لوصف العالم على اعتبار أنه «ناقص»، لأنه يناقض فرضيات السببية والإيمان بالوجود الموضوعي المستقل للظاهرة الفيزيائية، وهي الفرضيات «الدينية» التي يقدسها أينشتين ولا يؤمن أبداً بإمكانية أن يقوم العلم بدونها. وفي هذا قال قولته الشهيرة: «إنه الله لا يلعب النرد مع الكون» God does not play dice، أي أن قوانين الطبيعة لا يمكن أن تكون في أساسها «احتمالية» Probabilistic كما تزعم ميكانيكا الكم.

وليس قانون العلية فقط الذي يصبح وجوده أمراً مشكوكاً به. بل إن ميكانيكا الكم تجعل من المستحيل فصل الملاحظ أو المراقب Observer، الذي يقوم بإجراء التجارب الفيزيائية وأخذ القياسات والملاحظات المختلفة، عن الحدث الطبيعي نفسه. ما تقوله الفيزياء الكمية بكل جدية هو أن قيام هذا المراقب بإجراء عملية قياس measurement يؤدي «لتغيير» الظاهرة الفيزيائية التي تفاعل معها. وقد تابع مهندسوا وفلاسفة ميكانيكا الكم هذه الحقيقة إلى أقصى ما يمكن أن تحمله من دلالات فلسفية، فانتهوا إلى الشك بوجود المادة أو الحادثة الفيزيائية بمعزل عن المراقب الخارجي.

ويلخص بول دافيز كل هذا كالتالي: «إن التكيف مع جيشان المفاهيم الذي تطلبه النظرية النسبية لهو أسهل في نواحٍ كثيرة مما تتطلبه ميكانيكا الكم» ٩.

والحقيقة النهائية هي أن «.. ميكانيكا الكم، على عكس النسبية، تعرض لنا مشاكل في المفاهيم والفلسفة أكبر بكثير» ١٠.

«تقليدية» نجيب محفوظ:

إن نجيب محفوظ يتبع في واقع الأمر العلم أو الفيزياء النظرية ممثلة بمرحلتها الكلاسيكية وليس الحديثة. هذه هي الفرضية الأساسية التي أطرحها هنا كأساس لفهم نتاج الكاتب الحاضر ثم تجاوزه بعد ذلك. فكما رأينا في الأجزاء السابقة من هذا البحث، فإن محفوظ يتسم بالواقعية والموضوعية الصارمة، والإنقياد نحو استخدام نماذج عِلِّية محددة. ليس من الصعب أن نرى الآن أن هذه السمات أقرب للطور الكلاسيكي للعلم منها للثوري الحديث. فميكانيكا الكم قد أفرطت في استخدام رياضيات متقدمة جدا، شديدة التعقيد والغموض، بحيث أصبح الخيال الحر – الطامح لمجاوزة الأشياء المحسوسة – يلعب دوراً كبيراً في تطوير النظرية نحو الأمام.. أكبر بكثير مما يلعبه التفكير المباشر المتأثر بالواقع. بل إن كلمة «الواقع» نفسها قد تغيرت. فداخل سطح المادة الخامل الذي نلاحظه بحواسنا الخمسة التقليدية يكمن طيف هائل من الجسيمات الأولية والكواركات، تتحرك – أو بالأحرى ترقص! – حول بعضها البعض رقصة بديعة سحرية تنتظمها الرياضيات الأخاذة التي تسيطر على كل شيء. لم يعد هذا «الواقع» إذن شبيهاً بالواقع الذي عرفه العلماء قديما.. الواقع الصارم التقليدي والمباشر.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الشك بالوجود الموضوعي للعالم الفيزيائي بمعزل عن المراقب الخارجي يعود بنا إلى الفلسفة المثالية القديمة المعروفة. وإذا قارنا الوضع بالأدب، فإن الفلسفة المثالية تقابل بالضبط النهج الغير واقعي في الإنتاج الإبداعي. فإذا كان مصدر الوجود المادي هو العقل كما يقول بيركلي، فإن الكاتب أو الروائي الذي يريد ملامسة الحقيقة المباشرة للأشياء يجب أن لا يبدأ من الوجود الفج للمادة أو الواقع، بل يتوجب عليه «نبش»

وتنقيب ما يكمن داخل ذاته.. داخل نفسه هو.. وداخل عقله الخاص. ومن الإبحار في أعماق هذا الداخل يتكشف الوجود الحقيقي للعالم، وينزاح الستار عن أسرار الحياة. وبهذا يصبح النهج الأدبي المتماشي مع فلسفة ميكانيكا الكم هو الأدب الذاتي، أو الأدب السيكولوجي، أو الأدب السحري الغرائبي، لكن ليس الواقعي بجميع الأحوال.

والغرب الذي نشأت ميكانيكا الكم في أحضانه هو أول من يدرك هذه الحقائق. وما أعمال إليوت وجيمس جويس إلا استجابة عميقة للثورة التي أحدثتها المرحلة الحديثة من الفيزياء النظرية في المجتمعات والعقول الغربية، أي المرحلة «الكوانطية» The Quantum Stage. لقد أدرك الفنانون في الغرب أنه لا إنفصال أبداً بعد اليوم بين العلم والحياة والإنسانية. أصبحت هذه العلاقة الملمح الأكثر بروزاً في الحضارة الغربية المعاصرة التي استحقت بجدارة لقب «حضارة العلم» (بغض النظر عن التدهور الأخلاقي المريع الذي انحدرت إليه في نفس الوقت فهذه قضية أخرى). ولأن الأدب هو تعبير مباشر عن الحياة الإنسانية، فقد أدرك الفنانون بالتالي ضرورة أن يلتحم إنتاجهم الإبداعي الفني بروح وفلسفة العلم. وفي القرن التاسع عشر سيطرت الروح الواقعية على الأدب حتى استحق بجدارة أن نسميه قرن الواقعية العظيم. وكانت هناك أعمال الروائيين العمالقة مثل دوستويفسكي وديكنز وبلزاك. وليس من المصادفة أبداً أن تكون الفيزياء في تلك المرحلة تعيش مرحلتها الواقعية الكبرى تحت مظلة ميكانيك النيوتن الجبار، الذي بلغ من نجاحه أن أساتذة الفيزياء في أوروبا بدأوا في نصيحة الطلاب الجدد بالتوجه لدراسة تخصصات أخرى، مثل الكيمياء والبيولوجيا، لأن الفيزياء كعلم قد انتهت ولم يعد هناك الجديد مما يمكن اكتشافه! وعندما تسيطر روح الإستقرار والثبات على تطور علم أو نظرية ما، فإن الحاجة تنتفي لاستخدام الخيال الجامح الذي يتجاوز الواقع لأن هذا يقلق النظام المستقر فعلاً ويهدده. ولست أزعم هنا أن العلم هو الموجه الوحيد لتطور الأدب، فهناك عوامل أخرى من أهمها الظروف السياسية والاجتماعية التي تمر بها الأمة، ودرجة النضج الفلسفي بها. لكن العلم بتصوري أخذ يتحرك رويداً رويداً في الحضارة المعاصرة نحو موقع الصدارة بين هذه العوامل المؤثرة.

اكتمل تطور ميكانيكا الكم بانتهاء العقد الثالث من القرن العشرين. وفيما بين ١٩٢٧ و١٩٣٠ يمكن القول أن الإنجازات الأساسية كافة لهذا البناء الشامخ كان قد تم إكمالها. ومن هنا كانت الانعطافة في الإتجاه الأدبي شبه متزامنة مع «اكتمال» هذه الثورة وليس بدايتها. حقيقة يمكن اعتبار مصطلح «الحداثة»، الشهير والمثير للجدل في أوساط النقاد العرب، التعبير الأبسط عن هذا الانعطافة التاريخية.

والتغير في الأدب عادة ما يتأخر عن التطور في العلم. فالأدباء بطبيعة الحال هم مراقبون خارجيون وغريبون عن جو العلم الغارق بضباب المصطلحات التقنية المعقدة والمعادلات الرياضية شديدة التجريد. فقط بعد تمام نضج النظرية يبدأ الفيزيائيون، الذين كانوا منهمكين أشد الإنهماك بعملهم «التقني»، في الالتفات للخلف والتفاعل مع الجمهور لنقل صورة العلم إليه. وحقيقة فإن أفضل طريقة يتحدث بها العالم مع المجتمع تكون من خلال تحويل النظريات إلى تطبيقات. فالإختراعات النافعة الملموسة هي ما يلفت أنظار الناس العاديين لنجاح النظرية وليس التماسك المنطقي الداخلي أو البرهان الرياضي. الآن.. عندما بدأ نجيب محفوظ رحلته الإبداعية، في الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين، كانت الإتجاهات «الحداثية» بالأدب قد أصبحت معروفة في أوروبا وأمريكا (لاحظ أن ثورة الكم بدأت عام ١٩٠٠ واستمرت ثلاثين عاما، تفاعل معها الأدباء في العشرينات، واكتمل البناء في الثلاثينات). فكتاب مثل كافكا وإليوت وجيمس جويس وبروست وفيرجينيا وولف – وجابرييل ماركيز (الواقعية السحرية) فيما بعد بأمريكا الجنوبية – أصبحوا نجوماً ساطعة في سماء الفكر الجديد، الذي عبر عن نفسه من خلال التكنيكات السيكولوجية والرمزية والسريالية.

ومرة أخرى أؤكد أن هؤلاء الكتاب كانوا نتاج مرحلة طبيعية من تطور الفكر الغربي – الذي أصبح خاضعاً أكثر من أي فكر إنساني سابق لسطوة العلم – نحو الحالة التي تسود بها ميكانيكا الكم بنتائجها الفلسفية «العبثية»، مثل انهيار العلية وموضوعية الوجود المادي للطبيعة بمعزل عن الإنسان، وتهيمن بها على الفكر الاجتماعي كله.

وبطبيعة الحال فإن نجيب محفوظ، الذي نشأ وعاش وترعرع بمصر بعيداً جداً عن مركز تطور الأحداث (وهو أوروبا وتحديداً ألمانيا)، لن يتمكن من الإمساك في وقت مبكر بالدلالات الحقيقية لهذا التغير الكبير في مسار العلم وفلسفته، وما رافقه من انعطافة حداثية في الأدب والفن عموما. فكما ذكرنا من قبل، فإن مصادر الثقافة المحفوظية المبكرة كانت من نوع سلامة موسى وطه حسين، وهي مصادر «كلاسيكية» تمجد داروين وفرويد وماركس وديكارت، وتعمل على ربط العلم مباشرة بالمشاكل السياسية والإقتصادية والإجتماعية القائمة. ومن هنا كان الإهتمام بالواقع هو الهاجس الأوحد لهذه المجموعة، فأخذت بالتالي من روح العلم ما يناسبها، وهو العلم الكلاسيكي (الميكانيك النيوتوني/الأينشتايني) الذي أصبح راسخاً في الدوائر الأكاديمية بمصر. ومن البدهي أن بلداً متخلفاً محتلاً في العالم الثالث لن يسارع بتغيير مناهجه الجامعية بسرعة ليتواكب مع التغير الثوري في بنية العلم والذي تم تحقيقه في أوروبا. بل لا أبالغ إذا قلت بأن الدوائر الأكاديمية والثقافية العربية (وخصوصاً في النقد الأدبي) لا تزال عاجزة حتى اليوم عن استيعاب مضامين الثورة الكمية ناهيك عن إدراك وجودها !

ولنترك الكلام لنجيب محفوظ نفسه الذي يقول: «عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فيرجينيا وولف، ولكن التجربة التي أقدمها كانت في هذا الأسلوب – وقد تبين بعد ذلك أنه إذا كانت لي أصالة في الأسلوب فهي في الإختيار فقط. لقد أخذت الأسلوب الواقعي، وكانت هذه جرأة وربما جاءت نتيجة تفكير مني. ففي هذا الوقت كانت فيرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعي وتدعو للأسلوب النفسي. والمعروف أن أوروبا كانت مكتظة بالواقعية لحد الإختناق. أما أنا فكنت متلهفاً على الأسلوب الواقعي الذي لم نكن نعرفه حينذاك» ١١.

وهكذا أقدم نجيب محفوظ فعلاً على اختيار النهج الكلاسيكي بجرأة كبيرة يندر أن نجد لها مثيلاً بين شباب الأمس أو اليوم. وبسبب عبقريته الخاصة، فقد تحول هذا الإختيار إلى «نهج» كامل في أوساط بعض الدوائر النقدية العربية.

إن نجيب محفوظ هو كاتب «تقليدي» على أساس أن «التقليدية» و«الحداثية» تحددان بدرجة الإنتماء لفرعي العلم الكلاسيكي والحديث (الكوانطي). هنا نلاحظ الحقيقة الهامة التالية. لا يمكن في العلم أن «تختار» بين جناحين متعاقبين من الناحية التاريخية التطورية. لا يمكن أن تختار الإيمان بنظام بطليموس الذي يجعل الأرض مركز الكون، وأن ترفض النظام الكوبرنيكي الذي يجعل الشمس هي المركز الذي تدور حوله كواكب المجموعة الشمسية. لا يمكن أن تختار الإيمان بالنظام القديم والنظام الجديد قد نضج واكتمل. إن خط تدور الأفكار العلمية يختلف جذرياً عن خط تطور الأفكار الإنسانية في أنه خط صاعد دوماً للأمام، تزيح به الأفكار الجديدة الأفكار القديمة وتحل محلها. ولكن في الفلسفة نجد أن الاهتمام بأفلاطون مثلاً لم يتوقف لحظة واحدة، ولا تزال مئات الأبحاث والكتب تصدر في كل جامعات العالم حول فكره وفلسفته.

وعلى هذا الأساس يصبح كاتب مثل نجيب محفوظ كاتباً «تقليديا» على الرغم من كل التجديد والابتكار الذي قدمه للرواية العربية لأنه اختار اتباع الجناح الأدبي المتفاعل مع التوجه الكلاسيكي للعلم الذي بدأنا بتجاوزه. وبالطبع أنا لا أقصد الانتقاص من أحد باستخدام وصف «تقليدي»، بل أحاول فقط وضع المؤلف الكبير ضمن الدائرة التصنيفية الأمثل وفق معيار العلاقة بين الأدب والعلم.■

هوامش

١- تراجيديات اليونان القديمة مثل أعمال اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس، وكذا تراجيديات شكسبير المعروفة. والمقصود البناء الكلاسيكي للتراجيديا الذي يقف فيه القدر بمواجهة الإنسان لكن دون أن يقوى هذا الأخير على الإنتصار عليه.

٢- كتبت «القاهرة الجديدة»، «خان الخليلي»، «زقاق المدق»، «بداية ونهاية»، و«السراب» في الفترة بين ١٩٣٨ و١٩٤٤ حسبما أورد مؤلف الكتاب المذكور بالهامشة (١) نقلاً عن نجيب محفوظ نفسه. لكن من المثير ملاحظة تشكيك د. عبدالمحسن طه بدر في المرجع المذكور بالهامشة (٣) في دقة تفاصيل هذه التواريخ. أنظر مثلاً الصفحات ٢٣٧-٢٣٨ في هذا المرجع.

٣- يوجد من النقاد من يقول بعكس ذلك. فمثلاً الكاتب بالمرجع المذكور بالهامشة (٣) يهاجم استطرادات محفوظ في أثناء الرواية من أجل التعليق على الأحداث بلغة تقريرية مباشرة. ونحن نرى أن من حق الكاتب عرض وجهة نظره الفلسفية في أحداث رواياته بالطريقة التي يرغب بها، وأن هذا لا يعد حشواً زائداً بالمعنى الذي نقصده هنا، أي الحشو بتصميم «مواقف وأحداث روائية» إضافية غير مطلوبة لتطور خط - أو خطوط - الأحداث الرئيسية. كل ما في الأمر أن محفوظ اختار أن يعرض آراءه بالأحداث مستخدماً أبسط أسلوب، وهو اللغة التقريرية المباشرة. وقد اختفى هذا الأسلوب تدريجياً مع نمو فكره وقدراته التعبيرية.

٤- محمد قطب، «التطور والثبات في حياة البشرية»، دار الشروق.

٥- ويمكن أن نستثني من هذا رواية محفوظ المميزة «رحلة ابن فطومة» التي كتبها عام ١٩٨٣. فهنا نجد القصة الترحالية التي يترك بها البطل وطنه يسافر لبلاد بعيدة غريبة بحثاً عن الحكمة أو الحقيقة. وتعتبر هذه الرواية بحق خروجاً عن النمط المألوف للرواية المحفوظية. فهي تمرد على واقع «المكان الثابت»، كما أنها تحفل بدلالات فانتازية ورمزية واضحة، ويطرح من خلالها المؤلف أفكاراً نقدية في غاية الجرأة.

٦- فتحي العشري، مقالات نجيب محفوظ التي جمعت تحت ثلاثة عناوين: «حول الشباب والحرية»، «حول الدين والديموقراطية»، وسحول الثقافة والتعليم»، من منشورات الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى ١٩٩٠.

٧- من الكتب الجيدة التي تلخص تاريخ تطور العلم وفلسفته كتاب «فلسفة العلم في القرن العشرين: الأصول - الحصاد - الآفاق المستقبلية»، للدكتورة يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة، عدد ٢٦٤، ديسمبر ٢٠٠٠. لكن هذا الكتاب مع ذلك يقع في الخطأ نفسه، فيضع نظريات النسبية وميكانيكا الكم معاً في سلة واحدة اسمها الفيزياء الحديثة.

٨- بول دافيز، ١٩٨٩، تقديم كتاب «الفيزياء والفلسفة» لهيزنبرغ، ترجمة د. أحمد مستجير، صفحة ١١-١٢، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

٩- المرجع السابق، صفحة ١٠.

١٠- المرجع السابق، صقحة ١١.

١١- يوسف الشاروني، «دراسات في الرواية وفن القصة»، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٦٧، صفحة ٢٣-٢٤.



قراءة في معجم

المرأة في التراث العربي

نبيلة إبراهيم *

هل هناك معجمٌ متكاملٌ يتوافر على المفردات والتعابير التي تختص بالمرأة، تركه لنا العرب القدماء فيما تركوه من ثروات موسوعية وكتب مؤلفة؟ إن الجواب عن هذا السؤال بالنفي القاطع. وحتى اليوم، ليس لدينا، فيما يصل إليه علمي، هذا المعجم الذي يمكن أن نسميه معجم المرأة العربية الذي يتألف من تلك المادة النادرة التي تختص بثقافة المرأة كما تَمثلها المجتمع العربي وفرضها في عصور مختلفة، وكما استوعبتها المرأة وقبلتها عن رضىً أحياناً، وتمردت عليها أحياناً أخرى، هذا فضلاً عن نماذج الإبداع النسوي التي تسربت إلى الكتب التي ألفها أهل الفكر من الرجال، وأصبحت تمثل شاهداً، على وعي المرأة العربية ومشاركتها في المحفل الثقافي العربي في العصور المختلفة. ولقد شئت أن أقدم في هذا البحث نموذجاً من تلك المفردات الغنية بدلالاتها الخاصة بالمرأة، والتي حيكت من حولها نصوص متعددة ومتشعبة الاتجاهات. ولعل في هذا ما يحفزنا لأن ننهض بتجميع تلك المادة البالغة الثراء لنؤسس بها أول معجم للمرأة العربية.

ولنبدأ بالقرآن الكريم والحديث الشريف لتوفرهما على مفردات ونصوص تُعد الركيزة الأساسية التي حددت قيمة المرأة اجتماعياً بالقياس

* أستاذة أكاديمية متخصصة في التراث الشعبي / مصر.

إلى الرجل. ولْنرَ، على أي نحو تشعبت دلالات تلك المفردات والنصوص لتؤدي وظائف تتجاوز النطاق التشريعي الذي وضعت فيه.

يقول تعالى في سورة النساء ﴿يأيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة، وخلق منها زوجها، وبث منهما رجالاً كثيراً ونساءً﴾. فلم تُخلق المرأة من ضلع الرجل المعوج، كما تروّج لذلك نصوص ذات طابع شعبي، بل إنها خلقت من النفس الموحدة التي خلق منها الرجل، أي أن النفس الموحدة انشطرت شطرين؛ رجلاً وامرأة.

ويقول القرآن الكريم موجهاً الخطاب للرجال: ﴿هن لباس لكم، وأنتم لباس لهن﴾. وتعني الآية أن أحد الطرفين يمثل النفس البديلة للآخر، فاللباس يكني عن صاحبه.

ويقول تعالى موجهاً الخطاب إلى الرجال كذلك: ﴿وإن أردتم استبدال زوج مكان زوج، وآتيتم إحداهن قنطاراً، فلا تأخذوا منه شيئاً. أتأخذونه بهتاناً وإثماً مبيناً. وكيف تأخذونه وقد أفضى بعضكم إلى بعض، وأخذن منكم ميثاقاً غليظا﴾ سورة النساء (٢٠,٢١). «وأفضى فلان إلى فلان»، كما يقول لسان العرب، «صار في فرجته وفضائه وحيزه». وكأن الاثنين عادا إلى حالة النفس الواحدة الأولى.

وقال صلى الله عليه وسلم: «حُبِّب إلي من دنياكم ثلاث: الطيب والنساء وقرة عيني الصلاة». ولننظر كيف وقعت كلمة «النساء»، بين الطيب والصلاة. هذه الآيات وغيرها في القرآن الكريم، ثم تلك الأحاديث التي يرد فيها ذكر المرأة والنساء، تعبر جميعها عن سمو في الفكر؛ بحيث يحق لكل مفكر منصف أن يؤكد أن الاسلام أمدَّ البشرية بأولى النصوص التي نزهت المرأة من كل ما يحط من قدرها.

وعندئذ يحق لنا أن نتساءل: كيف تسربت تلك النظرة المتدنية للمرأة في المجتمع الإسلامي إلى أن اكتملت وتجسدت في حكايات ألف ليلة وليلة التي لم يرد فيها نموذج واحد متكامل ومكتمل للمرأة العربية؟

لنحاول أن نقلب بعض النصوص في تراثنا العربي علّنا نهتدي إلى مدخل نلج منه إلى تمثل المجال الفكري الذي ترعرع فيه ذاك التصور الاجتماعي الذي تمثل المرأة مزيجاً خاصاً من الخير والشر بحيث إن أحدهما يكاد يلغي الآخر، مما جعل المرأة تمثل موضوعاً أساسياً في التراث العربي.

وهنا نعود مرة أخرى إلى مصطلح النفس الذي ورد ذكره سابقاً. وربما كانت البداية مع نشاط حركة التأويل والتشريع. لقد ورد في القرآن الكريم ثلاث آيات تصنف النفس الإنسانية إلى النفس الأمارة بالسوء، وذلك في قوله تعالى في سورة يوسف على لسان امرأة العزيز أو زليخة كما سميت في القصص الذي شاع حولها ﴿وما أبرىء نفسي، إن النفس لأمارة بالسوء إلا من رحم ربي، إن ربي غفور رحيم﴾. ثم النفس اللوامة في قوله تعالى: ﴿ولا أقسم بالنفس اللوامة﴾. ثم النفس المطمئنة في قوله تعالى. ﴿يا أيتها النفس المطمئنة، ارجعي إلى ربك راضيةً مرضيةً فادخلي في عبادي وادخلي جنتي﴾.

هذه الصيغ الثلاث للنفس الإنسانية جمعها الفكر العربي فيما بعدُ في شخصيتين نسائيتين تاريخيتين حفلت بهما الأديان السماوية، كما حفلت بهما كتب التفسير ثم القصص الشعبي، وهما زليخة امرأة العزيز، وذلك في قصتها مع يوسف عليه السلام، وبلقيس ملكة سبأ، وإن كان نموذج امرأة العزيز أكثر صراحةً – في النصوص التي كتبت عنها في جمعها بين صيغ النفس الثلاث – من بلقيس؟ فامرأة العزيز التي حاولت إغواء يوسف تدرجت من مرحلة النفس الأمارة بالسوء، إلى مرحلة النفس اللوامة عندما تنحت وعادت على نفسها باللوم إلى أن وصلت إلى مرحلة النفس المطمئنة بعد أن نبذت الدنيوي كليةً وسكنت إلى الله وحده.

وربما اقتربت رابعة العدوية من هذين النموذجين السابقين، وإن لم يرد صراحة أنها انغمست في الدنيوي

بإرادتها، وإنما كان تصوفها من خلال الصعود الروحي من الأدنى إلى الأعلى شأنها شأن أي متصوف آخر، ومن هنا أُثر عن المتصوفة أنهم قالوا عن رابعة أنه إذا سارت امرأة في هذا الطريق إلى الله، فلا تسمى امرأةً إنما تندرج فيمن يسمون رجال الله. وبهذا تستبعد رابعة عن عالم النساء بعد أن قامت بفعل لا يفعله – من وجهة نظر الرجال – إلا الرجال. ومن ناحية أخرى، فإنه على الرغم من أن تجربة الصعود في مراحل النفس الإنسانية الثلاث على نحو ما ورد في القرآن الكريم، يمكن أن تتحقق مع الرجل والمرأة على السواء، فإن نموذج امرأة العزيز وبلقيس لم يتحقق في نموذج رجولي حفظه لنا التاريخ، وربما لم يحدث هذا التعميم، لان المجتمع العربي، بوجه عام، لا يدين رجلاً إن أساء في سلوكه مع الجنس الآخر، كما يفعل مع المرأة. وربما كان هذا بفعل اللغة؛ فالنفس لفظ مؤنث، وهي معرضة لأن تمر بمراحل ثلاث أدناها منبوذ، وأسماها محمود. وعندما تتحقق النفس، المؤنثة لغةً، في مراحل صعودها من الأدنى إلى الأعلى في نموذج أنثوي وهو امرأة العزيز وبلقيس، عندئذ يميل تمثيل النفس بأحوالها الثلاث، بالمرأة. ثم تنضم كلمة دنيا المؤنثة كذلك إلى لفظ النفس لتؤكد صيغتها اللغوية المؤنثة من ناحية، وانتماؤها لمفردات عالم الشهوات والملذات من ناحية أخرى. هذا المعنى المثل الشعبي الذي يقول: «الدنيا زي الغازية، ترقص لكل واحد شوية».

وبهذا تكون خيوط كثيرة قد تجمعت حول مفردة النفس بأحوالها لتؤكد طبيعة المرأة التي فرضها عليها المجتمع الذكوري، وشاء لها ألا تتجاوز في وظيفتها الاجتماعية والإنسانية، المنفعة الحسية.

فلما وصل هذا الميراث الديني والقصصي واللغوي الذي تجمع حول المرأة إلى المتصوفة، كانت بنية التصور لعملية المعراج الصوفي من الدنيوي إلى الروحاني ومن الأرضي إلى النور الإلهي قد استقرت وأصبحت أشبه باللحن الأساسي الذي تغذيه تنويعات تصويرية موسيقية لا حدود لها، كما أصبح المجال واسعاً لأن يستوعب من جمال المرأة وجمال العالم الروحاني معاً، بقدر ما يمكن أن يندرج في هذين المجالين من مفردات رمزية وحسية. يقول جلال الدين الرومي على سبيل المثال:

سيدتي الروح التي تجلس في قصرها في الجسم

خلعت عنها النقاب وجرت تبحث عن الحب

فالتجربة التي يعيشها الشاعر المتصوف في انبهار ويعبر عنها في شعره، تجربة انطلاق الروح. والروح هنا بمعنى النفس التي تسكن جسده لتستقر في الملكوت الإلهي وتسكنه. وقد وجد الشاعر أن هذه اللحظة المفعمة بالروحانية، يناسبها من حيث الشكل على الأقل استدعاء العشق الدنيوي الحسي، عشق المرأة للرجل، وبكل ما في معجم هذا العشق من مفردات شبقية يمثلها في المثال السابق القناع الذي ضاقت به المرأة ذرعاً فأزاحته عن وجهها لتقابل محبوبها سافرة. وعندئذ تكون إزاحة القناع عن الوجه المعادل الموضوعي للروح التي شردت من قيدها الجسماني لتنطلق حرةً وبعيداً عنه، إلى ملكوت الله.

والسؤال الذي نود أن نطرحه الآن: لماذا يحلو للشعراء الصوفيين أن يجسدوا النفس أوالروح في شكل امرأة؟ وأكثر من هذا، لماذا يحلو لهم أن يجسدوا الذات الإلهية في شكل امرأة يُسعى إليها على نحو ما يقول ابن الفارض، على سبيل المثال، في تائيته:

وصرحْ بإطلاق الجمال ولا تَقُل

بتقييده ميلاً لزخرف زينةِ

فكل مليحٍ حسنُه من جمالها

معارٌ له، بل حسنُ كلِّ مليحةِ

بها قيس لبنى هام بل كل عاشق

كمجنون ليلى أوكثير عزةِ

وتظهر للعشاق في كل مظهر

من اللَّبْس في أشكال حُسنٍ بديعةِ

ففي مرة لبنى وأخرى بثينةٌ

وآونة تُدعى بعزَّةَ عزتِ

وما القوم غيرَى ڤي هواها وإنما

ظهرتُ لهم لِلَّبس ڤي كل هيئةِ

ففي مرة قيساً وأخرى كثيرًا

وآونةً أبدو جميلَ بثينةِ

إن الشاعر الصوڤي ڤي هذه الأبيات يتحدث عن جمال المرأة دون تحديد أوتعيين. وهو بهذا يقترب من الجمال المطلق من حيث اللاتعين والانطلاق. وعندئذ تبدو ثنائية القريب والبعيد، والمحدود والمطلق، كما لو كانت حقيقة واحدة، فالجزء ينتمي إلى الكل الأكبر الذي يتسع لأن يستوعب كل أشكال الجمال. على أن هذا لا يعني أن المتصوفة أو بعضهم على الأقل، لم يكونوا واعين بتلك المفارقة بين التملي بجمال الأنثى، والتملي بجمال الحضرة الإلهية. ولهذا حاولوا عن وعي تعليل العلاقة المتداخلة بينهما بما يقوله ابن عربي: إن شهود الحق ڤي النساء أعظم الشهود وأكمله؟؟

ويزداد هذا المعنى وضوحاً بالتأويل الصوڤي لقصة الخلق؛ فقد خلق الله آدم وحواء ڤي المرحلة الأولى متحدين ڤي نفس واحدة، ثم انفصلا ليكونا رجلاً وامرأة يعيشان معاً ڤي الجنة. وهناك عاشا ڤي حالة من الحنين المتواصل للإله الذي خلقهما من ناحية، وحالة من الوجد لبعضهما بعضاً من ناحية أخرى، فلما هبطا بعد ذلك إلى الأرض، تضاعف حنينهما للإله بعد أن انفصلا عنه، كما تضاعف حنينهما إلى بعضهما بعضاً بعد أن أصبحا كائنين أرضيين. وبهذا تكون قصة آدم وحواء قد أورثت نسلهما من بعدهما حتمية أن يعيش الإنسان جدلية الغياب والحضور، والديني والدينوي، والجسدي والنوراني. ولم يكن غريباً لذلك أن يلتفت الصوفيون بشدة إلى قصة آدم وحواء، ويؤولوها على نحو تكون تفسيراً لمعاناة الصوڤي الذي ينشد الحقيقة العليا بوصفه إنساناً من نسل آدم وحواء، وهو ما يوضحه ابن عربي ڤي قوله: «إذا أحب الرجل المرأة حباً روحياً، أحب ربه ڤي الحقيقة. وكما أن آدم هو المرآة التي تأمل فيها الحق صورته، والنموذج الذي كشف له عن أسمائه التي كانت كنزاً مخفياً عن ذاته، فكذلك المرأة من حيث إنها المرآة والمظهر الذي يتأمل الرجل فيه صورته التي هي وجوده الخفي والنفس التي تهدي معرفتها إلى معرفة ربه».

إنها حلقة تبدأ من أعلى إلى أسفل، ثم ترتد من أسفل إلى أعلى. وڤي هذه العملية الصوفية، تقف المرأة ڤي أدنى المرتبة لتكون الوسيط الصامت الذي يصل من خلاله المتصوف إلى حالة تجلي الوجود الإلهي، وذلك عندما تكون المرأة المرآة التي يرى فيها الرجل نفسه، وبدونها لا يهتدي إلى الوصول إلى حقيقة نفسه. وربما كان هذا التشكيل التخيليّ وسيلة لاكتشاف سر غنى الشعر الصوڤي بالنماذج التي يستحضرها للمرأة، حسياً تارةً، وتجريدياً إشراقياً تارةً أخرى.

على أننا نتساءل بعد ذلك. ولكن ما دور المرأة ڤي هذه العملية الصوفية؟ وهل يقتصر دورها على كونها وسيطاً – وإن تكن وسيطاً فعالاً – ڤي صعود الرجل إلى دائرة الملكوت الأعلى؟ وقد نجيب عن هذا السؤال بأن المجال كان مفتوحاً للمرأة ڤي الدخول ڤي دائرة التصوف والتعبير عن تجربتها الروحية من خلال معجم المصطلحات الصوفية المتفق عليها، وتجربة رابعة العدوية وشعرها الصوڤي شاهدان على أن الرجل لم يكن ينفرد بالتجربة الصوفية وبالشعر الذي يقال فيها. على أن القول السابق الذكر بأن رابعة العدوية، من وجهة نظر المتصوفة من الرجال، تصنف لا بوصفها امرأة تخوض تلك التجربة، بل بوصفها من رجال الله.

ويضيف جلال الدين الرومي مزيداً من التوضيح لهذا المعنى، بأن يحكي لنا حكاية عن طائر نبيل سقط لسوء حظه ڤي يد امرأةٍ عجوزٍ، فأحكمت قبضتها عليه ووضعته ڤي الأسر ومارست سيطرتها عليه ڤي المأكل والمشرب، ثم ظلت تعذبه حتى يستسلم لمطالبها. ولما ازداد الطائر عناداً، سكبت الحساء المغلي فوق رأسه لتنهي حياته. ويعلق جلال الدين الرومي على هذه الحكاية فيقول: وأنّى لسيدتي الدنيا أن تدرك احتياجات الروح الطائر. والطائر، كما نعرف، رمز يشير إلى الصوڤي المجاهد الهائم ڤي فضاء الكون حراً طليقاً كالطائر. أما المرأة العجوز، فهي الدنيا البغيضة

التي تشد إليها المتصوف بشدة حتى لا تمكنه من التحليق في عالم الوجد الصوفي.

وينص هذا المثال صراحة على أن المرأة في جوهرها تنتمي إلى ما هو دنيوي، مما يعوقها روحانياً عن أن تشف وتحلق في اللامحدود كما يفعل الصوفي. وعندما ربط جلال الدين الرومي بين المرأة العجوز والدنيا، وعندما جعلها تمارس قسوتها على الطائر الحبيس إلى حد أن قتلته، يكون رمز المرأة/ الدنيا في الأدب الصوفي قد اكتمل في تفسيره بأن المرأة لصيقة الأرض، ومن ثم فهي تشد نحوها في اتجاه الأرضي كل من اقترب منها.

على أن هناك ثلاث حكايات شعبية ترجع إلى أصل هندي وتسربت إلى الأدب الصوفي وخضعت لتأويله. وتقوم المرأة في كل حكاية من هذا الحكايات بدور من أدوار البطولة التي تجبر فيها المرأة على أن تفارق حبيبها بأن تُنتزع منه أويُنتزع منها قهراً. ثم تخرج هائمةً على وجهها لتبحث عنه على الرغم من علمها بأن الأخطار سوف تحدق بها من كل جانب. فالمرأة في الحكاية الأولى انطلقت تجري بين شعاب الجبال وفي الوديان حيث لا أحد، أللهم إلا صوت صفير الريح وأصوات الوحوش الشاردة. وفي النهاية ماتت رعباً وحزناً قبل أن تلتقي حبيبها.

وفي الحكاية الثانية قذفت المرأة بنفسها في مياه النهر المتلاطم الأمواج بلا قارب بعد أن التفت برداء من الصلصال المحروق ليقيها برد الماء ويحميها من حيتانه المتوحشة. ولكن القسوة الشريرة تبعتها وحطمت الرداء الصلصال وأصبح عليها أن تكمل مشوارها معرضة نفسها لكل الأخطار حتى تصل إلى حبيبها الذي ينتظرها عند الشاطئ الآخر. ولم تغب البطلة عن وعيها لحظة وهي تتساقط أشلاءً في قاع النهر حتى تلاشت كليةً.

أما المرأة الثالثة، فقد اختطفها رجل ثري من حبيبها لكي تكون محظيةً عنده. وهناك، قصره أحاطها بسياجٍ منيعٍ حتى لا تتمكن من الهروب. ولما استعصت عليه كليةً، حبسها في حجرة مظلمة وبالغ في إيذائها، ثم طردها في النهاية وقذف بها في الصحراء لتبدأ معاناة أخرى أسلمتها إلى الموت.

ويؤول الصوفيون هذه الحكايات تأويلاً صوفياً بطبيعة الحال؛ فالحبيب الذي تسعى إليه كل بطلة من البطلات الثلاث، هو الحبيب الأعلى الغائب في ملكوته، والوصول إليه دونه أخطار جسيمة. وليس فناء كل بطلة في نهاية مغامراتها الشاقة، سوى فنائها في الله. كما أن الحقيقة التي تنشدها لا تصل إليها إلا من خلال هذا الفناء.(٢)

وإذا كان هذا التأويل يجعل الرجل والمرأة على قدم المساواة في رحلة التصوف، فإن هذا التكافؤ لا يلبث أن يهتز عندما تتعمد قصص بطولة المرأة من هذا النوع تصوير معاناتها على نحو فيزيقي يثير الشفقة والألم، وليس على نحو معاناة الصعود الروحي الإبداعي الذي يمر به المتصوف الرجل. فالحكايات الثلاث لا هدف لها إلا تصوير المرأة الفزعة المهددة بصنوف من الرعب الذي يتسبب في إثارته أصوات الطبيعة تارةً، وأصوات الحيوان الشارد تارةً أخرى، مما يجعلنا نبعد هذه القصص الثلاث عن دائرة التصوف، ونضمها إلى ما يناسبها من قصص شعبي. ذلك أن تجربة البحث في الموروث الشعبي كشفت لنا عن أن رحلة البطلة في القص الخرافي أوما يمكن أن نسميه حكايات الخوارق، مفارقة رحلة البطل على الرغم من أن كلا منهما يقوم بمغامرته في إطار بنية قصصية واحدة؛ فالبطل في هذا القص حر طليق خفيف الحركة، وهو بعد أن ينتزع عن نفسه قيد الخوف المحظور، قيد الخوف من الفشل، وقيد الخوف من ملاحقة القوة الشريرة يسير في خطواته الصاعدة ثابت الجأش، إلى أن يصل إلى الجوهر السحري الخبيء في المكان المجهول البعيد. فإذا وقع في قبضته استطاع أن يغير وجه القبح ووجه الشر، مما يجعل الجماعة تحتفل به بوصفه البطل المنقذ لها.

أما في حالة أن يكون البطل فتاة، فهي تبدأ

مغامراتها وهي مكبلة بكل أنواع القيود المفروضة عليها فرضاً: قيدِ الخوف مما تتوقعه من أحداث تعرضها للخطر، ثم قيد الخوف من أن تبوح بالحقيقة. ولهذا فإن رحلتها المرهقة على المستوى النفسي قبل البدني، لا تكون من أجل الحصول على الشيء السحري، بقدر ما يكون هدفها إزاحة صنوف الخوف عنها.

إن القص، شعبياً كان أم صوفياً، مصدره اللاشعور الجمعي الذي يحتوي على رصيد كبير من الرؤى والتصورات التي اختزنتها الجماعة في ذاكرتها الجمعية. ومن هذا المنبع اللاشعوري الجمعي نفسه، يستقي الصوفي صوره ورموزه التي تتوافق مع الرغبة في التعبير عن العشق والوله. وعندما يصعد الصوفي إلى قمة معراجه، فإن هذه الرغبة في الإشباع الشبقي لا تفارقه، وتظل ملازمة له في رحلة صعوده إلى النور الأعلى. وعلى الرغم من أن الصعود إلى العلو تفصله عن الحس مسافات بعيدة، يظل حضور المرأة ملازماً له في رحلة الصعود مما يجعل المفارقة صارخةً بين الحسّ الإنساني والنوراني الإلهي.

ويظل السؤال بعد هذا قائماً، وهو ما إذا كان الغزل بالمرأة، واستحضارها جسدياً في الشعر الصوفي، قد سما حقاً إلى كمال التعبير عن التجلّي الإلهي، أوما إذا كان بقي حقاً صادقاً في التعبير عن حالة العشق الشبقي الدنيوي.

وبعد، فهذه قراءةٌ عاجلةٌ في ثلاثة نماذج من النصوص العربية الفارقة لبعضها بعضاً، وهي قراءةٌ قابلةٌ لأن تتعمق وتتسع. وأول هذه النصوص، النص القرآني ونص الحديث، وهما النصان المقدسان اللذان يُعليان من قدر المرأة ويسموان بها فوق الحس. وثانيها هي النصوص الصوفية الملتبسة التي تجعل من المرأة، على مستوى الحسي تارةً، والمتخيل تارةً أخرى، سلماً يرتقي عليه الصوفي في معراجه إلى ملكوت الله.

وأما النص الثالث فهو النص الشعبي الذي يستقي مادته دائماً من واقع لا يميل إلى تزييفه وإن مال إلى تجميله. ومن ثم فإن النصوص الشعبية، مهما حلقت في الخيال، تُلمِّح، في إطار مقوماتها الجمالية الخاصة بها، بالمهاد الاجتماعي والفكري الذي عاشت فيه. ومن ثم فهي تصور عالم المرأة متفاعلاً مع واقعها الاجتماعي.

وليست هذه القراءة سوى تجربة في تشغيل المصطلحات الخاصة بالمرأة العربية والمستكنّة في كتب التراث العربي. وهي تجربة نتمنى أن يُفسح لها مجالٌ رحبٌ في نقدنا الثقافي الذي أرى أنه - إما اعتنينا بتأصيله وتفعيله - سيكون الاتجاهَ المؤسس لهويتنا، إلى جانب المستويين التنظيري والتطبيقي. وما أحوجنا إلى تأسيس هذه الهوية وبخاصة في مجال البحث النسوي الذي رأينا مدى تشابكه في مجالات ثقافية متعددة.■

الهوامش

١- فيما يختص بالمادة الصوفية، تُقرأ كتب الأستاذ الدكتور عاطف جوده المتخصص في الأدب الصوفي وأخص بالذكر كتابه القيم: الخيال الصوفي.

2- Anna Maria Schemel: My Soul is a woman The Feminine in Islam: The American uni. in Cairo 1998.P.108.



الإطار التاريخي

لنضالات الحركة النسائية في لبنان (١٩٢٠-١٩٣٠)

مسعود ضاهر *

تحديد حقل الدراسة والمنهج

كتبت دراسات علمية كثيرة حول الأثر الذي أحدثته الحرب العالمية الأولى في بنى المشرق العربي بشكل عام، وأبرزها ولادة الدول الحديثة فيه ومنها سوريا ولبنان .وقد تبلورت سمات المجتمع اللبناني الذي تشكل حديثا بعد انهيار السلطنة العثمانية على أساس الجمع ما بين بعض ركائز المجتمع القديم والتأسيس لركائز جديدة ستتضح ملامحها في نهاية عهد الانتداب وبدايات مرحلة الاستقلال عام ١٩٤٣.

عندما أعلن الجنرال غورو، المفوض السامي العام لفرنسا في سوريا ولبنان، دولة لبنان الكبير في الأول من أيلول ١٩٢٠، اعتبر ذلك اليوم بمثابة العيد الوطني للبنان طوال مرحلة الانتداب الفرنسي. فشكلت ولادة دولة لبنان الكبير منطلقا لما يعرف اليوم بالدولة اللبنانية المستقلة، وذات السيادة على أراضيها المعترف بها دوليا. من الناحية الدستورية والحقوقية، اعتبرت الدولة اللبنانية في عهد الانتداب دولة منقوصة السيادة لأنها خاضعة للاحتلال الأجنبي. وقد استمرت طوال فترة ما بين الحربين العالميتين وانتهت بجلاء الجيوش الفرنسية عن لبنان في اليوم

---

* كاتب ومؤرخ من لبنان.

● اللوحة للفنان **حكيم العاقل** / اليمن.

الأخير من عام ١٩٤٦ . وليس من شك في أن نتائج ما قامت به الإدارة الفرنسية في لبنان قد تبلورت في مرحلة الثلاثينات التي شهدت تبدلات مهمة ذات صلة وثيقة بتطور الحركة النسائية في لبنان وارتباطها مع نضال المرأة في الدول العربية وفي كثير من دول العالم.

لقد عرف اللبنانيون صورتين متناقضتين لفرنسا تشكلت الأولى في القرن التاسع عشر والثانية في زمن الانتداب. ولمس بعضهم، خاصة من أبناء الطائفة المارونية، مدى الاختلاف الجذري بين الأحلام الرومانسية التي بثتها كتب الإرساليات الأجنبية عن «الأم الحنون»، وحامية الكثلكة في المشرق العربي والعالم، وبين الممارسة الاستعمارية للانتداب الفرنسي عبر قوى عسكرية جمعت من مستعمرات فرنسا ومحمياتها، وبشكل خاص من السنغال، والمغرب وبعض الأقليات الشركسية والأرمن وغيرها .

التنكيل، وفرض السخرة والتجنيد الإجباري والرقابة الصارمة على الانتاج الزراعي، وإجبار السكان المحليين على القبول بالعملة الورقية العثمانية على المرتبة نفسها من التعامل بالعملات الذهبية والفضية، وإعدام المشتبه بهم، وغيرها من التدابير التي جعلت سكان بلاد الشام يدركون جيدا أن كارثة حقيقة قد حلت بهم . فقد اعتادوا على هزائم الجيش العثماني المتلاحقة طوال القرن التاسع عشر. وبالتالي، توقعوا هزيمة إضافية ستزداد معها أوضاعهم الاقتصادية والمعيشية سوءا في وقت كانت دعاية الفرنسيين والإنكليز تبشر بقرب نهاية السلطنة وتقاسم ولاياتها ما بينهما .

وجد سكان المشرق العربي أنفسهم تحت حصار مزدوج ومطبق: حصار داخلي مباشر فرضه الجيش العثماني ولاحقا مع حليفه الألماني من جهة، وحصار أوسع مدى لا يراه اللبنانيون لأنه يطاولهم مع محاصريهم. فعاشوا معاناة أليمة، ودفعوا الثمن مضاعفا من أرواحهم وأموالهم وأرزاقهم. وبقدر ما كان الحصار الخارجي يضيق الخناق على العثمانيين كان هؤلاء يضيقونه بدورهم على اللبنانيين وجميع سكان بلاد الشام.فكانت المجاعة تجويعا متعمدا لأنها جزأ من صراع عثماني – أوروبي حيث عمل الأوروبيون منذ القرن التاسع عشر على تفكيك السلطنة واحتلال ما تبقى من ولاياتها العربية. ومن أجل تحقيق ذلك الهدف استخدموا ببراعة فائقة سياسة التجويع ومنع إيصال المؤن والمساعدات والأموال من الخارج إلى سكان المنطقة، واستغلوا في دعايتهم بين الأهالي ما قامت به الإدارة العثمانية من نتيجة لذلك تطابقت صورة فرنسا عن بعد مع صورة الدولة المنقذة كما تخيلها بعض اللبنانيين، أي صورة ز الأم الحنونس القادمة لحماية لبنان .وقد عبرت عنها لاحقا صورة العلم اللبناني الأول الذي تم اعتماده بعد إعلان دولة لبنان الكبير، وهو علم فرنسا في وسطه أرزة لبنان الخضراء.وقد استمر رمزا للبنان الكبير إلى حين تغييره إبان معركة الاستقلال عام ١٩٤٣، وتم إبداله بعلم لبنان الحالي، بألوانه الأبيض، والأحمر وفي وسطه الأرزة الخضراء . مهدت لتلك الصورة الجميلة مدارس الإرساليات الأجنبية، خاصة الفرنسية منها. ثم أضيفت إليها صورة الدولة الساعية إلى إنقاذ اللبنانيين من المجاعة في الحرب العالمية الأولى. تضاف إلى ذلك صورة فرنسا في مخيال بعض المثقفين اللبنانيين من حيث هي التجسيد الحي لأفكار الثورة الفرنسية في الحرية، والإخاء، والمساواة، ومباديء عصر الأنوار الليبرالية، والديموقراطية، وشرعة حقوق الإنسان، والمواطنية الصحيحة. تلك هي المقولات التجميلية التي رافقت دخول فرنسا كمنقذة لبعض اللبنانيين، وإعلانها لدولة لبنان الكبير بعد مجاعة مرعبة حلت بجبل لبنان في الحرب العالمية الأولى، بتخطيط ومشاركة من فرنسا وقوى أخرى وأدت إلى وفاة ثلث سكان جبل لبنان تقريبا بالموت جوعا، أو من جراء لأمراض، والجراد، والاحتكار.

ودخل جنرالات فرنسا وهم يرفعون شارات النصر بعد أن أخفوا آثار جريمتهم بعناية فائقة، فاستحقوا

نشر حبوب الأرز والأزهار من أيدي حفنة من بعض اللبنانيين الذين بقوا على قيد الحياة بعيدا عن التقويم التاريخي لأحداث تلك المرحلة والذي يحتاج إلى أكثر من دراسة مستقلة نكتفي هنا بالإشارة إلى ما تركته الحرب من دمار على الصعيد السكاني، والعائلي، والاقتصادي، والاجتماعي والتربوي. فبعد مجاعة كبيرة استمرت لأربع سنوات كان من الطبيعي أن يظهر تغيير جذري مهم في البنية الاجتماعية لبعض المناطق اللبنانية التي كانت تشكل متصرفية جبل لبنان أوس لبنان الصغير» .

أول ملامح التغيير الجذري هي الخسارة الكبيرة في السكان والتي بلغت في بعض القرى أكثر من خمسين بالمائة . وثانيها زيادة حدة الانقسام الاجتماعي بين الفقراء والأغنياء بشكل واضح والذي ساعد على ولادة قوى سياسية ذات توجهات طبقية منذ مطلع عهد الانتداب وفي طليعتها الإعلان عن «حزب العمال العام في دولة لبنان الكبير»، ثم حزب الشعب اللبنانيس، ثم «الحزب الشيوعي اللبناني» وغيرها. وثالثها وفاة عدد كبير من الرجال في الحرب، والمصادرة، وسفر برلك، والتهجير أو الترحيل وغيرها. هكذا بقيت آلاف العائلات اللبنانية دون معيل من الذكور. فكان على النساء تحمل المسؤولية بجدارة كبيرة لإعالة جميع أفراد العائلة والقيام بكثير من الأعمال التي كانت من اختصاص رب العائلة بالدرجة الأولى. وبدا واضحا أن المرأة اللبنانية لعبت دورا أساسيا في الحرب العالمية الأولى في إنقاذ عائلتها وإيصال أبنائها إلى شاطىء الأمان مع نهاية تلك الحرب.

لذا لا بد من التأكيد على أن نتائج الحرب العالمية الأولى لم تكن واحدة بالنسبة لجميع الفئات الاجتماعية في المناطق اللبنانية. ففي حين تضرر مئات الآلاف من اللبنانيين، ومات قسم كبير منهم جوعا أو من طريق الأمراض، والأوبئة، وسفر برلك، فإن قلة من أعيان بلاد الشام جمعت ثروات كبيرة من مآسي اللبنانيين وباقي سكان المنطقة في تلك الحرب، وأبرزهم تجار الحبوب في بيروت ودمشق وحلب وحوران وغيرها. وحين أصبحت آلاف العائلات دون مأوى أو معيل، بعد أن باعوا المنزل، والأثاث، والأراضي، وكل ما يملكون من متاع في سبيل البقاء على قيد الحياة لأيام إضافية بانتظار الفرج، كانت فئة من المحتكرين، والمرابين، والانتهازيين، وأرباب السلطة والنفوذ، وبعض المؤسسات الدينية والاجتماعية تجمع ثروات طائلة على حساب مآسي الناس . فبيعت مساحات واسعة جدا من الأراضي بأسعار بخسة للغاية، وتمت السيطرة على قسم آخر بواسطة الهيمنة المباشرة ووضع اليد وتزوير المستندات الرسمية، واختلاس قسم كبير من أموال المغتربين المرسلة إلى ذويهم. كذلك جمع تجار الحبوب، والمتنفذون من أركان الإدارة السابقة، والمضاربون بالنقد المعدني (الذهب والفضة) والنقد الورقي، ثروات طائلة تم توظيفها لاحقا في بناء القصور، أو ادخارها في البنوك. نتيجة لذلك يمكن القول إن ظروف الحرب العالمية الأولى تركت آثارا كبيرة على أوضاع المرأة اللبنانية . فالنضال من أجل البقاء على قيد الحياة، بمفردها أو مع أطفالها، قد أكسب المرأة نوعا من الاستقلالية داخل النظام البطريركي الذي كان مسيطرا بقوة إبان تلك الفترة.

مع نهاية الحرب تبلور وضع جديد يحتاج إلى دراسة علمية طويلة ومتأنية. فأصبحت عائلات كثيرة بعد الحرب، من لبنانيين وأرمن، ليس لها من معيل سوى عمل الأم بعد أن مات الزوج أو فقد في ظروف الحرب. واختبرت المرأة آنذاك كل أشكال العمل المكنة. فشاركت الميسورات منهن في أعمال الإغاثة، ومساعدة الأيتام، والمعوزين، والمنكوبين، في حين زادت أعباء المسؤولية العائلية على كاهل العاملات في الحصاد، والزراعة، والحرف التقليدية وغيرها.

كانت قلة منهن فقط قد تلقت قسطا وافرا من الثقافة في أرقى المدارس والجامعات العاملة في لبنان، ومارست العمل الصحفي أو الكتابة الأدبية، أو الأعمال

المهنية أو الفنية. مع ذلك، فالمرأة اللبنانية بعد الحرب العالمية الأولى أصبحت في موقع أفضل نسبياً عما كانت عليه في السابق. فبدأت تطالب بالمساواة التامة بين الذكور والإناث في جميع المجالات خاصة وأنها أثبتت مشاركتها النشطة في جميع الأعمال التي كان يقوم بها الرجال. وكانت تتوقع من إدارة الانتداب إنصاف المرأة اللبنانية بعد الغبن الكبير الذي لحق بها إبان المرحلة العثمانية الطويلة . لكن صورة فرنسا «الثورة والحرية والمساواة والإخاء» التي بثتها الكتب المدرسية في المخيال الشعبي لدى اللبنانيين كانت أبعد ما تكون عن صورة الانتداب الفرنسي الذي لم يكن سوى شكل من أشكال الاستعمار الحديث الذي يعمل لمصلحة الاحتكارات الفرنسية بالدرجة الأولى. فقد كانت الدولة الجديدة تفتقر إلى الجيش الوطني، واستقلالية القرار السياسي، وحق تشريع القوانين والنظم الإدارية والمالية وغيرها . فاختيار أعضاء اللجنة الإدارية التي شكلت منطلقا للبرلمان اللبناني لعام ١٩٢٢ كانوا بالتعيين . ثم جرى تخفيف سلبيات تلك الصيغة لاحقا من طريق الجمع ما بين فئتين من النواب: واحدة بالتعيين وأخرى بالانتخاب. كذلك اختبر الفرنسيون النموذج الفرنسي في تشكيل السلطة اللبنانية من طريق تأسيس صيغة المجلسين طبقا لدستور عام ١٩٢٦: مجلس للشيوخ ويعين أعضاؤه من جانب المفوض السامي، ومجلس للنواب وينتخبه الشعب. ثم ينتخب المجلسان، في جلسة مشتركة، رئيس الجمهورية بعد أن حددت مدته لثلاث سنوات قابلة للتجديد . وسرعان ما تبين أن تلك الصيغة المعتمدة في فرنسا لا تصلح لبلد صغير كلبنان . فتم دمج المجلسين في مجلس واحد اعتمدت فيه صيغة النواب المعينين والمنتخبين في تشكيل معظم المجالس النيابية في عهد الانتداب . وتبين كذلك أن فترة الثلاث سنوات ليست كافية لرئيس الجمهورية . فتم تعديل الدستور اللبناني مرة ثانية عام ١٩٢٩ لتصبح مدة الرئاسة ست سنوات غير قابلة للتمديد. لكن ممارسات الدولة المنتدبة على لبنان كشفت ما هو مضمر في سياسة «لأم الحنون» تجاه اللبنانيين واللبنانيات معا. فباتوا محرومين من كل مظاهر السيادة الحقيقية في دولتهم الجديدة التي أطلق عليها المفكر أدمون رباط صفة «دولة ذات نصف سيادة» Etat à mi - souveraineté لكنها دولة منقوصة السيادة في كل ما يتعلق بتقرير مصير شعبها في الشؤون الداخلية، والخارجية، والإقليمية، والدولية.

وبعد الإعلان عن الدستور الجديد عام ١٩٢٦ وانتخاب أول رئيس للجمهورية اللبنانية من طريق اقتراع مشترك لمجلسي الشيوخ والنواب، لم تتبدل الممارسات التعسفية لإدارة الانتداب.فقد تعرض الدستور لسلسة من قرارات التعديل والتعطيل خاصة وأن تضمن مواد تعطي كل الصلاحيات للمفوض السامي . فتعرض الدستور اللبناني لعدة تعديلات، أبرزها في تلك الفترة تعديل عام ١٩٢٧ الذي أعاد دمج مجلس الشيوخ بمجلس النواب. ثم تعديل ١٩٢٩الذي جعل مدة رئيس الجمهورية ست سنوات غير قابلة للتمديد بعد أن كانت ثلاث سنوات قابلة للتمديد لمرة واحدة . وتم تعطيل الدستور عام ١٩٣٢ منعا لوصول الشيخ محمد الجسر، وهو أول زعيم مسلم كاد يصل إلى رئاسة الجمهورية اللبنانية بالانتخاب الديموقراطي . فترك قرار التعطيل نتائج سلبية للغاية أبرزها استفحال الشعور الطائفي في لبنان وتحوله إلى عنصر تفجير داخلي ما زال يهدد استقرار النظام السياسي اللبناني.

بعبارة موجزة، في خلال عقد العشرينات اعتمد الفرنسيون للبنان صيغة النظام الجمهوري المبني على الدستور المكتوب والمقرون بمبدأ التمثيل الشعبي كقاعدة للحكم والنظام السياسي على أسس ديموقراطية برلمانية . فارتضى اللبنانيون تلك الصيغة وتمسكوا بها، ودافعوا عنها مع المطالبة بتعديلها وتطويرها نحو الأفضل. ففي ظل الدستور والعمل الديموقراطي المراقب بدقة من جانب إدارة الانتداب الفرنسي شهدت الساحة اللبنانية ولادة العديد من

الأحزاب والمنظمات السياسية في لبنان، منها أحزاب ذات توجهات محلية أو قومية أو أممية، ومنها أحزاب ذات توجه طائفي أو علماني.

من ناحية أخرى، أرسى الفرنسيون في لبنان ركائز نظام اقتصادي حر وليبرالية اقتصادية متفلتة من كل ضوابط على قاعدة «دعه يعمل». وقد ربطوا الليرة اللبنانية – السورية بعجلة الفرنك الفرنسي حتى نهاية انتدابهم ولم تتحرر منه رسمياً حتى عام ١٩٤٨ .

لكن المصالح الاقتصادية العليا بقيت مشتركة ما بين لبنان وسوريا حتى تم اقتسامها في عام ١٩٥٠، أي بعد أكثر من خمس سنوات على رحيل القوات الفرنسية عن لبنان . وقد تسبب تقسيم تلك المصالح بقطيعة اقتصادية بين البلدين . كما ارتضى قادة الحكم في لبنان نظام الاقتصاد الحر وما زال يدافعون عنه حتى الآن. فأصدروا لاحقا عددا من التشريعات التي ساهمت في إحداث تبدلات جذرية في بنية الاقتصاد اللبناني الذي تحول من اقتصاد ريعي شكل الفلاحون القاعدة العريضة فيه إلى نظام خدمات، وسمسرة، ووساطة تجارية، وسرية مصرفية، وتعزز دوره تدريجيا منذ عقد الثلاثينات.

أخيرا، كان دخول السلك العسكري حكرا على غير اللبنانيين والسوريين من الأجانب وبعض الأقليات العرقية المحلية كالأرمن والشركس . فلم يسمح للقوى الشابة، من لبنان وسورية، بدخول سلك الجندية، وبشكل خاص في «فرق القناصة» أو الدرك أو الشرطة، إلا في مرحلة متأخرة من عهد الانتداب. ورغم انخراط بعض الضباط اللبنانيين في «جيش دول المشرق» التابع للانتداب الفرنسي بعد أن تلقوا تدريبهم في الكلية الحربية في حمص، فإن ولادة الجيش اللبناني الوطني قد تأخرت حتى مطلع شهر أب ١٩٤٥.

الإطار العام لنضالات المرأة اللبنانية في العشرينات:

مع قيام إدارة الانتداب الفرنسي بالإصلاحات الضرورية لإرساء دعائم دولة عصرية بدأت النخب النسائية لتلك الفترة تطرح تساؤلات مشروعة: أين موقع المرأة في الحياة السياسية اللبنانية ؟ ولماذا تم تغييبها من مجلسي الشيوخ والنواب؟ ولماذا لا يحق لها تسلم المراكز الإدارية الكبرى في الدولة كالمحافظ، والقائمقام، والمدير ؟ ولماذا حرمت من الوصول إلى رئاسة البلدية، أو حتى إلى وظيفة مختار، وأحيانا كانت تمنع عليها عضوية المجالس البلدية أو المجالس الإختيارية ؟.

تجدر الإشارة إلى أن فرنسا نفسها لم تكن قد أعطت بعد المرأة الفرنسية الحق في الترشيح إلى المجالس النيابية أو المشاركة في عملية الاقتراع العام. ولم يكن للمرأة الفرنسية دور مهم في الحياة السياسية والاقتصادية والإدارية العسكرية في فرنسا نفسها . لكن فكرة المساواة أمام القانون في الحقوق والواجبات طرحت الكثير من الأسئلة التي باتت تتكرر يوميا وتفترض أجوبة عقلانية مقنعة تتلاءم مع طبيعة قوانين الدولة العصرية التي بدأ تأسيسها بخطى متلاحقة.

على صعيد الواقع العملي، استمر غياب المرأة اللبنانية واضحا عن جميع الوظائف العليا، وفي أوساط مجلسي النواب والوزراء، وبين فئة كبار رجال المال والأعمال، وفي المراكز الجامعية العليا، وفي قيادات الأحزاب التي تأسست في تلك الفترة، وفي قيادة اتحادات العمال، والنقابات، وغيرها ٠ ورغم المعاناة الكبيرة التي عاشتها المرأة اللبنانية في ظروف الحرب العالمية الأولى والتي أثبتت فيها كفاءة عالية في حماية وإعالة آلاف العائلات التي فقدت معيلها من الرجال فإن دورها بقي ثانويا جدا. كما أن الغالبية الساحقة من رجال الدين والسياسية، ومن مختلف الاتجاهات والطوائف، كانت تجمع على أن دور المرأة الأساسي يجب أن يبقى في المنزل وليس في مراكز العمل، والإنتاج.وكانت بعض الأوساط التقليدية تبدي الكثير من التحفظ على فكرة الاختلاط بين المرأة والرجل في الوظيفة، والعمل، والشارع. وكانت مسألة الحجاب ما تزال مطروحة بشدة في تلك الفترة .

ومع ذلك، يعتبر عقد العشرينات بكامله بداية عملية لتحدي الموروث الكثيف من العادات والتقاليد التي تعيق تحرر المرأة والتي جاءت تدابير الانتداب لتعطيها الطابع الرسمي أو الحقوقي عبر الأنظمة والقوانين المتعلقة بالزواج، والطلاق والإرث، والعمل، وغيرها. بالمقابل، شهدت تلك المرحلة بروز عدد من رائدات الحركة النسائية مما شكل منطلقا صلبا لنضال المرأة اللبنانية والذي تزامن مع سعي فرنسا المنتدبة لبناء ركائز دولة لبنان الكبير عام ١٩٢٠ . فاصطدم نضالها آنذاك بعقبات كبيرة جدا نتجت عن التغيير البنيوي الذي رافق تشكل المجتمع اللبناني الحديث على قاعدة دولة عصرية منقوصة السيادة لأن مصدر القرارات العليا بقي بيد الفرنسيين .

لكن البنى التحتية العصرية التي أطلقتها أو طورتها إدارة الانتداب على النمط الرأسمالي الأوروبي كسكة الحديد، وشركات الترامواي، والمياه، والكهرباء، والتبغ والتنباك ومرفأ بيروت، وغيرها كان لها الدور الأساسي في إيجاد فرص عمل جديدة لعشرات الآلاف من العاملين والعاملات. يضاف إلى ذلك أنها حاولت مجددا تنشيط قطاع الحرير طوال عقد العشرينات وحتى أواسط عقد الثلاثينات.ومن المعروف جيدا أن هذا القطاع الذي ازدهر في القرن التاسع شعر وساهم في ولادة البورجوازية اللبنانية التي أطلق عليها صفة «بورجوازية الحرير»، كان يقوم، وبالدرجة الأولى، على العاملات وليس العمال . وكان لهذا القطاع الفضل الأول في نشوء فئة العاملات اللواتي يحصلن على أجور نقدية وليس عينية مما ساعد في تطوير الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية في جبل لبنان بشكل خاص وباقي الأرياف اللبنانية بشكل عام.

ومع ازدهار المدن الكبرى، خاصة بيروت، إبان مرحلة ما بين الحربين العالميتين، برزت تبدلات اجتماعية مهمة ساهمت في نضال المرأة اللبنانية في عقد العشرينات أو بالأحرى إبان مرحلة الانتداب.

فتضاعف سكان بيروت تقريبا في خلال تلك المرحلة.واجتذبت المدينة أعدادا كبيرة من الريفيين الذين استقر قسم منهم على ضواحيها إلى جانب فقراء الأرمن والأقليات الأخرى، وتابع قسم آخر طريق الهجرة إلى الخارج. وبدأت بيوت المدينة وأحياؤها تتخذ مظهراً طبقياً واضحاً ما بين سكن الفقراء وقصور الأغنياء بالإضافة إلى بدايات تشكل أحياء الطبقات الوسطى.

من جهة أخرى، لعب النظام الاقتصادي في لبنان على قاعدة الليبرالية ونظام الخدمات الدور الأساس في تطوير عمل القوى المنتجة، وبشكل خاص عمل المرأة اللبنانية التي بدأت تدخل بقوة في عملية الإنتاج، ونظام العمل المأجور، والانتقال من الأرياف إلى المدن، والتغير التدريجي في السلوك والعادات ونمط العيش والسكن، وعادات الزواج، والطلاق، والإرث وغيرها مما سيؤسس لتغييرات جذرية في العقود اللاحقة.

وشجع الفرنسيون التعليم الخاص على حساب التعليم الرسمي وذلك في إطار سياسة تعزيز ما هو قائم على أرض الواقع. فبعد أن أهمل العثمانيون طويلا مسألة التعليم في مركز السلطنة وولاياتها، لم يتنبهوا لأهمية التعليم إلا في السنوات القليلة التي سبقت انهيار السلطنة . ولعبت مدارس الإرساليات الأجنبية، ومدارس الطوائف، الدور الأساس في تنشيط التعليم في متصرفية جبل لبنان وولاية بيروت . بالمقابل، سار الفرنسيون فقط في عقد العشرينات ضمن هذا المنحى بالذات .فمنذ الإعلان عن دولة لبنان الكبير عام ١٩٢٠، برزت عدة قرارات تقضي بفتح مدارس رسمية للبنين والبنات في مختلف المناطق اللبنانية. لكن القوى المحلية المساندة للتعليم الخاص تدخلت بقوة لوقف هذا الاتجاه فحققت غايتها من طريق وزارة الرئيس أميل إده لعام ١٩٢٩ والتي ألغت عددا كبيرا من المدارس الرسمية القائمة تحت ستار إصلاحها وتطويرها.لكن غالبية تلك المدارس لم تبصر النور ثانية، وكانت معظمها مدارس للبنات مما شكل ضربة قوية لتطور الحركة النسائية في لبنان.

وبعد أن اعتبرت اللغة الفرنسية بمثابة لغة رسمية في لبنان إلى جانب العربية حتى معركة الاستقلال في عام ١٩٤٣، خضع أبناء وبنات الطبقات الدنيا والوسطى من اللبنانيين إلى حواجز إضافية حرمتهم من التعليم . وكان على اللبنانيين تحمل نفقات تعليم أبنائهم في مختلف مراحل التعليم من الابتدائي حتى الجامعة .

وبعد أن انتشر التعليم الرسمي على نطاق واسع في عقد العشرينات تدخلت بعض القوى المتضررة لمنعه عبر وزارة أميل إده التي قامت بمجزرة حقيقية أدت إلى إغلاق قرابة مائة مدرسة دفعة واحدة تحت ستار إعادة تنظيمها. لكن قسما كبيرا منها لم يبصر النور ثانية، ومنها عشرات مدارس البنات مما شكل ضربة عنيفة للتعليم الرسمي. فسيطر التعليم الخاص وما زال مسيطرا على جميع مراحل التعليم في لبنان حتى الآن . واستمر تعليم الفتاة بصعوبة على كاهل الأهالي وبعض المؤسسات الخاصة مما ساهم في ولادة جيل جديد من الرجال والنساء المتعلمين والذين انخرطوا في سوق العمل على أساس دخل مشترك للرجل والمرأة معا. وقد اتجه عمل المرأة، بشكل أساس، نحو القطاع التربوي، والقطاع الصحي، والإدارات الخاصة والعامة، وقطاع الخدمات، والعمل في الفنادق، ومراكز الهاتف، والبارات، وبدايات عمل المرأة في الصحافة،

والطباعة، والإعلام، والمهن الحرة من طبيبات ومهندسات، ومحاميات، وكاتبات.

هذا بالإضافة إلى أن القطاع الزراعي، والعمل المنزلي، وجانبا أساسيا من العمل الحرفي بقي على كاهل المرأة العاملة كما في السابق طوال مرحلة الانتداب.وفي مطلع عقد العشرينات كانت أحياء المدن اللبنانية تعج بالكثير من الحرف التقليدية التي قدر عددها بالآلاف، وكان بعضها ذا طابع عائلي بحت ويعمل فيها الرجال والنساء والأولاد معا. لكن دخول المصانع الحديثة، أو تحديث بعض الصناعات القديمة، ساعد على تدمير الغالبية الساحقة من تلك الحرف مما زاد في عدد العاطلين عن العمل، خاصة في صفوف النساء. فانتشر العمل المؤقت، وبأجور زهيدة، على نطاق واسع في صفوف القوى العاملة النسائية، وتعرضن لأقسى درجات الاستغلال الطبقي والقهر الاجتماعي. ولما كانت النساء محرومات من التنظيم النقابي ولم يتعودن بعد على الانخراط فيه سارعت القوى الطليعية في الحركة النقابية اللبنانية، وبشكل خاص النقابي البارز فؤاد الشمالي، إلى إصدار سلسلة مهمة من الدراسات التثقيفية (الكراريس) والمقالات الصحافية خلال سنوات ١٩٢٨-١٩٣٠ للمطالبة بإنصاف العاملات، وإعطائهن الحق بالتنظيم النقابي، ومساواة المرأة مع الرجل في الأجور وساعات العمل والعطل الأسبوعية والسنوية المدفوعة الأجر، ورفع الظلم عنهن، ومنع التعرض لكرامتهن أثناء العمل، وعدم تشغيل النساء في أعمال خطرة، ومنع تشغيل الأولاد منعا باتا وإلزام الدولة بتأمين مدارس لهم، وغيرها من الأفكار.

ملاحظات ختامية:

مرحلة العشرينات تؤسس لإنطلاقة الحركة النسائية في لبنان المعاصر في ظل الإدارة الفرنسية ازداد عدد المدارس التي تهتم بتعليم الفتيات، ومنها مدارس خاصة بالبنات وأخرى مختلطة. وقد تشجع الأهالي على تعليم بناتهم لأسباب مختلفة منها ما يمكن تفسيره بتغير نظرة الأهل للاعتراف بالحق الطبيعي للفتاة في أن تكون مساوية للصبي في العلم والعمل . ومنها ما له علاقة بسوق العمل حيث باتت المدارس بحاجة إلى مدرسات، خاصة ممن يتقن لغة أجنبية كالفرنسية والإنكليزية. ومنها ما ينبع كذلك من رغبة الفتاة بالتخلص من العمل المرهق في الزراعة والتوجه نحو تحصيل العلم لإيجاد فرص عمل أفضل كانت تتزايد باستمرار مع التوسع في بناء نظام الخدمات وغيرها. وقد أحدثت القوانين والمراسيم الصادرة عن الانتداب الفرنسي في لبنان خلال عقد العشرينات انقلابا جذريا في بنية المجتمع اللبناني الذي بدأ يظهر قبولا لبعض الأفكار الجديدة لتي كانت تنشرها إدارة الانتداب الفرنسي بعد أن مهدت لها

مدارس الإرساليات الأجنبية وجامعاتها عبر نشر مقولات عصر الأنوار والثورة الفرنسية . وقد توقع بعض اللبنانيين أن تطبق فرنسا الأفكار الجديدة لأن غايتها الوحيدة، كما كانوا يتوهمون، هي مساعدتهم على استيعاب مقولات الثقافة الديموقراطية الغربية في المشرق العربي.

لكن اللبنانيين أصيبوا بخيبة أمل من جراء الممارسات القمعية لإدارة الانتداب. ولعل أفضل توصيف لتلك المرحلة هي عبارة أطلقها البطريرك الماروني الياس الحويك، الذي كان يعتبر من أشد المناصرين لفرنسا ومن الساعين إلى ولادة دولة لبنان الكبير برعاية فرنسية . ففي عام ١٩٢٧، أي قبيل وفاته بسنوات قليلة، أجاب البطريرك الحويك عن سؤال حول رأيه بالسياسة الفرنسية في لبنان الكبير فأجاب: «فرنسا كالشمس، تنير من بعيد وتحرق من قريبس . تلك هي صدمة الحداثة الغربية لمجتمعات مشرقية لم تكن مستعدة لها وغير قادرة على مواجهتها. فانخرطت، طوعا أو كرها، ومنذ عقد العشرينات، في عملية تحديث طاولت، وبدرجات متفاوتة، جميع الطبقات، والمناطق، والطوائف. مع ذلك، فإن تلك المرحلة قد مهدت الطريق لنضال المرأة اللبنانية في مختلف المجالات.فكان عقد العشرينات بكامله مختبرا حقيقيا لكثير من الأفكار والمقولات والمؤتمرات النسوية التي ارتبط ذكرها بأسماء عدد الرائدات الكبيرات في الحركة النسائية اللبنانية.

ونظراً لأن سياسة الانتداب في مجال تحرر المرأة كانت منحازة على الدوام ضد المرأة بشكل خاص وضد اللبنانيين والسوريين بشكل عام، كان على قادة الحركة النسائية ورائدتها أن تواجه تلك السياسة بالرد على التحدي .

لقد شهدت تلك السنوات ولادة عدد كبير من الجمعيات النسائية التي غلب عليها طابع العمل الخيري في البداية ثم ارتقت إلى مستوى تأسيس «الاتحاد النسائي في سوريا ولبنان» عام ١٩٢٤ على أيدي مجموعة من الرائدات أمثال لبيبة ثابت، وجوليا طعمة دمشقية، وسلمى صايغ، وابتهاج قدورة، وثريا الحافظ، وآفلين بسترس وغيرهن. وقد شاركن جميعا في نشاطات وطنية وقومية، ومنهن من نشر دراسات علمية قيمة حول قضايا تحرر المرأة. وتعزز موقعهن النضالي في عقد الثلاثينات حيث عقدن مؤتمرات محلية وعربية، وشاركن في كثير من المؤتمرات الدولية، ورفعن شعارات قومية مهمة تؤكد بدايات وعي الحركة النسائية كحركة جندر لذاتها وبذاتها، رغم المعوقات الموضوعية، الذاتية والعامة، التي ما زالت تمنع تبلور ذلك الوعي على أسس سليمة حتى الآن. ولعل أبرز رموز الحركة النسائية في تلك الفترة، وتحديدا من حيث التأثير النظري والإشعاع الثقافي، والسجال السياسي هي الأديبة نظيرة زين الدين . فقد نشرت كتابها الأول «السفور والحجاب» عام ١٩٢٨، والذي حظي باهتمام لبناني وعربي واسع، وأعيد طبعه بعد أقل من عام، وترجم كليا أو مقاطع منه إلى لغالت أوروبية .ثم أعقبته بكتاب ثان هو «لفتاة والشيوخ» عام ١٩٢٩ الذي حظي باهتمام أقل، وعلى مختلف المستويات.

ختاماً، ليس من شك في أن ثمار مرحلة التأسيس ستصبح يانعة في عقد الثلاثينات والعقود اللاحقة. فقد تعزز حضور المرأة اللبنانية على جميع المستويات، خاصة في عالم الصحافة، والأدب، والتعليم . وزادت مشاركتها في المؤتمرات النسائية، العربية والدولية، مع مشاركة محدودة في العمل السياسي، والإداري، والنقابي حتى مطلع عهد الاستقلال عام ١٩٤٣ . فباتت مقولات الغرب في صلب مؤسسات الدول التي ولدت حديثا في المشرق العربي، ومنها لبنان. فقد نص الدستور على المساواة التامة بين اللبنانيين في الحقوق والواجبات، بمعزل عن الجنس أو القومية أو الانتماء الطائفي. فنشطت الحركة النسائية منذ تلك الفترة لوضع تلك الأفكار موضع التطبيق العملي دون أن تحظى بنجاح كامل حتى الآن. ثم تطور نضال الحركة

النسائية في لبنان طوال عقد الثلاثينات حيث أصبحت الحركة النسوية قوة اجتماعية منظمة وفاعلة على الساحتين اللبنانية والعربية، مع مشاركة محدودة في نضالات المرأة على المستوى العالمي . وذلك يتطلب الإجابة على كثير من الأسئلة المنهجية حول طبيعة تلك الولادة ومدى تأثرها بمقولات الحركة النسوية في الغرب، ومؤسساته وأساليب عمل المؤسسات النسوية فيه، وهل أن الأثر السلبي لتلك الولادة ما زال يشكل عائقا أمام تطور حركة نسوية فاعلة في لبنان ؟■

بعض مراجع الدراسة

بعد أن عالجت التطور الاقتصادي والاجتماعي لمرحلة الانتداب على ضوء منهجية التاريخ الاجتماعي في أكثر من كتاب مزود بأسماء مصادر ومراجع كثيرة، سأكتفي هنا بالإشارة فقط إلى دراسات علمية تساعد على تعميق البحث العلمي حول قضايا المرأة اللبنانية خلال مرحلة الانتداب الفرنسي، لمن يرغب في الاستزادة:

أرسلان، شكيب: «ذكريات الأمير شكيب أرسلان عن الحرب الكونية الأولى وعن المجاعة في سوريا ولبنان»، جمعها ونشرها نجيب البعيني، بيروت ٢٠٠١.

بيهم، محمد جميل : «فتاة الشرق في حضارة الغرب»، بيروت ١٩٥٢ حماده، ومقدسي، وجوزف، (إعداد): «المواطنية في لبنان بين الرجل والمرأة»، بيروت ٢٠٠٠ .

حنا، عبدالله: «الحركة العمالية في سوريا ولبنان ١٩٠٠ – ١٩٤٥»، دمشق ١٩٧٣.

دياب، حسن : «تاريخ صور الاجتماعي ١٩٢٠ – ١٩٤٣»، بيروت، ١٩٨٨.

زين الدين، نظيرة: «السفور والحجاب»، بيروت ١٩٢٨.

= = ، = : «الفتاة والشيوخ»، بيروت ١٩٢٩ .

ضاهر، مسعود: «تاريخ لبنان الاجتماعي ١٩١٤ – ١٩٢٦»، بيروت، ١٩٧٤ و ١٩٨٤ .

= = : «لبنان، الاستقلال والميثاق والصيغة»، بيروت، ١٩٧٧ و ١٩٨٤.

= = : «الجذور التاريخية للمسألة الزراعية في لبنان ١٩٠٠– ١٩٥٠»، بيروت ١٩٨٣.

قرم، جورج: «مدخل إلى لبنان واللبنانيين، تليه اقتراحات في الإصلاح»، بيروت ١٩٩٦.

كنعان، إبراهيم: «لبنان في الحرب الكونية الكبرى ١٩١٤ – ١٩١٨»، بيروت ١٩٧٤.

المؤسسة اللبنانية للسلم الأهلي الدائم (ناشر): «بناء السياسات الاجتماعية في لبنان، الإشكالية والتخطيط»، بيروت ١٩٩٥.

نصر، لطف الله : «نبذة تاريخية من وقائع الحرب الكونية»، بيروت ١٩٢٢.

ABOUCHDID,Eugenie: Thirty years of Lebanon and Syria (1917 -1947), Beirut,1948.

AKARLI,Engin: The Long Peace: Ottoman Lebanon,1861-1920 Berkeley,1993.

BARAKAT ,Halim (editor): Toward a viable Lebanon Georgetown University,Washington DC,1988.

BOKOVA,Lenka: La confrontation franco - syrienne à lépoque du mandat 1925-1927،Paris 1990.

CHATILA,Khaled : Le mariage chez les musulmans en Syrie Paris 1933.

COULAND,Jacques : Le mouvement syndical au Liban 1919 - 1946 Paris 1970.

DAHER ,Massoud:The socio- economic changes and the civil war in Lebanon IDE,Tokyo,1992.

DAGHESTANI,Kazem: La famille musulmane contemporaine en Syrie Paris 1931.

DAVIE,May: Beyrouth et ses faubourgs 1840 -1940 CERMOC,1996.

DUBAR,Claude et NASR, Salim: Les classes sociales au Liban ، Paris

HAMDAN,Kamal: Le Conflit Libanais : Communautés religieuses , classes sociales et identité nationale UNRISD,Genève 1997.

HANF,Theodor :Coexitence in Wartime Lebanon London 1993.

KASSIR ,Samir :La guerre du Liban cermoc,Beyrouth ,1994.

KHOURY,Gérard : La France et l Orient Arabe: Naissance du Liban moderne 1914 - 1920 Paris 1993.

KHOURY,Philip: Syria and the French Mandate: The politics of Arab Nationalism,1920 - 1945 Princeton 1987.

KIWAN, Fadia (directrice): Le Liban aujourd hui Paris,1994.

LATRON,André : La vie rurale en Syrie et au Liban ،Beyrouth 1936.

O Zoux,Raymond : Les Etats du Levant sous mandat français. Paris 1931.

THOMPSON,Elizabeth: Colonial citizens,Republican Rights,Paternal Privileges,and Gender in French Syria and Lebanon, Columbia University Press,1999.

WEULERSSE,Jacques: Paysans de Syrie et du Proche Orient Paris 1946.

المقطومة

زرياف عبد القادر المقداد *

كلما استيقظت فجراً، أجد بوابة الدار تحدق بي، تنفرج عل ساحة الفضاء الخارجي، يسقط قلبي مني، وتعبر أقدامهم فوق جسدي وذكرياتي، يغمرني الوجع، وتنقبض أسارير وجهي.

تنكمش، وأعود عجوزاً أجدني جواري.

❖ ❖ ❖

إنه الحلم.

راودتني شهوة اكتشاف الطريق منذ زمن بعيد، لم أجرؤ يوماً على تخطي باب الدار، تركتهن تائهات في السعي مثل حجر الرحى، ومضيت بخفة تتسلق نظرتي باب الدار، وأجهد في رؤية الأفق

وقع خطواتهم يجهر في قاع قلبي الصغير، أسعفني الخوف، واختبأت وراء شجرة الليمون الكثيفة والتي كانت تحجب رؤية من في الخارج.

رأيت السماء، وغمرتني الشمس.

أمسكت بي فاطمة، رجوتها بنظرة - لا تتفوهي بكلمة - أسدلت نظرها على أسفل قدميها.

ومضت التبان، كومت التبن أمام البقرة، وجلست تتأملها.

لحقت بها بخفة وشقاوة، صاحت أمي: يا مجنونة سوف ترميك البقرة، لا تشدي ذيلها وأكملت شتماً لم أسمعه.

كنت أخاف عتمة التبان، ولكن فاطمة دلتني على «الروزنة» وعلمتني كيف أرقب الضوء وهو يعبر منها، يمر فوق ذرات الغبار، يسقط في قاع العتمة المدوية.

كانت تقول لي: تخيلي الضوء وامشي فيه !!

وامشي خلف الدجاجة السمينة، تصرخ أمي: أخرجوا مقصوفة الرقبة من القن.

أختبئ فيه حتى لا تصل الأيدي إلي. تمد فاطمة يدها، أتحسس أصبعها المقطومة، أعرفها، ألامس أصابعها الأخرى، نتحدث بشقاوة وفرح طفولي حديث الأصابع في العتمة...... تقول لأمي: لقد خرجت يا عمتي.

يتكوم جسدي في زاوي القن،أمسح مكاناً لرأسي وأختبئ فيه......

أمي تقول لفاطمة: أخرجيها ستقتلها رائحة الدجاج.

تعود فاطمة إلى يغمرها الرجاء، تمد يدها تلامسني أناملها الرقيقة، تقول لي: الحقي بي.

أنتظر قليلاً ثم أخرج خلسة، وأركض خلفها إلى

---

* روائي وقاص من سوريا.

التبان، آكل معها خبزاً ساخناً مدهوناً بالزيت والدبس أتلذذ به رغم الشمس الحارقة تلقي بوجهها على ساحة الدار.

تجتمع نسوة الدار الكبيرة قرب الرواق لتشرب الحب. تمد عمتي رجليها الكبيرتين أمامها، فيهما شقوق تصل إلى العظم، إصبع قدمها اليمنى مفلطحة، تكاد تشبه «الداية» العجوز فيها جرح غائر يأكله الذباب.

أنظر إلى قدمي أتحسسهما: صغيرتين، أشرد في الأقدام العارية الممدودة في الشمس تلتقط أمي نظرتي على قدمي عمتي، تنهرني، وتقول: أحضري حباً للنسوة

أصيح: لا تدخل لي.

تهب واقفة، تحمل عصاها أفر هاربة، ترجوها عمتي: لا تضربيها ما زالت صغيرة.

«أريد اللعب فقط»

أسترق النظر إلى فاطمة، تكشف الشمس ملامح وجهها، بهية كالقمر، ندية كالروح. كل من يدخل بوابة دارنا الكبيرة ويراها يقول: ما شاء الله !!

تقترب مني، ترجوني: يجب أن تتعلمي هذه الأشياء، ستبقين صغيرة ما لم تتعلمي.

ثم تبتسم: حتى تصبحي عروساً يجب أن تتقني أعمال الدار.

أضحك وأقول لها: سأتعلم لأصبح عروساً مثلك.

يحمر وجهها، وتصمت.

أمشي متثاقلة، أجر قدمي، أسمع أصواتهم، سيصلون بعد قليل، تملأ أصوات الرجال قاع الدار، تسرع النسوة إلى لم أقدامهن من لساحة، تلف «الكبيرة» عصبتها على رأسها بعد أن كانت قد ألقت بها أرضاً وتركت الشمس تأكل رأسها الأشيب.

أمي تصب الماء على يدي أبي، يغسلها ويسألها عني، أسمعه، أريد أن أترك القمح.

أكاد ألقي به أرضا، أتذكر النصائح، أمشي رويداً رويدا، لأصل إليه، وعلى رأي «جونة القمح» نميل رقبتي، ألقيها أرضا، ويضحك الجميع مني.

قدم عمتي الكبيرة ممدودة أمامي، لا تستطيع ثنيها، أصبعها يأكلها الذباب، تزيحه بلطف بيدها، يطير قليلا، ثم يعاودها، يلتهم أصبعها الكبيرة، تنساها. تترك الذباب حولها.

الشمس حارقة، الظل بارد في ساحة الدار، دمي يغلي في عروقي: ذباب يأكلها!!

لماذا يلتهم إصبعها الكبيرة ولا تتحرك!!

أنسى من حولي، أقترب خلسة من قدمها، أهوي عليها بجونة القمح، تصيح عمتي

يتراكض الجميع إليها، ألمح تساقط الذباب صريعاً حول قدمها.

شرر يتطاير من عيني أبي، تضحك خالتي خلسة، وأمي تقف مدهوشة: ماذا فعلت؟!

أترك الجميع مشغولاً بعمتي، واهرب إلى القن، ألوذ برأسي، وأغرق في النوم.

❖ ❖ ❖

هرج كبير يملأ ساحة الدار.

عمتي تضع عصبة سوداء فوق رأسها، تبكي بحرقة: سيزوجونها غريبة.

وفاطمة فراشة هادئة، فرحها بحجم فضاء الروح، تكاد أصابعها تلامس الأرض، تطير أمامي تصل بوابة الدار، ثم تعود تجلس أسفل درج المضافة.

رجال أصواتهم عالية، بحجم بوابة الدار يخرجون بابتسامة رضا، تعلو وجوههم، تزغرد خالتي تنهرها الكبيرة: اقطعي لسانك !!

لم أدرك ماذا يحدث. فاطمة أصبحت «عروساً» كبرت وأتقنت أشياء كثيرة.

تطير بإصبعها المقطومة إلى بوابة الدار، تصلها، تدور في الرواق ثم تعود إلى أسفل درج المضافة.

خوف يملأ قلبي، نواح يوقظ هدأة الروح في الليل.

أزحف بجسدي المرتجف إلى أمي: ما هذا الصوت يدها المرتعشة تغطيني، وتقول: نامي لا شيء.

تلك الليلة اجتمعت النسوة حول فاطمة، استرق النظر إليها، تكظم فرحها بابتسامة تملأ وجهها البهي.

قسوة تملأ ملامح الوجوه حولها، مخيفة، تشبه عتمة التبان وبيت المونة وقن الدجاجات. عتمة مدوية حتى العمق تعلو وجوه النسوة.

عمتي ساكنة، حزينة، يعلو الذباب إصبع قدمها الكبيرة، تقول لأمي: لو كان أبوها حياً لما رضي ولو أنه كل جاهات الدنيا. لن يرضى بقبره أن يزوجها غريبة.

خالتي تواسيها: نصيب البنت والجاهات.

تصيح عمتي: سيصحو في قبره!!

تمد فاطمة يدها، أناملها الرقيقة مخضلة بالحناء، تحاول أن تخفي أصبعها المقطومة. أراها بوضوح. نواسي شعرها الطويل وتبتسم. أرجوها. لا تذهبي !!

تقول لي: وأنت ستطيرين يا هند، اكبري لتصبحي عروسا.

أتأمل طلعة وجهها. تخفي عني أشياء كثيرة مع أمي وخالتي. تهمس لي أصبعها المقطومة: سأقول لك فيما بعد. وأنتظر «ال فيما بعد طويلاً».

ذاك النهار هبط الفجر كالليل.

كنت أرقبها تمشي بخفة في قاع الدار، تبتسم النسوة حولها بامتعاض وحنق.

عمتي تقول: حرام تمشي غريبة.

فاطمة تطير أمامي. تصل بوابة الدار، تنسى أصبعها المقطومة. تحاول أن تخرج من البوابة تناديها إصبعها المقطومة، تعود لتصحبها

أكف بحجم المخباط تهوي على جسدها الغض وأناملها الرقيقة. تصفع الروح الهائمة والوجه البهي تلف شعرها الشالك حول جسدها، تهوي بها أرضاً.

أناملها الرقيقة تسقط جوارها أنملة. أنملة.

أصرخ في قاع الصمت المدوي في العتمة. أصرخ «فاطمة ».

تخرج النسوة كأعواد القصب: أمي لقد ضربوها!!

تقول خالتي: سم على البنت، سم بسم الله !!.

تقول الكبيرة وقد لفت عصبتها بإحكام حول رأسها: فاطمة تعثرت في ساحة الدار.

أصرخ: لقد ضربوها!!.

تقول الكبيرة لأمي: أخرجي ابنتك وسم عليها.

عمتي مرتعشة خائفة تقول: أعادها أبوها.

ثم تقترب بهدوء وسكينة من المسجاة أرضا، تمسح قطرات الندى فوق وجهها وجسدها الندي، تكشف عن ظهرها، أرى بوضوح: أكفاً مقطومة بحجم المخباط مرسومة على ظهرها.

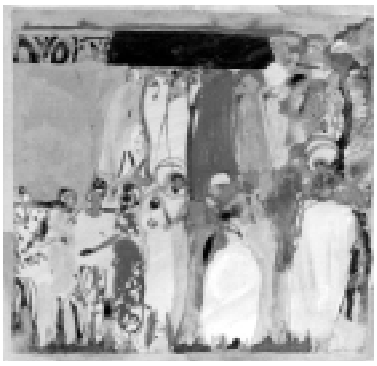
أزحف بجسدي الصغير إليها.

أصبعها المقطومة تزحف إلي، أحركها، يعبر جسدي مني إليها.

ذهول يربك الروح، وخوف يغشى القلب، روحي غائرة في قاع جسدي.

أصبعها بحجم جسدها تعبر من بوابة الدار بلا خوف.■





موزة والزيت

عبدالله خليفة *

ينزل سلطان من الباص الخشبي حاملاً حقيبته الثقيلة، دون أن يشعر بها، يمشي في الزقاق، وثمة حنين طاغ في روحه يكاد يشعله، يقترب، يقترب من الباب الذي حلم بفتحه لليالي طويلة مسهدة، يضع الحقيبة فتهتز الأرض، ويطرق الباب طويلاً، وينتظر خطواتها التي بدأت تهفو إليه حفيفاً عطرياً أخاذاً..

هذا آخر الشهر وهي تعرف إنه سيأتي في هذه الأيام التي تضج في جسده وتضعه في تنور الدقائق التي تشويه، فهل هي التي تقترب وتقلقل هذا الحديد الذي التهب في صدره..؟!

ينفتح الباب عن وجهها، وثوب النشل الواسع المطرز بالعصافير، يحضنه كسماء واسعة، يدخله جنة ، ويكاد يعصرها بجسمه الهائل ويحملها إلى غرفتهما المطرزة بالمرايا والصور، ويفتح الحقيبة الثقيلة فإذا كل ألوان القماش والطيف، والحلق، والعقود، وموزة مأخوذة، تلمعُ في عينيها أشعة الفضة وكأن غابة محروقة تسطع بألسنتها، وأنهر من ذهب تتدفق..

هذا الجسد الفاتن، والوجه المغمور نوراً، والحضن الحنون يغسل كل أوجاع تلة الزيت، وجنون القيظ ورائحة أجساد الرجال والصابون الذي يلتهم الأيدي والأرواح..

الآن يستريح، ويرى بيته الصغير، وأنثاه على صدره، كلما هفت نفسه إلى شيء اندفعت ووضعته بين يديه، صحن الأرز الكبير وسمكاته والليمون والزرع

* كاتب وروائي من البحرين.

● اللوحة للفنان **راشد دياب** / السودان.

الأخضر الذي ينمو في بياضه الواسع، والعسل الصباحي والخبز و (الكباب) الملتهب المقطر سمناً متفجراً، ورقدة الظهيرة قرب تلتها الخضراء وهو يصعد الهضاب المعشوشبة ويزرع الريحان، ويكاد أن يقول لها:

ـ لا أريد أن أرجع إلى تلة الزيت...!

لا يستطيع، عيونها حينئذٍ سترمقه ورموشها ستثلم كلماته.

بضعة أيام، ثم يوم مرير، حين يمشي وحيداً بلا حقيبة، ممتلئاً بآثار القبل، يحمل خوخ الخدود لجوعه القادم، وينسج من شبحها وراء النافذة إزاراً لليالي الطويلة الساخنة.

حين يتدحرج رأسه في الباص الطويل، نائماً وصاحياً، روحٌ مشبعة برفيق لا يُرى، يتذكرُ كيف طلع هو ورفاقه من عراد من بين الخوص ومستنقعات البعوض والأفاعي، وساروا في الصحارى وعبروا المياه وبراري اللصوص والبدو، وسلموا في كل بوصة من التراب قطعة من قلوبهم، وآخر قطعة نقدية شويت أجساد أهلهم في تلميعها من الصدأ والدم..

كانت أمامهم تلة الزيت، تضيءُ من بعيد، ألسنةُ نيرانها تقلي السماء وتنضّج النجوم لأحلام الليل، وكتل الحديد والأعمدة العملاقة والرافعات الشاهقة والشاحنات الكثيرة المندفعة، تصهرُ ما بقي من قلوبهم..

النهارُ كله جهنم، والليلُ تنورٌ صغير لشوي ما بقي من الأجساد، والبواخر العظيمة تُرى في البحر، تأتي وتصيح وتخرج خراطيمها وجسورها ويرى البر كله وأجسادهم والتلال المأسورة في الصمت، تضخُ أعماق الأرض لكتل غريبة تذوب في ضباب الصباح..

أيُ نومٍ كان ينام؟ أي صندوقٍ خشبي يضمُ ثلة من الرجال تتعاركُ أرجلُهُا وأيديها وصرخاتها وأحلامها و (سفر طاساتها) ، فكيف لم ينفجر؟!

ويعودُ ثانيةً إلى عراد. تلك الغلالة الخضراء من الشجر والرمل والزرقة تتراءى في الباص المترنح في البرية وفي السفينة المتقلقلة في البحر، وكأن أقدامه ليس لها من حنين سوى أن تصل إلى ذلك الزقاق، وتركعُ هادئةً تحت أصابعٍ مُضمخة بالحناء. وحين تفتحُ لا يجد ثوب النشل ولا العصافير الزرقاء بل امرأة تربط رأسها بمنديل، وبطنها متضخمة قليلاً، والدوار والقيء يأخذانها بعيداً عنه، في الطرف القصي من السرير..الفرحُ ينشرُ الشهوة، والأبوة المنتظرة تختلط بجوع الليالي، وحين يقتربُ من جلدها يجدها تنتفض.

وفي الصباح يرى الطاولة العامرة ذاتها، البيض والحليب و(الكباب) المشتعل زيتاً وناراً، وضحكة موزة تسترد وجودها، واغتسالٌ غريبٌ لجسدها يرعشُ خلاياه التي تصلبت.

لا شيءَ سوى تلةِ الزيت، وعليك أن تدفع العربات، وتضع الأعمدة على عظامك لتتسع دوائر الخزانات والصهاريج، والشمسُ في الليل تصيرُ غابةً من العقارب والصراصير في ظهرك، وحشودُ العمال تتقارب رؤوسها في الظلام وأنت لا ترى سوى وجه موزة، وفي النهار يتجمد المكانُ، والدخانُ والزيتُ والغيوم والسماء والألم، وتعبر العصافيُر بكثرة فرحةً بالبحر والشجر، وأنت تمشي بعربتك وحيداً نحو غلال الدم والنفط والأعضاء المقطوعة..

يتساءلُ: لماذا تستولي عليّ هذه المرأة في كل لحظة، وأود أن أجري وكأنني في سجن أعدُ كلَ دقيقة، لماذا كلُ هذا الحب يملأني لها؟ والعمالُ يرمقونني باحتقار، وتأتي سيارات الإسعاف والشرطة وتأخذ وجوهاً لم أحدق فيها كثيراً وجثثاً لم أترحم على أرواحها؟

واحدٌ من هؤلاء الرجال ينسجُ قلبَه في الليل، يسحبُ حكاياتهِ عن السفن التي ثُقبت أمعاؤها، وتبخرت أحلامُها وهي تغرقُ وتتحد بالسمك والصدأ، لكنه يحوم حول زقاقه، وبيته، ويذكر له صبانه وأخشابه وكيف سيعيدُ بناءه، وتتخايلُ موزةٌ في ذلك الأفق من النور، ويريد لو يتدفق بالحديث عنها، ويصف جمالها ورقتها وأكلها..

يعيده الباصُ الخشبي إلى الأمعاء الغليظة للحي، ويجد كرةً من اللحم الضاجة بالصياح في حضنه، وتبدو كأنها لا تنتمي إليه، وجهٌ غريبٌ له سمرة وضآلة

جسدية مروعة، وهو الذي أنتظره عملاقاً كجسده الفارع.والمرأة بعد الولادة، وبقايا آلام المخاض وإرهاق المنزل والثدي القافز دائماً للوليد، وعليه إذن أن يعود لطريق تلة الزيت، التي صارت بطيئة، ثقيلة، تتناءى أشجارُها وتلالها وقواربها ونيرانها، وكأنها خريطة مرسومة بالمسامير والنار على جسده.

لو أن أحداً يحدثه عن الحب بين قفير هؤلاء العمال المغسولين بالزيت والإغفاءات..!لو أن صاحبه يكف عن أقاصيصه المثقلة بالدموع والحمامات والمطارق ويكلمه عن المرأة ولغزها المحير..!

ينحني ظهره قليلاً وهو يعود، وعراد تزيح غلالتها الخضراء، وتلبس رداءً من الحديد والرمل، والباص الحديدي يأخذهم بين المستنقعات والتلال وركامات العمارات الجديدة، وبيته الضيق يتسع ويجاور البحر، وموزة تقدم له صبياً غريباً وبطناً منتفخة ثانية، وولده يندفع إلى صدره ويدخل في روحه، وينثر له الهدايا، ويحاول أن يتسلل إلى مخدعها ويجد غابة من الريحان والورد ورأسها متوج بغلالة من الليل والنور، وهو يحتوي قطعة من الزبد المشتعل، ويريد أن يبقى في بلدته، ويتجذر بين أولاده ونخيلها ويصطاد في البحر ويغسل قدميه في موجها المثرثر مع جداره..

لكنها تنتزعه من العسل، وتعيده إلى الشريط المشتعل، ويشعر بأنه ثور معصوب العينين يدور في ساقية من سواقي جهنم، يحمل الفحم و أسطوانات الغاز المتفجرة وألواح الألمنيوم المصهورة، ويفضفض لصاحبه يريه ذلك الزقاق والمرأة الجميلة والبيت، ويتكلم عن كل حبة رمل من حوشه الملآى بانعكاسات النجوم ودبيب السمك الميت، ويسأله صاحبه عن البلدة ودكاكينها ورجالها، فيستغرب كيف أنه لم يتجول كثيراً فيها. حين يعود إليها لا يرى سوى قمر وحيد، ويجد نفسه في زنزانة الضوء، ويتذكر العين القديمة التي تستحم فيها النساء، وكيف رآها وقد صارت خرابة، فدهش كثيراً، وتساءل: أين كان؟

كان جالساً على البساط في حضرتها، وهي فوق الفراش العالي، يتمتم بكلمات لا تأخذ شكلاً بشرياً. ترمقه بكبرياء، تحدق في أعماقه المتقلقلة، يهمس:

ـ تعبتُ..

وتنتظر صعود الموجة المضطربة:

ـ هناك أنا بعيد.. عنك.. أشتاق .. كثيراً..

تقول بحدة:

ـ ألا تخجل من نفسك، ألست رجلاً ؟ ماذا نفعل هنا نحن، نربي، وننفخ الدخان من تحت الصفائح السود، ونراقب الأولاد وهم يذهبون إلى المدارس..

أجل الآن يتضح له دورها، هاهم الأولاد يكبرون، ويتعلمون، والبيت يتسع، وأرضه الرملية تختفي ويدهش من البلاط الملون والثلاجة الممتلئة، وغرفة البنات، ويحمل رغباته الحارة ويمشي في البلدة، يخفف من انتفاخ عروق ساقيه، ويرى كم تغيرت الدكاكين، وجاءته رائحة مألوفة، رائحة (الكباب) الصباحي، ويسمع صوت أبنه، فيقترب من الدكان.

تجمدت روحه بغتة. هناك رجلٌ مألوف غريبٌ، يضحك مع ولده، وقد دهش كثيراً من الشبه بينهما. هذا علي اليماني، صانع الأكلات والكلمات السحرية، متجذرٌ منذ زمن بعيد في هذا المكان، وجه يجمع بين رؤوس الحيات والثعالب، تتجمع فيه الابتسامة ولمعة الخناجر.

يستندُ إلى الجدار، ويرى المحل الواسع، والطوابق، ويتذكر، يمشي تائهاً في أزقة البلدة، يحدث الأشجار المتوارية في الذاكرة، ألم يكن أباً؟ الشبه الغريب بين ابنه، بل أبنائه كلهم، وهذا الساحر وصانع الحلويات والكباب، وهذا النسل الغريب المتقزم، الكريه، هؤلاء الذين حضنهم واندفعوا إليه في الليالي القليلة البخيلة، وسمعوا حكاياته على ضوء الفوانيس، وجرى من أجل أمراضهم، وهذا البيت الذي أقام كل حجر فيه من غربته وجوعه، لا ، لا يمكن أن يكون...!

رأسه مترنحةٌ على زجاج الطائرة، يحدق في تلة الزيت وقد صارت مدينةً تعصر البحر والصحراء، تمتدُ يده لعلبة لأول مرة يذوق هذا السائل اللاذع، ثم

يضع عقله الضاج بالهدير على وسادة، ويرى ظله يمشي في الظلمات المشتعلة، ونملٌ كثيف يجره إلى البحر..القناديل اللزجة تأخذه في أشداقها..قناديل كثيرة كالرمل تموت على الشطآن..

الآن لا يمكن أن يرى حدود تلة الزيت، أتسع الحديد والدخان إلى ما وراء الأفق، الطائرات وحشود البواخر، والجسور المعلقة قرب الغيم والانفجارات التي تدوي كل لحظة، ونهر السيارات المتدفق، وهو في غرفته الصغيرة يطل على هذا العالم الذي أعطاه كل شيء وأخذ منه بضع أحجار، وظن إن ثمة عائلة وراءه، والمرأة التي أحبها كانت أفعى محمولة في صدره، وهو يغوص في بحيرات الحمم كي لا تحترق منها شعرة، الآن كل شيء صار عدماً، الماضي القطار المحترق الذي دخل به نفق الحياة، والمستقبل...

يتطلع إلى صاحبه ويخشى أن تكون كلمة من كوابيسه قد وصلت إليه، يدهش أنهما كانا يتلاصقان هنا طويلاً، وأعماقهما نائيتان..يجد كم كان يوغل الخناجر في جسده، ويجمع العقارب والجنازات، وراح ثقلها الآن يهوي به..

يعود الآن إلى بيته، صدفة مغلقة بالألغام، جسد ضخم منخور بنمل كثيف، ثوب منتفخ وروح غائبة، وكل التهاني بوظائف الأبناء لا تمس شعرة من عود قلبه، والزغاريد بزواج البنات أشبه ببكاء الجنازات، بدلات الضباط المرصعة بالنجوم وأقنعة الموظفين المتنفذين التي يلبسها أبناؤه، والفلل الجديدة التي تُرسم على جلد أرضه الممزقة، كلها تجري خارجه، وموزة لم تعد تأبه به، في سيارتها وجولاتها ودكاكينها، ولا أحد يلحظ عودته الدائبة إلى تلة الزيت، وارتياحه من الغرفة الصغيرة وأقاصيص صاحبه، وخيوط حنينه للصغار الذين كبروا بخيوط دمه، لا تزال تشده إلى التنور الذي يقدم فيه جسده قطعة قطعة..

أين كان يقذف روحه وماءه، أين كانت قطعه الصغيرة تذهب، وهو الآن يمشي في بلدته التي لا تعرفه، ولم يستشره (أبناؤه) حتى في وظائفهم الجديدة و(بناته) اللاتي تزوجن الكبار سربن قطيع كلابه الوحشية في المخازن الملآى بقطع الغيار البشرية، ولم يعد قادراً على الكلام ويدخن بوفرة مسحوقاً مدهشاً ويصمت ويغور في ذاته، ويرى حشود العمال تتجمع وتنطلق في الشوارع، واللافتات، والصخب، وانفجارات الدماء، وسيارات الإسعاف تصطخب، وهو يعود إلى غرفته تعباً، يجد شريطاً من الغبار في ذاكرته..

يدخل غرفته المضطربة، الأحذية والأيدي والمعاول خربت كل شيء، وصاحبه أيضاً لم يعد حياً..■



قصة قصيرة

زقاق الموتى

عبدالعزيز الراشدي *

في زقاق الموتى أرتعد كلما تبدى بياض .كنتُ سيد أحلامي، لكنها أحيانا ترهقني وأنا أمر مستندا إلى جدار الزقاق. تتحرك الكائنات في الزقاق وفي مخيلتي فترتعش ساقاي. آه يا بياض طفولتي، كل شيء في زقاق الموتى في حلكة الليل أبيض ،حتى وأنا أغمض عيني وأركض تظل الأشياء حليبية تتراقص في غنج.

وفي بياض النهار، حين تطلع الشمس الحارقة، أركض نحو الزقاق لا يُدركني خوف... أتحسس الجدار، وأؤكد التفاصيل كي لا تملأني الرهبة ليلا. وأسخر من نفسي ولا أتجرأ على إخبار الأصدقاء، أقول: ليست سوى خدوش هذه، وتلك بلغة مهترئة، وفي اليسار نخيلة لا تنمو ، ثم كيف تُفزعني هذه المسافة القصيرة؟ أسجل المكان وأهله بدقة، لكنني بالليل أنسى كل شيء، ولا تعود تراودني غير أحلامي، وقصص الذين سكتوا مرة واحدة، ولم ينطقوا لأنهم رأوا ما هو في علم الغيب، أو ماتوا بحسرتهم . أتذكر القبر والظلمة والملكان ومطرقة النكير فأسمع الهمهمات، وأُسرع فيسرع معي من يتعقب الخطى:ثمة امرأة وجدوها في الزقاق ميتة ،على صدرها خدوش حادة، والذباب الأزرق يصنع الولائم حول الدم المتخثر. و«أمي رحمة» المرأة الحنون محنية الظهر تدفع بالأطفال نحو الدنيا وجدوها بالزقاق ميتة. و بسمة الطفلة الصغيرة، كانت تجري فسقطت هناك في زقاق الموتى. رَشّوا الحليب في كل مكان تحركت فيه :حيث تلعب،حيت تركض ، حيث تخرج لسانها الصغير لنا ،وتكشف عن مؤخرتها نكاية بنا.ما عُدتُ أستطيع شرب الحليب لأنه يذكرني بجسمها الرخو. وحين يمر الموتى إلى مثواهم لا يمرون كراما، بل يظلون في خيالي: يتسامرون، يقهقهون، يلعبون،يصمتون أحيانا لأن الكلام انتهى، ينظرون بحزن إلى الحدود القصوى لملكتهم .. ثم أخرج عند المساء وأركض، كي لا يمسكني الموتى، وألتفت فلا أرى سوى الظلام، لكن العيون تظل ترقبني ما إن أسير.وإيقاع قلبي يعزف وأقرأ قصار السور ، ثم أرى أبي يدخل الدار لأن بيتنا في آخر الزقاق وأصيح به كي يترك الباب مفتوحا لكنه لا يسمعني .يُقفل الباب ويضع الرتاج وخشبة الأمان .

---

* روائي وقاص من المغرب.

وألحق الباب لاهثا، أطرق أطرق بكل القوة والأعين تترصدني . الأعين الميتة المخيفة الحزينة البريئة . تلك الأعين التي أتحداها في الصباح، وأقول اظهري، ولا أجرؤ وقت الليل والغمام لأنها ترد الصاع صاعين . وأفكر في الحياة العنيدة، وفي جارتنا كثيفة الشعر على الوجه كرجل، مكتنزة الشفاه كأنما تتأهب للكلام باستمرار. تجلس في الزقاق طوال اليوم تعد الموت× على – الأرجح – ولا تموت. لكنها اختفت في يوم وقالوا وقالوا وبحثوا في كل مكان ثم شموا الرائحة.

وقد جرى في الزقاق ،بعد موت مكتنزة الشفاه، أن شيّعها الناس بعد العصر ووضعوا على قبرها الشوك. وزعت النساء علينا خبزا حارا بالفلفل، ثم اجتمع الأطفال بدوني، يتدارسون أمورا حسبتها خطيرة . تدافعوا نحو بيتها، وكنت في أعقابهم . دخلت فخرجوا و أغلقوا الباب دوني. ها أني أصبحت وحيدا مع كل أشيائها. مع صورتها التي لا تُفارِق وأقول ستظهر الآن لتقترب ببطء وتطوقني بلحمها البارد .

آه أيتها الأحصنة المالحة في حلقي، يا هذا الجفاف في مياه الروح. وهذا العرق المتفصد ،وهذه العزلة الفائضة . أتخيل موتي، أتخيل الكلاب في المقبرة تنبح: هوهوهو، والذئاب تعوي :عوعوعو، والموتى يتذمرون بأصوات لا أجيدها :حممم حممم حمم. وأنا أحلم بالأصوات ذاتها ،شهرين متتاليين وأنا أحلم، والمرأة مكتنزة الشفاه تطير خفيفة حول فراشي،لا تفعل بي شيئا، لكنها تسلخ وجهها ثم تعيده وتنصحني بأكل النبق ثم تسألني عن بعض القلائد التي سرق الأطفال وتقول : طَمْئِنْ أهلي. أنا هنا مرتاحة .

ولقد مر بعدها بالزقاق رجل لم يغطوا وجهه، وكنت بالسطح، فبانت عيناه البيضاوان.. ظل البياض يغزوني ويحرك في شهوة البكاء .أراهن الآن إني كئيب للسبب ذاته، كوني تطلعت وأمعنتُ وكدت اسقط لو لم تمسكتني يد .يد من يا ترى؟يد من؟.

تراب المزارات لم ينفعني، وأمي ملت، لذلك تركَتْني حتى كبرت وشختُ، وعاد البياض قريبا مني، لكنه مُرعب على الدوام ،ثم حانت ساعتي، فجاءت المرأة التي كانت تتأهب ، كما يحدث في الأفلام على الدوام، حين يغادر الجسد ذاته ولا يذهب بعيدا لأن كل شيء يخترق صلابته،جاءت المرأة فَقَدّتْ مني شبحا ومضت.الشبح مني الآن وأنا منه. لكنه لا يفهمني. يظل طوال اليوم يفرضُ رغائب قارسة . يتجول في الزقاق وأنا لم أتكيف مع ليله بعد، يلاعب الكائنات التي ماتت،وأنا أخشاها. ثم آلف . أرى في الزمان ذاته والأمكنة الغامضة اللزجة، الفتاة الصغيرة وقد كبرت. ما عادَتْ تأبه الآن لمقالب أحد.ت سير مرفوعة الرأس بجناحين يغطيان القليل من الجسد ولا يكشفان طراوة الجسد والدنيا. وأظل رفقة الشبح طوال الوقت، بنفس الزقاق، ثم نبدأ في اختصار المسافة،رفيقين هذه المرة، فقد تعودنا على بعضنا ..

نسير متفقدين الأحوال كدورية الشرطة،دون سلاح أو حزام. تبدو الأمور عادية .يتوافد المزيد من الأشباح .لكن لا يظهر أبي في نهاية الزقاق ليغلق الباب دوني .وأجاهد كي أرسم صورته القديمة، لكنها تتسامى . ويتراكم الغبار حول الشجيرة الصغيرة، ولا يعود الشبح يشبهني فجأة،لأنه مل السير والزمن لايتوقف. ثم أرجع قليلا إلى الوراء، إلى الشباب كي أصنع ما فاتني.أُصبحُ أبا ،لكن ابني لا ينتظر كي أغلق الباب دونه.هو يغلق الباب دوني ويسخر. وأحاول جاهدا الابتسام في وجهه. وأعرف أن الحياة بالضبط هي زقاق الموتى. الحياة التي يَتَزَرَعُ الموت في كل مكان فيها. الحياة التي تَنْزع أضراس الناس بكلابها . ثم أعود إلى الطفولة في زقاق الموتى كي أهنأ قليلا . لا يهنأ جسدي لأن الزقاق دوما كالسابق ..

وأسير في زقاق الموتى، ثم أخاف فأركض لأغادره. أظل أركض. هناك من يتعقبني . وقبل أن أنحرف إلى حيث منزلنا، حيث الخلاص ، تصطدم رجلاي بشيء ثقيل فأتدحرج.■

مـواءات

لجلجامش المغبون

رمزي الغزوي *

قطع رأس القط أول ليلة -كما نصحوا له- لتطيب له عروسه دهرين أو أكثر وتصفو لعمرين.
خطفت الرأس الراشح دماً وقلّمتْ شواربه بأم أسنانها وهي تموء.
أعدتْ له لحماً مشوياً قاسياً، وأكلت معه بشراهة محارب، بعد عمر واحد فقط، انتبه إلى جلد القط المعلق فوق السرير.
القطط أبواب متنقلة ، تنفتح إلى أحزان مخنوقة، الأبواب تصرُّ لوجع عظيم مندمل تحت الجلد، والقطط تموء بحرقة معذبي الأرض، العابرين فوق قنطرة زجاج مشظّى، نحو قلب ذي أربع حجرات: ثلاث مغلقة، والرابعة، أطرقها جيداً وأبحث عن دفءٍ موعودٍ في تمسيدة قطة.

في الحارات، القطط مرايا: الحارة البطرانة تسمن قططها، وتلهو فئرانها بظلها المنكسر فوق رخام البيوت، والحارة الفقيرة تنقرض فئرانها، وتهزل قططها وتغدو خيطاً على عود، مقنعة بتراب النزق.
بدايات الحرب، تخَلّص الناس من أطعمتهم المثلجة الآيلة للعفن – بعد انقطاع الكهرباء– فأتخمت الحاويات بالقمامة ، وتضخمت القطط على نحو غريب : تركل القطة فلا تهرُّ أو تفرُّ، ويسرح الفأر بين أنيابها، ولا تموء.
أكلت الحرب اللحم والعظم، والحاويات بقططها: قطٌّ هزيل يتلوَّى في أطلال حاوية، فينتفض لمرور قط سمين يتعاطس، ويتلعثم في مشيته كسكيِّر، يدوس ظلَّه بوجع مفخَّخ.

– يا لله ، كيف بقيت على حالك طول حربٍ؟!!
– نمرٌ، نمرٌ أنا يا ابن العم .
في السفينة ، تعب الركاب الهاربون من رتابة العاصفة، وضاقت صدورهم بحمامة ستأتي، وقلقوا من شقاوة الفئران، وعبثها بأكياسهم.
مسح نوح على أنف نمرٍ، ورشَّ في وجهه قليلاً من فلفل نزقٍ، فعطس النمر وخرج من أنفه قط أرقط.
وكان الفأر توسل القط يوماً، أن يعلمه تسلق الأشجار، على أن يبوح إليه بإكسير عجينة الخبث، تعلم الفأر التسلق، وهرب مُطارداً إلى الآن من سطوة القط المغبون. بعض الفئران نجت في أكياس الركاب.
شوارب الرجال مفاتيح حماقات لا مخرج منها أحياناً. في القطط الأمر على النقيض: القط لا يندسُّ في كوَّةٍ ما لم تدخل شواربه أولاً دون تماس.
قطَّنا طارد فأراً، الفأر انصرَّ في كوَّة، مدَّ القطُّ شاربيه وتراجع الى الماء، وبلَّ يده، ثم غمسها في الطحين، ورفعها طويلاً مواجهة لفم الكوة، حتى خرج الفأر طامعاً، فصفعه بالأخرى، وكانت القاضية.
رجلٌ بشاربين تقلع عنهما طائرتان، لحق بصبي أغضبه حتى لاذ إلى كوة في جدار، أدخل الرجل رأسه سريعاً في الكوة، فانحصر ولم يخرج، الصبي قلَّم شوارب الرجل بحجرين.
شددتُ عليه واعتقلته في كيس خيش، (وكانوا يحشرون قطاً جائعاً في كيس خيش – طبعاً في المعتقل – مع رأس ثائر ، ويربطون عنق الكيس ،ويهمزون القط بالإبر المحماة... كثير من الثوار فقدوا أعينهم

* قاص من الأردن.

وآذانهم، وتخددت وجوههم خريطةً لجبال الأطلس، وحفرة الانهدام، مع التحقيق الهادئ).

القطط غدت نزقةً على نحوٍ آخر كدبور مغبون. وقلت إنني اعتقلت القط اللعين، وحشرته في الكيس فقد أتعبنا : دائماً يموء كطفل، ويصرُّ كبابٍ، تسحبه خيوط القتار من رأس الأرض، ويدهم مطبخنا، وكثيراً ما تنازلتُ عن طعامي ليترك حلبه ضرع حناني.

المهم، قررت - كمحقق- التخلص منه، فأطلقت سراحه في المزبلة البعيدة، ونفضت يدي، وعدت مع كلبي الوفي. استقبلني القط مع عصابة من القطط، وهاجموا كلبي، وتركوا لي ذيله الأعوج.

(القط طلب من الكلب أن يعلمه السباحة، على أن يعلمه صيد الجراذين... تعلم السباحة، وهرب ناكثاً وعده مُطارداً للآن، مولداً عداءً لا يبلى)

ومرةً صفّينا قطنا النذل - ليس بالكيس- الذي تربى في حضن دارنا، وبحليب دفئنا: أخي مرَّر مسماراً محمى في النفق المؤدي من الأذن اليمنى إلى الأذن اليسرى بهدوء قديس، كثيراً من الحزن، كثيراً من الفرح ، فهذا القطُّ لم يتحالف معنا ضدَّ الجيران، الذين تعاركنا معهم، ولم ينقطع عن زيارتهم، أو التبطُّح في أحضان فتاتهم العانس، أو التمسُّح بأقدامهم ومصمصة عظامهم. كلبنا الوفي حارب معنا، وعارك كلبتهم، وتنكر لكل مائه المهرق فيها.

وعبلة(قطة جدتي)، طوحنا بها من سطح الدار - بعدما ازدردت عصفور قفصنا - فطارت فاردةً أطرافها الأربعة، فارشةً قرصاً من الشعر في الهواء، فسقطت ولم تخدش. جدتي قالت: لعبلة سبع أرواح، وبقي لها ستٌ يا أشقياء.

سمع جلجامش (قط جارنا الفنان)، أن للقطط غرب البحر تسع أرواح، هرب على جناح نعامة، طاوياً صحارٍ، وماخراً عباباً، باحثاً عن خلودٍ في روحين أخريين.

تحت ساعة (بيغ بن) - تحديداً - وصل قطاً هرماً، فبالت في أذنيه فئران التجارب البيضاء، المستنسخة في مخابر ايرلندا، فتناثرت أرواحه الثمانية من بين مخالبه.

الروح الأخيرة، قرر أن ينفقها تحت عجلات السيارات، ليكن دمهُ وردةً تأكلها أفعى الطرق الإسفلتية، الكثيرُ من قطط الشرق، وعندما يخطر ببالها جلجامش، ترمي بنفسها تحت عجلات السيارات.

كذلك عبلة فقدت روحها الأخيرة على رأس حذاء: كنّا نتحلق فتة الشاي - خبزاً مترعاً شاياً ساخناً وسمناً - وابن خالتي أقلقه مواء عبلة خارج الحلقة، سحب حذاءه، وقذفها مع صوتٍ تبعته ريحٌ نتنة، دارت عبلة سبعَ دورات حولنا ورمت رمقها الأخير في حضن الجدة، وخيط من الدم ينزُّ من أنفها.

تحت البلوطة، وبهيبة عظيمة دفناها في قبر عميق، بعدما رششنا فوقها الحناء والطحين، وتركنا معها فأراً نصف حيٍّ قطفناه طازجاً من فم الفخّ.

حبات البلوط كانت تموء شتاءً فوق صفيحة الشواء، كلما تذكرنا دفء عبلة، وعندما تهزُّ الريح البلوطة، كانت الفئران تصطف بأدب جمٍّ كطلاب الصف الخامس (أ) أمام أفواه الفخاخ

جلجامش الذي سفح روحه الأخيرة على إسفلت لندن، كان يدفن برازه في التراب، بعيداً عن الأعين (أحدهم ادعى أن خراء القط دواء للهرم).

جلجامش يحفر بيديه، ويقرفص فوق الحفرة، ويتلفت حوله متثائباً، ويعصر جسده، ثم يدمل فوق ما أحدث، وعينا جلجامش، كانتا تضيئان ليلاً؛ فنفزع كدجاجات في ريح ثعلب.

وعندما احتل الإسكندر الأكبر الشرق، أمر القطط أن تصطف جانبي النهر ليلاً؛ كي لا يسقط الفرسان في الماء، ومن يومها، وعيون القطط تصطف بأدب جمٍّ كطلاب الصف الخامس (أ) على جانبي الشوارع؛ كي لا نسقط.

أواسط الشتاء مواءات متواصلة، وشبق القطط يتطاير مع رذاذ شباط المبثوث بخيوط شمسه المخادعة (الكل يصيح ، لا يُعرفُ راكبٌ من مفعول)، قطتنا غادرتنا أوائل شباط، ولم تعد إلاَّ وبطنها يجرُّ أرضاً ولدت تسعَ قطيطات عُمي، وتاهت بها المخابئ، وهي تنقلهن هنا وهنا أكلت ثلاثاً منهنَّ، فكبر الآخرون، وكبرنا، مواءءءء.■

مواء امرأة

فاطمة محمد الكعبي *

- متزوجة؟

دون أن ترفع يديها الباردتين عن بطني.. سألت..

واستمرت تنقر بأطراف أصابعها عليه مطمئنة إلى استسلامي التام لها..

وجهها الشاحب كورقة صفراء ينعكس عليه كل شيء.. بياض الجدران.. السرير.. السقف.. الإضاءة.. حتى قميصها الأبيض.. وعيناي المطفأتان..

كم أحتاج من العمر كي أعي تماماً أن كل ما يتجاوزنا ويمضي يرحل ولا يعود للخلف أبداً.. وكم أحتاج من الصبر لأستسيغ هذا البياض الخاوي في حياتي..

والعمر تتساقط أوراقه.. مصفرّة.. شاحبة.. يابسة..

برودة يدها التي تلامس مسامات بطني بفجاجة.. رغم الوجع.. تحفزّ جسدي.. سحبت الفراش..

وأنا أرتجف كحمامة مبللة.. تشبثت به بقوة.. لكنه أصرّ على أن الحب هو الورقة الشرعية الوحيدة التي نملكها.. والتي يجب أن نسلّم بوجودها هي لا غيرها..

أعادت ببرم:

- متزوجة؟

لماذا هذا السؤال الذي تستهزيء بي إجابته في كل مكان.. في المدرسة.. في العيادة.. في جواز السفر.. في أوراق العمل.. حتى في بطاقتي الشخصية.. أحملها معي كهويتي التي تحددني.. تؤطرني.. تحدد نظرات الآخرين لي..

استرخيت لأصابعها أكثر.. لا دفء في يديها على عكسي.. جسدي نار تموج في مسامي.. لم أفكر كثيراً.. بطنها المتهدلة أجابت.. فهمت..

كذلك الخيوط الدقيقة تحت عينيها.. تذكرني بالخطوط التي أخطها دونما شفقة على كراسات الطالبات..

منذ سنتين..

صفقت باب المدرسة وخرجت دونما عودة..

- لا..

أحبتها وأنا أشيح بوجهي عنها.. يا للسخرية.. ما الذي تغيّر؟؟ طالما قلت لا وأنا أرفع رأسي فخورة بمملكتي التي لم يفتحها رجل.. أتباهى بها والنظرات تتفحص هذا الجمال الذي لم يعلن

استسلامه لذكر..

تعصرني دموعي..

وبطني ينعصر بين يديها..

أعرف الألم.. ليس هناك.. تعالي هنا.. ابحثي عنه في الحلم الذي كان امرأة عذراء تضحك ملتذّة وهي تنظر تدفق اللبن الناصع من ثديها الأيسر.. تحاول إيقافه بمحارم ورقية سرعان ما تتبلل فتأتي بغيرها.. تجاهد لإيقافه وستره وقطرات لذة انسابت من طرف فمها.. وضحكها يعلو.. يرتطم

بجدران الغرفة التي امتلأت باللبن الصافي..

استفسرت عن حلمها: «كان يرفض الانصياع يا شيخ.. حاولتْ أن تخبئه عن الأنظار التي جحظت لرؤيته.. ولكنه يأبى»

- بشّريها بزوج.. وأولاد.. ومال وفير..

- ولكنه الثدي الأيسر يا شيخ.. لو كان الأيمن......

---

* قاصة من الإمارات العربية المتحدة.

يقاطعها بابتسامة.. وتنكفئ على نفسها.. تنتظر..

لا تزال تبحث عن ألمي.. وأنا أكتم آهاتي بقسوة.. وخشونة السرير نغرز في ظهري كأشواك.. ما الفرق..

-«الحرير والوبر كلاهما يتساويان عندما......

أخرسني اقتراب شفتيه..

وتساءلت..

من أعطى لهذا الحق في الاقتراب مني.. في إرسال عينيه في مفاتني دونما فستانٍ أبيض أختال به..

وزغاريد تملأ أذني بهجة وغروراً..

- «هو الحب فقط من يمنحنا الحق»

لا تزال عبارته طازجة في أذني.. بصوته المبحوح..

- استرخي..

كيف وقد نزلت بيديها إلى حذرتني منه أمي «عفة الفتاة كعود الثقاب ينتهي متى ما اشتعل»

بوحشية صرخت بها وقد نهضت من السرير بهلع.. أعادتني برفق وهي تبتسم:

- لا تخافي.. أنا امرأة مثلك..

يا للسخرية..

كيف لا أخاف..

كنت أهم بالانسحاب من أمام شفتيه قبل أن تلمسني.. تذكرت عود الثقاب الذي يشتعل مرة واحدة ويموت.. يموت..

وحدها الآن تملل حق التسكع بيديها على ممالكي بدعوى أنها فحوصات لا بدّ منها.. ألست أنا من أتيت بقدميّ إلى هنا.. كما فعلت ذات يومٍ عندما ذهبت إليه؟!

بوهن أفتح عيني لأطالع وجهها البارد كيديها.. أشعرها تبعثر أحشائي.. تزيد ألمي بدل أن تطفئه.. كنّ يخشين الاقتراب مني.. ولكن نظرات الإعجاب لم تكن تخفى عليّ.. كنت معلمة مثالية..

محبوبة ومهابة في ذات الوقت.. لكني شعرت بالملل ينخر روحي.. يسرّب شبابي دون رأفة..

«خلق الله آدم وحواء.. وجعل كل منهما سكناً للآخر.. و......

تعلّقت الأعين البريئة بشفتي.. تنتظر المزيد عن العالم المجهول.. آدم.. ولكن الجرس أطبق شفتّي فصمتُّ..

كان آخر يوم.. نفضت ثيابي من غبار الطباشير.. وأغلقت أبواب حياتي ورحلت..

- «لا أريد أن أخدع طالباتي»

رفعت يديها وهي تحدّق في عينيّ باستغراب.. كان الألم أقوى من أن يجعلني أعيرها اهتماماً..

- «رحلت عندما أدركت أن صورتي لم تعد تنعكس على المرآة صافيةً كما السابق»

امتصّت الأيام الكثير من ألقي.. جسدي الذي شحُب وضمُر أيقظني على حقيقة العمر الذي ولّى..

ولا زالت أختي تحسدني دائماً على غرفتي التي لم تتغلغل إليها أنفاس رجل.. ولم يصدم هدوءها صراخ أطفال!!

أطأ على أنيني.. على رغباتي الموؤدة.. وأعلن لها سعادتي بحياتي هذه التي لا أتخيل أن يفسدها عليّ رجل مثل زوجها.. أسحق كل أحلامي.. كل حاجاتي إلى رجل يتلقفني من وحدتي ويحتويني في صدره نحلةً أنهكها تخيّل طعم الرحيق..

-«سأعطيك مسكّنات قوية.. لكن لا بد من إجراء تحليل للدم»

صوتها ينبعث رتيباً من قاع سحيقة.. أتحامل على نفسي.. تساعدني على النهوض..

عندما أنهى أخي دراسته الثانوية.. لم يتلكأ في التصريح برغبته بامرأة تشاركه حياته.. الجميع هبوا مباركين تصريحه.. مطمئنين إلى فحولته التي تجري في مجراها الطبيعي.. وسارعوا إلى البحث عن (ابنة الحلال) ولم يتعبوا.. ابنة عمي التي تصغرني بخمس سنوات كانت عروسه التي زفّت إليه بعد أشهر قليلة من إعلانه.. كانت ضحكاتي في ليلة عرسه مشوبة بأنيني.. لكن ما أن همت - مثله - بإعلان رغبتي في رجل يشاركني حياتي حتى انعقد لساني..

دفعت إلى بحبوب حمراء كبيرة.. تناولتها بوهن.. كم أكرهها هذه المسكّنات التي تضطرني كل شهر لسرطها وكأني نعجة.. رغم أنها تخفف الألم بشكل كبير.. ولكني كنت أبكي بحرقة وأنا أرقب خصوبتي تشيخ شيئاً فشيئاً!!.■



جيمي هايز، وماريبل

قصة قصيرة

أو هنري *

ترجمة: يوسف عبد العزيز علي **

انتهى الجميع من تناول طعام العشاء، ثم خيّم على المعسكر الصمت الذى يصحب لفّ السجائر المصنوعة من قشر حبوب الذرة. نبع المياه يلمع وسط الأرض المظلمة كقطعة من السماء. وذئاب البراري كانت تعوي. وأصوات حركة الجياد تتوالى بطيئة بينما هي تتحرك في قيودها صوب المراعي الخضراء. كان أفراد نصف فرقة كتيبة الحدود بشرطة تكساس الجوّالة ملتفين حول النار.

صوت معروف جيداً - هو صوت رفرفة وصرير «الطائر الجوّاب» عند احتكاكه بالركابات الخشبية - كان يأتي من الدغل الكثيف فوق المعسكر. كان رجال الشرطة ينصتون بحذر عندما بدأوا يسمعون صوتاً عالياً مرحاً ينادي بنبرة مطمئنة: «اصمدي يا «ماريبل»، أيتها الفتاة الكبيرة، فقد أوشكنا على الوصول. لقد كانت رحلة طويلة بالنسبة لك، أليس كذلك ؟ يا من حجمك في حجم قبضة يد، ومن قبل الطوفان خلقت. دعى محاولة تقبيلى الآن. لا تتعلّقى برقبتي بشدّة. هذا الحصان لم يعد قادراً على حملنا، دعيني أخبرك بذلك، فمن المحتمل أن يوقعنا – نحن الاثنين – من على ظهره، إذا لم نأخذ حذرنا»

دقيقتان من الانتظار والفضول، أحضرتا حصاناً مجهداً يخطو وحيداً إلى المعسكر، فوقه شاب في

---

* كاتب وقاص من أمريكا.

** كاتب من مصر.

● اللوحة للفنان **عيسى الشجار** / البحرين.

العشرين من العمر، مرتبك الحركات تتدلى ساقاه بارتخاء على جانبي السرج. أما عن «ماربيل» التي كان يخاطبها، فلم يُرَ أيُّ شيء.

صاح راكب الحصان بفرح: «طاب مساؤكم أيها الرفاق! هذه رسالة إلى المقدّم «مانينج».

ثم ترجّل، وأنزل السرج من فوق الحصان وألقى بلفّة الحبال على الأرض، وأخذ قيوده من مشجب السرج. وبينما كان المقدّم «مانينج» قائد الفرقة يقرأ الرسالة، واصل القادم الجديد سيره بصعوبة، في قلق، على أرض طينية جافة قليلاً، بين لفّات الحبال، مبدياً بعض الاهتمام بقوائم حصانه.

قال المقدّم مشيراً بيده إلى أفراد الشرطة : «أيها الرجال، هذا هو السيد «جيمى هايز». إنه عضو جديد في مجموعتنا . الكابتن «ماكلين» أرسله إلينا من « إل باسو». سوف يجهز لك الرجال طعام العشاء يا «هايز» بمجرد أن تنتهي من تقييد حصانك».

لقى العضو الجديد استقبالاً حاراً من الرجال. لكنهم ما زالوا يراقبونه بحذر خفي، ويؤجّلون رأيهم النهائي فيه.

إن اختيار رفيق ضمن شرطة الحدود يتم بمقدار العناية والتعقّل اللذين تختار بهما الفتاة حبيبها عشر مرات. فعلى قوة وإخلاص ودقّة تصويب ورباطة جأش صديقك تتوقّف حياتك مرات عديدة.

بعد عشاء لذيذ انضم «هايز» إلى المدخنين الملتفّين حول النار. لم يحسم مظهره التساؤلات التى نشطت في عقول زملائه. فقد رأوا ببساطة شاباً هزيلاً رخواً، لوّحت الشمس شعره فصار ذا لونين، ووجهاً بريئاً بلون ثمرة التوت، يحمل ابتسامة ودوداً تثير السخرية.

قال الشرطي الجديد: «أيها الرفاق، سأقدم لكم صديقتي. وعلى الرغم من أننى لم أسمع أحداً من قبل أشاد بجمالها، إلا أنكم ستعترفون جميعاً بأن بها بعض الميزات الحسنة. هيا، تقدّمي يا ز ماربيل !.

ثم فتح مقدمة صدر قميصه الأزرق اللون، ومن داخله زحفت إلى الخارج ضفدعة ذات قرون. كان شريطاً أحمر لامعاً مربوطاً بأناقة حول رقبتها المليئة بالقرون. «حفت الضفدعة نحو ركبة صاحبها، وجلست فوقها بلا حراك.

قال «هايز» وهو يشير بيده: «هذه هي «ماربيل»، ذات المزايا العديدة. فهي لا ترد أبداً بتبجّح، وتظل دائماً فى البيت. كما أنها راضية بفستان وحيد أحمر لكل يوم، وليوم الأحد أيضاً ».

قال أحد الرجال: «انظروا إلى هذه الحشرة. لقد رأيت الكثير من الضفادع ذوات القرون، ولكنى لم أر أبداً أحداً يتخذ واحدة منها كرفيق دائم الملازمة. هل تميّزك هذه الضفدعة عن أي شخص آخر ؟»

أجاب «هايز»: «خذها إلى بعيداً إلى هناك. وسوف ترى ! »

كانت الضفدعة الصغيرة الممتلئة الجسم أليفة بالفعل. فعلى الرغم من أن لها شكلاً مخيفاً مثل وحوش ما قبل التاريخ - حيث هي سليلة عصرية لها - فقد كانت أرق وألطف من يمامة. أخذ الشرطي «ماربيل» من على ركبة «هايز»، ورجع إلى مقعده المكوّن من لفّة من البطاطين. كانت الضفدعة الأسيرة تتلوّى وتقبض عضلات جسمها ومخالبها، وتقاوم بكل قوتها فى يده. بعد الإمساك بها في يده للحظة أو اثنتين، وضعها الشرطي على الأرض. بارتباك لكن بخفّة مشت الضفدعة بأرجلها الأربع التي تتحرك بشكل غريب، حتى توقفت بالقرب من قدمى « هايز».

قال الشرطي الآخر: «حسناً. إن هذه الحشرة الصغيرة تعرفك بالفعل. لم أتخيّل أبداً أن هذه الحشرات لديها مثل هذا الإحساس الشديد».

أصبح «جيمي هايز» محبوباً فى المعسكر. فهو يمتلك مخزوناً لا ينتهى من الطيبة، وروح دعابة رقيقة لا تنقطع، مناسبة لحياة المعسكرات. إنه لا يُرَىَ أبداً دون صحبة ضفدعته ذات القرون على صدر قميصه في أثناء امتطائه صهوة جواده، فوق ركبته أو كتفه داخل المعسكر، وتحت بطاطينه في الليل. إن هذا الحيوان الصغير قبيح الشكل لا يفارقه على الإطلاق.

كان «جيمي» مهرّجاً من ذلك الطراز الذي ينتشر

في الجنوب والشرق الريفيين. ولكونه غير ماهر في إحداث أساليب للتسلية أو تلميحات مازحة، فإنه ما إن يعثر على فكرة مضحكة حتى يتمسك بها بكل إعزاز. إن ذلك يبدو لـ «جيمي» أنه شيء ممتع لشخصه، وبالتالي ممتع لأصدقائه أن يكون لديه ضفدعة أليفة ذات قرون، وشريط أحمر حول رقبتها. ولأنها فكرة مبهجة، فلماذا لا يبقي عليها ؟!

العاطفة الموجودة بين «جيمى» والضفدعة لا يمكن تحديد ماهيّتها بدقة. وقدرة الضفدعة على استمرار المحبة موضوع لم نتعرض له بالحديث والرأي. فمن الأسهل لنا تخمين مشاعر «جيمى»، فـ «مارييل» كانت أداته الرئيسة للتسلية، وهو نفسه كان يدللها ويقبلها. إنه يصطاد الذباب من أجلها، ويحميها من الرياح الشمالية المفاجئة. إلا أن عنايته هذه تشوبها أنانية. فعندما يأتي دور الضفدعة لرد المعروف، فهي ترده ألف ضِعف. وبالتالي فإن أمثالها من الضفادع ترجح كفّتها عن كفّة الاهتمام البسيط الذي يبديه أمثال «جيمي»، من محبي الضفادع.

لم يكتسب «جيمي» في الحال أخوّة رفقائه الكاملة في المعسكر. لقد أحبّوه لبساطته ومزاحه، ولكن ما يزال سيف الرأي المؤجّل مصلتاً في وجهه. فالمرح في المعسكر ليس كل ما في حياة الشرطي. فهناك لصوص الخيل الذين ينبغى تعقّبهم، والمجرمون العتاة الذين يجب مطاردتهم، ومحاربو الهنود الحمر الذين يتصادف قتالهم، وقطّاع الطرق الذين ينبغي طردهم من الأدغال. كما أن هناك الأمان والنظام اللذين يجب أن يُفرضا بفوّهة المسدّس. أما «جيمي» فهو في الأغلب الأعمّ مجرد راعي بقر، كما قال عن نفسه. فهو قليل الخبرة بأساليب شرطة الحدود الجوّالة، الخاصة بالقتال. لذلك فإن أفراد الفرقة فكّر كلٌّ منهم على حدة وبهدوء، كيف لـ «جيمى» أن يثبت أمام نيران الأعداء. ذلك، كما يعلم الجميع، لأن شرف وفخر أي مجموعة من الشرطة هو الشجاعة الفردية التي يظهرها أعضاؤها.

على مدى شهرين كانت الحدود هادئة. وكان الرجال مسترخين في المعسكر، فاتري الهمّة. بعد ذلك جالباً السعادة لحرّاس الحدود المتعطلين عبر «سبستيانو سادلر». وهو مجرم مكسيكي متهوّر، ولصّ ماشية معروف. نهر «ريو جراند» بعصابته، وأخذوا يعيثون فساداً في ناحية تجاه ولاية «تكساس». كانت هناك دلائل على أن «جيمي هايز» سينال الفرصة قريباً، كي يظهر همّته ومدى احتماله.

بحماس شديد كوّن رجال الشرطة دوريات للحراسة، لكن رجال «سادلر» كانوا مزوّدين بخيول قوية، وكان من الصعب الإمساك بهم.

ذات مساء، وفي وقت الغروب تقريباً، توقّف أفراد الشرطة لتناول العشاء، بعد مسيرة طويلة. ووقفت خيولهم تلهث، وفوق كل منها سرجه . كان الرجال يقلون اللحم، ويغلون القهوة.

فجأة. خارجين من الأدغال. هجم عليهم «سبستيانو» وعصابته بنيران بنادقهم وصيحاتهم العالية في آن واحد. كانت مفاجأة مذهلة، جعلت رجال الشرطة يسبّون «سبستيانو» ويسرعون بإطلاق النار عليه هو ورجاله. لكن الهجوم كان هجوماً استعراضياً من النوع المكسيكي الصرف. فبعد استعراض القوة المبهر، هرب المهاجمون بخيولهم بعيداً، صائحين بأعلى أصواتهم، ناحية النهر.

امتطى أفراد الشرطة خيولهم، وتعقبوهم، لكن بعد ما يقل عن مسافة ميلين، أصاب الخيول المنهكة الإرهاق، فأمر المقدم «مانينج» بالكفّ عن المطاردة ، والعودة إلى المعسكر.

بعد ذلك اكتُشِفَ أن «جيمي هايز» قد فُقِد. أحد الأشخاص تذكر أنه رآه يجري ناحية حصانه عندما بدأ الهجوم، ولكن لم تقع عينا أحد عليه بعد ذلك. وجاء الصباح ولكن لم يأت «جيمي». لقد بحثوا عنه في الريف المجاور لهم، معتمدين على نظرية أنه قُتِلَ أو جُرِح، ولكن دون جدوى. بعد ذلك تتبعوا أثر عصابة «سادلر»، ولكن بدا أنها قد اختفت تماماً. استنتج

«مانينج» أن المكسيكي المراوغ قد عبر النهر مرة أخرى بعد وداعه الاستعراضي. وفي الواقع، لم يُبْلَغْ عن أي أعمال سلب و نهب وقعت منه بعد ذلك.

وقد أعطى هذا رجال الشرطة الوقت الكافي ليعالجوا جراحهم. وكما قيل، الفخر والشرف لأى مجموعة هو الشجاعة الفردية لأعضائها. الآن وصلوا إلى الاعتقاد بأن «جيمي هايز» قد جبن أمام أزيز رصاص المكسيكى وعصابته. ولا يوجد أي استنتاج آخر غير ذلك. لكن «باك ديفيز»، أحد أفراد الشرطة، أشار على أنه لم تطلق رصاصة واحدة من قِبَل عصابة «سادلر» بعدما رُؤِىَ «جيمي» يهرع نحو حصانه. لم يكن هناك إذن أى سبيل لأن يصاب بالرصاص. لا، إنه قد هرب من أول معركة له، وبعد ذلك سوف لا يعود، مدركاً أن سخرية رفاقه ستكون أسوأ شيء يواجهه، بالمقارنة بفوّهات البنادق.

كان انفصال «مانينج» ورجاله عن رفقة «ماكلين» وكتيبة الحدود أمراً محزناً. إنها أول وصمة تشوب شعار الفروسية. فلم يحدث من قبل في تاريخ الخدمة أن أظهر شرطي جبناً في أثناء المواجهة ! لقد أحب الجميع «هايز»، وهذا يزيد الأمر سوءاً.

مرت الأيام والأسابيع والشهور، وظلّت سحابة الجبن الصغيرة التى لا تنسى، مخيّمةً على المعسكر. فيما يقارب العام بعد ذلك، وبعد الكثير من الأماكن التي عسكروا فيها، وبعد مئات الأميال التي حرسوها ودافعوا عنها، أُرسِلَ المقدم «مانينج» وعظم رجال الفصيل ذاته إلى نقطة لا تبعد سوى أميال قليلة من مكان معسكرهم القديم على النهر، لكي يتتبعوا بعض عمليات تهريب البضائع هناك.

وذات ظهيرة، وبينما هم يقودون خيولهم في خلال منطقة سهلية منبسطة مليئة بنبات «الميسكيت» الشائك الكثيف، فوجئوا بساحة لتمرّغ الخيول، كانت مليئة بشعر الخيل، فساقوا خيولهم إلى حيث منظر مأساة لا يمكن وصفها.

في ذلك المكان، كانت ترقد هياكل عظمية لثلاثة رجال مكسيكيين، وقد ساعدت ملابسهم وحدها في التعرف على هويتهم. كان أكر الهياكل حجماً لـ «سبستيانو سادلر» . كانت قبّعته الكبيرة الثمينة المثقلة بالزخارف الذهبية - وهي قبّعة مشهورة على طول نهر «ريو جراند» - ملقاة هناك مثقوبة بثلاث رصاصات. وبالقرب من حافّة الساحة تلك، كانت مسدّسات المكسيكيين ملقاة و جميعها مصوّبة في اتجاه واحد.

قاد أفراد الشرطة خيولهم في ذلك الاتجاه لمسافة خمسين «ياردة». هناك وفي منخفض غير عميق، كان يرقد هيكل عظمي آخر، و ما زال ممسكاً ببندقيته في وضع التصويب. لقد بدا أنها كانت معركة إبادة. لم يكن هناك أي شيء يحدد هوية المقاتل المنعزل. لكن ملابسه، مثل الآخرين، قد تدل على شيء. فقد بدت كأنها من النوع الذى يرتديه أي مربّي ماشية أو راعي بقر.

قال «مانينج»: «إنه أحد رعاة البقر، أمسَكوا به وحيدا. هيا بنا ! لقد أدار معركة عظيمة قبل أن يتمكنوا منه. لذلك السبب لم نعد نسمع شيئاً عن «دون سبستيان» !

بعد ذلك، ومن تحت الأسمال البالية - التى أبلتها عوامل الجو - للرجل الميت، تسلّلت للخارج ضفدعة ذات قرون، بشريط أحمر باهت حول رقبتها، وجلست على كتف صاحبها المسكين الساكن بلا حراك منذ أمدٍ طويل.

بدون صوت قصّت الضفدعة الحكاية، حكاية الشاب قليل الخبرة والحصان الرشيق السريع. وكيف أنهما تفوّقا على جميع رفاقهم في ذلك اليوم في مطاردة المهاجمين المكسيكيين.، وكيف أن الرجل قد سقط رافعاً شرف المجموعة للأعالي.

تجمّع أفراد فرقة شرطة الحدود حول المشهد، وخرجت من أفواههم في وقت واحد صيحة هائلة. كان الانفجار العاطفي هذا ترنيمة جنائزية، واعتذاراً، وإحياءً لذكرى، وأنشودة نصر. قُدّاساً عجيباً، يمكنك أن تقول، على جسد رفيق ميّت. ولكن إن أمكن لـ «جيمي هايز» أن يسمعه، فإنه لا شكّ سيفهمه..■

النص والسلطة والمجتمع:

دعوة لمزيد من الاهتمام

محمد عويس *

تحاول هذه الدراسة لمؤلفها عمار علي حسن أن تدخل إلى «دار الأدب» مسلحة بمناهج واقترابات علم السياسة لتساهم فى وضع اللبنات لدراسة الأدب من منظور سياسى، وهي لا تدعي أنها ستحيط بكل أبعاد هذه العلاقة المركبة بين مفهومى الأدب والسياسة، وإنما ستسعى إلى ذلك عبر «تحليل المضمون الكيفي» لبعض النصوص الروائية العربية، وعلى وجه التحديد الروايات السياسية منها، باعتبار الرواية هي أكثر الأشكال الأدبية قدرة على رصد الظواهر الاجتماعية، ومنها بالطبع الظواهر السياسية التى تموج بها حياتنا المعاصرة.

اختار الباحث النصر الروائي دون غيره من نصوص الأدب الأخرى كالشعر والمسرح والقصة القصيرة لأنه أقوى ارتباطاً بالواقع فى أحداثه المتلاحقة وشخصياته مختلفة الأصول والمشارب والأهواء، وأرحب مساحة وأكثر قدرة على احتواء تقنيات فن الأدب، الأمر الذى يعطى الأديب فرصة كاملة كى يعبر عن أفكاره وقضايا مجتمعه بارتياح، مستخدماً كل الأدوات الممكنة التي يهبها الفن الروائى.

لكن داخل اللون الروائى نفسه هناك عدة أنواع تنحدر أساساً من رافدين أساسيين، الأول هو الرواية الرومانسية والثانى هو الرواية الواقعية، لذا سيختار الباحث من بين الروايات الواقعية، الرواية السياسية، ويقدم تعريفاً إجرائياً لها يحدد مختلف جوانبها ومؤشراتها حتى يتسنى له انتخاب عينة ممثلة من الروايات السياسية العربية، موزعة بين مختلف الأجيال الأدبية وبعض الأقطار العربية، وتغطى المؤشرات كافة التي وضعها الباحث لمفهوم الرواية السياسية كافة، والتي تنطوى فى جوهرها على القضايا والمعانى المرتبطة بالظاهرة السياسية، كما أنها تشمل أنواع الروايات السياسية كافة (الرمزية / الصريحة).

ويستمد هذا البحث بوصفه دراسة سياسية أهميته من عدة اعتبارات، الأول هو إن هذه الدراسة تتسم بالجدة إلى حد كبير حيث إن موضوعها تفتقر إليه مكتبة العلوم السياسية، فعلى الرغم من المحاولات المستمرة من قبل نقاد الأدب للبحث عما بين الأدب والسياسة من اتصال، فإن دارسي العلوم السياسية لم يتطرقوا بشكل ذي بال للعلاقة بين هذين الحقلين المعرفيين، ولعل هذه الدراسة تكون توطئة للبحث فى إمكانية بناء «علم سياسة الأدب» على غرار «علم اجتماع الأدب» و«علم نفس الأدب».

والاعتبار الثانى هو أن الأدب يستخدم كأحد روافد المعرفة فى بعض الدراسات الإمبريقية التي أجريت فى حقل العلوم الاجتماعية، فالرواية الواقعية ترصد فئات من البشر، وتصف تفاصيل حياتهم، الأمر الذى قد يساعد علماء الاجتماع على تفسير بعض الظواهر الإنسانية، وقد يكون هذا مجدياً لعلماء السياسة في

* كاتب من مصر.

سعيهم لملاحظة سلوك بعض الناس، علاوة على ذلك فإن الأدب خصوصاً اللون الشعبي منه (الفلكلور) الذى يتمثل في السير والمواويل والأمثال والأغنية الشعبية والعديد يعبر إلى حد كبير عن ملامح الشخصية القومية لبلد ما.

أما الاعتبار الثالث فيتمثل في أن الأدب هو تاريخ من لا تاريخ لهم من البسطار والمهمشين فالمؤرخون يسجلون تاريخ الحكام ويهتمون بالأحداث الكبرى التي تمر بهم والتي غالبا ما تكون السلطة السياسية هي اللاعب الاساسى فيها، أما الأدباء فيغوصون إلى القيعان البعيدة للمجتمعات ويلتقطون شخصيات عادية ويسلطون الضوء عليها، وقد ينجحون في أن يضفوا، حتى على الشخصيات التي هي من صنع خيالهم قيمة ومكانة تجعلها في المرتبة الأولى لاهتمامات الناس وكأنها شخصيات من لحم ودم.

والاعتبار الرابع يتعلق بقدرة الأدب على اختراق الحواجز التي تضعها السلطة السياسية في دول العالم الثالث، بصفة خاصة، أمام أي أفكار أو تيارات ثقافية تريد ان تبشر بقيم مخالفة لتلك التي تروق للسلطة وتحقق مصالحها، فالحكومات في عالمنا العربى مثلاً تسيطر على مناهج التعليم والكثير من مؤسساته، وتستخدمها أداة لبث أفكارها وقيمها، التي تؤثر سلباً على مصلحة المجتمعات في المدى البعيد لكن هذه الحكومات لا تستطيع إلى حد كبير أن تسيطر على الأدب فيأتى متحرراً من سلطانها ويرصد تاريخ الشعوب بتفاصيله الدقيقة فيفضح بطرائق متفاوته تتراوح بين الرمز والصراحة الجلية، انعكاس الأداء السلبى للسلطة السياسية على حياة الجماهير، حتى لو حاولت السلطة أن تجد الأدب الذى يدافع عنها، فان اللون من الأدب، يأتي ضعيفاً من الناحية الفنية حيث تتغلب فيه الدعاية على الفن ومن ثم لا يصمد كثيرا ولا يجد آذانا مصغية.

ويتعلق الاعتبار الخامس بالخطاب السياسى ذاته ففى الوقت الذى ترتبط فيه قدرة هذا الخطاب على التأثير في الجماهير بمدى اتساقه وصدقه ومسه لاحتياجات الناس الفعلية فإن القائمين عليه يحرصون غالباً على صبغة باللغة الادبية المفعمة بالتعبيرات البلاغية والجرس الموسيقى لأنها تمتلك سحراً قوياً يؤثر في العامة والخاصة على حد سواء، ويعطى الساسة فرصة للتلاعب بعواطف الجماهير واخذها بعيداً عن المفردات الشفافة التي يجب أن يكون عليها الخطاب السياسى وهي تلك التي تعتمد على ترتيب الحجج والاستشهاد بالأرقام والمواقف والأحداث وعدم التهرب من الحقائق.

اما الاعتبار السادس فيدور حول الحدود التي أخذتها الظاهرة السياسية في الوقت الراهن إذا إنها امتدت لتطوق العديد من الممارسات الإنسانية حتى الأخلاقية منها ووصلت إلى حد كبير أنها صارت تمس المظاهر الطبيعية، والتي كان الناس في الماضي يظنون أنها بعيدة كل البعد عن ذراع السياسة وفي هذا الإطار يجد الأدب نفسه في قلب الظاهرة السياسية، بل يبدو أقرب إليها من أشكال مؤسسيه وأطروحات فكرية أخرى، ليس من منطلق أن قيمة الصراع هي التي تشكل جوهر الظاهرة السياسية والإبداع الادبى، خصوصاً الرواية فحسب بل لأن الأدب صار مادة مهمة لدى الساسة وأجهزة الاستخبارات التي تسعى للوقوف على شخصية أمة ما، كما فعلت الولايات المتحدة الأمريكية مع اليابان، وتفعل إسرائيل مع العرب.

ويرتبط الاعتبار السابع بموضوع القيم السياسية نفسه، وهو الذى يشكل جوهر هذه الدراسة فالقيم التي تولد من رحم تعاليم دينية وتراكم معرفي وممارسات حياتية تنتج أعرافاً وتقاليد معينه، يكون لها دور محورى في تحديد توجهات الفرد وتحيزه حيال مختلف القضايا والأفكار والتنظيمات الاجتماعية.

إن موضوع القيم يكتسب أهمية كبيرة ليس من منطلق ان تفسخ أيديولوجية معينة لا يعنى الإجهاز تماما على بعض القيم التي حملتها فحسب، بل أيضا

من إمكانية أن يتم طرح القيم بديلا للأيديولوجيات، وهنا نجد قيما مثل العدالة والحرية والمساواة من الواجب أن تمثل إطاراً عاماً يحكم نظرتنا للأمور ومطالبنا حيال السلطة والمجتمع.

والاعتبار الثامن يرتبط بإمكانية أن يستفيد علم السياسة، شأنه شأن العلوم الإنسانية الأخرى، من مناهج النقد الأدبي، ففي ظل عملية الارتشاح المستمرة بين العلوم الاجتماعية بحيث لم يعد هناك حقل بينها منبت الصلة عن الحقول الأخرى من الضروري ان يستفيد علم السياسة من هذه المناهج.

ويعد التنقيب عن القيم السياسية في متن النصوص الأدبية أمراً ليس هيناً، بأي حال من الأحوال، حتى في ظل تحديد مؤشرات أو مظاهر لهذه القيم، أو بناء مداخل واقترابات لترويض هذه النصوص وسبر أغوارها.

فالقيم في حالة ارتقاء وصيرورة دائمة، وربما تتوزع نسبتها على عدد من يتحدثون عنها، أو يؤمنون بها وفي الوقت ذاته فان النصوص الأدبية مراوغة لأنها موزعة بين الحقيقى والمجازى، وبين الواقع والمتخيل وبين الآني والآتي، ويتنوع أسلوبها بين اللغة التقريرية أحياناً، واللغة المحلقة في فضاء البلاغة بحيث لا يمكن الإمساك بدلالاتها لاثبات افتراضاته حول نص روائى ما مع وجود مساحة تبدو غير متناهية من الحرية أمام الأديب ليختار شكل روائية وشخوصها ومضمونها ولغتها.

وفيما يخص هذه الدراسة واجه الباحث صعوبة في اختيار العينة الممثلة للبحث عن القيم السياسية بالرواية العربية حيث تجاذبته عدة اعتبارات كان لابد من التوفيق بينها في آن واحد، من بينها ضرورة ان تشمل العينة أدباء من الأقطار العربية كافة، أو أغلبها على الأقل، وأن تمثل مختلف أجيال كتاب الرواية العربية ممن يتفاوتون في خلفياتهم وتوجهاتهم السياسية وألا تكون هذه الاختيارات بأي حال من الأحوال على حساب النضج الفنى للرواية من ناحية وكونها : «رواية سياسية» حسب التعريفات التي اصطلح عليها النقاد لهذا النوع من الفن الروائى من ناحية اخرى.

القيم السياسية موضع الدراسة.. المؤشرات والمظاهر:

تصعد القيم، بشكل عام، في سلم بعض الرؤى الانسانية لتصل إلى درجة المثال، وتصبح ضابطا قويا يحكم الكثير من سلوك البشر ويحدد تصرفاتهم، ويعين اتجاهاتهم حيال القضايا المطروحة في واقعهم المعاش، لكن هذا لا يمنع من إخضاع القيم للدراسة العلمية التي تسعى لقياسها في ضوء الممارسات الحياتية للناس، وقد قطع علماء النفس والتربية والاجتماع، على وجه الخصوص، شوطاً بالغاً على هذا الدرب، وحددوا عدة طرائق لقياس القيم أولها: استخدام الاتجاهات والاهتمامات للدلالة على قيم معينة.

وثانيها : استخدام الأنشطة والسلوك.

وثالثها : دمج هذين المؤشرين معاً للحصول على أقصى فاعلية ممكنة في قياس القيم، ورابعها : قياس القيم من خلال التصريح المباشر بها.

وهذه الدراسة تتطلب، أولا : تحديد مظاهر هذه القيم، أو المؤشرات التي تدل عليها ولأن الأدب يعد في جوهره ممارسة حياته فإنه من الممكن البحث عن القيم في ثنايا نصوصه العامرة بالمواقف والقضايا الإنسانية، وعلى هذا الأساس تتصدى تلك الدراسة للبحث عن قيم سياسية معينة، بوجهيها، الإيجابي والسلبي، في عدة نصوص روائية، وهذه القيم هي (الحرية / الإكراه ـ الإفلات) و(العدالة / الظلم) و(المساواة / التفاوت) و(الانتماء / الاغتراب)، وذلك بعد تحديد المؤشرات الدالة على وجودها. وقد يعود اختيار تلك القيم بالذات إلى اعتبار أساسي يتمثل في أهمية وجودها الإنساني، بصفة عامة، وبالنسبة للعالم العربى، بشكل خاص، فالنقاش والجدل الدائر بين المثقفين العرب، في الوقت الراهن يتركز أساساً حول قضية الديمقراطية التي باتت تمثل هاجساً يؤرق كل المواطنين العرب، الذين يطمحون إلى الخروج من حالة الاستبداد التي تطغى على الأنظمة السياسية

العربية، وقيم مثل الحرية والعدالة والمساواة تشكل جوهر النظام الديمقراطي السليم في حين أن قيمة الانتماء لابد أن تحظى باهتمام شديد في منطقة تواجه تحديات تريد أن تنال من هويتها وتاريخها في ظل الأطروحات الراهنة للعولمة.

١. **الحرية / الإكراه. الإفلات** : تعد الحرية القيمة السياسية الأكثر ارتباطاً بالأدب، لدرجة أن بعض النقاد يعتبرون الأدب والحرية مترادفات، من منطلق أن رسالة أي كاتب يجب ان تكون هي توطيد أركان الحرية من ناحية، كما أن العمل الإبداعى فعل حر، وممارسة الحرية تقودنا، شئنا أم أبينا، إلى سلوك إبداعي، من ناحية أخرى، حتى لو كان الأديب ملتزماً بقضية أو أيديولوجية ما فإن هذا لا يجب بأي حال من الأحوال أن ينتقص من حريته، بل عليه أن يكتب بحرية، في ضوء تعدد مفهوم الحرية من بيئة اجتماعية لأخرى حسب ما تفرضه الأديان والعادات والتقاليد والقوانين ولا تقتصر ممارسة الحرية على مرحلة الكتابة الأدبية فقط، بل تمتد إلى تلقي العمل الأدبي أيضا، كما أن طبيعة النص تحدد مقدار الحرية التي يحصل عليها المتلقى، ويعد الفن الروائي في شكله الحالى هو أكثر الأنواع الأدبية نزوعاً للحرية، ويرتبط وجود الحرية بثلاثة أمور، الأول: غياب الإكراه والقيود البشرية، والثانى : غياب العوامل والظروف الطبيعية التي تحول دون اتخاذ الفرد لقرار حر، والثالث: امتلاك الفرد لوسائل القوة التي تمكنه من تحقيق أهدافه التي حددها بإرادته.

٢. **العدالة / الظلم** : تعد العدالة الأكثر أهمية بين مختلف قضايا الفكر السياسى، إذا إنها : الأكثر تأثيرا في تطور الحضارة البشرية والأطول قامة وشموخ رأس، والأعمق جذوراً في الطبيعة الإنسانية، لا يزاحمها في مضمار هذه الاعتبارات، ربما، سوى القوة»، وفي عصرنا الحالى جاء قانونا «جنيف» و«لاهاى» لينظما سير النزاعات المسلحة، الأول يتعلق بحماية فئات معينة من الأشخاص والأموال الثابتة والمنقولة، في حين ينظم الثانى استخدام وسائل القتال وطرقه وسلوك المتحاربين، وكل ما سبق يمثل «قانون الحرب» وهو الحد الذى لم يقف عنده فقهاء القانون الدولى، بل طرحوا مفهوماً أكثر تقدما وهو «القانون المضاد للحرب» أو منع «حق الحرب» باعتبار أن خطر الحرب يجب ان يكون هو الأصل، لكن العلاقات بين الدول لا تزال محكومة بقانون الغاب الذى ينتهك كافة المبادئ المذكورة سلفا، وهو يقوم على أن «القوة فوق الحق».

٣. **المساواة / التفاوت** : تكمل المساواة، الضلع الثالث في مثلث القيم العظيمة حيث تشكل مع الحرية والعدالة، المثل العليا التي تصبو البشرية إلى تحقيقها منذ أول الخليقة، وهي قيمة مهمة في حياة النظام الديمقراطى، ففى حال انحدار مبدأ المساواة بشكل طبيعى من إيمان بالكرامة الإنسانية وحين يكون حصيلة للاحترام المطلق للاستحقاق الإنساني، يصبح أمرا كافيا لايجاد الديمقراطية، وتعنى المساواة بمفهومها العام وجود حالة من التماثل بين أفراد المجتمع أمام القانون بغض النظر عن الميلاد، أو الطبقة الاجتماعية، أو العقيدة الدينية، او الثروة، أو الجنس، او المهنة.

٤. **الانتماء / الاغتراب**: إذا كان الأدب مرتبطاً، بشكل عام بقيمة الحرية فإنه ارتبط كذلك بقيمة الانتماء / الاغتراب فهو طالما دعا إلى الوحدة العربية، بوصفها الهوية الجامعة لكل الشعوب العربية من المحيط إلى الخليج، بشكل مباشر من خلال الشعر، وطالما نادى بحب الوطن والتضحية في سبيله، خاصة في الأعمال الروائية التي تناولت مكافحة الاستعمار والحرب ضد إسرائيل، ولم يقتصر الأمر على: أدب النخبة «إن صح التعبير، بل امتد إلى رحاب الموروث الشعبي الوسيعة» والتي من الممكن أن تبرهن على الجهد الشعبى الصامت الذي بذله أدباء الشعب العربى لبذر بذور الوحدة في أعمق أعماق الضمير العربى، وفي المقابل جسد الأدب العربي خصوصاً الرواية، مدى الاغتراب الذي يصيب النخبة والعامة على حد سواء، وفاض في شرح أسبابه الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، فنظراً لأن الرواية تركز، غالباً، على التوترات المثارة بين الفرد والمجتمع والتي

تخلق حالة الاغتراب ، ذهبت الرواية العربية إلى حد بعيد في وصف هذه الحالة التي يعاني منها المثقفون، إذ أن الغالبية العظمى من هذه الفئة الاجتماعية تعيش، في الوقت الراهن اغتراباً شديداً، نظراً لأنها تشعر بالعجز تجاه تغيير الواقع الأليم للأمة العربية، وتبدو عديمة الحيلة في ردم الهوة بين ما تتمنى وما هو موجود بالفعل، وتجد نفسها حائرة أمام طغيان النزعة المادية على قيمة الفكر، وخضوع من ينتجون المعرفة لسلطان من يملكون المال، كما رصدت الرواية العربية حالة الاغتراب التي يعاني منها المواطنون العرب أنفسهم، نظراً لغياب المشاركة السياسية وزيادة الهوة بين الطبقات الاجتماعية، وانتشار ظاهرة الاستلاب الثقافي، ومما لا شك فيه أن الانتماء إلى قيمة عظيمة في حياة الأفراد والشعوب واجبة، إذ لا مناص أمام الإنسان سوى أن ينتمي إلى قيمة أو فكرة أو رمز أو مؤسسة اجتماعية، أو كل هذا معاً لأن هذا الوضع يجعله يشعر بأن لحياته فائدة، ولوجوده قيمة، ويحميه من الضياع والاغتراب، الذي ينبع من وجود صراع بين قيم متضاربة تؤدي إلى تلاشي الذات وسقوط الهوية الفردية والجماعية.

عينة الدراسة.. عرض المضمون وتحديد السياق العام:

يشير المؤلف إلى أن غياب العدل الاجتماعي واتساع رقعة القهر والاستبداد السياسي، وانتشار الفساد في العالم العربي أدى إلى غلبة النبرة السياسية في أعمال روائية عربية كثيرة، زاد منها وقوع العالم العربي تحت نير الاستعمار، ثم دخوله في صراعات إقليمية ودولية منذ تحرره، في مقدمتها الصراع مع إسرائيل. من هنا، فإن الروايات التي تنطبق عليها المؤشرات الموضوعة سلفاً للرواية السياسية تعد كثيرة، ومن الصعب إخضاعها جميعا للبحث في هذا المقام، لذا من الضروري اختيار عينة للدراسة من بين هذا اللون من الرويات طبقاً للاعتبارات التالية :

١. تختلف درجة «النكهة السياسية» التي تصبغ عملا روائيا ما من رواية سياسية لأخرى، فكلما اقترب العمل الروائي من قلب الظاهرة السياسية المرتبطة بالسلطة، زادت درجة الأصالة السياسية للرواية، وهناك أدب قريب للغاية من صميم السياسة وهو الأدب الذي يرصد مباشرة جانباً من ممارسات السلطة، ويوجد الأدب الثوري الذي يسعى لتحقيق التغيير الجذري في المجتمع من خلال ارتباطه بالثورة كحدث فعلي ملموس أو مشاركته في التحضير لها ومحاولة تصحيحها بعد أن تقع. وهناك الرواية التي لا تعدو الجانب السياسي فيها عن كون تناولها لبعض صور الصراع الاجتماعي.

٢. من زاوية تاريخ ميلاد الأدباء، وإذا اعتبرنا أن مدة عشرين عاماً تعد جيلاً أدبياً، فإن هناك عدة أجيال في الرواية العربية. ولذا من الضروري أن تمثل العينة التي سيحددها الباحث مختلف هذه الأجيال، للتعرف على ما إذا كانت القيم السياسية موضع الدراسة تتغير من جيل إلى آخر أم لا. وعلى وجه العموم فإن هناك خمسة أجيال في الرواية العربية، علاوة على الرعيل الأول الذي يمثل مرحلة التجريب في كتابة الرواية العربية التي اختتمها محمد حسين هيكل بروايته «زينب» والجيل الأول يضم الأدباء الذي أنتجوا إبداعات روائية في وقت مبكر من القرن العشرين، مثل، توفيق الحكيم ونجيب محفوظ (مصر)، وعيسى الناعوري وعبدالحليم عباس (الأردن)، وتوفيق عواد يوسف (لبنان)، ومحمود المسعدي (تونس)، وعبدالمجيد بن جلون (المغرب)، ومن بين ادباء الجيل الثانى يوسف إدريس وفتحي غانم ومحمد عبد الحليم عبدالله (مصر)، وسهيل إدريس ويوسف الأشقر (لبنان)، وحنا مينة ومطاع صفدي (سوريا)، وإميل حبيبي وهشام شرابي (فلسطين)، وعبدالرحمن منيف (السعودية)، ومحمود الزبيري (اليمن)، اما الجيل الثالث فمن بينهم خناثة بنونة، ومبارك ربيع، وعبدالله العروي (المغرب)، وهاني الراهب وحليم بركات (سوريا)، والطاهر وطار (الجزائر)، وليلى عسيران (لبنان)، وعبدالعزيز

المشري (السعودية)، والجيل الرابع من بينه ثنع الله إبراهيم، وعبدالحكيم قاسم وجمال الغيطانى (مصر)، ومحمد زفزاف (المغرب)، وعبد الخالق الركابى وعائد خصباك (العراق)، وفوزية رشيد (البحرين)، ورشاد أبو شاور وأحمد عمر شاهين (فلسطين) ومحمد عبد المولى (اليمن). أما الجيل الخامس فيضم الأدباء الذين انتجوا إبداعاتهم في خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات، ولا يزالون يواصلون عطاءهم الأدبي، وهؤلاء كثيرون، حيث ذاع صيت الرواية في السنوات الأخيرة وزاد عدد كتابها، بحيث صار لدينا جيل جديد هو جيل التسعينيات، كما يطلق عليه بعض النقاد.

٣. رغم أن الرواية ظهرت في بعض الأقطار العربية قبل الأخرى، فإن الدول العربية كافة في الوقت الراهن، أصبح لها روائيوها، وهم كثر، ولذا يجب أن تمثل العينة أكبر عدد ممكن من هذه الدول، دون الإخلال بالمعايير الفنية المتفق عليها بين النقاد، والتي تقرر جودة عمل روائي ما من عدمها.

٤. بوجه عام، هناك عدة تيارات فكرية تتزاحم على الساحة السياسية العربية، تندرج تحت ثلاثة روافد أساسية ، الأول هو اليسار بمختلف ألوانه، بدءاً من الماركسيين وانتهاءً بالاشتراكيين الاعتداليين، مروراً بالقوميين والناصريين وغيرهم، والثانى هو اليمين الليبرالي الذي لا يزال يجاهد من أجل أن يجد لنفسه موطأ قدم على الخارطة السياسية والاجتماعية العربية، أما الثالث فيمثله الإسلاميون بمختلف جماعاتهم وفرقهم بدءاً من الصوفيين الانكفائيين، وانتهاء بالجماعات الراديكالية التي تمارس إكراهاً وعنفاً ضد السلطة والمجتمع، مروراً بالإخوان المسلمين، والجمعيات الإسلامية الأهلية التقليدية وغيرها، وهذه التيارات التي تتقارب وتتجاور أحياناً، وتتنافس وتتصارع أحياناً حاولت قدر استطاعتها أن تعبر عن موقعها من الواقع المعاش، بوسائل شتى، كان من بينها الأدب، وخاصة الرواية. ومن هنا، سيحاول الباحث أن تكون العينة ممثلة لهذه التيارات، دون جور على الناحيتين الفنية والسياسية في الرواية، مع الأخذ في الاعتبار أن الكم الروائي المنتج يتفاوت من تيار إلى آخر، فاليساريون هم الأغزر إنتاجاً يتبعهم الليبراليون، ثم يأتي الإسلاميون، الذين لجأوا إلى وسائل أخرى غير الأدب للتبشير بأفكارهم، والتعبير عن موقفهم من أحداث الحياة ووقائعها.

٥. هناك معيار مهم لابد أن يؤخذ في الاعتبار حين يتم اختيار عينة الدراسة، ألا وهو آراء نقاد الأدب العربي، ويمكن هنا الاستعانة بالدراسات السابقة، التي تم عرضها في ثنايا مقدمة هذه الدراسة، هذه الدراسات الغزيرة تساعد في تحديد شيئين مهمين، الأول هو مستوى الرواية من الناحية الفنية، والثاني هو ما إذا كانت الرواية تنتمى إلى الروايات السياسية من عدمه، ويلعب النقاد هنا دور الطرف الذي يحفظ للعينة حيادها بقدر الإمكان، كما أنهم يعينون الباحث على أن تكون هذه العينة متوازنة في تمثيلها للأجيال والأقطار والتيارات الفكرية دون إهمال النضج الفني أو الدرجة السياسية للرواية.

وعلى هذا الأساس اختار الباحث عدة روايات لتمثل عينة هذه الدراسة، وهي مرتبة أبجدياً حسب أسماء مؤلفيها، على النحو التالي:

احمد ولد عبد القادر	موريتانيا	الأسماء المتغيرة
ـ إسماعيل فهد إسماعيل	الكويت	ملف الحادثة ٦٧
ـ اميل حبيبي	فلسطين	سداسية الأيام الستة
ـ حنا مينه	سوريا	الثلج يأتى من النافذة
ـ حنان الشيخ	لبنان	حكاية زهرة
ـ حيدر حيدر	سوريا	وليمة لإعشاب البحر.. نشيد الموت
ـ زيد مطيع دماج	اليمن	الرهينة

ـ الطاهر وطار	الجزائر	الشمعة والدهاليز
ـ عبد الرحمن منيف	السعودية	ألان هنا او شرق المتوسط مرة أخرى
ـ عبد القادر بلحاج نصر	تونس	الزيتون لا يموت
ـ على حمد إبراهيم	السودان	عشرون دستة من الرجال
ـ على محمد راشد	الإمارات	ساحل الأبطال
ـ غسان كنفانى	فلسطين	أم سعد
ـ ليلى عسيران	لبنان	عصافير الفجر
ـ مبارك ربيع	المغرب	رفقة السلام... والقمر
ـ محمد عبد الملك	البحرين	الجذوة
ـ مؤنس الرزاز	الأردن	اعترافات كاتم صوت
ـ نجيب الكيلانى	مصر	رحلة إلى الله
ـ نجيب محفوظ	مصر	الكرنك
ـ يوسف الصايغ	العراق	السرداب رقم ٢

وقد برهن المؤلف على أن النصوص الروائية العربية تتضمن قيماً سياسية عديدة، تتفاوت في درجة إيجابيتها وسلبيتها. وإذا كان الباحث قد اقتصر في دراسته هذه على الأربع قيم سياسية فقط، كما هو محدد سلفا، فان النصوص الروائية قابلة لأن تجود بقيم سياسية عديدة، منها التسامح /التعصب، الثقة / الشك، الانخراط / الانسحاب، الطهارة / الفساد، الجماعية /الفردية، المأسسة / الشخصانية.... إلخ، لكن تبقى القيم التي اختارها الباحث في دراسته، وبالإضافة إلى أنها القيم الأبرز في ثنايا النص الروائي العربي، هي أس القيم برمتها، إذ إنها تشكل جوهر العملية الديمقراطية، وتتداخل مع القيم السياسية الأخرى في جوانب عديدة ولقد أظهرت الدراسة كيف كانت قيم الحرية والعدالة والمساواة واضحة للعيان في النص الروائي، ومدى ما حظيت به هذه القيم من اهتمام لدى مختلف الفئات الاجتماعية العربية، ممثلة في الشخصيات الروائية، التي أظهرت وعياً ذا بال حيال تلك القيم، تمت ترجمته في الممارسة العلمية بشكل جلي ابتداءً من مناشدة السلطان بإزالة القيود أمام حرية الأفراد والمؤسسات، وتوفير العدل بجوانبه الاجتماعية والقانونية، وعدم التمييز بين الناس على أساس اللون، أو النوع، أو الدين، أو الطبقة، علاوة على تأكيد أهمية الإنتماء للوطن، رمزاً وبقعةً جغرافيةً وتاريخاً وثقافةً، وكذلك الانتماء للقادة التاريخيين والزعماء الوطنيين والهيئات السياسية، وانتهاء بالتحريض على الخروج على الحاكم ومقاومته لرفع الظلم والقهر، مروراً بأشكال عديدة من التحايل وانعكس غياب قيم الحرية والعدالة، والمساواة في واقعنا العربي المعاش على النص الروائي، فجاء محملاً بالعديد من صور الإكراه المادي والمعنوي والمظاهر الدالة على غياب بعض صور العدالة والمساواة.

وأخيراً، يشير المؤلف إلى أن نقاط التلاقي بين الأدب والسياسة كثيرة، ولذا بات من اللازم أن يشرع علماء السياسة في إعطاء الأدب ما يستحقه من اهتمام بقدر ما ينطوي عليه من مضامين سياسية واجتماعية.

وإذا كانت هناك دراسات متفرقة حول هذه الموضوعات كافة، فإن الوقت قد حان لإعداد دراسات متعمقة وموسعة حولها، بما يفتح آفاقاً جديدة أمام علم السياسة الذى يجاهد من أجل تجديد مناهجه وأفكاره يوماً بعد يوم. ■



المنهج التداولي
في قراءة الحكاية المثلية
«الفحص عن أمر دمنة نموذجاً»

صالح بن رمضان *

مقدّمة

إنّ نصّ كليلة ودمنة من النصوص القديمة التي كثر حولها الجدل والاختلاف بين الباحثين والنقّاد. ومثّل موضوع المعنى أحد المواضيع التي أثارت هذا الجدل، فكان هذا النصّ حقلاً خصباً لاختبار شتّى ضروب التأويل، ومختلف طرائق التحليل.

وقد حاولنا أن نلمّ بما كتب عن هذا النصّ فوجدنا أنّ الباحثين يذهبون في فهمه وإنتاج معناه مذاهب متضاربة أحياناً، ولكنّ هذا التضارب يدلّ على أنّ هذا النصّ كما يقول عبد الفتّاح كيليطو في الحكاية والتأويل: «لم يستطع أحد أن يكشف الغطاء عن السرّ المودع فيه (...) ولا يسعنا إلاّ أن نبدي إعجابنا بالحكيم القديم الذي ألّف كتابا وأوهم القرّاء بوجود سرّ فيه بينما أغلب الظنّ أن لا سرّ هناك» (١).

ولقد ذهبت سوزان سليمان في بحثها الموسوم بمسالك تحليل نصّ الحكاية المثليّة إلى أنّ قراءة هذا الجنس من الكتابة القديمة عمل محفوف بالعوائق المنهجية والمعرفية لأنّ المعنى في هذا النصّ معنى منصوبٌ يأبى التعدّد والاختلاف والتأويل (٢).

ويفسّر فرج بن رمضان هذا المذهب فيرى أنّ

---

* ناقد وأكاديمي من تونس.

● اللوحة للفنان **عبد الكريم العريض** / البحرين.

مشروع القراءة البيانيّة الذي يذهب إليه أغلب القرّاء مشروع يفضّل المعنى على اللفظ، لأنّ المعنى قديم وواحدٌ ومطلق خالد (٣). فهو قديم لأنّه جوهري مُتعالٍ على اللفظ أو الشكل، وهو واحدُ غير متعدّد أي إنّه يرفض القراءة المسهمة في إنتاجه، ويتعالى على التجربة والاختبار وهو سابق النصّ، لا يُبنى من خلاله بل تجسّمه الكلمات وتقرّبه من ذهن القارئ. وهو مطلق لأنه يتعالى على الزمان وعلى المكان وهو صالح لكلّ زمان ولكلّ مكان، فهو لهذا كلّه كون مغلق كامل، ممتلأ معنى امتلاء الوجود بالآيات والأدلّة على كماله.

ويذهب هذان الباحثان، وغيرهم كثير، إلى أنّ هذه الصفات ليست حقائق معبّرة عن أسس معرفية خالصة بل يعتبرانها مقولات ما ورائية ونتائج للإيديولوجيا الأدبيّة التي كانت تهيمن على نظرية الأدب القديمة. ويذهبان إلى أنّ وحدانية المعنى في هذا السياق مرتبطة بالمشروع السردي للحكاية المثلية بما هي حكاية تعليميّة ذات وظائف نفعية متّصلة بتأديب الإنسان القديم. فوجهة نظر السارد هي التي تضفي على الحكاية صفة الكون المغلق وتسيّجها بالعلامات الموجّهة للقراءة كالتقديم والتعليق. وهي بهذه العلامات تهمّش وظيفة المتلقّي وتفرض عليه أن يفهم النصّ على النحو الذي ترضاه (٤).

ويدعو هذا الفريق من الباحثين إلى بناء مشروع تأويلي لقراءة الحكاية المثليّة قراءة معارضة للتأويل الذي يقدّمه السارد في فواتح الأبواب وخواتيمها قراءة قائمة على التعدُّد عاملة على تفجير البنية المغلقة. ولئن أقرّ هؤلاء الباحثون بأنّ المعنى في الحكاية المثليّة يتناسب عادة والتأويل الذي يقترحه السارد، فإنّهم يرون أنّ الأسس الفلسفية التي يستند إليها هذا التأويل وخاصّة مفهومي العقل والأدب يمكن أن يتجاوزها القارئ الحديث.

إلاّ أنّ هؤلاء الدارسين لم يدرجوا في مشروعهم هذا المحاولات القرائية التحديثية التي تعمل على كسر هذا الطوق البياني وتتمرّد على حدود هذا الكون، وهي محاولات فتح بعض مسالكها توفيق بكار في قراءته لنصوص كليلة ودمنة ضمن منظومة من النصوص القديمة كبخلاء الجاحظ ومقامات الهمذاني وأخبار أبي الفرج الأصفهاني.

فكانت قراءته لقصص كليلة ودمنة مشروعاً تحديثيا يطمح إلى تفكيك هذا المعلم الرمزي باستخدام المقولات الإنشائية ذات الصبغة الكونية. ولعلّ هذا المنحى في مساءلة التراث العربي والارتقاء به إلى مراتب التجربة الإنسانية العالمية أعمق تأصيلاً للفكر النقدي الحديث في قراءة النصّ العربي ممّا ذهب إليه عبد الفتاح كيليطو في تحليله لفعل الحكي زعموا أنّ ضمن ما سمّاه بملاحظات حول كليلة ودمنة بين الرواية والسرد الكلاسيكي (٥)، بل إنّ دراسات توفيق بكار أبعد في التجريد للمعنى الإنساني ممّا وصل إليه محمّد الناصر العجيمي في خاتمة تحليله السيميائي لقصّة الأرانب والفيلة إذ نراه يفصل فصلاً عقيما بين تحليله البنيوي والسيمائي ونتائجه المكرّرة لما هو مألوف في تحاليل النقد الانعكاسي، تلك الآراء التي ترى في كتابة كليلة ودمنة صورة للخصومة بين ابن المقفع وأبي جعفر المنصور (٦). فتحدّ من قيمته الكونيّة.

والحقّ أنّ قراءات النقّاد لكليلة ودمنة على كثرتها قد انصبّت على الجوانب السردية في هذا الأثر، ولم تحفل بسائر أنماط الخطاب التي زخر بها هذا الأثر ذو الأصوات المتعدّدة، ويقول محمّد على القارصي في هذا السياق مثلاً: «لم نظفر في الدراسات الحديثة بعمل يشير إلى دور الحجاج في بناء أبواب الكتاب وفي تتالي الأمثلة وتعاقبها وتداولها» وهو يذهب إلى أنّ الدراسات البنيوية كانت وصفية غير توليدية منطقية(٧).

وقد سعينا في هذا البحث باعتماد نصّ بعينه، إلى مواصلة البحث في الاتجاه الذي سار فيه محمد علي القارسي ورمنا فتح مسلك من مسالك قراءة كليلة ودمنة أتاحه لنا جنس من الخطابات يهيمن على عدد هام من خطابات الحيوان في هذا الأثر، ولكنّه أشدّ وضوحا في الباب الثاني من الكتاب هو باب الفحص

عن أمر دمنة، إنّ هذا الباب يمثّل في أغلب مقاطعه جنسا من أجناس الخطابة القضائية في مدلولها الأرسطي القديم، أي الخطابة التي تتكلّف الإقناع بالأمور من جهة دلالتها على الحقّ وعلى الباطل.

وقد بدا لنا أنّ هذا الباب من الكتاب أنموذجاً يمثّل تجربة البلاغة العربية القديمة في التعبير عن الأغراض القضائية، هذه الأغراض التي يجمع المؤرخون على أن التراث العربي خال منها خلوّا تامّا. إلاّ أنّ الوحدات الخطابيّة التي تظهر فيها هذه البلاغة ظلّت على هامش التحاليل الأدبيّة والقراءات التحديثية، ولعلّ باب الفحص عن أمر دمنة أبرز الفصول التي تتجسّم فيها هذه البلاغة الخطابية ذات الصبغة القضائية.

I- السياق الحجاجي لباب الفحص عن أمر دمنة:

يكوّن باب الفحص عن أمر دمنة في كتاب كليلة ودمنة تتمّة سردية لباب الأسد والثور. فقد كُتب هذا الباب لمعاقبة دمنة على إيقاعه بالثور وتغريره بالأسد ولذلك اقتضت البنية الحديثة ومقاصد المشروع الأخلاقي أن تتضمّن القصّة محاكمة تظهر الحقّ وتعاقب الجاني وترجع إلى الفضيلة منزلتها التي فقدتها في باب الأسد والثور. وقد اقتضت المحاكمة أن يمنح المتّهم فرصة الدفاع عن نفسه. وقد تمّ ذلك لدمنة فزوّق «مرافعة» مطوّلة ورصّعها بالحجج المنطقية وزخرفها بشتّى صنوف البيان الخادع ليستميل نفوس القضاة وليستدرجهم إلى الحكم له بالبراءة. إلاّ أنّ القاضي لم يأخذ بهذه الحجج ولم يغفل عن جوانب الباطل في خطاب دمنة، فسعى إلى إغلاق باب السفسطة... ونصح دمنة أن يعترف بذنبه، لكنّ دمنة يعمل في كرّة ثانية على الإيقاع بالقاضي وإبطال المحاكمة.

وفي هذا السياق جاء الحوار التالي:

قال القاضي: «إنّا نجد في كتب الأوّلين: أنّ القاضي ينبغي له أن يعرف عمل المحسن والمسيء، ليجازي المحسن بإحسانه والمسيء بإساءته، فإذا ذهب إلى هذا ازداد المحسنون حرصا على الإحسان، والمسيئون اجتنابا للذّنوب. والرّأي لك، يا دمنة، أن تنظر الذي وقعت فيه، وتعترف بذنبك، وتقرّ به، وتتوب. فأجابه دمنة : إنّ صالحي القضاة لا يقطعون بالظّنّ، ولا يعملون به، لا في الخاصّة ولا في العامّة: لعلمهم أنّ الظّنّ لا يغني من الحقّ شيئاً. وأنتم إن ظننتم أنّي مجرم فيما فعلت، فإنّي أعلم بنفسي منكم، وعلمي بنفسي يقين لا شكّ فيه، وعلمكم بي غاية الشكّ، وإنّما قبّح أمري عندكم أنّي سعيت بغيري، فما عذري عندكم إذا سعيت بنفسي كاذباً عليها، فأسلمتها للقتل والعطب، على معرفة منّي ببراءتي وسلامتي ممّا قرفت به؟ ونفسي أعظم الأنفس عليّ حرمة وأوجبها حقّا. فلو فعلت هذا بأقصاكم وأدناكم، لما وسعني في ديني، ولا حسن في مروءتي، ولا حقّ لي أن أفعله، فكيف أفعله بنفسي؟ فاكفف أيّها القاضي عن هذه المقالة : فإنّها إن كانت منك نصيحة، فقد أخطأت موضعها، وإن كانت خديعة، فإنّ أقبح الخداع ما نظرته وعرفت أنّه من غير أهله، مع أنّ الخداع والمكر ليسا من أعمال صالحي القضاة، ولا تقاة الولاة».

إنّ هذا الجنس من الكتابة الأدبيّة أنموذج دالّ على احتفال كتاب كليلة ودمنة بالخطاب القضائي. فقد تعطّل السرد تعطّلاً تامّاً واختفت القرائن المقامية التي تحيل على الحكاية، ونمط الرؤية ووجهة النظر إلاّ قرينة واحدة هي فعل قال: القاضي وفعل : فأجابه دمنة: إنّ هذا الجنس من الكتابة خال من التلفّظ السردي ومن جميع العناصر التي تحيل على عالم الخبر كالمكان ووصف الفواعل، أو الأحوال فهو خال كذلك من جميع العناصر التلفظيّة التي تنظّم الزمان فقارئ هذا النصّ لا يعرف أنه من جنس الحكاية المثلية إلا بالسياق الخارجي أو النصّ الأكبر.

ولئن كانت الأقوال مسندة إلى شخصين من شخوص الحكاية المثلية فإنّها خالية من الإحالة على التمثيل والرمز والمجاز. فالقاضي متلفّظ عاقل لا نعلم من صفاته في الحكاية الحيوانية سوى أنّه النمر

صاحب القضاء، ودمنة متلفّظ عاقل امتلأت شخصيته في النصّ الأكبر بالدلالات السلبيّة لا محالة ولكنّ القراءة التفكيكية تقتضي أن نقاوم هذه الدلالة لنتمكن من فهم النصّ الأصغر، و من فهم مقاصد الكتابة و دلالاتها في النصوص المنجّمة.

وقد استعمل كلّ شخص من هذين الشخصين في مستهلّ خطابه حجّة السلطة وهي تتمثل في أقوال الماضين أو في التلفظ الحكمي الدال على المعرفة الواسعة بموضوع الكلام: أما أقوال الماضين فقد صدّر بها القاضي كلامه في قوله: «إنّا نجد في كتب الأوّلين» وأمّا المعرفة الواسعة فقد صدّر بها دمنة قوله: «إنّ صالحي القضاة لا يقطعون بالظن»، وإن تصدير كلّ طرف من طرفي الحوار مقالته بجملة خبرية طلبيّة يتمّ فيها إسناد حكم إلى القاضي يضعنا بإزاء خطاب قضائي ذي صبغة معرفية تقتضي أن نحلّل أبعادها الحجاجية وصلتها بثقافة كاتب هذا النصّ القضائي.

II- مقالة القاضي:

لقد بنى القاضي اتهامه على أسلوب الاقتضاء، وهو من أبرز أساليب الإيقاع والحجاج في الخطاب القضائي: وفي أقوال القاضي نوعان من الاقتضاء:

أ- اقتضاء في الكلمة المفردة دون إسناد كقوله: والرأي لك يا دمنة أن تعترف.

وقد عرّف ابن فارس الاقتضاء في الكلمة ضمن تقسيمه للأسماء فقال في الصاحبي: قولك شريك أو أخ أو ابن كلّ واحد منها إذا ذُكر اقتضى غيره لأنّ الشريك مقتضى شريكا والأخ مقتضى آخر. ويسمي بعض المحدثين هذا مقتضى مقتضى معجميا (Présupposé Lexical)

فقولك ثأر يقتضي أنّه قُتل له أخ أو نحوه (٨)

ب- الاقتضاء في التركيب: وقد عرّفه الغزالي فقال: الاقتضاء هو الذي لا يدلّ عليه اللفظ ولا يكون منطوقاً به ولكن يكون من ضرورة اللفظ (٩)

وقد بنى القاضي اتهامه لدمنة على اقتضاء هو في تقديرنا حصيلة الاقتضاءات المعجمية، وهذا الاقتضاء هو اتهام دمنة بذنب ودعوته إلى الإقرار به دون أن يعرض أدلّة الاتهام شهوداً كانوا أو أدلّة ماديّة.

فكيف حصل التفاعل الحجاجي بين هذا الاتهام وخطاب دمنة؟

III- مقالة دمنة:

إن المقتضى الذي بنى عليه القاضي اتهامه ليس مقتضى ضرورياً من جهة المعرفة المنطقية وإنما هو مقتضى ظنّي. ويتطوّر النصّ في اتجاه الطعن في هذا المقتضى الذي يقوم عليه رأي القاضي دون أن يبرهن على صحّته. و في هذا السياق يقول ابن سينا في كتاب الجدل: والغرض من منطق الجدل (الذي هو قرين المجادلة) الغلبة أساساً والغلبة تغليب والتغليب ترجيح رأي على آخر واستحسان مقدّمة مشهورة على مقدمة أخرى – ومن هنا كان منطق الجدل منطق رجحان (١٠).

وقد أدرك دمنة أنّ المقدّمات التي بنى عليها القاضي اتهامه مقدمّات ظنّية، لذلك كان ردّه جدليّا.

لقد توخى دمنة قياس الضمير وهو يشتمل على مقدّمتين مقدّمة كبرى وأخرى صغرى وتخرج منهما أو تُبنى عليهما نتيجة لا تذكر بل يستخلصها المخاطب بالضرورة: يقول أرسطو: والضمير نوع من القياس مستنبط من مقدّمات أقلّ عددا مما في القياس لأنّه إذا كانت إحداهما ظاهرة معروفة جيّداً فلا حاجة إلى ذكرها لأنّ السامع يستطيع أن يضيفها بنفسه (١١):

-المقدّمة الأولى: إنّ صالحي القضاة لا يقطعون بالظن.

-المقدّمة الثانية: وأنتم ظننتم أني مجرم.

النتيجة: أنم لستم قضاة صالحين.

المضمرة:

وتوخى دمنة كذلك القياس التّام وهو يشتمل على مقدّمتين كبرى وصغرى تخرج منهما نتيجة وتصرّف في توزيع حمل القياس فقدّم النتيجة وأخرّ المقدّمات:

-النتيجة: إنّي أعلم بنفسي منكم.

-المقدّمة الأولى: علمي بنفسي يقين.

المقدّمة الثانية: علمكم بي غاية الشّك.

إنّ القياس يضطلع بأهم دور في ترتيب عناصر

النصّ وبناء الاستدلال وهو في هذا الجنس من النصوص المعيار الأساسي لتقسيم الكلام ولمعرفة مراحل تطوّره ونموّه، ولإبراز ما تمّ تضمينه من المقدّمات والنتائج ، وهو من جهة أخرى الآلة اللغوية المعبّرة عن حذق المتكلّم إدراك مقتضيات خطاب خصمه، ويتمثّل حذق دمنة بناء هذا القياس في قوله:

-المقدّمة الأولى: قبّح أمري عندكم سعي بغيري.

-المقدّمة الثانية: تطلبون منّي أن أسعى بنفسي.

-النتيجة (المضمرة) سيكون أمري عندكم أقبح.

ويسلمنا تتبّع استدلالات دمنة إلى جملة من النتائج هي:

١-إذا أقصينا الآراء المسبّقة التي تمثل معرفتنا للنصّ الأكبر (Macro texte) وهو الحكاية المثلية عامّة وباب الفحص عن أمر دمنة خاصّة. وقرأنا هذا النصّ باعتباره خطابا يؤسّس لمعرفة متصلة بالقضاء كمؤسّسة، وإذا سوّينا بين المتلفظ الأوّل وهو القاضي والمتلفّظ الثاني وهو دمنة من جهة الإسهام في إنشاء الخطاب القضائي وأفرغنا شخصية دمنة من الشحنة التي تكونت لها عبر أقاصيص الباب الأوّل من الكتاب. إذا قرأنا النصّ قراءة مغلقة بان لنا أنّ مؤلف النصّ يطرح مشاكل محرجة متعلّقة بالقضاء وهي الحكم بالظنّ دون اليقين، فصوت دمنة في النصّ هو المعبّر عن صوت ابن المقفّع، لأنه هو الذي يسوّي بين الحكم على الخاصة وعلى العامّة ويظهر ذلك في قوله : «لا يقطعون بالظنّ ولا يعملون به، لا في الخاصّة ولا في العامّة. وهو الذي يستأثر بإصدار التعاليم، فقد حوّل الإقرار إلى شهادة زور، وعطّل العمل بها ولم يرد في عريضة الدعوى ما يثبت تهمة دمنة أدلّة وشهوداً وإنّما بادر القاضي بدعوة المتهمّ إلى الإقرار فكانت مقدّماته ظنيّة غير يقينيّة».

وقد كانت أقيسة دمنة أكثر مشاكلة للتفكير الموضوعي في أساليب إثبات التهم أي انّ التفكير في بناء منهج قضائي للحكم بين الناس، أو منظومة أخلاقية (Ethique) قضائية تطرح بشكل حادّ في خطاب دمنة، بغضّ النظر عن شخصيته المتدهورة في باب الأسد والثور.

٢-لقد كان خطاب القاضي الموجّه إلى المتّهم دمنة موغلاً في الوثوقية وفي التعالي على واقع مؤسّسة القضاء، تلك المؤسسة التي تتأثّر بالإطار الاجتماعي والنفسي الذي تجري فيه المحاكمة وبأنواع الأدّلة وظروف المرافعة وقوّة الخطيب الحجاجية بل أنّ تلفّظ القاضي لا يدلّ على أنّه يدرك هذا المقام المعقّد. وقد استخدم في تعريفه للقاضي الألف اللام الدالتين على استغراق الجنس، فكان مفهومه لهذه الخطة مفهوماً مثالياً إطلاقياً. وقد تفطّن دمنة إلى هذا الوهن في الاستعمال اللغوي وفي تصوّر الخطّة فأخرج الكلمة من سجل الخطاب الموضوعي الوثوقي وأدرجها في جدول تقويمي نسبي باستعمال صيغة الجمع الدالة على أنّه لا يوجد قاض واحد أي لا يوجد رأي ثابت بل إنّ القضاة متعدّدون وإنّ أحكامهم نسبية. وهم ينقسمون، على الأقل، إلى صنفين: قضاة صالحون وقضاة غير صالحين «إنّ صالحي القضاة لا يقطعون بالظن. المكر و الخداع ليسا من أعمال صالحي القضاة».

وإنّ حشر المخاطب في زمرة القضاة غير الصالحين باستعمال شتّى أساليب الخبر الإنكاري هو الذي يسرّ لدمنة زحزحة موقعه التخاطبي ليتخلّص من وضع المتّهم وليتبوّأ وضع المتّهم وذلك بواسطة سلسلة من الأقيسة المضمرة عززّتها جملة من أبنية الاستفهام الإنكاري وصيغ الأمر.

٣-لقد كان دمنة في خطاب القاضي متّهما، وكان مقتضى خطاب القاضي كلّه أن يكون الردّ اعترافا أو إنكارا لكنّ مسار الحوار لم يتّخذ هذه الوجهة بل عمل ردّ دمنة على قلب الأدوار فتخلّص أوّلا من المقام القضائي الذي حدّد القاضي إطاره وبنى مقاما قضائيا ثانيا تحوّل فيه القاضي إلى متّهم وانقلب فيه دمنة إلى مرجع معرفي في أصول القضاء. ويظهر هذا المرجع المعرفي في استعمال الأزواج المفهومة المعروفة في مراجع الخطابة القضائية عند أرسطو - ومن أهم هذه الأزواج ثنائية الحسن والقبح والحقّ والباطل، ونقتصر في هذا التحليل على ثنائيّة الحق و الباطل.

إنّ هذين الزوجين من المفاهيم يمثّلان إحدى المسائل المربكة في الخطابة القضائية، ولقد ألمع إليهما دمنة في باب الأسد والثور حين قال: «فإنّ الرجل الأديب الأريب الدهي لو شاء أنّ يبطل الحقّ ويحقّ الباطل أحياناً لفعل كالمصوّر الماهر الذي يصوّر في الحائط تماثيل كأنّها خارجة وليست بخارجة وأخرى كأنّها داخلة وليست كذلك» (١٢).

وفي هذا السياق يقول صاحب مقال من مظاهر الحجاج في كليلة ودمنة: «وعلاقة الخطاب الجدالي والإقناعي بالفنّ جديرة بالعناية في هذا المجال فالفنّ (ومنه الخطاب اللغوي) قادر على التمويه وإحلال شبه الحقيقة محلّ الحقيقة بما تتيحه مهارة صانع الفنّ» (١٣).

إنّ قيمة كتاب كليلة ودمنة، في هذا المستوى من الأزواج المنظمة للمعرفة تجاوز السياق التخاطبي القصصي التاريخي لتعبّر عن جنس من أجناس تنظيم اللغة (في بعدها التداولي) للعالم وللحقائق ويمكن أن تستغلّ هذا الجنس من التنظيم في قراءة جميع الأشكال التعبيرية الشبيهة به كالنصوص الحضارية والشعر الحماسي والملحمي والنضالي، والأشكال الحوارية داخل الأبنية القصصية والروائية.

لكنّ اضطلاع دمنة بدور الخطيب المدافع عن الباطل المظهر له في صورة حقّ، ظلّ موضوعاً من المواضيع الهامشية في قراءة القرّاء لكليلة ودمنة. فقد غلبت على الدراسات الحديثة المواضيع السياسية والأخلاقية والاجتماعية. وأهملت هذه الإشكالية الخالدة التي يطرحها ابن المقفع في هذا المقام وهي: كيف يمكن لمؤسّسة الحكم أن تبني قضاءً عادلاً لا تفسده شبهات السفسطة؟ إلاّ أنّ انحسار هذه المؤسّسة في حدود الخطّة الخلافية واستغناءها عن الخوض في إرساء تقاليد للقضاء في المدينة القديمة أسهم في تهميش هذا الجنس من الكتابة على امتداد العصور القديمة كلّها.

خاتمة:

كنّا بيّنا في بحث سابق (١٤)، أنّ التراث النثري العربي لا يعدم نصوصاً قضائيّة مثل رسالة سهل ابن هارون في الدفاع عن مذهبه في البخل. ونحن نرى في هذا النموذج الذي بين أيدينا لوناً آخر من الدفاع القضائي في مؤسسة شبيهة بالمحكمة. وهو دفاع يبسط مشكلة الحق والباطل والحكم بالظن فيستعمل المفاهيم القضائية في عصر متقدم، لم تستقر بعد فيه تقاليد المؤسسة القضائية. وهو دفاع يستخدم الأدلّة العقليّة و يصنّف القضاة على نحو يبيح التعدد و يقاوم مفهوم القاضي الواحد، بل ويدعوهم إلى التحرّي في الأحكام بمنهج في الحكم، يضيف إلى تراث عمر بن الخطاب في رسالته إلى أبي موسى الأشعري ما قرّرته الثقافة القضائيّة الموروثة عن الفرس والإغريق. ويمكن أن نضيف إلى نصّ سهل بن هارون وخطاب ابن المقفع نصوصاً كثيرة منها محاكمة الإنسان في رسائل إخوان الصفا مثلاً. إنّ العودة إلى هذه النّصوص المبثوثة في التراث عمل تفكيكي يعارض أعمال مؤرّخي الأدب الحريصين على التعميم غير المحتفلين بالظواهر الجزئيّة الواقعة على هامش أجناس الأدب الكبرى التي أكثر الكتّاب الإنشاء فيها. وهو عمل قد يوصلنا إلى نتائج تثري فروع تاريخ الأدب وتعقّدها على نحو يعكس التعقد الحقيقي الذي كانت عليه الحياة الفكريّة والأدبيّة في العصور القديمة. وإن قراءة هذا الجنس من النصوص قراءة منجمة مستجيبة لأنماط الخطاب المتحولة من نص إلى آخر عمل منهجي مرن يساعدنا على التخلص من هيمنة المناهج السردية التي لا تحفل بقيم الخطاب الحجاجي داخل السرد، وهو عمل يمكننا كذلك من تحويل النظر إلى التاريخ الأدبي من وجهة تعتبر الأعلام والآثار إلى وجهة تعتمد النصوص والأفكار.■

الهوامش

١- الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٩، ص ٤٣.

٢- Poétique, N10.

٣- مكانة المعنى وصفاته في الحكاية المثلّية، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٤٦، لسنة ٢٠٠٢، ص ٢٨١-٢٨٩.

٤ - م، ن، ص ٣٠٨.

٥ - ضمن دراسات في القصّة العربيّة، بيروت ١٩٨٨.

٦ - في الخطاب السردي، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٩٣، ص ١٤٠.

٧ - مظاهر الحجاج في كليلة ودمنة، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٤١، لسنة ١٩٩٧، ص ١٣٢.

٨- Mangueneau: initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Hachette,1976,p.134

٩- المستصفى في علم الأصول، ط بيروت ١٩٩٣، ١٨٦/٢. وانظر عبد الله صولة: الحجاج في القرآن، منشورات كليّة الآداب منوبة ٢٠٠١، ١٢٣، ٣٠٤ وقد أخذنا منه تقديم المادّة.

١٠- الشفاء - المنطق- الجدل. القاهرة ١٩٨٥، ص ١٨.

١١- فنّ الخطابة، تعريب بدوي، بغداد ١٩٨٦، ١٨.

١٢- كليلة دمنة، ط بوسلامة تونس ١٩٧٧، ص ٩٦ .

١٣- حوليات الجامعة التونسية، العدد ٤١، ص١٣٣.

١٤- أنظر تعليقنا على البعد القضائي في هذه الرسالة ضمن الحجاج في كتاب البخلاء في أنماط النّصوص، سراس للنشر ٢٠٠١، ص ٧٧.







التشكيلي والمسرحي عبدالله يوسف : *

التجربة التشكيلية لم تكن في كل مراحلها مشروعاً فنياً ثاقبا

حاوره: عباس يوسف * *

عندما نذكر فترة الستينات والسبعينات نستحضر مشهد المد الفكري والثقافي الذي كانت التقدمية سمته، والتي - بلا شك - تعد أهم الفترات التي مرت بها الحالة الإبداعية بكل صنوفها في أغلب الأقطار العربية، من ذاك الخضم الذي كان فيه تعاطي الفن والثقافة يعني مسئولية - بدرجة أولى - راح نفر غير قليل يعمل على أكثر من صعيد- بإيمان خالص - لنشر الثقافة والكلمة الصادقة وفعل الجمال، يقيناً كان أبناء ذاك الجيل الحاضر - كأنهم مفصولين عن هذا الواقع - الذي يبدو واقعاً صعباً لا يرحم وليس له القدرة على استيعاب هذا الفضاء الجميل - الغريب ربما عليه - من الفضاء الذي نحلم

بحضوره ونشوة وجوده (ما أحوجنا إليه) نحاور فنانا مهووساً بالفن وبالثقافة والإبداع متعدد المواهب والاهتمام، فنان تشكيلي ومخرج مسرحي وتلفزيوني وصوت إذاعي، ما حط قلبه مجالا مما ذكر إلا وأبدع وأحسن فيه، ووهبه هواه الذي يعشق، يشتغل ويمارس هذه الصنوف الفنية منذ ما يربو على الثلاثة العقود الزمنية، طرح في أعماله الفنية هموم الإنسان بروح تعبيرية ورمزية في وقت كان هذا النمط من الأعمال الفنية نادراً - أو محضوراً سيكولوجياً - هذا إلى جانب تصميماته التي حملتها أغلفة دواوين الشعر والقصص والروايات (قاسم حداد، أمين صالح، محمد عبد الملك، عبد القادر عقيل، على خليفة مثالاً)

* فنان تشكيلي ومسرحي من البحرين.

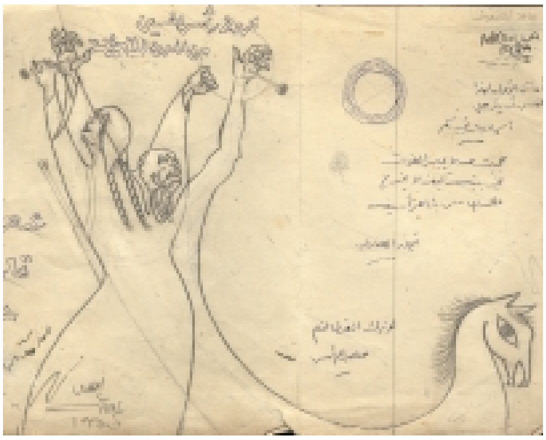
* * فنان تشكيلي من البحرين/ الاستشاري الفني للمجلة.



التعويل على الموهبة وغياب الاجتهاد الفكري والمعرفي:

دعنا نتفق، أو نقتنع، أو نسلم بأن الموهبة الفطرية هي الأساس البكر المعول عليها لإنتاج كل صنوف الآداب والفنون عند البشرية منذ بواكير نشأتها، ولا تكمن تلك الموهبة الفطرية في الكل بل في الجزء، وهذا الجزء سوف ينتج - استناداً إلى مواهبه - ما يعبر عن هموم ومعاناة وعذابات وتطلعات وآمال الكل، وتتبلور حالة التعبير تلك، ثم تنمو تدريجيا مع نمو المجتمعات وتطورها الحضاري، والحضارة الإنسانية في تقديري ترتقي وتفرز الجديد الخلاق. كلما تعددت الأفكار والتصورات والرؤى، وقد احتدم الجدل حول كيفية تأسيس صيغ للحياة في مجمل جوانبها.

هنا يتشكل المفصل الحاسم لأي نتاج أدبي أو فني يسعى لتأسيس الثقافة، بمعنى أن الشعر والقصة والرواية والنص المسرحي والنقد الأدبي - كفنون كتابية - لا تكون جديرة بتحقيق أو صياغة حضور فاعل مؤثر باق، إن هي اتكأت فقط على الموهبة الفطرية، بل بسعيها التراكمي لتطوير موهبتها على مستوى الممارسة، ورفدها ببصيرة تأمل الحياة، وقراءة الآخر، والاجتهاد في تكوين رصيد ذهني شاسع هو بمثابة الزاد الثقافي الذي لا غنى عنه لإنتاج الإبداعات المقروءة. ذلك هو ما تأسست عليه - غالباً - الحركة الأدبية في البحرين فيما لم تعِ أهميته التاريخية الحاسمة ولم تعره اهتماماً - كان مطلوباً وملحاً - حركة الفن التشكيلي في البحرين منذ أن تبلورت على أيدي روادها الموهوبين في فن التصوير - الرسم- الذين في ذات وقت حضور الموهبة سدّوا بوعي أو دونه في ذهنياتهم سبل دخول المعرفية الثقافية الشاملة في الفكر والتحليل والفلسفة والسياسة وأوضاع الإنسان عالمياً وإقليميا، مما أدى بالضرورة إلى قصور بيّن جلي في تخليف أفق تشكيلي نهضوي يواكب الحضارة ويوازي نهضة وتقدم الحركة الأدبية، التي تجاوزت الموهبة - كشرط مسلم به لممارسة الإنتاج - إلى مراتب إبداعية عالية المستوى في الطموح والطرح الفكري المتميز بالأصالة وعمق الوعي، ولأن الوضع تبلور في مدى نصف قرن على تلك الشاكلة ودرج عليها فإن النتائج التي حققتها التجربة حالياً بدت على قدر كبير من الوجاهة وإن كانت سلبية محبطة في سياق حركة الفن التشكيلي أو إيجابية واعدة في سياق الحركة الأدبية والثقافية والفكرية، ولأن التجربة التشكيلية في البحرين لم تكن في كل مراحلها مشروعاً فكرياً ثاقباً وتواصلت في رتابة الأفق



مرفوقة بغياب ظاهر للاجتهاد الفكري والمعرفية الثقافية، فإنها لم تكن جديرة وهي على ذلك النحو من المواصلة، ان تحبل بمشروعها النقدي كونها (عاقرا) زمن شروط تبلور مشروع نقدي تلاقح الموهبة الفطرية المدربة بملكة حب الاطلاع وقراءة تجارب الآخر والاكتناز بثقافة معرفية موسوعية شاملة، ولأن النقد الفني قراءة تتأسس على الفكر والبصر والروح والذهن والمكتسب المعرفي فإنه (كان) من غير الممكن ظهور طرف من الفنانين أنفسهم قادر على ممارسة النقد الفني بمعناه العلمي العميق، كون التجربة التشكيلية قد اتكأت على الموهبة وحدها، واستراحت، أو طاب لها المكوث عند تخوم الإطراء والإشادة الصحافية العابرة.

التجربة الشخصية:

فيما يتعلق بتجربتي الخاطفة ربما أكون قد حققت تميزاً لافتاً من خلال اهتمامي بقضايا الإنسان المسحوق المعذب، وذلك في أعوام السبعينات المتميزة من القرن العشرين بمجموعة من الأعمال التشكيلية التي مازالت ماثلة في ذاكرة الكثيرين، لكنني تواريت إلى حد ما.. فعلاً أنا أتفق معك في ذلك ولم يكن تقبل حدوث مثل ذلك سهلاً، بل هو مؤذ للدرجة التي يخلفها في النفس شعور ارتكاب معصية، بيد أن ذلك التواري لم يكن بقرار أو عن طيب خاطر، بل حدث بتلقائية فرضتها أوضاع معنية وبتدرج في تأجيل رسم اللوحة الجديدة التالية ثم التي تليها ثم الأخرى.. وهكذا، بعدما تمّ الركون إلى أسلوب رسم الفكرة كلما بزغت في الذهن على رقع ورقية هنا وهناك والاحتفاظ بها كمشاريع لأعمال تشكيلية قادمة - تخطيطات - وظل الوضع على هذا المنوال فيما الأيام تتوالى كئيبة ثقيلة لتصير سنوات بلغت الخمسة والعشرين عاماً بدءاً من عام ١٩٧٧، هي الأعوام التي فرض على أن أبقى عاطلاً عن العمل. ومعطل الرغبة الأثيرة في ممارسة الفعل التشكيلي، ولو كانت ممارسة فن التشكيل جديرة التعويل عليها كمصدر للدخل لكنت قد اتخذتها مشروع حياة كاملة، أهبها التفرغ من أجل إنجاز الجديد والمؤجل من أفكار ورؤى ومشاريع فنية وإقامة معارض موسمية داخلية وخارجية تضمن تصريف العمل الفني لمحبي الاقتناء ومريديه، لكن أولئك في مجتمعنا، وفي حيز تلك الفترة لهم شروط ومواصفات محددة وصارمة يخضعون اللوحة المراد اقتناؤها تحت طائلتها، فإن خلت من تلك المواصفات (السياحية) فهي لا تحظى برغبة الاقتناء، وتكون النتيجة بالضرورة تكدس الأعمال في المنزل وخلو الشهر من دخل مادي يكون بمثابة راتب للعيش ·· ولكون مشروعي التشكيلي وقتها مؤسساً على التعبيرية الاجتماعية والسياسية لحركة المجتمع وقضايا الإنسان



محلياً وإقليمياً، فإن الميسورة لهم سبل الاقتناء من الطبقة البرجوازية في المجتمع لا تجد انعكاساً لرغباتها، أو ذواتها، أو شكل حياتها وطبيعة تفكيرها في اللوحة، فتنصرف عنها باحثة عن واقعية تسجيلية في الطبيعية والحرف الشعبية والطبيعة الصامتة وبعض من أعمال بمساحات لونية ذات صبغة تزيينية.

كانت النخبة في المجتمع الاقتصادي في ذلك الوقت هي الجديرة باقتناء اللوحة، ولم يكن وعيها بمعنى الفن بمثل ما هو عليه اليوم، حيث إن حركة انفتاح مجتمع البحرين على العالم في أواخر الثمانينات - بعد أن كان منكفئا على نفسه حتى نهاية السبعينات - قد غير بحسم شكل التعاطي مع الفنون البصرية، وهنا ربما بدأت اللوحة التعبيرية الحديثة تستقطب اهتمام المقتنين المحليين بتأثير من احتكاك وتدرب أبصارهم وذهنياتهم بعوالم خلف البحار والمحيطات تتعاطى شعوبها حضاريا مع الفنون التشكيلية في حداثيتها وتقليديتها بكثير من الانجذاب والتقدير والدهشة والوعي الحضاري.

الذهاب إلى المسرح:

أن لا تعرف اطمئنانا- في مدى خمس وعشرين سنة - على أن هناك دخلاً شهرياً ثابتاً لتصريف أمور عائلتك سوف تحصل عليه من وظيفة ثابتة معلومة، جعل قلق البحث عن مصدر رزق يكبر ويتضخم لتتوارى خلفه على مضض من النفس رغبة جياشة لممارسة الفن التشكيلي الذي - بجانب الخوف من خذلانه لو اتكأت عليه - فإن مصادر مستمرة لتوفير المواد والخامات المطلوبة لممارسة الفن التشكيلي شبه معدومة، في مثل هذا الوضع. كنت أمام خيارات ثلاثة، إما المضي في ممارسة الفن التشكيلي وفق قناعاتي الراسخة في مشروعي الفني، أو التنازل عن تلك القناعات ووضعها جانباً، وبالتالي تحمل النتائج التي سوف تفرزها التجربة بفعل - خيانة القناعات -.. أو التوقف عند الحد المشرف الذي بدأت به التجربة والعمل على استثمار طاقات وقدرات أخرى كامنة في الجسد، كالإمكانية الصوتية والقدرات الإخراجية للإعلانات التجارية والأعمال المسرحية والتلفزيونية التي كان الحصول على مردودات مالية مستمرة منها بشكل ضمانة أكيدة استمرت ما يقل عن عشرين عاما لكنها بالمقابل استحوذت على جل ساعات اليوم الواحد في المتابعة والإعداد والتحضير لتنفيذ العمل، مما أدى بشكل مستمر إلى تقليص أي خير من الزمن يمكن اقتطاعه أو التعويل عليه لممارسة تشكيلية جادة ودؤوبة... لكن برغم ما أوجد ذلك من مرارة أو- غصة تشكيلية - إن جاز التعبير - إلا أن سحر اللحظة التشكيلية الآسر في صياغة اللوحة رافقتني في كل الأعمال المسرحية والتلفزيونية التي نفذتها، سواء في تصميم وتحضير وممارسة سينوغرافيا العروض والكادرات المسرحية أو اللقطات التلفزيونية وإعداد



مواقع التصوير أو الصورة الإذاعية المسموعة، وبرغم معرفتي بالخصوصية التي ينطوي عليها كل مجال من تلك الفنون البصرية والسمعية التي ذكرتها، إلاّ أنني دأبت أذهب إليها مدججاً بكل خصوبة الفنون التشكيلية وثراءاتها اللونية البصرية اللا محدودة، مما خفف قليلاً على ضميري طعم مرارة التقصير في إنتاج اللوحة واستكمال المشروع التشكيلي المؤجل.. لكني الآن وبعد أن أعيد توظيفي الذي لم يتجاوز السنتين ومنحت تفرغاً براتب شهري ثابت في قطاع الثقافة والتراث الوطني تأججت في نفس شهوة ممارسة فعل التشكيل، فبدأت بنهم يشبه شراهة من يشرب الماء بعد معاناة عطش في الربع الخالي.

فهم العالمية:

أفهم العالمية على نحو فيزيائي... بمعنى تواجد ذات المبدع وكيانه في قلب العالم الحي، يتحقق إبداعاته وفق اقتناعه الكامل بالشروط الحضارية التي بلغتها شعور ذلك العالم، لكن الاستناد إلى كتابة هاربة تقول الحركة الفنية في البحرين أو غيرها من التجارب المحيطة إلى العالمية هو بمثابة السعي في خلق الوهم، ثم الاعتقاد بأنه حقيقة ساطعة، ومع تحفظي على كلمة - العالمية- وما تثيره من مفاهيم ملتبسة فإنني لا أجد مبرراً مقنعاً لنعت أي حركة فنية بأنها عالمية أو إقليمية أو محلية، ذلك أن التجارب الفنية يزخر بها العالم في شقه المتقدم والمتخلف، والفرق يكمن ربما في ضعف وبلاده وتواضع إعلام العالم المتخلف في كيفية الوصول بإبداع فنانيه إلى العالم المتقدم حضارياً.. والمعني المجازي - للعالمية - غالباً ما يكون وارداً في المستويات الإبداعية للفنون في جهات العالم الأربع، فالعالمي فيما أرى ليس موقعا جغرافيا بقدر ما هو وعي ثقافي فني حضاري متقدم، بمقدوره إنتاج إبداع متميز حتى في الأدغال الإفريقية والدلائل عل ذلك المعنى لا تحصى، وإن السعي المحموم عند بعض الفنانين لتبؤ موقعٍ فيما يسمي بالعالمية يجعل نتاجهم أسير أساليب وتقنيات مفتعلة، كونها لا تنبثق من سياق التجربة الشخصية الذاتية، بل يتم استلابها من نسيج تجارب الآخرين الذين يمثلون العالمية في وجهة نظر أولئك الفنانين.

خلاصة القول إن صفة العالمية – إن سلمنا مجازاً بوجودها – تطال كل عمل فني مكتنز بدرجات إبداعية عالية في مستويات الطرح، والمعالجة، والإضافة، والحضور المتجدد في ذاكرة المتلقي.

جيل الحداثة:

الحداثة في الفنون والآداب والنظريات الفلسفية، نتيجة حتمية مشروعة ومطلوبة، في مسار التطورات المضطردة في أداء المبدع الحقيقي. فالتحديث لم يكن رغبة مفاجئة أو اختلاق شكل مباغت للأداء الإبداعي بل هو بمثابة شجرة ارتوت بشتى صنوف الأشكال والابتكارات المعرفية والأساليب الإبداعية السابقة



وباتت حبلي بثمرة الحداثة، تماما مثلما كانت الجاذبية - حداثة - علمية تبوأت مجمل النشاطات العلمية التقليدية السالفة لها عند العالم الفذ (لحظة سقوط التفاحة).

بذلك المعني تصبح الحداثة تمردا على الشكل السلف الحاصل في المشهد الفني بعد استنفاد طاقاته المحرضة على التعبير عن العالم لينتهي المطاف بتجربة المبدع إلى تكرار مفردات الشكل وصولاً إلى السأم المحرض على البحث والتجريب والدخول إلى المجهول برغبة الاكتشاف، ولو اجتهدنا في قراءة المشهد الفني على مستوى التشكيل والمسرح في البحرين لوجدنا محاولات إبداعية يوحي ظاهرها بالحداثة لكنها - برأيي - تدور حول معنى الحداثة دون امتلاك أدوات التجاوز نحو بؤرة الحداثة بسبب تفاوت المستويات الثقافية وهزالة الوعي وتواضع الملكات الإبداعية في غالب التجارب بينما هو العكس في التجربة الأدبية الشعرية والروائية والنقدية الحديثة التي بلغت آفاقا ملفتة في المناحي الحداثية، هيأت لها سبل الانتشار والحضور على مستوى أدب العالم، مما يعكس الطبيعة المشروعية الجادة التي التزمت بها الحركة الأدبية الحديثة في البحرين لتطوير أدواتها وتقنياتها المستمدة من متابعة مستمرة واجتهاد بالغ في التعرف بالآخر ومحاورة تجارب مبدعي الأدب العالمي.

السبعينات: فترة الحضور والصعود:

يكثر الحديث في الصحافة المحلية والندوات وبين الجماعات المتعاطية للشأن الثقافي الإبداعي عن تفرد وتميز مرحلة السبعينات من القرن العشرين، ويوسم بالتوهج وغزارة الإنتاج في شتى مجالات الإبداعات الأدبية والفنية والثقافية وانبثاق حميمية فاعلة في الارتباط الجماهيري بنتاجات المبدع في البحرين، تلك حقيقة تاريخية راسخة بمثابة وميض باهر في تجربة شعب البحرين الحديثة كونها خصبت تربة زمن إبداعي تأسيسي أصيل وجميل وتقدمي المنحى. هي فترة الصعود والحضور والانبثاق الإبداعي والتفاعل بين الناس ومجمل النشاطات الثقافية والفنية، كان اليوم الواحد في تلك الفترة بمثابة كتاب مفتوح يغوي للقراءة، أو عرض مسرحي يستقطب كل الناس، أو معرض تشكيلي يزدحم زمن العرض المقرر له بأعداد من الحضور اليومي الكثيف، أو أمسية شعرية وندوة لا يجد المتأخر عن الحضور باكرا موطيء قدم أحياناً. إنها تجربة حيوية فاعلة احتضنتها الناس حين انبثقت بزخم وطني غامر، في زمن مميز من تاريخ الناس السياسي والاجتماعي في البحرين، حيث كانت الثقافة بمعناها الشامل خبزاً يومياً اقتاتت به الناس، وكان ثمة ارتباط روحي وعضوي مثمر فعال بين الحركة



الأدبية والفعل المسرحي الذي بلغ أوج زخمه الإبداعي فيما لم يكن لمبدعي التشكيل علاقة بذلك حسبما لمست، مما أسس لاحقا، إلى غياب تشكيلي فادح عن سينوغرافيا العروض المسرحية التي كان من المفترض - والحال الإبداعي في غليانه - أن تحظي باجتهادات الفنانين التشكيليين كونهم الأكثر اقتدارا على صياغة المقترحات البصرية الحاسمة في الألوان والأضواء والظلال ومعالجات الخامة مما أوجد هوة عميقة يصعب اجتيازها في غياب تشكل علاقة جدلية بين الحركة التشكيلية والحركة المسرحية، وما زال هذا الوضع غير السوي ماثلاً حتى اللحظة الراهنة. وهذا مأخذ من مآخذ عديدة يحسب سلبا على الفنانين التشكيليين.

غياب الجماعات الفنية:

ولم ذلك الوجع الوحيد.. ؟ إن الحركة التشكيلية نأت بمبديها عن التعاطي والتفاعل مع الحركة الأدبية والثقافية عامة، في أبرز مفاصل فترة السبعينات مما يثبت دون مواربة أن الفنان التشكيلي في البحرين لم يكن مهيئاً قط لتأسيس مشروع التشكيلي بالتعبير عن الهم الإنساني وفق الرؤى الثقافية والإبداعات الأدبية والهموم السياسية والاجتماعية التي كانت تعصف بأفراد هذا المجتمع الحيوي، لذلك باتت الحركة التشكيلية حبيسة الموهبة وحدها دون ملامح تذكر لنماء فكري أصيل طال أذهان ممارسي الفعل التشكيلي، بل بات كممارسة وإنتاج أسير الصالونات الخاصة وتحت طائلة شروط المقتنين ومدى استجابة المنتج الفني لضغط تلك الشروط وقوانين العرض والطلب. لذلك وبرغم الزمن القياسي في ممارسة فن التشكيل لم تتكون جماعة فنية تربطها وجهات نظر يتأسس حيالها موقف من أي شيء في الكون كي تكون جديرة بإصدار بياناتها وإقامة معارضها المشتركة وفق الرؤى والقناعات الفكرية أو السياسية السائدة التي كان مؤملاً أن تؤمن بها وتطرحها في الساحة المحلية والإقليمية لإثراء الثقافة وتعزيز دورها الحضاري في التنمية الاجتماعية والفكرية والبشرية، ذلك أنه لا يمكن بل يستحيل تحقيق مثل ذلك الطموح طالما أن الممارسة التشكيلية مرتهنة للاجتهادات التقنية فقط، غير آبهة باستثمار ملكة الفكر في الثقافة والفلسفة والاجتماع والسياسة وتوظيفها لخدمة طروحات جريئة تناقش الحياة في جهاتها المتعددة، ساعية لتخليد الفنان الإنسان الذي يعيش عصره بكل أيديولوجياته وتناقضاته وصراعاته الفكرية والطبقية، لكي ينتج إبداعاً يستقر في دهاليز الذاكرة الجمعية وتزهو به الحضارة الإنسانية المعاصرة وتاريخ وطنه.■



المسرح الجزائري

بداياته وتطوره

أحمد منور *

لم تعرف الجزائر قبل العصر الحديث، مثل غيرها من البلاد العربية الأخرى، إلاّ أشكالاً بدائية للمسرح، وكان أقرب هذه الأشكال إلى فن الدراما بمعناه المعروف في التقليد اليوناني هو لعبة «القراقوز» (١) التي نقلها الأتراك إلى شمال إفريقيا في القرن السابع عشر الميلادي، حسب ما يفترض «لاندو» (٢) أي على عهد الأخوين عروج وخير الدين بربروس، وهو الافتراض نفسه الذي يذهب إليه أيضاً الأستاذ رشيد بن شنب (٣).

وما إن جاء القرن التاسع عشر حتى انتشرت في مختلف المدن وأصبحت تقليداً معروفاً، تشهد على ذلك مذكرات الرحالين الأوروبيين الذين زاروا الجزائر مع بداية الاحتلال الفرنسي أو بعد ذلك، حيث يشير العديد منهم إلى عروض القراقوز التي حضروها في مدن متفرّقة (٤). ويذكر بعض أولئك الرحالين أن هذه اللعبة التي صارت شعبية مع مر الزمن قد استغلت في التعريض بالمحتل الفرنسي والسخرية من جنوده، ومن ذلك ما سجّله «بوكلر - موسكو» في يوميّاته، حين ذكر أنه شاهد سنة ١٨٣٥ بمدينة الجزائر عرضًا للقراقوز تميز بالإباحية والسخرية من الجنود الفرنسيين «وانتهى العرض بتمكن القراقوز العملاق من تفريق شمل وحدة عسكرية فرنسية جاءت لإيقافه، وأشبع جنودها ضرباً بقضيب إله الخصب..» (٥). لهذا السبب أصدرت سلطات الاحتلال سنة ١٨٤٣ قراراً يمنع إقامة عروض القراقوز، لأنه يحرض - في نظرها - على الثورة، ويقدم الفرنسيين في صورة ساخرة (٦).

وذكر «لاندو»، نقلاً عن الرحالة «دوشان»، أنّه شاهد تمثيليات للقراقوز يظهر فيها الشيطان مرتديًا بزّة جندي فرنسي٧. إلا أنّ قرار المنع لم يقض تماماً على هذا النوع من الترفيه الشعبي، حيث بقي يعرض في منازل بعض

* ناقد وأكاديمي من الجزائر.

● اللوحة للفنانة **تحية حليم** / مصر.

أثرياء مدينة الجزائر (٨)، وفي بعض المدن الأخرى أيضًا، في غفلة من عيون الإدارة الاستعمارية، ومثل ذلك العرض الذي شاهده «دوشان» في مدينة مستغانم سنة ١٨٤٧ (٩)، وذلك الذي شاهده «مالتسان» في أحد مقاهي قسنطينة سنة ١٨٦٢ (١٠).

وإلى جانب القراقوز، كانت توجد بالجزائر مظاهر احتفالية أخرى قريبة من الفن الدرامي من حيث توافرها على العناصر الأساسية التي يتطلّبها هذا الفن، وهي العرض والممثلون والمتفرّجون. ولعل أقرب مثال حي عنها، تلك التمثيليات الصغيرة المضحكة التي تحدث عنها محي الدين باش طرزي في مذكراته، التي كانت تقدّم في شوارع مدينة الجزائر، بمناسبة بعض الأعياد الدينية، مثل المولد النبوي، وعاشوراء، وموسم الحج (١١).

عن الحج مثلا، يورّد محي الدين باش طرزي أسماء بعض أولياء الله المشهورين، الذين كانت رحلاتهم إلى الحج تمثل بهذه المناسبة، كما يسوق أسماء عدد من الممثلين الموهوبين اشتهروا بأداء أدوار معيّنة، مثل أدوار النّساء، أو العرسان الجدد، أو تقليد الشخصيات البارزة في المجتمع١٢، مما يعني أن تلك التمثيليات لم تكن تقتصر على الموضوعات الدينية أو شبه الدينية، ولكنها تتسع لتشمل مشاهد مستقاة من الحياة اليومية. ويلاحظ باش طرزي أن الحرب العالمية الأولى قضت على العديد من تلك المظاهر الاحتفالية، ويأتي في مقدّمتها الاحتفال بموسم الحج (١٣).

و«الحلقة» هي أيضا من أهم الأشكال المسرحية الشعبية، وقد ظلت تعيش في الأسواق الأسبوعية حتى يومنا هذا. اشتق اسمها من حلقة المستمعين/المتفرجين الذين يتحلقون في الأسواق حول «المدَّاح»، أو «القوَّال»، ليروي لهم إحدى الحكايات أو المغامرات التي يحفظ تفاصيلها عن ظهر قلب، عن أبطال تاريخيين مشهورين، أو أولياء صالحين، أو ما شابههم من شخصيات الحكايات الشعبية، معتمداً بالأساس على ذاكرته القوية، وعلى خياله الخصب، وقدرته على الارتجال والتلوين في طبقات الصوت، ومستعينا بربابة يغني على أنغامها أشعاره، أو طبلة ينقر عليها ليحدث التأثير الذي يرغب في إحداثه لدى الجمهور السامع/المتفرج.

وواضح من هذا أن المدَّاح أو القوَّال يشبه إلى حد كبير الحكواتي في بلاد المشرق العربي، من حيث الوظيفة التي يقوم بها، إلا أن أداءه يختلف تماما، بحكم الحيز المكاني الذي يوجد فيه، أي السوق، ولذلك فهو يروي حكاياته واقفاً، في حيز مكاني مفتوح، بينما يرويها الحكواتي جالساً وفي مكان مغلق، مثل المقهى أو الخان.

كانت هذه أهم الأشكال المسرحية التقليديّة، بصفة عامة، التي سبقت ميلاد المسرح الجزائري الحديث سنة ١٩٢١، وهي الأشكال التي تجعلنا نستنتج، بدون تعسف في الرأي، أن الفن الدرامي بعناصره الأساسية لم يكن غريباً عن المجتمعات العربية، ولكنه يختلف في شكله وفي طريقة الأداء عن الفن الدرامي الأوروبي الموروث عن تقاليد المسرح الإغريقي. ولعل هذه الأشكال الدرامية الشعبية التي أشرنا إليها هي التي مهدت الطريق أمام الرواد، وهيّأت النّفوس لتقبّل الشكل الأوروبي الجديد في مطلع العقد الثالث من القرن العشرين.

بخصوص البداية، يتفق أكثر الذين أرخوا للمسرح الجزائري، وفي طليعتهم محي الدين باش طرزي وعلي سلالي (المشهور باسم علالو) - بحكم أنهما شاركا في تأسيسه، وساهما في استمراره وتطويره بالتأليف والتمثيل - على أنّ تلك البداية كانت في سنة ١٩٢١، وأنّ ذلك كان في أعقاب زيارة قامت بها فرقة مسرحية مصرية للجزائر، بقيادة جورج أبيض ×، حيث قدّمت في أثنائها مسرحيتين لنجيب الحداد هما: «شهامة العرب» و«صلاح الدين الأيّوبي»، في كل من العاصمة ووهران وقسنطينة على التوالي (١٤).

ويذكر بعض من حضروا تلك العروض أن الفرقة المصرية لم تجد إقبالا جماهيريا على عروضها، وأن الحضور اقتصر على نخبة من المثقفين والوجهاء، ولكن زيارتها كانت بمثابة «القابلة» التي ولد على يديها المسرح الجزائري، أو حسب تعبير الأستاذ سعد الدين بن شنب «الزيارة التي سجلت شهادة ميلاد المسرح

الجزائري»، إذ أنه، وبعد رحيل المصريين مباشرة، أقدمت مجموعة من الشبّان المثقفين على تأسيس جمعية للتمثيل بتاريخ ٥ أبريل ١٩٢١ أطلقوا عليها اسم «المهذّبة» (١٥)، وراحوا - بفضل التشجيع الذي لاقوه من أفراد الفرقة المصرية - يتدربون على أدوار مسرحية ذات فصل واحد بعنوان «الشفاء بعد العناء»، تعالج أضرار الخمر، كتبها الطاهر علي الشريف رئيس الجمعية، وقدموها في نهاية نوفمبر من سنة ١٩٢١ بـ «قاعة التلاميذ القدامى لثانوية العاصمة» (١٦)، حيث كانت تلك «أوّل مسرحيّة عربية جزائرية تأليفًا وتمثيلاً ومتفرجين» (١٧).

وبناء على هذا، فإنه إذا كانت الفرقة المصرية المذكورة لم تصادف نجاحًا من حيث إقبال الجمهور على عروضها، فإن زيارتها للجزائر كانت السبب المباشر في انبعاث المسرح الجزائري إلى الوجود.

وقد تأسست في سنة ١٩٢٢ جمعية أخرى بالعاصمة أطلقت على نفسها اسم «جمعية التمثيل العربي» رأسها محمد المنصالي، وقدمت مسرحيتي «في سبيل الوطن» ١٨ و«فتح الأندلس» لسليم النقاش على التوالي بتاريخ ٢٩ ديسمبر ١٩٢٢ بقاعة «الكورسال»، و١٨ يونيو ١٩٢٣ بمدينة البُليدة. كما قدم هواة آخرون في سنة ١٩٢٣ مسرحية أخرى، بعنوان «المُصلح» لأحمد فارس (١٩). وتوالى بعد ذلك ظهور الفرق المسرحية ومحاولات التأليف المسرحي (٢٠)، حتى وإن لم يحالفها النجاح في معظم الأحيان لعدم إقبال الجمهور على عروضها من جهة، وانعدام المساعدات من السلطات الحاكمة، من جهة أخرى (٢١).

ويجدر بنا أن نقف هنا قليلاً لنتساءل عن السبب الذي جعل الجزائريين «لا يكتشفون» المسرح إلاّ في سنة ١٩٢١ عن طريق الفرقة المصرية؟ علماً بأن الفرنسيين كانوا قد أدخلوا هذا الفن إلى الجزائر منذ وقت مبكر بعد الاحتلال، وأوصلوه حتى إلى المدن الصغيرة، حيث نجد إشارات متفرّقة لذلك في كتب الرحالين ×.

لقد حاول سعد الدين بن شنب في تقديمه لمذكرات باش طرزي أن يجيب عن هذا السؤال فكتب يقول: «من المؤكد أنّ الفرنسيين قد شيدوا المسارح في المدن الجزائرية الكبرى، وكانت الفرق المقيمة أو الزائرة تقدم عروضها بانتظام، ولكن، كما كان المقهى الأوروبي، والمرقص، وسباقات الخيل، واليخوت، والتنس، ورحلات الصيف إلى فرنسا، مخصصة للمستعمرين وحدهم، فإن المسرح كان بدوره آنذاك، يبدو للجزائريين تسلية متميزة خاصة بالمستعمرين وحدهم. لقد كان نوعًا من الفاكهة المحرّمة» (٢٢).

ويؤكد باش طرزي نفسه هذه الفكرة حينما يقول معللاً عدم استفادة الجزائريين من نماذج الكوميديا الفرنسية : «إننا لم نتردد إلاّ قليلاً على قاعات العرض الفرنسية» (٢٣).

ويضيف في مكان آخر: «لقد كان في إمكاننا أن نعمل مع ممثلين فرنسيين، وكان منهم ممثلون ممتازون في قاعة «الهمبرا» (الحمراء)، ولكننا لم نفكر في ذلك لأننا أولا، لم نكن نعرفهم (...) ولم نكن ندري أن أولئك الممثلين القادمين حديثًا من فرنسا لا يشاركون المستعمرين الجزائريين أحكامهم المسبقة في نظرتهم إلينا» (٢٤).

وينتهي بعد ذلك إلى الحديث عن زيارة الفرقة المصرية التي أخرجته وزملاءه من الحيرة والتردد إلى مجال الوضوح واتخاذ المبادرة فيقول: «بدافع إحساس حميد، استقر رأينا على أن نقدم مسرحية عربية، ولم نفكر أبدا في ترجمة إحدى المسرحيات الفرنسية، غير أننا لم نكن نعرف المسرح العربي فجاءنا شعاع الأمل الوحيد في تلك السنة نفسها، أي١٩٢١ مع جولة الممثل المصري الكبير جورج أبيض» (٢٥).

والحال أن عدم تعوُّد الجزائريين على الذهاب إلى المسرح قبل سنة ١٩٢١، وعدم أخذهم الفن الدرامي من الفرنسيين، يرجع إلى الفجوة العميقة التي كانت تفصل بين الجزائريين والمستعمرين الأوروبيين، تلك الفجوة التي أوجدها النظام الاستعماري وكرّسها طيلة بقائه في الجزائر، فترتبت عليها آثار عميقة اقتصادية واجتماعية وثقافية ونفسية، لكن هذه الهوة ساهم في تعميقها الجزائريون أنفسهم، حيث كانوا يتلقون بحذر كل ما يأتي من الفرنسيين، ويمارسون إزاءهم نوعاً من المقاومة السلبية تمثلت في مقاطعتهم على جميع

الأصعدة، ثقافية بالخصوص وغير ثقافية، حفاظًا منهم على شخصيتهم الوطنية وقيمهم الروحية ×.

ونلاحظ بخصوص المحاولات المسرحية الأولى التي ظهرت على إثر زيارة جورج أبيض وفرقته، أن حوارها كان يدور كله باللغة العربية الفصحى، وأن موضوعاتها كانت كلها أيضا إما اجتماعية جادة، أو تاريخية، وقد توقفت هذه المحاولات جميعها سنة ١٩٢٤، بسبب العجز المالي الذي أصاب الجمعيات المسرحية منذ انطلاقتها (٢٦)، وكذلك لقلة إقبال الجمهور على عروضها (٢٧).

ويعلل كل من علي سلالي وباش طرزي ظاهرة عدم إقبال الجمهور على تلك العروض بسبب واحد هو استعمال اللغة الفصحى في الحوار، فيرى الأول أنّها «لم تكن تعنى سوى جمهور محدود العدد من المتعلمين باللغة العربية» ٢٨، ويقول الثاني : «إن الجمهور لم يكن في استطاعته أن يفهم اللغة الفصحى» (٢٩). أما سعد الدين بن شنب فيذكر - إلى جانب مسألة اللغة التي يضعها في المقام الأول - أسباباً أخرى نوجزها فيما يلي:

أ - حاجة الممثلين الهواة إلى أساتذة في فن التمثيل يقومون بتوجيههم.

ب - ندرة العنصر النسائي، وعدم إتقانهن - حين يكنّ موجودات - للغة الفصحى «مما كان يؤدي في كل مرة إلى إلغاء الأدوار النسائية، أو يقوم الرجال بتمثيلها».

ج - تقديم العروض في قاعات غير لائقة للتمثيل، أو انتظار آخر الموسم الأوروبي، أو إحدى العطل لتقديم المسرحيات العربية (٣٠).

ونعتقد من جهتنا أن وجهة النظر التي تحصر المشكلة في عامل اللغة وحده هي نظرة أحادية البعد، ولا تتعمق المشكلة، ومن ثمة فإن الأسباب التي ذكرها الأستاذ بن شنب هي أشمل وأقرب في نظرنا إلى الصواب ×. ويمكن أن نضيف إليها ما أشرنا إليه من قبل وهو جدية الموضوعات التي كانت تعرضها، المسرحيات وطابعها الميلودرامي المثقل بالوعظ والإرشاد، وهو ما يقلل العنصر الترفيهي فيها، كما يجب أن لا ننسى أيضا أن التقاليد المسرحية في الفترة المذكورة لم تكن قد ترسخت بعد في مجتمع العاصمة، وأن الجمهور لم يكن قد تعود على مشاهدة هذا الفن الجديد ××.

وقد استفاد كتاب المسرح في المرحلة التالية التي بدأت سنة ١٩٢٦ - كما سنرى بعد قليل - من نقاط الضعف لدى زملائهم الذين كتبوا قبلهم، فاستبدلوا اللغة الفصحى في الحوار باللهجة العامية، وأعطوا أهمية خاصة لعنصر التسلية والترفيه، وذلك عن طريق إدخال الموسيقى والغناء في العرض المسرحي، وعالجوا المشكلات الاجتماعية بطريقة هزلية، فكانت هذه كلها عناصر جديدة في ذلك المسرح الناشئ، وكانت سبباً رئيساً في النجاح الذي حققه الثلاثي: علالو وباش طرزي ورشيد القسنطيني.

حقاً، لقد عرف المسرح الجزائري ابتداء من سنة ١٩٢٦ تحولاً جذرياً على مستوى الشكل والمضمون معاً، وكان أبرز مظاهر ذلك التحول هو استعمال العربية العامية في الحوار بدل اللغة الفصحى، والتحول من الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا، والجمع أيضا بين التمثيل والموسيقى والغناء، والرقص أحيانًا. وكان علالو (علي سلالي) أول من فتح هذا الطريق عندما قدم بمعية أفراد جمعيته التمثيلية «زاهية» يوم ١٢ أبريل ١٩٢٦ مسرحية في ثلاثة فصول وأربع لوحات (٣١) بعنوان «جحا»، وذلك بمسرح «الكورسال» في باب الواد بالعاصمة، علما أن موضوع المسرحية لا يمت بصلة إلى شخصية جحا المعروفة في التراث الشعبي العربي، لأن المؤلف استوحى مسرحيته من مصادر متعددة، وهي «الطبيب بالرغم منه» لموليير، وإحدى حكايات العصور الوسطى الأوروبية، و«ألف ليلة وليلة» (٣٢).

وقد حققت مسرحية «جحا» نجاحاً كبيراً شهدت به تعاليق الصحف الفرنسية المحلية في ذلك الوقت (٣٣)، بحيث امتلأت القاعة التي كانت تتسع لحوالي ١٥٠٠ متفرج (٣٤)، وهو ما جعل الفرقة تعيد عرضها ثلاث مرات متوالية، دون أن يضعف إقبال الجمهور عليها (٣٥)، وهذا ما شجع الكاتب على تأليف

مسرحية أخرى بعنوان «زواج بوعقلين» قدمها في السنة نفسها (٣٦)، ولقيت نجاحا لا يقل عن نجاح مسرحية «جحا». وكتب علالو بعدها سلسلة من المسرحيات الهزلية الناجحة، بلغ عددها سنة ١٩٣١ سبع مسرحيات (٣٧).

وانضم إلى فرقة «زاهية» في سنة ١٩٢٦ رجل متعدد المواهب كان له أثر كبير في تدعيم وترسيخ الاتجاه الذي بدأه علالو، هذا الرجل هو رشيد القسنطيني الذي كان ممثلاً هزليا نادر المثال، ومؤلفا مسرحيا، ومغنيا، ترك حين وفاته في شهر جويلية ١٩٤٤ حوالي عشرين مسرحية (٣٨)، وعشرات التمثيليات الفكاهية القصيرة، ومثلها من الأغاني الهزلية (٣٩). يقول باش طرزي عنه : «إنه أول من أعطى للمسرح الجزائري شخصية متميزة، وزوده بنموذج لم يستعره من أي مسرح آخر، وذلك بفضل موهبته الخارقة كممثل كوميدي» (٤٠).

من أشهر أعمال رشيد القسنطيني «زواج بوبرمة»، وهي المسرحية الثانية في أعماله من حيث الترتيب في السلم الزمني×، وهي ملهاة في ثلاثة فصول قدمها يوم ٢٢ مارس ١٩٢٨ بأوبرا الجزائر، فلقيت نجاحا، ورسمت بداية شهرته وشعبيته (٤١).

وسار محي الدين باش طرزي في الاتجاه نفسه مع علالو والقسنطيني حين انضم إليهما بصفته مؤلفا ابتداءً من سنة ١٩٢٧، وكانت باكورة أعماله مسرحية من فصل واحد بعنوان «جهلاء مدعون في العلم» (٤٢)، هاجم فيها «الطرق الصوفية» التي كانت تعني عند الشباب الجزائري «القدرية والخمر والتعصب» (٤٣) - حسب تعبيره - أتبعها بـ «البوزريعي في العسكرية» سنة ١٩٣٤، و«بني وي وي» سنة ١٩٣٥، ثم توالت أعماله بعد ذلك، وكان نشاطه موزعا بين الغناء وبين المسرح، وكانت في معظم أعماله المسرحية مقتبسة من «الريبيرتوار» الكوميدي الفرنسي.

وواصل محي الدين المسيرة المسرحية بمفرده بعد أن اعتزل علالو المسرح سنة ١٩٣٢ (٤٤)، وبعد أن توفي رشيد القسنطيني سنة ١٩٤٤، وكثر نشاطه بشكل ملحوظ بعد الحرب العالمية الثانية حين أسند له المجلس البلدي لمدينة الجزائر، ذو الأغلبية اليسارية، سنة ١٩٤٨ إدارة النشاطات الفنية العربية بـ «أوبرا الجزائر» (٤٥).

وقد ترك هؤلاء الثلاثة : علالو والقسنطيني وباش طرزي بصمات قوية على مسيرة المسرح الجزائري طيلة ما يزيد على عشرين سنة (١٩٢٦-١٩٤٧)، أرسوا فيها تقاليد فن المسرح في المجتمع الجزائري، وخاصة مجتمع المدن الكبرى وكرسوا نهائيًا - تقريبًا - استعمال اللهجة العامية في الحوار، وساد على أيديهم نوع مسرحي واحد هو فن الكوميديا. أما موضوعاتهم فهي عموماً اجتماعية نقدية تحمل طابعًا سياسياً أحياناً، ونجد هذا بالخصوص عند باش طرزي في مثل مسرحيته « فاقوا» (٤٦)، أو «بني وي وي» (٤٧)، في حين أن مصادرهم كانت متعددة، فهي تراثية في الغالب عند علالو، حيث نجد أن أكثر من نصف مسرحياته مقتبساً كلياً أو جزئياً من «ألف ليلة وليلة» ×، أو هي مستقاة من التقاليد الشعبية الجزائرية، أو الفلكلور العربي الأندلسي كما هو الحال عند القسطنطيني××، بينما يأخذ باش طرزي موضوعاته غالبًا من الواقع الاجتماعي والسياسي للجزائر آنذاك.

وبعد أن عرف المسرح الجزائري سبوتا تاماً في خلال الحرب العالمية الثانية، عاد بنفس جديد بعد الحرب، وبنشاط أقوى وأغزر مما كان عليه قبلها، بعد أن حصل ممثلوه، بالخصوص، على مساعدة مالية من بلدية الجزائر العاصمة التي فاز بها اليسار في انتخابات ما بعد الحرب، وأعطي لهم الحق في تقديم العروض في قاعة «أوبرا الجزائر» (مسرح محي الدين باش طرزي حالياً) يوماً في الأسبوع هو يوم الجمعة، وحق تقديم تلك العروض على خشبة المسرح البلدي لمدينتي قسنطينة ووهران (٤٨).

هكذا أصبح المسرح العربي يقدم بانتظام عرضين في كل يوم جمعة: عرضاً صباحياً مخصصاً للنساء، وآخر مسائياً للجميع (٤٩). وقد تأسست في هذه الفترة فرق مسرحية أخرى تركز أكثرها في العاصمة،

مثل فرقة «مسرح الغد» لرضا فلكي × وفرقة «المركز الجهوي للتنشيط الدرامي» الذي كانت تشرف عليه سيدة فرنسية تسمى جينيفاف بايلك (٥٠).

وما ميز فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، بشكل خاص، هو عودة المسرح المكتوب بالعربية الفصحى من جديد، موازياً للمسرح المكتوب بالعامية، بعد أن كان قد اختفى نهائياً من الساحة الفنية. عاد في هذه المرة في ثوب جديد، على يد كتاب جدد، ينتمون في معظمهم إلى «جمعية العلماء المسلمين الجزائريين» (٥١)، وكان رائدهم في الكتابة هو الشاعر محمد العيد آل خليفة، الذي كتب سنة ١٩٣٨ مسرحية تاريخية شعرية في فصلين قصيرين بعنوان «بلال بن رباح» (٥٢) تصور معاناة هذا الصحابي في سبيل عقيدته عند بداية الدعوة الإسلامية. ثم توالى ظهور مسرحيات أخرى لكتّاب آخرين نذكر منها «صنيعة البرامكة» لأحمد رضا حوحو (١٩٤٧)، التي يدور موضوعها حول مأساة أسرة آل برمك المشهورة في التاريخ، على يد الخليفة هارون الرشيد، و«الناشئة المهاجرة»، لمحمد الصالح رمضان (١٩٤٧) وموضوعها ـ كما يشير العنوان ـ الهجرة النبوية (٥٣)، و«حنبعل» لأحمد توفيق المدني (١٩٤٨) وبطلها هو القائد القرطاجني الشهير حنبعل في حربه مع الرومان (٥٤)، و«المولد» لعبد الرحمان الجيلالي (٥٥)، ويتعلق موضوعها بمولد النبي محمد (ص)، و«امرأة الأب» لأحمد بن ذياب (١٩٥٢) (٥٦)، وموضوعها اجتماعي تقليدي يدور حول معاملة الزوجة لأولاد زوجها من امرأة أخرى.

ويتميز المسرح الفصيح في مرحلته الثانية بكونه ذا طابع مدرسي في معظمه، أي أنه كان موجها في الأساس إلى تلاميذ مدارس جمعية العلماء المسلمين، وكان التلاميذ أنفسهم هم الممثلين والمشاهدين معًا، ومعهم أولياؤهم، يساعدهم في ذلك معلّموهم، ولذلك كان استعمال اللغة العربية في الحوار وسيلة وهدفًا في آن واحد، حتى يتمرّن الطلبة على النطق السليم الصحيح باللغة العربية (٥٧). كما كان كتاب هذا النوع من المسرح يعتنون كثيرا بمعالجة الموضوعات التاريخية ـ كما تدل عناوين المسرحيات على ذلك ـ المستقاة في الغالب الأعم من التاريخ العربي الإسلامي، إحياء لذلك التاريخ، واعتزازا به، وتمجيدا لأبطاله، وحثا للتلاميذ على الاقتداء بهم. وقد شذ عن القاعدة أحمد توفيق المدني ـ وكان أمين سر جمعية العلماء المسلمين ـ حين استقى موضوع مسرحيته «حنّبعل» من تاريخ قرطاجة قبل الإسلام، وخرج بها ـ مثل زميله أحمد رضا حوحو ـ من بين جدران المدارس لتعرض على عامة الجمهور، ولكنه لم يشذ عن زملائه الكتاب في إحياء التاريخ القومي وأخذ العبر منه، وفي إعطاء مسرحيته طابعاً وطنياً يمجد أحد الأبطال القدامى الذين سجلوا صفحات مشرقة في مقاومة الاحتلال الروماني في كامل شمال إفريقية. وقد حملت المسرحية في ثناياها الكثير من الإيحاءات والإسقاطات على وضع الجزائر التي كانت ترزح آنذاك تحت حكم الاحتلال الاستعماري الفرنسي.

ويتجلّى الطابع المدرسي لدى هؤلاء الكتّاب في نظرتهم التربوية الهادفة إلى المسرح، إذ هو حسب تعبير محمد العيد «درس نافع للناشئة» (٥٨)، وهو «عامل من عوامل الإصلاح الخلقي والاجتماعي»، كما يرى حوحو (٥٩)، وهو «معالجة للأدواء الاجتماعية» كما يقول بن ذياب (٦٠)، وهو «عبرة وذكرى» كما يقول أحمد توفيق المدني (٦١).

هذه النظرة التربوية «الإصلاحية» إلى المسرح، بالإضافة إلى العاملين السالفي الذكر ـ أي الكتابة باللغة الفصحى والاهتمام بالتاريخ ـ تعكس إلى حد بعيد التوجهات الفكرية الأساسية لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، إذ كان جل نشاط الجمعية مركزاً على التربية والتعليم، وكان من أهدافها الرئيسة إعادة الاعتبار للغة العربية، لغة الدين والقومية، وهي اللغة التي حاربها الاستعمار واعتبرها لغة أجنبية، والعمل على نشرها في أرجاء كل الوطن الجزائري بكل الوسائل، ويأتي في مقدمة تلك الوسائل التعليمية×، ولذلك كانت اللغة العربية هي لغة التعليم الوحيدة في مدارس جمعية العلماء، كما أعطت

الجمعية أهمية خاصة للتاريخ، ولا سيما التاريخ العربي الإسلامي، الذي كانت تتجاهله برامج التعليم في المدارس الرسمية التي تشرف عليها الإدارة الاستعمارية، أو تقدمه مشوهاً، أو من وجهة نظر استعمارية متحيّزة. وقد تجند بعض رجال الجمعية لتأليف كتب عن تاريخ الجزائر وجغرافيتها صارت مراجع لطلاّب مدارس الجمعية في مادة التاريخ ××.

ولا يفوتنا – هنا – أن نسجل ملاحظة تخص معظم الكتّاب الذين ذكرناهم آنفًا، وهي أنهم كانوا مقلين في كتابتهم، بحيث لم يتجاوز الواحد منهم ثلاثة نصوص مسرحية في أحسن الأحوال، ولم يتميز من بينهم إلا كاتب واحد في كثرة إنتاجه بالقياس إلى زملائه الآخرين، ألا وهو أحمد رضا حوحو الذي ترك حين استشهاده يوم ٢٩ مارس ١٩٥٦ أكثر من عشرة أعمال مسرحية ما بين موضوعة ومقتبسة، كما أنه كان من القلائل الذين خرجوا عن الإطار المدرسي الضيّق، حين أسس سنة ١٩٤٩، جمعية «المزهر القسنطيني للموسيقى والمسرح»، وتوجه بأعماله إلى الجمهور العريض المكون من جميع فئات الشعب. ولهذا السبب كسر قاعدة استعمال اللغة الفصحى في الحوار، فاستعمل العامية لعامة الناس، والفصحى لتلاميذ المدارس.

وهناك أيضاً جمعية «هواة المسرح العربي» التي أسسها محمد الطاهر فضلاء سنة ١٩٤٧، وكانت تقدم أعمالها أيضا لعامة الناس، ولكن باللغة الفصحى لا غير، ومن أشهر الأعمال التي قدمتها، ونالت بها نجاحاً معتبراً وأذيعت في الإذاعة عدة مرات مسرحية «الصحراء»، التي كان الفنان يوسف وهبي قد أهداها لرئيس الجمعية حين زار الجزائر سنة ١٩٥٣ ٦٢.

والخلاصة التي يمكن أن نصل إليها بعد أن رسمنا الخطوط العريضة لنشأة المسرح الجزائري وتدرجه طوال ما يزيد على ثلاثين سنة بقليل، أي إلى ما قبل بداية الثورة التحريرية، هي أن هذا المسرح ظهر متأخراً جداً بالقياس إلى ظهوره في بعض البلدان العربية الأخرى، وخصوصاً بلاد الشام ومصر، بسبب ظروف الاحتلال التي عرفتها الجزائر، التي دامت أكثر من قرن وثلث القرن.

وقد ظهر المسرح الجزائري الحديث إلى الوجود، لا عن طريق التأثر بالفرنسيين الذين أدخلوا فن المسرح إلى الجزائر منذ وقت مبكر للاحتلال، ولكن عن طريق تأثر الجزائريين بإخوانهم في المشرق العربي، وذلك بسبب الهوة العميقة التي أوجدها الاستعمار، التي كانت تفصل بين المحتلين وأهل البلد، وتحول دون التأثير والتأثر الثقافي المثمر.

ولقد عرف هذا المسرح إلى غاية قيام ثورة التحرير ثلاث مراحل أساسية :

١. بداية متعثرة ككل البدايات، تمتد من ١٩٢١ إلى ١٩٢٦، غلب عليها طابع الدراما الاجتماعية الجادة، وكانت لغة الحوار فيها هي اللغة العربية الفصحى.

٢. انطلاقة جديدة بدأت سنة ١٩٢٦ واستمرت إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، اتجه فيها كتّاب المسرح إلى كتابة الكوميديا، مستبدلين اللغة العربية الفصحى في الحوار بالعربية العامية. وقد حقق المسرح في هذه المرحلة - حسب شهادة الرواد - إقبالاً جماهيريًا، ورسخت بذلك تقاليد الفن المسرحي في المجتمع الحضري الجزائري.

٣ . عودة قوية للنشاط المسرحي ابتداءً من سنة ١٩٤٧، بعد أن كان نشاطه قد ضعف في خلال الحرب العالمية الثانية، وظهور المسرح المكتوب باللغة الفصحى من جديد، بعد أن تهيأت له الظروف المناسبة بفضل الحركة التعليمية والتثقيفية لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين. وتميز المسرح الفصيح في مرحلته هذه بطابع مدرسي في محتواه وفي أهدافه، ولم يخرج عن إطاره الضيق هذا إلى الجمهور الواسع إلاّ على يد كتاب قلائل أسسوا جمعيات مسرحية خاصة بهم، أمثال أحمد رضا حوحو، ومحمد الطاهر فضلاء.

وقد عرف المسرح الجزائري في فترة الثورة، ثم في فترة ما بعد استعادة السيادة الوطنية سنة ١٩٦٢ تطورات جديدة في تاريخه، وأجيالاً جديدة من الكتاب والفنانين، وسجل مراحل وتجارب متعددة ومتنوعة، لا يستوعبها إلا بحث آخر مستقل، نأمل أن يكون جاهزاً في وقت لاحق غير بعيد.■

الهوامش

١- (القراقوز) كلمة تركية معناها (العين السوداء) أنظر:

Rachid Bencheneb in "Encyclopédie de la pléiade, histoire des spectacles". paris 1957 . p 491.

2- J. Landau , «Etude sur le théâtre et le cinéma arabes». traduit par Francine Cleach . Maisonneuve et la Rose . paris 1965 . p 45

3- Rachid Bencheneb ."Encyclopédie de la pléiade" p 491

4- Voir , Landau , "Etudes sur le théâtre et le cinéma arabesp 45.

5- Ibid. p14.

6- Arlette roth . "Le théâtre algérien". F. Maspéro .paris 1967.p15

7- Landau , "Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes" p45.

8- Arlette roth "Le théâtre algérien" p15.

9- Landau , "Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes".p45

١٠- هاينريش فون مالتسان « ثلاث سنوات في شمالي غرب إفريقيا» ترجمة الدكتور أبو العيد دودو. الشركة الوطنية للنّشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨٠، ج ٣، ص ٦٣، ٦٤.

11- Bachetarzi mohieddine , "Mémoires" 1919-1939, S.N.E.D Alger, 1968 , p33.

12- Ibid , pp33-34.

13- Ibid , p33.

* يخالف المؤرخ الجزائري المعروف الدكتور سعد الله هذا الرأي، حين يذكر أسم فرقتين عربيتين زارتا الجزائر قبل فرقة جورج أبيض، وذلك في تاريخين متباعدين، وهي فرقة (الجوق المصري للتمثيل والرقص والغناء) التي زارت الجزائر سنة ١٩٠٩، (ولا يذكر ماذا قدمت أثناء زيارتها) وفرقة جوقة الأدب التّونسي التي زارت الجزائر سنة ١٩١٣، وقدمت مسرحيتي «صلاح الدين» و«عطيل» أو «القائد المغربي»، ويحيل سعد الله إلى جريدة Akhbar du 2 mars 1913، راجع : د. أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب ليبيا ـ تونس ١٩٨٢، ص ١٢٨.

١٤- يذكر باش طرزي أنّ الفرقة المصرية، بعد عودتها من وهران قدّمت مسرحية ثالثة هي مجنون ليلى لأحمد شوقي. أنظر باشتارزي : Les mémoires, p41

١٥- سعد الدين بن شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ترجمة عائشة خمّار مجلة الثقافة العدد ٥٥، يناير ـ فبراير ١٩٨٠.ص٣٠.

16- Allalou (Sellali ali) , «L'aurore du théâtre Algérien». publié par le C.D.S.H , 15- université d'oran , 1982 , p 9.

17- Voir , Bachetarzi , Mémoires , préface de s . Bencheneb , p 7.

١٨- اقتبسها محمد المنصالي من مسرحية تركيّة كما يقول باشتارزي. انظر:

Bachetarzi, Les mémoires p 42.

١٩- سعد الدين بن شنب، مجلة الثقافة العدد ٥٥، يناير فبراير ١٩٨٠.ص٣١.

٢٠- عرضت جمعية (المهذبة) عقب «الشفاء بعد العناء» مسرحيتين أخريين هما : «خديعة الغرام» سنة ١٩٢٢، و «بديع» سنة ١٩٢٤، الأولى في أربعة فصول والثانية في ثلاثة. راجع :

Ali Sellali “L’aurore du théâtre algérien” Cahiers du C.D.A.H. Université d'Oran . 1982.p9.

٢١- يورد ابن أبي شنب أسبابًا عديدة لعدم إقبال الجمهور نوجزها فيما يلي :

أ- بعد قاعة العرض عن أحياء الجزائريين. ب- عدم تجاوب الصحافة العربية مع مدير الفرقة. ج- جهل الناس بعروض الفرقة لأنهم لم يتعودوا على قراءة الإعلانات. د- نظرة الارتياب لدى الناس في فن المسرح (انظر مجلة الثقافة العدد ٥٥ يناير فبراير ١٩٨٠.ص٣٠).

ويذكر باش طرزي أنّ عدد الذين حضروا العرض في العاصمة في المرة الأولى كان حوالي ٣٠٠ متفرج، وفي المرة الثانية حوالي ٧٠٠ متفرج، بعدما نشط المثقفون الجزائريون، وعلى رأسهم الأمير خالد، في الدعاية للفرقة. انظر :

M.Bachetarzi , “Mémoires” p 41.

*مثل الكاتب الفرنسي الساخر الفونس دودي الذي زار مدينة مليانة سنة ١٨٦٢، وتحدث عن عرض مسرحي قدم هناك بشيء من التفصيل، وكذلك الرحالة الألماني ما لتسان الذي طاف أرجاء الجزائر في مطلع الستينيات من القرن التاسع عشر، وأشار مثلاً إلى مسرح مدينة سكيكدة وأنواع العروض التي كانت تقدم فيه. أنظر على التوالي :

Alphonse Daudet ,"Lettres de mon moulin". Licvre de poel Paris 1968.p202, 203

وهاينريش فون مالتسان، «ثلاث سنوات في شمال غربي إفريقيا». ترجمة د. أبو العيد دودو. طبع الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر ١٩٧٩ ج ٢ ص ٢٢٢.

22- M.Bachetarzi , “Mémoires”، préface , p6.

23- M.Bachetarzi , “Mémoires”، p33.

24- Ibid , p40.

25- Ibid , p40.

* يروى في هذا السياق عن زعيم الحركة الإصلاحية في الجزائر الشيخ عبد الحميد بن باديس (١٨٨٩-١٩٤٠) أنه قال ذات مرة : «والله لو قالت لي فرنسا قل «أشهد أن لا إله إلا الله» ما قلتها.

٢٦- يقول ابن شنب معلقا على العرض الأول (للمهذبة) : «لقد صفق الجمهور لهم بحرارة، وهنأهم، واحتفل بهم، إلاّ أن العجز في المدخول المالي قد كبح من طموحاتهم». انظر :

M. Bachetarzi , “ Les mémoires” p7.

٢٧- يقول باش طرزي معلقًا على عرض مسرحية «في سبيل الوطن»: «لئن كنا، من جهة، قد قوبلنا بعبارات المديح، فإنه كان من المستحيل علينا، من جهة أخرى، أن ندفع ثمن العشاء من إيراد العرض، فيما لو قسم علينا». أنظر :

28- Les mémoires، p47

28- Allalou , “L’aurore du théâtre algérien” p9.
29- Bchetarzi , “Mémoires” p60

٣٠- سعد الدين بن شنب، مجلة الثقافة العدد ٥٥ ، ١٩٨٠، ص ٨١.

❖ بعض الأسباب التي ذكرها بن شنب ظلت قائمة في المرحلة التالية للمسرح التي بدأت سنة ١٩٢٦ مع علالو وباش طرزي والقسنطيني وهي : حاجة الفرق للعنصر النسائي لتمثيل الأدوار النسوية، وارتباط العروض العربية بعطل الفرق الفرنسية. انظر بخصوص هذين الموضوعين الحوار الذي أجراه كاتب هذه السطور مع علالو ونشرته مجلة «حقائق مدينة الجزائر» في عددها ٢٩ لشهر يناير ١٩٨٦.

❖❖ عندما يتعرض علالو للحديث عن زيارة فاطمة رشدي وفرقتها للجزائر سنة ١٩٣٢، يقول : «إن القاعة كانت غاصة بالمشاهدين، وأنّها ما كانت لتحقق ذلك النجاح لو جاءت قبل عشر سنوات، لأن الجمهور آنذاك لم يكن يتذوق فن المسرح» انظر : Allalou , “L’aurore du théâtre algérien” p16 .

٣١- يقول المؤلف إنهم لم يقدموا منها في العرض الأول سوى فصلين وثلاث لوحات، حتى يسمحوا لجمعية «المطربية» بتقديم حفلتها الموسيقية.انظر : Allalou , “L’aurore du théâtre algérien” p16

32- Ibid .p47.

٣٣- ينقل علالو تعليقين على المسرحية لصحيفتي : "La Dépêche Algérien" و "L'écho d'Alger" يشيد كلاهما بمسرحية «جحا». انظر : Allalou , “L’aurore du théâtre algérien” p16.

٣٤- انظر الحوار مع علالو المنشور في مجلة «حقائق مدينة الجزائر» العدد ٢٩ لشهر يناير ١٩٨٦.ص٥٦.

35- Allalou , “L’aurore du théâtre algérien” p16.

٣٦- عرضت بتاريخ ٢٦ أكتوبر ١٩٢٦.

٣٧- وهي على التوالي : «جحا» (١٩٢٦)، «زواج بوعقلين» (١٩٢٦)، «أبو الحسن أو النائم اليقظان»(١٩٢٧)، «الصياد والعفريت» (١٩٢٨)، «عنتر الحشايشي» (١٩٣٠)، «الخليفة الصياد»(١٩٣١)، «حلاق غرناطة» (١٩٣١)، وقد اعتزل المسرح بعد هذا التاريخ.

38- C.f . Allalou “L’aurore du théâtre algérien” p40.

٣٩ يذكر علالو أن رشيد القسنطيني أنتج ٢٠٠ أغنية على الأقل، نصفها طبع في أسطوانات، انظر : Allalou , “L’aurore du théâtre algérien” p39.

40- Bachetarzi , “Les mémoires”, p 11.

* كانت أول مسرحية له بعنوان «العهد الوفي»، وهي دراما في أربعة فصول، عرضها في سنة ١٩٢٧، وفشلت. أما أعماله الأخرى فقد ذكر منها باش طرزي في أماكن متفرقة من مذكراته ١٦ مسرحية، منها : «غربان» (١٩٢٩)، «ثقبة في الأرض» (١٩٣١)، «لونجا الأندلسية» (١٩٣١)، «عيشة وباندو» (١٩٣١) إلخ..

41- Allalou , “ L’aurore du théâtre algérien” p24.

٤٢- هنالك مسرحية مشرقية للدكتور إبراهيم الطبيب تحمل العنوان نفسه، وهي سابقة زمنيًا عن مسرحية باش طرزي، إلا أننا لا ندري إذا كان هذا الأخير قد اطلع عليها. انظر : المسرحية في الأدب العربي، للدكتور محمد يوسف نجم. طبعة دار الثقافة بيروت ١٩٦٧ ص ٤٣٥.

43- Bachetarzi , “Mémoires” p78.

٤٤- منع من إدارة شركة النقل التي كان يعمل بها من ممارسة عملين في آن واحد حيث اعتبروا نشاطه المسرحي عملاً ثانيًا، فاضطر أن يتخلى عن المسرح. انظر تفاصيل ذلك في الحوار الآنف الذكر الذي أجراه الكاتب معه ونشرته مجلة «حقائق مدينة الجزائر» العدد ٢٩ سنة ١٩٨٦ ص ٥٦.

45- Arlette Roth , “Le théâtre algérien” p31.

٤٦- «فاقوا» كلمة عامية جزائرية، أصلها «أفاقوا»، ومعناها «استيقظوا» من نومهم، تقال لمن ينكشف غشه للناس. يقول عنها مؤلفها «إنه أراد أن يكشف بها أعمال مستغلي الشعب الجزائري، والسياسيين المحتالين، ومنوّمي الجماهير، ومنمقي الكلام، والمشعوذين». أنظر : Bachetarzi , “ Mémoires” p144

٤٧- زوي، ويس ومعناها «نعم» بالفرنسية، يدور موضوعها حول الممثلين المزيفين للشعب، الذين كانوا يفرضون في الانتخابات فرضا عن طريق الإدارة الاستعمارية ليصبحوا أداة طيعة في يدها، لا يعصون لها أمراً، فسموا لأجل ذلك بني وي وي. انظر التعليق على المسرحية في: «Mémoires» p 248

* وهي مثل : «جحا»، و«أبو الحسن»، أو «النائم اليقظان»، و «الصياد والعفريت»، و «الخليفة الصياد».
❖❖ مثل : «زواج بوبرمة»، أو «لونجا الأندلسية».

48- Allalou , “ L’aurore du théâtre algérien” p 44.
49- Ibid . p 44.

* اسمه الحقيقي عبد القادر حاج حمو (وهو ابن الكاتب حاج حمو صاحب «زهراء زوجة المنجمي» وهي أول رواية يكتبها جزائري بالفرنسية، وكان ذلك سنة ١٩٢٥). اشتهر بفرقته «مسرح الغد» وبحكاياته الإذاعية الموجهة للأطفال.

50- Arlette Roth , «Le théâtre algérien» p 39.

٥١- تأسست «جمعية العلماء المسلمين الجزائريين» برئاسة «الشيخ عبد الحميد بن بادي» في ٥ مايو ١٩٣١، وهي جمعية دينية إصلاحية تقترب في توجهاتها كثيراً إلى الحركة الوهابية، ولذلك شنت منذ تأسيسها حربا شعواء على البدع والخرافات التي لحقت بالدين، وكان شعارها «لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها»، وكان نشاطها يعتمد أساساً على نشر التعليم الديني، واللغة العربية، وإحياء التاريخ العربي الإسلامي، وعلى الوعظ والإرشاد في المساجد، وقد جاء تأسيسها رداً على احتفال المستعمرين الفرنسيين بمرور قرن على احتلال الجزائر. راجع : د.أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، ج٢، ط٣. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.الجزائر ١٩٨٨. ص٣٢٦.

٥٢- انظر بخصوص تاريخ كتابتها، مقدمة المؤلف ص٤.المطبعة العربية بالجزائر (بدون تاريخ).

٥٣- مثلت بمدرسة «دار الحديث» بتلمسان، ثم نشر جزء منها في جريدة البصائر بتاريخ ١٩٥٠/٠٣/٢٧، العدد ١١٣. وللمؤلف أيضاً مسرحية أخرى بعنوان «الخنساء»، يدور موضوعها حول حياة الشاعرة العربية المعروفة، كتبت ومثلت في الفترة نفسها.

٥٤- عرضت بدار الأوبرا بالجزائر العاصمة بتاريخ ١٩٤٨/٠٤/٠٩ كما جاء في أول المسرحية. أنظر حنبعل، المطبعة العربية بالجزائر ١٩٥٠، ص ٢.

٥٥- طبعت بالمطبعة العربية بالجزائر سنة ١٩٤٩.

٥٦- المطبعة الجزائرية بقسنطينة سنة ١٩٥٣، وله مسرحيات أخرى غير مطبوعة أعلن عنها في نهاية مسرحيته المذكورة وهي: «الآمر بأحكام الله الفاطمي»، و«البدوية»، و«الحنة والكنة» و«يزيد بن المهلّب».

٥٧- نشر حوحو في البصائر بتاريخ ١٩٤٩/٠٩/٠٥، العدد ٩٠، مقالاً بعنوان: تقوية مدارك الطلبة بالخطابة والكتابة والتمثيل، يشرح فيه دور الفنون المذكورة في تكوين الطلبة، مما يدل أن للغة عند هؤلاء الكتّاب كانت وسيلة وهدفًا في آن واحد.

٥٨- محمد العيد، مسرحية «بلال» ص٤.

٥٩- أحمد رضا حوحو: «في الأدب والاجتماع» (مخطوط).

٦٠ - أحمد بن ذياب، «امرأة الأب»، المقدمة ص٣.

٦١- أحمد توفيق المدني، «حنبعل»، الإهداء ص٢.

❖ علمت من أستاذنا الدكتور عبد الله ركيبي أنّ «حزب الشعب الجزائري» كان بدوره ينشئ المدارس لتعليم أبناء الشعب باللغة العربية، وكانت هذه المدارس تقدم نشاطات مسرحية أيضًا ولكن أكثرها ظل مجهولاً، وضاع بمرور الأيام.

❖❖ من أبرزهم الشيخ مبارك الميلي وأحمد توفيق المدني اللذان وضعا عدة كتب في التاريخ والجغرافية.

٦٢- ودعاه وفرقته لزيارة مصر، وقد تم تنقل أعضاء الفرقة بالفعل إلى القاهرة في صيف السنة الموالية، ووجدوا الكثير من التشجيع من عميد المسرح العربي بالخصوص، ومن الفنانين المصريين عامة. من مقابلة خاصة مع رئيس الجمعية الأستاذ محمد الطاهر فضلاء بتاريخ ١٩٧٥/٠٤/٠٨.



في الثقافات الأخرى



الشرق الاستشراقي

– الاستيهام الفرنسي بمصر المتخيلة –

عبدالله إبراهيم *

نشطت المدوّنات الاستشراقية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في تقديم صورة اختزالية للشرق ثقافة ومجتمعاً، صورة توافق الرؤية التي ينتظرها الغربيون، وتستجيب لتصوراتهم النمطية عنه، وتفاعل الخطاب الاستعماري والصورة الرغبوية الاستشراقية في استبعاد الأشكال الحقيقية لتلك الثقافة، وذلك المجتمع، وذمّها، وبها استُبدلت أشكال أخرى توافق تصوّراتها. ومن المؤكد أن الخطاب الاستعماري، الذي أبرز تلك الصورة، كان قوياً ومُحكماً ومؤثّراً شأنه في ذلك شأن الوسائل التي أوصلته إلى الشرق، فالامتثال للقوّة الاستعمارية رافقه امتثال لخطابها في وصف الثقافات والمجتمعات، وجرى استبعاد أشكال التعبير الأصلية كافّة التي لا تنطبق عليها الأوصاف الجاهزة والمستعارة، فهمّشت، وصارت خارج مدار الاهتمام؛ نبذت لأنّها تذكّر بمرحلة ما قبل التحديث الغربي، وجرت عبر الزمن إعادة صوغ للوعي الجماعي بما يوافق تلك المفاهيم الاستشراقية، ولم تعد الأشكال الأصلية تستأثر باهتمام يذكر، وصارت جزءاً من اللامفكّر فيه؛ لأنّها خارج نطاق الوعي، وفي مراحل لاحقة أصبحت تلك الأشكال مُعيبة وقاصرة، وثُبِّتت دونيتها، ولم تستأثر بعناية لأنّها تعنى بما صار جزءاً من حقب مظلمة، طُمستْ باعتبارها عورة تحيل على تاريخ ينبغي نسيانه، يفجع به كثيرون إن هو، بمناسبة ما، شخصَ فجأة وأعلن عن نفسه، يحدث حضوره ارتباكاً غير مرغوب فيه، ينبغي الهروب منه بشكل ما، لم يعد لائقاً، وبه ينبغي أن يستبدل تاريخ مغاير. وكان الفكر الغربي الذي تبلورت ملامحه في الحقبة الاستعمارية يريد تخطّي عثراته التاريخية، ويبحث عن مرجعيّة فوجد في التدرّج الخطي الغربي المستعار ملاذاً يدفع به إلى الأمام.

ينبغي، قبل كل شيء، رصد التشابكات الأولى بين الثقافتين العربية والغربية، لتتكشّف درجة الصلات المصطنعة والطبيعيّة بين الثقافتين، لكشف الصورة التي شكلها الخطاب الاستشراقي عن الشرق، وبالتحديد الكيفية التي تشكلت بها صورة مصر في ذلك الخطاب، هذا الرصد يعنى بوصف النتائج الثقافية التي كثيراً ما يصار إلى تضخيمها لتكون الركيزة التي تقام عليها كلّ التصورات اللاحقة، وفي مقدمة ذلك نتائج الحملة الفرنسية على مصر، وهو الأمر الذي نراه تعرّض لمبالغة رغبوية دفعت بها آليات الخطاب الاستعماري إلى بؤرة الوعي بمفهوم الشرق، وصنع صورة خاصة لمصر، فقد استأثرت الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨–١٨٠١) بمكانة رفيعة في الخطاب الشائع في الثقافتين العربية والغربية، بوصفها اللحظة التاريخية التأسيسية التي استيقظ

* أكاديمي من العراق.

فيها الشرق من خموله بفعل مؤثر غربي خارجي اقتحم هذا العالم المغلق، وفكّك روابطه التقليدية، وشرع له بوابة التقدّم، وتصاعدت الأهمية الرمزية لهذا الحدث فاعتبر حدّاً فاصلاً بين حقبتين تاريخيتين: قديمة وحديثة، فقد انتقل العرب إلى عصر النهضة فالحداثة بعد هذه الواقعة. ويبدو لنا أنّ تراكم الافتراضات القائمة على هذه الواقعة، وهي افتراضات قائمة على سلسلة متواشجة من الرغبات وليس الحقائق، وغياب النقد التاريخي الجذري لها، وإهمال المراجعة الدورية التي تستخلص من وقت لآخر القيم المعرفية من الأحداث التاريخية، ثم اللجوء إلى النتائج السهلة والسريعة، والهوس الذهني الامتثالي لمقولات أشاعتها الثقافة الغربية المتمركزة حول ذاتها، قد تفاعلت معاً لتضخيم هذه الواقعة، وإضفاء دور مبالغ فيه عليها، وتحتاج هذه الواقعة أكثر من غيرها إلى أن تُفرغ من المغزى المفتعل الذي أُلحق بها، وإعادة النظر إليها بوصفها حدثاً تاريخياً من الأحداث التي تتواتر عبر العصور، وتعرفها كثير من الأمم والثقافات. لا يمكن أن يرتهن التاريخ لخطأ.

كانت الحملة الفرنسية على مصر ذروة سلسلة من الاحتقانات المعبّرة عن سوء تفاهم، بسبب تنازع المنظورات الثقافية والدينية والسياسية الموروثة منذ العصر الوسيط بين الغرب والشرق، وبوصفها عملاً من أعمال سوء التفاهم بين عالمين معتصمين بذاتهما، فقد ظهرت في أفق رومانسي مجرّدة عن خلفياتها التاريخية الحقيقية، وبدت في أدبيات القرن التاسع عشر، عملاً فاتناً ومعبّراً عن صورة البطل الفاتح التي ترمز بشكل بليغ إلى لقاء مثير بين عجائب مصرية سرمدية، والقدر الفردي لبطل هو «نابوليون بونابرت»(١). فالخيال الرومانسي أنزل تلك الحملة منزلة الفعل الفردي لبطل يتألّق عمله التاريخي في أفق شرقي خامل، لكنه عجيب، والدمج المتقصّد بين الخمول والعجائبية، وجد أفضل تجلّياته، فيما ورثته الحملة من أدبيات خاصة بها في الثقافتين الغربية والعربية، وفي مقدمتها كتاب «وصف مصر» الذي أظهر البلاد المصرية على أنها «يوتوبيا»، كما توصل «ترونيكر» إلى ذلك (٢).

أُدخلت مصر في شبكة التصوّر الرومانسي الغربي للشرق، فأنتجتها طبقاً لتلك المعايير التخيّلية، وبهذا اختُزل الوجه الحقيقي للحملة، وطُمس وراء رغبة فرد، أرسله القدر، للنهوض بعالم ساكن من خموله الأبدي. تمّ تركيب صورة متخيّلة ومضخّمة ومستعادة لمصر بعد عقد من الزمان على مغادرتها، فـ «وصف مصر» بدأت أجزاؤه تظهر بالفرنسية في نهاية العقد الأول من القرن التاسع عشر، واستمرت بعد ذلك لأكثر من عقد آخر، تمّ خلاله تغيير صورة المكان الذي كان موضوعاً لاحتلال الفرنسيين، فمزجت مكوّنات الصورة بين التمثيل الاستشراقي له ورغبة القوة التي مثلها «نابوليون». تفاعلت على نحو فريد عناصر الرؤية الرومانسية للعالم، حول واقعة الحملة، فبدت وكأنها حقيقة شعرية تتصاعد من تفاصيلها الأساطير الفرنسية في خاتمة عصر الأنوار. لم تعد الحملة- في الخطاب الخاص بها- تتويجاً لجهود من التطلّعات الغربية الناشطة آنذاك للسيطرة على هذا المجال الحيوي، إنما فعل رمزي متّصل بشخصية بطل تاريخي. وليس مصادفة أن تُركّب لـ «نابوليون» صورة أخّاذة، بوصفه أنموذجاً للشخصية الرومانسية الغربية، بما يوافق بالضبط مقاييس الجماليات الرومانسية التي جاءت بها فلسفة التاريخ الغربية المزدهرة آنذاك في فرنسا وألمانيا، فـ «هيغل» نظر إلى «نابوليون» باعتباره روح التاريخ، لأنّ أفعاله تطابق المنظور الثقافي لتلك الفلسفة. وهكذا أسقطت تصوّرات خيالية على الحملة وقائدها، فتداخلت الأطياف، واستُبعدت مصر الحقيقية، وأصبحت مجرّد خلفية لمسرح تقع عليه أفعال بطولية غربية، يمثل الدور الرئيس فيها «نابوليون»، وكأنّ الأمر استعارة من أدب الرحلات، التي تمّت آنذاك بفعل موجّهات استشراقية، تدفعها الرّغبة والفضول للتعرّف المباشر إلى عالم شرقي مناظر لعوالم «ألف ليلة وليلة» التي كانت قد عُرفت في أنحاء الغرب قبل ذلك الوقت،

لكنّها أسهمت بدرجة كبيرة في صوغ المخيال الغربي في رؤيته للشرق، ومعلوم أنَّ كثيرا من الرحّالة كانوا يهتدون بموجّهات ذلك المخيال في زياراتهم للشرق، وفي وصفهم له. «نابوليون» نفسه اهتدى بالأدبيات الاستشراقية، التي شكّلت جزءاً كبيراً من وعيه بالشرق، فحملتُه تعبيرٌ عن الولع الفرنسي بمصر الذي يستمدُّ مرجعيته من الولع الغربي العام بالشرق في تلك المرحلة المحتدمة بالتطلّعات من تكوين الغرب الحديث.كانت مصر إلهاماً لسجلّاب الحضارة، وإحدى» العجائب التي تنتظر المستكشفين»، وسرّاً يلهب خيال الباحثين» (٣).

يُرجع «روبير سوليه» الولع الفرنسي بمصر، قبل الحملة إلى مزيج من الأسباب: الذكريات التوراتية، ذكريات الحروب الصليبية، والصورة المتخيلة الخلابة لمصر، وظل الفرنسيون في خلال أمد طويل لاحق يمزجون بين هذه الأشياء، وتقوم قصص رحلات الحجّاج بتغذية هذا اللبس بدلاً من تبديده «فالرحّالة قدّموا صورة خيالية لمصر.. إنهم يحكون عمّا يظنون أنهم شاهدوه، أو عمّا يتمنّون مشاهدته» (٤) ومثالهم «جان دي تيفينو» و«فانسيلب» و«بول سيكار» و«دي ماييه» ثم «سفاري» و«فولني» ولكن كيف تشكّلت تلك الصورة الرغبوية؟ ما جذورها؟ وكيف انبثقت في المخيال الغربي، وبخاصة الفرنسي، وتنامت وسيطرت بمرور الزمن على الفضاء العام للسياسات الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر؟.

في عام ١٦٧٢ وصل الفيلسوف الألماني «ليبنتز» (١٦٤٦-١٧١٦) إلى باريس، وكتب مذكّرة إلى الملك الفرنسي لويس الرابع عشر يقترح تجريد غزوة خاصة إلى بلاد الفراعنة، ومع أن الملك الفرنسي لم يقابل الفيلسوف، لكن توصيته عرفت في الوسط السياسي داخل أروقة البلاط الذي يعيش احتقانات الصراعات الدولية في النصف الثاني من القرن السابع عشر. كتب «ليبنتز» بأسلوب إغرائي «هذا هو أضخم مشروع يمكن تصوره، والأكثر سهولة في تنفيذه» لأن البلاد المصرية «هي الأفضل موقعا من أجل السيطرة على الدنيا، وعلى البحار» وهي لا تنتظر غير«وصول جيش تحرير لكي تنهض» وداعب الحسّ الديني المتشدّد للملك، فقال «كانت مصر في قديم الزمان منبعا للعلوم، وعرينا لمعجزات الطبيعة... فلماذا يجب على المسيحيين فقدان هذه الأرض المقدّسة التي تربط آسيا بإفريقيا، وتتوسط كحاجز بين البحرين الأحمر والمتوسط، وتعتبر مستودعاً لغلال الشرق، ومخزناً لكنوز أوربا والهند؟ «وبالسيطرة عليها» سيؤمّن امتلاك الهند، وتجارة آسيا، والسيطرة على الكون» (٥).

وصية الفيلسوف الشاب، فتحت الأفق، أمام احتمالات المستقبل، وأوقدت رغبة الوسط السياسي، في ظل التنازعات الاستعمارية لاقتسام العالم بين إنجلترا وهولندا وأسبانيا وفرنسا، فـ «ليبنتز» اقترح باقة من الأسباب المتلازمة التي تغري الجميع بقبولها، لكن لويس الرابع عشر، اعتبر أن إحياء البعد الديني لغزوة مثل هذه، فات أوانه، فهيبة فرنسا جُرحت بأسر لويس التاسع، في الأرض المصرية، منتصف القرن الثالث عشر. بدا وكأن الملك عازف عن التفكير بمحاولة جديدة. الملك اللاحق، لويس الخامس عشر، لم يبد رغبة كسلفه أيضا، لكن تنامي الصراع مع بريطانيا المجاورة التي راحت تكتسح الشرق، وظهور بدايات انحلال الإمبراطورية العثمانية، أحيا الأمل مجددا، في عهد لويس السادس عشر، ففي هذه الفترة أدرجت قضية مصر علي «الأجندة» الفرنسية بصورة جدية. أرسلت بعوث سرية إلى مصر لاستطلاع إمكانية تحقيق ذلك، وعشية الثورة عام ١٧٨٩ أصبحت مصر شاغلا لا يخفى من شواغل المخيلة الفرنسية، على كل المستويات.

وسط هذه التطلعات المتنامية كان أدب الرحلات ينتج صورة جذابة ومغرية لمصر، وسيكون لكتابات «فولني» و«سفاري» تأثير السحر على كثير من الفرنسيين. أسهمت تلك المرويات في تأثيث الرغبات العامة بكثير من الوعود. نشر كتاب «سفاري» في عام ١٧٨٦ بعنوان «خطابات عن مصر» وهي خطابات

متوهجة كتبها «سفاري» الذي أمضى عشرين سنة في مصر، وتبحّر في شؤونها، وعرف العربية، وتعلّق بالدراسات الإسلامية، فترجم القرآن والسيرة النبوية. كتابه بعث اشتياقاً خاصاً لبلاد ساحرة وغامضة ومتمتّعة، ركّز على مكوني الطبيعة والإنسان، هذه الثنائية الفاعلة في الأدبيات الرومانسية، وحينما يتوغّل القارئ في تضاعيف الكتاب، يجد نفسه متماهيا مع عالم أخاذ بمكوناته الشفافة والأثيرية، كأنه يقرأ للرومانسيين: الفريد موسيه، شلي، بايرون، غوته. جاء في وصفه للطبيعة المصرية وللمصريين، ما يأتي «كم هو ساحر أن يقوم الإنسان باستنشاق الهواء العليل تحت هذه الخمائل، وعلى شط جدول المياه الذي يرويها! ففي هذا المكان يعتقد الرجل التركي الممسك بغليون طويل من الياسمين المعنبر بأنه قد انتقل إلى حدائق النعيم الموعودة في القرآن (= الجنة)... وفي هذه الحدائق نجد أيضا فتيات من جورجيا قام آباؤهن المتوحشون ببيعهنّ كجوارٍ، وقد خلعن الحجاب الذي يضفي عليهن الاحتشام المراعى في العلانية، وحين تكون هؤلاء الفتيات متحرّرات من كل إكراه، فإنهن يرقصن أمامهم رقصات خليعة، ويغنين ألحانا عذبة، وينشدن قصصا شعبية تصور عاداتهم ومباهجهم» أما القرويات اللائي يهبطن في الماء ليغسلن الملابس في الترع، فلسن أقل إثارة «يغتسلن جميعا في الترعة، ويتركن جرّاتهن وملابسهنّ على الضفة، يدعكن أجسادهن بطمي النيل، ويلقين بأنفسهن بين الأمواج ليلعبن فيها»(٦) . هذه الصورة للنساء المباحات ستلعب دوراً في تأجيج رغبات جنود الحملة الفرنسية وضباطها، وهم في طريقهم وسط البحر. وسنرى أن الضابط الفرنسي «مواريه» يصاب بخيبة أمل كبيرة لأنه وجد مصر والمصريات على غير ما وردا في كتاب «سفاري».

كتاب « فولني» الذي صدر في عام ١٧٨٧ بعنوان «الرحلة إلى مصر وسوريا» اتجه إلى ناحية أخرى، قدّم عرضا موسعا لمشاهدات حية تبين أن هذه البلاد بأمس الحاجة لقوة خارجية تنتشلها من ظلامها، وتضعها تحت الضوء، كما كانت زمن الفراعنة، وكان جنرالات الحملة الفرنسية يقرأون كتاب فولني باعتباره «كتابهم المفضل» (٧) وهو أقرب الكتب إلى نفس نابوليون الذي التهم الكتاب، والتقى المؤلف، وتناقش معه في جزيرة كورسيكا. كان الإسكندر الأكبر يهيمن على فكر نابوليون الذي كان مقتنعا بأنه إذا كانت السلطة تكمن في باريس فإن العمل الكبير يمكن إنجازه في الشرق، وعرف عن نابليون أنه شديد التعلّق بالكتاب(٨). صيغت الصورة الكلية لمصر كمكان يمكن ارتياده لأسباب كثيرة، يجد كل طرف فيه ما يحتاج إليه، ويبحث عنه في غزو هذه البلاد: يوجد ما يرضي جميع الأذواق، يرضي السياسيين، والعسكريين، والمستكشفين، والعلماء، والفنانين، ومحبي الإنسانية الذين تدفعهم الشفقة على بلد انتهى في الحضيض بعد إن كان في ذرا المجد، هذا بالإضافة إلى جميع أولئك الذي تسحرهم هذه البلاد بغموضها أو بحريمها(٩).

عملت أدبيّات الاستشراق على إنتاج مصر بصورة بلد يسترخي بكسل على ضفاف النيل ينتظر الفاتحين والباحثين والمغامرين، والفكرة التي راودت «نابوليون» هي استيعاب مصر ثقافيا، فاصطحابه للعلماء كان يخدم هذا الغرض، وكانت تراوده فكرة أخرى أكثر شمولا لم يسمح له الوقت بتنفيذها، وهي إرسال صفوة من مئات المصريين إلى فرنسا، للتشبّع بقيم الحضارة الفرنسية، ثم إعادتهم إلى مصر، لمشاركته في حكم البلاد، ومُلهمه في ذلك «لإسكندر الأكبر» في غزوه لبلاد فارس. وقبل أن يحطّ «نابوليون» برحاله في مصر، كان يُغري جنوده، بالطريقة ذاتها التي كان يغري بها «كولومبس» بحّارته قبل ذلك بثلاثة قرون، بأنّ كلا منهم سيحصل على ثروة من الغنائم تمكّنه من شراء ثلاثة هكتارات من الأراضي في فرنسا إن هو أبلى في الحرب (١١). وكان كولومبس يَعد جنوده بوعود مماثلة: الأراضي والذهب والثروات الأخرى(١٢). تتداخل رغبة التملّك مع المغامرة والاكتشاف والسيطرة في كل مشروع ذي طموح

استعماري.

ليس من التمحّل القول بأنَّ رومانسية القرن التاسع عشر في الأدب والحياة، كانت تركت أثراً واضحاً في شخصية «نابوليون» وتطلّعاته، فقد كان حالما كبيراً، إلى درجة يظهر الآن في الوعي الغربي كبطل مغامر، وفاتح جريء، أكثر منه رجل دولة؛ لأنه استجاب للشعور البديل الذي طرحته الرومانسية النابضة بالحركة والتغيّر ردّا على الصرامة الكلاسيكية في العلاقات والتقاليد والأدب، وقام في الوقت نفسه بتمثيل كل ذلك، فإلى جانب حرصه على حمل كتب الرّحلات الشرقية، كان حريصا، وهو يتوجّه إلى مصر، على اصطحاب نسخته الشخصية من رواية «أشجان الشاب فرتر» للشاعر والأديب الألماني «غوته» (١٧٤٩-١٨٣٢) التي صدرت في عام ١٧٧٤، وكان «غوته» كتبها وهو في الخامسة والعشرين من عمره، واطّلع عليها «نابوليون» في شبابه، وعنايته بهذه الرواية لها دلالة خاصة في سياق حملته على مصر، فقد أحدثت تلك الرواية هزّة عميقة في وجدان الشباب الأوربي وقت صدورها، وبخاصة بعد اكتمال صورتها النهائية التي عرفت بها بعد ذلك، حينما أعاد «غوته» النظر فيها سنة ١٧٨٢ بصورتها المعروفة بها الآن، وبغضّ النظر عن الولع الشخصي لـ «غوته» بالشرق، فإنَّ هذه الرواية التي تحتفي بالطبيعة، شرعت أفق الرومانسية أمام الأدب الغربي، إلى درجة مثّلت فيها دورا مزدوجا، فهي من ناحية قامت بتمثيل الذوق الرومانسي الصاعد للشباب الأوربي، ومن ناحية ثانية كانت، بالطموحات الحبيسة لبطلها الشاب، تُعدّ بيانا تأسيسيا لما صار يُعرف بـ «ظاهرة فرتر» في الأدب والحياة، تلك الظاهرة التي تصوّر غليان الأحاسيس والعواطف والأفكار والطموحات في نفوس جيل لم ينل فرصته لا في الحب بصورة طبيعية ولا في الحياة، وعلينا ألاَّ نغفل صورة النموذج الذي طرحته الرواية في وقت كان «نابوليون» في مطلع شبابه، فالرواية في نهاية المطاف تصوّر مغامرة شاب قيّدته ظروف الواقع على خلفيّة من حب الطبيعة والتغنّي بها، إلى درجة المبالغة، الأمر الذي جعل «غوته» فيما بعد يحاول التخلّص منها كمرحلة أدبّية في حياته، بسبب من التأثير الكاسح للنصّ في أوروبا على القرّاء، لأن تجربته الأدبية نضجت، وتخطّى هو تماما الحالة التي كتب فيها الرواية.

يمكن القول، في ضوء تعلّق «نابوليون» بهذه الرواية، أنّه كان يتماهى في لا وعيه مع «فرت»، لكن ببعد وغرض مختلفين، فإذا كانت الحياة الألمانية كبّلت البطل الشاب في الرواية، فإنَّ الثورة الفرنسية، التي قدّمت بديلاً برّاقاً وعريض الآمال للعلاقات التقليدية في أوربا، وفي فرنسا بوجه خاص، منحت «نابوليون» دور المغامر الحقيقي الذي بدل أن يعيش أحلاما حبيسة كما فعل «فرتر»، فإنّه يقوم بها على رأس جيش من الشباب الثائر المسكون بروح المغامرة، يمخر به عباب أوربا القديمة، ويهزّ عروشها، ثم ينبثق من وسط ذلك الحلم بالشرق بوصفه فضاء للفعل والحركة والتجدّد الذي يقوم به بطل استثنائي، الشرق بالنسبة له تمرّد على النمطية السائدة. وليس هذه الاستشفافات بغريبة على عالم الأدب والحياة، فقد كانسجان سوريل بطل راوية «الأحمر والأسود» لـ «ستندال» التي ظهرت في عام ١٨٣٠ بعد وفاة «نابوليون» بأقل من عشر سنوات، يحاكي خياليا شخصية البطل الفرنسي، وأزمته متأتّية من أنَّ الواقع لا يتيح له بلوغ كمال النموذج الذي يحاكيه، وعلى هذا يمكن القول مجازا إنَّ «فرتر» و«نابوليون» وسجان «وريل» شخصيات تنتصب كالمرايا المتقابلة، فتتمرآى كل شخصية في الأخرى، فتتكسّر، عبر التمثيل المتبادل، الحواجز فيما بينها سواء كانت خطابية أو واقعية.

كان «نابوليون» تشبّع بفكرة دور البطل الذي ألقاه إليه التاريخ، وينبغي عليه القيام به على أفضل وجه، ففي عالم مكتظّ بالصراعات، وهو أورربا، كان لا بد من خوض مغامرة أكبر يستعيد بها ذكرى «الإسكندر الأكبر»، فالتماهي مع السلف الجذّاب الذي ضخّم «بلوتارك» وأضرابه من المؤرّخين القدامى والمحدثين

صورته،كان سلوكاً نابوليونياً معروفاً، وتورد «مدام دو ريموسا» في مذكراتها أنّ «نابليون» أسرّ لها بالآتي: «في مصر، وجدتُ نفسي متحرّراً من كوابح حضارية مزعجة. لقد كان بوسعي أن أحلم بأي شيء، وأن أرى وسائل تحقيق كل ما حلمت به. فسوف أؤسّس ديانة، وسأجد نفسي، على طريق آسيا، راكباً فيلاً، وعلى رأسي عمامة، وبين يدي قرآن جديد أؤلّفه على هواي، وسوف أجمع مشاريعي من تجارب وخبرات العالمين، نابشاً لحسابي ملكوت جميع التواريخ والقصص، مهاجماً الجبروت الإنجليزي في الهند، ومستعيداً بهذا الفتح ربط صلاتي مع أوروبا العجوز. لقد كان ذلك الوقت الذي قضيته في مصر أجمل أوقات عمري؛ لأنّه كان الوقت الأكثر مثالية» (١٣).

حاول «نابوليون»، أن يمثل دوراً مركباً من دورين: دور «الاسكندر» الفاتح ودور «كولومبس» المكتشف، وقد عملت رومانسية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على تثبيت الخلفيّة الأخلاقية لهذا الدور، فأضفت على الحملة معنى متّصلاً بذلك السياق، لكنّها شأنها في ذلك شأن الحملات الإسبانية والبرتغالية والإنجليزية والهولندية التي سبقتها إلى شتّى أرجاء العالم، كانت تتخفّى وراء شعارات ثقافية، من أجل التعبير عن تطلّعات ذاتية، متصلة بالهوية الغربية المتشكّلة حديثاً، وقوامها إثبات الأنا بتدمير الآخر، وحول هذا الموضوع لم يختلف فلاسفة التمركز الغربي ومؤرخوه من «مونتسكيو» و«هردر» و«فيكو» و«كوندرسيه» إلى «هيغل» و«ماركس» و«إنجلز»، فالتشوّش والعماء المؤقّت يرافقان كل تشكّل حضاري جديد منغلق على نفسه (١٤).

أسقطت فلسفة التاريخ الغربية دلالات جاهزة على حملات الاستكشاف والاستيطان واعتبرتها حملات تنويرية، وبذلك قدّمت تفسيرا يوافق منظورها، يطمس الدوافع الحقيقيّة ويستبعدها، ويخفض من قيمتها، وبها يستبدل أسباباً أخرى تؤكّد أنّها جزء من الحتميّة التاريخيّة، وعلى هذا اعتبرت الحملة الفرنسية من نواح كثيرة، ولدى عدد لا يحصى من الدارسين، الحدث الذي ينبغي أن يؤرّخ به واقعياً ورمزياً الإعلان عن بداية التحديث في الجزء العربي من الشرق، وولادة صورة جديدة لمصر، ذلك المكان المنظور إليه بوصفه عالماً هامداً وساكناً وملحقاً بالاستبداد العثماني، وها قد هبّت عليه رياح الثورة الفرنسية لتزيح عنه الفساد والتعفّن، وتطهّره من التخلّف والجهل والاستبداد. وكما كان «ماركس» سوّغ فلسفيّاً التورّط الإنجليزي في الهند، وشجّع «انجلز» التدخّل الفرنسي في الجزائر (١٥)، فإنّ الأدبيات الخاصة بالحملة الفرنسية أضفت شرعيّة ثقافيّة عليها، فهي صدمة حداثة نذرها التاريخ لكسر نسق مقفل، وفي إثرها تحرّر الشرق من أوهامه وخموله. إنّها، بحسب تلك الأدبيّات، المأثرة الفاصلة بين حقبتين: حقبة موت وحقبة حياة، فبها أعلن الشرق القريب عن ولادته الحديثة.

كانت الحملة الفرنسية في حقيقتها رحلة خاطفة إلى الشرق، فقد وصلت الجيوش سرّاً إلى مصر، وغادرتها مخفورة بالأسطول الانجليزي، ولم يُعلَن رسمياً لا عن لحظة الوصول ولا عن لحظة المغادرة إلا فيما بعد. وتكشف وثائق الحملة أنّ القوات الفرنسيّة كانت محاصرة في مصر، وقد انقطعت عن فرنسا؛ فالبحر المتوسّط ومُعظم المناطق المجاورة كان تحت سيطرة القوات الإنجليزيّة والعثمانيّة، وداخل مصر لم يرم الفرنسيّون طوال السنوات الثلاث سلاحهم، وحتى المادة الأوليّة التي قام علماء الحملة بجمعها عن مصر تمّت بسرّية وبحماية محكمة، وهُرِّبت إلى فرنسا، ثم استعيدت ذهنياً في ظروف مختلفة، مما أضفى عليها طابعاً رومانسياً مشبعاً بالحنين والرغبة وحس المغامرة الفردية، ولا تكشف الوثائق- التي عرضها بالتفصيل «هنري لورن» و«مواريه»- عن أي تواصل وتفاعل حقيقيين بين الفرنسيّين والمصريّين، ففضلاً عن التمرّد اليومي والاحتجاج المتواصل، فإنّ مصر لم تخضع بأجمعها أبداً للنفوذ الفرنسي، فما أن تُقمع ثورة إلاّ ويندلع تمرّد.

وبالإجمال فُجع الفرنسيون والمصريون بهذه

الحملة على حد سواء، إذ لم تكن للفرنسيين إلاَّ مغامرة مُهلكة، ما سمحت لخيلاء الفاتح أن يتفتّح، ولم تكن للمصريين إلاَّ فصل من مأساة بدأت مع الفرنسيين واستمرّت بعدهم. وعلى هذا يصعب الحديث عن آثار فرنسية مؤكّدة وعميقة وفاعلة إلاَّ استناداً إلى الرغبة وليس مطابقة للحقيقة؛ فالحضور العسكري الفرنسي والجلاء الخاطف الذي أعقبه، وما رافقه من صراع دموي وحصار وتهديد، لم يسمح بحدوث تفاعل مفيد بين المصريّين والفرنسيّين،كما رُوّج لذلك في أدبيات الحملة فيما بعد. والتقارير اليومية والتفصيلية التي كان دوّنها ضبّاط الحملة، وغطّت كلّ الأحداث الصغيرة والكبيرة، باعتبارها وثائق رسمية، لا تعمّق لدى الباحث أي إحساس بالمشاركة بين الطرفين الفرنسيّ والمصريّ، والترتيبات التي أجراها «نابوليون» - وكثيراً ما يشار إليها- ذات طبيعة أمنيّة وقائيّة يُراد بها ضبط الأهالي، وغالباً ما كانت مُخادِعة استغلّت الشعور الديني من جانب، وكُره المماليك من جانب آخر. فادّعاء «نابوليون» الإسلام، واستخدام المطبعة في نشر الأوامر العسكرية، واستدعاء الأعيان، وتشكيل المجلس الاستشاري(=الديوان)، كانت تهدف، في تلك الظروف القاتمة والقلقة، إلى إحكام السيطرة من جهة، وامتصاص الغضب من جهة ثانية، وكلاهما متلازمان في كل فعل استيطاني. إذا كان التاريخ التقليدي مهووساً بالحديث عن التأثير والتأثر بطريقة مبالغ فيها، فمجاراة له وليس موافقة على فرضياته، يمكن القول بأن ثمرة الحملة كانت فرنسية وليست مصرية، فقد أطفأت الولع الفرنسي بمصر، وانتجت معرفة فرنسية شاملة بمصر.كانت مصر موضوعا فرنسيا، وينبغي ألا تُخلط النتائج، فلم تجن مصر شيئا ملموسا من الحملة، ولا ينبغي مدّ الفائدة الفرنسية لتشمل مصر. باختصار كانت مصر رهانا فرنسيا يستجيب للأدوار السياسية والرغبات الخيالية.

ثمة شاهد عيان يستبطن لنا الأحداث من الداخل، هذه المرّة، ويقدم لنا تفسيراً مختلفاً عما أشاعته الخطابات الخاصة بالحملة، وهي ملاحظات عميقة لشاهد عيان، انخرط بصورة كلية في الحملة منذ البداية إلى النهاية. إنه النقيب «جوزيه ماري مواريه» الذي حرص بدقة بالغة على توثيق مذكراته ويومياته منذ غادر فرنسا، مع الحملة، إلى أن عاد إليها، بعد ثلاث سنوات، وميزة هذه المذكرات أنها تتضمن تجارب ذاتية مفعمة بالصراحة والمباشرة، ومواقف معبرة عن وجهة نظر صاحبها فيما يخص المصريين بشكل عام، ومجريات أحداث الحملة بشكل خاص، إلى ذلك فـ «مواريه» مشبع بقيم الثورة الفرنسية، وقد انخرط في الحملة إيماناً منه بشعار الثورة، فظهر في البداية مزهوا بدوره، ودور رفاقه، منافحاً عن القيم الحضارية التي يؤمن بها، وانتهى مثلهم منكسراً على نحو يثير الرثاء، بعد أن فشلت الحملة، وصار هاجس الجميع، بما فيهم القائد العام هو الطريقة التي ينتزعون فيها أنفسهم من المستنقع المصري، بأقل الخسائر الممكنة، وقد اعترف «مواريه» أنه لم يعد إلى الأراضي الفرنسية سوى ربع المشاركين في الحملة، بعد أن دفعهم هوس نابوليون بالمجد إلى التهلكة.

مذكرات النقيب «مواريه» تكشف جانباً سرياً من الحملة، لم تسلط الأضواء عليه، إنه لا يؤرخ فقط للحملات العسكرية داخل مصر، إنما يتحدّث من الداخل كأحد المشاركين في العمليات العسكرية، وشأنه في ذلك شأن أي ضابط شاب متحمس فقد كان يمتلئ عجباً بنفسه مع كل انتصار، ويتلوّى أسفاً وحزناً مع كل خسارة، لكن نبرة اليأس تضربه في الصميم منذ اليوم الأول لوجوده على الأرض المصرية، فحينما يغادر «مواريه» مدينة «طولون» رفقة نحو ثلاثين ألفا من نخبة الضباط والجنود، فضلاً عن البحارة والعلماء والفنانين والقائمين على خدمة الجيش والضباط، لا يعرف هو ورفاقه الجهة التي تقصدها الحملة. تذهب بهم الظنون مذاهب شتى، هل هم في طريقهم لغزو سردينيا، أم صقلية، أم مالطة، أم أنهم سيتوجهون إلى بريطانيا ؟. قلة اعتقدت أنهم متجهون إلى مصر، ومنها إلى الهند الشرقية للانتقام من الإنجليز، تلك

الاحتمالات «أرّقت الأذهان، ووضعت الرأي العام في حالة من عدم اليقين» (٢٦). وبتقدّم الأسطول، ومروه بجزر البحر المتوسط، واحدة إثر أخرى، تتضح أخيراً، بعد السيطرة على مالطة، الوجهة النهائية للحملة، وهي مصر. ويأتي خطاب نابوليون يوم ١٢ يوليو ١٨٩٨ ليؤكّد ذلك، لكن الجنرال، الذي يبدأ منذ هذه اللحظة بالوعود التي لن تتحقق، يشنّف آذان الجند الحاملين قيم الثورة، قائلاً «أيها الجنود، ستقومون بغزوة سيكون لها أبلغ الأثر على الحضارة والتجارة في العالم» (٢٧).

منذ هذه اللحظة ترتسم في ذهن النقيب «مواريه» صورة مصر المتخيلة، الصورة المستحضرة من المرويات القديمة، ومن مدونات الاستشراق والرحلات. الهاجس للأول للجنود والضباط، و«مواريه» يعبر دائماً بصيغة الجمع عنهم، هو الاستيهام الجنسي بالمصريات، استيهام يكتسحهم ويهزهم، ويدفع بأحاسيسهم ورغباتهم إلى الكشف عن نفسها بجلاء، فيعجلوا للقاء الفاتنات المصريات «عقدنا كلّ آمالنا على رحلتنا إلى مصر، فكم ألهبتْ قصص التاريخ خيالنا، بجعلها كل فتيات هذا البلد في سحر وجاذبية كليوباترة» (٢٨). تماهى الجميع مع دورين خاص وعام، فراحوا، من جهة أولى، يتصوّرون أنهم سيقومون بدور «أنطونيو» وينتظرون كسلفهم الروماني أن يقعوا في أحضان المصريات الشهيات سليلات كليوباتره. ومن جهة ثانية، دور عام، يمثله شعور مشترك رسمه القدر يقوم الفرنسيون بموجبه بدور المقدونيين والرومانيين والصليبيين، يعبر «مواريه» عن ذلك «ليتنا نصل سريعاً، فكم نشعر بشوق كي نطأ بأقدامنا هذا الثرى، مثلما فعلت من قبلنا جحافل الجيوش المقدونية والفيالق الرومانية. هذا التراب الذي شهد معارك الحروب الصليبية المقدسة. كم نتوق للتفوق على الأبطال الوثنيين، وللثأر لدماء المسيحيين أسلافنا» (٢٩).

تمتزج الرغبات الاستيهامية الجنسية، بالأدوار الخيالية المحاكاتية للقدماء، وبالرغبة بالثأر والانتقام للأسلاف. لكن الآمال تنقلب حال الهبوط على الأرض المصرية، يستبق «مواريه» الأحداث في مذكراته الشائقة، فيفضي حالا بأثر الصدمة «كان وصولنا إلى مصر، وإقامتنا فيها، سببا في إفاقتنا من أوهامنا...وكم لعنّا الوصف المخادع لمؤلف كتاب «خطابات من مصر» (٣٠). ستقوم الأحداث التي سيشارك فيها «مواريه» إلى النهاية بتدمير الدوريين الخياليين اللذين حلم بهما شأنه في ذلك شأن الآخرين. لن يجد شيئاً مما تمنّاه وحلم به. شعر أنه ضحية خطأ في الفهم، وخداع في الهدف. هذان الدوران اللذان داعبا خيال أفراد الحملة، يسكت عنهما تماماً الخطاب الاستعماري ، لكنه يرسم أفقاً معتماً للتورط الفرنسي في مصر، بما يحول دون القيام بأي عمل سياسي وثقافي ذي قيمة حقيقية، وكل ما يرتسم في الأذهان هو سلسلة الخدع التي يمارسها الجنرالات لكسب ودّ الأهالي الثائرين. بتركيز مواريه على العمليات العسكرية، والتنكيل المتواصل بالمصريين، وشكاوى الجنود الذي وجدوا أنفسهم مرميين في أرض غريبة وغامضة، لا تطابق المتخيلات السردية الجاهزة، يفتح «مواريه» الأفق على عدم توافر أي سياق يسمح بالانصراف إلى عمل مفيد للمصريين.

قدمت مذكرات «مواريه» تاريخاً مصاحباً للأحداث، كشفت الجانب الآخر من الحملة، الجانب الذي أخفته الأدبيات الرومانسية والاستشراقية، وطمسه الخطاب الاستعماري لأنه انصرف إلى تضخيم صورة مجموعة من الفتيان المشبعين بقيم الثورة الفرنسية، الحاملين لمشعل الحرية والمساواة والعدالة لكي يبددوا الظلام المخيم في بلاد النيل. تلك الأدبيات مهووسة بأدوار الأبطال، ومتابعة نشواتهم الفردية، وصنع حبكات بطولية رومانسية مجرّدة عن سياقاتها العامة، فيما يجري تجاهل الوقائع الكبرى التي يخوض غمارها القتلة والضحايا معاً. حينما تذكر الحملة الفرنسية على مصر، ينصرف الاهتمام إلى نابوليون. فتلك الحقبة، هي امتحان اختباري ناجح لإمبراطور المستقبل.■

هوامش

١. هنري لورنس، الحملة الفرنسية في مصر:بونابرت والإسلام، ترجمة بشير السباعي، القاهرة ، ص ٧
٢. م . ن . ص ٦٩٤
٣. جان لاكوتير، شامبوليون: حياة من نور، ترجمة نبيل سعد، القاهرة،ص٣٢
٤. روبير سوليه، مصر: ولع فرنسي، ترجمة لطيف فرج، القاهرة،ص١٥
٥. م.ن. ص٢٥
٦. م.ن.٢٧
٧. م.ن.ص٢٧
٨. م.ن.٣٢. والحملة الفرنسية في مصر.ص٣٢ ٩. م.ن.ص٢٨
١١. والحملة الفرنسية في مصر ص٨٥
١٢. عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية، بيروت، ص٢٤٤
١٣. لحملة الفرنسية في مصر، هامش ص٦٤ - ٦٥
١٤. المركزية الغربية، للتفصيل ينظر ص١٣-٤٩و ص٢٢٩-٢٧٥
١٥. م.ن.ص ٢٦٦-٢٧٠
١٦. أندريه ريمون، المصريون والفرنسيون في القاهرة: ١٧٩٨-١٨٠١ ترجمة بشير السباعي، القاهرة، ص٩٣و٩٤و٩٥و٩٦
١٧. م.ن.ص٩٧
١٨. م.ن.ص٩٩
١٩. م.ن. ص١٠١
٢٠. م.ن. ص١٢٧
٢١. عبد الرحمن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، بيروت ، ج٢ ص٣١٧و٣١٨
٢٢. المصريون والفرنسيون في القاهرة، ص١٣٧-١٣٨
٢٣. م. ن. ص٣٣٢
٢٤. محمد مصطفى بدوي(محرر) تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث. أنظر الترجمة العربية، جده ، ص٥٠
٢٥. جوان كول، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ترجمة عنان علي الشهاوي، القاهرة، ص٤١
٢٦. جوزيف مواريه، مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر، ترجمة كاميليا صبحي، القاهرة، ص ٢٠
٢٧. م. ن ٢٦
٢٨. م. ن ٢٥
٢٩. م. ن ٢٨
٣٠. م. ن ٢٥

الخدمة الاجتماعية

والتحديات المعاصرة

فيصل غرايبة *

ربما لا توجد مهنة تثير الجدل حولها مثلما تثيره مهنة الخدمة الاجتماعية، سواء من قبل ممارسيها أو المتعاملين معها، وكذلك لا يوجد تخصص على المستوى الجامعي يتعرض للنقاش حول كيفيته ومراميه مثلما يتعرض تخصص الخدمة الاجتماعية من قبل أساتذته ودارسيه ومن سواهم من الأساتذة والطلبة.

يدور هذا الجدل عن الخدمة الاجتماعية كمهنة حول طبيعة ممارستها وضرورتها في الهيكل الوظيفي للمؤسسات ودورها تجاه الناس والمجتمع ومدى أهمية هذا الدور وجدواه، وما هي الصورة المثلى لهذه الممارسة المهنية، في كل مجتمع وعصر، مثلما أن الخدمة الاجتماعية كتخصص يطرح للنقاش حول أطره ومناهجه وطبيعته النظرية والعملية ويتجاوز النقاش هذه الأمور إلى حد لزوم هذا التخصص وضرورة وجوده في الجامعات أو خارجها أو اعتباره تخصصاً أكاديمياً أم تخصصاً عملياً يمكن أن يكتسب بالممارسة الممزوجة بالرغبة والاستعداد الشخصي.

وحيث إن هذا الموضوع ما يزال يشغل أذهان العاملين في المهنة، فإن ذلك يعني بأنهم ما زالوا يشعرون أن ما خاضوا فيه من قبل من كتابات وتفسيرات ودفاع عن الخدمة الاجتماعية، يفتقر إلى صدى القناعة عند الآخرين، أو إلى حيز التفهم والاستيعاب عند المتعاملين مع هذه المهنة. وكذلك فإن هذا الموضوع يثير التساؤلات عند الآخرين عندما يعبر عن نفسه في ممارسة المتطوعين للخدمة الاجتماعية بالمبادرة الشخصية والمحاولة الذاتية بعيداً عن الأطر النظرية أو القواعد القيمية والتقنية لممارستها، كما يعبر عن نفسه عندما تشاء الرغبة أو الصدفة أن يتولى موظف مهما كان تخصصه الأكاديمي أو تأهله المهني مسؤولية الإشراف الاجتماعي في مؤسسة تهتم بالجانب الاجتماعي للمستفيدين من خدماتها أو المتعاملين معها.

ويضيف واقع الممارسة للخدمة الاجتماعية إلى ذلك، تلك الاختيارات الشخصية والاعتبارات الذاتية التي تلعب دوراً في ممارستها ومزاولتها كمهنة، حيث لم تصل المعرفة الخاصة بهذه الممارسة إلى حيز التنظير العلمي الذي يمكن تجريده وتعميمه، وبما لا

* باحث وأكاديمي في علم الاجتماع - جامعة البحرين.

يسمح ببلورة نظرية للممارسة، وهو ما ترك المجال للاجتهادات الشخصية للممارس، الذي يصعب عليه التقيد بمفاهيم محددة ومصطلحات متفق عليها، الأمر الذي يهيىء ظروفاً تغيب عنها المنهجية العلمية للممارسة، التي توضح الأساليب والأدوات وتعين الممارس على تحقيق هدف مهنته، والمتمثل برفع مستوى الأداء عند الناس، ولذلك وجد الممارس نفسه أمام مخارج غير مقننة تتصل بطبيعة الموقف وسط تفاعلات العناصر التي تمخض عنها ذلك الموقف.

هذه نقطه أولية في محيط العمل بالخدمة الاجتماعية، فإذا ما أثرنا إلى جانبها نقطة أخرى حول النماذج المتاحة للممارسة المهنية للخدمة الاجتماعية، فاننا نكشف عن تعددية غريبة من هذه النماذج،منها ما يسعى إلى إيجاد حل لمشكلة أو إلى موقف قابل للحل، دون الاستغراق في صياغة تشخيص موضوعي للحالة. ومنها ما يستفيد من معطيات التربية التي تقول إن السلوك يكتسب في مراحل عمر الانسان، مما يسهل تعديله أو تغييره باستخدام تقنيات وتعاملات مؤثرة في ذلك، ومنها ما يركز على رغبة الإنسان في العيش، هذه الرغبة الواضحة التي تدفعه إلى الاهتمام بنفسه من حيث النمو والتطور، وعلى هذا الأساس يمكن أن يستخدم الأخصائي الاجتماعي هذه الناحية في مساعدة الأفراد ليواجهوا مشكلاتهم بنجاح.

كما نرى من بين النماذج الحديثة ما يعتمد على التدخل السريع سهولة وعفوية الى الانشغال بالحلول الجزئية المبسترة دون التمعن أو التركيز على أي من البعدين الأفقي الذي يشكل امتداد الفرد مع مجتمعه ببنائه ووظائفه،أو العامودي الذي يرسم صورة الفرد الحالية بماضيه وخبراته السابقة.

ولعل نموذج «جاك روثمان» هو أبرز النماذج التي تتوافق مع الاتجاهات الحديثة للخدمة الاجتماعية والتي تنادي بتدخلها المهني لإتمام التغيير الهادف، المنظم على المستوى المجتمعي، وذلك على ثلاثة محاور الأول هو التنمية المحلية، والثاني هو التخطيط الاجتماعي والثالث هو العمل الاجتماعي.

إذ يركز هذا النموذج في محوره الأول على جهود رفع مستوى الأحوال المعيشية في المجتمع المحلي باستثارة أبنائه، ليفعلوا ذلك بأنفسهم، ومن خلال المنظمات والهيئات القائمة في المجتمع، ويركز النموذج في محوره الثاني على منهجية التخطيط الهادف للوقاية من المشكلات أو العلاج منها، بشكل يكمل جهود المواطنين بجهود الخبراء المتخصصين في مناحي التخطيط المختلفة، حيث يقدم الأخصائي الاجتماعي خبراته في دراسة المجتمع وجمع المعلومات عنه وتحليلها، بما يكفل إعداد خطط مناسبة للتغلب على المشكلات، وتنظيم إشباع الحاجات الانسانية، ويركز هذا النموذج في محوره الثالث على إعادة توزيع الموارد والسلع والخدمات، بصورة عادلة تساوي بين المواطنين، بحيث تؤمن للفئات المحرومة ظروف العيش المناسبة.

إلا أن فكرة «السببية /الوظيفية » رغم ما يطرح من نماذج للتدخل المهني تشكل تحدياً أمام الخدمة الاجتماعية، وهي تحمل في طياتها انشغالاً عما إذا كان على الأخصائيين الاجتماعيين أن يساعدوا الناس المتعاملين معهم على تقبل الأوضاع الاجتماعية والتكيف معها، أم أن عليهم أن يساعدوا هؤلاء الناس في تحدي تلك الاوضاع، وفي أن يحاولوا تغييراً نحو الأفضل، وبذلك يكونون قد ساهموا في تغيير المجتمع ككل.

يمكن القول هنا، إن الخدمة الاجتماعية وبفضل مفكريها وأساتذتها قد بدأت بالتخلي التدريجي، وإن يكن بطيئا، عن ذاك التدخل المهني الذي يركز على «السببية»، مقابل التركيز على «الوظيفية»، والذي يتمثل بالاتجاه نحو التغيير الاجتماعي، وذلك منذ ستينيات القرن العشرين، مع عدم التخلي بصورة كلية عن الإطار التقليدي المركز على السبب. ولكن ما أن هل عقد الثمانينيات من القرن الماضي، حتى طورت المهنة توجهاتها المركزة على التغيير الاجتماعي من خلال السياسات الاجتماعية التي تضعها القيادات السياسية والتشريعية والفكرية في المجتمع الكبير،

وترسم لهذا المجتمع أهدافه الإستراتيجية بعيدة المدى، والتي ينبغي أن يصل اليها في خضم مواجهته للتحديات، وعلى أساس تقني واسع يتجاوز حدود التنمية المحلية.

لقد دافع الموجهون الجدد للخدمة الاجتماعية عن توجههم، على أعتبار أن تطبيق السياسة الاجتماعية لحل المشكلات ومواجهة التحديات يمكن الاخصائيين الاجتماعيين من تناول القضايا الفردية للناس بشكل منظم ومتوافق، يتوازى مع العمل على تنفيذ السياسات والبرامج المجتمعية التي هي في اساسها احتياطي الخدمات والموارد المتوفرة في المجتمع، وذلك لكي يقوموا بتطوير الاجراءات واستراتيجيات التدخل المهني لمصلحة هؤلاء الناس. ونتيجة لهذا التوجه فان الاخصائيين الاجتماعيين الذين ادركوا ابعاد السياسات الاجتماعية قد توفرت لديهم قدرات متميزة لدراسة أثار السياسات الاجتماعية وقياس جدواها واتجازها ونقل الملاحظات عنها لاصحاب القرار.

غير أن حقيقة الاتصال الوثيق بين السياسة الاجتماعية والخدمة الاجتماعية، يشكل تحدياً للشكل التقليدي للخدمة الاجتماعية، وللاطار التقليدي للسياسة الاجتماعية كذلك، إذ أنه أبرز طريقة جديدة للخدمة الاجتماعية تعنى بالبعد الاجتماعي السياسي في حياة الناس والمجتمع، هذه الطريقة التي يعتبرها التقليديون انحرافاً بالاهداف الاساسية للخدمة الاجتماعية تفقد فيه هذه المهنة الكثير من خصائصها التي نمت وتطورت على أساسها.

لقد استند الاتجاه التجديدي إلى النظرية الاجتماعية العامة، سواء كانت تعلي شأن الفرد أم كانت تصهر الفرد في الشأن العام للمجتمع،في إعداد تصوراته عن المستقبل الأفضل للمجتمع والاطار المناسب للتركيبة الاجتماعية فيه... تلك التصورات التي يمكن للمجتمع من خلالها وضع السياسة الاجتماعية المناسبة لبرنامج العمل الاجتماعي وأطر التدخل المهني للخدمة الاجتماعية، تراعى فيها التفاعلات الحادثة داخل المجتمع، وما ينجم عنها من علاقات هادفة، وما ينشأ عنها

من مشكلات مصاحبة، تتمكن السياسة الاجتماعية في ضوئها من نقل الافكار والتطلعات الى واقع ملموس ومواجهة فعلية.

ولكن هل يعنى ذلك أن تتخلى الخدمة الاجتماعية عن دورها على المستوى الفردي، وعن دورها على المستوى الجماعي المحدد، وأن تركز اهتمامها أو تضع جل الاهتمام في العمل على مستوى المجتمعات... لا بل على مستوى المجتمعات الوطنية (أو القومية) ومن خلال مساهمتها في وضع السياسات الاجتماعية كاطار شمولي واحد يضم مختلف المعالجات الاجتماعية لقضايا المجتمع ومشكلاته ؟

لا اعتقد أن الإجابة ستكون بالايجاب على هذا السؤال، كما أن الإجابة لا تدل، وإن كانت بالنفي، على أن الخدمة الاجتماعية ستبقى على منوالها التقليدي.. ولكننا نرى أن الإجابة ستبقي الباب مفتوحاً لمزيد من الاهتمام على المستوى المجتمعي الوطني والمتمثل بوضع السياسات الاجتماعية ورسم الخطط المبنية عليها، وهي المنبثقة أصلاً عن رغبات واحتياجات مواطني المجتمع بشكل حقيقي... أي ليست مفروضة ولا مرتجلة ولا تحلق بالفضاء، بعيداً عن الواقع المعاش والظروف المحيطة، على أن يوازي ذلك معالجة الثغرات داخل بناء المجتمع، والتعامل مع الوظائف المؤداة في المجتمع، وتجاه العائد الاجتماعي فيه سواء كانت المعالجة في نطاق العمل مع الأفراد أو في نطاق العمل مع الجماعات الصغيرة. وهكذا تشكل روافد للهدف الإستراتيجي العام الذي يتمثل بتنمية المسؤولية الاجتماعية وتقوية الأداء الاجتماعي.

وهذا الأمر ليس غريباً على الخدمة الاجتماعية التي تؤكد في قيمها مبدأ التكافل الاجتماعي كصيغة للاعتماد المتبادل بين الناس، وكتعبير فعلي عن ديمقراطية المسؤولية الاجتماعية في المجتمع، هذا التكافل الذي يتشكل من الإيمان بكرامة الانسان وحقه بالعيش الآمن المستقر الذي لا يهدده فيه مهدد ولا

ينغصه عليه أي منغص، وإذا ما ادركنا أن تحقيق أسباب العيش الآمن الهانئ المستقر لن يتم في فراغ، ولن تنجز بالإفراد، فإن الاعتماد المتبادل يصبح ضرورة حتمية لا هرب منها ولا ابتعاد عنها، وهذه هي صيغة المسؤولية الاجتماعية التي تذوب فيها الفردية وتختفي عندها الأنانية، تحت حرارة العمل الجمعي وفي تجلي روح الفريق. ولا يتأتى ذلك إلا بإتاحة الفرص الحقيقية لتحمل المسؤولية والمشاركة مع الآخرين فيها.

أما المجتمع الذي يسعى إلى تحقيق المسؤولية الاجتماعية فهو مطالب بإزالة ما يحول دون الأداء الاجتماعي لأعضائه أو لمواطنيه، وبادءاً ذي بدء من تأكيد قدراتهم الفردية بإشباع احتياجاتهم المختلفة والمتعددة، وإبعادهم عن شبح العوز والحرمان والإهمال، وتبديد مخاوف الظلم والإحباط وحجب الفرص.

إن حس العدالة كأساس للاستقرار واستنبات الاستقرار كشرط للأداء والعطاء والنماء أمور ليست بعيدة عن الإنسان عبر عصوره وفي مختلف مجتمعاته البشرية، وقد عكس كبار المفكرين الاجتماعيين وعلماء الاجتماع هذه المدركات، عندما صور دوركهايم مثلاً المجتمع بمجموعة من المعايير الأخلاقية والقيم التي تربط بين أعضائه، وتحقق التضامن الاجتماعي بينهم، وكشف عن أن مشكلات المجتمع الرأسمالي ليست إقتصادية وإنما أخلاقية أساسا، إذ لايجعل من الفقر مشكلة إلا الوعي بالظلم وعدم العدالة، وهو ما يهز الاستقرار والأمن الإجتماعيين. ولهذا فإن إعادة توزيع الثروة والملكية، أو الأخذ بالإقتصاد منحى أكثر شعبية وأقل احتكارية، لا يحل تلك المشكلة الاجتماعية الأخلاقية، والتي لاتحل إلا بخلق ظروف الوئام الاجتماعي والانسجام الأخلاقي.

كان «ميردال» قد نبه إلى أنه ليس ثمة مشكلة إقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو سكانية، إذ إن هناك مشكلات تتداخل فيها كل تلك الجوانب والأبعاد، كما نبه إلى الصراعات الاقتصادية والتنافس التجاري التي افضت إلى حالة من التسيب والفساد في ظل أصحاب النفوذين الاقتصادي والسياسي.

أما بارسونز فقد جعل من التكيف والتكامل ركنين أساسيين في استمرارية المجتمع ونمائه، إلى جانب تحقيق الأهداف والمحافظة على هويته الذاتية التي تميزه، وكأنه يرسم الدعائم الاقتصادية والسياسية والثقافية للمجتمع، والتي ينبغي الحرص عليها ليستمر وفياً للأجيال المتعاقبة. ومن هذا الباب تكون برامج الخدمات الاجتماعية بما فيها تدخل الخدمة الاجتماعية أنشطة تعمل على تحقيقاً التكيف والتكامل في المجتمع، بما يزيد من التوافق والتضامن بين أعضائه. فإن للتضامن بين المواطنين تعزيزاً للانتماء للوطن والمجتمع، وتحقيقاً للتوازن الذي يحد من الصراع بين الأفراد. أما التكامل في المجتمع فإنه يقلل من التباين والتناقض بين فئات المجتمع وشرائحه.

وإذا كانت فكرة الإصلاح الاجتماعي من أبرز ما طرح حول السياسات الاجتماعية وخاصة من خلال تيتمس رائد الفكر الإصلاحي وراسم السياسات الاجتماعية في بريطانيا، فإن هذه الفكره لم تتدارك حقيقة تجاهلها للسياق البنائي الاجتماعي في تركيزها على معالجة الأوضاع الطافية على السطح بشكل ترميمي غير متعمق، بما لم يوفر فرصة استيعاب الأبعاد والآفاق، راضية بما تحققه من معالجة للمشكلات، ومكتفية بإزالة المعوقات أو تخفيف التوترات والضغوطات التي يتعرض لها المواطن، تصب جهدها على النتائج والغايات دون أي اهتمام بالوسائل والأساليب، وكأنما الغاية عندها تبرر الواسطة.

أما في المجتمع العربي، فإن الجدل الذي يدور حول الخدمة الاجتماعية، فإنه ينسجم مع ذاك الذي يثار في العالم من حولنا، وخاصة من خلال الأبحاث والمؤلفات الغربية الأوروبية منها والأمريكية، ومن خلال كتابات عدة تنادي بتوسيع الاهتمام المهني

للخدمة الاجتماعية بقضايا التنمية على الصعيدين الوطني والمحلي، من مبدأ أن الإنسان هدف التنمية وأداتها، فمن باب أولى أن يكون للخدمة الاجتماعية دور في ترجمة هذا الشعار إلى واقع ملموس، بحيث تضمن أن تكون أهداف الخطط التنموية لخير الإنسان وسعادته، وأن تقابل حاجاته وطموحاته وتهيئته لمواكبة العصر واللحاق بأسباب الحضاره الحديثة، وتضمن أن يكون هذا الإنسان صاحب الفعل التنموي الذي يمتلك الخبرات والقدرات المناسبة لتحقيق الأهداف ويتمتع بمزايا المواطنة المخلصة لبلده والانتماء الصادق لأمته والوفاء لمستقبلها،مقابل تقليص الإهتمام بالحالات الفردية، بحصرها في الجهود التربوية للمؤسسات الاجتماعية والتربوية، التي تسعى إلى الوقاية من الانحراف أو إلى معالجة ظروف سوء التكيف والعجز في الأداء، ويدعم المنادون بالتوجه التنموي للخدمة الاجتماعية قناعاتهم بالفكرة التي تقول بأن تعلم الإنسان صيد السمك خير من ألف مرة من أن تقدم سمكة واحدة لوجبة واحدة، وتترك مستقبله لفرص سانحة قادمة.

وثمة جدل من نوع آخر يدور في المؤتمرات والمؤلفات العربية التي تناقش أوضاع الخدمة الاجتماعية في المجتمع العربي، يطرح أفكاراً حول تأصيل الخدمة الاجتماعية وتوطينها سواء في الإطار القومي أو في الإطار الإسلامي، وهي التي انقسمت (أي هذه الأفكار) بين محاولة وضع المعطيات العالمية للخدمة الاجتماعية في إطارها القومي بما يتناسب مع الواقع الاجتماعي والثقافي العربي، ويكون جهدنا فيه أقلمة أو توطيناً، وبين التخلي عن تلك المعطيات التي أتتنا بها الأفكار الأكاديمية الغربية، ونستنبط من معطيات عقيدتنا الدينية ما يفيدنا في تحقيق أسلمة الخدمة الاجتماعية، لا سيما وإن الإسلام قد دخل ميدان الرعاية الاجتماعية من أوسع الأبواب، في خضم نشر مبادىء العدل والمساواة وكرامة الإنسان.

ومهما يكن من أمر،فإن في الإطار النظري العالمي للخدمة الاجتماعية ما يفيد جميع الممارسين لهذه المهنة والمتخصصين في مختلف المجتمعات، فهي قد قامت على أسس علمية موضوعية، لم تنسَ أن تضع باعتبارها الفروق الفردية والاختلافات الثقافية والظروف المجتمعية، ولم تهمل مطالبتها للقائمين بها أن يدركوا حقيقة المجتمع الذي يعملون فيه، وطبيعة الناس الذين يتعاملون معهم، لأن الخدمة الاجتماعية لا تستطيع أن تتنكر لإرثها العلمي العالمي وإنجازاتها الفكرية على امتداد الزمان والمكان في العالم الإنساني، الذي تصبح فيه الأفكار والمنجزات الثقافية والحضارية ملكاً للإنسان في كل مكان من أجل حياته ومستقبله. مثلما إنها (أي الخدمة الاجتماعية) لا تتوقف على مستوى التنظير باعتبارها مهنة تسعى إلى إحداث التغيير المنشود في حياة المجتمع من أجل سعادة أعضائه، وسلامة أوضاعهم، وضمان مستقبلهم، وهي تنقل لممارسيها مجموعةً من القيم الإنسانية والمثل الأخلاقية التي تؤكد حق الإنسان وواجبه في بناء مستقبله بالجهد الجماعي المشترك وبالاعتماد الجماعي على الذات.■

المراجع

خاطر، أحمد، تنمية المجتمع المحلي: الاتجاهات المعاصرة، الإسكندرية المكتب الجامعي ٢٠٠٠م.

خاطر، أحمد مصطفى، الخدمة الاجتماعية: نظرة تاريخية - منهاج الممارسة، الاسكندرية، المكتب الجامعي.

عفيفي، عبد الخالق محمد، مقدمة في الرعاية الاجتماعية المعاصرة، القاهرة، مكتب عين شمس،١٩٩٩م.

Landis, Judson R. : Sociology - Concepts and Characteristics Tenth Edition, wadsworth publishing Company, Belmont, CA 1997.

Sanders, Daniel S. Editor, The Developmental Perspective in Social Work, University of Hawaii 1982.

مقابلة مع الكاتب

خوليو كورتاثر

إيفلين بيكون جارفيلد *

ترجمة: محمد هاشم عبد السلام **

إيفلين جارفيلد: دعنا نبدأ ببعض الأسئلة العامة. كيف يمكن لك أن تشير إلى كتابتك ضمن سياق الجيل الأدبي في الأرجنتين وفي أمريكا اللاتينية؟

خوليو كورتاثر: السؤال غامض بعض الشيء لأن هناك طرائق عديدة للانتماء فيما يتعلق بالأجيال. أعتقد أنك تشيرين إلى جيل أدبي بعينه. دعينا ننحي أمريكا اللاتينية جانبًا نظرًا لأن البانوراما الأرجنتينية معقدة بما يكفي. لكي تفهمي الأجيال ينبغي عليك أن تبعدي نفسك زمنيًا لأنه مادمت تعيشين ذلك السياق الجيلي، فإنك لن تدركيه. أقصد أنني عندما بدأت الكتابة، أو حتى النشر في ١٩٥٠، لم أكن مدركًا لأي سياق جيلي. كنت قادرًا على تبين بعض مراكز القوى، كتاب أعجبت بهم في الأرجنتين وآخرين لم أعجب بهم، لكنني الآن، بعد خمسة وعشرين عاماً، أعتقد أنني سأكون قادرًا على قول بعض الكلمات العقلانية عن «هذا الجيل». الشطر الأول من عملي محدد ضمن خطوط فكرة محددة جدًا، القصة القصيرة، «بيستياري» على سبيل المثال. من المنطقي تخيل تصور أنه في الخمسينات كنت ميالاً إلى غالبية الكتاب المثقفين وذوي الذوق الرفيع، وإلى حد ما بعض المتأثرين بالآداب الأجنبية والأوربية، قبل أي شيء الإنجليزية والفرنسية. من الضروري أن نشير إلى بورخس، على الفور. لأنه من حسن حظي، أن تأثري به لم يكن على مستوى الموضوع (التيمة) أو التكنيك، لكنه بالأحرى كان تأثرًا أخلاقيًا. علمني بورخس أنا والآخرون أن نكون دقيقين جدًا صارمين، وعنيدين غير متهاونين في كتابتنا، ننشر فقط ما هو أدب بارع ومنجز على نحو رائع. من المهم الإشارة إلى هذا لأنه، في تلك الفترة، كانت الموضوعات الأدبية في الأرجنتين مهملة جدًا وغير مصقولة. كان هناك قليل من الالتزام، وقليل من النقد الذاتي. شخص ما كنموذج غير عادي مثل «روبيرتو أرلت»، على العكس من بورخس على المستويات كافة، لم يكن لديه نقد ذاتي على الإطلاق. قد يكون هذا أفضل، فربما كان النقد الذاتي سيجعل كتابته عقيمة. لغته كانت غير مُعتنى بها، مليئة بالأخطاء الأسلوبية، وضعيفة. لكن كانت فيها قوة إبداعية هائلة. لدى بورخس طاقة إبداعية أقل على هذا المستوى، لكنه يعادل ذلك بجودة الانعكاس الفكري والتجويد الذي كان بالنسبة لي أمرا لا ينسى. لذلك ملت تلقائياً نحو نزعة التفكير العقلاني المفرطة في الأرجنتين. لكنه كان ميلاً يجمع بين موقفين متناقضين كلية لأنني في ذلك الوقت كنت قد اكتشفت الكاتبين الشعبيين، «هوراشيو كويروخا» و«روبيرتو أرلت». أنت تعرفين الانقسام بين مجموعة فلوريدا ومجموعة بويدو. اكتشفت هؤلاء أيضًا في بويدو. وما أسميته «قوة»، منذ لحظة، ترك انطباعه بشدة في عقليتي. لذا، على سبيل المثال، فإن جانب حياة المدينة بأكمله في «بورتينو» في مجموعتي

* كاتبة ومترجمة متخصصة في ترجمة الأدب الأمريكي اللاتيني.

** كاتب ومترجم من مصر.

القصصية «كتاب الحيوان»، أنا مدين فيه – ليس كتأثير مباشر لكن بالأحرى كموضوعات (تيمات) غنية ثرية – إلى روبيرتو أرلت. حيث رغم كل الذي قيل عن بوينس أيرس بورخس – بوينس أيرس الغرائبية، المخترعة – فإن بوينس أيرس هذه موجودة بالفعل لكنها بعيدة كل البعد عن كل حقيقة هذه المدينة. لاحظ أرلت الأشياء من جذورها فيما يتعلق بالثقافة، والأمور الحيوية والدوافع الشخصية، ورأى بوينس أيرس التي يمكنه العيش فيها والتنزه عبرها، والحب والمعاناة فيها، في حين رآها بورخس أقدارًا أسطورية، أم ميتافيزيقية وسرمدية. وعليه ترين، مكاني في هذا الجيل – الذي لا أنتمي إليه لكن للسابق عليه – في نفس الوقت يحقق نوعًا من قواعد الطاعة الأخلاقية والسلوكية لدرس بورخس العظيم، وأيضًا الطاعة الأرضية، الحسية، الشهوانية، إذا كنت توافقين، لروبيرتو أرلت. هناك أمثلة عديدة بالطبع، لكن هذا المثال يكفي لإعطائك فكرة عما أعنيه. سلك آخرون في جيلي مسارات مشابهة أحيانًا، لكنني أعرف أنه ليس هناك أحد آخر جمع بين هذين القطبين في آن واحد. كان هناك بورخسيون» اثنون أنتجوا أدبًا منتحلاً أو محاكيًا.

وأسوأ ما يمكن لأي واحد، فيما يتعلق ببورخس، أن يحاول القيام بتقليده، لأن هذا سيكون مثل محاولة تقليد شكسبير. في الأرجنتين، أولئك الذين حاولوا تقليد بورخس، عن طريق تأليف كتب ممتلئة بالمتاهات والمرايا والناس الذين يحلمون بأن الآخرين يحلمون بهم – أنت تعلمين كل التيمات البورخسية هذه – على حد علمي، لم ينتجوا شيئًا ذا قيمة. على صعيد آخر، هؤلاء الذين مالوا تجاه الطرق الأكثر شعبية، نحو الأرجنتينيين الأقل شهرة، مثل أرلت وكويروخا، هؤلاء، حقق العديد منهم أعمالاً غير عادية ورائعة. سأذكر حالة «خوان كارلوس أونيتي». إنه ليس أرجنتينيًا، لكننا لا نقيم فارقًا بين الأورجوانيين والأرجنتينيين فيما يتعلق بالأدب. كان كويروخا أرجوانيًا أيضًا. رجل مثل أونيتي، الذي كان تأثره المبكر بوليام فوكنر بالغًا، لكنه في نفس الوقت، كان على صلة مباشرة بنبض الشوارع، وبالناس، برجال ونساء أورجواي، كانت عنده شخصيته المستقلة المتفردة، في رأيي، وهي التي جعلت منه واحدًا من أكبر روائيي أمريكا اللاتينية. أونيتي أقدم قليلاً لكننا يمكن أن يندرج في نفس الجيل الخاص بهؤلاء الذين نحو منحى واقعيًا وأبدعوا أعمالاً أكثر أهمية من هؤلاء الذين بحثوا بمعنى الكلمة عن الجانب الفكري والغرائبي المحض في أساطير بورخس. أنهيت بشكل لا شعوري التباعد بين الجانبين، لأنك إذا تأملت القصص القصيرة في «كتاب الحيوان» ستجدين أن ما جذب اهتمام كثير من النقاد، وهو ما يعرفه الجميع الآن، أن قصصي في وقت واحد؛ واقعية جدًا وغرائبية جدًا. والغرائبي هو وليد موقف واقعي جدًا، يومي، حادث روتيني يحدث للناس كافة. ليست عندي شخصيات غير عادية مثل شخصيات بورخس الدانمركية أو السويدية أو الجوشية (رعاة البقر). لا، شخصياتي هي الأطفال، والشبان، والناس العاديين؛ لكن العنصر الغرائبي يظهر فجأة. كان هذا الأمر برمته أمر لا شعوريًا بالنسبة لي. احتجت لقراءة دراسات نقدية عديدة لأدرك هذا. حقيقة، لم أكن أعرف أبدًا أي شيء عن نفسي، ملاحظاتك النقدية من ضمن الملاحظات التي جعلتني أرى أشياء، استوعبتها فيما بعد. سأقول لك شيئًا ما، «يا إيفي». لا أعتقد أنني كتبت من قبل أي شيء فكري. بعض الأعمال قد تكون سلكت بدرجة ما هذا الاتجاه؛ على سبيل المثال، «لعبة الحجلة» التي نبعت من وقائع ملموسة وشخصيات بدأت في التحدث، ومن ثمَّ يشرعون في التنظير. حسنًا، أنا وأنت يمكننا التنظير الآن أيضًا إن أحببنا، لكنه سيظل دائمًا على مستوى ثانوي. أنا لم أولد للتنظير.

إيفلين جارفيلد: من قبل، ذكرت كيف تكتب القصة القصيرة، كما لو أنك تقوم بعملية تطهير، تطرد الأرواح الشريرة. أيضًا قلت أنك تتعامل مع الكتابة باعتبارك وسيطًا أو ناقلاً. لكن يمكن لكثير من الناس تجربة مثل هذه الأحاسيس بدون كتابة مجموعات قصصية مثل «بلو أب – الانفجار» أو «الطريق الجنوبي السريع» أو «كل النيران النار».

خوليو كوتاثر: هذا هو الفارق الكبير بين الإبداع الأدبي والنقد الأدبي. عندما كنت صغيرًا احترمت النقاد لكن لم يكن عندي رأي جيد فيهم. بدوا لي ضروريين، لكن بالنسبة لي كان العمل الإبداعي وحده المستحوذ على اهتمامي. لكنني تغيرت كثيرًا منذ ذلك الوقت، بسبب بعض النقاد الذين درسوا كتبي، فقد بينوا لي كم كنت أجهل إلى حد كبير الكثير عن نفسي وعملي. أحيانًا، يطلق على النقد نوعًا من الإبداع اللاحق أو المستوى الثاني. بمعنى، أن مؤلف القصة القصيرة يكتب من لا شيء بينما يبدأ الناقد من عمل منته بالفعل. لكن هذا أيضًا عمل إبداعي لأن الناقد لديه ذخيرة قدرات عقلية وحدسية لا نمتلكها نحن المؤلفين. هذا نوع من تقسيم العمل. يقضي الناقد وقته يتفجع ويندب أنه لم يكن خلاقًا ومبتكرًا. تشكَّى «برونو» إنه لم يكن «جوني» ، لكن إن جاز لي الحديث الآن بلسان «جوني» ، فإنه سيشكو كذلك من كونه ليس برونو بدرجة معينة. أنا، عن نفسي، أريد أن أكون نوعًا مركبًا من الاثنين، حتى ولو ليوم، يوم واحد في حياتي، مبدع وناقد. عندما أقول «مبدع»، تكون الكلمة مصحوبة دائمًا ببعض الحرج لأنها كلمة محملة بمغزى رومانسي بعض الشيء من القرن التاسع عشر، يعني، أن المبدع نسخة مصغرة من الإله. لم أعد أؤمن بهذا الآن. الإبداع هو عمل كغيره من الأعمال الكثيرة. ليس هناك مقياس للقيم التي تضع المبدع فوق الناقد. الناقد العظيم والمؤلف العظيم كلاهما بالتأكيد في نفس المكانة وعلى نفس القدر.

إيفلين جارفيلد: في روايتيك «كرونوبيوس وفاموس» و«الحجلة» ، تأخذ في تغيير أو تبديل الواقع، في البحث عن الأصالة في الحياة والأدب، مع التوظيف الجيد للدعابة والتفاؤل.

خوليو كورتاثر: فيما يتعلق بكتبي، تغيير الواقع هو رغبة، أمل. لكن تجدر الإشارة إلى أن كتبي لم تكتب لا عن خبرة سابقة ولا تم تخيلها تحت ستار تغيير الواقع. هناك أناس يكتبون كمساهمة في تعديل الواقع. أعرف أن تعديل الواقع أمر لانهاية لبطئه وصعوبته. لا تشتغل على ذلك المستوى من الوعي. يطور الفيلسوف نسقًا فلسفيًا مقتنعًا أنه سيعدِّل الواقع لافتراضه أن النسق على صواب. يبرهن عالم الاجتماع نظريته. يتظاهر السياسي أيضًا بتغيير العالم. أما حالتي فهي أكثر تواضعًا بكثير. دعينا نقول أن «أوليفييرا» هو الذي يتحدث: دعينا نعود لإحدى التيمات الثابتة في «الحجلة» . أنا مقتنع بشدة، كل يوم أكثر مما سبقه، أننا سلكنا الطريق الخطأ. أي أن البشرية أخذت المسار الخطأ. أتحدث، قبل أي شيء، عن الغرب، الإنسان الغربي لأنني أعرف القليل عن الشرق. لقد سلكنا تاريخيًا الطريق الخطأ الذي قادنا مباشرة إلى كارثة واضحة محددة لا جدال فيها هي، الإبادة بأي وسيلة من الوسائل – الحرب، تلوث الهواء، التلوثات الأخرى، الإعياء، الانتحار الكوني بصفة عامة، أي شيء يحلو لك. في «الحجلة»، قبل أي شيء، هناك ذلك الشعور المستمر بالتواجد في عالم ليس من المفترض أن يكون كما هو عليه. هنا دعيني أسجل تصريحًا اعتراضيًا مهمًا.

هناك نقاد اعتقدوا أن «الحجلة» كتاب متشائم جدًا من زاوية أنه يرثي فقط الأوضاع العامة المتدهورة كلها. أعتقد أنه كتاب متفائل إلى أبعد حد لأن «اوليفييرا» ، بالرغم من طبيعته المشاكسة، كما نقول نحن الأرجنتينيين، ونوبات غضبه، وتوسطه العقلي، وعجزه عن بلوغ أو تخطي حدود معينة، إنه رجل يضرب رأسه في الحائط، حائط الحب، والحياة اليومية، والنظم الفلسفية، والسياسية. يضرب رأسه ضد كل هذا لأنه متفائل أساسًا، ولأنه يعتقد أنه يومًا ما، ليس بالنسبة له لكن فيما يتعلق بالآخرين، سيسقط ذلك الحائط الذي يضربه برأسه وعلى الجانب الآخر ستكون هناك مستوطنة تحقيق الرغبة، الألفة، تواجد الإنسان المخلص، البشرية التي حلم بها لكنها لم تكن واقعًا بعد حتى تلك اللحظة. كتبت «الحجلة» قبل موقفي السياسي والأيديولوجي، قبل رحلتي الأولى إلى كوبا. أدركت بعد سنوات عديدة أن «اوليفييرا» نادر مثل «لينين» ، ولا يؤخذ هذا كحجة مطلقة. إنه تشابه جزئي على مستوى العقل لأن كليهما متفائل، كل بطريقته الخاصة. لم يكن من الممكن

للينين أن يحارب هكذا إن لم يكن مؤمنًا بالإنسان. على الفرد أن يؤمن بالإنسان. في أعماقه كان لينين متفائلاً بشدة، تروتسكي نفس الشيء. فقط ستالين كان متشائمًا، لينين وتروتسكي متفائلين. وأوليفييرا في طريقه الصغير المتوسط متفائل أيضًا. لأن البديل هو إطلاقه النار على نفسه أو ببساطة الاستمرار في العيش وقبول كل شيء جيد في الحياة. لدى العالم الغربي أشياء عديدة جيدة. لذا كانت الفكرة العامة في «الحجلة» هي إدراك الإخفاق والفشل والأمل في تحقيق النصر. الكتاب لا يقترح أية حلول، إنه ببساطة يحصر ويحدد نفسه ليوضح أو يبين الطرق الممكنة لتقويض السور ولرؤية ما على الجانب الآخر.

إيفلين جارفيلد: قلت أنه في «الحجلة» ليست هناك نظرية أو فلسفة تحاول تغيير الواقع؛ مع ذلك، إحدى الطرق لعمل هذا ليست بتوظيف الفلسفة لكن عن طريق خبرة الرجل المتألم الذي لا يقبل الواقع كما هو. ذلك يخدم أكثر بكثير كنموذج للشباب عن كتاب في الفلسفة.

خوليو كورتاثر: سأقول لك شيئًا قلته بالفعل للآخرين. عندما كتبت «الحجلة» اعتقدت أنني كتبت كتابًا مدرسيًا لأناس من سني، من جيلي. وعندما نُشر الكتاب في بوينس أيرس وقرئ في أمريكا اللاتينية، فوجئت بخطابات، مئات الخطابات تلقيتها، وفي كل مئة منها كانت نسبة ٩٨ من الشباب، بل حتى من المراهقين في بعض الحالات، رغم أنهم لم يفهموا الكتاب بالكامل. على أية حال، كانت ردود أفعالهم إزاء الكتاب غير متخيلة بالمرة بالنسبة لي عندما كتبته. كانت المفاجأة الكبيرة من الناس الذين في مثل سني، المجايلين لي، لم يفهموا أي شيء، وكان النقد الأول للحجلة، ساخطًا مستاءً.

إيفلين جارفيلد: لم يفهموا «كرونوبيوس» أيضًا.

خوليو كورتاثر: بالطبع، ليسوا كلهم. لكن الحجلة تعني الكثير بالنسبة لي، على» اوية معينة، بالنسبة إلى كرونوبيوس. كرونوبيوس لعبة عظيمة بالنسبة لي، متعتي. الحجلة، ليست كذلك؛ كانت نوعًا من الالتزام الميتافيزيقي، نوعًا من امتحان شخصي دقيق، علاوة على ذلك. ثم اكتشفت أن الحجلة كانت موجهة للشباب وليست لأناس في سني. لم يكن ممكنًا تخيل هذا أبدًا عندما كتبتها. لماذا؟ لماذا كان الشباب هم الذين اكتشفوا ذلك الذي أبهرهم، والذي ترك أثرًا فيهم ؟ أعتقد لأنه ليس هناك درس في الحجلة. الشباب لا يحبون أن يُلقنوا دروساً. هناك نوع معين من البالغين يقبل هذا الأسلوب، أما الصغار فلا. فيها وجدوا أسئلتهم الخاصة، العذاب اليومي للمراهقة وبكورة الشباب، حقيقة أنهم لا يشعرون بالراحة في العالم الذي يعيشون فيه، عالم آبائهم. والملاحظ، أنه عندما نشرت الحجلة، لم يكن هناك هيبيز بعد، ولا «شباب غاضب». في ذلك الوقت ظهر كتاب «أوزبورن١». لكن كان هناك أبناء الجيل الذين أخذوا في التطلع إلى آبائهم ومخاطبتهم قائلين، «أنتم لستم على صواب. أنتم لا تمنحوننا ما نريد. أنتم تُورِّثوننا ميراثًا لا نقبله تركة لا نرضى بها».

لم تمتلك الحجلة سوى مستودع من الأسئلة، والقضايا، والعذاب مما كان الشباب يشعرون به ولم يكن متبلورًا أو منسقًا في الحجلة التي لم يتم تجهيزها فكريًا للكتابة عنهم أو التفكير فيهم، وجدوها الكتاب الذي احتوى عليهم وعلى كل هذه الأمور معًا. احتوت الحجلة على ذلك العالم الكامل من الاستياء، ومن البحث عن «مستوطنات الرغبة» ، لاستخدام استعارة أوليفييرا. ذلك يوضح كيف كان الكتاب هامًا للشباب أكثر منه للكبار.

إيفيلين جارفيلد: إنه لهذا السبب بالتحديد يعتبر هذا الكتاب بمثابة «رفيق سفر» ، روح جامعة. لهذا يبدو الكتاب مصدر تفاؤل مبشر جدًا من وجهة نظري.

خوليو كورتاثر: بالطبع، أنا أيضًا أشعر بالشعور نفسه، على الرغم من أن وجود هؤلاء الذين يرون الجوانب السلبية فيه. إن أوليفييرا سلبي جدًا، لكنه كذلك لأنه في أعماقه يبحث عن المستوطنة.

إيفيلين جارفيلد: الكتاب ليس سلبيًا. مستحيل أن يقوى أوليفييرا على القفز من النافذة نحو لوحة الحجلة.

خوليو كورتاثر: إنه لم يقفز. لا، لا. أنا متأكد من

هذا.

إيفيلين جارفيلد: أنا،أيضًا متأكدة.

خوليو كورتاثر: بالطبع، هذا مؤكد تمامًا.

إيفلين جارفيلد: أعرف هذا، كيف يمكن لأحد أن يقول أن هذا الكتاب تشاؤمي؟

خوليوكورتاثر: لكن هناك نقادًا قالوا أن الكتاب «ينتهي أخيرًا بانتحار البطل» . أوليفييرا لم ينتحر.

إيفيلين جارفيلد: إنه غير قادر على فعل هذا، وهو قادر على مواصلة العيش.

خوليو كوتاثر: إنه ينتهي إلى اكتشاف إلى مدى يحبه المسافر الرحالة و«تاليتا» . لا يمكنه أن يقتل نفسه بعد ذلك. كان ينتظر المسافر لأنه اعتقد أن المسافر كان قادمًا لقتله. لكن المحادثة معه أثبتت أن الأمر ليس كذلك. بالإضافة إلى أن، «تاليتا» كانت في الطابق الأرضي، وأن الأعداء هم الأغبياء الآخرون مثل مدير المستشفى. لم يقفز أوليفيرا، لقد بقى في النافذة فقط يفكر في أن كل الذي يتبقى هو القفز، لكنني أعرف أنه لا يفعل هذا. ولم يمكنني قوله، يا إيفي.

إيفيلين جارفيلد: لا، إذا قيل فسوف يعني أنك ستدمر الكتاب.

خوليو كورتاثر: يدمر كل شيء. قول أنه لم يقتل نفسه هو تدمير الكتاب. الفكرة أنك أنت أو أي قارئ آخر من يجب أن يقرر. لذا أنت تقررين، مثلي، أن أوليفييرا لم ينتحر. لكن هناك قراء قرروا أنه انتحر. حسنًا، هذا أمر سيئ جدًا بالنسبة لهم. القارئ هو شريك في الوقائع، وعليه أن يقرر. بالطبع، إنه كتاب متفائل جدًا. نعم. إنه متفائل مثل رواية «كتاب مانويل» ولكن على مستوى محدود جدًا أكثر تاريخية، مما سمح لي بوقفة اعتراضيه. كتبت «كتاب مانويل» ، كما يقولون بالإنجليزية، «ضد الزمن» ، كانت هناك مشكلة واقع المحاربة والتعاون فيما يتعلق بصراع السجناء السياسيين وعمليات التعذيب في الأرجنتين. وعليه كان عليَّ إنهاء الكتاب في لحظة معينة. لذا جاء الجزء الثاني بأكمله بعيدًا عما كنت سأكتبه لو توافرت عليه فترة سنتين أو ثلاث سنوات. مثلما كان الأمر مع الحجلة. كان عليَّ إكماله بسرعة وأنا أعرف جيدًا أي الأجزاء التي لم يتم إتقانها بشكل جيد. هل تفهمين؟ ذلك قد يساهم في توضيح حقيقة أن بعض قرارات «أندرين» الأخيرة لم تكن واضحة. نجد فيها اعتمادًا على حدس القارئ.

إيفيلين جارفيلد: يمكن أن نرى بوضوح ما أعددت له قصدت إليه. إنه كتاب به كثير من الالتزام السياسي.

خوليو كورتاثر: بالطبع.

إيفيلين جارفيلد: الواحد يرى ذلك على الفور، لكن لأنني تحت تأثير كتبك الأخرى، لم أعد أستطيع رؤية كيف تقدر بهذه السهولة على الانتقال من عالم البورجوازية إلى شيء آخر مختلف كلية. و«أندريس» فعل هذا، أيضًا «أنت – تعرف كيف» وماركوس شخصية واحدة بمفردها مع أندريس في أشكال متنوعة، «لونستين» أيضًا، وأنت أيضًا، كواحد من تلك الدمى المقطعة الأوصال. ذراع هنا، آخر هناك ...

خوليو كوتاثر: جيد جدًا، هذا هو بالضبط.

إيفيلين جارفيلد: لا يمكنني رؤيتك وحدك في بعدك السياسي فقط.

خوليو كورتاثر: لا، أنا أيضًا لا أرى نفسي هكذا.

إيفيلين جارفيلد: لهذا قلت لك أن شخصًا ما يمكن أن يقرأ الكتاب ويقول إنه كتاب دعائي (بروباجاندا) . وهو بعيد عن كونه كذلك.

خوليو كوتاثر: نعم، أنا سعيد أنك رأيت هذا. كنت أعرف أنك ستدركين هذا. اسمعي، في نهاية الكتاب، حقيقة أنني جمعت الوثائق في عمودين، التعذيب في الأرجنتين والتعذيب في فيتنام، هذا متعمد. لكن ليس للأسباب التي يتصورها بعض الناس. فهو من ناحية، بالطبع، موقف إنسان يساري من أمريكا اللاتينية ضد نظام أمريكا الشمالية. لا شك في ذلك. لكن، هذا ليس كل شيء. لقد قدمته بهذه الطريقة لأن أمريكيين لاتينيين بعينهم يخطئون في تمامًا في اعتقادهم أن كل ما هو أمريكي لاتيني هو جيد من البداية كمسلمة، وأن كل هو أمريكي شمالي هو سيئ. في ظروف معينة، تكرر الآليات نفسها بشكل عنيد وبلا هوادة. في أمريكا اللاتينية، القائمون

بالتعذيب هم أعدائي، أعداؤنا، لكنهم أرجنتينيون، بوليفيون، برازيليون، أناس من أمريكا اللاتينية. كونك أمريكي لاتيني لا يعطيك صك الجودة أو شهادة بأنك من أهل الخير. البعض جيد والآخرون سيئون، جماعة هنا وجماعة هناك. لذلك فإن العمودين لا يظهران فقط أن السفاحين في أمريكا اللاتينية مثلهم مثل هؤلاء الذين في البنتاجون، لكنهما يظهران شيئًا ما أكثر عمقًا عن الجنس البشري.

إيفيلين جارفيلد: المشهد الأخير في هذه الرواية مؤثر جدًا، عندما يقوم لونستين بتنظيف الجثة. أسأل نفسي كم من المعاني المختلفة يمكن أن يحملها هذا المشهد. لأنك فيما يبدو لم تنه عمل أبدًا بموقف ملموس يمكن للقارئ أن يمسك به في سهولة.

خوليو كوتاثر: أنت على صواب تمامًا، سأقول لك شيئًا آخر آمل ألا يصدمك. لا أعرف ما إن كنت متأكدة من هوية تلك الشخصية التي ماتت. أنا أيضًا مثلك. النهاية مفتوحة جدًا على احتمالات مختلفة حيث يمكن أن يكون ماركوس، ربما أنه ماركوس، لكن أيضًا ربما يكون «أنت – تعرف – من» .

إيفيلين جارفيلد: أو أحد ضحايا التعذيب.

خوليو كوتاثر: أيضًا، رغم أنه من المستبعد من وجهة النظر العملية أن يرسلوا جثة خضعت للتعذيب إلى المشرحة.

إيفيلين جارفيلد: لكن المشهد يجيء بعد سرد الحوادث ويترك فيك انطباعاً وأحاسيس ضحية التعذيب. اعتقد «ماركوس»، أو «أنت – تعرف – من»، الجثث المعذبة ورمزيًا حياة البرجوازية، لكن حتى «أندريه» لن يترك أبدًا كل هذا وراءه.

خوليو كورتاثر: أسعدني كل ما قلتيه وهو يمدني بالعزاء عن تركي النهاية مفتوحة. عثورك على العديد من الخيارات المتاحة هو بالضبط ما أردته أنا من القارئ. ربما سيرى كل واحد في هذه الجثث شخصًا آخر كنوع من الرمز أو التركيب. كتبت الصفحة الأخيرة هذه على عجل. في نهايات كتبي هناك دائمًا إيقاع العذاب الذي يجبرني على التعجيل بالانتهاء تحت تهديد كارثة مباغتة مدمرة متوقعة. كتبت هذه الصفحة بتهور. أعرف غريزيًا عندما أنتهي. بعد عدة ساعات، عندما قرأت الجزء الخاص بالجثة في المشرحة، كان هناك مرجعان جعلاني أفكر في كل ما لم آخذه في الاعتبار عندما كنت أكتب هذا الجزء، ولا فكرت فيه أنت أيضًا.: صورة «تشي جيفارا» التي تم نشرها عالميًا. الرأس المشرئبة قليلاً، العينان ليستا مغلقتين تمامًا، وهنا بصيص من الضوء. قال له «لونشتاين» ، أنظر إليَّ كما تحب، لا يهم. هناك شيء ما في وصف ذلك الرجل الميت الذي هو أيضًا «تشي- رفيق سلاح». إذن أنا أضفت خيارًا آخر لكل الآخرين. لكنه لم يكن متعمدًا لأن هذا سيكون رخيصًا وفقيرًا جدًا.

إيفيلين جارفيلد: بعكس تجربة بعض الروائيين، تبدو الصفحات النهائية من الرواية ليست صعبة على الكاتب من حيث الكتابة.

خوليو كورتاثر: فقط البداية هي الصعبة بالنسبة لي، صعبة جدًا. الدليل على هذا أن بعض كتبي لم تبدأ فعلاً من حيث انتهت إليه بالنسبة للقارئ. الحجلة، على سبيل المثال، بدأت من منتصفها. الفصل الأول الذي كتبته كان عن «تاليتا» ، عاليًا فوق الألواح. لم يكن لديَّ أدنى فكرة عما سأكتبه قبل أو بعد هذا المقطع. بداية الكتابة دائمًا صعبة جدًا بالنسبة لي. على سبيل المثال، بدأت رواية «٦٢/ نموذج تسليح» ثلاث مرات. كانت أصعب كتاب بالنسبة لي من حيث الكتابة لأن قواعد اللعبة كانت قاسية صارمة وأردت احترامها. لم أتمتع بحرية كبيرة في هذا الكتاب. كان عندي نوع آخر من الحرية التي ظهرت فيما بعد، لكن ليس في البداية. كان عليَّ أن أذكر ما حدث مع «المطارد» . إنها لمعجزة أن كتبت هذه القصة. كان من الممكن منطقيًا أن تضيع في النهاية إلى الأبد. سأحكي لك القصة. في باريس، عندما قرأت خبر موت «تشارلي باركر» ، اكتشفت أنه كان الشخصية التي كنت أبحث عنها. كنت قد فكرت في رسام، كاتب، لكن هذا لم يكن ملائمًا لأنني أردت أن تكون شخصية المطارد محدودة الذكاء جدًا، مثل أوليفييرا نوعًا ما، هذا رجل متوسط، بل أقل من العادي أو بلا مميزات،

لكن في أعماقه ليس بعادي لأنه يمتلك نوعًا من العظمة الشخصية أو العبقرية. شخصية فكرية تبدأ سريعًا في التفكير بألمعية، مثل شخصية توماس مان. عندما مات تشارلز باركر، أدركت (أعرف جوانب كثيرة عن حياته) أنه كانت له شخصيتي، رجل ذو قدرة عقلية محدودة لكن مع خاصية معينة في شيء ما، في هذه الحالة، كانت الموسيقا. اخترعت بحثه الميتافيزيقي. وعليه جلست إلى الآلة الكاتبة لكي أكتب وأنهيت الجزء الكبير الذي يبدأ عندما يذهب «برونو» في إحدى الليالي إلى الفندق للتحدث مع» جوني». ثم اعترتني بلادة ذهنية. لم أدر ماذا أفعل. لذلك بقيت تلك الخمس عشرة صفحة أو العشرون هذه مهملة أو مدفونة بعيدًا في الدرج لأشهر عديدة. ذهبت إلى جنيف للعمل في الأمم المتحدة، وكانت هذه الصفحات من بين الأوراق التي أخذتها معي. كنت وحدي تمامًا في بانسيون في يوم من أيام الآحاد، ضجرًا، بدأت تصفح هذه الأوراق. «بحق الجحيم ما هذا ؟» قلت لنفسي. أعدت قراءة الخمس عشرة أو العشرون صفحة دفعة واحدة، جلست إلى الآلة الكاتبة، وأنهيتها في غضون يومين. لكن كان من الممكن أن أفقد هذه الصفحات. يجب أن يجيب هذا قليلاً على سؤالك عن البدايات والنهايات. النهايات ليست صعبة بالنسبة لي، تقريبًا تكتب نفسها بنفسها. هناك نوع من السرعة. النهاية الكاملة للحجلة التي دارت أحداثها في مصحة المجانين كُتِبت في ثمانٍ وأربعين ساعة في حالة هستيرية محمومة تقريبًا – إن كان عليَّ أن أقول هذا لنفسي.

إيفيلين جارفيلد: في أثناء الرحلات الطويلة هذه، هل اكتسبت خبرات أخرى كثيرة كانت مفيدة في كتبك؟

خوليو كوتاثر: أقل مما قد تتصورين. على سبيل المثال، حالما تنتهين من قراءة (نثر من المرصد) سترين على الفور إحدى هذه الخبرات. مرصدا «جاي سينج» في «جيبور» و «دلهي» جعلاني مبهورًا بهما. هذا الانطباع تحول بعد أربعة سنوات إلى كتاب. منذ ذلك الوقت الذي رأيت فيه المرصدين شعرت بالرغبة في الكتابة. وأعتقد أنني التقطت قرابة ثلاث مئة صورة للمرصدين لأنه كانت عندي رغبة في كتابة نص مصحوب بالصور (كولاجي). وفي النهاية كنت قادرًا على فعل هذا.

إيفيلين جارفيلد: بالإضافة إلى الآثار والذكريات الخاصة بها، يمكن للمرء أن يرى في «٦٢ نموذج تسليح» مغامراتك كمترجم، بالبراعة والسهولة التي تتمتع بهما في مزجك للأماكن والفترات المتناظرة.

خوليو كوتاثر: إنها نتاج رحلاتي. كما أشرت من قبل، أنا دولي بشكل أساس وبعمق. أنا العكس تمامًا، عكس السواد الأعظم من كتاب أمريكا اللاتينية، الذين يحبون المكوث في بلداتهم، في أركانهم الخاصة ويبدعون مما حولهم لهؤلاء المحيطين بهم: حالة «أونيتي» ، على سبيل المثال، الذي لم ينتقل أبدًا من الأورجواي، أو «رولفو» من المكسيك حسبما نعرف، أو هما حقًا لم يغادرا بلديهما. هناك قائمة طويلة. في حالتي الأمر ليس كذلك. وأعتقد أن «جول فيرن» يعتبر مسئولاً إلى حد كبير عن هذا. منذ الطفولة كان السفر عندي هدفًا في الحياة. عندما كنت في العاشرة من عمري قلت لوالدتي أنني أبغي أن أكون بحارًا. ونظرًا لأنني كنت إلى حد ما طفلاً عليلاً (كنت مصابًا بالربو)، وبالإضافة إلى هذا كان الأمر مكلفًا في الأرجنتين لتكون بحارًا، وقد كنا فقراء، قررت أمي أنه من الأفضل أن أكون مدرسًا. وطلبت مني ذلك بصراحة تامة. وعليه، قبلت ذلك. لم يكن ممكنًا عمل غير ذلك. ولا أنا كنت ميالاً إلى المهنة الأخرى حقًا لأنني، لو كنت قد عملت كمدرس بالفعل، كان يمكنني أن أهرب لأصبح بحارًا. لا، فقط كانت مجرد نزوة طفولة نتجت عن الرغبة في السفر. حسنًا، لاحقًا صرت قادرًا على تحقيق هذه الرغبة بدون أن أصبح بحارًا.

إيفيلين جارفيلد: عندما تكتب، كيف تختار القالب أو الشكل الخاص بالكتابة ؟

خوليو كورتاثر: أنا لا أختار شيئًا. قبل أن أبدأ، تكون عندي فكرة عامة عما أريده وأعرف تلقائيًا أنه يجب أن يكون قصة قصيرة، أو أعرف أنه الخطوة الأولى نحو رواية. لكنني لا أتعمد هذا. الفكرة فيما

يخص القصة القصيرة هو كونها تولد بالفعل وهي في قالب القصة القصيرة، ولها مقومات القصة القصيرة، بل إن قصتين طويلتين مثل، «لقاء» و«Las babas del diablo»، كنت أعرف أنهما لن تكونا روايتين لكنهما قصتان قصيرتان. وعلى الصعيد الآخر، أشعر أحيانًا أن بعض العناصر تبدأ في الالتحام أو الاندماج: تكون أكثر رحابة وتعقيدًا وتتطلب الشكل الروائي. «٦٢ نموذج تسليح» مثال جيد على هذه الحالة. انطلقت أنا بداية ببعض المفاهيم القليلة المضطربة جدًا: فكرة ذلك الاعتقاد المريض بوجود مصاصي دماء والتي ترجمت فيما بعد في شخصية «هيلين»، وفكرة» جوان «كشخصية. في التو، أدركت أنها ليست قصة قصيرة، وأن الواجب هو تطويرها كرواية طويلة. وذلك عندما فكرت في الفصل «٦٢ في الحجلة» وقلت لنفسي أن هذه كانت فرصة لمحاولة تطبيقها عمليًا لمعرفة إن كانت ستفلح. لمحاولة كتابة الرواية التي لا تحتل العناصر السيكولوجية فيها مركز الاهتمام لكن حيث تتم السيطرة على الشخصيات بما أسميته «شخصية شبحية» أو كوكبة ذات أذرع. وسيقومون برد الفعل ويأتون بأمور دون أن يعرفوا أنهم مُحَرَّكون بواسطة قوى أخرى.

إيفيلين جارفيلد: إن أمكنك إنقاذ خمسة كتب فقط من النار التي ستلتهم كل الكتب الأخرى الموجودة في العالم، فأيها ستختار ؟

خوليو كوتاثر: هذا النوع من الأسئلة لا يمكن الرد عليه في أثناء دوران المسجل.

إيفيلين جارفيلد: هل ينبغي علينا إغلاقه؟

خوليو كورتاثر: لا، فعندئذ ستكون الإجابة جاهزة جدًا، متمعنة جدًا. أنت قلت كتب، أنا لا أعرف، أعتقد على سبيل المثال، أن أحد هذه الكتب الخمسة التي سأحب إنقاذها سيكون قصيدة، قصيدة لكيتس. هل تعرفين ؟

إيفيلين جارفيلد: نعم.

خوليو كورتاثر: واحدة من قصائده.

إيفيلين جارفيلد: أيها ؟

خوليو كورتاثر: أي واحدة من التي أحبها، القصائد الغنائية العظيمة: «قصيدة عن جرَّة إغريقية» أو «قصيدة إلى عندليب» أو «إلى الخريف»، اللحظات العظيمة لكيتس الناضج. وبما أننا نتكلم عن الشعر، أود إنقاذ «مراثي دوينو ٢» لريلكه. لكن خمسة رقم عبثي أخرق.

إيفيلين جارفيلد: أعرف أنه كذلك وصعب جدًا، لكنني أريد أن أعرف الإجابة الآن، على الفور.

خوليو كورتاثر: حسنًا، هناك كتاب نثري سأنقذه، وهو «عوليس» . أعتقد أن عوليس بطريقة ما خلاصة وذروة الأدب العالمي. سيكون هذا أحد الكتب الخمسة. يحق ليَّ معاقبتك بالفعل على هذا النوع من الأسئلة. هل تعرفين بماذا أجاب أوسكار وايلد ؟ لقد كانوا أكثر كرمًا معه. سألوه أي عشرة كتب سينقذها. وأجاب أوسكار وايلد، «أنظر، حتى الآن لم أكتب سوى ستة كتب فقط» .

إيفيلين جارفيلد: أنت متواضع جدًا لأنك لم تضمن الإجابة لأي من كتبك.

خوليو كورتاثر: لا ينبغي عليَّ ذلك، فدائمًا ما أحملها بداخلي.

إيفيلين جارفيلد: ماذا عن ماركس ؟

خوليو كورتاثر: كنت أفكر في الأدب. بالطبع، عندما ذكرت كتب، كان عليَّ أن أفهم، من وجهة النظر التاريخية، بالطبع، ماركس ومحاورات أفلاطون.

إيفيلن جارفيلد: لديك إذن أربعة كتب من خمسة. والآن أنا خجلة أن أسأل إذا كنت قد اخترت الكتب نفسها منذ عشر سنوات عندما كتبت الحجلة ؟

خوليو كورتاثر: نعم، ربما باستثناء ماركس. لأنني عندما كتبت الحجلة لم تكن تهمني مشاكل العالم السياسية ذات الطبيعة الأيديولوجية، كما حدث فيما بعد. ربما الاستثناء الوحيد سيكون ماركس في هذه الحالة.

إيفيلين جارفيلد: أيّ من مؤلفي هذه الأيام يهمونك أو يعجبونك بدرجة كبيرة ؟

خوليو كورتاثر: قد يبدو الأمر غريبًا عليك لكن في السنوات الأخيرة هذه، قرأت، أكثر من الأدب والأعمال الإبداعية، كتبًا في الأنثروبولوجيا، في أنواع

معينة من التحليل النفسي والعقلي المعاصر الذي يبهرني، لأنني أعتقد أن تلك الكتب مليئة بالاحتمالات الشيقة والميادين الممتعة تمامًا كما في الأدب. إلى جانب شيء آخر فعلته وسأفعله دائمًا ألا وهو قراءة الشعر. قرأت كميات هائلة من الشعر. لم يسألني أحد، لم يعقد معي أحد مقابلة ويسألني عن الموضوعات الشعرية، انطلاقًا من مبدأ أنني لست شاعرًا وإنما كاتب نثر. مع ذلك فإن الشعر ضروري جدًا بالنسبة لي، وإذا كان هناك قدر من الحنين أمتلكه، فهو لأن عملي ليس حكرًا على الشعر فحسب.

إيفيلين جارفيلد: لكنك تُضمِّن الكثير من الشعر في نثرك.

خوليو كورتاثر: بالطبع، علاوة على ذلك أعتقد أن جزءًا كبيرًا من نثري تم تخيله وأُبدِعَ بشكل شعري، على سبيل المثال، «نثر من المرصد»، ليس بأكمله هكذا لأنه رُصِّعَ بمقاطع أو فقرات شعرية. لكنني أعتقد أنه قصيدة، وبالذات الجزء الأخير من الكتاب. إنه عاطفي جدًا، بل هو شعر غنائي.

إيفيلين جارفيلد: عندما تقول أنه يجب عليك أن تقرأ الشعر، فإنها إذن رغبة ملحة ضرورية، أي الشعراء ترجع إليهم بالضرورة؟

خوليو كورتاثر: منذ مطلع شبابي ملت نحو الشعر المكتوب بالإنجليزية، مازلت إلى الآن أفضل الشعر الإنجليزي عن أي شعر آخر، بما في ذلك الشعر الفرنسي الذي قرأته بفهم عميق جدًا لأنني أعرف الفرنسية أفضل من الإنجليزية. مع ذلك لديَّ انطباع أن الإنجليزية هي لغة الشعر. منذ سنواتي المبكرة شعرت بامتنان شديد تجاه الرومانسيين الإنجليز. اكتشفت فيما بعد شعر القرون الوسطى الإنجليزي وبدأت قراءة المقتطفات والمختارات منه. ومؤخرًا اكتشفت شكسبير، الذي قرأته بالإنجليزية أكثر من مرة. بين الحين والآخر أقرأ، شكسبير ثانية، ليس بأكمله، وإنما بعض الأعمال التي أفضلها من شعره. الشعر الإنجليزي هو المؤثر، الجدير بالاعتبار بالنسبة لي.

إيفيلين جارفيلد: تحب تشبيه فن الكتابة بالملاكمة، بالجاز والتصوير الفوتوغرافي، وهي هواياتك المفضلة. متى بدأت الاهتمام بها؟

خوليو كورتاثر: ما أفعله مقصود ومتعمد إلى حد ما. على سبيل المثال، عندما أستخدم التشبيهات والاستعارات أو المقارنات. في أمريكا اللاتينية مازالت هناك رومانسية وميل جوهري نوعًا ما للبحث عن الاستعارات والتشبيهات، فهي أكثر المقارنات نبلاً. الآن لم يعد بإمكان الواحد مقارنة شخص ما بالبجعة، لكن إن أمكن له هذا، فسيفعل. منذ وقت مبكر جدًا في حياتي، شعرت أنه يجب على المرء الاقتراب من العناصر اليومية الموجودة في الحياة التي يمكن ملؤها بالجمال. مباراة جيدة في الملاكمة كالبجعة تمامًا. لذا لِمَ لا ننتفع بهذا داخل نظام من المقارنات، داخل ميزان القيم. لذلك، وتقريبًا من البداية، هناك مرجعيات كثيرة من هذا النوع في كتبي. إنه عمدي لكي لا يبقى الأدب مقدسًا، وإنما لجعله ملامسًا لأرض الواقع، لأنه يجب أن تكون أقدامه كذلك راسخة في الأرض. «القمة» و«القاع» مرجعين في مقياس القيم الغربية، لكنهما في الوقت الراهن قد تغيَّرا بالنسبة لأناس ربما كثيرين. عندما كنت صغيرًا جدًا وبدأت في العمل وتوافر لديَّ بعض المال لشراء كاميرا فقيرة الإمكانيات إلى حد كبير، بدأت التقط الصور بطريقة منظمة جدًا، محاولاً إتقان تقنيتي. فيما بعد، كانت الكاميرا الثانية أفضل قليلاً. التقطت بها صورًا جيدة. أنا لا أعرف كيف أفسر لك سبب هذا الاهتمام. في أعماقي أعتقد أنه كان شيئًا هامًا من الناحية الأدبية. التصوير الفوتوغرافي نوع من أدب الأشياء. المصور الجيد هو الذي يعرف كيف يبرز الأشياء بشكل جيد وفي إطار أفضل. بالإضافة إلى أنه يعرف كيف يختار أو يستثمر الصدفة البحتة وهنا تبرز السريالية وتلعب دورها. بدا لي دائمًا أمرًا رائعًا أن شخصًا ما يمكن أن يصور المفارقة بين عنصرين أو ثلاثة، على سبيل المثال، الشكل الثابت للرجل الواقف الذي، إثر قدر ضئيل من تأثيرات الضوء والظل المسلط على الأرض، يظهره وكأنه قط أسود ضخم. على مستوى أعمق، أنا أبدع الأدب، وعليه فأنا أصور الاستعارة: الرجل الذي

له ظل قطة. أعتقد أنني جئت إلى التصوير عن طريق الأدب.

إيفيلين جارفيلد: لذلك يقتضي منك التصوير علاقة معينة بالأدب فيما يختص بطريقتك في رصد الواقع والمنظور.

خوليو كورتاثر: نعم، وفيما بعد صارت تلك طريقة لإنهاء نصوص محددة تخصني، مثل «الجولة الأخيرة»، حيث احتلت صور كثيرة أماكن معينة عن عمد وعليه قد يتمم القارئ الاختيار الذي أطرحه عليه، ويستكمله بالصور المرئية. فكرة الكولاج – الصورة مع نص مكتوب – تبهرني. لو كنت أمتلك وسائل تقنية لطبع كتبي، أعتقد أنني سأستمر في عمل كتب كولاجية.

إيفيلين جارفيلد: هل لك أن تختار أيًّا من هاتين الجملتين لوصف كوتاثر ؟ «الحياة كتابة» أو «الكتابة حياة» ؟

خوليو كورتاثر: «الحياة كتابة»، بالطبع لا. أما القول بأن في الكتابة حياة، فإنه إلى حد ما دقيق ومضبوط. الكتابة تشكل جزءًا من الحياة، في حالتي، هي الجزء المهم جدًا جدًا، ربما الأكثر أهمية، لكنها أيضًا ليست حياتي كلها. لست واحدًا من هؤلاء الكتاب الذين تأخذهم وتهيمن عليهم مهنتهم لدرجة أن كل ما عداها يصبح مفتقرًا لأهميته. أعتقد أن هذه الحالة هي التي كان عليها بلزاك، إلى حد ما، وربما أيضًا مع فارجاس يوسا. يقول هذا: لكي يعيش فارجاس يوسا فإنه محتاج فقط لغرفة، ومنضدة، وآلة كاتبة وأن يترك في هدوء مزودًا بكميات كبيرة من الورق.

إيفيلين جارفيلد: ما الذي سيحدث لك إن لم تستطع الكتابة ؟

خوليو كوتاثر: لا أعرف، لا أعرف.

إيفيلين جارفيلد: ستبدو كالرجل الذي في قصتك القصيرة، فقد رأسه لكنهم لم يستطيعوا أن يدفنوه حتى استرد فجأة كل حواسه.

خوليو كورتاثر: بالطبع. لو كنت أعيش في بلد منعوني فيه من الكتابة أو كنت سجينًا ولم يعطوني لا ورق ولا قلم رصاص، لا أعرف. يمكن أن أكون كسولاً جدًا فيما يتعلق بالكتابة أو أقضي فترات طويلة من الوقت دون كتابة أي شيء، ولا أشعر بسوء حيال هذا. أقوم بأشياء أخرى. أقرأ، على سبيل المثال.

إيفيلين جارفيلد: هل ستجد الكوابيس والأشباح تظهر لكن في شكل مختلف ؟

خوليو كورتاثر: ربما، بلا شك.

إيفيلين جارفيلد: في «كتاب مانويل»، هناك محادثة طويلة بين ماركوس وأندريس عن النساء. يقول أندريس إن الاستبسال رجالي، خاصة للبالغين لأن «الكل يعرف أن الطفولة تبقى مصونة جيدًا في الرجال عنها عند النساء». يقول ماركوس فيما بعد أنه يحتاج إلى النساء ليجعلنه يشعر بنفسه بشكل أفضل وأقوى طوال الوقت. هل لك أن تعلق على هذه الرؤية للمرأة – الطفلة، أو الدمية التي يمكن للرجل أن يلهو بها ليحقق سعادته ؟

خوليو كورتاثر: أنا لا أقبل هذا المفهوم عن المرأة – الطفل، لا بصفة شخصية ولا هوية شخصياتي. أتحدث الآن أيضًا نيابة عن ماركوس. على العكس، ماركوس وأنا نحب المرأة الناضجة جدًا. إنها فكرة النضج، لكي تكون ناضجًا فذلك يحتاج إلى استكشاف. ما يقوله ماركوس وأندريس هو أن الرجل لديه قدرة عن المرأة لأن يكون ناضجًا مع الاحتفاظ في الوقت ذاته بموقف طفولي معين إزاء الحياة. وهو موقف إيجابي، وحماسي؛ ومعنى اللعب، ومعنى ما هو مجاني، ومعنى لقضاء الساعات تلو الأخرى في محاولة إعادة تجميع وتركيب الساعة الصغيرة التي انكسرت لأنه يشعر بحب هذا العمل، رغم أنه يمكنه إحضارها للساعاتي الذي عند الناصية. ويرى المرء هذا نادرًا جدًا في الجانب الأنثوي.

إيفيلين جارفيلد: مع ذلك، نراك تُبدع نساء مثاليات في رواياتك، مثل «ماجا»، غير أنها تعرف كيف تلهو وتلعب جيدًا.

خوليو كوتاثر: و«لادميلا»، أيضًا. ومن هنا تنبع مثاليتهن التي تبهرنني أنا وماركوس وأوليفييرا. «تيل»، حبيبة «جوان»، على سبيل المثال، إنها شخصية ذات مغزى صغير، وحتى الآن هي ساحرة بالنسبة لي

وأعاملها بتعاطف وحميمية وجدانية كبيرة لأنها تلك القطة اللعوب التي تجعل الحياة هنيئة سعيدة وفي الوقت نفسه نجدها ناضجة تمامًا. ليست بطفلة.

إيفيلين جارفيلد: هل تدرك أنك ناقضت نفسك للتو؟

خوليو كورتاثر: لا.

إيفيلن جارفيلد: نعم، فعلاً، أنت وماركوس كلاكما يبحث عن المرأة – الطفل، المرأة التي، مثل الرجل، يمكن أن تحتفظ بذلك العنصر الطفولي الرجولي، ويمكنها أيضًا أن تلعب، مثل ماجا وتيل ...

خوليو كورتاثر: بالطبع، النساء القادرات على الاستبسال كالرجل تمامًا. أعتقد أن الرجل بصفة عامة قادر على الالتزام أكثر من المرأة. أتحدث بالتأكيد عن الحدود العامة. لكن تظهر لاحقًا شخصيات مثل «لادميلا وماجا» تفقن الرجال في قدرتهن على الالتزام. ولهذا السبب بالتحديد، يجذبن الرجال. يرفض ماركوس بوضوح النساء السلبيات ولهذا وقع في حب لادميلا. هذا ما تتميز به ماجا، أيضًا، هذه الاحتمالية للتعجب والاندهاش من ورقة شجر يابسة على الأرض، لأنها بالنسبة لها أكثر أهمية من أي شيء آخر.

إيفيلن جارفيلد: هؤلاء النسوة لسن عقلانيات على وجه الإطلاق، لسن راشدات.

خوليو كورتاثر: نعم ليس على وجه الإطلاق.

إيفيلن جارفيلد: لم تنضم لادميلا للجماعة حتى لأسباب سياسية لكن لأنها خطوة لا معقولة ولأنها ببساطة كانت ترغب في هذا.

خوليو كوتاثر: نعم

إيفيلين جارفيلد: يعني، أنها لا تمتلك حتى قدرة الرجل البالغ على أن تكون ذكية في حين أنها ما تزال محتفظة بالقدرة الطفولية.

خوليو كورتاثر: لا، لكن احترسي الآن لأن المصادفة، حسبما أشعر، هي التي جعلت هاتين الشخصيتين مفتقرتين للعقلانية، لكنني لا أعتقد أن هذا بدهي. عرفت وأيضًا أعجبت بعديد من النساء اللائي كن غاية في الذكاء ورائعات الحماس والمبادرة.

واحدة من أفضل صديقاتي في فرنسا هي الروائية «كريستين كروشفرت» . إن عقلانيتها فائقة وفي الوقت نفسه مفعمة بالحيوية. إنها النموذج، الكمال، لكنك لا ترينه كثيرًا.

إيفيلين جارفيلد: غالبًا جدًا ما يكون الرجال في رواياتك قادرين على تبني النزعتين، أو هم يبحثون عن الاثنين، بينما النساء لا يفعلن ذلك بالمرة. إنهن إما في أحد الجانبين مثل ميجا ولادميلا، أو النقيض، مثل هيلين.

خوليو كورتاثر: حقًا.

إيفيلين جارفيلد: ذلك ممتع جدًا أنك تسمح بالميلين أو النزعتين لشخصياتك الذكورية ولا تظهره في الشخصيات الأنثوية: الانشغال بالبحث الفكري العميق في الحياة وأيضًا الطريقة الساذجة لواقع المطابقة للطفل.

خوليو كورتاثر: أعتقد أن ذلك مرده لحقيقة كوني رجلاً بالإضافة إلى أنني من أمريكا اللاتينية. على هذا المستوى أو وفقًا لهذا المفهوم أنا شديد النقد الذاتي جدًا. أعتقد أن «الطبيعة الذكورية» تؤثر على كل هذا. هذا مسلكي، الشخصيات التي تقوم بالبحث دائمًا هي رجال. غالبًا ما يُحفزون بواسطة نساء غير عاديات لكن أولئك النساء لسن من النوعية التي تجيد البحث. هذا صحيح وحقيقي. نعم.

إيفيلين جارفيلد: دائمًا ما تكون الشخصيات المحفزة لهؤلاء الرجال مجرد حالات مثالية، وفي الحقيقة والواقع، قليل منهن موجودات في هذا العالم.

خوليو كورتاثر: لا أعتقد هذا، على أية حال «ماجا» موجودة، رغم أنها ليست موجودة على النحو الذي عليه بالضبط في الكتاب. لكن كان لها تأثير عميق على حياتي الشخصية في أثناء سنواتي الأولى في باريس. ماجا لم تكن نسخة منها، لا، لم تكن هذا الإبداع النموذجي المثالي، على الإطلاق.

إيفيلين جارفيلد: لكن ليس هناك الكثيرات منها.

خوليو كورتاثر: عليك أن تكوني حذرة جدًا بشأن تصريح كهذا. كل ما يمكنني قوله إنني لم أجد أية

منهن. هذا لا يعني أنهن غير موجودات. ربما هن موجودات إذا تحركت وانتقلت إلى حلقات وفي دوائر مختلفة، في المسرح أو السينما. لست متأكدًا.

إيفيلين جارفيلد: هل تعتقد أنه من الصعب إبداع شخصية مختلفة عنك سواء من ناحية الجنس الذكوري أو العرق والأصل الثقافي؟ ذلك لأنني، المفروض، قادرة على كتابة كتاب عن رجل بطل أسود، بقدر ما بإمكانك كتابة كتاب عن النساء من غير نساء أميركا اللاتينية؟

خوليو كورتاثر: هاتان مشكلتان، واحدة جينية والأخرى جنسية، مسألة الآخر الثقافي والعنصري. يبدو لي نجاح الكاتب الذي يعرف مهنته جيدًا، ولو كان امرأة، يمكن للأديبة المتمكنة إبداع شخصيات ذكرية رائعة. وهناك شواهد في الأدب. وإذا كان كاتبًا ذكرًا، فيمكنه إبداع شخصيات نسائية لا تنسى. تذكري عبارة فلوبير الشهيرة «مدام بوفاري هي أنا» . إنها تعبر عن قناعة بأن كون المرء مذكرًا أو مؤنثًا لا يعوقه عن إبداع شخصية عظيمة. على المستوى الجنسي، لا أعتقد أن ثمة مشكلة على الإطلاق. أعتقد أنني قادر على خلق الشخصيات النسائية وأن أكون امرأة مادامت الشخصية التي تعيش على الآلة الكاتبة في أثناء كتابتي لها مؤنثة. لكنني غير قادر على تخيل شخصية سوداء اللون لأن هناك سياقاً عرقياً وثقافياً يلعب دوره، إن كان أفريقيًا أسود، أو واحدًا من الذين يعيشون هناك، فليست لدي أدنى فكرة عن رؤيته للعالم. حتى لو كان أسود من أمريكا الشمالية. لا، إنني أستطيع قراءة جيمس بدلوين وأن أفهم العديد من الأمور لكن ليس إلى درجة أن أكون قادرًا على إبداع شخصية سوداء أو شخصية صينية.

إيفيلين جارفيلد: سأسألك عن شيء آخر يتعلق بما قلته للتو. لاحظت أنه في المشاهد الأيروتيكية في رواياتك، غالبًا ما تصف بشكل خاص ردود أفعال النساء الأيروتيكية، هل رد الفعل هذا الذي تصفه هو من وجهة نظر الرجل ؟

خوليو كورتاثر: حسنًا، هذا قدري.

إيفيلين جارفيلد: لكنك تقريبًا لا تصف الرجل بهذه الطريقة، دائمًا المرأة. وفي قصائدك الآن أراك قلما تعطي اهتمامك إلى الرجل بالفعل. يبدو لي أكثر أهمية وصف رد فعل الرجل من وجهة نظر الرجل.

خوليو كورتاثر: لا أعرف. نحن هكذا ندخل منطقة معقدة جدًا، الأيروتيكية. هناك الأجوبة تكون شخصية جدًا وشديدة الفردية، كل حسب طريقته. يعرف المرء هذا بالتحدث إلى النساء. هناك رجال يكون سلوكهم الأيروتيكي أنانياً بشكل كبير جدًا. قليلاً ما يهتمون برد فعل المرأة الأيروتيكي، حيث المرأة نوع من الهدف الأيروتيكي الموظف لمتعة الرجل وما هو جدير بالاعتبار هو تحقيق التقدم، ومدى التنوع في متعة الرجل. في حالتي، الأمر أكثر اكتمالاً جدًا. بالطبع، تثير الأيروتيكية الخاصة بي اهتمامي لأنه انطلاقًا منها أصل إلى الفكرة العامة عن الأيروتيكية. لكن الشريك في هذه الممارسة، المرأة، مهم أو أكثر أهمية مني. ردود أفعالها أساسية بالنسبة لي. أضحي بكل أنانيتي، يمكنني حتى أن أقلل من متعتي لتضاعف متعتها. شيء لا يفعله الرجال الآخرون أو حتى يفكرون فيه. أعتقد أن الأمر كذلك بالنسبة للنساء. لابد أن هناك نساء مهتمات فقط باستمتاعهن الشخصي، وعليه فإن الرجل عندهن هو الوسيلة الميكانيكية التي يُحدث تلك المتعة. لكن هناك النساء اللاتي متعتهن الحقيقة هي منح الرجل المتعة في الوقت نفسه اللائي يجربنها فيه. يبدو لي هذا قمة الأيروتيكية لأن هناك إبداعاً وخيالاً مزدوجاً أو متبادلاً يتولدان. في أدبي الأيروتيكي العنصر السادي موجود بشكل كبير. هذا واضح، وعلى المرء ألا يكون مرائيًا في هذا. معروف جدًا أنه منذ بودلير، ليست هناك أيروتيكية بدون سادية، سواء كانت حاضرة أو غائبة، مدركة أو غير مدركة. هناك رد فعل غامض جدًا، لم يستطع أحد تفسيره حتى الآن بين المتعة والألم، إذ في أية لحظة بالضبط يتحول الألم إلى استمتاع، أو تحمل المتعة قدرًا من الألم. هذان هما عنصرا السادوماشوستية(السادية - المازوخية) اللذان تناولهما فرويد بالدراسة. واضح جدًا أن المكون السادي للأيروتيكية في أدبي قوي جدًا. يلاحظ المرء هذا في العديد من

المشاهد الأيروتيكية في كتبي.

إيفيلين جارفيلد: تصف رد فعل الرجل بقوله «أنا رسمتك، أبدعتك». يخاطب «خوان» «تيل» ذات مرة، بقوله «أعتقد أنني جعلت منك شيئاً»، وهناك شخصية أخرى أيضًا مثل خوان لكن أصغر سنًا، أوستين، يقول تقريبًا الكلمات نفسها إلى سيليا. هذا حب أناني جدًا، رغبة أنانية جدًا. إذا كنت تقول من ناحية أن رد فعل المرأة مهم فإنك من ناحية أخرى تصادر ذلك عندما، تبدع شخصيات لا تبرهن أو تبرر حقيقة مشاعرك هذه.

خوليو كوتاثر: لا أعرف. قد يكون هذا عيبًا في الكتابة، الحقيقة أنني غير قادر على توصيل كل ما أريده. لا تنسي أنه في «كتاب مانويل» كانت، إحدى التيمات هي مشكلة اللغة الإسبانية عند إيصال أو توصيل الخبرة الأيروتيكية. يظهر على الفور كم كبير من التابوهات، حتى أن كاتبًا متحررًا مثلي يشعر ببعض البذاءة إن هو تحدث عنها، وفي التحدث عن نوع معين من الأشياء، قدر من الفحش لا شك. هل تعرفين، عندما كنت أراجع مسودات «كتاب مانويل»، وقعت تحت إغراء حذف ثلاث أو أربع صفحات أيروتيكية لكن فيما بعد وبَّخت نفسي لأنني جبان وتركت الصفحات دون حذف. لأنني عندما قرأتها، كقارئ عادي، أعطتني شعورًا مضطربًا. أشير في صدد ذلك بشكل فعلي وقوي إلى المشهد الأخير بين أندريس وفرانسين. وكم كان غريبًا أن المشهد الأخير من فيلم «التانجو الأخير في باريس» للمخرج بيرتولوتشي، المشهد الذي تحدث عنه العالم كله، المشهد الأيروتيكي الأخير هو عينه المشهد الأيروتيكي الأخير في «كتاب مانويل» . لدرجة أن الناس عندما بدأوا يقرأون كتاب مانويل في بوينس أيرس، ولأنهم لا يعيرون انتباهًا للتواريخ، اعتقدوا أنني رأيت الفيلم واستخدمت أو قمت بتوظيف المشهد نفسه. لكن وكما تعرفين ظهر الفيلم بعد سنة من إنهائي كتابة «كتاب مانويل» . أنا حتى لا أعرف بيرتولوتشي ولا هو يعرفني. لكن على أية حال، إنه تناظر يثير التعجب ذلك أنه في الفيلم والكتاب نجد اللغة الأيروتيكية سواء المرئية أو المكتوبة قد أفضت إلى نتاجاتها النهائية القصوى نفسها، في النهاية يجب أن يكون هناك مثل هذه الصدفة لحدوث مثل هذا التطابق أو التوافق.

إيفيلين جارفيلد: واحدة من مناوشاتك. إلام تعزو الطبيعة السادية للأيروتيكية في كتبك ؟

خوليو كوتاثر: ليس في كتبي، بل في الأيروتيكية نفسها. أؤمن أن الأيروتيكية تمتلك دائمًا عنصرًا ساديًا يمكن التحكم فيه من قريب أو بعيد.

إيفيلين جارفيلد: لِمَ ؟

خوليو كورتاثر: يجب ألا تسأليني. سلي سيجموند فرويد، هو من درس المسألة إلى أبعد حد.

إيفيلين جارفيلد: أنت تؤمن بفرويد كثيرًا. أنا لا.

خوليو كوتاثر: أنا لا أؤمن به، أتحقق فقط في داخلي من صحة تأكيداته. أشعر أن الإنسان، ككل الحيوانات، له قدر معين من العدوانية التي يمارسها ليس فقط في معركته من أجل البقاء، لكن أيضًا في اللقاءات الجنسية. أعتقد أن الأيروتيكية في «العصور المظلمة» كانت منحصرة أو مختزلة في مجرد العدوان الجنسي المباشر، الانتهاك الذي يفسح المجال للتكاثر أو التناسل، لكنها كانت بدون رقة، أو حب، أو مشاعر وعواطف، وهي التي ولدت لاحقًا في تاريخ الإنسانية. هناك كتاب قرئ كثيرًا منذ ثلاثين عامًا مضت تقريبًا، كتبه دينيس دي رووجمنت، اسمه «الحب في العالم الغربي».

إنه تأريخ لكيفية مجيء الحب كعاطفة بشكله الذي نعرفه إلى العالم الغربي. يؤكد الكتاب أنه في عصر الجريكو اللاتيني القديم كان الحب غير معروف(مجهولاً، لكن الجنس كان معروفًا. أعيدي قراءة أي كتاب حول المجتمع اليوناني وستجدين الآتي: يتزوج الشاب اليوناني ليحظى بالأطفال، فيما بعد تبقى زوجته في المنزل، كنوع من عضو التأنيث لحين الحاجة إليه للإنجاب دون مشاركة عملية في الحياة السياسية كي لا تختلط الأنساب. لذلك لم تكن عندهم قاعدة للاتصال أو المحادثة وكان لدى الرجال عواطف معتادة شاذة جنسيًا نحو الذكور. المرء فقط في حاجة لقراءة سجلات سقراط أو السيبياديس. إن كان

الشاب أو الرجل قادرًا على الحب، فهذا الحب كان يتم توجيهه نحو غلام أو شاب صغير، وليس نحو فتاة. وبالنسبة لها، كان للرجل عندها جاذبية أيروتيكية فيه ومسئولية يتحملها تجاه الوظيفة التناسلية. أما الحب كشعور فقد وُلِدَ مع الشعراء الجوالين (التروبادور) في العصور الوسطى. في ذلك الوقت، بدأت فكرة الرومانسية بمرحلة حب ما قبل الرومانسية، ولاحقًا عندما اكتملت ملامح الحياة الرومانسية، أطلق العناء للحب كعاطفة، وكما هو عليه اليوم لكل الأغراض العملية. بمعنى أن العاطفة قد صاحبت ممارسة الجنس، وعلينا أن ننتبه إلى أن الشهوة الجنسية ليست هي الحب، إشباع الشهوة الجنسية المحض يختلف عن الحب. هناك أيروتيكية دون حب. ومن الصعب العثور على حب دون أيروتيكية، باستثناء أنواع معينة من الحب الروحاني حيث لا تسمع كلمة «جنس» . لكن الأيروتيكية يمكن وجودها دون حب.

إيفيلين جارفيلد: لكن هل تعتقد أنه ممكن للناس أن يصلوا إلى مستوى معين من الاحترام أو حب أحدهم للآخر، بحيث يتم قمع العنصر السادي في الأيروتيكية على هذا النحو أو ذاك الذي ذكرته نتيجة لأن الأنانية تتوارى في هذه الحالة ؟

خوليو كورتاثر: هذا هو نموذج أو مثال الأيروتيكية التي ضمن سياق الحب. أعتقد أن العلاقة الأيروتيكية بين الاثنين المتحابين تحتوي على الحد الأدنى من الأنانية الفردية، وأن كلاهما يفكر في إسعاد أو إمتاع الآخر بقدر متعته الشخصية. لذلك نجد المكون السادي في هذه الحالة ينحى جانبًا بعض الشيء، يتراجع، أو يختصر إلى حده الأدنى.

إيفيلين جارفيلد: لكنه لا يزال موجودًا.

خوليو كورتاثر: دائمًا موجود. دائمًا.

إيفيلين جارفيلد: أعتقد أنك متشائم في تعاملاتك مع العلاقات الأيروتيكية والغرامية عما أنت عليه في معالجتك السياسية.

خوليو كورتاثر: حسنًا، ربما لست متشائمًا، لكننا نعطي مضمونًا سيئًا أو سلبيًا كلية للسادية، في حين أنها ليست سلبية كلية. تجدين السلبية موجودة في قدرة الرجل على العدوان، ولهذه الطبيعة العدوانية جانب إيجابي. إنها تمنح الرجل الوسيلة للمقاومة، وللقوة.

إيفيلين جارفيلد: على حساب الشخص الآخر، رجلاً كان أو امرأة ؟

خوليو كورتاثر: عندما تكون سادية بحتة، نعم، تكون على حساب ذلك الطرف الآخر، ولذلك فإنها غير مقبولة بالنسبة لي.

إيفيلين جارفيلد: أريد أن أعرف قليلاً عن «تاريخ حكايات كرونوبيوس». من الممكن ملاحظة ميل واضح نحو الوصول الجاد إلى الحقيقة بعد كتابك «حكايات كرونوبيوس» وحتى «كتاب مانويل»، رغم كتب الكولاج» حول اليوم في ثمانين عالمًا» و«الجولة الأخيرة». هل اختفى كورتاثر المبتسم المبتهج الذي في كرونوبيوس إلى الأبد ؟

خوليو كورتاثر: لا أعتقد هذا. يجب أن تميزي بين ابتداع المرح والبهجة. أعتقد أنني سأحاول دائمًا الحفاظ على المرح مادمت حيًا لأنه مكون أساس وجد مهم في كل الأدب كله. لكن إن كان ما تعنيه هو أن الموضوعات ذات الطبيعة المرحة قلت قد منذ ذاك الحين، ربما كان الأمر كذلك بالفعل، لكنه فقط بشكل جزئي.

إيفيلين جارفيلد: البهجة المتفقة المجانية في «كرونوبيوس» ليست مثل عنصر اللهو في «كتاب مانويل»، في الأخير، اللعب محصور في نطاق سياسي ولا أدري في أي كتاب آخر قدمت سعادة بمثل هذا الأسلوب المتفرد كما في كرونوبيوس، ربما هو نوع من الكتب التي تكتب لمرة واحدة فقط.

خوليو كورتاثر: إضافة إلى ذلك أقول إنه كتاب لا يجوز أن يكتب ثانية لأسباب أخلاقية. فحالما أنهيت القسم الكامل المتعلق بكرونوبيوس، حوالي عشرين حكاية تقريبًا استمرت الأحداث في التدفق عليَّ. بيد أن هناك طرقًا معينة لسرد الأشياء عن طريق مخزون جمل وعبارات معينة بذاتها، تلك التي تداوم على تكرار نفسها بأسلوب هزلي جدًا. رفضت الاستمرار في الكتابة لأنها غدت سهلة جدًا، روتينية جدًا. لذلك

قررت إنهاء سلسلة كرونوبيوس. واصلت استخدام الأفكار وشخصية كرونوبيوس في نصوص أخرى. لكنني عن عمد توقفت عن أن أكتب تلك القصص. نعم، أنهيت هذه الحلقات.

إيفيلين جارفيلد: أخبرتني قبل أيام أن الكتاب منحك متعة عظيمة عندما كنت تكتبه.

خوليو كورتاثر: نعم، كرونوبيوس الكتاب الأكثر إشراقًا الذي كتبته على الإطلاق، إنه حقًا لعبة، لعبة ساحرة، مسلية جدًا، كأنها مباراة في التنس. هل تفهمين ما أقول ؟ لم تكن هناك نية جدية. رأى النقاد فيما بعد أن في كرونوبيوس وفاماس وإسبيرانزاس، قسطًا من التقسيم وسخرية مبيتة لتصنيف الإنسانية. نعم، هذا موجود بالفعل، لكنه ليس متعمدًا، على أية حال فقد جاء دون سوء نية أو حقد.

إيفيلين جارفيلد: رغم معرفتي بأنك لن تعجب بهذا التفسير، إلا أن الكتاب بالنسبة لي شديد الجدية لأنه يبين لنا أننا يجب علينا أن نحاول أن نكون أقل شبهًا بكل من فاما «وإسبيرانزا» وأكثر قربًا أو شبهًا بكرونوبيوس الذي يمتلك ببساطة مرح أكثر. نحن منطقيون جدًا.

خوليو كورتاثر: أنا متفق معك، لكن هذه الجدية التي ترينها في الكتاب هي شيء يكتشفه القارئ ويضفيها عليه. لم أتعمد هذا عندما قمت بتأليف الكتاب.

إيفيلين جارفيلد: هل جاءت الأقسام المختلفة للكتاب كلها كدفعة واحدة تشكل كلاً متصلاً أم هي قد كتبت متراوحة وفي أوقات مختلفة ؟

خوليو كورتاثر: في أوقات متباينة تمامًا. كتبت كرونوبيوس وفاماس في باريس في ١٩٥٢ تقريبًا. اشتريت آلة كاتبة مستعملة تفي بالغرض تقريبًا. وهكذا قضيت وقتًا طيبًا، نظرًا لأنه كان لدي الكثير من وقت الفراغ - بعكس الآن، بكل أسف - فقد كرسته لعمل طبعات خاصة صغيرة من الأشعار والنصوص الأخرى. أنهيت منها طبعة صغيرة من «تاريخ حكايات كرونوبيوس»، ولاحقًا في إيطاليا كتبت «دليل التعليمات» كشيء مختلف مستقل. فيما بعد في بوينس أيرس كتبت «وظائف غير عادية» وأيضًا في إيطاليا، «مادة غير مستقرة» . كلها كانت مستقلة بعضها عن بعض. في أحد الأيام في بوينس أيرس، قرأ «فرانشيسكوا بوروا» ، الذي كان مستشار التحرير في دار النشر «سوداميريكانا» وصديقًا حميمًا، «كرونوبيوس وفاماس» في إصدار الشكل الصغير وقال لي، «أود أن أنشر هذا الكتاب لكنه صغير جدًا، ألا توجد لديك أشياء أخرى ؟» لذلك نظرت بين أوراقي وفي أجزاء الفصول بحثًا عن شيء. أدركت أنه على الرغم من اختلاف هذه الفصول التي أكملتها، إلا أن شكل أجزاء الكتاب معًا سيؤلف في النهاية وحدة متكاملة. هذه الوحدة الشكلية، في المقام الأول، تتوافر لأنها كلها نصوص قصيرة. لذلك وضعتها لكي تفي بالحجم الطبيعي المفترض لكتاب.

إفيلين جارفيلد: هل لك أن تصف لنا أصول بعض التعبيرات أو الألفاظ الجديدة غير المألوفة وغير الشائعة التي أسبغتها على كلمات بعينها مثل «كاتالا» و« فاما» و«إسبيرا» ؟

خوليو كوتاثر: نعم، دعينا نبدأ بكلمة «كرونوبيو»، التي جاءتني في شكل بصري كما رأيتها في أول مرة كنوع من الكرة أو الفقاعة السابحة أو الطافية في الهواء. لاحقًا أراد بعض النقاد تفسير الكلمة تفسيرًا موسوعيًا ضمن فكرة الزمن، لكن الأمر لم يكن له علاقة على الإطلاق بهذا. وقد خطرت لي «إسبيرانزاس» و« فاماس» بالكيفية نفسها وبقدر ما لرقصتي «التانجو» و«الكتالا» علاقة، كانتا مسألة التأرجح أو التأويل في الجملة، وفي الكلمات. إنها كلمات مخترعة، تمامًا مثل «ثراثر» .

إيفيلين جارفيلد: يرى الكثيرون أن الحجلة هي قمة أعمالك وذلك لأنه بعد الحجلة لا تمكن كتابة أي شيء في مستوى أفضل. الآن، بعدما كتبت العديد من الأعمال وبعد حوالي عشر سنوات، ما الذي تقوله بشأن هذا التعليق.

خوليو كورتاثر: إنه نوع من التعليقات لا أفضله كثيرًا، حيث في حالة التأمل المتعمق، نجد كل شيء رهيناً بالمنظور أو زاوية النظر، عشر سنوات بالضبط

انقضت منذ الوقت الذي كانت الحجلة قد نشرت فيه ١٩٦٣، اليوم أتمت عشر سنوات، إنها بالفعل قد صارت غلامًا يافعًا. إنني أتفق مع النقاد. لو تسألينني، «أي من كتبك تمثل لك قيمة كبيرة ؟» سأجيبك، الحجلة. لكن العالم يتحرك باستمرار في سرعة مدوخة وأنا أود أن أعرف ما إن كانت بعد عشرين عامًا من الأدب بدءًا من الآن ستظل كتابًا مقروءًا في هذا الكوكب أم أنها ستستبدل ببعض النظم السمعية البصرية. أنا لا أعرف. أود أن أعرف ما سيكون عليه المشهد بعد عشرين عامًا من الآن. قرأت الكثير من الأدب المقارن منذ سنوات خلت ورأيت إلى أي مدى أخطأ النقاد في تقييمهم لكتب عدد من الكتاب. بعد خمس أو عشر سنوات من نشر الكتاب، رأوا أن كتاب «هـ» كان تحفة، وكل كتب هذا المؤلف كانت دون المستوى. لكن بعد خمسة وعشرين عامًا كتاب «هـ» انحدر جلاله ولمع كتاب آخر، للمؤلف نفسه، الكتاب الذي بدا وقتها أقل أهمية، فجأة احتل أهمية جديدة. لذلك هناك نسبية ومنظور متغير. لكن، الآن، بعد عشر سنوات، أعتقد أن الحجلة هي الأفضل. إن كان لابد لي أن آخذ معي أحد كتبي إلى جزيرة معزولة، فسآخذ الحجلة على الفور.

إيفيلين جارفيلد: الحجلة بدلاً من القصص القصيرة ؟

خوليو كوتاثر: نعم، نعم. حسنًا، تقصدين إذا أخذت القصص القصيرة في مجموعها كنوع من الدور أو العود على بدء... لا، أنا سآخذ الحجلة !

إيفيلين جارفيلد: تبدو لي كأنك أقل شاعرية مما كنت أتصورك. أرجوك ألاَّ تعقب على ذلك.

خوليو كورتاثر: لا. لن أعقب.

إيفيلين جارفيلد: ما التأثير الذي تركته الحجلة على أدباء أمريكا اللاتينية ؟

خوليو كورتاثر: لا أخشى أن أذكر أمورًا سوف يفسرها العديدون من زملائي الأدباء أو يترجمونها على الفور كبرهان على الزهو والخيلاء لأنه في أمريكا اللاتينية واحد من التابوهات التي مازال الواجب التغلب عليها هو التواضع الزائف. مفترض لكي تكون حسن السير والسلوك ومهذبًا، أن تكون متواضعًا، وبالطبع ذلك يعني الإحجام عن قول بعض الأشياء بوضوح. لست متواضعًا ولا مغرورًا. لكن عندي فكرة جيدة عن ذاتي وعمن أنا وعما أنجزت. لذلك أستطيع أن أقول أن الحجلة قد غيَّرت بشكل كبير جزءًا لا بأس به من أدب أمريكا اللاتينية في السنوات العشرة الأخيرة. كان تأثيرها هائلاً على الشباب الذين بدأوا الكتابة في تلك السنوات. كان هذا التأثير سلبيًا وإيجابيًا. النتائج السلبية كانت لدى أمثال هؤلاء الذين حاولوا تقليد بورخس. نشرت روايات عديدة مشابهة للحجلة لكن بشكل مبتذل في كل مكان هناك، بوعي أو بدون وعي، مستخدمين الأساليب المستخدمة في الحجلة. معظم هذه المحاولات كانت متوسطة القيمة جدًا. على الصعيد الآخر، كان هناك نوع آخر إيجابيًا من التأثير، نوع من التحرر من الأحكام والقوالب والآراء المسبقة، ومن التابوهات على مستوى اللغة. «عدن بوينس أيرس» للكاتب ليوبلدو ماريشال، كانت بالفعل تحررًا في اللغة الأرجنتينية. شعرت أيضًا أن الحجلة ساهمت كثيرًا في هذا، جعلت الكتاب ينزعون رابطات أعناقهم ليكتبوا.

إفيلين جارفيلد: أذكر أيضًا أن أفضل الأجزاء في الحجلة وجدت في نصوص تتابعية بعينها تبدو تقريبًا كقصص قصيرة. أسميها «أحداث أو مشاهد» في كتابي عنك وعن السريالية. إنها الفصول المشابهة لذلك الذي عن موت «ريكاردو» . هل تعتقد أن تمرسك المهني الطويل ككاتب قصة قصيرة ساعدك بشكل جيد في كتابة هذه المشاهد أم أن هناك سببًا آخر لنجاحها؟

خوليو كوتاثر: ربما كانت مهنتي ككاتب قصة قصيرة مصدر دعم لي بمعنى أنها ساعدتني على سرد الحادثة الطويلة التي كانت ذات وحدة متكاملة. لكن على عكس العديد من القراء الذين شغفوا بهذه الفصول في الحجلة والتي يتذكرونها في معظمها، فأنا أحبها بدرجة أقل، لأن الحجلة تم تصميمها عن عمد لتدمر تلك الفكرة العامة عن القصة التي بمثابة التنويم المغناطيسي. أردت أن يكون القارئ حرًا، حرًا

قدر الإمكان. «موريللي» يقول هذا طوال الوقت، إن القارئ يجب أن يكون شريكًا وليس متلقياً سلبيا (ليكتور هيمبيرا). في هذه الفصول سمحت لنفسي أن أندفع أو أتحمس قليلاً نحو الدراما، والسرد، خنت نفسي. أدركت لاحقًا أن القراء أصبحوا منومين بقوة وحدة الحوادث تلك. كان الأفضل لو أن هذه الفصول لم توجد بهذه الطريقة. فكرتي كانت إنجاز تقدم في الأحداث، فعلي وأدائي تأثيري وإيقافه بالضبط في الوقت الذي سيشعر فيه القارئ بأنه قد وقع في الشرك، لإعطائه عندئذ وخزة تجعله يفيق ويعود بموضوعية لرؤية الكتاب من الخارج، من بعد آخر. تلك كانت الخطة. من الواضح أنني لم أنجح فيها بشكل كلي. لكن من وجهة النظر هذه، أحب هذه الفصول بشكل أقل.

إيفيلين جارفيلد: على الرغم من هذا، قلت لي إن الفصل الذي يدور حول توازن «تاليا» فوق الألواح كان الفصل الأول الذي قمت بكتابته.

خوليو كورتاثر: بالطبع، والتفسير بسيط جدًا. كان الفصل الأول لأنه في تلك اللحظة لم يكن لديَّ بعد أدنى فكرة عما سيكون الكتاب عليه لاحقًا ولا حتى عما ستسفر عنه نواياي. «موريلي» لم يكن قد ولد بعد. ظهر لاحقًا. ثم بدأت كتابة الرواية.

إيفيلين جارفيلد: ذكرت الآن «ليكتور هامبرا» ، القارئ السلبي أتود تكرار ما ذكرته لي ليلة أمس ؟

خوليو كورتاثر: نعم، أطلب منك بصفتك امرأة تمثل كل النساء أن تسامحينني لاستخدامي مثل هذا التعبير النمطي جدًا «ماشيستا» والخاص بأمريكا اللاتينية المتخلفة. وعليك أن تذكري هذا في محادثتك. قلته ببراءة وليس من عذر، لكن عندما بدأت أسمع أراء صديقاتي من النساء القارئات، اللائي أهنني بشكل ودي، أدركت أنني فعلت شيئًا غبيًا. كان ينبغي عليَّ أن أكتب «القارئ السلبي» وليس «المرأة السلبية»، لأن المرأة ليست بالضرورة سلبية بشكل مستمر، إنها في ظروف بعينها، تكون كذلك، لكن ليس في باقي الظروف، تمامًا مثل «ماخو».

إيفيلين جارفيلد: هل تهتم بالتعليق على نقوش وتصميمات القرون الوسطى التي ظهرت في:

o?z n cƒen l d«± el {L

خوليو كوتاثر: لا أعرف إن كان عندك نفس الشعور أم لا. تمتلك العصور الوسطى العديد من الخصائص الساحرة التي تم التعبير عنها بشكل جيد جدًا في النقوش والآراء التنويرية والصور القلمية الموجزة التي وصلتنا. إنها تعكس طريقة الحياة، والمشاعر، ومفهوم العالم المليء بالغموض، والممتلئ بالانفتاح على كل الاتجاهات، إضافة إلى قيمتها الإبداعية التكوينية الهائلة. الأعمال الأيقونوجرافية الخاصة بالعصور الوسطى التي تسحرني، والرسومات الراقيَّة، والمخطوطات لذا بدت فكرة تضمينها فكرة جيدة.

إيفيلين جارفيلد: «في خدمتكم» وأعمال أخرى، تتناول الشذوذ الجنسي : جُ مِيٍ، جيقٌ لم حفَمٌ، و٦٢ نموذج تسليح (في كله الأنثوي). هل لك أن تعلق على هذا الاهتمام بالخنوثة ؟

خوليو كوتاثر: ينجم هذا عن الشيء الأكثر أهمية، مفهومي عن الإنسان الحديث، إنسان المستقبل، مازلت مؤمنًا بشيء قلته لأصدقائي الكوبيين والأرجنتينيين، إنه في مشروع المجتمع الاشتراكي، يجب أن تحدث الثورة ليس فقط من الخارج لكن أيضًا من الداخل على المستوى الفردي. حتى الآن، الاشتراكية التي حكمت لم تحل مشكلة إحدى سمات تحرر الإنسان، وهي مشكلة غريزته الجنسية (الليبدو)، النشاط الجنسي الخاص به. بل على العكس، صارت المشكلة أكثر تعقيدًا. الاشتراكية، بصفة عامة، لا تزال تعتبر الجنسية المثلية كمرض، كعيب جسدي، ذلك المفهوم الذي تخلى عنه التحليل النفسي والطبي وعلم النفس منذ فترة طويلة. هناك أناس صاروا شواذاً جنسيًا من جراء إفسادهم وانحرافهم أو تأثرهم بالآخرين، لكن هناك آخرين ولدوا هكذا، وهذا شيء أصيل وشرعي جدًا تمامًا كالعلاقة الجنسية الطبيعية. إنه ليس مسألة إحصائيات. هذا من حسن حظ القدر الإنساني، لأن تكاثر الجنس البشري دخل في لعبة، يشكل الأشخاص

الطبيعيون الغالبية العظمى. لكن لكي نكون أمناء، عليك أن تعرفي النسبة المئوية المهمة جدًا الخاصة بالشواذ جنسيًا الذين وجدوا دائمًا على مدار التاريخ (في كل فترة من فترات التاريخ)، في أي مجتمع. لأنه بسبب الرياء والسرية والخوف في الفترة التي كانوا يحرقون فيها وهم أحياء، كما في إسبانيا، يمكنك أن تتخيلي كم كان هذا الأمر خفيًا وكم كان هؤلاء سيئي الحظ. لم تعد مجتمعاتنا تحرق الشواذ جنسيًا، لكن إلى وقت قريب كانوا يُسجنون. عندما تتأملين القانون البريطاني والقضية المرفوعة ضد «أوسكار وايلد»، ستدركين ما كان الأمر عليه. هذا بدأ يتغير، لكن ما يضايقني أنه يتغير بسرعة أكثر في المجتمعات الرأسمالية عنه في المجتمعات الاشتراكية. أعتقد أنه يجب أن تكون هناك رحابة أفق وانفتاح وتفهم تجاه الشواذ جنسيًا،لأنه يومًا ما عندما لا يشعر الشواذ جنسيًا بأنهم كوحوش محبوسة أو مثل حيوانات مضطهدة أو مُلهبين بسياط نكات كل شخص، سيكونون قادرين على المشاركة في الحياة الطبيعية وسيشعرون بالإشباع على المستوى الأيروتيكي والجنسي بدون مضايقة أي شخص وسيكونون سعداء إلى أقصى درجة سعادة يحققها الفرد الشاذ ذكرًا كان أم أنثى.

إيفيلين جارفيلد: ما الذي تفعله الآن ؟

خوليو كورتاثر: أقوم بالرد على أسئلتك.

إيفيلن جارفيلد: صارت لك مدة طويلة تفعل ذلك.

خوليو كورتاثر: وهو عمل دائم !

إيفيلين جارفيلد: الآن لن تتمكن من دعوة أحد إلى بيتك.

خوليو كورتاثر: بالطبع.

إيفيلين جارفيلد: ولتكن الدعوة إلى المكتب، حسنًا، مثل «جويماريز روسا» .

خوليو كورتاثر: تمامًا مثل جويماريز، مع العديد من السكرتيرات وقدح من الشاي.

إيفيلين جارفيلد: العديد من نقاد «الحجرات الصغيرة» الكتاب، بمن فيهم أنت، في تيار أدبي معاصر يدعى «الواقعية السحرية» . لا أحب الحقيقة التي تقول إن الواقعية السحرية قد اتسعت جدًا بشكل أطلق العنان لعديد من الاتجاهات المختلفة والمتنوعة. التي تشكل معًا شيئًا إجماليًا مثل «عامل التحويلة» - أريولا، واحدة من قصصك القصيرة و«مملكة هذا العالم» لكاربنتير، هما تؤلفان مقتطفات أدبية لا معقولة. مار أريك في الواقعية السحرية ؟

خوليو كورتاثر: ليست لديَّ فكرة دقيقة عن هذا، لكن عندي فكرة عن نوع معين من النقاد الذين يحبون أن يفبركوا لافتات كحرفيين صنائعيين عوضًا عن نقد أدبي حقيقي كنقاد جادين. يرغبون في جني المزيد من المال ببيعهم اللافتات، ذلك لأنهم يسعدون بإلصاقهم لافتات وشارات للأشياء. الواقعية السحرية وصف عام للإحاطة باتجاهات معينة، لكنه لا يشمل كل نوعيات الكتابة. المفهوم أضيق مما يزعمون «أليخو كاربنتيير» وقع في نفس المحظور مرات عديدة، فقال إن كل أدب أمريكا اللاتينية باروكي. بالتأكيد، بشكل من الأشكال، قد يكون الأمر هكذا عنده أو في حالته، حالة «ليزاماليما» أو على نحو أكثر حداثة مع «سيفيرو ساردي»... لكنها ليست على كل حال حالة « فارجا» يوسا» ، ولا حالتي. لذا أنت ترين اللافتات وشأنها...

إيفيلين جارفيلد: اسمح لي أن أعرض ما أعتقده في هذه القضية. إثنان من المؤلفين كتبا أعمال ضمن سياق الواقعية السحرية - لم يكن النقاد هم الذين حاولوا إعطاء تعريف للواقعية السحرية لكن بالأحرى أولئك الذين كتبوا بهذا الأسلوب أو بهذه الطريقة وفي نفس الوقت أطلقوا اسم هذا الاتجاه - إنهما ميجيل أنخيل أستورياس وأليخو كاربنتيير اللذان صاغا تعريفاتهما الخاصة، التي تشبه: الجانب الأسطوري العجائبي والجماعي الخاص بلا شعور الناس الذي يوجد على مستوى أسطوري في الحياة اليومية العادية. أجد الواقعية السحرية عندما أقرأ (أساطير جواتيمالية) لأنني أعتقد أنه ضروري أن يكون لديهم بعض الأسس في الثقافة السوداء أو في الثقافات الأهلية أو في الأساطير الخرافية. ربما في الأساطير المسيحية كما نجدها لدى رولفو، بين الحين والآخر.

كل من هذين – كاربنتيير وأستورياس – كانت له خبرة كبيرة وعلاقة مع السريالية في فرنسا ونظرًا لأن السريالية كان لديها الكثير لتفعله باللاوعي الجمعي، أجد الواقعية السحرية مشابهة لها، لكن من ناحية اللاشعور الأسطوري لشعب من الشعوب، وليس في مستويات عالمية أوسع أو تضم كل البشر.

خوليو كورتاثر: بالطبع.

إيفيلين جارفيلد: لذلك الواقعية السحرية بالنسبة لي هي نوع من الأذرع أو الامتداد الجانبي الإقليمي للسريالية الكيان الكبير، سريالية خاصة أصلية في أمريكا اللاتينية. إنه أسلوب أمريكا اللاتينية في الاتجاهات المذابة أو المنصهرة معًا في الرمزية والشعرية بشكل تركيبي، وقد ساعد مع الروافد الأخرى في صياغة «الحداثة» الخصوصية في أمريكا اللاتينية.

خوليو كورتاثر: بالطبع، هذا واضح لذلك فهي مرتبطة بالسريالية الأوروبية وليست وطنية بحتة، كان أسلوب «روبين داريو» مرتبط قليلاً بالرمزية الأوروبية في شعره. نعم، تبدو لي هذه خلاصة جيدة، تصنيف أو إطار عام.

إفيلين جارفيلد: لا أحد تقريبًا من المؤلفين المصنفة مختاراتهم الأدبية هكذا والعديد من النقاد الذين وضعوا تحت هذا العنوان «الواقعية السحرية» سيلائمون الاندراج تحت تعريفي الخاص. السواد الأعظم من قصصك أيضًا لا تتلاءم والاندراج تحت هذا الاتجاه.

خوليو كورتاثر: لا. يجب على المرء أن يدرس إن كان، على سبيل المثال، «جارسيا ماركيز» مناسبًا لوضعه هنا. أعتقد هذا.

إيفيلين جارفيلد: نعم. أعتقد هذا، أيضًا، بسبب العنصر الأسطوري، وعيه بالتراث الجماعي للشعب والناس الذين يعبِّر عنهم في شكل إطار أسطوري كما في «مائة عام من العزلة».

خوليو كورتاثر: لكن كاتبًا مثل «أونيتي» ، كمثال، لا يناسبه هذا على الإطلاق.

إيفيلين جارفيلد: لا.

خوليو كوتاثر: أنا أيضًا.

إيفيلين جارفيلد: قبل إنهاء هذه المقابلة الطويلة، أود أن أسألك عن شيء بخصوص موسيقا الجاز. متى أصبحت مهتمًا لأول مرة بهذه الموسيقا التي أثرت على حياتك وكتبك ؟

خوليو كوتاثر: من الصعب القول بالتحديد لكنني اكتشفت الموسيقا في بوينس أيرس، تقريبًا في سن العاشرة في ١٩٢٤. شهدت مولد الراديو لكنني لم امتلك أعمالاً مسجلة. قبل أي شيء لأنه لم يكن هناك وقتها تسجيلات للجاز، وأيضًا، وبعد ذلك، لأننا لم نكن نمتلك المال الكافي لشرائها. إضافة إلى أن أمي اشترت لي التسجيلات ولم تكن تعرف شيئًا عن الجاز. كانت هي والجاز عالمين مختلفين. لذلك كان الجاز عالمًا سحريًا بالنسبة لي لأنك في الراديو حينها اعتدت فقط سماع التانجو، والأوبرا، والموسيقا الكلاسيكية والفلكلورية. ربما رقصة الرومبا أو فالس فينيسي. ثم في أحد الأيام، للمرة الأولى صبي في العاشرة من عمره يقوم بسماع شيء يدعى «فوكس تروت – مشية الثعلب»، ذي إيقاع ولحن وكلمات. لم استطع فهم القصائد المغناة لكن الأمر كان أن شخصًا ما باللغة الإنجليزية يغني وكان هذا ساحرًا بالنسبة لي. سأكون في الرابعة عشرة من عمري عندما أسمع جيللي رول مورتونس، وبعد ذلك «ريد نيكولز». لكن عندما سمعت «لويس أرمسترونج»، لاحظت الاختلاف. كان «أرمسترونج، جيللي رول مورتون، ودووك إلنجتون» المفضلين لديَّ.

إيفيلين جارفيلد: هل تفضل هذه الأيام الاستماع إلى نوع معين من الجاز عما كنت تقبل عليه في الأرجنتين ؟

خوليو كورتاثر: على الإطلاق. إذا جعلتينني أختار خمس أسطوانات تسجيلات لأستمع إليها في جزيرة منعزلة، سيكون الاختيار صعبًا – عشرة ستكون أفضل. أود أن آخذ معي واحدة لجيلي رول مورتون، واحدة أو اثنتان أو ثلاثة لأرمسترونج، واحدة لإلنجتون من العشرينات أو الثلاثينات. هذا يثبت أنني لم أتغير كثيرًا. لم أعتد أبدًا موسيقا «سوينج – الجاز الراقص»

أو موسيقا «البيج باند – جاز الجماعات الكبيرة». سيكون الاستثناء هنا هو «دووك إلنجتون» لأنه كان بالنسبة لي عازفًا منفردًا وآلته كانت بمثابة فرقة بأكملها.

إيفيلين جارفيلد: عندما كنت تتحدث أمس عن الألعاب الرياضية، ذكرت أنك تفضل الألعاب الفردية بدلاً من الفرق الرياضية لأنه بهذه الطريقة المسئولية الرياضية لن تضيع. يبدو أن الواحد يمكنه تطبيق الشعور نفسه على موسيقا الجاز لأنك تفضل العازفين المنفردين على الفرق الجماعية.

خوليو كورتاثر: قلت أنني أفضل الفردية في كل الحالات، لم أنس الجماعية أبدًا. أنا، ربما، فردي جدًا.

إيفيلين جارفيلد: أنت أكثر تطابقًا مع تجاربك الشخصية حتى في الموسيقا ؟

خوليو كورتاثر: أعتقد أنه يتوجب على الفرقة أن تضحي بجودة موسيقاها. كل شخص يعزف داخل حدود وضمن قيود، ليحدث نتيجة معينة على أساس بعض الاتفاقات والترتيبات المبدئية المسبقة، لكن عندما يعزف الموسيقي بمفرده يمكنه إخراج كل ما عنده دون شروط، يرتجل عندما يريد، يتابع، بالطبع، تغير نغمات وترية معينة، إحساس معين بالعمل الجماعي، لكن في إطار فردي.

إيفيلين جارفيلد: أعتقد أنك اقترحت الكلمة المفتاحية، «حرية الشخص الفردية» في التعبير ضمن مجموعة صغيرة.

خوليو كورتاثر: في السالف مع بواكير الجاز، المقطوعة لم تكن تدوم أكثر من ثلاث دقائق لأن سعة أسطوانة التسجيلات كانت لمدة ثلاث دقائق فقط. أسطوانات الـ «إل بي» ٣ كانت مناسبة للجاز من ناحية، لكن من ناحية أخرى كانت لها أضرارها. بسببها يمكن أن يكون العازفون نرجسيين جدًا، كأي شخص آخر، لذلك يطيلون ارتجالهم لنصف ساعة بينما يكونوا قد بلغوا بالفعل حد الكمال أصلاً... . كانت التسجيلات القديمة كشكل معين من الشعر، كموسيقا سونيتات عاجلة. كان على الواحد أن يعطي أفضل ما عنده في ثلاث دقائق.

إيفيلين جارفيلد: هل هذا أيضًا هو الفرق بين القصة القصيرة والرواية ؟

خوليو كوتاثر: نعم، هذا قياس جيد.

إيفيلن جارفيلد: قمت بهذه المقارنة في أحد أعمالك عندما كتبت أنك تحب كتابة القصة القصيرة كما لو أنك كنت تعزف مقطوعة جاز.

خوليو كورتاثر: أكرر الكثير. عندي مخزون من الأفكار التي أواظب على تكرارها طوال حياتي. إيفي، هلا رحمتني، هلا رأفت بي !

إيفيلين جارفيلد: السؤال الأخير، فعلاً الأخير !

خوليو كورتاثر: التانجو الأخير !■

الهوامش

❖ كانت هذه المقابلة قد عقدت في «سينون»، فرنسا، ١٠– ١٣ يوليو ١٩٧٣، ومجتزأة من كتاب إيفيلن جارفيلد، «Cortazar por Cortazar» المكسيك، ١٩٧٨.

١– يقصد كورتاثر مسرحية الكاتب الإنجليزي الشهير «جون أوزبورن»، (أنظر وراءك في غضب)، التي صنعت شهرته، وكان لها في ذاك الوقت صداها المدوي.

٢– نسبة إلى قصر دوينو على البحر الأدرياتيكي في إيطاليا، كان هذا القصر الإيطالي من أملاك أميرة نمساوية مثقفة تعطف على ريلكه وتحب شعره، وكثيرًا ما دعته وغيره من الكتاب والفنانين الأوروبيين منهم على سبيل المثال جيمس جويس وذلك ليحضروا ما كانت تقيمه من حفلات في هذا القصر الذي بدأ ريلكه كتابة هذه القصائد فيه.

٣– «إل. بي Long Play» المطوَّلة: أسطوانة فونوغرافية يتراوح قطرها بين ١٠ أو ١٢ إنشًا وتدور ٣٣ دورة وثلث في الدقيقة.

ثقافات
مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية
THAQAFAT
A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates
(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	7 or equivalent
Gulf States	US $	30
Other Arab Countries	US $	20
Other Parts of the world	US $	45

For Organizations

Bahrain	BD	20 or equivalent
Gulf States	US $	60
Other Arab Countries	US $	45
Other Parts of the world	US $	90

A free book will be offered for yearly subscription.

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

Bahrain	BD	1.5
Gulf States	US $	6
Egypt	US $	1
Other Arab Countries	US $	2 or equivalent
Other parts of the world	US $	8 or equivalent

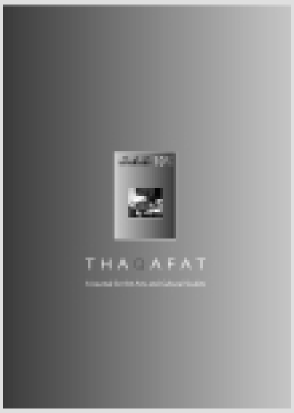


Front Cover:
Painting by Bahraini Artist **Abdulla Yousif**

Thaqafat No. 10, Spring 2004

Contents

Back Cover





Editorial

The Post-...

(Some readers are may be accustomed to my editorial to the journal 'Fusool' which carries a fixed title 'As for the pre-'. However this time, I will be going against this ritual to write an editorial that deals with an opposite title).

Izz-Al-Deen Ismail *

Translated by: Dr. Munira K. Al-Fadhel * *

The use of the prefix "post" in most well Known European languages has become recognizable especially is relation to the formation of terminologies and their historical references. As an example, if modern German philosophy in particular, and the Western philosophy in general, have known an influential philosopher like "Kant", his philosophy which was introduced in his various books has come to be known "Kantism". In the Arab world, the "post" has been translated as "Ma Baad", which is a mere literal translation of "post". When "post" is used in those languages, for instance as in "post-Kantism", it is used with reference to a specific latter era to the one when Kant philosophy was predominant. It also means that a certain line of thought, a philosophy has emerged from Kant philosophy, which is still related to it but also different from it. And hence, the "post" came to mark two intrinsic factors, temporal continuity and transcendence in content.

With this in mind, modern Western thought at least could be viewed as the theory and its "post": the theory and what emerges from it, as a continuation but also surpassing it to form another line of

* Professor of criticism in Ain Shams Univercity.

* * Writer & Academic form Bahrain.

thought that is different on one level or another. This difference could manifest in an extreme way at times that it might be looked at as the opposite of the theory which it emerged from. A good example could be seen in Lacan and Lacanian theory with reference to Freudian theory in psychoanalysis.

We, in the Arab world, came to know the term "*Ma Ba'd*", through the translation of "post", as mentioned above, as a term that is related to the shaping of modern Western thought specifically, and then became widely used in relation to literature and intellectual doctrines within that thought. However, this usage became prevalent in some of our works only in the last quarter of the twentieth century, but before that, and especially when looking at closely our literary and intellectual situation in the nineteenth and twentieth century, it seems we little needed this terminology and this applies to our ancestors as well. Thus the "post.." always presume a "pre-", it presumes the existence of the theory or the doctrine which is then transcended by the "post". And because the theory and the doctrine have not been realized by our intellectuals during these two centuries, or because real engagement in those theories and doctrines was lacking, there never was a "pre-" to have a "post". Our pedagogy does not believe in communication, even if this communication is based on difference and transcendence. Most of our intellectuals and thinkers fall into the presumption that they are the creators of things and this affects their intellectual and creative behavior and activity. Hence there is always a "pre-", and there never was a "post", we never had a "Post-Kawakbi", or a "Post-Al-Afaghani" or "Post-Al-Aqaad or Aqaadism" or "Post-Taha Hussain- or Tahawism", or even "Post-Qutbism" in reference to Sayed Qutb. And even if Mohamed Mandoor's research on "Poetry after Shawqi", seems to reflect temporal continuity yet it is far from the analysis we are concerned with here.

The question arises: why is it that the "pre-" and the "post" have never manifested in our intellectual life as they had in Western culture?

Despite the possible response provided above, yet others have presented another explanation, claiming that the main reason lies within the fact that our modern intellectual life has never known great philosophers and thinkers who could have laid the foundation for theoretical thought or who could have disavowed previous theories with other ones, just like the thinkers and philosophers presented in our heritage, Al Kindi, Miskawayh, Ibn Sinaa, Ibn Rushd, Al Gazaali and Ibn Khuldoon, to name just a few. And it is because of this that we never had the theories and doctrines which could have invited intellectual activity as a reflection of its time, and consequently there never was a thought that extended from it.

It is not my purpose here to research this phenomenon, or to present a new explanation for it, I leave this for the researchers of the history of Arab thought, and I return once again to the "post", and specifically to a term that has become common in contemporary Western culture, that is the term "Post-Modernism", which has also become common in contemporary Arab writings.

The term "Post-Modernism" has generated a lot of discrepancy in an attempt to define it. Basically the term points to something that preceded it, that is "modernism". Hence one could argue that this term in its simple usage relates to a specific period in twentieth century Western culture, which came into being directly after the culture of "modernism". Many believe that at its outset, "post-modernism" era was related to the use of atomic weapons and the development that followed in the world of technology.

And if modernism has established its general project to counteract the traditional heritage in modern literature and art in general, "post-modernism" came to extend these approaches to its utmost boundaries. That is why "post-modernism" could be seen in alliance with the culture of "modernism", but not in compliance with it. Yet "post-modernism" also means the movement away from many conventions which were common in the era of "modernism". Topice such as "absurdity", "alienation", and "the other", represent focal points in the culture of that era, the same is present in the literature of "post-modernism" albeit with a difference. In addition, "post-modernism" does not attempt to pursue the modernist quest for creating a unified vision of the world out of the scattered and dispersed condition of the universe. In contrast, it adopts the idea that meaning can not be defined, and that the universe has no centrality. This is when the "post-modern" novel writers started challenging the commonly used methods of the novel as an art.

On the other hand, "post-modernism" is usually discussed in relation to the culture of modern

capitalist societies, which is dominated by consumerism. This culture, according to some critics, consists of dispersed and scattered experiences and images, targeting the individual through various electronic communications, which in essence lack depth and originality. And because of such arguments “post-modernism” seems to be in opposition to the traditional cultural values, a characteristic that became mixed up with the theoretical and critical project of “post-structuralism” which shares the same inclination.

Accordingly “post-modernism” represents an era which extends to the present moment. Further, it represents a specific intellectual approach (and an ideological one if you wish) which is manifesting on the level of creativity in art, literature and culture in general. However, it is important to note that the term “post-modern” does not apply to all the cultural works produced in the Western world after the Second World War. And this is true of our present cultural condition, where post modernist works are but a few, as we find that modernist and pre-modernist works are the ones which are predominant in our cultural scene.

And now, what difference did “post-modernism” bring to the thought of “modernism”? Intrinsically post-modernism functions as a deconstruction to the literary conventions in literary theory, whether those conventions were prior to modernism or to what modernism itself has established.

“Post-modernism” has also deconstructed another thing, that is the discrimination between the culture of the elite and the culture of common people, for there is no supreme culture and lower culture, but a culture where all streams of thoughts meet. Another important factor is how “post-modernism” deconstructed the boundaries between genres, and as a result theatrical techniques were mixed with novelistic techniques, and the latter with poetry. In Western theory, critics point to Louis Borges naming others- as a representative of “post-modernism”, and in our contemporary Arab literature, Tawfeeq Al-Hakeem’s project “Almasruwaya” (which combines theatre and novel in one word) might have been impregnated with this intention. Since the beginning of the nineties of the last century, this invitation to erase boundaries within genres has found a welcomed response among a number of Arab men and women writers, and probably Edward Al-Kharat stands out as one who wrote theoretically about this approach in his book “Writing Across Genres”.

It is noteworthy that in the works produced by post-modern writers, whether in Arabic literature or in other contemporary literatures, it is hard to know if the person is reading an autobiography or a history or a novel or a contemplation of images..etc. The driving force behind these writers’ way of thought is that what has settled in the course of time in both theory and practice regarding ontological differences within these genres is but superficial differences. In addition, the dispersion which seems constitutive of the world on all levels pre-empty a similar dispersion in those works, we should not fool ourselves by imposing unity, cohesion and completion on what is multiple, scattered and incomplete.

No matter what the critical position regarding this approach, the most important thing that at the end of the twentieth century we managed at last to use the “post” not as an imitation of the writers in the West, but in relation this time, to a theoretical practice in our contemporary cultural scene, and I mean here “post-modernism”.■

THE POST MODERN

AS A RADICAL CULTURAL CRITIQUE, WITH SPECIAL REFERENCE TO ARABIC CULTURE

Kamal Abu-Deeb *

This paper is a summary of a much longer and more detailed study which is part of a research project entitled "The Agony of the Modern and the Rise of Postmodernism with Special Reference to Feminist Discourse: The Feminisation of Culture."

I would like to express my gratitude to the Leverhulme Trust in London for awarding me a Major Research Fellowship for three years in order to explore this complex project. Without their very generous award this project could not have been undertaken in the present circumstances.

This paper needs to be read in conjunction with other studies of mine in which I have called the postmodern "the POASTMODERN" and explored some of its manifestations in old and new texts. Here, I bring together some of the theoretical points which are implicit in other discussions and develop them while at the same time exploring new ones.

I

Abstract

Culture can be defined as the processes, mechanisms and products by which man transforms nature into artful objects of desire and modes of organization. The conceptual or mental structures which are responsible for generating such processes, techniques and products are indeed themselves constituents of culture.

Physical aspects of nature are transformed via various means, including tools (which are themselves often products of cultural activity), cultural elements (such as fire, often a cultural product) or natural elements (air, water, sun, ice) into cultural products. The means by which the transformation is carried out are themselves cultural activities.

* Kamal Abu-Deeb is the holder of the Chair of Arabic in the University of London and a founder and former Chairman of Comparative Literature at SOAS.

Similarly, natural states or actions are transformed into moral values that develop into systems of value. Man kills: this is a natural act. The organization of killing, categorizing it as legitimate and illegitimate, is a cultural activity. The system by which the organization, evaluation and judgment of acts of killing as various specialized forms of the natural act are brought about, forms a system of cultural values.

Criticism is a cultural activity. It functions within culture as a system of examination, description, categorization, analysis, interpretation, evaluation and judgment. And it is generated by specific, but varied conceptual structures.

I shall argue strongly that the ultimate goal of cultural criticism is to create a dominant mode of cultured existence that can be described as representing -or better, embodying- a *critical culture*: a culture within which critical activity is of prime importance.

Criticism is both a language and a metalanguage. It is not purely Meta; nor is it purely language. The more language it is, the more of an immediate literary (and creative?) cultural activity it becomes. The more Meta it is, the less of a literary (and creative?) cultural activity it is. Thus, criticism needs to be considered both as theory and as practice just as its space of activity, culture itself, needs to be considered both as principles of transformation and practices of production.

The purpose of this paper is to examine the way in which postmodern thought represents a fundamental critique of some basic categories that are deeply rooted in cultural production. From the notion of Truth to ideas related to literary categories, the postmodern questions, rejects, and ultimately aspires to replace, many such categories. It often develops practices that destabilize and subvert and at times offer exciting alternatives. I consider briefly such practices in art, fiction and critical thought then focus on aspects of narrative which have been for long almost fixed categories, little changed by narrative discourse. My interest is primarily focused on Arab works of fiction but I make reference to non-Arab works mostly for the purpose of extending theoretical applicability and illuminating some of the theoretical points I raise.

In this framework, I argue that the function of criticism is to constantly explore, analyse, evaluate and judge cultural activities and cultural products, particularly systems of value as well as the underlying theory (or conceptual bases of practice) that generates the mechanisms and products of culture.

From this perspective, I suggest that criticism, especially with reference to Arabic culture, needs constantly to be examining and reshaping the following categories:

1- The notion of Truth
2- Identity
3- Purity and hybridity
4- The practices by which cultural products are produced
5- Gender as a basis of social organization and cultural production
6- Authority and the organization (and distribution) of power
7- The sacred and the profane
8- The notion of final text, final act, closure of history
9- Interpretation
10- History
11- Definitions of reality
12- Unity and absence of unity
13- Man and God, man vis-à-vis God
14- Language, especially the status of language as the language of sacred or ideologically sanctified texts
15- The said and the suppressed

16- Representation
17- Attitude to Otherness
18- Centre and margin: majority and minority
19- Systems of value and principles of judgment
20- Freedom: thought, action, choice of alternatives, democratic participation and involvement, oppression and despotism.

Finally, I propose that the postmodern critique of culture has probably been and can develop into one of the most radical critiques that we have had at least over the past century.

II

1-

I intend to argue in this paper that the postmodern has broken up almost all pre-ordained systems and values and concepts and practices. It has done to culture more than any other attitude to culture has done since........Well, how do I know since when, when Truth can never be known. Someone somewhere reading this sentence will think differently, anyway.

And it has done more: it has forced a virginal exploration of the validity of notions by which nations live: history, identity, truth, gender organization, language, culture, etc.

And by so doing it has also forced a re- oh, no not a *re-* but a *new* attitude to culture: it is no longer associated with the high brow and refined: it is the production as such of any form of transformation from pop music to hutch putsch pastiche.

In this perspective, the most radical critique of culture is that which affects the mechanisms of transformation of cultural products and the underlying principles of production as well as the cultural products themselves in their nature and modes of being.

The postmodern affects all these aspects.

It challenges the notion of *genre*, the inherited or assumed structural properties of texts, the importance of unity, the notion of purity and the gender basis of production.

It also affects:

the notion of Truth, the meaning of identity and the role of narrator and the voice as well as the notion of author, authority, maker, etc and the relation of art to reality and, in fact, the very conception of art and the very conception of reality and the position of the artist, maker, writer or scribe within them and in the space between them and vis-a-vis them.

Postmodernism does far more than simply “attempts to go beyond the traditional representational forms of both fictional and historical narration,” as Linda Hutcheon puts it. [“Telling Stories: Fiction and History” in *Modernism/Postmodernism*, ed. by Peter Brooker, Longman Critical Reader Series (Harlow, 1992), p. 229 / reprinted from *The Politics of Postmodernism*, 1989, pp.47-61].

No other form of cultural critique from Marxism to phenomenology reaches to such depths.

2-

Of postmodernism itself I shall have very little to say; after all, as far back as the early 1980s Umberto Eco had said that “on the subject of the postmodern nearly everything has been said from the very beginning” [“Postmodernism, Irony, the Enjoyable,” in *Modernism /Postmodernism*, ed. by Peter Brooker, pp. 227-228]. By now we can do away with Eco’s “nearly”. Yet, paradoxically and postmodernly, I shall be saying quite a lot about the postmodern; for the postmodern is fond of

saying things which had been said before, but saying them as quotations or in a slightly different way "with no pretence to innocence," as Eco suggests. What I shall be focusing on is the manner in which postmodernism deals critically with culture, or postmodernism as *cultural critique*.

Eco sees postmodernism as a way of operating. I think it is a lot more than this. It is a way of perceiving and a mode of *relating*: relating to self, to others, to objects, nature, the human world and the universe; to art, the craft one practices, and the way in which it has been practiced in the past and may be practiced in the future; a way of exploration in physical reality and outside it, in time present, time past and time that may or may not be. It is a way of turning things inside out, rules back to front, and freeing the imagination from the last shackles remaining after the great flights of the spirit as from Gilgamesh and over the past few thousand years.

Postmodernism is radical because it is *anti-closure* in all the manifestations of closure and in all aspects of existence. It rejects any conception of culture as a closed system, of society as a closed space, of a text as a closed entity, of language as a closed body of words, of identity as a closed structure of attributes, of the reality it is dealing with as a closed reality, of the relation of the writer or artist to his/her (or, to invent in a postmodern fashion, 'hes'= her+his) 'text' as a closed relationship. In a sense, it is the embodiment of our postmodern scientific / technological perception of the infinite openness of the universe and of the space within which information can flow and of the latent mobility of every aspect of physical reality. It rejects any notion of time as a closed present. While it acknowledges the roots, it perceives of the trunk and branches and leaves as endlessly growing and changing and being capable of transformation into other things. It rejects all notions of unity and perceives of spaces as contiguous or at best as interlacing, never fused into one unified and sealed entity. It argues for continuous and constant possibilities and openness- and note that I am avoiding using the phrase 'open-ended', because it relates 'open' to ëend' and thus acknowledges the existence of an "END". Postmodernism does not.

It is in this spirit that postmodernism practices the interjection of the speaking voice, the physical entity that is the writer, the video clip maker, the film director or the dramatist, into hes (his / her) linguistic or non-linguistic 'text'. It opens the text to its creator, just as it opens it to everything else. In a sense, this implies a desire to transform the subjective voice, strip it of its subjectivity, and treat it as an external, objective presence, as an "Other," to transcend the traditional perception of a necessary space between the narrating voice and the text it narrates and to turn the least likely element of the code into a significant constituent of the message. It is rather primitive to describe this as "narcissistic" or simply "self-reflexive," as Linda Hutcheon has done. Interestingly, she had been beaten to this sort of description by a rather conservative Arab critic, Mustafa Badawi, writing of an Arab poet, Adonis, years before this awareness of the presence of the writer in his text became an issue in western criticism. Badawi had described Adonis's contemplation of his own names in his poetry as narcissistic and churlish back in 1970, I think.

3.

We are familiar in culture with the son rebelling against the father and desiring to throw him away just as we are familiar, though to a lesser extent, perhaps, with the father desiring to throw the son away. In this latter vein, two fathers of postmodernism, Umberto Eco and Ihab Hassan have expressed the view that they really don't know what postmodernism (at least as a term in Eco's case) stands for. Eco says:

"Unfortunately, 'postmodernism' is a term *bon a tout faire*. I have the impression that it is applied today to anything the user of the term happens to like." ["Postmodernism, Irony, the Enjoyable," in *Modernism/Postmodernism*, ed. by Peter Brooker, p. 226].

We have learnt a great deal from Eco; but sons do kill their fathers. As I have hinted already, his contemplation of postmodernism in terms such as accepting the challenge of the past, of the already said, while avoiding false innocence, and in terms of enjoyability and non-escapism, and his summing up of it as a way of operating turns postmodernism into a much less substantive and energetic phenomenon than I think it is. There is a lot more to and in postmodernism than what Eco saw.

4.

When Baudrillard introduced the notions of hyperreality and simulacra he handed us a vital key for the understanding of the postmodern age, but he also performed a most radical critique of postmodern life and culture: a culture in which the simulacra replaces the real object and reality gives way to hyperreality, to the game. In this light, he denied in his famous phrase that the Gulf war actually happened. What people witnessed was no more than a television game, images that impart a sense of pleasure and fun not the reality of massacres and total destruction.

The position of the image in postmodernity and the shrinking nature of the space between object and depiction can permit us to say that postmodernism's ultimate yearning is to go beyond REPRESENTATION and practice PRESENTATION: presentation in both its meanings of display and mimesis. Perhaps we need a new language to be able to describe what postmodernism yearns for, a new language in which we do not have to say:" ... to present **THE OBJECT** itself **as** art," but can say "THE OBJECT ITSELF **is art**," to abolish the *representational* nature of art and establish the existentially *artful nature of life*, reality, existence, language, etc... an artful nature that only needs an eye positioned in/at a certain point to see it.

And when Umberto Eco identifies postmodernism as a way of dealing with the past that is both derived from and in opposition to the way modernism deals with the past (the modern tried to destroy the past, the postmodern recognises that the past cannot be destroyed so he revisits it but with irony, with an awareness of a lost innocence), and when he argues that postmodernism wants to break down the barrier that has been erected between art and enjoyability and to reach a vast public and capture its dreams without encouraging escape, he is in effect saying that the postmodern critique of culture is radical and oppositional in relation to the elitism of the Modernist epoch.

Furthermore, and perhaps more significantly, the feminist critique of language and culture and of the way in which the gender polarity permeates them and forms the basis for their organisation of categories of all sorts has been more revolutionary than anything that has ever involved an awareness of the biases and prejudices of language, culture, society and of the uses and abuses of systems of power, control and exploitation in the social order. In all this, the feminist critique of culture has been couched in the terminology of gender and derived from the apprehension of reality as shaped and exploited by men. Thus, the rebellion against this reality is in essence a rejection of and rebellion against the control practiced by the male over the female throughout history. The systems of values emanating from this reality, which are all configured by men and in the service of the interests of the male, have been challenged, deconstructed and subverted by feminist discourse in most aspects of human activity from literary creation to science. And new systems of value, emanating from the realities, yearnings, frustrations, dreams and psychic structures of the female have been burgeoning. In an initial form, this is embodied most touchingly and eloquently though often vaguely and incomprehensibly by the young writings of Helen Cixous. Cixous's texts of the 1970s explode with a new energy, unfamiliar in writing- whether male or female- before and depict the reality of women at the height of the modern age in terms that would not have been totally strange if applied to women in the Middle Ages. And the very heart or centre of Cixous's rebellion is the reality of phallocentrism in culture and society and the emotions, feelings, impulses that it stirs up violently in the heart and mind of a young woman living in the last part of the 20th century in one of the most complex and liberal societies in the world, French society.

In more ways than one, Cixous's writings of her early period depict at one and the same time the rebellion against the male and the disillusionment with modernity, although the latter is never stated as explicitly as I have stated it here.

The critique of phallocentrism has been closely linked with the critique of Eurocentrism and 'Westocentrism' as I have called it elsewhere. And in terms of its outreach and importance for international relations as a whole, within and outside the cultural space, the critique of

Westocentrism has been one of the most important aspects of the postmodern critique of contemporary life and culture. It is obvious that the critique of Eurocentrism as performed by Edward Said, Homi Bhabha and most like-minded critics, is deeply connected with postcolonial critiques all over the world.

The postmodern has been deeply entwined with the emergence of the postcolonial, with the massive critique of the colonised, the coloniser as well as the processes and agonies that permeate the relationship between them and between each of them and itself not only within the political space but also within the space of culture itself.

Now, in arguing that feminist critiques and postcolonial studies have been radical cultural critiques, I am simultaneously arguing that postmodernism as such has performed a radical critique of culture. For it is my belief that feminism and postcolonialism are ontologically connected with the critic of modernity in general and have greatly contributed to the emergence of a postmodern sensibility and a postmodern age. This needs far greater elaboration than is possible here.

5-

But perhaps the most radical of all has been the critique of the notion of Truth.

This in fact permeates almost all other aspects of the postmodern critique, just as does the critique of the notion of purity, be it that of race or society or culture or linguistic texts.

ON *TAWLID* (HYBRIDITY)

My central thesis here is that the postmodern critique of culture has struck at the very heart of the social order and the cultural world. Postmodernism centralized -ironically- and foregrounded the notion, terminology and process of mixing, of cross- fertilization, of *tawlid* or hybridity, of impurity. So much so, in fact, that postmodernism can be simply defined as the philosophy of impurity (though a negative definition, it is more than valid, I think), thus dismantling one of the most deeply rooted biases in European history, at least from Aristotle onwards: the centrality of the well-cut, well-sculpted, well-defined, well-fenced and the sanctity of pure categories. In the process of theorizing this, the postmodern has brought in and developed notions and processes of devastating impact on our perception of our selves and the worlds in which we live. And more dramatically, in actual cultural production, the postmodern has produced entities, structures, works of art, social realities which possess this common quality: impurity, mixing, juxtaposition, in the process accepting likeness, in betweenness, nearness, contiguity, adjacency, and going as far as accepting contradictidness.

Thus the postmodern has argued against purity in conceptions of social realities: society is not pure and unified, but mixed and multiple. In the words of Edward Said, “Partly because of empire, all cultures are involved in one another; none is single and pure, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic.” *(Culture and Imperialism*, Chatto & Windus, London, 1993, p. xxix). It argued for mixing in writing, thus the theory of genres collapsed: a text is no longer poetry or prose, fiction or non-fiction, historical or fictional. A text now is a mixed body or rather a body of mixed entities. In literary theory, from the well-defined categories of critical activity we have moved to critical texts that use multi methods and ways of constructing an argument and a critical text. A film is no longer just a film in the traditions of the mid-20th century but a video-clip which incorporates multimedia techniques of embodiment. So is painting, sculpture, music, song, drama, architecture, city planning, etc.

But hybridity does not manifest itself only on these levels; it goes much further and far deeper. It reaches the space of the creative faculties and the processes of constructing artistic objects wherein the historical, or what we believe to be historical, is mixed in the most flowing and natural of fashions with the imaginatively constructed, or what we come to know after much exploration to be imaginatively constructed. In this fashion, a tale, a narrative, will partake of a historical reality or

text and side by side with this it will place a wholly imaginatively constructed movement of the narrative, or what Vladimir Propp calls, ‘function’, progressing in a free fashion to accumulate more of one or both of these narrative episodes without any predetermined or imposed order. All this is done in the tradition and style, but often without the spontaneity and fluidity of shift of, the great initiator: Shahrazad of Alf Laylah wa Laylah (The Arabian Nights). Shahrazad would narrate a passage or two involving protagonists like al-Khalifa Harun al-Rashid and his grand vizier but only to construct episodes that had never been reported by historians to have been connected with either of these “real” historical figures. *Kitab al-’Azamah*, as I have shown elsewhere, would mix the historical with the fictitious without showing any sign even of an effort to do something unusual, without colouring either even with a tint different from the other. In a similar fashion, Elias Khoury or Kamal Abu-Deeb would take figures from Palestinian or ancient Arab history and narrate episodes connected with them only to let them flow into purely imaginative constructions of fictional reality. Al-Mutanabbi in Abu-Deeb’s work is real, historical, but much of what he does is totally invented but smoothly incorporated into other things that he is known to have done.

Interestingly, just as this is one of the most fundamental qualities of the Arab narrative imagination or craftsmanship in the classical age it is as much a quality of the imagination of Borges, Marquez, Salman Rushdie and many others in our own age. And in this sense also, the **post** modern is a **poast** modern.

Mixing in this fashion generates a view of, and feeling about history, reality and the creative process very different from the pre- postmodern (whatever we call it) ones: a view that in its essence is uncertain, wherein nothing, especially history, appears to be credible or trustworthy when proclaimed as fact. And uncertainty generates a view of Truth as untruth or at least as questionable or multiple. Truth as such, with a capital T, no longer forms the basis of our perception of our selves or the world in which we live and operate and die. The only certain truth is the last, namely *that we die*. Only the non-active (usually) act of dying is certain, but all else about death is not. Even that we are born and how we are born is no longer certain. Dying is.

Apart from dying, everything else becomes questionable, suspect and contingent. In this fashion, the postmodern critique radically challenges our accepted norms, views, perceptions and indeed realities. It is for this and many other reasons that I have considered it one of the most radical critiques of culture ever performed.

Part of the radicalism I attribute (wrongly, perhaps, who knows?) to postmodernism both as an actual achievement and a potential possibility, is the questioning of the systems of value in culture, morality, ethics, aesthetics, etc. In this act, notions or values that are of great importance to a given culture (such as generosity, masculinity, heroism in Arabic, for instance) are challenged and anti-heroes are created to embody this challenge. The idea of the supreme male, as god, father, ruler, and in all cases (heroic, noble and unbeatable), is thrown into doubt often with irony or through paradox. The hero is stripped of his heroic halo, the ruler is shown to be ruled, the father is challenged by the son, etc... The male-dominated culture begins to be re articulated and *presented* from the perspective of an anti-male female, a female that is not equal but more powerful than the male. We thus have the postmodern prominence of the female and, as part of it, feminist interpretations (often wrongly called RE-interpretations) of everything, from literary texts to history to social, political and economic realities. Indeed, we have a newly constructed feminist perspective on everything, beginning with the male, the male/ female relationship, language and ending with the functions of clothes and the role of females in the world of bees and beasts.

6-

ON AUTHORITY

The other major aspect of the human order of which I see postmodern critique to be most radical

is power and authority. Neither power nor authority is a new item in human experience and the critique of both is amongst the most ancient in writing and social reality. *Kalilah wa Dimnah* in Arabic, which goes back to Sanskrit via old Iranian, is an exploration of power and authority and their role in human society. So are hundreds of treaties and books before and after, in both Arabic and other cultures. But the postmodern critique of power and authority, I think, has gone both much deeper and much wider than ever before.

Power/authority is familiar in its political form, and also in its religious form as well as in forms such as feudal control, class exploitation, etc... but the postmodern has revealed the mechanizations of power/authority in many other aspects of human life: in particular, the authority of language/discourse/ the discourser and of other semiotic systems, and in the sphere of male/female interaction.

The authority of language was enshrined in human existence extremely early but was given a final formulation in the notion of the *logos* wherein God is. In the beginning was the Word and the word was the spirit of God. And Islam came to confirm this Jewish-Christian notion and give it further depth by extending the Word from a single entity to form an entire text. Everything in the Qur'an is the word of god. We have had to struggle hard to shed this sacred nature of language and its authority and we have not yet got very far. But the postmodern has challenged the power and authority of language, and gone further to reveal the authority of discourse as did Michel Foucault and Edward Said in particular and the authority of the discourser, the author of words as Barthes, myself and others have done.

All this was also enforced by the challenge to the authority of ideology and by revealing the myth of freedom from ideological bias and the myth of objectivity.

In a culture such as Arabic, this aspect of the postmodern critique can play a crucial role. A culture dominated by texts, by the authority of scribes, commentators, explainers, editors, in tens of fragmented sects, has never had a strong awareness of what language can do or of such a position as the authority texts possess or the authority of the author, God and man.

7-

DIFFERENCE, MIMICRY, PLAYFULNESS

A most dramatic aspect of the postmodern critique of culture arises from the different attitude to *difference* that has blossomed over the past few decades. Difference, which had been for centuries looked at negatively-be it with fear or scorn- has come to be held as a cause for celebration. Combined with this has been the celebration of specificity. In more ways than one, this has been the most crucial change on the social and cultural levels. And in this, it contrasts sharply with the political and economic philosophies dominant today in many Western societies especially American society. The latter aspires to impose one economic and political model on the entire world. Hence arises the great value of the postmodern attitude as a form of resistance to American hegemony.

Both socially and culturally the changing attitude to difference has opened new horizons for relations between various groups, of whatever nature they are, in many societies in the world. From homosexuality (note that I have used the abhorrent term!) to mystic beliefs, going through ethnicity and religion, being different tends now to be viewed as a positive aspect of the Other or, at least, as an aspect that needs to be tolerated if not totally accepted. The view of other cultures, especially in the countries of the centre, has changed so fundamentally that the contribution of these other cultures to the cultures of the centre is now widely acknowledged. Furthermore, much of what is widely acclaimed in cultural production comes from those other cultures or cultural origins. Note how many prizes, for instance, have gone recently in the USA, Britain and France to writers from the margins or who belong to marginalized groups. The emergence of women, both from within the centre and outside it as major actors on the cultural stage can, in my view, be considered in this

light. It is true that Harry Potter, for instance, is a male, but the person who has created him and become the world's no 1 best seller is a young female.

8-

One final aspect of the postmodern is the idea of mimicry. From cultural studies to art, mimicry occupies a significant place in the attitude of the weak to the strong and of the artist to his reality. The weak, the oppressed, the colonised is now believed by some intellectuals (most of whom happen to belong to the weaker ethnic or cultural groups in Western countries e.g., Homi Bhabha) to mimic the strong. I am still more inclined to the interpretation of this aspect of the behaviour of the weak offered by Franz Fanon, although I can see the validity of the idea of mimicry in some spheres of behaviour. Generally, I believe that the weak tends to consciously and subconsciously emulate the strong and aspires to be a version of some sort of him. Women generally do not *mimic* men now but aspire to be what men are, to be another version of the male. Or at least most of them have done so until recently.

But where it does exist, mimicry as such can be related to a more general current namely, fondness of playfulness. Playfulness is not new but in the postmodern space it is a prominent motive. And playfulness as such is a real challenge to the dominance of rationality, conformity, tradition, continuity and seriousness that generated much of what is appreciated in the established cultures of the world. When the intellectual who belongs to a weaker culture believes that he is only mimicking the strong he is in fact being playful: his game is to appear to be stronger than the strong and thus to appear to get over the complex of inferiority from which he suffers. But deep down he knows he is playing a game, he is not speaking with complete seriousness, he is not describing himself but only describing a conscious pretence or claim to possess power over his superior adversary, his present or former master.

9-

ON THE SHRINKING SPACE, THE VANISHING SPACE

The annihilation of the space that traditionally separates the perceived object from its artful representation is so fundamental to the postmodern imagination that it has become a vital principle of writing in fiction. A postmodern narrative text generally strives to articulate a highly conscious process of entangling the narrated with the language of narration and the 'I' of the narrator. It also foregrounds the code to a point never before reached in modern times. But more importantly still, a postmodern narrative body is an embodiment, a simulacra, as Baudrillard would say, of the world itself and of the position of the narrator and generator of the text in it. In Arabic poetry this dates back at least to the sixties, even before it became a feature of the postmodern text in Western writing. In Arabic fiction, it is gradually becoming a dominant principle. Elias Khoury narrates as though driven by a forceful desire to narrate as one speaks in everyday evenings of *samar*, the easy going chat within an intimate group of friends. Especially on the level of its multiplicity of languages, tones, accents, plots, themes, motives, characters, and techniques of narration, as well as the level of the historical sources from which it derives the narrative bits, the text embodies the ideal world of the postmodern imagination, not necessarily as actualised, but often as longed for.

10-

ON SELF DECONSTRUCTION

While postulating paradox and irony as fundamental processes in human existence and culture, the postmodern eventually deconstructs itself in a fashion that reveals its inherent paradox and

irony. For in its critique, nothing remains but language. Language alone has a truth value, language does say, does speak and it does so forcefully and eloquently. Language not silence procreates meaning. Of course, postmodernist thought derived its very initial impulse from denying that language has any stability at all. But having done everything *in language* and *by* language and nothing else, and having managed to articulate the most sophisticated of its notions *in language*, the postmodern has shown that its very fundamental principle has no truth value at all, or at best has, like everything else, a relative truth value. So, only language has survived the postmodern onslaught on culture (and its major tool, language), an onslaught that was carried out *in languag*e. However, in the process at least the vital need of being always on guard when we use language has been established and the need to subject language itself -our major tool of critique- to a fundamental critique has been enshrined. Thus, females have carried out a massive critique of language as a language constructed by the male species. The colonised have carried out a subversive analysis of language as the language of the coloniser, etc, etc. In all this, language itself became at one and the same time a message and a code, a language and a metalanguage, just as culture itself is and as criticism itself is.

Yet, one specific quality of the deconstructive activity in postmodernism deserves to be highlighted: its conscious, purposeful and deliberate nature. While Derrida's basic notion of deconstruction, of language itself, implies that the *differance*, as well as deconstruction are innate properties of language and the texts produced by using it, and hence free from the will of an active subject, the deconstructive dimension of postmodernism is an act performed by a subject wilfully and consciously and normally for specific purposes, whether conscious or unconscious. The deconstructive act itself is normally fully conscious. In this sense, deconstruction can be legitimately said to originate in Heidegger and Derrida only as a general conception of the nature of linguistic activity but to belong as an act of the creative imagination to the postmodern aesthetic space.

I suggest that part of this aspect of the postmodern perception of the world is the interplay, mixing, harmonious links and conflicts that the postmodern writer *creates* or *perceives* and reveals between narrative and history. History is narrated not for its traditional purposes, not to draw lessons or to recreate heroes or to preserve collective memory alive. It is narrated in order to reveal its fictionality, while fiction is narrated and inserted into the real and historical in order to camouflage, sometimes even to deny its fictionality and create the illusion that it is historically authentic (but why do you call this an "illusion?"). By doing this, no history is left sacred; nothing remains in possession of the quality of being TRUE, authentic, fact; nothing is accepted as having truth built into it as a matter of nature.

III

THE POSTMODERN AND ARABIC CULTURE

Let me now outline ways in which the postmodern critique of culture appears to me to be of vital importance for Arabic culture and Arab society. All the aspects I have selected to focus on can bring, and will bring, new dimensions to cultural, social and political life in the Arab world if and when they are adopted as both tools of analysis and attitudes genuinely held by intellectuals and non-intellectuals alike. These aspects will help to vitalise the analysis and transformation of what I consider to be fundamental axioms and paradigms of Arab life, amongst which the most significant are what follows:

The notion of Truth
Identity
Purity and hybridity
The practices by which cultural products are produced
Gender as a basis of social organization and cultural production
Authority and the organization (and distribution) of power

The sacred and the profane
The notion of final text, final act, closure of history
Interpretation
History
Definitions of reality
Unity and absence of unity
Man and God, man vis-à-vis God
Language, especially the status of Arabic as the language of the Qur'an
The said and the suppressed
Representation
Attitudes to Otherness
Centre and margin: majority and minority
Systems of value and principles of judgment
Freedom: belief, thought, action, choice of alternatives, democratic participation and involvement, oppression and despotism.

I shall deal very briefly with some of these aspects, leaving a more detailed and comprehensive discussion to a more appropriate occasion.

1- The notion of final, singular, closed and sealed Truth is combined with the notion of transcribed Truth at the very beginning of time and creation. The Qur'an is preserved in a lawh *mahfuz* (literally, preserved tablet or board) then an image of its is delivered. That image contains the final truth delivered by the Seal of Prophets, Muhammad. This notion of a circular existence in which beginning and end are identical closes Arabic culture within its sphere and prevents any attempt to break outside it. Paradoxically however, this is in a social context in which the Muslim community has always been split and splintered by divisions and sub- sub- sub -divisions. Each entity believes however in the same notion of final truth as it arrests it: its own vision or texts or interpretation or Truth. Thus, what appears like multiplicity is in fact not at all a situation of belief in and acceptance of multiplicity and multi truth(s). It is a reality of fragments, or closed derivative spaces, within each of which the notion of singular, absolute and confined truth reigns.

2- To introduce into this context a notion such as that propagated by Adonis and a number of other Arab intellectuals at least as far back as the sixties [Jubran Khalil Jubran early in the 1920s was using the notion of "truth" (haqiqa) in the indefinite, rather than "The truth"] and by postmodernists over the past 30 years, is a dramatic act. The situation has been beautifully formulated by a man from outside this cultural space completely. "*For the Ayatollahs*," Carlos Fuentes has recently written, "*reality is dogmatically defined once and for all in a sacred text. But a sacred text is, by definition, a complete and exclusive text. You can add nothing to it. It does not converse with anyone. It is its own loudspeaker.*" In the face of such a reality, Fuentes goes on to say, *"Our future depends on the enlarged freedom for the multiracial and the polycultural to express itself in a world of shifting, decaying and emerging power centres."* ["Words Apart" in *Modernism/Postmodernism*, ed. By Peter Brooker, p. 246]. A cultural critique, in a sphere defined and encircled largely by Ayatollahs old and new, can only be radical and genuine if it faces the serious questions posed by the notion of the finality of texts and completeness of prescribed Truth and if it has the courage to aspire to develop and help to blossom a critical culture which subjects its very founding principles to its vehemently uncompromising critique.

3- Fuentes's statement leads me to the next most crucial aspect of culture, and particularly Arabic culture, within which the question of multi- and poly- whatever it is- has the highest possible degree of significance and importance. Philosophies of assimilation and unity, notions such as the laughable American metaphor of the melting pot, have always led to disastrous consequences, from individual torture to massacres on a small scale to pogroms and holocausts. Whether racial, cultural, political, social, artistic or anything else, the desire to fuse heterogeneous elements into a

homogeneous *sabika* of gold, silver, or even pottery has always meant that the strong, the ones who possess power, exerted all forms of pressure, from gentle neck breaking to complete smashing, grinding, or *sahl* (an old Iraqi invention that we may soon see practiced again on the streets of Tikrit or Baghdad by the Americans) against the weaker and the powerless. In a theoretically pure space, fusion and unity and the formation of *saba'ik* may work admirably and to bewitching effect, but where in the world do we have pure spaces? Nowhere. Hence, fusion, unity, melting pots or acid pools and such devastating metaphors need to be challenged and constantly subverted and stripped of their claims to embody positive processes for social organisation. In Arabic culture, just as in Western countries, diversity, multitudeness, difference, contradiction, negation are the more dominant modes of existence. And in Arab society (ies) in particular there has always been a split between reality and the perception of reality or, rather, between *reality* and *ideology* on this particular level: reality is complex, varied, made up of different groups, races, ethnic origins, interests, beliefs, religions, sects, artistic tendencies, aesthetic principles, costumes and cuisines; yet every ideology has always been an ideology of singularity, purity, unity. The Arabic language had many terms for the racially pure: from *salibah* to *quhh* to *mahd* to Arab, and many for the impure and different, least offensive of which is *a'jami*, identifying the non-Arab with the animal kingdom which is deprived of the gift of speech and linguistic knowledge. Islam added to this galaxy of distinctions and categories its own signs: *mu'min* / *kafir*// *mushrik* / *muwahhid*, etc. In our recent history, the conflict between nationalism and other types of identity has often taken a violent shape. Each of our nationalisms, Arab nationalism, Syrian nationalism, Lebanese nationalism, Egyptian nationalism and more recently Gulf nationalism, etc, has been exclusive (often without being aware of its exclusiveness). Arab nationalism has thus appeared to be and acted as if it were anti Berber, anti Kurdish, etc. The same thing can be said about splits on the religious level. The Lebanese civil war in the last quarter of the 20th century revealed the grotesque nature of sectarianism just as the American occupation of Iraq is now revealing the ugly nature of the splits, conflicts and clashing aspirations of Sunni and Shi'i Muslims. Whether intentionally or not, and I believe it to be intentional, the American slogans of wanting to free Iraq and create a model for democracy in the Middle East have been designed in full awareness that the sectarian and ethnic contradictions in Iraq and the region as a whole, especially with the domination exerted by Israel as an exclusive Jewish state, will not at this point in time permit the emergence of a democratic model (which is precisely what the Americans want as an excuse to stay in Iraq and control its oil wealth and milk its fortunes for decades to come in the name of 'reconstruction'). No sooner had the Americans occupied Iraq than they found the justification to bring back to the fore the old sectarian divisions which the Arab nationalist movement had sought to transcend and even suppress. The Americans now distribute posts in government in accordance with ethnic and sectarian percentages while preaching a language alien to all this in their own country and all over the world with one notable exception: Israel.

4- The postmodern insistence on multi- whatever it is- from language texts to social texts (i.e., the social order of organisation) embodies a new and rediscovered horizon for thought and people's aspirations if it is turned into a fundamental constituent of the conceptual tools for social organisation in Arab society (ies). A critical culture will take a position on these issues and demonstrate the vital necessity of making a shift from what I have elsewhere called the aesthetics of similarity and unity to a new aesthetic of difference and contiguity.

5- Centre and margin; majority/ minorities; powerful / weak; male / female; coloniser / colonised are all binaries connected at the level of ROOTS, origins, deep structure. What is said about one can be seen to be valid in many of its implications with reference to the other. And the postmodern attitude to all of them is singular on the level of ROOTS. What I have said already about some items applies to centre/margin, majority/minorities, but a little more deserves to be said about these specific issues. Not only with reference to Arabic culture and Arab society but also to the world at large, the postmodern critique of notions of centre, of the essential superiority of centre, of its almost divine right to rule, of its utter indispensability, and its 'born-to-be and has-to-be' control of margin is in my view totally revolutionary. In other works of mine, I have extended this to the notion of class,

thus incorporating a basic element of Marxist thought into the space of the postmodern critique. And in Arab society, the need to challenge and transform or subvert or explode the divine belief in the validity and indispensability of the dominance of centre is immense. The centre is the square or alley in which one lives, then the part of the town (south/north, east/west), then the district, then the capital city, then Cairo, then the Arab nation. And these centres struggle not only against their margins but also against each other. The same thing is true of the notion of majority / minorities. The majority has all the rights, the minorities may be granted some by virtue of a desire to be charitable, but has few or no 'natural' rights. The principle of 'IJMA', on the cultural, religious, political level is the embodiment of this ultra dominance of the majority. Breaking outside 'IJMA' is *khuruj*, betrayal, outsiderness. And it is damned in all its forms. The word for it is *bid'ah*, and *bid'ah* relates to '*IBDA*', thus '*ibda*' itself is condemned. A culture that condemns '*IBDA*' can only ossify with time. And this happened to Arabic culture until a generation of mubdi'in rebelled and practiced their '*ibda*' in direct challenge to the established order. They were condemned, of course. They still are, but now they have established a space within the larger oppressive cultural space that is very tenacious; it cannot be strangulated, despite the bombs and court cases and books and newspapers everywhere that try to destroy that narrow *mubda*' space. As I said earlier, attitudes to ethnic, religious, national, cultural minorities have always been problematic, at times reaching a high degree of violence, at others subsiding and turning mellow. But they certainly are not ones that can be maintained and defended as just and fair principles of social organisation or care about human beings and their rights.

6- Last but most, I select the interplay between postmodernism and feminism as the most crucial aspect of the critique of culture that derives its ideas from postmodernity. The profound linkages between the female and postmodernity are the subject of a major research project of mine and I can only hint here at some of the vital points that result from this kinship or indeed lineage.

Feminism has been postulated as the political conscience of postmodernism in an interesting project outlined by Laura Kipnis at a time when all grand narratives, in Lyotard's words, have vanished and when Marxism, for instance, has, in Terry Eagleton's view, ceased to exist or at best has turned into a mere signifier with no referent and lacking the quality of a sign. I shall elaborate on Kipnis's project a little later. In the novel feminist perspective, postmodernist critique goes beyond the strictly cultural to become a fundamental critique of all aspects of life: linguistic, cultural, political, economic, social, etc. For all aspects of life as we have inherited it are fabricated by males. A critique focusing on gender, in whatever way it is done, will by necessity be eventually comprehensive and far-reaching as everything in life is tied up with gender and is gender based.

7- To introduce such a perspective into Arabic culture can be genuinely revolutionary in the original, now dead, metaphorical sense of revolution. For, this culture is perhaps one of the most male-invented, male-perceived, male-constructed and male-dominated amongst the major cultures of today's world. From its God to its street cleaners, almost every active agent in it, every holder of authority, has historically been male (exceptions are so rare and well known that they keep on being quoted to the point of boredom to counter the view I have just put forward). Its language is most certainly male oriented and biased, despite hints here and there revealing traces of elevating femininity to a higher position. Its basic classification of the world is a straightforward binary opposition of masculine/feminine. The two hardly ever interact and on those occasions when they do, maleness always comes on top (note the appropriate though completely unconscious metaphor!!). Feminisation, as I have shown in work published 20 years ago, more often than not produces morally negative semantic effects (*qadi* = a male judge > *qadiya* = a devastating female, a blow; *na'ib* = a male deputy > *na'ibah* = a disaster; *khalil* = a male friend > *khalilah* = a *mistress*). Exceptions do exist: the feminine form sometimes indicate the highest degree of achievement in a given field or activity: '*alim* > '*allamah* // *bahith* > *bahhathah* // but this is not a common characteristic.

8- There is very little doubt in my mind that a feminist vision that breaks outside the restricted domain of women's bodies and emotions in relation to sexuality and male domination at home and

in the work place can be of crucial importance in the Arab world.

The modernist project in the Arab world has been an all encompassing one, a grand narrative whose ultimate aspirations have been to resurrect a golden past not by emulating it in its constituents but by achieving in the present something of equal glory to that of the past. This has been couched in terms of modernising the Arab world and assimilating all those aspects of western cultures and societies that embody ‘progress’ and have been considered to be the sources of the great achievements of the west in its recent history, from science to social and political organisation to the position of women in society. But the project also came to life in the cradle of another great western political notion of the past two centuries: nationalism. Like its western counterpart, Arab modernity has been conceived within the framework of the nation: the nation being in one doctrine, Greater Syria (the Syrian National Party founded by Antun Sa’adah in the 1930s), in another the Arab Motherland (the Ba’th party founded in the 1940s in Syria by Michel ‘Aflaq and his colleagues) and even The Lebanon (The Phalange party founded by Pierre al-Jumayyel in the 1950s) and Egypt (the calls for Egyptian nationalism by figures like Lewis ‘Awad). Later on in the most successful of doctrines, that of the Ba’th party, the nationalist element was fused with socialism. Then came Jamal ‘Abd al-Nasir in Egypt with his new vision of a nationalist, socialist state unifying the entire Arab world. Thus the great project of modernity with its cultural constituent was Arab, nationalist, socialist, aspiring to free the Arab world externally from colonisation and imperial domination and hegemony and free it internally from feudalism, exploitation, market capitalism and so forth and so on.

But the project was excessive in its emphasis on each and every item of its doctrines. Freedom was defined as only being deserved by al-sha’b (the people, the masses, the folks) and not its enemies; socialism turned into state capitalism which damaged even small businesses and land owners; nationalism became almost racist in that it focused totally on the Arab element, racially, and negated the rights of all other minorities. And at the very heart of the project lurked an assumption that this was not only an Arab project but also an Islamic one, though Islam was more of a slogan in political terms. Women were considered part of the masses which need to be liberated and no special status was assigned to them and their issues.

But the project crumbled and by 2004 it is non-existent. In the aftermath of its collapse and mostly due to the victorious march of Reaganism and Thatcherism first then to Bushism 1 and 2 and the new world order and globalisation and the American aggressive occupation of Iraq with the participation of Britain, and due to utter fear for there own positions, the ruling individuals and clans and families and parties throughout the Arab world began to espouse American and British inventions of political organisation that were done simply for export. Thus, in Iraq democracy, American-for- export style, began to be aspired to as a distribution of spoils of power between the various clans, tribes, sects and ethnic groups in the country. No body appears to say to George Bush and Tony Blair: but will you accept this model of democracy that you are imposing on Iraq and want to spread throughout the Arab world for your self in Britain and the United States? How about distributing power in Britain between Muslims, Hindus, Catholics, Protestants, Anglicans, Atheists, English, Welsh, Scots and Irish, homosexuals, lesbians, traditional bisexuals etc...? And in the USA on similar lines.

In other words, in Iraq and outside it, but in some cases for genuine reasons, the idea of multiplicity and sharing with others began to take roots. Fear performs miracles and does the undoable. That this is a feature of the postmodern age in the west is of interest of course where multiculturalism has become accepted on a large scale but is regularly fought by people who still advocate the purity of the European and white American dreams and races and destinies. Thus, a genuinely positive feature of the postmodern creeps into Arab society and may lead to either civil wars as it did in the Lebanon and Iraq or to positive results. No one really knows.

A significant female element participates in the debates about these issues and the number of women in government has risen. In Iraq 25% of seats in parliament are supposed to be allocated to women. Thus the feminist and the postmodern aspects of contemporary society appear to be converging once more. Yet, it is difficult to say that the change in this case has come about due to women’s own struggle. Men seem to be the prime movers in bringing about the change but the outcome is one: the greater visibility of women in public life and political life in particular and the intensification of the process I have called “the feminisation of culture.”

9-

The Body

The body procreates life. This is true of all bodies, animal as well as human. But the human body procreates much else: it is the site of almost all taboos, prohibitions, notions of *halal* and *haram*, sacred and profane, moral values and systems of morality, just as it is the source of our perceptions and metaphysical conceptions about the world, divine and human. The life and death of the body are at the centre of much of what we have done in the way of organising ourselves into groups, societies, systems of government, etc. It is also of course the source of our interest in economics, science, industry and the environment as well as art and aesthetics.

Furthermore, the female body has been particularly important in the space of our concern for and interest in bodies. And feminism has turned the female body into a site for the arguments about male/female, history, literature, culture and almost everything else. And in the process, the feminist critique of culture has been a major current of thought and a major contributor to the contemporary attitudes towards most aspects of culture and the social order. It has been radical, subversive, illuminating, exciting, harsh and enjoyable as well as painful. And in the context of my argument about the radical nature of postmodernism, the fact that feminism has offered an exciting critique of culture demonstrates that postmodernism itself has offered a radical critique of culture. For, feminism is existentially and ontologically linked to postmodernity and postmodernism. Indeed, the hypothesis I have been working on for the past few years is that feminism owes its burgeoning and blossoming to the postmodern age and its failures and successes. The collapse of totalising discourses, the death of grand narratives, huge collective identities, etc has been instrumental in shifting interest from such areas to feminist issues and ideologies. The feminist can be positioned at a point where it is in direct opposition to the philosophies of the Enlightenment and to most aspects of modernism, wherein it coincides exactly with postmodernism. In clearer words, modernism can be said to have been almost wholly a *masculine* project whereas postmodernism is at heart a *feminist* project. I am not sure I can yet validate my theorem, but I can use it as a guideline in the present context to suggest that the achievement of feminist critiques of culture can be credited largely if not wholly to the postmodernist critique of culture. And one of the most fundamental aspects of this critique is to do with our attitudes to the body, male and female. Our changing perceptions of moral values, of homosexuality, of lesbianism and of minorities and marginals in general, from ethnic to religious, are all entwined of course but within that the place of the body forms a major strand. (Quite interestingly, Terry Eagleton has recently produced a novel interpretation of Marx's proletariat, stripping it of its familiar connotations and connection with the industrial working class and revealing how etymologically it relates to the body of the labourer!) The recent split in the Anglican Church over the consecration of a gay bishop in America and the uncompromising opposition to it by African churches, demonstrate how our attitude to the body (which body we are permitted to desire and which we are not) goes beyond the familiar boundaries and fences surrounding the body and its sexuality to impact on the life of whole communities and institutions. They also go to show that the world is not one: that what is on the whole accepted in the postmodern West (if this is a valid phrase to use, and it probably is not!!) is totally and vehemently rejected in other places, such as Africa and Asia, which are still struggling to cope even with their pre-modern 'modernities', which in itself has wide ranging implications for cultural critique: how do we approach issues of such divisive power when we are performing critical acts within cultures which differ so diametrically in their attitudes to certain aspects of human existence? What are the rules by which we play? Are their universals of cultural criticism? Or is everything relative and bound up by, and to, time, place and 'historical experience', to use a phrase favoured by Edward Said?

Let me contemplate this point a little further. Political freedom, the role of the intellectual, freedom of expression etc., are much discussed issues in contemporary writing. And they are crucial issues for cultural criticism. But are there rules that we can apply simultaneously and synchronically across cultures when we consider such issues? One great aspiration of Edward Said's has been to

see the intellectual involved in the public space and positioning himself/herself in an oppositional critical site vis-à-vis the ruling groups and the establishment. But in much of the Arab world, for instance, where there is an almost total absence of freedom of expression, the intellectual has been playing this role for at least a whole century. Freedom of expression in the West is almost total (Eagleton might point out some of its limitations of course, and the invasion and occupation of Iraq have recently revealed other limitations) but the Word has very little effect, whereas in the absence of freedom in the Arab world, the Word has power. We need a 'sociology of the Word', as I have often suggested, in order to consider such issues in depth. Fuentes points out that Phillip Roth has said that in totalitarian regimes everything matters and nothing goes whereas in the liberal democracies nothing matters and everything goes. Fuentes goes on to comment that with Rushdie's *The Satanic Verses* and the upheaval that followed its publication: "Suddenly, we all realise that everything matters, whether it goes or not." ("Words Apart," in Peter Booker, op. cit., p. 245.)

A sociology of the Word will help us assess a situation in which writing and art can be shocking, disturbing and subversive and one in which they cant be, much more accurately than to build an entire theory of interpretation on a weak basis by saying, as Frederic Jameson has done, that postmodernism is not shocking or subversive in American society but mirrors the consumer society of which it is a product. Jameson assumes that society has remained fixed and stable while artistic movements have passed as a current within it or in front of it on display. Some of them angered that society, so they were good; others did not so they were bad. Things are not as simple as this. Society has been constantly changing just as art has been, in fact probably more than art has been; the changes in the social order have often overtaken the changes in the literary sphere, helped by television and video and cinema and the internet and the black market in sexology and drugology and other "logies" of similar powers of seduction. Very little is shocking or disturbing now in, say, England. One notable exception remains or rather has burst into the fore: child abuse and child pornography. Sorry, I have forgotten another: saying something mildly disagreeable about the Jews. Otherwise, everything goes. Can we, in such a context, measure the value of anything by its *oppositional* nature? Yes. So let us write a book attacking the Jews, or let us write a book depicting an adult making love beautifully to a ten-year old girl or boy. That will be shocking, oppositional. But so what? We call it modernist? Postmodernist? Good, bad? I have no idea. Perhaps Jameson has the answer. But whatever the answer, does this not amount to turning being oppositional or making some group or another angry into a *universal* value of judgement? And are we justified in doing so? No, to rime with so.

10-

Theories travel, as Edward Said has brilliantly shown. They migrate and in their migration they huddle or nestle nicely into the climates, environments and nests which they find in their target places of migration: their *mahjar*. They are transformed and transforming. The rules by which this is achieved have been identified by Said in specific points.

But not only theories travel: whole disciplines, whole ideologies and systems of thought travel too. And in the process they don't remain PURE. Nothing is pure, Edward has taught us; neither WE nor THEY nor cultures nor theories nor ideologies nor texts. Postmodernism itself embodies its own teachings: it is *impure*. And in its migration, its impurity and hybridity intensify and its murky consistency (inconsistency?) is heightened. But it is precisely this that generates its richness and importance. That postmodernism may not be oppositional and subversive in New York, as Jameson saw it some 20 years ago and took his vision of it as a basis for a value judgement of the postmodern, is of interest but not great importance for me as I view what writing a text like Elias Khouri's or Adonis's does in Arabic culture and social order. That Nietzsche declared 150 years ago that God was dead and his claim can be repeated anywhere in a western capital or countryside café or pub without any buildings being burnt down or any heads being severed is interesting but not a source of value judgment for me when I am discussing the centrality of the divine and the marginality of man in Arab society but don't dare to say even: "Nietzsche declared once that God was dead."

This is despite the theoretical principle that '*naqilu al-kufri laysa bi-kafirin*' (The transmitter of *kufr* is not himself *kafir*).

Theories too are relative and of relative value- not only potatoes are. Ideologies too are relative. Not only killing is relative, but the value of a written text or a film or a Satanic verse is relative. That is postmodern, but that applies to postmodernism too.

In this light, it is of interest to me that Eagleton believes postmodernism to be of little value for a number of reasons, one of which is that it is the product of a young generation that cannot even remember wars in Europe, but his view is not much more than interesting. A postmodern migrant way of perceiving, seeing, doing and relating can be of crucial importance within Arab culture and social order precisely because it is critical, offers a critique, is oppositional, even revolutionary. If it can persuade one disciple of Usama b Laden that views other than a Ladenite reading of Islam's position on women (or on Islam's relations to Christians or Jews) is permissible-let alone legitimate-it would have indeed been revolutionary and vital. If it can bring Nasr Hamid Abu Zayd back from his exile to participate in conferences in Cairo and to read a paper on the historical nature of religious texts, it would demonstrate its significance to human life at large, not only to holding conferences or to Nasr Hamid Abu Zayd.

So, everything is relative, of relative value, historical, bound to time and place, to traditions and futurist aspirations, to dozens of little connections and links and associations and implications. Postmodernism is not a fossil, final, complete, ready for the museum; it is fluid, and its fluidity is evident within the West and in its ability to flow over borders to other territories and to seep through soil, local soil and evaporate under local suns and into local spaces and to rain localised rain. What I can do with it is different from what an Oxford Fellow in the history of philosophy can do with it. For me it is, it has been and can be developed into, the most radical critique of culture we have known for decades.

One final point: I have here talked about postmodernism as a migrant bird; in fact this is not strictly speaking true in the case of Arabic. As I argued in a paper published back in the early eighties, Arabic *hadatha* (wrongly translated as modernity and modernism), has often been possessed by desires and anxieties which we now identify as belonging to a postmodern sensibility. The classical Arabic tradition had features that make postmodernist ideas appear as though they grew up there. Eco is said to have thought that postmodernism is an American phenomenon, but I have read him as saying that postmodernism is not a contemporary thing. Every historical phase has its postmodernism. I have and Adonis has argued this with reference to *hadatha*. I think it is true of postmodernism as well. But this requires another free space in which to flutter.■

❊ ❊ ❊

Oxford & Safita, Summer-Autumn 2003.



Texts in English

British Anti-Jewish Sentiments

in the Age of the Industrial Revolution

Muhammed A.Al-Aa'mi *

People are now reasoning about the Jews as our fathers reasoned about the Papists "hat a Jew will take no interest in the prosperity of the country in which he lives" because God has promised that, by some unknown means, and at some undetermined time, perhaps ten thousand years hence, the Jews shall migrate to Palestine. Is not this themost profound ignorance of human nature.

Lord Macaulay, 'Civil Disabilities of the Jews', (1831).

Perhaps no minority, religious or ethnic, has stirred more controversy and debate than that of the Jews. Involving varying and sometimes contradictory views and reviews, discussions on the Jews can be traced in literature and religion, art and philosophy, politics and sociology, folklore and mythology. In English literature, to be specific, the Jew makes recurrent appearance as an unmistakable character coupled with certain qualities, almost 'standardized'. This cannot pass unnoticed by any avid reading of English drama, fiction and poetry from the Renaissance to modern times. From William Shakespeare and Christopher Marlowe to present-day novel, the Jew is shaped in such away as to become the type of the cunning, opportunist and selfish usurer.

---

* University of Baghdad, College of Education for Women.

But irrespective of the fictional presentations and misrepresentations of the Jew in English belles lettres , it is feasible to reconstruct the un/biased opinions held on the Jews as mirrored in the more serious in-depth writings and arguments of the non-fictional prose works of the age of the industrial revolution. Here, the intellectual treatment of the Jewish minority is usually geared with the irritating and alarming atmosphere of a transitory period which saw developments that led to the making of our own epoch. Not only is this period significant for its vast transitions which foreran modern convictions and prejudices, it is also significant for the influence it exerted in the shaping of Jewish discontent and in the sharpening of their unrest within an opposing, anti-Semitic social climate in Europe. To be sure, this is the age that witnessed the accumulation of capital coupled with the predominance of ideas of nationalism and their consequent chauvinist offshoots. Such circumstances should have contributed to the making of Jewish antipathy to the social arena where they found themselves and, therefore, to the ripening of their aspirations for a racist movement which combines them into unified political action like Zionism: hence the relevance of this topic to our own era.

Although incidental, Carlyle's and Irving's (albeit American) references to Judaism are by no means insignificant as they come up within the context of their preoccupation with history as a 'Letter of Instructions'. 1 Both writers discuss Judaism to support their arguments to justify the advent of Islam as a reaction and correction to the deteriorating religious traditions of pre-Islam Arabia.2 In his early works, the Calvinist and Bible-bound Thomas Carlyle (1795-1881) echoes his obsession with the Biblical prophets with their painful search for ultimate truth, identifying his fictional hero, Teufelsdrockh, (an autobiographical figure, to be sure) with the wandering Jew.3 This self-identification with the wandering Jew is expanded to include the universal prophetic type with a covert predilection to define Carlyle's own social role.4 With an eye on his own future social aspirations, he presents history as a tool of prophecy.5

But outside the conceptualized 'wandering Jew', the incarnation of the insightful and heroic, Carlyle's opinion of the Jews deteriorates. He seems to draw a clear-cut dividing line between the sublime universality of the wandering Jew and the Jews in history. In the 'Hero as Prophet: Mahomet: Islam' (1840), he treats the Jews as a self-centered, closed ethnic community inferior to the Arabs so as to pave the way for his theory that they deteriorated in the course of time, losing the original tenets of their religion.6 They do not seem to him like the Jews of the Old Testament, chockfull with stories of the prophets. In his discussion of the Book of Job, 'one of the grandest things ever written with pen', 7 Carlyle infers that the noble universality of this book does not fit in with their sectarian awareness. 'One feels,' he states, 'as if it were not Hebrew: such a noble universality, different from noble patriotism or sectarianism' (Heroes, 49). For him, one of the significant virtues of the advent of Islam is its eradication of the confused and confusing Jewish 'vague traditions' (Heroes, 55) with their 'idle wire drawings' (Heroes, 63).

Carlyle's doubts about the Jewish mind's capability to produce 'A noble Book: all men's Book' (Heroes, 49) create a sonorous echo in the Orientalizing imagination of Sir Richard F. Burton (1821-11890). The latter's secular (at times atheistic) mentality, stemming from avowed anti-religious convictions, sets him free from the restraints that colored Carlyle's treatment of the Jews so as to pass outrageous attacks on the Old Testament. Based on the teachings of their holy writ, the Jews are forever enemies of non-Jews, according to Burton

There is no more immoral work than the 'Old Testament.' Its deity is an ancient Hebrew of the worst type, who condones, permits, or commands every sin in the Decalogue to a Jewish patriarch, qua patriarch. He orders Abraham to murder

his son and allows Jacob to swindle his brother; Moses to slaughter an Egyptian, and The Jews to plunder and spoil a whole people.8

It is this omnipresent awareness that the Jews make a closed blood community, professing a non-missionary religion based on the myth of the 'chosen people', which imposes on the Europeans suspicions that they are unreliable citizens. Citizenship comes second to religion. Indissoluble and self-alienating in the societies they nominally belong to, the Jews seem responsive to the foreign enemy and, therefore, apt to treason. It is accordingly not far-fetched to recall the cruelties that afflicted the Jews under the third Reich as an expression of the age-old accumulation of anti-Jewish sentiments that saw in the Jew a probable traitor in times of war or turmoil. The persistence of this suspicion is by no means baseless as historical evidence testifies to the dual and unreliable allegiance of the Jews. Washington Irving (1783-1859) in his account of the fall of the Iberian peninsula in the hands of the Arabs singles out treachery as a major factor in the rapid defeat of Gothic Spain.9 He dwells at length on the Jewish rabbi's secret meeting with the Arab martial leader, Tariq. His speech serves not only to display the Jews' readiness to hand Toledo to the conqueror, but also to mark the persecution imposed on the Jews by the Christians. 'Know, O leader of the host of Islam', states the old rabbi, approaching the Arab chieftain:

I am sent to thee on the part of the children of Israel resident in Toledo. We have been oppressed and insulted by the Chri-stians in the time of their prosperity , and now that they are threatened with siege , they have taken from us all our provisions and our money ; they have compelled us to work like slaves, repairing their walls; and they oblige us to bear arms and guard a part of the towers. We abhor their yoke, and are ready, if thou wilt receive us as subjects and permit us the free enjoyment of our religion and our property , to deliver the towers we guard into thy hands, and give thee safe entra- nce into the city.10

This embassy shows that the Jews are not really interested in their fellow countrymen and in who rules them as much as they are interested in their material prosperity and religious independence. Hence, their siding with the strong against the weak, the conqueror against the conquered. Whether Muslim or Christian, Arab or Spaniard, it does not matter. What matters most is allegiance to the religious faith that eventually isolates them from other people.

It should also be worth noting that, to the European mind, there is a persistent correlation between Arab and Jew. This European phenomenon, of course, is an outcome of the Aryan myth that flourished in this age and catered for the difference between the Aryan and the Semite. This distinction enhanced treating both Arabs and Jews merely as Semitic people with singular intellectual traits different from the Aryan. Even a humanist like Matthew Arnold does not escape this distinction, developing and expanding it to encompass two different mentalities denoted as 'Hebraism' and 'Hellenism'. 11 Under the influence of Ernest Renan and Count Gobineau.12 Arnold broadens the gap between the Aryan and the Semitic to be unbridgeable. In one of his less researched works, 'A Persian Passion Play', a treatise that focuses on the defeat of the Aryan Persians by the Semitic Arabs, he traces the incongruity between the two races to irreconcilable racial origins.13

At full swing in the age of the industrial revolution, susceptibility to Aryanism made most of the intellectual treatments of the Jews tend to put them in the same basket of the Arabs. Though distinguishing between Arab and Jews, Carlyle did assure his audience that the Arabs were of 'Jewish kindred' (Heroes, 48). The sweeping generalizations of Renan and Gobineau within the domineering categorization of Semite vs. Aryan gave vent to much diminutive statements of particular significance. It should

be significant to remember that a statesman, novelist and thinker like Benjamin Disraeli, himself of Jewish origin, tended to think of the Arabs as 'simply Jews on horseback, and all are orientals at heart'. 14 Even 'progressive' thinkers like Karl Marx and Frederick Agels were carried away by the same wave of Aryanism. In a letter to Marx (May 1853) Engels wrote, 'the Jews were nothing more than a small Bedouin tribe, like the rest'. 15 Writing back to his disciple (June) on the 'Hebrews and the Arabs', Marx noted a 'general relationship can be proved among all oriental tribes, between the settlement of one part of the tribes and continued nomadic life of the others'. 16 Racially, as well as religiously alien; the Jews were viewed with suspicion and treated with isolationist notions in nineteenth-century Europe.

Nowhere is the antipathy against the Jewish minority more clearly stated than in a significant essay by Thomas Babington Macaulay (1800-59) where he surveys the major accusations set against the Jews in an attempt to justify the eradication of the 'Civil Disabilities of the Jews' (January, 1831). Within the seemingly super-heated debate in the House of Parliament on whether the Jews were to be admitted into political power in an overwhelmingly Christian country, Lord Macaulay begins his defense of the Jews by recalling and criticizing the sectarian basis of depriving the British Catholics of assuming important positions in the government. His secular (as opposed to sectarian) frame of mind facilitates his approach to such governmental offices merely as 'crafts', professions not really different from that of a cobbler: do we ask a cobbler of his religion before handing our shoes to him for mending? 17 Secularism facilitates this puzzling juxtaposition between a cobbler and a statesman, a Catholic and a Jew.

But Macaulay's argument attains a convincing dimension by affiliating power with wealth. If the legislature is power, money is power as well. In the age of utilitarianism money manufactures members of parliament (CDJ, 136), according to Macaulay. Although meant to refute objections to the Jews' claims to assume political power, he fails to overlook the age-old inherent correlation between the Jews and usury as he begin his argument by a reference to the power of the creditor over the debtor (CDJ, 136). Rather than mobilizing anti-Jewish sentiments, as is the situation with Shakespeare's Shylock, Macaulay's argument seems to aim at pacifying the wrath of wealth by neutralizing and / or using it to serve multi-purpose ends. The moneylender is to be employed not isolated, accordingly. One is bound to conclude that the writer aims at passing a piece of implicit warning to the nation: if the legislators deprive the Jews of occupying important offices, their wealth / power may turn destructive and revengeful because 'where wealth is, there power must inevitably be' (CDJ, 136). Deprivation leads to isolation and, the latter, to desolation. He believes that the Jews could, not only nominate members of the parliament, they were also capable of exerting tremendous influence on the more decisive authority of the monarchy. Largely anticipating today's trans-border power of money, Macaulay believes that the money market (controlled by Jewish capital) is Trans-national and, therefore, global. In their Diaspora, the money-minded Jews can also be seen as Trans-border despots. In his analysis of the might capital could have on kings and presidents, he foreruns contemporary globalization. This precursor of globalization affirms that the

Jew may govern the money-market, and the money-marketmay govern the world . The minister may be in doubt as tohis scheme of finance till he has been closeted with the Jew. A congress of sovereigns may be forced to summon the Jew to their assistance . The scrawl of the Jew on the back of apiece of paper may be worth more than the royal word ofthree kings, or the national faith of three new American republics. (CDJ, 136)

The alarming risk comes from the hypothesis that the Jews prefer their faith to their country because an 'English Jew looks

on a Dutch or Portuguese Jew as his countryman' (CDJ, 136). But Macaulay is careful here, as he does not sort out the Jews for this ancient accusation, trying to include all other religious groups that suffer from discrimination in this category of unreliable patriotism. For him, allegiance to one's homeland corresponds with the justice allotted to him because the risks of 'foreign attachments are the fruit of domestic misrule'(CDJ, 137). Accordingly, he forges a piece of criticism to his own nation's maltreatment of the Jews. 'If the Jews have not felt towards England like children', he writes, 'it is because she has treated them like a step-mother' (CDJ, 137). Englishmen, he retreats to the past, used to 'murder them, and banish them, and rob them' (CDJ, 136). When he compares the exclusion of the Catholics from power with that of the Jews, Macaulay is not only condemning the cruelties with which his forefathers treated the Jews, he is also 'apologizing' to them implicitly. And the ultimate meaning of his argument is that 'their hatred to their countrymen would not be more intense than that which sects of Christians have often borne to each other' (CDJ, 137).

We, however, should not miss the covert implication of Macaulay's line of thinking: for the government to be sectarian, it means that it is ultimately turning fellow citizens into enemies. Injustice at home begets domestic enemies. Sectarian discrimination is an act of treason. And it is a grave treason for the members of the parliament to reason about the Jews 'as our forefathers reasoned about the Papists' (CDJ, 139), (Catholics in Britain remained subject to certain political disabilities till 1829) .18 If so understood, Macaulay is actually twisting the whole situation: those who accuse the Jews of readiness to treachery are themselves accused of infidelity to their own country due to their sectarianism.

To further support his argument, Macaulay ridicules the popular ideas held by the Britons on the Jews, particularly the idea of their destiny as wanderers waiting the time of their 'restoration' to Palestine. He dismisses such ideas as legends, unattainable and impossible. Comparable to the Christian belief in the return of the Messiah, the Jews' return to Palestine, 'at some undetermined time, perhaps ten thousand years hence' (CDJ, 139), is sheer myth! Ironically, he tries to verify this hypothesis by asking his fellow countrymen to check if the British Jews behave like sojourners, temporarily residing in Britain (CDJ, 140). In line with the growing contemporary views that the Holy Writ should not be taken at its literal, surface meaning, Macaulay thinks that some of the scriptural prophecies were misunderstood and mistaken for indisputable facts (CDJ, 140). With devaluing and belittling such talk about the Jews' aspirations to Palestine, he turns to the 'religion of mercy' to eradicate the intolerance against them (CDJ, 141). It is interesting to note that the Jews did not have to wait 'ten thousand years' to migrate to Palestine as they were admitted into this multicultural, multi-religious land by the British empire whose 'Balfour Declaration' served as the cornerstone in the foundation of the Zionist entity.

My gesture of surveying the popular hostility to the Jews (as mirrored in literature) in the nineteenth century is by no means purposeless, as it is no futile retreat to a vestigial past. This hostility to the Jews flared up in an age that saw the making of modern Europe. Alienated and maltreated by the newly industrialized states (Britain, in particular), they were forced to find their way into the making of a political, race-friendly movement, a movement that aimed at combining them and establishing a Jewish 'state' for them outside Europe. Zionism is, therefore, a Western, European phenomenon which, unable to pacify the anti-Semitism of the age, sought to escape European hatred into the Arab-Islamic East where age-old tolerance made it possible for them to penetrate the land and the natives. First, they tried the permission of the Ottoman Empire; and then they capitalized on the support of Britain and France that had the lion's share in

the dismantled empire of the Turkish 'sick man'. One is, therefore, bound to believe that the 'Sykes-Picot' pact between the European super powers, and the consequent British withdrawal from Palestine were meant to create a power 'vacuum' for the Jews to fill. This is the embodiment of the, then, 'New World order' envisioned by European colonialism in its golden age. While the race-friendly London was feeding on the popular hostility against the Semitic Jews, Jerusalem was being victimized by faults not of its own.■

Endnotes

1- Thomas Carlyle, 'On History Again', The Works of Thomas Carlyle, vol. XXVIII (New York: Ams Press, 1980), p. 167.
2- Consult: Muhammed A. Al-Da'mi, ' The Intellectual Significance of Carlyle's and Irving's Commentaries on the Pre-Islamic Religions of Arabia', Medieval Encounters: Jewish, Christian and Muslim Culture in Confluence and Dialogue, vol.3, no, 2(July 1997), pp. 142-157.
3- Thomas Carlyle, Sartor Resartus: The Life and Opinion of Herr Teufelsdrockh, in The Works of Thomas Carlyle, vol.1 (New York: Ams Press, 1980), p. 121.
4- David De Laura, 'Ishmael as Prophet: Heroes and Hero-Worship and the Self-Expressive Basis of Carlyle's Art', Texas Studies in Literature and Language, II (spring, 1969), pp.705-732.
5- Al-Da'mi, pp. 142-157.
6- Thomas Carlyle, 'On History', in The Works of Thomas Carlyle, vol. xxvii (New York: Ams Press, 1980), p. 83.'
7- Thomas Carlyle, On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History, in ibid., vol. v., pp.84-9. Subsequent references to this book are to this edition and will be incorporated within the text with page number: (Heroes, p. no.).
8- Richard F. Burton, 'Terminal Essay', in The Book of the Thousand Nights and Night, trans. By R. F. Burton, vol. VIII (London: H.S. Nichols Ltd., 1897), pp. 162-3, n.3.
9- Washington Irving, The Conquest of Spain (New York: The Continental Press, N.D.), pp. 64 and 79.
10- Ibid., p.89.
11 The intellectual tenets of Hellenism vs. Hebraism are best shown in Matthew Arnold's Culture and Anarchy in The Complete Prose Works of Matthew Arnold, ed. by R. H. Super (Ann Arbor: The Univ. of Chicago Press, 1980).
12- For an idea on the mutual influence between Renan and Arnold, consult: Flavia M. Alaya, 'Arnold, Renan and the Popular Uses of History', Journal of the History of Ideas, 28 (Oct., 1967), pp.551-574.
13- Muhammed A. Al-Da'mi, 'The Aryan Dimension of Matthew Arnold's Approach to the Arab-Islamic Orient', Journal of the College of Education for Women, vol. 13, no. 1 (2002), pp. 127-131.
14- Quoted in Edward W. Said, Orientalism (London: Routledge & Kegan Paul, 1978), p.102.
15- Karl Marx and Frederick Angels, On Religion (Moscow: Progress Publishers, 1985), p. 104.
16 Ibid., p. 106.
17- Thomas Babington Macaulay, Lord Macaulay's Essays and Lays of Ancient Rome (London: Longman's, Green, and Co., 1920), p. 135. Subsequent references to this work are to this edition and will be incorporated within the text with page number: (CDJ, p.n.).
18- David Daiches, A Critical History of English Literature, vol. 4 (London : Secker & Warburg, 1972), p. 944.

ثقافات

العدد 12/11
2004

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين



ثقافات

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين

11
12



THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

T H A Q A F A T

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts
University of Bahrain

الاشتراك السنوي (أربعة أعداد)

(يشترط للمؤسسات أن يكون الاشتراك لمدة سنتين أي ٨ أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	7 دنانير بحرينية	40 ديناراً بحرينياً
دول مجلس التعاون	30 دولاراً أمريكياً	120 دولاراً أمريكياً
الدول العربية	20 دولاراً أمريكياً	90 دولاراً أمريكياً
الدول الأخرى	45 دولاراً أمريكياً	180 دولاراً أمريكياً

ثمن النسخة الواحدة

البحرين	1.5 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	6 دولارات أمريكية
جمهورية مصر العربية	1 دولار أمريكي
الدول العربية الأخرى	2 دولار أمريكي
الدول الأخرى	8 دولارات أمريكية

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ١٧ ٧٢٥١١١ / فاكس: ١٧ ٧٢٣٧٦٣

تتقدم «ثقافات»
بخالص الشكر والتقدير
إلى شركة البحرين للاتصالات السلكية
واللاسلكية (بتلكو) على دعمها المتواصل للمجلة

العدد ١٢/١١ - ٢٠٠٤

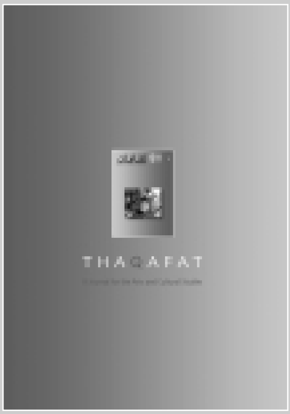


الغلاف الأول

لوحة للفنان راشد العريفي / البحرين

الإخراج والتنفيذ الفني
سيد جعفر حميد

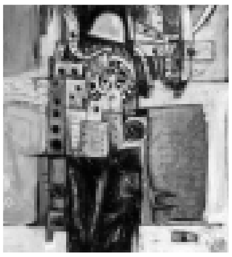
الإشراف الفني
سماح الحمّامي



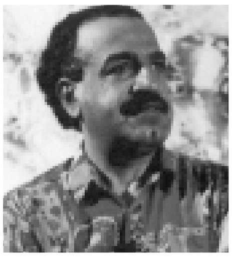
الغلاف الأخير



23



95



137

العنــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب - جامعة البحرين

ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير - مملكة البحرين

البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh

هاتف: ١٧ ٤٣٨٤٤٦ - فاكس: ١٧ ٤٤٩٧٧٠

موقع الجامعة على الإنترنت: www.uob.edu.bh

Distributors — الموزعـــــون

SAUDI ARABIA	**المملكة العربية السعودية**
AL WATANIA CONS. DIST	الشركة الوطنية الموحدة
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565	ص.ب ٦١٤٦٦ – الرياض ١١٥٦٥
TEL: 47820000	هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠
KUWAIT	**دولة الكويت**
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO	شركة الخليج لتوزيع الصحف
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT	ص.ب ٤٢٠٥٧ – الشويخ ٧٠٦٥١
TEL 4816885, FAX 4841026	هاتف ٤٨١٦٨٨٥ – فاكس ٤٨٤١٠٢٦
QATAR	**دولة قطر**
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.	دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR	ص.ب ٣٤٨٨ – الدوحة
TEL 4661282 , FAX 4661865	هاتف ٤٦٦١٢٨٢ – فاكس ٤٦٦١٨٦٥
EGYPT	**جمهورية مصر العربية**
AL AHRAM DIST. AGENCY	مؤسسة الأهرام للتوزيع
AL JALA A AVENUE , CAIRO	شارع الجلاء – القاهرة
TEL: 5747044	هاتف ٥٧٤٧٠٤٤
JORDAN	**المملكة الأردنية الهاشمية**
JORDAN DIST. AGENCY	شركة وكالات التوزيع الأردنية
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN	ص.ب ٣٧٥ – عمان – ١١١١٨ الأردن
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152	هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ – فاكس ٦٣٥١٥٢
LEBANON	**لبنان**
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.	المؤسسة العربية اللبنانية
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE	ص.ب ٦٩٤٦/١١٣ – بيروت
TEL: 743710-742993, FAX: 741652	هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ – فاكس ٧٤١٦٥٢
YEMEN REPUBLIC	**الجمهورية اليمنية**
AL KAID TRADING AGENCIES	محلات القائد التجارية
P.O.BOX 3084, HODEIDAH	ص.ب ٣٠٨٤ – حوديدة
TEL: (967-3)217444-217745	هاتف ٢١٧٧٤٥/٢١٧٤٤٤
SULTANATE OF OMAN	**سلطنة عمان**
AL-ATTAA DISTRIBUTION	العطاء للتوزيع
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130	ص.ب ٤٧٣ – عصيبة – الرمز البريدي ١٣٠
TEL: 597456-591399, FAX: 593200	هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ – فاكس ٥٩٣٢٠٠
SYRIA	**الجمهورية العربية السورية**
DAMASCUS	
AL-MADA PUBLISHING COMPANY	شركة المدى للنشر
P.O.BOX 7366	ص.ب ٧٣٦٦
TEL: 2322275, FAX: 2322289	هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ – فاكس ٢٣٢٢٢٨٩
U.A.E	**الإمارات العربية المتحدة**
EMIRATES MEDIA	الإمارات للإعلام
P.O.BOX 791, ABU DHABI	ص.ب ٧٩١ – أبوظبي
TEL: 451601 - 455555	هاتف ٤٥١٦٠١ – فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288



الافتتاحية

سنوات تمضي..

عبدالكريم حسن *

سنواتٌ ثلاثٌ تمضي، وتمضي معها «ثقافات» قُدماً إلى الأمام.. لا الهَمُّ يصغر.. ولا الهِمّة تفتر.. لفيفٌ من الأصدقاء ارتهنوا زمانهم لزمن المجلة.. يضبطون أوقاتهم على إيقاعها.. تمحيصاً وتصحيحاً.. قراءةً وكتابةً.. محاورةً ومساءلةً.. لا بل إن هذا اللفيف الأعزّ، ما انفك - يدفعه همّه و همته - إلى تقصي حتى شئون الطباعة والنشر.

سنواتٌ ثلاثٌ تمضي.. وقبلها سنتان من التحضير والتدبير.. تُقلّبُ النظر.. ونصوغ التصورات.. حتى استقر الرأي على مشروعٍ أراه اليوم من بُعْدٍ.. وأرى كيف ينضج.. يوماً بعد يوم.. وعدداً من رحِمِ عددٍ.

أذكرُ.. كان صديقنا «كمال أبو ديب» أستاذاً زائراً في جامعة البحرين.. وكان لديه دائماً ما يقوله في لقاءاتنا المكثفة لبلورة الرؤية.. وصياغة المشروع.

وتساءل صديقنا - في حينه - عن الدور الذي تطمح المجلة إلى النهوض به؛ أهو دورٌ تنويريٌّ؟ أم تغييريٌّ؟ أم تجميعيٌّ يهدف إلى خلق مناخٍ للحوار؟

ومن هذه الأسئلة وسواها، انبثقت أسئلةٌ، وتفتحتْ أجوبةٌ.. تمخضتْ، في النهاية، عن قناعةٍ أرستْها كلمات صديقنا «الهاشمي»:

«إن الشرط الإبداعي هو الحكم الفصل في رفض أي عملٍ ثقافيٍ أو قبولهِ».

هكذا ربطت «ثقافات» نفسها منذ ولادتها الأولى بولادة الإبداع.. وسواءً كان الإبداع في الفكر، أو النقد، أو الشعر والقصة والفنون.. فإن الغاية واحدةٌ.. وهي أن احتضان الإبداع إبداعٌ يتغذى من ريشتين؛ ريشةٍ ملأتْ فضاءها.. وريشةٍ تبحث لنفسها عن فضاءٍ تحت الشمس.

وليس يسيراً أن تبحث عن اللؤلؤة وسط أكوام

---

* أستاذ النقد الحديث ومناهج البحث في جامعة البحرين.

● اللوحة للفنان **رافع الناصري** / العراق.

المحارُ.. ليس يسيراً أن تتخطى الحواجز التي تقيمها في وجهكَ جغرافيا أو تاريخ.. وليس يسيراً أن تجمع أشلاء «أوزيريس» في كل مرةٍ تريد أن تصنع أسطورةً.

أذكرُ.. أن صديقنا «عبدالحميد المحادين» اقترح علينا، من البدء، أن يكون العمل جماعياً.. أن يكون الكل مسئولاً عن كل شيء.. قراءةً وتقويماً.. كتابةً واستكتاباً.. إحاطةً ومتابعةً..

وتمضي «ثقافات» قُدماً.. تحتضن ريشاتٍ جديدةً.. وتدفع بريشاتٍ متجددةٍ إلى فضاءٍ أبعدْ..

والإبداع الذي تعنيه «ثقافات» ليس كلمةً عابرةً.. إنها يعنيها منه أن يكون التماعةً في فكرْ.. أو صورةً في قصيدةْ.. أو لغةً – ومضةً في قصةْ.

يعنينا من الإبداع أن يترك وشماً في الذاكرةْ.. حفيفاً في الروحْ.. قبساً في العقل.. شعاعاً في التنويرْ.. وأن ندفع بذلك كله – محلياً ووافداً – إلى هذا الحضن الذي يطمح إلى العالمية، والذي سميناه «ثقافات».

«ثقافات» حضنٌ للإبداع.. ولكنْ؛ مَنْ قال إنها لا يتسرب إلى أسفارها سطرٌ نافرٌ، أو صفحةٌ عاثرةٌ؟ مَنْ قال إنها لا يتسلل إلى سمفونيتها لحنٌ ناشزٌ؟.

الكمال ليس لنا. كل ما لنا أن نصرَّ على اندفاعتنا إلى الأمام.. أن نُعمل النظر الأحَدَّ في النصوص.. أن نشدَّ على اليقين الذي اعتصمنا به.. يقينِ الثقافة بالحياة.

ولقد يسكن الذاكرةَ ما قاله الصديق «إبراهيم عبدالله غلوم» من أن الثقافة العربية الراهنة أدنى إلى التواصل منها إلى الإبداع.. ونحن نُشهر هذا الصوت.. نستفز به كل ما ينتوي التوجه إلينا من أصوات.

❖ ❖ ❖

في ثقافة الكلمة.. أن الكلمة بدءْ. وفي ثقافة الكلمة.. أن الكلمة جرحْ..

ولسوف يمضي تاريخ الإنسان وهو مكلومٌ بالبدءِ.. مبدوءٌ بالجرحْ.

البداية كلمةٌ.. البداية جرحْ.. وفي الجرح يسكن الألم والحياةْ.. أليس من ثقافة الجرح أن الدم النازف شاهدٌ على استمرار الحياة؟

والأرضْ؟ ألا نَكْلِمها من أجل أن نبعث فيها الحياةْ؟

مرَّ بنا لفيفٌ من الأعزاء من أعضاء الهيئة الاستشارية.. أدونيس، صلاح فضل، عبدالسلام المسدّي، عز الدين إسماعيل، كمال أبو ديب، محمد الهادي الطرابلسي.. مرُّوا بأرض «ثقافات».. كلَموها.. حرثوها بالكلمات.. ففاضت بمحاريثهم عطاءً ووفرةً. و«ثقافاتنا» ما زالت تمهد أرضها لاستقبال الآخرين.. تحيةً لهم..

تحيةً لكل مَنْ شقَّ هذه الأرض الصلبة بالحرف واللون..
لكل مَنْ تكلل بعذاب الحرف.. بالكلمة النازفة قطرةَ دمٍ.. المذروفةِ قطرةَ دمعٍ.. المسفوحةِ قطرةَ عرقٍ.. المنسكبةِ قطرةَ ماءْ..
أيٌّ من هذه القطرات الأغلى؟!

تحيةً للكتاب الذين استوطنوا «ثقافات»..
وللقراء الذين وطَّنوها..
للعاملين فيها.. لأعضاء هيئة تحريرها.. واحداً واحداً.. وهم ينسجون خيوط العلاقة الصعبة بين الكلمة – الجرحْ، والكلمة – الحياةْ..

تحيةً لجامعة البحرين.. حاضنةِ «ثقافات».. وللبحرين.. أرضاً منذورةً أبداً لعناق الثقافات..

❖ ❖ ❖

ويرجع الصدى..

«الصوتُ الذي تُشهره «ثقافات».. تستفز به كل ما ينتوي التوجه إليها من أصواتٍ.. هو صوت الإبداعْ.

❖ ❖ ❖

البحرين ١/١١/٢٠٠٤م



● اللوحة للفنان **حكيم العاقل** / اليمن.

« لماذا يكرهوننا ؟ »

نسيم الخوري *

يتصوّر الرئيس الأميركي أنّه «يغيّر العالم»، وهو بهذا يغيّر ثقافات الشعوب وحضاراتها، ويقتنع بأنّه يؤسس لعصر أميركي النكهة والملامح والتطلعات. وتترسخ هذه القناعة في أذهان مجموعة كبرى من المفكرين الأميركيين ومعهم عدد كبير أيضاً من مفكري أوروبا والعرب. لكنّ السؤال الأكبر الذي ما زال ماثلاً في أميركا هو:

Why they hate us أو لماذا يكرهوننا (والمقصود بهم المسلمون)؟

إنّه السؤال الذي يشغل المجتمع الرقمي الأميركي، ويؤرّق إدارتها الرقميّة كما يستنزف مفكّري أميركا الرقميين. وتوضع الميزانيات الضخمة بحثاً عن الجواب. ويشارك الأساتذة الجامعيون من اللبنانيين والعرب في البحث (المدفوع بسخاء بالدولار) عن الجواب أوالحل ومساعدة أميركا بهدف الخروج من هذا المأزق الكبير.

ويعظم المأزق كلّما أوغلت أميركا في العنف بهدف «زراعة» الديمقراطية في الدول. وعلى الرغم من أنّ الرقميّة Digital تعني نقاوة الصورة في وسائل الإعلام، فإنّ الصورة تبدو أكثر غموضاً. ويبدو زمن أميركا مسكوناً بهاجس الإسلام والعرب بينما يغادر المسلمون، ومعهم شعوب كثيرة في الأرض المشرقية، في هجرةٍ جديدة، من دون النبي الكريم، بحثاً عن «الفلاح».

وإذ ننبري، متطوّعين للإجابة بلغة قريش، عن أسباب كره العرب والمسلمين للولايات المتحدة الأميركية، مرسّخين التفريق بينهم وبين أنظمتهم

* كاتب، أستاذ جامعي ومدير سابق لكلية الإعلام والتوثيق، الجامعة اللبنانية، عضو الهيئة الإدارية لجمعية تنظيم الأسرة في لبنان ، الأمم المتحدة.

وأعداد متنامية من مفكريهم، نتساءل أولاً:

كيف تبدو صورة الولايات المتّحدة الأميركية فوق رقعة الأرض اليوم؟

تبدو وقد ارتاحت، أوّلاً، من الخطر الأحمر الشيوعي. ولم يفارق لحظها بحر قزوين نزولاً نحو الخليج بحثاً عن المستقبل المرهون حضارياً بالنفط. فالبترول ماء العولمة وكلأ شعوبها ودولها المتناثرة في العالم . ولقد اتّكأت أميركا على المسلمين في الإحاطة بالمنظومة الاشتراكية وتطويقها واحتوائها ونسفها أيديولوجياً من الداخل مع الاحتفاظ بكل البذور والوسائل التي ترتّب تفجير المسلمين الدائم من الداخل، أيضاً، عبر عدد هائل من الأنظمة الجاهزة préfabriqués وفقاً للطلب، ثمّ رسمت إشارة الموت فوق قبر الفكر الجدلي الذي منه رشحت ثورات لها وقعها في التاريخ المعاصر. وعاد الصليب الأرثوذكسي كما كان قبل سبعين سنة خلت ماسحاً كلّ ما أنجزته عبقرية هيجل وماركس، ومثبتاً ما تفوّه به لينين، بعد عودته من منفاه بأنّ «أيّاماً لا عقوداً تصنع التاريخ البشري».

ارتاحت موسكو الى الحاضر، كما يبدو، لكنّها تبدو قلقة من المستقبل. فحجم الهجوم الأميركي على الشرق يفوق بكثير المتغيرات اللاحقة بطالبان وأفغانستان والعراق وغيرها من الدول الأخرى المسكونة بالهلع، والديمقراطية الفضفاضة ومعانيها وأبعادها. ويجدّد توسيع حلف شمالي الأطلسي وتطعيمه بالدول الشرقية الخارجة من الإيديولوجيا، ملامح استرداد الماضي في احتواء قاس وخطر، كما يُذبل بعض زهور الوحدة السياسية الأوروبية في القارة الموصومة، أميركيّاً بشيخوختها، ولو كانت موحدة اقتصاديّاً بشكل غير مكتمل.

تجهد الولايات المتّحدة الأميركية، من ناحية ثانية، في المساومة أو المهادنة مع الصين، باعتبارها «امبراطورية» قادمة بخطى ثابتة في القرن الواحد والعشرين مرتكزةً على يراعةٍ من قصب وقرطاس من أرزّ، ولو كان العالم غارقاً في سحر الشاشة المتشظّية الأميركية والتي تسوّق لفكر يدين القيم الكونفوشيوسية الصينية المرتكزة على الطبيعة والإيثار والتحكّم بالنفس واحترام العا ئلة والتأمل والطائفة والعمل كمقدّس في العصر الحالي.

صحيح أنّ العولمة باتت تعني «الأمركة»، ولكنّ الصحيح، أيضاً الذي يفترض التأمل والتفكير، هو حلول زمن ليس بعيداً، ربّما، لا تعود فيه الإنكليزيّة تشغل المساحة الأوسع على الشاشة بل اللغة الصينيّة (ألم يطالب صموئيل هانتينغتون، صاحب نظرية «صدام الحضارات» بالاعتراف والتنبّه لحضارات، ومنها الصينية، تتقدّم على الساحة الدولية، وفقاً لإيقاعاتها ومن دون أن يكون لديها قيم الغرب نفسه وعاداته؟ مجلّة لوبوان الفرنسية ٢٦/٤/٢٠٠٤).

تعتبر الصين قلعة الأقصى من الشرق، تُغري مع محيطها النقي الفكر الغربي المعاصر اللاهث وراء هذا الشرق «عشّ الشمس» كما يسميه طلابنا في الغرب الباحثين عن الحقائق والمعارف في استنهاض ذواتهم الداخلية وتجديد فلسفات «اليوغا» ومشتقّاتها واعتبارها درجة الدرجات (الموضة) في المعالجات النفسية التي تدمغ ساحات الغرب وشوارعه. يأتي كلّ ذلك بحثاً عن البرء من تعب الإنسان وضموره وأمراضه في زمن ذبول الحضارات والحاحها على العنف، وتنامي الخوف من الأمراض البيئية والسيدا وجنون البقر وبذرة السارس (تحقيقاً لتوازن سياسي ما، قد لا نفهم مراميه بشكلٍ واضح).

ألم يؤسس الرأسمال الغربي دول النمور الصناعية الآسيوية وهو يستلقي تحت شمس آسيا، في أثناء راحته في أقاصي الشرق؟

تبدو الصين، إذاً، وكأنّها «تأكل» الأسواق العالمية، وتزاحم الغرب الأميركي من دون كثير كلام، وهي تتماهى، ربّما، بأميركا (والتماهي مصطلح نفسي غربي يفترض الصمت) كما تماهت الولايات المتحدة ببريطانيا العظمى، من قبل، وما تنفكّ تتباهى بمديونية بريطانيا لها، «البلاد التي لم تكن تغرب عنها

الشمس»، وتلك مقولة تاريخية معروفة في مدارس العالم وجامعاته يحفظها ويرددها كلّ ناطق على وجه الأرض. صحيح أنّ هناك حقائق حضارية تشغل العصور كلّها وتملأها، ولكن ليس هناك من لاتناهٍ في حياة الدول وحضارات الشعوب مهما بلغت قوّتها ونفوذها. وتزخر القواميس والموسوعات بأسماء حضارات وشعوب كثيرة أفلت ولم يبق منها سوى ملامح آثارٍ، وسطور قليلة لا يقرأها إلاّ الباحثون.

يأتي الصراع المتوقّع بين الدولة القائمة عالمياً والدولة القادمة عالمياً والدوّل الأخرى في العالم حاملاً أبعاداً ثقافية أكثر من أيّ معنى آخر. وتبدو الثقافات مثل حيوانات مهددة بالانقراض، بالمنظور الأميركي، تدفع الدول أبناءها وثرواتها وثقافاتها ثمناً لانهيار حدودها، احتفاءً بالعولمة الأميركية وتقليداً أوتقديراً لها، وكانت دفعت أعداداً هائلة من مواطنيها وثقافاتها وثرواتها بهدف رسم حدودها وضمان عدم التدخل في شؤونها الداخليّة. ماذا نتوقع، بهذا المعنى، لدول مهملة في أقاصي الشرق بعيدة جدّاً جغرافياً عن أميركا، من مستقبل، إذا كانت المكسيك، جارتها الأقرب مثلاً، والمتعلّقة بأذيالها اقتصادياً، تعاني من تهديم ثقافتها وبيئتها بشكلٍ واضح، وهي في حالة نمو؟

الواقع، أنّ الأمركة تعني، رمزياً، الطبق الذي يوضع أمام الجائعين والعطاش في المعمورة. وتحاول الولايات المتحدة الأميركية أن تشغله «بالهمبرغر والكوك والبيغ ماك والبيتزا» وغيرها، فتدخل بها الى الأذواق والنفوس والعادات والثقافات بهدف تعميم الإنسان الرقمي الأميركي بملامحه وسلوكه شاغل الشاشات. لكن الرغيف الثابت، اليوم، فوق طبقها العالمي، ليس «البيغ ماك» (سالب لعاب الجماهير الثورية، سابقاً، في مدن اوروبا الشرقية وقراها) بل «البيتزا» التي تبدو أميركية في مذاقها وطريقة تحضيرها وتقديمه للزبائن الشباب الطامحين الى التشبه بملامح الإنسان الرقمي الأميركي. ليست «البيتزا» أميركية الصنع، بل استولت أميركا عليها وحوّلتها عن طبيعتها الإيطالية، وكادت أن تقنع العالم بهويتها الأميركية. والمعروف أنّ إيطاليا بلد أوروبي عريق في الحضارة بأبعادها ومعانيها الواسعة، وهي حاضنة للمسيحية الكاثوليكية إلى الأبد. خلفها روما بهياكلها، وأمامها دائماً المسيحية أو كسرة من الخبز قادرة أن تطعم شعوب الأرض بالمحبة والتضحية وقبول الثقافات وأرغفة الآخرين. باتت «البيتزا»، إذاً، قطعة خبز عالمية يضع كلّ شعبٍ فوقها ثقافته وذوقه وحشائشه، لكنّها ستبقى، إلى الأبد، ذات هويّة إيطالية مهما كانت هويّة هذا الموضوع فوقها.

تقوم الولايات المتحدة الأميركية، من ناحية ثالثة، بإعلان الحروب المفتوحة على المسلمين في العراق وبلاد العرب والعالم، وكلّ ما يمتّ بصلةٍ الى أصحاب الخط الأخضر أو الخطر الأخضر بالمنظار الأميركي.

وعلى الرغم من أنّ أصحاب هذا الخط من المسلمين والعرب لا يضعون فوق رغيفهم سوى السعتر البرّي المطحون والمجبول بزيت القدس وبيروت ودمشق وغيرها من المدن العربية والإسلامية، وأقصى طموحاتهم «منقوشة» من السعتر يعشقها الغربيون في عواصمهم، وهي موضة الغذاء، وعلى أكتافها نمت المقاومة وتنمو أجيال الفقراء من العرب في زمن الشح المعولم واقتصاد السوق. وفي اليقين أن «المنقوشة» ستبقى عربية مليون سنة وطالما بقيت في الدنيا أرض. وستبقى جزءاً من ثقافة هوية العرب الصلبة، على الرغم من كلّ هذا الهوان.

إنّهم يضعون فوق رغيفهم، أيضاً، «الكشك» المستخرج من حليب الماعز الطبيعي (ولا يكبر الماعز إلاّ في رؤوس الجبال) المجفّف تحت أشعّة الشمس لا في المصانع، والمجبول بالقمح الأسمر المدقوق والذي أصبح «قبلة» الصحّة المقلقة لدى الغربيين، ويحبون في حضارتهم الزراعية بخطى المؤمنين بثقافتهم وكراماتهم، وتبدو أميركا وقد استنفدت الحضارتين الزراعية والمائية، بعدما اجتازت الأرض والمحيطات والبحار ونشرت مواقعها وثقافاتها، وتوهّمت أنّها تخلّصت منها (عنصراالتراب والماء). وهاهي تحلّق في السماء معلنةً حضارة الفضاء/السماء/الهواء منذ

ربع قرن. وتبدو، اليوم، وكأنّها تؤسس لـ «حضارة» النار/جهنّم في حروب خياليةٍ، وهميّة ضائعة غير محدودة المساحة، أو لا حدود لها في قراءاتها الأولى. وكأنّها تقاتل الأوهام!

لأمريكا السماء، إذاً، وللمسلمين الوعر في أفغانستان نزولاً نحو أرض الرافدين وخضرة الصحراء. أرادت النجاح من النقطة التي أخفق فيها السوفيات، لكنّ المغامرة كانت صعبةً في أفغانستان، وما زالت، لأنّها وعورة طبيعية شكّلت شوكة قاسية في خاصرتي بريطانيا والاتّحاد السوفياتي.

وشتّان ما بين الوعورة الطبيعية والوعورة البشرية. فقد وقفت دول بالصف تفتح ذراعيها للتحالف الصغير في شمالي أفغانستان، والتحالف العالمي الكبير. وبتنا نتحسس شروخاً راحت تقوى وتشتدّ بين الحكومات الإسلامية وشعوبها: الأولى تنصاع لأميركا والثانية ترفض الإثنين. وتبدو مجمل الأنظمة العربية، تتابع في هذا الميدان، في عصر العولمة وقبله بكثير، تركيز استراتيجياتها على النفط، المادة القابلة أو المهددة بالنضوب، والمنزلقة من بين أيدي أصحاب الأرض الأساسيين، بينما التركيز على الطاقات البشرية التي لا تنضب كان مهملاً وما زال.

أقفلت أميركا القرن العشرين على حربٍ كان العرب والمسلمون ضحاياها، وافتتحت القرن الواحد والعشرين بحروب قوامها الأمر لها والطاعة للشعوب والأنظمة لا فرق. وبان العرب والمسلمين ضحاياها الأبرزأيضاً. واتّخذت لحروبها المستمرّة تلك عنوان: «النسر النبيل»، تناغماً مع عصر الفضاء ، وبهدف «العدالة المطلقة» والتي بانت «عدالتها» بزلّة لسان Lapsus الرئيس الأميركي بوش الذي أعلنها حرباً مسيحية وما استطاع ترميم زلّته تلك،لا مع المسلمين ولا مع مسيحيي الشرق واضعاً المغالين منهم في دوائر الخط المحتّم. استعمل بوش الابن كلمة «حملات صليبية»، وتذكّر المسلمون والمسيحيون في الشرق الحروب الصليبية التي خاضها الغرب الأوروبي ضدهم (في القرون الوسطى عام١٢١٢). وعلى الرغم من تكرار الكلمة في حملاته الانتخابية الرئاسية، ومع أنّ الإدارة الأميركية تحاول تلطيف مضمون هذا الإستعمال بالقول أنّ «الحملة الصليبية ليست بهدف طرد المسلمين من القدس بل بهدف تغيير العالم كلّه»، فإنّ المسيحيين في الشرق والمسلمون يعتبرون الأمر هذياناً لا يؤسس لسياسة خارجية عاقلة، بل لمصائب لاتنتهي من تداعيات ١١أيلول. ولا يستساغ ، في هذا المجال، نسيان الكنيسة الغربية في الشرق العربي التي تقفّت خطى البابا يوحنا بولس من أثينا إلى دمشق ثمّ مالطة(أيّار٢٠٠٠) وهوكان بدوره يتقفّى خطى بولس الرسول. زار الجامع الأموي الكبير في دمشق، واستكان أمام ضريح يوحنّا المعمدان في داخل الجامع، وسجّل بأنّه أوّل حبر أعظم في التاريخ يلج مسجداً. كما لا يجوز نسيان الكنيسة الأرثوذكسية التي تستعد لأن «تُشهر» إسلامها إن كان في خلد الغرب، أيّ غرب، أن يقف بينها وبين إخوتها في الإسلام، والأمثلة كثيرة.

مصيبة ١١ أيلول:

صحيح أنّ ما حصل في هذا التاريخ قد يشابه الميلاد أميركياً ويمكن أن نؤرّخ قبله وبعده، لكنّ الملاحظ أنّ كلّ ما في الولايات المتّحدة الأميركية كبير: الاسم، السيارة ، البرّاد، الطريق، الأفكار، المباني والأبراج والمصيبة أيضاً.

نعم المصيبة في أميركا تبدو كبيرة جدّاً. ولقد شغلت الصورة التي ترسم نسف برجي التجارة العالمي أذهان البشر، واحتلّت مركز الصدارة في وسائل الإعلام العالمية الى درجة تمكننا من اعتبارها صورة القرن الحالي الأكثر بروزاً.

فللمرّة الأولى، تبدو الأفكار والكتابة والتحليلات معولمة. يتداخل فيها العام بالخاص ويتضادّان. وتتردد كلمة العالم في أدبياتنا وأحاديثنا أكثر من أيّ زمن كتابي مضى على البشر. لقد بان الخبر NEWS بذرة الصحافة، مثلاً، يحقق الحلم البريطاني القديم في أن يصل إلى جهات الأرض الأربع: الشمال NORTH (لماذا الشمال أوّلاً ودائماً) ،EAST الشرق، WEST الغرب، SOUTH الجنوب (لماذا الجنوب، دائماً، في الآخر- تلك

اسئلة لغوية حافلة بالمعاني).

مع انهيار البرجين في أميركا وانهيار برج بابل في بلاد ما بين النهرين حيث تبلبلت الألسن واللغات تشابه كبير. لم يصل أهل بابل عبر برجهم إلى السماء، وهبطت أميركا مرغمة من عصرها الفضائي كأننا كنا نسمع وقع سقوط العولمة التي لم تنضج بعد، أو أننا كنّا نعاين بدايات العولمة بالقوة، والتبست مجمل النظريات والأفكار التي كانت تفخر بتقديم العولمة الأميركية كالمطر إلى الشعوب، أو النظر إلى دولة العولمة وكأنّها «عنكبوت» متخفٍّ ينصب شباكه أمام الأوطان لتعلق تماماً كما تعلق الحشرات والزيزان فوق الشبكة جاهزة للغذاء وإطعام صغار العناكب، بعد الإجهاز على الذكر. وباشرت أميركا ترسخ عقد الشعوب وعقائدها عن طريق التمكن من الإمساك بالفأرة ونقر رأسها الدقيق للتمكن من المعرفة، ومن دون أن يفقه الأميركيون بأن كنهّ الحضارات العربية القديمة المتدفقة نحو الشمال، انزاحت من تحت قضمة الفأرة التي أهالت سدّ مأرب في اليمن السعيد.

و١١ التي كانت تعني اثنين يتواكبان ما عادت تبدو كذلك مع انهيار البرجين. إننا أمام حضارتين، ثقافتين، عالمين: أميركا من ناحية والعالم من ناحية أخرى، وتسقط تسميات مثل العالم الثالث، فيظهر العالم كلّه ثالثاً.

كثيرة هي الأفكار والتحليلات والإسقاطات الكثيرة والأضاليل التي تتخفّى وراء سقوط البرجين من دون تبيان نقطة دم واحدة. كان يمكن التيقن أنّ وراء هذا النضوب في الأحمر القاني أنهاراً من الدماء العربية والإسلامية تنتظر في الآفاق. والخميرة الأميركية المعجونة بالبترول وأمن «إسرائيل»، «وطحن» فلسطين، ومواجهة الأخطار النووية ستفور في عجيننا حروباً مخططاً لها على «الإرهاب» وترسيمات لا تنتهي للشرق الأوسط الجديد، وتداعيات تؤسس لمقولة كبرى: لا فعالية سياسية في العالم الجديد من دون فعالية عسكرية. ويصاحب هذه المقولة ذعر وتوجّس دولي وكأننا على أبواب القيامة، والقيامة انتصار على الموت.

المسلمون في دائرة «حيّ على الفلاح»:

الواقع أنّ توجّهاً واضحاً كان يظهر وهو يشتدّ خطورة قوامه الفكر الطاغي المبشّر بالليبرالية وفضيلة الجمهورية، والحرية الفردية في العالم، لكنه يحصر الإرهاب والتخلف بالإسلام والمسلمين، وكأن ثورة غربية مسلطة شقراء فوق الرقعة السمراء في آسيا وأفريقيا تطالب المسلمين بتحقيق ثورتهم الفكرية الكبرى بالقوة، تماماً كما حققت (؟) المسيحية ثورتها خلال ٣٠٠ عام وبدءاً من عصور التنوير.

يضع التفكير (وهو دون الفكر) الأميركي المعاصر الغرب في موقع حضاري معاد للأفكار والحضارات الأخرى مثل الصينية واليابانية والإسلامية والهندية والسلافية واللاتينية الأميركية والأفريقية. وتأخذ

الثقافة بعداً دينياً خطراً تبرز فيه الدول رقعاً من الملوك والرؤساء، يشابهون لعبة «البازل» يحرقون أصابعهم في الإرهاب، كما يحرقونها في اندفاعهم للتعامل مع أميركا.

وتبدو «إسرائيل» نقطة التوتر الأساسية بين العرب والمسلمين من ناحية وأميركا من ناحية أخرى. بهذا المعنى، تصل المخاطر إلى حدود دفع المسلمين، وربّما الشيعة منهم بشكل خاص مضمّخين بتجربة تحرير الجنوب اللبناني، وعن طريق قهرهم واضطهادهم واستفزازهم في مقدّساتهم، للخروج من دائرة : «الله أكبر، الله أكبر. أشهد أنّ لا إله إلاّ الله، وأشهد أنّ محمداً رسول الله»، بعدما استغرقوا فيها منذ سقوط الأندلس إلى دائرة «حيّ على الفلاح»، التي كانت منسية أومؤجّلة تتجدد للمرّة الثانية في تاريخ الإسلام. يخرجون أكثر نحو الإيديولوجيا أي من الشهادتين نحو تعزيز الجهاد والإستشهاد والحضّ على النصر والفلاح وقد تأسس في قول الله.

تسقط الحلول الأمنية التي تبدو قاصرة، وهو ما يعترف به في أوروبا (انسحاب اسبانيا من لعبة الدم) وأميركا والعالم بحيث يجب الذهاب في الأسباب العميقة «للإرهاب»، وتعقّد المعالجات الأميركية الأمور

بالنسبة الى الدول العربية التي ترى أنها تعاني من «الإرهاب».

ولا يعود هناك من جدوى في البحث عن إجابات على تساؤل الرئيس الأميركي أمام وسائل الإعلام: لماذا يكرهوننا ؟ Why they hate us

لن تتمكّن أميركا من الإبقاء مؤجّلاً، ومخزوناً استراتيجياً بالنسبة لها، كما قد لا يمكنها الإبقاء على إدارتها الحالية ،في الوقت الذي يسقط فيها المسلمون الشيعة صفة التأجيل عن «حيّ على الفلاح».

فعلاً، لماذا يكره المسلمون «الأميركان» كما يسمّيهم الشيعة؟

وهل تبدو الإدارة الأميركية في كوكب آخر؟

يرتسم السؤال، وأنا صاغر لنقاش مع أستاذين جامعيين عادا من أميركا، بعد أن شاركا بسلسلة ندوات ومحاضرات في عدد من جامعات ومدارس أميركا. الأول مسلم شيعي، والآخر مسيحي أرثوذكسي) أعتذر من القارىء لأنّها المرّة الأولى التي ألجأ فيها، في كتاباتي وأبحاثي إلى مثل هذه التصنيفات، والهدف الخروج بحكمة ما في الورقة) وكلاهما سافر بحثاً عن إجابات عربية وبالإنجليزية عن السؤال الأميركي إياه: لماذا يكرهوننا؟

على الرغم من حسم المسيحي، المتمرّس بأميركا، أمره بأنّه لن يتكلّم مع أمريكي، بعد اليوم، في موضوع العراق لتوتر الأميركيين المخيف والشرس حيال الأمر، فإنّ الشيعي «سيّد» يرطن بالإنكليزية ، بدا مندهشاً لصور الجثث الأميركية المحروقة التي علّقها المقاومون العراقيون فوق الجسر في العراق، إذ رآها تسبقه الى شيكاغو، فيعلقها الطلبة الأميركيون في القاعة المدرسية التي التقى فيها هؤلاء.

وقد قارعه فيها الطالب الأسود الذي يشارك والده في حرب أميركا على العرب والإسلام ، وقد التبس عليه الأمر إذ اتّهمه بأنّه نسيب لأسامة بن لادن أو السيستاني أو آل الصدر والبيت المقتدى أو المقتدرفي تجدده الجهادي في العراق ولربّما في غيره.

الخلاصة أنّ الشعب الأميركي خائف ويغطس حتّى أذنيه في الإسلام والمسلمين. يشعر السامع نفسه أمام انطباعات العائدين من أميركا وكأنّه في كوكب آخر لولا الأستاذة الجامعية ، وبنبرتها القويّة قالت بأن من عادات المستعمرين الدخول إلى بلادنا من طريق الأسئلة والجامعات. وإلاّ ما معنى هذا التهافت الأميركي على تأسيس الجامعات والمعاهد في بيروت ومصر ودمشق وعمّان وغيرها من العواصم العربية. تنبت كالفطر، وبتسهيل عجيب من الأنظمة، ومن دون شروحات وافية لهذه الظاهرة، في الوقت الذي تتراخى فيه مفاصل وزراء الثقافة والتعليم العالي في الوطن العربي ورؤساء الجامعات الوطنية عمداً ، وعن سابق تصوّر وانصياع لضغوط وإغراءات زائلة(ولهذا مبحث آخر).

أتدفع أميركا المسلمين نحو «الفلاح»؟

نعم. الكلّ في دائرة «حيّ على الفلاح»، لا فضل فيها لعربي على أعجمي، ولا لمسلم على مسيحي، ولا للبناني على سوري أو عربي ولا لشيعي أو أرثوذكسي أو ماروني إلاّ باحترام القيم والمبادىء والثقافة.

ويتّخذ الموت مفهوماً جديداً يمنحه إيّاه الإسلام المعاصر في العالم وفي البلاد العربية والإسلامية يتساوى به بالحياة. فالوعد بالجنّة مسألة فائقة الدلالة والإيمانية بالنسبة للشباب المقاتل في الإسلام وبه. وهذا ما قد يقلق الفكر الغربي أمام مسأله التعادل بين الموت الاستشهادي والفلاح. أليس للفلاح، هنا، معنى الموت الذي لايدركه النضوب ممّا يعيد النظر بالإدارة الرقمية للحروب المعاصرة؟ لا حيلة للعلم في التخلص من عصر التراب، وحسابات الأرض غير حسابات الفضاء، والأميركي الذي يلتهم البيغ ماك ويقاتل الشعوب ويحاول ترويضها من الفضاء، ومن خلف الشاشات والنصوص والحسابات الأميركية لا تفضي سوى إلى العبثية والهزائم. وصورة الطفلة العزلاء التي تحمل قطعةً من الخبز المغمّسة بالسعتر والسمسم تتأمّل الطائرات الرقميّة (لا الورقيّة) تنصبّ بحممها فتؤسس لعصر الجحيم والنار تمثل في أذهان البشرية، وتؤسس أحقاداً وكرهاً ينزرع في

الأجنة والأرحام والمخيلات إلى ما شاء التاريخ. ليس سهلاً القتال مع أبناء «حضارة الرمال «لطرد هذا» الذباب البشري الكثيف»، وفقاً لقاموس الرئيس الأميركي بوش الذي يفصح، كما يبدو، عن عنصرية وكراهية فائقة للعرب والمسلمين لم نشهدهما في تواريخ الصراعات بين الشعوب.

لا نتصوّر أنّ أجيالنا كانت تكره الأميركيين، ولا مغالاة في القول بأنّ أقصى طموحات العديد من شبابنا كان تقليد ملامح الإنسان الرقمي الأميركي والوصول إلى الجامعات الأميركية. لكن الرئيس الأميركي، ومن ورائه إدارة مفعمة بالعنصرية في الفكر وإبادة الشعوب، تصوّر أنه «أنكيدو» الجديد الذي خلقته الآلهة لحلّ مشكلة صدّام أو «غلغامش» العصر،الحاكم البابلي الذي استبدّ بشعبه قبل ٥ آلاف عام. لقد شارك «أنكيدو» «غلغامش» وساواه في قوّته وبطشه (كما تروي الأسطورة)، وبعد قتال عنيف بينهما، ارتبطا بصداقة قويّة تحطّمت بموت «أنكيدو» المأساوي. وراح «غلغامش» يفتّش عن أسرار الخلود مسكوناً برهبة الموت. وبين حتميّة الموت واستحالة الخلود، تكرّ الأسئلة التي تقلق الإنسانية في كلّ زمان ومكان وكلّها تعجز عن مجابهة الموت، وتقتنع بأنّ الوجه الآخر لكل حياة هو الموت.

تُرى من هو «أنكيدو» ومن هو «غلغامش»، بوش أم صدّام؟

تتعادل الأسماء وتتشابه في زراعة الموت في الوقت الذي تتعادل فيه الحياة بالموت والاقتناع لدى المسلمين بأنّ الوجه الآخر لكلّ موت هو الحياة والولادة.

١٠٠ سنة من احتقار العرب:

أتدفع أميركا العرب والمسلمين وشعوب العالم الأخرى نحو كرهها؟

يكفي فتح خزائن التاريخ، في السياسة الأميركية الخارجية، لسقوط علامات التعجب وتلمّس الرتابة والتكرار في الانقياد الأميركي لليهود وعشق الحروب وكره العرب والإسلام: كان استقلال أميركا ووحدتها عن طريق الحروب والدماء مع واشنطن ولينكولن.

ومنذ انتخاب وودرو ولسون (١٩١٢) (الرئيس الأميركي الذي ضمن لليهود فلسطين بعداعلان بلاده الحرب على ألمانيا وهزمها) وروزفلت (غدا أسير اليهود مذ أصبح حاكماً لولاية نيويورك، وأدخل بلاده الحرب العالمية الثانية مستعدياً اليابان إرضاءً لليهود) وترومان (اعترف بـ «اسرائيل» فقط لضمان تجديد انتخابه ونقل٦٠٠ ألف مسلح أجنبي إلى فلسطين تولوا طرد المسيحيين والمسلمين العزل منها)، وأيزنهاور (أرضى اليهود محتلاً لبنان- ١٩٦٥- واضعاً الأسطول السادس قبالة بيروت كإنذار للعرب بعدم التفكير في استعادة فلسطين) وكينيدي (الذي جاهر بإرسال الأميركيين للقتال إلى جانب اليهود في وجه «اللصوص» العرب حسب تسميته) وجونسون (مهندس حرب ١٩٦٧ لمصلحة إسرائيل وأكثر الرؤساء توريطاً لأميركا في الشرق الأوسط وقد رفع الضرائب وتكرّم على اليهود بأموال الأميركيين الطائلة) ونيكسون (الذي حقّر نفسه في التعهد بحماية «إسرائيل»، ومن ورائه هنري كيسنجر مهندس سياسة تجزئة الشرق الأوسط، ومعضلة حرب ١٩٧٣) وكارتر (الذي دمغ أميركا بشكل فاضح ب والتر مونديل وزبكينو بريزنسكي وقاد عمليات تسليح المسلمين في وجه الإلحاد الشيوعي) وريغان (الذي زجّ أسطوله في حروب لبنان وشنّ حرباً إعلامية في جزر غرينادا بعد تفجير مقر قوّاته البحرية في بيروت) وبوش الأب (صاحب عاصفة الصحراء أو حرب الخليج الأولى) وبيل كلينتون (الذي الحّ على السلام في الشرق الأوسط وعزّزه بالهجومات على بغداد والخرطوم وأفغانستان).

كانت أميركا تلجأ إلى احتقار المسلمين والعرب منذ ١٠٠سنة وأكثر، وكانت سياستها الخارجية ومازالت تعتمر القلنسوة اليهودية وتفاخر بها. وضع ريغن إسفين أميركا/«اسرائيل» الأوّل في مصر(كامب دايفيد)، وها هو يضع إسفينه الثاني في بغداد. وترتاح «إسرائيل»، ومعها الولايات المتحدة الأميركية، مباشرة هذه المرّة، بين نهري دجلة والفرات لمئات الأعوام من

السيطرة الاقتصادية والثقافية وتغيير الأنظمة والحقد والكره والاستغلال والاستعباد للشعوب.

فهل لأميركي عاقل أن يسأل: لماذا يكرهوننا؟

ملامح الحرب العالمية الثالثة:

إنّ الخطر الأكبر الماثل حالياً في الشرق الأوسط هو ملامح حرب عالميّة ثالثة لطالما تمنّاها اليهود وخططوا لها وترقّبوها كي يحكموا العالم في «أرضهم المختارة» فلسطين.

وإنّ نصّاً فائق الدلالة لوليم غاي كار (الكاتب والضابط الأميركي) أُنهي به بحثي اقتبسته من كتابه «أحجار فوق رقعة شطرنج» (نشره في كاليفورنيا في أكتوبر ١٩٥٨):

«إن قضى المخطط المرسوم انقيادنا إلى حرب عالمية ثالثة تنشب بين الصهيونية السياسية وبين قادة العالم الإسلامي، وبأن تُوجه هذه الحرب وُتدار بحيث يقوم الإسلام (العالم العربي والمسلمون) والصهيونية (دولة إسرائيل) بتدمير بعضهما البعض، وفي الوقت ذاته، تقوم الشعوب الأخرى التي تجد نفسها منقسمة أيضاً حول هذا الصراع، تقوم بقتال بعضها البعض حتى تصل إلى حالة من الإعياء المطلق.

وأتساءل: هل يستطيع أي حيادي سليم العقل أن ينكر المؤمرات الخفيّة التي تحاك في الشرقين الأوسط والأقصى وأنها تلتقي جميعاً في مخطط واحد منسّق هدفه الوصول إلى هذه النتيجة الشيطانيّة؟»...

مقدمة لدراسة

اللغة وهوية الأمة

ناصر الدين الأسد

إنما جعلت العنوان «مقدمة» لدراسة الموضوع لأنه أكبر من أن يستقل به شخص واحد مهما تكن منزلته من العلم، وأوسع من أن تحصره مقالة أو ندوة مهما يبلغ طول الحديث فيها. وربما كان من الصواب أن نذهب إلى أن هذا الموضوع الجليل سيظل مفتوحًا قابلاً للزيادات والإضافات في الأفكار والمعاني والرؤى مهما يبلغ عدد المتحدثين والكاتبين فيه، ومهما يبلغ عدد المقالات أو الكتب المؤلفة عنه، وكذلك سيظل مجالاً واسعًا للاجتهاد والاختلاف أو الاتفاق في الرأي.

فهو إذًا موضوع «ولود»، كلما جاءت مناسبة للكتابة فيه أو الحديث عنه وجدت نفسي أزيد على ما كنت كتبت أو تحدثت في مناسبة سابقة فأضيف إليه بسبب ما في الموضوع من قوة «توليد» للأفكار والمعاني.

❖ ❖ ❖

واللغة - من حيث هي لفظة - هي حروف وأصوات: هي حروف حين تكون مكتوبة، وهي أصوات حين تكون ملفوظة ومنطوقة. ولكنها في جوهرها وحقيقتها إنما هي معانٍ ومدلولات تصبح أحيانًا صورًا بيانية وخاصةً حين تنضمّ اللفظة إلى غيرها في سياقٍ من الكلام. بل إن الحروف المنفصلة المستقلة - سواء أكانت حروف عطف أم جرّ أم نداء أم استغاثة أم سواها، إنما هي أيضًا في ذاتها مشتملة على معانٍ ودلالات، وموحيةٌ بها. وهذه المعاني كامنة مستقرّة في تلك الحروف لذاتها قبل أن تنضم إلى الألفاظ التي تَعْطِفُها وتَعْطِف عليها، تسبقها أو تلحقها. ولذلك يختلف معنى العبارة باختلاف حرف العطف أو حرف الجر، ومن أجل هذا سُمِّيتْ هذه الحروف، ومعها حروف أخرى، بحروف المعاني تمييزًا لها عن حروف المباني التي تتألف منها الألفاظ. وغير صحيح ما يظنه بعض غير العارفين من أن حروف الجر تتبادل، هكذا اعتباطًا. وذلك أن تبادلها إنما هو لأسباب بلاغية حين تدل على تضمين معنى فعلٍ آخرَ غيرِ الفعل السابق عليها.

وربما رأى نفر آخر من الباحثين أن هذه الحروف - وهي حروف المعاني - لا تحمل معنى في ذاتها وإنما معناها يتحقق حين تكون في الجملة مع غيرها من الكلمات، وهو ما يتبادر إلى الذهن قبل أن يحاور المرء هذه الحروف ويسمع تحاورها، ويحسّ نبضَها من داخلها.

والشأن في الكلمات هو الشأن نفسه في حروف المعاني، أو إن شئت فقل إن الشأن في الحروف هو الشأنُ في الكلمات. فنحن حين نسمع كلمة «شامخ» أو «باذخ» أو «رائع»، أو نقرأها، وحدها منفصلة عن أي موصوف، يتبادر إلى ذهن السامع أو القارئ معنى واضح أو يتبادر إلى نفسه شعور محدّد. والأمر نفسه يحدث في الذهن وفي النفس مع سائر الصفات، مثل:

عظيم وكبير، وصغير وحقير، وجميل وقبيح، وسواها، فمعانيها كامنة في ذاتها، يدلّ عليها اللفظ فور سماعه أو قراءته. وهي معانٍ مطلقة رَحْبة تتقيد بعد ذلك بموصوف محدد؛ وهذا التقييد أو التقيّد بذكر الموصوف قد يحدّ من طلاقتها ويضيّق رحابتها.

وأمر ثالث في شأن الألفاظ وهو أنّ الإنسان لا يستطيع أن يفكّر في شيء من المحسوسات المادية ولا من المعاني المتخيَّلة إلا إذا كان لذلك الشيء لفظ يدلّ عليه، حتى الغيبيّات، مثل: الملائكةِ والشياطينِ والجنة والنار، لا بدّ أن تكون لها هذه الألفاظُ والأسماءُ التي يفكّر الإنسان من خلالها بتلك المسمَّيات فيستطيعُ أن يتصورها في عقله وحسّه، بل يستطيعُ أن يصوّرها من خلال الفنون المختلفة كما فعل بعض الشعراء والرسّامين والنحَّاتين. وربما كان من الصواب أن نقول إن ريشة الرسام لا تعمل عملها، وإن إزميل النحّاتِ لا يحقق غايته، إلا من خلال الألفاظ اللغوية التي تجعله يتمثل فكرته، أو ينطلق منها حسُّه، مهما يكن موضوعُ لوحته أو تمثاله خيالياً أو خرافيًا أو أسطوريًّا. فهؤلاء الذين رسموا الشيطان أو الحيواناتِ والأفاعيَ الخرافية أو آلهةَ الإغريق والرومان ونحتوا تماثيلهم، إنما رسموا اللفظة اللغوية التي أوحت لهم بالصورة المتخيَّلة، أو رسموا الصورة المتخيّلة التي أوحت بها تلك اللفظة اللغوية.

ومن هنا نرى أن اللغة – بما تكتنزه من معانٍ ودلالات وأحاسيس – إنما هي وسيلة للتفكير كما أنها وسيلة للتعبير والتواصل بين الناس. ولكن هذه الوظيفة اللغوية في التعبير والتواصل تأتي في الزمن بعد وظيفتها الأولى، إذ لابدّ أن يفكّر الإنسان أو يشعر أولاً ثم يعبّر عن أفكاره وأحاسيسه، وإن كان التفكير في كثير من أمور الحياة اليومية ينطلق سريعًا ويكاد يتداخل زمن التفكير وزمن التعبير، حتى إننا في كثير من المواقف لا نكاد نحس فارقًا بين الزمنين، وإن كنا نتندّر أحيانًا فنقول إن فلانًا يسبق لسانُه عقلَه، ونقول إن فلانًا يتكلم دون أن يفكّر. وهكذا نرى أن هذه الوظيفة الثانية للغة – وهي التعبير – لا تتحقق إلا بتحقّق الوظيفة الأولى وهي التفكير.

وقد يكون التعبير أحيانًا بغير اللغة، وذلك أن بعض «المعاني» تدلّ عليها وسائل أخرى غير الألفاظ، مثل ملامح الوجه أو حركات الرأس واليد، للتعبير عن الموافقة أو الرفض والتعبير عن الغضب أو السرور، وسواها من المشاعر والمواقف. فاللغة يشترك معها غيرها من حيث هي وسيلة للتعبير، ولكنها تتفرّد وحدها وتتميّز من حيث هي وسيلة للتفكير.

وهكذا فإن اللغة نشاطٌ عقليّ ونشاطٌ لسانيّ في آن، وذلك لما وضّحناه من أنها في حقيقتها مضمونٌ ومفهومٌ فكريان، وهي في الوقت نفسه أداة للتعبير، وغير صحيح أن نفصل بين «الدالّ» الذي هو في حالتنا «اللغة» و«المدلول» الذي هو المعنى أو الفكر. فـ «الدالّ» لا يمكن أن يدلّ إذا كان أجوف مفرّغًا، و«المدلول» لا يمكن أن يكون معلقًا في الفراغ أو الفضاء يتحرك فيهما وحده. ومن هنا كانت اللغة هي الفكرَ نفسَه.

ثم إن الأمر الواحد إذا اختلفت الألفاظ اللغوية الدالّة عليه اختلفت صورته في الفكر والنفس، واختلف الشعور به حدّةً أو خفّة. ومن هنا كانت قيمة سكّ ألفاظ حسنة أو مقبولةٍ أو ذات أثر لطيف أو خفيف لأشياء ومعانٍ مستهجنة أو قبيحة، وهو ما نعبّر عنه بقولنا: تحسين القبيح، ويعبّر عنه الإنجليز بلفظة (Euphemism) . فنحن حين نقول عن بعض ما يجري في فلسطين والعراق أنه «عمليات استشهادية» فإن شعورنا وتصورنا الفكري لها يختلفان عنهما حين نقول إنها «عمليات انتحارية». وقد قرأت منذ مدّة مقالة فيها مَثَل واضح على ذلك وهو أننا نتصرف مع شخص نطلق عليه صفة «مجنون» تصرفًا فيه كثير من الحذر أو الخوف منه، وهو تصرف يختلف عن تصرفنا لو قيل لنا عنه إنه «مريض عقليًا» أو «مَعُوقٌ عقليًا»، وسيكون تصرفنا أقل حذرًا وخوفًا من الحالتين السابقتين لو كانت الصفة التي تطلق عليه أنه «من أصحاب الاحتياجات الخاصة». ومن هنا تظهر قيمة سكّ «مصطلحات» دينية وسياسية واجتماعية، وبثّها في وسائل الإعلام المختلفة وتردادها والإلحاح

عليها، وربما استهجنّاها في البدء، ثم مع طول الإلف استكانت لها النفوس وأصبحنا نرددها نحن أنفسنا بعد أن تشربت عقولنا ونفوسنا بمضامينها، فانسلخنا من مصطلحات ثقافتنا ومفاهيمها وتغرّب فكرنا وشعورنا. والحديث عن المصطلح وخطره حديث طويل يستحقّ بحثًا خاصًا به.

فاللغة إذن ليست محض أصوات وحروف وإن كانت كذلك في صورتها الخارجية، وليست محض وسيلة للتعبير وإن كانت كذلك، وإنما هي مع هذا كله وقبل هذا كله وسيلة للتفكير، أو هي الفكرُ نفسه، على ما وضّحنا. أليس من مألوف تعبيراتنا أن نقول: «إنني أفكر بصوت عالٍ» وبذلك نوحّد دون أن نقصد بين التفكير والتعبير. والحقيقة أن كل كلام بصوت عالٍ هو تفكير، وكذلك كل تفكير ونحن صامتون إنما هو نوع من الكلام غير المسموع أو المنطوق.

فإذا كان ذلك هو شأنَ اللفظة المفردة وشأنَ حروف المعاني حين تكون وحدها، فإن اللفظة أيضًا، ومعها الحروف، تجتمع مع غيرها وتنتظم مع ألفاظ وحروف أخرى، فيتكوّن من تأليف الكلام ونظمه وسَبْكه في سياق الجملة أو الجمل نَسَقٌ تعبيري، وهو ما يسمّى «الأسلوب»، وقد يسمّى «الخطاب»(Discours)، فتتّسع حينئذ الكلمة لتصبح صورًا بيانية باستخدام التشبيه والاستعارة والكناية والتورية وأساليب المجاز المتعددة، فتمتلئ بالمعاني والدلالات والأحاسيس. وقد تكون الألفاظ التي تنضمّ إليها الكلمة ألفاظًا ملحوظة بتقدير ألفاظ أخرى محذوفة يفهمها السامع أو القارئ. وهكذا فإن سحر اللفظة المفردة لا يتجلّى إلا في سياق انضمامها إلى كلمة أو كلمات أخرى، أي في موكبها اللغوي. فهناك يظهر أثرها الأدبي باختلاف ألوانها وظلالها وآمادها وأمدائها التي يكسبها إياها الاستعمال بحسب قدرة الكاتب أو الشاعر أو المتحدث.

وذهب بعض أصحابنا إلى أن الكلمة في كل لغة «مستحاثةٌ» فكرية، أي أنها – كما قال – «فكرة تجمدت قبل زمن طويل» وهذا حكم من الكاتب نرى أنه يُلغِي قدرة الشعراء والأدباء على التصرف في الكلمات والتفنن في أساليب البيان المتفاوتة بينهم، إذ إن ذلك يعني أنَّ الفكرة «المتجمدة» بحسب تعبيره هي نفسها في كل موقع وعند جميع الشعراء والأدباء. ونحن – حين نخالفه في رأيه – نرى أن الفكرة في الكلمة ليست «مجمدة»، وإنما هي مكنوزة فيها تنبض بالحياة والحركة، وأن هذه الفكرة تتفاعل وتتجاوب مع أفكار الكلمات الأخرى في سياق الجملة، وتتكون من هذا التفاعل والتجاوب أفكار متجددة تَمُتّ إلى الأفكار السابقة بِصِلة، ولكنها – في الوقت نفسه – تكتسي من الظلال والألوان والإيقاعات ما ينمّ على منزلة الشاعر أو الأديب من المعاناة الفنية في التعبير، ومن هنا كان تفاوت هؤلاء الشعراء والأدباء واختلاف مراتبهم، مع أن الكلمات واحدة عندهم جميعًا، ولكن الذي اختلف هو وضعها في نظم الكلام. وانظر إلى وصف هذه المعاناة الفنية في أبيات شاعرنا الأموي سُوَيد بن كُراعٍ العُكْليّ [1]:

أبِيتُ بأبوابِ القوافي كأنَّما
أُصادِي بها سِرْبًا من الوَحشِ نُزّعَا [2]

أُكالئُها حتى أعَرِّسَ بعد ما
يكون سُحَيرًا أو بُعيدًا فأهجعا [3]

عَواصِيَ إلاّ ما جعلتُ أمامَها
عصا مِرْبَدٍ تغشى نحورًا وأذرُعا [4]

أهَبْتُ بغُرِّ الآبِدات فراجعت
طريقًا أمَلَّتْه القصائد مَهْيَعا [5]

بعيدةُ شأوٍ، لا يكاد يرُدُّها
لها طالبٌ حتَّى يَكِلَّ ويَظْلَعا [6]

إذا خِفْتُ أن تُرْوَى عَلَيَّ رددتُها
وراءَ التَّراقِي خشيةً أن تَطَلَّعا [7]

وما هي هذه المعاني والدلالاتُ والأفكارُ والأحاسيس التي تكمُن في اللغة: في حروفها المستقلّة وفي ألفاظها المفردة ثم في جملها ؟ أليست هي حصيلةَ تجارِب الأمة وسجلّ خبراتها وديوان تاريخها وتراثها المتراكم خلال العصور ؟ وهل يمكن أن نتصور ألفاظًا

مفرّغة من كل ذلك، خاليةً من مضامينها ودلالاتها، كما يزعم بعض النقّاد حين يصف لغةَ شاعرٍ أو كاتبٍ فيقول عنها إنها «لغةٌ عذراء»؟.

فاللغة هي إذن حاضنة قِيَم الأمة ومُثُلها وخبراتها وتجاربها ومعارفها ومقوّماتها الروحية والمادية، وبذلك كانت وسيلة تواصل الأجيال وتماسك المجتمع ووحدة الأمة وكانت ضمير الجماعة وعنوان شخصيتها. ويُرْوَى عن رسول الله صلى الله عليه وسلم حديث يُفهَم منه أنّ اللغة هي وحدها قِوام الأمة، وذلك قوله: «ليست العربية لأحدكم بأمّ ولا أب، إنما العربية اللسان» أو كما قال [٨].

فالانتساب إلى الأمة بحسَب هذا الحديث الشريف ليس انتساباً عِرْقيًّا ولا تعصّبًا قَبليًا، وإنما هو انتماء لُغَويّ ثقافيّ فكري. وقد وصف الله كتابه الكريم في إحدى عشرة آية بأنه عربيّ اللغة، منها قوله تعالى: (وهذا لسانٌ عربيّ مبين) (النحل ١٠٣) ومنها (إنا أنزلناه قرآناً عربيًّا لعلّكم تعْقِلون) (يوسف ٢) ومنها (قرآناً عربيًّا غيرَ ذي عِوَج) (الزُّمَر ٢٨).

ومن كل ما تقدّم فإن من الطبيعي أن يكون اختلاف لغات الأمم واختلاف طبائعِ تلك اللغات سببًا في اختلاف ثقافاتها وأفكارها وعقلياتها ومواقفها وهوياتها. وربما استطعنا - بشيء من الحذر - أن نفسّر تقارب المواقف السياسية لبعض الدول بوحدة لغاتها أو تشابهها، وأن نفسّر تباعد تلك المواقف وتصادمها بسبب اختلاف طبائع لغاتها، غير مغفلين عامل المصالح الاقتصادية لتلك الدول.

ولأن شأن اللغة هو ما ذكرناه رأينا فرنسا مثلاً تحرص على لغتها، بل تتعصب لها، فَتَكِلُ إلى الأكاديمية الفرنسية أمر تنقية تلك اللغة من الكلمات والتعبيرات الأجنبية الدخيلة وخاصةً الإنجليزية، ورأينا الحكومة الفرنسية توجّه العلماء الفرنسيين إلى الالتزام باللغة الفرنسية في كتابةِ البحوث وفي الحديث والمناقشة في المؤتمرات والندوات العلمية التي تعقد في فرنسا، ورأينا تلك الحكومةَ ومؤسساتها حريصةً على نشر لغتها في الخارج، فخصصت لذلك الجوائز، وأنشأت المعاهد والمراكز، وأسّست منظمة كبيرة تضمّ البلاد التي يتحدّث أهلها باللغة الفرنسية - كلّيّاً أو جزئياً كما يقال - وترعى تلك البلاد وتقدّم لها المساعدات. ووصل بها الأمر إلى أن هاجم وزير ثقافتها الولاياتِ المتحدةَ الأميركية في المؤتمر العالمي للسياسات الثقافية الذي نظمته اليونسكو في المكسيك سنة ١٩٨٢م، واشتركت معه وزيرة ثقافة اليونان ميلينا ميركوري الفنانة المشهورة الراحلة، واتهما سياسة أميركا الثقافية واللغوية بأنها غزو ثقافي. و رفضت فرنسا التوقيع على القسم الخاص بالمواد والوسائل الثقافية في اتفاقية «الجات» ثم في منظمة التجارة العالمية. ومواقفُ ميتران رئيس فرنسا السابق وحملاتُه على ما سماه بالاستعمار الثقافي الأمريكي وحرصُه على صيانة اللغة الفرنسية وثقافتها، كل ذلك من الأمور المعروفة المشهورة.

فهل كان حرص فرنسا - بزعمائها ومؤسساتها الثقافية - على اللغة الفرنسية هذا الحرص الكبير إلا لأن اللغة عندهم هي أساس الهوية الفرنسية ومقوّم الكيان الفرنسي؟ ثم ما معنى أن تقوم جماعات من أعراق مختلفة بحركات المقاومة والتمرد مطالبةً بتدريس لغتها لأبنائها وباعتماد تلك اللغة لغة رسمية كما يفعل البربر أو الأمازيغيون، وكما يفعل الأكراد، فتستجيب لهم بعض الحكومات وتنشئ المعاهد لتعليم لغاتهم، ما معنى ذلك إلا أن تكون تلك الأعراق حريصة على تلمّس هويتها وترسيخ شخصيتها من خلال لغتها ؟

وما لنا نُبْعِد وهذه الثورة العربية الكبرى التي أطلقها الحسين بن عليّ من مكة المكرّمة إنما كان من أسبابها الدفاع عن اللغة العربية، فقد جاء في منشور الثورة الأول في ٢٦ حزيران سنة ١٩١٦م ما يلي: «وأما ما خَصُّوا به العربَ ولغتَهم من الاضطهاد، فهو أعظم ما جَنَوه على الدين والدولة من الفساد، حاولوا قتل اللغة العربية في جميع الولايات العثمانية بإبطالها من المدارس ومن الدواوين والمحاكم، وأصدروا في ذلك

أوامر كثيرةً لقيتْ من مبعوثي العرب معارضات شديدة ونفّروا عنها في كتبهم الجديدة. وألّفوا لذلك الجمعيات الكثيرة، ولا يَخْفَى أنّ قَتْلَ اللغة العربية قَتْلٌ للإسلام نفسه». وكان أحد الكتاب الأتراك المشهورين وهو جلال نوري قد ألّف كتابًا دعا فيه إلى نشر اللغة التركية وجعلها لغة الدين بدل العربية. وكذلك صدرت مقالات متعددة في المعنى نفسه، منها مقالة محرر جريدة (طَنين) التي قال فيها: «لا يزال العرب يلهجون بلغتهم، وهم يجهلون اللغة التركية جهلاً تامًا، كأنهم ليسوا تحت حكم الأتراك. فمن واجبات الحكومة في هذه الحال أن تنسيهم لغتهم، وتجبرهم على تعلم لغة الأمة التي تحكمهم. فإذا أهملَتْ هذا الواجبَ كانت كمن تسعى إلى حتفها بظِلفها، لأن العرب إن لم ينسَوا لغتهم وتاريخَهم وعاداتِهم فإنهم سيعملون عاجلاً أو آجلاً على استرجاع مجدهم الضائع، وتشييد دولة عربية جديدة على أنقاض دولة الترك»[9].

وهكذا نرى أن جميع من دعوا إلى إضعاف لغة إحدى الأمم بأي وسيلة من وسائل الإضعاف إنما كانوا يرمون إلى إضعاف الأمة نفسها والقضاء على هويتها، وأن جميع الذين تمسكوا بلغتهم ودافعوا عنها ورفعوا من شأنها إنما كانوا يرمون إلى الدفاع عن كيان أمتهم والتمسك بهويتها.

وليس الأمر في حال الولايات المتحدة الأمريكية واللغةِ الإنجليزية وثقافتِها بمختلف عن حال فرنسا ٠ وهذا الذي نقوله منذ زمن ونكتب فيه عن «العولمة الثقافية» ليس في حقيقته إلا وصفًا للأمركة اللغوية والثقافية التي أخذت تتسرب في كل ناحية من نواحي حياتنا بوسائل شتّى خفيةٍ وظاهرة: في أزياء ملابِسنا، وفي مظاهر حفلاتنا، وفي موسيقانا وأغانينا، وفي بحوثنا العلمية، وفي تدريس موادَّ وموضوعاتٍ في الجامعات كان قد استقرّ تعليمُها وتأليفُ الكتب فيها باللغة العربية على مدى السنوات التسعين الماضية فانتكست وأصبحت تعلَّم الآن باللغة الإنجليزية. وانقلبت أنظمة التعليم في بعض جامعاتنا إلى نظام الجامعات الأميركية، وأصبحنا نستعمل مصطلحاتهم مترجمة إلى لغتنا ترجمة سقيمة، وهي مصطلحات تغرّب أفكارنا وتنتزعنا من مصطلحات ثقافتنا الأصيلة. والحديثُ عن الغزو اللغوي والفكري من خلال المصطلحات الأجنبية حديث طويل يحتاج إلى بحث مستقل.

ومع انتشار المدارس الأجنبية في بلادنا واتباعِ أنظمة الامتحانات والشهادات الإنجليزية والأميركية، سقط من النفوس كثير من التحفظ والحذر والتهيب، وأصبحت الاستهانة باللغة أمرًا عاديًا، فانتشرت الإعلانات في الصحف العربية باللغة الإنجليزية بعد أن ملأت شوارعَنا لوحاتُ أسماء المحال التجارية بتلك اللغة في مدلولاتها ومعانيها وحروف كتابتها. وأخذت هذه الأمركة اللغوية والثقافية تزاحم لغتنا وثقافتنا في تكوين عقول أبنائنا وبناتنا، وصياغة نفوسهم، وتربية أذواقهم، وتكوين أنماط سلوكهم، منذ طفولتهم في السنة الدراسية الأولى وهم في سنّ السادسة، بل منذ مرحلة ما قبل المدرسة في رياض الأطفال. ذلك بالإضافة إلى ما تبثّه الإذاعات وقنوات التلفزة الفضائية وما تتضمنه شبكات المعلومات (الإنترنت). إذا أضفنا هذا إلى ذاك أدركنا ما نحن فيه من حصارٍ يأخذنا من كل أطرافنا وتتغلغل آثاره في أعماقنا. كلّ ذلك باسم التحديث والتحضّر. وبعض هذا نافع لا شك فيه ولا بدَّ منه، ولكن أكثره يسلخنا من هويتنا ويسلبنا شخصيتنا.

❖ ❖ ❖

ثم إنّ اللغة لا بدّ أن تكون لها قاعدة ثقافية واسعة: أدبية وعلمية، تتحرك من خلالها ألفاظها وأساليبها. وبيان ذلك أن اللغة تمرّ في مراحل متتابعة ينقرض بعضها بعد أن تتداخل أواخرها في أوائل المرحلة التالية فتترك آثارها في لغة هذه المرحلة، وقد يستمرّ بعضها في بيئات محصورة. فاللغة الثمودية النبطية العربية تداخل آخرها – قبل أن تنقرض – في لغات القبائل العربية البائدة الأخرى مثل طسم وجديس، وتداخلت هذه اللغات أو اللهجات، مع لغات أو لهجات عربية

أخرى كالصفوية واللحيانية في الشمال، وهذه كلها تداخل آخرها في أوائل المرحلة الحديثة من اللغة العربية التي وصل إلينا بها الشعر الجاهلي. وقبل ذلك كانت اللغة أو اللهجة العربية الآرامية السريانية التي كانت هي المنتشرة في بقاع من المشرق العربي ولا يزال يتحدث بها سكان عدد من البلدان العراقية وثلاث قرى في الجمهورية العربية السورية وبعض رجال الدين.

كل هذه اللهجات أو اللغات تفرعت من اللغة العربية الأم الأولى – عند من يرى هذا الرأي – أو تفرعت من اللغة السامية الأم عند من يذهب هذا المذهب. ثم أصبحت رواسب هذه اللهجات واللغات من مكونات لهجات القبائل العربية في الجاهلية الأخيرة. ومن هذه اللهجات تكوّنت اللغة العربية الواحدة أو المشتركة التي وصل إلينا بها الشعر الجاهلي بعد أن قام الشعراء الجاهليون بتنقية تلك اللهجات وتصفيتها، واصطفاء هذا النموذج اللغوي الأدبي الموحد الذي أصبح يسمى اللغة الفصحى أو الفصيحة، وبقيت آثار من ألفاظ تلك اللهجات في الشعر الجاهلي وفي القرآن الكريم تتبّعها علماء اللغة في القرون الأربعة الأولى بعد الإسلام، وسجّلوا بعضها ونسبوها إلى قبائلها. وهكذا فإن لهجات القبائل – التي بقي بعضها الآن في لهجاتنا المحكية أو العامية – كانت هي مكوّناتِ اللغةِ الفصيحة وأساسَها، فهي سابقة عليها، وليست انحلالاً منها، ثم صُفّيتْ ووُضعتْ لها ضوابط وقواعد عامّة، فأصبحت منذ قرون متطاولة – تزيد على ثمانية عشر قرنًا – هي لغتنا التي نزل بها الوحي وتضمنها كتاب الله، والتي نعبّر بها عن هويتنا، ونعتّز بها.

والذين قاموا بهذه التصفية هم شعراء الجاهلية، الذين نظموا أشعارهم بهذه اللغة الموحّدة، التي التزمها شعراء القبائل المختلفة، ومنهم شعراءُ أصولُهم يمانية ولكن قبائلهم كانت قد استوطنت في الوسط والشمال زمنًا طويلا. وسيجد الدارس المتابع آثار لهجات تلك القبائل العدنانية والقحطانية في ذلك الشعر، على التزامه اللغة الواحدة المشتركة التي سميناها الفصيحة، وإن كانت لهجة كل قبيلة هي لهجة فصيحة أيضًا، اعتمدها اللغويون والنحويون والشعراء في ألفاظها وإن تجنبوا بعض ما فيها من مظاهر النطق وكذلك تجنبوا بعض ما فيها من النحو وأساليب التعبير. وهذه المظاهر في النطق واختلاف الأساليب والنحو هي التي تباعد ما بين لهجاتنا المحلية العربية في زماننا هذا، وليست الألفاظ في ذاتها، إذ إن هذه الألفاظ – إذا ما نحّينا الدخيل منها من الفرنسي والإنجليزي والتركي – هي ألفاظ تمتّ إلى اللغة الفصيحة بسبب، بل هي لغة فصيحة، وقد كُتبتْ في ذلك المقالات وأُلّفت الكتب. ونستطيع نحن الآن أن نختار منها في كتاباتنا ألفاظًا ليست في المعاجم لتدل على بعض المعاني والأشياء بدل استعمال كلمات أجنبية.

هؤلاء الشعراء الجاهليون هم الذين بدأوا بإرساء القاعدة الثقافية للغة العربية، حين جالوا في أرجاء الجزيرة العربية واتصلوا بمناحي الحياة فيها، ثم تعرفوا إلى حضارة اليمن وتاريخها وزاروا بلاد فارس والرافدين والشام، وعرفوا المجوسية واليهودية والنصرانية وطقوسها، وذكروا كل ذلك أو أكثره في شعرهم وعبّروا عنه بلغتهم التي بلغت حينئذ مرحلة عالية من النضج. ولولا تفنّنُ الشعراءِ الجاهليين في تطويع الألفاظ والتراكيب واستنباطِ الصور والأخيلة، وانفتاحُ هؤلاء الشعراء على الثقافات المحيطة بهم أخذًا وعطاء، وارتقاؤهم إلى مستوى أدبيّ رفيع وحَّدَ اللهجات المختلفة في لغة أدبية واحدة من حيث بناؤها النحويّ والصَّرفي والبلاغي، لولا ذلك لبقيت العربية لغة قبلية محصورة في بيئتها المحدودة، ولما أتيح للغة العربية أن تصل إلى مستوىً جعلها جديرة بحمل كلمات الله ورسالته، ثم تفاعلت مع القرآن الكريم واستمدت منه روحًا فتح أمامها آفاقًا جديدة من التناول الثقافي الأدبي والعلمي.

❖ ❖ ❖

واللغة كالهويّة متحرّكة متطورة، لها ثوابت لا يجوز

المساس بها دون أن تُهْدَم، ولها متغيرات تطرأ عليها بحكم اختلاف الزمان والمكان والاتصال بالأمم واللغات والثقافات الأخرى، فتموت منها ألفاظ، وتتغيّر دلالات ألفاظ أخرى، وتدخلها ألفاظ من جنسها ومن المقيس عليها لم تكن مستعملة فيها من قبل، وتقتبس بعض الدخيل في اللفظ والأسلوب مما تحتاج إليه ويقتضيه تطور الحياة. وكذلك تختلف الأساليب في العصور المتعاقبة – في البيئة الواحدة – أو في العصر الواحد في البيئات المختلفة. وكل ذلك إنما كان يجري على نمط أصيل من اللغة ذاتها، ويدور في فَلَكٍ منها نفسِها، ويتحرك في داخل إطارٍ يمسكه أن يفلِت أو ينحرف. وهو دليل على أنها حقًّا اللغة «الواحدة» وعلى أنها قادرة على البقاء وعلى الحياة المستمرة من خلال قدرتها على النمو السليم النابع من ذاتها، المحكوم بأصولها وقواعدها: في ألفاظها وأساليبها وكتابتها.■

الهوامش

١- الأبيات في البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون ٢ : ١٢ .

٢ - والمصاداة : المداجاة والمخاتلة . والنزع ، كركع : جمع نازع ، وهو الغريب .

٣ - أكالئها : أراقبها . والتعريس : النزول في وجه السَّحر .

٤ - المِربد ، كمنبر : محبس الإبل . أراد عصا معترضة على باب المربد .

٥ - أهاب بها : دعاها . الآبدات : المتوحشات ، عنى بها القوافي الشرد . أملته : سلكته ؛ طريق ممل : مسلوك معلوم . والمهيع : الواسع المنبسط .

٦ - أي لا يكاد يردها طالب لها . يقول : هي منطلقة لا يستطاع ردها إلا بالجهد .

٧ - تروى عليَّ : أي تروى عني . والترقوة : مقدم الحلق في أعلى الصدر حيثما يترقّى النفس .

٨- لم أجده في كتب الحديث الستة ، وذكره الحافظ ابن عساكر (ت ٥٧١ هـ) في تاريخ دمشق الكبير ، انظر تهذيبه للشيخ عبد القادر بدران ٦ : ٢٠٠ ، دار المسيرة بيروت ١٩٧٩ ، وفيه « وأسند إلى الإمام مالك عن الزهري عن أبي سلمة بن عبد الرحمن قال : جاء قيس بن مطاطية إلى حلقة فيها سلمان الفارسي وصهيب الرومي وبلال الحبشي فقال : هذا الأوس والخزرج قد قاموا بنصرة هذا الرجل فما بال هذا ؟ فقام إليه معاذ بن جبل فأخذ تلبيبه ثم أتى به النبي صلى الله عليه وسلم فأخبره بمقالته ، فقام النبي صلى الله عليه وسلم قائمًا يجر رداءه حتى أتى المسجد ثم نودي : إن الصلاة جامعة وقال : يا أيها الناس إن الرب واحد ، والأب واحد ، وليست العربية بأحدكم من أب ولا أم ، وإنما هي اللسان ، فمن تكلم بالعربية فهو عربي ، فقام معاذ بن جبل وهو أخذ بتلبيبه قال : فما تأمرنا بهذا المنافق يا رسول الله ؟ قال: دعه إلى النار ، فكان قيس ممن ارتد في الردة فقتل».

٩- انظر مقال ناصر الدين الأسد بعنوان : الثورة العربية الكبرى والأدب ، في كتاب : دراسات في الثورة العربية الكبرى : ١٤٥–٢١٠ ، الشركة الأردنية العلمية للنشر والتوزيع عمان ١٩٦٧ .



مقدمة لنظرية النوع النووي

مع تطبيق موجز على تجليات الأداء الفني العربية قبل عام «١٨٤٧م»

علاء عبد الهادي *

١. تمهيد

لا تكون مشروعيةُ مِهادِنا النظري عن النوع النووي(١) مقبولة إلا حين تكون نقطة انطلاق نحو وضع أسس تكون عوناً لنا في معالجة مشكلات القفزات الكيفية لحركة التطور الفني والأدبي المعاصر من جهة، وعاملاً في حل إشكاليات التسكين النوعي لشكول فنية وأدبية غارقة في محليتها أو مفرطة في تجريبيتها، تلك التي تأبى الخضوع لمقاييس النوع القائمة على التراث التراكمي النقدي السائد من جهة أخرى.

ربما لا يتيح ظرفي الموضوعي بصفتي ناقداً يعيش في بلد ينتمي إلى العالم الثالث، ويبتعد عن المركز الحضاري الذي يتم فيه الإنتاج والاستهلاك النظري .. طرح هذا السؤال، ولكن ظروف تطورنا الفني والمعرفي في بيئة ما بعد استعمارية .. تمنحني الحق في طرح سؤال النوع من جديد هرباً من أحادية التفكير النقدي الذي اعتمد- بشكل أساسي- في تنظيره على تجليات أدبية وفنية من واقع غربي فقط، هذا الواقع الذي ساعدَ تقدمه التقنِي، وانتشاره في الدول التي استعمرت، على إشاعة هذه الأنواع وتجلياتِها الأدبيةِ والفنية الناضجة، والتعامل معها باعتبارها كياناتٍ طبيعيةً تمثّل أصلَ الأنواع! وإن كنّا نؤمن -في الآن

* شاعر وأكاديمي من مصر.

● اللوحة للفنانة **هالة الوعري** / البحرين.

ذاته- بأن حركةَ التاريخ ليست تلك التي يرسمُها لنا الغربُ فقط، وأن اندراجَنا -الواعي- فيها لا يعني استلابَنا أمامَها .. واعياً أن فكرةَ الهويةِ النقية التي لايلوثُها الاختلاطُ وإن جاءت من فكر نقدي مختلف تقع في الفخِّ ذاتِه؛ أحادية النظرة التي تؤدي إلى نفي الآخر، باختصارٍ شديد .. أرى أن حركةَ الوعي المقاومِ تعي جيداً سطحيةَ الدعوى التي تنادي بتفادي بُنَى المعرفة الغربية.

خضعت تجلياتُ الأنواعِ الأدبيةِ والفنية في الغرب - في تاريخ تطورها الخاص- لسياق تراكمي، تمَّ في مجتمعات تقاربت فيها ظروفُها المعرفيةُ والتقنية، وكانت مستوياتُ نضوجِها الاجتماعي وأنماطُ إنتاجِها الاقتصادي متقاربةً إلى حدٍ بعيد، مما منحَ هذه الأسسَ شكلاً من الثبات وجعلَ التعاملَ معها يأخذُ سمت القداسةِ.. وكأن خصائصَ النوعِ الجماليةِ قد خُلقَتْ فيه بشكلٍ عُضويّ «Organic» بالرغم من أنها لا تزيد على كونِها سماتٍ خضعت في مراحلِ نموِها لأسس تاريخيةٍ ونسبيةٍ سواء في خصائِصِها الفنيةِ، أو في شكول إنتاجِها وتلقيها، فإن شيوعَها بهذا الشكلِ قد أضعفَ الوعيَ بحقيقتِها النسبيةِ، كَونَ هذه التجليات الأدبيةُ أو الفنيةُ التي تم على أساسها تأسيسُ النوع وخصائصه الحاكمة .. قد حددت من منظّريها بناءً على معاينةِ واقعٍ موضوعيّ، ومعطًى تاريخيّ أفرزته بيئةٌ ثقافيةٌ بعينِها، فما يكونُ طبيعياً أو مميزاً في بيئةٍ ثقافيةٍ ما .. قد يظلُّ نسبياً في بيئةٍ أخرى .. ومرتبطاً بعمره الزمني الذي تطورَ في سياقه مشدوداً لمكانه الذي أنبته، بِنَاءً على نمطِ إنتاجِه الاقتصادي، ومحيطِه الاجتماعي، إلى غيرِ ذلكَ مِن محدداتٍ تاريخيةٍ تحققت فيها تجلياتُه وعبَّرَت عنه ..

فبالرغم من أن كلَّ بيئةٍ ثقافيةٍ تتفردُ بامتلاكِها خصائصَ بعينِها في تجلياتٍ فنيةٍ مختلفةٍ لا تمتلكُها غيرُها من البيئاتِ، فإن التعاملَ مع المفاهيمِ الثقافيةِ بشكلٍ نسبيٍ صارمٍ، لن نخرجَ مِنه بشيءٍ سوى بعضِ السماتِ الصالحةِ لمكانٍ محددٍ، ولزمنٍ محدودٍ، دونَ توافرِ إمكانيةٍ مؤثرةٍ للتجريدِ والتعميم، وهما الأساسُ النظريُّ لأي طرحٍ يسعى إلى امتلاكِ صلاحيةٍ واسعةٍ في التطبيق .. ويرتبط هذا الفهمُ مباشرةً بما يُسمَّى الشعرية المقارَنَة، لكنَّ تسكينَ المفاهيمِ باعتبارِها معطى غير قابلٍ للتغيير .. يسلُبُنَا حقَّنَا في الدخول إلى أيةِ تأويلاتٍ للواقعةِ الفنية ومن ثمَّ لبِنيةِ النوع، ويمنحُ التجلياتِ الفنيةَ المتراكمةَ تاريخياً نوعاً من السيادةِ الجاسئة، والسلطةَ المقدسة غير التاريخيةِ على بقيةِ التأويلاتِ التي يُمكِنُ تطورُها واستنباطُها من جديد من واقعِ تجلياتٍ فنيةٍ مختلفة، تقعُ خارجَ التيارِ الأساسي المتَّفَق عليه، أيمكنُ أن يكونَ سؤالُنا -في هذا الطرح- مهموماً بالمشتركِ بين هذه الشعريات المختلفة للنوع الواحد، تلك التي لا نلاحظها غالباً بسببِ وضوحِها الشديد، واهتمامِنا بأسئلةٍ نراها أكثرَ عُمقاً ورصانة ! إن إعادةَ طرحِ الأسئلةِ الأولية -التي قد يراها بعضُنا واضحةً، أو بدهيةً لا تحتاجُ إلى نقاش- يساعدُنا على تجاوزِ رؤانا المشغولةِ ببحثِها في مدارِ الكائن .. ويقربنا مما يمكنُ أن يكونَ، لنمارسَ التأملَ في أصلِ الأشياءِ وبداياتِها .. لذا لم يكنْ هدفُنا تحديدَ الدافعِ الجمالي أو تعيينَ شروطِ عملِه، وشرحَ ذلكَ، واستبيانَ تأثيره على المستوى الوظيفي، بل كانَ هدفُنا اكتشافَ الثابتِ في مئاتِ التجلياتِ الجماليةِ الفنية المختلفة، وشكولِها العديدةِ التي نتجت من ظروفِ نَشْأتِها التاريخيةِ والمكانيةِ المختلفة، وما يتَضَمَّنُهُ ذلكَ من شروطٍ اجتماعيةٍ وسياسيةٍ واقتصاديةٍ وثقافيةٍ شديدةِ التنوع ..

إن العلاقة بين الشعريات المختلفة للنوع الواحد موجودة دائماً، أي أن إمكانية اشتراكها في ثوابت قليلة قائمة على الدوام، وإن ظلت كل شعرية محدَّدة للنوع الواحد قادرة على الاحتفاظ باستقلالية نسبية، لها خصائصها الجمالية، لذا يمكن التعامل معها -في الآن ذاته- بمعزل عن الشعريات الأخر، أي أن لكل شعرية من شعريات النوع الواحد حضوراً يتسم بغياب ما، فغياب المعتاد حضوره يستدعي حضوره! حيث يتدخل الوعي عبر فضاء هذا الغياب بالاشتغال على مستويي الإنتاج والتلقي، وعبر حياة الشعريات المختلفة للنوع

تتخلق سيرورة لتجليات النوع تقوم بتوقع المكونات الجمالية الغائبة وزرعها ثم احتوائها وجذبها تدريجياً عبر آلية الإنتاج والاستقبال إلى تلقيها بوصفها مكونات بنيوية، حيث تتراوح إمكانات وجود الجمالي بين قطبين؛ الظهور المهيمن الذي يختزل النوع كما لو كان ذاتاً في الوعي، والتخفي الدال الذي لا يحضر بشكل مباشر في الوعي بل يعيش دوماً في صيرورة الاختلاف!

فإذا ابتدَأنَا بافتراضٍ أوليّ يذهبُ إلى أنَّ آلافَ التجلياتِ ذاتَ التقاليدِ الفنيةِ المختلفة تتشابكُ معاً مشكلةً جزءاً من مفهومٍ عالميٍ عن المسرحة، فإن افتراضَنا بوجودِ مكونٍ بنيوي ثابتٍ بين الشعرياتِ المختلفةِ للنوعِ الواحدِ يجدُ ما يبررُهُ، لقد قُمنا بتطويرِ هذا الافتراضِ تدريجياً بناءً على سياقٍ منطقي قامَ على مقارناتٍ عديدةٍ لشعرياتٍ مسرحيةٍ مختلفة، وإن لم نُثبِتْ تفاصيلَها في هذا الطرح، لها جمالياتُها المتعددةُ وتحولاتُها Metamorphosis المتشابكةُ، رغبةً في اختبارِ صحةِ افتراضاتِنا ومن ثمّ تعديلِها قبل بلوغِها ما هي عليه الآن، لذا استهدفَ هذا الطرحُ تأصيلَ مفهومٍ واضحٍ من خلال توظيفِهِ لهيكلٍ منطقي مشبعٍ بمبادئَ أساسيةٍ نتجت من الدرسِ والملاحظةِ لمئاتِ العروضِ والنصوص ذات الاتجاهاتِ المختلفةِ، والمصادرِ المتباينة، من أجلِ الوصولِ إلى ثباتٍ معياري عندَ التنظيرِ، مقتنعين بأنَّ القيمةَ الموضوعيةَ لأي مِهادٍ نظري تَكْمُنُ في التطبيق. فليس المهمُ كشف القيمةِ التي تنتِجُ من هذا التطبيق فحسب، لكنَّ المهمَّ هو إدراك حدودِ هذه القيمةِ .. أي في ابتعادِها عن خدمةِ أهدافٍ نظريةٍ أو أيدولوجيةٍ ارتجيناها مسبقاً في المَيْدانِ الذي طبقنَاها فيه .. حيث انبعثَ هذا المهادُ النظريُّ أساساً من هاجسِ البحثِ عن منهجيةٍ ملائمةٍ لدراسةِ تجلياتِ الأداءِ الفنيِّ في علاقاتِها بالمسرحِ التي لم تعرفْ استقراراً في تاريخِها الطويل في ضغطِ إلحاحِ التغيرِ ومتطلباتِهِ من جهة، وفي وجودِ مئاتِ الشكولِ التي أنتجَتْها بيئاتٌ ثقافيةٌ مختلفةٌ، شكولٌ مسرحيةٌ اختلفت في خصائصِها وفي طرائقِ إنتاجِها وتلقيها عن تلكَ الموجودةِ والمتوارَثَةِ في التراثِ المسرحي الغربي، من جهةٍ أخرى. حيثُ تخلَّقَ هذا الهاجسُ من خطابٍ نقدي يملؤه الصراعُ إزاءَ واقعٍ فني معقد، وممارساتٍ نقديةٍ هجينة .. غابت عن بعضِها أيةُ منهجيةٍ واضحةٍ تقومُ على بناءٍ مفاهيمي متماسكٍ في تعاملِها مع شكولِ الأداءِ الفني في التراثِ والموروثِ العربيِّ وجمالياتِهما.

ولم يكن في حسابِنا النظري إثباتُ وجودِ مسرحٍ عربي أو نفي هذا الوجودِ لِعلمِنا المُسْبَقِ أن تجليَ هذه الرغبةِ أو سيطرتِها على سياقِنا النظري، ستمثلُ عائقاً ابستمولوجياً يعرقلُ التأسيسَ المنطقيَ للنظريةِ، لذا حاولنا القيامَ بقطيعةٍ معها من أجلِ بلوغِ تصورٍ نظري محايدٍ يملكُ كفاءةً منطقيةً، ودرجةً من التجريدِ .. حَيثُ يَقْبَلُ التطبيقُ على الدائرةِ التي تتقاطعُ فيها حدودٌ جماليةٌ لأكثرَ من نوعٍ واحدٍ، كما يساعدُ في الوقتِ ذاتِهِ على الوصولِ إلى صفاءٍ نظري ووضوحٍ في الرؤيةِ لمن يتعاملُ نقدياً مع فئةِ الأعمالِ التجريبيةِ التي تحتج على الوعي الجمالي السائد، أو الأعمالِ شديدةِ المحليةِ، تلك التي تخالفُ كثيراً المتداَوَلَ، والذي تعاملَ معها جانبٌ كبيرٌ من خطابِنا النقدي في مسمياتٍ تفتقدُ الحسمَ مثلَ الظواهر المسرحية العربية، بذور المسرح العربي ، الأشكال البدائية في المسرح العربي، الإرهاصات .. إلى آخر هذه المسميات، التي اعتبَرَت مئاتِ الشكولِ الفنيةِ الأصيلةِ لشعوبٍ مختلفةٍ، محضَ بذورٍ كان يمكنُ لها النمو والتطورُ للوصولِ إلى النموذجِ الفني والجمالي الأعلى وهو النموذج الغربي بالطبع ! الأمر الذي أنتجَ أسلوباً استلهمَ عند التنظيرِ وعياً جمالياً خارجَ وعي هذه الأعمالِ التاريخي، وخارجَ التحري النقدي الذي لا يعاملُ البنيويَ والجماليَّ باعتبارهما مسميين لشيءٍ واحدٍ! أو ذاك الذي لا يوجّه أدنى انتباهٍ إلى إشكاليةِ العرضِ الكامنةِ في بعديه: نص الدراما/ نص العرض ..

٢ . مقدمة لِمِهاد النوع النَّووي، تطبيقاً على المسرح:

تشير الدراسة المتأنية لعشرات العروض من مذاهب جمالية مختلفة وفي عصور عديدة إلى ثلاثة مكونات قارة في كل هذه العروض من أكثرها

كلاسيكية إلى أكثرها طليعية، كان إسهامنا المتواضع ضمن مبحثنا في «النوع المسرحي النووي» محاولة منا من أجل تحديد هذه الثوابت بعد اختبارها، حيث كانت على التوالي: العلاقات الزمكانية (التحقق في فضاء ثلاثي الأبعاد) العوالم الممكنة، وإن كان محض استقبالها على هذا النحو يعد كافياً ليتحقق شرط وجودها الفني، حتى وإن كانت غير ذلك في حقيقتها (الأمر الذي يلغي مفهوم الدور من المعادلة المسرحية) وأخيراً ازدواجية العلامة المكانية والفضاء المنصي. وقد أثبت هذا التناول لمسألة النوع أن تقسيمات أرسطو المشهورة تنتمي جميعها إلى «أيسومر» مسرحي، وإن الحدود التي وضعها أرسطو كانت توضح الاختلافات بين الدرامي، الغنائي، والملحمي على مستوى النص، حيث أهمل في كتابة «فن الشعر» كل الشعريات التي لا تقوم على العرض. ولم يكن هدف البحث تحديد الدافع الإستاتيكي ولا تعيين شروط عمله ونتائج ذلك على المستوى الوظيفي، بل كان هدفنا اثبات إمكانية المسرح في أن يتحقق مرتدياً مئات الشكول التي تختلف بعضها عن بعض باختلاف الأماكن والأزمنة والشروط البيئية والثقافية والانتاجية.

كانت أكثرُ الصيغ حذراً عند التعامل مع مفهومِ النوعِ هي تحديدَ مصفوفةٍ يحكُمُها هيكلٌ منطقيٌّ يمكنُ من خلالِهِ الفصلُ -عند التعاملِ النظري مع مسألةِ النوع - بين المكونِ البنيوي «الثابتِ» في النوع، ذاك الذي ثَبَتَ في آلافِ التجلياتِ الفنيةِ لنوعٍ ما، ولم يخضعْ لتغيرٍ فعلي عبرَ العصورِ المختلفةِ، وبين المكونِ الجمالي «المتغيرِ» الذي كان دائمَ الحركةِ والتحولِ من مكان لمكان ومن زمن لآخر، الأمرُ الذي كان يستلزم القيامَ بمِهادٍ نظري يسعى -أونطولوجياً وجمالياً- إلى عزلِ العناصرِ البنيوية في العمل عن العناصرِ الجماليةِ والتاريخية، قبلَ القيامِ بالحكمِ النقدي النوعي على عملٍ ينتمي إلى فنٍ يجابه الشكولَ الفنيةَ أو الأدبيةَ القارة. فإذا ابتدأنا بافتراضٍ أوليّ يذهبُ إلى أنَّ آلافَ التجلياتِ ذاتَ التقاليدِ الفنيةِ المختلفة تتشابكُ معاً مشكلةً جزءاً من مفهومٍ عالميٍ عن المسرحةِ، فإن افتراضَنا بوجودِ مكونٍ بنيوي ثابتٍ بين الشعرياتِ المختلفةِ للنوعِ الواحدِ يجدُ ما يبررُهُ، لقد قُمنا بتطويرِ هذا الافتراضِ تدريجياً بناءً على سياقٍ منطقي قامَ على مقارناتٍ عديدةٍ لشعرياتٍ مختلفة وسيكون المسرح مجال عملنا في طرحنا هذا. وقد اجتهدنا .. فيما يختص بالمصطلح .. في الإبقاء على المصطلح النقدي المتداول طالما كان معبراً عما نقدمه من مفاهيمَ، مساهمةً في إرساء تراكم معرفي له، ولكن عند تغيير المفاهيم أو وضعها في هيكل نظري جديد، وجدت نفسي ملزماً بتغيير المصطلح، كي أكون قريباً من منطق السياق .. بخاصة لو كانت هناك إمكانيةٌ أن يُحْدِثَ المصطلحُ المتداوَلُ خلطاً نظرياً ما، وتجدُرُ الإشارةُ إلى أن هيكلَ هذا الطرح يرتبط -جزئياً- بأساسٍ رياضي نَجِدُهُ في نظريةِ الفئات «في الرياضياتِ الحديثة» والمنطقِ الكيفيّ الخاصِ بما يُسمى الفئاتُ الغائمة «Fuzzy Sets» للعالم الإيراني «لطفي زادة»(٢)، والمفاهيم المرتبطة بدالة الإنتماء ميوس؟ التي تصف هذه الفئات، والتي كانت عوناً كبيراً لنا في صياغة المهاد النظري للنوع النووي وفهم ما يطلق عليه أحياناً تحولات النوع، ودرجات الانتماء المختلفة للظاهرة الواحدة، الأمر الذي ساعدنا في استكمال البناء النظري لمهاد النوع النووي عبر الاختبار المنهجي والمنطقي لافتراضاته النظرية على نصوص وعروض لم نثبتها في الطرح، بل كانت عوناً لنا في اختبار صحة افتراضاتنا النظرية في إثناء صياغة هذا المهاد وتطويره إلى ما هو عليه الآن، وهو جزء مستتر في أي سياق تنظيري جديد. كما تبنى هذا المهاد النظري في تعامله مع العلاقالت الزمكانية مفهوم النظرية النسبية للزمن، وتماس في بعض إجراءاته مع مبادئ فينومنولوجية، بخاصة المقولات الثلاث التي تتكون منها الظاهرة الفينومينولوجية: مقولة الكيف، ومقولة الإمكان، ومقولة الواقعة أو الوجود الفعلي، فضلاً عن توظيفنا لمبدأ الاختزال الفينومونولوجي Phenomonological Reduction عند صياغة هذا المهاد وعند اختباره، لكننا لن نقترب في هذه المقدمة

من عرض هذه النظريات والمبادئ التي كانت عوناً لهذا المهاد النظري، مبجلين -في الآن ذاته- مبدأ «اللاتيقن» الذي يقترب من كونه قانوناً من قوانين الوجود، وبالرغم من أن نظرية النوع النووي - باقتراحها بديلاً لنظرية الجنس الأدبي- تتحرى الدقة الشديدة في التسكين النوعي، فإنها تعلم تماماً استحالة حدوث ذلك بشكل كامل. فإذا افترضنا صحة المواصفات التي وضعها جودل «Godel`s Incompleteness Theorem» للنظرية المثالية من الترابط المنطقي والتكامل و قابليتها للتوصيف بشكل غير محدود، نستطيع أن نزعم صعوبة وجود مهاد نظري يحقق هذه الشروط مجتمعة، بشكل كلي.

١-٢. المكونات البنيوية:

وهي تلك المكونات الراسخة في عشرات التجليات المختلفة للشعريات الفنية أو الأدبية المختلفة بصرف النظر عن زمنها ومكانها ... فإذا طبقنا ذلك على النوع المسرحي سنجد أن الدراسة المتأنية لعشرات العروض من مذاهب جمالية مختلفة وفي عصور عديدة تشير إلى ثلاثة مكونات قارة في كل هذه العروض من أكثرها كلاسيكية إلى أوفرها تجريبية هي:

العلاقات الزمكانية:

يُعْتَبَرُ المكانُ عاملاً حاسماً في تحقق الوظيفة الإيصالية وتكاملها في المسرح .. بين الممثل والممثل وبين الممثل والجمهور .. ويتكون الفضاء المسرحي من فضاء ثلاثي الأبعاد «X,Y.Z» وهذا شرطه الأول .. مرن على المستوى الخيالي .. يتشكل من تفاعل فضائين هما فضاء المشاهدة والفضاء المنصي .. حيث تكتسب الاشياء والأجساد فوق الفضاء المنصي أهمية تاويلية لم نكن لها من قبل، إن إدراكنا لخصوصية الفضاء المسرحي يشحن وعينا بما يمكن أن نُسقطه من عالم على هذا الفضاء .. حيث يتم على هذا الفضاء محاكاة الكلمات بأشيائها، إنه يعمل كبوتقة تنصهر فيها كل نظم العلامات الداخلة إليه، تلك التي يتضمنها عرض ما ..

يسمح الفضاء المنصي باستخدام رصيد محدود من العلامات في توليد سلسلة واسعة من الوحدات الدلالية عبر بثها بنظم اتصال متعددة ومختلفة .. من خلال حركة يكون لها شكل واقع ما وجزء من صورته، وقد يمتد هذا الفضاء فيما وراء الفضاء المنصي .. حيث يتم استيعاب ما يحدث فيه عبر التقدير الاستقرائي لما هو غير منظور فوق الفضاء المنصي، ويتخلق عبر الحركة هذا التوتر بين زمنين .. ذلك الزمن الوهمي للفكرة الدرامية أو للنص الدرامي وزمن حقيقي وفعلي للعرض غير قابل للتكرار، هكذا يتحول النص الدرامي أو الفكرة الدرامية -عند التحقق- من مستوى النص إلى سياق الخطاب وذلك عبر تفاعل عدد من الفضاءات أهمها تفاعل فضاء الفرجة مع الفضاء المنصي الذي يستقبل المتلقي كل شيء عليه بوصفه علامة.

لا توجد صيرورة في المكان دون خضوعها لزمن .. ونتبنى هنا مفهوم أينشتين للزمن بوصفه «وحدة قياس كمية الحركة» باعتبار الزمن متجها .. أي له قيمة واتجاه وهو في ذلك مثل الفضاء المسرحي قابل للتمدد والاختزال، ويتشكل الفضاء المسرحي عبر هذا الزمن من خلال اختلاف كمية الحركة بين فضائين هما فضاء المشاهدة والفضاء المنصي .. يؤكد هذا العنصر ضرورة توافر فضاء ثلاثي الأبعاد «X,Y.Z» كي يتحقق وجود هذه العلاقات على المستوى الفعلي. ويشكل اختلاف الزمن بين الفضائين (أي الاختلاف بين كميتي الحركة الحادثتين فوق الفضاء المنصي وفضاء المشاهدة) حاجزاً مهماً يعطي شعوراً بوجود حاجز طوبوغرافي بين الفضائين وإن لم يتحقق وجود هذا الحاجز في الواقع..! وهي نتيجة مهمة خلصنا بها من خلال التعامل النظري مع الزمن بمفهومه النسبي .. لا مجال للخوض في نتائجها ..

العوالم الممكنة: (٣)

ونعني بذلك أن يتضمن الخطاب المسرحي الحادث فوق الفضاء المنصي ما يتم استقباله من قبل فضاء الفرجة باعتباره عوالم ممكنة أو واقعاً ثانوياً

«Secondary Reality» وإن لم يكن في ذاته كذلك .. وهي نتيجة أخرى تلغي مفهوم الدور في المعادلة المسرحية!! يعني هذا أن هذه العوالم يوضحها جزئياً واقع كوننا لانسأل ما إذا كانت الكيانات التي تشير إليها هذه العوالم موجودة في الواقع أم لا حيث يتم التعامل معها باعتبارها لا تمثل العالم الحقيقي- المعرف بالألف واللام- بل تمثل عالَماً ما، يُمْنَحُ للمتلقي بشكلٍ تدريجي، ويتعرض لتغير تدريجي مثله في ذلك مثل الواقع، لذا فهو عالَم دينامي، إنه جزءٌ من الواقع، لكنه ليس كذلك في الآن ذاته. ونشير هنا إلى أن العلاقات بين الموجودات على الفضاء المنصي بكل أنظمتها يمكن إستقبالها وتفسيرها إنسانياً حتى ولو لم تكن هذه العلاقات بين البشر.

ازدواجية العلامة المكانية والفضاء المنصّي:

وهي نتيجة مباشرة نشأت من وجود العوالم الممكنة، حيث يقوم الاستقبال بمنح وجود جديد للرمز المكاني والفضاء المسرحي، بصرف النظر عن توافر الإرادة فيها كي تقوم بدور يخالف طبيعتها، بل يكفي استقبالها باعتبارها تشير إلى عوالم ثانوية كي تكتسب هذه الازدواجية. إن الشفرات المكانية لا تقوم بتحديد معنى فضاءات اللعب والمشاهدة وتشكيلهما وبنائهما فقط، إنما تتحكم أيضاً في العلاقات بين المؤدين على خشبة المسرح والتفاعلات الحادثة بين المؤدى والمتفرج، طالما توافر وسيطها المتجانس. باختصار .. يمكننا القول إن العلاقات بين مفردات الفضاء المسرحي يمكن أن تغير بحدة من إدراك المتفرج وتلقيه لعرض ما .. فوجود الأداة المسرحية ضمن حرم ما، أو فضاء تستخدمه هذه الأداة، هو أحد الطرق في توليد المعنى، وهو من أهم المبادىء السيميائية التي تؤكد تأصيل الأداء، وخصائص الإيهام في العرض.

٢-٢. حول الهيكل العام للمهاد النظري:

يتكون النوع النووي من وسيط متجانس «Homogeneous Medium» مضافاً إليه مكونات بنيوية بقيت بعد طرح مكوناته الجمالية واستبعادها .. تلك المكونات التاريخية التي تختلف من مكان لآخر ومن ثقافة لأخرى . فإذا أضفنا إلى ذلك آليات التغير التي تطرأ على هذه العناصر الثلاثة عند تلقيها بسبب اختلاف المستوى الثقافي والمعرفي من مشاهد لمشاهد آخر يتشكل من هذه العناصر مجتمعة -في وجود حالة استقبال لها- ما نسميه إمكانية في حالة التحقق «Possibility in Action» ويتكون حينئذٍ مانسميه المتجازئ أو الأيسومر المسرحي «Theatrical Isomer»(٤) وهي الحد الأدنى الذي لايمكن وجود حالة مسرحية من دونه. هكذا يحول الاستقبال النوع النووي من حالة الإمكانية إلى حالة التحقق. ويظل الأيسومر في هذا المهاد النظري مستوى نظرياً صافياً يحسم انتماء أي شكل من شكول الفرجة إلى النوع المسرحي من عدمه، لذا لا يمكن لهذا البناء أن يستغنى عن التلقي باعتباره عاملَ تحولٍ مهم ينقل العمل من مستوى الإمكانية إلى حالة الفعل، دون إغفال المكونات الموضوعية لأي تحقق مسرحي في حالة الإمكان. وعندما تدخل عناصر جمالية جديدة خارج عناصر المتجازئ المسرحي الأيسومر، فإننا نطلق على هذه الحالة إسم النظير المسرحي الأيسوتوب «Theatrical Isotope»(٥) وتخلق هذه النظائر «الأيسوتوب» أعرافاً فنية وتقاليد جمالية تؤدي إلى الخلط العام بين البنيوي في العمل الفني والجمالي التاريخي فيه الذي قد يختلف من بيئة ثقافية لأخرى، مكونة ما نسميه جامع النظير « Arch-isotope»

النوع النووي:

سأبدأ تناولي الموجز للغاية، بتقديم مصطلح جديد نصف به حالة العمل الفني الاولى أي ما قبل تحققها الفعلي زهنا والآنس وهو مصطلح النوع النووي «Nucleogenre»، ويختلف هذا المصطلح عما يسمى نواة النوع «Nucleus of Genre»أو ماشابه ذلك من مسميات، وهو تركيب من اللاحقة اللاتينية «Nucleo» والمصطلح الفرنسي «Genre» .. ويحدد هذا المصطلح بشكل نظري ومجرد مكونات العمل الفني أو الأدبي، الجوهرية التي تعطي العمل كينونته الفنية وهويته الخاصة .. من الجانب الأونطولوجي. ويعمل هذا

المصطلح بوصفه محدداً نظرياً لسمات العمل الأدبي أو الفني القارة والتي إن انتفى وجود أحدها فقد العمل خصوصيته الفنية يتكون النوع النووي إذن من محددين أساسيين هما:

١- **نَـواة:** ونقصد بها الوسيطَ المتجانس «Homogeneous Medium» الذي لا يمكن أن يتحقق العمل الفني -أونطولوجياً- إلا من خلال توافره. و«نتبنى مفهوم لوكاتش للوسيط بوصفه» مبدأ خاصاً يتم من خلاله تحقق العمل الفني وتشكله عبر الممارسة الأنسانية»(٦) ونقصد به «ذلك الوسيط المادي في العمل الذي إن انتفى وجوده غاب عن العمل الفني تحققه الفعلي»(٧) يتبين من ذلك أن الفضاء المسرحي هو الوسيط المتجانس واللازم أنطولوجياً لتحقق العمل المسرحي .. ونقصد بالفضاء المسرحي «ذلك المكان ثلاثي الابعاد، الذي يرتبط بالزمن عبر مفهوم الحركة» أي أنه على المستوى الواقعي يتكون من قيام علاقة زمكانية.

٢- أما المكون الثاني للنوع النووي فتحدده - بشكل عام- المكونات البنيوية التي دل عليها وجودها المتحقق في مئات التجليات المختلفة لنوع ما.. مكونات بنيوية بقيت بعد طرح المكونات الجمالية واستبعادها.. والتي ينتفي بغيابها وجود العمل بوصفه هوية فنية أصيلة تميزه عن غيره من أعمال .. بعد استبعاد المكونات التاريخية التي تختلف من مكان لآخر ومن ثقافة لأخرى. تشكل هذه العناصر مجتمعة إذن .. مايكوِّن النوع النووي المسرحي «genre -Nucleo» ونطلق على هذه المرحلة حالة الإمكانية «Possibility».

المتجازئ المسرحي «الأيسومر»:

يمثل النوع النووي عبر هذا التناول مستوى الإمكانية «Possibility» فإذا أضفنا إلى ذلك آليات التغير التي تطرأ على هذه العناصر الثلاثة عند تلقيها بسبب استحالة استقبالها كما هي لاختلاف تأويلها تبعاً للمستوى الثقافي والنفسي والمعرفي من مُشاهِد لمُشاهِد آخر، فأنه يتشكل من هذه العناصر مجتمعة - في وجود حالة استقبال لها- ما نسميه مرحلة الإمكانية في حالة التحقق «Possibility in Action» فيتكون حينئذٍ مانسميه المتجازئ المسرحي الأيسومر «Theatrical Isomer» وهو الحد الأدنى الذي لايمكن لحالة مسرحية أن توجد من دونه. ويظل المتجازئ المسرحي «الأيسومر» في هذه المهاد النظري مستوى نظرياً صافياً يحسم انتماء أي شكل من شكول الفرجة إلى النوع المسرحي من عدمه، وبتحويل هذا المفهوم إلى معادلة يمكن لنا القول:

المتجازئ المسرحي «الأيسومر» = النوع النووي + التلقي .

أي أن:

علاقات زمكانية تلقي ١

المتجازئ المسرحي «الأيسومر» = عوالم ممكنة + تلقي ٢

ازدواجية الفضاء والعلامة تلقي ٣

يتضح لنا من هذه المعادلة:

-أن الحد النهائي لعناصر المتجازئ المسرحي «الايسومر» هي عناصر النوع النووي ذاتها، من دون زيادة، مضافاً إليها تلقي كل عنصر من هذه العناصر.

- أن التلقي عنصر حاسم في قيام المتجازئ المسرحي «الايسومر»، وانتقاله من مستوى أنطولوجي إلى مستوي معرفي ..

- يقوم التلقي بتغيير طبيعة النوع النووي ووسيطه المتجانس «Homogeneous Medium» عبر انفتاح التأويلات المختلفة لكل عنصر .. مما يخلق أفقاً من التوقعات متعدد، بالرغم من إمكانية وجود تأويل مهيمن ..

-لا يقبل المتجازئ المسرحي دخول عناصر جمالية جديدة عليه، حيث يظل في هيكل هذه المهاد مستوى نظرياً وتجريدياً.

النظير المسرحي «الايسوتوب»:

حين يتحقق فعلياً عمل ما .. يضم ملامح جمالية أو عناصر تعبيرية جديدة، مضافة إلى مكونات المتجازئ المسرحي «الأيسومر» فإننا نطلق على هذه الحالة مسمى جديداً وهو النظير المسرحي

«الأيسوتوب» «Theatrical Isotope» ونعني به: ذلك العمل المسرحي الذي يكون حَدُّهُ الأدنى متجازئاً مسرحياً «أيسومر»، وَحَدُّهُ الأعلى غير قابل للحصر بسبب ميله لاستقطاب عشرات العناصر الجمالية الجديدة، واستقباله لها في عملية تماشج كلية تمنحه وفرته وشموله. أي أن النظير المسرحي أكبر من الأيسومر المسرحي أو يساويه. بمعنى أن لكل متجازئ مسرحي «أيسومر» عدد لا يمكن حصره من النظائر «الأيسوتوب» بسبب قدرة كل نظير مسرحي على الاختلاف بدخول عناصر جمالية جديدة عليه، أو خروجها منه دون التأثير على المتجازئ المسرحي الأصلي «الأيسومر» .. لو أوضحنا بشكل تجريدي يمكننا القول إن:

النظير المسرحي «الأيسوتوب» («أكبر أو يساوي» المتجازئ المسرحي «الأيسومر».

فإذا افترضنا أن:

النظير المسرحي ١ «Theatrical Isotope» = المتجازئ المسرحي ١ «Theatrical Isomer»

فإن:

النظير المسرحي ٢ = المتجازئ المسرحي ١ + إضاءة..

النظير المسرحي ٣ = المتجازئ المسرحي ١ + موسيقى + ديكور ..

النظير المسرحي ٤ = المتجازئ المسرحي ١ + ملابس + إضاءة + ديكور + نص درامي كامل.

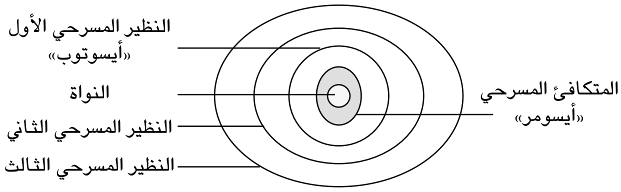
النظير المسرحي«n» = المتجازئ المسرحي ١+ .... + ... + ... + ... + ... إلخ

إذاً:

النظير المسرحي١ = «لا يساوي» النظير المسرحي٢ = النظير المسرحي٣ = النظير المسرحي«n».

حيث «n» عدد لا نهائي، هكذا لا يمكن حصر احتمالات إنتاج نظير مسرحي، وذلك لتعدد العوامل المؤثرة في هذا الإنتاج وتشابكها، من مكان مسرحي وزمن، وأساليب إخراج، وطرائق تمثيل.. إلخ. فبالرغم من احتواء كل نظير مسرحي «أيسوتوب» على المتجازئ «الأيسومر» ذاته فإن كل نظير من هذه النظائر يختلف عن النظير الآخر .. الأمر الذي يفسر لنا إمكانية إنتاج نص درامي واحد لمرات عديدة .. وفي شكول إنتاج لانهائية .. بسبب ترحيب النظير المسرحي بدخول عناصر جمالية جديدة عليه بشكل دائم، مع بقاء المتجازئ المسرحي «الأيسومر» ثابتاً، وما يترتب على ذلك من تغيير في علائق مكونات النظير «الأيسوتوب» وتأويلاتها المختلفة. يمكن لنا الآن أن نعرف النظير المسرحي «الأيسوتوب» بأنه: «التغير الكلي الناتج في طاقة نظام، يخضع لسيرورة زمنية، في فضاء، يشمل موجودات، يتم استقبال ما تشير إليه، على انه عالم ممكن أو ثانوي –حتى لو لم يكن في ذاته عالَماً ثانوياً– منشئا من ذلك ازدواجية «Duality» لرموزه المكانية وفضائه المنصي الذي يحتويها».

هكذا يمكن لنا تشكيل النوع الأدبي أو الفني بافتراض وجود نواة تجذب نحوها في مدارها الأول سمات قارة تم استخلاصها –عبر الاستبعاد– من مجموع السمات والخصائص الواصفة لنوع بعينه، ليظل الثابت من هذه السمات ما ظل ساكناً منها في تقاطع الشعريات المختلفة للنوع، وفي تجلياته المختلفة في كل شعرية، هنا نكون قد حددنا من التجليات المتحققة للشعريات المختلفة المكونة للنوع الواحد ما نطلق عليه المكونات البنيوية، وتقع المكونات الجمالية في مدارات متتالية بعد المدار الضام للمكونات البنيوية، ونخلص من هذا الوصف للنوع الأدبي أو الفني بالقانون التالي: «مستوى طاقة الأيسوتوب الكلية يزداد كلما ابتعدنا عن نواة النوع» وذلك لأنه يكتسب بشكل دائم مكونات جمالية جديدة، تزيد من قدرته الفنية وطاقته الكلية. ولكي نوضح ذلك يمكن لنا أن نرسم الشكل التالي:



فإذا افترضنا أن المساحة الصغيرة ذات اللون الرمادي الخفيف هي النواة، التي تحتوي على الوسيط المتجانس لنوع ما، وفي حالتنا هنا «العلاقات الزمكانية»، بالإضافة إلى المكونات البنيوية وهي العوالم الممكنة،ونتيجتها المباشرة: ازدواجية العلامة المكانية والفضاء المنصي، فإن المساحة الأولى تمثل ما نسميه النوع النووي،

وإذا افترضنا أننا أضفنا إليها التلقي الحادث وما يمنحه من طاقة جديدة على مستوى التأويل لكل عنصر من عناصر النوع النووي، ستنتج لنا مساحة جديدة تمثل الأيسومر المسرحي، وهي المساحة التالية ذات اللون الرمادي الأدكن. حيث يشكل المدار«S» المحيط بالمساحتين المتكافئ المسرحي «الأيسومر»، وهو حد الأيسوتوب الأدنى، وسنطلق عليه أيسوتوب «صفر» فإننا سنلاحظ -عبر هذا الشكل التوضيحي- أن أي مدار بعد ذلك، ستزيد مساحته، وسيحتوى على طاقة فنية أكبر من المدار الذي قبله مشكلاً نظيراً جديداً «أيسوتوب»، وهكذا، وكلما ابتعد النظير عن النواة، زادت طاقته الفنية. ولا يوجد حد لعدد النظائر الممكنة لنوع أدبي أو فني ما، فيكفي إضافة عنصر جمالي جديد عليها حتي يتشكل نظير جديد.

جامع النظير «Arch-isotope»: في كل عصر أو بيئة ثقافية .. يهيمن عدد كبير من نظائر كل فن «الأيسوتوب» على ذوق المتلقي العام..لو افترضنا وجود ماتدل عليه هذه التسمية، هذا الذوق الذي سيتخرج فيه -فيما بعد- مئات المبدعين في كل فن، «فالمؤلِّفُ قارئٌ أيضا»، وقد تشكلوا عبر احتكاكهم الدؤوب بهذه النظائر، التي يساعد على سيادتها الإعلام .. بدائياً كان أو متطوراً، بالإضافة إلى التقاليد التعليمية والكلاسيكية السائدة .. لتتحول تدريجياً إلى قوانين فنية وأدبية راسخة يُعْتَمَد عليها في تأويل الاعمال حيث تَحِدُّ من أفق قبول المغامرة الفنية عند تلقي العمل الأدبي أو الفني وإنتاجه، وذلك بعد رسوخ الذوق العام، وركضه في مضمار جمالي معين. ونطلق على شبكة هذه النظائر «الأيسوتوب»، الذي حدث تراكم نوعي لها في مكان محدد، وفي زمن بعينه، فضلاً عمّا تحمله من قيم أدبية وتقاليد فنية ولغوية وجمالية راسخة، مصطلح جامع النظير «Arch-isotope»، الذي يؤدي دوره في مقاومة أي خروج طموح ومؤثر من السيطرة الجمالية للنوع. والأمثلة على هذه القوانين والتقاليد التي قيدت حركة التطور المسرحي بسبب آلية عمل جامع النظير «Arch-isotope » في الوعي الجمالي الجمعي -في تاريخ المسرح وخطابه النظري- شائعة إلى الدرجة التي تُعفينا من ذكرها. و تشكل مجموع هذه التجليات في فترة زمنية بعينها نطاقاً معرفياً وجمالياً يسيطر على الإبداع والتجريب .. ويضع للتجريب سقفاً .. كما يسبب خلطاً معرفياً بين المكونات البنيوية التي تتسم بالثبات النوعي، والمكونات الجمالية التي تتسم بالتاريخية والنسبية، مما يؤدي إلى غياب التمييز بينهما .. ويتم ذلك نتيجة طول الإنتاج والاستهلاك لهذه النظائر «الأيسوتوب»، وتشكيلها ما يسمى جامع النظير « Arch-isotope». إن سيادة قيم جمالية وفنية .. لا يعني كفاءة حكمها النقدي على ما يخالفها، مهما كانت شدة سطوتها.

تختلف هذه النظائر من بيئة ثقافية في مكان ما وزمانه لبيئة أخرى، مع عدم إنكار الإمكانية القوية لسيادة نظائر فنية «أيسوتوب» لقوميات ذات تقدم حضاري قوي على نظائر فنية لقوميات اقل تقدماً .. الامر الذي يسبب اندثار الأخيرة تدريجياً من الوعي الفني أو الأدبي العام. وتجدر الإشارة هنا إلى نتيجة يثبتها هذا التناول حول تقسيمات أرسطو المشهورة حيث يؤكد هذا المهاد أن الانواع زدرامي، ملحمي وغنائيس تحتوي جميعها على متجازئ مسرحي «أيسومر»، وإن الحدود التي وضعها أرسطو كانت توضح الاختلافات بين الدرامي، الغنائي، والملحمي على مستوى النظير «الأيسوتوب»، حيث أهمل في كتابة «فن الشعر» كل الشعريات التي لاتقوم على العرض، الأمر الذي يعني أن العرض متضمن -سلفاً- في تقسيماته جميعها، وهو رأي أشار إليه جيرار جينيت(٨) وأثبت صحته هذا المهاد النظري.

يحكم -جمالياً- كل فترة تاريخية ما نطلق عليه جامع النظير «Arch-isotope» وبالرغم من أنه يشكل -في تعالق نظائره- نسيجاً جمالياً مسيطراً على تشكيل الوعي الجمالي لنوع فني أو أدبي ما، ممارساً سطوته على آليات الإنتاج والتلقي، في فترة تاريخية .. وفي مكان بعينه، فإنه يعجز عن إبراز المكونات البنيوية في النظير المسرحي «Isotope» بل يزيد كثيراً من أهمية المكونات الجمالية للنظير .. بشكل يطغى على أهمية المكونات البنيوية فيه .. مما يخلق نوعاً من الالتباس عند الحكم الجمالي والنقدي على أية شكول تجاء في السائد والقار في نوع أدبي أو فني بعينه. (٩)

جامع المتجازيء «Arch-isomer»: يدفع هذا المهاد النظري طرحاً يرى أن النوع لا يتحول، فمعظم ما يطلق عليه تحولات هي محض نظائر تحتفظ بالمكونات البنيوية ذاتها، مع اختلاف المكونات الجمالية، ونرى أن النوع يخضع لحركتين في مسيره الزمني:

١- **الأولى التطوير:** حيث يطرأ تقدم هائل على نوع ما بسبب طول الممارسة وتعددها على المستويين الكمي والكيفي، ، مما يؤدي إلى خلق انزياحات مؤثرة في مكوناته الجمالية، حتى يصل إلى درجة عالية من الاكتمال، سواء تجلى هذا في العمل الواحد في تحقق بعينه، أو تجلى ذلك في تحققات مختلفة تقع تحت القوس الجمالي لما نطلق عليه جامع النظير، مما يشير إلى اكتمال فني، عبر مسيرة طويلة لنظائر النوع الواحد، وإن ظلت مكوناتها البنيوية على ما هي عليه.

٢- **الثانية التوالد:** عبر اجتماع المكونات البنيوية لمتجازئين مختلفين، أي من اتحاد المكونات البنيوية لاثنين من الأيسومر مكوناً ما نطلق عليه «Arch-isomer» وهي النوع الجديد الحادث نتيجة لاتحاد مكونات بنيوية تنتمي إلى متجازئين مختلفين.

فهل يمكن لنا أن نفترض على سبيل الطرح المبدئي أن العرض الأوبرالي تكوَّن من اجتماع متجازئين هما المتجازيء المسرحي والمتجازيء الموسيقي!

العرض الأوبرالي = المتجازيء المسرحي + المتجازيء الموسيقي = نوع جديد!

وهكذا يمكن لنا القول إن:

الرسوم المتحركة = المتجازيء التشكيلي + المتجازيء الدرامي = نوع جديد!

كما يمكن لنا أن نطرح سؤال الرواية بوصفها نوعاً أدبياً:

الرواية = المتجازيء الشعري ± (؟) = نوع جديد!

أم ان:

الرواية = المتجازيء الدرامي ± (؟) = نوع جديد!

أم ان:

الرواية = المتجازيء الملحمي ± (؟) = نوع جديد!

ترى .. ما الذي يمكن لنا أن نضعه مكان علامات الاستفهام! ربما يكون للرواية معادلة أخرى! على أية حال، سنترك السؤال مفتوحاً .. لطرح خاص يتعامل مع الرواية من زاوية النوع النووي في القريب! فعند ميلاد نوع جديد من اتحاد متجازئين مختلفين، كما ذكرنا من قبل، يتم الاستفادة من كل السمات والمكونات الجمالية لكل متجازيء منهما. ويظل الخيار مفتوحاً للتطوير المتصل عبر الاستفادة من كل النظائر المتحققة لكل متجازيء منهما. الأمر الذي يشي بأن الأنواع الأصلية الحالية تشكلت أيضاً عبر اتحاد متجازئين مختلفين، ثم وقرت في الوعي الجمالي العام حتى اتسمت تجلياتها بالنقاء والوحدة مكونة عشرات النظائر لنوع مثالي واحد لا يحققه بالكامل أي نظير. ومن الجدير بالذكر أن مفهوم النوع النووي في طرحنا هنا يقوم على افتراض أن الوجود يسبق الماهية، ومن هنا قام طرحنا على مراقبة الكائن بالفعل، وإن كانت نتائج هذا المهاد تصلح للتنبؤ النظري بأنواع جديدة، عبر اتحاد متجازئات من أنواع نووية مختلفة. ولن نستفيض في معالجة هذه النقطة هنا.

يخضع التصور الكلي لهذا المهاد النظري إلى ما يسمى جبر الفئات، ويعني هذا على المستوى العملي،

إمكانية تطبيق المفاهيم الواردة في هذا المهاد على مستوى أنواع كبرى لها درجة عالية من الاختلاف والتباين، وتنتمي إلى «وسائط متجانسة» مختلفة، مثل الفن التشكيلي، والشعر، كما يصلح للتطبيق على أنواع صغرى، تنتمي لوسيط متجانس واحد مثل الأنواع الأدبية التي تقوم على وسيط كتابي، الشعر، الدراما ، القصة القصيرة .. وغيرها.

٣. التجريب والنوع النووي: (١٠)

من المثير للدهشة أن يشترك «المسرح البدائي، والمسرح الطليعي» في التعرض إلى أسئلة التشكيك ذاتها، ومحاولات النفي والحصار .. لمنعهم من الانتماء إلى الحقل المسرحي،الأمر الذي يُدَوِّرُ السؤال حول ماأثاره بعض الكلاسيكيين من كتَّاب المسرح ونقاده من تساؤلات محملة بانحيازاتها تشكك في انتماء جزء كبير من رصيد التجريب المسرحي المعاصر إلى حقل المسرح في دعاوى القيمة والفائدة والحقيقة والمجتمع إلى آخر هذه الغلالات التي لم تحاول وضع حدود فاصلة -عند سؤالها على اتجاه الشعرية المسرحية المعاصرة - بين المكون الجمالي الذي يميل إلى التغير والاختلاف عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة والمكون البنيوي الذي يميل إلى الثبات النسبي في آلاف العروض المسرحية، في الأزمنة والأمكنة أنفسهما، طيلة التاريخ المسرحي منذ نشأته الأولى حتى الآن، وهو ما حاولنا تقديمه وإثباته في هذا المهاد النظري. ولم نغفل عن بداهة .. أن رغبة الانقطاع لم تكن لتتم دون وطأة الاتصال الشديد، وأن أي اتجاه تجريبي سيكون محملاً -بالضرورة- بوعيه التاريخي مهما خاصم نظم الاحتذاء، وآلياته السائدة على صعيدي النص والعرض .. أياً كان شكل احتجاجهما الجمالي، وإن كانت حركته في سعيه نحو ممكن آخر وجديد - تجنح به إلى خارج نطاق خبرته وتجربته مما يحقق له تداولاً ترانسندنتالي -بالمعنى الفلسفي- للمفهوم. فما تقوم به الطليعة الجديدة من تجريب يحاول هدم الجماليات القائمة، وتحطيم جامع النظير«Arch-isotope» المسيطر على جماليات الإنتاج والتلقي في زمنها، مما يسبب تجاوزاً وحراكاً جمالياً جديداً يحتفي بالانقطاع، ويسعى إلى الحركة والمغامرة والانفلات، ليتشكل مما يستقر من هذا التجريب عبر الزمن جامع نظير جديد، تقوم طليعة جديدة بمحاولة تحطيمه وهكذا دواليك .. (١١)

تَرْجِعُ حركات التجريب بوعيها - ربما من حيث لا تدري- إلى المكونات البنيوية في العمل الفني، معاديةً للنظير «Isotope» وتجلياته الفنية المختلفة، جاذبةً وعيَهَا إلى النظير المسرحي «الأيسوتوب» في حده الأدنى أي المتجازئ المسرحي «Isomer» مضيفةً إليه جمالياتها الخاصة، والصادرة من أسئلتها ووعيها بزمنها ومكانها «الآن وهنا»، الناقضة للنظائر «Isotope» السائدة، والخالقة لنظائر جديدة، وبالرغم من وجود اتجاهات تسعى إلى نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع الفنية المختلفة، فإنها حافظت عند التحقق المسرحي على المكونات البنيوية -التي عالجناها- في مهادنا النظري عن النوع النووي .. حيث نجد الفعل المسرحي -برغم تداخله مع تقنيات وأساليب مستعارة من فنون أخرى- قد تم تحقُّقُه في شروط تعريفنا السابق للفضاء المنصي، وفي توافر سمة «العوالم الممكنة» ونتيجتها المباشرة «ازدواجية العلامة والفضاء» مما يدل على انتماء عروض هذا الاتجاه إلى المسرح. وينطبق الطرح ذاته على العروض التي اتجهت إلى التخلص من النص اللغوي والاعتماد الكامل على لغة الجسد، وتجدر الإشارة إلى أن ما يفرق بين الرقص البحت - في صالة مثلاً - والعرض القائم على لغة الجسد يكمن في أن الثاني يحمل سياقاً لرسالة .. تتحول عبر المشاهدة إلى خطاب .. برغم ما يقد يحوطها من غموض أو التباس، زهناك الكثير من العروض التي اعتمدت على نصوص مكتوبة كانت رسائلها أكثر التباساً وغموضاً من عروض اعتمدت بالكامل على لغة الجسدس. وتحمل اتجاهات تجريبية أخرى، عناصرَ المتجازئ المسرحي «Isomer»، حيث تخضع عروض الاتجاهات التي هيمن عليها الارتجال، او تلك التي اعتمدت على تقاليد أداء محلية، أو التي

اقتربت من اتجاهات المسرح الأنثروبولوجي، أو العروض التي استندت إلى الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية، تخضع جميعها لسيرورة زمنية، في فضاء، يشمل موجودات، يتم استقبال ما تشير إليه، على انه عالم ممكن أو ثانوي - وإن لم يكن في ذاته عالَماً ثانوياً- منشئا من ذلك ازدواجية «Duality» لرموزه المكانية وفضائه المنصي الذي يحتويها «.. إن عروض هذه الاتجاهات جميعها لاتخرج من كونها نظائر مسرحية «Theatrical Isotopes». مما يشكك بشكل علمي في صلاحية تلك التساؤلات الكلاسيكية، المحملة بانحيازاتها الجمالية، عن مدى انتماء عروض الشعرية المعاصرة إلى الفن المسرحي. إن ما تعارضه اتجاهات ما بعد الحداثة -في رأيي- هو النظير«Isotope»، وجامع النظير «Arch-isotope»، لكنها لم تخرج في توجهاتها الأساسية -حتى الآن- من كونها تجليات مختلفة لنظير مسرحي «أيسوتوب» في حده الأدنى «أيسومر»، محمِّلةً هذا النظير -بعد تصفيته الجمالية- بجماليات جديدة ومختلفة الأمر الذي يشكل آلاف النظائر المسرحية التي تحاول التخلص مما تتقنه في صناعتها الفنية ساعيةً إلى ما يقع خارج نطاق خبرتها .. وساعية إلى أن يمتلك كل عرض أسلوبه الخاص غير الخاضع للتعميم.

٤. سؤال المسرح العربي قبل عام ١٨٤٧ م: (١٢)

عالج طرحنا السابق مفهوماً جديداً هو «جامع النظير»، وبيَّن اختلاف هذه النظائر وتغيرها من بيئة ثقافية في مكان ما وزمانه لبيئة أخرى، كما أشار إلى الإمكانية القوية لسيادة نظائر فنية «أيسوتوب» لقوميات ذات تقدم حضاري قوي على نظائر فنية لقوميات أقل تقدماً .. الامر الذي يسبب اندثار الأخيرة تدريجياً من الوعي الفني أو الأدبي العام .. وهو ماحدث في وطننا العربي حين أخلت العديد من النظائر المسرحية المحلية التي ارتبطت بذوقنا الجمالي، وشكول فرجتنا الشعبية، مكانها لشكل المسرح الأغريقي والغربي الجمالي، وشكوله النصية والأدائية.

تناول مهادنا في النوع النووي -ضمنياً- فيما تناوله محاورَ ثلاثةً، تؤثر تأثيراً كبيراً على أسئلة المسرح العربي:

الأول: هل يمكن لنا أن نتكلم بكفاءة نقدية بأن وجود عوالم درامية في نصوص أدبية «تراثية»، يعني معرفة العرب لفن المسرح؟

الثاني: هل يشكل غياب مبنى مسرحي بالمعنى المتعارف عليه جمالياً أو تاريخياً، دليلاً على عدم معرفة شعب أو قومية ما للفن المسرحي؟

الثالث: هل يعني غياب كلمة مسرح عن القاموس الفني لأمة ما غياب، ماتدل عليه هذه الكلمة في الواقع؟

ثلاثة أسئلة مركزية تتعلق بالجنس الأدبي أو الفني وتناولاته الفضفاضة، أو معالجاته التاريخية، الأمر الذي يضع الاختلافات بينها -بالضرورة- ضمن مبحث الشعرية المقارنة، مثلما يضع النوع المسرحي في فضاء المساءلة النقدية المتفحصة، نظراً لاشتباكه مع النوع الدرامي!! وتجدر الإشارة هنا إلى أن غياب كلمة مسرح عن قاموسنا الفني -إلا حديثا- لايثبت -بأي حال- غياب ما تدل عليه هذه الكلمة في الواقع! وقد أدى تجاهل هذه الحقيقة إلى خلل مضاعف عند الفريق الذي أنكر معرفة العرب بهذا الفن.

كان الأوروبيون يعمدون تقديم فنونهم في المستعمرات التي احتلوها، ومن هذه الفنون كان المسرح الأوروبي، الذي كان في درجة رفيعة من النضوج والتأثير، الأمر الذي أدى تدريجياً إلى طمس شكول محلية لعروض تنتمي إلى المسرح في مكوناتها البنيوية، وإن اختلفت سماتها الجمالية -على مستويي الإنتاج والتلقي- عن إرث المسرح الغربي .. قد تم ذلك في مصر على سبيل المثال بعد قدوم الاستعمار الفرنسي، لذا لم يكن مستغرباً أن عدداً كبيراً من الدرامات التي قدمت فوق خشبة المسرح -ولمدة طويلة بشكل عام- كان بمثابة إعادة إنتاج لموضوعات الدراما الغربية ونماذجها من حيث الأسلوب والمحتوى، وإن دخلت -بطبيعة الحال- على هذه الأعمال عناصر

مختلفة، سواء في المضمون أو الأداء .. عكست الصبغة المحلية.. حيث ازدهرت حركة التمصير والإعداد من النص الأجنبي، الأمر الذي كان له بالغ الأثر في انطواء فنون الفرجة المحلية التي تنتمي إلى العرض المسرحي، وإن لم تكن تحمل هذا المسمى.

وقد اتكأ حكم من رفضوا انتماء عدد كبير من التجليات الفنية في موروثنا العربي إلى النوع المسرحي على تقاليد المسرح الغربي في أنضج شكوله وجمالياته التي تطورت عبر مئات السنين، دون أن يحاولوا الفصل -عند التعاملِ النظري مع مسألةِ النوع المسرحي- بين ماهية النوع المسرحي التي تميل نحو الثبات في العصورالمختلفة التي عاشها، وبين سماته التي تميل نحو التغير وعدم الثبات في العصور ذاتها، الأمرُ الذي كان يستلزم القيام بجهدٍ نظري يعزلُ العناصرَ البنيوية في العمل المسرحي عن العناصرِ الجماليةِ والتاريخية، قبل القيام بالحكم النقدي النوعي على عمل ينتمي إلى فنون الفرجة الشعبية، ويجاي الشكول المسرحية القارة. وقد اجتهد الفريقان -سواء من رأوا انتماء تجليات الأداء قبل «١٨٤٧م» إلى الفن المسرحي، أو من رأوا خلاف ذلك- في تحديد عناصر الشَّبَه مع المسرح الأوروبي أو عناصر الاختلاف عنه، محاولين في ذلك إثبات انتماء هذه التجليات للفن المسرحي، أو نفي هذا الانتماء .. وكأن المسرحَ اختراعٌ إغريقي، وليس حاجةً إنسانيةً تختلفُ تجلياتُها الفنيةُ باختلاف المكان والزمان .. كما نظر النقد الغربي إلى تجليات الأداء الفني هذه -عند بعض الشعوب التي لم تعرف المسرح في شكله الأوروبي- باعتبارها أعمالاً بدائية تخلو من الوحدة، وتفتقر إلى النظام، ولا يقبل الرأي العلمي صحة انتمائها إلى النوع المسرحي! لذا كان المنهج النقدي الغربي الذي استند إلى خبرته الفنية الخاصة عن المسرح عاجزاً إزاء تناول هذه الأعمال نقدياً، لأنها تأبى الانصياع للتقسيمات الأرسطوطالية أو التصنيفات التقليدية المعتادة، مثلما ترفض الانضواء تحت مسمياتها، فأسيء فهم هذه العروض، وأصاب الدراسات القليلة عنها سوء التناول، لأن شكلها الجمالي وتكوينها الفني يختلف عما اعتاد النقد الغربي الاهتمام به أو تداوله، فضلاً عن قلة وعي المناهج الغربية الكلاسيكية بالنظام الفني لهذه الأعمال .. من أجل هذا ظهر النقد الغربي -في عمومه- نافياً لانتماء هذه الأعمال إلى الحقل المسرحي بسبب تعامله معها بوعي مفهومه التاريخي، وحسه النقدي والجمالي عن المسرح .. هذا المفهوم الذي استند إلى تراثه الفني من دون مراعاة الفارق بين المكون البنيوي والمكون الجمالي في النوع المسرحي من جهة، أو دون اعتبار أثر البيئة الثقافية في خلق اختلافاتها الجمالية الخاصة لكل شعب يعيش واقعه في مكانه الخاص وزمنه. حيث اعترى الخلل الكثير من البحوث التي رفضت وجود المسرح العربي قبل «١٨٤٧م» تاريخ أول عرض قام على تقاليد المسرح الأوروبي، وكان أهم أسباب ذلك غياب الملاءمة المنهجية عند التعامل النقدي مع هذه التجليات الفنية، لتصبح طبيعة النصوص والعروض التي تبناها المسرح والدراما العربيين في تأريخه لنشأة المسرح العربي -بعد ذلك- هي تلك التي اعتمدت على تقاليد المسرح الغربي، ولو كان بعضُها بمثابة إعادة إنتاج للمواضيع والنماذج الغربية، من حيث الأسلوب والتيمة والمحتوى، مع دخول عناصر محلية -بطبيعة الحال- ومؤثرات شعبية على بعض من هذه النصوص والعروض. وإن كنا لاننكر وجود بعض الدراسات الرائدة في هذا الحقل من دون أن نغض الطرف عن كثير من الخلل المنهجي، الذي شاب كثيراً من هذه الأعمال.

وقد أغفلنا بعد التمحيص والدراسة تجليات فنية ومظاهر أداء، لم نعالجها في هذا البحث، لابتعادها عن مفهوم المسرحة بشكل واضح ومباشر مثل النصوصَ الأدبية التي ليس لها تحقق مسرحي، ولو حملت في طياتها عوالم درامية، وممارساتِ الأداء الديني في المعابد والأضرحة والمساجد وغيرها من دور العبادة، وذلك لأنها تمثل العالم الواقعي، ويتم استقبالها باعتبارها عوالم حقيقية، من قبل الممارسين والمتلقين. ولم ندرج طقوسَ بعض الطوائف المغلقة

وعاداتها ذات التأثير الضئيل أو المنعدم، والتي أشرفت على الغياب والاندثار، مثل بعض هزليات يهود المغرب، والتي ظهرت في القرن الرابع عشر ولم تخرج من محيطها الثقافي، ولم يتسن لها الانتشار والتأثير (١٣) وأسقطنا من تناولنا ممارساتٍ احتفالية واقعية بعيدة عن المفهوم الأدبي أو الفني مثل العزاء وطقوس الندب، والمآتم «سواء كانت فرحاً أو حزنا» ومواكب الملوك وغيرها، وتجلياتِ أداء شديدة المحلية، أومحدودة من الناحية الفنية أو التاريخية، ولم يتسن لها الانتشار في مساحة جغرافية واسعة، وتجليات أداء لم تقم بدور ذي أهمية تذكر في تطوير حالة مسرحية محددة، مثل «عبيدات الرما» في المغرب. (١٤) وشكولاً فنية لها شبه كبير بمظاهر أخرى، أشد اكتمالاً ونضجاً. تناولها هذا الحصر، وإن اختلفت المسميات من بلد لآخر، مثل ما يطلق عليه في المغرب «مسرح الحلقة» (١٥)، ولم نتناول ما يسمى بالمسرح الفرعوني وذلك لسببين، الأول هو غياب الدليل التاريخي القاطع على وجود هذا المسرح، بالرغم من توافر عوالم درامية في بعض النصوص، أهمها «انتصار حورس»، والثاني: لو صح افتراض وجود هذا المسرح، فما مدى صحة انتسابه إلى الحضارة العربية؟ وهي قضية تاريخية شائكة! وباختصار شديد، يمكن لنا تحديد أهم تجليات الأداء الفني التي اختلف النقاد حول انتمائها إلى الفن المسرحي، ووضعها في التقسيم التالي: أولاً: تجليات أداء تعتمد على وسيط بشري وتضم تجليات أداء فنية يهيمن عليها السرد وهي السارد الملحمي، وسارد القصص الشعبي والسارد الديني، و تجليات أداء فنية تهيمن عليها المحاكاة الصامتة وتضم الكرج والسماجة والمحبظين، وتجليات أداء يهيمن عليها الجانب الديني أو الطقسي وتضم التعازي الشيعية والزار واحتفالات المولد النبوي، ثانياً: تجليات أداء تعتمد على وسيط غير بشري وتضم: خيال الظل والقراكوز وصندوق الدنيا.

ويعد السارد الملحمي من أقدم هذه التجليات، والزار من أحدثها، وبتطبيق مهاد النوع النووي على هذه التجليات -وقد اكتفينا بتشريحها في جداول خمسة نظراً لاستحالة الدخول في التفاصيل في هذا المقام- يمكن لنا القول إن العرب عرفوا سبعة أشكال من الفن المسرحي، كلها نظائر مسرحية، وليست مظاهر مسرحية أو بذور مسرحية، إلى آخر هذه المسميات التي اعتاد الباحثون إطلاقها في تسمية هذه النظائر «Isotopes»، أي إنها تشاكل من منظور النوع النظائر المسرحية «للنو» أو «الكابوكي» مثلاً، أو نظائر المسرح الهندي القديم، مثلما تشاكل نظائر المسرح الإغريقي، ويظل سؤال الكفاءة الفنية، أو التساؤل على النضج الجمالي ، مثلما تظل أسئلة النص الدرامي ودرجات النضوج الفني فيه،-في ضوء هذا المهاد .. مهاد النوع النووي- غير كافية على المستويات الفنية أو المنطقية أو الجمالية، من منظور النوع النووي للتشكيك في انتماء شكول فنية كثيرة -بما فيها الشكول الفنية العربية، موضوع دراستنا- إلى نظائر مسرحية خالصة، مؤكدين في هذا الطرح أن المسرح حاجة إنسانية، وليس اختراعاً إغريقياً كما يحلو للكثيرين الاطمئنان لذلك، ولا نقول الإيمان بذلك.

عرف العرب المسرح -مثلهم في ذلك مثل الكوريين، واليابانيين، والهنود، وشعوب أفريقية أكثر بدائية وتخلفاً، وغيرهم كثير من شعوب العالم المختلفة، مما لا يتسع المقام للدخول فيه بالتفصيل- ونستطيع أن نخرج بنتيجة هذا التطبيق لمهاد النوع النووي على المسرح العربي قبل عام «١٨٤٧م» أن سبعة نظائر مسرحية مارسها العرب في تاريخهم الطويل قبل استزراع المسرح الغربي وتقاليده الجمالية في البيئة العربية، الأمر الذي أجهض جنيناً فنياً مختلفا في جمالياته ونشأته عن تقاليد الإنتاج والفرجة في المسرح الغربي، الذي اعتمد بشكل كامل على تقاليد المسرح الإغريقى الفنية والجمالية، واستند بشكل ثانوي إلى مايسمى مسرح العصور الوسطى الديني ومسرحيات الأسرار .. إلخ. (١٦) هذه النظائر المسرحية هي: السارد الملحمي، وسارد القصص الشعبي، والكُرَّج، والسمَّاجة، والسامر، والمحبَّظون،

والتعازي. أما تجليات الأداء التي تعتمد على وسيط غير بشري فيمكن الرجوع للجداول وقراءتها في ضوء مهاد النوع النووي لمعرفة سبب استبعادها،ويظل فن القراكوز-من بين التجليات التي اعتمدت على وسيط غير بشري-هو الوحيد الذي يمكن اعتباره مشابهاً لـنـظير مسـرحـي «quasi- theatrical isotope» وبالرغم من انتماء خيال الظل وصندوق الدنيا إلى فنـون الفـرجة والتسلية، فإن سؤال انتمائهما إلى النظير المسرحي أمر آخر!

ويجدر القول إننا تحرَّينَا أن يحافظَ طرحُنا -حول مـهاد الـنـوع الـنـووي- عـلـى أكبر نسـبـةٍ ممكـنـةٍ من التـجريدِ النـظري، كي يُتاحَ لَهُ إمكانيةُ الاشتغال في أنواعِ أدبيةٍ أخرى تعاني من صعوبةِ التسكينِ النوعي «مثلَ قصـيدةِ النثرِ، والمقامةِ، والقصةِ/ القصيدةِ، التـرجـمـات الأدبـيـة وغيرهـا» (١٧) ولا يـؤلـفُ اتسـاعُ التـطبيـقِ ليشمـلَ أنواعاً فنيةً وأجنـاساً أدبيةً أخرى تغييراً في الفرضيةِ الأساسيةِ التي استندَ إليها مِهادُ النوعِ النووي، بل تعميقاً في ميدانِ اختبارِها وتوسيعاً لحقلِها التطبيقي، باعتبارِها إطاراً مفهومياً، لهذا يمكنُ لـنـا الحديثُ عن تـطـورٍ في نطـاقِ الـتـفـاصـيـلِ والتركيباتِ الممكنةِ التي قد يكشِفُهَا التحري المتواصلُ في هذا المِهاد «النوعُ النووي»، مع معالجةِ الاستنتاجاتِ الجديـدةِ، ومـا يـرافـقُ ذلكَ مـن تـطـويـرٍ في نـطـاقِ التفاصيلِ في محوري المستوياتِ والعلاقاتِ عند تطبيقِ مِهادِنا الـنـظري عن الـنوعِ الـنووي في ميادينَ أدبيةٍ وفنيةٍ أخرى.

وفي النهاية، ليس المهمُ كشف القيمةِ التي تنتجُ من هذا التطبيق فَحَسْب، لكنَّ المهمَّ هو إدراك مجال هذه القيمةِ .. أي في ابتعادِها عن خدمةِ أهدافٍ نظريةٍ أو أيدولوجيةٍ ارتجيناها مُسْبَقاً في المَيْدانِ الذي طبقنَاها فيـه .. حيث انبعثَ هـذا المهـادُ الـنـظريُّ أسـاسـاً من هاجسِ البحثِ عن منهجيةٍ ملائمةٍ لدراسةِ تجلياتِ الأداءِ الـفـنـيِّ في عـلاقـاتِهـا بـالمسـرحِ الـتـي لم تـعـرف استقراراً في تاريخِها الطويلِ في ضغطِ إلحاحِ التغيرِ ومـتـطـلـبـاتِه مـن جـهـة، وفي وجودِ مئاتِ الشكولِ التي أنتجتها بيئاتٌ ثقافيةٌ مختلفةٌ، شكولٌ مسرحيةٌ اختلفت في خصائصِها وفي طرائقِ إنتاجِها وتلقيها عن تلكَ الموجودةِ والمتوارَثَةِ في التراثِ المسرحي الغربي، من جهةٍ أخرى. حيثُ تخلَّقَ هذا الهاجسُ من خطابٍ نقدي يملؤه الصراعُ إزاءَ واقعٍ فني معقد، وممارساتٍ نقديةٍ هجينة .. غابت عن بعضِها أيةُ منهجيةٍ واضحةٍ تقومُ على بناءِ مفاهيمي متماسِكٍ في تعاملِها مع شكولِ الأداءِ الـفـنـي في التراثِ والموروثِ الـعـربـيِّـين وجمالياتهما.■

يتبع قوائم المراجع والجداول والملاحظات

تنويــه

نشر في الصفحة العاشرة من العدد السابق (١٠) عن طريق السهو لوحة للفنان البحريني هيثم عبدالله أحمد، والصحيح أنها للفنان سامي بن عامر من تونس، لذا وجب التنويه والاعتذار.

المراجع

١ - First presentation of this approach was in Abd Al-Hady, Alaa; Performative Manifestations in Early Arabic Heritage, and the Theatrical Genre., Unpublished .Ph.D., 1997. Hungarian Academy of Sciences, No.: 17.363., See also: Abd Al-Hady, Alaa., «Theory of the Literary Genre and the Theatre, Theoretical Achievement», In Aesthetics of Reception and Hermeneutics, Ed., Ezz Eldin Ismail, Cairo, 1997., pp., 13-51.]Papers presented to the First International Conference of Literary Criticism, Cairo, 1997

٢- See Zadeh, L.A., «Fuzzy logic and approximate reasoning», Synthes, 1975, 30(3-4): 407-28

٣- See the tackling of the «dramatic possible worlds» in Elam, Keir., The Semiotics of Theatre and Drama, Methuen, London and New York, 1980,pp. 99-110. See also: Dolzel, Lubomir. »Mimesis and Possible Worlds». Poetics Today, 9:475-96. & Danto, Arthur. C. The Transfiguration of the Common place, Harvard Univ. Press, USA, 1981, pp. 2-35. &. Wood, John. The Logic of Fiction: A Philosophical Sounding of Deviant Logic, Mouton, The Hague, 1974.

٤- Isomer: 1. Chemistry: Any of two or more substance that are composed of the same element but differ in properties because of different in the arrangement of atoms.2. Physics: Any of two or more nuclei with the same mass number and atomic number that have different radioactive properties and can exist in any of several energy states for a measurable period of time., from The American Heritage Dictionary., 3 rd. ed., version 3.5, Computer Software, compact disk., IBM. California: SoftKey International Inc. 1994.

٥- Isotope: One of two or more atoms having the same atomic number but different mass number [Iso- + Greek Topos, place]. From; ibid. There is another usage of the term «isotopy» as: Homogeneous semantic level "at which whole text are situated" in: Greimas, A. G. Semantique Structural, Larousse, Paris, 1966, p. 53. "Isotopy is formed through the recurrence of basic "atom" meaning, whose reappearance creates contextual restrictions on meaning" See: Elam, Keir, op. cit. p. 184.

٦- Lukacs, Gyorgy, A Modern Drama Fejlodesenek Tortenete, [History of Modern Drama], Magveto Riado, 1978, quoted in Becsy, op. cit. p. 13.

٧- Becsy, Tamas., Drama as a Genre and its kinds, Hungarian Theatre Center of International Theatre Institute, Budapest, 1986, p., 6.

٨ - أنظر جينيت، جيرار.، مدخل لجامع النص، ترجمة، عبد الرحمان أيوب، ط٢، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٦، ص ص .، ٢٢-٢٥.

٩- حُكم العقاد النقدي بانتماء قصيدة التفعيلية إلى النثر -مثلاً- كان سببه الأساسي استناده في هذا الحكم إلى جامع النظير، الذي لم يُتِحّ له تأملُّ الفرقِ بين البنيوي والجمالي في العمل، وجعله يعامل العنصر الجمالي «العروض الخليلي» باعتباره عنصراً بنيوياً فأطلق أحكامه على هذا الاساس، من أمثلة ذلك أيضاً ما طالعناه من مئات الآراء التي حكمت بعدم معرفة العرب المسرح قبل عام ١٨٤٧ حيث استندت هي الأخرى - بجانب خلطها بين الدرامة والعرض- إلى جامع النظير أيضاً، مما منعها قدرة الفصل بين البنيوي والجمالي في المسرح، فاستنتج أصحابها -كل بطريقته- جهل العرب بالفن المسرحي .. وكأن المسرحَ محضُ اختراع إغريقي.

١٠- انظر عبد الهادي، علاء.، الشعرية المسرحية المعاصرة والنوع النووي، بحث مقدم إلى الندوة الدولية لأيام قرطاج المسرحية، تونس، ٨-٢٩ أكتوبر ٢٠٠١. .

١١- نفسه.

١٢- أنظر لمزيد من التفاصيل عبد الهادي، علاء.، «موقع المسرح في الموروث الثقافي العربي، أسئلة في الخطاب النقدي لبدايات المسرح العربي».، شؤون عربية ١١١: ١٣٧ - ١٥٢.

١٣- أنظر للتفاصيل:الزَّعفري، حاييم. ألف سنة وسنة من حياة اليهود بالمغرب، ترجمة أحمد شعلان، وعبد الغني أبو العزم، ١٩٦٧، الدار البيضاء المغرب.

١٤- انظر على سبيل المثال:
- خراف، محمد. «نشأة المسرح المغربي، وإسهامات الطيب الصديقي»، الأقلام ٦:٤-١٧.
- السلاوي، محمد أديب. «إطلالة على التراث المسرحي المغربي» الأقلام ٦:١٧-٢٥.
- الراعي. مصدر سابق، ص ص، ٤٠-٥١.
- البحراوي، حسن. المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيو ثقافية، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، بيروت، المغرب، ص ص.، ٢٣-٣٠.

١٥- أنظر للاستزادة:
- السلاوي، مصدر سابق.
- البحراوي. مصدر سابق. ص ص .، ٤٠-٤٥.

١٦- See for brief critical review: Salgado, Gamini. English Drama, A Critical Introduction. Edward Arnold (Publishers) Ltd,1980, London, pp., 1-36.

١٧- نوقشت رسالة دكتوراة اعتمد منهجها اعتماداً كاملاً على المهاد النظري للنوع النووي، مع تطبيقه على قصيدة النثر، أنظر الضبع، محمود.، في بويطيقا القصيدة المصرية المعاصرة، دراسة في شعرية قصيدة النثر، جامعة عين شمس كلية البنات للآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، رسالة دكتوراة غير منشورة، ٢٠٠١.

جدول (١) العلاقة بين تجليات الأداء والعوالم الممكنة

التقسيم	النوع	العوالم الممكنة	ملاحظات
تجليات أداء فنية يهيمن عليها السرد	السارد الملحمي السارد القصصي السارد الديني	متوافر متوافر معدوم	- يتم استبعاد المنشد الديني من تجليات الأداء الفني الممثلة لنظير مسرحي، وذلك لغياب عنصر العوالم الممكنة فيه، حيث يمثل واقعاً يتم تعامل المتلقي معه باعتباره عالماً حقيقياً.
تجليات أداء فنية تهيمن عليها المحاكاة الصامتة	الكرَّج السمَّاجة الحواة	متوافر بشكل جزئي متوافر بشكل جزئي معدوم	- يتم استبعاد ألعاب الحواة من فئة النظير المسرحي، لأن العوالم الممكنة لا تتوافر في تجلياتها الأدائية.
تجليات فنية شعبية يهيمن عليها الأداء التمثيلي	السامر المحبظون	متوافر متوافر	
تجليات أداء يهيمن عليها الجانب الديني والطقسي	التعازي الزار الاحتفالات الدينية	متوافر معدوم معدوم	- يتم استبعاد الزار، والاحتفالات الدينية من تجليات الاداء الفني الممثلة لنظير مسرحي، وذلك لغياب عنصر العوالم الممكنة فيهما، حيث يمثل ما يتم تقديمه فيهما واقعاً يتم تعامل المتلقي معه باعتباره عالماً حقيقياً.
تجليات أداء غير مباشر، تعتمد على وسيط غير بشري	خيال الظل القراكوز صندوق الدنيا	متوافر متوافر متوافر بشكل جزئي	- في صندوق الدنيا توجد بشكل جزئي العوالم الممكنة، حيث يقوم صاحب الصندوق بالسرد في أثناء عرض الصور التي غالباً ماتكون لأبطال شعبيين ولمدن كبيرة، لكن السرد لا يمثل عنصراً جوهرياً ومهيمناً في هذه العروض.

جدول (٢) العلاقة بين تجليات الأداء وازدواجية الفضاء والعلامة

التقسيم	النوع	ازدواجية الفضاء والعلامة		ملاحظات
		الفضاء	العلامة	
تجليات أداء فنية يهيمن عليها السرد	السارد الملحمي الساردالقصصي السارد الديني	متوافر متوافر معدوم	متوافر بشكل جزئي متوافر بشكل جزئي معدومة	. تم استبعاد المنشد الديني من الجدول السابق
تجليات أداء فنية تهيمن عليها المحاكاة الصامتة	الكرَّج السمَّاجة الحواة	معدوم متوافر متوافر متوافر	معدوم متوافر متوافر متوافر	. تم استبعاد ألعاب الحواة من قبل في الجدول السابق.
تجليات فنية شعبية يهيمن عليها الأداء التمثيلي	السامر المحبظون	معدوم معدوم متوافر	معدوم معدوم متوافر	
تجليات أداء يهيمن عليها الجانب الديني والطقسي	التعازي الزار الاحتفالات الدينية	متوافر بشكل جزئي معدوم معدوم	معدوم متوافر معدوم	.تم استبعاد كل من الزار والاحتفالات الدينية من قبل في الجدول السابق.
تجليات أداء غير مباشر، تعتمد على وسيط غير بشري	خيال الظل القراكوز صندوق الدنيا	معدوم يكاد يكون معدوم متوافر	متوافر يكاد يكون معدوم متوافر	.في خيال الظل وصندوق الدنيا لا يتوافر المكان ثلاثي الأبعاد، أي انهما ينتميان إلى فنون الفرجة التي تعتمد علي سطح ثنائي البعد، مما يقصيهما عن الانتماء لنظير مسرحي.

جدول (٣- ١) العلاقة بين تجليات الأداء والمكان

التقسيم	النوع	الفضاء المسرحي			ملاحظات
		الفضاء المنصي	الفضاء الوهمي	فضاء المشاهدة	
تجليات أداء فنية يهيمن عليها السرد	السارد الملحمي الساردالقصصي السارد الديني	متوافر بشكل جزئي متوافر بشكل جزئي ------	معدوم متوافر ------	متوافر معدوم ------	.تم استبعاد المنشد الديني من الجدول السابق.
تجليات أداء فنية تهيمن عليها المحاكاة الصامتة	الكرَّج السمَّاجة الحواة	معدوم متوافر ------	معدوم معدوم ------	متوافر متوافر ------	.تم استبعاد ألعاب الحواة من قبل في الجدول السابق.
تجليات فنية شعبية يهيمن عليها الأداء التمثيلي	السامر المحبظون	متوافر معدوم معدوم	متوافر معدوم متوافر جزئياً	متوافر متوافر متوافر	
تجليات أداء يهيمن عليها الجانب الديني والطقسي	التعازي الزار الاحتفالات الدينية	متوافر ------ ------	متوافر ------ ------	متوافر ------ ------	.تم استبعاد الزار والاحتفالات الدينية من قبل في الجدول السابق.
تجليات أداء غير مباشر، تعتمد على وسيط غير بشري	خيال الظل القراكوز صندوق الدنيا	------ ------ ------	------ ------ ------	------ ------ ------	.تم استبعاد خيال الظل وصندوق الدنيا والقراكوز. في الجدول السابق.

❖ ملاحظة: تم استبعاد القراكوز بالرغم من وجود الفضاء المنصي ذي الأبعاد الثلاثة نظراً لأنه يفتقد وجوداً ما قبل مسرحي.

ملاحظات

١- **الفضاء المنصي:**

هو الوسيط الذى يصل بين عالم خيالى وآخر واقعى. وهو الفضاء الذى تتخذ فيه كل الأشياء الواقعية عليه كينونات أكبر أو أصغر من حقيقتها، فهو الخط الواصل بين كل الموجودات، والذى يموضعها فى سياقات مختلفة تتجه إلى منجز نصي يمكن للمشاهد أن يجد معنى فيه، ويمنحه متعة الحصول على تصوره الخاص. هذا الفضاء الذى يتيح تحقق علاقات قابلة للتأويل من قبل الجمهور، ومناخ بثها بأنظمة اتصال متعددة ومختلفة غالباً ما يكون لها شكل الواقع، وجزء من صورته المادية.

٢- **فضاء المنصي الوهمي:**

من سمات الفضاء المسرحى إنه يسمح لمن فى الفضاء المنصى بأن يكون لهم مخارجهم ومداخلهم ، اختفاؤهم وتجليهم ... بمعنى آخر يمتد الفضاء المسرحى فيما وراء الفضاء المنصي – منطقة التمثيل المنظورة – وبرغم أنه غير منظور فإنه ليس أقل أهمية من الفضاء المنصى المنظور حيث يتم إدراك الفضاء الخارجي المستعمل من قبل الفضاء المنصى عن طريق التقدير الأستقرائى للمساحة المنظورة على المسرح. فالفتحات الجانبية والمخارج وغيرها .. لا تشي في الغالب بحقيقتها على الخشبة ولكن بعالم مكمل للعالم المسرحي الموجود على المنصة، من صنف الخيال الموجود به وطبيعته، كما يخضع غالباً لشروطه التاريخية والفنية.

٣- **فضاء الفرجة:**

من الناحية الأونطولوجية – يكتفى الفضاء المنصي بذاته، وحين يتحول من السكوني «static» إلى الحركي «dynamic» عبر تحقق عرض مسرحى عليه، فإنه لا يكتسب أهمية أو يقوم بوظيفته الدلالية إلا بوجود فضاء آخر يجاوره ويتجادل معه ويمنحه الدلالة الكلية وهو فضاء الفرجة.

جدول (٣- ٢) العلاقة بين تجليات الأداء والزمن

تجليات الأداء	العلاقات الزمكانية: الزمن المسرحي/ الفضاء المسرحي								
	(١) زمن الفضاء المنصّي					(٢) زمن فضاء المشاهدة	(٣) الزمن النفسي		(٤) زمن انقطاع
	الزمن النصي	زمن الأداء	الزمن الطبيعي	الزمن الوهمي	الزمن الموحى به		المؤدي	المشاهد	
السارد الملحمي	متوافر	جزئي	معدوم	معدوم	متوافر	متوافر	جزئي	متوافر	متوافر
السارد القصصي	متوافر	جزئي	معدوم	معدوم	متوافر	متوافر	جزئي	متوافر	معدوم
الكرج	معدوم	متوافر	جزئي	معدوم	معدوم	جزئي	متوافر	متوافر	معدوم
السماجة	معدوم	متوافر	متوافر	معدوم	معدوم	متوافر	متوافر	متوافر	معدوم
السامر	جزئي	متوافر	متوافر	معدوم	جزئي	متوافر	متوافر	متوافر	معدوم
المحبظون	متوافر	متوافر	متوافر	جزئي	جزئي	متوافر	متوافر	متوافر	معدوم
التعازي	جزئي	متوافر	متوافر	متوافر	متوافر	متوافر	متوافر	متوافر	متوافر

ملاحظات

أ- الزمن النصي: وهو الزمن الواقعي «الفلكي» اللازم لنطق جمل الحوار ومفرداته، في الفضاء المنصي، ويضم الأزمنة الداخلية التي توحي بها مفردات الحوار، وصيغ الأفعال فيه.

ب- زمن الأداء «زمن الاتصال غير الشفهي» الميتالغوي «Non verbal Communication» وهو الزمن الفلكي الذي تحدث فيه كمية حركة ما فوق الفضاء المنصي لها دلالة، سواء كانت هذه الحركة لأجساد إنسانية أو أشياء، وغالباً ما يتقاطع الزمن النصي مع زمن الأداء في زمن واحد.

جـ- الزمن الطبيعي: ونقصد به الزمن الطبيعي الذي يشير إليه العمل، مستخدماً أدوت ديكور وإضاءة وغيرها، ليشير إلى الوقت الذي يحدث فيه أحداث الفعل المسرحي مثل الليل أو النهار..إلخ، أو عمر الممثل مثلاً..إلخ

د- الزمن الوهمي: وهو الزمن الذي لايوجد فعليا فوق الفضاء المنصي، ويضم الزمن الحادث في الفضاء الوهمي .. عبر الإشارة إلى أحداثه فوق الفضاء المنصي.

هـ- الزمن الموحى به «التاريخي»: ويتوافر هذا الزمن حين يتم الإشارة إلى حادثه تاريخية معروفة عند الجمهور، أو عند تناول فترة تاريخية بعينها ، أو عند تحديد وذكر تواريخ ما في أثناء سياق العرض، حيث يقوم المشاهد بإسقاط كثير من الدوائر الدلالية الخاصة بثقافته وبنيته الأيدولوجيه حول النص تبعاً لخبرته الخاصه بالزمن التاريخي.

و- زمن المشاهدة : يستقبل الجمهور في الفضاء المسرحي زمن الحدث المسرحي بسرعة ما هي غير سرعته فيما لو تم هذا الحدث في الواقع المعيش لهم، فهم لا يتساءلون حول حقيقة تناسب الزمن فوق الفضاء المنصي مع الحدث أو الموقف المسرحي وما ترتب عليه من نتائج. فالتناسب بين زمن الأحداث فوق الفضاء المنصي، وزمنها في حالة حدوثها في الواقع لا يمكن أن يتطابق بالكامل في حالة العرض المسرحي إلا على مستوى التجريب المقصود.

ز- الزمن النفسي : وهو ذلك التراوح والانتقال في الإحساس الفردي بالزمن لكل مشاهد أو ممثل بين الزمن الواقعي من جهة والزمن المنصي من جهة أخرى، ومن الجدير بالذكر أن الممثل أيضاً لا يعيش زمنه النفسي تماماً بل غالباً ما يكون متداخلاً مع زمن آخر، هو زمن الشخصية التى يشخصها فوق الفضاء المنصي.

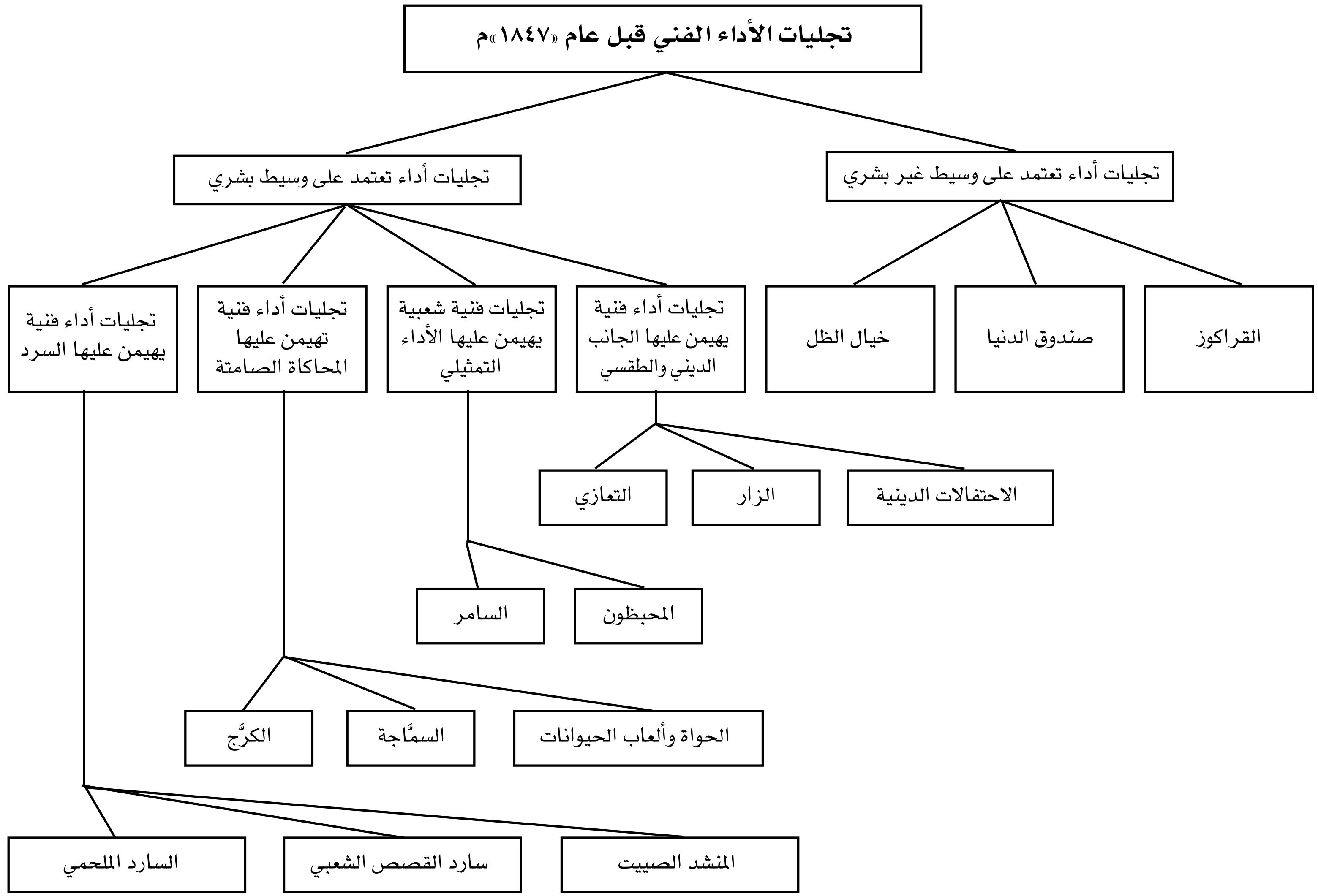
ح- زمن الانقطاع: يوجد هذا الزمن حين يتم الفصل بين أجزاء أو فصول المسرحية باستراحات قصيرة يتم فيها انفصال جزئي بين فضاء المشاهدة والفضاء المنصي نقترب هنا مما يُسمَّى «Strategic interruption» فعملية إنزال الستار، أو إظلام المسرح للأنتقال من فصل لآخر، تؤدى ذات وظيفة الفراغات blanks التى يرصدها القارئ في نظرية isre والتى يقوم عندها القارئ بصنع العلاقات وتأويلها.

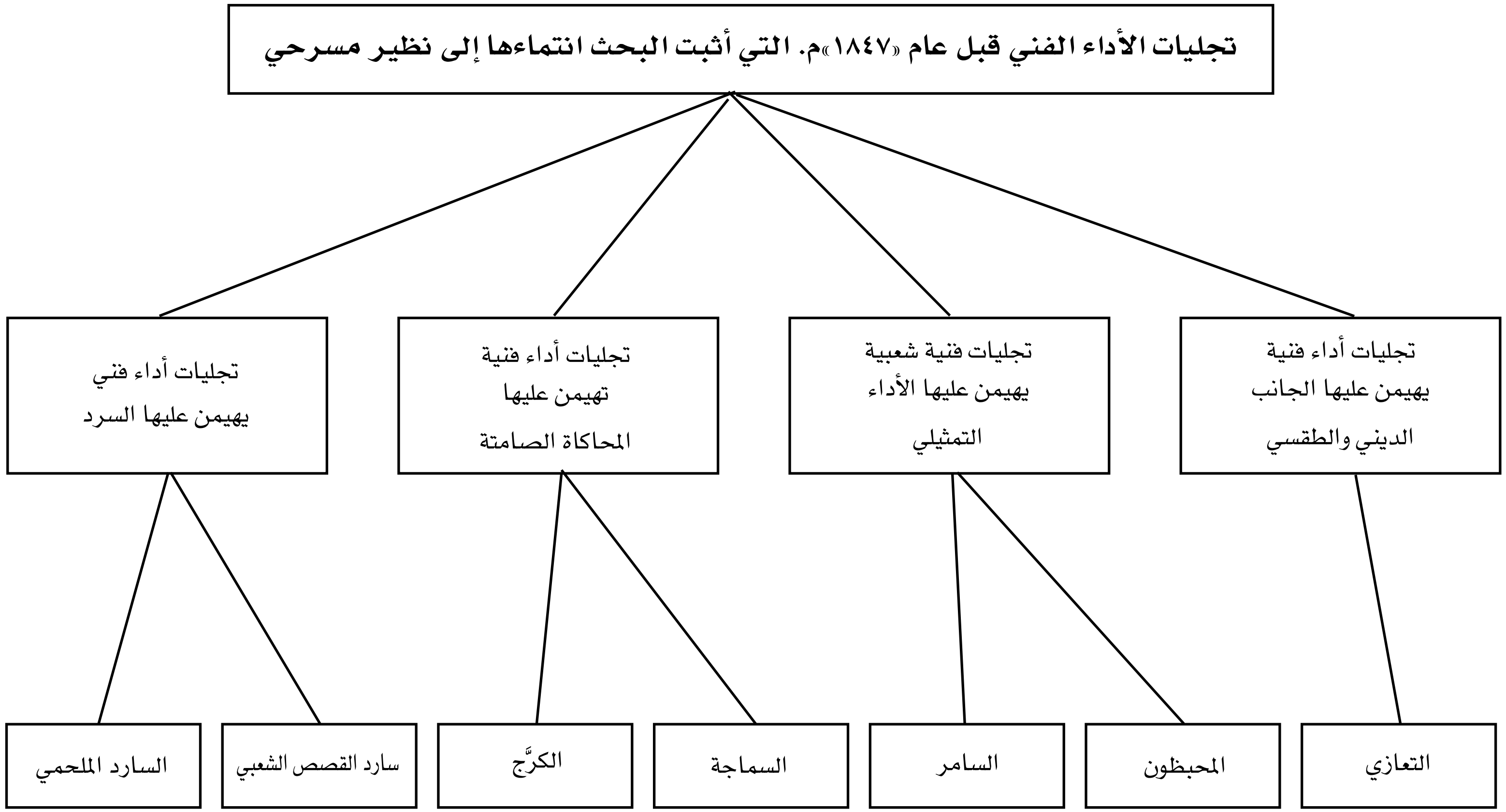
جدول (٤) النص المسرحي

تجليات الأداء	النص المسرحي		ملاحظات
	مكتوب	شفهي	
السارد الملحمي	متوافر	متوافر	- بعض الساردين يعتمدون على نصوص مكتوبة وآخرون يعتمدون على المحفوظ.
السارد القصصي	متوافر	متوافر	- تنطبق الملاحظة ذاتها على السارد القصصي.
الكرج	معدوم	جزئي	- بالرغم من أن الكرج يعتمد على الحركة تماماً ولكن المشاهد يستطيع الخروج من الأداء بسياق متماسك.
السماجة	معدوم	جزئي	- سيادة التقليد والمحاكاة الحركية لم يترك فرصة لظهور نص كتابي.
السامر	معدوم	جزئي	- وجود النص هنا جزئي نظراً إلى أن السياق تقطعه أحداث لا علاقة لها بالنص.
المحبظون	متوافر	معدوم	- بالرغم من غياب النص المكتوب فإن العرض يمثل نصاً مسرحياً كاملاً ومتماسكاً.
التعازي	متوافر	متوافر	- توجد العديد من النصوص التي تعالج الحادثة التاريخية، وبصيغ درامية مختلفة، ولكن العرض لا يعتمد على نص من هذه النصوص بعينه.

هوامش:

- ارجع إلى نص البحث لمعرفة المقصود بالعوالم الممكنة، وازدواجية العلامة والفضاء، وأنواع الزمن والمكان الواردة في الجداول.
- استخدم الجدول ثلاثة تعبيرات للدلالة على وجود عنصر ما في كل تقسيم، وهي على التوالي من الأكبر إلى الأصغر «متوافر، متوافر بشكل جزئي، معدوم».


تجليات الأداء الفني قبل عام «١٨٤٧»م
تجليات أداء تعتمد على وسيط غير بشري
تجليات أداء تعتمد على وسيط بشري
القراكوز
صندوق الدنيا
خيال الظل
تجليات أداء فنية يهيمن عليها الجانب الديني والطقسي
تجليات فنية شعبية يهيمن عليها الأداء التمثيلي
تجليات أداء فنية تهيمن عليها المحاكاة الصامتة
تجليات أداء فنية يهيمن عليها السرد
الاحتفالات الدينية
الزار
التعازي
المحبظون
السامر
الحواة وألعاب الحيوانات
السمَّاجة
الكرَّج
المنشد الصييت
سارد القصص الشعبي
السارد الملحمي


تجليات الأداء الفني قبل عام «١٨٤٧»م. التي أثبت البحث انتماءها إلى نظير مسرحي
تجليات أداء فنية يهيمن عليها الجانب الديني والطقسي
تجليات فنية شعبية يهيمن عليها الأداء التمثيلي
تجليات أداء فنية تهيمن عليها المحاكاة الصامتة
تجليات أداء فني يهيمن عليها السرد
التعازي
المحبظون
السامر
السماجة
الكرَّج
سارد القصص الشعبي
السارد الملحمي

النسق الأسطوري والخطاب الشعري المعاصر

مقاربة تأويلية لبلاغة الصورة في مجموعة (كتاب القرية) للشاعر عبدالعزيز المقالح

وجدان الصائغ *

لاشك في أن ماتحمله الذاكرة من صور ميثولوجية كفيل بأن يخلق فراديس إبداعية متوهجة تستمد توقدها من جذرها الأسطوري ذي الطابع الإنساني الشمولي، زد على ذلك أن الأسطورة بوصفها مناخاً لافتاً تبقى هي المعين الأول للمخيلة المبدعة التي تبحث عن محمولات ترميزية تفتت الترسيم الجغرافي للأمكنة وتجتاز بالمنتج الإبداعي عالم الفرد ليصل إلى المهاد المشترك للبشر أجمع وإلى ذلك أشار كارل غوستاف يونج بقوله (من خلال الرموز الاسطورية نجد أن العالم يتكلم، وكلما ازداد الرمز عمقاً كان النص أقرب للعالمية والشمول الانساني) (١) ومن هذا المنطلق نجد من يمزج بين الشعر والأسطورة مزجاً لانكاد نلمس فرقاً بينهما فكلاهما - على حد تعبير فيكو- يشبه الآخر نشأة وشكلاً ووظيفة (٢)، ويربط هيردر بين الشاعر الحديث ومنابعه الأسطورية فيرى أنه يكون شاعراً بمقدار ما يكون بدائياً يعود إلى اللغة المبكرة التي كانت قاموس الروح (٣) بل إن جيرهارد هوبتمان يعلن أن (الشعر يطلق في خلال كلماته رنين الكلمة الأسطورية الأولى) (٤).

كل هذه الأفكار وجدت طريقها إلى ذاكرتي وأنا أتأمل (كتاب القرية) للشاعر عبد العزيز المقالح لما لمسته أوراق التأويل من توظيف واع للفضاء الأسطوري وعبر عناقيد الصور الميثولوجية المنبثقة من بئر اللاشعور الجمعي المختبىء تحت ركام الشعور والوعي بل إن محللة النص قد كانت في مواجهة مكابدة دلالية ووعي جمالي منذ عنونة المجموعة اللافتة ومروراً بعنونة القصائد باللوحات التي مفصلت المجموعة إلى سبع وسبعين لوحة بفهرسة مغايرة لتقترح أسلوب قراءة النص الغائب، وصولاً إلى الترنيم الإيقاعي الذي شاء أن تنفرط إيقاعية المجموعة كحبات الندى بين الإيقاع اللفظي فيتشكل النص الأول (قصيدة تفعيلة) وإيقاع الصورة فيتشذر النص الثاني (قصيدة نثر) زد على ذلك استثمار المخيال الشعري عبقرية النبر البصري في تشكيل الفضاء التدويني للمحكي الشعري فيأتي النص الأول بحروف طباعية غامقة ويكون الآخر المحصور بين قوسين بحروف أقل مرتبة لونيةً ليتبلور من هذا التنغيم اللوني ما أطلق عليه بـ(العروض البصري) الذي يحول الموجات البصرية إلى موجات سمعية (٥) والشيء الاكثر اهمية الذي تطرحه هذه المجموعة هو الصياغة

* رئيسة قسم اللغة العربية والدراسات الاسلامية - كلية الآداب والألسن / جامعة ذمار في اليمن.

الشعرية الخاصة التي لا تشكل ايقاداً لذاكرة المكان (القرية) حسب بل انها تؤكد قدرة الشاعر المعاصر على صياغة القصيدة الملحمية متجاوزاً بذلك الادعاءات التي تسعى إلى خنق خرائط الشعر بحجة التكثيف تارة والتشفير أخرى وليعيد بهذه الهيكلية البنائية قراءة الثقافة الشعرية المعاصرة عبر مشاكسة صياغية جمعت بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر وتسللت فضاءات المطولات الشعرية لنكون في مواجهة قصيدة طويلة تشذرت إلى لوحات مشفرة تشكل البنية الأسطورية مهيمنة موضوعاتية ومناخاً ايحائياً جاذباً وكما ستعرب عنه السطور اللاحقة.

تمنحنا (اللوحة الثامنة والعشرون (برموزها الأسطورية المخبئة وراء السطور سانحة قراءة جديدة تحيل إلى ثنائية (الحضور / الغياب) إذ يرد:

ليت أن يراع الكتابة
ذاك الذي حملته يداي
صباح الطفولة
قد كان شبابة
سيف ياصاحبي ورفيقي
وياشمعدان الطفولة
أين تكون؟
وأين يراعاتك الساحرات؟
ومزمارك الذهبي؟
وأين قطيع الشياه؟
وأين عناقيد توت الجبال؟
افتقدناك ياسيف
– قالت حجارة قريتنا–
وافتقدناك
– قالت دموع الهضاب–
افتقدنا أغانيك
لم يبق الاالصدى
يتردد فوق التلال القريبة
يمسح ثوب الغبار عن الارض
يمسح حزن الشجر

❖❖❖

(أي نسمات نظيفة يتنفسها الرعاة
في البراري والمنحدرات الصخرية
في الهواء الصافي يستقبلون النهار
ويستقبلون المساء
يمسك الراعي المزمار بيد والمقلاع
باليد الأخرى
عين مفتوحة على الطبيعة
وعين مفتوحة على الأغنام
إذن مفتوحة للموسيقى
واخرى لخطوات الذئب
شبابة الراعي هي حنجرة القرية
وصدى صوتها الحبيس خلف الجبال
انغام الشبابة تدلل حزن القرى
وترسم الفرحة على حوائط البيوت)

كي نتعرف على طاقة الأسطورة بوصفها موجها كاشفاً لانزياحات النص فيتوجب علينا اجتياز النص الحاضر وصولاً إلى بنية النص الغاطس وعبر تفخيخات ملفوظات السطح، فالاستهلالة تبدأ باستدعاء الكتابة (يراع الكتابة /ذاك الذي حملته يداي) بوصفها فعلاً حضارياً واعياً تأنف أنا الشاعر / الراوي ان يكون فعلاً قابلاً للمحو وبعيداً عن السيرورة والترنيم المستجلب من الطبيعة وخضرتها السرمدية (ليت أن يراع الكتابة ... كان شبابة) وقد أضاءت صورة التذكر(صباح الطفولة) صورة الطفولة زوما يرتبط بهاحتى لا تنقطع الصلة بين التجربة الاصلية والعقل الشعوري من جراء الاندفاع وراء التناقض مع ظروف طفولتها أي مع حالتها الفطرية اللاشعورية الأصلية)(٦) ولذلك فقد شاكس النص أفق التلقي حين عبر من خلال ذاكرة هذه اللفظة (الطفولة + الطفولة) من الحاضر إلى الماضي لنكون في مواجهة استدعاء حلمي لشخصية (سيف) بغية استنطاقها وتفجير مكنونتها الراسخة في عمق التاريخ الفكري والحضاري، إلا إن النص وبوعي جمالي ومكابدة

دلالية يستثمر لازمة التحاور بين جلجامش وأنكيدو (ياصاحبي ورفيقي) فهذه الحوارية أفلحت في أن تكون إضاءة دلالية لافتة تخطف النص من فضاءات سيف بن ذي يزن وخصوصيته المكانية باتجاه رمز أسطوري إنساني إلا أنها تعيد إلى الذاكرة فضاءات الفقد واللوعة وهو مايدفع قاطرات الصور الشعرية باتجاه الأسئلة الحائرة إزاء الغياب المباغت والفقد الموجع (أين + أين + أين + أين)، ولأن النص ينأى برموزه أن تقع في دائرة العدم فإن المتن الشعري سرعان ما يستبدل انكيدو الفاني بتموز الخالد ومن خلال لوازمه(مزمارك الذهبي/ قطيع الشياة) توقا في خرق سلطة الزمن وبذلك فقد عكس هذا الانتقال جهد النص وبحثه الدائب عن رموز تعيد للراهن المجدب طقوس الخضرة وشعائر الفرح وهو بذلك يستبدل واعياً موت انكيدو بغياب تموز المرهص بقدوم وشيك. ولذا فإن استدعاء الفضاء التدويني لفظة (حجارة قريتنا) ماهو إلا تشغيل للمناخ الأسطوري واستقدام المكابدة السيزيفية كناية عن عذابات المكان بسبب من غياب (الآخر / المخلص)، ولايخفى المهاد الميثولوجي الذي منح الأشياء أحاسيس بل وأصواتاً منتحبة (قالت دموع الهضاب/افتقدنا أغانيك/لم يبق إلا الصدى/يتردد فوق التلال القريبة /يمسح ثوب الغبار عن الأرض/ يمسح حزن الشجر) إن الشاعر يخلق من اصوات الطبيعة سيمفونية خالدة تؤكد الوعي الحاد بالمحنة.

وتحتفي اللوحة (التاسعة والعشرون) بدور الشاعر وقدرته السحرية على مسخ الأشياء أو أنسنتها فتتسرب – على حد تعبير ت . س اليوت– في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد تكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض يوشر حاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة أو يحميه منها (٧) قارن الآتي:

عاطل يذبح الوقت بالكلمات
اللذيذة
تصطاده في الربيع الفراشات
في الصيف يصطاد لون الغيوم
يداعبها
مفرط في الإناقة
تسخر قريته منه
لكنه عارف كيف يسحرها
كيف يكسب ود النساء
وينسج من شعره للصبايا المناديل
يسكب في المفردات عطوراً تفاجىء
قارئها
وإذا هطلت في الأماسي قصائده
قال قائلهم – وهو يستف عطر المواويل– :
ليس على الشعراء إذا اسرفوا
من حرج

❖❖❖

(يضحك في وجه البرق
يتابع خطوات قوس قزح
يبلل شفتيه بقطرات الندى
المتساقط من ورق الأشجار
يتسلق الجبال - صيفاً وشتاء– ليتحسس بلسانه
مصدر الينابيع
تتابعه نساء القرية بعيونهن الحالمات
من وراء الكحل
إذا هجر القرية نامت العصافير
عن الغناء
وتوقفت فراشات الوادي عن التحليق
يقولون: لا فائدة منه
وعندما تحجب بندقية العسكري ضوء الشمس
في مداخل البيوت
يسارعون للبحث عنه
فقصائده وحدها
هي التي تمسخ البندقية إلى ضفدعة)

يلتقي فعل الشعر مع فعل السحر في أكثر من موضع يطالعنا منها هذا التماهي بين الشاعر وقدرات الساحرالخارقة (في الصيف يصطاد لون الغيوم /يداعبها+ وينسج من شعره للصبايا المناديل + يتابع

خطوات قوس قزح) ويفضح المقول الشعري (لكنه عارف كيف يسحرها) وعي الذات المبدعة بقدرتها على ممارسة فعل السحر على الآخر الحميم وبراعته في أن يخضعه لسلطته وهي سلطة رمزية لا تمارس تاثيراً فعلياً سوى في موضوعها الشعري، إن فعل السحر الذي انتقته الأنا المبدعة داخل النص من بين افعال كثيرة لإثبات سيطرتها، فعل يمنحها سانحة التوحد مع الآخر المتعدد، كما أن فعل السحر ومرجعيته الميثولوجية فعل ينفتح على تأويلات مدهشة منها لونية مضمخة بطقوس الخصب (تصطاده في الربيع الفراشات + يضحك في وجه البرق) أو ذوقية موصولة بسر الحياة (يبلل شفتيه بقطرات الندى / المتساقط من ورق الأشجار + يتسلق الجبال - صيفاً وشتاء- ليتحسس بلسانه/مصدر الينابيع) أو حلمية (إذا هجر القرية نامت العصافير/ عن الغناء / وتوقفت فراشات الوادي عن التحليق) ولايخفى استثمار النص عبقرية الإسقاط الفني (active - projection)(8) في ترسيم خرائط الصورة الشعرية المشفرة التي تفلح في أن توقد في أفق التلقي ثنائية(الحضور/ الغياب) وهي تتناسل دلاليا وفيما يشبه المتواليات الهندسية (السكون / الحركة) و(الصمت / الغناء) و(التحليق / التوقف) و(النوم / الصحوة) و(حضور اللون / غياب اللون) و... لتصل بمخيال التلقي إلى استنتاج مفاده أن ثنائية (الحضور/ الغياب) إنما هي متوازية ترميزية تتقشر لتفضح بنية النص الغائب المتكئة إلى ثنائية (الحياة / الموت) وقد عزز هذا التأويل إعلان النص صراحة في خاتمته (وعندما تحجب بندقية العسكري ضوء الشمس/ في مداخل البيوت / يسارعون للبحث عنه / فقصائده وحدها / هي التي تمسخ البندقية إلى ضفدعة) ولا شك في أن هذه القدرة السحرية تؤكد ماقاله ارنست فيشر من أن الفنان وبفضل موهبته الإبداعية قد انتحل تدريجياً مرتبة وسلطة الساحر، وذلك لما يمارسه من أعمال لاغنى للجماعة عنها في مختلف نواحي حياتها (٩). زد على ذلك أن فعل المسخ الذي أضاء سجية الالتزام عند هذه الكينونة المرهفة يسترجع فضاءات حكائية تختزنها الذاكرة الشعبية وهي بالضرورة موصولة بالجذر الأسطوري لها .

وتشكل المرايا في اللوحة (الثامنة والثلاثين) بعداً ميثولوجياً إذ تستدعي تحولاتها الانزياحية ملامح نرسيس فتفضح صيرورة الماء مرايا تكثف بهجة الأنا الأنثوية المترقبة لحضور الآخر المعشوق قارن الآتي:

بين نبع المياه اللذيذ
وبين المها الفاتنات مواعيد
لاتنتهي
عنده ترسم الفتيات حواجبهن
وفوق مراياه تقرأ وجه الزمان
الجديد
ووجه الحبيب الذي سوف يأتي
على فرس الحب منشياً
تسأل البنت جارتها:
- من أين يأتي إلى قلبي الحب ؟
جارتها لاتجيب ولكنها تكتفي بالاشارة
- من أين تأتي المياه إلى النبع ؟
تحمل جرتها بأنامل ضاحكة
وتسير

❖❖❖

(الفضاءات مرايا
والأرض لوحة من الخضرة
والأغاني
في الربيع تجدد الحقول ثيابها
وفي الصيف ترتدي كل الألوان
الجداول الساكنة في الشتاء
تخرج إلى قشرة الارض
والماء المخزون في صخور الجبال
يتسرب في خيوط دقيقة
ويبدأ السفر ببطء حتى يصل إلى الجداول
القريبة
ومنها إلى السيل الكبير
يالها من رحلة لذيذة

تستغرق من الوقت تسعين يوماً

هي كل قناديل العام)

يشكل المخيال الشعري من المشهدين الموقع والمنثور متوازية إيحائية تتجاوز النبر البصري فيتحرك فضاء النص بين ثنائيتين تطل الأولى من المشهد الأول (الذكر / الأنثى) او (العاشق / المعشوق) وتنبثق من الآخر ثنائية (الماء / الأرض) ويحدس أفق التلقي لعبة تبادل الأمكنة التي يعي المتن الشعري خطورتها فالأنثى الغضة المتلهفة لاستقدام الآخر (من أين يأتي إلى قلبي الحب ؟ + ووجه الحبيب الذي سوف يأتي / على فرس الحب منتشياً) نحدس تماهيها مع الأرض المؤنسنة (والارض لوحة من الخضرة / والأغاني/ في الربيع تجدد الحقول ثيابها / وفي الصيف ترتدي كل الألوان) وتوقها في استقدام طقوس الخصب بل إن التماثل يصل إلى ذروته (عنده ترسم الفتيات حواجبهن / ترتدي الأرض كل الألوان) إذ تنعكس على مرايا النص ملامح (الأنثى / الأرض) المنشغلة في تفاصيلها الصغيرة والمشدودة إلى عالمها الذي سيشهد احتفاءً بـ(الآخر /الغائب الذكر= الماء)، زد على ذلك إن النص يستحضر (المرايا) بوصفها لازمة أنثوية(الفضاءات مرايا + بين نبع المياه اللذيذ / وبين المها الفاتنات مواعيد /لاتنتهي / عنده ترسم الفتيات حواجبهن / وفوق مراياه تقرأ وجه الزمان / االجديد) لنشهد من خلالها افقاً نرسيسياً يمجد عشق الذات المترئية لنفسها ولكن النص سرعان ما يخطف البنية الأسطورية الغائبة ليعيد صياغتها فنكون في مواجهة نوع مغاير من العشق ألا وهو عشق (الآخر /الغائب)، إن هذا التشابه الطريف بين الكينونة الأنثوية والأرض(المستعار له) يعيد إلى ذاكرة الدراسة فيضاً من الصور الميثولوجية المتشكلة في عمق اللا شعور الجمعي ولعل أبرزها هي التي أسماه جيمس فريزر بالسحر التشاكلي حين قال: «إن الإنسان الأول كان يستدعي الانثى لممارسة بعض الطقوس ضماناً لخصوبة التربة مع الإسراف في هذه الشعائر استدراراً لعطف الطبيعة المؤنسنة ، بينما كانت بعض الشعوب الأخرى تتعفف عن ذلك وتزهد فيه اثناء عملية الزراعة لنفس السبب»(١٠) . إن المدون الشعري ماهر في اقتناص تشظيات البنية الاسطورية واعادة صياغتها وفق النسق الفني للنص فثمة رموز تحمل أبعاداً ميثولوجية مثل (الماء + الربيع + الجرة) إلا أنهم يفيضون جميعاً على جسد النص بدلالات الخصب وطقوس النشوة. كما أن المد الزمني (تسعين يوماً) قد أوقد في افق التلقي زمناً آخر يستدعي فضاء انثوياً متخماً بالخصب والميلاد وقد عزز هذا التأويل خاتمة النص (هي كل قناديل العام) .

ويعيد المخيال الترميزي في اللوحة (الثالثة عشرة) صياغة أسطورة أوديبوس ملكاً قارن الآتي :

هو ذا نائم بعد أن خلعوه عن العرش

واستضعفوه

وحل أخوه نزيلاً على ثدي سيدة حملته

جنيناً

ومن دمها ارضعته

اتسمع أصداء تنهيدة

وأنيناً

هو القلب ينأى عن الثدي

يعلن في شجن خافت حزنه

ويسافر في غيمة من بكاء المساء

ويرفض في ألم موجع

لحظة الانفصال

❖❖❖

(أول دمعة صادقة ينزفها جسد الإنسان

تكون لحظة خروجه من بطن أمه

والدمعة الثانية عندما يقطعون الحبل السري

أما الدمعة الثالثة والأخيرة فهي تلك

التي يذرفها ساعة يحرمونه من

حلمة أمه

لقد أسقطوه بذلك القرار

عن عرش طفولته

ورموا به إلى الأرض وحيداً

كأنما استغنوا عنه

وفي زعمهم

إنه قد صار في غنى عن صدر أمه)

إن النص يخلق من الوله الجسدي بالأم مهمازاً ترميزياً مشفراً يجتاز به ومن خلاله الفضاءات الاوديبية ليعالج قضية اجتماعية بل قل نفسية وهي اشكالية الغيرة بين الاشقاء ولكن باسلوب درامي يستل من الصور الميثولوجية المختزنة في عمق الذاكرة الجمعية مايشاء، زد على ذلك ان افق التلقي يحدس براعة اللوحة الشعرية في لعبة التقمص فالنص متحد بالذات التي تخضع لسلطة النفي واذ يتحسس خلجاتها وهو منفصل عنها لأنه راو عليم، وقد عزز هذا التأويل استهلالة القصيدة التي رسمت ملامح أوديب مغاير حين أشارت إلى هزيمته (هوذا نائم بعد أن خلعوه عن العرش / واستضعفوه / وحل اخوه نزيلا على ثدي سيدة حملته /جنيناً) يفضح النوم احساسات المكابدة والرغبة في انغلاق الذات على فجيعتها وربما اتقد في ذاكرة التلقي وجها هابيل وقابيل وتحركت فضاءات النص باتجاه استجلاب بؤرة الصراع ومناخاتها المحتدمة.

تفضح الأنوثة المضمخة بعطر الوفاء في اللوحة (الخامسة والستين) بعداً أسطورياً يحيل إلى مناخات بنيلوب الملبدة بالانتظار والترقب اذ يرد :

وفاطمة امرأة حملت حزنها

وطفولتها

فوق هذا الاديم

وصار لها ولد

ثم غادرها زوجها

تاركاً ارضه

طفله

ومضى

اختطفنه رياح المحيطات

واصطاده فرح وحنين إلى هجرة لاقرار لها

رحا الآخرون وعادوا

كتبوا بدم القلب أشواقهم

وهو في شوك الاغتراب مقيم

أمات ؟

وفاطمة بعد خمسين عاماً تراقبه

لاتمل من الانتظار

واحفادها يكبرون

وما شاخ في الجسد الانتظار

❖❖❖

(عينان خجولتان

تتمهل الشمس قبل أن تلقي بأشعتها الفضية

على أهدابهما الطويلة

صدر مفتوح كالوادي

وعنق ناصع

إنها فاطمة

التعبير الأقرب عن بقية النساء

اللائي هجرهن أزواجهن

ليعيشوا ..

او ليموتوا .. هناك في البعيد

قلبها معلق بالمجهول

وعيناها لاتكفان عن مراقبة الطريق

لعله يأتي

لعله يضيء من خلف الجبل

وفي يديه قناديل العودة)

لكي نفهم البعد الأسطوري للوحة / القصيدة علينا أن نخترق سطح الفضاء التدويني وصولاً إلى بنية النص الغاطس فيتكشف لنا استثمار النص للطاقة التعبيرية للتورية وعبر المحمول اللفظي (فاطمة) فهو يطلق اشارتين ضوئيتين الأولى قريبة مستوحاة من مرجعية الاسم المضمخة بقيم شرقية راسخة وخصوصية محلية تعكس مكابدات الأنا الأنثوية وهي ترقب انفلات الزمن (وفاطمة بعد خمسين عاماً تراقبه / لا تمل من الانتظار / واحفادها يكبرون) وتفتت الراهن بفعل الحرمان (وما شاخ في الجسد الانتظار)، والإشارة الأخرى البعيدة تستدعي وجه بنيلوب المترقبة مع طفلها تيلماك عودة

أوديسيوس في خضم زمني يمتد لعشرين عاماً، زد على ذلك إن زمن الانتظار الذي طرحه المدون الشعري هو خمسون عاماً ليجتاز به فضاءات الملحمة ويخلق بنيلوب معاصرة تتفوق على الأصل الأسطوري لتصوغ بجلدها ملحمة الحب والوفاء. ولنكون في مواجهة أوديسيوس مغاير إذ أن الرجاء في عودته قابلاً للاحتمالات وقد أنار هذا المعنى الحانمة المفتوحة للقصيدة (لعله يأتي / لعله يضيء من خلف الجبل / وفي يديه قناديل العودة) كما أن تكرار الإداة (لعل) - التي أخرجها السياق الشعري إلى فضاءات التمني - قد دفع أفق انتظار القارئ إلى معارج متباينة تتحرك بين ثنائيتي (الحضور/الغياب) وهي تفضح النسق الفكري والأيديولوجي والفلسفي الذي يدين الاغتراب بوصفه فعلاً شرساً يهمش المكان والذات المرهفة على حد سواء، ولانعدم إحساساً يستدعي ملامح إينياس وحركته المستقيمة باتجاه المنفى (رحلة اللاعودة)، إذ إن وعي الأنا المصغية داخل النص يأنف من أن يتقنع الآخر الغائب بوجه إينياس ويؤشر رغبة في أن يلبس المهاجر ملامح أوديسيوس فتتحقق حركته الدائرية من المكان الحميم (ايثاكا) والعودة إليه وقد أعلن النص عن هذا الأمل الخافت بـ (قناديل العودة المضاءة خلف الجبل) .

يشكل المخيال الانزياحي من الأرض في (اللوحة الخامسة والسبعين) صوراً ميثولوجية تنبثق من اللاشعور الجمعي تستثمر فاعلية التشخيص الاستعاري ذي الجذر الأسطوري فتتجلى الأرض (المستعار له) كينونة إنسانية يمنحها الانزياح المشفر الهيمنة السحرية للأنثى قارن الآتي:

لا جروح على الأرض
هذي نقوش سيأتي الصباح عليها
فتطرح قمحاً
وتورق أرغفة
وهي تعشق محراثها والجروح
وتربتها لا تكف عن الاشتهاء
هي الأرض، أنثى
وأم لنا
ولما يتنفس من كائنات على صدرها
هي عاشقة وولود
ولكنها في الزمان الأخير
على غير عادتها
تشتكي من بنيها
تخاف إذا أطفأوا بحماقاتهم
سر مهنتها
وخصوبتها
زرعوا في السهول الجفاف

❖❖❖

(من هنا مر بالامس
ومن هنا يمر اليوم
ومن هنا سوف يمر الغد
من هنا تخرج الفصول الأربعة
وفوق هذا التراب الجريح يقاوم الزمن
شيخوخته
سيدة الأرض
سيدة التلال والتجاويف والمنحدرات
اللوحة الجميلة المرسومة بريشة السماء
والمتدثرة بحرير متعدد الألوان والأطياف
هي أمنا
لكن المطر، لم يعد وحده هو الذي يهطل عليها
ذباب المبيدات
قنابل الدول العظمى
أكياس البلاستك
والعصافير الجميلة لم يعد يروق لها
الهبوط بأجنحتها الصغيرة إلى الحقول
تخشى أن تتلوث أصابعها بمستنقع الموت الصناعي).

لايمكن أن تؤول هذه لوحة الأرض على المستوى الفردي لأنها ليست ممتلكات فردية «وان كانت تنبعث من خلال الفرد ولكنها ... تغادر عالم الفرد لتصل إلى

الأرضية المشتركة للبشر جميعا»(١١) فالأرض في هذا النسق الشعري لم تكن طرفاً استعارياً وحسب بمعنى ان القرائن الانزياحية (جروح + تعشق + تكف + الاشتهاء + عاشقة + ولود + تشتكي + انثى + أم) لم يمنحها أهاباً إنسانياً يزيحها عن كينونتها الساكنة التي شاء الاستعارة المكنية أن تجتاز بها ومن خلالها صوب فضاءات أسطورية للأرض تستدعي ملامح الأم الأولى (هي ... أم لنا + هي أمنا) وفي إطار ما أسماه يونج بـ (المشاركة الوجدانية) للانسان الأول للارض التي كان يعيش عليها وتضم أرواح أسلافه بمعنى أن هذا التعالق التشخيصي لم يبق الارض (المستعار له) خارج مدارات الأنا الساردة بل صيرها قسيماً للذات التي تدين تبلد المدنية الموصولة بالخراب المرموز له بـ(ذباب المبيدات + مستنقع الموت الصناعي + قنابل الدول العظمى + أكياس البلاستك) وتمجد الفطرة الخيرة الكامنة في الطبيعة (اللوحة الجميلة المرسومة بريشة السماء/ والمتدثرة بحرير متعدد الألوان والاطياف) وقد أضاءت الكثافة اللغوية للدوال الزمنية (اليوم + الامس + الغد + الفصول الأربعة) توق النص إلى أن يخلق من المكان الاليف (سيدة الارض / سيدة التلال والتجاويف والمنحدرات) بؤرة زمكانية لا تتحرك في إطار الزمن النفسي حسب بل تعبر صوب فضاءات ميتا فيزيقية ينصهر فيها الماضي بالآتي والقرية معبر لهما، لتتجلى (الأرض / الام) مقترنة بجدل التعاقب الزمني (المنصرم / الراهن / المستقبل) من جانب ومن جانب آخر مرتبطة بالدورات الترميزية لتشظيات الوقت فالفصول الأربعة لم تبق رهينة الحركة الفيزيائية للزمن بل خضعت لخصوصية الطرح فصرنا قبالة جدلية متضادة (طفولة / صبا) و(شباب / شيخوخة) لتنبلج أمام أوراق التأويل تربع هذا المكان الأثيرعلى عرش الوقت وعتباته وقد عزز هذا التأويل (والعصافير الجميلة لم يعد يروق لها الهبوط بأجنحتها الصغيرة إلى الحقول/ تخشى أن تتلوث أصابعها بمستنقع الموت الصناعي) فلفظة (العصافير) تختزن في ذاكرتها الزمن اللذيذ (الفجر / الصباح) وتحيل إلى مناخات متخمة بالشدو والتغريد إلا أن مخيال النص يخطف هذا المحمول اللفظي ليشكل منه كينونة جديدة ترمز للذات الغضة داخل النص بدلالة (لم يعد يروق لها + تخشى أن تتلوث أصابعها) لنشهد عياناً محنة الذات الجماعية المستقاة من صيغة الجمع المكنونة في (العصافير) وهي ترود أمكنة مفخخة تمارس سلطتها القامعة عليها (مستنقع الموت الصناعي) لتتكشف لنا رؤى بقدر ما تسمح بتخطي هجيرالراهن المعاش وترغب في اختراق تراجيدياته المتمثلة في حركة الأنوات المستلبة باتجاه المدينة المكان المدجج بالإلغاء فإنها لا تفلح في التعالي عليه واجتيازه .

وتجتاز(اللوحة الثانية والأربعون) بالشجرة من إطارها المألوف وهيئتها المستقرة في ذاكرة التلقي صوب مناخات أسطورية تتشكل من صيرورة هذا الملفوظ إشارة ترميزية مشفرة قارن الآتي:

بين أشجار قريتنا
جسور ظلال وذكرى
وبينهما ورق وحوار
غصون لنقل الرسائل
ماذا تكون القرى إن هي افتقدت
ثوبها الاخضر المتوهج
أوهجرت لونها
إن أرواح أجدادنا الطيبين
تنام على شجر مثمر
فإذا شاخ، أو نزحت عنه
أوراقه
للمت طيفها الروح
في شفق شاحب
وحنين إلى شجر لايموت

❖❖❖

(عندما تهب عواصف الطبيعة
تلوذ الأشجار بالبيوت
وتستند على حجارتها المنحوتة من الجبل
وعندما تهب العواصف البشرية

تحتمي البيوت بالأشجار

تختبىء خلف ظلالها من الرصاص

ومن غضب العساكر

هكذا تتادل البيوت والأشجار

طقس المحبة

كل بيت يتمنى أن يكون شجرة

كل شجرة تتمنى أن تكون بيتاً)

تشكل الاشجار مركزية موسيقية دلالية تتمحور حولها بنية (القصيدة / اللوحة) (أشجار + شجر + شجر + الأشجار+ الأشجار + الأشجار + شجرة + شجرة) التي لايمكن أن ننظر إليها على أنها انزياحات وأدوات لتلوين الصورة الشعرية بالخضرة واليناعة فقط بل إن مهمة الدراسة تكمن في الكشف عن إسقاطاتها الفنية القادرة على «أن تعيد محتواها ومكوناتها إلى الفرد الذي فقدها طوعاً أو كرهاً باسقاطها خارج نفسه، فإذا لم يتم ذلك فإن نوعاً من الحياة المنبتة الجذور سوف تظهر لاتحمل أي توجه نحو الماضي»(١٢)، لذلك فإن التأويل يحدس أن النص يشذر الصور الميثولوجية ليرصع بها فسيفساء المدون الشعري بدءاً بالاستهلالة التي توظف عبقرية التشخيص الاستعاري الذي يؤنسن الشجر المستعار له) بين أشجار قريتناً/ جسور ظلال وذكرى/وبينهما ورق وحوار/ غصون لنقل الرسائل) ومروراً بالقرائن الاستعارية المتخمة بالحركة (شاخ + تلوذ + تتبادل + تتمنى) ووصولاً إلى المحكي الشعري (إن أرواح أجدادنا الطيبين/ تنام على شجر مثمر) الذي فضح ذروة رأس جبل الجليد الغاطس في ثنايا الذات الإنسانية فهذه الصورة الاستعارية المشفرة تنبثق من داخل العقل اللاشعوري الجمعي لتسترجع بها ومن خلالها العالم الميثولوجي الذي هو في حقيقته العالم المجهول، عالم النفس الإنسانية الحائرة والباحثة عن زمن يمنح الجسد الفاني كينونة خالدة حيث التحول السحري والميلاد الجديد (١٣). وتعكس خاتمة القصيدة (هكذا تتبادل البيوت والأشجار/طقس المحبة/ كل بيت يتمنى أن يكون شجرة/ كل شجرة تتمنى أن تكون بيتاً) حركة عيني الأنا الساردة المتنقلة بين الاألمكنة المغلقة (البيوت) واألمكنة المفتوحة المزهوة (بثوبها الأخضر المتوهج) (الأشجار) وقد افلح مخيال النص في تقمص خلجاتهما معاً (بيت/ شجرة) لنستشعر أن الصوت المتحدث هو صوت الشاعر نفسه وقد أضاء التوازن الإيقاعي في السطرين الشعريين توازياً ايحائياً (كل / كل) و(شجرة/ بيت) و(بيت / شجرة) و(يتمنى / تتمنى) و(أن يكون / أن تكون) يحيل إلى البعد التشكيلي للمحكي الشعري واذ يحاول بلمسات لونية ان يخلق التباساً في الرؤية بسبب من تداخل الملامح بين هاتين الكينونتين (بيت / شجرة) حد التوحد.

وتكون الشجرة في (اللوحة السابعة والأربعين) فضاء تشفيرياً طريفاً يؤكد حضور المناخ الأسطوري حين تعبرمخيلة النص «عن الواقع الطبيعي -natural) reality) بلغة الواقع الاجتماعي البشري وتعبر عن الواقع الاجتماعي البشري بلغة الطبيعة»(١٤) وأداتها في ذلك الانزياح الاستعاري تأمل الآتي:

عمرها ألف عام

تظلل ساحتهم

ينحرون الذبائح تحت قناديلها

وإذاهجع الناس

تأتي الحوامل باحثة عن فتى

والعوانس تبحث عن رجل

والعقيمات تسالها ولداً

وهي واقفة في حنان

تواري ابتسامتها

وتداعب أطفال قريتها

حين يتكئون بأغصانها

ويلوذون - من قهر اقرانهم- باموmتها

هل هي امرأة ترتدي ثوب اشجار

قريتنا

أم سحابة ضوء شفيف

❖❖❖

(على جذعها المتين نقش الزمن صوراً
لاحصر لها
وحكايات لاتنتهي
تحت أغصانها الخضراء يخلع الشيوخ أحزانهم
وأحياناً ثيابهم
ويعودون أطفالاً يتحدثون عما رأوا
ويعزفون سيمفونية الطفولة
وأحاديث الأيام الخوالي
يسترق الأطفال السمع
ويبكون لأنهم لايملكون الطفولة نفسها
لكل فرع - في الشجرة - سقف من الأوراق الجافة
تخفي وراءه أعشاش العصافير
قشرتها المجعدة تشبه جلود النساء المسنات
ولها أقدام نافرة العروق
وأصابع ناعمة الأظافر)

ترتكز الهيكلية الشعرية إلى أكثر من ملمح أسطوري، فثمة الزمن الحكائي المتخيل (عمرها الف عام + على جذعها المتين نقش الزمن صوراً/لا حصر لها) الذي يستوعب ذاكرة المكان الأليف (القرية)، وثمة الانزياح التشخيصي وقد أضاء الثيمة الأسطورية في كينونة الشجرة (المستعار له) فتجلت بملامح إنسانية خارقة (وهي واقفة في حنان+ تواري ابتسامتها + لها أقدام نافرة العروق + أصابع ناعمة الأظافر + تداعب أطفال قريتها + ويلوذون بأمومتها) ويوقد التعالق التشبيهي (قشرتها المجعدة تشبه جلود النساء المسنات) - وتغييبه وجه الشبه الجامع بين طرفي التشبيه الشجرة المعمرة (المشبه) والنساء المسنات (المشبه به) - في ذاكرة التلقي ماتناقلته العرب من أخبار عمن رأوا في أسفارهم أمة من النساء على هيئة اشجار والواحدة منهن تتمتع بكل ما تتمتع به المرأة الحسناء بل إنها تفوق المرأة بانها أطيب رائحة (١٥) ويعكس تساؤل النص (هل هي امرأة ترتدي ثوب أشجار/ قريتنا / أم سحابة ضوء شفيف) حيرة الراوي والمروي له في آن وهو يرقب هذا التواشج المدهش بين الأنوثة والشجرة وبالعكس فكلاهما طقس للخصب واليناعة والبركة وهي حيرة ميثولوجية تؤكد ماألمح اليه جيمس فريزر حين أشار إلى أن الإنسان الأول يري العالم كينونة إنسانية فللأشجار والنباتات ارواح وانفس لذا تحس وتتألم وتصيح وتسخط فيطلب منها الصفح والمغفرة عند قطعها كما يستتبع ذلك بالضرورة تقسيمها ذكراناً وإناثاً ويشير أيضاً إلى الاعتقاد بقدرتها على منح الخصوبة للإنسان والحيوان والزرع (١٦) وينسحب هذا على المقول الشعري (وإذا هجع الناس / تأتي الحوامل باحثة عن فتى / والعوانس تبحث عن رجل /والعقيمات تسالها ولداً) وقد فضحت الأفعال (تأتي + باحثة + تبحث + تسألها) عن حركة الآخر باتجاه استدرار هباتها ولاتخفى رغبة النص في فضح شعيرة اجتماعية تمجد الذكورة حين تجعلها هدفاً وطموحاً من خلال تكرار ملفوظاتها (فتى + رجل + ولد) ويضيء المقتطف الشعري (ينحرون الذبائح تحت قناديلها) طقساً اسطورياً عريقا للتمجيد.

ويشكل التكرارالموقع لألفاظ الطفولة (الطفولة + الطفولة+ الأطفال +الأطفال + الأطفال) خيطاً سحريا يجتاز النبر البصري للوحة ويوثق القصيدة ايحائياً لنكون قبالة صور معتمة تغلف الصور المشرقة بحيث تكون إطاراً لها فالطفولة البائسة (يسترق الاطفال السمع / ويبكون لأنهم لا يملكون الطفولة نفسها) والطفولة السعيدة المخزونة بالذاكرة (ويعزفون سيمفونية الطفولة / وأحاديث الأيام الخوالي) وبذلك نكون في مواجهة زمنين أحدهما لذيذ منصرم والاخر راهن متخم بالهزائم.إن تكرار الطفولة بهذا الشكل اللافت يذكر بماقاله يونج من أن الطفل «وإن كان ضئيلاً مجهولاً فإنه في المنظار الأسطوري ذو قوة خارقة لأنه يولد من رحم اللاشعور من أعماق الطبيعة البشرية أو بالأحرى من الطبيعة الحية نفسها، إنه التشخيص الحي لقوى حية خارج نطاق عقلنا الشعوري المحدود، لقدرات وإمكانات لايعرف العقل الشعوري شيئاً عنها قوى كلية (wholeness) تتضمن الأعماق الحقيقية للفطرة ... ويمثل الطفل البداية

(Beginnig) فهو المخلوق الأولي الذي وجد قبل الإنسان، والنهاية (End) لانه يبقى بعد الانسان ويعني هذا أن الطفل يشكل الرمز الجوهر قبل الشعوري وبعد الشعوري للإنسان، وإذا كان الطفل هو البداية الغامضة الضئيلة فهو بقوته السحرية النهاية المنتصرة»(١٧)

وخلاصة القول، إن قصائد مجموعة (كتاب القرية) للشاعر عبد العزيز المقالح قد وظفت وبشكل لافت الترميز الأسطوري إلا أنها وبمكابدة جمالية قد أعادت صياغته حين غيرت أطره الزمكانية، فصارت الرموز الأسطورية علامات مشفرة ووجوهاً تتقنع بها الأنوات داخل النص وهي تفرض على المتلقي فعلاً مماثلاً ينهض به كي يتمثل الرمز ويعيد تأويله.■

الهوامش

(❖) عبد العزيز المقالح، كتاب القرية (شعر)، رياض الريس للكتب والنشر، لندن٢٠٠٠.

(١) Jung, The Spirit in Man, Art, and literature, Trans by : R.E. Hull , Bantheon Books New York, 1960,p: 82

(٢) عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، الأهالي للنشر، بيروت ١٩٨٧، ص ٥٦

(٣) أرنست كاسيرر، في المعرفة التاريخية، ترجمة أحمد حمدي محمود، دار النهضة، مصر (د. ت)، ص ٧٠

(٤) Jung, The Spirit in Man, Art, and literature p: 82

(٥) ارشبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة، بيروت ١٩٦٣، ص١١ . وللاستزادة ينظر : د. عبدالإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، دار الأهالي، دمشق ١٩٩٩، ص ١٩

(٦) عبد الفتاح محمد أحمد، ص ٣٢

(٧) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٨، ص ٣٣

(٨) الإسقاط الفني هو: العملية النفسية التي يحول بها الفنان تلك المشاهد التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية، يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الآخرون، ينظر: د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠، ص ٢٠٣. وللاستزادة ينظر: د. وجدان عبدالإله الصائغ، الإسقاط والترميز في القصة اليمنية، مجلة نزوى، مسقط ٢٠٠٢، ص ١٢٠.

(٩) هربرت ريد، الفن والمجتمع، ترجمة: فارس ضاهر، دار القلم، بيروت ١٩٧٥، ص ٤٦

(١٠) جيمس فريزر، الغصن الذهبي/ دراسة في السحر والدين، ترجمة: د. أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية، القاهرة ١٩٧١، ص٩٢

(١١) عبد الفتاح محمد أحمد، ص ٢٤

(١٢) الرأي لكارل غوستاف يونج، نقلاً عن عبد الفتاح محمد أحمد، ص ٣١

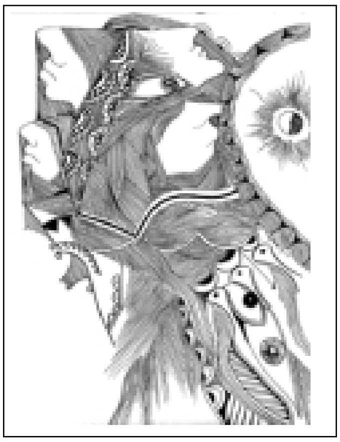
(١٣) جيمس فريزر، ص٤٦

(١٤) الرأي لكاسيرر، نقلاً عن عبد الفتاح محمد احمد، ص ٦٨

(١٥) المسعودي، أخبار الزمان، مطبعة دار الأنداس، ط٢، بيروت ١٩٦٦، ص٣٩

(١٦) جيمس فريزر، ص٦٠

(١٧) الرأي لكارل غوستاف يونج، نقلاً عن عبد الفتاح محمد أحمد، ص ٣٣



الترجمة الشعرية وغوايات النسب الشعري الكوني

رشيد برهون *

يرى سيلين أن الشاعر عندما يكتب، فإنه لا يتوجه إلى قراء معينين، بل إلى قارئ مفترض، نادر الوجود، ينزوي في أحد الأمكنة القصية. إن كتابة قصيدة، كما يقول، مثل رمي زجاجة بداخلها رسالة في البحر، تتقاذفها الأمواج وقد تلتقطها يد ما لتعثر على الرسالة المخفية [1]. والسؤال: لماذا يختار شاعر أو بالأحرى مترجم عربي أن يقرأ هذه الرسالة وينقلها إلى الآخرين؟ لماذا يقبل أن يغامر وقد تبتل يداه وتنجرحان؟ ما هي الأبعاد الفنية والفكرية التي يأخذها هذا الفعل/المغامرة؟ ما هي بعض دوافعه؟ وما هي أيضا تأثيراته في فضاء التلقي عموماً؟

يمارس المترجم العربي وهو يختار خوض مغامرة الترجمة الشعرية فعل تحد. إنه يتحدى تصوراً جعل المترجمين العرب القدامى يستنكفون من ترجمة الشعر. يمثل هذا الموقف خير تمثيل الجاحظ عندما يقول: «وقد نُقلت كتب الهند، وتُرجمت حكم اليونانية، وحُولت آداب الفرس؛ فبعضها ازداد حسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً، ولو حُولت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن؛ مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكره العجم في كتبهم» [2]. يرى عبد الوهاب المؤدب أن تصور الجاحظ الموزع بين شعر لا يقبل الترجمة ونثر وظيفي تعليمي يقبل النقل إلى لغات أخرى- ولكن محفوفاً بشعور ارتياب في الترجمة المنذورة للخطأ والهفوات- هو الذي تحكم في تسطير

---

* كاتب وباحث من المغرب.

● اللوحة للفنان **وليد الهسكني** / تونس.

حدود فضاء ثقافي عربي مغلق، فإذا كانت اللغة العربية شكلت لغة المعرفة في فترة معينة من فترات التاريخ الإنساني، فإن نور الأشعار الأجنبية لم يشرق أبداً بألفاظه الوضاءة في الأدب العربي إلا في العصر الحديث، بل حتى الأشعار الغنائية الفارسية الصادرة عن قيم ومعتقدات مشتركة لم تحظ بالترجمة إلى اللغة العربية، ونجد صدى لهذا المنع الذي طال ترجمة الشعر لدى المترجمين اللاتين في إسبانيا وصقلية، فهم قد ترجموا عدداً كبيراً من المؤلفات العربية إلى اللاتينية وإلى اللغات الأوروبية المختلفة، ولكنهم استبعدوا الشعر من حركة الترجمة هاته.» (٣). ويخلص إلى الملاحظة الآتية : يبدو أن ما كان يحكم التصور القروسطوي عن هجرة النصوص هو الدافع التربوي التعليمي لا الحافز الوجودي» (٤).

هكذا إذن يخرق المترجم العربي المعاصر هذا المنع الضمني الاستعلائي منخرطاً بذلك في فضاءات شعرية عربية جديدة، تعيد رسم حدود علاقتها بالشعريات العالمية. إنه إذ ينجز فعل الترجمة الشعرية، ضمن سياق المنع المزدوج هذا، فإنما يقوم بفعل حداثي ويؤسس لعلاقة انفتاح على الآخر، كما أنه يعمل على تنسيب تصورنا عن ذاتنا وعن لغتنا. فإذا كان المترجم العربي القديم يستنكف من ترجمة شعر الآخرين لاعتقاده أن الشعر العربي يمثل أسمى ما يمكن أن يجود به جني الشعر، فإن المترجم العربي المعاصر ينطلق من تصور يرى أن الشعر العربي يقبل الانفتاح على التجارب الشعرية الكونية في حركة تفاعل طرفاها الأخذ والعطاء. ولقد أفضى هذا الموقف، فيما نحسب، إلى إخصاب التجربة الشعرية العربية بعناصر طعمت القول الشعري العربي بدماء جديدة. وهذا ما يعبر عنه محمد بنيس عندما يرى أن ترجمة الشعر الغربي يجب أن تتم ضمن إستراتيجية للتناص لا تعد النص المترجم مجرد حامل أو واسطة للتلوين الشعري، بل هو مكان للتداخل الثقافي والمعرفي، «مكان تجدد أسئلة الثقافة العربية، في شرائط الوحي قديماً والتقنية حديثاً. ويكون قانون الحوار هو المهيمن كمساءلة للكتابة النصية ذاتها، بلا مهادنة واستسلام ليقين شكل ولا افتتان بمصدر معرفي له الحقيقة والاكتمال» (٥).

انطلاقاً من هذا المكان القلق، مكان تولد الأسئلة وتناسلها عبر الترجمة يمكن قراءة تجربة قصيدة النثر في علاقتها بترجمة الشعر إلى اللغة العربية. وقد لاحظ الشاعر الفرنسي آراغون أن انتصار الشاعر الإنجليزي كولريدج لفكرة استحالة الشعر تزامن، من باب المفارقة، مع ظهور قصيدة النثر لأول مرة في الأدب الفرنسي بفضل ترجمات الأشعار الرومانسية الإنجليزية إلى اللغة الفرنسية (٦). وهو أمر يبين، بطريقة غير مباشرة، العلاقة الوطيدة بين ترجمة الشعر واستنبات قصيدة النثر في تربة الأدب المغربي المعاصر، إذ يحق لنا أن نتساءل: إلى أي حد عملت ترجمة الشعر على خلق نوع من الألفة بين المتلقي المغربي وقصيدة النثر؟ أيمكن القول إن مترجم الشعر إلى اللغة العربية، وهو يعمل عبر الترجمة على توسيع شجرة الأنساب الشعرية واستقدام سكان جدد لأرض الشعر المغربي، يستهدف إعمار الوطن الشعري بمناصرين ينتصرون للتوجه الشعري الحداثي؟ فالملاحظ أن قراء كثيرين يقبلون على قراءة القصائد المترجمة انطلاقاً من ميثاق ضمني يجعل المتلقي يقبل بموجبه خلو القصيدة من ضوابط الإيقاع التقليدية، مما يدل على أن الترجمة ساهمت «في تأسيس شعرية عربية جديدة تقوم على لا نهائية الإيقاع» (٧). ولفعل الإسهام هنا دلالته، ذلك أن الترجمة هنا تؤخذ بمعنييها، أي اعتباراً لحركتها سواء داخل اللغة وخارجها، أي بين اللغات، ليعيد المترجم رسم شجرة أنساب الشعر المغربي المعاصر إذ جعله يتجه حسب تعبير محمد بنيس نحو الممكن ويعلن انتماءه إليه عن طريق «البحث والمغامرة عن مستقبل شعري يستقي نموذجه من ذاته، ولكن الممكن، بهذا المعنى، وفي سياق الثقافة العربية، أدى إلى تصعيد المكبوت، بالانفتاح

على الشعر الأوروبي والغربي خاصة حتى تحول نموذجا للممكن وللتقدم، ثم بالعودة إلى الشعر العربي القديم، والممارسات النصية، من خلال المنسي والمهمش من طرف التقليدية، أي بالعودة إلى الموشح أو النثر لدى الرومانسية العربية، والمعارف القديمة أو الكتابة الصوفية لدى الشعر المعاصر، وبتصعيد المكبوت، تمت إعادة ترتيب شجرة النسب الشعري»(٨).

علاوة على ذلك، فإن المترجم العربي وهو يجعل الذخيرة العربية تستقبل عبر الترجمة نصوصاً قادمة من آفاق فنية وفكرية مغايرة، يختبر ذاته ويرى نفسه في مرآة التحققات المختلفة الآتية من خارج الذخيرة الشعرية العربية قديمها وحديثها. بل وأحيانا يعيد النظر في هذه الذخيرة انطلاقا من نصوص اللغات الأخرى. فلنستمع إلى أدونيس يقول: «أحب أن أعترف أيضا بأنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته. وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها» (٩).

يغدو عمل المترجم العربي، دائماً في تصاد ومواجهة مع موقف الجاحظ، تغليباً لما هو وجودي أنطولوجي، مقابل منع لاهوتي يرتبط بتحريم ترجمة القرآن. إن المترجم العربي وهو يخوض مغامرة الترجمة الشعرية يقترب من منطقة المحظور الديني عبر تعميد الشعر برائحة الأرض وإبعاده عن حسابات المتعالي: تحريم ترجمة القرآن يقابله إقبال الشاعر العربي أو المترجم العربي على ممارسة الترجمة الشعرية. ولنتذكر هنا التفسير الذي قدمه أحد المترجمين الألمان وهو شتيفان فايدنر وهو يرى نزار قباني يعبر عن رفضه أن تترجم أشعاره، لأنها تتحول من نار إلى رماد، حسب تعبيره. يقول ذلك المترجم الألماني تعليقاً على موقف نزار قباني: «الادعاء القائل بأن المرء لا يستطيع ترجمة بعض النصوص تمتد جذوره إلى ديانة العرب نفسها، ألا وهي الديانة الإسلامية. فالقرآن من وجهة نظر المسلمين، هو النص الذي لا يمكن نقله إلى لغة أخرى على الإطلاق. وبما أن القرآن غير قابل للترجمة، فتلك هي إذن الضمانة الأكيدة على أصالته والبرهان القاطع على قدرته اللغوية الخارقة، أي إعجازه. فدائماً ما خاض الشعراء الطموحون منافسة في السر مع القرآن؛ وإذا ما قال قباني إن قصائده غير قابلة للترجمة، فإنه يعني كذلك أن قصائده جيدة وأصيلة أي إلى حد ما كما القرآن، فمن المستحيل ترجمتها» (١٠).

لن نتوقف هنا عند الخلط بين العرب والمسلمين في كلام هذا شتيفان شنايدر، بل يهمنا هنا كيف أن المترجم العربي وهو يقبل على ترجمة الشعر يمارس نشاطه داخل منطقة المحرمات، في مواجهة منع مؤسس يرتبط بالكتاب المقدس، وفي مواجهة أيضاً رفض بعض الشعراء أن تترجم أشعرهم، يريدون بذلك أن يظل كلامهم مغلفاً بقدسيته الأصلية، متمنعا في كنف لغته الأولى. يصبح عمل مترجم الشعر، وهو ينقل روائع التجربة الشعرية العالمية رغم المنع والرفض، بمثابة دعوة موجهة للشاعر العربي كي ينسِّب نظرته إلى الكلام البشري فيسمح بأن يندرج شعره في منطق الإبداع الإنساني القابل للانفتاح والتغير والتقبل في آفاق فكرية متنوعة تنوع اللغات والثقافات، إنه باختصار يدعوه إلى أن يوسع دائرة قرائه الأرضيين. هل يمكن انطلاقاً من منطق المواجهة الضمني والصريح الذي يجد مترجم الشعر العربي نفسه داخله فهم إقرار محمد بنيس أن «الترجمة عجزت عن أن تفعل عميقا في تربة الشعر المغربي المعاصر لأن المتعاليات الفكرية تسربت بين شقوق التأويل؟».

نعود من جديد إلى التساؤل الذي انطلقنا منه:

لماذا يترجم شاعر عربي شاعراً آخر؟ إن الإقبال على خوض مغامرة الترجمة الشعرية هي أيضاً انتصار على شعور التهيب الذي يستشعره المترجم عموماً أمام الشعر، يقول عبد الغفار مكاوي مصوراً اللحظة التي يقرر فيها المترجم العربي الإقدام على هذه الخطوة المحفوفة بالمخاطر: «ما العمل إذا كانت هناك على الدوام روائع من شعر الشرق والغرب التي تسحرنا وتتحدانا أن نتصدى لها فنعجز عن الوفاء بمضمونها وشكلها، ونقدم مع ذلك على المحاولة الخطرة المدهشة متذرعين بأن ما نكسبه بترجمتها لا يقل عما نفقده، وأنها واجب حضاري لا غنى عنه لمد الجسور بين الأمم والحضارات ولمحاولة الوصول إلى الحقيقة الشعرية الواحدة وراء الأنظمة اللغوية والصوتية المختلفة؟»(١١). ولكن ليس كل المترجمين يتمكنون من تجاوز ذلك الشعور بالتهيب في حضرة القصيدة، فهذا كلود استيبان يعلن عن استسلامه بعد أن حاول ترجمة أنطونيو ماشادو ولم ينجح في مسعاه، يقول: «كل العمل الباطني الذي أنجزته لم يوصلني إلى نواة الاحتراق. تركت لغيري مهمة ترجمة ماشادو، اقتناعا مني أن الشاعر لا يسلم نفسه إلا لمن يلمس فيه القدرة الكافية، أو بالأحرى الطاقة الروحية التي تجعله يستحق أن يترجمه» (١٢). والخلاصة نفسها ينتهي إليها أدونيس بعد محاولة ترجمة رامبو: «تعرفت على شعر رامبو فيما كنت مأخوذاً بالتجربة الصوفية، خصوصا ما اتصل منها بالجانب التعبيري اللغوي. وكنت كلما تعمقت في قراءته، أقول في نفسي: كأن رامبو، رامبو فصل في الجحيم وإشراقات، من السلالة نفسها، سلالة الجنون الصوفي، وخطر لي أن أنقل شعره إلى العربية. غير أن الصعوبة التي واجهتها في نقله والتي اضطرتني إلى أن أرجئ عملي، أتاحت لي مزيداً من تفهم تجربته» (١٣). ولا غرو أن يرد هذا المقطع ضمن دراسة تحمل عنوانا دالا: رامبو مشرقياً، صوفياً! إن أدونيس يرسم بذلك شجرة أنساب الشعراء الكونية، حيث لا الشرق شرق ولا الغرب غرب!

وإذا كنا رأينا مع كلود ستيبان كيف أن الشعراء لا يفضون بأسرارهم إلا لبعض المترجمين، نرى كذلك أن بعض المترجمين لا يترجمون إلا لبعض الشعراء دون غيرهم. وقد يكون هذا أيضاً جواباً عن ذلك التساؤل لماذا يختار شاعر أن يترجم لشاعر آخر؟

لنستمع إلى المهدي أخريف وهو يقول إنه ابتلي بالنزوع البيسوي وكان لقاؤه ببيسوا ضرباً من القدرية المحتومة في بداية الثمانينات وخاصة في التسعينات حيث توثقت الصلات وانتقل من مرتبة التلقي والاتصال إلى مرتبة الحوار والتماهي عبر الترجمة التي كانت بالنسبة إليه الصيغة المثلى لترجمة أعمق، ترجمة الشغف الروحي والتواصل العرفاني اللذين كانا قائده في التجربة كلها (١٤). ويقول أيضاً عن ترجمته «كتاب اللاطمأنينة» للشاعر نفسه في حوار مع الشاعر ياسين عدنان: سيكون من قبيل المجازفة والتجني أن يتصدى مترجم لنقل عمل إلى العربية من دون معرفة عميقة وشاملة بالعمل الإبداعي والظروف التاريخية والنفسية لمؤلفه، ولا أخفيك أن ترجمتي لبيسوا كانت في الحقيقة تتويجاً لعلاقة شعرية وطيدة امتدت لسنوات طويلة. كانت صاقته قد تمكنت مني تماماً حينما بدأت أترجم نصوصه الأولى، فعبر ترجمته، كنت أحاول خلق امتداد لذاتي الشعرية عبر ذات شاعر آخر هو أحد مبدعي هذا القرن بلا جدال»(١٥).

هكذا وكما نصح بورخيس القراء بألا يقرأوا إلا الكتب التي تعجبهم، كذلك يفعل مترجم الشعر، فهو لا يقبل إلا على ترجمة الشعراء الذين يحبهم، من هنا ألفاظ الشغف والعشق والحب وغيرها التي تطالعنا في كلامهم عن الترجمة. يقول مصطفى القصري: «أنا أترجم تبعا لما تمليه علي قناعتي، وما يرضي ذوقي وما يمكن أن تنجم عنه فوائد جمة» (١٦). ويقول عن ترجمته للشاعر طاغور: «بما أنني أعجبت بالشاعر الهندي بندرانا طاغور، بادرت إلى محاولة التعريف به، ونشر نماذج من إنتاجه الفكري والأدبي في صفوف الأجيال الصاعدة التي نراها تصول في متاهات الأدب السخيف وعودتي في بداية التسعينات إلى طاغور هو تنبيه للأجيال الصاعدة إلى الأدب الرفيع ودعوته إلى

السباحة في الأجواء السليمة واستنشاق الهواء النقي»(١٧). ولنتأمل أيضا التقديم الذي وضعه الكاتب التونسي الصادق مازيغ لترجمة مصطفى القصري ديوان بودلير Les fleurs du Mal بعنوان «زهور الألم»: «إن الشعر على أيدي أمثال بودلير يتحول إلى عمل بديع خلاق تنصهر فيه الأحاسيس وتكتمل في أثنائه التجربة وتتجسم الحقائق الخفية عن ذوي المدارك السطحية. لا غرو إذن أن يكون عشاق بودلير والمولعين بأدبه هم الذين توافرت حظوظهم في فنون اللغة وميادين الفكر والأدب معاً. ولا عجب أن يعنى به أخونا مصطفى القصري، وهو الذي تنوعت ثقافته الإسلامية والإنسانية عامة، واكتملت أداته اللغوية وامتلأ، وطابه آداباً خالصة جنية الثمار. إن بودلير في حساسيته ومناهجه البيانية واتجاهه الذوقي لذو قرابة خفية من شعراء الشرق بين عرب وفرس. وهو في نزعته الصوفية التي ربما اصطدمت بنزعات عصرية أخرى وتكاملت معها، لحري أن يلفت انتباه مصطفى القصري ذلك الأديب المسلم والعربي الصميم الذي اتسعت مداركه لتفهم وتذوق الأعلام المتأخرين للشعر الغربي من أمثال بودلير وسان جون بيرس وبول فاليري» (١٨). لنلاحظ كيف يعمد بعض النقاد إلى نسج الروابط، ومد الأواصر، وبناء السلالات الشعرية حد التماس نسب فكري بين مصطفى القصري الأديب المسلم وشارل بودلير الشاعر المشاغب! إن واضع المقدمة رجح هنا الارتباط الظاهري على حساب الارتباطات الشعرية التي تتعالى على التصنيفات العقدية الضيقة، خالقة تواشجاتها وسلالاتها الوثنية! رغم أن مصطفى القصري يقر بوجود وشائج من طبيعة شعرية فنية بين الشعراء كما يدل على ذلك قوله: «وكعادتي أقدم النص الأصل والنص الهدف متقابلين حتى يقارن القارئ العربي بينهما ويدرك ما تتمتع به كل لغة من خصوصيات في الترتيب والمبنى ويتأكد من وجود مشاعر موحدة ومشتركة رغم وجود اختلافات ثقافية وحضارية، فلو قرأ ملارميه لأبي تمام سيكتشف فيه أخا يعبر عن الأحاسيس نفسها رغم اختلاف الجانب العقدي والإثني» (١٩).

وامتداداً لمجموعة الدوافع السابقة التي تجعل شاعرا عربيا ما يترجم شاعراً آخر (خرق بعض إلزامات الشعرية العربية القديمة، شعور الشغف والتواطؤ، توسيع السلالات الشعرية وخلق الامتدادات الفنية..)، نصادف أيضاً البحث عما سماه شرف الدين ماجدولين في ورقة العمل المؤطرة للجلسة النقدية في محور «الشعر المغربي المعاصر ورهانات الترجمة» (٢٠) «النص الإنساني الأكبر العابر للثقافات»، وما سماه عبد الغفار مكاوي «الوحدة الإنسانية المشتركة الكامنة خلف الاختلافات الصوتية بين اللغات»، وما يطلق عليه مصطفى القصري اسم الفطريات الإنسانية. فلنحاول أن نحلل هذا المفهوم في علاقته برهانات الترجمة الشعرية.

يحيلنا هذا المفهوم على ثنائية أشبعت درساً وهي ثنائية الإمكان والاستحالة في مجال الترجمة عموماً والترجمة الشعرية خصوصًا. لن نخوض من جديد في هذه القضية، ولكن يجدر القول مع ذلك إن الإقرار بوجود كليات ما يبقى في كل الأحوال هو المدخل إلى التسليم بإمكانية الترجمة، على الأقل نظرياً، لأنها موجودة فعلاً وممارسة! بيد أنه ينبغي التحرز من اقتضاءات هذه الرؤية رغم إغرائها الظاهري.

من أبرز المنظرين في مجال الترجميات الذين تناولوا هذه القضية، المترجم الألماني والتر بنيامين في مقالته الشهيرة «مهمة المترجم»، وهي في الأصل مقدمة الترجمة التي أنجزها لديوان بودلير «اللوحات الباريسية». يرى بنيامين أن كل نص يتضمن عناصر تجعل منه قابلا للترجمة. وهذه القابلية للترجمة هي التي تضمن بقاءه عبر النقول المختلفة. ومن جانب آخر، فإن هذه الخاصية، تجعل كل ترجمات هذا النص باللغات المختلفة تلتقي فيما بينها بعلاقة قرابة، تجعلها تتجاوز اختلافها. بيد أن الارتباط ليس مرده التاريخ وإنما القصدية. فكل لغة تتجه إلى هدف لا

يتحقق إلا باجتماع اللغات بعضها إلى بعض وتكاملها في أفق اللغة الخالصة. ومهمة المترجم هي أن يحرر هذه اللغة الخالصة من إسار اللغة المنقولة والنصوص الواردة بهذه اللغة المنقول إليها [٢١].

ينتقد بول ريكور هذا النزوع إلى ما يدعوه بالكلية الخالصة القائلة بأنه «خلف تعدد اللغات توجد بنيات خفية تحمل إما آثار لغة أصلية مفقودة، على الإنسان أن يبحث عنها، أو تتمثل في سُنن قبلية وفي بنيات كونية، أو كما يقال، بنيات متعالية يمكن إعادة بنائها. إن فكرة اللغة القبلية فكرة نادى بها القبلانيون سابقاً. وقد أثمرت أحياناً ثماراً سامة من قبيل القول بلغة آرية مزعومة أبانت عن تفوقها عبر التاريخ. وهي أثمرت أيضا رؤية أخرى عند والتر بنيامين في حديثه عن لغة خالصة وكاملة تمثل الأفق الماسوني للترجمة» [٢٢]. وهو تقريبا الانتقاد الذي وجهه طه عبد الرحمن إلى هذا النزوع نحو اللغة الخالصة، عندما بين أنها تستند إلى مجموعة من المعتقدات، وخصوصاً معتقد نزول المخلِّص «وهو معتقد يجعل الانسجام يعم بين الألسن، كما يعم بين موجودات العالم بعد أن يتواصل نمو هذه الألسن إلى حين ظهور هذا المخلِّص» [٢٣]. مقابل هذه الرؤية التي قد تثمر أحياناً ثماراً سامة كما يرى بول ريكور، إذ تفضي إلى الاختزال والمشابهة المستنسخة، أو تؤدي إلى خلق هوس البحث عن لغة كاملة كما بين ذلك أمبرتو إيكو في كتابه «البحث عن اللغة المثلى في الثقافة الأوروبية» [٢٤]، يقودنا أكتافيو باث إلى تمثل جدلية التمايز واللقاء بين الثقافات انطلاقا من منظور مختلف. يطرح أكتافيو باث جدلية الاختلاف والائتلاف ضمن تصوره لعملية الترجمة التي «لم تعد تسعى إلى إظهار هوية البشر القصوى، ولكنها غدت وسيلة لنقل ضروب تفردهم. لقد كانت وظيفتها فيما مضى، الكشفَ عن التماثلات القائمة فيما وراء الاختلافات؛ والآن أصبحت تبين أن هذه الاختلافات غير قابلة للتجسير، أتعلق الأمر بغرابة المتوحش أو غرابة الجار الأقرب إلينا مسكناً» [٢٥]. وقد يبدو كلام أكتافيو باث مدعاة لليأس، لأنه يبعد المترجمين والشعراء عن ترجمة بعضهم لبعض، بيد أنه يعود للقول: «رغم كل ما سبق وقلته، فالناس لم يكفوا عن الترجمة، وحري بهم أن يترجموا أكثر فأكثر، ولا سيما الشعر الذي يصر الكثير من المفكرين على القول باستحالة ترجمته» [٢٦]. تنشأ إمكانية الترجمة الشعرية في نظر أكتافيو باث عندما ندرك أن العمل الحقيقي للمترجم لا يقوم على اختزال التمايزات ولكن، عكس ذلك، على إبراز كل ما يشهد في جملة أو صفحة أو بيت شعر، على وجود غيريتها المتمنعة، وبالتالي ثرائها الأصيل. ولنستحضر من جديد زجاجة موقف سيلين في هذا الصدد. بعد أن ذكر هذا الشاعر بأن الشعر لا يتوجه إلى قارئ معين، ذهب إلى القول: «إن هذا الفن الأدبي لا يسعى إلى إقامة حوار ما أو تحقيق تواصل عبر تبادل مضامين دالة ومحدودة، بل إنه ببساطة عملية مصافحة بالأيدي بين شخصين يفضي كلاهما إلى الآخر ببعض أسرار حياته وببعض تقلبات مصيره» [٢٧]. لربما كان سيلين ينتقد هنا طابع الابتذال الذي أصبح يسم ألفاظ الحوار والتواصل والاختلاف وغيرها من الكلمات، فشرع يوعز للشعراء والمترجمين -رغم أنه يقول باستحالة ترجمة الشعر- أن يمنحوا هذه الكلمات مدلولات أخرى، داخل ما يسميه المترجم الألماني شتيفان فايندر مطبخ الشعر، حيث يغدو المترجم طاهياً يحسن تبتيل الكلام [٢٨].

وبما أن صورة زجاجة سيلين المحملة شعراً هي التي افتتحت هذا العرض، فإن خاتمته أيضاً ستكون مع صورة، ولكنها مأخوذة عن نيتشه. لاحظ هذا الفيلسوف أن الإغريق استطاعوا أن يهضموا الثقافة الحية لشعوب أخرى، وإذا ما استطاعوا أن يوغلوا في البعد إلى هذا الحد، فذلك لأنهم عرفوا أن يلتقطوا الرمح من حيث تركه شعب آخر، لكي يلقوا به إلى أبعد [٢٩]. ونتساءل: إلى أي حد أفلح الشعراء العرب وهم يترجمون لشعراء آخرين في التقاط رمح نيتشه والرمي به أبعد فأبعد؟ ■

الهوامش

١- Violence dans la traduction poétique, Violence et traduction, actes du colloque, Sofita, 1995, p. 220.

٢- عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجبل، ج١، ص٧٥، ١٩٩٦.

٣- Actes des troisièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1986), Modes de pensée, Modes d'expression, Table ronde, Actes Sud, p. 67, 1987.

٤- عبدالرحمن المؤدب.

٥- بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، ج ٣ الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط١، ص. ٢١٠.

٦- عن هنري ميشونيك، نفسه، ص ٣٥١.

٧- بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، ج ٤ مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، ص. ١٧٦.

٨- نفسه، ص-ص. ١٦٢-١٦٣.

٩- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ص- ص. ٨٦-٨٧

١٠- مجلة بيت الشعر، باب يوميات، ع٢، خريف ٢٠٠١، ص. ١٥١).

١١- عبد الغفار مكاوي، مجلة الآداب، مرجع مذكور، ص. ٩٣

١٢- Actes des troisièmes assises de la traduction littéraire, Travail du traducteur: territoires, frontières et passages, op. cit., p. 27.

١٣- (أدونيس (علي أحمد سعيد)، رامبو، مشرقياً، صوفياً، مجلة مواقف، ع ٥٧، ص. ٣٠.

١٤- عن نص تغطية حفل توقيع ترجمة بعض قصائد «فيرناندو بيسوا» بالعلم الثقافي، ٢٤ ماي ١٩٩٧.

١٥- عن حوار أجراه ياسين عدنان مع مجموعة من المترجمين وصدر في موقع www.jehat.com.

١٦- عن حوار مع مصطفى القصري أنجزه محمد الداهي، الملحق الأدبي للاتحاد الاشتراكي، ١٣ أكتوبر ٢٠٠٠.

١٧- نفسه.

١٨- عن مقدمة زهور الألم لشارل بودلير، ترجمة مصطفى القصري، منشورات مرسم، ١٩٨٩.

١٩- نفسه.

٢٠- ضمن ورقة العمل المؤطرة للجلسة النقدية في محور «الشعر المغربي المعاصر ورهانات الترجمة»، التي تخللت أعمال مهرجان شفشاون للشعر المغربي الحديث، الذي نظمته جمعية المعتمد بن عباد أيام ٧,٦,٥ أبريل ٢٠٠٤.

٢١- أنظر العرض الذي قدمه طه عبد الرحمن لتصور والتر بنيامين وأيضا النقد الذي وجهه له في: فقه الفلسفة: الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٥، ص-ص. ١٠٦-١٠٧، وأيضا ص-ص. ٦٧-٦٨-٦٩، و١٢٣.

٢٢- Paul Ricœur, Le paradigme de la traduction, Esprit, 1999, p.

٢٣- فقه الفلسفة: الفلسفة والترجمة، مرجع مذكور، ص٦٩.

٢٤- Umberto Eco, La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne, traduit de l'Italien par Jean-Paul Manganero, Ed. Seuil, 1994.

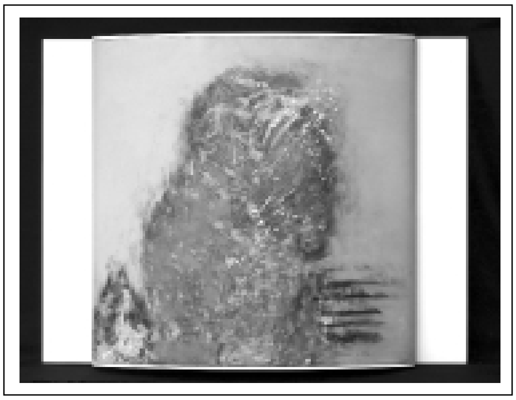
٢٥- Claude Esteban, in Le travail du traducteur: territoires, frontières et passages, op., cit. p. 42.

٢٦- Ibid., p. 43.

٢٧- نقلاً عن: La traduction et l'identité de l'œuvre selon Céline, Violence et traduction, op., cit., p. 163.

٢٨- مجلة بيت الشعر، باب يوميات، مرجع مذكور، ص. ١٥٢.

٢٩ - نيتشه (فريديريك)، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، ترجمة سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٣، ص. ٤٠.



مجموعة قصائد

سامي مهدي *

ليل طويل

ثم ليل طويل
ثم بعل قتيل
ثم جرح و ملح و ظل بخيل
ثم خبز يضرج بالدم والدمع
يأكله المدعي والذليل
ثم جيش من القمل في رأس راع عليل
ثم نجم هوى وتحطم
ما زال يوقن أن شظاياه تكفيه
كيما يكون الدليل
ثم نوح يحاول أن يصنع الفلك
من خشب المستحيل.

أي فلك ستصنع يا نوح هذا الزمان ؟
ومن أيما خشب نخر ودهان ؟
وماذا ستحمل فيه،
ومن ذا ستحمل،
ان فسدت كل نفس،
وسار الفساد إلى كل شيء،
ولم يبق زوجان إلا على ريبة أو هوان ؟

وإلى أي ريح تسلم يا نوح هذا الشراع ؟
وعلى أي موج من النار والقار
ترتاد أفق الوعود ؟
وإلى أين تمضي وما من جديد
في انتظارك حتى تنازل من أجله
وحش هذا الصراع ؟
أستأتي بما لم يعد به نوح القديم،
أم ستهوي مع الفلك في طبقات الجحيم ؟

---

* شاعر من العراق.

● اللوحة للفنان الشيخ راشد الخليفة / البحرين.

زمن لا مآل له في الزمن
وطن لا مكان له في الوطن
ويد حرة لا ظهير لها في الرياح
وجناح يرفرف في الأفق دون انفتاح
وفم مورق مرتهن.
أيهذا الوطن
امحنا فيك واكشف لنا سبلا
غير هذا العفن،
فالجراح
أخذت تتقيح
والموت صار يلوح عن كثب بالكفن.
أيهذا الوطن
أنت نوح الذي يصنع الفلك من لحمه
لا سواك
أنت من ينبغي أن يضيء لنا
كي نرى نحن أنفسنا ونراك
أنت من ينبغي أن يعود بنا من هناك
أنت من ينبغي أن يطهرنا بدم جارف
ويزيل الدرن.

ثم ليل طويل
ثم ضوء قليل
ثم صبر جميل
إذا كان ثمت ما نتعزى به
في انتظار البديل.

أيلول ٢٠٠٣

نشيج الحملان

القضية يا صاحبي
هي أن الحمل
لن يكون سوى حمل،
وسليل الجمل
لن يكون سوى جمل،
تلك معضلة ؟
وهي معضلة،
فالمكان مكان
والزمان زمان
والذئاب لها كل حصتها
من رؤوس أصابع رجليك
حتى المقل.

والقضية يا صاحبي
هي أن الخراف التي تعبر النهر
تؤكل،
أما الذئاب
فليست تفرق بين فرائسها
فهي تغرز أنيابها الزرق
في ما يصادفها في الشعاب،
حملا كان أم رجلا،
وهي تلتذ أكثر
حين تكون الفريسة
من هو في ذاته بطل
أو سليل بطل.

كان جدي يقول لنا :
«انهم نسل قابيل»
أما أبي، وهو يضحك من قوله،
كان يسأل عمن تسلق نخلته من أقاربه،
أو نزل،
لا ليفوز بها بعده،
بل ليمدح ايثاره
ويشيعه بدموع الأمل.
ولكنه، كأبيه،
قضى غيلة،
حينما مزقته ذئاب الجبل.

القضية يا صاحبي
أننا فقراء،
حيبون،
أنيابنا هشة،
واذا ما أكلنا
أكلنا عظاما ولحما،
فنحن طريون حتى الأظافر،
نحن شهيون
منذ الأزل.

تشرين الأول ٢٠٠٣

زيارة غامضة

في آخر النهار
في لجة من لجج الغبار
لاحت لنا عن بعد أطياف
كشجر الخريف
واقتربت شيئا فشيئا
فعرفنا أنهم رهط من الأسلاف.
كانوا بلا خيل ولا سيوف
يمشون في بطء وفي ارتياب
بأرجل تخبط خبط الجمل التائه في التراب.
وفجأة توقفوا لما رأونا نطفيء الحريق
وانتبذوا ركنا لهم في مفرق الطريق
وانشغلوا عنا بأمر غامض،
فلم نكن نسمع إلا لغط الكلام
ولا نرى إلا إشارات إلى خرائب المدينة الشعثاء.
كانوا يشيرون بأيديهم وهم وقوف
كأنهم ينتظرون حدثاً، أو أحداً يأتي من السماء.
فما الذي جاء بهم في هذه الأيام ؟
وأي أنباء لديهم غير ما نعرف من أنباء ؟

وحينما نادى منادينا : هلموا أيها الأحباب
تجاهلوا النداء،
وواصلوا الكلام والعزوف
عنا، كما لو أننا أغراب.
عندئذ ضقنا بما فينا من الفضول
والخوف من كمائن المجهول،
فسار منا نفر إلى هناك حيث يلغطون
لكنهم، لما رأونا، سكتوا،
تحجروا كأنهم أنصاب

لا تسمع السؤال أو تنطق بالجواب،
لولا التماع نابض في حدق العيون
ينم عن غيظ وعن ظنون.

ترى أغاضبون هم ؟ وممَ يغضبون ؟
وأي سر كتموا عنا ويكتمون ؟
أراعهم ما كان من قتل ومن خراب ؟
أم أنهم يخفون أسباباً سوى ذلك من أسباب ؟

وبينما كنا حيارى نردف السؤال بالسؤال
والاحتمال الغامض الصعب بالاحتمال،
تفرقوا،وانصرفوا عنا كما جاءوا بلا أشعار
وأخذتهم لجة أخرى من الغبار.

٢٠٠٤/٣/٢٥

عهد الأسرار

ساعياً وحدي إليها،
وطريقي
غير ما يعرف غيري من طريق،
وأنا فيها بلا نجم
ولا زاد
ولا أي رفيق،
غير سر في دمي أمخضه مخضاً
وأبقيه مضيئاً في عروقي.

لست لقيه
من لقى عهد قديم.
لست دميه
في يدي صانع ألعاب لئيم.
فأنا أعرف من باع،
ومن منه اشترى
بيت اليتيم.
وأنا أعرف أن ليس وراء الغيم فردوس،
ولا بين السديم
عالم أكمل
أو أجمل
من هذا الجحيم.

ما الذي أشهده الآن
سوى ذئب بجلباب مسيح ؟
وحوارين هم حفنة عشارين
لا شأن لهم في برء أعمى أو كسيح،
وفريسيين، أولاد أفاع،
وكلاب
تنهش الآتي والغادي
والميت والحي
وتشتم التراب
وهي تقفو أثر الأبرار
من باب لباب ؟

ما الذي أشهده الآن
سوى هذا الخراب ؟
دارة سيدها الموت
وناعيها الغراب
وجنود يقطعون الطرقات
ودم يستصرخ الله فتعيا الصرخات
ورؤوس عبئت في محض أكياس
وسيقت زمراً في عربات

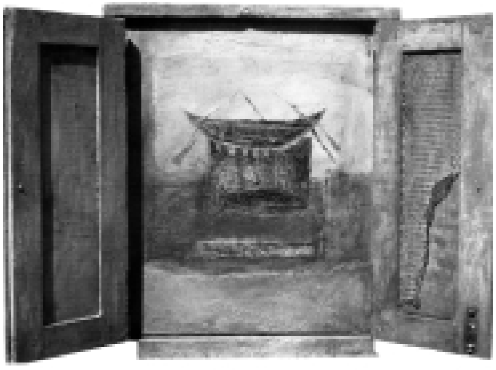
ليس يدري أحد أين ستلقي حملها
ومتى تحصى الضحايا وتعد الوفيات.

ها هو الأفق لهيب ودخان،
و غد أعمى
وتيه في دياجير الزمان،
والرهان
عرس خصيان
وبيت من بيوت العنكبوت
وزرازير إذا طارت تموت
ومضيف خبزه خبز زؤان.
ها هو الأفق
يد تلوى
وتأريخ يهان.

لست عرافاً،
ولا صاحب رؤيا أو طريقه
أو حكيماً باحثاً خارج هذا الكون
أو في النفس،
عن معنى الحقيقه.
أن نفسي،
أنا عهدي مع أسراري
وأهوائي الطليقه،
فليكن سر الخليقه
ما يشاء الله،
فالأرض هي الأرض
ولا أرض سواها،
واذا ما تاه فيها الناس،
أو زاغوا،
تحصنت بنفسي وذراها

واخترقت الظلمة العمياء كالسهم
وجاوزت مداها.

كانون الأول ٢٠٠٣



دغل الصباح

علي الشرقاوي *

يد تمتدُ
كالتاريخ يحفرُ في مدى الجغرافيا
نارا تراكعَ تحت هودجها بريقُ مفازةٍ
غزلت هواها في صباح السدّ
يدٌ تمتدُ في جسدِ الغرابةِ ،
لونُها شهقٌ صباحيٌ ، ملامحها
فضاءٌ عامرٌ كالوحش
بين مجرة الرعشات بئّرَ دهشةَ الاثمدْ

مخلوقاتك
في ماء اللحن المتعدّد
او بين فضاء الصوت المتجدّد
أو حين تغامر في رحلة ما لا يفهمه تاريخ الممكن
أو جغرافيات اللحظة
ها هي تعتمر اللفظة، من ضفة أحلام الألف
المقصورة
حتى إيقاع النقطة، كالإبريسم تركضُ لاهثةً،
كالطلسم
تحلم أن ترسم تاريخا آخر للجدران المائية
ها هي تحجل كالريح و تحلج قنديل الفتنة
في ظلمة أسرارك
لن تعرف فعلا قزحيا إن لم تسألها
لن تكشف طعم الغبطة ان لم تشرب لحن جداولها
اطرح مخلوقاتك يا قديس الفوضى
في دائرة اليوم الثامن
اطرح مخلوقاتك
اطرحها مثل أصابع برج القوس ترج خلايا العذراء
الكاهن لا يخشى صبح الأفعى
وأنت ...

يدٌ تمتدُ
في دغلٍ سماويٍ توّهج بالغرابة .
هل كلام الضوء غير كواكب الوجدان
ترسم دهشةً في مائها يتنوّع المشهد ؟

---

* شاعر بمن البحرين.
● اللوحة للفنانة أمينة المصمودي / تونس.

تأجج بالمهابة
هل غرام الماء غير الماء يركضُ
في بساتين الدماء و يقطف الألوان
من شجر تسلّقَ زحمة المعبدْ
ليس الامس المتخثر في ظل اللحية
غير غثاء الباكين على موت اللحن المطروق
وليس غد الموتى غير فضاء الغيب
تحرّك يا هذا
فعّل جملة مخلوقاتك
الآن
الآن
الآن

يدٌ تمتدُ
أصابعُها مجاعةُ طاقةٍ
ما عاد ينهضُ في سواحلها
صباحا طاعنا في حاضنات المدْ
يدٌ تمتدُ
في وهجٍ بوهيمي له شكل التفجّر بالعواء ،
له ثقافة حلمةٍ في حلمها تتحاور الأحراش ،
تنهض كالبياض الطفل عانق زرقة الأسودْ .

هي فتوى مدن المعرفة الأولى
سوّر حنطتها التابو بعد غروب صباح الأم
وغوَاها الوقت إلى رسم الحيرة في كهف البؤس
هي السالب في موجب توق المغناطيس
إلى فعل الارض وتشكيل فضاءات المغلق والمفتوح
وانت الباب الواسع
أنت الرقم الرابع
دونك لن تثمر سنبلة الدهشة
في ميناء الروح

يدٌ تمتدُ في مدٍ هلاميٍ .
من الاقدام في جبلٍ ملامحهُ نهارٌ طاعنٌ بالعشب ،
تصعدُ كالذئاب ، جريئةٌ كالبرق ، واثقةٌ بان الحرف
أطول فتنةً من كهرمانٍ جالسٍ في زعفران القبو
حالمةٌ برؤية قطرة الرؤيا
قبيل عوائها في ذبذبات الشهدْ .

ادخل
لترى شمسا خضراء القامة ،
زرقتها زورق برقٍ يصهل بالموج
و يفتح باب الكون إلى وحش الابدية
ادخل
لترى ما لا تعرفه الرؤيا
لتشمَ نهاراتٍ لم تتشكل بعد

يدٌ تمتدُ
في توقٍ الى صفصافة المعنى
تهزُ جذورَ قاع الصمت ، في بلحِ السماءِ ترى عصيرَ
مجرةٍ خضراء ،
يخرجُ من قميصِ الأرض، يلهو كالهواء الشاغر
الأطراف
شاغل صرخةً في مائها تشتد .

مخلوقاتٌ لا أسماء لها
تملك أسنان الميم وألحان القاف
تجر الكوكب من عظم الصاد إلى تخم السين
السببية
مخلوقاتٌ كحنان الكاغد
تتزاحمُ عند مصب القلب ولا تصل الشفتين
لماذا لا تطلقها كبنات الغيلم في رافد هذا العصر
لماذا لا تدهشها ؟

يدٌ تمتدُ ، ترجعُ للوراء ، تقول ما لا يدرك الإبهام
عن صبحٍ رصاصيٍ تجرّأ أن يغامر في بحار الشوك
يقطف بالخيال شعور الف مجرةٍ
في كهرمان الورد .

وردة لاكتمال الخرافة

حسن المطروشي *

مددٌ ..
و تخرُّ مسْبَحتي
تباركَ ياسمينكِ
ليتني جهة تحددها الحمائم
كلما شهقتُ
أضاءت هاهنا بدمي منائرُها
كساجعةٍ
نزحتُ إليكِ من شجري
تحاصرني البلاقع .. تارة أخرى أحاصرُها
و قد جفلتْ ظباؤكِ
لو تطيل عراكها الغجريَّ
أكملُ نصفَ معجزةٍ
و أخلعُ حزن باديتي القديمَ هناك في لغةٍ أغادرُها
مررتِ ..
رأيتُ أندلساً تخبئُ شالها العربيَّ
تحتَ شجيرة في الروح
كم عبروا

و ظل يتمتم المتسكع الدرويشُ شاعرُها
و في الثلث الأخير من النشيج
تسيل أغنية البنفسج
لا قصائد تفتح الأبواب للغرباء
تنسحب المدائح و الملاحم
و المعلقة الأخيرة كالنخيل تفيض عن ورقي ضفائرُها

لماذا كلما اتسع المساء

تزاحمتْ شرفات أندلس ملائكة

و ضاقت بابن زيدون دوائرُها ؟

سأمكث للنهاية

ثم أرقب كيف سيدة

ستصعد وحدها ملكوت هذا القلب

كيف تمسد الغابات في شبابة ليمر طائرُها

سأرقب .. كيف بالأنثى / النبوءة

إذ تسافر في ارتباكات السنابل

و المساء يحط قبّرة على يدنا

إذا نطقتْ أساورُها

....

....

سأمكث .. و ارتقبتُ

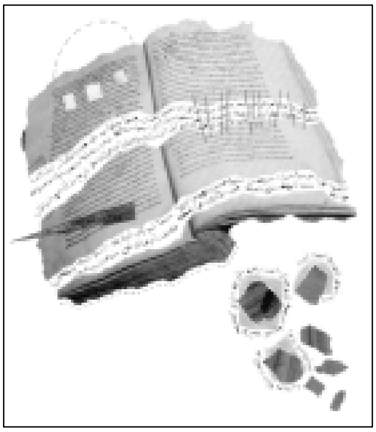
و كنتُ مرتجفا كسوسنة الغياب

و هاهي الآن الخرافة أوقدتْ نيران هيكلها

و ناقوسٌ يسبِّح للفراغ

و مقلتاي مرافئ رحلتْ بواخرها

* شاعر من سلطنة عمان.



تجليات طائر الذكريات

وفاء رزق السيد علي *

(١)

طقس لا أنساه يزاحم ذاكرتي ، يوم ذهبنا لزيارة قريتنا في (كفر الزيات).

القرية تشهر موتاها .. أعني ، أول ما يستقبلك مقابرها ، وكأن القرية تدعوك لتخلع أطماع الدنيا عند العتبة ، وتبسمل وتحوقل ، ثم تخوض في طرق من طين لازب ... كانت أمي واقفة كالنخلة في بستان مهمل ، وأنا أتأمل سرب زرازير يتبعها صقر أحمر كالمخبول...، وديك منتفش الريش ومنتصب العرف يعارك كلباً أعرج .. وصياح دجاجات يعلن عن بيض خبأه في أكوام القش .. طابور نساء قسم الله الجمال بينهن في العيون والشفاه والقامات يخطرن بخطى رشيقة وعلى رؤوسهن تمايلت جرار من الفخار تكاد تسمع رقرقة المياه داخلها على إيقاع كعوبهن .. خوار البقر السائب، ونهيق حمار يحمل أكوام البرسيم تساهم في عزف قصيد سيمفوني يتخلله أنين متقطع يصدر عن ناي احتضنته أصابع راع غاب عن العالم في قبلة عشق سحرية .. طعم الخبز الساخن ، ولهيب تنانير بيوت الطين ، ورائحة الطوب المحروق تساهم في فنتازيا من نوع خاص .. في حين امرأة تدعي الغجرية تروي أخبار الجنيات، وتقرأ ما سطر في الطالع من جوف قواقع بحرية وحصى ورمال .. أشجار التوت

* شاعرة من مصر.

● اللوحة للفنانة وحيدة **مال الله** / البحرين.

مبللة الأغصان وصلعاء كأفاعي رجل يدعي الدرويش ...، قطيع خراف تحرسه منسأة صبي أشعث في موسم جز الصوف ... إبريق الشاي الأسود يعلوه سخام في حجم قشور البيض المسلوق ...، الماء الطيني الأحمر يحتضن سجاجيد الرز الأخضر ..

قأقأة البط السارح يرجف تحت الأشجار تتقاطع في سمعي كنشيج رضيع ..

جرذان وقنافذ وصراصير ألمحها وأنا أمسح عن شفتي مرقا دسما بكثافة معجون الأسنان.......................

طقس لا أنساه يزاحم ذاكرتي ، لا أملك إلا أن أهواه .. لذا

ما زالت أمي – يرحمها الله – واقفة قدامي كالنخلة – رغم مرور الأعوام – في بستان مهمل.

(٢)

طقس لا أنساه يزاحم ذاكرتي .. يوم اختنق البدر هنالك خلف التلال، وراحت تلاحقه بالغناء الحناجر...، يحضرني زمن غابر كحزن نبي تغرب ، يجلس بين يدي ، ويشرب شاياً معي ، ويسحبني مثل طيف شفيف إلي حيث تطلق كل القري روائحها في زوايا المكان ، وتطلق كل الطيور غناء الصباح البهيج ، وقوس النهار يصاحب صيحات ديك على سطح دار ..

وشدو العصافير عند النهيرات عبر صفوف الذرة والقصب ...،

أضم على الكوب كفي ...، أضم القرى والشوارع والناس ...، يحضرني العشق .. هذا الفتي القروي الشذي، يلقي علي زرع روحي المطر.. يقيدني بالأماني، ويرمي ثيابي إلى النهر ....

إذا اكتمل البدر خلف التلال ، وراحت تلاحقه بالنباح الكلاب ..

تبخر مثل الدخان زمان كحزن نبي..، فيهرب طيري المبلل بالذكريات ..

أروح أجمع أيامي الباقيات بحرص كما صائغ يلم بضاعته في المساء ، يرتل شيئاً من الأدعية .

مقامات

عبد الوهاب العودي *

من وحي الحب

للقططِ العَمْيَاءِ،
و لُقَطَاءِ،
و للأغصانِ المكسُوْرةِ،
و الوردِ الذَّابلِ،
و الغُرَباءِ،
و لي أيضاً
سأُغنّي الليلةَ أُغنيةً
من و حيِّ الحُبْ.

الدمعة

تهطِلُ كالشِّعْرِ
فنعشقُهَا؛
عِشْقاً للشِّعرْ.

القصيدة

تهطلُ كالدَّمْعِ
فنعشقُهَا؛
عِشْقاً للدَّمعْ.

أمي

هي طِفلَةٌ،
و حَدِيْقَةٌ،
هي نخلةٌ،
و قصيْدَةٌ،
هي قَطْرَةٌ بيضَاءُ
تغشى المُسْتَهَامَ بحُبِّهَا،
و هي السَّلامْ

فأعوذُ من لُغَتي
بدمعَتِها
و مِنّي
باحتراقِ ضلوعِهَا
شوقاً إليَّ
أحبُها!
و أحبُها!
و أحبُها جداً!

و هل لحبيبةٍ؟
أصفى من الكلماتِ؛
أنْ تُوصَفْ؟!
....
....
فلا كانَ الكلامْ!.

* شاعر ومترجم من اليمن.

أبي

كخيُّوطِ الضُّوءِ، يُدَاعِبُنِي
كالبَسْمَةِ يورِقُ ﮲ في وجْهِي
و أنا المَنْفيُّ بلا وطنٍ،
و المُعدَمُ؛ إلاَّ من وجهي
فسلامٌ يا ضوءَ عيوني،
و سلامٌ، يا ماءَ الوجهِ.

حبيبتي

من مَوْضِعٍ في القَلْبِ
يأتي الحُبُّ

و من عبيرِ الزَّهْرِ،
و الشَّمْسِ الجَميلَةِ،
و الصَّبَاحِ البِكْرِ،
و الأحْلاَمِ،
و الأنْهَارِ،
و الدُّورِ الألِيْفَةِ،
و الطُّفُوْلَةِ،
و الوجوهِ الخُضْرِ
تأتيْنَا القَصِيْدَةُ

و القَصِيْدَةُ أنْتِ
يا أحلى من الأحلى!
و يا أغلى من الأغلى!
ويا كلَّ البَشرْ.

الأصدقاء

هُمُ العيونُ
و هل أعزُّ من العيونِ صَديْقًا؟!

الشِّعر

يكفيْكَ أنَّكَ قِبْلَتِي الأُوْلَى،
و فاتِحَتِي،
و نافذَتِي التي منها
اطلُّ على الوجودْ.

الألم

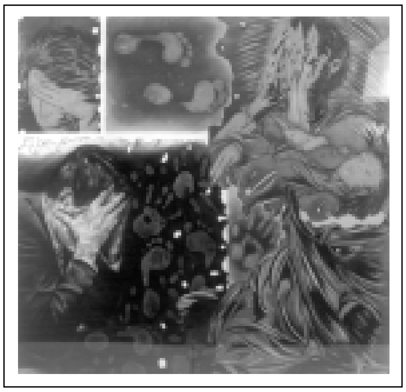
خُذْ بقلبي إليكَ!
و علِّمْهُ- يا صاحبي
كيفَ يغدو طَبِيْبًا.

الحزن

خَيْمَةُ الأنْبِيَّاءِ،
و دمعةُ مريمَ،
و الغارُ
نأوي إليهِ
إذا ما اقْتَفَتْنَا العواصفُ،
و اشتدَّ قيظُ السَّمَاءْ.

الخوف

ادنُ مِنْهُ!
و عانِقْهُ!
صافِحْهُ!
و اغسِلْ بمائِهِ عينيكَ،
و اغسِلْ بعينيهِ ماءَكَ
أو فانْهَزِمْ.



قصيدتان

خالد الخزرجي *

(١)

سقط اسمي سهواً

جاء اسمي محشوراً في تأريخ الأسماءِ
وسِّفر الخَلقْ وكنت / نسيّاً منسيّاً/
لولا أن مر على بيتي أعراب من باديةٍ
يغزوها رسلٌ ويثقفها وحيٌ
وينادمها رهبانْ..
اخبرني قلبي أنْ احفظَ أسماءَ الله الحسنى
والصّديقين واحتاطَ لغيبتهم كيما أبقى
ظلَّ الله على ارض يزّاحم
حول مرافئها قرصانْ

صار اسمي وشماً في ختم ملوكٍ
جابوا الآفاق وطافوا بحر السينْ
في ليلٍ اسحمَ مولودٍ في الحربِ
يشاغل لوعة فاتنتي!
وسقطت بساحِ رهانٍ مصلوباً
مثلَ مسيحٍ في أرض وطئتها
خيل وبغَتْ فيها امرأةٌ
كأسير فتوحٍ في زمن مهووسٍ
بالقتل وبالأفيونْ
سأرتل آيَ النورِ لأجلكِ أيتها المصلوبة
في جذعِ النخلة أسّاقَط تساقط
كالغيث بلادي أحمل وشمي فوق يدي

* شاعر من العراق.
● اللوحة للفنان **هيثم عبدالله أحمد** / البحرين.

أطوف في الآكام وأعلنَ بدء زمانٍ
يشرق من قلقي
أتوسد أحجاراً صمّاً وأنوء بوزرٍ
كنت أقاومه في سنٍ ماجنةٍ
وابرّر آثاماً احتجت إليها أعواماً
كي أبزغ من طيشٍ ومجونْ!

❖❖❖

سأنحر من عطشي جسداً يتقاتل في/ الطف/
حول رفاتِ شهيدٍ ويستبسل الشرفاء
بأرضٍ يطهّرها الموت من دنسٍ
خلعتني العشيرة ، كنت أعرّي الحواةَ
واكشف سوءاتهمْ
إذ أسمّي الحروبَ خلاصاً
أكون الذي قادَ (روما) إلى حتفها
وأكون انتزعت جلود العصافير من زغبها
ورميت إلى النار زنبقتي
وأسمّي السماءَ بألوانها
والهواءَ بأثوابهِ وأسمي المطرْ
علقاً سوف ينمو ونطفة ماءْ
إذْ أسمّي الحقيقة معنى النشوءِ
فيقتلني الشّكّ يحزنني
أن أكونَ بمرمى خناجرهمْ وتداً
يتسلّى الصغير به والكبيّر
وأسّمي الكلابَ بأسمائها
واللصوصَ بأوزارها
وأقول الذي لايقالْ

❖❖❖

لماذا الكلام يحجم شكل البلاد ؟
لماذا الحروب هي اللغة السائدة!
لماذا يدّجننا وحّي عرافّةٍ تتسلى بغيبٍ
وترسم أوهامَها في رذاذ الخرافةْ
وتطحننا برقاها وتمضغنا لذةً بائدةْ
لماذا نغّير طبّعَ الطيورِ ونلبس ثوبَ الخيالْ
لماذا تسيّرنا لمحاق الضلالْ
بلادتنا الساخرة ؟!
لماذا العذاب لشيخوخةٍ ماكرة ؟
لماذا نبكّر للموت قبلَ الأوانْ
وننضج بعد فوات الزمانْ
ونقبع خلف جرائرنا إذ
نشاكس أيامنا البائرة
وتعقم فينا الحياة
ونجترّ ما تحفظ الذاكرة !..

(٢)

خربشات على الحجر

-١-

فوق نافذتي..
يسهُر الليل والريُح مائدتي
وتنادمني نجمة من رمادْ
بينما التبغ يمضغ أوردتي
والكوابيُس تحملني ما وراء البلادْ
وأنا والتي تيمتني بفاكهة الجسد المشتهى
يتقاذفنا الموج، نبحرُ في عتمةٍ
والبلادُ شظايا
وقراصنةٌ يحلبونَ دمَ الأمهاتِ السبايا
وأرى وطني يتوسَّدُ جمرتَهُ
مثلَ طفلٍ ويشربُ دمعتَهُ
وينامْ..
كنت أسمع مذياعَ (أمتنا العربيةِ)
يثقبُ اذاننَا بأناشيدهِ الباردةْ
أسمعُ الريحَ تُعْولُ في الطرقاتِ
فتأخذني الصرخةُ الراعدةْ.
فدعوا الأسئلة
فأنا وحبيبي القمرْ
جثتانِ على مقصلةْ

-٢-

يوم قلت لهم
وطني مثخنٌ بجراحِ عصافيرهِ
غرزوا في ضلوعي نصالَ خناجرهِمْ
وانتفضتُ، خرجتُ على بيعةٍ ضيَّعتني زماناً،
دمي يشهدُ الآنَ والأرضُ تشهدُ، كلُّ عظامي تشهدُ
كلُّ السياطِ التي حفرَتْ في يدي وشمها
كلُّ قطرةِ جرحٍ ستشهُد:
هذا الفتى القرمطي بكتّهُ السيوفُ
بكتهُ النجُوم وظل يغامرُ. مستبسلاً
بهوى وردةٍ نازفةْ
سرقوا منه تاريخَهُ ونياشينَ أمجادهِ الوارفةْ
رسموهُ كما في متاحفهم خيمةً من ترابْ
باتَ يحرسها النملُ يرتعُ فيها الذبابْ
حوَّلوهُ إلى باحةٍ لاحتفالِ قراصنةٍ
وجيوشٍ ذئابْ
وظل يغامر بالروح تسكنهُ العاصفةْ
في غدٍ سوف يرجفُ بالراجفةْ

❖❖❖

في التواريخ نقرأُ:
كان يقاوم لَجْبَ السيولِ
ورهطَ الخيولِ، وكانْ
سيداً بفتوحاتهِ
حين فرّقَهُ الخائنونْ
بين مومسةٍ يتهافتُ حشدٌ
من الأمراءِ على بابها
وطاغيةٍ ينتقيه نديمَ لياليهِ
يشربهُ كأسَ خمرٍ معتقةٍ
ويعلّقهُ بين كفّيهِ مسبحةً
في الصلاةِ ويهجرهُ حين يضجرُ ندمانَهُ
وطني الطفلُ ينشجُ عبر إسطوانةْ
يتغنى بها العاشقونَ ويحفظها الصّبية الفقراءْ
يتقيّأُ أيامَهُ العاقراتِ ويدفنُ أوجاعَهُ النازفةْ
قايضوهُ بكسرةِ خبزٍ وباعوهُ جاريةً في المزادْ
صار مبخرةً في نراجيلهم وحكايا ندامى السلافةْ
صار نكتةَ خادمهم وحديثَ خرافةْ
صار في كتبِ الغزلِ العربيِّ رُقَىً
وأحاجيَ تسليةٍ ولُعَبْ
لم يزلْ يتزيّا بأقماطهِ
والسبايا نساءٌ يلدْنَ العَجَبْ
وأرى وطني فوق خدِّ الثرى
دمعة مالحةْ
ووجوهاً يبعجها الحزْنُ
يرسمُ حول أخاديدِها غيمةً كالحةْ
وأرى الطرقاتِ مدَجَّجَةً
بالسكاكينِ والعَسَس الآبقينْ
وهذي البلادُ تصادرُني
في الصباحِ وعند المساءِ
تقاتلُ أرحامَها
أتوسَّلُ بالطرقاتِ أسائِلُها
عن رفاقٍ قَضَوْا عِشْرَةَ العمْرِ والذكرياتِ معي
لا أرى غيرَ وشْمٍ على كفِّ أمي
يؤجّجُ في مخاضِ الزمانِ القديمِ
وتوقظني غضبةٌ جارحةْ:
أولَمُوا في احتفالِ الليالي لهمْ
موكباً وحشوداً من القتلةْ
وخناجرَ من لحْمِنا
والبلادُ ظلامْ
مُجْدَباً كانَ ذاكَ الزمانُ
وسيّئةً كانت المرحلةْ
والنبوءاتُ مَحْضُ كلامْ
فدعوا الأسئلةْ
فأنا وحبيبي الوطنْ
جثتانِ على مقصلةْ
ودعوني غداً سوف تكتملُ المرحلةْ

نصوص في العشق

عبد السلام بن ادريس *

(١) في الشباك

وقعت في شباك الحب
و صرت أنتفض
كسمكة صغيرة تطلب النجاة.
لا الصياد يجذب الشباك فتموت،
و لا هي تعرف الخلاص فتحيا.

(٢) ضياع

ضيعني الحب..
حبك.
ضيعني العشق..
عشقك.
أأبكيك، أم أبكي الحب؟
لن أبكي الحب
بريء هو الحب منك.

(٣) اغتيال

رصاصة حبك
اخترقت قلبي،
فنزف الجرح عشقا..
و ساح دمي وردي اللون لا أحمر!

(٤) القصيدة والأمير

تزوجت الأمير
و تزوجت القصيدة
أهداك الأمير قصرا..
و أهدتني القصيدة عمرا.

(٥) نداء

ضعي رأسك على كتفي،
كي تمطر السماء.
فالأرض يباب
هجرها الفراش و اليمام.
تعالي،
تعالي أقبل هاتين الشفتين
كي ينبت العشب
كي يعود الخصب و النماء.
صوت الفؤاد يناديك
همس الشوق يناجيك
فيا تنهيدة الروح، لبي النداء.
أنت الحبيبة.. أنت الحياة..
أنت كل الرجاء.

(٦) موت جميل

كم مرة انتحرت
في عينيك..
كم مرة مت
بين ذراعيك..
لم أعد أدري
و لم يعد بوسعي
إلا أن أسلم لك الروح
كلما التقيتك.
فأرجوك إذن،
أرجوك حبيبتي..
أن لا تقبضي روحي
دفعة واحدة
دعيني أتلذذ قليلا
بسكرات موتي الجميل.

* شاعر من المغرب.

الأرضُ أخرى، يابسةٌ

جهاد هديب *

الذين مرّوا كطائرٍ تَرَكَ الأثرَ لا يدلُّ إلى هيئةٍ أو جهة،
ثم أقاموا في بياضٍ يّصِلُ الأرض بأسفلها وموتاً بالذي
يسبقه ؛ الذين منذ الوحشة استطالت أعشابُها وتأجَّلَ
الكلامُ ثم صاروا سمكاً في بحر
الآتون من جبال دائخةٍ أسكرَها الضبابُ
هبّوا في النسيان كذكرى

١

العتمةُ عندما اشتدّتْ إلى حُلْكَةٍ عثروا على وجهها ثمّ نبَحوا فيه . ما تذكّروا سبباً لذلك . ما حدثَ وأشعلوا نارا أو تدفّئوا بالحنين . قد يخرجُ واحدٌ منهم يلقي حصاةً في بِرْكَةٍ ؛ يحبّون الدوائرَ تبدأُ من بعيدٍ ويحبّونها لو تنكسِرَ قريباً إليهم .

٢

كلمّا مرّتْ في أرضِهم شمسٌ مسحوا عنها البردَ والصدأ ثمّ قرعوا حجارةً في إثرها كي تسبَحَ ثانيةً .

٣

هناك
في الوعرِ الذي باتَ لهم
تتراءى صخرةٌ أمامَهم .

مرةً ، كانت امرأةُ مالَ جذعُها . والآن ، كما لو أنّها الصرخةُ العارية .

٤

الذي خفقَ فيهم ؛ ذلك الغامضُ كرغبةٍ ما اسْتُدِلَّ اليها ها يخفقُ حولَهم .
وبينما جباهُهُم واضِحةً تنِزُّ ولهاثُهم يخلطُ أولَّ البكاءِ بظمأِ الذئبِ إلى عويلِهِ كانت نظراتُهُم تلتَهِمُ نبعا تصعدُ إلى أعلى . يتربَّصونَ بجَلَبَةٍ قد تحدثُ ؛ كأنْ تُرى ، من الأسفلِ ، وهْيَ تطأُ عشباً تيبّسَ قدمٌ للتي ما أتوا على ذِكْرِها :
حياةٌ لها هيئةُ امرأةٍ تعرَّتْ للماءِ أو غزالةٍ تَرِدُ وربما أفعى انتابَها عطشُ
يا
ويلَها

إن أدرَكوها ثمّ جرّوها إليهم
لسوفَ
تَمْضُغُها
أياديهم

* شاعر وكاتب من الأردن.



ما بعد السرد

بحث في تقانات الحكاية الجديدة

محمد صابر عبيد *

سلطة المنهج وقوّة الحكاية

انبرى المنهج في ظل رعاية مقولات الحداثة وإجراءاتها الفكرية والنقدية سلطةً بالغة التأثير، تدخّلت في صلب عمليات التفكير والنقد. ولم تكتف سلطة المنهج بذلك، بل توسّعت إمكاناتها وحدود عملها لتموّل إنسان العصر الجديد بشبكة من الموجّهات والتعزيزات، تساعده في إعادة صياغة رؤياه في الكون والأشياء، على النحو الذي يناسب طبيعة المنهج ويستجيب لآفاقه ومقرّراته.

وإذا كانت الحداثة بوصفها «ظاهرة تاريخية متطورة» (١) نجحت في وضع الحد التاريخي الفاصل لعصور الفكر البشري، فحشرت كل ما سبقها في خانة «ما قبل الحداثة»، ودشّنت عصرها الحداثي بمقولات ورؤى وقيم وتقاليد عصرت فيها مؤونة الـ «ما قبل »، وهضمتها وافتتحت بها فجراً فكرياً ومنهجياً ورؤيوياً حديثا، فإنها بحق «حركة الحركات» (٢) والبؤرة المركزية الحاسمة في تاريخ الفكري الإنساني، التي دفعت (رامبو) للقول بأنه «من الضروري أن نكون محدثين بصورة مطلقة»(٣) وحثّت (مالرو) على وصف الحداثة بأنها «متحف من الابتكارات الأسلوبية»(٤).

فالحداثة ـ على وفق هذا المنظور ـ حداثة منهج في المقام الأول، لذا فهي حداثة حداثات وحداثة مناهج تنطوي في الحقيقة على «مفاهيم مختلفة لاتحدّدها سوى جغرافية المكان. وما يقال عن المكان يمكن أن يقال عن الزمان»(٥)، وهذا ما يفسر القول بحداثة

* كاتب وأكاديمي من العراق.

● العمل الفني للفنان وليد رشيد القيسي / العراق.

أولية وحداثة بدائية وحداثة جديدة وما بعد الحداثة وربما ما بعد بعد الحداثة.

وفي الوقت الذي تبدو فيه هذه الظاهرة عظيمة السحر والإبهار وذات سلطة منهجية لا يمكن تفادي إغرائها وبريقها، فإنها تعكس جملة الأوهام والالتياسات والتناقضات وتوقع في شرك الإبهام والغموض، وذلك لأنها ظاهرة إشكالية تفاعل بين الحقول المعرفية وتداخل بين مصطلحاتها ومفاهيمها وآفاقها، بحيث تؤدي إلى سلسة تناقصات منهجية تهدد الموقف الفكري والمنهجي للحداثة، ولو عاينا القضية استناداً إلى هذه المعطيات لاكتشفنا أنّ «تناقضات حداثتنا الحالية تعمّق من حدة تناقضات ما قبل الحداثة (القرن التاسع عشر) من دون أن تضيئها» (٦)، وربما دفعت نفسها بالمنطق ذاته إلى حدود ما بعد الحداثة حتى قبل أن تحسم إشكالياتها الحداثية، مما يجعل منطقة ما بعد الحداثة أكثر سخونة في الإشكال والتداخل وربما أكثر حدة في التناقض والغموض اللبس.

ولعله بوسعنا التخفيف من لغة التشاؤم والقلق والتوتر بشأن تقويم المسيرة الماراثونية للحداثة والنظر إليها بوصفها لعبة نخبة، وتخليصها من المهمات الحضارية والكونية المتصورة، واختزانها إلى مقاربة منهجية لها رؤياها المنهجية ذات الطابع المحدد لحقل عملها ومناطق اشتغالها جغرافياً وتاريخياً.

إذ على الرغم من المحتوى الفني والفكري والفلسفي الشديد الخصوصية للحداثة فإن رؤياها الزمنية عامل حاسم في توكيد حضور مفاهيمها وتعزيز صلاحياتها النظرية، لذا ف «القول بأن التحدث عن الحداثة الجديدة لابد أن يكون صعبا، ما هو إلا مؤشر على وجود هوة بين النخبة والآخرين، وهذا جانب آخر من وجوهها الرؤيوية. والواقع، أن ما يميز الحداثة الجديدة عن القديمة تمييزاً حاداً بهذا الخصوص ليس كون تلك أكثر رؤيوية من هذه، بل لأنهما يقفان مواقف جد متباينة بازاء الماضي. فالماضي للحداثة القديمة مصدر للنظام، وللجديدة هو ما ينبغي إغفاله» (٧)، كما لا تعود مقولات ما بعد الحداثة إلى الماضي بوصفه مصدراً للنظام لكنها، في الوقت ذاته لا تشرط إغفاله لأنها تعاين الزمن معاينة كلية وشاملة.

وفي ظل تبلور السلطة المنهجية ـ عبر تطوّر عصور الحداثة من الماقبل إلى المابعد، مروراً بالمتوسط الجوهري الباعث والموجّه «الحداثة».، فإن عصور الحكاية كانت تتجوهر على ضفاف ذلك، منهمكة في صناعة قوّتها، وفرض حضورها، واقتراح أنموذجها القابل للتطوّر والتغيير، بحسب قوى التأثير الحداثية ومستويات تدخّلها في فضاء الحكي وعناصر القص.

وإذا ما أمضينا قدما في الاستجابة لسحر التحوّل الحداثي لاختبار قوّة الحكاية، سنجد أنّ الحكاية في مرحلتها الشفاهية ما قبل الحداثية كانت ترتكز على توصيل الفكرة / المضمون، تحت خضوع تام لبراعة الحكواتي وبهاء أسلوبيته في إبهار المتلقين لتوكيد سحر الفكرة وثراء المضمون، وهو ما يتّصل اتصالاً شديدا بالماضي بوصفه مصدرا للنظام.

إلاّ أنّ هذا الاطمئنان السلفي بين الحكواتي والمتلقين في إقرار مسار توصيلي شبه ثابت للفكرة القصصية ومضمونها الحكائي، ما يلبث أن يتزعزع ويهتزّ في أعقاب انبثاق شمس الحداثة في تخطّيها لـ «ما قبل»، ودخولها في فضاء التجريد الحداثي «الحداثة» لفظاً ودلالة، إذ غادرت الحكاية عصر المضمون ودخلت في عصر الشكل، متجاوزة في ذلك الماضي الشفاهي إلى الراهن المكتوب، فتصدّر الشكل احتفال الأنموذج، وغذّت المناهج الحداثية هذا النزوع، ودفعت الحكاية إلى أن تلعب لعبتها في فضاء الشكل، مستمدّة قوّتها من وحي «التجريب» المدعوم دعماً مباشراً وحاسماً من سلطة المنهج.

لكنّ احتفال الأنموذج الحكائي الشكلاني بِعيد حداثته لا يستمر طويلا، بعد أن تخطّت شمس الحداثة حدودها، وافتتحت فضاءً حداثيا كامل الجدّة في

منطقة «ما بعد الحداثة»، فقاد الأنموذج الحكائي إلى منعطف قلق ومبهم بعد أن تخلّى عن مضمونه في الموقعة الأولى، وهاهو يتخلّى عن شكله في خضم الموقعة الثانية ليصبح بلا مضمون ولا شكل أيضا، على النحو الذي يستلزم بطبيعة الحال البحث عن أنموذج حكائي ما بعد حداثي يحفظ الحكاية - بوصفها أصل القول - من الزوال، وهو المصير الذي لا يمكن أن تصل إليه أبدا، لأنها حسب - بارت - «كونية، ومتجاوزة للتاريخ والثقافة» (٨)، وربما كان سؤال الحكاية المصيري هذا واحدا من أخطر الأسئلة ما بعد الحداثية، قدر تعلّق الأمر بترتيب العلاقة المصيرية بين سلطة المنهج وقوّة الحكاية.

اتجاهات المنهج وأساليب الحكاية:

تتفاعل اتجاهات المنهج مع أساليب الحكاية على وفق الهوية النظرية والحداثية التي تتمتع بها الاتجاهات المنهجية وتسيّر آلياتها بمقتضاها، الأمر الذي يؤهلها للإسهام في توجيه النص الحكائي وصوغ أساليبه التعبيرية.

فالمنطقة النظرية التي يتحدّر منها المنهج بمنطلقاته واتجاهاته هي التي تصنع بوساطة الحال المنهجي وعبر جسره مقولتها الحداثية / ما بعد الحداثية، مستندة في ذلك إلى منجزات العقل ومقترحات المنطق وبولاء شديد - دينامي وانتقائي - للمرجعيات، مما يتمخض في بعض محاوره عن غموض ولبس وتداخل يتطلّب وعياً حضارياً نخبوياً لإدراكه واستلهامه وتفعيله في منطقة النص الحكائي.

في حين يفتتح النص الحكائي أساليبه الحكائية في منطقة تبدو شديدة الاختلاف والمباينة لمنطقة النظرية، إذ يخوض في مياه المخيلة ويتوهج بنار المجاز ويتحرك بحرية لا محدودة تحت سماء الأسطورة، في انقلاب ساحق على المرجعيات، ليتمخّض بعد كل ذلك عن غموض سحري مدهش، يلتقي مع الغموض العقلي للنظرية في التحدي والاستفزاز والإثارة، ويفارقه في الفاعلية والتأثير والإبداع.

من هنا يكون التفاعل الحر والمبدع بين منطقة النظرية باختزالها إلى اتجاهات منهجية، ومنطقة النص الحكائي باختزالها إلى أساليب حكائية، جوهر الإبداع الأدبي والتمثيل الحقيقي ل «حلم الإنسان، والتصوّر الخيالي لرغباته ومخاوفه»(٩).

النص الحكائي بأساليبه المتعددة والمتنوعة نص متموج لا حدود نهائية له قابلة للتصنيف، ويستمد قواه من طبيعة مكوناته والمصادر التي تغذّيه وتثري إستراتيجيته النصيّة وتضاعف طاقاته الدلالية، بحيث إن الحكاية فيه تتمظهر تمظهراً جديداً تعلن فيه «عن استنطاق لمخبوء الماضي، واستبصار بالآتي، وعن استدناء لما يعجز عنه الإنسان، وتفجير لطاقاته، بما ينتظم سردها من ترابط، وبما تقيمه لغتها من حوار، وصهر للعلاقات بين الأشياء» (١٠)، ينعكس على اتجاهات المنهج ويدعوها إلى إعادة النظر في تجهيزاتها وعدّة شغلها، وتحديث أدواتها على النحو الذي يناسب حداثة المواجهة.

تنزع أسرار الحكاية إلى المكوث والتجوهر في المكامن والبؤر النصية، لتؤسس معاقلها ومن ثم تطلق أساليبها لتمارس شهوتها في اللعب والتخفّي والمراوغة، متحدية الفطنة وسرعة البدهية وحساسية الالتقاط والاستجابة لدى المتلقي، وهو يتنكب اتجاهات المنهج مدافعاً عن أطيافها، سعياً وراء تحقيق حلم الالتقاء والتفاعل والإنتاج.

ونحسب أن اللغة الخلاقة برؤياها الشعرية والسردية الحداثية تمثّل أداة الالتقاء والتفاعل والإنتاج لتحقيق هذا الحلم، إذ هي «تمحي الثنائية والانقسام والتمزق، ويتحقق اندماج المثالي بالواقعي، المجرد بالمجسد، وقد كانا منفصلين من قبل، هنا يتاح للكلمة، أخيرا، أن تغدو جسدية، وشهوية. وهنا يتاح للجسدي والشهوي أن يتحولا إلى كلمة، وهذا هو السحر وسيمياء الكلمات» (١١).

النظرية الجديدة يجب أن تفرز اتجاهات منهجية تتسم بقوّة الوضوح والتماسك والعلمية، وتتمتع بصلاحية التأهيل لوضع النص الحكائي في وضع أدبي

وجمالي أفضل، وتزوّده بإمكانات أقوى وأكثر فاعلية وطاقة على الفعل والإنجاز، وعلى توسيع مساحته وتعميقها في منطقة التلقّي.

لا شكّ في أنّ ترتيب هذه العلاقة بين اتجاهات المنهج بمعطياتها النظرية الجديدة، وأساليب الحكاية بمرجعياتها النصيّة الساعية إلى التفلّت من التحديد والموضعة، من شأنه أن يحيط الجهد المغامر هنا بمزيد من التعقيد والصعوبة، لأنّ الحقل الذي يولد فيه النص الحكائي حقل قلق وصاخب وملبّد ومتوتّر لا يكفّ عن تزويده بالحركة والانطلاق، والسعي إلى إحالة النظرية (في محتواها المنهجي) إلى (حامل) يستجيب لمنطقة النص الحكائي ويخضع لحكمته الإبداعية، وهو يجوب به الآفاق ويسافر فيه إلى المدن، فارضاً عليه أنموذجه (أساليب وتقانات).

إلا أن الأنموذج النصي الحكائي «المحمول» لا يتوانى عن محاورة (حامله) برحابة وشفافية وعمق، ينفعل ويتفاعل ويأخذ ويعطي ويستمد ويستعمل ويسترشد ويحرّض ويحرّك، مخترقاً جسد (الحامل) ــ عمودياً وأفقيا ــ ليستلهم منه رؤيا أحدث، أو ما بعد احدث، يخترق بها عوالمه السحرية، ويضعف بها قدرته على أسطره الأشياء.

من السرد إلى ما بعد السرد : رؤيا الحكاية الجديدة

قال ماركس ذات مرة «إن وعي الماضي يثقل، كالكابوس، على عقل الأحياء»(١٢) في إشارة إلى حتمية التواصل واستحالة الانقطاع، وإلى توكيد حساسية انبثاق روح الراهن والقادم من جسد الحكاية في مضمونها الإرثي الماضوي، وإذ يعاين ــ فرانك كرمود ــ صورة التشبيه الماركسي المرعبة، فإنه يوسّع من دائرة تأويل الصورة بقوله «وإنه لمن هذا الكابوس تريد الرؤى المحدثة أن تستفيق. غير أن الكابوس جزء من وضعنا وجزء من الرؤى»(١٣)، دالاًّ في ذلك على قيمة التواصل وحكائية الحياة المستمرّة.

وإذا كانت الرؤى جزءاً من اللامعقول الحديث(١٤) استناداً إلى خاصيّة تأويل المقولة الماركسية السالفة، وعبر التأكيد على عدم حرية الزمن، وأنه عبد لنهاية أسطورية(١٥)، فإنه يصبح بإمكاننا تفهّم إشكالية تعامل. ييتس. مع مفردة (رؤيا) بقوله «عندما كنت أكتب (رؤيا) كانت كلمة (رعب) تلحّ عليّ إلحاحاً مستمراً، وخطر لي التنبؤ الرواقي عن الزلزال والحريق والفيضان، ولكني لم آخذ ذلك مأخذ الجد(١٦)، وذلك لفرط التداخل الإشكالي الصوت. دلالي بين (رؤيا) و(رعب) بصدد منح الزمن قدرا من الحرية، تتيح له حلم الانفصال والصيرورة المستقلة بعيدا عن الانقياد عبدا لنهاية أسطورية حتمية.

إنّ الرؤيا في سياقها الأدبي. الجمالي هي «الموقف أو النص غير المكتوب الذي تطرحه كلمات النص وصوره، وغالباً ما يكون متجاوزاً للواقع، محاكياً لما هو مختزن في خيال الأديب من آمال وطموحات، وحلول لمعضلات حياتية مقلقة» (١٧)، مما يجعلها بحاجة «إلى عبقرية خاصة هي مزيج من موهبة عظيمة وثقافة بالغة الخصوبة ومعاناة صادقة حد الاستشهاد» (١٨)، تتدخّل في الجوهر الزمني عبر «تعميق لمحة أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسّر الماضي ويشمل المستقبل، إنما هي أنموذج مثالي، بأفضل شكل جمالي، وبحدود الكمال»(١٩).

وتتجه الرؤيا في تشغيل أنموذجها وتطوير أدواتها إلى تنويع كفاءة عناصرها وتوسيع مدياتها الحكائية، «فالتخيل والكلية، والأمثلة والنمذجة، والتأمل، والنظام، (أي اكتشاف علّة لوجود الأشياء أو نسق تسير عليه الأمور) «من خصائص الرؤيا التي ترى الأمور بعين جديدة تسعى إلى الإندهاش والتعجب تجاه الأمور المألوفة» (٢٠)، وتنتقل بها حكائيا من أفضية السرد برؤياه التقليدية إلى أفضية ما بعد السرد برؤياه الجديدة، بحيث لا تكتفي الرؤيا بإحداث تغيير في نظم الحكاية، وابتكار جدّتها، بل تتعدّى ذلك إلى تغيير حاسم «في نظام الأشياء ونظام النظر إليها»(٢١) أيضا، لأنها تعتمد في بناء مكوناتها وتشييد أنموذجها على التأمل العميق والكشف وخصوصية

استخدام اللغة، تلك التي عدّها ـ البيريس ـ أخطر العناصر حسماً في تشكيل الرؤيا (٢٢)، وفي اكتساب صفتها الحداثية وهي تجسد في ممارستها الحكائية فعل التجديد الحق (٢٣)، من خلال تهيئة حاضنة معدّة إعداداً جيداً ومؤهلة تأهيلاً عالياً، ينصهر فيها «الحي والمجرد، الحلم والواقع، المستقبل والذكرى، في مزيج واحد، متلاحم»(٢٤)، وتتيح للأديب / الحكواتي / السارد أن ينفذ «ببصيرته الحادة إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معانٍ وأشكال فيقتنصها ويكشف نقاب الحس عنها، وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة وفتنة» (٢٥)، مفتتحا في ذلك مشروعه الرؤيوي العابر بالحكاية الجديدة إلى ال «ما بعد»، من خلال تحفيز آلية المواءمة عنده وتشغيلها «بين تشخصنه وفرادته من جهة، وكلية حضوره الإنساني من جهة ثانية، بين الشخصي والكوني، بين الذات والتاريخ» (٢٦)، إذ هو يريد في ذلك كلّه ومن خلاله «أن يكون نفسه وغيره، الزمان والأبدية في آن» (٢٧).

«والرؤيا على وفق هذه المعطيات والمداخل النظرية ـ فكراً ومنهجاً ـ ليست هي الموقف المجرد المحض، محتفلاً بكرنفاله النظري وخطابه الخارج ـ نصي»، بل هي الموقف وقد تشظّى داخل النص، وتغلغل في أنسجته وخلاياه، وصار أخيراً جزءاً من سحره وعافيته وتجسّده المادي»(٢٨)، ومصدرا مركزيا من مصادر إنتاج الحكاية الجديدة في سَفرها النوعي والإشكالي من السرد إلى ما بعد السرد، وعاملاً حاسماً وأكيداً في تعزيز صورة اليقين من أنّ «نار الرؤيا وجمرها الخالد قادران دائماً على رؤية الجوهري والشامل في ما هو عادي وعابر ويومي من أشياء الحياة وتفاصيلها الكثيرة. وهما اللذان يجعلان من الموضوعات الصغيرة العابرة تجسيداً جمالياً مدهشاً لانشغالات الإنسان الحديث، وحلمه، ومخاوفه» (٢٩).

تخضع الرؤيا في استجابتها الدينامية للأصوات قبل الصور لديمومة احتمال رؤية قادمة (٣٠)، إما عن طريق تناسل رؤيوي متواصل، أو انبثاق رؤيا جديدة من أنقاض رؤيا سابقة مندثرة، لضرورات تتعلق بطبيعة الحياة الحكائية وحاجتها إلى زيت حكائي يواصل إشعال المخيلة البشرية بالحكايات ويلهب حلم الإنسان بالانفعال والتواصل والاندفاع والتحدي، فـ «اليوتوبيات نخاع ماكنة التطور البشري»(٣١)، «وحساسية عقل المبدع في كشف المجهول، والعثور على لغز المتاهة، فضلاً عن صناعة الأساطير، ومن هنا يُعرف «أن هدف قصاص الرؤيا ليس توفيراً أدلة إقناع بحدوث وقائع، وسرد حياة شخصيات، وإنما هو إثبات حقيقة تشكل صورة مرئية من قرائن لا مرئية بمنظورات البصر الطبيعي: الانعكاس والتمييز والمقارنة وإعادة تمثيل الأدوار»(٣٢)، لذا فـ «أنّ كل طبعة جديدة للقصص ستؤلف برهاناً على حقيقة الرحلة إلى مدينة الرؤيا» (٣٣)، تلك الرحلة الماراثونية التي تعيد إنتاج المرويات وصناعتها بمعاناة معرفية وحرص شديد، بحيث يظهر باستمرار «في مرايا الأزمنة خالقون متكررون ينسجون في غسق القرون الآفلة أساطيرهم»(٣٤)، ويغذّون أخلاق السرد بتقاليد الزمن وأعراف المكان، خضوعا لمعادلة الماقبل / المركز / المابعد، ويلعبون مع التاريخ لعبة سرد على قدر كبير من المباغتة والمراوغة والإيهام، إذ ينظرون إلى التاريخ بوصفه منطقة خيالية يلتقون فيها بشخصياتهم الموتى عندما كانوا أحياء، وبأولئك الذين لم يولدوا بعد، وأولئك الذين أقصاهم التاريخ عسفاً (٣٥)، في عملية تحوير أو تعديل أو دمج بانورامية لصيغة الزمن المنطقية عند وضعها على شاشة السرد، أو في مرايا ما بعد السرد.

ولا شك في أنّ الانتقال الأفقي الأرضي ما بعد السردي في مضمونه الحكائي الجديد لم يحدث «إلاّ في قصص السفر الحديثة، حيث يتّخذ السفر شكل متاهة أو مكتبة دائرية أو مدينة مثالية أو خيالية، وينفتح الزمان في هذه القصص على الآماد اللانهائية في حركة (سياحة) أو (تجاوز) أو (عروج) أو (طيران)

أو (رؤيا) عقلية لا تفسدها الحقيقة الوجودية الطارئة للمؤلف في عالمه الخارجي المؤقت»(٣٦)، مما يسمح للحكاية الجديدة بالانقلاب على (إيقاعها) ونقل نظامها السردي إلى فضاء «الما بعد»، الفضاء المتاهي الذي لا تحتاج فيه الحركة إلى خرائط (٣٧)، لأنّ الاستدلال بالرؤيا هو الحل ما بعد السردي لفك لغز الأسطرة الحكائية وضبط إيقاع الحركة في متاهاتها.

إنّ سـرّاد الحكايـة الجديـدة / سـرّاد الـرؤيـا لا يتوصلون بمدنهم باستخدام نظم سفر ما قبلية «سرد شفاهي»، أو نظم سفر مركزية «سرد حداثي تجريبي»، بل نظم سفر ما بعدية تشتغل على سرود «الفراغ والصمت والإشارات المتقاطعة» (٣٨)، وهي تؤلف قانوناً عميق الخصوصية والكثافة والحرية والانفتاح والتركيز والتحضير، «ذلكم هو القانون المتواصل، التقنية المتنافذة، المتغايرة : القصة القصيرة أصلح الأنواع لتركيز رؤيا في لحظة لا إرادية. كلمات قليلة، صورة زاهدة بالملامح، بضع إشارات وبضع ترتيبات. المغزى أولاً، الهدف المركزي، الطريقة اللاإرادية التي تنبثق منها لحظة الرؤيا المركزة. شخصيات تخرج من نصف ظلام الوجود المحسوس إلى ضوء الوجود الحقيقي» (٣٩)، لتسهم في إعادة تقويم النوع ورفعه فوق مستوى المتغير، واستخلاص الفرص المثلى لتعزيز طاقاته ما بعد السردية، ومضاعفة قوّته الحكائية وتكثيف مراياه، فيما يمكن تصويره على أنه «تنفيذ دقيق لمتطلبات نوع قصصي لا يتورع عن قبول شكل قصة المستقبل» (٤٠)، مندفعا بحماسة وإصرار رؤيويين نحو تشكيل خطابه العابر والمتجاوز، الذي هو دائماً «نسخة وحيدة منيعة على الاستنساخ»(٤١)، تجعل من رؤيا الحكاية الجديدة رؤيا طائرة وعارجة وسائحة ومتجاوزة، تبرق في مشهد السماء المتصل من بداية السرد إلى نهاية ما بعد السرد، مهددة باختراق المشهد من جهاته كلها، ووضع الزمن والمكان في حالة إنذار دائم.

محمد خضير :

لاعب الحكاية الجديدة (حكاية الرؤيا) ومهندسها

يستقل القصاص محمد خضير بمشروعه القصصي بوعي مبكر، يفتتح النظري بالنصي ويحمّل النصي رؤيا النظري من دون الإخلال بحياة الجنس وقيمه وتقاليده ومعطياته. يشرع مشروع الاستقلال بمدّ خيوطه البارعة البطء والذكاء منذ «المملكة السوداء» (٤٢) بحكاياتها الثلاث عشرة المتفردات، ذوات النسج الحكائي الفسيفسائي بالغ الكثافة والبساطة والعمق، مروراً بـ «في درجة ٤٥ درجة مئوي»(٤٣) بمقدمتها الساخنة وحكاياتها التسع اللاهبات، وعلى عتبة البانوراما المرجعية الضاغطة المفعمة بالخصب والنمو والثراء والجاذبية المتمثلة في «بصرياثا» (٤٤)، وهي تزوّده - اعترافاً - بالحكي وتضخّه بطاقة التزمين والتمكين و «الرؤيا»، وليس انتهاءً برؤيته الجديدة «رؤيا خريف» (٤٥) الوجه الأجد والأحدث للمشروع، رؤيا اللاعب والمهندس معا.

إنّ «الرؤيا» في المنظور النظري ما قبل الحكائي هي «سلسلة من الفرضيات تولّدت في عقل شامل وفكر حسّاس يستجيب لتجارب الحياة استجابة فنية، ليست فكرية ولا فلسفية، هذه الاستجابة التي تأتي على شكل رؤياً اما أن تكون تفسيراً للحياة أو اقتراحاً لنمط آخر من الحياة. وهذا ما يعطي الرؤيا شموليتها مهما كانت جزئية» (٤٦).

ولا شك في أنّ هندسة الرؤيا الحكائية لدى محمد خضير حققت استجابتها الفنية باستثمار إمكانات من هذا النوع، إذ يقيم حادثته الأسلوبية على أساس مكابدة نظرية «رؤيوية» تستنزف طاقاتها وتستقطر مياهها، وصولاً إلى خلاصة «مفلترة» مفارِقة لأجواء النظرية وداخلة كليا في أجواء «الرؤيا»، لتتحوّل إلى حكاية تتنافذ فيها شدّة البساطة مع شدّة التعقيد، في نسيج متاهي يقترح المفاتيح ويحرّض على تجاوزها في آن معا.

في العودة إلى «الحكاية الجديدة». ميدان الحادثة النظري عند محمد خضير. نلتقي مقاربة عبد الرحمن طهمازي، وهي تصف الحكاية الجديدة / النظرية / الرؤيا بأنها «بناء سيرة نظرية للقصاص»، يذهب فيها قصاص ما بعد الحكاية / ما بعد الحداثة / المعاصرة القصوى إلى معاينة قصصه بوصفها ((مختبراً صحصحاً لنظرية أدبية»(٤٧)، ينسج فيها غطاءً فياضاً بتموجاته على النحو الذي تبدو فيه تعليقاته النظرية المضمّخة بالتجربة المكابِدة موازية تماماً لقصصه (٤٨).

يؤمن مهندس الحكاية الجديدة «حكاية الرؤيا» ولاعبها بأنّ «قصصنا خلقت قبلنا» (٤٩)، وبأنّ القصة في منظورها الحكائي الرؤيوي هي «الشكل الأمثل لفن البساطة»(٥٠)، ذلك الفن العائد بآليات ما بعدية إلى الينابيع الأولى التي توهب فن البساطة قوّة أسطرة الأشياء ونقلها إلى فضاء رؤيا مختلف في «قالب اكتشافي، شديد التمركز في رؤياه»(٥١) وشديد الخصوصية والتفرّد والاستثناء والذاتية، بحيث «إنّ كل قصة برهان خاص لا يتكرّر في عمل آخر ليس من نوعه»(٥٢)، يعكس فلسفة سرد متميزة تقترح ثلاثة احتمالات في هندستها الحكائية المتعلقة بجوهرها الحكائي الماثل، يبرز الاحتمال الأول في عدم تحديد نقطة معينة للنواة، ويذهب الاحتمال الثاني إلى تعدّد النوى، فيما يتّجه الاحتمال الثالث إلى إخفائها تماما عن أنظار القرّاء(٥٣). وهو ما يبرهن في جدّته وما بعديته وتشكّله المؤسطر «على انتقال القصة من بنية جوهرية أحاديّة النواة، إلى نظام مدبّر، متعدد القوى»(٥٤)، يسعى إلى التوصّل ببلاغة الحكاية وسيميائيتها، التي هي في غايتها السردية / ما بعد السردية «وسيلة لتفكيك الأشياء والعلاقات في الواقع، ثم إعادة تركيبها بطريقة تخالف توقعاتنا. وإن لكل حكاية قانونها الخاص، كما أن لكل لعبة قاعدتها الخاصة، وعن ذلك القانون تطور قانون القصة القصيرة» (٥٥)، القانون الذي يفرض منطقاً لازماً لجدل العلاقات. شكلا وإيقاعاً وحساسية.، يقود إلى برّ الأمان وشاطىء الصيرورة واليقين، إذ «يعزى نجاح قصة أو جودتها، بعد ذلك، إلى مدى تطابق حساسية شخصيات القصة، وتلاؤمها والجو المرسوم، مع حساسية الكاتب التي استطاعت رسم جو القصة»(٥٦).

ويصل محمد خضير في تجسيد رؤياه النظرية للهندسة الحكائية إلى معادلة تصوّر مرحلتي التأليف الحكائي الجديد المتمثلتين ب «الدفاع عن النفس بالهجوم على الواقع، أو مراوغته، ثم وعي التجربة أو رصدها، وتقديم البراهين على استمرارها»(٥٧)، ومن هنا يتمظهر في شاشة المعادلة شكل القصاص / الخالق المندمج برؤياه والمتماهي مع حكايته، إذ «في القصة القصيرة يكون القصاص نفسه، أسلوبه، حيث لا انفصال بين الأداة والموضوع، بين النظرة والمنظور، هذا الفن قطعة واحدة متماسكة يلخص القصاص فيها موضوعه بأقصر مساحة، وأقصر زمن، وأصغر انفعال، وأزهد غاية» (٥٨)، مركزاً في برهانه تركيزا هائلاً على مساحته السردية «المرأينة». نسبة إلى الرؤيا.، ومكتفياً بكنزه الخاص بعيداً عن الحاجة للبرهنة «على دقة عمله ببراهين عامة من خارج حدود قصصه (مجال خبرته)» (٥٩). إذ يزدهي المجال الخبروي ببراهين مستقلة تؤدي وظائف جديدة مغايرة للوظائف المرتبطة بالخارج الحكائي، حيث «كانت مهمة السرد في القصة التقليدية دمج القارئ في (جو) القصة، في حين أصبحت مهمته الجديدة البرهان على وجود (فضاء) قصصي مستقل بقوانينه»(٦٠)، يفرض على القارئ «رؤية ما لا يرى بصرف المعنى، أو استنطاق الصمت، أو ملء الفراغات، أو تشخيص العوارض، أو اختراق الطبقات»(٦١)، حتى يتسنّى له مضاهاة العناء الإبداعي الخصب والمكابدة الخبروية الكثيفة لكتّاب الحكاية الجديدة (حكاية الرؤيا)، الذين بنوا «مدنهم على نماذج أصلية معروفة، لكنهم اختلفوا في بناء الطبقات العليا من فراديسهم. ليست

كلّ هذه الفراديس صالحة للحياة. فبعضها وهمي وبعيد. إلا أنّ الوهم والاستمرار في البناء جزء من الطبيعة القصصية، التي لا تكفّ عن البرهان ومواصلة البحث والاكتشاف والسفر» (٦٢).

ويؤكد محمد خضير فلسفته السردية في هذا الإطار - ونيابة عن زملائه من كتّاب الحكاية الجديدة - بقوله «كلّ منا يرسل ما يعتقده أنّه اختراعه. ولشعورنا العميق بهذا الخلل والنقصان، نستمر في بثّ رسائلنا دونما توقّف»(٦٣)، لكنه في الوقت ذاته يتوجّب على المؤلف الواحد في هذه الموقعة السردية الماراثونية أن «يرتدي الأقنعة جميعها ليوهم الآخرين أنه أكثر من واحد، أو أنه ليس أحدا بالذات» (٦٤)، وليتوازى في ذلك مع الكون الحكائي في تحولاته النصية من الماقبل إلى المابعد مروراً بالمركز، حيث «الواقعي والخيالي وجها حادثة واحدة، يلتحمان ويتبادلان المواقع من دون أن يلغي أحدهما الآخر»(٦٥)، ومن ثم يندفعان إلى موقد اللغة ليتعالى تداخلهما والتباسهما على صعيد تعقيد اللغة في مجرياتها النصية.

ولا شك في أن هذا «التعقيد اللغوي الذي يطبع بعض النصوص القصصية الحديثة ناتج عن نفسية لغوية تعصى على النقل والترجمة، تضع المؤلف في مجهولية اغترابية حقيقية، جوهرها اغتراب المؤلف عن نصه، ومظهرها اغتراب القارئ عن مؤلفه، ومن نتائجها الهاجس الشائع بين المؤلفين الذي قصده (ماركيز) في تساؤله (عما إذا كانت اللغة هي تمزيق اللامسافة في أعماقنا)، وأجاب عنه أيضا (لقد اتفقنا ذات يوم، وأقصد في يوم سحيق جداً، على أن هذه اللغة هي الفكر، لكنني أشعر أحياناً، كما لو أن اللغة هي ابتكار بشري ككل الابتكارات الأخرى التي صُنعت خصيصاً للتضليل، فعندما تتكلم يخرج الدخان من فمك وتموت النار»(٦٦).

ويخرج الحكواتي إلى استشراف آفاق المابعد السردي ليدلي باعتراف مشبع بالاحتمال ومشفّر بالتحقق «لعلنا سنكفّ يوما عن طلب علّة أو مصدر يكفل معلول قصصنا، فهي ستكون العلّة والمعلول معاً.

ولعلنا سننظر إلى فرضية بلا برهان، لأنها ستكون الفرضية التي ينتهي بها البرهان. لعلّنا نعثر على القصة التي لا تأويل لها، لأنها رؤيا كاملة لا ينقصها تأويل»(٦٧)، ويمكن أن تكون بديلاً عن الحياة وبديلاً عن السرد وبديلاً عن الحكاية، في تشكّل رؤيوي مهيمن يستعمر الأشياء، ويضعها في قفص ضيّق واحد تحت حراسة رؤيا كاملة تحجب التأويل وتتحفّظ على القراءة، وتمضي في كينونتها المتحفية وراء اتحاد الكاتب / الراوي بالمروي بالمروي له، في صيغة تمامٍ «كامل» تخلخل الرؤيا وتعطل آلة التأويل.

وحتى نعثر على هذه القصة في أحد جيوب المابعد السردي لابدّ لنا من تفحّص أحوال قصصنا وهي تتراوح بين الماقبل، والمركز الحداثي، وتمدّ أصابعها في أفضية المابعد بخجل مرة وبجرأة مرة أخرى، قصصنا التي جرى فيها «توكيد هذه العناصر (الفكرة، الشخصية، الحبكة، الجو، الإيجاز، والتكثيف والبراعة والخيال) لتكريس وضعها الأرستقراطي، وإبعادها عن حقيقتها الجوهرية المتمثلة في بساطتها، تلك البساطة التي نفكر بها وكأنها رؤيا من رؤى الخريف المفاجئة، ورقة مرتعشة تجرفها الرياح الرطبة على ساحل الواقع أو الحلم، لمسة من لمسات الفكر التي تضيء المخيلة وتملؤها بالإشراق، رسالة تنبض بالعلامات الغامضة سقطت من لغة الإنسان الأول»(٦٨)، يغامر فيها المؤلف الحقيقي بتغييب ذاته العارفة الخالقة والتنازل الحرّ «عن سهمه لشخصية من شخصيات عمله»(٦٩)، واعتماد تقانات مركبة تركيباً تجانسياً عالياً، يتماهى فيها الشكل - بعناصره ومستوياته المتعددة والمتنوعة - مع المحتوى - بأفكاره وقيمه وحساسيته - في إطار رؤيا سردية / ما بعد سردية، تُظهر في بنائها الإجرائي أن «المقدمة القوية تقود إلى نهاية حاسمة. وارتباط بداية القصة بنهايتها تمثله الحركة المحورية الملموسة، أو النمو العضوي للأحداث» (٧٠)، ويقترح محمد خضير شبكة من الأفعال السرد - نظرية البالغة الدقّة والشفافية والوعي لمعالجة طرز الهندسة الحكائية، التي يمكن أن

تستجيب لفاعلية اللعب والحركة والانفتاح في بساطة الفن القصصي ورشاقته وانسيابيته، إذ يعتقد بأنه «قد لا نحصل على نهايات نقية بين حدين متجاورين، إذ لابدّ من التحوّل والتصيّر والتناسخ والإزاحة والإلغاء والتجاور والاستبدال» (٧١)، من أجل تحقيق حلم العبور السردي إلى ما بعد السردي، مع إبقاء حسّ التواصل بينهما قائماً، لأن «الحكاية الجديدة» ترتبط بماضيها المرجعي عن طريق «الحكاية» وتتزود منه بنصف حياتها، على أن تكمل النصف الآخر من حياتها في صفة «الجديدة»، عابرة إلى منطقة «الما بعد»، بما يجعل محمد خضير «المهندس / اللاعب» أو «اللاعب / المهندس» يصرّح بقوله «إن الاتجاه الأخير في قصصي يبحث عن الشيء المجهول غير الملحوظ في الشيء الواقعي الملحوظ، وعن الشيء غير المألوف في الشيء المألوف، عن الكامن والدفين في الشيء الاعتيادي الظاهر، وبعبارة أخرى يبحث عن الخيالي في الشيء الواقعي، ولا ينبغي أن تقلقنا على الإطلاق كلمة «خيالي»، فالمقصود بها ليس المعنى الوهمي أو اللامعقول. الخيالي الذي أقصده هو معنى لقوّة إشعاع صادرة عن جوهر الشيء الواقعي، لا تنفصل عنه كما لا ينفصل الإشعاع عن قطعة الماس»(٧٢).

ومن هنا تبدأ معالم هندسة الحكاية بالظهور والبروز، إذ يتّحد المهندس باللاعب في ظل رعاية شجرة الوعي الوارفة، شديدة الخضرة وعميقة الفيء، ليتأهل بإصرار من يحيط بالمشهد بقوّة حواس تعمل بطاقتها الإنتاجية الكاملة وبأعلى كفاءة ممكنة، تدفعه إلى القول «أصرّ على أنني كاتب واقعي، لكنّي أعطيت مخيلتي حقّ أن تذهب إلى الحافة الخطرة للواقعية. عندما قررت في حمّى تأملي أن أذهب إلى المناطق المجهولة للواقعية، وجدت أنها تقع عند الحافات البعيدة، حيث خطوة واحدة تلقيني في أسفل الهوّة، أو تحلّق بي إلى معارج الخيال الباهرة، لم أكن أكثر وعيا بهذه الخطوة في يوم كما أعيها اليوم. ليس هناك سراب، أو ضباب، أو عمى، أو أثقال، أو سدود.

الحافة واضحة، وأنا على علم تام بخطواتي التالية. ولست هنا لألوم زملائي القصاصين الذين يسيرون على الطرق الآمنة كما رسمها لهم الواقعيون الأوائل، ولأنهم يتجنبون السير على (الطرق الهوائية). ذلك أن المسألة، لنا جميعاً، مسألة وسائل ووقت وموانع واختيارات» (٧٣).

ويبدو واضحاً أن حدود المابعد السردية المتمثلة ب «الحافة الخطرة / المناطق المجهولة / الحافات البعيدة» تحتاج من أجل اجتياحها وفتحها استخدام الاختراع الباسترناكي العجيب «الطرق الهوائية»، التي تتفادى الحواجز والمطبّات والعوائق، لتفارق حدود السرد التقليدي الذي يسير لاعبوه القدامى على «الطرق الآمنة»، وهي لا تتطلّب منهم مزيداً من الجرأة والمهارة والبراعة والاقتحام، كما هو الحال لدى أولئك المغامرين النادرين الأفذاذ الذين أدركوا سبيل الرؤيا إلى معارج «الطرق الهوائية»، وأحسنوا استخدامها لإنجاز عبور سليم للحدود يؤهلهم لبناء مدنهم الحكائية الجديدة، مدن الرؤيا.

الحكاية الجديدة: لعبة تقانات أم فتنة حكي!

ينفتح محمد خضير في لعبته «الحكاية الجديدة» انفتاحاً مدهشاً على آفاق مابعد الحكاية / مابعد السرد، وتمثل انفتاحه بالقصص السبع التي ضمتها مجموعة «رؤيا خريف»(٧٤)، ورافع عنها مرافعة سير نظرية - ذاتية بارعة في كتابة «الحكاية الجديدة» الذي يمكننا عده دليلاً قرائياً للدخول إلى متاهات القصص، وخارطة ملونة للعثور على مدنها، ومفتاحاً كلياً لفك شيفراتها. فرؤيا هذه القصص «تتغذى من مراضع موضوع واحد، موطنه (بصرياثا) وزمانه زمانه، زمان حربها وسلامها))(٧٥)، وتتجه نحو ميدان تنحرف فيه الكتابة السردية «عن سكتها وتطارد إشارتُها معناها، والمخيلة منكسرة، والمؤلف طريد، محاصر، حيران، غريب»(٧٦)، ويعترف فيه المؤلف بما يجلبب قصصه «من جبّة وجدانية، وشدة أسلوبية»(٧٧)، تقود إلى تنظير زاهد يرى قصته «برهاناً بسيطاً على انفعال صادم»(٧٨)، لكنه في الوقت عينه يلفت عناية المتلقي إلى الألغام القرائية التي يوصل تفاديها إلى المفتاح الخاص لكل قصة «هناك باب واحد يصلح لأن تنفذ منه إليها، بين

مجموعة أبواب مضلّلة، وأنت لا تدخل من الباب نفسه، في كل مرة تروم الدخول إلى قصة غيرها. فما أكثر الأبواب، وأخدع المفاتيح»(٧٩) فتجاوز الأبواب الوهمية وعزل المفاتيح الخادعة هو السبيل الوحيد لحل اللغز.

الحكايات الجديدات في «رؤيا خريف» تخرج أيضا من بطون «المملكة السوداء» بدرجة حرارة تتجاوز «درجة ٤٥ مئوي» - درجة النضج -، لكنها لا تحترق لأنها تتحوّل إلى فضاء «رؤيا» مابعدية، تواصل فيها الحكايات توهجها ونهجها من دون أن تحترق، بمعنى أنّ «رؤيا خريف» حصيلة رؤيا متواصلة غير منقطعة، تستثمر الفوز «الرؤيوي» في كل مرحلة لتباشر انطلاقتها الجديدة صوب عوالم حكايات أخرى، تسكن في يوتوبيات مجهولة تكشف عنها «الرؤيا» بآلة الحكي.

«رؤيا خريف» أول قصة من قصص المجموعة، فاضت قيمتها العنوانية على العتبة العنوانية الخاصة بالقصة وغمرت المجموعة كاملة بفضائها العنواني.

فقصص المجموعة السبع «رؤيا خريف / الحكماء الثلاثة / رؤيا البرج / حكايات يوسف / داما، دامي، دامو / أطياف الغسق / صحيفة التساؤلات)) ترضخ جميعاً للسلطة الأسلوبية التي يفرضها (جو) العنونة، إذ ألقت أطياف البانوراما العنوانية بظلالها على عالم القصص وألزمتها بمرجعية فضائية تستمد آفاقها ومعطياتها وفعالياتها الحركية من «رؤيا خريف».

يستمد محمد خضير روح التسمية وشكلها من (نورثروب فراي) حين يصنّف الرؤيا الإجمالية تصنيفاً دائرياً، فهي رؤيا ربيع ورؤيا صيف ورؤيا خريف ورؤيا شتاء، غير أنّ التصنيف المنتخب «رؤيا خريف» - على صعيد البنية العنوانية - يخضع في منظوره النحوي لعدد من الاحتمالات التي يفرضها المشهد بأفقه الدلالي، فالاحتمالات القائمة هي «رؤيا خريف / الرؤيا الخريف / رؤيا الخريف / الرؤيا خريف»، يقفز احتمال «رؤيا خريف» بحسّه اليوتوبي المفتوح على التفكير والغموض والتعدد والانفتاح والتكثيف الزمني إلى سطح المشهد العنواني، فتقصى الاحتمالات الأخريات خارج البنية، لكنّ كلّ احتمال منها يظلّ - بحكم العلاقة اللغوية - ماثلاً على نحو معين في دائرة من الدوائر المحيطة ببؤرة العنوان.

تنقسم قصة «رؤيا خريف» على أربعة أقسام تتنوّع في بناها السردية، متباينة في كثافتها الخطّية، وهذا التقسيم الرباعي «الدائري» يضاهي تقسيم (فراي) للرؤيا الإجمالية، لكنه يشتغل على أنموذجه الرؤيوي الخاص داخل «رؤيا خريف».

يبدأ القسم الأول باستهلال ثلاثي يسلّط كاميرا خارجية بثلاث عدسات، الأولى بانورامية شاملة، والثانية مقيّدة بدائرة زمكانية محددة، وتضيق الثالثة أكثر لتعالج المشهد المركزي حصرا.

تصوّر الكاميرا بعدستها الأولى استهلالاً مفتوحاً على الزمان والمكان:

جاء الخريف برؤيا أخرى، جديدة تختلف عن رؤى الأعوام الماضية، رؤى صفة النهر: «الرأس المقطوع» و«ساعة الميادين العاطلة» و«جزيرة التماثيل» و«الذبابات المشنوقة»، سلسلة من الرؤى المبللة بندى الفجر، المختلجة كقلب النهر الواسع.

إذ يرسم صورة المغايرة وينفتح عليها، ابتداءً من أول وحدة سردية صغيرة يباشرها الأنموذج الاستهلالي الابتدائي «جاء الخريف برؤيا أخرى»، مع توسيع استثنائي في مباشر لدائرة المغايرة يدخلها في دائرة الجدّة «جديدة تختلف عن رؤى الأعوام الماضية»، تستعيد فيها العدسة الواسعة شبكة من الرؤى الماثلة في ذاكرة الحلم والمخيلة.

يتسلّم الاستهلال الثاني مقاليد السرد من فجوة الاختلاف والجدّة في شمولية الاستهلال الابتدائي وبانوراميته، ليتنكّب كاميراه بعدسة أضيق تستثمر دالّتي الاختلاف والجدّة للولوج إلى منطقة سرد استهلالية محددة زمكانياً:

كلّ الوجوه في رؤيا هذا الخريف دفينة في

الضباب والهلع، إلاّ وجهاً واحداً واضحاً يجري في المقدمة، أمومياً، آمناً، مسلّماً بالأقدار. حشد من الناس يحملون أمتعة قليل، يندفع من جسر أو عبّارة قادمة من الضفة الأخرى للنهر، ما أن يطأ رصيف الساحل حتى يتفرّق في جميع الاتجاهات، مخلّفا وراءه عجوزاً متمهلة تمشي كسلحفاة.

تركز الكاميرا تصويرها المشهدي على أنموذجين شخصانين يتحركان بمنطق المكان وإيحاء الزمن، الأنموذج الشخصاني الأول «كل الوجوه»، وهو أنموذج كلّي غير متعيّن يشتغل على تهيئة مناخ السرد لاستيلاد الأنموذج الشخصاني الثاني المتعيّن والمستثنى من هذا الحشد «إلاّ وجهاً واحداً»، يكتسب معرفته عبر سلسلة إضاءات تتنوّع في أشكالها وصورها ودلالاتها ورؤاها «واضحاً / يجري في المقدمة / أمومياً / آمناً / مسلّماً بالأقدار».

ثم ما يلبث الأنموذج الأول «كل الوجوه» أن يخضع في مرحلة لاحقة لشدّة ضوئية أعلى من عدسة الكاميرا، تبرز ملامح الصورة وتشكيلاتها الحركية على نحو أكثر جلاءً «حشد من الناس يحملون أمتعة قليلة»، بمصاحبة انفتاح أكبر لحركة المكان يوصل هذا الأنموذج الحشدي إلى مفترق طرق الغياب «يتفرق في جميع الاتجاهات»، كي يتسنّى للأنموذج الشخصاني الثاني الانفراد بمساحة المشهد المصوّر والاستئثار الكامل بأضواء عدسة الكاميرا «مخلفاً وراءه عجوزا متمهلة تمشي كسلحفاة»، إذ ينفتح الأنموذج من حضوره الوجودي المتعيّن في النسخة الأولى «إلا وجهاً واحداً....»، على حضور كينوني داخل فضاء تشبيهي عالي القصدية والتدليل والأسطرة «عجوزاً / متمهلة / تمشي ـ كسلحفاة».

الاستهلال السردي الثالث يستخدم عدسة كاميرا أضيق، ليتدخل في عمق المشهد وتفاصيله تدخلاً دقيقاً وكاشفاً ومستوعباً لتداخل الأزمنة وتنوع التشكيلات المكانية والتعددية الحركية لصور المشهد :

يستحضر مشهد الرؤيا في وقت آخر، بحركة تأملية فاحصة بطيئة، وبتفاصيل إضافية. تمرّ أجزاء المشهد، وقد تتوقّف الحركة على جزء صغير منه، مركز الرؤيا، الوجه القديم الطالع من الضباب للامرأة العجوز، وراء الحشد المتفرّق، وتتجمد في إطار الرؤيا تفصيلات أخرى مع الوجه : صفحة النهر المتموجة، والقوارب، وأوتاد خشبية لجسر قديم، وأسلاك حديدية مضفورة تتدلى أطرافها في الماء، أجزاء أخرى غير واضحة، لعلها سرب من الطائرات أو غيمة من مخاوف. بعد ساعات يتكرر اندفاع الحشد وتفرقه مع تفصيلات أخرى، والوجه القديم نفسه منبثقا من لا مكان يتقدم كسلحفاة نهرية على جسر رسو العبّارات.

تجمّع عدسة الكاميرا قواها التصويرية لتتمركز في بؤرة المشهد بنسخته الاستهلالية الثالثة، من أجل أن تلتقط لحظته الوجودية الاستثنائية المعبّأة بالتاريخ والحضور والمعنى «مركز الرؤيا، الوجه القديم الطالع من الضباب للامرأة العجوز»، وهو يفرض على المحيط الصوري أنموذجه المهيمن بحيث يمتص الحركة من تفاصيل المحيط وأجزائه ومقترباته كافة، وينفرد هو بالسيطرة على نبض الصورة وسياقها وديناميتها «تتجمد في إطار الرؤيا تفصيلات أخرى مع الوجه : ·····»، لكن حركة التفاصيل ما تلبث أن تعاود نشاطها «بعد ساعات يتكرر اندفاع الحشد وتفرقه مع تفصيلات أخرى»، مع إخفاء معطيات جديدة تدفع باتجاه تعميق أسطرة البؤرة المركزية «الوجه القديم نفسه منبثقاً من لا مكان يتقدم كسلحفاة نهرية على جسر رسو العبارات».

الاستهلالات الثلاثة التي تتصدّر القسم الأول من «رؤيا خريف» قادها سارد موضوعي يحمل كاميرا توهم بالحياد عبر قيامها بالوصف الدقيق غير المتدخّل، وربما يتخلخل حيادها بتركيزها القصدي الدال على الامرأة السلحفاة، والاستهلالات من خلال العدسات الثلاث للكاميرا صوّرت المشهد من زوايا مختلفة إمعانا في استظهاره مجسّماً كاملا.

يتدخل السارد الذاتي مباشرة بعد إنهاء الحفل الاستهلالي الثلاثي «الوصفي» بمقطعين ينتهي بهما

القسم الأول الذي يعمل بوصفه طابقاً أرضياً لعمارة القصة. في المقطع الأول تتحوّل عين الرائي «السارد الذاتي» إلى عدسة كاميرا تعيد إنتاج التفاصيل المكانية إنتاجا وصفياً ـ مضاعفاً وموسعاً ـ جديداً، يتجنب الحياد ويمعن في القصدية لبث إشارات، وإطلاق علامات، وافتتاح بؤر تتحرك على تخوم «الرؤيا» وتوحي بأطياف «الخريف» دون عناية بصر الرائي :

خرجت قبل غروب الشمس لاستجلاء مكان الرؤيا الجديدة.

كان السكون يثبّت السفن الراسية على سطح الماء العكر، تهبّ منه نسمات خاطفة تحرّك الأوراق الصفر الذابلة وتحدث خشخشة متقطعة بين الأقدام. وصلت إلى مرسى العبّارات التي تنقل العابرين من هذه الضفة إلى الضفة المقابلة، المكان المتوقع نفسه المتكرر في رؤيا هذا الخريف، الركائز الخشبية لبقايا الجسر، الأسلاك المضفورة الساقطة بين الصخور التي انحسر الماء عنها، وسفينة حديدية محطمة نخرتها الأمواج، وزوارق مربوطة تهتزّ اهتزازاً خفيفاً. هناك مقعد على الساحل قريب من حافة النهر.

ولا شك في أن تعيين مكان الوصول «المكان المتوقع نفسه المتكرر في رؤيا هذا الخريف» بإعلانيته البارزة في «المتوقع / المتكرر»، يضع الحدث القدري المتجدد تحت طائلة «رؤيا» محددة موسومة في إسنادها التنكيري الهادف إلى «خريف».

وإذا كان المقطع الأول يدلف إلى ميدان السرد عبر كسر العزلة والانفتاح على الخارج بالحركة التقليدية اللافتة «خرجت»، فإنه المقطع الثاني يتناهى إلى سكونية ملغومة ترسّخ الجذور الأسطورية للأنموذج الشخصاني المركزي السائر في طريق الأسطرة :

انتظرت طويلاً دون أن يحدث شيء، ولم يخطف أي نذير. توقفتْ آخر عبّارة راجعة من الضفة البعيدة وأنزلت عابرين قليلين. هبط الظلام وعتّم الأشجار الضخمة على الساحل، واشتعلت أضواء سفن متفرقة. كان جسر العبّارة خاليا، وأجنحة طيور قليلة تمشط فضاء النهر للمرّة الأخيرة. كان الظهور المتكرر للرؤيا يرسم للعجوز أوضح صورة، مماثلة للصورة الأصلية للجدّة العتيدة، قابلة المئات من المواليد، الجدّة السلحفاة، في مشيتها المتمهلة المتمايلة، وجهها الأخضر الداكن الصقيل. بعد أربعين عاماً، كان الوجه نفسه، لم يُحفر فيه شرخ واحد أو أخدود.

فينتهي القسم الأول من «رؤيا خريف» باستظهار كامل وواضح وأصلي للصورة / الرؤيا، يحشد الزمان والمكان في منطقة سردية ساخنة ترفع الصورة إلى مستوى نضج الرؤيا، وتعمّق الرؤيا إلى مستوى تجسيد الصورة.

ويمكن توزيع مفردات السرد المشهدية للصورة ـ الرؤيا على هذا الشكل :

الظهور ـ أوضح / صورة

يرسم ـ مماثلة / للصورة الأصلية مشيتها / المتمهلة المتكرر المتمايلة للعجوز ـ للجدّة / العتيدة وجهها / الأخضر للرؤيا الداكن

ـ قابلة المئات من المواليد الصقيل

ـ الجدّة / السلحفاة

ولتمتين أواصر البعد الأسطوري في المشهد، فإن الزمن يقف عاجزاً وتتعطّل آلته المغيّرة أمام احتفاظ المشهد بحساسيته الصورية كاملة من دون أي تبديل أو تعديل «بعد أربعين عاماً، كان الوجه نفسه، لم يُحفر فيه شرخ واحد أو أخدود»، وتتداخل هذه الإشارة مع «قابلة المئات من المواليد»، لتؤلّف صداها الأسطوري بوصفها «صورة من الآلهة (مامي) في ملحمة (أتراحاسيس) البابلية» (٨٠).

وبوسعنا ملاحظة أسلوبية المزج التصويري الحاصل بين الرؤيا (العليا) والمشاهدات البصرية (الدنيا)، وتسيير السرد على مسطرة الرؤيا الجديدة التي تمزج المستويين في نسق واحد.

القسم الثاني من «رؤيا خريف» يعمل بوصفه

ملصقاً داخل - حكائياً مستدعى من الذاكرة، بكل سخونة التاريخ وحرارة الواقع، وقد وضعه العقل الحكائي للرؤيا هنا بأسلوبية مونتاجية توصل القسم الأول بالقسم الثالث، فهو يبدأ بداية استرجاعية غاية في البساطة والدقة :

يومذاك، في ربيع ١٩٤١ الذي أنزلت فيه السفن البريطانية جنودها من (الكركة) الهنود لاحتلال (العشار)، أرسلني أهلي بصحبة قابلتي إلى قرية (نهر الخور) القريبة من (أبي الخصيب).

ماراً بإشارات «عددية» مسردنة ومؤوّلة داخل فضاء الحكاية، تثير الحسّ الرياضي لدى المتلقي وتحفّزه على تنشيط آلته التأويلية، فضلاً عن انتظار ما تؤول إليه هذه الإشارات وما تحققه من غايات تضاعف طاقة الأسطرة في فعالية الرؤيا :

١ . لأني في النهار التالي عرفت كم هي واسعة تلك الدار، بغرفها الخمس.

٢ . فإضافة إلى عجوزين قريبين.

٣ . فوجئت بعشرة من صبيان (دار الأيتام).

٤ . أكبرنا لم يتعدّ العام العاشر.

٥ . خرجنا بعد الإفطار إلى النهر من أحد الأبواب الثلاثة للدار.

فضلاً عن أن السارد الذاتي يصعّد من قدراته الانتباهية ويوسّعها ليلتقط كل شيء بعناية ودقة ورفق، ويحيط إحاطة مركزية وشاملة بالمحيط الزمني والمكاني الذي تتحرك في إطاره الحادثة الحكائية، وهي تسير قدماً نحو إنجاز أسطورتها عبر تخييل الواقعي ووقعنة المتخيل. حتى يختتم السارد الذاتي هذا القسم بإثارة الخيال السمعي في دائرة المروي له (الصغيرة) خروجاً إلى دائرة المتلقي (الكبيرة) :

سمعنا أحدنا يقول : «إنها سلحفاة». في ذلك المكان، والعزلة تلك، كان مثل هذا التشبيه يلصق في خيالنا كسائل ثمرة (البمبر) الصمغي الشفاف، أكثر من أية سلحفاة حقيقية رأيناها تغادر النهر ذلك الصباح. وعندما جلست العجوز في صدر المائدة، أنار القسط الضئيل من نور الفانوس وجهها الأخضر، تحدّق فينا بعينيه االصغيرتين تحت حاجبين ممسوحين، وبدت كشجرة راسخة الجذور، يخفي وجهها السلحفاتي الطافح بالسلام عمرها الطويل، ورحلتها الشاقة بين البطون والفروج، إلى أن ألقت بها العبّارة على ساحل رؤيا هذا الخريف، ولم يتغير منها شيء.

فهو يجدد إنتاج صورة الجدة / السلحفاة / القابلة / القديمة، ويزيد من فرص أسطرتها بعيداً عن مرجعيتها الأسطورية المتصلة بالآلهة (مامي) في أسطورة (أتراحاسيس) البابلية.

يعمل هذا الملصق الداخل - حكائي المونتاجي (القسم الثاني) ظهيراً بانورامياً سردياً، يضيء مناطق معتمة في رؤيا السرد ويكشف عن الجزء الفاعل من ذاكرتها، وينتج شبكة من الإشارات المعدّة لدعم حركة التدليل في مشاهد السرد.

تتمركز الرؤيا في القسم الثالث من القصة في بؤرة / بؤر السارد الذاتي عبر فعل العودة، الذي يقود فضاء السرد نحو المرجعية الزمكانية المشكّلة لإحدى هذه البؤر :

عدت إلى الشقة في آخر المساء. لم يصل أحد من الأصدقاء بعد.

تطلعت من النافذة المطلّة على ساحة وقوف الباصات، أرقب الحركة المبعثرة للعائدين إلى بيوتهم. كان الانسحاب الثقيل والصعود المتباطئ إلى داخل الباصات، ثم مغادرتها أماكنها بالثقل نفسه.

ويفيض لسان السرد على الكيان السردي للسارد الذاتي ليتحول الجسد بأخطر آلياته الفاعلة إلى سارد يروي حكايته بالجسد :

ومن مستوى النظر المرتفع هنا يهبط (شيء) إلى الأسفل دون انقطاع، لا أدرك ما هو تماما، لكني أحسّه قريبا من عيني، كما تصطدم أذناي برنين غير مسموع، وتمسح جلدي فرشاة صعودا وهبوطا.

ثم يتمركز فعل السارد الذاتي تمركزا أشدّ يستدرج الزمن الماضي ليرهنه بالزمن الحاضر، ويسلّط الرؤيا على المشهد كي تسهم في تآخي الأزمنة، فيكون متاحاً أمام الذاكرة فرصة التماهي مع الراهن والاصطفاف إلى جانبه في المشهد العام للرؤيا:

جلست في طرف المنضدة، ورسمت تخطيطا لوجه الجدة السلحفاة، بعدئذ أنجزت عدّة تخطيطات، عندما سمعت أقدام الأصدقاء تزحف نحو الغرفة. كانوا ثلاثة من ندامى كل ليلة تناقلوا التخطيطات، وسألوا عما إذا كانوا يعرفون صاحبة هذه السحنة الفحمية. قلت : «لا بدّ أنّ أحدكم سيتذكر أخيرا من تكون». أضفت : «كنا ندعوها الجدة السلحفاة. ذلك قبل سنوات طويلة». لم تصدم الذكرى أحدهم.

فالعدد ثلاثة «كانوا ثلاثة من ندامى كل ليلة» يعاود الظهور بقناع شخصاني جديد، لكنّ حضوره العددي الدلالي يختفي إثر فشل صورة الجدة السلحفاة في صدم أحدهم، فتمر الاستعادة التخطيطية التي اقترحها السارد الذاتي من دون أن تنجح في استحضار الماضي المفعم بذكرى أسطورية لديهم، وما التخطيط إلا محاولة لإبقاء الصورة محرّرة خارج الذاكرة وقابلة للتداول البصري من قبل ذاكرات تكنز هذه الصورة للجدة السلحفاة في منطقة ما من مخازنها وأقبيتها. وتنطلق مجموعة من الإشارات تثير النسق العددي والنسق الأسطوري عن طريق العودة إلى المرجع الأصل الذي يماهي الأسطورة ويتداخل معها، ويمكن حشد الأنساق على النحو الآتي:

١ . جلسوا عشرتهم على الأرض.
٢ . ستشربون الليلة في كوب من الفخار.
٣ . أخرجت طقماً من أكواب السيراميك.
٤ . قال أحد الأصدقاء : «نخب الطين».
٥ . نخب السلحفاة التائهة.

يتخلّى بعد ذلك السارد الذاتي عن مركزيته الذاتوية في رسم الحدث السردي، وينتقل إلى موقع شبه محايد، يسلّم مقاليد التصوير لكاميرا تضغط على رؤيا السرد وتسهم في إجلاء لقطاتها إلى الخارج:

ينصرفون خفافا من دون أم يتركوا ظلاً أو أثراً يدل عليهم، وكأن وجودهم هنا، كما كان دوما، زيارة عابرة محض أو لقاء لن يتكرر. أسماؤهم تفلت من حافظتي، ولا أعرف شيئا عن عنوانات أعمالهم أو مساكنهم. قبل مجيئهم إلى الشقة لم أكن متأكدا من عودتهم إليها. إن التئامهم غير الأكيد في أول الليل ينتهي بانفراطهم الشبحي في آخره. كانوا يأتون من مكان بعيد، بعيد جدا.

المشهد مرهون بالأسئلة ومشحون بالغياب ومهدّد بالعودة إلى الذاكرة، فضلاً عن كونه غائماً يفتقر إلى تفاصيل ضرورية تجلي صورته وتزيح ضبابيته. ولعل استلال هاجس الرؤيا من بين تضاعيف اللعبة السردية يحرر فكرة استيلاد أسطورة جديدة من رحم الأسطورة القديمة، وينقل حركة السرد إلى حسّاسية انفتاحية مشرعة على الجهات كلها.

يستأنف السارد الذاتي حركته الموضعية ويفتح عدسة كاميراه المخصَّبة بشهوة الملاحظة والمتابعة والتصوير ـ داخلياً وخارجياً / زماناً ومكاناً / بصريا وذهنياً / واقعاً وحلماً / مابعد وماقبل / ذاتا وموضوعاً ـ في خليط سردي يستقطب إشارات الإرث السردي المعلّق في ذاكرة «رؤيا خريف»، ويحشدها في مشهد مجسّم جديد تحت سلطة الكاميرا وهي تصوّر بعناية من بعيد، ومن أعلى ـ «النافذة»:

ذهبت إلى النافذة وتطلعت إلى الساحة. أشخاص قليلون يخطرون بين المظلات أو يجلسون في داخلها.آخر باص على وشك المسير.

ويعمل الخليط السردي على صهر المكونات والممكنات والرؤى التي أنتجتها الحلقات السابقات للرؤيا، ودفعها باتجاه استيلاد إشارات جديدة، يتواصل بعضها مع المقدمات المحاكيات، وينفرد بعضها الآخر بصوغ رؤاها الموازية لرؤى سابقات مبثوثات في مناطق حساسة ودائمة الإثارة في جسد

السرد، ويمكن التقاط هذه الإشارات ورصفها على النحو الآتي :

١ . أما ذلك الشيء الغامض فدائم الانهمار إلى الأسفل.

٢ . كان أحدهم يقول «الأوطان إطار الصداقات الكبيرة».

٣ . بدوا كأشباح مثقلة بالوفاء.

٤ . أصابع السنوات الساخنة مرت على وجوههم وحفرت طوال أربعين عاما آثارا بليغة.

٥ . فهم يقبضون على أعمارهم ويلمسون تحركها تحت أصابعهم على السطح الأملس لطين الأكواب المفخورة.

٦ . ومع أني كنت أقل اكتراثًا بمرور السنوات، لكني كنت مثلهم ممسكاً بحاجز الرحلة المتأوّد، أطل على الرؤيا التي تسكنني منذ ليال. آه، أدركت اللحظة، أنهم كذلك جزء من الرؤيا.. الأصدقاء المتعبون، الشائخون، السكارى الهادئون، العشرة المتقاربون.. هناك.. هنا.. في أي مكان. حديثهم، أصواتهم، كلماتهم المتباعدة، تأتي من مكان بعيد، بعيد جدا.

ويسدل القسم الثالث ستارته السردية على رؤيا الحكاية ليقفل عليها ويحجبها عن ضوء الخارج، ويتمركز حول موت الأسطورة في الحيز الفضائي الضيق، الذي يشبه قبراً معلّقاً يستاف رؤياه في عزلة خانقة وفوضى مربكة :

الليل يتقدم، ولا شك في أني قد غفوت، لأني وجدت الغرفة خالية من الصحاب بعد انتباهي. الأكواب مقلوبة على المائدة جوار القناني الفارغة، يرقد بينها وجه الجدة السلحفاة مغطّى بسائل وردي جاف.

يتخلص السارد الذاتي في القسم الرابع من عبء الرؤيا بكثافتها السردية وزخمها الحكائي، بعد أن ناء بها على مدى ثلاثة أقسام متنوعة في أشكالها وأدواتها وسياساتها السردية لكنها تعمل في فضاء واحد، ويعود إلى ذاته المجردة بعدسة كاميرا تعمل بنسق واحد، يسعى إلى ترتيب الأشياء واستعادتها داخل مشهد الضوء النهاري :

غادرت الشقة مع الفجر، واتجهت مسرعا إلى مرسى العبّارات. أحسست نسائم النهر الندية مع اقترابي الحثيث. في المكان نفسه، تجلّى جسر حديدي عائم على مجموعة من السفن الممتدة إلى الضفة المقابلة، تعبر عليه قافلة من الشاحنات العسكرية الكبيرة باتجاه الجانب الشرقي من النهر. قافلة طويلة، محملة بالجنود والعتاد، تنخفض تحت ثقلها السفن المعترضة، ساحبة معها قطع الصفيح في الجسر، فتحتك ببعضها وتتأرجح.

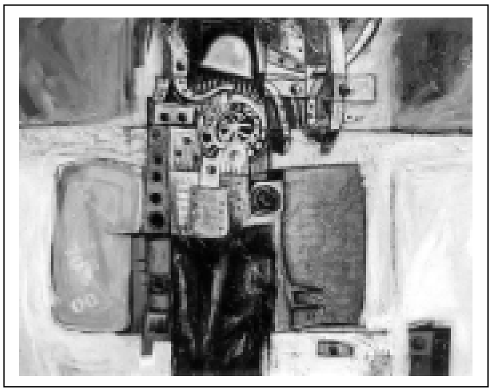
انقضى النهار، وعدت ليلا إلى النهر. الجسر ما زال قائما، وقافلة الشاحنات تستمر في العبور. لم يأت أحد من شلّة الأصدقاء إلى الشقة تلك الليلة، ولم يظهروا في الليلة التالية.

إنّ شبكة الأفعال السردية «غادرت / انقضى / لم يأت / لم يظهروا» تشير إلى استظهار الغياب، بعد المرور البصري المستقصي والمكثّف على الوحدات الزمكانية للسرد بين «غادرت الشقة مع الفجر» و«انقضى النهار، وعدت ليلاً إلى النهر»، ليصل الغياب المقترح بالليل القادم على النحو الذي يتلاءم مع رؤيا الأفعال المنفية «لم يأت أحد / لم يظهروا في الليلة التالية»، حيث تزول «رؤيا» السرد مع غياب «خريف» الأحداث.

تنتهي «رؤيا خريف» إلى رؤيا إجمالية بانقسامها على أربعة أقسام، وكأنها تعيد تصنيف (فراي) في (رؤيا ربيع / رؤيا صيف / رؤيا شتاء / رؤيا خريف) داخل حدود «رؤيا خريف»، لأنها تنقسم في القصة على أربعة مجالات رؤيا، لكنها تحت رعاية «رؤيا خريف» وحراستها، وقد تحوّلت في المنظور السردي إلى رؤيا إجمالية تستوعب / تقصي الرؤيات الثلاث المجاورات لها والمتقدمات عليها، وتقدم رؤياها «رؤيا خريف» بوصفها البديل الكلي الإجمالي.■

الإحالات والهوامش

١) ، ٢) ، ٣) ، ٤) ، (٥) الحداثة ، تحرير مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن ترجمة مؤيد حسن فوزي ، ج١ ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ : ٣٦ ، ١٩٥ ، ٢١ ، ٢٩ ، ٣٠ - ٣١
٦) ما الحداثة ، هنري لوفيفر ، ترجمة كاظم جهاد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر بيروت ، ط١ ، ١٩٨٣:١٠٦
٧) الإحساس بالنهاية - دراسات في نظرية القصة - ، ترجمة د . عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي ، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٩٧٩:١٢١
٨) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، رولان بارت ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب، ط٢ ، ٢٠٠٢ : ٢٦
٩) في حداثة النص الشعري ، د. علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠:١٩
١٠) نص المرأة - من الحكاية إلى التأويل، د . عالي القرشي ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠:١٩
١١) ما الحداثة : ٢٣
١٢) ،(١٣) ، (١٤) ، (١٥) ، (١٦) الإحساس بالنهاية : ١٢٨ ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٠٢ ، ١٠٦
١٧) عرار – الرؤيا والفن – قراءة من الداخل ، د . عبد القادر الرباعي ، دار أزمنة للنشر والتوزيع ، عمّان ، ط١، ٧٣ ٢٠٠٢:
١٨) ، (١٩) ، (٢٠) الرؤيا في شعر البياتي ، محيي الدين صبحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٨ : ١٣ ، ٢٣ ،٢٥
٢١) زمن الشعر ، آدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ٩ :١٩٧٢
٢٢) ، (٢٣) ، (٢٤) في حداثة النص الشعري : ١٧ ، ١١ ، ١٦
٢٥) أبعاد التجربة الفلسفية ، ماجد فخري ، دار النهار، بيروت ، ١٩٧١:١٤٥
٢٦) ، (٢٧) مقدمة للشعر العربي، آدونيس ، دار العودة ، بيروت، ١٩٧١:١١٢
٢٨) ، (٢٩) في حداثة النص الشعري : ٣٥ ، ٤١
٣٠) ، (٣١) ، (٣٢) ، (٣٣) ، (٣٤) ، (٣٥) ، (٣٦) ، (٣٧) ، (٣٨) ، (٣٩) ، (٤٠) ، (٤١) الحكاية الجديدة، محمد خضير ، دار أزمنة للنشر والتوزيع ، عمّان ، ط١ ، ١٩٩٥ : ٩٤ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ١٠٣ ، ٣٦ ، ١٠٤ ، ٥٢ ، ٩١ ، ٩٧، ٩٨ ، ٩٤ ، ٣٩
٤٢) صدرت طبعتها الثانية عن دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦
٤٣) منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٨٧
٤٤) منشورات الأمد ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٣
٤٥) دار أزمنة للنشر والتوزيع ، عمّان ، ١٩٩٥
٤٦) الرؤيا في شعر البياتي : ٣١
٤٧) ، (٤٨) عبد الرحمن طهمازي ، جريدة المدى ، بغداد ، العدد ٥، السنة ١ ، أيلول ٢٠٠٣:٨
٤٩) ،(٥٠) ، (٥١) ، (٥٢) ، (٥٣) ، (٥٤) ، (٥٥) ، (٥٦) ، (٥٧) ،(٥٨)،
٥٩) ، (٦٠) ، الحكاية الجديدة : ٣٧ ، ١٠٧ ، ٩٨ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٢٠ ، ٢٧ ، ٤٦ ، ٢٨ ، ٤٧ ، ١٠٨
(٦١) نقد النص ،علي حرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء، ١٨ :١٩٩٣
(٦٢) ، (٦٣) ، (٦٤) ، (٦٥) ، (٦٦) ، (٦٧)،(٦٨) ، (٦٩) ، (٧٠) ، (٧١) ، (٧٢) ،(٧٣) ، الحكاية الجديدة : ٥٤ ،٣٦ ، ٤٢ ، ٢٩ ، ٤١ ، ٩١ ، ٤٥ ،٣٩ ، ٤٩ ، ٩٠ ، ٢٩ ، ٢٨
(٧٤) هذه القصة هي القصة الأولى في المجموعة المسمّاة باسمها ، ولوصفها هذا قيمة سيميائية مابعد حداثية تأمل قراءتنا هذه الكشف عنها .
(٧٥) ، (٧٦) ، (٧٧) ، (٧٨) ، (٧٩) : من مقدمة الحكاية الجديدة .
(٨٠) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة ، فرج ياسين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠:٨٦



صورة الآخر
في الخطاب القَصصي العَربي القَصير

لؤي حمزة عباس *

مقدمة:

(١)

قدمت موضوعة المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب فرصة لتشكل الخطاب السردي العربي، الروائي منه بخاصة ومع أول نماذجه (التعليمية)، وإن من الباحثين من يَعدُّ مقولة الآخر، من وجهة نظر سوسيولوجية صرفة، مقولة مؤسسة للرواية العربيّة من حيث إسهامها في نشأة الرواية، وتطورها في الثقافة العربية الحديثة، ومن حيث بنيتها(١)، وهو ما يمنح رواية (عودة الروح) ١٩٣٣ لتوفيق الحكيم فاعلية الريادة والتنميط في تصديها لموضوعة العلاقة مع الآخر، الشرق بمواجهة الغرب بتسمية كلاسيكية، وإشكالية الأنثروبولوجيا الحضارية بتسمية راهنة(٢)، وهي تنطلق، بما يشكل القاسم المشترك بين الروايات العربيّة، من الشرق لتمرّ بمختلف بلدان الغرب الأوربي، سواء من أمَّن لنفسه مَعبراً كولونيالياً إلى الشرق، وهو ما اختصت به روايات المرحلة المبكرة التي أدارت صَراعها في لندن أو باريس، أو مَنْ لم يؤمَن حيث اتسعت رقعة المواجهة مع روايات العقود الأخيرة لتشمل يوغسلافيا والدنمارك، وإن ظلت رواية المواجهة الحضارية أمينةً لما استنته نماذجها الأُول من تقاليد(٣) غدت معها مسؤولة، إلى حد، لا عن صورة الأجنبي في الأدب (والثقافة) العربيين، بل عن صورة العربي نفسه وهو يخوض صراعه الحضاري على أرض

* أكاديمي يعمل في كلية الآداب - جامعة البصرة / العراق.

● اللوحة للفنان **عبدالله الشيخ** / السعودية.

أخرى، فإن ما تقتضيه موضوعة «تمثيل الآخر» يتجاوز الحدود الأولية لأي صراع ليسهم على نحو معقد في إنتاج «المخيال» وبشكل أكثر تحديداً «المخيال الجماعي» L'imaginaire Social، مؤثراً في إنتاج الصور - صورة الذات وصورة الآخر، فإن أي صورة تنتج عن حضور الوعي، مهما كان بسيطاً، بـ «أنا» مقابل «الآخر» - التي تتشكل في إطار العلاقة بين بلدين أو ثقافتين، لتقدم بالضرورة فصلاً جديداً في «تاريخ الأفكار»(٤).

(٢)

ومثلما كانت هذه الرواية مسؤولة عن نمط الصورة واشكالياتها، غدت موجهةً لتلقي النقد العربي لصورة الآخر في الأدب وهي تحدد أوجه الصراع بين «الشرق» و «الغرب» بما اجترحته من معطيات أمست من ثوابت نظرتها لنفسها بنيوياً وللعالم موضوعياً، فقد استأثرت هذه الرواية بالعناية النقدية التي تصدت لدراسة عدد من الروايات في استقصاء صور المواجهة والنزاع وتبيّن مظاهرهما، أو توجهت لدراسة رواية بعينها بوصفها أنموذجاً لهذا النزاع، حتى بعد أن حقق الخطاب القصصي العربي القصير حضوراً مهماً في المشهد الأدبي، فدخل ميادين وعالج موضوعات كانت من قبل حكراً على الرواية محققاً فيها نماذج متباينةً ظل بعضها أميناً لنظرة الرواية العربية، محافظاً على تجليات صورها، وانشغل البعض الآخر، بما تمنحه إمكانيته القصصية وما تسمح به مساحته الخطابية، بتجديد النظر إلى العلاقة بين طرفي المواجهة عبر إعادة فحص محتواها انطلاقاً من أسس جديدة في سبيل الوصول إلى مساحة ممكنة للحوار، وهو ما هيأ هذا الخطاب لاستيعاب مواجهات استغرق فيها الأدب العربي، والخطاب الروائي منه على نحو خاص، طويلاً، لتُختبر عبر متغير هذا الخطاب قدرتُه على الإسهام في وعي الذات مراقبةً مرَّة ومحاورةً أخرى، مكوّنةً عبر المراقبة والحوار مقتربات صلتها مع الآخر الذي «أصبح في عالمنا هذا وفي عصرنا هذا عنصراً مكوناً لهوية الذات وشرطاً لغناها وتقدمها إلى درجة يصح معها أن يقال إن رفض الآخر يعادل موت الذات» (٥).

(٣)

إن اعتماد ما قدمته الرواية العربيّة من سمات شبه ثابتة في تصديها لموضوعة المواجهة الحضارية يُعَدُّ معياراً نقدياً في دراسة الخطاب القصصي القصير الذي عالج الموضوعة نفسها(٦)، يمكن أن يحّمل النقد العربي خسارة يفقد معها فرصة معاينة هذا الخطاب وهو يطوّر من أدواته ويوسع عالمه في التعامل مع موضوعات تطلّبت من قبل مساحات سرديّة أكثر اتساعاً لما يقتضيه هذا الصراع من تشابك أحداث، وتعدد شخصيات، وامتداد فضاء أنجزت فيه الرواية العربيّة أفضل نمادجها، مثلما يفوّت على نفسه فرصة تأمل ما أنجزه هذا الخطاب ومعاينة الكيفية التي مكنته من تقديم نماذج شكلّت رصيداً مضافاً في دراسة صورة الآخر، ووسعت من مجال (الصوريّة» imagologie في الأدب العربي، المجال الذي لا يمكن أن ينهض بغير تضافر النماذج التي تسهم إبداعات متعددة قصصية، ومسرحية، وشعرية، إلى جانب الرواية في تجليته وتعميق حضوره، لذا يسعى هذا البحث عبر دراسة انموذجين قصصين: (حيرة سيدة عجوز/١٩٨٢) لمهدي عيسى الصقر، و(في حديقة غير عادية / ١٩٨٤) لبهاء طاهر، لاختبار فاعلية الخطاب القصصي العربي القصير، في خلال مرحلة مهمة من مراحل عطائه، في تصديه لموضوعة المواجهة الحضارية، مثلما يتوجّه لوعي إمكانية هذا الخطاب في إنتاج صور متباينة، غير نمطية، للآخر كما للعربي، وهما يخوضان صراعاً أو يمدان جسراً لحوار، بما يجيب، ضمناً، عن سبب اختيار البحث لأنموذجين يتفقان في عناصر بنائية تعيد إلى الذهن بعض ما أسسته الرواية العربيّة من قبل، ويختلفان في موقف كل منهما من موضوع العلاقة مع الآخر، مثلما يختلفان في تشكيل صورته، فهما

ينطلقان معاً من أرض مشتركة، ووعي سابق، من دون أن تنقطع خطواتهما عند حدود هذه الأرض، أو تنحسر التماعاتهما عند تخوم ما أرتيد من الوعي.

حيرة سيدة عجوز: المراقبة

يتشكل الفضاء النصي لـ (حيرة سيدة عجوز) (٧) عبر مقاطع خمسة تعتمد الثغرات الزمنية مسوّغاً للفصل فيما بينها، في الوقت الذي يؤدي استمرار السرد دوراً تواصلياً يشدُّ المقاطع إلى بعضها وينظم مجرياتها وهي تُقَدَّم عبر راوٍ ذاتي يبدو مهيئاً منذ الأسطر الأولى لخطابه لكشف سمات عالم غريب عليه، ليتوحد في أفق مشاعره ما هو خارجي مع ما هو داخلي، في المكان مثلما في الزمان، وهما ينتظمان في تعميق أثر الحيرة والعجز اللذين ترزخ تحت وطأتهما شخصية المرأة صاحبة النزل، حيث يقيم، يتساوى في ذلك، عبر تواصل المراقبة، جو المدينة وهو يؤطر السرد، مع وحدة الشخصية وعزلتها في عالم لم تعد تفهم شيئاً مما يجري فيه.

يسعى مفتتح الخطاب القصصي وهو يؤمِّن مجموعة من الانتقالات (من الخارج إلى الداخل: مكانياً، ومن العجوز إلى الراوي: شخصياً، ومن الوصف إلى الحوار: تقنياً) إلى تنظيم وحداته مثلما يتوجّه إلى ملامسة موضوعته والإعلان عنها، من خلال مجموعة من الإشارات الوصفية التي تتآلف في إضاءتها لأجواء العزلة والتوحّد لا على صعيد ما هو طبيعي فحسب، مرصود ومراقب من قبل الراوي نفسه في تطلعه «عبر زجاج النافذة إلى حركة الناس والسيارات في الشارع، وإلى السماء الداكنة بحثاً عن فجوة بين طبقات السحب المتراكمة تتسلل من خلالها أشعة الشمس»، بل على صعيد الشخصية التي تسهم وحدات الحجم (عجوز ضئيلة البنية) والعمر (جاوزت الستين) والفعل (تتصفح جريدة اليوم) بتأمين انتقالات المفتتح داخل أفق شعوري ينظمه الراوي مثلما يكون هو أحد نواتجه الإنسانية، فهو لا يترصد أشعة الشمس ولا يلتقط إشاراته إلا بحثاً عن دفء مفتقد وراء امتداد مظاهر طبيعية متحوّلة (الشارع الأسود، العشب داكن الخضرة، الرمل والحصى المنقوع) ليأتي بعدها البحر مكثفاً شعور الوحدة والانعزال «فسيحاً بلون الرصاص الصدئ».

يكشف الراوي وهو يؤدي عملية إرسال القص خصائصه الكلامية مثلما يضيء سماته الوظيفية بوصفه عنصراً مشاركاً، فهو يموقع نفسه داخل المفتتح بعد أن يؤطر سرده مجلياً صورة الخارج ومانحاً العجوز موقعها الذي يتجسد على نحو اكثر جلاءً مع الصحيفة والقطة البيضاء مغمضة العينين، ليشخص، بعدئذ، داخل خطابه القصصي «وأنا أتأملها حيناً وحيناً أتطلع عبر زجاج النافذة ..»، بيد أنه يرجئ كشف ماهيته زمناً خطابياً معلوماً، فيظل شاهداً ومحاوراً حتى ينحرف الحديث تجاه (بن) الشخصية الثالثة و(النزيل الآخر)، لنكون مع (الآخر) بمواجهة وحدة ترابطية (إدماجيّة) تكشف ماهية الراوي عبر مطابقته مع (بن) نزيلاً وحيداً؛ إن الوحدات الترابطية لا تحيل، حسب تصوّر رولان بارت، على فعل لاحق ومكمّل بقدر ما تتوجّه لوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام للحدث، وهي تختلف فيما بينها بما تشغله من مساحات لفظيّة، فقد تكون جملة مثلما «يمكنها أن تكون أدنى من الجملة، وبدون أن تنفصل عن النص»(٨)، ليضيء الراوي ماهيته، بعد أن أعلن موقعه داخل خطابه وكشف ضميره، متماهياً مع (بن) ومنفصلاً عنه بسؤال سابق وجهه للعجوز: «- هل الجو عندكم هكذا كل صيف!؟ رفعت وجهها إليّ. - ليس دائماً.»

إن (عندكم) تفصل الراوي عن العجوز ومواطنيها - و (بن) من ضمنهم - مثلما توحده لفظة (الآخر) مع (بن)، ليغدو مع أول مقاطع الخطاب مشاركاً باقي الشخصيات في صنع أحداث خطابه ومنفصلاً عنها في آن، فهو النزيل المتوحد والمحاصر خلف جو ماطر كحال (بن)، مثلما هو الغريب المراقِب الذي يؤمِّن لنفسه فسحة زمنية يكشفها الخطاب

القصصي، وينظم أفعالها، بما يعمل على إنشائه من (وحدات توزيعية) تسهم بكشف موضوعته وإضاءة كوامن شخصياته وتمدّ خطابه القصصي بطاقة سرديّة تفتح الأبواب الداخليّة للقصة وتوحد إشاراتها في شبكة منتظمة يُعدّ الخطاب نفسه تمثيلاً فنياً لها، وذلك ما ينجزه الراوي عبر المراقبة والحوار في خلال المقطع الأول مضيئاً أثره في شخصية المرأة من خلال فقدانها لواحدة من الصلات الإنسانية بغياب إبنيها، لتغدو أنموذجاً للحيرة الإنسانية، فإن حناناً لافتاً توليه لقطّتها - يصفه الراوي، في أول انتباهه لهذه الموضوعة، مشبهاً حديثها عن القطة «مثل أم تتحدث عن طفل لها» - يوجّه الخطاب للعناية بالمفارقة المعتمة، الحزينة نوعاً ما، في تجنب المرأة سؤال الراوي عن أولادها، وهي لا تجيبه إلا بعد فواصل حوارية طويلة نسبياً، وإن أجابت فهي تجيب بشيء من الضيق من دون أن تترك فرصة لسؤال آخر.

إن إلحاح الراوي عبر إنشاء (وحدات توزيعية) تُعنى بموضوعة هجر الابنين لأمهما لا يضيء علاقة المرأة بابنيها ويعمّق حضورها في مجرى خطابه القصصي، ولا يساعد على إنتاج صور مقرّبة لفداحة العزلة والهجر في المقاطع اللاحقة فحسب، بل يتحرّك حركة غير مرئية لكشف شخصية الراوي وإعلان ارتباطه بموضوعة العلاقات العائلية عبر تأكيده وحدة العجوز بما ينمّط المواجهة وينقلها إلى ميادين إنسانية جديدة مضيفاً إلى ما قدمه الخطاب الروائي العربي في خلال عقود طويلة من مظاهر المواجهة والاختلاف بما يلتقطه الخطاب القصصي القصير ويجسد ظلاله انفصالاً إنسانياً يسعى الشرقي، الزائر والمراقب، إلى ملاحظة مظاهره، ليغدو الخطاب بناءً على ذلك تضافر وحدات تتوجّه كل منها لبلورة جانب من الأزمة التي يسعى منذ العنوان لكشفها والإحاطة بها، حتى يبدو العنوان إعلاناً عاماً عما يكتنف الخطاب، أو يكون بتصوّر (جان كوهن) الكل الذي تكوّن أفكار الخطاب أجزاءه(٩)، بيد أن تأملاً لما يقوم عليه العنوان من بنية نحوية يعيد تنظيم العلاقة بينه وبين الخطاب، إذ أن مبتدأ محذوفاً في أول جملة (حيرة سيده عجوز) يقتضي توفر المتلقي على معرفة بمجريات الخطاب وبمحتوى أزمته، ليعيد مثل هذا الإجراء توزيع المهام بين الخطاب وعنوانه، فيرتفع العنوان لا بوصفه مبتدأ بل خبر مقدم مهيئا فرصة أوسع للتساؤل عن ماهية (الحيرة) التي لا تتضح بغير اكتمال الخطاب مبتدأ مؤخراً، ولتستمر إلى ما بعده وهو يمثل إجابة متصلة على الرغم مما يشوبها من ثغرات زمنية شكّلت بعداً تقنياً في إنتاج الخطاب وتنظيم مفتتحات مقاطعه لتسهم المدد الزمنية المحذوفة، بغض النظر عما تستغرقه ، في إدامة السؤال ومواصلة الراوي مراقبة عالم خطاب على النحو الآتي:

- مفتتح المقطع الثاني: بعد دقائق سمعنا خطى تهبط السلم...
- مفتتح المقطع الثالث: في الخارج عادت السماء تنث من جديد..
- مفتتح المقطع الرابع: لم يقل أحدنا شيئا لبعض الوقت..
- مفتتح المقطع الخامس: كيف تشعر الآن .. بعد الأكل؟

ليوفر العنصر التشكيلي للخطاب القصصي فرصة للإيحاء وتوصيل الدلالة بما يؤديه البياض من مهمات حال انقطاع سواد الكتابة(١٠)، بما يمكن أن تعد الإشارات الزمنية المتتابعة في مفتتحات المقاطع اللاحقة معه مسوّغاً خطابياً لاتصال الشريط اللفظي، على الرغم من انقطاعه، وتواصل الحدث على الرغم من غيابه، واستمرار السواد في الثغرات المحددة زمنياً داخل البياض.

يحتفي المقطع الثاني بشخصية (بن) ويتوّجه راوياً فيما يدفع الراوي، النزيل الآخر، لأداء وظيفة المروي له الذي لا يشارك داخل المقطع بغير المشاهدة والإنصات مغيّباً شعوره إزاء ما يروى من أحداث، مكتفياً بملاحظة ما يبدو على وجه العجوز وهي تستمع

للتفاصيل يعلن الدور المركزي لـ (بن) في هذا المقطع عن أهمية افتتاحه بخطواته وهي تهبط السلم، فإن الشخصية تستأثر بعناية الراوي الأول، وقد اختُتم المقطع السابق بحديث عنها، حتى حدوث المناقلة بينهما فيتنازل الراوي عن موقعه إلى موقع المروي له في نوع من التعالق (العلاقات المتبادلة) بين حضوره راوياً ومروياً له (١١).

لا تحدث المناقلة عبر مشاركة الراوي بل باهتمام العجوز التي تقود مهمة التساؤل في المقطع،ربما لتواجه غرابة العالم على نحو أشد قسوة، فـ(بن) يروي واقعةً غريبةً على مستمعَية: العجوز التي تغيّر العالم أمامها ولم تعد تفهم شيئًا فيه، والنزيل بما يحمل من دفء إنساني صامت كشفه اهتمامه بالعلاقات الإنسانية والعائلية مع المقطع الأول. إن رواية (بن) وهي تؤدي في المجرى الزمني للخطاب وظيفة إسترجاع خارجي باستعادة ما حدث في الليلة السابقة في الحانة من شجار دموي بين فتاتين، ورهان الرواد على أي منهما تفوز، تصعّد مستوى تأثيرها مع تقريب الصورة وزيادة متعته بما يروي «كانت معركة حياة أو موت.. بالأرجل والأيدي والأسنان والأظافر. شعور منتوفة في كل مكان، ودماء على الوجوه والأذرع والسيقان العارية، وعلى الثياب الممزقة وأرضية الحانة»، وهي توسّع الفجوة الإنسانية وتجسد وحشية المشهد مع عدم انتباه (بن) لأثر ما يروي على مستمعيه، وعلى العجوز بخاصة ومن ثم لاختراق مشاعرها وهو يُشبّه شجار الفتاتين (مثل قطتين شرستين تتعاركان)، لتوجِّه العجوز عندئذ صرختها له وهو يستعيد تفاصيل حدث غريب عليها، كما توجِّه صرختها للعالم الذي يرعى هذا الحدث ويتسلى بآثاره المفزعة، منسحبة عنه إلى المطبخ ومدارية غضبها (وهي تنهر قطتها في حنق بين حين وآخر)، ليروي للنزيل، عبر المقطع الثالث، صورةً وحشيّةً أخرى من واقع خبرته ممرضاً في دار للمسنين، وليقدم هذه المرَّة إنفصالاً كاملاً بين عالمين: عالم العجزة الذين يُجلبون إلى الدار من خلال أبنائهم أو أقاربهم أو دائرة الضمان، وعالم العلاقات الجديدة التي يجسدها (بن) وينطق بلسانها، حتى أن شكوى العجوز من غرابة العالم من حولها تغدو جملة مؤثرة فيما يروي مؤكدة الهوّة بين العالمين، وهو يغرز الإبر بأجساد العجزة كما لو كان يطعنها بالخنجر مواجهاً بنظراتهم إليه «في عتاب وبشيء من الدهشة، كما لو كنت من عالم آخر!» مما يوسع مساحة الانفصال التي يعمل الخطاب على إضاءتها موزعاً عالمه إلى عوالم ثلاثة منفصلة، فالراوي ينأى عما يروي شاهداً ومراقباً، مثلما ينفصل ما يروي إلى عالمين: عالم (بن) بقيمه وأخلاقياته الغربية، وعالم (العجزة) المبعدين الذي تنتمي إليه المرأة صاحبة النزل عبر تحقق الهجر والإقصاء.

يؤدي المقطع الرابع، بنائياً، دوراً في استيعاب حدث سابق والإعداد، موضوعياً، لحدث لاحق يُعدّ بلورةً لحركة الخطاب القصصي وتركيباً لفاعلية وحداته، أكثر مما يبدو إعداداً للحظة كشف أو تنوير تتجلى في خلال المقطع الأخير، فإن القصة لا تنتهي بانتهاء المساحة اللفظية للخطاب، ولا يتكثف مغزاها عند مفصل محدد من مفاصله، بل إنها تنفتح مع آخر جمل الخطاب المقدمة حواراً بين العجوز وقطّتها: «ثم غادرت الصالة وهي تكلّم قطتها في حب:

- هيا بنا يا صغيرتي .. حان موعد طعامك!».

متصادية تحت شعور الخوف بما يقدمه خبر الصحيفة من توجيه لعناصر سابقة، فإن الجريدة، وقد قُدِّمت مع المشهد الافتتاحي، تُغيَّب حتى تُستثمر بانتقالها إلى يد (بن) في المقطع الأخير ليتلبد وجهه وهو يقرأ خبراً «عن امرأة عجوز تعيش وحدها في شقة صغيرة مع قططها الثلاث، عثروا عليها ميتةً في فراشها بعد أن إشتكى الجيران من رائحة غريبة. وكانت القطط - التي ظلت حبيسة معها في داخل الشقة - قد أكلت لحم وجهها وأجزاء من ذراعيها وساقيها»، فتشتبك معاني الخبر مع موّجهات الخطاب القصصي حتى ليبدو نهايةً موعودةً أو نبوءةً غير

متحققة، مثلما يبدو، على نحو أشد وضوحاً، تجسيداً صادقاً لما يحدث وقد أُقصي عالم العجزة والمسنين عن مجرى الحياة لتمثل الرائحة الغريبة، وحدها، إيعازاً للانتباه إلى ما حدث بعد فوات الأوان. مع استمرار انفصال عوالم الخطاب، وتواصل الشعور بالخوف تُنجز القصة الكبيرة، قصة حيرة السيدة العجوز، حضورها النرجسي وهي تتمرأى داخل القصة الصغيرة، محتوى الخبر، مجسدةً تواصل الحدث في إنقطاع الخطاب وصمت الكتابة، فمن الصعب أن نتصوّر عجوزاً مستوحدة غير العجوز صاحبة النزل وقد استعيدت معها بشاعة الخبر، وبعد وقت يغادر النزيلان فيه كما غادر إبناها من قبل.

في حديقة غير عادية: التعاطف

يتحرّك خطاب بهاء طاهر القصصي في إطار ما هو يومي، معتاد ومألوف، للوصول إلى أعماقه الخفيّة، هذه الأعماق التي تتهدد الإنسان وتتحكم إلى حد ما بتصوراته وبسلوكه ضمن مجتمع يحكم طوق الرعب على أعناق أفراده، لذلك كان (الوعي بالقهر وصياغته) (١٢) مؤشراً مهماً من مؤشرات عالم الكاتب المبكّرة التي حُمّلت الشخصية، عبرها، عبء نظرتها وقسوة مواجهتها لوقائع حياتها، وهو ما ينعكس على خطابه القصصي عبر «لجوئه إلى التحقيق كشكل من أشكال البناء القصصي، واعتماده الكبير على الحوار كجزء من جوهر رؤيته للإنسان»(١٣) بالإضافة إلى ما يتحقق داخل الخطاب من تجسيد لشعور الإنسان عبر صوته الخاص في نوع من الاعتراف الذي تؤديه مختلف الشخصيات أمام أنفسها وأمام الآخر مما يُنشيء صلة أعمق تتجلى داخل الخطاب كأنها غير مقصودة لما تبدو عليه من تلقائية يسوّغها الحدث ويوجّهها الفضاء الذي يؤدي دوراً إستثنائياً في إضاءة وتعميق حضور الإنسان في عالم مؤجَّل الغرابة والرعب، وهو ما تجسده على نحو واضح إمكانية الحذف التي تمنح محذوفاتها فرصة التأثير في مجرى الخطاب، الأمر الذي يتجلى بشكل دقيق في البنية النحويّة للعنوان:

(في حديقة غير عادية) (١٤) وهي تؤدي في توازيها مع بنية الخطاب القصصي وظيفة مرآوية تُضاف إلى وظائف العنوان إذ يُبنى إحتفاءً بـ (حدث) في حديقة، لكنه وفي إلماعة لوعي كاتبه - فالعنوان يضيء اكثر من سواه قدرة الكاتب على الانتقاء والصياغة والتوجيه - يستغني عن المبتدأ (الحدث) ويستبقي شبه الجملة بصفته غير العادية فضاءً لوقوعه وهو ما يعكس، كأنما في مرآة، بنية الخطاب القصصي التي تقوم على حذف جوهر المواجهة بين الرجل (المصري المغترب) والمرأة (الأوربية العجوز) لتصل إليه عبر تماسهما مع واقعة يومية شديدة البساطة تقوم على ما ينشئه المكان من مفارقة أمام الرجل، راوي الخطاب، الذي يجد نفسه مصادفة في حديقة غريبة يكتشف بعد حين أنها حديقة خاصة بالكلاب، وهو ما يدفعه بدءاً إلى أعماق نفسه مثلما يدفعه إلى جوهر المفارقة مصعّداً من خطابه الذاتي ومن مستوى انفعاله، مستعيداً رواية ما حدث، إذ أن حاضر الخطاب القصصي يُروى بوصفه ماضياً مما يُحمّل الرجل مسؤولية روايته فهو لا يروي ما يقع أمام عينيه بل يستعيد ما وقع مانحاً نفسه فرصة اكبر في التعبير عن شعوره إزاء الأحداث بالطريقة التي يعتقدها مناسبة في تجسيد وقائع الخطاب القصصي وتحقيق أهدافه، لذلك يُلاحظ ما يشغله صوته الداخلي من مساحة لفظية تُسهم بكشف ما يتمتع بع من وعي لنفسه وللعالم، وهو ما يُحمّل الراوي الذاتي مسؤولية مباشرة لا في تقديم عالم الخطاب القصصي فحسب بل في تعميق مجرى الشعور فيه، لذلك يُوجّه مفتتح الخطاب إلى إضاءة المكان ومعاينة أثره على مشاعره، فإن دخوله الحديقة يتم استجابةً لوحدة توزيعية قوامها ظهور «الشمس من بين سحابتين كبيرتين سوداوين» مدفوعاً بحاجته للشمس في عالم ضبابي متراكم الغيوم لتغيّب تلك الحاجة انتباهه لما حوله وقد «استغرقت في ذلك وأسعدني أن الشمس

ستبقى»، متحولاً بعد حين إلى الحديقة برائحتها وهي أول ما استلفت نظره لتتضح بلا فتناتها، وأسهمها، وملاعبها، وبيوت الراحة فيها وقد وجدت جميعها، تحت حماية شعب المدينة، من أجل الكلاب، ليشكل مشهد الحديقة لحظة مواجهة بين الراوي وبين (هم)، أصحاب الكلاب السمينة المدللة، مثلما يشكّل مسوغاً لمونولوغه الذي يتكرر بمجيء الأفكار إلى ذهنه كلما رأى كلابهم، وليُبنى، هذا المونولوغ، على تصورات عمومية لا تخلو من أثر الصوغ الشعاري في اختزالها وتتابعها وطريقة تقديمها حتى أنه يعمل على إيقافها لفظياً والمضي بها دلالياً لما تقدّمه النقاط المتبوعة بـ (.. إلخ) من معلومية واعتياد، وهو ما يكشف، بلا شك، وعي الراوي (أو لا وعيه)، ويحدد موقعه مواطناً عادياً في المواجهة والحوار.

لا يقل حضور شخصية المرأة، بالمقابل، غرابة عن حضور الحديقة نفسها، فهما يشكّلان معاً مظهراً متكاملاً (مكاني/إنساني) للتعلق بالكلاب والعناية بها بما يزيد من إنفصال الراوي الذي يجد نفسه متورطاً بحديث متعاطف عن الكلاب لا يخلو من الكذب، ربما لتعاطف أكبر مع العجوز التي يمنحها مساحة وصفية تفصيلية تساعد على تجسيد حضورها الإنساني داخل الخطاب القصصي: «كانت عجوزاً نحيلةً.. ومن ملبسها بدا أنها فقيرة.. كانت ترتدي ثوباً أسود من القماش الصناعي فوقه جاكته من الصوف الرمادي، وكانت تعصب رأسها بايشارب مشجر بزهور بنفسجية تطل منه خصلات من شعرها الخفيف الأشيب، وعلى ظاهرة يدها تتناثر في جلدها الرخو المتغضن تلك الدوائر البنيّة الصغيرة التي تظهر في أيدي العجائز» كل ذلك يُقدَّم في إطار من إيماءات والتفاتات مجهدة معمقاً الشعور بتداعي المرأة، ولكي يزيد في مستوى متقدم من الخطاب أثر الهجر عليها، وهو ما عمل خطاب مهدي عيسى الصقر على إنتاجه بطريقة مشابهة، وليؤدي الشعور بالأسى من قبل الراوي دوراً تواصلياً حيث يكون حديث المرأة له ولسواه، من البشر والحيوانات، طريقة للتقليل من إحساسها بالعزلة والتوحد، لكن ذلك لا يمنعها ولا يمنع الراوي من التعبير عن لحظات عداءٍ تبدو مثل نقاط دقيقة سود على صفحة التعاطف البيضاء، وهي لحظات انفعال تكشفها فلتات لسان، على مستوى الحوار بالنسبة للمرأة، واسترجاعات خارجية على مستوى بناء الزمن بالنسبة للرجل ، محددةً موقف كل من الشخصيتين إزاء عدد من الموضوعات يكون في القلب منها موضوع (الكلاب) الذي يشكّل شرخاً واضحاً بين الشخصيتين ويغدو مسؤولاً إلى حد بعيد عن بلورة وعييهما داخل الخطاب.

يقدم الراوي استرجاعه الأول تسويغاً لحديثه عن أعصاب الكلاب وحالتها النفسية، مستعيداً ما حكاه له صديق مصري من «أن صاحب أحد «البنسيونات» رجاه أن يغادر «البنسيون» لأنه يُظهر إنزعاجاً من كلب الخواجة مما يؤثر على حالة الكلب النفسية! أخذ صديقي الأمر على أنه نكتة، فاضطر صاحب «البنسيون» أن يقول له صراحة إنه لا يريده بدءاً من ذلك اليوم، وعليه أن يدبر مكاناً لنفسه قبل المساء»، وهو ما يتوازى مع حديث المرأة عن صدمة الكلب المزعوم للراوي: «راحت السيدة تهز رأسها وتقول: أنا آسفة .. أنا آسفة .. هؤلاء السائقون المتوحشون. ماذا تنتظر وقد امتلأت المدينة بهؤلاء الأجانب وسياراتهم؟

– لا أنتظر الكثير.. ولكني أنا أيضاً أجنبي».

لتنتظم معطيات الخطاب القصصي في نوع من اغتراب مشترك ينشأ في المكان بالنسبة للراوي المهاجر عن وطنه، وفي الزمان بالنسبة للعجوز المهجورة في وطنها، وليمثل هذا الاغتراب صلة عميقة الأثر تقرّب المسافة بين الشخصيتين وتؤمّن بينهما إمكانية الحوار، لينسجم، بذلك، عمل المستوى العميق، غير المصرَّح به، للخطاب، مع مستواه المعلن، وليتضافر عمل كل منهما في توجيه مجرى الخطاب القصصي وإضاءة أهدافه، ولكن بعد أن يكشف ملامح كل من الشخصيتين على حدة، ربما ليؤكد ما

بينهما من مسافة لا تقف عند حدود نفور ابن البلد، الأوربي، من الأجانب، بل يتعدى ذلك إلى سوء فهم يشمل وجود الآخر نفسه، ويصادر حضارته وتاريخه وهو ما يرد على لسان العجوز التي تحكي عن زيارتها لمصر قبل عشرين سنة أو اكثر وإعجابها بسحر المنظر الليلي على النيل، ثم ذلك المعبد الجميل في الجنوب، إنها تسميه (معبد فوسنترن) لكن الراوي يصحح الاسم «فكرت قليلاً ثم قلت: ربما معبد «أبو سمبل»؟ فقالت: نعم.. نعم.. أنا آسفة.. معبد بوسنتل» لتتسع الهوّة بين الشخصيتين بما يقدمه الحوار من (مشهديّة) يبدو الراوي فيها حريصاً على استعادة ما وقع بالطريقة التي وقع فيها وبما استغرقته المحاورة من زمن خارج خطابه في محاولة منه لالتقاط عنصر المفارقة وهو يُجرَّد مع شعبه، حسب تصوّر العجوز، من تاريخه وحضارته:

«وراحت تهز رأسها متعجبة ثم قالت: عجيب، كيف اندثر هذا الشعب؟!

– مَنْ اندثر؟

– المصريون.

– لكنهم لم يندثروا.

– كيف؟

قلت وأنا أبتسم: نحن نعتقد أننا أحفادهم.

فقالت وهي تحوّل وجهها: آه.. نعم.. بالطبع. إذا نظرت للمسألة من هذه الزاوية.. نعم.. أقصد ولم لا؟»

ليشكّل هذا المفصل من الحوار جانباً مؤثراً من جوانب المواجهة وهي تنحرف من معاينة (الذات) إلى كشف زوايا معتمة في (الموضوع) الذي يُتخذ أنموذجاً ثقافياً، فالحوار الذي بدأ بسيطاً وسطحياً في استجابته لحاجات الذات ورغباتها ينتهي مركباً وعميقاً في تعبيره عما تضمره ثقافة من تصوّر عن الآخر الذي يُجرّد من عمق وجوده، فالمرأة تشيح بوجهها غير مقتنعة بأن الأجنبي الذي تراه وتحادثه هو حفيد الشعب الذي أُعجبت بآثاره، حتى يضيء تشظي إجابتها وتلاحق تأكيداتها قناعتها بعكس ما تقول، لينشغل الخطاب بعد ذلك بمجموعة من الوحدات التي ينظمها الحوار كذلك ويعمّق مواجهاتها بما يتخللها من استرجاعات خارج نصيّة تكثّف حضور كل من الشخصيتين وتجعل سلوكيهما أكثر منطقية، فكره الرجل للكلاب يُسوَّغ بما يتذكره من حادثة عض الكلب له وهو صغير في القاهرة، لتنشأ مفارقة الخطاب القصصي عبر إلحاح المرأة العجوز عليه بملاطفة كلبها متصوّرة أنها تقدم له معروفاً كبيراً «قلت لنفسي: هذه مصيبة حلَّت ولا مفر منها، فلتستمر اللعبة، أخذت ألمس الكلب لمسات خفيفة للغاية، وأنا أبتعد عنه بجسمي بالتدريج بحيث لا تلاحظ السيدة» مما يضع الخطاب على نحو ملحوظ على مشارف ما هو شخصي، ويوجّه المحاورة في نوع من الاعتراف فتضاء أعماق الشخصيتين وتكشف كوامنها بما يمدُّ في الفسحة الزمنية للخطاب ويوسع من مساحته الشعوريّة التي تُبنى هذه المرّة على رجاء السيدة الصريح «لكن السيدة تطلعت إليّ في ضراعة، وقالت: يمكنك أن تبقى قليلاً مع ذلك. دقائق. نتحدث معاً. أقصد إذا أردت .. أقصد إن كنت لا أعطلك عن شيء..» ، إن جسراً من تعاطف يمتد بين الشخصيتين يمنح كلاً منهما فرصة التعبير عن دواخلها، الرجل وهو يكشف، مسترجعاً، حكاية حبه لفتاة (من هنا) واتفاقهما على الزواج، ثم شجارهما وانفصالهما، ثم حديثه عن شعوره بالغربة وهو ينقل معاناته الشخصية إلى مستوى جديد بحديثه عن بلده حيث يعامله أهله كضيف زائر فتجيبه العجوز «لا أفهم ما تقول تماماً يا سيدي، ولكني أعرف ما هي الوحدة» ليحدث نوع من التبادل فالرجل يسأل والعجوز تجيب،

في استثمار فاعلية التحقيق التي تنهض بالحوار القصصي إلى مستوى من الكشف المتبادل بين الشخصيتين:

أليس لكِ أصدقاء؟

– كان. معظمهم رحلوا. أنا أيضاً سأرحل قريباً.

– هيا .. لا داعي لهذه الأفكار السيئة. أنظري هذه

الشمس الدافئة التي طلعت دون أن نتوقعها .. تطلعت السيدة إلى السماء كأنها تتأكد أن الشمس هناك. ثم قالت: ستسطع عما قريب ولن أكون هنا. إن التحوّل من الحوار إلى التحقيق يستعيد إلى حد ما صوت الشخصية وهي تضيء كوامنها في نوع من المونولوغ، فلم تعد مع ما وصلت إليه من وضوح بحاجة إلى سؤال موجّه تقدمه شخصية أخرى، بل أن الشخصية نفسها تعمل على بيان وحدتها وانعزالها وهي تقدم في كل مرَّة تفصيلاً جديداً، فالرجل في هذا المستوى من الخطاب لا يسأل كما سأل النزيل في الخطاب السابق العجوزَ عن أبنائها، والعجوز لا تتهرّب أو تشيح بوجهها، بل إنها تتحدث، كما لو كانت تحدث نفسها، عن ابنتها البعيدة، مضيفة تفصيلاً لمشهد عزلتها، ومقدمة جانباً من طبيعة الحياة التي يسعى الخطاب القصصي لالتقاط بعض أوجهها وكشف علاقاتها.

إن المصادفة التي قادت الراوي إلى حديقة غير عادية ستغدو مسؤولة، بعد انتهاء الخطاب، عن تغيرات عدة يشي بها التعاطف الحاصل بينه وبين العجوز، ويؤكدها توقفه بانتظار الكلب بعد أن أغمي على صاحبته المريضة، مصعداً المفارقة بين مفتتح الخطاب ومختتمه، وهي تنحرف بوعي الراوي من الرفض الكلي المسبق والشعاري للآخر، إلى تلمّس أشد القنوات عمقاً وحساسية: قناة التواصل الإنساني للمشاركة والحوار، على الرغم مما يشوب بعض مفاصل هذا الحوار من رطانة وانفصال، لكن القصة تعد بما هو أكثر من ذلك، فهي تمتد بعد انتهاء الخطاب، كما امتدت قصة حيرة سيدة عجوز، لا لتؤكد خوفاً وتحقق انفصالاً بل لتهز ثوابت وتغيّر، عبر نداء الإنسانية المفعمة، بعضاً من المسلمات.

من المراقبة إلى التعاطف:

(١)

ينطلق خطابا مهدي عيسى الصقر وبهاء طاهر من أرض مشتركة سبق أن تفحّصها الخطاب الروائي العربي وسنَّ فيها أخلاقيات كتابة وتقاليد غدت مع مرور الوقت وتوالي النصوص خصائص وموجّهات للخطاب السردي العربي في استعادته موضوعة المواجهة الحضارية بين «الشرق» و«الغرب»، لذا ليس من الغريب أن يتحرَّك هذان الخطابان، ابتداءً، من مسلمات روائية: البطولة الذكرية الشرقية يقابلها حضور أنثوي غربي، والذهاب إلى الغرب، أو الفضاء الأجنبي بوصفه مجالاً للمواجهة والمحاورة والصراع، وإن تغيَّرت سمات هذه المسلمات، وانحرفت، شيئاً، خصائصها.

يُلاحظ، على الرغم من استمرار ثنائية التمثيل الذكري/الأنثوي غيابُ الموضوعة الجنسية - وقد شكلت هاجساً مركزياً في الخطاب الروائي - بتبدل مواقع الشخصيات، الأنثوية على نحو خاص، فالمرأة لم تعد مثالاً للفتنة والغواية بقدر ما غدت أنموذجاً أو تمثيلاً لأوربا العجوز، بما يضيف انحرافاً جديداً على الصورة، فالمرأة الأجنبية نفسها تُستعاد وقد مرَّ زمانها وتفرّق أحبابها فهي وحيدة تعيل نفسها بإدارة نزل أو تزجي أوقاتها بالعناية بكلبها. إن ما طرأ من تعديل على صورة المرأة لا يبدو غير انحراف في زاوية النظر وقد بقيت عين الشرقي مركزاً لالتقاط الحدث وإعادة إنتاجه، مثلما بقيت أوربا فضاءً لوقوعه، لكن هذين الخطابين عملا على تأمين نظرتين مختلفتين توجّه كلاً منهما لإنتاج صورته (أو تصوّره) عن الآخر عبر تنظيم مختلف العناصر، فلا ترتبط صورة الآخر، في النهاية، بعنصر خطابي محدد بل هي نتيجة تضافر مختلف العناصر ونتاج تواشج مجموعة من العلاقات.

(٢)

يعمل خطاب بهاء طاهر القصصي على وعي أوجه العلاقة مع (الآخر) والسعي إلى استيعاب مستوياتها وهي تنتج صورها المعقدة التي لا تنفصل عن أوجه الثقافة وأنظمة صوغها، حتى تغدو هذه الصورة - التي لا يمكن إلا أن نعدَّ خطاب بهاء طاهر القصصي أحد تجلياتها الأدبيّة - وثيقةً مهمةً في فهم الآخر وإعادة تمثيله داخل الثقافة المنتجة، مثلما تشكل مؤشراً لوعي

الثقافة المنتجة لنفسها، ولقدرتها على الارتفاع بنظرتها للعالم، فإن النظر إلى الآخر يشكل فرصة لاكتشاف الذات والإنصات لصوتها وهي تحيل الانفصال اتصالاً، والمجابهة حواراً، منتقلةً من موقع النظر المسبق، إلى موقع آخر تقترحه الثقافة وتحافظ عليه، لذا تنشأ صورة الذات وتتبلّور في (في حديقة غير عادية) حالما تُمنح فرصة مواجهة الآخر والحياة معه، فتمتد بينهما جسور وتُقام علاقات، عبر المواجهة والحوار، ففي الوقت الذي تتشكل فيه صورة الذات من مجموع مشاعر وأفكار، ونثار قصص وتجارب وذكريات، تُبنى مقابلتها، صورة الآخر، وتُقدَّم بالطريقة نفسها ملامحه الجسديّة والنفسية، حتى يغدو التعاطف الإنساني سمةً تُراصف الصورتين وترعى حضورهما وهما يؤمِّنان لبعضهما داخل الخطاب القصصي فرصة المشاركة الإنسانية، على الرغم مما بينهما من سوء ظن مسبق، فيمثل الحوار عندئذ نوعاً من النجوى، وتستحيل المواجهة إلى شكل من أشكال معاينة الذات إلى الدرجة التي يُنسى فيها الآخر ويمضي الحديث عميقاً في ملامسته مياه النفس الخفيّة، مليئاً بالحنو والعاطفة، مفعماً بالشعور بالوحدة حيث يتجرّد الإنسان في لحظات حواره مما عانى طويلاً تحت وطأته. ليكون الحدث، حدث المحاورة والاتصال، جسراً بين ضفتين: ما قبل الخطاب القصصي وما بعده، وذلك ما تقدمه انتقالات الخطاب، وتحولات مقاطعه، على الرغم من وحدة الشريط اللفظي التي يُقدَّم بها، ليغدو الحدث، على ما يبدو وعليه من بساطة وسطحيّة تحكمهما المصادفة عاملاً فاعلاً في الارتفاع بالوعي وتقريب الصورة التي لم تكن قبل إجراء المحاورة غير تصوّر مسبق، عام وكلي، لا ينظر إلى الآخر إلا بوصفه نمطاً سلبياً لا يشوبه الفقر أو الألم ولا ترهقه الوحدة أو الانعزال، وتنقطع معه أو تستحيل إمكانية التواصل والمشاركة والحوار، في حين يقدم خطاب مهدي عيسى الصقر صورةً صامتةً عن راوية ناطقةً عن الآخر، فالكشف والتحوّل والإضاءة والأرصاد لا تكون إلا عن الآخر، وهي لا تكشف إلا النزر اليسير من سمات الراوي في حفاظه على موقعه داخل الخطاب من أجل هدف مسبق: تقديم صورة مجسدة لفكرة الشرقي عن طبيعة الحياة الغربية، والتي تستخدم مختلف السبل لتحقيقها، وانشاء خطاب قصصي هو (ما صدق) عنها، فالطبيعة قاسية، رمادية، ماطرة، تحتجز الناس في أماكنهم، والناس أنفسهم محتجزون داخل ذواتهم، وبما يصح على الراوي الشرقي الذي لا يُؤمِّن من جسور التواصل غير المراقبة والسؤال، إنه بجملة أخرى، يعمل على إنتاج صورة ظاهرة عن الآخر تبدو مُعبرة بالقدر الذي تبدو فيه صورته عن نفسه مضمرة لا تبين إلا بعد إتضاح الصورة السابقة وهي «تقول وتكشف ما يصعب إدراكه والاعتراف به والاحساس به والتعبير عنه في ثقافة الكاتب الأصلية أو عن وطنه»(١٥)، بما يحدد موقفاً وينشيء مسافةً فاصلة بينه وبين خطاب بهاء طاهر الذي ينطلق من مسلمات بدت قريبة لمسلمات خطاب مهدي عيسى الصقر، لكنها استدارت مع استدارة الشخصيات، وتطورت مع حوارها، وتقاربت تبعاً لحاجتها - المقموعة في بداية الخطاب والمعلنة في نهايته - لتواصل إنساني يجمعها معاً ويخفف من شعورها بالعزلة، هذه العزلة التي لم يخشَ الخطاب التصريح بشعور بطله المصري بها، في أوربا مثلما في وطنه، لتغدو، بذلك جرحاً إنسانياً عميقاً لا يُقدَّم بوصفه مقولة مسبقة تتأسس على مسلماتها مفاصل الخطاب بل توضع تحت مجهر العناية السرديّة وهي تستعيد تجربة الشرقي أجنبياً، عاملاً، يعيش وقائع غربة مضاعفة: غربته عن وطنه حيث يحل ضيفاً زائراً على أهله، وغربته عن الناس الذين يحيا في بلادهم، الأمر الذي غيّبَ عن راوي (حيرة سيدة عجوز) فرصة في المعرفة والاكتشاف، وهو يحلُّ نزيلاً، مخدوماً، معتنى به، يلتقط ولا يكتشف، يستمع ولا يقول.■

الهوامش

(١) ينظر: جورج طرابيشي، صورة (الأخرى) في الرواية العربية: من نقد الأخر إلى نقد الذات. عن: صورة الآخر، العربي ناظراً ومنظوراً إليه، تحرير الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ١٩٩٩: ٧٩٧.

وينظر: شجاع مسلم العاني، الرواية العربية والحضارة الأوربية، الموسوعة الصغيرة (٣١)، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٩: ٥.

(٢) جورج طرابيشي، م. س: ٧٩٨.

(٣) نادرة هي الروايات التي خرجت على تقاليد الرواية العربيّة للمواجهة الحضارية فنقلت الصراع إلى الشرق، بدلاً عن الغرب، أو منحت البطولة لشخصيات غربيّة، أو حققت افتراقها الجنسي عبر بطولة الأنثى بدلاً عن بطولة ذكرية مطلقة، ومن بين هذه الندرة تمثل رواية (أصوات) لسليمان فياض تنويعاً مهماً على صور الصراع الحضاري في الرواية العربيّة.

ينظر: سليمان فياض، أصوات، رواية، وزارة الأعلام، مطبعة الإرشاد، بغداد ١٩٧٢.

(٤) ينظر: د. هـ. باجو، نحو منهجيّة لدراسة صورة الآخر المختلف، ترجمة معجب سعيد الزهراني، مجلة (نوافذ) السعودية ع ٢/١٩٩٧: ص ص٦٧-٩٤.

(٥) جورج طرابيشي، م. س: ٨١٠

(٦) ينظر، على سبيل المثال، تجليات «الذات» و«الآخر» في قصة «بالأمس حلمت بك».

عبد الله إبراهيم، صالح هويدي، تحليل النصوص الأدبيّة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ١٩٩٨: ٣٣

(٧) مهدي عيسى الصقر، حيرة سيدة عجوز وقصص أخرى، بغداد ١٩٨٦: ص ص٥-١٦.

(٨) رولان بارت، التحليل البنيوي للقصة القصيرة، ترجمة د. نزار صبري، مراجعة د. مالك المطلبي، الموسوعة الصغيرة (٢٥٩)، بغداد ١٩٨٦: ٤٧.

وينظر: د. حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط٢ / ١٩٩٣: ٢٩.

(٩) ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٨٦: ١٦١.

(١٠) ينظر: د. محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١: ٤٧.

(١١) ينظر: فاضل ثامر، الصوت الآخر، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٣: ١٣١.

(١٢) إدوار الخراط، قراءة في مجموعة (الخطوبة)، عن: بهاء طاهر، الخطوبة، قصص معاصرة، دار شهدي للنشر، القاهرة ١٩٨٤: ١٦.

(١٣) صبري حافظ، عالم البراءة والدينونة والتحقيقات المستمرة، م. ن: ١٦٨.

(١٤) بهاء طاهر، بالأمس حلمت بك وقصص أخرى، كتاب في جريدة رقم ٣٦ (٤ أكتوبر/ تشرين أول ٢٠٠٠)، مكتب الإشراف والتنفيذ في مقر اليونسكو، بيروت: ص ص١٤-١٧.

(١٥) د. هـ. باجو، م. س: ٧٧.

البنيـة السرديـة

للقصة النسوية القصيرة في اليمن

صبري مسلم *

تتشعب الرؤية للبنية السردية وبناءً على صلتها بالأدوات الفنية الأخرى داخل العمل القصصي، فالسرد يتداخل معها ويتواشج فلا يمكن إفراده بسهولة عن بقية العناصر الفنية، ومن ذلك صلته بالأحداث وأسلوب تسلسلها الذي اصطلح عليه بأنساق السرد، فقد يلجأ القاص إلى الترتيب الزمني للأحداث تماماً كما يفعل القاص الشعبي في السيرة الشعبية إذ يبدأ بولادة بطله وينتهي بوفاته، وربما عمد إلى تشكيل دوائر صغيرة من القصص التي تؤطرها قصة رئيسة كحكاية ألف ليلة وليلة والحكايات التي انطوت عليها – على سبيل الاستدلال – وقد يوائم القاص بين نمطين من الأحداث أحدهما حصل في الماضي والآخر يحدث في الحاضر حيث يعيش بطل القصة وسط الأحداث الراهنة ولكنه يسترجع شيئاً فشيئاً ماضي حياته من خلال حواره الداخلي أوتيار وعيه وبأسلوب «الارتجاع الفني» أو «الخطف خلفاً» كما قد يسميه بعضهم (١). إن من أولى وظائف السرد هي الإمساك بخيوط الأحداث ومتابعتها ورصد حركتها واتجاهها منذ استهلال القصة حتى خاتمتها. ويفترض فيه أن يجري على سجيته من غير افتعال أوتدخل مباشر من القاص إذ إن مثل هذا التدخل مشروع في القص الشفاهي للحكاية أوالسيرة الشعبية إلا أنّه يعد عيباً في بناء القصة المعاصرة ويلجأ القاص إلى بث أفكاره أورؤاه عن بعض القيم أوالظواهر بأن ينسبها إلى شخصيته الرئيسة أوشخصياته الأخرى من غير أن تبدومفروضة من خارج السياق القصصي.

وقد ينتقي القاص أسلوباً سردياً ذا طابع شعري دعاه بعضهم السرد التصويري إذ تنير جنباته شموع الصورة الفنية، ويأخذ شكل القصيدة المكثف ولاسيّما في فن القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً التي أطلق عليها بعض الدارسين مصطلح الأقصوصة(٢) وقد يبدوعنصر الوصف في إطار القصة مناسباً للسرد التصويري إلا إن القاص لا يمكنه أن ينطلق انطلاقة الشاعر طوال الوقت وإلا خرج عمله من دائرة الفن القصصي بل إنه قد يلجأ إلى استعارة أجوائه في بعض المواقف والمفاصل التي تحتاج إلى ذلك، إذ إن

الأسلوب التقريري المباشر ممّا يحتاجه القاص أحياناً للإبلاغ والتوضيح. ويفيد القاص من اللغة المجازية عامه في صياغة سرده لبعض القصص ذات الطابع الرمزي، حيث يرفد المجاز العمل القصصي بطاقة تبعدها عن الرتابة، وتمنحها الخصوصية المطلوبة، فضلاً عن تعزيز طابعها الرمزي. وليس ثمة من موجّه للقاص في صياغته لجملته القصصية أفضل من موهبته التي تدله على المواضع التي يبدوفيها أسلوب معين أنسب من سواه.

ومادامت هذه السطور تنصب على ظاهرة السرد وفي إطار الأدب النسوي اليمني، فإن ثمة آراءً مستقاة من طبيعة الأدب النسوي في الغرب الأوروبي مع الأخذ بنظر الاعتبار اختلاف البيئات الثقافية والجذر الاجتماعي والظرف الاقتصادي، حيث غالباً ما يكون التركيز على خمسة محاور أساسية تدور حولها الآراء

* عميد كلية الآداب والألسن، جامعة ذمار في اليمن.

بشأن الاختلاف بين الجنسين، وأولها : (البيولوجيا) التي تقلل من فاعلية التنشئة الاجتماعية والثقافية، وتركز على الفطرة والسجية، وكثيراً ما تكون هذه الفطرة حجة للإبقاء على النساء حيث هن. وثانيها: تجربة المرأة الفكرية والانفعالية المتميزة، فالنساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال، وتختلف أفكار هن ومشاعرهن إزاء ما هو مهم أوغير مهم، وثالثها يدور حول الخطاب الأدبي عامة لاسيما إذا ما تقبلنا فكرة فوكو التي ترى أن ما هو صواب يعتمد على من يهيمن على هذا الخطاب، وثمة محور رابع يتصل بعالم اللاوعي الذي يكسب خصوصية لدى المرأة قياساً باللاوعي لدى الرجل، وأما المحور الأخير، فإنه ذوصلة بالبعد الاجتماعي وتداخله مع الأوضاع الاقتصادية والثقافية للجنسين كليهما(٣) وما من شك في أن السرد النسوي اليمني شأنه شأن أي فن أدبي يتأثر بطبيعة الكاتبات وظروفهن ورؤيتهن للحياة والمجتمع سينعكس بالضرورة على مضامين السرد وصياغته الفنية بطريقة وبأخرى.

وستقف السطور التالية عند سبع قاصّات هنّ: هدى العطاس وأروى عبده عثمان، ونادية الكوكباني: ونورا زيلع، وريّا أحمد وأفراح الصدّيق، ومها ناجي صلاح، من أجل أن يكون نتاجهنّ السردي في مجال القصة القصيرة تحديداً ميدانا لهذه الدارسة، وصولاً إلى نتائج مستمدة من عمق هذا المنجز السردي.

تعبّئ : هدى العطاس سردها بفيض شعري دافق ولاسيما في استهلالها لقصصها القصيرة جداً فهذه قصة «انبجاس» تكاد تكون قصيدة نثر أوقصيدة الومضة ذات الطابع المكثف ونصها المكثف يرد على الوجه التالي «أشعل برميل جنونه واعتمر طاقية الغياب ومراقبا الصهد المتنامي كان حين سألته أترفو حدوتك أم تحاول لجم الفرس الجموح ؟ أجاب : أحاول تصفيف جنوني الأنيق. انبجس تاريخ بينهما فأكملا لغتهما، عندما كانت الغيابات تنبلج عن حلة الضباب والجة مفازات الجنون»(٤). وقصة انبجاس منذ عنوانها تشي بالانطلاق إثر احتباس لأن الانجباس له صلة برقة الماء إذا ما نبع من حجر أوأرض فإن لم ينبع فليس بانبجاس(٥). وفي نسيج السرد تنبعث نكهة اللغة المجازية الموشاة بألوان الصور الحسية التي تشتغل على حاسة البصر، وحاسة الذوق، وحاسة السمع خاصة وفي إطار استعارات وتشبيهات تجعل من الجنون برميلا، ومن الرغبة فرساً جموحاً ومن الماضي نبعاً منبجساً ومن الضباب حلةً ورداءً. وعلى الرغم من قصر هذه القصة انسجاماً مع سجية الأقصوصة أوالقصة القصيرة جداً، فإن حواراً يجري بين بطل القصة وبطلتها وهو يأتي في إطار استفهام شعري حاد وإجابة مواربة يقصدها النص كي لا يسلم مفاتيح أسراره للقراءة الأولى.

ومن المؤكد أن التركيز هو السمة الطاغية على قصص هدى العطاس ولاسيما قصصها القصيرة جدا التي تمد جسوراً مع الإيحاء والرمز، ومن ذلك قصة اخضلال التي تستوعب أقل من سطرين «مخضلة بالشاي كانت الملعقة ترقص وسط الفنجان، بعد أن ذاب السكر مسجّاة كانت على الطبق بإهمال» (٦). ومثل ذلك ينطبق على قصة ظلام «غرفت من ضوء الشمس بكفي حفنة أطبقت عليها، ومن فتحة سرّبت رؤيتي فاكتشفت أن مازال الظلام بالداخل»(٧). ممّا يكرس الانطباع عن قصص هدى العطاس شديدة التركيز حد الوخز، ويعزز الاستنتاج بأنها تتأنى في اختيار ألفاظها المفردة وصياغة جملها إذ لا تقنع بعالم قصصي يبسّط الحياة ويشرح الحقائق ويتنكر لتقاليد الفن القصصي الذي ينتقي النوافذ الخلفية ويهرب من المباشرة والوضوح.

وينفذ النص القصصي عند هدى العطاس إلى خصوصيات المجتمع اليمني وطبيعة البيئة المحلية بكل تفاصيلها، وهو نفاذ يتخذ من الحاسة الفنية دليلا لا يخطئ. ولعل من حق القارئ أن يستنتج أن القاصة في قصة «أنين» تحذر بنات جنسها من أن تقتصر أحلامهن على لحظة اللقاء بين الرجل والمرأة خارج إطار المباركة الاجتماعية إذ سيكون مصير الفتاة في

مثل هذه الحالة لا يختلف عن مصير الدجاج الذي كانت ترعاه بطلة القصة، ولاشك في أن استهلالة القصة تبدومناسبة تماماً إذ تجري على النحو التالي: «أدخلت صفية آخر دجاجة في القفص عندما التقطت أذنها نحنحة مؤذن المسجد المجاور لدارهم وتشمّمت عبير عطر هبت به نسائم الغروب، قالت في نفسها : «هذا عطر القادم من المدينة، الكلّ يتحدث عنه، في الصباح عند البئر تتغامز النساء عند مروره بجوارهن»(٨) فتتخذ من حاستي السمع والشم مدخلا لقصة أنين، ويتوغل النص إلى أعماق الفتاة الريفية التي يتعمد أهلها تركها دون تعليم انطلاقا من حوار الأم التي تبوح لابنتها بمعلومة متداولة في عالم القرية «الفتاة لا يجب أن تتعلم كثيرا»(٩). ولكن جهل الفتاة وانبهارها بالجديد الغريب القادم من المدينة يجعلها أكثر استجابة لنداء الغزيرة في أعماقها وربما انطوت خاتمة قصة «أنين» على ساديّة مقصودة إذ تنفتح على تفاصيل ذبح الفتاة وبلغة واخزة «كانت أشباح الليل تتقافز حول صفيّة المكومة في إحدى الزوايا يأتيها صوت احتكاك السكين وحده بالحجر وصوت الحشرجة الصادرة من حنجرة الأب... أخذ يقترب وأمسك بشعرها المضفور ودوّت صرخة، وجز رأس، بقبق وفار الدم الحار على الأرض وسقط رأس الضحية ذوالضفيرتين»(١٠). ولكي يؤكد النص رسالته التربوية غير المباشرة فإن السطور الثلاثة الأخيرة تنبئ عن أن الخاسرة هي الفتاة في مثل هذه الحالة وإلا فإن الغريب الوافد من المدينة كان «يمص دخان السيجارة ويتلذذ بشرب الشاي وترتفع ضحكته بين حين وآخر وفي الخارج يتلقى والده التهنئة بالعرس الميمون ! »(١١)، فنلمس هذا التضاد الظالم الذي لا رائحة للعدالة فيه ولكن القصة تحتفي بهذا التضاد وتتخذ منه بؤرة مشعة وإذا كان المضمون تقليدياً فإنه عولج بخصوصية لافتة.

ونصوص هدى العطاس معطاء ة لا تجد عناءً في البحث عمّا هو موح وخصب ومتعدد الألوان، ثري العطاء، وهذه قصتها «كهف الماموث» ترتدي إهاب الرمز فالماموث «فيل منقرض»(١٢) بيد أنه ما يزال يعيش في هيئة وأخرى، فهو رديف العادات الاجتماعية أوالجزء السلبي منها على وجه الدقة، ولكنّه يمتدّ كي يلقي بكلكله على نبض الحياة، ولذلك فإنه يحفّز بطلة القصة على التحدي وتكون الاستهلالة «لا بدّ مما ليس منه بد عليها أن تخرج إلى الشمس، تتسلّل يدها أولا، ترتد، إنها محرقة، تنكفئ إلى الكهف»(١٣) وهي استهلالة تنطوي على قول مألوف موقع (من الرجز) يتصدّره النفي (لا بدّ مما ليس منه بدّ) وهو يفضي إلى خلجات البطلة التي بدا لها كهف الماموث قسيماً للموت، وتكون خيوط الشمس المحرقة رمزاً للحياة الصعبة. وإذا كان النص قد حاصر البطلة ووضعها بين خيارين لا ثالث لهما، فكلاهما مهلك، ولكنّ البطلة تختار نار الحرية مفضلة إياها على سكونية السجن وعتمة كهف الماموث «تتململ، تصرخ، تقذف نفسها تحت أتون الشمس، يبدأ جلدها بالتآكل»(١٤)، فيوحي هذا الحضور المتوالي للفعل المضارع في غضون النص وخاتمته بسرعة الاستجابة وحضور العقاب، وإمكانية تصريف الرمز في أكثر من اتجاه ممكنة وقائمة على أن لا يتعارض مع السياق السردي للقصة واستثمار الأفعال في غضون القصة عامة «لا ينبغي أن يكون عفوياً لأن الفعل قلب اللغة الذي ينبض بالأحداث ويحرك الانفعالات... ليحقق مهمة تعبيرية خاصة منوطة بأبعاد الفعل ودلالاته الإشارية»(١٥) وهو ما يتحقق عبر وعي القاصة بهذا الدور الخاص الذي يمكن أن يفيض به الفعل على كيان النص القصصي الحي.

وتتسع تجربة هدى العطاس القصصية كي تستوعب حياة الجدة عيشة بطلة قصتها «وشم» التي تستهلها على النحو التالي «الجدّة عيشة، عجوز تدهن الأرض بخطواتها الصلبة، في غسق الفجر، تفتل الطريق بأقدامها الحافية واشمة التربة المبتلة بطل الفجر رسم أصابعها الطويلة وضغط كعبيها القويين»(١٦) مما يحيل إلى العنوان (وشم)، ويسمعنا النص القصصي صوت بطلة القصة وهي

تهمس : يا مريم بنت عمران إشارة إلى محنة العيش وفضيحة الجوع، وتفصح الخاتمة عن مرجعية تستند إلى قصة مريم بنت عمران «وتخرج من دارها لجمع الرطب المتساقط من النخيل... تسرّ لبحر السماء ما يعتلج في نفسها ثم تعود لجمع منحة الجذع المقدس» (١٧) فيلمح النص الآية الكريمة «وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيّاً»(١٨)، وهي سمة تعطي للنص القصصي عمقاً وأصالة.

ولأن النص القصصي لدى هدى العطاس لا يرضى برؤية سطحية للحياة، لذلك فإنه كثيراً ما يشعّ بالرمز الموحي في أكثر من اتجاه، وغالباً ما يحتضن تجارب إنسانية متنوعة تتراوح ما بين الخيبة والنشوة ،واللذة والألم والحياة والموت... ويحس القارئ لنصوص هدى العطاس بأن ثمة فاصلاً بين القاصة ونصها القصصي إذ أن رؤيتها تتسم بقدر كبير من الحياد الفني – إذا صح التعبير – فلا يعقل أن تكون الساردة قد خاضت كل هذه التجارب التي عكستها عبر قصصها لا سيّما أنها التقطت خصوصيات أنثوية تنطوي على مشاعر وأفكار بسعة مديات القصص وبحجم حياة شخصياتها المتعددة. ولم يصطنع النص القصصي عند هدى العطاس حواجز تمنعه من أن يبوح بإحساسات تبدوجريئة في إطار المجتمع الراهن الآن، ففي قصة «دفق» يقتحم النص عالم امرأة منفردة تنام وحيدة في «ليل دافق، أغمضت عينيها، تزوّجت كل رجال العالم، صعق جفناها حين فتح الفراش البارد عينيه»(١٩). ويتغلغل النص إلى تفاصيل ذلك اللقاء الحميمي بين حبيبين عبر آلية الذكرى «جمعت أشياءه الصغيرة، أقفلت محفظتي على آخر نظرة سالت من عينيه، آخر قطرة عرق تركها على قميصه الداخلي، آخر قبلة وضعها على مكان ما من جسدي فانتشرت آخر كلمة قالها لم أعد أذكرها الآن»(٢٠). إلا أن النص القصصي لدى هدى العطاس عامة لا يتخذ من الجنس واجهة سهلة أوعلامة فارقة تسمه بل أنه يسمو إلى رحاب إنسانية أكثر سعة وأبعد أفقا.

ويستمد عالم القاصة أروى عبده عثمان خصوصيته من طبيعة اهتمام القاصة بالتراث الشعبي عامة وبالقصص الشعبي خاصة، ولذلك فإن كثيراً من قصصها التي استوعبتها مجموعتها القصصية «يحدث في تنكا بلاد النامس» تنتمي إلى هذا النمط الشعبي الذي حاولت القاصة الإفادة منه وذلك عبر إكسائه أردية عصرية ذات صلة بهموم الراهن وإشكالات الآن ومزجه بأحاسيس ورؤى وملامح وبصمات خاصة. ومنذ عنوانات القاصة نلمس هذه النكهة الشعبية المستثمرة في غضون القصص ومن ذلك «كيف استطاع حمادي الأفلخ أن يأتي بالجن مربطين وحكاية ملكدرنان وجرجوف مدينتنا وشبّيك لبّيك ويحدث في تنكا بلاد النامس والقيصر دبوان وتنكا تشرب من بئر طاخ»(٢١).

وتستأثر قصة «شبّيك لبّيك» للقاصة أروى عبده عثمان بمضمون اجتماعي يبدوقريب الدلالة مع أنه يتخذ من أسلوب القص الشعبي نهجاً له يحيل إلى تلك الأجواء الشيقة التي كانت بديلاً عن وسائط الإعلام العملاقة في هذا العصر وأسلوبها في سرد عشرات الأساليب القصصية التي يختلط فيها الغثّ بالسمين. تستهل قصة «شبّيك لبّيك» على النحو التالي «كان وكان في المكان وفي الزمان من سالف العصر والأوان وحتى الآن، كان هناك رجل يبحث عن نصفه الآخر، امتد بحثه زمناً قيس بعمر آدمي... ابتهل إلى الله في سجوده... أن يمنحه زوجة حتى ولو كانت كلبة.. حقق الله بغيته ومنحه زوجة لكنها كلبة»(٢٢). فيتعمّد النص أن يكسر رتابة الاستهلال التقليدي كي يعطيها سمة هذا العصر، وتحيل الزوجة الكلبة إلى أجواء السحر في القصص الشعبي عامة وفي ألف ليلة وليلة خاصة حين يستحضر النص عالم المسخ والتحول من الهيئة الإنسانية إلى هيئة الحيوان أوالعكس مما يمكن أن يكون محوراً لرمز لا يبدوبعيد المنال، فالزوجة الكلبة كانت «متوحشة، تسخر منه دوماً لارتضائه الزواج من حيوان، فتصفه بالحمار، وتواصل سعير سخريتها الحاد (على الريق) أوأثناء نومها في فراش

الـزوجـيـة»(٢٣). مما يـفـتـح الـبـاب أمـام الـرؤيـة الاجتماعية للرمز القائم ويأتي عنصر المفارقة في القصة من أن الكلبة الممسوخة عن امرأة حين تعود إلى هيئتها وبأسلوب ينتمي إلى آليات القص الشعبي ومنطقه فإن الزوج تنمو شخصيته باتجاه الأذى والطغيان إذ لم يعتد على زوجة آدمية رقيقة. ولذلك فإنه يبدأ باضطهادها «زمجرته تعالت في وجهها: لماذا لا تقولين أمتك بين يديك أوأمتك بين أقدامك»؟(٢٤). وهنا لا تجد الزوجة بدّا من العودة إلى هيئتها الشرسة السابقة كي تقي نفسها من هذا المصير الذي ترددت إليه، وهي تختار هذه المرّة إهاباً يجمع بين الكلب والذئب كي تكون أكثر شراسة «ضربت الساحرة بعصاها بين أقدام الزوجة وبلمح البصر تحولت إلى كائن يجمع كل ما ذكرته : الكلبة، الذئبة، النمرة، اللبؤة... لكن بمخالب كبيرة وحادة كانت تحمل ملامح جنية تشبه (الدجرة) ويقال أنها بشحمها ولحمها، والدجرة كما تعرّفها القاصة كائن أسطوري يحمل ملامح الأنسنة والحيوانية والكائنات الغيبية، يتغذى على الآدميين تسمى في بعض الحكايات الشعبية العربية بـ (السعلوّة)»(٢٥) وتأتي الإضافة العصرية على الحكاية النواة لهذه القصة من خلال الخاتمة، فالخاتمة في القصص الشعبي غالباً ما تنتهي بالثبات والنبات والخلف من البنين والبنات بيد إن خاتمة قصة شبّيك لبّيك تكون على النحو التالي «الأعزاء، السادة الكرام، الحكاية انتهت، لا أدري ! لم تنته أيضاً لا أدري ! فلكم الحرية في أن تنهوها أوتجعلوها مفتوحة، لكن لي رجاء عندكم إن أنهيتموها، فانهوها بنهاية غير تقليدية معارضة قولوا: نحن صادقون لأن الله صادق، ولا نكذب لأن الله لا يحب الكاذبين»(٢٦). فيبتعد النص القصصي عن عالم الحكاية الأصل.

ولا يطرد هذا الاتكاء على الحكاية النواة إذ قد يتجه إلى أجواء أخرى كأجواء الرؤيا في قصة (القيصر دبوان) للقاصة أروى عبده عثمان إذ يشتغل النص على نواة من نوع آخر وهو الرؤيا الرامزة إلى قسوة العيش وشظفه ولجوء الإنسان في مثل هذه الحالة إلى نعيم الحلم بديلاً عن نار الواقع وجحيم الحاجة، وتفضح الخاتمة بؤرة القصة «نظر إلى زوجته بعينين منكسرتين اقتطع لقمة ولاكها في فمه، قذفها بحدة جر تنهيدة طويلة علها تزيح غصة جثمت على حنجرته بحجم حلمه بالقيصر دبوان...»(٢٧). فلا نفاجأ بلحظة التنوير إذ مهدت لها القاصة من خلال أكثر من لمحة فنية.

ويشي الانطباع الأول عن مجموعة أروى عبده عثمان بالهم الاجتماعي الذي يكاد يطغى على قصصها وقد يكون ممتزجاً بهم سياسي وبرؤية إصلاحية تنبع من ذات تعتز بقيمها وتراثها، بيد أنها تمتلك عينا ناقدة لكل ما هو مائل ومناهض للسجية، ولا نبوح بسر حين نقول : إن ميدان القصص وفضاءها المكاني ينطلق من الأرض التي تقف عليها القاصة وأنها فضلت أن ترمز بديلاً عن الأسلوب المباشر وانطلاقا من اهتمامها وثقافتها في مجال القصص الشعبي، ولعلها فعلت ما سبقها إليه الشاعر الشهيد محمد محمود الزبيري حين اختار لروايته عنواناً هو «مأساة واق الواق»(٢٨) حتى يعكس كل ما في ذهنه من رؤى وأفكار هي في واقع الأمر من صميم مجتمعه زمن كتابة تلك الرواية.

وتسعى القاصة نادية الكوكباني إلى تنويع أساليب سردها وصياغات جملها القصصية في مجموعتها (دحرجات) ففي الوقت الذي تسرد فيه قصة (غواية) بأسلوب الحوار الذاتي (المونولوج) فإنها تورد عبر وعي بطلتها وفي مستهل القصة «غداً سيأتي، سيعترف، وسيعتذر عما اقترفه في حقي من أخطاء، سيروي قصصاً لانتصاراته يظنني أجهلها، وسيبرر هزائمه بأكاذيب أعرفها جيداً ومع ذلك سبق لي تصديقها دون كيف أولماذا ؟ فيفيد النص من سجية الفعل المضارع وفضائه الزماني لا سيما أنه مسبوق بسين الاستقبال (ثماني عشرة مرة في غضون النص) «مما يضفي على النص لمحة دلالية وإيقاعية خاصة في حين تأتي لحظة التنوير التي تختم هذا (المونولوج) مصوغة بأفعال ماضية زأنهى جرس الهاتف شرودها،

خنقها صوته للمرة الـ... معتذراً عن موعده غداً»(٢٩) مما ينبئ عن الخاتمة المفجعة للقصة ونهاية دفق الأمل الذي اجتاحها. وقد ينطلق نص (غواية) في رحاب اللغة المجازية حيث لا يكفي النص بالأسلوب التقريري المباشر الذي قد تحتاجه القصة فيرد «غداً سيأتي، سيطلب قفصاً بملء إرادته، للعصفور الذي أغوته الحرية وأدمى قشها الناعم أحلامه وأمانيه، وسألتذ بقص ريشه كي لا يعاود التحليق في سماواته الأرضية»(٣٠) فيكون العصفور والقفص قسيمين استعاريين لبطل القصة من جانب ومن الجانب الآخر المكان القصصي المحدد والبديل عن فضاء الحرية الممتد بلا حدود مما يلقي الضوء على بؤرة القصة والملامح النفسية لبطلة القصة وبطلها على حد سواء..

وعلى الرغم من أن قصة (صندوق رقم ٣) للقاصة نادية الكوكباني تختلف في أجوائها وشخصياتها وطبيعة الحدث الذي ينتظمها عن قصة (غواية) بيد أن ما يجمع بينهما هو هذه الخاتمة التي تضيء الحدث الرئيس في القصة وفيما يدعى بلحظة التنوير أوالصدمة أوالمفاجأة فضلاً عن أنها تسرد عبر وعي امرأة تنتمي لسجيتها الأنثوية وتسعى إلى الإنجاب لولا أن عائقين اثنين يقفان حائلاً أمام تحقيق رغبتها وهما غربة زوجها وعقمه مما يفصح عن مضمون قصة (صندوق رقم ٣) إذ يعقد النص صلة واعية بين العقم والغربة. وتتأكد هذه الدلالة من خلال خاتمة القصة وحين يخاطب موظف المطار بطلة القصة «يمكنك استلامه، صالة العفش، صندوق رقم ٣»(٣١). وهو الصندوق الذي عادت فيه جثة بطل القصة المغترب إلى أرض الوطن.

وتسرد قصة (للبحر وجه آخر) للقاصة نادية الكوكباني بضمير المتكلم إذ تندغم شخصية الساردة مع بطلة القصة، ويلجأ النص إلى لازمة تستهل بها القصة وتختم بها أيضاً مع تغيير واع في الصياغتين، يرد في الاستهلال «سيدة الأمنيات، سبقتها الأحلام وتلتها صدمة الاكتشاف، فهل يكون هذا هو ثمناً لتحقيقها ؟ ربما»(٣٢) فيخز الاستفهام إحساس المتلقي ويحفزه لاكتشاف عالم القصة الزاخر بالاحتمالات وهو ما قصدته القاصة في هذه الاستهلالة إلا إن الخاتمة تقرر وبأسلوب اللازمة ذاته «سيدة الأمنيات التي سبقتها الأحلام، تلتها صدمة الاكتشاف هل أدت ثمن تحقيقها ؟»(٣٣) فيؤدي التساؤل وظيفة دلالية أخرى في خاتمة القصة وهي الانفتاح على أكثر من تأويل للنص كي لا تنحصر رؤية المتلقي واستنتاجاته في اتجاه واحد، ولذلك تظل بؤرة القصة مشعة بالإيحاءات التي يصب معظمها في أن بطلة القصة ربما تكون قد اكتشفت تحولات جسدها حينما عانقت الماء، وهو تأويل تسنده العبارات، «جسدي يتقدم دون خيار، أزاح كل ما يعيقه وانتصب مذهولاً»(٣٤)، وربما وجدت بطلة القصة في البحر بديلا عن حنان الأم التي فقدتها «عانقت أمواجه فتبدل صقيع قلبي دفئا، أعادني لصدر أمي الحنون الذي غاب عني منذ عام ليلبي نداءً من نوع آخر»(٣٥). وفي كل الأحوال فإن خاتمة القصة تهب النص لمسات قصصية وتثير حاسة حب الاستطلاع لدى المتلقي عبر الصياغة المغلفة بقدر من الغموض «ثمة جسد لفظه البحر، ثم جسد ملقىً بلا حراك»(٣٦) فيفهم القارئ أن هناك حادثة حصلت ابتلع فيها البحر أحد محبيه، ومن المستبعد أن تكون بطلة القصة قد فقدت حياتها وإلا ما معنى تجربتها حينما تكون قد دفعت كيانها كله ثمناً لصدمة الاكتشاف على حد تعبير قصة (للبحر وجه آخر).

وتكون للبحر نكهة أخرى في قصة «أسامة والبحر» للقاصة نادية الكوكباني حيث يشع بإيحاءات متباينة، وقد ورد في الإهداء أن للقاصة ولداً اسمه أسامة، فهل القاصة تؤرخ لنفسها وترصد جزئيات من حياتها متخذة منها مادة لبعض قصصها ؟ إن الصلة بين الحياة خارج النص القصصي والحياة داخل النص مما اختلف في فهمها الدارسون بيد أنها قائمة وحية ولكنها ليست حرفية أوظلاً باهتاً للنموذج الأصلي كما فهمها أفلاطون في نظرية المثل التي لم يستطع أن يقنع

بها تلميذه أرسطو والذي فهم محاكاة النص الأدبي للحياة خارج النص على أنها ليست مجرد محاكاة (فوتوغرافية) أوتقليد حرفي للواقع بل أنه انتقاء ماهر وإضافة واعية للواقع والحياة(٣٧) والقاص أوالقاصة خارج النص قد يتوحدان مع شخصية السارد أوالساردة داخل النص وربما تكون البطلة والقاصة في إهاب واحد أوكما اسماه شعيب حليفي السارد الملتحم بالحكاية أوالمتضمن وهو الذي «يشتغل وظيفتين في آن: فهو راوومشارك في الأحداث»(٣٨).

وتفصح قصة (شرفاتهم) للقاصة نادية الكوكباني عن الحس الإنساني والرؤية الشمولية للنص القصصي إذ يتقصّى النص هموم امرأة عجوز تكتفي من الحياة بهذه الإطلالة من «شرفتها المطلة على حافة الهاشمي في الشيخ عثمان أشهر مناطق مدينة عدن وأكثرها ازدحاماً بالسكان لتتغلب على شعورها القاتل بالوحدة»(٣٩). فتهب تفاصيل البيئة المحلية النص أصالة ومصداقية. وينطبق هذا الهم الشمولي على قصة (اليوم الرابع) التي سردها النص من وجهة نظر حي من أحياء صنعاء وهو (أي الحي) يتقاسم البطولة مع العم صالح أحد المتسولين الذين لم يكتفوا بسد الرمق هدفاً من التسول وإنما بنى عمارة من هذه المهنة - وكما يقرر النص(٤٠) إدانة من النص لهذه الشريحة الاجتماعية وتحفيزاً للمجتمع كي يضع حلولاً حاسمة لمعالجتها.

وتنبعث من قصة (احتضان) للقاصة نادية الكوكباني رسالة تربوية تشير إلى ضرورة التنبه لحماقات الأطفال وإلا ذهب الطفل ضحية أحد الأخطاء، وعلى النحو الذي حصل لبطل قصة احتضان الذي «فشل الصغير في اللحاق بيد شقيقه الأصغر (عمره خمسة أعوام أوستة) ونجح الإسفلت في احتضانه»(٤١) وقد مهد النص لهذه الخاتمة عبر إشارات يمكن أن تحدث في واقع الحياة وقد استغرق زمن السرد لحظات فقط هي تلك التي تسبق انطلاق سيارة (الهايلوكس) بانتظار الضوء الأخضر للعبور.

وقد تنفذ القاصة نادية الكوكباني إلى تفاصيل اجتماعية قد تبدومحرجة إذا ما سردت بلغة مباشرة إلا أن اللغة المجازية في قصة (همس حائر)(٤٢) تؤدي مهمة التلويح والتعريض بليلة العرس والمأزق الذي يمكن أن يواجهه العريس أمام إلحاح من حوله ولا سيما في مجتمع القرية، وما يعنيه عجزه من معاني العقم وافتقاد الفحولة، وما يمكن فهمه من قصة (ما يمكن إنقاذه) للقاصة نادية الكوكباني أن بطلتها أول قصة كتبتها المؤلفة، وهو تطور نسبي في المتن القصصي إذ تسعى القاصة إلى أنسنة المعنى وإضفاء الملامح الإنسانية عليه وفي سياق قصصي مقنع.

وفي أقاصيص نادية الكوكباني أوقصصها القصيرة جداً يطغى الطابع الشعري على السردي نظراً لطبيعة هذه القصص ففي أقصوصة حياة «لحظات، ويبتلع الحائط ظله، ستدحرج الشمس أشعتها على جسده الضئيل، ستوقظه ليبحث عن رصيف آخر يأويه»(٤٣) يتأنسن الحائط والشمس والرصيف في إطار استعارات دالة تنتظم القصة، وفي أقصوصة (خطيئة) وهي «اشتعلا، تحولا، سعيراً رماده ندم»(٤٤) ثمة استعارة وتشبيهان بليغان، ولا مناص من هذه اللغة المركزة في بنية هذا الجنس الأدبي الرشيق جداً.

وتنتقي نورا زيلع في قصتها (قارئه الفجان) أجواء العرافة والسحر وقراءة المستقبل ولذلك فإن مفتتحاً مثل «طرقات على الباب تخبر بأن هناك شخصاً يرغب بالدخول، قالت العرافة بصوت صارم: أدخل، ولجت امرأة تقطر من شرشفها رائحة توقظ النائم من سباته»(٤٥) يبدومغرياً بالدخول إلى رحاب القصة، وهو مزيج من السرد المباشر والحوار الخارجي (الدايولوج). ولكي يقنعنا النص بأصالة أجوائه، فإن ثمة لمسات فنية تداعب الحواس وتكمن في تفاصيل غرفة العرّافة، فهناك بخور يتصاعد ومسبحة بين أنامل العرّافة العجوز وقلادة من العقيق اليماني تزين جيد العرافة الذاوي ودلة للقهوة تنتصب فوق جمر متقد. وقد تولى التشبيه المرسل إعطاء فكرة واضحة عن العجوز العرّافة فهي كورقة ذابلة على

غصن واه إلا أن الحوار الذاتي المناسب من أعماق بطلة القصة يفصح عن السمات النفسية لهذه الشخصية، ويمسك بخيوط الحدث الرئيس الذي ينتظم القصة والذي يبدوحدث زيارة العرافة ثانوياً بالنسبة إليه، ولذلك فإن القصة سرعان ما عزفت عن حديث العرّافة واستجابت لبوح أعماقها «أدرك مع هذا الدخان تحت أي عنوان يندرج مصيري، وفي أية صفحة يطويني المستقبل»(٤٦) فكأنها اقتنعت بمصيرها ومهدت لخاتمة القصة التي ترد على لسان العجوز العرّافة «المجتمع ليس بحاجة إلى أن تزيد عليه بائسة أخرى»(٤٧)، وهي عبارة مباشرة يؤطرها الحوار الخارجي (الدايولوج) ولو اكتفى النص بالتلميح لهذا المعنى لكان أكثر دلالة لاسيما إن النص أشار من طرف خفي إلى مصير البطلة إذ إن الديدان كانت قد «ساحت تحت شرشفها، نفضتها ويدها قابضة عل مقبض الباب»(٤٨). وربما يفاجأ القارئ بهذا الوعي غير المتوقع الذي تتحلى به هذه العرّافة قارئة الفنجان مع أن مثل هذه الشخصية هي في حقيقة الأمر مدانة وحسناً فعل النص حين لم يشر صراحة إلى موقف يتضاد معها إذ لا ضرورة لذلك ما دامت الإشارة قد فهمت وهي أن حديثها تافه ولا تأثير له أومعنى.

وفي قصة «قلب من صنعاء» للقاصة ريّا أحمد تبدوبطلة القصة (بلقيس) ذات الأب اليمني والأم الفرنسية أنموذجاً يعبر عن حب الساردة لوطنها أكثر منها شخصية إنسانية حية على الرغم من محاولة القاصة أن تؤصل لها عبر جزئيات مأخوذة من صميم البيئة المحلية، ومن ذلك «أزقة صنعاء، منازلها العتيقة، قبابها ومآذنها.. صنعاء أم الدنيا..»(٤٩). وإذا كانت مجازفتها قد نجحت في إطار حدث هروبها من بيتها في فرنسا ونزولها في مطار صنعاء دون أن تعرف أحداً في اليمن، فإن حدثاً كهذا – إذا ما تكرر – قد لا يؤدي إلى خاتمة سعيدة كالخاتمة التي انتهت إليها قصة (قلب من صنعاء) لاسيما أن البطلة تنتمي لثقافة مختلفة، وقد انتزعت واعية جذورها الهشة من هناك لتعود إلى حيث تتجذر في البيئة اليمنية الأصل، ولم تجد أمامها سوى سائق سيارة الأجرة كي تتزوجه دون أن يعترض أحد بعد أن أشهرت إسلامها وعبرت عن سعادتها بهذه العودة المباركة (بؤرة النص). وأما لقاء الأب – وقد عاد من غربته في باريس إلى صنعاء – بابنته بلقيس التي تعرف عليها بمجسات روحية على الرغم من ستارتها وارتدائها (الغموق) فإن مصادفة كهذه تحيل إلى مصادفات مماثلة يمكن أن ترد في القصص الشعبي، بيد إن مثل هذا الحدث يمكن أن يؤخذ على صعيد رمزي إذ إن المدن الأسمنتية النظيفة كباريس ولندن وسواهما بلا روح ولا يمكنها أن تعوض الإنسان اليمني عن دفء مدينته صنعاء وأجوائها الروحية وهو ما باحت به قصة (قلب من صنعاء) للقاصة ريّا أحمد.

وتسرد قصة (المرآة) للقاصة أفراح الصديق بأسلوب شيق إذ لا يمكن أن تقرأ استهلالة كهذه «اليوم صحوت باكراً والأغنية عذبني طويل القامة ذي شعره وصل لاقدامه على شفتي مع إني لا أحبها، ولكني كنت أغنيها استعداداً للذهاب إلى ندوة حقوق المرأة»(٥٠). من غير أن تواصل قراءة القصة، وإذا كانت الساردة قد أعطت انطباعا عن بطلتها الجميلة ذات الشعر المنساب حتى قدميها فإن تلك المرأة الأخرى التي جلست قبالتها كانت على النقيض منها تماماً فهي «مائلة إلى القبح، ضعيفة البنية، محولة العينين وشعرها قصير مجعد... وأحياناً تدخل القلم بين أسنانها الكبيرة والمتفرقة فأحس أني بين فكي ذئب جائع»(٥١). وتأتي المفارقة في قصة (المرآة) من لحظة التنوير في خاتمة القصة إذ إن تلك المرأة القبيحة التي ركز النص على أوصافها الحسية وبأسلوب (كاريكاتيري) لم تكن سوى بطلة القصة ذاتها أولنقل أنه الوجه الآخر لها، ومن هنا يأتي عنوان القصة (المرآة) موافقاً لمضمون القصة التي تجري مجرى النكتة الشعبية وهي لا يمكن أن تؤوّل إلا وفقاً لما ورد فيها من إشارات وتلميح، فالمرأة على سجيتها هي صورة من بطلة القصة المنصرفة إلى ذاتها وزينتها

أوهكذا بدت البطلة من وجهة نظر الساردة بيد أنها حين تنتقل إلى وضع آخر وهو الدفاع عن قضايا المرأة فإنها تحتاج إلى شخصية أخرى تتناسب مع هذا السياق ولذلك فإن الصورة المضحكة المنعكسة في المرآة تبدوتعبيراً مناسباً عن وضعها الثاني وكما رأت قصة (المرآة) ذلك على أن الرمز الكامن في هذه القصة يمكن أن يصرف في اتجاهات أخرى.

وتسرد القاصة مها ناجي صلاح قصتها (بحجم الروح) بأسلوب شعري لا سيما أنها استهلت قصتها بتكرار ذي طبيعة شعرية يحيل إلى طبيعة قصيدة النثر فضلاً عن هذه اللغة المجازية الموحية «ليست هي، ليس هذا صوتها وما ينطلق من فمها من كلمات ليس لها ولا هذا التعبير الملائكي الذي احتل قسماتها عنوة يعنيها بشيء... واستسلمت بنشوى شديدة لذلك الخدر اللذيذ الذي اجتاح كيانها موجه الدافئ»(٥٢). ومن المؤكد أن مهمة اللغة الشعرية في القصة تختلف عن مهمتها في الشعر «ولذلك فإن توظيف اللغة الشعرية في مثل هذا الاتجاه القصصي ليس مقصوداً لذاته وإنما المقصود منه ذلك التوظيف المتقن لأبعاد الفكرة والارتقاء بها عن طريق رفع وتيرة اللغة النثرية إلى مستوى الإيحاء الشعري»(٥٣). وتوشي القاصة مها ناجي صلاح نسيج نصها القصصي (بحجم الروح) بتساؤلات وحزمة من الاستفهامات الواخزة وتختتم القصة بالأسلوب الشعري ذاته «عندما ظنّت بأنها تحب، ضاق الكون انصهر في بوتقة الذات، وحين أحبّت حقاً اتسع الكون، صار بحجم الروح»(٥٤). مما يجعل المتلقي حائراً أمام جنس كهذا ترى هل هو قصة قصيرة حقاً أم أنه قصيدة نثر رشيقة ؟

وبعد، فإن القصة القصيرة النسوية في اليمن ترسم خطاً بيانياً تصاعدياً في أغلب تجاربها، وإذا كانت بعض تجاربها لا ترقى إلى مستوى السرد القصصي الناضج، فإن بعضها الآخر يتنافس مع أرقى النصوص العربية، ويسجل فوزاً ساحقاً عليها، يستقى هذا من الجوائز العربية التي حصلت عليها القاصات هدى العطاس، وأروى عبده عثمان، ونادية الكوكباني، وسواهن، ولعلّ حضور نادي القصة (المقة) وانضمام معظم القاصات إليه مما يرصّن مسيرة الفن القصصي في اليمن عامة فضلاً عن أن معظم الكاتبات في هذا الفن بأعمار شابة مما يفتح الباب واسعاً أمامهن من أجل حصاد سردي أكثر غزارة ونضجاً. ولعلّ الاستنتاج المهم هنا هو أن نسق المضامين في القصة النسوية انطلق في رحاب شاملة وحقق تنوعاً في المعالجة على وجه العموم ولا سيما في مجال طبيعة العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة (الزوجة والأم والشقيقة) وإذا كانت بعض التجارب جريئة في النفاذ إلى بعض تفاصيل الجنس فإنها لم تطرد وفي نماذجها القليلة لم تكن واجهة لنص هابط، وقد كانت معظم القصص واقعية وهي تحكي هموماً حقيقية بحيث يمكن أن نقرر بقناعة تامة أن الشأن الاجتماعي يتصدر اهتمامات القاصة اليمنية ويشغلها أكثر من سواه مع اهتمام أقل نسبياً بالبعد السياسي والرؤية الإصلاحية القائمة على الحلم بيمن أكثر تطوراً. وأما نسق الصياغة الفنية، فإن الأسلوب الشعري يحضر بقوة في التجارب القصصية النسوية فضلاً عن اهتمام واضح بالصورة الفنية الممتزجة بتأثير الحواس والنفاذ إلى تفاصيل في هذا الشأن، ومن السمات الشكلية الأخرى للقصة النسوية أنها كانت على وجه العموم قصيرة مركزة تستند إلى التكثيف والاقتصاد في الألفاظ وربما اعتمد بعضها على الرمز أوالتلميح الموحي بديلاً عن التصريح والمباشرة في التعبير، وكثيراً ما تتوحد شخصية الساردة مع بطلة القصة إفصاحاً عن أن الكاتبة تستوحي تجربتها القصصية من واقع صلتها بالحياة. وإذا استثنينا قصص أروى عبده عثمان وعرافة نوراً زيلع، فإن التاريخ أوالتراث بشقيه الفصيح والشعبي قلّما كان إطاراً للقصة النسوية اليمنية التي أتيح لي أن أطلع عليها، وإذا كانت الدراسة قد اعتمدت على عدد محدود من القاصات (سبع فقط) فإن توسيع دائرة الدراسة يمكن أن يضيف سمات مضمونية وشكلية أخرى إلى ما توصلت إليه هذه الدراسة.■

الهوامش

١) مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ط١، بيروت ١٩٨٤م ، ص٢٣ .

٢) ينظر : كنيث ياسودا ، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق (دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية) ، ترجمة : محمد الأسعد ، سلسلة إبداعات عالمية (الكويت) العدد ٣١٦ فبراير ١٩٩٩م وينظر كذلك د.عبدالإله الصائغ ، النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير ، مركز عبادي ، صنعاء ، ٢٠٠٠م ، ص٢٧٢ .

٣) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : د. جابر عصفور ، دار قباء ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص١٩٥ وما بعدها .

٤) هدى العطاس ، لأنها ، مؤسسة العفيف الثقافية ، صنعاء ، ٢٠٠١م ، ص٢٢ .

٥) أبن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، ط٣ ، بيروت ، ١٩٩٤م ، مادة (ب ج س) .

٦) هدى العطاس ، لأنها ، ص٢٠ .

٧) نفسه ، ص٦٤ .

٨) نفسه ، ص٣٨ .

٩) نفسه ، ص٤٠ .

١٠) نفسه ، ص٢٢ .

١١) نفسه ، ص٤٣ .

١٢) منير البعلبكي ، المورد ، دار العلم للملايين ، ط٣٥ ، بيروت ٢٠٠١م ، ص٥٥٥ .

١٣) هدى العطاس ، لأنها ، ص٨٢ .

١٤) نفسه ، ص٨٢ .

١٥) محمد غازي التدمري ، لغة القصة ، مؤسسة علا ، حمص ١٩٩٥ ، ص٤٢ .

١٦) هدى العطاس ، لأنها ، ص٧٠ .

١٧) نفسه ، ص٧٠ .

١٨) سورة مريم ، آية ٢٥ .

١٩) هدى العطاس ، لأنها ، ص٦٧ .

٢٠) نفسه ، ص٦٦ .

٢١) أروى عبده عثمان العريقي ، يحدث في تنكا بلاد النامس ، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠١ ، ص١٠٣ .

٢٢) نفسه ، ص٤٧ .

٢٣) نفسه ، ص٤٨ .

٢٤) نفسه ، ص٥٠ .

٢٥) نفسه ، ص٥٣-٥٤ .

٢٦) نفسه ، ص٥٤ .

٢٧) نفسه ، ص٦٦ .

٢٨) محمد محمود الزبيري ، مأساة واق الواق ، دار الكلمة ، ط٢ ، صنعاء ، ١٩٨٥م .

٢٩) نادية الكوكباني ، دحرجات ، مؤسسة الثقافة النسوية وحوار الحضارات ، ٢٠٠٢م ، ص٣٥ .

٣٠) نفسه ، ص٣٥ .

٣١) نفسه ، ص٤٥ .

٣٢) نفسه ، ص٥٥ .

٣٣) نفسه ، ص٩٥ .

٣٤) نفسه ، ص٥٩.

٣٥) نفسه ، ص٧٥.

٣٦) نفسه ، ص٩٥.

٣٧) د. شكري عزيز الماضي ، نظرية الأدب ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨٦ ، ص٨١-٣٣.

٣٨) شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، المجلس الأعلى للثقافة ، شركة تونس للطباعة ١٩٩٧ ، ص١٣٣.

٣٩) نادية الكوكباني ، دحرجات ، ص٧٦.

٤٠) نفسه ، ص٢٦.

٤١) نفسه ، ص٢٨.

٤٢) نفسه ، ص٤٧.

٤٣) نفسه ، ص٧٧.

٤٤) نفسه ، ص٧٧.

٤٥) نورا عبد الله زيلع ، حبات اللؤلؤ ، الهيئة العامة للكتاب ، صنعاء ٢٠٠١ ، ص٥.

٤٦) نفسه ، ص٧.

٤٧) نفسه ، ص٧.

٤٨) نفسه ، ص٧.

٤٩) ريا أحمد، قلب من صنعاء، من كتاب (أفق جديد لعالم أجد، نماذج من أدب التسعينيات القصصي)، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء، ص٧٠.

٥٠) أفراح الصديق ، المرآة ، من كتاب (أفق جديد لعالم لأجد نماذج من أدب التسعينيات القصصي)، مؤسسة العفيف الثقافية ، صنعاء ، ص٢٩.

٥١) نفسه ، ص٣٠.

٥٢) مها ناجي صلاح ، بحجم الروح، من كتاب (أفق جديد لعالم أجد ، نماذج من أدب التسعينيات القصصي) ، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء ، ص١٩٣- ١٩٤ .

٥٣) محمد غازي التدمري ، لغة القصة ، ص٦٥- ٦٦ .

٥٤) مها ناجي صلاح ، بحجم الروح ، ص١٩٥.

وداع أخير

سمير عبد الفتاح *

ضوء الشمس المنعكس من آنية مملوءة بماء فضي بدأ بالوصول لصدري مكوناً عليه جزء من دائرة بيضاء..فتوقفت دقات الأقدام على الأرض الصخرية المطلة على هاوية كبيرة ، الصمت ساد للحظة ثم عاد صوت الطبل للارتفاع بإيقاع بطيء لكن بحدة أعلى مع وصول ظل عمود من الأعمدة الحجرية الخمسة إلى داخل حفرة صغيرة بجوار آنية الماء.

الرؤوس استدارت إليّ ومساعد الساحر يتقدم مني ويضع قطعة قطن في أذني بعدما رسم في مدى دائرة الضوء المنعكسة على صدري بلون أسود سهماً متعدد الرؤوس ، ثم نزع من على رأسي الأعواد الصغيرة التي كانت مثبتة بشوكتين طويلتين معقوفتين على رأسي..وأطلق صوتاً حاداً متكرراً ولعابه يتناثر على وجهي..أعطى الأعواد الصغيرة للساحر الواقف على صخرة بجوار الهاوية.

لوح الساحر بالأعواد الصغيرة في الهواء عدة مرات ثم ضرب بالأعواد أحجار صغيرة سوداء موضوعة على جذع خشبي ، ثم غمس الأعواد والأحجار داخل الآنية ثم مسح بالقطرات التي تنساب من الأعواد وجهه. ثم أغمض عينيه وألقى بالأعواد والأحجار في الهاوية وهو يهز رأسه بعنف مطلقاً صرخات عالية أوقفت صوت الطبل للحظات عاد بعدها قارع الطبل بالطرق عليه بقوة وبسرعة أكبر ، وأخذت الأقدام تدق الأرض الصخرية بإيقاع جديد وكل العيون مركزة عليّ بانتظار الطقوس الأخيرة عندما تصل الشمس لمنتصف السماء.

خمسة أعمدة حجرية متفاوتة بالطول متراصة حول حافة الهاوية بطريقة مائلة ، وكلما ارتفعت الشمس بمقدار معين وقع ظل أحد الأعمدة داخل حفرة بين صخرتين أمامي وارتفعت بقعة الضوء التي تنعكس على جسدي من الآنية و بدأ طقس جديد.

رفعت رأسي قليلاً للأعلى ومساعد الساحر يرسم بلون أسود قاتم دائرة حول السهم المرسوم على صدري وضوء الشمس المنعكس على صدري ينتقل إلى عنقي..والظل يدخل الحفرة عن طريق العمود الحجري الثالث..مساعد الساحر صرخ بعد انتهائه من رسم الدائرة وهو يشير إلى عمودي الأحجار الباقيين الذين سيعلنان عن انتصاف الظهيرة.

منذ طفولتي وهذه الطقوس لم تتغير ، وعندما غادرت القبيلة وعدت إليها قبل أعوام كانت الطقوس ماتزال نفسها..أزعجني في البداية الأمر عندما عدت حاملاً شارة الطبيب التي حصلت عليها بعد تعلمي كيفية علاج الأمراض في جزيرة تبعد عشرة أيام بالقارب من هنا..كنت أعتقد أن طقوس القبيلة قد تغيرت لكن كل شيء مازال على عهده..سنوات الابتعاد مرت عليّ في الجزيرة البعيدة كأنها قرون لكنها مرت على القبيلة كأنها لحظات..كأن جريان الزمن توقف هنا.

أخذ مساعد الساحر يمسح العمود الحجري الرابع بالماء الفضي لكي يجتذب أشعة الشمس إليه..فالقبيلة تعتقد أن الشمس لا تتحرك إلا إذا وضعت لها علامات ترشدها لكيفية الحركة..وهناك قوس كبير على الجبل الكبير مطلي بالفضة لكي تتدرج عليه الشمس بين الشروق والغروب..وبدون القوس يعتقدون أن الشمس لن تتحرك أو ستتحرك بطريقة عشوائية.

منذ صغري وهاجس الفزع من الموت يطاردني..بعكس أفراد القبيلة الذين يقدسون الموت

* قاص من اليمن.

ويسعون إليه ويقيمون الاحتفالات..فعندما يموت أحد أفراد القبيلة تعلق جثته على عمود خشبي وسط ميدان القبيلة لثلاثة أيام بعد غمره بسائل فضي يمنع تعفن الجثة بسرعة..حتى الاحتفال الكبير للقبيلة يأتي بعد موت عشرة أفراد في شهر واحد..طقوس الاحتفال الكبير تقود للموت أيضاً فالرماح الحادة تنصب في أحد أركان الساحة بزاوية مائلة ويدور الراقصون حول الرماح وفي نهاية الاحتفال تكون بقع دم قد تجمدت في رؤوس الرماح وعلى الأرض المحيطة بالرماح..ولا أحد يعالج جراحه وبعضها يكون خطيراً ويؤدي للموت.

يقام الاحتفال الكبير كل عام مرة..وأحيانا يقام كل عامين لكنها المرة الأولى التي يتأخر الحفل الكبير لعدة سنوات ، فمنذ عودتي انخفضت أعداد الموتى ، حقيبة الأدوية الكبيرة التي أحضرتها معي والأدوية التي حضرتها من الأعشاب مكنتني من معالجة الكثيرين من أفراد القبيلة ، حتى الوباء الذي كان في العادة يحصد أرواح العشرات من القبيلة لم يقتل في العام الماضي سوى خمسة فقط..بركة الماء الملوثة التي تشرب منها القبيلة سكبت فيها الدواء ولم ينتبه أحد..عالجت الكثيرين حتى ابنة زعيم القبيلة عالجتها من مرضها الخطير..كنت أخبرهم بأن الأدوية التي أعطيها لهم تساعدهم على النوم ونسيان آلام المرض..قد لا تكون أدويتي هي السبب في تراجع المرض لكن الرماح التي كانت تهتز ورائي بشي من الغضب بعد شفاء أحد المرضى جعلتني أراجع حياتي.

فكرت بمغادرة القبيلة لكن رغبتي بالانتماء لشيء قيدني بالبقاء..فأنا – منذ زمن طويل – بعيد عن الآخرين..ربما ساقي المكسورة هي السبب في عزلتي..وبرغم أنني تعلمت حيل الصيد لم يأخذني صيادو القبيلة معهم في رحلات الصيد..وعندما غادرت القبيلة لم يهتم أحد أو يحاول منعي..حتى عندما عدت كان الأمر عادياً بالنسبة لهم ، فقط تأخر الاحتفال الكبير حرك الأمر ضدي. ولم يكن يسمح بالقتل المتعمد داخل القبيلة فهو يعتبر خطيئة وهذا ما حماني منهم ، فالموت المقدس يجب أن يكون بعيداً عن تدخل أحد.

أعلن ساحر القبيلة في بداية الشهر الماضي عن طقوس العيد الكبير التي لا تقام إلا نادراً جداً..تقدم الكثيرون - اللذين لم يشاركوا من قبل فيها - لممارسة الطقوس..كانت طقوس مجهدة وتقود لفقدان الوعي ولا تؤدي حتماً للموت ومع هذا بدأت تظهر وفيات. وعندما وصل عدد الموتى إلى تسعة عمت القبيلة فرحة كبيرة.

جثا مساعد الساحر عند قدمي وربط في ساقي اليسرى خيطاً رفيعاً منسوجاً من خصلات شعر بنات زعيم القبيلة وجرح أعلى قدمي ليسيل الدم فوق الخيط معلناً بذلك عن نهاية مراسيم الاستعداد وبداية طقوس القفز.

مررت بالعديد من الاختبارات لأحصل على شرف أن أكون الميت العاشر الذي سينهي طقوس استحضار العيد الكبير تمهيداً للاحتفال الكبير..أحضرت - بحسب الشروط – رأس عصفور طنان ، وذنب أرنب ، وغصن من نبتة تنمو في الجبل الخالي من النباتات ، ونمت داخل كهف مع فئران ، وقفزت من فوق شجرة صغيرة يقل ارتفاعها عن المتر في بداية طريق الماء وساقي المكسورة منذ ولادتي أعلن الساحر أنها كسرت عند قفزي من فوق الشجرة الصغيرة ، أصبحت قدمي اليسرى المكسورة عنوان تميزي رغم أنها كانت سبب نفورهم مني..تسعة من أفراد القبيلة ماتوا في الطقوس العادية وتبقى مكان لواحد فقط..مكان مخصص لأحد الشباب ، كل شباب القبيلة تزاحموا عليه كلهم يريدون نيل هذا الشرف..الاختبارات التي أعلنها الساحر لاختيار الشاب المناسب كانت – رغم بساطتها – قاسية على الجميع لكن سهولتها بالنسبة لي جعلني أعتقد أن الساحر يتعمد جعلي الضحية العاشرة..رأس العصفور الطنان وجدته معلقاً على غصن شجرة على بعد مسافة قريبة من أرض القبيلة ، وفي كهف الفئران لم أشعر بأي حركة كأن الفئران نائمة بعمق ولم تهرب من الكهف خوفاً مني..حتى الاختبارات الأخرى كنت أشعر أن شخصاً ما يساعدني فيها.

فك الساحر خيط الشعر الرفيع المربوط على قدمي اليسرى ورفعه عالياً ثلاث مرات مع صيحات أفراد القبيلة ، ثم غمسه في آنية الماء الفضي مع وصول بقعة الضوء المنعكسة لفمي وظهر الرباط الأزرق الذي يكمم فمي ، ثم ألقى خيط الشعر في الهاوية وظل العمود الحجري الأخير يقترب من الدخول في الحفرة معلناً عن انتصاف الظهيرة.

قبل نهاية الشهر بسبعة أيام أعلن الساحر عن بداية الاستعداد للحفل الكبير..كنت عند الإعلان أتوسط رئيس القبيلة والساحر ورفع الاثنان يدي اليمنى واليسرى وتعالت صيحات الفرح..في اليوم التالي طفت على كل أكواخ القبيلة وأخذت خصلة شعر من رأس كل فتاة في القبيلة ، كنت أنزع خصلة الشعر واربطها على رأس رمحي ، آخر كوخ هو كوخ رئيس القبيلة وهناك أخذت خمس خصلات شعر من رؤوس خمس من بنات رئيس القبيلة الست، ربط الساحر خصلات شعر بنات رئيس القبيلة على ساعدي الأيمن ، وقبل خروجي من كوخ رئيس القبيلة ابتسمت لابنة رئيس القبيلة التي لم آخذ خصلة شعر من رأسها ، ارتسمت الفرحة على وجه رئيس القبيلة لاختياري أحد بناته لتكون زوجة لي أو بمعنى أدق أرملة لي وستنتقل لكوخي مع موتي ، فبحسب الطقوس كان لابد أن أتزوج إحدى فتيات القبيلة. اخترت الابنة التي عالجتها قبل شهور لإعجابها بحديثي عن الجزيرة البعيدة.

في اليوم الثالث جاء الساحر لكوخي وفك خصلات الشعر الخمس من يدي ووضعها داخل كيس جلدي ليملأها بآمال ودعوات أهل القبيلة ، ثم يغزلها بشكل خيط رفيع ويربطها على قدمي اليسرى في اليوم الأخير.

داخل تجويف صخري ربطني مساعد الساحر على عمود خشبي بحيث أكون بعيداً عن أشعة الشمس المباشرة..فمع منتصف الظهيرة ستتعرف عليّ الشمس للمرة الأولى والأخيرة.

لم أشعر بالألفة مع أفراد القبيلة كما أشعر بها الآن..أرملتي في مكان قريب مني تدق الأرض بقدمها وهي تصرخ بقوة والفرحة تغمرها.

حمل مساعد الساحر آنية الماء الفضي وأخذ الساحر يغسل العمود الخامس ثم أقترب مني مساعد الساحر وأخذ يرش علي ماء من الآنية.

أشعر بألفة شديدة مع الجميع،وكل أفراد القبيلة أشعر أنهم يحبونني..لأنني سأقوم بعمل سيئ من أجلهم..أن أموت ليحتفلوا عند غروب الشمس.كذلك أصبحوا يصغون إلى كلامي..ولم يعد ينفرهم وجودي.

اصبح كلامي مقدساً بنظر القبيلة..لذلك أخذت أحدثهم عن الجزيرة البعيدة وعن الرخاء الذي تعيش فيه وعن العالم في الخارج..لكن الساحر ومساعده أخذاني إلى كوخ بعيد عن القبيلة ولم يسمح الساحر إلا لأرملتي ورئيس القبيلة بزيارتي..فقررت استغلال الطقوس الأخيرة لأقول لهم ما أريد ، فحديثي الأخير على صخرة الهاوية سيكون بمثابة أوامر لهم..لكن الساحر كمم فمي عندما ربطني مساعده على العمود الخشبي..العمود الخشبي الذي سيرمي معي من فوق الهاوية.

مع إكمال مساعد الساحر غسل قدمي ابتسم لي بطريقة ماكرة ثم همس في أذني بأن حجراً ثقيلاً انزاح من درب القبيلة.

الهالة التي غلفتني وأفقدتني التوازن اختفت..ركبتاي ترتجفان حتى العصا التي أستند عليها تهتز.. أعصابي منهارة والبرودة تغمرني..معدتي تتقلص بعنف وأنا أنتبه جيداً للفخ الذي نصب لي.

حاولت فك رباط فمي بدون جدوى.

المكان هنا على قمة الجبل المطل على أكواخ القبيلة مزدحم والأصوات عالية..هناك شيء لا يراه الآخرون وأنا أيضاً أراه كضباب أمام عيني ، وابتسامة الساحر تزداد.

البرودة ازدادت في أعماقي عندما بدأ ظل العمود الحجري الأخير يسقط داخل الحفرة وبقعة الضوء المنعكسة تغمر عيني وتجبرني على إغماضهما وصرختي المكتومة تتعالى وتضيع في زحام الأصوات العالية.■

إلى السيد المدير

قصة: دينو بوزاتيي *

ترجمة: لحسن باكور **

سيدي المدير،

بإمكان هذا الاعتراف الذي سأفضي به إليك بكل ألم أن يكون بالنسبة لي خلاصاً أوخزياً كاملاً، كما يمكن أن يجلب لي المهانة والدمار. إن هذا الأمر يتوقف عليك وحدك.

إنها قصة طويلة جداً ولا أدري كيف استطعت أن أبقيها سراً خفياً إلى حد هذا اليوم، ولم يحدث قط أن خامر أدنى شك أحد من أفراد أسرتي أو أصدقائي أو زملائي في العمل.

لكن علي أن أعود إلى الخلف لثلاثين عاماً على الأقل. في تلك الفترة كنت محرراً بسيطاً في الجريدة التي تتولون إدارتها الآن. كنت مثابراً ومجداً تملؤني إرادة قوية، لكني لم أكن لامعاً. وعندما كنت أسلم في المساء تقاريري المختصرة التي أنجزها عن السرقات وحوادث السير والاحتفالات، كان ينتابني على الدوام إحساس بالمذلة وأنا أرى كتاباتي تلك تتعرض للتشويه: جمل تبتر بكاملها وتعاد كتابتها من جديد، تصويبات، حذف، إضافات وفقرات من كل نوع يتم إقحامها. وعلى الرغم من أن ذلك كان يؤلمني كثيرا، فقد كنت أعرف بأن المشرف على مواد الجريدة لم يكن يفعل ذلك بدافع من سوء النية أو الإساءة المقصودة. على العكس، اعترف بأني كنت وما زلت إلى الآن عاجزاً عن تحرير تقارير جيدة. وإذا كنت لا أفصل من عملي آنذاك فالفضل يعود الى لباقتي وقدرتي على التقاط الأخبار والنوازل المختلفة وأنا أتجول وسط المدينة.

ومع ذلك كان لدي على الدوام طموح أدبي قوي يتأجج داخل صدري. وعندما ينشر مقال ما لأحد زملائي الأصغر مني سناً، أوينشر كتاب لأحد مجايلي، وألاحظ أن المقال والكتاب حققا النجاح فقد كنت أصير نهبا للغيرة التي تمزق أحشائي كمدية مسمومة.

وبين وقت آخر كنت أحاول السير على خطى هؤلاء المحظوظين فأكتب محاولات: قطعاً من الأدب الغنائي وقصصاً قصيرة. لكن يحدث دائماً أن الريشة تسقط من بين يدي بعد الأسطر الأولى، وعندما أعيد قراءة ما كتبت كنت لا أجد إلا كتابات ضعيفة باهتة، فكانت تنتابني موجات من الإحباط والتذمر، لكنها لم تكن تدوم طويلا لحسن حظي؛ إذ سرعان ما تخفت حدة إحباطاتي الأدبية تلك، وأجد سلواي في الإغراق في العمل. أشغل تفكيري بأشياء أخرى وتتبع الحياة مجراها هادئة في مجمل الأوقات.

إلى أن جاء اليوم الذي زارني فيه في غرفة التحرير رجل لم يسبق لي أن رأيته من قبل. كان مشرفا على الأربعين، قصير القامة، بديناً وذا وجه ناعس لا تنطق ملامحه بشيء. وكان سيكون مثيراً للنفور لولا أنه أيضاً كان وديعاً، لطيفاً ومتواضعاً. وكان تواضعه المبالغ فيه أكثر ما يثير في شخصيته. قدم لي نفسه باسم (إليانوبيسات) من منطقة (ترينتي)، وقال بأنه عم أحد زملائي القدامى في الإعدادية وأنه متزوج وأب لطفلين، فقد عمله على إثر مرضه، وهو حائر الآن، ولا يعرف كيف سيكسب قوت يومه.

– وكيف بوسعي أن أخدمك ؟.. تساءلت.

– سأقول لك.. رد بصوت فيه استكانة وخجل إنني أكتب قليلاً، أنجزت ما يشبه رواية وقصصاً قصيرة، أطلع عليها (هنري) (زميلي القديم في الفصل وقريبه) فقال بأنها ليست سيئة ونصحني بمقابلتك. أنت تعمل بجريدة كبيرة، لابد لديك علاقات، ثقل وبعض السلطة.. وهكذا بامكانك.

– أنا؟ لست سوى عجلة العربة الخامسة. ثم إن

---

* قاص من إيطاليا.

** قاص ومترجم من المغرب.

الجريدة لا تنشر إلا الأعمال الأدبية التي يوقعها كبار الكتاب.

– لكن أنت بإمكانك.

– لا، أنا مجرد محرر بسيط... الأدب! هذا ما ينقصني!

وهنا لسعني فجأة، في مكان ما من صدري، شيطاني الأدبي المخذول.

علت وجهه ابتسامة وقال:

– لكن ألا تتمنى أن توقع أعمالاً أدبية أنت أيضاً؟

– بلى إني أتمنى ذلك بالطبع، لكن إذا استطعت كتابتها أصلاً.

– هيا سيد بوزاتي، لماذا تشك في قدراتك إلى هذا الحد؟ أنت لاتزال شاباً وأمامك الكثير من الوقت.. سوف ترى، سوف ترى.. أعرف بأني أزعجتك، لذلك فإني سأذهب الآن. تفضل هذا بعض ما أقترفته من كتابات. ربما يسمح لك الوقت فتلقي عليها نظرة يوما ما. وإذا لم يتأت لك ذلك، فلا بأس ويمكن أن تصرف النظر عن الأمر بالمرة.

– لكن أكرر لك بأنه ليس في مقدوري أن أساعدك بشيء، لا يتعلق الأمر فقط بالإرادة الحسنة.

– من يدري؟ من يدري؟ (كان قد وصل إلى عتبة الباب وهو ينحني مودعاً) الصدفة تتدخل في أحيان كثيرة فقط الق عليها نظرة، ربما لن تندم على ذلك.

ترك فوق مكتبي حزمة أوراق مكتوبة. ولكم أن تتصوروا كم كانت رغبتي عارمة في قراءتها! لكني أخذتها إلى المنزل، حيث بقيت موضوعة فوق منضدة وسط مجموعة من الأوراق والكتب لمدة لا تقل عن شهرين.

لم أكن أفكر في تلك المخطوطات في تلك الليلة التي تلبستني فيها الرغبة في كتابة حكاية ما لمقاومة الأرق الذي داهمني فجأة. لم تكن لدي فكرة عن حكاية محددة، لكن طموحي الملعون كان حاضراً ومتأججاً في تلك الليلة.

كان الدرج الذي أضع فيه الأوراق عادة فارغاً تماماً. وتذكرت بأن هناك دفتراً لم أسود سوى بعض صفحاته، وسط الكتب الموضوعة فوق المنضدة. وبينما كنت أبحث عنه، سقطت فجاة حزمة أوراق مكتوبة وتناثرت فوق أرضية الغرفة. وعندما كنت أجمعها وقع نظري على ورقة مطبوعة بالآلة الكاتبة، انزلقت من مظروف. قرأت سطراً ثم آخر وتوقفت مبهوتاً. تابعت إلى نهاية الصفحة، بحثت عن الورقة التالية وقرأتها أيضاً. ثم أكملت كل الأوراق الباقية. كانت تلك رواية (إيليانوبيسات).

انتابتني غيرة شرسة لم تخفت حدتها في صدري إلى الآن بعد مضي ثلاثين عاماً. يا لها من حكاية! كانت غريبة، جميلة جداً فيها الكثير من الجدة. حتى لو لم تكن جميلة جداً، بل حتى لو كانت رديئة، فإنها كانت تشبه تماماً، وفي أبسط ملامحها وتفاصيلها، ما تمنيت دائماً أن أكتبه، ومنحتني إحساساً غامراً بالذات. وكانت حافلة بأشياء كثيرة طالما تمنيت كتابتها، لكني كنت للأسف عاجزاً عن ذلك. وجدت فيها عالمي، رغباتي وأحقادي أيضاً. لقد بهرتني إلى حد الافتتان.

أهو إعجاب هذا الذي أحسسته نحو هذه الرواية؟ لا.. إنه فقط ما يشبه السعار والإحساس بالخيبة المريرة لأن رجلاً استطاع أن يحقق ما تمنيت أنا تحقيقه منذ الطفولة دون أن أتمكن من ذلك. لا شك في أنها مفارقة مدهشة. وها هو ذا البئيس سيسحب البساط من تحت قدمي عندما ينشر كتاباته. سيتربع على عرش هذه المملكة الساحرة التي لا يزال يتملكني وهم أن أفتح فيها طريقاً جديدة. أي مكانة سأستطيع تبؤوها الآن حتى ولو جاء الإلهام أخيراً لنجدتي؟ لن أكون أكثر حظوة من مجرد كاتب غشاش أومنتحل.

لم يكن بإمكاني الذهاب إلى (إليانوبيسات) لأنه لم يترك لي عنوانه، وكان لا بد أن انتظر حتى يظهر بنفسه.لكن ماذا سأقول له حينذاك؟

مضى شهر كامل قبل أن أراه أمامي مرة أخرى في مكتب الجريدة. بدأ أكثر تواضعاً ووداعة من المرة السابقة.

– هل أطلعت على بعض ما أعطيتك؟

– أجل لقد فعلت.. رددت باقتضاب وأنا أفكر فيما إذا كنت سأقول له الحقيقة.

– فما هو انطباعك إذن؟

– أوه!.. ليس سيئاً بالمرة، لكن..

– ألأنني كاتب مغمور ؟

– أجل

بقي صامتاً متأملاً للحظة ثم قال:

– قل لي بصراحة، سيدي. لو كنت أنت من كتب تلك الأشياء بدلا مني أنا المجهول المغمور، أليس ثمة احتمال مهما كان ضئيلاً في نشرها ؟ فأنت محرر، واحد من أهل الدار.

– في الواقع.. لا أدري من المؤكد أن مدير الجريدة رجل متفهم ودؤوب. أشرق وجهه بما يشبه الفرح، وقال:

– فلماذا لا تحاول إذن؟

– أحاول ماذا؟

– انصت إلي سيدي وثق بي. أنا في أمس الحاجة إلى المال وليس لدي أي طموح. وإذا كنت أكتب فإني أفعل ذلك لتزجية الوقت ليس إلا. باختصار إذا كان بإمكانك مساعدتي فإني أتنازل لك عن كل شيء.

– أفصح من فضلك.

– سأتنازل لك عن كل كتاباتي. كل ما كتبته حتى الآن هو لك. أفعل به ما تراه مناسباً. أنا كتبت وأنت ما عليك إلا أن توقع. ما زلت شاباً، أما أنا فقد صرت عجوزاً تقريباً وأكبرك بعشرين عاماً. ربما لن يكون مثيراً أومقنعاً مساعدة رجل مسن على اقتحام الساحة الأدبية. بينما يتحمس النقاد بشكل طوعي وتلقائي إلى تشجيع الكتاب الشبان الذين يوقعون بداياتهم الأولى. سوف ترى. سيحالفنا النجاح بشكل رائع.

– لكن ذلك سيكون سطواً واستغلالاً مشيناً.

– لماذا؟ أنت ستدفع لي المال. وسأستفيد منك كما أستفيد من أي وسيلة أخرى لإيصال منتوجي إلى الآخرين. ولن يضيرني في شيء أن تكون هذه الوسيلة مختلفة عن المعتاد. إن ذلك يناسبني. والمهم هو أن ينال ما أكتبه إعجابك.

– إن ما تقوله غير معقول.. ألا تدرك حجم الخطر الذي يمكن أن أعرض له نفسي؟ ماذا لو افتضح الأمر؟ ثم ماذا سأفعل عندما أنشر كل تلك المخطوطات ولا يتبقى منها شيء؟

– سأكون بجانبك حتماً. وسأزودك بالجديد باستمرار. انظر إلي جيداً، هل أبدولك إنساناً قادراً على خيانتك والتخلي عنك؟ هل هذا ما تخشاه؟ اطمئن تماماً ولا تخف.

– وماذا لو مرضت مثلاً؟

– ستكون أنت أيضاً مريضاً في خلال تلك الفترة.

– وإذا أرسلتني الجريدة لإجراء تحقيق خارج البلاد؟

– سوف أتبعك.

– ومن يتحمل التكاليف؟

– أنت بطبيعة الحال. إنه شيء بدهي، أليس كذلك؟ لكن مطالبي ليست كثيرة وأكتفي بالقليل.

ناقشنا الأمر لفترة طويلة. وفي الأخير وجدت نفسي وقد عقدت اتفاقا يربطني برجل غريب، قد يقود إلى ابتزاز قذر، ويمكن أن يوقعني في فضيحة تكون سبب دماري، لكن مع ذلك بدا لي الأمر مغرياً جداً. وبدت ابداعات السيد (بيسات) هذا مدهشة، وخلب لبي سراب المجد والشهرة المتلألئ أمام عيني.

بنود اتفاقنا كانت بسيطة للغاية. سيلتزم (إليانويسات) بكتابة ما أطلبه منه تاركاً لي حق التوقيع. سيلازمني في حالات السفر وإنجاز التحقيقات الصحافية ويحافظ على السر الخطير الذي بيننا. ولن يكتب أي شيء لنفسه أولأي كان غيري. ومن جهتي سأتنازل له عن ثمانين في المئة مما سنجنيه من أرباح. وهكذا سارت الأمور.

قابلت مدير الجريدة، وقدمت له إحدى قصصي طالباً منه التفضل بقراءتها. حدجني بنظرة غريبة، ارتعش أحد جفنيه ودس الأوراق داخل أحد الأدراج، فعدت أدراجي. كان ذلك ما توقعته بالفعل، وربما كان سيكون من الغباء أن أتوقع استقبالاً بطريقة مختلفة. لكن قصة (إليانوبيسات) كانت جيدة ووضعت فيها كامل ثقتي.

بعد أربعة أيام تفاجأت، كما تفاجأ زملائي في الجريدة برؤية القصة منشورة في الصفحة الثالثة، كانت ضربة ذات وقع. ما بدا لي خطيراً ومخيفاً في البداية هو أني بدل الشعور بالخجل والندم وجدت متعة ولذة في ذلك، واستمرأت تقريظ زملائي وتهانيهم كما لو كنت حقاً جديراً بها. وشيئاً فشيئاً بدأت أقتنع بأني أنا من كتب تلك القصة بالفعل.

تتالت بعد ذلك قصص أخرى، ثم ظهرت الرواية التي تركت أثراً بيناً، وهكذا أصبحت حالة أدبية.

بدأت تظهر صوري وحواراتي الأولى، ووجدت في نفسي قدرة على الكذب والإصرار لم أعهدها من قبل.

وكان (بيسات) من جهته رجلاً ملتزماً وجديراً بالثقة. وعندما نشرت مجموعة القصص التي لدي سلمني قصصاً أخرى بدت لي كل واحدة منها أجمل من الأخرى. وبقي هو صامتاً ومتوارياً في الظل. بدأت تحيط بي بعض الشكوك والتساؤلات وتكرست شهرتي مع مرور الوقت. هكذا لم أعد محرراً بسيطاً، بل غدوت كاتبا متخصصاً في الصفحة الثالثة، وبدأت اربح الكثير من المال. وفي خلال هذا الوقت الذي انصرم كان (بيسات) قد أضاف إلى أسرته الصغيرة ثلاثة أطفال، بنى فيلا على شاطئ البحر واقتنى سيارة.

بقي دائماً طيباً متواضعاً، ولم يحدث قط أن أنكر علي، ولو عن طريق التلميح أوالإشارة، ما أستمتع به من شهرة أدين له فيها بالفضل الكامل. لكنه، بالمقابل، كان دائم الحاجة إلى المال، وكان يستنزفني حتى العظم.

ما كنا نربحه من أموال كان سراً بيننا، ومع ذلك فإن الكثير من الناس كانوا يدركون، إلى هذا الحد أوذاك، أن مبالغ مالية ضخمة كانت بانتظاري عند نهاية كل شهر، لذلك لم يفهموا أبداً لماذا لا أتنقل إلى الآن على متن سيارة من نوع مازيراتي، ولماذا لا أصاحب فتيات بقلائد من ماس وجوهر ومتشحات بالفروالفاخر، ولا أملك يخوتا واصطبلات مليئة بخيول السباق. فأين أبدد كل هذه الملايين؟ وهكذا ذاعت بين الناس إشاعة عن بخلي الشديد. إذ كان لابد من إيجاد تفسير ما لكل لذلك.

هذا هو الوضع بالضبط والآن سيدي المدير سآتي إلى صلب المشكل. كان إليانوبيسات قد أكد لي بأنه لا يملك طموحاً أدبياً من أي نوع. وكان ذلك صحيحاً بالفعل، فليس هنا مصدر التهديد، بل حاجته المتنامية إلى المال من أجله ومن أجل أبنائه. لقد أصبح بئرا بلا قرار، ولم تعد تكفيه نسبة الثمانين بالمئة التي أسلمها له. وبسببه بدأت أغرق في الديون، وكان هو دائماً يواجهني بنفس لطفه المتكلف وتواضعه اللذين يثيران النفور.

ومنذ أسبوعين، بعد ثلاثين سنة من اتفاقنا السري، حدث بيننا خلاف. فقد طلب مني أن أزوده بمبالغ مالية إضافية ضخمة لم نتفق عليها من قبل، فرفضت.لم يصر ولم يهددني ولم يشر مجرد الإشارة إلى أنه يمكن أن يعمد إلى ابتزازي. ببساطة توقف عن إمدادي بالبضاعة.أضرب عن العمل، ولم يعد يكتب سطراً، فوجدت نفسي محاصرًا وفي ورطة كبرى. ومنذ خمسة عشر يوماً والجمهور يفتقد كتاباتي.

لذلك فقد وجدت نفسي سيدي المدير، مجبراً على أن اكشف لك عن هذه المؤامرة القذرة ملتمساً عفوك وصفحك. فهل ستتخلى عني؟ وهل تسمح بأن تنهار فجأة وإلى الأبد مسيرة رجل قد يكون أخطأ وأساء التصرف، لكنه عمل دائماً كل ما في وسعه لخدمة جريدتكم وصيانة هيبتها؟ أرجو أن تتذكر بعض كتاباتي التي كانت تسقط كشهب مشعة لترج لا مبالات الناس وعدم اكتراثهم. ألم تكن رائعة؟ حاول أن تفهمني من فضلك. قدم لي عرضاً أواقتراحاً ما. زيادة بسيطة في راتبي الشهري مثلاً. ألفان اوثلاثة آلاف ليرة. هذا سيكون كافياً بالنسبة لي الآن على الأقل. وفي أسوء الافتراضات يمكن أن تقدم لي قرضاً. مجرد مليون لن يكلف الجريدة شيئاً لكنه سينقذني من الانهيار.

هذا إذا لم تكن سيدي المدير مختلفاً عما ظننته دائماً، فتجد فيما بحت لك به أعلاه فرصة سانحة للتخلص مني بشكل نهائي. إذ يمكنك الآن أن تطردني خارجاً دون ليرة تعويض واحدة. يكفي أن تأخذ هذه الرسالة وتنشرها كما هي دون أن تحذف منها شيئاً في الصفحة الثالثة من الجريدة.

لكن لا، لن تفعل ذلك. منذ أن عرفتك كنت دائماً إنساناً شهماً وكريماً ولن تطاوعك نفسك للقيام ولو بدفعة إصبع تافهة وبسيطة، لكنها كافية لأن تلقي بإنسان بائس إلى الهاوية. لن تفعل حتى لو كان هو يستحق ذلك.

ثم إنه ليس من مصلحة الجريدة أن تنشر مثل هذه الفضيحة. لقد كنت دائما أكتب بصعوبة بالغة، فالكتابة ليست مهنتي ولم أعتد عليها أبداً. وما أستطيع كتابته لا علاقة له البتة بتلك التحف الإبداعية المدهشة التي كان يمدني بها بيسات وأذيلها بتوقيعي.

لا.. حتى لو افترضنا بأنك إنسان قاسي القلب وتريد أن تدمرني، فلن تنشر هذه الرسالة الملعونة (التي كتبتها بدمعي ودمي)، لن تنشرها ولو فعلت فلن تقوم لهذه الجريدة قائمة بعدها أبداً.■

ظلال أُخرى

سهيل ياسين حسن *

لابدّ من شيء هناك يهتدي به، بماذا يستدل وهو في يقظته المشوّشة، أنه لا يعي سوى أمر وحيد وأكيد فعلاً، فقد عاش عند أطراف تلك المدينة التي وطأ طرقاتها الملتوية، بين الساحات والأسواق المكتظة، صبيًا رثًا يعرض على المشترين أشياء تافهة، عند النواحي المتربة، تعرفها خطوة خطوة، يذرعها كل صباح، حتى نهاية مطافه اليومي، عند آخر النهارات، من هناك كان بمستطاعه أن يلمح البرج المضلّع ويسمع في أغلب الأحيان تلك الدقات الرتيبة للساعة المعلقة في أعاليه، هل من أثر لهما الآن؟ ربما اختفى البرج في ظل الامتدادات المتلاحقة للأبنية العملاقة، أما صوت الساعة فقد ضاع هو الآخر في صخب المدينة وضجيجها المتزايد يومًا بعد يوم، كل شيء يتغيّر حقًا، لم يكن بوسعه أن يسترجع سوى أيام مبعثرة من طفولة غائبة، كم دار مبطئًا خطوه الثقيل في شوارعها الساكنة وتهالك مجددًا فوق المنصّة المخضّرة بالطحالب والأشتات، محاولاً تبديد اضطرابه، بالتقاط ما يعلق في مصيدته، كعادته المسائية وهو في غمرة ارتباكه الجديد، أسيرًا لتلك الذكرى الغائمة، متقفيًا ظلالها في أماكن لم تعد تدعو إلى ما يمكن استعادته، أكثر من عابر سبيل فاته اللحاق بالغائبين والحاضرين معًا، ليس له من المكوث إلا دقائق عقيمة أو لحظات للاستراحة المقلقة والتزود بحاجات لن تنقع من حوانيتها المبعثرة على طول الطريق.

بعد بضع ساعات أو أكثر يكف عن تجواله، فهو عادة ما يقوم به كلما أحس بشعوره المتأرجح بين الغياب والحضور، محدّقًا في أنحاء خاوية وأحشاء متآكلة دون جدوى، يدركه المساء بشعابين البحر، بعد أن تنهش ما لديه من بقايا الطعوم اللزجة لا شيء يلوح في أفق المرفأ القديم سوى تلاطم الأمواج المندفعة نحوه وهي تغمر قدميه بالزبد البحري عند الضفاف، لم يدرك على وجه الدقة والتحديد، كم مضى على تجواله الشبحي..هل كان عامًا بكاملة..أم بعضًا من عام؟ ولربما بضعة أعوام وأعوام.كثيرًا ما ترامى عند الأرصفة المحطمة للميناء الذي هجرته السفن والمراكب والطيور..ها هي المدينة برمتها، أنى شاء فليبدأ بحثه اللامجدي بلواحقه الثقيلة، كما يفعل صباح مساء، فالمداخل والمنعطفات انتهاءات والمخارج والمفاصل التواءات مقفلة، مثلما خبرها بنفسه في جولاته الأزلية، فهو الأوحد المنقاد بخيالاته وأوهامه المضحكة، كأنصاف الموتى والمجانين، يحس بقلق وارتياب كأي أسير للضرورة أو طليقها الأعمى..كل شيء يتغير سريعًا، بين زمن وآخر يغدو دون ذكرى أو ملامح يستدل بها. لا جدوى من أن يهديه أحد أو يقترح عليه في أسوأ تقدير مخزٍ بالدوران هنا وهناك باحثًا في الأرجاء الموحشة، مناديًا به كما يطاف بصبيّ ضال..

كل شيء يتزايل، متداعيًا في الذاكرة العائمة، وجهه عاريًا، ظلالاً يتلاشى، دون خطوط ومعالم من حياة غاربة، تطالعه العيون والوجوه الرقيبة، بين اشتباكات الأمكنة، متأرجحًا بين شك المدينة ويقينها المعلن...

في جولاته الأخيرة لم يعد يشغله ما كان يظنّه سابقًا أو سيؤول إليه لاحقًا ما دام هناك شعور يتنامى، موحدًا بالاغتراب والاضطراب، يلاحقه وكظلال الذكريات، كأي مسافر يقلقه الانتظار والرحيل أو مقيم أعتاد الأمكنة القديمة الجديدة، لذا فهو بين فترة وأخرى يقوم بما ينبغي أن يؤديه رجل اختلطت عليه المدن والأشياء، ماثلاً في التجوال حينًا وفي الغياب حينًا آخر.■

* كاتب من العراق.

«ريحانة» ميسون صقر

العبيد والنساء..

رحلة منقوصة من العبودية إلى السيادة والتحرر

عمر شبانة *

بعد عدد من المجموعات الشعرية، وعدد آخر من المعارض للوحاتها التشكيلية، تتجرأ ميسون صقر وتقتحم عالم الرواية، برواية تجمع فيها بين الواقعي والوثائقي والتأمليّ/ الشعري. فـ «ريحانة» (روايات الهلال، يناير ٢٠٠٣) رواية أولى لشاعرة وتشكيلية اعتادت انزياحات اللغة المواربة وشفافية الخطوط واللون، وفجأة انتقلت إلى عالم النثر والسرد والحبكة والتوثيق والتأمل. التأمل الذي كان حاضراً في تجربتها الشعرية، التأمل في الذات وفي الآخر وفي العالم، بات هنا تأملاً في نثريات الحياة وتفاصيلها وقضاياها الكبرى والصغرى. فميسون شاعرة ورسامة تحيل إلى التأمل على نحو يكاد يلامس التصوف، وإن يكن التصوف هذا أرضياً لا سماوياً أو إلهيّاً.

ومن يتأمل في تجربة ميسون صقر، عبر مجموعاتها الشعرية أو رسوماتها، سيكتشف أن روح السرد ماثلة في هذه التجربة مثولاً قوياً، ليس فقط في عنوان مجموعتها «السرد على هيئته» التي ترافقت مع لوحات أحد معارضها، بل في عناصر كثيرة حملت سمات السرد. كما أننا يمكن أن نلمس روح السرد هذه في كتابها «الآخر في عتمته» الذي ترافق مع معرضها في القاهرة عام ١٩٩٥. ففي هذه المجموعة ثمة مفردات تبدو مستلة من نسيج تجارب ذات زخم واقعي، إلى الزخم التخييلي المتواجد طبعاً في هذا الكتاب الشعري.

إن تجربة ميسون الشعرية تخبرنا بأن وراءها زخماً في تجارب الحياة، وما يمكن أن يقود إلى التجربة الروائية. فهي تنطلق من ذاكرة مشرعة على مخزون إنسانيّ تراجيديّ، ذاتي وموضوعي في آن، هي ذاكرة المرأة المحتشدة بماضيها والرافضة للكثير منه في الوقت نفسه. ولعل سمة أساسية من سمات كتابة ميسون الشعرية، هي تواصل قصائدها ونصوصها في نسيج واحد يجعل منها ما يقارب رواية شعرية، أو شعراً روائياً، حين يتعمق القارئ في تأويله وإظهار ما يختفي وراء سطوره وكلماته.

فـ «الآخر» الذي نجده في كتابها المذكور، هو صورة من صور العالم: فهو الرجل المتعجرف ذو الأساليب القديمة وحيل لا تنطلي على فتاة تفض فقاعة المكر قبل أن تطيح بها. وهو صورة الأب الذي تفسخت ملامحه ولم تعد تملك دليلاً واحداً على أبوته لهذا الشقاء. وقد يكون الآخر مدينة ترزح تحت وطأة الحلم العميق بوابل من الخمود، وتستفيق على نهار حامي الوطيس. وقد تكون الذات نفسها هي هذا «الآخر»!

وفي مجموعتها الشعرية الأخيرة «رجل مجنون لا يحبني» نجد تصعيداً للسرد، خصوصاً في القصيدة الأولى التي تحمل عنوان الديوان، والتي طالت إلى مدى يتجاوز الخمسين صفحة، وكانت تتميز بسرودها

* شاعر وكاتب من الأردن.

التي تتماس إلى حد كبير مع التقطيع الروائي الذي فتح باباً لكتابة الرواية. وفي هذا الصدد تقول ميسون، في حوار معها، إن هذا النص الطويل بالإضافة إلى نصوص أخرى.. «جعلتني أتدرب على فكرة بناء الشخصية التي قد تبدو منفصلة شعرياً، لكنها دخلت في النسيج الروائي بعد ذلك». وتضيف حول كيف كانت فكرة البدء بكتابة الرواية. بدأت فكرة كتابة هذه الرواية معي متزامنة مع مرض والدتي وجلوسي بجانبها طيلة سنين في أميركا على فترات متوالية داخل المستشفى، وكنت كمن يستمسك بالسرد في مقابل الموت الذي يأتي كل لحظة لها وكأنني أيضاً أستمسك بالسرد رغبة في الحياة.

وحين اكتملت الكتابة كانت والدتي قد فارقت الحياة فكانت الرواية هي سرد لتاريخ أسرة اضمحلت بالموت.

يشكّل هاجس الحرية، الحرية بكل أشكالها ومعانيها، حرية العبد أمام السيد، وحرية المرأة أمام الرجل، وحرية الرجل والمرأة أمام المجتمع، وحرية الفكر والاعتقاد والتجربة، هاجس الحرية هذه يشكل بؤرة انشغال رواية ميسون صقر «ريحانة». وهو هاجس قديم في تجربة الشاعرة والتشكيلية التي، رغم جذورها العائلية الموغلة في الحاكمية منذ الأجداد، ظلت تطرح هذا الهاجس الإنسانيّ على نحو متكرر، في صورة مختلفة كل مرة، حتى يكاد يشكل الهاجس الأبرز في تجربتها الإبداعية كلها، لا في هذه الرواية وحسب.

الرواية لمقاومة الموت في حالة ميسون صقر، مثلما كانت حكايات شهرزاد لتفادي القتل على يد شهريار، ومثلما هي الكتابة بالنسبة إلى «شمسة» محاولة للتحرر من القيود الاجتماعية والأسرية، فهي تكتب لتعرف مدى قدرتها على التحرر، ولعدم مقدرتها على التحرر فعلياً في الواقع، فهي تعيش هذا التحرر على الورق، ومن خلال شخصيات روائية تسعى لنيل الحرية، كما هو حال «ريحانة» نفسها، على ما بينها وبين «شمسة» من تناقض واختلاف.

على أيّة حال، هذه مقدمات للدخول إلى عالم ميسون صقر الروائي، دون نسيان تجربتها الشعرية في خضم هذا العمل. فثمة تواشج عميق بين التجربتين بما يجعلهما تشكّلان تجربة واحدة في نهاية المطاف، التجربة الشعرية للروائية، والتجربة الروائية للشاعرة. ولسوف ننظر في هذه الرواية من جوانب مختلفة، وبوصفها تنطوي على شيء من السيرة، بقدر ما تنسج خيوط حكاية «أمثولية» تسعى إلى التأمل في القيم والمعايير والمفهومات. بل إلى نقض الكثير من هذه القيم وفضح الخداع والزيف الذي تقوم عليه.

تقسم الكاتبة روايتها إلى أجزاء ستة، والجزء إلى فصول بأسماء، وتحت كل فصل مقاطع بالأرقام. وهذا التقسيم جاء لضرورات الانتقال من عالم روائيّ إلى آخر، حيث الانتقال الدائم بين المكان والزمان، وبين الأمكنة نفسها. فشخوص الرواية يتحركون بين مكانين أساسيين: الإمارات (الشارقة) ومصر/ القاهرة.. لذا تتنقل الرواية بين اللهجتين الخليجية والمصرية. ويمكن القول إن اقتحام شمسة للقاهرة بدا جريئاً وقادراً على نبش الكثير من تفاصيل الحياة المصرية، والشخصية المصرية، وهو اقتحام ناجم عن معرفة معمقة ووثيقة.

في القاهرة تتحرك «شمسة» بين بيت والديها والجامعة حيث تدرس وتقدم البحوث، ومع نهاية الرواية تكون قد «بدأت تحرير البحث الذي أشتغل عليه حول الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر عند المعتزلة»، وهو أمر له دلالته في نسيج الرواية، وتكون أيضاً «بدأت بكتابة بضع فقرات حول ثورة ظفار»، وفي الوقت نفسه «بدأت الكتابة حول القواسم: هم قوة بحرية لها أكثر من أسطول بحريّ، أسماهم المستعمرون القراصنة» (الرواية، ص ٢٢٦). وليس بلا دلالة أن تتخذ «شمسة» من «غرفة السطح»، التي كانت خاصة بريحانة، غرفة خاصة لكتابتها. وهذا يكشف جانباً من طبيعة علاقتها بريحانة كما سنرى. وفي بيت والديها نفسه تتنقل شمسة بين غرفة السطح هذه وغرفة جدتها مريم، وبين القسم الذي تجتمع فيه

العائلة، من تبقى من العائلة في هذا البيت.

نحن إذاً أمام عالم شديد التشظّي والانقسام على نفسه وعلى من حوله. عالم «شمسة» (البطلة والراوية في آن واحد، وهو يشبه إلى حد بعيد عالم ميسون نفسها)، وعالم ريحانة، العبدة التي تكتب «شمسة» سيرتها كما تقول «أريد أن أكتب سيرة عبدة من خلال العالم القديم منذ الستينات إلى الآن» (ص ١٥٩). و«الآن» في الرواية هو زمن السرد، وهو بدايات القرن الجديد، حيث تقول إحدى شخصيات الرواية «حتمية التغيير تفرض نفسها، في القرن الماضي كان التوسع الاستعماري والتحرر منه..»، فنحن في مطلع القرن الحادي والعشرين، وزمن العولمة التي قرأت «شمسة» عنها أنها «فقدان الكائن لاتجاهه والمجتمع لانتظامه، والاقتصاد لنظامه، بل هي فقدان الشأن السياسي لصدارته وأولويته من جراء الشبكات الإلكترونية التي جعلت علاقة البشر تتغير» (ص ١٦٠). ولا ندري إن كانت «شمسة» قرأت هذا الرأي حقاً، لكننا نرجح أنه رأيها، ورأي المؤلفة من خلفها!

على صعيد الشخصيات، تنشغل الرواية بشخصيتين أساسيتين هما «ريحانة» و«شمسة»، وعدد غير قليل من الشخصيات الثانوية أو «المساندة» لكل من هاتين الشخصيتين. ففي محور شخصية «شمسة» نجد صورة باهتة للأب المخلوع من حكمه، وحضوراً للأم الصابرة، ودوراً للجدة ««مريم» التي «لا يذاع لها سرّ»، لكنها ذات شخصية قوية تحاول «البطلة» (شمسة) أن تستمد منها شيئاً من قوتها. لكن الحضور الأبرز هو لصديق «هادف» ولصديقه «طه»، وهما زميلاها في الجامعة. وفي محور العبدة «ريحانة» ثمة شخصيات أساسية هي: الزوج (اسمه حبيب!) والأبناء (محراك وناصر، وحليمة التي ستنجبها بعد عودتها إلى الإمارات).

نأخذ شخصية «ريحانة» بوصفها شخصية ذات أبعاد واقعية وأخرى رمزية، من جهة، وبوصفها المرآة الرئيسة التي ترى «شمسة» نفسَها فيها. كما سننظر في علاقة ريحانة مع كل من حولها من أفراد الأسرة، ومع المجتمع المصري المحيط. على المستوى الواقعي تعيش ريحانة في كنف العائلة الحاكمة التي اشترتها مع أهلها ومجموعة من العبيد منذ زمن طويل. وعلى المستوى الرمزي تعيش هاجس حريتها عبر تمردها على المواضعات الاجتماعية، وعبر تفكير «شمسة» الدائم فيها ومقارنة نفسها بها ورسم الفارق الواضح بينهما.

تبدأ الرواية من لحظة خروج الأسرة الحاكمة لاجئين إلى القاهرة، بانقلاب من أحد أفراد قبيلة القواسم، ورحيل ريحانة معهم، وتركها زوجها (حبيب)، وفي القاهرة تعيش ريحانة في أزمة نفسية لفراق الزوج، تعاقر الخمر والمخدرات، وفجأة تعود إلى الإمارات، حيث تنتقل لتخدم أسرة من أقارب الحاكم.

هذه الانتقالة تمثل لريحانة نقلة على غير صعيد، فهي تنتقل من خدمة الأسرة المخلوعة من الحكم لخدمة أسرة أخرى، لكنها تعود إلى زوجها (حبيب) وتثبت قوتها حين تجبره على ترك زوجته التي تزوجها حين تركته ريحانة. والنقلة الأساسية في حياة ريحانة هي حصولها على «صك انعتاقها»، فإضافة إلى أنها تغدو حرة، فهي تحصل لزوجها على وظيفة في الجيش الموحد الذي تم إنشاؤه في العاصمة بعد ظهور الدولة وخروج الإنجليز، حيث «ظهر النفط وألغيت العبودية فتنفست ريحانة الصعداء».

لكن ريحانة لن تكتفي بحريتها، بل ستنتقم من زمن عبوديتها، فوظيفة حبيب تمنحهم ملكية بيت، وفجأة تقرر الدولة إعادة بناء الحي، فيرتفع ثمن بيت ريحانة، وبسعره تتحول حياتها وحياة زوجها جذرياً «انقلبت الدنيا وصرنا نحن السادة..» تقول. فقد اشترت سيارة فخمة، وشغّلت عدداً من الخدم في بيتها/ قصرها، لكنها لم تنعم بالسعادة المثلى، فهي لم تكف عن إدمانها المدمّر، الذي سيؤدي في النتيجة إلى اختفائها، دون أن يعلم أحد مصيرها، فالبعض يعتقد أنها «أصبحت مثل أمها مهيرة الخبلة، تركض في الطرقات حاملة طبلة عبارة عن علبة صفيح.. تدق عليها.. ثم تذهب إلى المدينة تعطيها النسوة بعض فتات ويركض الأطفال وراءها يغنّون مهيرة الخبلة..»

(ص١٩٨). فهل هذا مصير العبد حين يتحرر ويحاول تقليد السادة؟ هل هذا جزء من خطاب الرواية؟

من خلال العلاقة بين «شمسة» و«ريحانة» نشعر بالتعاطف الكبير من الأولى تجاه الثانية. ليس مجرد تعاطف، إنه أقرب إلى أن يكون رؤية للذات في مرآة الآخر. وبعيداً عن علاقة العبدة/ ريحانة بالسيدة/ شمسة، ترى السيدة المتنازلة عن السيادة طوعاً أن ريحانة «لم تكن عبدة بالنسبة لي بل جزءاً من حياتي رافقني عبر تجاربي الأولى» (ص ١١٩). فهي تتحدث عما يمكن تسميته بـ «زمن التكوين»، الزمن الذي تشكلت فيه شخصية شمسة وهويتها. ولذا لن نستغرب وجود عناصر مشتركة بينهما، رغم وجود فوارق كثيرة، فكل منهما «تبحث دوماً عن مستحيل لا يتحقق»، كما تردد شمسة عن ريحانة، لكنها تقصد نفسها أيضاً.

وكثيراً ما تتساءل شمسة عن معنى كونها حرّة سيدة، ولا تملك ما تملكه العبدة من حرية الاختيار. فحين أحبت ريحانة (حبيب) جاءت إلى عمتها (سيدتها) وأشارت إليه «أنا أحبه وأريد الزواج منه، فزوجوها». أما شمسة، فهي لا تملك زحرية الاختيار.. هم يختارون ليس تقول بمرارة وتضيف بمرارة أشد «قالوا: زوّجناك لابن عمك.. أنت منذورة له/ قلت: في هذا العصر ومنذورة؟». حتى حين تذهب إلى «هادف» الذي اختارته لعلاقة حب «سرية»، فهي لا تجد ذاتها في هذه العلاقة، بل ترى نفسها كما يريدها هادف. فهو كما تنم صورته الأخيرة في الرواية «يتعامل كمعلم، كأب، كرجل.. يستمع إليّ، ينصحني..» (ص ٢٢٥).

وبالوقوف على شخصية «شمسة»، نجدها (وهي الراوية) تقول عن ريحانة، وهي تصف شخصية ابنها محراك إن «محراك مثل ريحانة. تعترض على أشياء كثيرة وترضى بالقهر في مقابل الحبس». والحقيقة هي أن هذا الوصف الذي ينطبق على «شمسة» أكثر مما ينطبق على ريحانة، ربما كان من النقاط المشتركة بينهما. فشمسة وريحانة، ورغم أن الأولى «أميرة» والثانية «عبدة»، هما في اعتقادي وجهان لعملة إنسانية واحدة، فهما تمثلان العبودية والحرية في ظاهرهما وباطنهما. ويبدو أن الكاتبة رسمت الشخصيتين لتقول هواجس الحرية أساساً.

ففي حين أن «العبدة المملوكة» حرة من الداخل، تعيش حياة العبودية وتحلم بالتحرر وتسعى إليه حتى يتحقق لها، فإن «الأميرة» تعيش العبودية في داخلها، في أعماقها، خصوصاً في علاقتها مع «هادف»، هذه العلاقة التي تنشئها الكاتبة لتقول من خلالها مجموعة من المقولات الأساسية حول الحب والحرية والتحرر الاجتماعي، وحول وعي المثقف العربي لمجموعة من المفاهيم والسلوكيات (ممارسة المفاهيم)، والمسافة بين الوعي والممارسة، من جهة، ولتنبش أعماق هذه «الأميرة» المستعبدة، من جهة ثانية، لذا فهي تستعير لهذه العلاقة الأبيات التي اشتهرت على أنها للشاعر ابن الفارض.. ومنها:

يا من هواه أعزّه وأذلّني

كيف الوصول إلى وصالك دلّني

وفي مقطع من مقاطع الرواية، تصل «شمسة» إلى قناعة بأن هذه العلاقة مع «هادف» تنطوي على شكل من العبودية «كان هادف يشلّ تفكيري، لا أستطيع التفكير إلا به، ولا أرى إلاّ من خلال عينيه، لا أستطيع التحرك إلاّ بمنطقه هو. حياتي جزء من حياته، يبدأ يومي حين أراه وينتهي حين أودّعه وأذهب إلى البيت. ما يحدث في البيت بدونه خارج عن روحي(...) عكس حياته التي تبدأ صباحاً حين أجيء إليه، فيبدأ يومه، وحين أودّعه تبدأ حياته الثانية: السياسة والأصدقاء، الشوارع والعالم كله».

في هذا السياق يجدر القول إن هذه المقاربة للعلاقة بين الرجل والمرأة، لا علاقة لها بالطرح النسويّ الإيديولوجي، فهي وإن انطلقت من وعي عميق بالعلاقة التاريخية، وبثنائية ذكورة/ أنوثة، إلا أن هذا المنطلق يتوارى خلف تجربة معيوشة، ولا علاقة لكلام النظريات به، كما لا علاقة له برغبات مسبقة ومفاهيم محددة سلفاً. فالتجربة الحياتية هي التي تقود هذه العلاقة، وهي التي تقود الكتابة أيضاً.

ومحاكمة الرجل ليست هدفاً في ذاتها، بل هي جزء من محاكمات شاملة، سياسية واجتماعية وثقافية، محاكمة لمنظومة مجتمعية!

فالأميرة «شمسة»، تسعى بكل طاقتها، لتتحرر من الخضوع للعلاقة مع ««هادف»، لا بالتخلص منها، أو بالانفصال عن الرجل، فهي تحتاج العلاقة معه، لكن عبر الاقتراب من «طه» الذي يبدو صاحب مقولات وممارسات أكثر تحرراً من «هادف». ولعل النتيجة العملية التي تقود إليها علاقة «شمسة» مع «طه»، هي ما قالته الرواية عبر مشهد نرى فيه شمسة وهادف وطه على النيل، حيث يمسك طه المفتاح الذي تحتفظ به شمسة، المفتاح الذي كان لسجن القلعة في أيام حكم والدها، ويلقيه في النيل. وما يعنيه ذلك هو تخلص شمسة من رمز من رموز الحكم ظلت تحتفظ به منذ قدومها وعائلتها لاجئين إلى القاهرة.

وهنا نعود لنذكر أن من جلب المفتاح هي «ريحانة»، لكن من احتفظ به هي «شمسة». لقد سرقته ريحانة بهدف فتح السجن وإطلاق المساجين، لكن الظرف لم يساعدها فظل المفتاح معها، وهي سلّمته لشمسة، وحين رآه طه معها، قال إن المفروض أن يرمى هذا المفتاح في مياه النيل، قرباناً «علشان تتحرري من سجن». بينما كانت هي ترى فيه، كما تقول «دليل خروجي».. إن حاجتها إلى دليل، أيّ دليل خروجها وسقوط حكم والدها، حتى لو كان مفتاح السجن، هي مسألة عاطفية لا علاقة لها بالعقل. ذلك لأنها، كما تردد هي نفسها، امرأة ضعيفة وعاطفتها رخوة، لذا تتمسك بالقشور. وليس تخلص «شمسة» من المفتاح، وإن كان دون إرادتها، سوى خطوة على طريق تحررها من ماضيها وضعفها. وهذا هدف من أهداف الكتابة، كتابة الرواية تحديداً، كما قلت من قبل.

وهنا أتوقف عند الهدف الآخر، التوثيقي/ التأريخي، الذي يأتي متضمَّناً في الهدف الأول، ومصوغاً في سياق الرواية على نحو مبرر فنياً في كثير من الأحيان، ومقحماً في أحيان أخرى، لكنه في الأحوال كلها يفيد الرؤية الكلية للرواية، هذه الرؤية التي ترتكز في الأساس على مقولة الحرية وهاجسها، والحرية هنا للجميع، للعبيد المملوكين الذين يجري شراؤهم عبر تاريخ طويل، وللمرأة وللإنسان عموماً.

وعلى الصعيد السياسيّ، تأخذنا الرواية لنرى عن كثب صراعات الحكم في «الشارقة» خصوصاً، وفي دولة الإمارات عموماً، ودور الإنجليز فيها، قبل نشوء الدولة وبعد نشوئها. ففي العام ١٩٧٠، مع ظهور الدولة ورحيل القائد جمال عبد الناصر، يعود والد شمسة (الحاكم الذي خلعوه في الستينات) مع بعض رجاله «لترتيب انقلاب صغير على الحاكم، ظنّ أن خروج الإنجليز سيعبّد له طريق العودة، أليسوا هم من طرده من إمارته بسبب اختلافه معهم؟». والإنجليز هم من نصّب الحكام الجدد قبل رحيلهم، وقد اختاروا حكاماً من أولاد عمومة الحكام المخلوعين «حتى لا تصبح مسألة شرعية الحكم مثار صراع كبير»، ولهذا فشل انقلاب والدها، فقد قتل الحاكم لكنه لم يستعد الحكم، إذ جاء حاكم آخر سواه.

وهناك جانب آخر تهتم به الرواية، من بين جوانب كثيرة، هو ظهور الأصوليين في الخليج، وذلك من خلال شخصية «ناصر» أو «نصور» ابن ريحانة. فهو يتعرض لضياع وتقلبات وتغييرات، ويشعر بأنه منبوذ حتى من أخيه «محراك»، ما يدفع به إلى المسجد والشيوخ، ثم إلى أفغانستان حيث يصاب ويعود إلى زوجته وأولاده. ومن خلاله تقدم الرواية شخصية إنسان قلق ضعيف وشديد الهشاشة، وتطرح من خلاله أيضاً أسئلة عن الحرية والعبودية، وأسئلة عن الجهاد ضد الكفر والإلحاد.

ثمة الكثير مما تعرضه الرواية، ولا تستطيع دراسة واحدة متابعته بالتدقيق والاهتمام اللازمين، لكنني أختم بالقول إنها رواية أولى للكاتبة الشاعرة والفنانة، لكنها تمتلك أدوات السرد ولغته وتقنياته وبساطته أيضاً، وهي رواية توحي بأن لدى ميسون الكثير لتقوله روائياً، بعد أن قالت الكثير شعراً وتشكيلاً.■

منيرة الفاضل..

أسر السرد وأناقة اللغة

سمير أحمد شريف *

تجتذبك الأناقة في مجموعة «للصوت لهشاشة الصدى» بدءاً ببذاخة الغلاف بخلفية صقيلة لامعة تتوزع عليها خطوط تتوازى مع مجمل الفضاء اللوني وتتداخل مع مفردات اللوحة التي تلقي بإيحاءاتها على الإيقاع المتساوق مع منظومة وهج اللوحة العام عبر ظلال الأشخاص الذين لا تبين ملامحهم.

بخشوع نقف أمام تقديم يسلمنا مفاتيح متواليات قصصية توزع على بؤر متناثرة يجمعها خيط واحد: «..ها نحن ندشن صقيل الورق / فتات الموحش من خواء الخلوة» دون أن نمر على المفردات مرور العابرين، نتوقف أمام فتات، موحش،خواء،خلوة :مفردات تضيء معنى التشظي بكل انعكاساته على الروح والجسد، يقيم عليه النص معماره مهما اختلفت زوايا الالتقاط.

في معترك النصوص، يلفحنا نفس ملحمي وشهوة للسرد وجمل طويلة تتسع لفضاءات الرواية، برصد تفاصيل تغرف من ذكريات طفولة لا ينضب معين اعتكارها، ورصد لإيقاع زمن نفسي وميكانيكي على جوارح طفولة بائسة .... تباعا تدور عقارب الساعة ..تباعا ينسل النور من ثقب الباب...

هذا الرجوع لفضاء الطفولة، ليس غير هروب إلى لذائذ اختزلتها الذاكرة هربًا من واقع ضاغط ،الى ماض شكّل في تفاصيله حلماً، ظل يفرد أجنحته على الروح التي تصدّعت وتبعثر نثارها.

يرتكز فضاء النص على شخصيات لا ينهض بغيرها :الجدة / الخالة/ كأنما هما الملاذ الذي تفزع إليه الطفولة .

بمفردة متأنقة، وتوظيف متقن، تقودنا آذان الطفولة لالتقاط هسيس اللذة وشبق من يتذاكرن ما يدور وراء السجف عندما تتناثر أسرار الليل.

هل باحت الساردة كفاية عن أخواتها؟وهل التقطت سطرا من سفر آلام المرأة...كل هذه الوحدة البائسة في الليالي القصية لنساء تكتظ بهن البيوت الصامتة في جزيرتنا الصغيرة، نمسح على أهدابهن حين يعلو النشيج وتتعب إحداهن من الانتظار، نتربع خفية بين الزمن الذاهب والشوق الذي يعتمل في صدورهن، لئلا يشعرن بفجوة ما يسرق من وعود ولهفة، فيما الوخز يتكاثر حتى يعيدنا...لنلحظ هذا التراسل الأخاذ بين ضمير النحن والهُم باندغام شفيف آسر ، ونرد على من قال أن الأدب ليس وثيقة أنثروبولوجية للواقع.

لندقق في نص يخفي أكثر مما يقول ويلمّح أكثر مما يصّرح... وحدة قاتلة بائسة تحياها مطلق الأنثى، على اختلاف المستويات والبيئات، وبيوت صامتة خلت من التفاهم، يمارس فيها الإقصاء صمتاً وإهمالاً وعدم انسجام وتوافق في الرؤى والمستويات والأمنيات،وثم بكاء يصل حد النهنهة على حاضر بائس ضائع وانتظار ممض يحرق العمر ولا يأتي بالأمل.

متتاليات قصصية يتكثف فيها حضور الجدة حد التساؤل :لماذا يغيب الأب والأم والأهل؟ ولماذا تنزاح من ذكريات الطفولة هذه الأسماء وتبقى الجدة؟

متتاليات يغيب عنها الحدث المتنامي حكائياً وتنفتح على إنثيالات تجترحها الذاكرة، يعجنها وجد وحسرة على سحر تطارده حرقة الأمنيات.

يلفت غياب «الأنا» الساردة وحضور السارد «النحن»، مغمسة بدهشة الطفولة أمام الآخر،مع ما

* كماتب من الأردن.

يميز الدهشة من لذعة الفقد المرتبط بأسئلة جارحة ..أليس الموت مؤامرة كبرى!! كيف لي أن أستريح؟

نقف عل وجع المرأة، وحكاية الجسد المرهون لتموّج الريح والجلوس الذي تحيك به الأنثى تفاصيل يقينها عبر لفح ذاكرة تطل كالجذل الذي لا فرح بعده... وجع الأنثى التي تقطر أسى ولذة وتجرّحها لهفة الظمأ، بعد أن وهن منها الجسد وغادرتها الليالي دون أن تبارحها الأمنيات، بترميم فجوات ذاكرة تضج بالحنين... حكاية الرحيل النفسي والجسدي، تحكيها ساردة يختلط عليها الحال وتنشدُ أسيرة للحظة لذة هاربة، تنثال عليها من ذكريات وأمنيات تتمنى تحققها.

يلتبس النص، فلا يُمسك بخيوط التداخل بين ما هو مُتذكر ومتخيل ومتمنى ...هي كما صورة المخلوق المستلقي في عبث النوم، تاركا أعضاءه لأسر الظلمة الخافتة، أتسلل إليه لأستنشق عبير نَفَسه من أجل أن يصبح عبيره نَفَسي.

الفراغ، الوحدة،الصدى، الهشاشة: ثيمات يرشح بها النص ومعابر تمنحنا دفء الدخول لكوى ذاكرة، نتوه في أنفاق مخيلتها....

انه الفقد.. هو لن يعود.. كل رحيل هو رحيلك... لسع العزلة..

نفيق من رحلة الحلم على هشاشة الحاضر بعد تطواف في طرقات الرغبة الى آلة الحياكة، نلتذ ببقايا حلم هارب:

أسند رأسي إلى استدارة الآلة، متوهجاً بحضور الآخر وبشفافية الأسر، تنطفئ الصور وتلامس الوجه الذي غاب في التذكر، نسمة مفعمة وادعة .... يا الهي كل هذا الحنوّ؟

هل ينجح النص عبر هذه التداعيات أن يصلح عطب الواقع، وترهل الجسد، وانكفاء الروح؟ هل نعوّض بالذكرى لهفة الاحتواء ونرمم انكسارات الروح، ونتخلى عن نكهة الرحيل؟

يتقاطع الزمان والمكان في نصوص «الفاضل» ويطغى عليها إيقاع الزمن النفسي بما يسببه من إقصاء، منصهرة في شرطها الفكري الذي يمارس سطوته ويضطرنا للهروب بحثاً عن حلم مستحيل، يوقظ فينا جوهر الأشياء.

نصوص مفتوحة، رافضة، متجاوزة للسائد، توغل في الجوهر الفلسفي وتحملنا إلى منطق اللايقين، تخرجنا من طمأنينتنا الغبية، توحّدنا بفضاءاتها، في علاقة تبادلية لإنتاج معان جديدة، بما تحمل من استبطان الحنين للطفولة، بتناسل عذب موجع، انطلاقاً من فهمنا لمعنى التذوق الفني، وإدراكنا لعلاقة المتلقي بالمثير، وصولاً لحالة «النحن» عبر تواشجات التوحد بالآخر.

حركات محمومة لاهثة تلهفاً لوعد أو قطرة ندى بدون جدوى، سوى اجتراح مجرات الوهم، تائهة بين موجات متلاطمة من الأحاسيس التي توقفَ زمنها أمام لحظة غائرة في ضمير الطفولة وأمنيات اليافعين الذين يحيط بهم حاضر قاتل .

على عجلة الماضي تدور طاحونة الذاكرة، تتفتح زهرات القلب، تحاول إيقاف دبيب الزمن عند لحظة في العمر، مختزنة بعض أمل، وبعض فرح، وبعض بوح وبعض إطلالة، على سكين انتظار يخترق لحم الروح،يمعن تقطيعاً في أوصال مجتمع /أسرة / روابط / قيم /علاقات / آهات حبيسة وأمنيات معطلة .

شخصية مشظاة، تخلت عن كل شيء غير حلمها، معرّية ما يقف أمام التوق لتحقيق الذات.

الأمكنة مغلقة دائماً حول المرأة في نصوص «الفاضل» وثمة الكثير الذي يمكن قوله، فهل تعرف المرأة حقا ما تريد البوح به؟ هل أدركت بعد مشوارها الطويل، أن المشي هو الذي يصنع الطريق، وأنها بعد رحلتها الطويلة، لم تتقن المشي فتاهت بها؟

هي الثرثرة من أجل كسر ضجيج الصمت، ومحاولة للمة الشتات وحطام المرايا... حين تتكاثر الوجوه، ونبحث فيها عن وجه واحد فقط، ونصحو على حقيقة اللاطريق، فنؤمن عندئذ بمقولة طالما تشككنا في صحتها من أن الأدب وسيلة لتحقيق رغبات أحبطها الواقع.

نصوص «منيرة الفاضل» تعكس أسطورتها الخاصة وتستنهض جوانب مخفية في سيرة المدن والناس والمرأة، تغوص عميقا في دواخل شخوصها بجرأة الاختلاف عن الآخر، وبصمة خاصة لا تدل إلا عليها.■

الجنوب أفريقي جون ماكسويل كويتزي الفائز بجائزة نوبل للعام ٢٠٠٣

قضية «التمييز» العنصري كما طرحتها رواية «عار»

عبده وازن *

تحتل قضية «التمييز» العنصري (الأبارتيد) معظم أعمال الروائي الجنوب أفريقي جون ماكسويل كويتزي الذي فاز بجائزة نوبل للآداب للعام ٢٠٠٣. ومنذ روايته «في قلب البلاد» التي صدرت قبل نحو سبع وعشرين سنة سعى كويتزي إلى تأسيس رواية «ما بعد الاستعمار» (أو ما بعد الكولونيالية) متخطياً الإرث الروائي الضخم الذي صنع ما يُسمى «أدب المستعمرات» وقد تجلى في أعمال روائيين كبار في العالم وفي مقدمهم جوزف كونراد وغراهام غرين وفورستر ونايبول وسواهم... ولعل ما ساعده في ترسيخ رؤيته الجديدة إلى قضية «التمييز» العنصري انتماؤه إلى بلد ظل حتى السنوات الأخيرة موئلاً خصباً للصراع السياسي والثقافي والاثني بين البيض والسود أو بين هويتين وثقافتين وربما بين حضارتين قائمتين على أرض واحدة. وعلى رغم أن كويتزي ينتمي إلى الأقلية البيضاء التي حكمت طويلاً جنوب أفريقية وفرضت سياسة «التمييز» العنصري، فهو لم ينحز في أعماله الروائية إلى «السلطة البيضاء» ولا إلى «النموذج الأسود» بل كان إلى جانب الضحية أياً كانت وإلى جانب المظلومين والمضطهدين والبائسين، غير أن أدب كويتزي لن يقع في شباك الأدب الإنساني أو «التبشيري» ولا في مزالق الأدب الجدلي أو الديالكتيكي الذي يملك تصوراً مسبقاً عن العالم، بل إن أدبه سيكون أشبه بـ«المغامرة» المفتوحة التي لا غاية لها سوى الإنسان في أحواله المختلفة، قدرياً واجتماعياً وفردياً. وإن كان عالم كويتزي الروائي يصخب بالأشخاص البيض وبقضاياهم وهمومهم فهو يحفل أيضاً بالأشخاص السود الذين يكمّلون «مواطنيهم» البيض ويملكون همومهم الخاصة وقضاياهم. فالرواية التي شاءها كويتزي مرآة مزدوجة لا تكتمل فعلاً إلا عبر وجهيها اللذين هما وجها جنوب أفريقية: الأبيض والأسود.

شكلت قضية «التمييز» العنصري إذاً الأفق الرئيس للكتابة الروائية لدى كويتزي وحافزاً من حوافزها الأولى، وقد تجلّت في روايات عدة تتوزع عبر مراحل زمنية مختلفة. الرواية الأولى التي استهل بها الكاتب معالجة هذه القضية في طريقة مباشرة هي رواية «في قلب البلاد» وصدرت عام ١٩٦٧. أحداثها تدور في مزرعة معزولة في أحد أرياف جنوب أفريقية وشخصياتها الرئيسة أربع: ما عدا ابنة صاحب المزرعة، الوالد القاسي والمتسلط، هندريك الخادم الأسود أو «البطل المضاد» وأنّا زوجة هندريك. يخيم على الرواية جو من العلاقات المتوترة التي تنتهي بالعنف والذل. وإذ يسعى السيد الأبيض المتسلط إلى

* أديب وكاتب من لبنان، رئيس القسم الثقافي بجريدة الحياة.

إغواء زوجة خادمه الأسود تنتقم منه ابنته التي تكرهه أيما كره عبر التقرب من الخادم الأسود. هكذا تنقلب المعادلة: السيد الأبيض الذي يحاول استغلال زوجة خادمه الأسود توقعه ابنته في الخزي إذ تقدم نفسها إلى الخادم الأسود كما لو كان سيدها.

الرواية الثانية التي تدور في جو التمييز العنصري أيضاً هي «حياة مايكل ك. وزمنه» وقد صدرت عام ١٩٨٣ وحازت جائزة بوكر الانكليزية الشهيرة، في هذه الرواية يلوح طيف كافكا والأثر الذي تركه في أدب كويتزي. ويكفي أن يذكّر اسم «مايكل ك» باسم «جوزف ك» بطل رواية كافكا الشهيرة «المحاكمة» حتى وإن كان البطل (مايكل) هنا مجرّد بستاني أسود يحقق حلمه في الهرب من مدينة «كاب تاون» التي تمزقها الحرب الأهلية إلى إحدى القرى النائية ليعمل في الزراعة ويحيا حياة فطرية ملؤها الحرية والهناء إلا انه سيقع أسير السلطة ويقاد في غرفة تحقيق إلى غرفة تعذيب حتى يزج به أخيراً في مخيم العمال السود.

وتتطرق رواية «عصر الحديد» ١٩٩٣ إلى القضية نفسها، كذلك عبر شخصية نسائية تدعى اليزابيث وهي تترك رسالة إلى ابنتها قبل وفاتها تحت وطأة مرض السرطان. تسرد اليزابيث في رسالتها الطويلة قصة نضالها، هي المرأة البيضاء، ضد نظام «التمييز» العنصري، وتروي بعض التفاصيل التاريخية كالتظاهرات والمجازر وأعمال القتل «الإفرادي» والسجن والتعذيب والاضطهاد.

هذه الروايات وسواها أيضاً استطاعت أن تفضح نظام «التمييز» العنصري، الذي كان قائماً، متحدية خطاب السلطة (البيضاء) وآليته القمعية والأساليب الخبيثة التي اعتمدتها لإرساء نفوذها العنصري. وكان كويتزي جريئاً جداً في التصدي لهذه القضية وما نجم عنها من شجون ومآس، في ظل الحكم العنصري نفسه. غير أن المفاجأة تمثلت في روايته «عار» التي كتبها عام ١٩٩١ بعد زوال النظام العنصري في جنوب افريقيا، وفي فترة حكم مانديلا، وهي تدور أيضاً حول التمييز العنصري والمآسي التي تسبب بها وكأن كويتزي يعتقد أن الغاء «العنصرية» من نص القانون لا يضمن الغاءها من النفوس ومن الوجدان والذاكرة الشعبية. وجلبت رواية «عار» لصاحبها كويتزي جائزة بوكر للمرة الثانية، وكان هذا الفوز حدثاً كبيراً في تاريخ الجائزة العريقة.

ليست رواية «عار» رواية تقليدية حتى وإن بدت حافلة ببعض المغامرات الفردية والجماعية. انها رواية «مركبة» أو لنقل «مبنية» في ذكاء شديد ووعي تقني عال ورمزية عميقة. انها رواية واقعية وتاريخية في الحين نفسه، فانتازية وميتافيزيقية، وقائعية وكابوسية، عبثية ومأسوية. وقد حاول المؤلف أن يتماهى بعض التماهي في شخصية بطله الذي يدعى ديفيد لوري، وقد شاءه في الثانية والخمسين (كان كويتزي في التاسعة والخمسين عندما أصدر الرواية) وأستاذاً جامعياً (مثله هو الذي يدرّس الأدب في جامعة كاب). لكن سلوك الشخصية – البطل سيختلف طبعاً عن سلوك المؤلف حتى وإن جعله كاتباً (ولكن ليس روائياً) وتحديداً كاتباً مغموراً لم يستطع أن ينجز أعمالاً مهمة أو رائجة، فظلت كتبه الثلاثة التي وضعها بالإنكليزية شبه مجهولة، وهي في معظمها تنتمي إلى النقد الأدبي، ومنها كتاب عن شاعره الأثير وردزورث، الشاعر البريطاني الرومانطيقي الشهير. على أن البطل كما سيظهر لاحقاً خلال الرواية، يحاول كتابة نص أوبرالي مستوحى من سيرة الشاعر الرومانطيقي أيضاً اللورد بايرون، وتنتهي الرواية ولا ينتهي البطل – الكاتب من كتابة ذلك النص. ولعل الصفحات التي تتداخل فيها مقاطع من النص المسرحي المتعلق بالشاعر بايرون في بعض مقاطع الرواية هي من الصفحات الجميلة بل الباهرة وخصوصاً عندما يجري الكلام على علاقة الحب التي قامت بين بايرون وتيريزا في ايطاليا. وقد نجح الروائي كويتزي في لعبة «المونتاج» السردي هذه وعرف كيف يحوّل اللورد بايرون إلى شخصية روائية تنهض على هامش الرواية نفسها، من دون أن يعمد إلى كتابة رواية داخل الرواية.

وكان الانتقال من جو جنوب افريقيا إلى جو الحب الرومانطيقي بارعاً على مستوى الحبك السردي والبناء الروائي.

وإذا كانت الرواية تدور حول قضية «التمييز»العنصري فهي تدور أيضاً حول حياة هذا الأستاذ الجامعي والناقد المأخوذ بالشعر الرومانطيقي الانكليزي (وليس الفرنسي أو الألماني) الذي يدرّسه في المعهد الجامعي في مدينة كاب (الجامعة التقنية). ويحتل هذا الأستاذ الجامعي نصف الرواية تقريباً بدءاً من مطلعها وكأن قصته هي الصيغة الفردية لـ «التمييز» العنصري، وستقابلها الصيغة الجماعية التي ستظهر لاحقاً في المزرعة التي تقع بعيداً من العاصمة الجنوب أفريقية. كأن المؤلف شاء أن يقول ان التمييز العنصري قد يقع بين الأفراد، بين العشيق الأبيض (الأستاذ نفسه) وعشيقته السوداء (المومس التي يلجأ اليها بعد طلاقه للمرة الثانية)، بين الحبيب الأبيض (الأستاذ نفسه أيضاً) والحبيبة البيضاء (تلميذته ميلاني)، بين الرجل الأبيض وجماعته... على أن يكون الرجل الأبيض هو ضحية مرة تلو الأخرى. وهذا ما حصل للأستاذ الجامعي عندما فشل في علاقته مع المومس السوداء التي كاديحبها والتي كان يعاملها معاملة محترمة وعاطفية وكأنها فعلاً المرأة التي يلجأ إليها ليسرّ إليها بهمومه كافة. لكن خيبته الأولى تتجلى عندما ترفض المومس أن تواصل العلاقة معه وتطلب منه ألا يكالمها هاتفياً. إنها حال «سوء التواصل» بين الرجل الذي يفترض به أن يمثل صورة المتسلّط والمرأة التي تمثل صورة الضحية، وقد رسّخته المرأة – الضحية وليس الرجل المتسلّط.

الخيبة الثانية التي ستواجه الأستاذ الجامعي ديفيد لوري تتمثل في علاقته بإحدى طالباته وتدعى ميلاني وهي تناهز العشرين من عمرها، أي أنها أصغر من ابنته لوسي التي تعيش منفصلة عنه وعن أمها في مزرعة تملكها في إحدى القرى النائية. لكن خيبة الحب سرعان ما ستتحول إلى ما يشبه «الفضيحة» أو ربما «العار» الذي سيلحق به كأستاذ جامعي والذي سيدفعه إلى تقديم استقالته من الجامعة. كان ديفيد لوري صادقاً في حبه لطالبته ولم يسع أبداً إلى استغلالها. بل هو سيبدو «ضحية» حبه لها وسيمنحها الكثير من الحنان ليحصل منها على القليل من الحنان الذي يحتاجه هو، الشخص الوحيد والمهزوم والمنكفئ والعبثي والضجران... لم يكن يستطيع أن يتصوّر نفسه يعيش من دون امرأة، رجل في حال دائمة من البحث عن الحب ولو كان الحب سراباً في أحيان. اللجنة الجامعية التي «حاكمته» لم تستوعب معنى أن يحب أستاذ طالبته حباً كبيراً بل مجنوناً ويمعن في تزوير «دفتر الحضور» مسجلاً اسمها فيما هي كانت تغيب عن الدروس. ودفعه حبه لها إلى تحمّل الإهانات من أحد أصدقائها الفتيان، وكذلك الشائعات التي كانت تروج في الجامعة. وجد ديفيد في ميلاني صورة الحبيبة التي يلتقي فيها وجها الحب المتناقضان: الحب المثالي والفتيّ الذي أعاد اليه هو المشرف على خريف العمر نضارة الشباب، والحب الحسي المتفجر عواطف ومشاعر حقيقية. هذا الحب لن يفارقه لحظة وسيظل يتذكر ميلاني حتى عندما يتخلى عن حياة الجامعة والمدينة ويقصد مزرعة ابنته ليقضي فيها أشهراً قبل أن يقرر العيش نهائياً في تلك القرية البعيدة ولكن منفصلاً عن ابنته وفي منزل مجاور لمزرعتها. كانت الصدمة العاطفية قاسية في حياته، بل هي دمرته وخصوصاً عندما اختارت ميلاني الابتعاد عنه وعدم المبالاة به وكأنه لم يكن في حسبانها سوى نزوة عابرة أو مجرد رجل عابر في حياتها المفعمة باللهو والعبث. وذات مرة يعود ديفيد إلى المدينة ويقصد أهل ميلاني ليعترف لهم بأنه لم يؤذها ولم «يتحرش» بها جنسياً كما أفادت محاكمته، وأن الحب هو الذي جمعه بها. في تلك الآونة كانت ميلاني تمثل في إحدى المسرحيات، ولم يكن عليه إلا أن ينسل إلى الصالة ليشاهدها تؤدي دورها ويفرح بها ويعزّي نفسه.

خيبة هذا الحب الذي وقع ديفيد ضحيته تدفعه

إلى العودة إلى ابنته وليس إلى زوجته الثانية التي طلّقها. والخيبة هذه جعلته هدفاً للكثير من الأقاويل والسخرية هو الأستاذ الجامعي. حتى زوجته الثانية نفسها سخرت منه. وكتبت عنه الصحافة متبنية مواقف بعض المؤسسات الأخلاقية التي تعنى بمثل هذه المسائل، ولاحقه الكثيرون من الصحافيين بغية «استنطاقه». وهنا يقول: «إننا نعيش عصراً من الطهرية. الحياة الخاصة للبعض هي مسألة الجميع... انهم يريدون مشهداً: ندم، حسرات، دموع، برنامج تلفزيوني...». ولعل في هذه الفضيحة ما يذكّر بفضيحة الرئيس الأميركي السابق بيل كلينتون التي تحولت مشهداً تلفزيونياً في مرحلة «ما بعد الحداثة».

إلا أن انتقال ديفيد لوري إلى مزرعة ابنته هرباً من الجامعة والمدينة سيصالحه مع ابنته لوسي أو بالأحرى سيزيل «سوء الفهم» الذي طالما قام بينهما. لكن الفتاة ذات الخمسة والعشرين عاماً والتي انفصلت عن والدها ووالدتها المطلقين وصنعت «حياتها» بنفسها (مع إعانة مادية من والدها) لن تكون بمثابة الابنة، مثلما لن يكون ديفيد بمثابة الأب. العلاقة الأبوية أو البنوية انتهت بينهما منذ أن تم الانفصال. وحياتهما الآن ليست حياة عائلية مقدار ما هي حياة صديقين هما ابنة وأب. إلا ان الأبوة ستنهض في ديفيد من جديد عندما تتعرض المزرعة لاعتداء قام به ثلاثة من السود واغتصبوا لوسي وكادوا أن يقضون عليه. بل ان الأستاذ الجامعي لن يستعيد أبوته إلا عندما يعلم ان ابنته اصبحت حاملاً تبعاً لاغتصاب الثلاثة لها. كان الاعتداء على المزرعة وعلى الأب وابنته دليلاً واضحاً إلى أن الحقد التاريخي الذي نجم عن الحكم العنصري الذي عرفته دولة جنوب افريقيا لم ينته مع نهاية هذا الحكم. فالاضطهاد الذي عاشه السود طوال عقود ولّد في نفوس الكثيرين منه رغبة شديدة في الانتقام وقد حققت قلة منهم هذا الانتقام فيما أبقته الكثرة مجرد رغبة مقموعة أو كامنة.

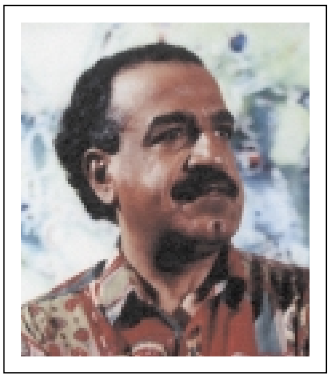
أما ذروة الرواية فتتمثل في انقلاب «العار» إلى ما يمكن تسميته بـ«النقمة». فالفتاة لوسي التي أرهقتها صدمة الاغتصاب الوحشي وجعلتها شبه منعزلة وصامتة تقرر الاحتفاظ بالجنين وترفض فكرة الاجهاض التي ألح عليها والدها ولم يكن قبولها بالجنين إلا اعترافاً بحقه في الحياة وإن كان سيصبح ابن زنى أو ثمرة اغتصاب. كما انها ترفض فكرة الإجهاض رفضاً كلياً نظراً إلى ايمانها وروحانيتها الراقية. أما الأب الذي لم يستطع تقبّل الفكرة فهو سيجد نفسه منساقاً للعيش في تلك القرية بعد ان اكتشف فيها ملاذه الأخير وخصوصاً عقب المهانة التي تعرض لها في المدينة.

قد يكون جوهر رواية «عار» معارضاً لظاهرها الذي يشي به العنوان. فالعار الذي كان كثيراً ما نجم عن الاعتداءات المتبادلة بين السود والبيض والذي كاد يشكل إحدى سمات التاريخ المشترك بين هولاء البشر المتخاصمين والمتناقضين، تحوّل في الرواية إلى نوع من الموقف الإنساني المكتسب. فالمرأة البيضاء التي اغتصبت ونهبت مزرعتها وتعرّض والدها لمحاولة قتل استطاعت أن تغفر للمعتدين إثمهم وحافظت على الجنين الهجين الذي سيلتقي في عروقه الدم الأبيض والدم الأسود. ولن تكون «خلاسيته» إلا علامة على المصالحة الحقيقية الأعمق والأنجع من المصالحة التاريخية والسياسية والاجتماعية. انها المصالحة التي عقدت بالدم والأمل. بل إنها المصالحة التي ستثمر انساناً هو انسان أبيض وأسود في وقت واحد!

لم يكن من المستهجن أبداً أن يفوز كويتزي عن هذه الرواية مرة ثانية بجائزة «بووكر» البريطانية العريقة، فالرواية حدث أدبي أولاً نظراً إلى طرافتها وعمقها وجمالياتها لغة وأسلوباً، وحدث سياسي ثانياً ولكن في المعنى الرمزي للسياسة، كونها تقدّم رؤية فريدة إلى الصراع بين السود والبيض، وإلى النهاية الانسانية التي يمكن أن يؤول اليها. ولعل الصراع هذا يمكن أن ينسحب على الكثير من الصراعات العرقية وغير العرقية، الاجتماعية والسياسية التي ما برح عالمنا يشهدها والتي لم يستطع زمن العولمة ان يضع نهاية لها!■

فنـــون





الفنان راشد العريفي : *

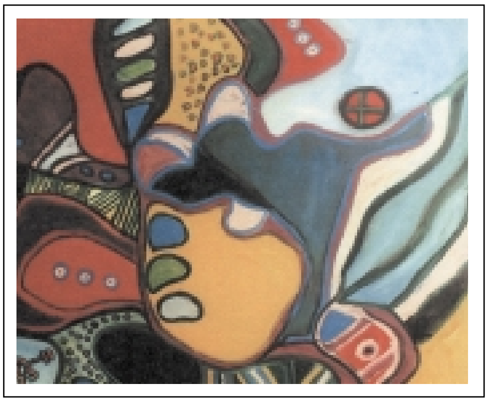
المدارس الغربية لم ترتق إلى الخطوط الجمالية الديلمونية

حاوره: عباس يوسف * *

لزاماً ذكر أن الحركة التشكيلية في البحرين ارتبطت كغيرها من الصنوف الإبداعية الأخرى بروزاً وتطوراً وانتشاراً بالتعليم النظامي الذي بدأ باكراً، بالقياس الإقليمي للمنطقة رغم التأخر البيّن بموازاة دول عربية كثيرة، هذا إلى جانب المد الحضاري متمثلاً بحضارة ديلمون جعل من الحركة التشكيلية في البحرين أن تكون حاضرة بتميز بين شقيقاتها بدول الخليج العربية، إلا أنه رغم ذلك لم يعرف ممارسة الرسم الحقيقي إلا مع بدايات الخمسينات من القرن الماضي، فترة رصد فعلها - لا فترة غائبة ربما تكون ذاكرة شفاهية النقل، مقصور حضورها على الذاكرة، منذ المعرض الجماعي الأول الذي أقيم عام ١٩٥٦ بنادي العروبة وشارك فيه كل من: أحمد السني، عزيز زباري، حسين السني، جليل إبراهيم العريض وكريم العريض وبعدها توالت نبضات التأسيس حيث أسفرت عن عدة خطوات جريئة أخرى، منها معرض آخر عام ١٩٥٩ أطلق عليه معرض الربيع، وتلاه في العام ١٩٦٢ معرض الربيع الثاني الذي امتاز بمشاركة الكثير من الفنانين حسب كلام الفنان كريم العريض الذي عدّ هذه الفترة بداية أساس الحركة التشكيلية التي قام آنذاك روادها بخطوات تعد الأجرأ، آخذين على عاتقهم بناء وتأسيس مشهد بصري يكون له حضور في المجتمع، وممن تصدوا لهذا الفعل - المفقود حالياً- على سبيل المثال: كريم العريض، عبد الكريم البوسطة، راشد سوار، أسامة عبد الصالح، ناصر اليوسف، وراشد العريفي الذي تناول التراث كأترابه، وشغف بالمناظر الطبيعية التي كان لها وقعها الجميل ذات الوقت حيث غابات النخيل والسواحل والسفن الشراعية، إلاّ أنه هام بالأختام الديلمونية، وراح يبحث في خطوطها وجمالياتها باكراً... ومنذ المعرض الأول

* فنان تشكيلي من البحرين.

* * فنان تشكيلي من البحرين/ الاستشاري الفني للمجلة.



الذي نظمته وزارة العمل عام ١٩٧٢ سجل حضور اهتمامه وعشقه وبحثه الذي تكلل بفوزه بجائزة المعرض الأولى عن لوحته المستوحاة من الفن الديلموني، هذا الهاجس المبكر منذ المرحلة الثانوية – حسب قوله – مازال مستمراً في الاشتغال عليه، فراح يؤسس متحفاً خاصاً به يحمل أسلوبه الفني الديلموني بمدينة المحرق عام ١٩٩٥.

إنه فنان نشيط على أكثر من صعيد، الاجتماعي والثقافي والتراثي، ألف عددا من الكتب منها: فنون بحرينية ١٩٧٠، العمارة البحرينية ١٩٨٧، وشارك في الكثير من المعارض والمنتديات الفنية الداخلية والخارجية، وأقام العديد من المعارض الفردية، ونال جوائز عدة.

ومضة البدء

الفن التشكيلي لو نظرنا إليه من باب التأسيس – الحركة التشكيلية في البحرين – يوجب علينا النظر إلى الشذرات الأولى، بداية التأسيس الحركة من الناحية التنظيمية، مجموعة من الفنانين اجتمعوا وقرروا أن تكون لهم مؤسسة ثقافية تهتم بالفن، أسرة هواة الفن. أقمنا معرضاً تشكيلياً وهي بداية الثقافة التشكيلية المنظمة، يعني أقمنا معارض بشركة بابكو، والمعهد الثقافي البريطاني، والأندية الوطنية ونحن نخبة في ذلك الوقت يعدون على الأصابع، نذكر منهم على سبيل المثال: حسين السني، كريم العريض وناصر اليوسف، عبدالكريم البوسطة، سلطان معروف، عزيز زباري وراشد سوار، لكن عندما كنا في أسرة هواة الفن كنا نعاني من – مثلاً – وجود المسرحيين والموسيقيين وعدة فروع من الفن، فكانت المعاناة تتمثل في السؤال الشاخص أمامنا دوماً، لم لا يكون للتشكيليين كيان خاص بهم وكذلك للمسرحيين والموسيقيين أيضاً، فاتفقنا منذ البداية بأسرة هواة الفن أنا وكريم العريض وحسين السني على أن نؤسس مؤسسة للفن التشكيلي فقط، وبالفعل أسسنا جمعية الفن المعاصر، وكان الاجتماع التأسيسي الأول لهذا الكيان بنادي البحرين ١٩٦٩-١٩٧٠ حيث كنت وقتها مديراً لهذا النادي، وكان بمقدوري توفير قاعة للاجتماعات ولكتابة الدستور الذي وضع الأعضاء نقاطه وأفكاره التي كانت تتماشي والوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، حيث كنا ننظر إليها على أنها جاءت مع بداية تأسيس الدولة (بداية استقلال البحرين)، ووقتها كان ينظر إلينا مع المسرحيين والموسيقيين سنقيم مؤسسات مجتمعاً مدنياً، وهي عبارة عن باب استنهاض للمؤسسة الرسمية للدولة في تشكيلها الوزاري بحيث يكون لديك كيانان متخصصة في فروع الفن، صرنا في الواجهة ونتصدى لموضوع التأسيس والتي كانت بالنسبة لنا حاجة ماسة وضرورة فكل فنان بالبحرين صار عضواً فيها والسجل الفني يثبت ما أقول، كل من كان يمسك قلماً ويرسم منحناه العضوية ووثق في كتاب السجل الذي يعد مرجعاً لكل فنان، هذه المرجعية متوافرة أيضاً في كتاب الرواد



الذي يحمل بين جنباته بعض التجاوزات، كلمة رواد كبيرة لأن مفهوم الفنان المحترف الرائد في التعريف العالمي - تعريف إياب - الجمهور يعرفه وتعترف به الدولة ثم يصبح فناناً معروفاً عند الناس. في تلك الظروف كنا بحاجة إلى الفنانين، نريد تأسيس جمعية، حاولنا قدر الإمكان أن نذهب إلى منازل الفنانين وأخذ أعمالهم لعرضها لدرجة أن بعضهم البعض خجل من هذا الأمر ربما لتواضع مستواهم الفني. كان هدفنا كسب كل الفنانين والهواة وجعلهم تحت مظلة مؤسسة والزمن كفيل بأن يفرز أو يقدم أو يؤخر فنانا وآخر، الإنتاج الفني الفردي الذي ينتجه الفنان هو دليله، وهو ما يعينه على أن يكون فناناً، هذه بداية التأسيس.

أما بالنسبة للحركة الفنية التشكيلية وكيف تعرف الناس مثلاً عليها في البحرين؟ كيف ظهرت اللوحة في وسط المجتمع كلوحة تعلق على الجدار؟ بالنسبة للتذوق الجمالي تجده مثلاً ابتدأ مع بداية قعود الناس على الفراش - الدوشك - والمسند، حيث بدأوا ينظرون الي الجدار فأخذوا يجلبون من الهند لهم مرايا مرسوم عليها طائر الطاووس، وكذلك الاستعانة بالفنانين الشعبيين لرسم أو نقش شيء ما وتعليقه على الجدار لرؤيته. وبداية التذوق صار أيضاً في مدارس البحرين منذ العام ١٩١٩ عندما بدأ التعليم النظامي وأصبح الفن يمارس ضمن هذا النظام مع مجيء مدرسين عرب وبحرينيين يفهمون الفن والرسم، فعلموا وانتشر الرسم وصار مادة أساسية في المناهج التعليمية ومنها تطور. وبالعودة إلى الرسامين الشعبيين، أقول كان لهم دور أساسي في تذوق الفن التشكيلي، دور الطرب في البحرين، كان يرسم فيها على طول الجدار على ورق أو على ألواح صورة سفينة البوم، ومن عليها من الغواصين في فترة صيد اللؤلو، تظهر فيها معاناة الغواص والغواصون هم من كان يرسم، كانت رسماتهم تعبر عن مشاعر ومعاناة، رسموا الغيص والسيب والنوخدة كل في وضعه، هذه عملية تذوق اللوحة عن طريق المنظور في الجدار والرسم أيضاً موجود في واجهات أبواب البيوت الكبيرة التي تحتوي على رسوم الأسد والصقر والغزال ، هذه عملية تذوق الفن من الجانب الشعبي ، لكن الأساسات أو نظام تأسيس تشكيلي ضمن إطار مؤسسة رسمية نبع من جمعية الفن المعاصر كجمعية معترف بها من قبل الدولة لمزاولة النشاط الفني وإقامة المعارض للفنانين البحرينيين بالداخل والخارج. وفي تلك الفترة أسس قسم الفنون بوزارة العمل والشئون الاجتماعية والذي كان يديره الأستاذ الدكتور محمد الخزاعي، ومعاونه الفنان أحمد العريفي وبإشراف الأستاذ جواد العريض كوزير مخول لإدارة فرع بتلك الوزارة للفنون التشكيلية، ومنه بدأ تنظيم أول معرض للفنون التشكيلية رسمي يرعاه رئيس الوزراء تكريماً للفنانين ١٩٧٢ وخصصت للفائزين جوائز ثم لحق بعد ذلك في العام ١٩٨٣ تأسيس جمعية البحرين للفنون التشكيلية تهدف هي الأخرى إلى تطوير الحركة الفنية .

الفن الآن

أصبح الفن الآن له وظيفة غير تنفيذ اللوحة، صار يقتحم مناطق كثيرة، ويخوض تجارب كثيرة كالفن

التركيبي الذي يمكن إنجاز العمل عن طريق الأسقف.. عن طريق الأرضية ويمكن أن يدخل ضمن الفنون الجرافيكية والتصاميم الحديثة التي تطرق كل مجال حالياً، لم يعد الفن مقتصراً على وظيفة واحدة فقط بل صار الفنان يعرض أعماله في قاعات العرض والمتاحف، طبعاً تأثرت البحرين بهذه المعطيات الموجودة وهذه الثقافة الوافدة أثرت على الفنان البحريني فصار يمتلك أدواته، آلاته التي يطبع بها والتي تسهم في انتشاره ويسافر ويرى القضايا الفنية الجديدة ويطلع عليها، يستفيد منها ويأتي بها إلى البحرين ويوظفها وكل هذا التوظيف وحركة الفنان هي بتقديري دخول جديد على الحركة يستفيد منها الجيل الجديد القادم من الفنانين الذي إذا ما تطورها واستفاد منها سيصبح لدينا فنانون مبدعون بارزون ليس على مستوى البحرين فحسب إنما على مستوي الخارج أيضاً. هذه رؤيتي الخاصة بالنسبة للفن حالياً في البحرين لكن ما أتمناه أن يكون حاصلاً لتقدم الحركة التشكيلية، وأن يكون هناك نوع من الصالونات للفنانين وتحصل حوارات بينهم وبين أعمالهم، حوارات ثقافية يكتبون عنها، ويؤرخ لها وتنشر الكتب عنها، وهذا غير متوافر للأسف الشديد. الحركة التشكيلية لم تبدأ وتوثق منذ الآن فقط بل بدأها الأستاذ جواد العريض عندما اقتنى أعمال الفنانين منذ تلك الفترة ولتوثق في كتب للأجيال القادمة في وقت لم نكن نمتلك الوعي بذلك وهذا هو تاريخ الفن، التاريخ هو توثيق ما قبلك ليستقبله الجيل الجديد وليكتشف نفسه، ويتعرف على ما هو جديد، وما قدمه البحريني من فن لأن المبدعين الأوائل أسسوا وقدموا الشيء النابع من الداخل ولم يطرحوا المستورد من الأعمال مثلاً.

المدرسة الديلمونية

في سنة ١٩٥٩ كنت زائراً مع زملائي الطلبة بالثانوية قلعة البحرين، وكان هناك باحث الآثار الدانمركي السيد بيبي، وكان له مسكناً على شكل عريش، مصنوع من سعف النخيل، به رفوف موضوع عليها بعض الأختام الديلمونية مع بعض الآثار الفخارية. في ذاك الوقت كنت عضواً بجمعية الرسم بالمدرسة التي كان يشرف عليها الأستاذ مرزوق (مصري الجنسية) ومن خلال رؤيتي الأختام الديلمونية إنشددت اليها، وهذا يعد وعياً مبكراً، كان هاجساً لدى حتى أن بعض المدرسين أخذوا يتساءلون عن نوع تلك التخطيطات التي أرسمها وأقوم بها، كنت خجولاً من تقديم ذلك ومن قولي: «إن هذا هو الرسم الذي أعرفه، وليس ما أتعلمه منكم، إنه العقل الباطن». وبدأ هذا الهاجس يدفعني لممارسة هذا الفن حتى العام ١٩٧٢ عندما نظم أول معرض رسمي تشرف عليه وزارة العمل، آنذاك قدمت عملاً فنياً - شكل ديلموني - وهذا الشكل به حداثة في الخط لكن به اللمسة الديلمونية، طبعاً، المتقدمون من الفنانين منهم من رسم قارباً، أو جملاً، أو مواضيع شعبية، وكانت لجنة تحكيم أعمال المعرض مؤلفة من شخصيات أجنبية حيث فازت لوحتي بالمرتبة الأولى وقدمتها على استحياء لأن هذه اللوحة في شكلها وأسلوبها ما هو مغير تماماً لما هو سائد ومطروح في تلك الفترة - من هنا تولد الدافع بشغف للذهاب إلى هذا الاتجاه ووجدت أن ثمة ناس أجانب أيدوا هذا الاتجاه ولم يصفوا مع اتجاه رسم الطبيعة، وهذا لا يعني أن الثاني خطأ بل بالعكس، الفنان لا بد له أن يبدأ برسم الطبيعة وهي الأم والمدرسة، أنا رسمت الطبيعة وأقمت أول معرض بنادي العروبة في الستينات من القرن الماضي. أنظر كيف تكون التداعيات في مسألة الفن وقضاياه وأنت تسألني عن سيرتي وكيف بدأت في ذلك، نعم ابتدأت بهذه الصورة الطبيعية دون مؤثرات من الخارج أو استلهام لفن غربي حديث مثلاً، استلهمت الفن الحديث من الخطوط المتوافرة لدي كتراث، أيضاً السفن والبيوت الشعبية والأحياء القديمة تعد تراثاً، لكني اتجهت هذا الاتجاه بهذا الموضوع، وبهذه البدايات مشيت فيه، واكتشفت عوالم كثيرة .. جماليات في الختم الديلموني



غير طبيعية، عندما آتي إلى هنري مور أو كاندنسكي وأقارن أرى تلك الخطوط مختلفة تماماً، يستهويني ذلك لكني لا أذهب إليه، أذهب إلى الخطوط الديلمونية، نعم لقد كثفت كل تفكيري بدلاً من الاتجاه إلى الحداثة من الجانب الغربي اتجهت إلى الحداثة بصورة طبيعية الموجودة في الديلمونية. هذا الفن والخطوط الحداثية المتوافرة لم ترتق حتى الآن إلى المدرسة الغربية المنتشرة في العالم إليه، هذه الخطوط التجريدية الجمالية تخطت كل ذلك، فعند رؤية لوحة حديثة تجدها مكتنزة بالكثير من القيم الفنية .. الخطوط مختزلة .. الحركة .. الديمومة .. تنبض بالحياة، تفاصيل هي مركبة هكذا لوحدها ، اللمسة المبكرة التي وضعت يدي عليها تعني بالضبط وضع يدي على كنز ثمين. وهذا الذي جعلني طوال الوقت أبحث في هذه الأعمال وأرسمها، قد لا يعجب أحد من الخارج بلوحاتي وكذلك من الفنانين المحليين مثلاً، هذا لا يعني نقصاً أبداً لأن الفن به أشياء لم تكتشف بعد، ولم تدرك الآن، وإن أدركتها ستدركها متأخراً. هذه مسيرتي مع التشكيل الديلموني ذي جمالية الحط والتكوين في الختم، وهذا ما دعاني إلى الانتشار فيه بعمق وبتعمق وبتخصص تقريباً. إنني لا أفكر بدراسة لوحة غربية بقدر دراسة ختم ديلموني وكيف أفككه، كيف أحوله ليناسب هذا الوقت وطوال مسيرتي الفنية كل لوحة جديدة أنتجها بثوب ديلمونية. وفي تصوري، التشخيص في الفن مستقبلاً سيكون في دوامة خصوصاً بالنسبة للفنان الباحث الذي يقدم لوحة محلية يعتمد خطوطاً لفنانين غربيين مثلاً، إلا أن المحلية أيضاً عالمية بمفهومها الواسع في العالم، يعني نجيب محفوظ عندما كتب القصة، والرواية كان يكتب برموز شعبية مثل زقاق المذق، ثرثرة على البحر، هذه الرموز هي خطاب إنساني، يخاطب الإنسان في روسيا والمكسيك وأمريكا والهند وإلا كيف يجمع العالم على هذه الرموز التي تمثل جانباً مهماً من الثقافة الإنسانية.

آخر البحث:

هو رؤى واجتهادات، هذه الخطوط وجدتها عبر بحث في أمر عميق وغزير، ودائماً أنا في بحث مستمر، ما استوقفني ذات مرة منذ سنتين مؤتمر ينظم عن المدرسة الحجرية بإيطاليا – التي أقامت فيها معرضاً ذات مرة– يتعلق بكل شيء ذي صلة بالرسم والحفر في الكهف أو على الحجر، فما تطرق له المؤتمر يعد ضمن المدرسة الحجرية التي بدأت الاشتغال عليها مسبقاً، هذا ساعدني واستفزني ودعاني إلى أن أبحث أكثر، فكنت أرسم التخطيطات بغزارة، فصارت حصيلة كبيرة، فوجدت لزاماً على دراسة الخطوط الموجودة فيها وفي حضارة آشور وفي الأساطير، تلك التي أخذها اليهود وحولوها إلى توراة، وفي الخطوط المتوافرة في المعابد، وفي المكسيك، والمرسومة على وجوه الأفارقة وخطوط الوشم والموسيقى وسلمها والفيل وخطوط الطب (طب الشعوذة وفي الكتب ذات الصلة مثلاً) وتسخير الشياطين في وصال العاشقين، والسحر العجيب في جلب الحبيب.– ثمة خطوط ممكن أن نستشف منها قراءة لفن موجود ممارس وكلغة تفهم وحاضرة تعيش منذ آلاف السنين والناس يمارسوها

كلغة بصرية – لغة عالمية – فأين أنا من هذا الشيء ؟ ومتى أكتب ؟ أكتب عن خطوط الأفارقة، عن السحر والذي ما زال قائماً – ألم يحتج إبليس بسبب خلق الله ناس من طين وهو مخلوق من ناساً.. خلاصة القول في موضوع الخطوط أن هذا الجهد والشغل الجديد الذي سيترجم إلى الفرنسية والإنجليزية إلى جانب العربية هو نتاج بحث وخبرة وممارسة قاربت الخمسين سنة. المهم أنه كيف لي أن أضع هذه الخبرة والأحاسيس والرؤية في هذا المنجز من خلال ممارستي لذلك – في مجال الخطوط، وأنا حقيقة في غفلة من نفسي ، لا أدعي أني مكتشف لأمر جديد، الاكتشاف الجديد كيف تقدمه ثقافة؟ وكيف تقدمه في ثقافة من البحرين ومن فنان بحريني؟ وعن قضية فنية محلية؟ تفكير إنسان، والتداعيات هذه مجتمعة متكاملة عادت طبيعية.. إنه ممارسة فن محلي لا غير. لم يقم بها مركز بحوث ولا أية مؤسسة أخرى. كل ذلك معايشة ذاتية في موضوع فكر إنساني، وإلاّ كيف يتطور هذا الفكر؟

الإنسان المبدع يفكر دوماً كيف يستخلص من خطوط الأسماك والطيور والفراشات تصاميم طائرات وصواريخ وغواصة.. أنا حولت هذه الخطوط إلى سجاد وحلي، الفن لغة وأفكار من خلال الرسم يمكننا تقديم أفكار وطرح رؤى لمواضيع على هذه الشاكلة فرضاً.

المدرسة الديلمونية عندما أسميها أنا وغيري والناس البحرينيون مجمعون على هذا الشيء ولم أفرض ذلك على أحدٍ. أنا أقدم فناً والناس تتفاعل معه. عموماً أن تخلص للفن وتجتهد فيه لا بد وأن توفق فيه مهما تكن الظروف.

سطوة وتأثير

ما دامت هي مدرسة.. أين هم التلامذة والمتأثرون؟

هي ليست تأثيراً.. هي كيف يبدأ الفنان، أي فنان في البحرين من الجانب الذي اتجهت إليه، أنا بدأت في هذا منذ ما يفوق الأربعين عاماً، أرى الفنان البحريني متخوفاً من التجرؤ والدخول في عوالم هذا الفن، لأن هذا يتطلب تعريف الناس به وبك، كيف تعرف الجمهور بأنك فنان دلموني وتتعاطى الفن الدلموني؟ وأنك معروفاً بأسلوبك وتوجهك المغاير لذلك، أنت لو كنت فناناً باحثاً لفكرت صحيحاً (أنا مستعد أن ارسم كل الاتجاهات وأنا مغمض العينين ودون استخدام الفرشاة.. باليد والأصابع فقط) صعب التحدث عن النفس لكن سهل إيصال مفهوم أن الحالة الإبداعية تختلف من فنان لآخر.. إذن ثمة فروقات بين فنان وآخر والتبرير هو عدم جرأة الفنان البحريني – كما أسلفت – في اقتحام الجديد والمغاير واستلهام موروث الحضارة الديلمونية. ولا تنس بأن لدي متحفاً، ومن سيرسم فلن يقدم الجديد وسوف يبدأ من جديد، ناهيك عن انفتاحي المبكر على هذه الحضارة وهي حالة خاصة جداً، وهذا لا يعني أنا المتفرد بمثل هذه الحالة الخاصة في العالم . إذن ألا يمكن ظهور فنانين يعالجون ويستلهمون ما جاشت به الحضارة الديلمونية بعد سنة أو سنتين فرضاً؟ أنا أتنبأ بذلك لماذا؟ سأجيب على ذلك ما دمت في الساحة، وهناك الكثير من الفنانين الذين أجمعهم وأحثهم على الرسم لكن دون جدوى، ومرجع هذا ربما مبررات السوق الفني الذي يعتقدون بصعوبة تسويق مثل هذه الأعمال، الفنان يعتقد بإنجاز عمل بهيج الألوان، ويروّج مثلاً أفضل من رسم لوحة تحتوي على شعوذات وخطوط عبثية لا سوق لها. عموماً بالنسبة لي عندما حاولت دراسة الحالة التي أنا عليها وجدتني لا أقدم شيئاً للحضارة الديلمونية.

حديث اللوحة

في إحدى المرات بمرسمي بالمنزل كنت أرسم لوحة ديلمونية، وكانت عبارة عن أساطير وهلاميات ، ما فوق البعد الثالث وقتها كنت أهذي، هذياً على هيئة صوت غير مركب لا يمكنك فك لغته، زوجتي سمعت هذا الحديث، وراحت محضرة الشاي والقهوة والحلاوة ظنا منها بأن بعض الأصدقاء أو الضيوف



معي بالمرسم وبعد فترة سألتني إن ضيّقت الزائرين، سألت أي جماعة الذين تتحدثين عنهم؟ لم يكن أجد بالمرسم سواي، كنت في خطاب مع اللوحة، ثمة لغة وسيط أحدث اللوحة به لكنه غير مفهوم بمعنى أني ذهبت إلى عوالم خارج النفس، خارج دائرة الفن وأنا أتصور أن الحالة التي أنا عليها هي معاناة خارج النفس وهي الحالة التي تنتج من خلالها فنا أحسن من أن تكون مع نفسك التي عبرها نحمل هم الحياة والمجتمع والناس، إن المشاكل الخاصة تؤثر على اللوحة ومسارها ، مع الحالة الخاصة الأولى ذات الغموض الذي لا يمكن فهمه تنجح اللوحة وتسير بسلالة معك، وهذه الحالة ليست مفتعلة لكنها حصلت معي وموثقة حيث كنت أتكلم وأنا وحيد والكلام به لغة، واللغة أدركتها زوجتي، وفهمت أن بصحبتي أصدقاء.

معناه أني لم أكن أعلم بما أنا فيه.

معناه أن الغير أدرك.. إنه ثمة صوت وكلام.

معناه وصولي إلى حالة غير طبيعية في أثناء تنفيذ اللوحة

أما بالنسبة للموسيقي فذات يوم عرضت ب - مونت كارلو - وهناك قابلت الفنان الشهير بنين بمرسمه الذي كان كنيسة في يوم من الأيام سألني: راشد، هل تسمع موسيقى وأنت ترسم؟ أجبت لا ، قال لماذا؟ قلت لأن الموسيقى تتدخل في مشاعري في أثناء تنفيذ اللوحة، وأنا بطبعي لا أحب مشاغبة، وأي طارىء خارجي، أحب مواجهة اللوحة بمفردي.. صاف نقي تماماً، ورفضي لذلك كي لا يدخل مزاج الموسيقي في عملي الفني.

تأسيس متحف للحياة

راودني سؤال مع نفسي دائماً، فلدي خطاب النفس من الداخل بمعني كيف أرضي حالة نفسية بها نوع من الضمير ؟ الضمير الواضح للمجتمع ، مثلاً أنا أمارس الفن في هذا المجتمع الذي أعيش فيه وأنتمي إليه، فماذا لدي لأقدمه له؟ لا بد من تقديم شيء أملكه وأملك كل أدواته بالضبط مثل الذي يبني مركزاً للأيتام، أو صالة للموسيقي، أو للباليه، أو مؤسسة تخدم الفكر المتطور، بمعنى تقديم ما ينفع المجتمع حاضراً ومستقبلاً. وبتصوري لو كل فرد قدّم شمعة لأصبحت البحرين مليئة بالشموع، ما أقدمت عليه تمّ بوعي تام وقناعة خالصة لوطني ولناسه، هذه مملكتي.. ثروتي الديلمونية والتي هي أعز ما أملك، لم أقدم تقليداً، وسوف يسأل - لاحقاً - ماذا يريد راشد العريفي؟ وما الذي قدمه لنا؟ إنه تقديم فن وحالة موجودة في هذا البلد من الممكن الاستفادة منها مستقبلاً.. إنها حالة ثقافية محضة أسست وبنيت وأنا أصرف دون دعم أو مساندة من أحد منذ البداية حتى النهاية وهذا مبعث اعتزازي وفخري، وأعتقد أنه يدفع الآخرين ممن يملكون ضمائر حية تؤمن بهذه الأمة وبهذا المجتمع وباستطاعتهم الإقدام على تنفيذ وإقامة مثل هذه المشاريع الثقافية والإنسانية. هذا ما آمل نشره في العالم، أيضا إلى جانب مشروع توثيقي أنا بصدد تنفيذه ليكون نافذة على العالم وللعالم دون شراكة من أحد. عموماً لا أطمع في شيء سوى الإيمان بأن كل فرد عليه حق لوطنه يجب أن يكون فاعلاً ومؤثراً فيه .■

التركة والاستئناف في المسرح العربي
أو
نقد الحاجة لخطاب التأسيس

سالم اكويندي *

نتساءل عن معنى المهنية والتنظير في المسرح العربي، وتحديدا نقول المهنية والتنظير في المسرح المغربي؟ ونحن نعلم أن تساؤلنا هذا قائم حول سؤال إنكاري في وجود هذا المسرح؟ كما أن تساؤلنا المزدوج هذا حول المهنية والتنظير، حيث لا يعني هذا التزاوج الإلزامي، إلا راهنية الممارسة المسرحية بالمغرب، والتي يتم فيها الربط بين التطلع للاحترافية، والتنظير للممارسة المسرحية بغاية التأسيس، لتصبح فعلا قائما في هذه الممارسة، وهذا ما يجعل صفة المهنية والاحترافية مفروضة بهاجس الممارسة المسرحية للمسرح فقط، والتي ينازعها سؤال الإنكار حق الأصل والتجذر في الواقع المعيش، وكأن «هاجس تأصيل المسرح العربي نشأ نشأة الرغبة في ممارسة هذا الفن».

وهنا نتساءل عن معنى المهنية والتنظير في الممارسة المسرحية العربية عامة والمغربية خاصة في غياب تراكم نوعي لهذه الممارسة؟ وعندما نقول بالتراكم، فإننا نعني ذلك الامتداد الواصل للجذر الأصل كممارسة سابقة للاحق، الشيء الذي يفرز من خلال ممارسته مسرحا نوعيا مميزا عن غيره من الممارسات الأخرى؟ وعندها فقط يتأتى للتنظير أن يقول كلمته في هذا البروز النوعي المفرز في سياق ممارسته كتعبير عن وجود اجتماعي يدل على هوية ممارسيه باعتباره وعي اللحظة التاريخية لهذه الممارسة، وكيفية وجودها كدلالة على حضوره، ما دام سياق الممارسة المسرحية، ينتمي للنسق الثقافي العربي العام المعبر بالضرورة عن النظام الاجتماعي، ومن ثمة يكون المسرح قيمة ثقافية تستمد مقوماتها من طبيعة هذا النظام وتنخرط في صياغة وإعادة إنتاج النسق الثقافي العام، بما توفره لها آليات التلقي والفرجة المسرحية ذاتها، والتي تصبح هنا بمثابة ميكانيزمات مكتسبة بفعل التقاليد والعادات المنتجة من صلب الممارسة الاجتماعية في حياة الناس، ومن خلال وجودهم الاجتماعي. وبذلك يتكون الذوق والوجدان العام للناس، وضمنها تتحدد الشخصية الوطنية والوعي بالذات، القائمة أساسا على هذه الفرجة وكيفية تلقيها، مادامت فرجة تمت صياغتها بفعل المعايشة الحياتية للناس، ويرد التنظير عندها بمعنى استخلاص المميزات المشتركة في فرجات مسرحية متنوعة، ومتعددة في المكان والزمان، الشيء الذي يعطي نوعا من القواعد والقوالب كصياغة لهذه الفرجات، وكيفية انتظام إنتاجها، وإعادة إنتاجها

* باحث من المغرب.

بفعل فرجوي محددا للغاية التي من أجلها وجدت هذه الفرجة، حيث تكون هذه القواعد والقوالب والتي تظهر كقوانين ناظمة لهذه الاستجابة للحاجة النفسية والاجتماعية، وهو ما يسمح لنا بنعتها بالنسق الثقافي.

وبما أن هذه المعالجة تنصب على فرجة عربية بحكم الانتماء للموقع الاجتماعي والتاريخي لممارسيها، فإننا بالضرورة نتوخى الفرجة المسرحية العربية وممارستها في واقعها وضمن شروطها الموضوعية. وهنا يكون التنظير منظورا إليه من أفق علمي يخضع للتجربة والتمحيص وإعادة التطبيق، ومثل هذا الاستنتاج الاستخلاصي، يقتضي الرصد والتوصيف والتحليل للمارسات المسرحية السابقة في تراكمها، ومن موقع تدخلي للباحثين بحكم انتمائهم للظاهرة نفسها المسرحية المبحوثة والأدوات المعتمدة في هذا البحث، وهي أدوات البحث الأنتروبولوجي للظاهرة، ارتباطا بحاضر هذه الممارسة كامتداد للفرجة المسرحية واستمرارها مع تعيين لحظات القطع فيها تحرزا للظروف والعوامل التاريخية الفاعلة في هذه اللحظات، غير أننا نلاحظ أن عامل الاستمرار والامتداد يفصح في جوانب أخرى عن مدى كونية هذه الممارسة، مما يفسر ترسيخها كفعل لعبوي فرجوي تمت ممارسته على مدى فترات طويلة، مما ولد تلقائية اكتسابه وتملكه في الوعي الجمعي لممارسيه، وهو ما يعطينا معالجته بمفهوم الهوية للذات الفاعلة له كتعبيرات عنها وعن سلوكاتها السيكولوجية المعيدة لإنتاجها، وكأنها الملاذ المحصن للذات إزاء الآخر، وبفعل عنف ممارستها الرمزية الممانعة لتحقيق هذه الهوية والاعتراف بها ككيان له خصوصيته ومميزاته، وضمن هذا المنظور نورد مفهوم النقد المزدوج، كنقد للذات من جهة ونقد للآخر الممانع لإيجاد صيغة تنطلق من عراقة ماضي هذه الممارسة الفرجوية وتاريخها الذي هو تاريخ وطني أي أنه تاريخ منفتح، وغير منغلق على الممارسات الفرجوية المسرحية للآخر باعتبارها فرجات مسرحية إنسانية. وهذا ما يوصلنا إلى راهنية هذه الممارسة الفرجوية، واعتماد التقنيات الحديثة في الفرجة المسرحية لوصل السابق باللاحق، دون إغفال الذات وموقعها في تاريخ الفرجات المسرحية الإنسانية والتماهي معها بالتطوير والإغناء، وهو ما يمكن أن نعبر عنه بالتقاطع أو ما يصطلح عليه بمفهوم المثاقفة بالمعنى الإنتروبولوجي ولا يكون الكمون إلا لحظة من لحظات الاستيعاب والفهم والاستدماج لما تمثله الفرجات المسرحية لدى الآخر.

وبمثل هذا المنحى نعمل على وعي الذات وخصوصيتها ووعي الآخر في خصوصياته لا باعتباره نموذجا مميزا يجب الاحتذاء به، بقدر ما يعتبر مسرحا آخر، ضمن نماذج من الممارسات المسرحية في العالم التي استطاعت الإنسانية إنتاجها وبتوافق مع أوضاعها، ولا يبقى عنصر الإنبهار ملغيا للذات ومستحضرا للآخر، بقدر ما يصبح لحظة من لحظات الاكتشاف والانفتاح على التجارب المسرحية الإنسانية الأخرى ومن خلال منتوجها الفرجوي المسرحي، باعتبار هذا المنتوج كذلك لحظة في تاريخ الفرجات الإنسانية، مما يسمح بالتلاقح والإغناء والتطور في نماذج اللعب المسرحي الذي هو شبيه بإيجاد المثيل ضمن جدلية العلاقة بين الواقع والمتخيل من أجل إعادة إنتظام إنتاج النسق الثقافي. كما أن خطاب التأسيس يفقد معناه باعتباره بداية، بل باعتباره إستئنافا لقطائع الكمون والتأمل فيما يمكن أن نتعرف عليه في لحظات الكمون هاته، كما أن معنى النقد ينصب على هذه النظرة الدونية والتي تكون وليدة الانبهار بالنموذج لتغتال ممارسة مسرحية قائمة بالفعل، ومترسخة في الوجدان العربي، ولعل تبيان ذلك متأت من كمون منطلق خطاب التأسيس والتأصيل في المسرح العربي والذي هو سليل للفكر النهضوي العربي» (٢) وتبعاته السياسية وإن كان له ما يبرره في واقع الاستعمار الذي عانته البلاد العربية فإنه لا يكون بالضرورة بذات الفعل عندما يتعلق الامر بالوجدان الذي هو تعبير عن انخراط سيكولوجي للذات العربية ويفصح عن هوية هذه الذات وتماهيها

مع ممارستها الفرجوية، والتي هي ملاذ لممارسة الكمون من أجل الحفاظ على مقومات الشخصية الوطنية، وهو ما نعبر عنه بالثقافة الشعبية والمخزون الثقافي أو الموروث الوطني ما دام رصيدا رمزيا يمارس فعله النقيض للحفاظ على هذه الشخصية واستمرارها، في حين أن الخطاب النهضوي، وفي ارتباطه باليومي يحاول القيام على المخزون نفسه أو الموروث الوجداني، لكنه سرعان ما يتأثر بطبيعة السياسي في تحوله اليومي بفعل ضغط الآخر وقوته.

ضمن هذا التصور نطرح سؤال الإنكار في وجود المسرح العربي عامة والمغربي خاصة، كسؤال تنطلق منه وفيه خطابات التأسيس باعتبارها خطابات نشأت من قناعة السؤال، وكأنها قناعة تؤكد بداية محتملة لهذا التأسيس في غياب أي ممارسة مسرحية عربية سابقة له، وبقناعة أن كل ما تمت ممارسته تحت تسمية المسرح العربي ليست إلا ممارسة عربية لنموذج مسرحي آخر تعرفنا عليه بالوفادة، وهنا يحضر هاجس الرغبة في ممارسة هذا الفن، وهي رغبة تعبر عن فعل الممارسة بالقوة وليس بالفعل وكأن الرغبة المتولدة في هاجس الممارسة هي الداعي والمبرر لمنطلق خطاب التأسيس في المسرح العربي عامة والمسرح المغربي خاصة، فكيف تولدت هذه الرغبة لدى المسرحيين العرب؟ وما الداعي إليها؟ وما هي طروحاتهم في تحقيق هذه الرغبة وكتنظير لهذه الرغبة في الممارسة المسرحية العربية؟ أم كيف يتأتى لخطاب التأسيس أن يزاوج بين صفته التأسيسية لممارسة ينطلق من قناعة غيابها في واقعه الاجتماعي والثقافي وطموحه للمهنية بتوق الاحتراف التي من المفترض فيها أن تكون منسجمة والفعل الاجتماعي المعادل لوجود هذه الممارسة كمهنة تحقق وجوده وفعله في الوقع الاجتماعي والانتماء الثقافي لها، ما دامت هذه الممارسة تستجيب لحاجة وضرورة اجتماعية هي القمينة بإعطائه حق الوجود والعيش في هذا الواقع، وبالتالي التماهي معها، كمعبر عن ذاتية بما هي ذاتية تتسم بالفرادة والهوية، على اعتبار أن الشغيل / العامل يحقق هذه الرغبة بما يستجيب لحاجته في العيش والحياة في نمط إنتاج متطور ينبني عليه المشروع المجتمعي الذي يتواجد فيه، وهو ما يعطي بوجوده في علاقات الإنتاج القائمة والصائغة لكيانه وتحقيق فرديته كذات فاعلة مع الوعي بهذا الانتماء في الوجود.

إن ربطنا سؤال الإنكار بسؤال التأسيس يكتسب مشروعيته فيما تحققه الممارسة المسرحية القائمة، والتي نعبر عن انتمائنا إليها ارتباطا بسؤال المهنية، وهنا يكون التنظير القائم على الإثبات لا النفي والإنكار هو المحدد لعلاقة الارتباط هاته، وهو ما سنعمل على تبيانه في نقد خطاب التأسيس في المسرح المغربي، والذي نقدمه في هذا النقد كنموذج تمثيلي ومعبر عما يجري ويتم في المسرح العربي عامة.

ومن ثمة يكون تقديمنا وحديثنا عن المسرح المغربي هو بمثابة عينة فقط، وانطلاقا من إلزامية الارتباط بين سؤال التنظير والذي هو تنظير لتأسيس الممارسة العربية ومنها المغربية وسؤال المهنية باعتباره سؤالا يدل على راهنية اللحظة التي يتم فيها إنتاج خطاب التأسيس ونقيضه، ما دام هذا النقيض في نظرنا هو ما يعطي للعلاقة الرابطة بين سؤالي التأسيس والتنظير والمهنية مشروعية طرحه انطلاقا من تاريخية هذه الممارسة، والتي ليست إلا تعبيرا عن الممارسة الثقافية العامة، والتي رأينا أنها تمثل السياق الذي تنبثق منه وعنه الممارسة المسرحية، ما دام هذا السياق نتيجة لنسق النظام الاجتماعي، والذي رأينا أنه هو المحدد لمشروعية منح صفة المهنية والاعتراف بها، وكأنها اعتراف بالأطر المعرفية والفنية المنتجة للمسرح والمروجة له، مادامت منتوجا من ضمن منتوجات نمط الإنتاج السائد وكيفما كانت طبيعة نمط الإنتاج هذا.

انطلاقا من هذه الخلاصة، نتساءل مرة ثانية عن دواعي التأسيس في الخطاب التنظيري للمسرح العربي عامة والمغربي خاصة؟ وللاقتراب من محاورة

هذا السؤال، نلجأ الى ما أنتجه خطاب التنظير التأسيسي للمسرح العربي، ونشير الى أننا في إحالتنا على منتجات هذا الخطاب نحيل بالضرورة على منتجيه، والذين نورد تصنيفهم حسب موقعهم في الممارسة المسرحية العربية. وحسب توارد إنتاج خطاباتهم التأسيسية دون أن نغفل محاورة الخطابات النقيضة لخطاب التأسيس سواء كانت منتوجا نظريا صرفا كالنقاد والباحثين أو عبارة عن خطابات إبداعية تعبر عن تنظيرها وتحمله من خلال مقترحات دراماتورجية، عرفت طريقها الى الجمهور كنصوص مسرحية (عروض) وليست كنصوص درامية فقط، وضمن هذا التخصيص تبرز الممارسة المسرحية، والتي وجدت طريقها الى التطبيق من منطلق تنظيري سواء تعلق الأمر بمبدعين ينظرون لإبداعاتهم في كتابات مستقلة أو كمقدمات لهذه الإبداعات أو كتنظيرات نقدية لما تم تقديمه وتداوله كنص مسرحي (عرض) ولا يهمنا في هذه التنظيرات النقدية، إن كانت مع أو ضد تلك النصوص المسرحية، بل إن ما يهمنا فيها هو ما عبرت عنه بصدد هذه الممارسة المنبنية أساسا على تصور نظري سواء كان تصورا معبرا عنه أو ما يتم بشكل ضمني، لأن كل نص مسرحي ينطوي على مقترح دراماتورجي.

في هذه الدواعي يقول الدكتور محمد المديوني :سإن خطاب الدعوة الى تأصيل المسرح العربي سليل الفكر العربي المعاصر..(٣) ويعزز هذا الباحث رأيه باستشهادين الأول للدكتورة هند حسين طه في بحثها الموسوم بالنظرية النقدية لأنها بحثت في كل موروثنا النقدي فلم تجد لمفهوم الأصالة استعمالا، وإنما وجدت مصطلحا آخر له للدلالة نفسها وهو مصطلح التقليد (٤)

وفي الاستشهاد الثاني يورد الباحث رأي الدكتور شكري عياد، الذي يشير الى أن تاريخ شيوع عبارة أصالة يعود الى بداية الخمسينات من القرن الماضي (٥).

من هذين الاستشهاذين نستنتج أن توظيف دلالة التأسيس والتأصيل لم تكونا نابعتين من صلب الممارسة المسرحية العربية مما يعطيها ذلك التطور العضوي، بل جاءت نتيجة لخطاب النهضة العربية والتي عبر عنها الباحث محمد المديوني «بالفكر العربي المعاصر» حيث كانت الاستعارة في استعمال مصطلحي التأصيل والتأسيس في المسرح العربي دعوة سياسية للنهضة العربية برمتها، أكثر منها دعوة تأصيلية لهذا المسرح حسب ما تتضمنه الخطابات التنظيرية لهذه الدعوة، ولا نجد ضيرا في هذه الاستعارة لو أنها بقيت في حدود الممارسة المسرحية، والتي وسمناها بالقيمة الثقافية، وهو ما يجعلها قمينة بهذه الصفة لو تمت فعلا من صلب هذه الممارسة، وهو ما نلاحظ حصوله في ممارسات مسرح الآخر، ما دامت هذه الممارسات حاضرة حتى في صلب خطاب النهضة بما هو فكر عربي معاصر، وفي هذا الإطار يقول الدكتور سعيد الناجي: «لا مخرج لهذا السؤال (يقصد سؤال التجريب) إلا بالنظر الى التجريب في المسرح العربي خارج مفهومه في الغرب»(٦).

إضافة لهذه الإشارة، وفي إطار الإزاحة التي عرفها مفهوما الأصالة والتأسيس من الفكر العربي المعاصر لمجال التنظير التأسيسي للمسرح، نجد الدكتور رضا غالب في دراسته له موسومة بنقد فرضيات التأصيل، قراءات في بدايات المسرح العربي (٧) يركز على تفنيد هذه الفرضيات وذلك برجوعه الى ريبيرتوار الممارسة المسرحية العربية التي تمت من سنة ١٧٨٠ الى سنة ١٩٤٥، والهدف من هذه الدراسة كما يشير الباحث هو محاولة امتحان هذه الفرضيات، التي قامت عليها أطروحات التأصيل وذلك بالإجابة عن سؤال حول ما إذا كان المسرح العربي منذ بداياته لدى الرواد قد كان معزولا بالفعل عزلا كاملا عن أي مداخلات تراثية ممكنة سواء على مستوى المادة الدرامية أو تقاليد الصياغة الفنية للعرض المسرحي، وإذا لم يكن معزولا فكيف كان

الرواد يعون المداخلات التراثية في عروضهم؟(٨) ويحدد الباحث المحاور التي يرى من خلالها مناقشة أطروحات التأصيل في :

❖ المادة التراثية في مسرح الرواد.

❖ أثر فنون الفرجة الشعبية في مسرح الرواد.

❖ الغناء والألحان.

❖ مساحة الحضور في فنون الفرجة الشعبية وأثرها في مسرح الرواد.

❖ خصائص مساحة الحضور في أشكال الفرجة الشعبية.

❖ كسر الإيهام فعل متبادل بين المنصة والصالة.

❖ الارتجال.

❖ شروط المقهى الموضوعية في فنون الفرجة وأثرها على مسرح الرواد.

❖ فن الممثل.

إن هذا البحث الموثق في دراسة الباحث الدكتور رضا غالب يوضح بشكل جلي طبيعة الممارسة المسرحية العربية، ومدى استلهامها لعناصر الفرجة المسرحية الغربية، رغم أن الباحث كان في دراسته تلك محايثا لمفهوم الفرجة المسرحية لدى الغرب، ولعل هذه المحايثة جاءت نتيجة موقفه من أنتروبولوجيا المسرح، عندما يرفض في طي دراسته أن يكون المسرح بحثا أنتروبولوجيا (٩) وهذا البحث هو ما كان سيمنحه معطيات مهمة عن مفاهيم الفرجة المسرحية العربية، خاصة وأنه يركز في محاوره على مفهومي التراث وفنون الفرجة الشعبية، كما أن المبحث الأنتروبولوجي حاضر وبقوة في مناولات المسرح العربي بمفاهيم مثل الأصالة والفرجة.

إذن، ما تؤكده لنا هذه الدراسة الموثقة هو أن هناك ممارسة مسرحية عربية سابقة لخطاب التأسيس والتأصيل في المسرح العربي، وهو ما يعني، كما أشرنا إلى ذلك، بالنزوع التبعي للسياسي في خطاب التأسيس بالضبط في المرحلة التي تم فيها إنتاج هذا الخطاب، إزاء الآخر (الخمسينات من القرن الماضي)، وإن كان هذا النزوع نزوعا غير معيب إلا أن عيبه يأتي من انتقائيته وإقصائه لممارسة مسرحية عربية كان من الأجدر بنا الانطلاق منها كتركة تغني الريبيرتوار المسرحي العربي وتعطينا منطلقا صحيحا للبحث في الظاهرة المسرحية العربية مع ضرورة النظر إليها نظرة نقدية. وهنا أعود لأستعير مصطلح النقد المزدوج، حتى يتأتى لنا ترسيخ الممارسة المسرحية العربية، وربطها براهنيتها، والتي جاءت بمفهوم المهنية والاحترافية، وبذلك نخرج من شرنقة سؤال الدكتور سعيد الناجي الذي يشير إلى أنه في المسرح العربي تجريب تأسيسي (١٠)، مؤكدا بذلك مقولة سعد الله ونوس : «إن التجريب يعني البحث عن المسرح أو خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ العربي الاجتماعي والسياسي الراهن»(١١) وهو ما ذهب إليه محمد أديب السلاوي عندما يصف تجربة الاحتفالية عند عبدالكريم برشيد بأنها تجارب، الشيء الذي لا يمكن معه ربطها بمرحلة معينة..... (١٢)، أي أننا نجرب لنؤسس ونخلق مسرحا عربيا متميزا (١٣)، ولعل هذا التمييز لن يحصل نظرا لتمزق الوعي التجريبي لدى المسرحيين العرب (١٤) لفهمهم التجريب كمقابل للتأصيل والتأسيس، فهما يتمان بوعي غير تجريبي يقوم على الإقصاء وضرب التعدد والاختلاف.....(١٥) وقد سبق لنا وأشرنا إلى هذه المسألة بالنموذج والاغتيال (١٦)، أي بناء نموذج مسرحي لاغتيال باقي النماذج المسرحية الأخرى، علما بأن المسرح العربي بالمفرد ليس إلا دلالة على المسرح بالجمع أي أن هناك مسارح عربية وليست مسرحا عربيا بنموذج واحد، وهذا التفريد راجع للانتحال من مفاهيم نموذج المسرح الغربي لبناء نموذج المسرحي المفرد.

وفي سياق وجود تراكم للممارسة المسرحية العربية، وقبل بروز وشيوع استعمال مصطلح التأسيس والتأصيل، بل وقبل التأريخ الذي يؤشر به في معرفة العرب للمسرح مع مارون النقاش سنة ١٨٤٨، حيث

كان هناك تراكم لممارسة مسرحية عربية تتم بالفعل، نجد توفيق الحكيم يعبر عن هذه الحيرة سنة ١٩٤٣ في زهرة العمر خاصة ما عرفه المسرح الأوروبي من ثورة على القديم ودعوة للجديد، لأن القديم جديد عليه، وبالتالي لا يستطيع إسقاطه لذلك يقول : أنا مع أولئك ومع هؤلاء..(١٧).

وفي السياق نفسه نورد بحث الدكتور علي الراعي المعنون بالكوميديا المرتجلة في المسرح المصري سنة ١٩٦٨ (١٨) والذي يذكر فيها وبتفصيل مجموعة من الممارسات المسرحية في تاريخ المسرح المصري، ويعتبرها تراكما نوعيا يمكن الانطلاق منه في امتدادات الممارسة المسرحية العربية.

وبالجهد نفسه يذكر الباحث المغربي الدكتور حسن المنيعي في كتابه أبحاث في المسرح المغربي مجموعة من الممارسات المسرحية المغربية والتي ينعتها بالأشكال ما قبل مسرحية، اعتمادا على دراسات غربية في استعمال هذا النعت وهو ما جعله في كتابه الثاني : المسرح المغربي من التأسيس الى صناعة الفرجة يعيد ذكر هذه الممارسات ويصفها بالفنون الفرجوية (لافتقادها لعنصر الدراما كما هو معروف في المسرح الغربي) (١٩)، ونلاحظ أن بحث الأستاذ عبدالله شقرون المعنون بفجر المسرح المغربي يركز على نفس المتن الفرجوي المغربي القديم في الممارسات المسرحية، وهذا المتن يعاد الاشتغال عليه من قبل باحثين مغاربة مثل الأستاذ حسن بحراوي (٢٠) ومحمد أديب السلاوي (٢١) بحيث يعتبر حسن بحراوي هذه الفرجات المسرحية أصولا ثقافية للمسرح المغربي من وجهة نظر أثنوغرافية في حين يجعلها الأستاذ محمد أديب السلاوي ظواهر مسرحية، ومما يمكن استنتاجه هنا هو أن المصادر المعتمدة لدى كل هؤلاء الباحثين يكاد يكون واحدا والهدف هو إثبات فرجة مسرحية نوعية وبالإضافات الجديرة بالتوقف والملاحظة لدى الدكتور حسن المنيعي في كتابه الثاني وعند حسن بحراوي(٢٢).

وضمن هذا السياق نشير كذلك الى البحث الذي قام به الدكتور خالد أمين : الفن المسرحي وأسطورة الأصل (٢٣) والذي يفصح فيه الباحث عن وعي بالمنهج الأنتروبولوجي وأدواته في معالجة أصول المسرح المغربي بعيدا عن المركزية الأوروبية بل ينتقد هذه النظرة في نظرتها الدونية، حيث يقدمه الدكتور حسن المنيعي بأنه كتاب يطرح علاقة المسرح المغربي اعتمادا على شكسبير كاتب كل الأزمنة...انطلاقا من أفق تجليات مسرحه في الكتابة الدرامية المغربية (٢٤) وغاية هذا الكتاب يضيف حسن المنيعي تخترق هذه العلاقة لتناقش مواضيع أخرى تندرج ضمن إشكاليات معرفية وثقافية كصدمة اللقاء مع الغرب وهيمنة نموذج التمركز والاستشراق، وقضية الأنا والأخر، وغيرها من المواضيع الحساسة، التي دفعت الدراميين العرب إلى تبني التقاليد المسرحية الأوروبية وإلى محاورتها وتجاوزها عبر ممارسات تأصيلية، كان من نتائجها تحرك المسرح المغربي في فضاء ثالث : فضاء الهجنة الذي يقدمه من خلال نموذج الحلقة، باعتبارها المكان الأكثر تمسرحا في المدينة (٢٥) ومسألة تعلق الدكتور خالد أمين بالحلقة متأت من كون الدائرة نموذج أساس في إعادة تشكيل المدينة كما هو الشأن بالنسبة لمتخيل ساكنتها (٢٦) وخالد أمين هنا يريد الإشارة إلى الأسوار المطوقة للمدن العتيقة بالمغرب، والتي يأتي تطويقها بدافع التحصين والجمالية من جهة ومن جهة أخرى تجميع الساكنة حول قطب أساس، هو مركز المدينة، كما يشير إلى ذلك جان جاك روسو في وصفه للمساحات العمومية وتحديد مركزيتها بأعمدة ذات دلالة على هذا الاستقطاب نحو المركز وكأنه مركز العالم، وهو ما يعطي معنى لتجمع الساكنة في فضاءات تمتلئ بالاحتفال، غير أن خالد أمين لا يغفل الإشارة إلى قطبية التمركز في المدن الإسلامية والأشكال الدائرية التي تكاد تكون ناطقة في هذا المجال مثل المساجد والتي تخضع بدورها لتمركزات داخلها عبارة عن دوائر (الساريات والأعمدة). ومن

هذا المنطلق يشير الباحث إلى أن فرجة الحلقة تعتبر في المجال المغربي شكلا مسموحا به..(٢٧) وهو هنا يؤكد شرعية الفرجة في المدن المغربية وتحديدا فرجة الحلقة باعتبارها فرجة مباحة رغم الحدود الفاصلة بينها كمنبر لإشاعة الثقافة غير العالمة (الشعبية) بينما تبقى الدوائر الأكثر ضيقا هي دوائر المساجد باعتبارها مجالا للثقافة العالمة، وكأن هذا الفصل من جهة أخرى قائم بين القدسي والدنيوي. وضمن هذا التوصيف يطرح الدكتور خالد أمين مفهوم المابينية ويدعم رأيه هذا باستشهاد للباحثة الأمريكية ديبورا أكابشن، والتي ترى في حدود هذه العلاقة بين المقدس والدنيوي في فضاء الحلقة مراوحة حافلة بالتوتر الدي سرعان ما يتم حله داخل الفرجة (٢٨) ونحن ندرك هذه الحالة عندما نستحضر توقيت السماح بانتظام الحلقة أي بعد صلاة العصر وقبل صلاة المغرب (٢٩).

وما يهمنا في بحث الدكتور خالد أمين هو إثبات ممارسة مسرحية عربية، تبعا لنتائج بحوث قام بها باحثون غير عرب حول الحلقة أو ما شاكلها معتمدين في ذلك على معطيات أنتروبولوجية في هذا الشأن وهو ما يؤكده الباحث حسن بحراوي في كتابه الأصول الثقافية للمسرح المغربي، كما أن الدكتور حسن المنيعي يقف على مسرح الحلقة في تناوله لتجربة الفنان الطيب الصديقي في محاولته إيجاد صيغة مسرحية عربية حيث يقول حسن المنيعي :...لذلك اتخذ الحلقة كفضاء سحري يخول له تقديم عرض مسرحي شامل، يوظف العديد من الوسائل التقنية التي تجمع بين المألوف والغريب، بين الشاعري والمبتذل، بين السمعي والبصري، بين الإنساني والتشييئ...(٣٠).

من هذه التنظيرات التي سقناها في تأكيد وجود تراكم ممارسة مسرحية عربية، سابقة لرد الفعل النهضوي في الفكر العربي المعاصر، كما في اتهامات المسرحيين العرب، والتي رأينا أن رد الفعل هذا جاء متواترا مع إيقاعات هذا الفكر، الشيء الذي جعل خطاب النهضة قائما فيها بدل خطاب المسرح، وكانت ذريعة إيجاد تاريخ للبداية أو كما يسميها الدكتور حسن المنيعي البداية المفترضة للمسرح العربي منطلقا لانتقادات كثيرة (٣١)، ويتبين لنا أن المنافحين عن المسرح العربي والمنبرين لإيجاد صيغة مسرحية عربية متميزة له يوردون مجموعة من الممارسات المسرحية العربية التي تمت بالفعل، والتي تعمدنا إيرادها كما جاءت في هذه الدعوات (٣٢) وسنركز هنا على الممارسات المسرحية المغربية والتي نعتبرها بمثابة تركة في ذخيرة المسرح المغربي Le répertoire رغم أنها أشكال ما قبل مسرحية (٣٣) وكل هذه التوصيفات تأتي مقارنة مع نموذج المسرح الغربي، وكما ورد علينا من الغرب مباشرة أو كما تعرفنا عليه من الفرق الشرقية مع اعتبار هذا التعرف منبني على هاجس الوعي بالحس القومي، وهو ما جعل الممارسة المسرحية المغربية وفق هذا التوجه تتأثر بخلفية سياسية (٣٤) عنوانها الواضح هو ردة الفعل إزاء الآخر، ومحاولة الانخراط في مجريات الواقع السياسي العربي العام تبعا لخصوصية الفكر المغربي الوطني (٣٥).

وتبعا لهذا التوجس ظهرت دعوات التأصيل والتأسيس (٣٦) غير أننا نلاحظ أن أصحاب هذه التركة في الممارسة المسرحية المغربية لم يكن لهم علم أو معرفة سابقة لا بالنموذج المسرحي الغربي ولا متأثرين بنمط معين من الفرجة المسرحية العربية التي كان لها وجود في الواقع الاجتماعي لكل الشعوب العربية، والتي صاغتها وفق شروط تواجدها الاجتماعي كوعي منتج وفق هذه الشروط، وهو ما جعلها فرجات مسرحية تمتلئ بالوجدان الشعبي للناس وتعبر عنه، مادام وجدانا منبثقا عن نمط الإنتاج السائد نفسه في بلدان تلك الشعوب ومتشكلا من القناعة الأيديولوجية السائدة نفسها كذلك، والتي تم التعبير عنها بجمالية وسحر الالتفاف والالتحام. ولعل هذا المعطى هو الفاعل في تشابه أداءاتها الفنية وبالتالي هو الخيط الرابط في عملية التأثير التي

ستظهر مع وفود الفرق المسرحية العربية من الشرق إلى غرب البلاد العربية والذي كانت له مقدمات وأسباب في وفود قبائل عربية على بلاد المغرب وهو ما تجلى في التقاليد والعادات نفسها التي تأسست في الوجدان الشعبي المغربي ارتباطا بالنظام الثقافي السائد وإعادة إنتاجها باستضمار آليات الفرجة ذاتها التي يكون من أهم شروطها في التلقي هو المشاركة والانخراط في أدائها بحيث تصبح هذه الشروط اللازمة آليات للامتلاك والاندماج معها وكأنها البديل عن حضور الروح الجماعية، ولعل هذا الاستنتاج يعطي تفسيرا لتلقائية وعفوية التأثير بما يفد علينا من الشرق العربي من فرجات وأشكال التعبير الفني وسرعة الانخراط فيه، وبالتالي السعي بتبني دواعيه وأسبابه على المستوى النظري/الفكري. هذه النتيجة تتضح لنا أكثر في كوننا في المغرب تأثرنا بنموذج المسرح العربي المحمول ضمن الفرجات المسرحية الشرقية أكثر من تأثرنا بهذا النموذج في اصطدامنا المباشر معه، بل ذهب بنا إلى اعتبار بدايات المسرح المغربي مرتبطة بزيارات الفرق المسرحية الشرقية للمغرب، غافلين أصل هذه الفرجة كما تمت بالفعل في متخيلنا الشعبي، وهذا الإغفال هو ما يعبر عنه بعض الباحثين بخطأ البداية المفترضة (٣٧) للمسرح العربي عموما والمسرح المغربي خصوصا، وهو ما سبق لنا بحثه والوقوف عليه في رأي البحث الأنتروبولوجي في تنظيرات النقاد.

وسنركز على نموذجين من الفرجات المسرحية المكتسبة من طبيعة النظام الثقافي السائد في تركة تراكمات الممارسة المسرحية المغربية، نظرا لأن باقي الفرجات المسرحية الأخرى تم تداول الحديث فيها في بحوث ودراسات أخرى كما هو مبين في الجرد الذي سنورده. هذان النموذجان هما: الكناوي واعبيدات الرمى، مع مقارنة استخلاصاتنا من هذين النموذجين مع نموذج من نماذج التراجيديا الأغريقية لمقارنة طبيعة هذا النموذج مع معطيات النموذجين المغربيين، عاملين في الوقت نفسه على تقديم نموذج من الفرجة الأفريقية لاستخلاص التشابه والائتلاف بينهما. وهذه المقارنة هي ما سيتيح لنا الاطلاع على مفاهيم جديدة تتعلق بحاضر الممارسة المسرحية المرغوب فيها، حسب التطورات التي ستعرفها الممارسة المسرحية الآن بتقنياتها الحديثة، دون إغفال الاجتهادات العربية والمغربية، التي عمل أصحابها على الأخذ بالتطور نفسه من أجل تجديد الممارسة المسرحية العربية والمغربية وفق المفاهيم والمصطلحات الحديثة في الممارسة المسرحية (٣٨) كما تتم في الواقع اليوم، وبما تعنيه لفظة اليوم من آنية أي هنا والآن، خاصة تجربة الفنان الطيب الصديقي في الحراز وديوان سيدي عبدالرحمان المجدوب، والمقامات وأبي حيان التوحيدي ورسالة الغفران، كما نصادف مثل هذه الممارسات في نماذج من المسرح الأفريقي خاصة في مالي والسنيغال والكوت ديفوار، فيما يعرف بالكوتيبا . Koteba

تركة تراكمات الممارسات المسرحية المغربية كما يرد ذكرها لدى الباحثين (٣٩):

١- **الحلقة**: تم توصيفها من طرف الدكتور خالد أمين.

٢- **اعبيدات الرما**: تكاد تكون حاضرة في كل الدراسات والبحوث، غير أنها لم توصف ولم تعرف بشكل كاف.

٣- **كناوة**: تمت الإشارة إليها من قبل باحث واحد فقط.

٤- **عيساوة**: تمت الإشارة إليها مرة واحدة.

٥- **حمادشة**: تمت الإشارة إليها مرة واحدة.

٦- **بوجلود أو هرمة أو بيماون**: تم توصيفها من قبل باحث واحد، مع اعتبار ورود ذكرها في أكثر من بحث.

٧- **سيدي الكتفي**: تمت الإشارة إليها والاشتغال عليها.

٨- **البساط**: تم توصيفها والاشتغال على نماذج منها.

٩- **سلطان الطلبة**: تمت الإشارة إليها والاشتغال

عليها في عمل مسرحي واحد.

١٠- **المداح أو الراوي أو الكوال أو الحكواتي:** تمت الإشارة والاشتغال عليها.

١١- **امعشارن:** تم تناولها في بعض البحوث الجامعية ولم يسبق الاشتغال عليها كفرجة مسرحية.(٤٠)

١٢- **أزال، أهال، أميديازن:** تمت الإشارة إليها.(٤١)

١٣- **الرزون:** تم تناولها في بحث جامعي واحد (٤٢).

١٤- **لهوير:** لم تسبق الإشارة إليها بشكل كاف (٤٣).

١٥- **الملحون أو المألوف:** تمت الإشارة إليها في عمل واحد (٤٤).

١٦- **شرتات:** لم تتم الإشارة إليها بشكل كاف رغم أنها ما زالت تقدم كفرجة شعبية (٤٥).

١٧- **بيشيدي:** ما زالت تقدم كفرجة مسرحية ولم تسبق الإشارة إليها بشكل كاف.(٤٦).

إن هذا الجرد لأنواع الفرجات المسرحية المغربية، لا يعني أنه جرد شامل، بل فقط عينة من الفرجات المسرحية التي لا زالت تمارس في مناسبات مختلفة، كما أن بعض هذه الفرجات عرف طريقه إلى خشبة المسرح في أعمال مسرحية من قبل مسرحيين مغاربة أو بعض الفرق المسرحية. ويلاحظ في هذا الصدد أنواع الفرجة المسرحية الأمازيغية التي استعادت جذورها في حضور هذا النوع من المسرح في الثقافة الوطنية، والملاحظة نفسها نسجلها بالنسبة لأنواع من الفرجة المسرحية الصحراوية المعروفة في الأدب الحساني (٤٧)، وإن كانت الإشارة إليها في هذا المقام تثبت غنى وتطور ذخيرة الفرجات المسرحية المغربية وتؤكد استمرار ممارستها كتراكم في سجل هذه الفرجة، فإنها في الوقت نفسه تعطي مؤشرات لإمكانية انطلاق فرجة مسرحية أصيلة، ما زالت تتفاعل مع الوجدان الشعبي، وهو ما يؤكد أن نمط الفرجة المسرحية المغربية في المغرب على الأقل جاء متأثرا برد فعل الخطاب النهضوي المنتج في العقل السياسي العربي أكثر مما هو تعبير عن غياب أصل الفرجة المسرحية العربية في الثقافة، باعتبارها ثقافة سائدة، وهو ما يؤدي الى مفهوم الثقافة العالمة، في حين أننا وعندما نأخذ بالمفهوم الأنتربولوجي للثقافة، نكتشف مدى انتقائيتنا في تحديد هذا المعنى للثقافة، وهذا ما نعمل على إثباته وتأكيده هنا، إضافة إلى كون التطور الثقافي وما يعرفه من إنتاج لأنواع أدبية والفرجات أو إعادة إحياء هذه الأنواع والفرجات هو تطور لمراحل الوعي السياسي ورد الاعتبار للوعي الوطني باسترجاع تاريخنا الوطني، وفي الآن نفسه استرجاع هذه الأنواع الأدبية والفرجوية وبالتالي هو تطور هذا المسلسل في التعبير عن تطور هذا الوعي، وأن تسلسل هذا التطور في حضور فرجات المسرحية القديمة والنبش فيها هو نبش من جهة أخرى في الذاكرة مما يؤدي الى النبش في سجل الصراع الاجتماعي على أساس أن حامل الثقافة والفاعل فيها وفي أنواعها المختلفة هم الأطر الاجتماعية المنتجة للمعرفة أو بتعبير آخر المثقفون العضويون، ومن ثمة يكون سجل الفرجات والأنواع الأدبية هو سجل الصراع الاجتماعي، وهنا نلتقي مع أنواع هذه الفرجات المسرحية في الثقافة المغربية الشعبية والتي هي دليل في حضورها أو كمونها عن قوة ومدى هذا الصراع، ومن ثمة نعتبر النماذج الفرجوية الراسخة القدم في الثقافة الوطنية ليست إلا نماذج مضمرة في ثنايا هذا الوعي وتتحين الوقت المناسب للانبثاق والتعبير عن ذاتها، هذا ما نلاحظه في سجل التنظير المسرحي الذي جاء تنظيرا محاثيا لوعي وطني يمزج بين القومي والنهضوي والوطني في خطاب نظري ثقافي لم يكلف عناء البحث نفسه عن جذوره، وفي أصل الإشكالية المطروحة في هذا المجال، وهكذا نراه يعبر عن ارتباكه بدعوى التأسيس، أو التأصيل بناء على ما هو حاضر، وبالتالي يغيب لحظة البداية من منطلق التبعية للسياسي تارة، أو من منطلق الأخذ بمفهوم المثاقفة تارة ثانية، أو الدعوة للخصوصية تارة ثالثة،

وكلها مصطلحات تعوض استنكاف البحث في الأصل وأسسه من خلال التراكمات المشار إليها في الجرد الذي قدمناه والتي ليست إلا تراكمات بمعنى آخر لطبيعة الوجود الاجتماعي للناس كممارسات تمت وتتم بالفعل للبحث عن أسطورة الأصل على حد قول الدكتور خالد أمين، وكما يحملها إلينا خطاب التنظير في المسرح الغربي والذي عمل في محاولات أخرى على معاودة سؤال الأصل في نماذج عن المسرح الشرقي كما هو واضح في تجربة أرطو النظرية وبيسكاتور، وبرتولد بريخت، وجروتوفسكي، وباربا، وبروك..... مع استثناءات في المسرح العربي يمكن أن نؤشر على تجربة عبدالرحمان ولد كاكي وكاتب ياسين في الجزائر، وعبدالصمد الكنفاوي والطيب الصديقي في المغرب..

إن أهم ما نريد التركيز عليه في هذا الجرد من ممارسات مسرحية مغربية هو الكناوي والتي تعتبر من أعرق الممارسات المسرحية المغربية، والتي ما زالت تمارس إلى اليوم.

الكناوي مسرح طقوسي تمارسه طائفة من العبيد السود من أصل زنجي وجدوا أنفسهم في ظروف اجتماعية واقتصادية صعبة من جراء النبذ والدونية التي ينظر إليهم بها السادة، ويعتمد في ممارسة طقوسهم على التوسل والذكر مما جعل هذا الطقس الممارس يأخذ طابعا دينيا يعرف بالساكن نشدانا للانعتاق والتحرر من هذه الوضعية، التي وجدوا أنفسهم عليها، ويقوم هذا الطقس المسرحي على الإنشاد والغناء والرقص والتشخيص، بكلمات مليئة بذكر الأسلاف واستحضار «أرواحهم» في سبع محلات هي عبارة عن سوناتات متكاملة وكل محلة من المحلات السبع تقوم على لون من ألوان الطيف الطبيعية: الأزرق، الأحمر، الأصفر.... وكل لون له طقوسه الخاصة من حيث شخصياته وبخوره، وذبائحه، وأهازيجه، ورقصاته ونوعية المشاركة فيه من طرف الجمهور، ويرتبط استحضار الشخصية بروح الملك وهو ما يؤدي إلى روح الأسلاف واستحضارها عن طريق النداء / الاستغاثة بأداء غنائي وإيقاع راقص على أهازيج ممزوجة بالصياح والعويل، والتي تبدأ أولا همسا، وسرعان ما تتحول إلى نوع من الجذبة الجسدية والروحية، والتي تنتهي في الغالب بلحظات إغماء كانفصال عن الإحساس بالعالم الخارجي نتيجة التوحد مع معاني الكلمات وإيقاع الغناء الراقص والارتقاء بالأرواح في نشوة عارمة مع أدائهم الذي يجعلهم يعبرون برقصاتهم عن نوعية هذا الانفصال الجسدي عن الواقع المادي المفروض عليهم كعبيد ليتم الحلول الروحي مع الأسلاف المتوسل بهم، وكأن الجذبة المأخوذ بها في الكناوي هي نوع من الممارسات الطقوسية لاستحضار روح الأسلاف الخيرين، خاصة وأن ذكر أسمائهم ومناشدتهم العفو هو نوع من طرد أرواح الشر والاتقاء منها بترديد ألفاظ الذكر المرتبطة بالله سبحانه وتعالى، والنبي محمد صلى الله عليه وسلم، والصحابة، والتابعين، للتحسين من وضعهم خاصة وأن الدين الإسلامي لا يميز بين الناس إلا بالتقوى، أي قوة الإيمان، وليس على لون البشرة، أو الوضع الاجتماعي والاقتصادي للناس، وهنا يكون مسرح الكناوي فرجة موحدة وجامعة بين الناس على أساس ملفوظ الأهازيج المليئة بالذكر والتوسل وكأنه مسرح طهراني على قاعدة إيمانية، وثمة تكون كل طقوس الكناوي هي طقوس للتطهير والامتلاء بقيم الإسلام كدين موحد لله وموحد للمؤمنين به في الآن نفسه. لهذا نراهم في طقس الكناوي يكثرون من الصلاة على النبي والتوسل إلى الله المعبود الأحد.وهذا اللجوء الإيماني راجع لكون طائفة كناوة طائفة من العبيد السود الذين تم جلبهم إلى بلاد الإسلام في فترات الفتوحات الإسلامية لأفريقية السوداء: مالي، غانا، النيجر، أو ما يعرف في التاريخ الإسلامي ببلاد السودان (نسبة إلى اللون الأسود) في مجاهل الصحراء، وبهذه القوة الإيمانية التي تم استئصالهم بها من أوطانهم يحاولون إعادة الاعتبار لذواتهم، وهنا يلعب طقس الكناوي دور الحامي لهذا الاعتبار

واسترجاعه باعتباره طقسا ثقافيا يتنمي للنظام الثقافي الرمزي لهذه الطائفة، وبذلك يصبح سلاحا محصنا بعد امتلائها بالقوة الإيمانية، والخروج من الوضعية الاحتقارية لهم كعبيد للسخرة والقنانة، وهي مراتب دونية مما تنص عليه تعاليم الإسلام القائمة على المساواة واللافرق بين الناس، بين المسلم والمسلم إلا بقوة الإيمان (التقوى) غير أن المتطلبات الاقتصادية ونوعية الأعمال المطلوب القيام بها أيام الدولة السعدية (قوافل الذهب) جعلت المصالح الدنيوية تطغى على سلوك الفاتحين، وهو ما جعل الإحساس بالظلم والمهانة تظهر بقوة في حياة الطائفة، وهو كذلك ما جعلهم يشعرون بالعزلة والتشكل كطائفة ضمن النظام الثقافي الإسلامي والتسلح بقيمه انطلاقا من خصوصية رموز ثقافتهم الإفريقية للخروج بإبداع الكناوي.

كما أن هذا العزل المفروض على الكناوي جعله يلجأ لاستحضار أسلافه:(بمبارا، الكويو، الحوصي، كانكا، يوبالي.....) والانتظام في طقوس تمزج بين هذه الرموز الإفريقية والرموز الإسلامية: سيدنا بلال، لالة مليكة، سيدي ميمون، الباشا حمو.....لجوء لقوة علوية: السماوي (اللون الأزرق / الحرية) لإعادة الاعتبار لوضعه كإنسان من خلال نظام ثقافي مغاير للأصل الإفريقي، وللنصير الإسلامي، والذي وجدوه في طقس الكناوي الذي يظهر وكأنه ينتمي لنسقه الثقافي الزنجي الخالص، غير أنه وكما لا حظنا يبقى ممتلئا بدلالات النظام الثقافي الإسلامي، الذي سن وشرع تحرير العبيد والنظر الى المسلمين نظرة مساواة.

إذن الطقس الكناوي في شكله ونوعية فرجاته طقس زنجي أفريقي وفي محتواه طقس إسلامي، ينشد تحقيق التوحد والتماهي مع روح الإسلام، وهذا التزاوج بين نظامين ثقافيين هو ما نلاحظه في نوعية الفرجة المسرحية التي أعادت التوازن لشخصية الكناوي وهويته، وترسيخ وعيه بهذه الشخصية أمام عنف تصارع النظامين الثقافيين بفعل الاقتلاع من الجذور الأصلية للكناوي ذي المنبت الثقافي الزنجي الإفريقي، ونلاحظ كذلك غياب هذا التنافر وعنف الممارسة الطقوسية للكناوي في أفريقية الموطن الأصلي لهذه الفرجة، وهو ما جعل الكناوي كفن مسرحي طقوسي وبأدائه العميق معبرا عن حالة خاصة لطائفة الكناوي بالمغرب وبعض بلدان شمال أفريقية كتعبير عن إثبات الهوية الوطنية وترسيخها خاصة وأن هذا التمييز نجده قائما في أنواع التركيبة البشرية للمسلمين بالمغرب والتي أراد بهذه الممارسة الفرجوية إعطاء خصوصية للكناوي، وقد لعب مسرح الكناوي على تأكيد هذه الخصوصية وفرض الاعتراف بها خاصة وأنها قائمة في جوهرها على المبادىء الإسلامية، وكأن الطابع الطقوسي لهذه الفرجة المسرحية أعطى بعدا آخر للنظام الثقافي المغربي، وهنا نستحضر امتلاءات فرجوية مسرحية أخرى بمثل هذه الدلالات عندما امتزج النظام الثقافي الأمازيغي بالمغرب بالنظام الثقافي العربي بوفود قبائل العربية الثلاث على المغرب، وهو ما أعطى فرجات مسرحية جديدة قائمة على فن العيطة خاصة نوع الساكن ودلالة الساكن أعمق من مجرد كونها توسل وذكر، وقد لاحظنا حضورها في الربط بين نظامين ثقافيين سابقين: النظام الثقافي الإفريقي الزنجي والنظام الثقافي الإسلامي في الكناوي، وهي تحضر الآن في الربط بين نظامين ثقافيين آخرين: النظام الثقافي الأمازيغي والنظام الثقافي الإسلامي العربي (٤٧) وهذه الملاحظة تجعلنا نؤكد أن طابع الفرجة المسرحية المغربية قائمة بل إنها منبثقة في ممارستها على الطابع الطقوسي للساكن (٤٨).

مواصفات الطقس الكناوي ومميزات فرجتها المسرحية:

يقوم الطقس الكناوي على مجموعة من الأداءات التي يقوم بها كناوة خلال الليلة، إذ يعتبر إحياء الليلة الكناوية هو الأساسي في أداء هذه الطقوس وبذلك يتحدد الليل كفترة زمنية مهمة في هذا الطقس، كما أن الطقس الكناوي هو الأداء الحركي الذي يفترض

حضور جمهور معني بقيامه وأدائه خارج أعضاء الطائفة الكناوية يتشكلون على شكل دائرة وهو ما يعرف بالحلقة تاركين وسطها ساحة فارغة لأداء الرقصات والقيام بحركات تشخيصية راقصة لإعادة استحضار وقائع في حياة أولاد «بمبارا» والذين يمزجون في خصوصيتهم هذه المعطيات الدالة على الحياة التي أصبحوا عليها كعبيد في مجتمع السادة وهذه الخصوصية بالإضافة الى تمييزها بين سيد وعبد فإنها تقوم كذلك على تمايز اللونين الأسود والأبيض وفي مناطق الشمال في المغرب نجد أعضاء الطائفة الكناوية ببشرة بيضاء مما يعني أن التمازج القوي للكناوي في المجتمع، وأن طبيعة المجال كمرحلة قصوى في تشرب هذه الطبيعة هي الدلالة الأساسية في حضور الكناوي الأبيض، وهي مرحلة من مراحل التماهي مع الطقس الكناوي والتلبس بهذه الحالة هو الإيمان بالكناوي، وتشرب قيمه، والانخراط في أدائه،ا علما بأن الأداء الكناوي في الليلة يبدأ بطقس أولاد بمبارا، كطقس أصلي لينتقل للأداء الكناوي الممتزج بالمغربي، وهو ما يعرف بالأداء المرساوي في الكناوي وتعبير مرساوي هو تعبير تمييزي بين طقس الغابة والسهل المنبسط، لأن الغرباوي /أولاد بمبارا، والمرساوي الكناوي الممتزج بالوطن الجديد تجده في السماوي المعبر عن الماء السماء والزرقة والدلالة على الحرية والانعتاق بما هو اعتراف بالتمييز اللوني والذي لا يعني أي شيء بالقياس لمبادئ وقيم الدين الإسلامي والذي لاحظنا أنه يقوم على القوة الإيمانية لا غير، كما أن عملية التوحد هاته بين الأدائين: الغرباوي والمرساوي هو توحد في طبيعة الحال والتشبع بها كقيمة جديدة منتجة على أساس الساكن كتعبير عن التوحد والتماهي مع روح الأسلاف والذين يصبحون أسلافا للجميع بدون تمييز بين الكناوي الأبيض والأسود، والساكن إيقاع وأداء يعبر عن التعايش والتساكن والاطمئنان النفسي وفيه يظهر الانشراح تعبيرا عن بلوغ مرحلة التطهير كمرتبة للاندماج الاجتماعي وطبيعة الساكن في الفن الشعبي المغربي لا تتجلى فقط في الكناوي بل إنها تجليات واضحة في كل الأداء الغنائي، الشعبي التشخيصي القائم على التمازج بين أدائين شعبيين أو أكثر (٤٩) وضمن الساكن تم تشكيل الوجدان الشعبي المغربي والتعبير عنه كامتداد للارتباط بالأسلاف وإعادة استحضار أرواحهم لإعادة تجديد الميثاق الضمني في التعاقد الاجتماعي القائم على الصفاء الروحي لساكنة المغرب وربما كانت له تجليات في البلاد العربية الأخرى في حلقات الذكر والحضرة والزار وهو ما يعرف بالموسيقى الروحية والصوفية، والمراحل التي ينتظم فيها الطقس الكناوي هي:

❖ **العادة**: وهي الإعلان عن مكان وزمان الفرجة الكناوية، وتتم العادة بطواف تقوم به الطائفة الكناوية التي تتقدمها مجموعة من الفتيات الصغيرات بلباس أبيض يحملن الشموع على طبيقات بها الحناء والتمر والحليب على إيقاع الطبل والقراقب، بحيث تجوب هذه الطائفة أهم الأحياء المجاورة لمكان إقامة الليلة، ويتم هذا الإعلان بعد صلاة العصر، وعند وصول الموكب إلى مكان الحفل تنحر الذبيحة وعادة ما تكون تيسا، إلا في الحالة التي يكون فيها الملك المنشود وحسب طبيعة المستضيف لليلة ملكا من الشرفاء، فإن الذبيحة تكون خروفا أبيض اللون، أما إذا كان المضيف موسرا فإن الذبيحة تكون ثورا.

❖ **فتيح الرحبة**: الرحبة هي الساحة التي ستجري فيها الليلة والتي تختار من بين الساحات القريبة من مكان إقامة الليلة، وداخل هذا المكان إذا كانت دارا متسعة والتي تم فيها نحر الأضحية، وفتيح الرحبة يكون بعد صلاة العشاء أو بعد صلاة المغرب على أن تتاح فرصة لإقامة صلاة العشاء، لأن المعلم الكناوي والذي هو العازف والمنشد في نفس الآن على آلة الهجهوج لا يقرب آلة العزف الوترية إلا وهو في حالة وضوء/ طهارة، وتكون عملية فتح الرحبة بانتظام الحلقة واصطفاف الحاضرين فيها على شكل دائري ضيق يكونون جالسين ويتوسطهم في نفس صفوفهم المعلم، ويجلس إلى جانبه، وعلى يمينه ويساره باقي

أعضاء الطائفة الكناوية بما فيهم قارع الطبل الذي يظل واقفا، أما قارعو القراقب فيكونون جالسين لمصاحبة إيقاع العزف وقرع الطبول، أو متتبعين الإيقاع بالضرب على الأيادي (التصفيق)، وغالبا ما يكون حضور كانكا أحد أبناء بمبارا كتعبير عن انتماء الطقس هذه القبيلة واستحضار روح الأسلاف من خلالها مع الأصداح بطلب العفو من الله سبحانه وتعالى والصلاة على النبي (محمد صلى الله عليه وسلم) مع التوسل في تحقيق ذلك بذكر أسماء الصحابة الأولياء والصالحين.

❖ **رقصة الكويو:** وضمن عملية فتيح الرحبة تقدم رقصة الكويو التي يقوم بها راقص مستعينا في رقصته بإيقاع القراقب وحركات الأرجل والقفز في حركات بهلوانية معبرة عن محاولات تحرير الجسد وانطلاقته في قفزات إلى الأعلى، وقد يتوالى تقديم هذه الرقصة عن باقي أعضاء الفرقة القارعين على القراقب بشكل فردي أو ثنائي، وتتخللها تحيات السلام بحركة الرأس تعبيرا عن الطاعة المصاحبة بتعليقات (صح كويو) مع تكرار لفظة التسليم وكأنهم بهذا يعبرون عن رضاهم بتسليم أرواحهم، ووضعها رهن إشارة الأسلاف، خاصة وأن الكويو هو رمز لسلاطين الزنوج وقادتهم، كما أن هذه اللفظة تعبير على أن ما يقومون به هو مجرد عرض حال الكناوي، كطائفة منبوذة من المجتمع بسبب اللون، وكل ما يقصده الكناوي هو الاعتراف به وإعادة إدماجه، وهنا تأتي التوسلات وأهازيج الذكر والتي تتوالى بتوالي الإيقاع والرقص، وتنتهي عملية فتيح الرحبة بلعبة فرجوية تشخيصية تسمى البحث عن المخبية، وغالبا ما يتم الاهتداء الى مكانها، وكأن الكناوي في هذه الفرجة الرمزية يعرف ما يبحث عنه: الحرية أو العفو.

❖ **النكشة:** وهي عبارة عن أنشودة تقوم على السرد لوقائع وأحداث تكون الطائفة قد مرت بها في تاريخها، وتؤدى هذه الأنشودة ضمن استعدادات فتيح الرحبة بالإضافة لرقصة الكويو التي تكون استحضارا لروح الأسلاف، وفي دلالة لفظة النقش، والنسج الكلامي، والتي يمكن أن نعبر بها عن عملية النظم المنساب في أقوال وحركات الأداء المصاحبة للعزف والقرع، والنكشة تشبه إلى حد كبير السرابة، وقد يتم تقديم النكشة بشكل سابق عن لعبة المخبية ورقصة الكويو، لأنها بمثابة التسخين الأولي لليلة الكناوية.

❖ **المحلات الكناوية:** وهي سبع محلات تأتي تباعا من محلات البويض (البيضان) الى محلات الكوحل (السودان) السود ومحلات النساء (السوسية) وأولاد الغابة وأولاد بمبارا واليهود (السبتيين). وكل محلة من هذه المحلات تتضمن مجموعة من الملوك مفرد ملك وهو عبارة عن شخصية روحية يتم استحضارها وفق طقوس خاصة تتمثل في لون اللباس ونوعية البخور والذبيحة المقدمة كأضحية بديل في الليلة الكناوية مثلا محلة البيض (البويض) هي محلة خاصة بالعرب ولهذا تسمى بمحلة الشرفاء نسبة الى النبي محمد (صلعم) وعنصر الربط فيها بين النسب الكناوي الزنجي ذي المنزع الإفريقي هو سيدنا بلال مؤذن الرسول (صلعم) اعتبارا للونه الأسود والذي يصبح استحضاره شبه دائم لدى الكناويو حيث تسمى به كل الزوايا التي تؤخذ مقرا لطائفة كناوة ومن خلاله يتم استحضار ليس ملوك الشرفاء العرب فقط ولكن حتى ملوك أولاد بمبارا تحديد للانتماء السلالي للكناوي، وهو ما يكون مؤطرا لليلة برقصاتها وأهازيجها وأدعيتها التوسلية لطلب العفو الذي هو العتق والتحرر ودلالة الأضحية البديل في معناها المقدس سواء كان مرتبطا بالدين الإسلامي أو بالأسلاف، وإعادة الاعتبار للنظام الثقافي الذي يستمد منه الكناوي هويته واستعداداته الروحية والجسدية للاندماج في النظام الثقافي الجديد، وهو ما يجد تعبيره في امتزاج لونين موسيقين في الإيقاع الغرباوي الزنجي الإفريقي والمرساوي المنبسط والمنساب، وكأنه التسلل الروحي للتشبع بالقيم الإسلامية العربية وهذا ما نلاحظ تداخله وامتزاجه في حضور ملوك الشرفاء وملوك اولاد بمبارا في الليلة الكناوية.

❖ **العشاء:** وهو الوليمة التي تتوسطها الليلة الكناوية والتي تعد أساسا من لحم الأضحية وغالبا ما تكون وليمة بدون ملح وقد يكون ملحها هو هذا التمازج بين ملكين أو أكثر في تمازج الإيقاع الغرباوي والمرساوي والحضور القوي للجسد من خلال الجذبة والشطح الصوفي كجهاد مادي للاندماج والتخلص من بقايا النظام الثقافي في الأصل استعدادا لولوج النظام الثقافي الجديد وهنا تكون الأضحية البديل بديلا عن الخلاص من الأسلاف وارضاء للأباء الجدد عن طواعية وتقربا منهم. ويسبق العشاء بكل موجبات الدعوة الناشدة للعفو وتقبلها بتقديم الحليب كمشروب يعبر عن الصفاء والتسامح، وتختتم الليلة الكناوية بطعام الإفطار الذي يقدم مع انبلاج ضوء النهار وطعام الإفطار عبارة عن حساء (حريرة).

❖ **الآلآت والملابس:** الآلات الموسيقية التي يعتمدها الكناوي في إحياء هذه الليلة نوعان: آلة وترية هي الهجهوج وآلات النقر ومن ضمنها نجد الطبل والقراقب أو التصفيق بالأيدي.

١- **الهجهوج** آلة وترية تتكون من ثلاثة أوتار هي عبارة عن صندوق يحمل ملامح القناع بفتحاته في وسط الوجه المشدودة إليها الأوتار الثلاثة بعمود (سارية) تنتهي بجدائل وأصداف الحلزون الصغير، وكأن هذا القناع هو استحضار لطوطم القبيلة بمبارا وتعبير عن روح الأسلاف، غير أن العازف عليه والذي يكون هو القائد (لمعلم) لا يعالج أوتار الهجهوج إلا بعد أن يتوضأ وضوءا كاملا تعبيرا عن الطهارة الإسلامية وهي طهارة تعبر كذلك عن الإيمان والقناعة بالدين الإسلامي لأن الطهارة تقتضي بعد الانتهاء منها القيام بصلاة ركعتين كما أن عملية العزف تتم مباشرة بسبابة اليد اليمنى وكأن العازف يسبح باسم الله وحمده (الذكر).

٢- **الطبل:** آلة نقرية وحجم هذا الطبل يكون ضخما لإعطاء إيقاع قوي ومسموع في مجموع الأجواء وكأنه تعبير عن شساعة الرقعة الأرضية التي يقطنها كناوة، كما أن الهدف من اعتماده في هذه الليلة يكون قصد الإعلان عن قيام الليلة وانتظامها كما كان يستعمل سابقا للإخبار بوقوع أحداث مهمة في حياة القبيلة ويرتبط استعماله كذلك بحضور ملك أولاد بمبارا أو شيخها الكبير والذي يعرف بكانكا هذا ويرتبط اعتماده في الليلة الكناوية باسم هذا الرمز الروحي للكناوي كما أنه يشغل في حضرة الملك السوداني (السود).

٣- **القراقب:** هي آلات حديدية أو خشبية تلبس في اليدين بشكل زوجي لإحداث الإيقاع وغالبا ما يكون صدى إيقاع القراقب محدودا في نطاق الرحبة الساحة المشغلة في حيز الليلة الكناوية واستعمال القراقب الخشبية يعطي إيقاعا أقل انخفاضا من القراقب الحديدية ولهذا الاستعمال والاختيار علاقة بحياة الكناوي فكلما كان الحضور السادة / الأشراف كلما كان اعتماد القراقب الخشبية أو الإيقاع بالأيدي، وعلاقة القراقب في الإيقاع بالأيدي لأن تحريكها مرتبطا بحركة الأيدي تعبيرا عن عملية القيد أو استمرار حالة العبودية (المربوط) لهذا يكون الإيقاع بالقراقب مصحوبا بالرقص كتعبير جسدي على استمرار هذه الحالة وهو تعبير رمزي كذلك لمواصلة نشدان العفو والتحرر وهي الحالات التي يعبر فيها الكناوي أثناء الرقص برفع اليدين الى أعلى الرأسين وإعادة خفضها الى الأسفل وغالبا ما تظهر هذه الحركات في رقصة الكويو، وحركات الرقص الكناوي تعتمد الخفة والقفز والدوران وتحريك الرأس بشكل قوي لإدارة جدائل الرأس وكأنها مرحلة قصوى في التماهي مع روح الأسلاف وإعلان عن خروج هذه الأرواح المتملكة للكناوي من أجل الانعتاق والحلول الجديد لأرواح أسلاف الإسلام كتعبير عن الإيمان بالله وحده ورسوله محمد صلى الله عليه وسلم.

❖ **الملابس:** يرتدي الكناوي أثناء انتظام الليلة وخلال الإعداد لها ملابس فضفاضة موثقة بأحزمة سوداء أو حمراء أو خضراء أو صفراء مزينة بالودع (أصداف المحار الصغيرة أو الحلزون) بحيث تساعد هذه الملابس على الحركة والانسياب الجسدي

المطلوب في حالة الرقص أو الجذبة أما الأرجل فتكون حافية مع وضع قباعات (طواقي) على الرأس مزينة هي كذلك بالأصداف وخيوط شعر مستعار.

❖ **التسمية:** نشير بصدد مواصفات هذه الفرجة المسرحية الى تسميتها والإحالات التي تؤدي إليها هذه التسمية للتعرف على جذورها وعمق تأصلها في الثقافة المغربية باعتبارها كما أسلفنا نسقا ضمن النظام الثقافي العام هذه الثقافة والذي يعاد إنتاجها بتجديد استمرار آلياته، خاصة في ارتباطها بالنموذج الطقوسي الذي يتم به إحياء الليلة والتي هي إحياء للأضحية البديل للحفاظ على تماسك واستمرار هذا النظام، حيث نجد أن لفظة الكناوي تحيل على بعد جغرافي كحيز لوجود هذه الفرجة وهكذا تعادل «الكناوي» الاشتقاق من منطقة غانا أو غينيا وفي تأويل آخر كينيا، وكلها دلالة لمدن توجد في عمق أفريقي السوداء التي اكتشفها أسلافنا على عهد الدولة السعدية تم الدولة العلوية بعدها. كما أن اللفظة الكناوي يمكن إرجاعها في تأويل آخر إلى الجذر اللغوي القن، ونحن نعلم أن القن هو العبد الذي يكلف بالسخرة في نمط الإنتاج الإقطاعي، ويكون هذا التأويل قريب من المهام التي كانت تقوم بها الطائفة الكناوية في المجتمع المغربي على العهدين المشار إليهما أعلاه، كما أننا نجد تأويلا لغويا لهذه اللفظة يرتبط بأصل المغاربة الأمازيغي حيث يفسر الفعل أكناون عدم فهم لغة الآخر وهكذا كان المغاربة الأوائل يطلقونها على كل من تعذر عليهم التواصل معه لغويا.

اعبيدات الرما:

تعتبر فرجة اعبيدات الرما، هي النموذج الثاني المقدم في هذه المقارنة التي نعقدها بين أشكال الفرجة المسرحية المغربية والنموذج الإغريقي باعتباره نموذجا مؤثرا في الممارسة المسرحية الغربية ومن خلالها تم تأسيس النموذج المسرحي المقارن عالميا بمنطق المركزية الأوروبية، وبتقديمنا لنموذج الفرجة المسرحية «اعبيدات الرما» نعمل على إثبات تراكم في الممارسة المسرحية المغربية ومنه العربية أمام هذا المنطق وبالتالي نقد مرتكزات منطق خطاب التأسيس المنتج في المسرح العربي والمغربي، ونقد الحاجة إليه أمام هذه التركة في الفرجة المسرحية المغربية، وبالمثل نجد في دراسات أخرى عربية إشارات لوجود مثل هذه الذخيرة في المتخيل المسرحي العربي (٥٠)، وإن كنا قد أدرجنا نموذج فرجة «اعبيدات الرما» هنا لاعتبارها نموذجا ثانيا، فإن هذا لا يسقط عليها أنها تعتبر منطلق كل الفرجات المسرحية المغربية على الأقل، وإلى حدود ما توصلنا إليه من نتائج البحث في هذا الموضوع (٥١) خاصة في علاقته بأنماط الغناء الشعبي المغربي والذي يؤدي بنا من جهة الى الشعر العامي ومن جهة ثانية إلى مكونات الوجدان الشعبي، وبالتالي مكونات المتخيل الشعبي، وهذا الارتباط بالشعر العامي يمثل في حد ذاته مقارنة بين شعر الإيامبو في اليونان والمسرح.

❖ **في التسمية:** تقوم تسمية «اعبيدات الرما» على شقين هما: اعبيدات والرما، حيث تعني اللفظة العبيدات الخدام أو العبيد، والرما الرماة أي الصيادون، ومن ثمة تكون التسمية «اعبيدات الرما» تعني خدام، أو عبيد الصيادين الذين يقومون بالسخرة، ومن ضمن هذه الأعمال ترتيب الفرجة أثناء خرجات ورحلات الصيد التي ينظمها «الرما» باعتبارهم يمثلون سادة المجتمع وفق نمط الإنتاج الزراعي الذي عرفه المجتمع المغربي، وبهذا نجد تواجد هؤلاء العبيدات منتشرا في كل المناطق المغربية للقيام بهذه الأعمال. والعنصر الأساس في فرجات «اعبيدات الرما» هو الغناء والرقص وتقديم فرجات مسرحية كوميدية ساخرة وهي عبارة عن كوميديات اجتماعية / سوناتات تتضمن انتقادات لممارسات اجتماعية ظالمة تجاه عامة الناس، وغالبا ما تكون هذه الممارسات الاجتماعية الظالمة صادرة عن الرما ما داموا هم السادة، وهكذا نجد هذه الكوميديات تفترض شخصيات تنتمي للطبقتين الاجتماعيتين: الرما/ السادة، العبيدات / العبيد،

ويلاحظ استمرار تقديم هذه الفرجات المسرحية الكوميدية الساخرة حتى الآن رغم التحول الذي عرفته علاقات الإنتاج في المغرب من نمط إنتاج زراعي إلى نمط إنتاج تجاري صناعي، حيث أصبح ارتباط هؤلاء العبيد بأضرحة الأولياء والصالحين. وهذا التحول في علاقة الارتباط هو الذي سيساعد على وجود فن غنائي شعبي يستمد من السادة الجدد الممثلين بأضرحة الأولياء والصالحين ومضامينه الغناء والتي هي عبارة عن التسول وذكر أمجاد السلف..وسيعرف هذا النمط الغنائي بالساكن، ومنه نجد الساكن الكناوي والحمدوشي والعيساوي والهداوي (نسبة الى سيدي هدي ذي الأصول التيجانية) ومن خلال الساكن سيحضر نسق النظام الثقافي بالمغرب المستمد أصلا من نظمة الزوايا. ولعل حضوره هو الذي سيجعل أصل الفرجة المسرحية المغربية وممارستها ذات طابع طقوسي شعبي مما يجعلها تنزع نزوعا بدويا فيه تخليد للماضي والبكاء عليه باعتباره تذكيرا بالأسلاف، حيث سيصبح وجود الضريح رمزا أو دلالة على حضور السادة الإقطاع الذين كان حضورهم يبرر بث الشكوى وآلام الوضع المعيشي ومع استمرار هذا الوضع يتم استدعاء أرواحهم من خلال التجمعات المقامة حول الأضرحة بمناسبة إحياء ذكراهم الممثلة بالمواسم والأسواق والأعراس، والتي وإن كان ظاهرها يرتبط بالسوق كمركز لقضاء الحاجات الدنيوية وللتبادل التجاري، فإن هذه المناسبات لها ارتباط كذلك بالبعد الروحي لتجمعات الناس من أجل تجديد أواصر العلاقات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية من خلال إعادة انتظام النسق العام للنظام الثقافي، وقد يكون هذا هو السبب الرئيس في انتظام هذه المواسم والأسواق وبالتالي استمرار إنتاج وإعادة إنتاج هذا الفن المسرحي القائم على الأداء والمشاركة في فرجة جماعية يتداعى إليها كل أعضاء المجتمع.

مواصفات فرجة اعبيدات الرما:

تتصف فرجة «اعبيدات الرما» بأنها فرجة جماعية، الشيء الذي يجعل بعض الباحثين ينعتها بمسرح الركب نظرا لكثرة المشاركين فيها وكثرة العتاد المسرحي المعتمد في تقديم هذه الفرجة لأنها أصلا فرجة تقام بقصد النزهة، أو ما يعرف في المغرب بالنزاهة، حيث يقوم اعبيدات الرما وهم كما سبق القول خدام عبيد بتأثيث الفضاء الذي يختاروه الأسياد الرما للفرجة والنزهة، ويشمل التأثيث نصب الخيام وبسط الأفرشة وتهيئة وإعداد وجبات الطعام، وعندما يستتب الأسياد في جلساتهم بعد جولات الصيد والقنص، يبدأ العبيدات بتقديم الفرجة والتي هي عبارة عن أغان راقصة تتخللها مشاهد مسرحية تعتمد أساسا على الكوميديا والسخرية من بعض المواقف الاجتماعية، أو إثارة قضايا تهم السكان بأسلوب كوميدي ويتم ذلك بعد توزيع الأدوار بين العبيدات تبعا للأحداث المراد روايتها، علما بأن أدوار العبيدات في إقامة النزاهة تكون محددة سلفا، وفيها نجد الشيخ وهو من يمثل رئيس الجوقة، ثم المقدم الذي يليه في المرتبة، وهو المعني بالتنظيم ثم الجراي الذي تكون مهمته الإخبار وتجميع العبيدات استعدادا للنزاهة، أما الأدوار المؤداة في الغناء فيبدأها الشيخ باعتباره رئيس الجوقة، ومنه تنطلق بدايات الأغاني ولازمتها. أما الفرجة المسرحية والمبنية على إثارة قضية من القضايا فإن الأدوار فيها تتحدد تبعا لمضامينها ومقتضياتها، علما بأن الشيخ هو الذي يعطي انطلاقتها ويندمج في أدائها باقي أعضاء الفرقة وغالبا ما يحتاج الأداء الغنائي أو المسرحي لملابس وبعض المؤثثات مثل الأقنعة، أو اللحى، أو العمائم، لأن ظاهرة اعبيدات الرما تعرف بوضع طواقي، أو قلانسوات على الرأس إلا فيما يتعلق بالتمثيل فإن الأمر يختلف بحيث يصبح إزالة الطواقي والقلانسوات واردا. وأهم الأدوات المستعملة في الغناء والرقص نجد المقص والطعريجة والبندير، حيث يكون الإيقاع مرادفا للأداء الغنائي الراقص، كما أن المشاهد الدرامية في هذه الفرجة تعتمد الإيقاع الغنائي نفسه والرقص لتأكيد اللازمة التي

تكون خلاصة للمواقف المراد إثارتها في هذه الفرجة، دون إغفال ختم هذه النزاهة بالدعاء وطلب المغفرة والتواب للجميع، وكأن الأمر يتعلق بنوع من المصالحة حيث تكون الإثارة والأداء الغنائي الراقص نوعا من التطهير وهذا ما يتجلى حاليا في هذه الفرجة التي يرد فيها باستمرار ذكر الأولياء الصالحين في شكل توسلي مما يعني أنه التطهير هو الحاضر بقوة خاصة، وأن ما يجمع القوم في هذه الفرجة وبالشكل الذي وصفناه هو الطعام، والذي يكون أساسه حصيلة الصيد وهي نوع من الذبائح، وهو ما صار يركز عليه في غياب الأسياد الرماة الصيادة بالإتيان بذبيحة تنحر أمام باب ضريح الولي الصالح لينطلق الغناء والرقص والتشخيص بعد دلك فى إطار موسم محدد الموعد والمكان، حيث يحضره سنويا كل المنتمين للقبيلة نفسها احتفاء بذكر الجد والذي هو الوالي الصالح.

الكوتيبا:

١- تعتبر هذه الفرجة المسرحية من أقدم الفرجات التقليدية بإفريقية السوداء، وما زالت هذه الفرجة تقدم حتى الآن، إذ استطاع المسرحيون الأفارقة من خلالها إنشاء نموذج مسرحي يعبر عن هويتهم، ويحافظ على الخصوصية الإفريقية في الممارسة المسرحية، وقد جاء تبني هذا النموذج المسرحي إجابة عن مساعي المركزية الغربية في إنبات المسرح الغربي بفعل التواصل الاستعماري بإفريقيا خاصة مالي والسينغال، والكوت ديفوار في تجربة مدرسة ويليام بونتي بالسينغال والتي رفضها السينغاليون وتبنوا التجربة المالية المازجة بين النموذج التقليدي للمسرح الافريقي والتقنيات الحديثة في المسرح، وبذلك كان نموذج الكوتيبا والمسعى نفسه سيعبر عنه الطيب الصديقي عندما يذكرنا بنصيحة أستاذه جان فيلار(٥٢) الذي أفتى عليه نسيان ما تعلمه من الغرب والعودة إلى أصوله وهو ما نجد أندري فوازان André Voisin يعبر عنه بوجود تقاليد مسرحية لدى المغاربة خاصة في فن التمثيل(٥٣).

وتقديمنا لنموذج الكوتيبا متأت من كونها تجربة مسرحية أصيلة تفند حاجتنا للتنظير المسرحي في مجال التأسيس والتأصيل لأنها هي ذاتها أصلا مؤسسا من حياة الشعب معبرة عن تشكيل وجدانه الشعبي، كما أن هذه التجربة تشبه إلى حد كبير النموذجين المسرحيين: الكناوي واعبيدات الرما، خاصة وأن فرجة الكناوي ذات نزوع أفريقي يدل على الموقع الجغرافي للمغرب وبما يتطلبه هذا الموقع من إشباع ثقافي عربي إسلامي، في حين أن التجربة المسرحية اعبيدات الرما فتدل على هذا النعت إضافة إلى كونها خلاصة لتمازج ثقافي عربي إسلامي أفريقي أمازيغي يعيد صياغة الهوية المغربية ذات المنزع العروبي والإسلامي بحكم التمازج القبلي الذي عرفه المغرب بوفود القبائل العربية الثلاث (٥٤) وانصهارها في أفق المغرب الثقافي وإنتاج نظامه الثقافي، بما يعني أن الفرجة المسرحية ومشاهدتها وتلقيها ليس إلا آلية من آليات إعادة إنتاج هذا النسق الثقافي والاندغام فيه بما يعني أنه تشكل للوعي الثقافي المغربي وبالمثل نستطيع أن نقيس تشكل الوعي الثقافي العربي بتواجد العنصر التركي والفارسي طوال فترات تاريخ العرب خاصة العصر المملوكي وهو العصر نفسه الذي شهد حضورا قويا للعنصر العربي بالمغرب فضلا عن الفتح الإسلامي، كما أن التواجد التركي في العالم العربي الإسلامي عرف نوعا مسرحيا عرف بالقارقوز.

٢- يعرف الباحث التونسي الدكتور محمد المديوني الكوتيبا بأنها شكل مسرحي منتشر في أوساط قبائل البمبارا بمالي، ويفيد لفظ كوتيبا في لغة القبيلة معنى الحلزون الكبير، ويشير الى طابع الاحتفال ونسقه، وشكل الحيز الذي تتم فيه هذه الفرجة، فهو يحيل من ناحية على الشكل الدائري لهذا الحيز، ويوحي بالحركة الملتفة التفاف الحلزون والمتسارعة تسارعا يتنامى إيقاعه ويتصاعد شيئا فشيئا إلى أن يصل إلى الذروة (٥٥). وتصف الباحثة

البلجيكية مينك شيبر في كتابها المسرح والمجتمع في إفريقيا (٥٦) في تحديدها للمسرح الشامل وحسب ما يصفه به كاواسودياورا، بأن لفظة كوتيبا، الذي يأتي بمعنى مزدوج، لأنه لفظ مركب من كوتي Kote الذي يقصد به من جهة التنظيم ومن جهة ثانية الحلزون، واللازمة با Ba والتي تعني الجمهور والعظمة. وهكذا يكون المعنى المركب لكوتيبا هو تنظيم وتضامن من شباب بمبارا في الأوساط الحضرية التي تحيا فيها المثل العليا المنعشة للروح الجماعية التقليدية، ورمزها يتجلى في الكونو Kono ذلك الطائر الضخم، حيث يقوم كبار راقصي رقصة الكونو في تحريك هذا الطائر بحركات شبيهة بالكوتي أي بشكل دائري كالحلزون خلى حد الدوران المتسارع، وهو ما يخلق الإحساس بالسمو والجمال والنبل وتنتهي فرجة الكوتيبا بألعاب درامية بحيث تعطي هذه الألعاب الشعور بالتعبير عن أواصر التضامن المتواصل بين الفرد وعائلته، وفي مجموع الفرجات والتظاهرات الفنية التي تقدم فيها فرجة الكوتيبا تتجلى الحياة الجماعية بأوجهها الخيرة والقبيحة، فهناك نجد فرجات مسرحية أخرى يسميها دياوارا Diawara كومانيا كان Komania kan هذه التسمية التي تحيل مباشرة على الكوتي كومانيا كا Komanyaga والتي تؤشر فيها «دولافوس» و«فينكان» وآخرون (٥٧) على أنها تنتمي خلى المسرح الشامل، لأنها تعتبر تركيبا فنيا من الكلام والرقص والغناء المرتبط بالشعب (٥٨) وهكذا نجد أن الكوتيبا ليست إلا لعبا دراميا مفتوحا، ولا يوجد فيه أي حاجز بين الممثل والمتفرج، لأن هذا التقسيم بين الجمهور والدراما المؤداة، يقودنا الى الروح الجماعية التقليدية في هذا المجتمع (٥٩). ورغم أن كون فرجة الكوتيبا من أصل بمبارا، فإن شعبيتها تعتبر أمرا هاما جدا، وهذا ما يشرح لنا أن المرحلة الاستعمارية، هي التي جعلت دائرة البمبارا تتسع أكثر في المنطقة الافريقية والتي كانت تعرف بالسودان الفرنسي، وهذا ما يخبرنا به المؤرخ والكاتب المالي «ماساما كان دياباتي» حيث يقول: إن شكل خشبة الكوتيبا، الذي يرمز إليها بالحلزون تتضمن سبع دوائر مركزية، ويصفها هذا الكاتب كما يلي:

١- دائرة التام تام الأربع ٢- دائرة المغنيات التي يمثلن الجوقة ٣- دائرة النساء ٤- دائرة الرجال ٥- دائرة الأطفال ٦- الدائرة المكونة للجمهور ٧-الدائرة المكونة من الكوتيجو زوهي روح الكوتيس.

والكوتيفا عراب الكوتيبا، والكوتيما عرافة الكوتيبا، وهذه التسميات:عراب تؤدي في فرجة كناوة المغربية الى مفهوم المعلم العازف على الهجهوج، والعرافة تؤدي الى مفهوم المقدمة، كما أن معنى الدوائر فهو نفسه معنى الحلقة (٦٠) أو الرحبة وتعتبر الدائرة السابعة في هذا الوصف المقدم هي الدائرة الأهم، لأنها مشكلة من روح الكوتيبا «الكوتيجو» أي الكوتيفا والكوتيما، في حين أن الجمهور يلعب دور المتلقي والممثل في الآن نفسه باعتباره عنصرا مشاركا، وبهذه الصفة يكون دائما متتبعا لما يجري باتجاه البحث عن جذور «أصل» كقيمة أساسية في حياة المجتمع، خاصة الأطفال ومنهم نصل الى الرجال الذين هم مصدر قوة العمل، وبعدهم تأتي النساء مصدر الحياة، وحسب هذا التتابع يأتي دور المغنيات اللواتي يغنين من أجل بمبارا في موال على شكل نداء غنائي إنشادي، وأخيرا نصل للتام تام والذي يبقى بلا معنى في غياب أي عنصر من هذه العناصر لأن لكل عنصر من العناصر السالفة الذكر دورا يؤدي لدور العنصر الذي يليه. وهكذا يكون للغناء المحدث بإيقاع التام تام دورا متمما لما سبقه وما يليه وهكذا تتوالى فرجة الكوتيبا حسب الدوائر «الحلقات» السبع وإحياء هذه التظاهرة المسرحية يتم بالشكل التالي:

تنطلق إيقاعات التام تام في البداية بإيقاع سريع، تم يبدأ الدوران في باقي الدوائر باتجاه واحد، وكأنها عقارب ساعة باستثناء دائرة الرجال، وبعد هذا التسخين تندمج الدوائر بعضها ببعض لتصبح واحدة، وخلال هذه الحركة الدائرية ينسل رجل يحمل الطائر

الضخم «يرتدي قناعه في الحقيقة» ليعبر هذا الشخص عن حضور شخصية الكونو والذي يدخل الدائرة محركا جناحيه وكأنه يحرك روح الكوتي والكوتيجو، وبهذه الحركات يعلن عن نوعية الكوميديا «المسرحيات» التي ستقدم، وبعدها يغادر الخشبة، مفسحا المجال للممثلين «الجمهور»، وهذه الكوميديات، تعتمد انتقادات اجتماعية للقرويين، وذلك بعرض الأخطاء التي يقعون فيها، مطالبين منهم تصحيحها أمام الجماعة، وكأنها نوع من الاعتراف بالخطيئة والتكفير عنها، ونظرا للشكل الكوميدي الذي تقوم به هذه الانتقادات، فإنها تثير الضحك، ونلاحظ - هنا - أن الكوميديا وليست التراجيديا هي التي تلعب دور التطهير عكس ما هو شائع في المسرح الإغريقي مثلما لاحظناه في مسرح اعبيدات الرما، وضمن هذه الكوميديات المقدمة في الفرجة المسرحية الكوتيبا يطالب الجمهور بإبداء وجهة نظره في بعض القضايا التي تهم الجماعة، كما أنه مطالب كذلك باقتراح حلول ملائمة لها.

ولاتعتمد هذه الفرجات المسرحية أي نص درامي معد بشكل قبلي، وهنا يكون عنصر الارتجال هو المطلوب من الممثلين القيام به للتعبير عن الحالات الدرامية والمواقف المعروضة باتفاق مع الجمهور، والذي رأينا أنه يكون هو الممثل والمتلقي في الوقت نفسه (٦١) وهذا الوصف لمجريات فرجة الكوتيبا يؤكده لنا الباحث التونسي، الدكتور محمد المديوني والذي حضر فرجة مسرحية خلال انعقاد الدورة الأولى لمهرجان قرطاج المسرحي بتونس (٦٢).

نستخلص من هذه النماذج المسرحية: الكناوي، اعبيدات الرما، والكوتيبا، أن عملية التنظير لا تعني أي شيء في غياب الممارسة المسرحية لأنواع الفرجات التي عرفتها بعض الشعوب خارج منظور المركزية الأوروبية، والتي تحاول أن تجعل من النموذج الإغريقي هو منطلق هذه الفرجات، وبالتالي هو المحدد لمفهوم المسرح. كما أن عملية الممارسة هاته والتي لاحظنا من خلال عرضنا لهذه النماذج الفرجوية أنها كانت تتم بالفعل بل إنها حققت تراكمات واضحة في هذا المجال باعتبارها ممارسة مرتبطة بالشروط نفسها التي وجد فيها المجتمع، مما يعني أنها تعبير فني عند ممارسته لعملية العمل وبالتالي هي نتيجة علاقات في الإنتاج كما أنها متأصلة بحكم هذا التواجد في الوجدان الشعبي، حتى إنها أصبحت جزءا من تشكل وعيهم الاجتماعي، وبالتالي أصبحت آلية من آليات متخيلهم مع تراثهم بما هو التقاليد والعادات الشيء الذي أعطاها قوة في نسقية النظام الثقافي - ومن هنا لم تعد الحاجة للتنظير إلا في الحدود التي يمكنه فيها الإفادة من بعض التقنيات الحديثة في دعم هذه الممارسة وحسب متطلبات العصر الذي توجد فيها الآن وهنا.

إن نقد الحاجة الى التنظير في المسرح يقوم كلما كانت هذه الحاجة قد تمت الإجابة عنها من خلال الممارسة الفعلية للمسرح والذي وجدناه في هذه النماذج يحضر بقوة، كما أن حضوره هنا يعبر عنه بأداء ممارس لا يعني في الأخير إلا الاعتراف بحرفية ممارسيه الذين لا يزالون يمارسونه حتى الآن، إضافة لكون تعبير المهنية وكما سبقت الإشارة الى ذلك في هذا البحث تؤكد دلالة الراهن، وهنا نشير مرة أخرى للبحث الدي أكدنا فيه هذه الاستمرارية والحضور من خلال قراءة عرض مسرحية التعركيبة القائمة أساسا على فرجة اعبيدات الرما (٦٣)، كما أن إحالتنا لكتاب المسرح والمجتمع في أفريقية يؤكد مثل هذا الحضور، علما بأن الباحث محمد المديوني يعطينا شهادة عن ذلك من خلال قراءته لعرض مسرحي عن الكوتيبا بمهرجان قرطاج بتونس (٦٤).

إن ما نحتاجه الآن هو الالتفات إلى هذه الممارسة التي تتم من حولنا، والتعرف عليها، ومن خلالها سيكون للتنظير معنى آخر. ولعل ما قام به الباحث المغربي الدكتور عبدالله حمودي مع نموذج بيلماون في الأطلس الكبير يشير لمثل هذا التساؤل ويوجهه للمسرحيين المغاربة أصلا (٦٥).■

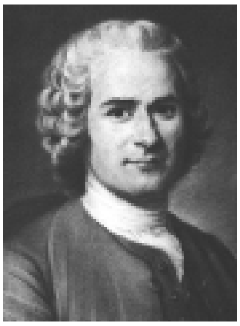
الهوامش والإحالات

١- د. محمد المديوني :إشكاليات تأصيل المسرح العربي، بيت الحكمة ، قرطاج ، تونس سنة ١٩٩٣، ص١٤.
٢- المرجع نفسه، ص ٧٨.
٣- المرجع نفسه، ص ٧٨.
٤- د.هند حسين طه : النظرية النقدية ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، العراق سنة ١٩٨١ ص ٣٥٠ عن محمد المديوني المرجع السابق ص ٨٠ و ص ٨١.
٥- د. شكري عياد : الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة سنة ١٩٧٩، عن محمد المديوني ص ٢٢.
٦- د.سعيد الناجي : التجريب في المسرح العربي ، ص ٩٥.
٧- د. رضا غالب : نقد فرضيات التأصيل ، مجلة المسرح المصرية ، عدد ١٥٩/١٦٠ ، فبراير مارس ٢٠٠٢ من ص ٩٨ الى ١١٥.
٨- المرجع نفسه ، ص ٩٨.
٩- المرجع نفسه،/ انتقاد الباحث لتجربة مسرح السرادق الذي يعتمد المقاربة الانتروبولوجية في تجربته المسرحية ، وهي مقاربة موفقه وتقارب الصواب في البحث عن أصول المسرح العربي من خلال ممارسته.
١٠- د. سعيد الناجي ، مرجع سابق ، ص ٩٥.
١١- د.سعيد الناجي ، الصفحة نفسها.
١٢- محمد أديب السلاوي :المسرح المغربي ، البداية والامتداد سنة ١٩٩٦.
١٣- د.سعيد الناجي ، مرجع سابق ص ٩٥.
١٤- المرجع نفسه ، ص ٩٦.
١٥- المرجع نفسه ن ص ٩٦.
١٦- سالم اكويندي : سلطة المسرح دار وليلي ، الطبعة ١. مراكش ٢٠٠١.
١٧- توفيق الحكيم : زهرة العمر المطبعة النموذجية سنة ١٩٤٣.
١٨- د.علي الراعي : الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري ، كتاب الهلال ، عدد سنة ١٩٦٨.
١٩- د.حسن المنيعي : المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة.
٢٠- عبدالله شقرون : فجر المسرح المغربي.
٢١- محمد أديب السلاوي، مرجع سابق.
٢٢- د. حسن المنيعي / مرجع سابق.
٢٣- د. خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل.
٢٤- د. حسن المنيعي ، تقديم كتاب الفن المسرحي وأسطورة الأصل.
٢٥- د. حسن المنيعي ، مرجع سابق.
٢٦- د. خالد أمين ، مرجع سابق.
٢٧- د. خالد أمين مرجع سابق .
٢٨- د. خالد أمين مرجع سابق ، ص ٨٢.
٢٩- د. خالد أمين ، مرجع سابق.
٣٠- د. حسن المنيعي : مرجع سابق ، ص ١٢.
٣١- د. حسن المنيعي ، مرجع سابق ، ص
٣٢- من الصيغ المقترحة في هذه الدعوات : الأشكال ما قبل مسرحية عند د.حسن المنيعي وعبدالله شقرون وحسن بحراوي و يوسف ادريس ، وعلي الراعي ، وعلي عقلة عرسان.
٣٣- يمكن الرجوع إلى كتاب : أبحاث في المسرح المغربي للدكتور حسن المنيعي.

٣٤- نشير في هذا الصدد لارتباط الممارسة المسرحية في فترة الاستعمار بمدارس النهضة التي كانت تسيرها الأحزاب الوطنية «الحركة الوطنية».
٣٥- تتميز هذه الخصوصية بربط العمل الديني بالعمل السياسي أو ما يسميه الزعيم علال الفاسي بالسلفية الوطنية.
٣٦- أنظر كتاابات عبدالرحمان بن زيدان وعبدالكريم برشيد.
٣٧- د.حسن اليوسفي ، د. عزالدين بونيت.
٣٨- نذكر في هذا الإطار تجربة الفنان الطيب الصديقي خاصة تجربة البساط والحلقة والملحون.
٣٩- عبدالله شقرون ، حسن المنيعي ، محمد أديب اسلاوي ، حسن بحراوي.
٤٠- امعشارن : فرجة مسرحية تقدم بالأطلس الصغير ونواحيه وهي عبارة عن حفل تنكري.
٤١- أزال ، أهال ، أميريازن. نماذج من فرجات مسرحية أمازيغية.
٤٢- الرزون : فرجة معروفة بالصويرة تعتمد فن الملحون.
٤٣- لهوير : فرجة توجد بمناطق شياظمة ما بين مدينتي اسفي والصويرة وتعتمد كوميديا أو تقليد ساخر وتعرف بالتعواج.
٤٤- المحلون والمألوف ، تجربة عبدالمجيد فنيش ، محمد بلهيسي وعبدالسلام الشرايبي مع الطيب الصديقي ونموذج مسرحية الحراز.
٤٥- شرتات ويسمى أيضا عتمان ويعرف بالأقاليم الصحراوية المغربية وبموريتانيا ويشبه الى حد ما شخصية جحا.
٤٦- بيشيدي لعبة تنكرية يتشبه فيها الراقص بالطائر.
٤٧- توجد بهذه المناطق فرجات مسرحية متعددة منها شرتات ، بيشيدي ، الشيباني بلوذ على جماله.
٤٨- الكناوي فن فرجوي مغربي قائم على المزج بين الثقافة الزنجية الأفريقية والثقافة العربية الإسلامية حيث يكون التوسل في أدائه للأسلاف.
٤٩- نقصد بالأدائيين الشعبيين الغناء والتمثيل «التعواج».
٥٠- أندريه فوازان:
٥١- هي قبائل بني هلال ، بني سليم ، بني معقل
٥٢- د. محمد المديوني :إشكالية التأصيل في المسرح العربي ، هامش الصفحة
٥٣- مينيك شيبر : المسرح والمجتمع بإفريقية Théâtre et société en Afrique
٥٤- مرجع سابق ، ص
٥٥- مرجع سابق ، ص.
٥٦- مرجع سابق ، ص.
٥٧- مرجع سابق ، ص.
٥٨- د. محمد المديوني ، مرجع سابق ، ص.
٥٩- سالم اكويندي ، المسرح والثقافة الشعبية ، بحث غير منشور.
٦٠- كما يمكن تحديد مواصفات الحلقة في المغرب باستدارة الخاتم وهو الحيز الدائري الذي يكون أقرب إلى اللاعبين والممثلين.
٦١- مينيك شيبر ، مرجع سابق.
٦٢- د. محمد المديوني ، مرجع سابق.
٦٣- مسرحية التعركيبة : المسرح والثقافة الشعبية ، مرجع سابق.
٦٤- محمد المديوني ، مرجع سابق ، مهرجان قرطاج الأول سنة ١٩٨٢.
٦٥- الدكتور عبدالله حمودي : الضحية وأقنعتها.







جان جاك روسو

جان جاك روسو

فيلسوف الحرية والأب الروحي للتربية الحديثة

علي أسعد وطفة *

«إن الإنسان الذي تودّ التربية أن تحققه فينا ليس هو الإنسان على غرار ما أودعته الطبيعة في الإنسان بل هو الإنسان على غرار ما يريده المجتمع.»

إميل دوركهايم

مقدمة:

في القرن الثامن عشر، وفي بداية العقد الثاني منه تحديداً، كان الفكر الإنساني على موعد خلاق مع ولادة المفكر والأديب الفرنسي المشهور جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau (1712-1778) فيلسوف الحرية الذي ملأ الدنيا وشغل الناس بعطاءاته الفكرية التي تدفقت لتشكل منطلقاً للفكر الحر في أوروبا وفي العالم قاطبة. ويعد روسو زعيماً للنزعة الطبيعية في الفلسفة والفكر بلا منازع، وواحداً من أبرز عمالقة عصر التنوير، وأكثر هم تأثيراً على الإطلاق، ولاسيما في مجالي التربية والفكر السياسي والاجتماعي.

استطاع روسو، بعبقريته الفذة، أن يولّد في النظريات التربوية روحاً جديدة تتدفق إيماناً بالحرية ورفضاً لكل أشكال القهر والعبودية. وتجلى إلهامه هذا في كتابيه: «إميل» Emile الذي أحدث ثورة شاملة في بنية التصورات والعقائد التربوية في عصره وفتح الباب على مصراعيه لكل إبداع لاحق في ميدان التربية والتعليم؛ ثم في كتابه «العقد الاجتماعي»(١) Le Contrat social الذي شكل مهمازا للثورة الفرنسية بما اشتمل عليه من أفكار وتصورات يعتقد بأنها أشعلت فتيل الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩، وشكلت برنامج عمل منهجي استوحاه الثوار في مختلف ممارساتهم السياسة والثورية. وفي هذا يقول نابليون:

* كلية التربية - جامعة الكويت.

لولا كتاب «العقد الاجتماعي» لما قامت للثورة الفرنسية قائمة»(٢). وقد بلغ روسو بكتابيه مبلغا عظيما من الشهرة والمجد، وكيف لا وفيه يقول الفيلسوف الألماني كانط فيلسوف عصره قوله المشهور: «إني اعتبر روسو نيوتن عصره لاكتشافه العنصر الأخلاقي بوصفه المكون الرئيس للطبيعة الإنسانية، مثلما اكتشف نيوتن المبدأ الذي ربط بين جميع قوانين الطبيعة الفيزيقية»(٣). ومما لا شك فيه أن الرجل قد أحدث ثورة حقيقية في الفكر التربوي والسياسي في أوروبا في القرن الثامن عشر.

لم يسجل تاريخ الفكر الإنساني حياة أكثر غرابة وتناقضاً من حياة جان جاك روسو الذي ترك سجلاً إنسانياً يتدفق بالأحزان والمآسي، ويفيض بكل معاني القهر وأشكال الهزيمة. كانت شخصيته نقطة تقاطع لكل التناقضات الإنسانية حيث تآلفت فيها أقدار القوة والضعف، وتآزرت في أعماقها العبقرية والعاطفة والصدق والخداع والانفعالات. ومع كل هذا كان يستحوذ على بصيرة نافذة وعطف إنساني لا حدود له.

لقد شكلت عوامل البؤس والشقاء والمصائب والهزائم البوتقة التي تشكلت فيها عبقرية الرجل فاهتزت هذه العبقرية إيماناً ساحراً بلا حدود بمبادئ الحرية والسلام والأمن ودعوة مطلقة للثورة والتمرد على كل أشكال التسلط والقهر والطغيان في عصره.

يتحدر جان جاك روسو من عائلة فرنسية الأصل، بروتستانتينية المذهب، حطت رحالها في جنيف قادمة من فرنسا في منتصف القرن السادس عشر. ولد روسو في مدينة جنيف في سويسرا عام ١٧١٢. وكان على موعد مع مصائب الدهر التي كانت ترتقب قدومه، فقد ولد مريضاً ضعيفاً هزيلاً، ولم يمض أسبوع واحد على ولادته حتى خطفت يد القدر والدته «سوزان» وتركته يتيماً تحت رحمة الآخرين. ويصف بنفسه هذه المأساة في كتابه «الاعترافات» حيث يقول: «لقد ولدت ضعيفاً ومريضاً، وقد دفعت والدتي حياتها ثمن ولادتي، وكانت هذه الولادة البائسة أول مصائبي». وكانت أخلاقه متأثرة أعمق تأثر بمشاعره وانفعالاته أكثر من تأثرها بعقله.

كان والده يشتغل في صناعة الساعات وتجارتها ولكنه ترك هذه المهنة، وانتقل للعمل كمدرس للرقص، ثم تزوج سوزان والدة روسو وكانت فتاة يتيمة تعاني من ظروف قاسية، لم تفتأ أن عانت المزيد منها بعد أن تركها زوجها والد روسو لاحقاً في رحلة له إلى القسطنطينية، لكنه بعد مغامرات فاشلة عاد إليها من جديد.

بعد دخول والده في مشاجرة عنيفة اضطر للهرب من جنيف خوفاً من ملاحقة العدالة له عام ١٧٢٠، وقد عهد بابنه روسو الذي كان في الثامنة من العمر إلى خاله، الذي عهد به بدوره إلى لامبيرسيه Lambercier وهو أحد رجال الدين المسيحيين، لكن روسو لم يستمر هناك كثيراً وعاد إلى خاله في جنيف، حيث عاش متعطلاً طيلة ثلاث سنوات كاملة، ثم اشتغل مساعداً لكاتب إحدى المكاتب القضائية، لكنه طرد منها بسبب إهماله الشديد، وأرسل في عام ١٧٢٦ ليتلقى تمارين عند أحد المصورين، وهناك كما يقول في الاعترافات أصبح شخصاً لا ضابط لسلوكه، كاذباً ولصاً. ثم ترك جنيف عام ١٧٢٨ إلى آنسي Annecy في فرنسا حيث أقام عند السيدة وارين Warens وهي من أصل سويسري واعتنق الكاثوليكية على يدها. ثم عاد إلى سويسرا وإلى مدينة جنيف لاحقاً وألحقته إحدى السيدات بملجأ ديني بمدينة تورينو وهناك غير مذهبه البروتستانتي إلى الكاثوليكي، ثم بدأ يرتحل منذ عام ١٧٢٩ من بلد إلى آخر.

بدأ روسو حياته الثقافية بقراءة القصص والروايات التي تركتها له والدته في مكتبتها الخاصة، ثم انتقل إلى قراءة المؤلفات الأدبية والفلسفية التي وجدها في مكتبة والده ولاسيما المؤلفات اليونانية والرومانية والفرنسية(٤).

وفي عام ١٩٣٠ سافر بعدها إلى إيطاليا وكان في الثامنة عشرة من عمره، وهناك في مدينة سافواي تعهدته امرأة تسمى مدام دي وارنز Madame de Warens وهي امرأة على جانب كبير من الرقة

والجمال، قدر لها أن توجه عنايتها ورعايتها المشرقة لروسو ولم تبخل عليه بعطفها وحبها الكبيرين، وقد شجعته على اعتناق الكاثوليكية التي كانت تدين بها، وقد قدر له أن يعيش معها عشر سنوات من أفضل أيام عمره تعلم في خلالها اللغة اللاتينية والموسيقى والفلسفة و بعض العلوم الأخرى ثم اختلف مع المرأة وغادر سافواي في عام ١٧٤١ متجهاً إلى باريس ثم غادرها إلى إيطاليا حيث عمل كاتباً لسفير فرنسا Montaigne فيها ثم عاد إلى باريس مرة أخرى(٥).

ثم انتقل إلى ليون حيث عمل مدرساً خاصاً لأولاد ما بلي Mably حاكم مدينة ليون ١٧٤٠. سافر إلى باريس وتعرف على ديدرو Diderot 1743 وتقدم بمشروعه عن التسجيل الموسيقي للمجتمع الفرنسي للعلوم. وفي عام ١٧٤٥ تعرف إلى الآنسة تيريز لوفاسور Thérèse Levasseur وهي كما يصفها كانت خادمة غبية على جانب كبير من الخشونة، وعاش معها بقية عمره فقد كانت صديقته مدة ثلاثة وعشرين عاماً ثم تزوجها وأنجب منها خمسة أطفال أودعهم جميعاً في دار الأيتام لأنه لا يمتلك إمكانية تربيتهم والعناية بهم(٦).

وفي خلال إقامته في باريس وبعد أن وثق علاقته بنخبة المجتمع الباريسي مثل ديدرو وفولتير، اشترك روسو وبحكم المصادفة في مسابقة علمية أدبية أقامتها جامعة ديجون Dijon عام ١٧٤٩ حول دور النهضة العلمية والفنية في إفساد الأخلاق أو إصلاحها. والسؤال الذي طرحته الجامعة هو: هل أدى تقدم العلوم والفنون إلى تقدم الأخلاق أم إلى فسادها؟ وبوحي من عبقريته الطبيعية وتجربته الإنسانية الفريدة أجاب روسو بأن تقدم العلوم والفنون يؤدي إلى فساد الأخلاق وتراجع القيم وليس إلى تقدم الأخلاق. ومن الطبيعي أن ترتدي إجابته طابعاً أدبياً ساحراً ومقنعاً في الآن الواحد، تمكن على أثرها من نيل الجائزة وقد أطلق على عمله العبقري هذا «رسالة في العلوم والفنون» Le Discours sur les sciences et les arts (7). ثم نال الجائزة في عام ١٧٥٠، وهذا ما جلب لروسو الشهرة الواسعة مما شجعه على المضي في الكتابة، فاشترك بمسابقة أخرى عبر بحث له بعنوان «مقالة في أصل التفاوت بين البشر» Discours sur l'origine de l'inégalité عام ١٧٥٥ ولم يحصد الجائزة المنشودة(٨). وفي عام ١٧٦١ أنجز مؤلفه هيلواز الجديدة .La Nouvelle Héloïse(9) وفي عام ١٧٦٢ قدم للإنسانية كتابيه الشهيرين «العقد الاجتماعي» Le contrat social(10) و«إميل» Emile ou l'éducation(11). في عام ١٧٦٥ أنجز كتابه الاعترافات les Confessions ثم كتابه قاموس الموسيقى .Dictionnaire de musique 1767(12)

بالرغم من أن مؤلفات روسو لاقت الشهرة الواسعة والإقبال الشديد على قراءتها عبر الأرجاء الأوروبية، فإن كتابيه «العقد الاجتماعي» Le contrat social و«إميل» Emile قد جلبا له النقمة والسخط وغضب المؤمنين والملحدين والمفكرين. لقد حكم البرلمان الباريسي، وبعد عشرين يوماً من نشر كتاب إميل، بحرق الكتابين وسجن مؤلفهما مما اضطره إلى الهرب إلى سويسرا والتي بدورها كانت قد أصدرت حكماً مماثلاً على الكتابين. فلجأ روسو إلى إنجلترا حيث تعرف هناك على الفيلسوف الإنكليزي المعروف دافيد هيوم D. Hume. ونزل ضيفاً عليه، ولكنه ما لبث أن تخاصم مع هيوم، وعاد إلى فرنسا ليعمل كناسخ نوتات حتى وفاته في عام ١٧٧٨.

وعندما بلغ الستين من عمره ازداد بؤسه وفقره، وانصرف الناس عنه حتى زوجته فكان يتمنى لنفسه الموت والخلاص. وقد تعرض في نهاية أمره لأزمة قلبية حادة أدت إلى وفاته فدفن في مقبرة تبعد خمسين كيلو متراً عن باريس. وبعد أن حققت الثورة الفرنسية نجاحها المظفر نقل رفاته باحتفال طقوسي إلى البانثيون وهو مدفن عظماء الفرنسيين.

مؤثرات روسو:

لم يكن في حياة روسو المعذبة والشقية والبائسة ما يؤهله لأن يكون في مكان الصدارة بين صفوف العباقرة

والمفكرين في عصره. لقد أثار روسو دهشة المفكرين في عصره إذ كيف يمكن لشخص مغلوب مقهور مستلب الإرادة مثل روسو أن يفجر عبقرية تربوية وسياسية بلغت مداها في عصره ووصلت إلى أوج عظمتها في المراحل الفكرية اللاحقة؟

كثير من النقاد والمفكرين يعتقدون أن حياة روسو المعذبة توجد في أصل العبقرية التي فجرها في عصره. هذه الحياة التي غلب عليها طابع الإثارة والتمرد والجنون وسرعة الحركة والانتقال في دائرة الزمان والمكان كان لها أكبر الأثر في تنمية عواطفه المتمردة وحسّه الإنساني النبيل الذي تفجر تمرداً وثورة ورفضاً منهجياً لكل أشكال الطغيان. لقد فجرت هذه الحياة المقهورة عشقاً للحرية وولعاً بالثورة والتمرد في أعماقه، وكانت في نهاية الأمر البوتقة التي تنامت فيها إمكانيات رؤية ثورية للوجود والحياة.

ولا يخفى على أحد عشق روسو للمطالعة، ونهمه الشديد للمعرفة، وجوعه المتمرد إلى الأدب والشعر العاطفة. كان شغوفا بالمعرفة فلم يترك لحظة ممكنة أتاحت له أن يتبحر في كتاب، أو أن يقرأ في شعر، أو أن يستغرق في رواية عاطفية. وهذا الشغف الكبير بالمطالعة منذ السادسة من العمر مكّنه من امتلاك حس أدبي متميز وبراعة فنية في صوغ الخطاب المضمخ بعاطفة إنسانية فياضة وجارفة. إن من يقرأ روسو في أسلوبه الساحر يجد بأنه يتحرك ويتجاوز إمكانيات العقل ليستقر دفعة واحدة في مكنون العاطفة التي يبدأ على الأثر تدفقها بالعواطف الإنسانية النبيلة والمتمردة في آن واحد. لقد كان روسو يقرأ بنهم أسطوري كل ما يقع بين يديه من كتب الأقدمين والمحدثين، ولم يكن خافياً أنه كان يدرس الرياضيات والفلك «وقد قيل أن هذه الحياة التي قضاها في القراءة والعمل وأن تلك الحوادث الأسطورية التي تتخللها، وهذه المغامرات الدافئة والأخطار المحدقة، التي كان يكابدها ألهمته وفجرت فيه قدرة هائلة على العطاء، لأن هذه الأحداث والمفارقات كانت توقظ خياله، وتفجر أحاسيسه، وكان فعلها وتأثيرها يضاهي ويتجاوز تأثير دروس منظمة في كلية بليسس «Plessis»(١٣).

لقد أضفت تجارب الترحال دون انقطاع على إحساسه العبقري طابعاً إنسانياً وجمالياً متشبعاً بالخبرة والعطاء. لقد عرف دروب فرنسا وسويسرا وإيطاليا وبريطانيا في ترحال لم ينقطع، وفي تجوال لم يتوقف ولم يكن خافياً على أحد بأن تجواله هذا كان في مرات عديدة راجلاً على قدميه وتلك هي رحلته الأولى إلى ليون التي قطع المسافة إليها من جنيف راجلاً. هذه التجارب عركته بالخبرة وعجنته بأحاسيس إنسانية متفردة تتعايش فيها لحظات الألم والحرمان مع لحظات الحنين والشوق والفرح والشعور بالزهو والانتصار.

ولا يمكن لأحد أن ينكر حصاد تواصله مع أهل الحصافة والرأي من علماء ومفكرين وأدباء وقساوسة ورجال دين وقد منحه هذا التواصل مع ثقات المعرفة وسدنة الفكر طموحاً عبقرياً انطلق منه في تسجيل أمجاده الفكرية عبر أعماله المختلفة.

وهنا يجب علينا أن نتوقف عند الخصائص الشخصية والفردية في شخصية الفيلسوف، إذ يجب الاعتراف بأن روسو كان ذكيا مرهف الأحاسيس نبيلاً بطبعه، ولم يكن أبداً طفلاً عادياً. لقد كتب لنا يقول: «لم أكن أملك أية فكرة عن الأشياء في الوقت الذي كنت أعرف فيه كل العواطف والمشاعر، ولم أفكر في شيء تفكيراً بل أحسست كل شيء إحساساً»(١٤). وفي هذا القول إشراقة عبقرية تؤكد أن روسو كان أكثر من طفل عادي إن لم يكن قد استجمع في ذاته بذور عبقرية تأصلت في فطرته الأولى.

هذه الظروف والتجارب والخبرات والمكابدات والهزائم شكلت بوتقة نضج فيها إبداع روسو، وسمت معها مواهبه الفكرية والتربوية فسجلته بين أكثر رجالات عصره عبقرية وتأثيرا وشهرة.

في مفهوم الطبيعة عند جان جاك روسو:

لا يستقيم البحث في نظرية روسو التربوية ولاسيما

في التربية الطبيعية دون العودة إلى مفهوم الطبيعة لأن تحديد هذا المفهوم يشكل حجر الزاوية في فهم معمق لأبعاد واتجاهات نظرية روسو الطبيعية في التربية.

يحدد روسو ثلاثة تجليات لمفهوم الطبيعة، يأخذ الأول منها صورة الكون أو العالم الخارجي على نحو ما يتبدى لنا بصورة موضوعية، فالطبيعة وفقاً لهذا التصور هي تقاطعات كونية في دائرتي الزمان والمكان. فالأرض وما عليها من بشر وشجر وحجر، والسماء وما فيها من كواكب ونجوم وأجرام كونية تشكلان الحدود القصوى لمفهوم الطبيعة بصورته الشمولية عند روسو.

ويتجلى المفهوم الثاني للطبيعة عند روسو في العالم الداخلي عند الإنسان، فغرائزنا وميولنا الأصيلة وما فطرنا عليه من قوى داخلية منحنا إياها الله يمثل مفهوم الطبيعة الإنسانية. وهذه الطبيعة خيرة بكل ما تنطوي عليه من غرائز وميول وقوى داخلية لأنها صناعة كونية إلهية وليست من صنع الإنسان.

أما التصور الثالث للطبيعة فيتحدد بالطبيعة الاجتماعية للوجود البشري. لقد كان روسو يعتقد بأن الإنسانية كانت في العهود الغابرة تعيش حياة طبيعية سابقة للحضارة والثقافة وهي الحالة الطبيعية. كان الناس في حالتهم الطبيعية الاجتماعية كما يصورهم في كتابه «مقالة في العلوم والفنون» يعيشون حالة إنسانية تتميز بأصالتها وسموها وعظمتها إذ كانت حياة الناس البدائيين تخلو من الحقد والكراهية والحسد. إنها حياة آمنة يتفانى فيها الإنسان في خدمة الإنسان، ويضحي فيها الفرد من أجل الآخر والجماعة. في هذه الحالة الطبيعية كان أفراد الجماعة الإنسانية يعيشون دونما إكراه اجتماعي، فالناس يأكلون ما يجمعون، ويعيشون في ظل سمو أخلاقي يفيض عليهم بكل معاني التسامح والمحبة التي كانت قانوناً كلياً يحكم الوجود الإنساني برمته. إلا أنه ومع ظهور الملكية الخاصة للأرض، ومع تدجين الحيوان، ومع اللحظة التي بدأ فيها الإنسان يقول لأخيه الإنسان هذه لي وهذا لك، بدأت مرحلة الجشع والطمع والفزع، وبدأ الصراع الإنساني نحو مزيد من السيطرة والتسلط والاستبداد، وظهر الحاكم القوي الذي فرض على الجماعة قوته، وبسط جناح سلطانه، وتحول الإنسان، إلى عبد لأخيه الإنسان فظهرت المظالم والشقاء، وامتد البؤس الإنساني ليضع الناس جميعاً في حالة استلاب واغتراب. فالحالة الطبيعية الاجتماعية - هنا - قد انتهكت وفقدت طهارتها وأصالتها ونقاء انتمائها وصفاء وجودها. لقد انتهكت الطبيعة الإنسانية ودنست طهارتها مع ولادة الثقافة والملكية وصولة الطغاة وتسلط الحكام. وهذه الأفكار الطبيعية هنا تجد مدّها في كتاب روسو مقالة في أصل التفاوت بين البشر، حيث يبين لنا كيف تطورت الإنسانية من حالة الطهارة والحرية إلى حالة العبودية والقهر(١٥).

ومهما يكن الأمر فالخير كامن في طبقات الطبيعة بأبعادها الثلاثة: في الكون، وفي الإنسان، وفي المجتمع. ومن أجل خروج الإنسان من حالته المأساوية يتوجب عليه أن يبحث عن الفردوس في العودة إلى الطبيعة في الإنسان، وفي الكون، وفي المجتمع. لقد جاء كتابه «العقد الاجتماعي» دعوة مطلقة للعودة إلى حالة الطبيعة وإحياء طقوس الحرية والمساواة التي كانت تسود المجتمعات القديمة قبل أن يلفها الفساد. وفي التربية على الإنسان كي يتحرر من ربق العبودية والقهر، وينتقل إلى الفضاء الأرحب للحرية أن يعمل على بناء الإنسان وفقاً لمبدأ الطبيعة وروحها.

ينطلق روسو في منظومته التربوية من المبدأ الذي يقول بأن الطبيعة الإنسانية خيرة، وأن فطرة الإنسان معدن كل خير، وهو وفقاً لهذه الرؤية يعارض الأفكار السائدة في عصره التي تبنى على أن الشر أصيل في طبيعة الإنسان، وهي الفكرة التي يؤسس لها الفيلسوف الإنكليزي هوبز وأغلب رجال القرن الثامن عشر، كما يؤسس لها رجال الدين والكنيسة في عصره. وعلى هذا الأساس كانت التربية وفقا لمبدأ الشر الأصيل في النفس، تؤكد أهمية اقتلاع الشر من النفس الإنسانية بما توفره التربية ذاتها من أدوات التسلط والقوة والقهر لاستئصال الشر الدفين في النفس الإنسانية.

وعلى خلاف هذه الرؤية البائسة للطبيعة الإنسانية، كان روسو يعتقد بأن الطبيعة خيرة وخيرها يفيض بالمطلق، ولذلك فإن التربية يجب أن تنطلق على أساس الميول الطبيعة ليكون الطفل ابن الطبيعة وربيبها. ولأن الطبيعة خيرة فإن التربية الحرة يجب أن تعمل على تأكيد النمو الحر الطليق لطبيعة الإنسان ولقواه وميوله الطبيعية.

في التربية الطبيعية عند روسو:

يشار إلى روسو بوصفه زعيماً للنزعة الطبيعة في الفلسفة والتربية الحديثة دون منازع. وقد أودع أفكاره الطبيعية هذه في مختلف أعماله ومؤلفاته بدءاً من كتابه الأول «رسالة في العلوم والفنون» مرورا بكتابه «مقالة في أصل التفاوت بين البشر» ثم في سفره المشهور «العقد الاجتماعي» وأخيراً في كتابه الذي يعرف بإنجيل التربية الحديثة «إميل والتربية»(١٦). وفي هذه الأعمال جميعها نجد نسقاً متكاملاً من الأفكار والاتجاهات الطبيعية في المجتمع والتربية والسياسة والفلسفة. ويعد كتاباه «إميل» و«العقد الاجتماعي» أروع ما أهداه روسو لبني البشر(١٧). وفي هذا الصدد يقول بورجولان Burgellin في كتابه المعروف «فلسفة الوجود عند روسو» يشكل كتاب جان جاك روسو «إميل» أحد مفاتيح حضارتنا الحديثة(١٨).

ويأخذ كتابه إميل صورة عمل أدبي وتربوي صقله إلهام ارتجال عبقري يتضوع بالأحاسيس الإنسانية النبيلة. ولم يكن هذا الكتاب أبداً مجرد تلبية لرغبة السيدة شونسو Chenonceaux من أجل تربية ابنها بل كان حركة عبقرية ألهمت الحضارة والإنسان في القرن الثامن عشر وفي الأزمنة الحديثة طراً(١٩).

يتضمن كتاب روسو في «إميل» منظومة عبقرية من الأفكار التربوية، وهي تشكل نظرية متكاملة في التربية حسب الطبيعة وبمقتضى الطبيعية. ويأتي هذا الكتاب بلورة منهجية لمنظومة أعماله السابقة التي كتبها ولاسيما مقالته في العلوم والفنون وفي أصل التفاوت بين البشر.

يفتتح روسو كتابه هذا بقوله «كل شيء صنعه خالق البرايا حسن وكل شيء يفسد بين يدي الإنسان»(٢٠). وهو في هذا القول يضع استراتيجية نظرية يؤسس عليها نظريته الطبيعية في التربية والحياة وخلاصة هذا القول تكمن في عبارة قصيرة قوامها «الطبيعة خيرة والإنسان يفسدها».

فالطبيعة خيرة وخيرها يتدفق بالمطلق وعلينا «أن نؤمن إيمانا لا مرية فيه بأن الحركات الأولى للطبيعة هي دوما رشيقة وما من فساد أصيل في النفس الإنسانية أو في القلب البشري»(٢١). فالمجتمع عين الشر وينبوعه وعلينا أن نحصن الطفل ضد الشر المستطير الذي يميد بالحياة الاجتماعية. وتأسيسا على هذا الحذر الكبير من شرور المجتمع وآثامه يرى روسو أن الطبيعة هي مبدأ الخير، ومنها يجب أن ننطلق إلى بناء الخير في النفوس، وتشكيل المناعة الأخلاقية في العقول، فالطبيعة هي المبتدأ والخبر في معادلة البناء الإنساني الخيّر، وفي أحضانها يجب أن ينمو الأطفال ليكونوا في منعة وامتناع عن كل ضروب الإثم والشر في التكوين الإنساني للفرد. فإميل «ابن الطبيعة، تربية الطبيعة وفق قواعد الطبيعة لإرضاء حاجات الطبيعة»(٢٢). ومن هنا يتدفق تمرد روسو ضد المجتمع منبع الشرور والآثام.

هذا ويعتقد روسو أن الطبيعة قادرة بذاتها على تنمية ملكات الطفل ولذلك يجب أن نوكل أمر تربيته إلى الطبيعة ذاتها. لأن الطبيعة تريد للطفل أن ينمو نموا حراً وأن يعمل بمقتضى تكوينه الطبيعي بوصفه طفلاً.

إن أعظم ما قدمه روسو للتربية يتمثل في عبقرية الكشف عن طبيعة للطفل مفارقة لما هو معهود ومألوف في عصره وفي العصور التي سبقته. يرفض روسو المبدأ التربوي الذي ينظر إلى الطفل بوصفه راشداً صغيراً، وهو على خلاف ذلك يرى بأن الطفل صغير الراشد. فطبيعة الطفل مفارقة لطبيعة الراشد نوعياً، وليس من الجانب الكمي. فالطفل يختلف في مستوى قدرته

على الإدراك والنظر والتحليل اختلافاً نوعياً عما نجده عند الكبار. يروي روسو قصة ذلك الطفل الذي حكيت له حكاية الإسكندر الكبير وطبيبه، لقد كان هذا الطفل معجباً إلى حد كبير بشخص الإسكندر وشجاعته، ولكن هل تعلمون أين كان يرى موطن هذه الشجاعة؟ كان يراها في قدرة الإسكندر على تجرع شرابا سيء الطعم، وفي هذا المثال يبين روسو أن إدراكات الطفل وطريقة نظرته إلى الوجود مختلفة كليا عن الراشد فالطفل لا يمتلك هذا التفتح الذهني الذي يمكنه من فهم العالم بما ينطوي عليه على النحو الذي يدركه الراشدون. ومن هذا المنطلق ينادي روسو بأهمية معرفة طبيعة الطفل على نحو ما تفرضه هذه الطبيعة من خصوصية مفارقة لطبيعة الراشدين. ولروسو فيض من القول في طبيعة الطفل، ومن أشهر مقولاته في هذا الخصوص: «تعلموا كيف تتعرفون إلى أولادكم لأنكم يقيناً تجهلونهم كل الجهل» ولماذا هذا الجهل لأن الكبار ينظرون إلى الصغار نظرة الراشد إلى الراشد وليس نظرة الكبير إلى الصغير. نحن «نجهل الطفولة الجهل كله وكلما راودتنا الأفكار الخاطئة التي نملكها عنها ازداد ضلالنا»(٢٣). إن هدف التربية الطبيعية يتمثل في بناء الإنسان على صورة الطبيعة أي كما خلقه الله وكما يريد له أن يكون(٢٤).

وهنا نجد أن روسو غالبا ما يكرر أقواله المأثورة: «دعوا الطفولة تنمو في الأطفال»... «دعوا الطبيعة تعمل وحدها زمنا أطول قبل أن تتدخلوا بالعمل مكانها خشية أن تعرقلوا عملها». «احترموا الطفولة ولا تتسرعوا أبدا بالحكم عليها خيرا كان أم شراً» (....) «فالإيقاع البطيء لزمن النمو ليس شرا نحتمله بل وظيفة ضرورية للنمو». وكثيرا ما كان يقول «الطبيعة لا تحتاج إلى تربية، والغريزة خيرة طالما تعمل وحدها وتصبح مشبوهة عندما تتدخل المؤسسات الإنسانية وينبغي علينا أن ننظمها لا أن نقضي عليها وقد يكون تنظيمها أصعب من تدميرها»(٢٥).

تتضمن التربية الطبيعة عند روسو فيضاً متدفقا بالحب والحنان على الطفولة والأطفال. وقد استلهم روسو هذا العطف على الطفولة من الحرمان العظيم والبؤس الخانق والآلام الفادحة والمدمرة التي عاناها في طفولته المعذبة. وفي حنانه هذا زفرة طفولة مقهورة وصرخة إنسانية تدعو إلى محبة الأطفال والعناية بهم. يقول روسو والقول يتدفق بأعظم معاني الحنان والحب للطفولة والأطفال: «أحبوا الطفولة، يسروا لها ألعابها ومسراتها وفطرتها المحبوبة. من منكم لا يأسف أحيانا على تلك السنين التي لا تفارق فيها الابتسامة الشفتين(...) فلم تريدون أن تحرموا هؤلاء الصغار الأبرياء من متعة فترة تكاد من قصرها تفوتهم(...) ولم تريدون أن تملؤوا بالمرارة والآلام هذه السنوات الأولى الخاطفة التي لا تعود إليكم؟ أيها الآباء، هل تعلمون الأجل الذي ينتظر فيه الموت أبناءكم؟ فلا تتهيؤوا للندامة إذ تحرمونهم من الهنيهات القليلة التي منحتهم إياها الطبيعة. متّعوهم بلذة الوجود منذ أن يصبحوا قادرين على الاستمتاع بها حتى إذا دعتهم المنية في ساعة من الساعات، لم يموتوا قبل أن يتذوقوا الحياة ويقضوا منها وطراً»(٢٦).

ويمكن تحديد أهم المبادئ الأساسية لطبيعة الطفولة في التربية عند روسو على النحو التالي(٢٧):

١- طبيعة الطفل خيرة وليست شريرة.

٢- يجب احترام ميول الطفل الطبيعية وتنميتها.

٣- التأكيد على تجربة الطفل الخاصة في اكتساب المعرفة واستبعاد دور المعلم ما أمكن ذلك.

٤- تقسيم التربية إلى مراحل تتناسب مع عمر الأطفال لأن طبيعة الطفل هي التي تحدد نوع التربية الممكن.

٥- العمل على فهم طبيعة الطفل ودراستها ورصد مكوناتها لكي تستقيم العملية التربوية.

التربية السلبية أو التربية الحرة:

ينطوي مفهوم التربية السلبية عند روسو على شحنة ثورية هائلة وإيمان متفجر بمبدأ الحرية

الإنسانية. وتتجلى هذه التربية السلبية في رفض مطلق لكل إكراهات التسلط والقهر والعبودية التي توجد في عادات الناس وتشع في تصوراتهم وممارساتهم الإنسانية والتربوية.

يقول روسو «الحكمة البشرية ذاتها لا تنطوي إلا على تحكمات استعبادية، فعاداتنا لا تعدو أن تكون إذلالاً واستعباداً، وكبتاً وألماً فالرجل المتمدن يولد ويعيش ويموت في حالة عبودية: يلف عليه القماط يوم يولد، ويزج في الكفن يوم يموت، ويغلق عليه التابوت يوم يدفن، وما دام حياً فإنه يكون مقيداً بأغلال الأنظمة المختلفة»(٢٨).

إنه يقترح عبر مفهوم التربية السلبية ثورة تربوية عارمة تحرر الإنسان من قيوده وتحطم أغلاله وأصفاده. نادى روسو بمبدأ التربية السلبية فالتربية الأولى التي تقدم للطفل يجب أن تكون سلبية وهي لا تكون بالتلقين لمبادئ الفضيلة، ولكن قوامها المحافظة على القلب من الرذيلة والعقل من الزلل. ويعتقد روسو التربية الحقة تكون في النمو الحر الطليق لطبيعة الطفل وقواه الداخلية وميوله الفطرية. والتربية التي ينشدها ليست نفيا للتربية بل هي رفض للأساليب التربوية التقليدية السائدة التي تزج الإنسان في مدافن العبودية والإكراه. فالتربية السلبية هي التربية الحرة التي تترك للطفل أن ينمو بمقتضى فطرته وطبيعته الخيرة. إنها التربية التي تتيح للطفل أن ينمو روحيا وعقليا ونفسيا نمواً حراً أصيلا خارج دوائر الإكراه والتسلط والقهر. فالتربية السائدة تربية إكراه تفقد الإنسان براءته وأصالته لأنها تستأصل قدرته على المبادهة وعلى العيش وفق قانون الطبيعة. ولذلك فإن التربية السلبية تشكل نفيا للعادات والأساليب التربوية السائدة في عصره. وهو يقول في معرض وصفه للتربية الإيجابية بأنها هذا النوع من التربية الذي يساعد على تكوين العقل قبل الأوان، كما يساعد على تلقين الطفل واجبات الرجال. وهو لا يعني بالتربية السلبية حالة من السكون والكسل بل هي نوع من التربية الحرة التي لا تسبب الفضيلة، ولكنها تحمي القلب من الرذيلة. وعلى خلاف ما هو معهود وسائد في عصره يؤكد روسو ألا شر أصيل في النفس الإنسانية ومن هذا المنطلق فإن طبيعة الطفل خيّرة بالمطلق، وأن التربية الحقة تجري على نبض الإيقاع الداخلي لهذه الطبيعة.

التربية السلبية تعني باختصار أن نحقق للطفل نماءً طبيعياً بعيداً عن تدخل الراشدين وعبثهم. وكأن بروسو في هذا التوجه يميل إلى الاستغناء عن المربي كلياً، وميلاً إلى أن يوكل مهمة تربية الطفل إلى الطبيعة ذاتها وأن يدع الطفل منفرداً في صدامه مع الحياة بتجاربها وعبثها ومفارقاتها. فوظيفة المربي لا تكاد تتجاوز حدود الإشراف على إميل عن بعد، وهو ليس مطالباً بالتدخل إلا حينما تقتضي الضرورة القصوى تدخله. وليس على المربي أن يحتسب الزمن والوقت في عملية نماء الطفل وتربيته، بل يجب عليه أن يبدد الزمن ويهدر إمكانية الإحساس به لأن إميل يختمر ويتكوّن، وكلما كان نضجه في ظرف زمني هادئاً مستريحاً في صدر الزمن كان ذلك في مصلحة البناء والتكوين والإعداد التربوي عند إميل. والقاعدة التي يعلنها روسو في هذا الصدد تقول وتشدد القول: «بأن ليست أهم قاعدة في التربية أن نربح الوقت بل أن نضيعه»(٢٩). وانطلاقاً من مقولة روسو بأن الطبيعة خيرة، وأن المجتمع يفسدها، فإن مفهوم التربية السلبية يرتكز إلى أمرين أساسيين:

١- حماية إميل من الفساد الاجتماعي وإبعاده تربوياً عن سطوة الراشدين وتدخلهم المباشر في التربية.

٢- مجاراة التطور الطبيعي في الطفل لأن الطفل يمتلك شروط نموه طبيعياً وهو ينمو وفقاً لمبدأ القانونية الطبيعية.

تنطوي التربية السلبية على ثلاثة جوانب لمفهوم الحرية الطبيعية:

- **الحرية الجسدية** التي توفر للطفل كل ما يحتاجه من إيقاعات النماء الجسدي الحر الذي يأخذ مساره عبر النشاطات والفعاليات والألعاب وتترك

لجسده الحرية. وهنا يجب أن نرفض كل ما من شأنه أن يقيد حرية الطفل الجسدية. ومن هنا جاء رفض روسو للقماط وهجومه العنيف على الأساليب التربوية التي تمنع الطفل من إمكانيات الحركة والقفز والانطلاق واللعب، وغير ذلك من هذه الحريات الجسدية الضرورية لنمو الطفل. كان روسو يعتقد بأنه لا يمكن للمرء أن يكون حراً بجسد مهزوم محاصر، لأن الحرية كينونة صماء لا تقبل التجزئة والانشطار. ولا يمكن لإنسان ما أن يكون حراً في المستوى العقلي أو العاطفي بجسد مهزوم ومحاصر.

- **الحرية العاطفية والانفعالية**: إذ يتوجب إبعاد إميل عن كل ما من شأنه أن يفرض على الطفل مشاعر مقننة وعواطف جامدة معلبة أو مثلجة. فالتطور الطبيعي للطفل يكون في أن نترك لمشاعره الداخلية حرية النمو وفقاً لاندفاعات إنسانية داخلية نابعة من أحاسيس الطفل وتجربته ومشاعره، وتلك هي الخصوصية التي يجب ألا تتعرض لعدوان الراشدين وتسلطهم. إن التدخل في توجيه النمو العاطفي والانفعالي هو قمع للروح الداخلية للطفل، وهو إكراه يتجاوز كل إكراه، لأن الروح، وهي أعمق ما في الإنسان، يجب أن تترك حرة أصيلة رشيقة كما تفرضها الطبيعة. دعوا الأطفال يتذوقون العالم عبر إحساسهم الإنساني بعيداً عن كل أشكال التسلط والإكراه. فمن حق الطفل أن يشعر بالحرية في أن يحب ويكره ويغضب ويتسامح بحكم مشاعره الداخلية وعلى منوال ما تفرضه روحه الداخلية التي تفيض بالعطاء.

- **الحرية العقلية**: ليس لنا أو علينا أن نفرض على عقل الطفل ما لا يحتمل وما لا يستسيغ. إن الاغتراب الحقيقي يكون عندما نفرض على عالم الصغار رؤانا ومعتقداتنا وأن نعلمهم وبصورة مبكرة ما نرغب من العلوم والمعارف. إن التعليم المبكر يقض مضاجع الأطفال ويحرمهم من عطاء الطبيعة بوصفهم أطفالاً. وهنا يرى روسو أن القاعدة في تعليم الأطفال وتشكيل عقولهم ليست في أن نربح الوقت ونقتنص الزمن بل تكون في هدر الزمن وتضييع الوقت بالمعنى التقليدي، فتضييع الوقت وهدره في التربية الطبيعة وفقا لمفهوم روسو هو عملية استثمار عظيمة، لأن كل لحظة تبذل في سبيل التربية تجد مردودها العظيم في التكوين الخلقي والإنساني للطفل، لأن عقل الطفل يكون في المراحل الأولى في مرحلة التكوين، وهو الخاصة الإنسانية التي تنضج متأخرة. وفي هذا يقول روسو: لو كان بيدي لجعلت الطفل لا يعرف يمينه من يساره حتى الثانية عشرة من عمره. وهو بذلك يريد للطفل أن يكون قادراً على تشكيل رؤاه الخاصة للعالم وأن يكون في مرحلة يمتلك فيها زمام نفسه وعقله بحيث لا يقبل إلا ما يراه وفقاً لمقتضى طبيعته بأنه صحيح وخير وأصيل. إنه ينادي بألا نهتم بالإعداد العقلي للطفل حتى بعد سن الثانية عشرة، لأن فترة الطفولة هي فترة الركود العقلي وهي مرحلة كومونية لا نستطيع أن نتصور مدى أهميتها، ولذلك يجب ألا ندفع الطفل إلى التفكير أو، إلى القراءة، أو إلى بذل أي مجهود عقلي في هذه المرحلة.

وتعتمد التربية السلبية على قانون الجزاء الطبيعي، بحيث ندع الطفل يتحمل النتائج الطبيعية لأعماله دون تدخل أي إنسان. ويرى روسو في ذلك أن المربي يمكنه أن يقوّم أخلاق الطفل طالما يبين له أن العقوبة كانت طبيعية مثال: إذا أبطأ الطفل في ارتداء ملابسة للخروج للنزهة فاتركه في المنزل. وإذا أفرط في الأكل أتركه يعاني ألم التخمة. وباختصار دعه يتحمل النتائج الطبيعية لعدم خضوعه لقوانين الطبيعة.

وباختصار شديد، فإن التربية السلبية لا تعني نفيا للتربية، بل هي تربية حرة تتوافق مع الطبيعة، وإذا كانت التربية الإيجابية تسعى إلى تكوين النفس قبل الأوان، فإن التربية السلبية تسعى إلى تعبيد طريق المعرفة، وجعل أدواتها جاهزة قبل إعطاء المعرفة. إنها التربية التي تسعى إلى تحقيق التوازن بين نمو العضوية والنفس والعقل عند الأطفال. وهي تنطلق من مبدأ النمو الذاتي الحرّ لطبيعة الطفل. إنها لا تعلم الفضيلة بل تجنيب القلب من الوقوع في الرذيلة وهي، في عبارة

واحدة، النمو الحر لطبيعة الطفل وميوله الطبيعية.

من الميلاد إلى الخامسة:

يؤكد روسو أهمية الأبوين كمربيين طبيعيين للطفل، فالأبوان هما الأكثر قدرة على أن يمنحا الطفل الحنان الضروري لنموه إنسانياً وأخلاقياً على نحو طبيعي. فالأب هو المعلم الطبيعي، والأم هي حاضنته. ويعلي روسو هنا من شأن الأم على نحو خاص في العملية التربوية، وكان يلح دائماً على دور الأم بقوله «إذا أردتم أن تعيدوا كل إنسان إلى واجباته الأولى عليكم البدء بالأمهات وستعجبون لما تحدثونه من تغيرات»(٣٠).

في هذه المرحلة يجب على الأبوين رفض جميع الأساليب التربوية التقليدية السائدة واعتماد المنهج الطبيعي في التربية. وتكون البداية بإرضاع الطفل إرضاعاً طبيعياً من صدر الأم، ويحذر من تغذية الطفل من غير صدر أمه كما كان سائداً في ذلك العصر. ويرفض روسو بمطلق الرفض أن يعهد بالأطفال إلى مربيات ومرضعات، ويهيب بالأمهات أن تقوم بواجبات الأمومة لأن غير ذلك يؤدي إلى مخاطر مذهلة يتصدع لها عقل الطفل وقلبه. وكان في هذا الصدد يرفض أن يغسل الطفل بالخمرة والنبيذ ويرفض هذا على مبدأ أن الخمرة شراب متخمر وبالتالي فإن الطبيعة لا تنتج ما هو متخمر.

يرفض روسو قطعيا وضع الطفل في القماط المعهود أو في «المهاد» لأن المهاد يمنع عليه الحركة وتدفق الدماء ويميت قلبه الحر، ويحذر من استخدام هذه الطريقة كما يحذر من آثارها المدمرة للطفل جسدياً ونفسياً. ويؤكد أهمية اللعب بمستوياته المختلفة، حيث يأخذ اللعب مستويات تتدرج وفقاً لعمر الطفل في مدى وحدود هذه الفئة أي من الميلاد إلى الخامسة من العمر. فإميل في هذه المرحلة يجب أن يتكوّن جسدياً على محك الألعاب الرياضية. فالرياضة المضمخة باللهو والتسلية واللعب هي الرياضة التي تناسب نمو إميل جسداً وعقلاً. وهو يعتقد في هذا الصدد بأن جميع الرغبات الشهوانية تجد لها مسكناً في الأجسام الضعيفة، وكل ضعف يولد ضعفاً، والطفل لا يكون سيء الخلق إلا لأنه ضعيف فإذا قويته تحسن وتم له النماء الأخلاقي والجسدي في آن واحد. يرفض روسو تلقين إميل فيضا من الكلمات والمفردات اللغوية ويريد لإميل هذا أن يحقق تناسقاً بين نموه اللغوي ونموه الفكري. وباختصار فإن روسو يؤكد في هذه المرحلة العمرية على:

- عدم استخدام القماط.
- دعوة إلى الرضاعة الطبيعية.
- أن تكون التربية عملية نمو داخلية عضوية.
- الابتعاد عن الأوامر والنواهي.
- التأكيد على التربية الجسدية.

التربية من الخامسة إلى الثانية عشرة:

يركز روسو على أهمية هذه المرحلة ويعتقد بأنها، من أخطر المراحل التربوية في حياة الإنسان. وهو يؤسس للتربية في هذه المرحلة وفقاً لمبادئ ثلاثة:

١- على إميل أن يستمد معلوماته وخبراته عن طريق الحواس والتجربة والاحتكاك المباشر مع الطبيعة.

٢- يجب على التربية في هذه المرحلة أن تكون تربية سلبية حيث يترك الطفل في غفوة أشبه بالسبات بعيدا عن مختلف التأثيرات الخارجية. وهنا يجب على المربي عدم التدخل إلا عندما تقتضي الضرورة. لأن إميل يتكوّن تكوّنا طبيعياً في هذه المرحلة وحري بنا أن نجعل الطبيعة تفعل فعلها وتنهض بواجبها دون تدخل المربين والكبار.

٣- التربية الخلقية يجب أن تكون عن طريق الجزاء الطبيعي، فعندما يسقط إميل يتألم، وعندما يتخم يعاني من الألم، وعندما يخرج في ليلة باردة يصاب بالزكام، وعندما يضع يده على مكان لاهب يشعر بألم الحرارة ووخزها، وفي كل هذا يجب أن يشعر الطفل بأن العقاب الذي استحقه كان عقابا طبيعياً ينبع من طبيعة الأشياء ذاتها، وأن هذا العقاب

لم يكن انتقاماً، أو إكراهاً يمارسه الكبار. وباختصار أيضاً يؤكد روسو المبادئ التالية في هذه المرحلة:

١- التربية السلبية في مختلف مستويات هذه المرحلة.

٢- التربية الأخلاقية عن طريق النتائج الطبيعية.

٣- تدريب الحواس لا تدريب العقل.

٤- التعلم بالأشياء والخبرة والتجربة.

٥- لا حاجة إلى القراءة والكتابة.

التربية من سن الثانية عشرة إلى الخامسة عشرة في هذه المرحلة تبدأ عملية تعليم إميل، لأن مرحلة الغفوة والسبات قد انتهت، وقد اكتملت لإميل أسباب التعلم بعد أن نضجت ملكاته الطبيعية، وبعد أن خمرته الطبيعة، وسوته، وهيأته لتلقي المعرفة الإنسانية، وما تنطوي عليه من قيم ومعايير ثقافية. لقد آن الأوان لتعليم إميل وتزوده بالمعرفة والمعلومات والمعارف. وفي هذه الفترة كما يقول روسو: «تزداد فيها قوة الفرد على ما يحتاج إليه».

ومع أهمية هذه المرحلة وضرورة التعلم فيها، فإن روسو يرسم سبل التعلم والاكتساب ويحدد مساره وطريقته. فالتعلم والاكتساب، يجب أن يتم عن طريق التشويق، وأن يتساوق مع الرغبة في التعلم وحب الاستطلاع، وهنا يجب أن يكون ميل إميل وتعطشه للعلم والمعرفة ناجماً عن رغبات طبيعية أصيلة في أعماقه.

ومن حيث طبيعة المعرفة التي يجب أن نزودها للطفل يجب أن تكون متوافقة مع اهتمامات الطفل ولاسيما هذه التي تدفعنا غرائزنا إلى تتبعها والتي تتضح أهميتها وفائدتها العملية بالنسبة لإميل.

على الطفل كما يؤكد روسو وينصح أن يقرأ قصة «روبنسون كروزو» لأن هذه القصة تؤكد أهمية التعلم وفهم الحياة وفقا لقوانين الطبيعة، حيث تبرز أهمية الاعتماد على النفس فيها.

ويجب على إميل أن يتعلم حرفة بحد ذاتها، وذلك ليس من أجل الكسب، بل من أجل غرض أسمى من هذا، وهو التغلب على العقائد الفاسدة التي تحط من قدر هذه الحرفة؛ وعندما نؤكد من جديد على أهمية التجربة الذاتية، ويكون التعليم مناسبا لحاجات إميل وميوله، فإن إميل سيصبح شخصاً مجداً هادئاً صبوراً مملوءا بالشجاعة والثقة، وقادراً على أداء وظيفته الحيوية والاجتماعية بصورة تجعله أكثر قدرة على التكيف والاستمتاع بحياته وتحقيق السعادة الطبيعية المنشودة.

وفيما يتعلق بالمواد الدراسية، يتوجب علينا أن نعلّم إميل العلوم الطبيعية مثل، الفلك، والجغرافيا، وخير وسيلة لتعلم الخرائط هي الأسفار والتنقل والترحال. وهو يرفض تعليم إميل النحو واللغات القديمة والتاريخ لأنه يريد لإميل أن يعيش في عزلة عن المجتمع، وفي دائرة الطبيعة تحديداً.

وفي منهج التعليم، يرفض روسو مبدأ الخطب الرنانة المصقعة، ومبدأ النصح والإرشاد، ويؤكد الأهمية الكبرى للممارسة والتجربة ويقول «لنحوّل إحساساتنا إلى أفكار، وعلينا أن نتجنب القفز مباشرة من عالم المحسوس إلى العالم المجرد، ولنتحرك وبأناة وروّية من فكرة محسوسة إلى فكرة محسوسة، لنتعلم عن طريق الأشياء، وعلينا أن نبتعد عن معالجة الأشياء بالرمز طالما نستطيع أن نرصدها أشياء في دائرة المكان والزمان».

من سن الخامسة عشرة إلى العشرين

في هذه المرحلة تنمو استعدادات إميل وقدراته على التكيف مع الآخرين والحياة الاجتماعية، وقد آن الأوان ليصبح إميل كائناً اجتماعياً فاعلاً ومشاركاً في دائرة الحياة التي تنتظره في المجتمع. ومن أجل هذه الغاية يتوجب علينا أن ندربه على العلاقات الاجتماعية والتفاعل الاجتماعي مع الآخرين. وفي هذه المرحلة يكون إميل قد اكتمل نضجه جسدياً وحسياً وعقلياً، وقد آن الأوان لكي يتشكل عاطفياً وروحياً.

فالتربية في المراحل السابقة كانت تربية ذاتية تهدف إلى بناء الجسد والنفس، أما الآن فيجب إعداد إميل من أجل الحياة الاجتماعية، وعلينا أن ندربه على

امتلاك شروط العلاقة الاجتماعية وفقاً للمعايير الاجتماعية التي يفرضها تكيف الأنا مع الآخر.

تسعى التربية في هذه المرحلة إلى تنمية الوجدان وبناء الأخلاق الاجتماعية، حيث تنتهي في هذه المرحلة فترة التعليم، أو التربية العادية، أو السلبية كما يحلو لروسو أن يسميها. وهنا يؤكد روسو في هذه المرحلة التربية الدينية والأخلاقية. ولكنه يرفض الأساليب القديمة في تشكيل إميل أخلاقياً ولاسيما أخلاق النصح والإرشاد، حيث يجب على إميل أن يكتسب عمقه الأخلاقي عن طريق الممارسة ومحاكاة أبطال التاريخ.

وفي هذه المرحلة أيضا تبدأ إمكانية بناء صلة دينية بين إميل وربه، وتتوجب تربيته الدينية على قيم الحق والخير والجمال. فالطفل يمتلك القدرة في هذه المرحلة على فهم أمور الدين، ويمكنه أيضاً أن يدرس البلاغة، والتاريخ، والمسرح، لأن هذه المرحلة تمكنه من تذوق الفن والاستمتاع بالقراءة والمطالعة.

فإميل يمتلك في هذا العمر رصيداً محدوداً من المعرفة، ولكنه يمتلك هذه المعرفة امتلاكاً حقيقيا والمعرفة التي يمتلكها هي معرفة نابعة من صميم الأشياء وراسخة في قلب إميل وعقله، وهناك أشياء كثيرة أيضا مازال يحتاج إلى معرفتها، وهناك أشياء لا يعرفها ولا يحتاج إلى معرفتها، ولكنه يمتلك القدرة الكلية على معرفة كل الأشياء.

تربية المرأة أو صوفيا:

يكرس روسو الجزء الخامس من كتابة إميل لتربية المرأة التي أطلق عليها اسم (صوفيا)، وهي تظهر مباشرة في الكتاب دون تمهيد يذكر. يؤكد روسو في هذا الجزء أهمية التربية الجسدية لصوفيا، ويرى بأنه يتوجب عليها أيضا أن تتعلم فن الطهي والتطريز والموسيقى والعناية بالطفل وعدم الاهتمام بالعلوم. وهنا نجد أن روسو كان كلاسيكيا وعدوانياً في نظرته إلى المرأة، فوظيفة المرأة هي إسعاد الرجل وإرضائه والقيام بتربية الأطفال. وهو يقف موقفاً سلبياً من المرأة المثقفة التي قد تكون وبالاً على زوجها وأطفالها وعائلتها. وكثيرا ما يؤخذ على روسو هذا الموقف المتوحش من المرأة، ويؤخذ عليه أيضاً أن آراءه متطرفة وعنصرية وغير إنسانية فيما يتعلق بدور المرأة ووضعها الإنساني والاجتماعي. ومن أوجه الغرابة في هذا الموقف أن روسو كان في سيرة حياته كلها يدين للمرأة التي كانت عوناً في مسيرته الإبداعية والفكرية والحياتية. فعبقرية روسو وحياته كانت وليدة عناية أنثوية خالصة، ولا يخفى على من يقرأ سيرة حياته أنه كان مدينا للمرأة الأم، والصديقة، والزوجة، والعمة، التي كثيراً ما كان ينهمر دمعه على عمته وعلى عدة نساء كان لهن دور عظيم في حياته، فلمسة الحنان الوحيدة في حياته كانت هي لمسة المرأة. فصوفياً في هذا الكتاب لا تمتلك إلا على فضائل ثانوية وهي الفضائل التي تتصل بالحياة الزوجية والأسرية وهي كما يصورها روسو شخص ناقص يحتل مرتبة دنيا في عالم إميل وحياته.

الخاتمة

سجل روسو نفسه في تاريخ الفكر مربياً، ومعلماً، وفيلسوفاً، وأديباً، وثائراً، وكانت سيرته الحياتية والفكرية من أغرب السير التاريخية في تاريخ الفكر إن لم تكن أغربها على الإطلاق. ومن أوجه الغرابة والإدهاش في هذه السيرة أننا مع روسو نجد أنفسنا أمام عبقرية شمخت ونهضت على أعمدة القهر وعلى ثوابت الألم والهزيمة. وعلى هذا الأساس شيّد مملكته الفكرية الجبارة الفيّاضة بكل المعاني الإنسانية النبيلة والخلاقة. لقد أحدث انقلاباً فكرياً في عصره، وفي العصور التي تتابعت بعده. ولا غرابة في ذلك فهو مؤسس التربية الحديثة، وصاحب أكثر النظريات التربوية عبقرية وغرابة.

وما يدهش أن علم النفس الحديث والنظريات التربوية الحديثة قد استجابت لاندفاعات روسو العبقرية الجامحة المتمردة. ولم تستطع الانتقادات التي وجهها العلماء والمفكرون والكتاب لنظريته

التربوية والاجتماعية أن تنال من شموخ هذه النظرية بل زادتها شموخاً وتمرداً. صحيح أن مظاهر النظرية قد تبدو غريبة مستغربة ولكن جوهرها الإنساني مازال يحلق في الأجواء الشامخة.

إن ما اكتشفه روسو بفطرته وعواطفه ونبيل إحساسه الإنساني وعبقريته الأدبية كان كشفاً عن مناطق مظلمة في حياة الإنسانية، فأراد أن يطرد منها العتمة، ويحررها من الجمود عبر شطحات عقل ثائر متمرد. وما حمله روسو إلى البشرية عبر نظريته التربوية تارة، والاجتماعية تارة أخرى لا يضاهيه عطاء. لأنه وباختصار جاء ينتصر للأطفال والضعفاء والمظلومين والمحرومين والمقهورين، جاء ليحرر الطفل من ظلاميات القرون الوسطى لأن الطفل في نظريته رمز البراءة والعطاء بل هو هبة الله والسماء ولذلك فإن سعادة الأطفال يجب أن تكون هدف التربية بالمطلق.

وإذا كان عصره لم ينصفه، إذ عاش حالة التشرد والقهر مظلوماً مهزوماً في وطنه، فإن روسو اليوم يمثل رمزاً من رموز الحضارة الإنسانية التي تفتخر به فرنسا ثقافة وحضارة، وهو الذي هجرته الأيام فعاش متوحداً حزيناً مقهوراً مغلوباً مطارداً من قبل رجال الأمن والسلطات في عصره. ومن من المفكرين في القرن التاسع عشر ولاحقاً في القرن العشرين من لا يدين لروسو الأب الروحي للتربية الحديثة. فالتاريخ يعلمنا بأن جميع المبدعين من بعده في مجال التربية والفكر الاجتماعي يدينون له ويأخذون عنه ويتمثلون جوهر رؤيته للتربية والإنسان. وليس غريباً أن يكون كتابه «العقد الاجتماعي» طفرة فكرية وجهت عمل الثورة في فرنسا، وهي أعظم ثورة تشهدها أوربا ضد القهر والاستبداد والإرهاب. وليس غريباً أيضاً أن يحدث ثورة تأخذ طابع الاستمرار في مجال التربية. لقد وضع روسو حجر الزاوية لانقلاب فكري تربوي أتى على كل التراث القديم في مجال التربية وأحدث انقلاباً كوبرنيكياً في المفاهيم والرؤى والتصورات. وستبقى نظريته في «العقد الاجتماعي» ونظريته في «التربية» أحجاراً كريمة براقة في عقد الفكر الإنساني الحر إلى الأبد.■

الهوامش والإحالات

١- انظر: جان جاك روسو، العقد الاجتماعي، ترجمة عادل زعيتر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٦.

٢- بو منرو، المرجع في تاريخ التربية، ترجمة صالح عبد العزيز و حامد عبد القادر، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٩، الجزء الثاني، ص ٢٢٩.

٣- السيد محمد بدوي، الأخلاق بين الفلسفة وعلم الاجتماع، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٩٤.

٤- Hubert Hannoun, Anthologie des penseurs de l’éducation, P.U.F., Paris, 1995,pp158-177.

٥- شبل بدران، الاتجاهات الحديثة في تربية الطفل ما قبل المدرسة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ٢٠٠٠، ص ١١٧.

٦- محمد الفرحان، الخطاب الفلسفي التربوي الغربي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت ١٩٩٩، ص ١١٨.

٧- J. J. ROUSSEAU, Discours sur les sciences et les arts, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, in œuvres complètes, t. III, coll. La Pléiade, 1964

٨- J. J. ROUSSEAU, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes(1754), préf. B. de Jouvenel, Gallimard, 1965. Du contrat social, introd. et notes J. Halbwachs, Auber-Montaigne, Paris, 1960.

٩- J. J. ROUSSEAU, La Nouvelle Héloïse, Amsterdam, 1761, rééd. in œuvres complètes, t. II, B. Gagnebin et M. Raymond éd., coll. La Pléiade, Gallimard, 1961.

١٠- J. J. Rousseau, Du contrat social. Flammarion. 1ère édition, Paris,1762.

١١- جان جاك روسو، إميل والتربية، ترجمة عادل زعيتر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٦.

١٢- J. J. ROUSSEAU, œuvres complètes, coll. La Pléiade, Gallimard, 1959.

١٣- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، من العصور القديمة حتى أوائل القرن العشرين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤، ص ٣٧٧.

١٤- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، المرجع السابق، ص ٣٧٦.

١٥- جان جاك روسو، أصل التفاوت بين البشر، ترجمة عادل زعيتر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٦.

١٦- انظر: جان جاك روسو، إميل والتربية، ترجمة عادل زعيتر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٦.

١٧- Kahn P., Emile et les Lumières, dans L'éducation, approches philosophiques, PUF, Paris, 1990.

١٨ P. Burgelin, La Philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau, Paris, 1952, 2e éd. 1973, rééd. 1978.

١٩- فاطمة جيوشي، فلسفة التربية، جامعة دمشق، مطبعة خالد بن الوليد، دمشق ١٩٨٢، ص ٦١.

٢٠- جان جاك روسو، أميل أو التربية، ترجمة عادل زعيتر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٦، ص ٣٧.

٢١- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، مرجع سابق، ص ٣٧٨.

٢٢- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، مرجع سابق، ص ٣٧٨.

٢٣- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، مرجع سابق، ص ٣٩٧.

٢٤- راتب عبود، نظريات التربية في عصر التنوير الفرنسي، ترجمة عبد الله المجيدل، دار معد للنشر، ١٩٩٦، ص٣٧.

٢٥- فاطمة جيوشي، فلسفة التربية، مرجع سابق، ص ٧٤.

٢٦- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، مرجع سابق، ص ٣٨٤.

٢٧- محمد كمال يوسف عالية وآخرون، الفكر التربوي: أصوله تطوره اتجاهاته المعاصرة، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي، كلية التربية، الكويت، ١٩٨٥، ص ١٠٥.

٢٨- بول منرو، المرجع في تاريخ التربية، ترجمة صالح عبد العزيز و حامد عبد القادر، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٩، الجزء الثاني، ص ٢٣٩.

٢٩- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، مرجع سابق ص٣٨٣.

٣٠- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، مرجع سابق، ص ٣٨١.



المضمون العنصري
لمبدأ الحتمية في الفكر الغربي

محسن خضر *

ينفي مبدأ الحتمية لحرية الإنسانية ويلغيه ، ويرى البعض أن الإنسان يخضع في سلوكه لنمط من الأحداث تقبل التنبؤ بها، وبالتالي لمحو الحتمية المسئولية الأخلاقية. الحتمية Determinism مقولة تقول أن كل الأحداث والحالات محددة بأحداث Antecedent.(١)

وترى يمني الخولي أن الحتمية العلمية هي المسئولة عن شيزوفرانيا تغلغلت سرطانيا في جسد الفلسفة الحديثة. وانتقلت إلى الفلسفة المعاصرة بنفس هذا التغلغل في صورة الاغتراب. وأن الحتمية العلمية هي لاسواها التي جعلت الإنسان من يغترب عن العالم الذي يحتار فيها ويحاول فهمه واستكناه طبيعته. وأصبحت مشكلة الحرية في الفلسفة الحديثة الهم الأول لكل العقول. وكانت الفلسفة الحديثة فلسفة عالمية منفصلين كليهما غريب عن الآخر : عالم للعلم الحتمي، وعالم آخر للحرية الإنسانية.(٢)

إن منطق المشكلة هي : هل الإنسان حر يمكن أن يمارس اختياراً بين بدائل متاحة إمامه، وأما أن هذا الوجود خاضع لحتمية حدوث مساره آزلاً وأبداً.

والفارق بين الحتمية العلمية والجبرية الدينية تتمثل في أن العلية (السببية)، وهو المبدأ القائل أن كل حدث لابد له من عله أحدثته، وبينما تجعل الجبرية

* كلية التربية - جامعة عين شمس

● اللوحة للفنان **زياد دلول** / سوريا.

المستقبل هو الذي يحتم الماضي هو الذي يحتم المستقبل عن طريق العلة.(٣)

وكان كارل بوبر Popper (1902-1994) من أقوى ناقدي الحتمية حيث رفض في كتابه الشهير «المجتمع المفتوح وأعداؤه»، وجود قوانين تاريخية، وأصر على أن مستقبل البشرية بيد الإنسان، ولا يخضع بالضرورة لأي حتمية.(٤)

وكانت ثورة العلم المعاصر هي التي أضعفت مبدأ المعاصر، وأنهت نظرية الكوانتم الحتمية الميكانيكية، وأضحى العلم المعاصر لا حتمياً مقابل العلم الحديث الحتمي، ويرتب على هذه النظرية انتهاء المفهوم المطلق للزمان والمكان الموضوعية بالنسبة للجميع، ودخل الزمان كبعد رابع للمادة.

ترى الخولي أن الحتمية الفلسفية أحكمت قبضتها على الكون مع اسبينوزا Spinoza (1632 - 1677) حتى أنه سحب فكرة الحرية من الله حيث اعتبرها فكرة مستحيلة أنطولوجيا وعقبة كؤود ابستمولوجيا حتى تكتمل شمولية الحتمية الآلية، قبل ان يسقطها العلم الحديث.

وتنقسم الحتمية العلمية إلى مجموعة من الحتميات: حتمية رياضية، حتمية فيزيقية، حتمية كيميائية، حتمية بيولوجية، حتمية نفسية، حتمية اجتماعية، حتمية تاريخية.

وسوف نركز في التحليل اللاحق على الحتمية البيولوجية، والحتمية السيكولوجية، والحتمية الاجتماعية، والحتمية الآلية، وموقع الطبيعة الإنسانية فيها كما قدمها الفكر الغربي.(٥)

أولا: الحتمية الداخلية:

- **الحتمية البيولوجية (الداروينية التطورية):**

يقال ان جاليليو Galileo (1564-1642) عزل الأرض عن مركز الكون، وداروين Darwin (1809-1782) عزل الإنسان من قمة الخليقة، والإنسان ما هو إلا حادثة عارضة في الحياة التي هي بدورها حادثة عارضة في قلب الكون. اعتبر تشارلز داروين، ان الانتخاب الطبيعي محصلة ضرورية لقسريتين مفروضتين على كل كائن حي، وهما لزوم التكاثر، ولزوم التفاعل مع الوسط المحيط.

رأى داروين أن الانتخاب الطبيعي هو الذي يحكم التغير وبوجه الصدفة. وهو الذي يطور شيئاً فشيئا، وتدريجيا، بنى متزايدة التشابك وأعضاء وأنوعاً جديدة، وبالتالي فإن مفهوم داروين تترتب عليه نتيجة أساسية، وهي أن العالم الحي في يومنا هذا، ليس إلا عالماً من حتمية عوالم عديدة ممكنه، وان بنيته الراهنة نجمت عن تاريخ الأرض، وكان من الممكن جداً أن يكون مختلفا، بل وألا يكون قائماً على الإطلاق.

ويرى داروين في الصراع على الموارد المحدودة بين النوع في سبيل البقاء، هو الدافع للتطور، ومن ثم للتقدم.

وهكذا أصبح أسلافنا البعيدون منحدرين من مجموعة من القرود. دمر داروين فكرة الخلق لغرض خاص، فكرة أن كل نوع من الأنواع من تصميم وتنفيذ خالق ما، ومقابل «برهان القصد» بين داروين أن الاتحاد بين بعض الآليات البسيطة يمكن ان يبدو التدبير المسبق بتوافر ثلاثة شروط: أن تكون البنى متنوعة، وأن تكون تلك التنويعات وراثية، وأن تشجع ظروف الوسط المحيط على تكاثر بعض البدائل، وأمام فكرة القصد الأول اقترح داروين مفهوم التكيف الذي يمثل لب التصور الارتقائي للعالم الحي.(٦)

أدت نظرية التطور العضوي التي ازدهرت من القرن التاسع عشر في مجال البحوث الاجتماعية في الغرب إلى تكوين وظهور نموذج ثقافي قوامه أن هناك نوعين من البشر، بشر متطور ومتقدم حضاري، وبشر بدائي ومتخلف وغير حضاري، وارتبط هذا النموذج الثقافي بمجالات التنشئة الاجتماعية وفي مقدمتها التربية، فأصبحت الأسس التعليمية بمختلف مستوياتها ومراحلها تعمق هذا المفهوم سواء في البلاد الصناعية المتقدمة أو في البلاد النامية. (٧)

تذهب نظرية داروين (1809- 1882) Darwin إلى

خضوع الأنواع للتغير، وأن أشكال الحياة، الموجودة تنحدر من أشكال سابقة بالتناسب. والمادة الخام المسؤولة عن تطور الحياة فوق الأرض هي التنوع المستمر بين الأفراد داخل النوع الواحد، والآلية الفعلية وراء التطور هي الانتخاب الطبيعي التي تؤمن بقاء الأقوى أو الأفضل تكيفاً، أي الأصلح بين عدد المواليد المرتفع، والصراع من أجل البقاء بين الكائنات المنتظمة في العالم سينتج حتماً من المتوالية الهندسية. ولذا يصبح الفرد (الكائن) موضوعاً للانتخاب الطبيعي، وطبقاً للمبدأ المهيمن في الوراثة فإن كل تنوع موضوع انتخاب نتيجة لنشر شكله الجديد المعدل، وكانت نتيجة هذا الانتخاب هي بقاء الأقوى والأفضل تكيفا، أي الأصلح جوهر نظرية داروين إذن أن التغييرات العشوائية الطفيفة هي التي أنتجت الإنسان في نهاية المطاف.(٨)

وطرح داروين في كتابه «أصل الأنواع» The Origin of Species 1817 نظرية حول انحدار الإنسان والفرد من سلف مشترك، ربما تقفز فوق التفاصيل العلمية الدقيقة لنظرية داروين وما أثارته من خلال وانقسام، فيهما التوقف عن سمات الطبيعة الإنسانية في رأي داروين، فالإنسان عنده جسم وروح الإنسان قابل للتغير، وأن التغيرات تثور مباشرة أو غير مباشرة للأسباب العامة نفسها، وتخضع القوانين التي تحكم الحيوانات الأدنى، والإنسان ما هو إلا أكبر مسيطر بين الحيوانات التي ظهرت على الأرض وهو يدين بهذا التفوق إلى كفاءاته الذهبيه وعاداته الاجتماعية وإلى تكوينه الجسدي، واعتبر داروين أن الذكاء الإنساني وغيره من الصفات العقلية والمواقف الأخلاقية ليست إلا غرائز حيوانية متطورة، وبهذا فإن الصفات العقلية تتوارث بيولوجيا والعبقرية، وكذلك الجنون واضطرابات القدرات العقلية.(٩)

يعرف كارل بوبر الداروينية بالقانون التالي: إن الكائنات الأفضل تكيفاً من الأخرى هي التي تخلف ذرية على الأرجح، وشطر بوبر الداروينية إلى شكل منفعل وشكل فاعل، قبل المنفعلة التي تقول: إن الطفرة العشوائية والاصطفاء الطبيعي، هما اللذان يقودوان إلى تطور لا مناص منه إلى أشكال الحياة العليا، وهو يدين هذه النظرية باعتبارها تاريخية فلسفية حتمية، ويرى خصوصيات الفرد في مزاجه تأثيراً في التطور أكبر من تأثير الانتخاب الطبيعي وأن النشاط الوحيد المبدع في التطور هو شكل الكائن والمأوى الأفضل في نظر بوبر، وهو الموجه الأول لقوة التطور باعتبار البيئة منفعلة. كانت الداروينية المنفعلة فكرة مخطئة عن التكيف ونتيجة للعقائد الحتمية الجاهلة التي عمت البيولوجيا، وهى تجد اليوم تعبيراً عن البيولوجيا الاجتماعية، في حين يجب أن نفكر بدلاً به ذلك بأن التطور سيرورة تعلم هائلة، وأنه خيار فعلى للأنواع من أجل مصير أفضل. وظهرت الحياة مرات كثيرة ظهورا غير موفق إلى أن ظهر كائن يعرف كيف يكيف نفسه بالبحث النشيط عن بنية أفضل. وهكذا ساوى بوبر التكيف مع المعرفة، ولكنها معرفة في شكل وظيفة هو «تفكير صفائي».(١٠)

تحولت نظرية داروين، وتاريخ التطور إلى نظرية علمية، وأسطورة معا. لم تكن الطبيعة الإنسانية إلا جانبا من جوانب التألف الذي يسود الكون، فالله هو الذي وهب العباد خصائصهم، وهو الذي وضع القواعد لتسيير شؤونهم وفقا لنظام هرمي محدد على المستويات الاجتماعية والاقتصاد والسياسة، وبعد أن جاءت فكرة الارتقاء لتقوم مكان فكر الخلق. استعاض البيولوجيون الغربيون بها عن الإرادة الإلهية، فلو كان أداء الفرد محض انعكاس لإمكاناته الوراثية، فإن التفاوت الاجتماعي يصبح نتيجة مباشرة للامساواة البيولوجية، فما جدوى التفكير في تغير التسلسل الطبقي الاجتماعي.(١١)

ويلاحظ البعض أن المادة الوراثية في بعض الزواحف (السلاماشدر) تحتوي في خلية من خلاياها على ما يقارب ٣ ملايين موروثة أي أكثر تعقيدًا عن المادة الوراثية للإنسان وهو ما لا يتماشى مع نظرية

داروين التي تقول أن تطور الكائنات الحية بدأ من البساطة إلى التعقيد، وربما يكون الفأر كذلك.(١٢)

أخطر ما تركته نظرية داروين التطورية هو جانبها الاجتماعي المتمثل في الدراوينية الاجتماعية، وراجت الآراء والنظريات التي تحاول الزعم أن الفقر والذكاء يقومان على عوامل وراثية، فكل هذا ناتج عن القانون الطبيعي للتطور الذي يحتفظ بحق الحياة للأقوى، فيؤلف رأس المال مع الداروينية الاجتماعية.(١٣)

ربما كان فرنسيس جالتون صاحب البيان رقم (١) في تأسيس الداروينية الاجتماعي، وحاول أن يعزل المواهب الفطرية عن المكتسبة في دراسة التوائم، يقول: «إن هدفي العام هو أن ألاحظ بعناية شتى الكلمات الموروثة لمختلف الرجال، وأن ألاحظ القروض الكبيرة في العائلات والأعراق المختلفة، وأن أتعلم إلى أي مدى يظهر التاريخ الإمكان العلمي لأن تحل السلالات البشرية الأفضل مكان السلالات غير الكفؤة للوصول إلى غايات التطور بسرعة أكبر ومشقه أقل».(١٤)

نعم نتفق مع فرانسوا جاكوب - بأن العلم لا يؤدي إلى العنصرية والكراهية بل هي الكراهية التي تلجأ إلى العلم لتبرير روحها العنصرية.(١٥)

تعتمد الداروينية الاجتماعية على الحتمية البيولوجية، والأخيرة تفرز وتعزز أوجه عدم المساواة في الوجه الاجتماعي والثروة والسلطة.. لقد انفتحت بوابة الجحيم تحت لافتة الداروينية الاجتماعية لتيارات معامل الذكاء، والعرق، وابتكار نظرية البيولوجيا الاجتماعية عن طبيعة الإنسان، وربط العنف الاجتماعي والسلوك الإجرامي بأمراض المخ، والترويج لانحطاط السود والمهاجرين وسكان الجنوب في قدراتهم المعرفية، وكانت حركة فرانسيس جالتون وكارل بيرسون في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين لتحسين النسل في بريطانيا، لقد أطل «وحش العرق» Chimera of Race الذي ابتدعناه بتعبير بيتر فارب.

وبدأ الأوروبيون الغربيون يزعمون تفوقهم على بقية الشعوب مع بدء انطلاقة الثورة الصناعية، وقال العالم البيولوجي توماس هكسلي على سبيل المثال في القرن التاسع عشر: «لا يمكن لرجل عاقل ان يعتقد بأن الزنجي العادي يمكن أن يكون نداً أو متفوقاً على الرجل الأبيض العادي».(١٦)

وقد ظهر التعصب العرقي بشكل تقليدي في منحنيين هما: التحيز Prejudice والتمييز Discrimination، ومن ثم ساد علم النفس الأمريكي على سبيل المثال شبه مسلمة حول انخفاض معدلات ذكاء الأميركيين السود ١٥٪ عن نظرائهم البيض، وسوف تستخدم لاحقاً اختبارات الذكاء لإعادة بناء النظام التعليمي والمهني لمصلحة قوى طفيفة خاصة. إن أخطر ما في الداروينية الاجتماعية هو استنادها إلى نتائج البحث العلمي الحديث في الطبيعة المادية للنوع البشري.

وأصبحت الداروينية الاجتماعية تستخدم على نطاق واسع لإضفاء الشرعية على الرأسمالية الحرة، وكان لمنظر الداروينية الاجتماعية هربرت سبنسر Spencer (1820-1903) نفوذ أكبر بكثير داخل الولايات المتحدة، بل نجد أن أحزاباً سياسية مثل «الجبهة القومية» في المملكة المتحدة، اليمين الجديد «في فرنسا بزعامة لوبان يعيران صراحة، من هذا الموقف، ويصرح عالم الحيوان الشهير أجاسي Agassiz بأن مخ الزنجي هو مخ ناقص كمخ طفل أبيض ولد بعد سبعة أشهر من الحمل».(١٧)

وثمة اتفاق على أن تاريخ معامل الذكاء ليس تاريخاً رفيع المستوى، وخاصة أنه لا يوجد تعريف للذكاء متفق عليه.. وقبل الحرب العالمية الثانية تحولت فكرة توارث الذكاء إلى «تابو» مع تجاهل أثيرات البيئة حتى أنهم كانوا يختبرون من لا يعرف الإنجليزية باختبارات تتطلب معرفة اللغة الإنجليزية ويختبرون الأميين باختبارات تتطلب الكتابة.

ويخلص ريدلي إلى حل وهو ثنائية الوراثة / البيئة بالنسبة للذكاء إلى أن قابلية توارث الذكاء قد تكون

وراثية الطبع أو وراثية التطبع، وهذا يحل الإشكالية في رأيه.

فلنتفق على أن الظاهرة الإنسانية مركبة، ونحن ما نزال بعيدين عن امتلاك أسرارها الكاملة.

بدأ الترويج لفكرة أن كمونية العنف لدى السود أكبر من غيرهم، وازداد المتحمسون لكشف جينات العنف، وضبطها والمسؤولية عن الأدمان وتعاطي المخدرات، والميل إلى السرقة، والاعتداء الجنسي وحتى الميول العدوانية البسيطة بالاستدلال على وجود الناقل العصبي Setrotonine للرسائل التباينة من العصبونات، فوجوده معدل ضعيف منه دليل على الشخصية العدوانية، وازدهر مشروع «وطني أمريكا» الذي يسعى لتهدئة الأفراد كيميائياً وخاصة لدى الجانحين والتلاميذ المشاغبين (مليون طفل من عمر ٣-٧ سنوات) بتناول أقراص ريتالين Ritaline لمعالجة اضطراب نقص التنبيه، ووصفه العالم دانييل كوهن بأن «هذا المشروع فضيحة»، وإن دل مثل هذا المشروع على شيء فإنما يدل على تغلغل القناعة بأن الإنسان سيء في جوهره ويجب ألا نثق به.(١٨)

لم تعزز الداروينية الاجتماعية سياسات اللامساواة الاجتماعية فحسب (١٢٣). ومن هنا يمكننا أن نفهم الدور العنصري الذي لعبه اختبار معامل الذكاء في الحفاظ على التصنيف الاجتماعي واللامساواة الاجتماعية، وخاصة هذه الاختبارات تلخص حججها في ست قضايا رئيسة تبرهن على حتمية اللامساواة الاجتماعية، وهذه القضايا هي:

١ - هناك فروق في المكانة الاجتماعية والثروة والسلطة.

٢ - هذه الفروق هي نتائج الفروق في أوجه القدرة الخلقية وخاصة الذكاء.

٣ - اختبارات معامل الذكاء هي أدوات لقياس القدرة الطبيعية.

٤ - فروق الذكاء هي إلى حد كبير نتيجة فروق وراثية بين الأفراد.

٥ - لما كانت الفروق في أوجه القدرة هي نتيجة فروق وراثية، فإنها ثابتة وغير قابلة للتغير.

٦ - لما كانت معظم الفروق في أوجه القدرة بين الأفراد هي فروق وراثية، فإن الفروق بين الأجناس والطبقات هي أيضاً فروق وراثية وغير قابلة للتغير.(١٩)

- **الحتمية النفسية:**

حاول فرويد Freud مؤسس التحليل النفسي أن يطبق نموذجاً تفسيرياً مستمداً من علم الميكانيكا على الممارسة الداخلية للإنسان، وماثلت النظرية الفرويدية بين الأطفال والأحلام، والعصابيين والبدائيين، وبين الجماهير من حيث قابليتها العالية للإيحاء والاستجابات العاطفية، وتوحيد الأنا مع الميول الجماعية، وفسر فرويد الحضارة على أنها مضادة للتاريخ والطبيعة، وكأن الحضارة لا تتحقق عنده إلا بالتسامي بامتلاك عدد من الحقائق العقلية الشائعة التي تؤهل صاحبها للامتياز الجماعي.

رأى فرويد الحضارة أنها مضادة للتاريخ والطبيعة ذاتها، وكان مثل ماركس ومانهايم Manheim وفوكو Foucault مهتما باستدخال عملية الكبت، وقبولها على أنها أمر طبيعي. وهكذا تصبح الشخصية التوهمية للدين عاملاً مفيداً في الحفاظ على النظام الحضاري. (٢٠)

ونجح فرويد في نشر نظرية دور قوى اللاوعي في حياتنا، بإضفاء صفة العقلانية على اللاعقلي، وحبس اللاعقلاني في شبكة من العلل والآثار، وبعد إقامة ترسانة مذهلة من عقد وتفسير وتحويل وإعلاء، وأن يعزي اختلال السلوك البشري إلى فجوة حقيقية في الحياة النفسية، ويمكن ارجاع تيمات فرويد الأساسية إلى مصطلحات: حسد القضيب، قلق الإخصاء، رموز الأعضاء الذكرية، الآنا، الهو، الأنا العليا، الذاكرة المكبوته والرغبات الأودوبية.

ووسع فرويد من مفهوم الطاقة الجنسية ليشمل كل الطاقة الحيوية الجاذبة التواصلية.

وتعرضت الفرويدية إلى نقود كثيرة، فقد هاجم فرونيام (١٩٨٤) نظرية الكبت حجر الزاوية في فلسفة فرويد، وقدرات التداعي الحر ودلالات الأحلام التشخيصية، وهاجم الهفوات الفرويدية متمثلة في نظرية العصاب، ونظرية الأحلام، ونظرية الهفوات معتبراً أساس التحليل متخلخلا، كما هاجم فرويد في عصره ويليام جيمي، ويونغ، وفيتنحشتين، ونابوكوف.

بدت مقولة فرويد الإنسانية قاسية ومضللة بخصوص الطبيعة البشرية: الإنسان طبعه ذئب، والسيادة لن يملك القوة الوحشية، أو للعنف المسنود بالتفكير، وليس الماضي ماضي المرض النفسي وحده، مكنه ماضي الجنس البشري كله، والإنسان عدواني بالغريزة.

يقول فرويد: «ليس الإنسان بذلك الكائن الطيب السمح، ذي القلب الظمآن إلى الحب، المسالم، وإنما على العكس من ذلك كائن تنطوي مكوناته الغريزية على قدر لا يستهان به من العدوانية. إن الإنسان نزاع إلى تلبية حاجته العدوانية على حساب قريبه، وإلى استغلال عمله بلا تعويض، وإلى استعماله جنسياً بدون مشيئته، وإلى وضع اليد على أملاكه إذلاله، وإلى إنزال الآلام به واضطهاده ز، وقتله. الإنسان ذئب للإنسان». (٢١)

ومع أن نظرية فرويد اللاوعي تعد كشفاً وجودياً لمنطقة تحولت إلى ميدان خصيب للدرس العلمي والإنتاج المعرفي ترك أثره في محمل فروع الثقافة الإنسانية، فإن هذه النظرية تعاني هي الأخرى من مأزقها، على ما ترجمت بشكل خاص في تقنيات التحليل النفسي في العلاج. فتحسب هذه التقنيات يعامل من يعاني نفسياً بوصفه موضوعاً للدرس والتحليل أو جهازاً من القوى المتضادة ينبغي إصلاحه. بذلك يجرى القفز عما يتميز به عالم الإنسان الذي هو عالم القصد والدلالة، بقدر ما هو علاقة بالمعنى تتجسد في تلك المسافة التي يقيمها المرء بينه وبين نفسه، كما تتجلى في إنشاء الرموز أو العبور الذي به يتغير الإنسان ويغير واقعة أو يخلق عالمه. هذه العلاقة الوجودية تبقى هي اللغز الذي لم يستطع فرويد والتحليليون فكه أو كشفه. (٢٢)

إن فوكوياما يحكم على عمل فرويد بالإلغاء في عبارة قاسية: «هو المفكر الذي بلغ عمله القمة ثم هوى، في خلال القرن العشرين في كل مكان باعتباره الرجل الذي كشف أعماق الإنسان ورغباته، لكن بحلول نهاية القرن العشرين أصبح فرويد في نظر الأطباء حاشية ممتعة وزائدة لا أكثر في التاريخ الفكري. شخصاً كان مفلساً أكثر منه عالماً». (٢٣)

ويعزى هذا الهدم للتقدم في مجال العقاقير العصبية (اللثيوم والبروزاك خاصة) والتقدم في علم الأعصاب المعرفي.

- **الحتمية السلوكية (سكينر):**

يتفق سكينر Skinner (1904-1990) مع فرويد في الإيمان بحتمية السلوك الإنساني. سيطرت سلوكية سكينر على علم النفس التربوي طويلا، ويرى سكينر الإنسان آلة حيث أفعاله مجموعة أفعال منتظمة كما هو الحال في الآله، ونفي أنه يبحث في الطبيعة البشرية بل في السلوك الإنسان: كيف يمكن أن يتيح الإنسان أكبر إنتاج ممكن في أقل وقت ممكن ؟ وكيف يمكن التحكم في سلوك الإنسان ؟

أثارت السلوكية أسئلة فلسفية حول الطبيعة الإنسانية، منها: هل البشر أكثر من آلات معقدة ؟ ماذا يميز البشر عن الحيوانات ؟ وما العلاقة بين التربية وتشكيل الثقافة ؟ ما حدود الحرية بالنسبة للإنسان ؟

ويتبع سكينر واطسن Watson مؤسس علم النفس السلوكي، وهم يتمسكون بدراسة مظاهر السلوك، والحالات السلوكية القابلة للملاحظة ومحاولة أسبابها، والعلامات المؤثرة من عوامل موضوعية بسبب الاكتفاء بالدوافع الداخلية والديناميات النفسية الداخلية.

وعنده تتحول الحرية والكرامة إلى تعويذة أو تميمه. واعتبر النفس الخالدة هراء ميتافيزيقيًا، ولا

يوجد مكان لمسمى الإنسان الحر صاحب الكرامة، فلا مكان لكلمات مثل الحرية والكرامة في علم السلوك، ويطالب سكينر الناس بالطاعة غير المشروطة للسلطة وإلا فالعقاب. افترض سكينر ان الماهية الإنسانية نتيجة واضحة للتربية الجيدة، وإن امتلاك القدرة على تكوين أحكام خلقية صحيحة مرتبط بتلقي الفرد تربية أخلاقية جيدة، ولذا فإن سلوكهم يتفق مع مبادئ الأخلاق الحميدة ويعبر عنه.(٢٤)

لا يختلف سكينر عن بقية السلوكيين إلى اختزالهم الإنسان إلى عنصر منفعل خاضع لعمل قوى خارجية مختلفة أو قوى داخلية تحدد طبيعتها من خلال علاقاتها بالخارج كالعطش والجوع والرغبة الجنسية، وهكذا تخضع غرائز الإنسان وردود أفعاله الانعكاسية والاستجابات الشرطية لعادات التعلم.(٢٥)

وحذر سكينر من ربط سلوكيات معينة بالغرائز بدلاً من البيئة. إن تأثيرات الأحداث المختلفة التي يتعرض لها الإنسان في خلال حياته لها أهمية خاصة في علم النفس السكينري. تؤكد تلك التأثيرات على معرفة الحقائق بين تلك الأحداث والنتائج السلوكية سيسمح بتحديد مناسب لنمط حياته، وأن معرفة تأثير الوراثة والبنية يجب أن تتبعها بقوة، ويجب البعد عن المفاهيم المعروفة في العقلانية لأنها تعوق التطور الطبيعي لفهم سلوك الإنسان.

ومن المجالات التي طبقت فيها قواعد سكينر التجريبية بكفاءة: أداء الطلبة، والتعليم المبرمج وتعليم الميكانيكا؛ والتعامل مع الأطفال المتخلفين والمغرقين في الخيال، ومع المرضى العقليين وفي الإدارة الصناعية.

يقول سكينر: «لقد خلقت الطبيعة الإنسانية بطريقة من شأنها أن تتيح السيطرة عليها عقابياً، ويبدو أن الحاجة للعقاب تحظى بتأييد التاريخ».

وهو ما يحيلنا في تفسيرها إلى الداروينية الاجتماعية التي تؤكد البقاء للأقوى.(٢٦)

ولدى سكينر يقوم التعليم المبرمج على التعزيز لا العقاب، فالعقاب لا يؤدي إلى التعليم في رأيه. ويجب أن تخلو المجتمعات من الإكراه وتقوم فقط على التعزيز لتنشأ الاستجابات السليمة وهو نفس ما يطبق في المصنع بنقل نظام اليانصيب فيه ليكون السحب على الإنتاج. وبالتالي تكون المدرسة والمصنع مبنيين على الإجابة عن سؤال: ما أحسن إنتاج تعليمي (أو صناعي) ممكن في أقل وقت ممكن ؟

بل نلاحظ أن المجتمع الذي قدمه سيكنر في روايته «Walden Two» يخلو من العقاب. إن نظرية سكينر تتضمن نظرة فلسفية حول الطبيعة الإنسانية ترى أن الإنسان مخلوق شرير لا عقلاني، لا سبيل إلى هدايته أو تقويم سلوكه إلا من قبل سلطة أعلى، وعن طريق التحكم في سلوكه يمكن إسعاده، وفي طبيعته الشريرة غير العقلانية، ومن هنا فالإنسان حيوان مطيع، لا يحق له المطالبة بالحرية والكرامة.

اسقطت المدرسة السلوكية الأمريكية في علم النفس الفارق الكيفي بين الإنسان والحيوان، وعاملت الإنسان كفأر، كذلك الفكر البرجماتي يعامل في مجتمع الآله معاملة الحيوان، ويفقد الإنسان خصوصية.

رفض الجيل الجديد من النفسانيين المعرفيين هذه النظرة الآلية مستنداً إلى أن هناك تراكيب وعمليات للعقل لا سبيل إلى أحالتها إلى مزيج من الاستجابات المدعمة. واعتبر القيود التي وضعتها السلوكية في نصف القرن الآخر بوصفها قيوداً عقيمة مصوغة على أساس تصور للعلوم الفيزيقية المتقدمة. إن سكينر في رأيهم كبت عن سلوك الكائنات العضوية، في غلو عنيف، مقترحاً ان تنطبق مبادؤه السلوكية على الحياة الحيوانية جميعا، بل على المخلوقات الحية جميعاً.(٢٧)■

المصادر

١- MAURNER, Thomas: A Dictionary of Philosophy, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 1996, p.104.

٢- يمني طريف الخولي: العلم والاغتراب والحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٨.

٣- الحرية الإنسانية والعلم (مشكلة فلسفية)، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٩٠، ص ص ١٠-١٣.

٤- Popper, Karl: The Open Society and It's Enemis, Rout Ledge & Kegan Paul, London, 1962.

٥- راجع بتوسع هذا المفهوم في المواقع التالية:

HYPERLINK http://www.ucl.ac.uk
HYPERLINK http://www.ucl.ac.uk
www.ucl.ac.uk
www.ucl.ac.uk
HYPERLINK http://www.reg.ent.edu
HYPERLINK http://www.reg.ent.edu
www.reg.ent.edu
www.reg.ent.edu
HYPERLINK http://www.new.ed.vent.org
HYPERLINK http://www.new.ed.vent.org
www.new.ed.vent.org
www.new.ed.vent.org
HYPERLINK http://www.determinism.con
HYPERLINK http://www.determinism.con
www.determinism.con
www.determinism.con
HYPERLINK http://www.sfu.ca
HYPERLINK http://www.sfu.ca
www.sfu.ca
www.sfu.ca
HYPERLINK http://www.ca.litt
HYPERLINK http://www.ca.litt
www.ca.litt
www.ca.litt
HYPERLINK http://www.users.cs.york.ac.uk
HYPERLINK http://www.users.cs.york.ac.uk
www.users.cs.york.ac.uk
www.users.cs.york.ac.uk

٦- فرانسوا جاكوب: لعبة المكنات، ترجمة عزيز تعلب، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٢٨.

٧- على الحوات: التنشئة الاجتماعية بين خصوصية الثقافة وعالميتها، مجلة فكر ونقد، ص١٢، الرباط أكتوبر ١٩٨٨، ص ص ٦٢-٧٣.

٨- فرانسوال جاكوب: لعبة المكنات، مرجع سابق، ص٣٢.

٩- في: ديتوري باولي: تشارلز داروين ارتقائي أم مذهبي، مجلة الثقافة العالمية، ع (٩٥)، الكويت أغسطس ١٩٩٨.
(اختصم مفكرون عرب وإسلاميون نظرية داروين التطورية، كجزء من جدل أكبر حول مفهوم الإنسان، وطبيعته الإنسانية، ومنهم الأفغاني في رسالته «الرد على الدهريين» حيث سخر من أن «على زعم هذا، يمكن أن يصير البرغوث فيلا بمجرد مرور القرون وكر الدهور، وأن يتغلب الفيل برغوثاً كذلك»، كما رفض العقاد نظرية وان تحتفظ على تصدي رجال الدين لنظريات ومذاهب علمية لا يزال يحوطها السلوك. عباس محمود العقاد.
- أما إسماعيل المهدوي، فرأى أن داروين لا يعبر عن التطور الذي يتحرك في اتجاه الارتقاء، وهو جوهر نظريته، بل يعبر عن جانب بيولوجي جزئي هو مجرد الاستمرار في الحياة وربما يكون تدهوريا، وفضل أن تكون الصلاحية للفعالية فيكون «لارتقاء للأكثر فاعلية». كما رأى أن داروين قصر معنى الصلاحية على الوظائف السيولوجية للأنواع الحية غير البشر وليس فقط قصر معناها على التكيف مع البيئة المباشرة المحدودة حتى لو كانت بيئة تدهورية تفرض من تدهور أبيولوجيا، ومن ثم لا يشمل العامون وظائف المخ البشري.
- إسماعيل المهدوي: معنى الديموقراطية: الأيدلوجية الجديدة د.ن، القاهرة ١٩٩٠، ص٧٦.
١٠- راجع المزيد في المواقع التالية:

developer.apple.com/darwn
HYPERLINK «http://www.literature»
HYPERLINK «http://www.literature»
www.literature
www.literature
. Org/authors

١١ - فرانسوا جاكوب: لعبة الممكنات، مرجع سابق، ص٨٩.
١٢ - موسى الخلف: العصر الجيبومي، إستراتيجيات للمستقبل البشري - سلسلة عالم المعرفة، ع(٢٩٤)، الكويت، يوليو ٢٠٠٣، ص ص ٦٩-٧٠.
١٣ - دينودي باولي: تشارلز داروين ارتقائي أم مذهبي، مجلة الثقافة العالمية.
١٤ - نقلا عن: مات ريدلي، الجينوم (السيرة الذاتية للنوع البشري)، ترجمة مصطفى إبراهيم فهمي، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٧٥، الكويت، نوفمبر٢٠٠١، ص٩٥.
١٥ - فرانسوا جاكوب: لعبة الممكنات، مرجع سابق، ص ص ١٢ -١٣.
- راجع التحليل الممتاز في الفصل الحادي عشر (Ethnincity) من كتاب:

Howard, Michael C., Contemporary Cultural Anthropology, Third Editionm Scott, Foresman and Company, Boston, 1989, pp. 271-296.

وهو يكشف كيف ان العرقية التي أفرزتها الحتمية البيولوجية تشكل مصدر تفجر اجتماعيا قائماً في المجتمع الغربي، وهو تحقق بعد ذلك بسنوات فيما يسمى (حرب البقان) ثم الحرب الأمريكية المزعومة على الإرهاب الإسلامي في أفغانستان والعراق.
١٦ - بيتر فارب: بنو الإنسان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٨، ص ٢٢٦-٢٤٢-٢٥٥.

(أنظر مثلاً عوائق التوحيد في المجتمع الأمريكي بسبب الداروينية الاجتماعية من عرقية وتحيز وتمييز، في المرجع التالي):

Perry, John and Perry, Erank: Conte Porary society, Harper & Row, Publishers, 1988, New York.

١٧ - Agassiz, L., Lin: Stanton, W.P.: The Leopard's Spots, Scienctiice, Attitudes Towards Race in Amercain, Chicogo Press, 1960, p. 106.

١٨- جلبرت شارل: هل تفسير الوراثة كل شيء، ترجمة محمد الدنيا، مجلة الثقافة العالمية، الكويت أغسطس ١٩٩٤، ص ص ١٧٠-١٩٠.

١٩- من المراجع المهمة للكشف عن اللامساواة الاجتماعية، والفوارق الطبيقية في سياسات التعليم والعمل والسلطة في المجتمعات الغربية، راجع:

، Blossfeldm u.p.: Macro Sociology, Rational Choice Theory and Time, Eurro Social, Rev, 1996, pp. 181-206.
، Coleman, J. Forundarions, Of Social Theory, Cambridge, mass Beknggp, Press, 1990.
، Heisler, B.S. Acomparative Perspectie on the Underclass: Questions of Under Poverty & Citizenships Theory and Society, 1991.

٢٠- ستيفن روز: علم الأحياء والأيديولوجيا والطبيعة البشرية، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ٢٠٠١.

٢١- عزيز العظمة: الحضارة والثقافة والبربرية الجديدة، ترجمة عاطف أحمد، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٣٤، يوليو - أغسطس ٢٠٠٢، ص ص ٦-٢٢.

٢٢- فرويد: قلق الحضارة، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩، ص ص ٧٧-٧٩.

٢٣- على حرب: أصنام النظرية وأطياف الحرية، المركز الثقافي العربية، بيروت ٢٠٠١، ص٩٩.

٢٤- فرنسيس فوكوياما: نهاية الإنسان (عواقب الثورة البيوتكنولوجية)، ترجمة أحمد مستجير، دار سطور، القاهرة ١٩٩٣، ص ٤٦.

٢٥- Sutherland, Margaret , Theory of Education Longman, London, 1995, p. 137.

٢٦- راجع شرح نظرية سكينر بالتفصيل ونظرتها للطبيعة الإنسانية في المراجع التالية:

روبرت دناي: السلوك الإنساني، ترجمة أحمد إسماعيل ومنير فوزي، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٣.

، شوقي جلال: العقل الأمريكي يفكر، دار سينا للنشر، القاهرة ١٩٩٨.

أي. شالز كاتانا: نظريات التعلم، ترجمة على حسين حجاج، سلسلة عالم المعرفة، ع (٧٠) الكويت ١٩٨٧.

٢٧- يمنى طريف الخولي: العلم والاغتراب والحرية، مرجع سابق، ص٤٢٥.

الرواية النظرية

مارك كوري

ترجمة: صبار سعدون سلطان *

يبدو أن بعض الأعمال الروائية نظرية أكثر من سواها. الظاهر أن بعض الكتاب يعمدون إلى الاختيار الواعي بين الرواية والتجريدات الجامدة للعمل النظري. ويعد بروست أنموذجا حيا لهذا الضرب من الكتابة. ففي مستهل مسودة ملاحظاته الخاصة برواية «البحث عن الزمن الضائعس يطرح السؤال التالي: أهناك ضرورة لتحويل هذه المقالة الفلسفية إلى عمل روائي؟» ولئن كانت الرواية في بعض الأحيان وسيلة ناجعة أكثر من المقالة في مجال طرح الأفكار، فإنها والحالة هذه تكون رواية ذات منحى نظري أو رواية نظرية وقد كان هناك على الدوام فلاسفة ومؤرخون انسحبوا من الخطاب النظري سعيا وراء المزايا التي تقدمها الرواية بحكم وسائلها الدقيقة في الإمتاع وقدرتها على سبر أغوار الأفكار أو القوى التاريخية كما يعيشها الأفراد. وأحيانا تكون عدم دقة العمل الروائي مصدر الجذب كما هي الحال عند سارتر حين اتجه إلى الرواية للتعبير عن أفكار لا تخضع لأطر المعرفة المنسقة. هذا،وقد شهدت النظرية الأدبية النوع ذاته من الارتداد.

هل هناك احتمال أن يكون الكاتب المبدع أكثر اهتماما بالناحية الجنسية من الناقد؟ يبدو أن بارت يفكر على هذا النحو حين يبتعد عن القيود الصارمة التي تفرضها الناحية العلمية في الأدب، نحو الغوايات الجنسية للنص وبالتالي كتابة العمل الروائي. وقد بذل الناقد ديفد لودج جهودا مضنية حول التفريق بين الاستعارة metaphor والكناية metonymy، لكنه كتب روايات تتناول الحياة الجنسية الأكاديمية وينشر أفكاراً بنيوية وتفكيكية عن النص أكثر من أي شخص آخر في هذا المجال. وينسحب هذا الأمر على أمبرتو إيكو باعتباره ناقدا انصرف إلى مجال رواية الأفكار. ثمة نوع من الإحباط الأكاديمي حاضر هنا - إحباط مصدره الطبيعة الجامدة للعمل النقدي من جهة ومن الجمهور من جهة أخرى. فعندما كتبت جوليا كرستيفا روايتها الأولى «لساموراي» (١٩٩٠) طرحت السؤال الذي استلهمته من بروست: «أن معرفتنا بالكيفية التي نتناول بها موضوعا يشغل اهتمامنا تعد مشكلة معروفة. فهل يتعين علينا معالجتها نظريا أم روائيا؟ »إن إحدى الإجابات تعكس المشاعر المكبوتة في الحياة الفكرية:

يمكن اعتبار الخيال البنية العميقة للمفاهيم ومنظوماتها. قد تكون البوتقة الحاوية للأشياء الرمزية هي أساس الدال signifier المرتبط بالدافع، بعبارة أخرى الأحاسيس والمدارك والعواطف، وأن ترجمتها تعني ترك عالم الأفكار وولوج عالم القص، ومن هنا فإني رويت الحياة المفعمة بالعاطفة للمفكرين» (كرستيفا «أوطان بلا وطنية» ١٩٩٣، ص ٧٨).

بعبارة أخرى، أجل أن تكون كاتبا مبدعا يعتبر

* كاتب من الأردن.

أكثر إثارة وفنية من كونك ناقدا حتى وإن بقي التصور القائل بأن العاطفة القوية هي الأساس المرتبط بالدال والدافع المحرك له. تعكس إجابتها الثانية إحباطا ناجما عن كبت الحياة الفكرية في عالم العاطفة:

بالإضافة إلى ما تقدم فإنه قد يوجد هناك من يغفر لي اعتقادي بأن العبقرية الفرنسية تستند إلى علاقة حميمة بين العواطف العادية من ناحية وديناميكا التوترات الفكرية من ناحية أخرى. لا يلمس المرء هذه الصلة الحميمة في أي مكان آخر حتى في أوقات محددة، خصوصا أوقات الإحباط الوطني التي أظن أننا نعيش فيها الآن، مثلما هي فرنسا، ثمة مسافة متزايدة بين المفكرين والآخرين. ولهذا سعيت إلى إعادة تشكيل عمل المفكرين بل ووجودهم لغير المختصين. (المصدر نفسه، ص ٧٨).

هل يمكن أن نغفر لها قولها هذا في كتاب عنوانه «أوطان بلا وطنية؟» إن هذا يذكرني ولأسباب مغلوطة بكتاب معنون «الرؤية النرجسية». ما عدد الأشكال المختلفة للنرجسية، الفردية والجمعية، في هذا التبرير للقرار الخاص بمعالجة موضوع بصورة روائية؟ إن السبب الصحيح لتذكرنا عنوان لندا هيشيون Linda Hutcheon هو أن ارتدادها من النظرية إلى الرواية يفضي حتما إلى تأمل ذاتي. وإذا أخذنا في نظر الاعتبار تعريف بارت للخطاب النظري بوصفه خطاب انعكاس ذاتي، فإن تصدير الخبرة النقدية إلى داخل العمل الروائي ليس مجرد طريقة لنشر النظرية على نطاق أوسع. بل هو طريقة في إضفاء وظيفة نقدية على الرواية، أي منحها القوة على استطلاع منطق الروائي وفلسفته دون اللجوء إلى ما وراء اللغة أو اللغة الشارحة metalanguage أي أنه يجعل الرواية تحمل سمات نظرية. ومن هذا المنطلق فإن الرواية النظرية تحسم بعض المشكلات التي تثيرها التفكيكية حول ما وراء اللغة النقدية - فالرواية النظرية تعتبر سرديات تطبيقية performative وليست تنظيرية بمعنى إنها لا تحاول أن تطرح الحقيقة حول السرد – الموضوع، بل بإمكانها أن تجسد، وتنفذ ما تود أن تقوله حول الرواية في الوقت الذي تكون هي ذاتها رواية. ومن هنا فإني أفضل مصطلح «الرواية النظرية» بدلا من مصطلح «ما وراء الرواية» metafiction وهي التسمية التي جرت العادة على طرحها لوصف هذا النوع من مراجعة الذات الروائية في العقدين المنصرمين. تنطوي «ما وراء الرواية» ضمنا على اختلاف بين الرواية الاعتيادية ولغتها الشارحة، حتى وإن كانت اللغة الشارحة رواية ذاتها. تنطوي الرواية النظرية على جمع بين النظرية والرواية من الصنف الذي يتحدث عنه بارت.

إن الحد الفاصل بين الرواية والنقد يشكل نقطة لقاء حيث تتمثل الرواية والنقد طروحات بعضها البعض ويخلقان نوعا من النقد أكثر إبداعا ونمطا جديدا من رواية الأفكار. وإذا كان الارتداد من النقد إلى الرواية يمثل نوعا من الطموح المتعالي من جانب الناقد ليكون كاتبا روائيا، فإن هناك طموحا متبادلا من جانب الروائي لدمج طروحات النقد في العملية الروائية. قد يكون بالإمكان توضيح هذا النوع الثاني من الطموح بصيغ بيوغرافية مماثلة. إن كتابا من أمثال مارتن أميس وجون فاولز وغيرهم بوصفهم خريجي أقسام اللغة الإنجليزية هم أيضا نقاد روائيون بمعنى أنهم يدخلون النقد الأكاديمي ضمن المتن الروائي. غير أنه ليس بالإمكان أن نعرف الرواية النظرية بمثل هذه الصيغ البيوغرافية، إذ قد يجسد الكاتب الناقد الحدود بين الرواية والنقد لكن لا بد من أن ننظر إلى الرواية النظرية كخطاب يبلور ذلك الحد أو يستخدمه كمصدر طاقة. وفي بعض الأحيان قد ينطوي على تجسيد صورة الأكاديميين في العمل الروائي كما هي الحال في روايات ديفد لودج ورواية أ.س. بيات «التملك» ورواية كرستيفا «الساموراي» ورواية جون أبدايك «مذكرات إدارة فورد» أو رواية أمبرتو أيكو «اسم الوردة»، غير أن بإمكان الرواية النظرية دمج الوعي الذاتي السردي أو التاريخي بطرائق أكثر براعة.

يعتبر الناقد الأكاديمي صورة متزمتة وثقيلة

الوطأة للطريقة الروائية الراسخة التي أسماها علم السرديات من بين أمور أخرى، نائب القارئ -reader surrogate: شخص داخل العمل الروائي يمثل استقبال النص الروائي. إننا اعتدنا على سماع نائب المؤلف، أي الشخصية الموجودة في العمل القصصي التي تجسد عملية الإنتاج القصصي. ليس بمقدور أحد أن يحاجج بأن هذه ألعاب جديدة في الأدب. إن صيغ شوسير المعقدة في «حكايات كنتربري» والمسرحيات داخل المسرحيات التي ابتدعها شكسبير وأدب الرسائل في شعر القرن السابع عشر والثامن عشر أو تدخلات المؤلف في روايات فيلدنج وريشاردسون، كلها تعتبر نماذج من هذا النوع من الوعي الذاتي النظري. وقد أوضح الشارحون المرهفو الحس بأن منهج ما وراء الرواية يعد «وظيفة راسخة في جميع الروايات» حسب تعبير الناقدة باترشياوو أو كما يقول الناقد جيرالد برنس فإن الميزة الخاصة لما وراء الرواية هي لحظة تأمل ذاتي في السرد يمكن أن تتعايش مع النواحي الإشارية الصريحة للسرد إسوة لوظيفة ياكوبسن الإشارية. لكن لو كان الوعي الذاتي الروائي أمرا غير جديد، فلماذا شدد العديد من النقاد عليه باعتباره الصفة المميزة لرواية ما بعد الحداثة ؟

إن إحدى الإجابات على هذا السؤال هي أنه لا يوجد شيء يوصف بأنه ما وراء حداثة وبأنه جديد أيضا. فالخبرة كانت القيمة الأساسية للحداثة الأدبية في حين أن أدب ما وراء الحداثة يعاود الحديث عن ماضيه ويكرره قراءته. وإجابة أخرى هي أن الوعي الذاتي الروائي كان دوما أحد معالم الرواية غير أنه بات أكثر جلاء في الأدب المعاصر. قد يكون هذا انعكاسا لوعي ذاتي ثقافي أوسع الذي يمكن أن نشير إليه في الفيلم السينمائي والعمارة وألعاب التلفزيون، أو قد يكون استجابة أكثر تحديدا للتطورات في نظرية اللغة والأدب التي تجعل من الصعوبة بمكان كتابة رواية لا تمارس حضورها في رسم الواقع.

من الخطأ أن نصنف الاتجاهات الجديدة في النظرية الأدبية بأنها سبب التغير القصصي. إذ أن مشكلة الوعي الذاتي القصصي واللغوي العام تشبه مشكلة الأسبقية للبيضة أم الدجاجة. إن العلاقة بين علم اللغة السوسيري والحداثة الأدبية تعد أنموذجا جيدا لها. فكلاهما حقل تكون فيه المرجعية الذاتية للغة موضع التوكيد إلى جانب قدرتها على الإشارة إلى عالم خارجي. فبالنسبة لسوسير تكون اللغة الإشارية referential ذات مرجعية ذاتية ضمنا بمعنى أنها تعتمد على النظام المضمر للاختلافات النسقية systemic والسياقي contextual التي تمنح كل علاقة قيمتها. وطبقا لهذا النقاش فإن اللغة تخفي الشروط التي تسمح بإيجاد المعنى وبالتالي فإن المهمة الماثلة أمام البنيوي تتلخص في توضيح هذه الشروط – العلاقات الخلافية والعوامل والأعراف النسقية أو السياقية. لكن ما هو ترتيب السببية أو المصادفة الكونية التي تمارس دورها في تفتح الحياة بالرواية الحداثوية حول المشروع ذاته وحول الوقت ذاته مثلما تسعى إلى إبراز الشروط المضمرة للعمل الروائي مثل المبادئ البنائية والعملية الإبداعية والتقاليد والصنعة؟

إن البعد المتعلق بالإشارة إلى الذات في الحداثة الأدبية يتوقف في معظمه على رفض تقاليد الواقعية والأشكال السردية التقليدية ومبادئ الوحدة واللغة التصويرية الشفافة لتقنيات التغريب والإشارة الثنائية المقحمة على النص ووجهات النظر المتعددة ومبادئ الوحدة المستمدة من الأسطورة والموسيقى ولغة شعرية لماحة أكثر تركيزا. في الرواية الحداثوية يتصف هذان الاتجاهان بشيئين: الأول يسلط الضوء على التقاليد الروائية والثاني اللغة ذاتها. وفي كلتا الحالتين تتحول البنى الشفافة وغير المرئية إلى تقنيات مرئية ومغربه defamiliarized حتى أن المعنى الإشاري يتحايث مع مرجعية ذاتية عن الشروط المتعلقة بعملية الكتابة نفسها. والصورة المجسدة لهذا الطرح هي الفنان في الرواية، مثل صورة ستيفن في رواية جويس «صورة الفنان في شبابه» التي يصبح فيها الراوي متغربا بدرجة متعاظمة من النواحي المرجعية للكلمات ويرى

فيها نوعا من النشاط الذاتي المادي في الوقت الذي تسعى به الرواية إلى تجريب تصوير أفكاره شعريا. وتصور رواية (يولييس) على نحو مماثل مدينة دبلن بكل ما توصلت إليه المدرسة الطبيعية حديثا من حدية وصرامة، وكل ذلك يتم ضمن عالم لفظي مادي يذكرنا في كل لحظة بزيف التصوير وتصنعه. ثم هناك رواية «يقظة فينغان» التي تتخلى كليا عن التصوير الواقعي لصالح مرجعية ذاتية راديكالية تكون فيها اللغة ذاتها هي الممثل الوحيد على خشبة المسرح. هل يمكن القول بأنه في عمل جويس البذرة الأولى بل حتى السبب المباشر للأفكار والطروحات التي برزت في النظرية الأدبية البنيوية والتفكيكية ؟

يعد جويس أنموذجا جذابا لكون العديد من منظري التفكيكية في السبعينات والثمانينات يعتبرون عمله نوعا من الإلهام ودافعا لآرائهم النظرية. بعبارة أخرى كان جويس كاتبا للرواية النظرية لا بوصفه ارتد من النظرية إلى الرواية، بل لكونه اعتبر فيما بعد الكاتب الذي استشرف نظرية الرواية من خلال ممارسته في تأليف الرواية. ولئن كانت بعض الروايات نظرية أكثر من غيرها، فإن كتابة جويس قد طرحت باستمرار على أنها الأنموذج الكامل للرواية النظرية ليس من خلال إقحام النظرية الأكاديمية في تضاعف رواياته، بل لأن النظرية الأكاديمية قد استنبطت بصورة من الصور المضامين النظرية في أعماله الروائية. فقد ميز كتاب ما بعد الحداثة جويس باعتباره الأنموذج الأصلي لهذه المرحلة بطريقة تخلط بصورة جدية العلاقة بين السبب والنتيجة والرواية والنقد أو السرد وقارئه. إذ أن مجلد أتردج Attridge وفيرر Ferrer المعنون «جويس التفكيكي» بدءاً من عنوانه يفصح عن هذا الالتباس. فهل جويس ذاته تفكيكي أم قراءاته؟ لقد ألقى ج. هيليس ميلر J. Hillis Miller بحثا في الندوة الدولية السابعة عن جويس التي عقدت في العام ١٩٧٩م تحت عنوان ينطوي على شك مشابه لاتجاه التأثير بين الرواية والنظرية «من جويس إلى النظرية الروائية ومن النظرية الروائية إلى جويس». سعى جاك ديريد دوما إلى الاستشهاد بجويس بوصفه قوة مؤثرة على كتاباته إلى حد أننا نفضل النظر إلى عمل جويس وليس لغويات سوسير بوصفه الأساس النظري للكتابة التفكيكية. أو لعل هذا متأت من تضخم الأنا عند ديريدا الذي يجعله يربط واسمه بالطليعة الأدبية ذات السحر الخاص (وإن كان بعيدا) وليس العالم اللغوي السويسري. وتؤكد قراءة أعماله ككل وكراهيته غير المعلنة لعلم اللغة وتحيزه لكتاب الحداثة الذي بالكاد يخفيه، كلها تؤكد هذه الحقيقة. بيد أنها تخلق أيضا خليطا كبيرا بين نظرية الكتابة وممارستها، بين الأفكار القائلة بأن كتاب التفكيك إزاء اللغة اكتشفت عند جويس أو ابتدعتها القراءة التفكيكية، الأمر الذي يهدد بإزالة الحدود الفاصلة بين التصوير الروائي والرأي الفلسفي أو النقدي، ويشرع بالتلاقح بينهما.

إن اعتبار الرواية نقدا أو عملا نظريا مثلما هي إبداع معناه إدراك التلاقح بينها فالالتباس يحدد مشكلة ما إذا كانت المعاني الأدبية يكشفها الناقد أو يجترحها، أي ما إذا كانت عملية القراءة تكشفها أو تبتدعها. ومع ذلك النوع من الازدراء الذي يبديه الناقد ديريدا للسبب والنتيجة وما أسماه التكامل فالاقتراح المطروح هو أن المنظور النظري التفكيكي ليس شيئا ظهر لاحقا في تنقيح جويس وإعادة قراءته، بل كان ماثلا في الأصل. ففي المؤتمر الدولي السابق الخاص بأدب جويس في العام ١٩٧٩، فإن ج. هيليس ميلر غير متأكد ما إذا كان إنزياح مفاهيم الوحدة بمفاهيم تغاير الخواص أو العناصر قد جاء من جويس إلى النظرية الروائية أو العكس. وبالتالي يبدو أن ميلر مقتنع بأن عمل جويس يدلي بنظرية عن تغاير الخواص أو العناصر بطريقة لا نجدها عند غيره (وقد أورد شواهد من ديكنز وجورج اليوت): «هناك القليل مما تعرفه النظرية التفكيكية الروائية عن عدم ثبات الكلمات أو خطوط القصة الذي لم يطرحه جويس من قبل» (من جويس إلى النظرية الروائية ومن النظرية الروائية إلى جويس) المؤتمر السابق عن

جويس، تحرير ب. بينستوك/ بلومنغتون، جامعة انديانا، ١٩٨٢ ص ٣-٤. والدلالة واضحة بما فيه الكفاية وهي أن بعض الأعمال الروائية معنية بالنظرية أكثر من سواها. غير أن المفارقة واضحة أيضا وهي أنه إذا كانت بعض الأعمال الروائية نظرية أكثر من غيرها، فإنها لا بد أن تكون بالضرورة نظرية في ذاتها، بمعنى أنها مطروحة بصورة مقصودة وموضوعية «وليس مجرد» تأويلات وابتداعات وطروحات نظرية نتيجة لقراءة معينة. ثمة العديد من الحالات في النقد التفكيكي التي تعطي الانطباع بأن الناقد غير مقيد بالبنية الموضوعية أو غرض مؤلف النص، حر في إيجاد شيء منه حسب مشيئته. لكن يبدو أن ميلر يقول شيئا مختلفا بأن هناك شيئا معينا حول كتابة جويس يدفع باتجاه التفكيك ويجيزه ويضع له توصيفات لأنها (كتابته) تعرف سلفا ماهية النظرية الروائية التفكيكية. كيف يتأتى للتفكيكية أن تدعي بهذا وفي الوقت ذاته ترفض كما هو متوقع، السلطة التقليدية لما وراء اللغات التقليدية المتأصلة في الموضوعية أو الغرض؟

إن قراءة ديريدا لـ «يوليسيس» في مقالته «يوليسيس الحاكي» أسمع كلمة نعم عند جويسس في كتاب «فصول الأدب» تحرير د. أتردج زداينشر روتلدج، ١٩٩٢، ص ٢٥٣-٣١٠) تعد محاولة لعزل سلطة اللغة الشارحة النقدية، ومع ذلك فإنها تقول شيئا حقيقيا حول الطبيعة الخاصة لروايات جويس. والحيلة تتمركز في جعل القراءة ذاتها عملا من أعمال الرواية النظرية. والمقالة حكاية روائية غريبة مفككة تروي الرحلات العديدة والمتباعدة ظاهريا التي قام بها ديريدا والأشياء المضحكة التي حصلت في الطريق إلى المؤتمر واستطرادات ذكية. وهذه الصورة المفككة والمتقطعة بيان نظري عن استحالة ما وراء اللغة النقدية واعتذارات مضحكة لجمهور المؤتمر من المختصين. وإذا كان قد بدأ حياته النقدية كأحد النقاد المختصين بأدب جويس بمقالة مضحكة عن كلمتين في رواية «يقظة فينغان» فإن قراءته رواية «يوليسس» تركب النكتة من خلال التركز على كلمة واحدة - نعم - ولا يقول شيئا جادا عنها. قد لا يبدو هذا نوعا من السرديات حسب فهمنا لها، بيد أن من الواضح أنها علم سرديات تطبيقية وليست تنظيرية. إنها لا تحاول أن تقف على مسافة معقولة من «يوليسس» وتخبرنا الحقيقة الموضوعية. أي أن نمطها محاكاتي، إنها محاكاة ساخرة من الرحلة الرمزية الهوميرية التي تسعى إلى إعادة طرح المضامين النظرية لجويس دون أن تحددها بالاسم.

يعطي ديريدا الانطباع بأن «يوليسيس» صرح أقيم أمام التفكيكية قبل أن تظهر إلى حيز الوجود. إذ يرى شأنه بذلك شأن ميلر بأن عمل جويس يمثل قيدا توصيفيا على حرية الناقد وبأنه برنامج صارم عن الضرورة المحددة سلفا ويدعي بأنه:

لا يمكن أن نبتدع أي شيء حول موضوع جويس. إذ أن كل شيء يمكننا أن نقوله بشأن «يوليسيس» على سبيل المثال قد استشفه الناس أصلا واتضح أن جميع الإشارات التي نقوم بها في المسعى الهادف إلى القيام بحركة معينة موجود من قبل في نص قوي يذكرك في لحظة معينة بأنك أسير في شبكة من اللغة والكتابة والمعرفة بل وحتى السرد (ص ٢٨١).

والدلالة هنا هي أن بعض الأعمال الروائية تحمل نواح نظرية أكثر من غيرها وبأن رواية «يوليسيس» نص مناسب بشكل خاص للتفكيك لكونها تعلن صراحة عن تفكيكها وبذلك فإنها ترهص وتبشر بمفاهيم النظرية الروائية التفكيكية. وفي حين يصح هذا القول على العديد من الطروحات، طروحاته هو والآخرين، فإن القول بأن عمل ديريدا مكتوب تحت تأثير جويس (يخلص ميلر إلى القول بأن ديريدا ليس بمقدوره أن يؤلف «غليس» Glas لولا التأثير الذي تركته عليه رواية «يقظة مينغان»)، لا بد أن يعامل بشيء من التحفظ. فالفكرة برمتها عن «يوليسيس» بوصفها معمارا للتفكيك لا تعدو كونها خلطا ساخرا عن ظرفية temporality للسبب والنتيجة والذي هو أيضا طريقة في خلط النص - الموضوع الذي ينظر إليه

كنظرية والنص النقدي الذي يبلغ شأوا بعيدا بحيث يكشف عن إبداعه ذاته. ويبدو أنه أيضا لا يصمد أمام تحذير من التردج وميزر في مقدمة كتابهما «جويس التفكيكي»:

النقطة الجوهرية هي ليست في كون جويس النموذج المتكامل لمثل هذه النظرية، بل لأن إحدى القناعات التي يشترك بها مؤلفا المقالات التي يتضمنها هذا الكتاب هي أنه لا توجد هناك ما وراء لغة، فالنص يقرأ النظرية في الوقت الذي تقوم النظرية بقراءته (١٩٨٤، ص ١٠)

تتوافق هذه الصياغة لعلاقة الرواية بالنظرية بدرجة كبيرة مع النقاشات المطروحة في المجلد – نقاش هيث Heath حول حرية القارئ لابتداع سياقات التأويل «يقظة فينغان» التي سرعان ما تواجه حقيقة أن تلك السياقات قد تقوضت بفعل قدرة النص على توليد سياقات مختلفة. والصورة المجازية التي طرحها ديريدا والخاصة بعلاقة الرواية بالنظرية والتي يشبهها بالتفاعل الموصل في الأجزاء الدقيقة لجهاز الحاسوب ووصية أوبرت القائلة بأن القراءة لا بد من أن تتحرك مع تدفق الكلمات وحدها في مشهد رواية «يقظة فينغان» وتفريق رابيت بين الفكر البنائي والمتسلسل الذي يخلق حالة تأرجح بين الأقطاب النقدية الخاصة بالاكتشاف والاجتراح. وهذه جميعا أنماط متداخلة وذات بعدين للعلاقة القائمة بين الموضوع والنص النقدي. إنها تصحح الانطباع الذي يمكن أن تتركه مقالة ديريدا عن رواية «يوليسيس» والذي قوامه أن عمل جويس يمثل نوعا من الأصل المكتشف لتفكيكية ميلر أو ديريدا.

إن هذه التصورات ذات الاتجاهين المختلفين عن العلاقة بين جويس والتفكيكية تعني أن القراءة التفكيكية لجويس سوف تتأرجح عادة بين قطبي الإشارة: الإشارة الماورائية إلى موضوعها والقطب الذاتي الذي يرى في القراءة نوعا من الخلق الإبداعي. وفي هذا المعنى توضع القراءة التفكيكية لجويس على الحافة بين الرواية والنقد كونها فعلا نقديا ثانويا وعملا مختصا بالإنتاج الإبداعي في الوقت ذاته. ثمة ما وراء لغة موجودة دائما في حالة تعايش مع للغة المجازية الصريحة التي تسلط الضوء على عدم قدرة القراءة للإشارة إلى موضوعها بشكل شفاف. إن التأرجح واضح في مقالة «يوليسيس الحاكي» التي تحاول دوما أن تتجنب ابتذال ما وراء اللغة الأكاديمية المفترضة (١٩٩٢، ص ٦٠) وفي الوقت عينه تتحاشى فوضى الكتابة النقدية المنغلقة كليا، إنه تعايش لأصوات مختلفة في القراءة، يبدي أحدها استهانته بالنقد الأكاديمي لكونه يشير ضمنا إلى أن ما وراء الخطاب أمر ممكنا ومحايد وأحادي الصوت فيما يتعلق بأحد مجالات الموضوعية سواء أأمتلك بنية النص أم لا (١٩٩٢، ص ٢٨٢). والنوع الآخر من الأصوات الذي ينادي بأن استحالة ما وراء الخطاب هذا هي بالضبط في صلب الموضوعية لأسباب تتعلق ببنية المتن والمشروع والتوقيع فإنه لا يمكن أن يكون هناك أي تأكيد على أي مبدأ للحقيقة أو الشرعية (١٩٩٢، ص ٢٨٣). إن الشفافية الأكاديمية لبنية المتن الجويس ليست أمرا ممكنا، ومع ذلك، فإنه بمقدور المرء دوما أن يحلم بالكتابة عن جويس وليس في جويس (١٩٩٢، ٢٨١).

والنقطة المطروحة هنا أن مقالة ديريدا هي بحد ذاتها عمل روائي يحاكي رواية جويس وبأنه في عملية المحاكاة تعيد مشكلة الإشارة النقدية إلى الموضوع النقدي، تعيد طرح مشكلة الإشارة الروائية إلى دبلن. أي أنه عمل روائي يقيم ممارسة نظرية. إن تأرجح ديريد بحد ذاته محاكاة لتأرجح جويس بين قطبي الطبيعة والرمزية في رواية «يوليسيس». بمعنى أن مشكلة الإشارة النقدية في ذاتها مطروحة ومجسدة في «يوليسيس» بما يمكن أن يتعارف عليه تقليديا باسم تناقض الحقيقة والأسطورة. إن هذا التناقض هو الحركة التي تسمح بوجود ثروة في التفاصيل الحقيقية في يولييسس بغية تحقيق أكبر قدر ممكن من الطبيعية في الوقت الذي تعمل فيه على إيجاد نظام تناصي يضفي على تلك التفاصيل الواقعية قيمة رمزية وما

وراء نصية. إن نواحي «يوليسيس» التي تعمل لخدمة الإيهام المرجعي – الافتقار إلى عنصر الحبكة وغياب المؤلف وتفكك الصوت الروائي وتعددية الأصوات والتضبيب بين العالمين الداخلي والخارجي والتجارب المحاكاتية التي تعطي صورة غير حقيقية عن عدم وجود تقنية روائية والإحساس بالدخول المباشر إلى عقول الشخصيات وإلى المفردات الخاصة بأفكارهم والحضور الطاغي والمباشر لمدينة دبلن والتفاصيل الحقيقية في عرضها والتفاصيل البصرية الزائدة والصوت العلمي الموضوعي والساخر في بعض الأحيان والخصوصية الشعبية لمجتمع ديلن - كلها مطمورة تحت طبقات من التقنية التي تسعى إلى كسر الإيهام القصصي.

إن المشكلة مع هذا النمط الجديد والتطبيقي في النقد والنظرية هي أنه يترك علاقة الذات بالموضوع الخاص بالنص وقراءته بلا تنظير. فعملية المحاكاة تعني ضمنا نوعا من التواطؤ بين جويس والتفكيكية بصورة لا نجدها في رواية «جين اير» ومعنى ذلك أن النواحي المتجاوزة للسرد في «يوليسيس» تصف استجابة نقدية تتبنى نفس الازدواج بخصوص شروط مرجعيتها ذاتها. إن المحاججة بأن اللغة النقدية التفكيكية تشتغل بفعل الحاجة إلى التكرار، المحاكاة أو التقليد للتناقض بين الأسطورة والحقيقة من شأنها أن تدعو إلى إبراز النص كموضوع.

إن مقالة ديريدا «يولييس الحاكي» لا تحاجج تماما بأن «يوليسيس» تضم وصفة نقدية وتحرص على تجنب تضخيم النص باعتباره كراسة فلسفية عن اللغة والمرجعية. ومع ذلك فإن هذه المحاكاة للتناقض بين الأسطورة والحقيقة هي التي تميز تأثير جويس على ديريدا. ففي صلب ادعاء ديريدا المتواتر بأن النص الأدبي يضم متافيزيقيا، ثمة موقف ميتافيزيقي نحو المرجعية يخلق تواطئا بين القراءة والنص الذي أنا بصدد تحديده. وإذا كانت كلمة «الباروديا» المحاكاة الساخرة parody تشير بدقة أكبر إلى مسافة نقدية من النص – الموضوع، فإن كلمة «التواطؤ» collusion تشير بكل جلاء إلى العلاقة الديناميكية بين تضخيم النص – الموضوع وفقا لميتافيزيقيا المرجعية الخاصة به وتضخيم النص الذي يبدو أن الميتافيزيقيا تصر عليه. إن توجهات هذه الناحية الديناميكية وإن كانت متعارضة تؤكد معا أن «يوليسيس» عمل نظري وأن مضمونه النظري يعد ميتافيزيقيا تفكيكية.

وهكذا فإننا نجد أن هناك مضمونا نظريا في «يوليسيس» لا تولده قراءة ديريدا بل يمكننا أن نستشفه بدلا من أن يطرح بشكل مباشر: معرفة فعلية وليست تنظيرية عما يمكن أن تكون عليه النظرية المرجعية. وإذا كان النص – الموضوع عند ديريدا رواية واقعية تؤمن بدلا من أن تشك بإمكانية الإحالة والمرجعية فإنه ما يزال بالإمكان القول بأنها تحمل مضمونا نظريا. بيد أنه لن يكون مضمونا نظريا تفكيكيا. إن قراءة نص واقعي لا يمكن أن تولد نفس الإحساس بالتواطؤ والتعاون بين النص – الموضوع والقراءة. ولا يمكن لهذا التواطؤ في حقيقة الأمر أن يكون أي شيء أكثر من الاحتكام إلى الغرض والمقصد. قد لا يكون غرضا أحاديا وأن المحاكاة الساخرة لقراءة ديريدا لرواية «يوليسيس» تشير إلى رفضه إعطاء صورة كلية في كل مرحلة. أو اذا تم تأويله على هذا النحو فإنه سيكون مضمونا نظريا لا واعيا يكتشف فقط عبر قراءة تعمل بعكس اتجاه النص. بيد أن الاحتكام إلى «بنية المتن» جنبا إلى جنب مع أفكار التوقع والاحتراف كلها نفس التوكيدات على البنية الفرعية للنص. إذ يبدو أنها تعرف فكرة تأثير جويس بوصفها فهم ديريدا لميتافيزيقيا جويس المتضمنة بصورة واعية.

إذن تتلخص إستراتيجية ديريدا في «جويس الحاكي» في أن يضفي على قراءته سلطة عن هذا التواطؤ النظري الملتبس دونما استيحاء لسلطة الغرض الدال أو الإشارة الموضوعية. إن تركة هذا التواطؤ بالنسبة للدراسات الخاصة لجويس تعد قوية بدرجة متساوية نظرا لكونها تجند جويس للرواية النظرية وتجد فيه أحد أولئك الذين أرسوا دعائم التفكيكية

وجويس عبر حدود الأدب والنقد. قد يكون هذا مجرد محاولة واحدة لتحديد المعاني عند جويس وإزالة اللبس الناجم عن تعدد المعاني وتجانس الألفاظ contexualization من بين عدة محاولات أخرى، غير أنها لا تحمل مثل هذا التواضع، فهي تطرح نفسها كضرورة داخلية في المتن الجويسي. إنه تواطؤ ثقافي عال يضع جويس والتفكيكية في علاقة من الإسناد المتبادل ويشدد على الطروحات النظرية المشتركة لكل منهما. وإذا ما تم تناولهما معا فإن إعادة إدخال المعايير التفويضية في القراءات التفكيكية لجويس والطبيعة الثقافية العالية للتواطؤ الذي تضعه، تجعل من الصعوبة بمكان تقبل حكم ديريدا عن القوة التفويضية للقراءة التفكيكية بأنها قادرة على تدمير جذور هذه القدرة (الأكاديمية) وهذه الشرعية وصورتها الداخلية وخصوصيتها الداخلية، قادرة على تفكيك المؤسسة الجامعية من جذورها وتقسيماتها الداخلية ومؤسساتها الفرعية، فضلا عن التزامها إزاء العالم خارج أسوار الجامعة (١٩٩٢، ٢٨٣). تؤسس القراءة التفكيكية لجويس كما هو شأن الروايات النظرية عموما، سياقا نظريا جديدا لتوجيه ممارسات النقد، وضع نصوص جويس يثقل أكبر في مجال هذه الممارسة الأكاديمية عن طريق تأويلها على شكل ممارسات فلسفية ونظرية ذاتها. هل هذه النرجسية الكرستيفية (نسبة إلى الناقدة جوليا كرستيفا) مرة أخرى ؟ فمن خلال الدخول فيها والاقتراب منها كما يفعل الناقد والادعاء بملكيتها يبدو أن ديريدا يتمنى أن يكون قد كتب رواية «يوليسيس» لكن وكما أخبرنا فإنه لا يعرف كيف يكتب القصة.

من الصعوبة بمكان أن نحصي عدد الروايات التي تنتمي إلى اتجاه ما وراء الرواية التي نشرت منذ الستينات، روايات كتبها أناس لا يعرفون كيفية تأليف القصة بيد أن رواياتهم تتكفئ على ذاتها بمستويات متناقضة من وعي الذات وإدراك الذات ومراجعة النفس المشوبة بشيء من السخرية. وليس تعريف بارت للنظرية كخطاب ينكفئ على نفسه وحده الذي يجعل هذه الروايات سردية. بل إن إحدى الحركات الرئيسة للسرديات البنيوية تتلخص بتوضيح أن الرواية الواقعية تشكل العالم الواقعي بدلا من أن تعكسه، أو إذا أعدنا صياغة العبارة نقول بأن العالم الخارجي يخضع دائما للمعاينة عن طريق اللغة والروي بصرف النظر عن الطريقة التي يتم فيها تطبيقه بوساطة شفافية اللغة الواقعية. وإذا كان النقد الروائي قد شدد على هذا حتى في إبراز العالم الخارجي في الرواية الواقعية، فإن ما وراء الرواية تفعل ذلك من الداخل كما هو دأبها دوما. ومن هذا المعنى يمكن القول بأن الرواية يمكن أن تؤدي وظيفة نقدية أو نظرية حول علاقتها مع نفسها وقواعدها الخاصة بها. وما وصفته في القراءات التفكيكية لجويس هو لقاء بين ما وراء الرواية وما وراء النقد metacriticism. فكلا النشاطين يتميز بوعي ذاتي حول الطريقة التي يأولان بها موضوعاتهما، وكلاهما يؤكد ميتافيزيقا المرجع ذاته وكلاهما يشدد على وفي الوقت نفسه سلطة نمطهما المرجعي، وكلاهما حسب المصطلح الذي درجت عليه من الروايات النظرية.

إن الدمج أو التفاعل المزدوج بين النقد والرواية قد يرفع الناقد إلى منزلة الكاتب المبدع، لكن ما الذي يجنيه الروائي من هذه الصفقة الجديدة ؟ من اليسير فهم ارتداد النقاد إلى الرواية لكن ما الذي يدفع الروائي للارتداد إلى إبهام النقد ؟ لماذا يفكرون حتى في فسح المجال أمام طروحات النقد الأكاديمي في قصصهم؟ لماذا يرغب المؤلف على سبيل المثال أن يسهم في فكرة موت المؤلف ؟! أو يجرد الرواية من قدرتها على الإشارة إلى العالم الخارجي؟ في العالم التفكيكي يكون الروائي الذي يدخل في تضاعيف عمله منظورا نقديا قد أسهم في إيجاد نوع من النقد الذاتي، أو وقع على شهادة وفاته، وقد حاجج ديفيد لودج عندما تطرق إلى هذا السؤال في العام ١٩٨٧م بأنه بدلا من أن يكون هناك التقاء عام بين كتابة الرواية والنظرية التفكيكية فإن هناك هوة متعاظمة بين وجهة

النظر الإنسانية من الرواية من جهة التي تشدد على نواحي الرواية المحاكاتية والقائمة على سيطرة المؤلف ووجهات النظر التفكيكية التي تلغي أهمية هذه النواحي من جهة أخرى. وبالنسبة للودج لقد أصبحت التجربة الفعلية للكتابة القص منفصلة تدريجيا عن الطروحات الملتبسة وغير المحسوبة للنظرية الأكاديمية لأن الكاتب يميل إلى المشاركة في وجهة النظر الإنسانية عما تكون عليه الرواية. وحسب منظوره فإن طريقة ما وراء الرواية ليست طريقة مناهضة للواقعية وذات اتجاهات تفكيكية بل بالعكس:

لنتأمل عمل جويس. إذ أن كل حدث تقريبا وشخصه في رواياته وقصصه يمكن أن يعود بأصوله إلى حقيقة معينة في حياته وتجاربه وقد صرح متباهيا بأنه إذا اتفق أن دمرت مدينة ديلن فإن بالإمكان إعادة إنشائها من كتبه ومع ذلك فإنه في الوقت ذاته حرص على إبراز الأهمية الكونية والأزلية لتلك الأعمال. فالروائيون منقسمون دائما بين الرغبة في طرح صورة خيالية ومعبرة في أعمالهم من جهة والرغبة في الدفاع عن تلك الصورة وصدقها عبر الاحتكام إلى الحقائق العيانية من جهة أخرى وهو تناقض يسعى هؤلاء إلى إخفائه من خلال تعميمات وطرائق خاصة بهيكلة الرواية مثل طريقة سرد الأحداث والمحاكاة الساخرة والأنواع الأخرى من التناقض والكشف عن الذات أو ما يسميه الكتاب الشكلانيون الروس «الكشف عن الأداة» ليست هذه الطرائق غائبة عن الرواية كما يبدو لأول وهلة، إذ نجدها في رواية «قلب الاسكتلندي» و«دير رهبان نورتنجر» و«معرض الغرور» بيد أنها بارزة بشكل خاص في الرواية المعاصرة كما لو كانت استجابة أو دفاعا بوجه الروح لشكوكية المعرفية للنظرية النقدية المعاصرة (ديفيد لودج، بعد باختين، نيويورك، ١٩٩٠، ص ١٨).

وإذا كان هناك لبس حول الرأي القائل بأن طرائق ما وراء الرواية استجابة ودفاع بوجه النظرية التفكيكية فإنه سرعان ما يزيله:

إن إبراز عملية التأليف ضمن المتن الحكائي الذي يعد معلما عاما في الرواية المعاصرة، هو رد دفاعي، واع أو حدسي، على التساؤل الذي يواجه النظرية النقدية الحديثة عن فكرة المؤلف والوظيفة المحاكاتية للرواية (ص١٩).

لعل هذا يبدو ضعيفا، فكيف تستطيع الأداة التي تتوسل بها ما وراء الرواية أن تكشف عن الأداة، أن تخفي التناقض بين حقيقة الرواية وخياليتها ؟ كيف يستطيع أن يوفق بين نصفي هذه الجملة. الحق أنه من الخطأ أن تضع ما وراء الرواية على طرف نقيض مع الواقعية، والأصح أن ما وراء الرواية توضح إشكالية الواقعية غير المعلنة؟ (ص١٩). فإذا كانت الواقعية تهدف إلى الشفافية المحاكاتية فإن أية وسيلة تبرز الناحية المتخيلة في الواقعية تسحبنا إلى الاتجاه المعاكس، نحو غموض اللغة وشفافية الطرائق التي تشكل بموجبها الرواية عالم الحقائق والتجربة بدلا من أن تعكسها على شكل محاكاة. وماذا يعني لودج بقوله بأنها رد دفاعي؟ هل هودفاع بمعنى أن الرواية التي تفصح عن النواحي المتخيلة المتأصلة فيها أقل عرضة للتهمة التي قوامها أنها عمل متخيل ؟ وإذا كان الأمر كذلك فإنها تشبه شخصا يخشى كونه برجوازيا ويصرح باستمرار بأنه برجوازي وهو أمر دفاعي لكنه لا يغير من الوضع شيئا. فالرواية التي تطرح نفسها كعمل واقعي لا تقل تناقضا لأنها تعرف ذلك وتظهره.

إن موقف لودج قائم على طريقة متناقضة بشكل مفتعل لإدراك الفرق بين وجهات النظر التفكيكية والإنسانية الخاصة بالرواية. إذ لا يتعلق الأمر بكون المنظور الإنساني للقص لا يؤمن بالإشارة إلى عالم خارجي في حين ينكره التفكيكيون. إن الناقد التفكيكي ملتزم بكلا الموقفين، بوجودهما معا في وقت واحد وعدم إمكانية اختزال النص بأي منهما. وببساطة شديدة يهوى الناقد التفكيك التناقض والروايات التي تحتفي بهذا التناقض مثل «يوليسيس» يستحسن أن نعتبرها روايات تفكيكية بدلا من كونها روايات تدافع عن نفسها ضد النظرية المعاصرة. والطريقة الأخرى

في التعبير عن هذه المسألة هي أن رواية ما بعد الحداثة هي الرواية التي تتمرد بوجه قوانين رئيسة من المنطق الفلسفي. أولهما قانون عدم التناقض الذي ينص على أن النقاش يصبح ضعيفا إذا ناقض نفسه. والثاني قانون السبب والنتيجة الذي لا يرتب الجدل الفلسفي فقط بل أيضا أحداث الرواية وعلاقة الرواية بالنقد والعلاقة بين الحداثة وما وراء الحداثة، أو التجربة الشخصية والتاريخية بصورة عامة بوصفها تسلسلا زمنيا خطيا. إن الرواية متفوقة على الفلسفة لسبب بسيط هو عدم تقيدها بمثل هذه القوانين فقد اكتسبت أهمية معرفية في الثقافة المعاصرة لكونها تملك القدرة دائما على التشكيك بقناعات الطرح الفلسفي التقليدي وأن تكون جديدة ومعقدة.

وقد تناولت الناقدة ليندا هيشيون هذه المسائل بكتابها «بوطيقا ما بعد الحداثة» حيث تحاجج في موضوعات تأمل الذات وعلاقة الرواية بالتاريخ وتعرف رواية ما بعد الحداثة. فالتأمل الذاتي حسب تقديرها يمنح الرواية وزنا فلسفيا جديدا:

إن هذا التأمل الذاتي لا يضعف بل على العكس تماما، يقوي ويومئ إلى المستوى المباشر والارتباط التاريخي والإشارة إلى النص. وكما هو شأن العديد من روايات ما بعد الحداثة فإن عدم الاستقرار هذا وعدم اليقين، وتكوين المعاني المقصودة والصريحة أيضا لا تلقى ظلالا من الشك حول جديتها وحسب، بل بالأحرى تجدد الجدية الحديثة لما وراء الحداثة التي تقر بحدود وإمكانات سرد أو كتابة الماضي، القريب أو البعيد (بوطبيقا ما بعد الحداثة، التاريخ والنظرية والرواية، نيويورك، ١٩٨٨، ص ١١٧).

أتمنى أن أعرف ما تستنتجه هيتشيون عن أحداث رواية «كولومبو» التي كون فيها القاتل كاتب قصصي قتل أو الشهرة حيث يؤدي أطفال الاستعراض الأمريكان أدوارهم سعيا وراء الشهرة التي يحصلون عليها بالفعل، أو رواية Beavis Butthead حيث يجلس عدد من الأغبياء على الأرائك يراقبون بعضهم بعضا وقد رتبوا وضع التلفزيون ليكون ظهره أمامهم بدلا من الشاشة. والنقطة التي هي بصددها بكل ووضوح ليس كون التأمل الذاتي نوعا من الوزن الفلسفي بحد ذاته، بل إن رواية ما بعد الحداثة قد أصبحت الصورة الجادة وذات الثقافة الرفيعة لظاهرة واسعة الانتشار:

تطرح روايات ما بعد الحداثة عددا من المواضيع المحددة التي تتعلق بتداخل الجانب التاريخي والقصصي مواضيع تتعلق بطبيعة الهوية والذاتية، مسألة المرجعية التصوير، الطبيعة التناصية للماضي والمدلولات الأيدلوجية للكتابة حول التاريخ (ص ١١٧).

هذا الذي تسميه هيتشيون ما وراء الرواية التاريخية، نوع جديد من الكتابة التجريبية قادر بدرجة كبيرة على وضع بوطيقا ما وراء الحداثة هو موضع التطبيق بسبب معرفي محدد وهو أنها تطرح مسائل تتعلق بمعرفة الماضي والصلة التي تقيمها تلك الرواية بتلك المعرفة. لقد بات مقبولا تقريبا في عالم الدراسات الأدبية والثقافية القول بأن رواية ما بعد الحداثة رواية فلسفية، مؤهلة أكثر من الفلسفة التقليدية غير الحدسية لتناول سؤال الإلمام بالماضي لأنها مرتبطة بمدار الرواية والسرد.

إن رواية ما بعد الحداثة التاريخية رواية نظرية بمعنى أنها تكتب بشكل قصصي حسبما يقول منظرو التفكيك حول القصص التاريخية. ومثلما أصبح النقد دائريا في القرن العشرين بمعنى أنه رفض النموذج التاريخي في القرن التاسع عشر، بحثا عن شكلانية متزمتة وتم رفض تلك الشكلانية بحثا عن تاريخية جديدة، فإن الرواية هي الأخرى انتقلت من نمط واقعي تاريخي أساسا، مرورا بفترة من الوعي الذاتي الشكلاني والتجريب ثم إلى نوع جديد من التاريخ الساخر.

لا أستطيع أن أتذكر من قال أن القليل من الشكلانية تقلل من التاريخ والكثير من الشكلانية يعيدك من جديد إليها لكنه ينطبق تماما على تاريخ كل من الرواية والنقد. ويبدو الأمر كما لو أن الحرب الناشبة بين التاريخية والشكلانية قد وضعت أوزارها،

وقد بات بالإمكان الإقرار بأن التاريخ يملك شكلا روائيا، وبأن الشكل الروائي يملك تاريخا. لعل هذه افضل طريقة في إدراك ما يدفع الروائي إلى دمج المنظور النقدي الأكاديمي في عمله الروائي. إنها طريقة لاكتساب وزن الفلسفة والنقد والنظرية الأكاديمية دونما خضوع إلى رتابة ذلك الخطاب - أو من دون فقدان الجاذبية الجنسية. إن الروائي الذي يريد أن يبيع حقوق الفيلم أولى به أن يلتزم بالموضوع المعاصر والأسلوب الوثائقي، لكن بالنسبة لأولئك الذين يبحثون عن الوزن الفكري الذي يوصل الرواية إلى مصاف مناهج الجامعة، ويجعلهم يحصدون الجوائز الأدبية، فإن ما وراء الرواية التاريخية هي الطريق الأسلم.

إن القاسم المشترك بين الأعمال التي تنتمي إلى ما وراء التاريخية هو أنها تستعرض تناقض التاريخ بوصفه حقيقيا وحدسيا في الوقت عينه. وقد رأى البعض أن هذا التناقض ثمرة النموذج النبوي للتاريخ. فعندما أولت السردية النبوية اهتمامها إلى الأعمال الروائية التاريخية كما هي الحال في كتاب هايدن وايت «ما وراء التاريخ» Metahistory فإنها أعادت طرح منطق نقد متواصل للواقعية القصصية الذي يمكن تلخيصه في كونه تحديا لموضوعية القصص الواقعية. إن إحدى الوظائف السردية الرئيسة لأعمال ما وراء الرواية التاريخية هي إبراز النواحي الذاتية في الروايات التاريخية. فقد حاجج وايت بأن السردية التاريخية تعرف موضوعية عمل روائي بمصطلحات لغوية. وفي سعيه للسير على هدي أعمال أميل بنفنست وجيرالد جينيه، يحاجج وايت بأن موضعية خطاب معين يتحدد بالسمات النحوية التي تبرز أو تخفي الصوت السردي. فالسرد الذاتي سوف يلفت الانتباه إلى الصوت القصصي مثل «أنا» مع مؤثرات خاصة بزمان الكتابة ومكانها مثل «هنا» و«الآن» و«غدا» وعبر صيغ ظرفية للأفعال مثل الفعل المضارع أو المضارع التام.

ومن ناحية أخرى سوف يستبعد السرد الموضوعي أية إشارات إلى الشخص الذي يتولى عملية السرد وبعض الأحداث تبدو كما لو أنها تروي نفسها، كما لو أنه لا يوجد شخص يتكلم. بعبارة أخرى يستطيع العالم اللغوي أن يميز بين الخطاب التاريخي الذي يتبنى صراحة وجهة نظر ذاتية عن العالم وأخرى تتظاهر بأن تجعل العالم يصف نفسه ويفعل ذلك على شكل قصة. يسمى وايت الأولى السرد narration والثاني السردية narrativity الذي يجعل الأحداث تروي نفسها وفي الوقت ذاته يشدد على التظاهر بعدم وجود سارد للأحداث.

إن رواية مثل «عشيقة الضابط الفرنسي» للروائي جون فاولز تخلق جوانبها النظرية عن طريق دمج السردية بالسرد. إنها رواية تقوض الصوت الموضوعي للرواية الفكتورية التقليدية بفعل التدخلات غير المناسبة من راو هو أقرب إلى صوت المؤلف. إن مثل هذه التدخلات تسمح بها التقاليد الفكتورية التي تفسح المجال لوجود نوع من التأرجح بين أنماط العرض والروي في الصوت القصصي أو تطفل صوت المؤلف داخل الرواية ليخاطب القارئ مباشرة. لكن في الوقت الذي يعمل به التدخل الفكتوري كنوع من الصراحة لتعزيز الطريقة، فإن فاولز يحول هذا إلى تأمل ذاتي يكسر الإيهام ويذكر القارئ بأن التاريخ المطروح أمامه لا يعدو كونه نوعا من الكتابة الإبداعية. يعمد الراوي بانتظام إلى قطع صوته الفكتوري الواضح ليجعله يتجاور مع تعقيب سردي من أواخر القرن العشرين أو عبارة صريحة عن زيف الأحداث التي يجري سردها «إن القصة التي أرويها هي خيال محض والشخصيات التي ابتدعها ليس لها وجود خارج ذهني». معلوم أن هذا النوع من التدخل يمكن أن نعتبره إنجازا في الواقعية الذاتية، بوصفه صراحة الراوي المستعد إلى أن يفصح عن حضوره في نص يسعى إلى إخفائه. والمسألة الجوهرية هنا هي أن قطبي السرد والسردية يجتمعان لتشكيل حالة تناقض، كشف أداة الحضور الكلي للأشخاص في التي تستند إليها موضوعية السرد التاريخي عبر كشفها كابتداع

ذاتي.

ففي مقالته الموسومة «قمة السردية في تصوير الواقع» يحاجج وايت بأن إحدى وظائف السردية حيث تقوم الوقائع التاريخية بسرد حكاياتها الخاصة بها، تتلخص في التمويه على الحكم الأخلاقي للواقعية التاريخية. إذ أن تحول التاريخ إلى عمل قصصي على ما يرى وايت، معناه عملية فرض المبادئ البنيوية على فوضى التجربة التاريخية ومثال على هذا هو الخاتمة القصصية، الأساس بنهاية القصة التي تجعل الأحداث ذات معنى وتحديدا، حسب مفاهيم أخلاقية. يخيل إلي أن المطالبة بخاتمة في القصة التاريخية هي مطالبة بمعنى أخلاقي، مطالبة برؤية سلسلة الأحداث الواقعية وتقييمها تماما مثل أهميتها في الدراما الأخلاقية (في السرد، تحرير و.ج. ميشيل، ١٩٨١، ص ٢٠). أو في حديثه هنا عن السرد التاريخي غير القصصي يحدد وايت وظيفة للخاتمة التي أفاد منها كتاب «ما وراء الرواية» التاريخيون لأهميتها النقدية.

تعتبر النهايات طرائق في إضفاء التقييم على الأحداث وتجعل بقية سلسلة الأحداث مفهومة حين يسترجعها القارئ في ذهنه – إن إحدى الخصائص المعروفة في ما وراء الرواية التاريخية هي إدخال التجربة الحداثية الخاصة بالنهاية المفتوحة في حقل التصوير التاريخي وإبراز وظيفته الأخلاقية. إن الفلم الحربي الذي تسترجع أحداثه في رواية كورت فونغة «المنسلخ رقم خمسة» (والعمل الأدبي الذي كانت النواة له)، ورواية مارتن أميس «سهم الزمن»، كلاهما تقلب العلاقة بين الخير والشر من خلال روي الأحداث بطريقة معكوسة. وتقدم رواية «عشيقة الضابط الفرنسي» للقارئ اختيارا عن النهايات بطريقة توضح القوة المهيمنة لسارد الأحداث وحرية التأليف. ووظيفة هذه الحيل نقدية بالأساس وهي لفت الانتباه إلى الناحية الأخلاقية التي تسهم بها الخاتمة عادة وإبراز الرسالة الأيديولوجية التي يوصلها إلينا السرد والخاتمة التقليدية وبالتالي فإنها تستكشف الوظيفة الأيديولوجية للسردية في مقالة الماضي.

بات معلوما الآن بأن نمط هذه الرواية النظرية لا يمكن أن يكون ذا مرجعية محاكاتية بسيطة. فمن خلال تسليط الضوء على دور السردية في تشكيل التاريخ بصفة القصة، يكون النمط تناميا intertextual أساسا لا يرغمنا على تأمل ما كان عليه الماضي فحسب، بل أيضا كيف تم تصويره في نصوص أخرى.

ليست هذه في حقيقتها روايات تتأمل ذواتها بقدر ما هي روايات تتدارس منطق القص وأيديولوجيته في عملية تأويل العالم. ليست الرواية جزيرة شأنها بذلك شأن الكلمة أو الشخص، فالرواية التي تطور وعيا ذاتيا وتاريخيا ينبغي ألا ينظر إليها بوصفها رواية مغلقة على ذاتها بدرجة تقل عن الرواية التي تتطلع إلى الخارج، إلى الروايات الأخرى والطريقة التي تطرح بها القيم تحت ذريعة التصوير الحيادي للعالم. إن روايات من أمثال (عشيقة الضابط الفرنسي) و(أطفال منتصف الليل) تجعل هذا التوجه التناصي جليا بما فيه الكفاية، فالأولى تفعل ذلك عن طريقةاستحضار ومحاكاة الروايات والنصوص العلمية في العصر الفكتوري، أما الثانية فعن طريق محاكاة ساخرة للرواية الأنكلو – هندية والإشارة المتكررة إلى وسائل الإعلام الهندية الجديدة باعتبارها وسيطة للتاريخ المعاصر. هذه روايات تطرح التصور القائل بأن المصادر التاريخية تكون نصية دائما أو أن عمليات التصوير التاريخية مقيدة دائما بتقاليد التصوير التي تشتغل بها. إنها تصور عالما من نصوص تكون فيها الحقيقة التاريخية والصور التاريخية والأيديولوجية التاريخية متداخلة بصورة يتعذر فصلها.

وفي هذه النقطة بالذات يصبح موضوع الوعي الذاتي مضللا. وكما أوضح ذلك جون أبدايك، فإن الوعي الذاتي هو «نمط من الاهتمامات الذاتية الذي يتجه إلى الخارج في آخر المطاف» وإذا ما أمعنت النظر في حياتي الداخلية فإني أواجه فقط نظام الاختلافات أو آثار التاريخ المعاصر الذي أرى نفسي

من خلاله كفرد. وكذا الحال بالنسبة للرواية.

وتقول اليزابيث ديبيل هذا عن شبكة أمبرتو إيكو من الإشارات التنامية في روائية «اسم الوردة»: إن نقطة الرواية الجوهرية هي أن أي كتاب لا يمكن أن يكون ذاتا مستقلة وتعد المرجعية الذاتية والخاصة أمرا متعذرا، ولا يمكن قياس الدرجة التي يتلقى بها الذهن المعلومات المكتوبة ورصدنا لها (الحبكة غير القابلة للحل: قراءة الرواية المعاصرة، نيويورك، ١٩٨٨، ص ١٢٨). إن تأمل الذات أو الانغلاق عليها مسألة نقدية أساسا لأنها تحيلنا إلى نصوص أخرى إلى السردية عموما، ليس من الموقع السامق الذي تخلقه المسافة المتجاوزة للغة، بل من داخل الخطاب الذي تتأمله.

إذا كان قرارة ديريدا لجويس تتوق إلى أن تكون سردية تطبيقية وليست تنظيرية فإن ما وراء الرواية التاريخية تفعل العكس، بمعنى أنها تدخل ضمن المتن الحكائي رأيا تنظيريا صريحا ينتمي عادة إلى خطابات النقد أو النظرية. فعلى سبيل المثال تجد ديبل أن الفقرة التالية من رواية أيكو «اسم الوردة» خير تعبير عن موقف النص من عملية التناص intertextuality.

غالبا ما تتحدث الكتب عن كتب أخرى. وفي الكثير من الأحيان ثمة كتاب لا ضرر من ورائه لكنه يشبه البذرة التي سرعان ما تنمو إلى كتاب خطر أو العكس يكون صحيحا أي تنبت فاكهة حلوة المذاق من جذر مر. وفي قراءتي لألبرت ألم يكن بمقدوري أن أفهم ما يمكن أن يقوله توماس؟ أو عند قراءة توماس، أليس بالإمكان معرفة ما قاله ابن رشد؟

صحيح أجبت وقد اعتراني الذهول. إذ كنت اعتقد حتى ذلك الحين بأن كل كتاب يتحدث عن أشياء إنسانية أو الهبة تقع خارج نطاق الكتب. أدركت الآن بأن الكتب غالبا ما تتحدث عن كتب أخرى. يبدو الأمر وكأنها تتحدث بعضها لبعض (ص١٢٨).

هذه نقطة تصلح أن تكون في المرشد النقدي للتناص إذا تركنا جانبا رشاقة ألفاظها، وهي توضح العلاقة التي تكون فيها الرواية متداخلة مع المصادر التاريخية، وتوضح بما لا يقبل الشك نظريتها الخاصة بها عن التناص. وتعلق ديبل بأن هذا تفكير غير روائي وتربطه صراحة مع التفكيكية. إن الجدل التفكيكي القائل بأن اللغة هي دائما موضوع اللغة قد أوجد كما هائلا من المفارقات الروائية (ص١٣٠). إني أتفق مع هذا الوصف القائل بأن الرواية ينبغي ألا ينظر إليها بوصفها شيئا تفكيكيا، لكونها تطرح وجهة نظر تفكيكية عن التناص، بل لكونها تجسد وجهة النظر وتضعها في موضع التطبيق بعلاقتها التفكيكية مع الروايات الأخرى، والروايات التاريخية الأخرى، والقصص البوليسية الأخرى، ونصوص النظرية الأكاديمية.

باختصار ما يربط الرواية بالنظرية التفكيكية هو ليس ما تقوله بل ما تجسده فعلا بحيث تكون المعرفة السردية للنصوص الأخرى ثمرة نشاطها التناصي، وليس من آراء متأتية من وراء اللغة (اللغة الشارحة).

إن فكرة النقد بوصفه علاقة تناصية، وليس ما وراء لغة هو ما يوحد الروايات النظرية على الحدود بين الرواية والنقد. فالنقد يطرح نموذجا عن المرجعية لا يستطيع أن يميز بين الإشارة إلى العالم والإشارة إلى نص آخر، نظرا إلى أن النصية تشكل كلا موحدا. هذه هي البداية لما يسمى الآن في الولايات المتحدة الأمريكية التاريخية الجديدة New Historicism والاستنتاج الذي نخلص إليه هو أن الجدار الفاصل بين الدراسات الأدبية الأكاديمية والرواية قد انهار من كلا الجانبين، وبأن الخطاب ما بعد الحداثوي كان يتحرك طيلة عقدين من الزمان في المجال الجديد الواقع بين الاثنين.■

المصدر:

Mark Currie, Postmodern Narrative Theory. London: Macmillan, 1998, pp. 51-70.

ثقافات
مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية
T H A Q A F A T
A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates
(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	7 or equivalent
Gulf States	US $	30
Other Arab Countries	US $	20
Other Parts of the world	US $	45

For Organizations

Bahrain	BD	20 or equivalent
Gulf States	US $	60
Other Arab Countries	US $	45
Other Parts of the world	US $	90

A free book will be offered for yearly subscription.

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

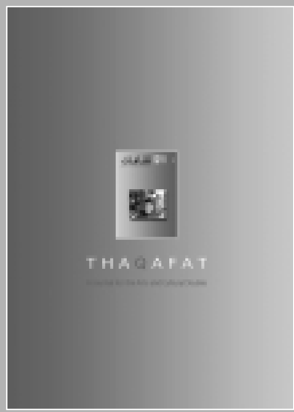
Bahrain	BD	1.5
Gulf States	US $	6
Egypt	US $	1
Other Arab Countries	US $	2 or equivalent
Other parts of the world	US $	8 or equivalent



Couverture recto:
Peinture de **Rachéd al Arifi / Bahrein**

Thaqafat No. 11/12, été-printemps 2004

Sommaire



Couverture verso



Editorial

Trois années s'en vont..

A. Karim Hassan *

Traduction: **Samira Ben Ammou**

Trois années s'en vont; avec elles, intrépide, va de l'avant Thaquafat; ni s'amenuise le souci du projet , ni ne tiédit l'ardeur au travail: un groupe d'amis qui ont dévoué leur temps à celui du journal, réglant leurs heures sur son rythme. Examen minutieux et correction, lecture et écriture, dialogue et questionnement. Bien plus, ce groupe qui m'est cher -mû par son souci du projet, par son ardeur au travail - n'a jamais cessé de s'enquérir des détails mêmes de l'édition et de l'impression.

Trois années s'en vont, deux autres d'élaboration et de concertation les ont précédées: nous débattions les points de vue, nous formulions les propositions jusqu'à ce que les opinions se fixent sur le projet que je vois aujourd'hui de loin et vois comme il mûrit au fil des jours, au fil des numéros du journal naissant l'un du sein de l'autre.

Il m'en souvient: notre ami Kamal Abudeeb était Professeur visiteur à l'Université de Bahrein. Il avait toujours, lors de nos réunions intensives, un mot à dire pour cristalliser la vision et donner forme au projet.

En ce temps là, notre ami s'était interrogé sur le rôle que le journal ambitionnait d'assumer: est-ce de répandre “les Lumières”? Est-ce de changer un état des choses? Ou compiler dans le but de créer un climat de dialogue?

A partir de ces questions, à partir d'autres aussi, ont surgi des questions et ont éclos des réponses qui à la fin enfantèrent une conviction qu'ont assise les paroles de notre ami le “Hachémite”:

“la créativité est la condition et le jugement décisif quant à l'acceptation ou au refus de l'œuvre de culture”.

Thaquafat s'est ainsi liée depuis sa première naissance à la naissance de la créativité. Que la créativité se montre dans la pensée ou dans la critique littéraire, qu'elle se montre dans la poésie, dans la nouvelle ou dans les beaux-arts, le but est un: de couver la créativité; une créativité se nourrissant de deux plumes, celle qui a empli son espace et l'autre qui se cherche un espace au soleil.

Il n'est point facile de chercher la perle dans les tas d'écailles; point n'est facile d'aller par delà les barrières que dressent en face de toi l'histoire ou la géographie; point n'est facile non plus de rassembler les

* Prosesseur en critique lettéraire et méthodes de recherche. Université de Bahrein.

membres d'Osiris chaque fois que l'on veut créer un mythe.

Il m'en souvient: notre ami Abdulhamid al Mahaadine a suggéré, des le début, que le travail soit collectif, que tous assument la responsabilité du tout: lire et évaluer, écrire et appeler à écrire, encadrer et assurer le suivi.

Et, intrépide, va de l'avant Thaqafat, couvant de nouvelles plumes et poussant des plumes toujours nouvelles vers des espaces plus lointains.

La créativité telle que l'entend Thaqafat n'est pas parole en l'air. Il lui importe de celle-ci qu'elle soit un trait de lumière dans une pensée, une image dans un poème ou la langue- éclair d'une nouvelle

Il nous importe dans la créativité qu'elle laisse un tatouage sur la mémoire, un bruissement dans l'âme, des feux dans la raison, un rayon dans les "Lumières" et que nous jetions le tout - d'ici ou venu de par delà les frontières - dans ce giron qui aspire à la mondialité et que nous avons nommé Thaqafat.

Thaqafat, giron de la créativité. Avons-nous cependant prétendu qu'il ne se glisse pas dans ses livres le ressaut d'une ligne rugueuse ou la page qui trébuche? Avons-nous prétendu qu'il ne se glisse pas dans sa symphonie un air discordant?

La perfection n'est pas notre lot. Tout ce qui nous échoit est de persévérer dans notre élan, de fouiller du regard le plus aigu les textes et d'enserrer la foi derrière laquelle nous nous sommes retranchés: la foi de la culture en la vie.

Dans la mémoire habite sans doute ce qu'a dit l'ami Ibrahim Abdullah Ghouloum: que la culture arabe d'aujourd'hui tend beaucoup plus à renouer avec les autres cultures qu'elle ne tend vers la créativité. Nous élevons très haut cette voix, provocation à toutes celles qui se proposent de s'adresser à nous.

* * *

Il est dans la culture du verbe que le verbe est commencement et dans la culture du verbe que le verbe est déchirure.

Ainsi l'histoire de l'homme s'en ira-t-elle déchirée par les commencements, commencée par la déchirure

Le commencement est verbe et le commencement est déchirure et dans la déchirure habite la douleur et habite la vie.

N'est-il pas dans la culture de la déchirure que le sang en se répandant témoigne de la continuité de la vie?

Et la terre? Ne déchire-t-on pas la terre afin de la faire ressurgir la vie?

Des amis proches et chers, membres du comité consultatif, sont passés chez nous: Adonis, Salah Fadhl, Abdulsalam al Messaddi, Izz al Din Ismail, Kamal Abudeeb, Mohamad al Hédi al Taraboulsi. Ils ont traversé les terres de Thaqafat. Ils ont déchiré cette terre. Ils l'ont labouré avec les mots. Par leurs charrues elle foisonna de dons et d'abondance. Notre Thaqafat continue à niveler son sol, à se préparer à recevoir les autres. Salut à eux.

Salut à tous ceux qui ont fendu cette terre ferme avec la lettre et la couleur, à tous ceux qui suppliciés par les lettres ont fait de leur "Passion" leur couronne, une couronne de mots se répandant en gouttes de sang, larmes versées et gouttes de sueur et se déversant en gouttes d'eau.

Est-il une goutte plus chère entre ces gouttes?

Salut aux écrivains qui firent de Thaqafat leur pays, aux lecteurs qui se firent pour Thaqafat un pays, à ceux qui y travaillent, aux membres du comite de rédaction, à chacun d'entre eux qui entrecroisent pour les tisser les fils difficiles du rapport du verbe à la déchirure et du verbe à la vie.

Salut à l'université de Bahrein, nourrice de Thaqafat et à Bahrein -terre à jamais vouée à l'embrassement des cultures

* * *

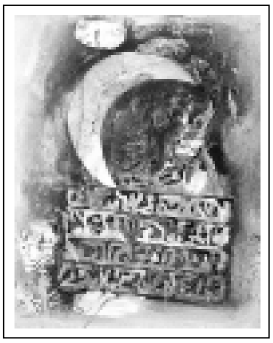
Puis l'écho revient:

"La voix qu'élève très haut Thaqafat, provocation à toutes celles qui se proposent de s'adresser à ce journal, est la voix de la créativité".

* * *

Bahrien le 1/11/2004

Textes en Français



■ أكريليك وتقنيات مزدوجة على ورق مقوى. انجز بكولونيا، ألمانيا، سبتمبر ٢٠٠٣

La didactique des arts plastiques et ses préoccupations:

Vers un enseignement répondant à nos besoins nouveaux

Sami Ben Ameur *

Si la créativité est primordiale à chaque artiste puisqu'elle constitue le fondement de son acte créateur, elle est également nécessaire à toute personne entreprenant quelque chose dans la vie. Tel est le point de vue de Winnicot. Toute notre vie est éternelle création. L'aptitude à créer est sans cesse impliquée dans toute action de l'individu, en relation avec la réalité extérieure.[1]

Ainsi, une perception du monde fondée exclusivement sur une pensée rationnelle ne peut être que partielle. Pour parvenir à une perception globale de notre espace environnant, la participation de notre pensée créatrice est plus que nécessaire. Celle-ci est fondamentalement divergente. Elle se caractérise selon les chercheurs du laboratoire de Californie du sud, [2] par :

- **La fluidité :** C'est-à-dire la quantité de réponses données à un problème posé ;
- **la flexibilité :** Associer de façon inédite des idées, des mots, des images ;
- **l'originalité :** Trouver des réponses rares, voire unique ;
- **l'élaboration :** mettre en œuvre, concrétiser ce que l'on vient d'imaginer.

Si les mathématiques exigent pour chaque problème donné, une réponse précise et mesurable, la pensée créatrice insiste sur le caractère de sa diversité.

Notre constitution physiologique en est le

* Maître de conférence à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis.

témoin :

En effet, des découvertes scientifiques au cours de ces dernières décennies montrent que les deux hémisphères composant notre cerveau sont le siège de deux expressions différentes indispensables pour son équilibre et son fonctionnement normal. L'hémisphère gauche est le foyer de l'expression liée à la pensée rationaliste ; (mathématique, philosophie etc.), l'hémisphère droit, est celui de l'expression artistique, se manifestant à travers notre connaissance des formes, des sons et des émotions. Un bon fonctionnement de notre cerveau, conduisant à une meilleure perception du monde, ne peut exister, que si les deux hémisphères sont simultanément activés.

Si tout existe en potentialité dans le cerveau de chacun de nous, ce qui nous permet de devenir créatif et de jouir de cette perception rêveuse et créatrice susceptible de nous révéler le monde à travers ses multiples facettes, pourrons nous désormais admettre, comme le croient certains, que la créativité est l'apanage de quelques-uns illuminés et dotés d'un pouvoir surnaturel ?

Les instructions officielles françaises pour l'école élémentaire de 1985 affirment qu'on oublie parfois que les enfants dessinent naturellement. Il faut donc que le maître favorise cette tendance et qu'il offre les meilleures conditions pour que s'accomplisse ce désir d'expression, ce besoin de connaître et de communiquer, ce goût de faire et ce pouvoir de créer qu'ils possèdent déjà."

Une des prérogatives qui nous incombe à accomplir alors aujourd'hui, c'est de libérer - comme le revendique Olivier Revaut D'Allone - le concept de la création, "de la gangue métaphysique agglutinée autour de lui" , d'une part, et d'autre part de réfléchir sur des modalités pédagogiques appropriées, pour permettre à chacun d'accéder au processus menant à la création.

Aujourd'hui l'enseignement des arts plastiques, débarrassé des rajouts métaphysiques qui ont longuement affecté les concepts de création et de créativité, tend à exploiter dès le jeune âge la fécondité des prédispositions de chacun, à travers une didactique artistiques appropriées, répondant à nos besoins nouveaux, éthique, technique et esthétique.

De la didactique et de ses préoccupations.

Distinguant la didactique de la pédagogie, Anne Souriau cite:" L'usage du terme de didactique comme substantif (mot qui peut se combiner avec diverses significations), tend actuellement à se répandre ; il désigne une réflexion sur la manière d'enseigner une discipline ; la didactique se distingue de la pédagogie en ce qu'elle part des exigences propres qu'apporte dans l'enseignement <u>la nature de la discipline à enseigner et de l'objet qu'elle étudie</u>, tandis que la pédagogie considère plutôt ce qui, dans l'acte d'enseigner, est du à la nature des élèves à qui l'on enseigne une discipline."[3]

A ce propos Douady Régine écrit aussi: "La didactique concerne essentiellement la transmission des connaissances et des capacités ; et elle constitue, par conséquent, le noyau cognitif des recherches sur l'enseignement."

Elle ajoute par ailleurs : "La didactique se propose d'agir sur le système éducatif dans un sens" bénéfique", à savoir : améliorer les contenus de l'enseignement et proposer des conditions pour un fonctionnement stable de systèmes didactiques facilitant chez l'élève la construction d'un savoir vivant et fonctionnel par l'explication des structures en jeu.[4]

De ces trois citations précitées, nous retenons trois données importantes qui constituent l'objet de recherche de la didactique en général :

- La spécificité de la discipline.
- La transmission de la connaissance. (savoir de la discipline = objet d'étude)
- La construction du savoir vivant et fonctionnelle.

Le cas de la didactique des arts plastiques.

La didactique des arts plastiques aujourd'hui dans notre système éducatif, est-elle alors appelée à tenir compte essentiellement comme toute didactique, de ces trois données fondamentales ?

1) Des spécificités de la discipline :

Données formelles

" Le terme plastique, tel que Lise Florenne le définit, vient du grec πλαστικοσ (plasticos) qui peut être modelé, mis en forme. Du modelage de l'argile, le terme s'est étendu à tous les arts de la forme et du dessin, qui s'adressent à la vue et s'expriment essentiellement dans l'espace ; on les groupe sous l'appellation générique d'arts plastiques. Ainsi, la sculpture est la mise en forme d'un bloc (de pierre, de bois, de plâtre destiné au moulage du bronze...), la peinture est la mise en place, sur une surface plane, de figures ou de formes, l'architecture est la mise en forme d'un édifice dans l'espace."[5]

Outre ces pratiques plastiques traditionnelles, citées à titre d'exemples, nous assistons aujourd'hui à l'apparition d'autres pratiques différentes, qui ont enrichi le champ de l'invention formelle dans le domaine des arts plastiques : installation, art textile, photographie, audiovisuel, expression par le corps, Land art, etc.

Données artistiques

Soulignant les dimensions artistiques spécifiques aux arts plastiques, M.Jullien écrit : "Est plastique tout ce qui est malléable, transformable, façonnable. Pratiquer les arts plastiques, c'est faire fonctionner son imagination, être créatif, savoir s'adapter, adapter sa production. C'est savoir exploiter le hasard, l'inattendu, tant dans le domaine du dessin, du modelage, de la sculpture, de la peinture que dans tout le champ de l'invention formelle : photographie, cinéma, audio-visuel..."[6]

Est plastique tout ce qui est malléable. Nous transformons la matière certes, mais celle-ci comprend aussi nos actes et nos pensées. Celles-ci affirme D. Lagoutte, doivent

également "se modeler, prendre forme, s'associer, se mettre en relation, s'adapter, afin de progresser."

Partant des spécificités ci-dessus présentées, l'objectif principal de l'enseignement des arts plastiques, est désormais, d'inculquer des principes de conduites artistiques à travers une pratique plastique visant fondamentalement à donner formes aux pensées, actes et choses. Sa finalité essentielle, est la transformation de la matière ainsi que celle de la pensée, afin de découvrir une réalité intellectuelle et matérielle nouvelle chez l'élève.

Critiquant l'enseignement traditionnel des arts plastiques, devenant conditionnement éducatif, Gilbert Pélissier ancien doyen du groupe des enseignements artistiques en France, écrit : "A la différence de toutes les autres formes d'enseignement, aussi bien pratiques que théoriques, les enseignements artistiques ont pour caractéristique majeure de viser la création d'œuvres exigeant par-là même un total investissement corporel, et mental quel que soit le domaine artistique considéré."

Il ajoute dans le même texte: "Enseigner l'art ne se confond ni avec une activité culturelle de sensibilisation et à fortiori de communication. L'objectif de création demeure fondamental."[7]

Daniel Lagoutte confirme aussi ce point de vue. Il cite : "Comment s'effectue l'invention chez l'artiste ? Nous considérons ensuite le cas de l'élève." [8]

2) Du savoir savant de la discipline

Le savoir des arts plastiques émane des œuvres d'artistes de leurs démarches ainsi que des théories de l'art.

Le savoir de base constitutif des arts plastiques dans la scolarité se constitue en rubriques interdépendantes. Nous citons comme exemples : La forme, la couleur, l'espace, la matière, les Instruments.

Bernard-André Gaillot distingue trois types de contenus cognitifs relatifs aux arts plastiques : techniques, théoriques et culturels[9] :

- **Le savoir technique :** Il vise essentiellement la connaissance nécessaire à la mise en œuvre d'une pratique déterminé, mais il précise que ce savoir naît davantage de l'expérimentation que de l'apprentissage systématique. Il explique qu'en France les instructions du primaire (du 15 mai 1985) distinguent clairement "utilisation de technique" et " pratique des opérations plastiques" : il écrit à ce propos : " La pratique plastique exige que son auteur s'approprie des moyens liés à l'usage de matériaux, d'outils, supports... Cela suppose une connaissance technique faisant l'objet d'un apprentissage. Mais la technique est un moyen qui détermine les résultats. Ce qui voudrait dire que l'élève sait ce qu'il veut obtenir. Or ; toute découverte fortuite, toute modification, toute dérive par rapport à cette intention-

ce qui fait l'intérêt de la démarche artistique- se trouve par là même éliminées. C'est pourquoi l'apprentissage d'une technique ne saurait être l'unique fin d'une séance d'arts plastiques."[10]

- **Le savoir théorique:** Il renvoie, entre autre, au notionnel, aux définitions des composante plastiques, aux connaissances scientifiques, (connaissance de la couleur par exemple,) les théories artistiques.
- **Le savoir culturel.** "Il se rapporte à la connaissance des œuvres. Il renvoie au réservoir insondable des actes artistiques."[11]

Mais tout savoir n'est-il pas en perpétuelle transformation et changement ?

Par exemple, si la connaissance de l'anatomie aujourd'hui peut permettre de découvrir le corps humain, son appréhension en tant que facteur déterminant, comme dans l'art traditionnel occidental, risque de nous éloigner de notre objectif. Nous ne pouvons occulter alors à cet égard les acquis des découvertes des artistes modernes et contemporains qui se sont engagés à représenter le non vu, c'est-à-dire le dissimulé, le caché, bref l'invisible.

" L'art, [déclare Paul Klee] ne reproduit pas le visible, il rend visible"

Une des prérogatives de la didactique des arts plastiques, c'est de permettre à l'élève de profiter de la diversité des inventions des artistes, dans le but d'élargir l'expérience de sa pratique artistique et ainsi éviter le cloisonnement.

Mais nous ne pouvons focaliser sur une référence se rapportant à l'art d'un pays donné ou à une culture précise, sous peine de créer une hiérarchisation entre les formes artistiques de pays et de cultures différentes. "L'éducation artistique doit être multiculturelle" précise le dernier texte de l'UNESCO, figurant dans le projet de déclaration finale daté du 19 juin 1997, et émanant du congrès mondial sur l'application de la recommandation relative à la condition de l'artiste.

Cependant, faut-il prendre plus de conscience des démarches de nos artistes maghrébins et arabes ?

Par ailleurs, devrons nous également mettre à la disposition de l'élève les informations suffisantes concernant notre patrimoine culturel, afin de le recréer.

En effet, être créatif, c'est faire fonctionner son imagination, savoir s'adapter, adapter sa production, savoir procurer une réalité matérielle et intellectuelle nouvelle, en profitant de ce qui est essentiel et vital dans sa mémoire culturelle et également de la richesse et de la diversité des inventions formelles et du savoir de la discipline continuellement transformé, issues des recherches des artistes de tous les temps : traditionnelles, mais essentiellement modernes et contemporaines.

3) L'apport des sciences de l'éducation. (La méthode active)

Mais si la didactique des arts plastiques est

appelée à tenir compte du champ de son savoir continuellement transformé à travers le temps et l'espace, elle est également appelée à transposer ce savoir à travers des démarches spécifiques aux élèves, en tenant compte de leur niveau scolaire.

Georges La Forest écrit : "il y a d'abord le savoir propre à chaque discipline tel qu'il est enseigné à l'université ; ce savoir est constitué par l'ensemble des connaissances considérées comme certaines et des méthodes reçues comme valides et fécondes par la communauté scientifique. Il est continuellement transformé, réorganisé, accru par l'avancée de la recherche...ce qui est enseigné au niveau scolaire est une transformation du savoir à l'usage des élèves. Cette transformation n'est pas un appauvrissement du savoir scientifique mais une construction originale qui est à la fois artificielle et nécessaire."

Ainsi la didactique des arts plastiques à pour objectif de réfléchir sur des modalités d'enseignement capables de concilier les spécificités des contenus d'enseignement de cette discipline avec une méthode pédagogique appropriée, susceptible de faciliter chez l'élève la construction d'un savoir vivant et fonctionnel. Elle ne peut alors se détacher des recherches effectuées par les sciences de l'éducation.

Daniel Lagoutte écrit : "Il n'est pas exagéré de dire que l'enseignement des arts plastiques est né de l'évolution récente de la société dans la mesure où il a subi l'influence des progrès réalisés dans le domaine des sciences humaines. Il n'est en rien comparable à l'enseignement du dessin d'autre fois, dont l'objectif jusqu'à nos jours consistait à produire une image de ce qui se présentait à la vue ou à traduire des idées sur un papier."[12]...

*** Les acquis des travaux de Piaget**

Les recherches dans le domaine des sciences de l'éducation commencées il y a presque trente ans, ont été d'un apport considérable :

La psychologie cognitive et, en particulier, les apports théoriques de l'épistémologie génétique de J.Piaget ont démontré les insuffisances des méthodes dites traditionnelles qui ont pour but de faire acquérir des connaissances entièrement définies à l'avance en fonction d'un programme précis en favorisant un enseignement progressant du simple au plus complexe, de l'analyse à la synthèse, fondé sur un apprentissage reposant sur la mémorisation.

Ainsi, Piaget a minimisé le rôle des contenus en donnant la priorité aux structures logiques. Il a démontré que le sujet forme ses connaissances dans une interaction constante avec l'objet, tout en privilégiant une catégorisation des stades de pensée au détriment de l'évolution adaptative des connaissances.

Les méthodes actives[13] qui découlent de ses recherches, considèrent l'initiative créatrice de l'apprenant comme la condition essentielle de l'apprentissage : c'est en faisant des découvertes à travers une activité concrète et motivante que l'enfant va se poser des questions et réussir à y répondre."

"Il n'y a de savoir que construit, c'est- à- dire

recrée par le sujet qui le conquiert”, affirme Piaget. Il ajoute : “L’intelligence n’est pas un point de départ mais d’arrivée.”

La création se définit alors et surtout par une “conduite réalisatrice” qui compromet d’abord son auteur. Une véritable éducation en arts plastiques passera nécessairement par la connaissance et la reconnaissance de l’élève en tant que sujet autonome, original et évolutif.

Conclusion

En se débarrassant des rajouts métaphysiques, des préjugés et des malentendus qui l’ont longuement affecté, et en s’adaptant à travers une didactique appropriée à nos besoins nouveaux, l’enseignement des arts plastiques, programmé dans les écoles de bases et lycées secondaires, ne peut plus être l’enseignement du dessin d’autre fois, dont l’objectif jusqu’à nos jours consistait “ à produire une image de ce qui se présentait à la vue” selon des règles précises liées au fonctionnement de notre perception ou “à traduire librement des idées sur un papier,” il ne vise plus non plus, une formation académique exigeant un savoir-faire et une bonne appréciation à distance dimensions, poids et volumes, nécessitant un conditionnement éducatif, il n’est guerre non plus sensibilisation ou passe temps, au contraire, il est moyen nous permettant d’acquérir un savoir nous renvoyant à une curiosité et à un désir de connaître et de comprendre à travers la conquête de l’inconnu. Il devient ainsi une discipline préalable à l’acquisition de toute connaissance et un véritable initiateur de culture et promesse de liberté pour l’individu et annonciateur de plusieurs enjeux face aux multiples défis internationaux que nous vivons actuellement.

L’enseignement des arts plastiques, ainsi compris, devient un parti pris dans la formation d’un futur citoyen capable de mener des t,ches de conception, d’organisation et d’innovation, répondant par là aux besoins d’une société en perpétuelle transformation, qui exige de nous d’être créatifs et en mesure de s’adapter à des situations différentes.

Il a pour objectif de valoriser l’être humain, l’être créateur et producteur de sens, déjouant l’égoÏsme, le fanatisme et l’enfermement. Bref, un être capable d’une meilleure insertion aussi bien dans son groupe social, que dans son village planétaire.

Notes

1- D. Winnicot, jeu et réalité, Paris, Gallimard, 1975.

2- A.Beaudot, La créativité à l'école, éd. PUF. Paris, 1969, pp.20 - 21

3- Anne Souriau, in vocabulaire d'esthétique, terme Didactique, P.U.F. 1990

4- Douady Régine dans un article La didactique des mathématiques (1995 Encyclopédie Universalis - tiré du livre De la psychologie cognitive à la didactique.

5- Lise Florenne: Dictionnaire du Vocabulaire d'esthétique puf.1990

6- M.Jullien. Erreur et création en arts plastiques:p.31

7- Gilbert Pélissier, article:Enseignement artistique.

8- Daniel Lagoutte, Ibid

9- Bernard-André Gaillot :Arts plastiques, éléments d'une didactique-critique. Puf, l'éducateur 1997.

10- Ibid. P. 74

11- Ibid

12- Daniel Lagoutte : Enseigner les arts plastiques, hachette Education p.9. 1994

13- Hachette : " l'histoire des méthodes pédagogiques contemporaines a été marquée par l'opposition entre deux grandes tendances. Les méthodes dites traditionnelles ont pour but de faire acquérir des connaissances entièrement définies à l'avance en fonction d'un programme précis. L'enseignement doit être clair, logique, et progresser du simple au plus complexe, de l'analyse à la synthèse. La méthode est tantôt exposive, lorsque l'enseignant fait un cours magistral, tantôt interrogative, lorsqu'il pose des questions aux élèves. l'apprentissage repose sur la mémorisation. Les méthodes actives considèrent au contraire l'initiative créatrice de l'apprenant comme la condition essentielle de l'apprentissage. "C'est en faisant des découvertes à travers une activité concrète et motivante que l'enfant va se poser des questions et réussir à y répondre".

Grammaire Fonctionnelle
et développements récents[1]

Mohammed Jadir *

Lors de la dernière décade, les travaux en Grammaire Fonctionnelle (GF) (cf. Dik 1997a,b ; Connolly *et al.* 1997 ; Hannay & Bolkestein 1998 ; Mackenzie & Gomez-Gonzalez 2004, etc.) se sont concentrés sur la possibilité d'extension du modèle actuel de la GF en un modèle de discours. Dans cet article, notre objectif consiste, en premier lieu, à présenter et à évaluer les contributions les plus représentatives des fonctionnalistes qui ont abouti à deux approches : l'approche de la "stratification ascendante" et l'approche "modulaire". En second lieu, nous examinerons les travaux les plus récents (e.g. Mackenzie 2000 ; Hengeveld 2004a,b ; Moutaouakil 2004) qui ont tenté de concilier stratification ascendante et modularité et d'ouvrir de nouvelles perspectives pour la Grammaire Fonctionnelle de Discours.

1. Parallélisme et stratification

Nous discuterons les notions de "parallélisme" et "stratification" chez Dik (1989, 1997a,b) et Hengeveld (1988-1997) aussi bien au niveau phrastique qu'au niveau transphrastique (1.1.), et chez Rijkhoff (1990-1995) et Moutaouakil (1993-2000) pour qui l'isomorphisme structurel pourrait s'étendre du terme au discours (1.2.).

1.1. Chez Dik & Hengeveld

1.1.1. Au niveau clausal

L'un des indices de la symétrie en GF (Hengeveld 1988, 1989) est la conception de la clause en tant que "structure stratifiée", et ce à travers l'adoption de l'hypothèse selon laquelle l'explication d'un certain nombre de phénomènes linguistiques nécessite le recours à une analyse de la clause comportant un niveau représentationnel et un niveau interpersonnel.

Le niveau représentationnel concerne la description des Etats de Choses (EdC) ayant lieu dans une situation réelle ou imaginaire. Le niveau interpersonnel concerne les relations qu'établit le Locuteur (L) avec l'Allocutaire (A), d'une part, et le

* Universté Hassan II. Faculté des lettres et des Sciences Humaines. Département de Langue et Littérature Françaises.

Locuteur avec son message, d'autre part. Au niveau représentationnel, sont distinguées la strate des prédicats et des termes (Niveau 1) et la strate de la prédication (Niveau 2). Au niveau interpersonnel, sont impliquées la strate de la proposition (Niveau 3) et la strate de la clause (Niveau 4).

En d'autres termes, dans le modèle de Dik (1989, 1997a), la clause proprement dite comporte quatre constituants correspondant à quatre niveaux d'organisation formel et sémantique hiérarchisés. La conversion d'une strate en une autre strate qui lui est supérieure s'effectue par l'adjonction de deux types de moyens : des moyens grammaticaux (les opérateurs (π)) et des moyens lexicaux (les satellites (σ)).

Le constituant le plus élémentaire est celui de la prédication nucléaire qui résulte de l'insertion des termes dans les positions d'arguments d'un cadre prédicatif. La prédication nucléaire contient un prédicat (f_i) et un nombre d'arguments (x_1, $x_2 ... x_n$). Cette prédication est convertie en une prédication centrale par l'association d'un opérateur de prédicat (π_1) relatif aux distinctions aspectuelles entre le Perfectif (Perf) et l'Imperfectif (Imperf) et d'un satellite de prédicat (σ_1) désignant la Manière, la Vitesse ou l'Instrument.

La prédication centrale est étendue par l'adjonction d'un opérateur de prédication (π_2) et d'un satellite de prédication (σ_2). Relèvent des opérateurs du niveau 2, les traits temporels, (e.g. **P**assé "**P**as", **P**résent "**P**res" et **F**utur "**F**ut"), les traits modaux (e.g. la "modalité objective") et la polarité (Positif (Pos) vs. Négatif (Neg)). Les satellites du niveau 2 représentent les moyens lexicaux localisant l'EdC relativement aux paramètres temporels, spatiaux et cognitifs.

L'accès au niveau de la proposition (X_i) exprimant un fait possible (FP) s'effectue par l'incorporation de la prédication étendue (e_i) dans le niveau supérieur. A ce niveau sont spécifiés un opérateur propositionnel (π_3) et un satellite de niveau 3 (σ_3). Ces opérateurs et satellites traduisent, respectivement, les moyens grammaticaux et les moyens lexicaux permettant à L d'exprimer son évaluation personnelle vis-à-vis du contenu propositionnel.

Enfin, le niveau de la proposition s'imbrique dans le niveau qui lui est supérieur, à savoir le niveau de la clause désignant l'acte de langage (noté E_i). A ce niveau également, la structure de la clause peut être spécifiée par un opérateur illocutionnaire (π4) indiquant le type d'illocution basique (i.e. DECL(aration), INT(errogation), IMP(ératif) et EXCL(amation)) et, éventuellement, un satellite illocutionnaire (σ_4) qui spécifie la manière dont L désire que l'acte de langage soit compris par A (Dik 1989 : 59-60). La forme générale de la clause où est reflétée la conversion d'une strate en une autre peut ainsi être représentée de la manière suivante:

(1) $[\pi_4\ E_i : [\pi_3\ X_i : [\pi_2\ e_i : [\pi_1 : [\text{Pred}\ (x_1), (x_2)...(x_n)]\ (\sigma_1)]\ (\sigma_2)]\ (\sigma_3)]\ (\sigma_4)]$

Il est possible de récapituler les types de variables, les éléments structuraux qui les désignent ainsi que leurs niveaux

correspondants comme dans le Tableau 1 (cf. Dik 1989 : 50) :

Tableau 1 : *Structure, type d'entités, ordre et variable*

Unité structurale	**Type d'entités**	**Ordre**	**Variable**
Clause	Acte de langage	4	E_i
Proposition	Fait possible	3	X_i
Prédication	Etat de choses	2	e_i
Terme	Entité	1	x_i
Prédicat	Proposition/relation		f_i

La représentation d'une phrase telle que (2) peut être quelque chose comme (3) :

(2) Franchement, Jean avait probablement rencontré secrètement Marie, hier.

(3) DECL E_i : [X_i : [Pas Pos e_i : [Perf [rencontrer [V] (x_1 : Jean [N] AgSujTop) (x_2 : Marie [N]PatFoc)] (y_1 : secret [A]Man)]] (y_2 : hier [Adv]Temp)] (y_3 : probable [A]Eval)] (y_4 : franc [A]Man)

où la fonction syntaxique Suj(et) désigne la perspective primaire à partir de laquelle l'EdC est présenté. Top et Foc renvoient aux deux fonctions pragmatiques internes Topique et Focus. Le Topique dit "Topique du Discours" (Top Disc) puisqu'il caractérise les entités à propos desquelles l'information est fournie dans un discours, subsume plusieurs sous-fonctions : le Topique Nouveau (Top Nouv), le Topique Donné (Top Don), le Sous-Topique (Sous Top) et le Topique Repris (Top Rep). Le Focus qui caractérise l'information la plus saillante englobe les deux types principaux suivants : le Focus Parallèle (Foc Par) et le Focus Contre-présuppositionnel, au sein duquel sont distingués le Focus de Remplacement (Foc Rempl), le Focus d'Expansion (Foc Exp), le Focus de Restriction (Foc Restr), et le Focus de Sélection (Foc Select).

De son côté, Hengeveld (1988, 1989, 1990 : 2) se propose de représenter les énoncés au moyen d'un modèle hiérarchique et multistratifié. La forme générale de ce modèle qui témoigne d'un "parallélisme' apparent est donnée dans la Figure 1 :

(E_1: [π_4 ILL σ_4: (L) (A) (π_3 X_1: [Proposition] (X_1): σ_3 (X_1))] (E_1) : σ_5 (E_1)) Niv. interpersonnel

(π_2 e_1: [π_1 pred$_\beta$: σ_1 (Ωx_1 : pred$_N$ (x_1)...(x_n))] (e_1) : σ_2 (e_1)) Niv. représentationnel

Figure 1 : *La représentation des énoncés*

Dans cette Figure, la structure dans sa totalité est une représentation de l'acte de langage (E_1) qui contient un contenu propositionnel (X_1) qui, à son tour, contient une description d'un EdC (e_1) où sont impliqués plusieurs individus (x_1)... (x_n).

Concernant la symétrie entre les niveaux représentationnel et interpersonnel, le niveau interpersonnel est structuré sur la base d'un cadre illocutionnaire abstrait (ILL) ayant comme arguments le Locuteur (L), l'Allocutaire (A) et le contenu propositionnel (X_1). Le niveau représentationnel est structuré sur la base d'un cadre prédicatif qui a, comme arguments, un ou plusieurs individu(s) (x_1)...(x_n).

Un autre trait de symétrie concerne les moyens grammaticaux et lexicaux qui modifient les différentes strates : ils sont représentés dans le modèle de l'énoncé au moyen des opérateurs et des satellites respectivement. De même, chaque strate est

fournie de sa propre variable et ce, selon Hengeveld, pour les raisons suivantes : (i) chaque strate peut servir comme antécédent pour la référence anaphorique, et (ii) la nature de la différence entre les quatre strates peut être comprise en termes du type d'entités qu'elles désignent.

En dépit de leurs multiples points d'affinités, la version de la théorie de la GF telle qu'elle est présentée dans Dik (1989) diffère du modèle hiérarchique de l'énoncé prévu dans Hengeveld (1989, 1990). Paradoxalement, la différence entre les deux propositions semble concourir à consolider l'hypothèse unitaire majeure de la GF standard : le parallélisme et la stratification.

(i) La variable f_i : A comparer la stratification de Dik (1989) donnée supra (Tableau 1) à la proposition originale de Hengeveld (1989 : 130), visualisée dans le Tableau 2 :

Tableau 2 : *Classification des variables*

Variable	Restricteur	Unité de la clause	Référence
E	Clause	$(E_1 : [Clause](E_1))$	Acte de langage
X	Proposition	$(X_1 : [Proposition](X_1))$	Proposition
e	Prédication	$(e_1 : [Prédication](e_1))$	Etat de Choses
x	$Pred_N$	$(x_1 : [Pred_N](x_1))$	Individu

Nous constatons que Dik était le premier à avoir enrichi la liste des variables reconnues jusqu'alors au moyen d'une cinquième variable de prédicat f_i symbolisant les propriétés et les relations. Cependant, Dik se contente d'une seule et unique mention de cette variable de prédicat (cf. Tableau 1) sans exploitation aucune dans le restant de son ouvrage. Par opposition à Hengeveld (1992), Keizer (1992) considère la variable f_i comme impliquant une strate à part (i.e. la strate zéro) susceptible d'étendre la structure sous-jacente de la clause prévue en GF. Laquelle strate possède ses propres opérateurs et ses propres satellites. Relèvent des opérateurs du niveau zéro ($\pi\phi$) la dichotomie Perfectif/Imperfectif, l'Aspect et la Négation, et, des satellites de cette nouvelle strate ($\sigma\phi$) la Manière, l'Instrument, etc.

La pertinence de la strate zéro réside dans le fait qu'il existe des phénomènes linguistiques qui ne peuvent être traités adéquatement que si l'on reconnaît le potentiel référentiel des prédicats qui n'est pas sans avoir des implications sur d'autres aspects de la GF, telles que la représentation des phrases copulaires, l'assignation du Topique (Keizer 1992) et la coordination des prédicats (Dik 1997b : 203-5). Aussi remarquons-nous que la variable f_i, point de différences entre Dik et Hengeveld, était à l'origine de l'adjonction d'une cinquième strate qui a permis de consolider le parallélisme stratifié de la structure sous-jacente de la clause.

(ii) L'illocution basique : Dik (1989) et Hengeveld (1989) proposent de représenter l'illocution basique de deux manières différentes. Dik traite l'illocution basique comme l'expression de l'opérateur illocutionnaire π_4 qui prend dans son scope la clause dans son entièreté. Le rôle des opérateurs et des satellites du niveau 4 spécifie davantage la force illocutionnaire

basique. Hengeveld formalise l'illocution basique sous forme d'un cadre illocutionnaire basique ILL ayant trois arguments : L, A et la proposition X_i. Les opérateurs (π_4) et les satellites (σ_4) modifient l'illocution basique. Le contenu principal de la clause E_i consiste en la totalité du cadre illocutionnaire abstrait. La représentation de Dik (1989) et celle de Hengeveld (1989) peuvent être visualisées comme en (4) et (5) respectivement :

(4) $[\pi_4\ E_i : [\text{Proposition}]\ (\sigma_4)]\ (E_i)$

(5) $E_i : [\pi_4\ \text{ILL} : \sigma_4\ (L)\ (A)\ [\text{Proposition}]\ (E_i) : (\sigma_5)]\ (E_i)$

Hengeveld (1987 : 54, 1988 : 3, 1990 : 6-7) fournit plusieurs arguments pour justifier sa représentation de la force illocutionnaire d'un énoncé au moyen d'un cadre illocutionnaire comportant la proposition, au lieu d'un opérateur illocutionnaire. La raison principale derrière une telle approche est "le parallélisme" ou la symétrie qu'elle crée entre le niveau interpersonnel et le niveau représentationnel, entre le cadre illocutionnaire et le cadre prédicatif et, plus particulièrement, entre le prédicat abstrait et le prédicat lexical.

Cette approche a fait l'objet de nombreuses critiques (cf. Bolkestein 1990 ; 1998 ; Cuvalay 1997 ; Dik 1997b ; Vet 1998). En effet, à l'encontre des prédicats lexicaux où les termes se trouvent constamment insérés, les participants au discours ne sont pas toujours exprimés lexicalement. De là, Dik (1997b : 335-6), tout en critiquant l'approche réductionniste (Austin 1962 ; Searle 1969 ; Ross 1970) qui n'est pas compatible, méthodologiquement parlant, avec la théorie de la GF, souligne que ces éléments (L et A) "ne doivent pas être explicitement mentionnés dans la structure de tout énoncé." Pour lui, la GF qui aspire à décrire le langage naturel comme un instrument fonctionnant dans une situation pragmatique plus large ne doit pas coder cette situation pragmatique dans la structure syntaxique de l'instrument en tant que tel, sauf si les paramètres de la situation pragmatique ont une réflexion systématique dans la forme des expressions linguistiques.

Par ailleurs, la similarité entre les prédicats lexicaux et les prédicats illocutionnaires abstraits pèche par le fait que le premier type de prédicats a un cadre dont les positions sont ouvertes pour l'insertion des termes, alors que le second type de prédicats possède des positions fixes, propres aux participants au discours et à la proposition. Bien plus, le nombre de prédicats lexicaux est théoriquement infini, tandis que le nombre des illocutions basiques est limité.

(iii) Les satellites σ_5 : Alors que la stratification de la SSC telle qu'est conçue et formalisée par Dik (1989-1997a,b) se limite au niveau 4 prévu pour les opérateurs π_4 et, éventuellement pour les satellites σ_4, le modèle hiérarchique de Hengeveld (1988, 1990) se caractérise par l'adjonction d'un cinquième type de satellites, dits satellites illocutionnaires (σ_5). Ceux-ci n'ont pas d'équivalents grammaticaux et servent à représenter les constituants extraclausaux

qui relient l'énoncé au discours. Encore une fois, cet élément de différence (i.e. σ_5) entre l'approche de Dik et celle de Hengeveld s'avère un élément d'unification à travers l'élargissement (du modèle) de la structure sous-jacente au delà de la clause et la maintenance du principe de symétrie, particulièrement dans le modèle de l'Expression (Cuvalay 1995, 1997) et le modèle de "la structure sous-jacente du texte" (Moutaouakil 1998).

La contribution de Cuvalay consiste, en premier lieu, à doter la structure sous-jacente de la clause prévue en GF (Dik 1989) de la variable de la prédication centrale c_i et la variable de la clause C_i. De même, pour que cette structure puisse rendre compte adéquatement des constituants extraclausaux (CEC), Cuvalay propose de l'enrichir par l'adjonction d'une strate supérieure appelée "Expression". La structure sous-jacente de l'Expression (SSE) prendra la forme suivante :

(6) $[\pi_5\ E_i : [\pi_4\ C_i : [\pi_3\ x_i : [\pi_2\ e_i : [\pi_1 c_i : [\pi_\phi\ f_i : (x_1), (x_2)...(x_n)]]]]]\ \sigma_5]$

où π_5 et σ_5 désignent respectivement les positions des opérateurs et des satellites, et E_i désigne la variable de l'Expression.

Par ailleurs, adoptant la proposition de Cuvalay, Moutaouakil (1998) propose d'étendre le modèle de la SSE de façon à ce qu'il soit susceptible de permettre la représentation des notions de discours telles que "Récit" et "Discours" (Benveniste 1966). Une telle extension aboutit à une représentation sous-jacente du type de (7) :

(7) $[\pi_6\ T_i\ [\text{Expression}]\ \sigma_6]$

Dans cette représentation T_i est la variable du texte. Elle est spécifiée par l'opérateur π_6 et les satellites textuels σ_6. L'opérateur π_6 a pour fonction de désigner le type de texte. Aussi peut-il prendre comme valeur R (i.e. Récit) ou D (i.e. Discours).

1.1.2. Au niveau textuel

Dik (1997b : 409) note que les Usagers de la Langue Naturelle (ULN) ne communiquent pas en termes de phrases ou de clauses isolées, mais en termes de passages plus longs et plus complexes auxquels il convient de conférer le terme de "discours". Celui-ci n'équivaut pas à une simple "séquence arbitraire de clauses." Pour Dik, une "théorie optimale" de la clause s'avère impossible puisqu'elle est conçue comme faisant partie de la théorie plus large de la compétence communicative de l'ULN et que la structure interne de toute clause est sensible à de nombreux facteurs d'ordre discursif.

Dik (1997b : ch. 18) esquisse une théorie fonctionnelle du discours qui a pour but de rendre compte des problèmes relatifs à la production, l'organisation et l'interprétation du discours. L'auteur propose d'approcher ces problèmes à partir de trois perspectives distinctes mais complémentaires : les "décisions globales du discours", les "structures globales du discours" et la "cohérence du discours". L'examen de ces perspectives et d'autres aspects de la Théorie de la GF (TGF) permet

de dégager les traits suivants relatifs au rapport entre la structure de la clause et la structure du discours :

(i) Parallèlement au type de valeur illocutionnaire (basique) propre à la clause, un autre type de valeur illocutionnaire a été envisagé susceptible d'avoir dans son scope une partie, voire la totalité d'un discours. Dik parle dans ce cas d'illocution du discours. Les deux illocutions clausale et discursive peuvent être représentées, respectivement, comme en (8a) et (8b) :

(8) a. ILL (Proposition)
    b. ILL (Episode-Discours)

(ii) Cette stratégie de "mise en crochet" du discours touche également les décisions temporelles. Une représentation telle que (9), où chaque clause est spécifiée par le même opérateur de temps Passé (Pas), pourrait être reformulée comme en (10) au niveau du discours :

(9) Pas (X), Pas (Y), Pas (Z)...
(10) Pas ((X), (Y), (Z)...)

(iii) La stratification est le troisième trait de similitude entre la structure de la clause et la structure du discours une fois considéré comme un produit fini. Ainsi, à l'image des niveaux distingués dans la clause, Dik établit une stratification du discours dans laquelle l'événement du discours comprend un niveau interpersonnel et un niveau représentationnel. Le niveau interpersonnel concerne l'interaction entre les participants (L et A) et leurs attitudes vis-à-vis du discours. Le niveau représentationnel tient compte de l'organisation et la transmission du discours (i.e. les faits et les EdC).

(vi) La récursion est un type de "complexité" qui est pertinent aussi bien au niveau clausal (le cas de l'enchâssement) qu'au niveau textuel (le cas du Discours Direct ou Indirect).

(v) Dik suppose que toutes les relations intraclausales noyau-satellite peuvent être projetées sur le niveau interclausal. C'est le cas des fonctions sémantiques telles que Motivation, Arrière-plan, Antithèse, etc. au niveau interpersonnel, et Elaboration, Condition, But, Circonstance, Concession, etc. au niveau représentationnel.

(iv) Les fonctions pragmatiques intraclausales de Topique et Focus ont été redéfinies dans une perspective discursive.

Alors que Dik s'est contenté des niveaux représentationnel et interpersonnel qu'il a transposés au niveau du discours, Hengeveld (1997) postule un niveau rhétorique par lequel il enrichit le modèle de l'énoncé déjà prévu en GF. Ledit niveau est visualisé dans la Figure 2 suivante :

D_1 : [(T_1 : Typ (T_1)) (M_1 : [Enoncé] (M_1))...(M_N)] (D_1)   Niveau rhétorique

Figure 2 : *La structure hiérarchique du discours*

Cette Figure montre que, parallèlement au

niveau représentationnel (e) et au niveau interpersonnel (E) (cf. Fig.1), le niveau rhétorique (D) est structuré sur la base d'un cadre qui lui est propre, i.e. le cadre du discours (T) qui détermine les relations entre les mouvements (M). Ainsi, l'identité de l'organisation interne des trois niveaux est manifeste dans le modèle de Hengeveld (1997) ; le parallélisme entre les unités du niveau interpersonnel et celles du niveau représentationnel, sur le plan textuel, ne présente pas nécessairement une coÏncidence parfaite. Dans une conversation, note Dik, un épisode de discours peut être traité soit en une séquence de tours où coopèrent L et A, soit en un seul tour de L.

Dik et Hengeveld ont certes développé des hypothèses analogues, celles de la stratification ascendante, mais ils ont procédé différemment. Dik a analysé l'événement du discours au même titre que la clause, i.e. comme une structure hiérarchique renfermant deux hiérarchies : une hiérarchie interpersonnelle et une hiérarchie représentationnelle impliquant plusieurs strates dont les propositions et les prédications. La proposition de Hengeveld se distingue par le fait qu'elle consiste en "une hiérarchie unique" (Mackenzie 2000 : 30) où le niveau représentationnel est "inclus" dans le niveau interpersonnel qui est, à son tour, inclus dans le niveau rhétorique qui lui est hiérarchiquement supérieur.

Cette organisation hiérarchique tripartite s'explique, entre autres, par l'objectif de Hengeveld qui consiste via son modèle bi-dimensionnel (hiérarchique et linéaire) à décrire et à classifier le phénomène de la cohésion. Ladite classification montre qu'il est possible de localiser les relations cohésives dans chacun des trois niveaux hiérarchiques retenus, i.e. au sein de l'énoncé et à travers les énoncés au niveau textuel. En revanche, l'extension de la stratification de la clause au niveau du discours a été fortement critiquée puisqu'elle associe des notions relevant de la grammaire en tant que produit de l'activité linguistique (au sens de Mackenzie & Keizer 1990) à d'autres notions afférentes à l'activité linguistique elle-même (e.g. acte de langage, mouvement, etc.), i.e. en tant que processus.

Ce constat a donné lieu à une deuxième tentative d'élargissement de la GF, la tentative de Kroon (1997) et Vet (1998) dite "l'approche modulaire". Nous y reviendrons à la section 2. A présent, nous aborderons une autre conception du parallélisme structurel, celle de Rijkhoff (1990, 1992) et Moutaouakil (1993/2000).

1.2. Chez Rijkhoff et Moutaouakil

Rijkhoff (1990, 1992) défend la thèse selon laquelle la structure du terme et celle de la prédication manifestent un parallélisme quasi similaire. Cette thèse est adoptée par Dik (1997a) et Moutaouakil (1999, 2000) qui se propose d'enrichir la structure sous-jacente du terme par une quatrième strate et, éventuellement, une cinquième strate de façon à ce que le parallélisme entre le terme et la prédication soit établi entre le terme et la proposition, voire entre le terme et la clause.

1.2.1. Terme/Prédication

Rijkhoff (1992 : 186-206) a argumenté en faveur de la similarité de l'organisation structurelle du terme et de la prédication. En effet, le terme et la prédication consistent en trois strates : la strate de qualité, la strate de quantité et la strate de localité. Chacune des strates contient un noyau, un opérateur et, optionnellement, un (ou des) satellite(s). La structure sous-jacente stratifiée du terme peut être représentée comme suit (Rijkhoff 1992 : 190) :

$$(e_i : [\Omega_3 [\Omega_2 [\Omega_1 \text{ N } (x_i) \theta_1] \theta_2] \theta_3])$$

Noyau	
Qualité	Niv. 1
Quantité	Niv. 2
Localité	Niv. 3

Figure 3 : *Structure stratifiée du terme*

Dans cette Figure, e_i est la variable du référent du terme ; $N(x_i)$ est le premier restricteur nominal fonctionnant comme tête, Ω_n et θ_n désignent les opérateurs et les satellites respectivement. La représentation ci-dessus reflète précisément l'organisation hiérarchique du terme : l'opérateur de qualité (Ω_1) a dans son scope le noyau nominal ; l'opérateur de quantité (Ω_2) a dans son scope la strate de qualité et l'opérateur de localité (Ω_3) a dans son scope la strate de quantité.

Dans la strate de qualité, le référent est spécifié quant à ses traits qualitatifs par des moyens grammaticaux (des opérateurs) et/ou lexicaux (des satellites). Dans cette strate, l'opérateur peut être réalisé sous-forme d'un adjectif, d'un terme prédicat ou d'une clause relative. La strate de quantité est formée par une tête nominale quantifiée qui est le noyau, un opérateur ou un satellite indiquant le nombre ou la cardinalité. Concernant la strate de localité, elle a comme noyau la strate de quantité, elle contient, à son tour, les opérateurs de localité (i.e. un démonstratif ou un article (in)défini) et les satellites de localité (i.e. un syntagme locatif, un syntagme possesseur ou une relative) qui ont trait aux propriétés locatives du référent en question.

Partant de la proposition de Rijkhoff, Dik (1997a : 163) présente une version modifiée de la structure sous-jacente du terme. Celle-ci aura le schéma général suivant :

(11) ω_2 - Loc ω_2 - Quant x : [ω_1 - Qual pred [N] (arg^n)]

Il ressort de la représentation de Dik que trois types d'opérateurs de termes sont à distinguer : les opérateurs de qualification, les opérateurs de quantification et les opérateurs de localisation. Ces trois opérateurs de termes correspondent aux trois opérateurs prévus au niveau de la prédication.

1.2.2. Terme/clause

Moutaouakil (1993/2000) suggère d'étendre le modèle stratifié du terme proposé dans Rijkhoff (1992) par l'adjonction d'une quatrième strate représentant les différents types de modalité subjective qu'un terme peut contenir. Les data tirées des

langues examinées (i.e. le français, l'arabe moderne standard (AMS), l'arabe marocain (AM) et l'arabe égyptien (AE)) montrent que les diverses catégories de la modalité subjective exprimées au niveau de la proposition peuvent également être exprimées au niveau des termes. Ces catégories sont essentiellement l'opinion du Locuteur et la volition se trouvant codées formellement par des moyens lexicaux, morphologiques, syntaxiques et/ou prosodiques.

La première catégorie modale concerne l'opinion (positive/négative) du Locuteur sur l'entité à laquelle réfère le terme. A titre d'illustration, l'expression lexicale *merveilleuse* en (12) désigne l'admiration du locuteur pour la personne à laquelle réfère le terme *une femme merveilleuse* plutôt que l'assignation d'une propriété adjectivale à cette personne.

(12) Hier, j'ai rencontré *une femme merveilleuse*.

Concernant la catégorie de la volition, les data examinées suggèrent qu'il est une classe de constructions qui ont la particularité de pouvoir contenir un terme dont la tête est un adjectif ; cette tête exprime le désir/le souhait que l'entité-référent obtienne une certaine propriété. Considérons la phrase (13) appartenant à l'AMS :

(13) *Kana l- marhumu kariman*
était le béni-nom généreux-acc
"Le défunt était généreux. Que Dieu lui soit miséricordieux !"

En (13), le terme *l-marhum* n'exprime pas que l'entité à laquelle on réfère possède une certaine propriété comme l'indique sa forme (i.e. le participe passé), mais exprime, bien au contraire, le désir du Locuteur que la possession d'une telle propriété ait lieu. En d'autres termes, ce type d'expressions est formellement assertif et sémantiquement volitif.

Outre l'opinion du Locuteur et la volition, les deux autres catégories modales de la modalité subjective (i.e. la modalité évidentielle et la modalité épistémique) peuvent apparaître dans les termes quand ceux-ci contiennent un modifieur et une tête. Ainsi, après avoir argué en faveur de la possibilité de l'expression de la modalité subjective au niveau du terme, Moutaouakil propose d'étendre la structure sous-jacente du terme, représentée en (11), par l'adjonction d'une quatrième strate du terme dite "strate de modalité", laquelle strate comporte des opérateurs modaux (noté ω_3). Le résultat d'une telle extension peut être schématisé comme en (14) :

(14) $([\omega_3$ - Mod $[\omega_2$ - Loc ω_2 - Quant x : $[\omega_1$ - Qual pred [N] (arg^n) $(\theta_1)]$ $(\theta_2)]$ $(\theta_3)])$

Par l'adjonction de la strate de modalité, l'isomorphisme structurel établi entre le terme et la prédication semble parfaitement réalisable entre le terme et la proposition. Reste à s'interroger sur une éventuelle similarité structurelle entre le terme et la clause. Quoiqu'il laisse la question "ouverte", Moutaouakil signale que "les termes peuvent

aussi avoir leurs propres valeurs illocutionnaires quand ils apparaissent dans une phrase complète.”

1.2.3. Terme/discours

Nous avons vu plus haut (1.1.2.) que Dik (1997b : 432) émet l’hypothèse selon laquelle le discours peut être conçu comme contenant des strates identiques à celles impliquées au niveau de la clause. Conséquemment, Dik postule l’existence d’une illocution du discours qui prend dans son scope un (ou une partie du) discours comme il est montré dans la représentation (8b) reprise pour convenance :

(8) b. ILL (Episode-discours)

S’inspirant de la supposition de Dik (1997b : 424-432) que la stratification de la clause peut être projetée sur le niveau du discours, Moutaouakil propose une *modalité du discours* (MOD). Aussi, la structure du discours aura-t-elle la forme suivante :

(15) ILL (MOD (Episode-Discours))

Sur cette base, l’isomorphisme structurel complet entre les trois entités linguistiques, i.e. le discours, la clause et le terme qui comportent le même type et le même nombre de strates, peut être représenté comme en (16a-b), (17) et (18) (Moutaouakil 1999) :

Structure du discours

(16) a. [Ill-D [mod-D [Episode-D] Satellites Mod-D] Satellite Ill-D]

b. [π-Ill [π-Mod [Episode-D] σ-Mod] σ-Ill]

Structure de la clause

(17) [π_4 [π_3 [Prédication] (σ_3)] (σ_4)]

Structure du terme

(18) [ω_4 [ω_3 [Prédication] (θ_3)] (θ_4)]

1.2.4. Remarques

(i) L’idée du parallélisme structurel et entreprise par Rijkhoff (1992) qui a constaté que la structure du terme et celle de la prédication sont quasi identiques. Elle est appuyée par Dik (1997a,b) qui a stipulé que l’organisation hiérarchique de la clause peut être projetée sur le niveau du discours. Enfin, elle est élaborée par Moutaouakil (1999, 1993/2000) selon qui, l’isomorphisme structurel entre le terme et la prédication s’étend jusqu’au discours.

Si cette hypothèse de l’isomorphisme telle qu’elle est représentée en (16), (17) et (18) est tenable, la GF aura beaucoup à gagner aussi bien en matière d’économie qu’en matière d’élégance. En effet, cette grammaire pourrait postuler les mêmes types de règles pour rendre compte aussi bien des phénomènes relatifs au terme que des phénomènes clausaux et supraclausaux. En d’autres termes, la grammaire serait capable de fournir une analyse unifiée aux trois entités linguistiques, i.e. le terme, la clause et le discours.

En revanche, la supposition d’une similitude entre les structures stratifiées de ces trois entités n’est pas sans rencontrer des

problèmes d'ordre théorique et empirique, ce qui ne permettrait pas de parler d'un parallélisme "complet" ou "parfait" mais plutôt d'un parallélisme "partiel", voire "croissant" entre les trois niveaux en question.

(ii) L'hypothèse de l'isomorphisme tripartite est fondée sur une autre hypothèse qui semble se situer derrière l'unification des représentations des trois niveaux examinés et qui stipule que le terme a, au même titre que la clause et le discours, sa propre force illocutionnaire. Cette assomption qui implique que la structure sous-jacente du terme doit contenir une strate du niveau 4 ne nous semble pas assez valide d'autant mieux qu'elle se trouve incapable de faire face à certains problèmes d'ordre théorique et qu'elle ne dispose pas de l'unanimité des fonctionnalistes intéressés à cette question.

(a) Les termes-énoncés (les énoncés minimaux) (cf. Mackenzie 1998) peuvent avoir leurs propres valeurs illocutionnaires, comme il ressort des représentations (21) et (22a-b) des termes en (19Y) et (20) respectivement :

(19) X : *Where is John going ?*
"Où John est-il parti ?"
Y : *To the market.*
"Au marché."

(20) *Some tea!*
"Du thé !"

(21) DECL E_i : [X_i: [e_i: [(d1x_i: *market*$_N$) FocDir]]]

(22) a. IMP Ordre E_i : [e_i : [(*some tea*) PatFoc]]
b. IMP Req E_i : [e_i : [(*some tea*) PatFoc]]
c. IMP Offre E_i : [e_i : [(*some tea*) PatFoc]]

La structure sous-jacente (21) montre que Dik (1989: 280, 1997a: 329) représente la réponse de Y comme "un acte de langage E_i se rapportant à une proposition X_i spécifiée par un EdC e_i qui est spécifié par une prédication dont le seul terme *to the market* est explicite... Le reste de cette prédication doit et peut être reconstruit du contexte, i.e. de la question posée." Pour Moutaouakil (1996 : 220), l'expression (20) peut être interprétée comme un ordre, une requête ou une offre. Ainsi, ces distinctions sont-elles marquées au niveau des représentations (22a-c) par des opérateurs illocutionnaires sur la variable E_i.

Tandis que Dik (1989, 1997a) et Moutaouakil (1996) considèrent que les termes-énoncés ont leurs propres FI, Mackenzie (1998) estime que ces termes *(holophrases)* ne portent pas d'illocution. Pour représenter ce type d'énoncés, l'auteur adopte la proposition de Hengeveld (1996) où chaque énoncé (U_i) est un argument d'un métaprédicat abstrait ENONCER (*UTTER*) qui est remplaçable dans l'analyse d'un énoncé isolé par des prédicats abstraits comme INFORMER, ORDONNER, QUESTIONNER, etc. Le modèle de Hengeveld se présente comme suit :

(23) (M_1 : [ENONCER $(P_1)_L$ $(P_2)_A$ (U1 : [...])...(U_n)])

où M = Mouvement, $(P_1)_L$ et $(P_2)_A$ représentent les deux P(articipants) à l'acte d'énonciation, le Locuteur et l'Allocutaire respectivement.

L'adoption de la proposition de Hengeveld a permis à Mackenzie (1998 : 276-7) de représenter les exemples (19Y) et (20) comme en (24) et ($25_{a\text{-}c}$) respectivement :

(24) (M1 : [INFORMER $(P_1)_L$ $(P_2)_A$ (U_1 : [(d1 : $market_N$)FocDir])])

(25) a. (M_1 : [ORDONNER $(P_1)_L$ $(P_2)_A$ (U_1 : [(ix_i : tea_N)Foc])])

b. (M_1 : [REQUERIR $(P_1)_L$ $(P_2)_A$ (U_1 : [(ix_i : tea_N)Foc])])

c. (M_1 : [OFFRIR $(P_1)_L$ $(P_2)_A$ (U_1 : [(ix_i : tea_N)Foc])])

Mackenzie (1998 : 277) signale que : “ces représentations ne comportent ni la strate de l'illocution, ni celle de la proposition, ni encore celle de la prédication, puisque les expressions qu'elles représentent ne manifestent ni les traits illocutionnaires, ni les traits propositionnels, ni (non plus) les traits prédicationnels.”

(b) Du moment que les termes isolés ayant le statut d'énoncés minimaux (holophrases) sont sujets à des controverses quant à leurs valeurs illocutionnaires, les termes faisant partie d'un énoncé ne sauraient, à notre sens, avoir une force illocutionnaire qui leur serait spécifique et qui serait différente de celle associée à la clause dans sa totalité. Une telle supposition sera confrontée à un problème théorique ayant trait à la réalité/adéquation psychologique de l'analyse qui se fonde sur l'idée que le Locuteur peut performer plus d'un acte de langage en énonçant une clause !

(c) Puisque Moutaouakil (1999) a fourni plusieurs arguments en faveur de l'hypothèse selon laquelle l'Exclamation n'est pas un type de phrase mais plutôt un type de modalité subjective, ne serait-il pas possible de considérer les termes modalisés comme n'ayant pas de force illocutionnaire, et que, quoiqu'exclamatifs, leur structure sous-jacente ne dépasse pas la strate propositionnelle ?

Une analyse fondée sur cette hypothèse selon laquelle l'Exclamation est un type de modalité subjective permet, nous semble-t-il, d'esquiver le problème théorique et psychologique signalé en (b) puisque les termes, dans cette perspective, ne pourraient pas impliquer de valeur illocutionnaire. Les constructions comportant des termes modalisés (exclamatifs ou autres) seront approchés, de cette façon, d'une manière naturelle (et non contre intuitif) du moment qu'elles auront dans leur globalité une seule force illocutionnaire.

Corollairement, il est possible d'avancer que la strate de l'illocution qui était censée établir une similarité entre la clause et le terme devient source de dissimilitude et de disparité entre les deux types d'entités linguistiques. En d'autres termes, à la différence du niveau de la clause, le niveau du terme ne saurait impliquer de strate propre à l'illocution. Conséquemment, terme et clause manifestent un parallélisme partiel comme il est visualisé dans les représentations (26) et (17) :

Structure du terme[2]

(26) [ω_3 [Prédication] (θ_3)]

Structure de la clause

(17) [π_4 [π_3 [Prédication] (σ_3) (σ_4)]

(iii) Par ailleurs, outre l'hypothèse qui stipule que le terme, parallèlement à la clause, contient sa propre valeur illocutionnaire, la supposition de

l'isomorphisme de Moutaouakil (1999) repose sur une autre hypothèse émise par Dik (1997b) selon laquelle toutes les relations intraclausales noyau/satellite peuvent être projetées sur le niveau interclausal. Autrement dit, le niveau du discours peut être envisagé comme comprenant des strates identiques à celles impliquées au niveau de la clause.

Compte tenu de cette supposition, les représentations (17) et (16) établissent un parallélisme structurel entre la clause et le discours. Comme l'a montré Dik (Dik 1997b : ch. 18), le genre/type de discours est le facteur déterminant des "décisions globales du discours" qui constituent en plus des "structures globales du discours" et de "la cohérence du discours" les trois perspectives susceptibles de rendre compte des problèmes relatifs à la production, l'organisation et l'interprétation du discours. Le choix d'un genre a d'importantes implications sur l'organisation linguistique du texte aussi bien localement que globalement. De même, le style du discours, entre autres, n'échappe-t-il pas à l'impact du choix du type du discours.

En somme, étant donné que le type de discours affecte la forme que revêtent les énoncés d'un texte, il doit être incorporé dans le module grammatical au lieu d'être placé, en termes de Vet (1998), dans le module pragmatique[3]. En d'autres termes, puisque le choix du genre est reflété linguistiquement au niveau des énoncés, il nous semble important, voire primordial de l'inclure dans la représentation sous-jacente du discours. De cette façon, la structure sous-jacente du discours donnée en (16) sera étendue de la manière suivante (où π-T et σ-T désignent respectivement les opérateurs et les satellites textuels) :

Structure du discours

(27) a. (T (ILL (MOD (EPISODE-DISCOURS)))

b. [π-T [π-Ill [π-Mod [Episode-D] σ-Mod] σ-Ill] σ-T]

L'extension de la structure du discours au moyen d'une strate textuelle s'avère d'autant plus importante puisque l'illocution du discours (ainsi que la modalité du discours) est déterminée par le genre du discours comme il ressort de ce passage de Dik (1997b : 419) qui montre que le changement de type de discours affecte le changement de l'illocution : "Chaque clause a une valeur illocutionnaire [...]. En effet, cependant, la valeur illocutionnaire (des clauses) n'est pas associée arbitrairement à chaque clause. Par exemple, si L décide de raconter un fait divers, le genre impliquera une distribution narrative et donc une illocution déclarative par défaut à travers la totalité du discours. Cette illocution déclarative par défaut peut être temporairement suspendue quand dans la narration [...] les actes de langage sont rapportés en Discours Direct. Mais quand cette mise en crochet est fermée de nouveau, l'illocution retourne à la déclaration par défaut."

Si ces remarques sont tenables, nous pouvons avancer qu'entre le discours, la clause et le terme s'instaure un "parallélisme croissant" où la structure de chaque entité se démarque par l'existence d'une strate que la structure de l'entité inférieure ne manifeste

pas. Autrement dit, le passage d'une structure à une autre va en s'étendant, i.e. la structure de la clause se distingue par la présence de la strate illocutionnaire que la structure du terme ne comporte pas. De même, la structure du discours se différencie de la structure de la clause par son implication d'une strate supplémentaire ayant trait au niveau textuel. Ainsi, l'isomorphisme structurel croissant des trois entités linguistiques peut être représenté comme en (28), (29) et (30) (cf. Jadir 2001 : 129) :

Structure du terme
(28) [ω_3 [Prédication] (θ_3)]
Structure de la clause
(29) [π_4 [π_3 [Prédication] (σ_3) (σ_4)]
Structure du discours
(30) [π-T [π-Ill [π-Mod [Episode-D] σ-Mod] σ-Ill] σ-T]

Rappelons que l'un des deux défis formulés dans Kroon (1997) et que la GF est censée lever consiste en le développement d'un modèle stratifié du discours analogue à celui de la clause. Nous pensons que l'approche du "parallélisme structurel" œuvre dans ce sens. Laquelle approche tente d'élaborer une grammaire fonctionnelle du discours plus ou moins analogue à celle de la clause et à celle du terme tout en s'inspirant de l'approche de "la stratification ascendante". Cependant, elle ne représente ni les facteurs spatio-temporels de l'énonciation, ni les participants au discours (Hengeveld 1997), ni non plus le restant des éléments pragmatiques dépourvus d'un codage formel au niveau des expressions linguistiques (Rijkhoff 1995). Dans cette mesure, l'approche du "parallélisme structurel" s'apparente à "l'approche modulaire" dont les représentants critiquent le rapport ascendant établi entre la structure grammaticale et la structure du discours.

2. Modularité

Contrairement aux fonctionnalistes qui proposent d'étendre la GF moyennant une stratification ascendante (cf. Hengeveld 1997 ; Cuvalay 1997 ; Moutaouakil 1998 ; Jadir 1998, 2000), Kroon (1997) et Vet (1998), entre autres, optent pour une autre solution consistant à prévoir au sein du modèle de la GF deux modules séparés : le module grammatical et le module pragmatique.

2.1. Chez Kroon

S'inspirant du modèle discursif genevois (Roulet et al. 1985), Kroon (1995, 1997) adopte un cadre discursivo-pragmatique pour la description et la sous-catégorisation des particules connectives du Latin, lequel cadre se fonde sur un certain nombre de concepts, telles "unités du discours", "structure hiérarchique", "structure relationnelle", "relation extra-textuelle" et "structure thématique".

Concernant la structure hiérarchique, les unités communicatives (actes, mouvements et échanges) sont hiérarchisées, selon Sinclair & Coulthard (1975), en fonction de l'ordre croissant de leur complexité. La hiérarchie des unités communicatives peut être visualisée comme dans le schéma suivant :

(31) Hiérarchie des unités communicatives :

Interactions > Transactions > Echanges > Mouvements > Actes.

Les interactions subsument une ou plusieurs transaction(s). Chaque transaction entre les interlocuteurs peut consister en un ou plusieurs échange(s). Tout échange peut être analysé en un nombre restreint de mouvements et, enfin, tout mouvement est composé d'un ou de plusieurs acte(s). Kroon considère que seules les trois notions acte, mouvement et échange sont opérationnelles pour le traitement des marqueurs de discours.

Considérons l'exemple (32) qui illustre l'analyse hiérarchique-structurale d'une extension du discours en ses constituants/unités communicatives :

(32) A. *I've got an extra ticket for the Santa Fe Chamber Orchestra tonight. Are you interested?*

B. Yes, wonderful.

Ce segment de discours est l'illustration d'un échange qui consiste en un mouvement initiatif et un mouvement réactif. Le mouvement initiatif (A) consiste en un acte de discours central (*Are you interested* ? “ça t'intéresse ?”), et un acte de discours subsidiaire (*I've got an extra ticket...* “J'ai un ticket supplémentaire pour l'orchestre SFC de ce soir”). Le mouvement réactif (B) (*Yes, wonderful.* “Oui, parfait.”) peut être considéré comme subsumant un seul acte central, bien que l'élément *Yes* puisse être conçu comme un acte de discours à part.

Au niveau de la structure relationnelle, Kroon distingue deux types de fonctions : les fonctions rhétoriques et les fonctions interactionnelles. Les premières s'assignent au niveau présentationnel (ou rhétorique) du discours et se rapportent au niveau de la structure interne d'un mouvement complexe, i.e. celui des actes de discours, les secondes s'associent au niveau interactionnel du discours et indiquent la fonction d'un mouvement dans l'échange interactionnel. Dans l'exemple (32), le premier acte de discours du Locuteur A qui est subsidiaire par rapport au second acte reçoit la fonction rhétorique de “préparation” ou “introduction”, le mouvement initiatif dans cet exemple reçoit la fonction interactionnelle d' “Invitation”.

Après avoir repéré les “concepts de discours” appropriés pour rendre compte des phénomènes supraclausaux, Kroon s'interroge sur la manière dont ces concepts peuvent être intégrés au modèle actuel de la GF d'autant plus qu'il y a un haut degré d'analogie entre les concepts impliqués dans la SSC (Dik 1989) et les concepts impliqués dans la structure du discours : les deux sont des systèmes hiérarchiques dans lesquels les concepts d'unités, de fonctions et de relations jouent un rôle important.

Kroon remet en cause la proposition de Hengeveld (1997) qui consiste en l'intégration du modèle de la SSC en un modèle hiérarchique du discours par l'adjonction d'un certain nombre de niveaux supérieurs (cf. sect. 1). Pour l'auteur, la validité de la solution du “continuum” d'unités graduelles dépend de l'équivalence complète entre l'unité supérieure de la SSC (i.e. l'acte de langage (E_i)) et l'unité inférieure dans la

SSD(iscours) (i.e. l'acte de discours). Or, pense Kroon, il n'y a pas lieu à une correspondance entre les deux concepts du moment que le rôle de l'acte de langage est déterminé en GF en termes des propriétés phrastiques, alors que celui de l'acte de discours est déterminé en termes des unités communicatives qui lui sont supérieures.

Kroon argue en faveur du fait qu'une grammaire qui opte pour la stratification ascendante se trouve incapable de rendre compte adéquatement de certains phénomènes textuels tels que "la récursivité" et "les voix enchâssées", i.e. les structures polyphoniques. Aussi, Kroon préfère-t-elle la solution de l'approche modulaire proposée par Roulet (1991), où la structure du discours et la structure de la clause sont traitées comme des systèmes séparés[4] mais qui communiquent, tout de même, à travers la plus petite unité du module du discours (l'acte de discours) et l'unité supérieure du module de la clause (l'acte de langage) comme il ressort de la Figure 3 suivante :

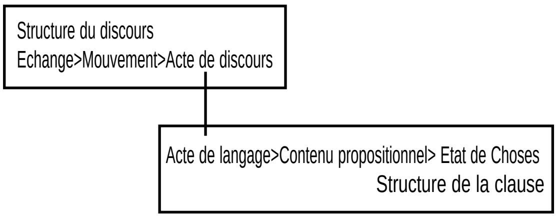


Figure 3 : *La solution de l'approche modulaire*

2.2. Chez Vet

Vet (1998) s'aligne sur la proposition de Kroon qu'il a essayé de développer à travers l'explicitation du fonctionnement du module pragmatique. Son objectif consiste, en d'autres termes, à examiner le second "défi" (Kroon 1997) que la GF est censée lever : la description précise de la "division du travail" entre le module grammatical et le module pragmatique.

Vet critique les modèles stratifiés de la clause proposés dans Dik (1989) et Hengeveld (1988, 1989) en raison du "flou" qui les recouvrent partiellement. Ceci est dû, selon lui, au désir des deux auteurs d'intégrer la théorie des actes de langage à la Searle (1969) dans les règles de formation de la clause. Cette démarche a entraîné, du moins dans le cadre de Hengeveld, "la conséquence non désirable, à mon sens, que les aspects de la réalité (contextuelle) non linguistique sont représentés dans la structure sous-jacente de la clause."

L'auteur se propose alors de réexaminer les propositions de Dik et Hengeveld qui, dans leur état actuel, se trouvent incapables de représenter le *discours direct* de façon intuitivement satisfaisante. La représentation d'une phrase comme (33) serait schématiquement quelque chose comme (34) :

(33) Jean dit : "Pierre est un idiot."
(34) Jean dit : "E2 (acte de langage)"

Le défaut majeur de ce type de représentations est qu'il implique que ce que dit Jean est un acte de langage (E2). Or, les compléments dans le discours direct ne désignent pas les actes de langage, puisque ceux-ci ne sont pas dits, ils sont plutôt le résultat d'un acte d'énonciation, bref des énoncés.

Ainsi, se trouve introduite en GF une catégorie qui n'y est pas reconnue

jusqu'alors, soit "l'énoncé" (utterance), désigné par la variable u_i. Cette approche modulaire qui, selon l'auteur, garantira un meilleur traitement des relations de discours, se révèle, au contraire, moins satisfaisante. La relation entre l'intention du Locuteur et la forme de l'énoncé doit rester "vague" : le passage à la structure sous-jacente des énoncés s'effectue par des "moyens linguistiques de sélection" qui ne semblent pas suffisamment déterminés. Le fonctionnement des deux modules ainsi que l'interface les reliant nécessite d'autres travaux pour leur explication. En revanche, les recherches actuelles en GF ont tendance à concilier l'approche ascendante et l'approche modulaire.

3. L'approche incrémentale

L'objectif de Mackenzie (2000) est d'établir un "compromis" entre l'approche ascendante et l'approche modulaire à travers l'esquisse d'une variante de la GF, i.e. la Grammaire Fonctionnelle Incrémentale (GFI). Mackenzie adopte la conception de Kroon et Vet du discours en tant que processus dynamique et continu dans le temps et l'adapte aux énoncés minimaux. De même, il partage le désir de Dik et Hengeveld d'unifier (conceptuellement) analyse du discours et grammaire en traitant tout énoncé comme un mini-discours.

Mackenzie vise, d'une part, à rendre le modèle de production et de compréhension (i.e. la GF) plus adéquat typologiquement et, d'autre part, à se placer dans le sillage des linguistes (tels Schegloff (1996), Levelt (1989), Brazil (1992) et Miller et Weinert (1998)) qui s'intéressent au domaine de l'interaction verbale et aspirent à développer une grammaire de la langue parlée. La GFI analyse l'énoncé en considérant chaque constituant en tant qu' "ajout" ou "incrément" au constituant précédent. Elle est fondée sur les quatre principes majeurs suivants : (a) La position pragmatiquement déterminée P1 est toujours remplie contrairement aux autres positions du schème positionnel (de l'anglais) qui demeurent optionnelles, (b) chaque énoncé minimal reçoit la fonction de Focus et se place en P1, (c) l'énoncé minimal n'est plus une phrase abrégée ou une réalisation fragmentaire des clauses complètes qui devraient être approchées comme une expansion maximale des énoncés minimaux et (d) le placement d'un Topique ou d'un Focus en P1 peut être expliqué par le recours à la théorie des "Modes de l'aménagement du message" de Hannay (1990).

En adoptant une approche incrémentaliste de l'énoncé, la GFI s'inspire des analystes du discours qui traitent le texte comme une succession d'énoncés. Aussi, tout en partageant le désir de Dik et Hengeveld de projeter la structure prévue pour la clause au niveau textuel, elle en diffère en procédant inversement : elle applique la technique de l'analyse du discours à la clause. La GFI se démarque également des tenants de l'approche modulaire du moment qu'elle considère que la plus petite unité du discours est la forme minimale de la clause.

Les propositions de Mackenzie

(Mackenzie 1998, 2000 et 2003) aspirent à poser les fondements d'une grammaire de la langue parlée. L'objectif de l'auteur est double : il consiste, d'une part, à porter des éléments de réponses à la problématique de l'extension du modèle actuel de la GF en un modèle de discours et, d'autre part, à s'ouvrir sur les recherches des linguistes veillant à développer une grammaire de l'interaction verbale. Cependant, comme le constate Mackenzie, les énoncés minimaux ne sont pas "omniprésents" dans le discours. Ils exigent, pour leur réalisation, une situation où les interlocuteurs sont liés par une intimité profonde et où "la conversation est appuyée par le geste et d'autres formes de communication proxémiques et kinésiques". Ces raisons seront-elles derrière la tendance de l'auteur d'explorer, outre le domaine holistique, le domaine analytique ?

4. La Grammaire Fonctionnelle du Discours

Les expressions holophrastiques et l'existence de phénomènes supraclausaux justifient l'élaboration de la Grammaire Fonctionnelle du Discours (GFD) qui constitue la deuxième tentative de combiner l'approche de la stratification ascendante et l'approche modulaire. La GFD de Hengeveld (Hengeveld 2003a,b) s'inspire des recherches psychologiques (cf. Levelt (1989)) et fonctionne, de ce fait, de façon "haut-bas" (*top-down*), puisqu'elle rend compte de la structure des expressions linguistiques en tant que résultat de la décision du Locuteur à travers un processus de production qui s'étend de l'intention vers l'expression via la formulation, l'encodage et l'articulation. La GFD se distingue, de *facto*, du modèle de la GF (Dik 1997) qui adopte un parcours de production du discours "bas-haut" (*bottom-up*)[5]

Le modèle de Moutaouakil (2003a) qui demeure plus dikeen partage les mêmes objectifs que celui de Hengeveld et Mackenzie : établir des passerelles entre la grammaire et le discours et unifier l'approche. Moutaouakil développe davantage l'idée du parallélisme structurel défendue par Rijkhoff (1992), Moutaouakil (1993/2000) et Dik (1997) en essayant de montrer qu'elle pourrait avoir pour aboutissement une hypothèse dite l' "Hypothèse du Parallélisme Généralisée" (HPG). Pour l'auteur, la conversion du modèle actuel de la GF en un modèle du discours passe par la neutralisation de l'opposition "grammaire de phrase"/ "grammaire de texte" et l'unification des catégories du discours et des types de discours par la postulation d'une seule grammaire.

Ce trait d'unification caractérise également la GFI et la GFD qui se veut un modèle hiérarchique et modulaire, ce qui le distingue de l'approche modulaire (Vet 1998 / van den Berg 1998) et de la stratification ascendante (Hengeveld 1997). Cette conception de la grammaire permettrait, à notre sens, de rendre compte de certains phénomènes textuels qui défiaient la GF et qui étaient à l'origine de la séparation des modules : la récursivité et les voix enchâssées, en l'occurrence. En effet, le modèle de Hengeveld permet de "copier les éléments du niveau interpersonnel et du

niveau d'expression dans le niveau représentationnel via le contexte communicatif." Le modèle de Mackenzie conçoit la nature hiérarchique du discours au niveau de l'énoncé : de même qu'un échange est enchâssable dans le mouvement, une proposition peut être incluse dans une prédication.

La GFD comporte quatre composants: un composant grammatical, un composant contextuel, un composant conceptuel et un composant acoustique. Le composant grammatical interagit avec le composant conceptuel et le composant contextuel. Le composant conceptuel concerne les connaissances à long-terme, i.e. les intentions communicatives du Locuteur, le composant contextuel concerne les informations linguistiques et les informations non-linguistiques (perceptuelles). Ce composant contextuel est interprété comme un "domaine du discours" au sens de Vet (1986) et il est réservé à la description des connaissances partagées et au traitement du phénomène de la référence textuelle. Le composant acoustique comprend les règles d'articulation qui s'alimentent du composant grammatical et produisent des expressions linguistiques sous différentes formes dans le niveau d'Expression.

Chez Moutaouakil, on retrouve les mêmes composants (dits modules), enrichis par d'autres modules pris dans le MULN tels le module social et le module logique. Pour lui, le module conceptuel (qui équivaut au module épistémique) est déterminé socialement. L'impact du module social s'étend jusqu'au module d'articulation (= composant acoustique). Le module logique, qui est absent dans la GFD, reste opérationnel dans le modèle de Moutaouakil. Enfin, le module grammatical, comme dans le MULN, est le module central qui interagit avec l'ensemble des modules.

En GFD, le composant grammatical subsume trois niveaux de représentation (= modules) qui interagissent par des interfaces: le niveau interpersonnel, le niveau représentationnel et le niveau structurel. Les règles de conversion relient le niveau interpersonnel au niveau représentationnel. Ces deux niveaux sont encodés au niveau structurel. Dans le modèle de Moutaouakil, la Structure Archétype du Discours (SAD) comprend trois niveaux : le niveau rhétorique, le niveau interpersonnel et le niveau représentationnel, reliés au niveau structurel par les règles d'encodage. La version de Moutaouakil de la GFD peut être visualisée schématiquement comme dans la Figure 4 :

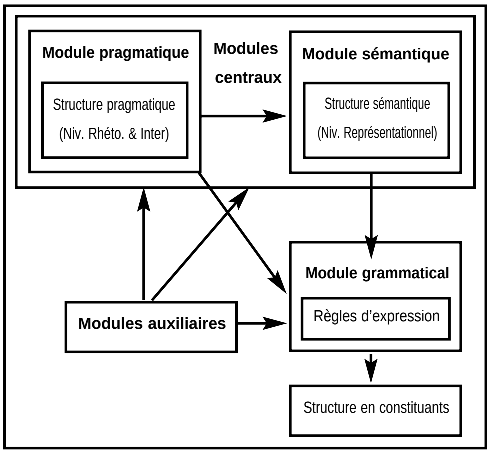


Figure 4 : *Les modules de l'approche de Moutaouakil*

La représentation des "décisions globales" au sens de Dik (1997b) prises par

le Locuteur au niveau de la structure sous-jacente du discours est un trait (commun) que partagent Hengeveld et Moutaouakil. Hengeveld envisage le niveau interpersonnel en tant que moyen approprié pour l'expression d'une intention communicative qui prend la forme d'un mouvement consistant en acte(s). Tout acte consiste en un cadre illocutionnaire abstrait ayant comme arguments, les participants (P) au discours (L et A) et le contenu communiqué (C) qui subsume des sous-actes de référence (R) et d'attribution (T). Moutaouakil consacre deux niveaux pour le traitement des aspects pragmatiques : le niveau interpersonnel et le niveau rhétorique qui disparaît dans le modèle actuel de Hengeveld (cf. Hengeveld 1997). Le niveau interpersonnel comprend trois strates : la strate modale, la strate illocutionnaire et la strate interactionnelle, et le niveau rhétorique contient la strate de l'événement du discours, la strate du type de discours et la strate du style de discours.

La réservation de deux niveaux aux considérations d'ordre pragmatique chez Moutaouakil peut s'expliquer par le statut de la pragmatique au sein du modèle standard de la GF qui est un modèle pragmatiquement orienté et où la pragmatique est un composant "englobant' sémantique et syntaxe (Dik 1989) et codéterminant la structure interne du discours (Dik 1997b). De même, les strates contenues dans le niveau rhétorique codéterminent, comme nous l'avons vu (cf. 1.2.), les valeurs de celles des niveaux représentationnel et interpersonnel : les valeurs illocutionnaires, modales, temporelles et aspectuelles sont sélectionnées en fonction du genre du discours. Qui plus est, certains travaux sur des systèmes de communication verbaux et non verbaux ont prouvé la pertinence du niveau rhétorique de la SAD qui se veut une Théorie Fonctionnelle Générale (TFG) qui aurait pour fonction d'élaborer des théories fonctionnelles pour les autres systèmes de communication.

Aussi peut-ont se demander si une GFD unifiée susceptible de rendre compte des propriétés pragmatiques devrait procéder au maintien du niveau rhétorique ou sa fusion dans le niveau interpersonnel. Une telle démarche pourrait aboutir à la réduction du nombre de niveaux et à l'établissement d'un parallèle avec le modèle de Hengeveld et principalement avec celui de Dik qu'il cherche à développer[6].

Si le niveau interpersonnel/rhétorique se charge des aspects pragmatiques, le niveau représentationnel rend compte des aspects sémantiques des expressions linguistiques. C'est un niveau commun, lieu de description des entités de différents ordres: celles de zéro ordre/les propriétés (f), celles du premier ordre/les individus (x) et du second ordre/les états de choses (e) et même celles du troisième ordre / les contenus propositionnels (p). Ces éléments sont exprimés dans le modèle de l'HPG en termes des notions de qualité, de quantité et de localité. L'encodage morphosyntaxique des niveaux interpersonnel et représentationnel s'effectue dans le niveau structurel au moyen de configurations syntaxiques, d'opérateurs et de morphèmes grammaticaux. Le modèle de Hengeveld peut être visualisé comme

dans la Figure suivante:

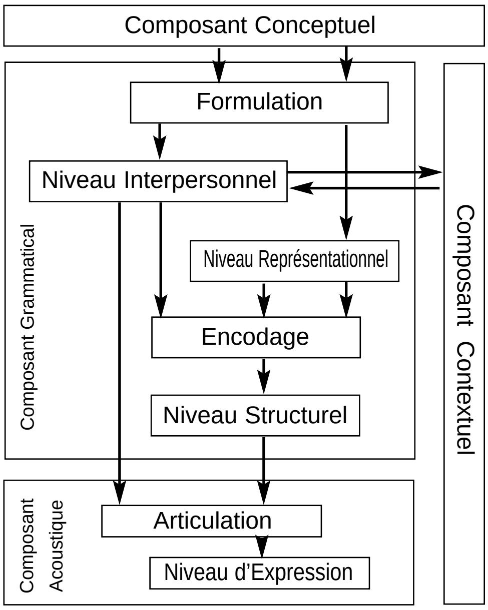


Figure 5 : *Les composants de la GFD de Hengeveld*

Hannay & Kroon (à par.) estiment que les structures des niveaux interpersonnel et structurel étaient reliées dans le modèle de Dik (1997) de "façon confuse" en raison de la description de l'acte de langage en termes de "clausalité". En revanche, en GFD, où les actes de langage peuvent être réalisés sous forme de structures non-clausales, ce type de problèmes se trouve résolu. C'est le cas des expressions holophrastiques dépourvus de contenu sémantique où le contenu pragmatique sera représenté au seul niveau interpersonnel. C'est le cas, e.g. du terme interjectif *merde* ! en (35) qui reçoit la représentation (36) (où EXPR = Expression) :

(35) a. Merde !

(36) b. (A_1 : [EXPR : $(P_1)_L$ $(P_2)_A$ (C : Merde (C_1))] (A_1))

Cet article a été réservé à la présentation et à l'évaluation des contributions les plus représentatives de la problématique de l'extension du modèle actuel de la GF : l'approche expansionnelle (e.g. Dik 1997a,b ; Hengeveld 1997) et l'approche modulaire (e.g. Kroon 1997 ; Vet 1998). Par ailleurs, partant des propositions des tenants du "parallélisme structurel' (e.g. Dik 1997a ; Rijkhoff 1990, 1992 ; Moutaouakil 1999, 1993/2000) qui s'étend du terme au discours, nous avons défendu l'hypothèse du "parallélisme croissant' qui se veut un compromis entre les deux approches précédentes. Lequel compromis caractérise les "programmes de recherche" les plus récents (e.g. Mackenzie 2000, 2003 ; Hengeveld 2004a,b ; Moutaouakil 2004) qui ont tenté de concilier stratification ascendante et modularité. Toujours est-il que la fusion de ces travaux et des contributions contenues dans Mackenzie & Gomez-Gonzalez (2004) permettrait de donner lieu à une théorie fonctionnelle à même de garantir des traitements adéquats des phénomènes supraclausaux.

Bibliographie

Austin, J-L. (1962), Quand dire, c'est faire. Paris : Seuil.

Benveniste, E. (1966), Problèmes de linguistique générale. Paris : Seuil.

Berg, M. van den (1998), An outline of a pragmatic functional grammar. In Hannay - Bolkestein (eds.), 77-103.

Bierwish, M. - K. E. Hiedolph (eds.) (1970), Progress in linguistics. The Hague: Mouton.

Bolkestein, A. M. (1990), Unreportable linguistic entities in Functional Grammar. In Pinkster - Genee (eds.), 13-26.

Bolkestein, A. M. (1998), How to do with Topic and Focus? Evaluating pragmatic information. In Hannay - Bolkestein (eds.), 193-214.

Brazil, D. (1995), A grammar of speech. Oxford: Oxford University Press.

Connolly, J. - M. Vismans - Ch. Butler - R. Gatward (eds.) (1997), Discourse and pragmatics in Functional Grammar. Berlin/NewYork: Mouton de Gruyter.

Cuvalay- Haak, M. (1995), The E-Structure in Functional Grammar: towards a consistent treatment of tense, mood and illocutionary force. WPFG 59.

Cuvalay- Haak, M. (1997), The Arabic Verb: a Functional Grammar approach to verbal expression and Modern Arabic. Berlin/NewYork: Mouton de Gruyter.

Devriendt, B. - L. Goossens - J. - van der Auwera (eds.) (1996), Complex structure: a functional perspective. Berlin/NewYork: Mouton de Gruyter.

Dik, S.C. (1989), The theory of Functional Grammar, Part 1: The structure of the clause. Dordrecht: Foris.

Dik, S.C. (1997a), The theory of Functional Grammar, Part 1: The structure of the clause. (Edited by Hengeveld). Berlin/NewYork: Mouton de Gruyter.

Dik, S.C. (1997b), The theory of Functional Grammar, Part 2: Complex and derived constructions. (Edited by Hengeveld). Berlin/NewYork: Mouton de Gruyter.

Fortescue, M. - P. Harder - L. Kristoffersen (eds.) (1992), Layered structure and reference in a functional perspective. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Hannay, M. (1990), Pragmatic functions assignment and word order variation in a Functional Grammar of English. WPFG 38.

Hannay, M. - M. Bolkestein (eds.) (1998), Functional Grammar and Verbal Interaction. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Hannay, M. - C. Kroon (à par.), Acts and the relationship between discourse and grammar. Functions of language.

Hengeveld, K. (1988), Layers and operators. WPFG 27. [1989, Journal of Linguistics 25.1, 127-157.]

Hengeveld, K. (1990), The hierarchical structure of utterances. In Nuyts et al. (eds.), 1-24.

Hengeveld, K. (1992), Non-verbal predication: Theory, typology, diachrony. Berlin/NewYork: Mouton de Gruyter.

Hengeveld, K. (1996), The internal structure of adverbal clauses. In Devriendt et al. (eds.), 119-147.

Hengeveld, K. (1997), Cohesion in Functional Grammar. In Connolly et al. (eds.), 1-16.

Hengeveld, K. (2004a), The architecture of a Functional Discourse Grammar. In Mackenzie - Gomez-Gonzalez (eds.)

Hengeveld, K. (2004b), Epilogue. In Mackenzie - Gomez-Gonzalez (eds.)

Herman, J. (1994), Linguistic studies on Latin. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Jadir, M. (1998), Textual cohesion and the notion of perception. In Hannay - Bolkestein (eds.), 43-58.

Jadir, M. (2000), Discourse coherence: a case study of the French connector tandis que. Hermes Journal of Linguistics 25, 93-112.

Jadir, M. (2001), De la cohérence du discours en Grammaire Fonctionnelle : le cas du texte narratif. Doctorat d'Etat. Université Abdelmalek Essa'di : Tétouan.

Jadir, M. (ed.) (2003), Développements récents en Grammaire Fonctionnelle. Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Mohammedia : Mohammedia.

Keizer, E. (1992), Predicates as referring expressions. In Fortescue et al. (eds.), 1-27.

Kroon, C. (1994), Discourse connectives and discourse type : the case of Latin at. In J. Herman (ed.), 303-317.

Kroon, C. (1995), Discourse particles in Latin: a study of nam, enim, autem, vero and at. Amsterdam: Gieben.

Kroon, C. (1997), discourse markers, discourse structure and Functional Grammar. In Connolly et al. (eds.), 17-32.

Levelt, W. J. M. (1989), Speaking: from intention to articulation. Cambridge, Mass: MIT Press.

Liedtek, F. (1998), Illocution and grammar: a double level approach. In Hannay - Bolkestein (eds.), 107-127.

Mackenzie, J. L. (1998), The basis syntax of the holophrases. In Hannay - Bolkestein (eds.), 267-259.

Mackenzie, J. L. (2000), First things first: towards an Incremental Functional Grammar. Acta Linguistica Hafniensia 32, 23-44.

Mackenzie, J. L. (2003), L'utilisation de la Grammaire Fonctionnelle pour l'analyse de la langue parlée. In Jadir (ed.), 13-28.

Mackenzie, J. L. - M. A. Gomez-Gonzalez (eds.) (2004), A new architecture for Functional Grammar. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.

Miller, J. - R. Weinert (1998), Spontaneous spoken language: syntax and discourse. Oxford: Oxford University Press.

Moutaouakil, A. (1996), On the layering of the underlying clause structure in Functional Grammar. In Devriendt et al. (eds.), 201-227.

Moutaouakil, A. (1998), Benveniste's "Récit" and "Discours" as discourse operators in

Functional Grammar. In Hannay - Bolkestein (eds.), 25-41.

Moutaouakil, A. (1999), Exclamation in Functional Grammar: sentence type, illocution or modality? WPFG 69.

Moutaouakil, A. (2000), Reflexions on the layered underlying representation in Functional Grammar. Casablanca: Afrique Orient.

Moutaouakil, A. (2003), Préliminaires à une grammaire fonctionnelle de discours. In Jadir (ed.), 1-11.

Moutaouakil, A. (2004), Discourse structure, the generalized parallelism hypothesis and the architecture of Functional Grammar. In Mackenzie - Gomez-Gonzalez (eds.)

Nuyts, J. - M. Bolkestein - C. Vet (eds.) (1990), Layers and levels of representation in language theory. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Ochs, E. - E. A. Schegloff - S. A. Thompson (eds.) (1996), Interaction and grammar. Cambridge: Cambridge University Press.

Pinkster, H. - I. Genee (eds.) (1990), Unity in diversity; papers presented to Simon C. Dik on his 50th birthday. Dordrecht: Foris.

Rijkhoff, J. (1990), Towards a unified analysis of terms and predications. In Nuyts et al. (eds.), 165-192.

Rijkhoff, J. (1992), The Noun Phrase: a typological study of its form and structure. [Ph.D. dissertation, University of Amsterdam.]

Rijkhoff, J. (1995), Bystanders and social deixis: some programmatic remarks on the grammar, pragmatics interface. WPFG 58.

Ross, J. R. (1970), Gapping and the order of the constituents. In Bierwich - Hiedolph (eds.), 249-259.

Roulet, E. (1991), Vers une approche modulaire de l'analyse du discours. In Cahiers de Linguistique française 12, 53-81.

Roulet, E. - A. Auchlin - J. Moeschler - C. Rubattel - M. Schelling (eds.) (1985), L'articulation du discours en français contemporain. Bern : Lang.

Schegloff, E. A. (1996), Turn organization: one intersection of grammar and interaction. In Ochs et al. (eds.), 52-133.

Searle, J. (1996), Speech acts: an essay in the philosophy of language. Cambridge: Cambridge University Press.

Sinclair, J. M. - R. M. Coulthard (1975), Towards an analysis of discourse: the English used by teachers and pupils. London: Oxford University Press.

Valin, van J. R. - W. Foley (1984), Functional syntax and universal grammar. Cambridge: Cambridge University Press.

Vet, C. (1986), Pragmatic approach to tense in Functional Grammar. WPFG 16.

Vet, C. (1998), The multilayered structure of utterances: about illocution, modality and discourse moves. In Hannay - Bolkestein (eds.), 1-23.

Nots

1- Cet article est une version remaniée de la communication présentée lors de la troisième Rencontre Internationale sur la Grammaire Fonctionnelle, organisée les 24 et 25 mars 2003 à l'Université Ibn Zohr-Agadir (Maroc). Je tiens à remercier tous les participants à cette activité scientifique et tout particulièrement les Prof. Mackenzie, Hengeveld, Moutaouakil, Goossens et Hannay pour leurs suggestions et commentaires judicieux.

2- Le terme *une femme merveilleuse* dans l'exemple (12) *supra* peut être conçu comme une illustration de cette forme abstraite. Aussi l'adjectif *merveilleuse* exprime-t-il une attitude subjective et peut être représenté dans la structure sous-jacente du terme comme un satellite de modalité relevant du niveau 3 (θ_3). La représentation du terme modalisé indéfini [-Def], singulier [Sg] *une femme merveilleuse* peut prendre la forme suivante (cf. Moutaouakil 2000) :

(i) (e_i : [App [-Def [Sg [femme [N] (x_i)]]] (merveilleuse)])$_{PatFoc}$

où App = Appréciation

3- A titre d'illusration, la distinction établie par Benveniste (1966 : 266-273) entre Récit et Discours en français est fondée sur des paramètres d'ordre linguistique, i.e. les formes verbale et personnelle, les indicateurs déictiques, les verbes modaux et les verbes performatifs. De même, la dichotomie monologal-dialogal (Roulet et al. 1985 : ch. 1 et Kroon 1994, 1995) se base dans une large mesure sur des facteurs formels.

4- D'aucuns pensent que l'idée de prévoir deux modules séparés : un module propre aux propriétés phrastiques et un autre où seront traités les aspects d'ordre textuel, est loin d'être pertinente du moment que les ULN disposent d'une seule compétence communicative et non de deux compétences distinctes (phrastique et textuelle) (cf. Moutaouakil 2003).

5- Pour Dik, une grammaire psychologiquement adéquate doit refléter les deux opérations, celle de la production et celle de l'interprétation du discours et contenir un dispositif à même de “générer” et d' “interpréter” le discours.

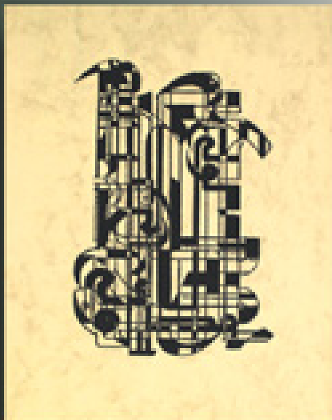
6 - Dans ses travaux ultérieurs, Moutaouakil (CP) envisage de réduire le nombre de niveaux et de prévoir un seul niveau, le niveau interpersonnel où sera intégré le niveau rhétorique.

ثقافات

13

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين

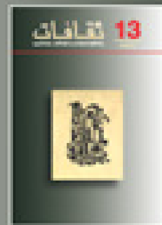
2005



ثقافات

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين

13



THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts
University of Bahrain

الاشتراك السنوي (أربعة أعداد)

(يشترط للمؤسسات أن يكون الاشتراك لمدة سنتين أي ٨ أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	7 دنانير بحرينية	40 ديناراً بحرينياً
دول مجلس التعاون	30 دولاراً أمريكياً	120 دولاراً أمريكياً
الدول العربية	20 دولاراً أمريكياً	90 دولاراً أمريكياً
الدول الأخرى	45 دولاراً أمريكياً	180 دولاراً أمريكياً

ثمن النسخة الواحدة

البحرين	1.5 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	6 دولارات أمريكية
جمهورية مصر العربية	1 دولار أمريكي
الدول العربية الأخرى	2 دولار أمريكي
الدول الأخرى	8 دولارات أمريكية

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ١٧٧٢٥١١١ / فاكس: ١٧٧٢٣٧٦٣

ثقافات

- ترسل جميع المساهمات مع سيرة ذاتية للكاتب باسم رئيس التحرير بطريقتين فقط (على قرص (Disk) أو على البريد الإلكتروني للمجلة thaqafat@arts.uob.bh

لا تقبل المساهمات المكتوبة بخط اليد

صندوق بريد المجلة رقم: 32038 ، الصخير – مملكة البحرين

تتقدم «ثقافات»
بخالص الشكر والتقدير
إلى شركة البحرين للاتصالات السلكية
واللاسلكية (بتلكو) على دعمها المتواصل للمجلة

العدد ١٣ - ٢٠٠٥



الغلاف الأول

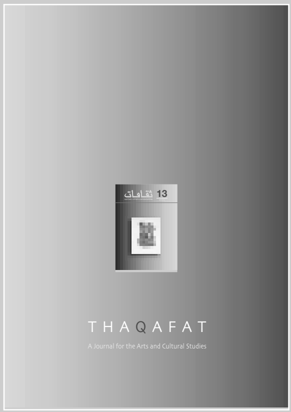
لوحة للخطاط عبدالإله العرب / البحرين

الإخراج والتنفيذ الفني

سيد جعفر حميد

الإشراف الفني

سماح الحمّامي



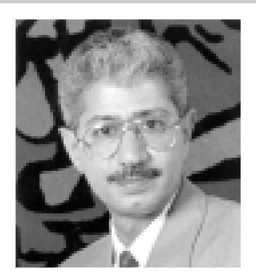
الغلاف الأخير



8



58



142

المقالات المنشورة تعبر عن آراء كتابها، لا عن رأي المجلة.
يشترط في المساهمات التي ترسل إلى المجلة أن لا تكون منشورة سابقًا.
الكتابات التي تصل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.

العنـــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب – جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير – مملكة البحرين
البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ١٧ ٤٣٨٤٤٦ – فاكس: ١٧ ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الإنترنت: www.uob.edu.bh

Distributors المـوزعـــــون

SAUDI ARABIA
AL WATANIA CONS. DIST
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565
TEL: 47820000

KUWAIT
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT
TEL 4816885, FAX 4841026

QATAR
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR
TEL 4661282 , FAX 4661865

EGYPT
AL AHRAM DIST. AGENCY
AL JALA A AVENUE , CAIRO
TEL: 5747044

JORDAN
JORDAN DIST. AGENCY
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152

LEBANON
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE
TEL: 743710-742993, FAX: 741652

YEMEN REPUBLIC
AL KAID TRADING AGENCIES
P.O.BOX 3084, HODEIDAH
TEL: (967-3)217444-217745

SULTANATE OF OMAN
AL-ATTAA DISTRIBUTION
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130
TEL: 597456-591399, FAX: 593200

SYRIA
DAMASCUS
AL-MADA PUBLISHING COMPANY
P.O.BOX 7366
TEL: 2322275, FAX: 2322289

U.A.E
EMIRATES MEDIA
P.O.BOX 791, ABU DHABI
TEL: 451601 - 455555

المملكة العربية السعودية
الشركة الوطنية الموحدة
ص.ب ٦١٤٦٦ – الرياض ١١٥٦٥
هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠

دولة الكويت
شركة الخليج لتوزيع الصحف
ص.ب ٤٢٠٥٧ – الشويخ ٧٠٦٥١
هاتف ٤٨١٦٨٨٥ – فاكس ٤٨٤١٠٢٦

دولة قطر
دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
ص.ب ٣٤٨٨ – الدوحة
هاتف ٤٦٦١٢٨٢ – فاكس ٤٦٦١٨٦٥

جمهورية مصر العربية
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء – القاهرة
هاتف ٥٧٤٧٠٤٤

المملكة الأردنية الهاشمية
شركة وكالات التوزيع الأردنية
ص.ب ٣٧٥ – عمان – ١١١١٨ الأردن
هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ – فاكس ٦٣٥١٥٢

لبنان
المؤسسة العربية اللبنانية
ص.ب ١١٣/٦٩٤٦ – بيروت
هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ – فاكس ٧٤١٦٥٢

الجمهورية اليمنية
محلات القائد التجارية
ص.ب ٣٠٨٤ – حوديدة
هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥

سلطنة عمان
العطاء للتوزيع
ص.ب ٤٧٣ – عصيبة – الرمز البريدي ١٣٠
هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ – فاكس ٥٩٣٢٠٠

الجمهورية العربية السورية
شركة المدى للنشر
ص.ب ٧٣٦٦
هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ – فاكس ٢٣٢٢٢٨٩

الإمارات العربية المتحدة
الإمارات للإعلام
ص.ب ٧٩١ – أبوظبي
هاتف ٤٥١٦٠١ – فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288



الافتتاحية

الديموقراطية
بوصفها نسقاً ثقافياً

باقر النجار *

رغم الحديث المتزايد في الفترة الأخيرة عن الديموقراطية في المنطقة العربية، فإن هذا الحديث شيء وممارسته في الواقع شيءٌ آخر. فالديموقراطية قبل أن تكون مصطلحاً يتصارع البشر من أجل تحقيقه، هي ثقافة تتشكل في إطار النسق الاجتماعي القائم، لا خارجه. وبمعنى آخر فإن الديموقراطية تمثل في ممارستها أو حتى في ما يناقضها سياقاً اجتماعياً يتشكل الفرد في إطاره وتتحدد وفقاً له كل ممارساته. ونحن في المنطقة العربية سواء بعضنا الذي نعم بشيءٍ منها أو الآخر الذي لم ينعم به، نزعم أن ما عندنا وما نمارسه في كلتا الحالتين شكلٌ من أشكال الديموقراطية. وفي واقع الحال فإن ما عندنا، في جُلّه، ممارسات أحادية فردية الاتجاه لقضايا سياسية نطلق عليها أحياناً «الديموقراطية العربية» أو التأصيل العربي للديموقراطية!!... وهي كما أطلق عليها أحد الكتاب العرب «الديموقراطيات المقيدة». فمهما ازدانت بها نصوصنا الدستورية إلا أن هذه النصوص تبدو أضعف من أن تشكل حالتنا وهويتنا الثقافية، وأنها ما بات يعبَّر عنه بالقول الشائع «ديموقراطية دون ديموقراطيين» فذاك أقرب إلى

* أستاذ العلوم الاجتماعية / جامعة البحرين.

● منحوتة للفنان **إيان نيوبري** / السويد.

وصف حالتها. ونحن في ذلك غير مختلفين عن نماذج عديدة من الديموقراطيات المنتشرة في الكثير من دول العالم الثالث الذي نحن جزء منه، نمارس ما ليس ديموقراطية على أنه «الديموقراطية الحقَّة». وبمعنى آخر فإن ممارستنا السياسية للديموقراطية رغم محدوديتها لا توحي البتة بأنها تمثل عنصراً أساساً في تشكلنا بالمعنى الثقافي العام.

وبعيداً عن الحديث السياسي الصرف أو ذلك المُسيس فإنا نعتقد أن الديموقراطية لا تبنى ولا تتشكل من فوق، وإنما هي نسق ثقافي تتشكل في ضوئه ممارساتنا وقناعاتنا وإتجاهاتنا كما هي قيمنا، حيث ينعكس كل ذلك في ممارساتنا الصغيرة والكبيرة، الرسمية منها وغير الرسمية، البائنة والمستترة. أي أنها تشكل أو يفترض أن تشكل ذلك المستودع القيمي الذي تتشكل في إطاره شبكة علاقاتنا الاجتماعية وممارساتنا السياسية ورموزنا الثقافية. إنها النسق الثقافي الذي يشكل رؤيتنا للأنا والآخر، وكل منظومة أفعالنا واتجاهاتنا وقيمنا. ومن هنا فإننا نرى أن الديموقراطية قبل أن تكون نظاماً للحكم والسياسة، فإنها تمثل في واقع الأمر ذلك الكل الثقافي الذي يجب أن يشكل حياتنا المستقبلية. ومثل ذلك قد لا يستقيم أمره إن لم نبدأ من أنفسنا وفي أصغر وحداتنا ومؤسساتنا الاجتماعية؛ أن نبدأ ذلك في البيت والمدرسة وفي تجمعاتنا الصغيرة وفي تنظيماتنا الرسمية وغير الرسمية. إنها عملية أقرب إلى ذلك التشكيل الثقافي الذي يبدأ مع الذات قبل الآخر، والذي يبدأ في الاجتماعي قبل أن يبدأ مع السياسي. إنها عملية اجتماعية خاضعة للتمدد والتقلص إلا أنها لا تعيش مع النكوص بقدر ما تحيا في تطورها وديمومة حركتها. وبمعنى آخر فإن الديموقراطية كعملية سياسية تخضع للتطور والتقدم، كما قد تخضع للتقهقر والنكوص، إلا أن حدوث ذلك كله يعتمد على الدور الذي يمكن أن تنهض به قوى المجتمع وطبيعة الخطاب الثقافي السائد، كما هو يعتمد على مدى انفتاحنا على الآخر أو انكشافنا عليه، وتحديداً الآخر في مركزه الصناعي وقدرتنا على تمثل قيم التعددية والمشاركة وإعادة إنتاج كل ذلك في سياقنا الثقافي بأطر محلية لا تنفي التعددية الثقافية والفكرية وقبولنا بقضايا النوع الاجتماعي... فالديموقراطية إذاً ثقافة للمجتمع قبل أن تكون أداة للحكم والسياسة. والمجتمع الذي يفشل في تحقيق الأول سيكون من الصعب عليه تحقيق الديموقراطية في أبعادها وغاياتها ولربما أطرها السياسية. إنها معادلة صعبة لا يمكن إنجازها من خلال المعطى الاقتصادي أو السياسي فحسب، وإنما الولوج إليها عبر مدخلها الثقافي. فمن دونه، أي من دون ذلك المكون الثقافي، تبقى الديموقراطية، أية ديموقراطيةٍ، سياسيةً مهزوزةً في الذات الاجتماعية ومن ثم مهزوزةً في الذات السياسية، عرضةً للتقهقر والنكوص لأسبابٍ ليس جلها سياسياً وإنما نقص في ما قد يسمى تجاوزاً «بالمناعة الثقافية». هذه المناعة التي لا توصل إلى الدولة الفرنسية شخصاً «كجان لوبين» وإن قدر له أن يدخل الدور الثاني من الانتخابات الفرنسية الأخيرة.

ونحن في المنطقة العربية لن تتحقق لنا الديموقراطية كأطر وتنظيمات ومؤسسات إن هي لم تتشكل في قاع المجتمع كثقافة قابلة راضية ومقتنعة بالتعددية الثقافية والاجتماعية قبل السياسية، والقبول بحقيقة ذاتنا قبل قبولنا بالآخر، وأن حقيقة الوجود تكمن في ذلك التعدد الفريد القائم بين مكوناته المختلفة. فهل نحن مقبلون على ذلك كله أم أنه ضرب من الخيال الذي يستعصي على الواقع أويستعصي عليه الواقع؟. ليكنْ أن نذكر دائما بحقيقة إنسانية عامة وهي أن جل التغيرات التي حدثت في الواقع الإنساني كانت يوماً ضرباً من الخيال. فالخيال يبقى محركاً للثقافة كما هي الثقافة محركة المجتمع.■



● اللوحة للفنانة **نبيلة الخير** / البحرين.



في مسألة الهوية .. من جديد

عبد السلام بنعبد العالي *

الحديث عن الهوية هو، أولا وقبل كل شيء، حديث عن المحددات والمميزات والخصائص، حديث عن الروابط والعلائق، عما يوحد ويجمع ويضم، لكنه كذلك حديث عما يفرق ويفصل ويميز. إنه إذن موقعة ورسم على خارطة جغرافية وسياسة، لكنها أيضا وربما أولا، خارطة ثقافية. الرسم على الخارطة كما نعلم يفترض خطوطا مرجعية، يفترض معالم على ضوئها وبدلالتها ترسم الحدود وتقاس المسافات.

السؤال المباشر الذي يطرح نفسه علينا في البداية هو: هل من معنى لسؤال الهوية اليوم في عالم أصبح يتسم أساسا بغياب الخطوط المرجعية، عالم صار يفرض علينا، بما يتسم به من جدة، إعادة النظر لا في الأجوبة التي نقترحها، وإنما في الأسئلة التي نطرحها.

فحتى وقت غير بعيد كان يبدو لنا من المشروع التساؤل عما يميزنا ويحددنا، عما ومن يطابقنا، ما ومن يخالفنا. كنا نحاول تحديد ذواتنا، فرديا وقوميا داخل عالم محدد المعالم. كنا نبحث عن مكان في رقعة مرسومة مبوبة، رقعة «معقولة». فكان من السهل علينا أن نتخذ مكاننا فيها فكنا شرق غرب أوجنوب شمال أو ثالث اثنين، أما اليوم فإننا نتساءل عن الحدود في

---

* أكاديمي وباحث من المغرب.

● منحوتة للفنان **عبدالرسول الغايب** / البحرين.

عالم بلا حدود، ونبحث مرجعية في فضاء بلا مرجعيات وعن لون خاص في عالم بلا ألوان ولست أعني فحسب الألوان الجغرافية والتجارية والسياسية، وإنما الألوان الثقافية والفكرية.

إن ما يميز عالم اليوم، أي العالم وقد اكتسحته التقنية هو غياب الاختلاف، أي سيادة التنميط والأحادية، إن الفكر غدا اليوم، ولأول مرة في التاريخ، فكرا كوكبيا كونيا، وهذا ليس لافتراض كونية ميتافيزيقية وفكر شمولي، وإنما للتغير الذي لحق الوجود بفضل اكتساح التقنية فأصاب، تبعا لذلك فمفهوم العالم. فما يطبع العالم اليوم هو انتشار موحد لنماذج التنمية والمخططات وتطور أدوات التواصل واكتساح الإعلاميات لكل الحقول، وفرض لمفهوم جديد عن الزمنية، إن كل هذا لم يعد يخص منطقة من مناطق العالم دون أخرى. فالكونية لا هوية لها، بل إنها هي التي تحدد اليوم كل هوية. على هذا النحو يغدو الانخراط فيها اوعدم الانخراط - ليس وليد قرار إرادي يتخذه فاعل سيكلوجي أو هوية ثقافية، وإنما هو قدر تاريخي يرمي بإنسان اليوم في الكون، وبالفكر في الكونية.

يتعذر علينا، والحالة هاته، أن نميز بين خصوصية نحن إلى العالمية وأخرى تهابها أو ترفضها. بل إن ما دأبنا على التمييز بينه من أصلة ومعاصرة ربما فقد كل معنى، إذ يظهر أن كل أصالة لايمكنها اليوم أن تكون إلا كيفية من كيفيات المعاصرة. وربما غدا من المتعذر حتى تمييز الأصيل عن غير الأصيل بإطلاق، فكل ماهناك هو كيفيات أصيلة للمساهمة في الكونية والمشاركة في العالمية.

إلا أن أصالة هاته الكيفيات لا تستمد من تجذر زمني، بل هي كيفيات أصيلة لأنها تسعى نحو خلق شبكات مقاومة تحاول الانفلات من التنميط، أي تسعى نحو خلق الفروق وإثبات الاختلافات.

بيد ان هاته الفروق ليست مجرد تمايزات وتميزات ذلك أن الاختلاف ليس مجرد التميز. فبينما يضعنا الاختلاف أمام متخالفين مبعدا أحدهما عن الآخر، مقربا بينهما في الوقت ذاته، بينما يعرض علينا الاختلاف أشياء يتنوع وجودها ويتباين وقد اجتمعت في الحضور ذاته، فإن التميز يعرضها أمامنا متباعدة منفصلة، في الاختلاف تمتد «الأشياء» في خط أفقي متباينة متصالحة، وفي التميز تنتظم وفق سلم عمودي متمايزة متفاضلة.

الاختلاف ينخر الكائن ذاته ويصدع الهوية، اما التمييز فيتم بين هويات متباعدة، وكيانات منفصلة.

لهذا، فعلى رغم الرواج الكبير لمفهوم الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، لا ينبغي ان يغيب عن اذهاننا أن الأمر لا يتعلق، في غالب الأحيان، إلا بمفهوم التميز. فكل ما نسمعه عن «الحق في الاختلاف» و«اختلاف الجنسين»، وعن الاعتراف باختلاف الثقافات والحضارات والأجناس واللغات، لايعدو في الغالب إقرارا بالتمايز والتميز. الاختلافات التي يعج بها الخطاب العربي مجرد تميزات تكون في أحسن الأحوال «اختلافات» أنثروبولوجية، وفي أغلبها «اختلافات» جغرافية، بل عرقية.

أما الاختلاف فهو «مفهوم» أنثولوجي، وليس مجرد مفهوم أنثروبولوجي، وبالأولى جغرافي أو استراتيجي. إنه المفهوم الذي بفضله يتحدد الكائن كزمان وحركة، ويصبح بفضله التعدد «خاصية» الهوية، والانتقال والترحال «سمة» الذات، والانفتاح والتصدع «صفة» الوجود. وهكذا فالاعتراف بالاختلاف اللغوي، على سبيل المثال، لايعني التسوية فيما بين اللغات وإلغاء التمايز بينها، ولايعني بالأولى إحلال لغة مكان ومكانة أخرى، وإنما إعادة النظر في نظرية اللغة بعينها، وفي تحديد اللغة بما هي كذلك، والنظر إلى الازدواجية اللغوية او التعدد اللغوي كمكونين للغة، ضامنين لحياتها لا كخطر يهدد اللغة ويمسها في كيانها. القول بالاختلاف اللغوي هو الاعتراف بأن اللغة «بابلية» بالتحديد قس على هذا قضايا اختلاف كل ما من شأنه أن يحدد الهوية. إن الأمر لا يتعلق بالتسوية والانفصال المطلق، وإنما بتعيين الهوية كحركة لتوليد الفوارق والاختلافات.

يترتب على هذا أن الدعوات الإيديولوجية التي تكتفي بتحديد هوية موهومة لتجعل من كل ماعداها آخر، تتناسى، أولا وقبل شيء، العمل الجبار الذي يكون على الذات أن تقوم به لتجعل من الغير آخر «ها» وتتمثله. وهو تمثل أكثر عسرا وعناء من «التمثل» الطبيعي الذي تقوم به الكائنات النباتية، خصوصا إذا علمنا انه يجمع بين عمليتي الإدخال والإخراج، التملك والفقدان، والتذويت والموضعة في فعل واحد ذلك أن تملك الغير هو في الوقت ذاته فقدان وخروج وانفتاح، إنه عملية هدم وبناء، تشييد وتقويض، إيجاب وسلب، نفي وإثبات. إنه سعي نحو خلق ما سماه أحد الروائيين الجزائريين مؤخرا L'intranger الغير لايكون آخر تلقائيا، فكما أن الذاتي ينبغي تملكه، وكما أن الهوية يلزم اكتساحها وغزوها فإن الغير لا يغدو آخر إلا إذا حول عن تحديداته المهيمنة. الآخر هو المجال المفتوح لانفصالي اللامتناهي عما عداي والتقائي اللامتناهي معه.

هذا الانفتاح وذلك الانفصال واللاتناهي، كلها مفاهيم تبعد الهوية عن كل تخشب واستقرار وثبات. بل وتنفي عنها الانغلاق والتوحد فترمي بها في تعدد لامتناه.

نلمس هنا مفهوما قلما نجرؤ على طرحه على بساط النقاش الفلسفي عندنا هو مفهوم التعدد. ولانعني هنا التعدد اللغوي وحده، بل التعددية الحزبية والدينية والفكرية وما يقابلها من مفهوم عن الوحدة في جميع مستوياتها.

لقد واكب المد الديموقراطي الذي أخذ يجتاح العالم والدفاع عن حقوق الإنسان حديث كثير في وطننا العربي عن التعددية، وإعلاء كبير لقيمة التعدد. فمقابل الواحدية الحزبية ووحدة اللغة وأحادية الرأي، نودي بتعدد الأحزاب وكثرة الآراء، بل وتعدد اللغات.

إلا أن المثير للانتباه أن معظم الحركات التي قامت لترسي التعددية وتؤسس الديموقراطية وتفتح الأبواب للتحرر، غالبا ما انتهت إلى بث الفوضى وإقامة الرعب ونشر البلبلة.

فهل يعني ذلك أن التعددية ذاتها موسومة بلعنة الشغب والفوضى؟ أم أنها تفترض طريقا ممهدا ومرحلة سابقة؟ وماذا لو كانت هناك أشكال متباينة للتعددية ومعان متعددة لمفهوم التعدد؟

لا مجال هنا للإجابة عن كل هاته الأسئلة ويكفي أن نقف على الطابع الذي يميز التعدديات التي أشرنا إليها، والتي تنتهي إلى الفوضى الاجتماعية والبلبلة الذهنية. فما يميز هذه التعدديات هو أنها لا تنفصل عن مفهوم الوحدة: إنها تحاول أن تقيم وحدات أخرى إلى جانب الوحدة، فتضيف أحزابا إلى الحزب، وآراء إلى الرأي، ولغات إلى اللغة. لا تروم التعددية هنا خلخلة مفهوم الوحدة، وإنما إقامة وحدات أخرى إلى جانب الوحدة القائمة. التعددية بهذا المعنى تعداد، إنها مفهوم حسابي «عددي» يجعل الوحدة كثرة. ومعروف أن توليد العدد في الحساب يقوم على إضافة «وحدة» إلى العدد الذي يتقدمه. وراء هذا المفهوم عن التعددية تكمن الوحدة، وفي النهاية، نكون أمام مفهوم واحد سميناه: تعددا أم وحدة.

لعل هذا ما جعل البعض منا يذهب حتى الدعوة إلى نبذ مفهوم الوحدة ذاته لما اعتراه من شدة الاستعمال الأيديولوجي والإنهاك الفكري، ولما يحمله من شحنة ميتافيزيقية عريقة في القدم. والظاهر أن موقف هؤلاء لا يخلو من صواب، فربما كان مفهوم الوحدة من أكثر المفاهيم توظيفا عندنا سواء في السياسة أوفي المعرفة أو في الاجتماع. حتى لكأنه غدا من غير دلالة محددة. وعلى رغم ذلك يبدو أن هاته الدعوة إلى الرفض المطلق لا تقل ميتافيزيقية عن ميتافيزيقية المفهوم المعني بالأمر ذلك أننا ينبغي أن نميز، هنا كذلك، بين مفهومين متعارضين متضادين عن الوحدة والتوحيد.

فهناك بالفعل مايمكن ان ندعوه التوحيد الميتافيزيقي ومايميزه انه توحيد اختزالي هدفه إرجاع العناصر جميعها إلى عنصر أساس وردها إليه بحيث لا تغدو العناصر الأخرى تفردات تقوم إلى جانبه، وإنما فروعا تصدر عنه. هذا التوحيد هو، في نهاية

الأمر، إلغاء للتعدد واختزال له. عن طريقه تؤول العناصر العرقية واللغوية والحزبية والطائفيةإلى أصل أساس، لايجمع العناصر الأخرى وإنما يلغيها أو يردها إلى مرتبة ثانية ورتبة تالية وموقع ثانوي.

لكن هذا النوع من التوحيد لا يمكن أن يلغى لوحده، فهو صلب صلابة الميتافيزيقا. ولايكفي النداء بإلغائه كي يزول. وهو لا يقهر إلا بتفكيكه ومقابلته بموقف مخالف عن الوحدة. ذلك الموقف الذي لايختزل العناصر الأخرى، وإنما يترك لكل عنصر نصيبه من التميز ويتيح للعناصر جميعها حرية الحركة. هاهنا لا يتعارض التوحيد مع التعدد، وإنما يضمه ويحتضنه. ورغم ذلك فليست علاقة الوحدة بالتعدد كعلاقة الكل بالأجزاء، أو المجموع بمكوناته، وإنما كعلاقة الهوية بالاختلاف. فالاختلاف كما قلنا، لا يكتفي بأن يقر بتبعثر الكائنات وتمايزها وتشتتها وإنما يجر بعضها نحو الآخر، فيوحد بينها بفعل ذلك التباعد ذاته.

تتميز هذه الوحدة الثانية عن الأولى مثلما تتميز الهوية عن التطابق. فالهوية ليست هي التطابق لأنها ترعى الاختلاف وتترك للتفردات نصيبها في الوجود، بل إنها لا تقدم نفسها إلا كحركة لا متناهية للضم والتباعد. أما التطابق فلا يكتفي بأن يضم كل التفردات في كل موحد، بل يلغي أغلبها ويقضي عليه في سبيل إعلاء عنصر على حساب العناصر الأخرى. فالوحدة الثانية وحدة تعددية، أما الأولى فهي اختزالية لا تقوم بعمليات جمع وضم، وإنما بعمليات قسمة واختزال.

على هذا النحو فإن إنسان التعددية ليس هو الذي يحمل عدة جوازات ويتكلم عدة لغات وإنما هو ذلك الكائن السندبادي الذي «يوجد» بين لغات وثقافات. إنه الإنسان الذي ينسج شبكات مقاومة تعلنها حربا شعواء على التنميط والأحادية.

هاته الشبكات هي النسيج الذي يمكن للمثقف اليوم أن ينصهر فيه شريطة ألا تفهم المقاومة هنا صراعا بين قوة خارجية وقوى مضادة، وألا يفهم الفكر كتعبير عن تلك القوى المضادة وألا تدرك المقاومة انضواء للفكر وانخراطا له لمصلحة تلك القوى.

لا تكون مهمة المثقف هنا خدمة أيديولوجية بعينها، ولا تكريس قيم معينة، ولا الدخول في صراع مع قوى «خارجية»، وإنما تحرير قوى الحياة، والسماح لحياة قوية بالتفتح. لا تنصب المقاومات هنا نفسها قوة «تقف» إلى جانب الخير، فتعلنها حربا على «قوى الشر»، وإنما تتشابك في علاقة مع ذاتها، هنا يأخذ الفكر معناه الاشتقاقي كانعكاس ومراجعة للذات، وتغدو نقط ارتكاز المقاومة «باطنية»، فلا يعود الفكر «تعبيرا» عن قيم خارجة عنه، ولا التزاما بإديلوجية، ولا تطبيقا لنظرية، ولا نضالا في خدمة المؤسسة. لا ثابت هنا يتخشب وينمط ويتوحد فينجو من المقاومة. كل ما هناك أشكال متفردة لقمع قوى الحياة ومحاصرتها وتضييق الخناق عليا، فأشكال ملائمة للمقاومة وتحرير قوى الحياة.

بناءً على ذلك فلا تتحدد المقاومات بلونها و«مضمونها» وهويتها، بقدر ما تتعين بما تقوم به. إنها لا يمكن أن تعرف إلا إجرائيا واستراتيجيا، وهي مثل دروب هايدغر، تتعين بالمسار الذي تخطه، لذا فهي لا يمكن أن تتشابك في مواقف ومدارس واتجاهات ومذاهب وتيارات، كل ما في إمكانها هو أن تشكل «شبكات» هي بالضبط شبكات مقاومة النمطية لإبداع هوية ما تفتأ تتجدد.■

الترجمة وإشكالية التأصيل

منذر عياشي *

١- الترجمة التأصيلية:

لقد كان التأصيل في اللغة إشكالي الوجود، وهو لا يزال كذلك، لأن اللغة، كفاءةً وأداءً، تحتمل الشك، بل هي تطلبه وتسعى إليه حثيثاً، ومن هنا: فهي تحتاج حاجة أكيدة، وعلى الدوام، أن يتجدد علم طرح المسائل لكي يواكب الإشكاليات التي تطرحها، كما تحتاج في كل أزمانها إلى نظريات لسانية تدرسها وتستنبط من حدوثها قوانين حدوثها. وما كان ذلك إلا لأن قيامها، نظاماً وكلاماً، هو الممكن والمحتمل، وليس النهائي والمطلق. وأما لم كان هذا، فلأنها لو لم تكن كذلك لما كانت طاقة خلاقة، ولقصَّرت فتخلفت، ولوقفت إذن دون مستوى وجودها وما يقتضيه من إنجاز، فتدول وتزول.

والترجمة هي اللغة في شكلها، ومحتملها، وممكنها، وهجرتها، وتحولها، وانهدام اليقين فيها. ولذا، فهي إشكالية مثلها فيما يخص التأصيل. وإذا كان الأمر كذلك، فكيف يُحل جدل هذه القضية؟ وكيف يصبح التأصيل جزءاً من أدوات إنجازها لا جزءاً من مشكلاتها؟

قد يكون من المفيد أن نعود إلى بعض التعريفات التي يمكن أن نعطيها للترجمة، فننظر فيها، ثم نصنفها تبعاً لذلك تصنيفاً بسيطاً، إذ ربما يفتح لنا هذا مجالاً نتبع فيه سبلاً إجرائية هي من صلب التأصيل في الترجمة، مادام منطلقنا أن الترجمة هي لغة كذلك.

ويمكننا، وصلاً بمنطلقنا،ومستعملين لغة واصفة، أن نقول إن الترجمة، في تحديدها وتعريفها، إن هي إلا أسماء أو صفات أو تعبير عن أحوال. أما الأسماء، فهي التي ندل بها على الكينونة، مثل قولنا: «الترجمة لغة أو هي كائن لغوي»، و«الترجمة بناء»، و«الترجمة قراءة». وأما الصفات، فهي التي ندل بها على الوظيفة، مثل قولنا: «الترجمة التبليغية»، و«الترجمة الشعرية»، و«الترجمة التأصيلية» وأما التعبير عن أحوال، فمثل قولنا: «الترجمة فعل مستقل»، إلى آخره.

وإذا تأملنا هذه التحديدات والتعريفات من خلال التصنيف الذي وضعت فيه، فسنجد أنها تميل إلى أن تكون جواهرانية، في حين أن التأصيل ليس كذلك. ولذا، فإنه يصعب أن يتحقق هوية في هذا التصنيف. ولو أنه كان خلافاً لما نقول، لكان شأنه موصولاً، ليس باللغة وجوداً وحضوراً وتداولاً، ولكن بميتافيزيقا اللغة، وإذن لاستحال، والحال كذلك، أن يصير، فيكون، فيتعين.

إن التأصيل، كما نرى، لا يقبل التصنيف لأنه ليس ثباتاً في جوهر، ودواماً في وظيفة، واستمراراً في حال. وهو إذا كان لا يقبل التصنيف، لأنه يتنافى مع الجوهرانية ويتنابذ، إلا أنه يقبل أن تتنزل المفاهيم والمتصورات منازلها من الكلام تبعاً لأنظمة اللغة وسياقاتها التركيبية، كما يقبل أن يتنزل الكلام منازله

* كاتب، وباحث، وأكاديمي من سوريا يعمل في جامعة البحرين، نائب رئيس التحرير.

من السياقات غير اللغوية تبعاً لأنساق الحضور التي يرد فيها. وإذا كان التأصيل هو هذا، فلا ضير إن دخل إليه اختلاف ليس منه، أو إن صُنع فيه تباين ما كان يُعرف في مألوف استعماله أو يُرى في معتاد استخدامه. وكذلك، فإنه لا تثريب عليه أن يكون مثيلاً لشواذ اللغة فيقع فيها، إذ إن من أسس الترجمة وعمادها أن يقع في اللغة انفصال عن المطرد، وتباين مع المتسق، ونفور من المنسجم.

والخلاصة التي يمكن أن ننتهي إليها هي أن التأصيل لا يقبل التصنيف، والعلة في ذلك لأنه إجراء تداولي وليس كينونة جواهرانية. ولقد يدل على هذا، كما رأينا في الأعلى، دوران اللسان وقيامه على سياقين: سياق اللغة، وما به يكون الكلام نظاماً صوتياً، وتركيباً جملياً، ودلالة نصية. وسياق الكلام، غير اللغوي، وما به يكون الكلام نسقاً معرفياً، وثقافياً، واجتماعياً، وعلمياً، إلى آخره، أي ما به يكون الكلام حضوراً.

ولما كان التأصيل، لغةً وترجمةً، إجراء تداولياً فقد وجب أن يدور، بحكم التداول، في فلك المتصورات والمفاهيم.

وقبل أن نخوض في هذا الأمر، المهم، نرى أن نتقدم بملاحظتين:

– أما الأولى، فمفادها أن التأصيل، في الترجمة حصراً، ينقسم إلى قسمين، نصطلح على تسميتهما كما يلي:

١– تأصيل المؤصل.

٢– تأصيل المحصل.

والمقصود بتأصيل المؤصل هو ماله مثال في اللغة المنقول إليها إن على صعيد المفاهيم والمتصورات، وإن على صعيد المصطلحات، وإن على صعيد النظام اللغوي. وأما المقصود بتأصيل المحصل، فإنه تأصيل مشتق من مسماه. ولذا، فهو يكون على غير مثال في اللغة المنقول إليها، في الوقت الذي يكون فيه مؤصلاً في اللغة المنقول منها. ومن هنا فقد كان تحصيلاً، وسمي نقله «تأصيل المحصل». وإنه ليكون على صعيد المفاهيم والمتصورات، كما يكون على صعيد المصطلحات، ويكون أيضاً على صعيد اللغة بوصفها نظاماً. ونلاحظ أن هذا الضرب من التأصيل يحتاج إلى قدر لا بأس بها من الاتكاء على الطاقة الخلاقة للغة لابتداعه، وربما يحتاج كذلك إلى قدر لا بأس به من الخيال. ولعلنا سنشير إلى هذين الضربين من التأصيل لاحقاً.

– وأما الثانية، فإن العناصر الداخلة فيها تتواشج وكأنها بعض من بعض. وقد كانت هي هكذا لأن المفاهيم والمتصورات لا تقوم في الأذهان من غير لغة، ولأن اللغة لا تنقل ما في الأذهان إلى ما في الأعيان إلا عبر المصطلح ومن خلال النظام الذي تؤسس به لاستعمالها وكيفيات التعبير بها. ولهذا، فقد قيل: «إنه لا يمكن للفكر أن يوجد من غير لغة. فاللغة لا تستخدم للتعبير عنه فقط، ولكنها تستخدم في تكوينه كذلك. ولذا، فإن المغزى يذهب من المجموعات إلى العناصر، ومن الجمل إلى الكلمات، وإن المعنى ليتم ظهوراً بفضل نسق التعارضات بين مفردات لا تمتلك وجوداً ممتلئاً أو وضعياً»

(les Dictionnaires Marabout Université: La philosophie. Tom 1. 1972. Paris, P72).

وإذا كانت هذه الأمور بعضها من بعض، فإننا لغرض منهجي تقتضيه ضرورات العلم، عمدنا إلى تفكيكها. ثم إن الحديث عنها، في هذه الدراسة، لا يتسع إلا للعنصر الأول منها لأنه معني أكثر من سواه بإشكالية الترجمة.

٢– المتصورات والمفاهيم:

تُخرج الترجمة المتصورات والمفاهيم من أجسادها صوتاً وصيغاً، ومن نظهما عقلاً وعلماً، ومن أنساقها معرفة وثقافة لتلبسها أجساداً ونظماً وأنساقاً غيرها لا تمت بصلة إلى الأجساد والنظم والأنساق التي كانت فيها. وقد لا يخلو هذا المخاض الترجمي من جَرح، وثلم، وبتر، وعذابات بالنسبة إلى المفاهيم والمتصورات. كما لا يخلو هذا الأمر من مثيله حصولاً في الرحم الآخر للإنشاء والتلقي. فكم من متصور كان

عسير الولادة عندما استعير له رحم غير رحمه، وكم من مفهوم كان صعباً أن يجد متنفساً أو فسحة لوجوده في غير أرضه. ولقد نعلم أيضاً كثيراً عن حالات الغربة والاغتراب التي تعيشها المتصورات والمفاهيم عندما تهاجر من لغاتها إلى لغات أخرى. فاللغة التي تستقبلها هي غير اللغة التي نشأت فيها، والعقول التي تتلقاها معرفة وثقافة، هي كذلك غير العقول التي أبدعتها.

ولقد نرى، علاجاً لما نحن فيه، أن نجعل الإجابة تدور في فلك سؤالين اثنين، يقتضيهما الدرس والتحليل. هذان السؤالان هما: ما هي المتصورات والمفاهيم، وما حدها؟ ثم كيف يمكن زرعها واستنباتها في أرض اللغة الثانية التي تحرث الترجمة فيها؟

- تحديد المتصورات والمفاهيم:

ترى بعض القواميس المتخصصة أن المتصورات هي المفاهيم، كما يرى بعض منها العكس من ذلك، بيد أن بعضها الآخر يميز بين المتصورات والمفاهيم. وإننا لنستطيع أن نقف على الحد الأدنى المتفق عليه في بعض القواميس الفلسفية واللسانية، وذلك من غير أن ندخل في جدل حول المتصور والمفهوم، فهذه ليست هي قضيتنا هنا.

أ- في الفلسفة:

- المتصور Le Concept

(مرجع سابق ص ٤١)

-Les Dictionnaires Marabout

«المتصورات مفاهيم مجردة، تقوم بعاتقها كلمات اللغة. وإنها لتدل بها إما على شيء مفترض أنه فرد مثل «الله» وإما، كما في الأغلب الأعم، على طبقة من الأشياء التي لا نقف فيها إلا على سمات تسمح بجعلها متماثلة (وهذا يعني إذن سمات التشابه: نستطيع أن نقول إن متصور العدل يحتفظ لنفسه بكل ما هو مشترك بين كل أفعال العدل). ولهذا، فإنه غالباً ما يتم التطابق بين المتصور والفكرة العامة (أي الفكرة التي تسمح بتصنيف الأشياء في جنس من الأجناس).

والجدير بالذكر أن هذا القاموس الذي يجعل المتصورات مفاهيم، لا يعرِّف المفاهيم ولا يأتي على ذكر لها.

Paul Foulquié: Dictionnaire de la langue - philosophique, Èd, PUF. 6 éd. Paris. 1992.P112.

يتحدث هذا القاموس عن «المتصور» بالمعنى العام كما يتحدث عنه بالمعنى الدقيق. أما عن المعنى العام، فيقول:

- «المتصور، بالمعنى العام، هو كل ضرب من ضروب التمثيلات».

وأما عن المعنى الدقيق، فيقول:

- «المتصور، بالمعنى الدقيق، هو صياغة المتصورات، أي الأفكار المجردة. وإنه ليتميز من التخيل».

والجدير بالذكر أن هذا القاموس إذ يجعل المتصور أفكاراً مجردة، فإنه يبعده في الوقت نفسه عن ميدان الأفكار العامة والأفكار الشخصية. و يعلل هذا الأمر بقوله: «إن المتصور مصطلح تقني من مصطلحات الفلسفة. وإنه ليختلف مع «الفكرة» التي تنتمي إلى اللغة العامة. ولهذا، فهو يمتلك معنى أكثر دقة. وكذلك فإن المتصور أكثر موضوعية. فأنا إذ أستطيع أن أمتلك فكرتي عن العدالة، فإن متصور العدل يعد مستقلاً عني، كما يعد خارجاً عن عقلي. ولذا، فإنه إذا كان لكل شخص أفكاره، التي تعد شخصية إلى حد ما، فإن المتصورات تعد غير شخصية».

- المفهوم La notion:

Paul Foulquié - (مرجع سابق. ص٤٨٢)

يميز فولكييه في قاموسه بين الاستخدام العادي والاستخدام الفلسفي. أما عن الاستخدام العادي، فإنه يقول:

- المفهوم هو «المعرفة الأولية التي نمتلكها عن شيء من الأشياء». وإنه ليرى من ذلك مثلاً «امتلاك

المرء مفاهيم في علم الهندسة».

وأما عن الاستخدام الفلسفي، فإنه يقول:

- المفهوم هو «الفكرة التي تشتمل على السمات الأساسية للشيء. ولقد يطلق المفهوم، خلافاً للفكرة، على أشياء الفكر العالية التجريد». ويضرب فولكييه على ذلك مثلاً، فيقول: «لدينا أفكار عن الإنسان، وعن السيارة، وعن البضاعة»، وكذلك لدينا «مفاهيم الحقيقة، والعدل، والزمن».

ب- في اللسانيات:

- المتصور

R. Galisson / D. Coste: Dictionnaire de didactique des langues. Èd, Hachette. Paris. 1976, P112-113.

يذهب بنا هذا القاموس مذهبين: الأول، ويتعلق بتعريف المتصور. الثاني، ويتعلق بجدل المتصور.

- تعريف المتصور:

المتصور هو «فكرة مجردة يمكن أن تطبق على تجارب أو على أشياء متنوعة، تمثل سمات عامة، مثل: متصور «الشجرة». إنه متصور مشترك بين كل أنواع الشجر. وكذلك متصور «البداهة»، ومتصور «السبب». ويجمع المتصور في طبقة واحدة عناصر تتسم بسمات عامة، من غير الأخذ بالحسبان اختلافات يمكن أن توجد بينها. وهكذا، فإن كل متصور يمثل سمات للتجريد وللتعميم: إن «التجريد» هو العملية التي نمر من خلالها من الواقع إلى المتصور، عازلين بوساطة الفكر ما هو غير معطى في الواقع على نحو منفصل... وأما «التعميم»، فهو العملية التي تقضي بأن تجتمع تحت متصور وحيد سمات عامة تمت ملاحظتها حول عدد من الأشياء المفردة، وإذا توسعنا بهذا المصطلح فسنقول التي تمت ملاحظتها على طبقة غير محددة من الأشياء الممكنة. وهكذا فإن مفاهيم التجريد والتعميم تتطابق بالتبادل، كما تتطابق مع المفاهيم المنطقية لفهم المتصور وتوسعه».

- جدل المتصور:

بعد هذا التعريف الفائض، يقوم هذا القاموس بنقلنا إلى جدل المتصور بين الفلاسفة وعلماء النفس واللسانيين. وإنه ليجعلنا نرى كيف تطرح قضية المتصور في إطار كل نفر منهم. وهذا أمر سيترك ظلالاً قوية وكثيفة، بالنسبة إلينا، في الترجمة وإشكالية التأصيل. إنه يقول:

«يرتب الفلاسفة وعلماء النفس المتصورات بشكل مختلف في حقول دراستهم. أما موقع اللسانيين منهم، فهو أكثر ضبابية. فإذا كان سوسير يصف المدلول بأنه متصور، فثمة آخرون يرون (حتى عندما لا يرفضون وجود دراسة لسانية للمعنى) أن مستوى المتصور يتميز من مستوى التنظيم الدلالي، ولا ينتمي إلى نموذج التحليل نفسه، فالقضية القديمة للعلاقات بين الفكر واللغة (التي أطلقها تشومسكي منذ وقت قريب مع الأعمال التي ولدت من القواعد التوليدية) ليست من دائرة اختصاص أستاذ اللغة، ولكنها تخصه مباشرة. ولن نذكر هنا إلا ببعض الأسئلة التي تطرحها هذه القضية. وليكن معلوماً بأن الأجوبة المشار إليها، ليست مقبولة على نحو عالمي:

- هل توجد متصورات من غير لغة؟ يلاحظ علماء النفس بشكل عام، أنه إذا كان لا يمكن للمتصورات أن تصاغ إلا بمساعدة اللغة، فإنها تستطيع أن توجد في العقل من غير داعم كلامي. ولقد أصر بياجيه، في أعماله الإبيستيمولوجية في علم الوراثة، أن يُظهر بأن اكتساب اللغة يتميز من اكتساب المتصورات. فالمتصورات، في حالات كثيرة، تسبق اللغة. ذلك لأنها تصاغ، أولاً، انطلاقاً من ترسيمات حسية - حركية، حتى وإن كانت اللغة تغني، فيما بعد، فكر الفرد.

- هل المتصورات عالمية، أم إنها تتعلق بالتنظيم اللساني وبتقطيع الواقع الذي تقترحه (وتفرضه؟) كل لغة من اللغات الطبيعية؟ وهل متصور «الثلج» هو نفسه بالنسبة إلى رجل من الإسكيمو ورجل من فرنسا؟ ثم،هل كان يمكن لأرسطو أن يفكر بالنسق الفلسفي نفسه لولا أنه كان يمتلك في اليونانية أنماطاً لسانية؟ وهل صحيح «أننا نفكر في عالم قد صاغته لغتنا أولاً»؟ لقد كانت هذه نظرة وورف على نحو خاص. ولكن

مونان يقول: «إن الأطروحة التي تقطع اللغات بموجبها التجربة التي نمتلكها عن العالم بلا رحمة (هذه عبارة وورف) ليست صحيحة منهجياً إلا بالنسبة إلى مخطط التحليل التزامني» (١٩٦٣). فلقد ظهرت متصورات جديدة في الرياضيات وفي الفيزياء، في القرن التاسع عشر مثلاً، وذلك على الرغم من تصنيف المدونة المسبقة الوجود لهذه العلوم. ومن هنا، فإن العلاقات بين المتصورات، واللغة، والتجربة لا تقوم على نحو يفضي إلى نزعة تثبيتية أو إلى ضرب من عدم التواصل بين لغة وأخرى».

ونلاحظ أنه مهما تكن الفرضيات، فإن «التواصل بين لغة وأخرى» يظل ممكناً، بل يظل قائماً. وإن رهان الترجمة في هذا لا يقوم على أمر مستحيل. إذ ما من شيء يقوم في الأذهان ويعبر عنه اللسان، إلا ويجد سبيله، بطريقة ما، إلى القول بلغات أخرى. ولكن قبل أن نجيب كيف يكون ذلك، وهو مراد سؤالنا في الأعلى، فإنه يحسن بنا أن نستكمل عرضنا حول «المفاهيم» في اللسانيات بعد أن وقفنا على المتصورات فيها.

- المفهوم La notion

- R. Galisson / D. Coste 378-379
(مرجع سابق. ص (٣٧٨ - ٣٧٩).

يعرف هذا القاموس اللساني المفاهيم بقوله: «إن المفاهيم متصورات». وبهذا، فهو يعود بنا إلى المتصورات، غير أنه يضيف هنا إضافة مهمة تسير بنا إلى الأمام باتجاه الترجمة والتعامل مع المفاهيم في مساحات اللغة، سواء كانت أولى أم كانت ثانية. ولذا، فهو يقول عن هذه «المفاهيم - المتصورات»: «قد يحتاج المتعلم أن ينتجها أو أن يفهمها». وإننا لنعتقد أن المتعلم والدارس والمتكلم على حد سواء يحتاجون إلى إنتاجها وفهمها أيضاً، كل فيما جُعل له ميسراً. ويحدد هذا القاموس لحظة الإنتاج وكيفية الفهم فيرى أنهما لا تتمان إلا من خلال تحقق المفاهيم لسانياً. وهو يرى أن «الطريقة المتبعة لتحديد الأهداف والمضامين، تبع لنظام التسمية، فالمرء يذهب من المتصورات إلى الكلمات، ومن الفكر إلى اللغة».

وإذا كان الأمر كذلك، فإن الوقوف على نظام التسمية والعمل بقوانين هذا النظام، كما أشرنا إلى ذلك في الأعلى، يفضي بنا إلى السؤال الثاني حول كيفية زرع المتصورات والمفاهيم واستنباتها في أرض اللغة الثانية التي تحرت الترجمة فيها.

- زرع المتصورات والمفاهيم واستنباتها.

يذهب بنا المجاز في هذا العنوان إلى الحديث عن نوعي التأصيل اللذين ألمحنا إليهما سابقاً، وهما: تأصيل المؤصل وتأصيل المحصل. ولقد نرى أن هذا التأصيل، مؤصلاً ومحصلاً، يقتضي إنجاز ثلاثة أمور:

- الأول، جعل غير المفكر فيه، على صعيد المتصورات والمفاهيم، مفكراً فيه. وهذا يقتضي إنجازه عقلاً وتحقيقه لغة.

- الثاني، ويسعى إلى استخدام العبارات الدالة على نحو خلاق، ليستطيع معه نظام التسمية أن يمتلك القدرة على إنجاز المتصورات والمفاهيم وإحلالها في مسميات محددة، وبذلك يتم استدعاؤها من خلالها. وإننا لنعلم أن أمراً كهذا يتعلق بشروط اللغة المنقول إليها وقوانين الضبط فيها.

- الثالث، ويستهدف إنجاز الوجود اللغوي نفسه. فاللغة نظام من القوانين، وليست مدونة من الألفاظ فقط. والترجمة بوصفها كتابة ثانية بلغة ثانية، فإنها تتعامل مع النظام لكي تعطي المسميات، ألفاظاً ومصطلحات، مدلولاتها.

وإذا كان التأصيل، زرعاً للمفاهيم واستنباتاً لها، رهناً بهذه الأمور وتبعاً لها، فيجب، قبل الدخول في التفاصيل والنظر فيها، أن نستبعد شبهة كانت تمثل قضية هامة من قضايا الجدل الفلسفي. ولذا نجدنا نقول لا تدخل قضية استنبات المتصورات والمفاهيم في إطار قضية قديمة حديثة (كما رأينا في طرح بياجيه الذي ألمحنا إليه في جدل المتصور) حول أسبقية الفكر على اللغة. فاللسانيات الحديثة قد حسمت هذه المسألة، ورأت أن لا شيء مما يقوم في الأذهان إلا ويجد ما يدل عليه في اللسان، بل رأت أن لا شيء يمكن

أن يقوم في الأذهان إلا إذا ساهم اللسان في قيامه وإعطائه شكلاً ومضموناً، أو دالاً ومدلولاً. فاللغة تساهم، إذن، في صناعة الفكر عقلاً وهي تساهم في إعطاء هذا الفكر في اللسان شكلاً.

ولقد يجعلنا هذا نقول إن المتصور والمفهوم يبقيان، في هجرتهما نحو اللغات الأخرى، ملتصقين بداليهما (وهما مسماهما في اللغة التي هاجرا منها) إلى أن يستقرا، إن تأصيلاً أو تحصيلاً، في اللغة التي ينتقلان إليها (وهذه نقطة سيأتي تفصيلها). فما يؤخذ من لغة، يُسلَّم إلى لغة، ولا شيء يمكن أن يقع خارج اللغة أو بعيداً عن توسطها. ولقد يعني هذا أن المتصور لا يمكن أن ينفك عن دالة الأصل إذ يبدأ هجرته. فهو يبقى لصيقاً بداله، الذي كان عليه، في ذهن ناقله، إلى أن يأخذ سبيله في اللغة الأخرى سرباً، فيلبس، حينئذ، دالاً جديداً فيها يدل عليه. وكذلك شأن المفهوم والفكرة.

يدفعنا هذا إلى القول إن الترجمة تجديد للدال، ناهيك عن كونها تطويراً للمدلول أيضاً في بعض الأحيان. وإذا كان هذا هكذا، فكيف يساهم نظام التسمية في استحداث الدوال وصناعة المسميات للمتصورات والمفاهيم؟ وبقول آخر كيف يساهم في زرع المتصورات والمفاهيم واستنباتها في أرض اللغة المنقول إليها؟

٣- نظام التسمية:

يشتمل نظام التسمية على علمين من علوم الدلالة:

١- علم التسمية onomasiologie

٢- علم تطور دلالات الألفاظ sémasiologie

١- علم التسمية:

انظر: (Dictionnaire de linguistique. Èd, Larousse, Paris. 1943, P346)

يُعرَّف علم التسمية بأنه «الدراسة الدلالية للمسميات» وإنه «ينطلق من المتصور بحثاً عن العلامات اللسانية التي تناسب هذا المتصور».

وإذا كان هذا هو علم التسمية، فإنه ليجري، أثناء الترجمة، من غير أن يغادر المتصور أو المفهوم علامته أو داله في اللغة الأولى، وذلك كما ذكرنا. فإن عثر له المترجم أو الباحث اللساني على علامة أو دال، فإنه يُسكنه فيه، وإن تعثر ذلك، فثمة طرق أخرى تسمح بها اللغة، مثل العمل بعلم تطور دلالات الألفاظ.

ولكي نرى بإيجاز كيف ينجز علم التسمية تأصيله، فيجب أن نعلم أنه يعمد إلى إحدى طريقتين:

- فهو إما أن ينطلق من جوهر المضمون (أي المتصور وهذه طريقة هيلمسليف، وذلك لكي «يصل إلى شكل المضمون». والشكل هنا يمثل جملة «العلامات اللسانية التي تتناسب مع تقسيم حقل المتصور».

- وإما أن يسعى أول ما يسعى، حين يقف على المتصور إلى إنشاء البنى الخاصة بهذا المتصور. فالقرابة مثلاً، تشكل في كل ثقافة من الثقافات بنية بها تنتظم العلاقات بين الأفراد. وتقدم التراتب بين الأجيال، وبها تتحدد لهذه التراتبية تسميات معينة ومحددة. ولكي يتم للباحث ذلك، فإن القسمة الأولى التي يجريها تقوم على إنشاء تعارض بين الذكورة والأنوثة. وبذا يتأسس على هذا الأمر وجود خطين: خط الأبوة وخط الأمومة. وهكذا، فإن كلمة «أب» وكلمة «أم» لن تدرسا فقط من أجل الوظيفة اللسانية التي تؤديانها، سواء كان ذلك في إطار توزيعي:

أب الطفل.

هذا أبي.

إنه أب لصديقي.

(حيث يمكن لكلمة أب تظهر في كل سياقات التوزيع).

أم في إطار استبدالي:

الأب عظيم.

هذا أب عظيم.

(حيث يمكن لأل التعريف ولاسم الإشارة أن يتبادلا).

أم في إطار تعددية المعنى:

أب الرجل.

أب العلم.

أب الإنسان.

(حيث يتعدد معنى كلمة أب).

ولكنهما تدرسان بوصفهما دالين لسانيين يتناسبان مع دوال خاصة في تصنيف علاقات القربى.

٢- علم تطور دلالات الألفاظ:

(مرجع سابق. ص ٤٣٢).

يعرّف «علم تطور دلالات الألفاظ بأنه علم ينطلق من العلامة ذهاباً باتجاه تحديد المتصور» أو المفهوم.

ونلاحظ أن هذا العلم هو عكس علم التسمية، بيد أنه لا يتنافى معه وجوداً إذا ما احتيج إليه أثناء عملية الترجمة. ولقد يستطيع الباحث، للوقوف على المتصور، أن يمارسه في اللغتين: المنقول منها والمنقول إليها، ولسوف نرى في الأسفل كيف يكون ذلك.

ويعتقد الباحثون أن «الإجراء النموذجي لعلم تطور دلالات الألفاظ هو الإجراء الذي تتبعه المعجمية البنيوية. فهذه تهدف إلى تمثيل البنى (محور الاستبدال ومحور التركيب) التي تعطي بياناً عن الوحد المعجمية». ولعلنا نستطيع أن نضرب مثالاً على ذلك بكلمة «كرسي» وسنجد أن الإجراء في هذا العلم يقضي بدراسة الكلمة «تبعاً للمحيط (التوزيع) وتبعاً لمحاور الاستبدال التي تظهر فيها (منهج الاستبدال) وذلك قبل أن تحال إلى حقل معين للمتصور (مثل حقل الأشياء الصناعية. وحقل الأثاث، وحقل المقاعد)»، وحقل السياسة أيضاً. ولقد نعلم مما سبق أن النهاية في هذه الدراسة، أي الوصول إلى المتصور، تعد منطلقاً أو بداية للدراسة في علم التسمية.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن ما يجب أن يقال، بهذا الخصوص، هو أن هذين العلمين يلتقيان، بالضرورة، بل يلتقيان حتماً في نقطة من نقاط البحث. وإن الباحث ليسعى إلى هذا ويحض عليه.

ونستطيع، بياناً لطريقة عمل كل علم من العلمين، أن نمثل لانطلاقهما بتعاكس توجه السهمين في الترسيمة التالية:

علم التسمية ↓   علم تطور دلالات الألفاظ ↓

المتصور ← العلامة ←→ المتصور ← العلامة

ونلاحظ أن نهاية العلم الأول منهما (علم التسمية) تمثل بداية العلم الثاني (علم تطور دلالات الألفاظ)، والعكس صحيح أيضاً. ولذا نقول إنه إذا وقع التلاؤم بين المتصور والعلامة (بين الدال والمدلول) فيتم التأصيل وتنجز الترجمة مهمتها. وأما إذا تعثرت العملية (لأن الباحث في علم التسمية لم يجد العلامة الملائمة في اللغة التي ينقل إليها، من جهة، ولأن علم تطور دلالات الألفاظ لم يقف في مدونة ألفاظه على معنى قد تطور بحيث يماثل المتصور المقترح أو يطابقه، من جهة أخرى)، فحينئذ يكون اللجوء إلى الوسائل التي تتيحها آليات اللغة وتقنيات صناعة الألفاظ وتوطين المتصورات.

وأخيراً، فإننا بعد هذه الجولة في آفاق الترجمة والتأصيل وآفاق المتصورات والمفاهيم، وآفاق التسمية وعلم تطور دلالات الألفاظ، لا نزال، والبحث اللساني معنا، نحبوا في بداية الطريق. وليس هذا، كما نحسب، لأن النظريات، والمعارف، والتقنيات تنقص الباحثين، ولكن لأن الترجمة علم لا يمكن أن يُغْلَقَ بابُ الاجتهاد فيه. أما أسباب ذلك، فلأن اللغات، وهذا هو مراد استعمالها، في إبداع دائم. وإن أمراً هذا هو شأنه، ليحتاج من كل مستويات البحث أن تتجاوز نفسها، أو أن تعيد إبداع ذاتها على الدوام لكي تواكب إبداع اللغات، وبالتالي لكي تواكب إبداع الترجمات التي هي لغات تعيد اللغات فيها إبداع نفسها.

إن كل هذا يعني، في النهاية، أن التأصيل في الترجمة سيظل، لحسن حظ العلم والترجمة، اجتهادياً وإشكالياً. وإنه لولا ذلك لما استحق من كل الباحثين، وعلى مر العصور، كل هذا الجهد والعطاء العلمي.■

قطب المرائي

نحو أساس موحد لدراسة أعمال المسعدي الأدبية

عز الدين إسماعيل *

-١

مع مضي الزمن، وكثرة من عرضوا بالدراسة لأدب المسعدى، تعددت مداخل الدارسين إلى هذا الأدب، وشق كل منهم لنفسه سبيلا يتعرف منها جانبا بعينه أو آخر من جوانب هذا الأدب، أو اتخذ لنفسه موقعا يبصر منه بوجه من وجوهه. منهم من أغرته الأبعاد الأسطورية والرمزية والدلالية في لغة هذا الأدب، ومنهم من جذبته إليها الإشراقات الصوفية ووحدة الوجود، ومنهم من راح يعالج مشكلة الزمان على نحو ما يتراءى في هذا الأدب؛ وقد تتسع أحيانا دائرة الرؤية فيكون منهم من يعالج قضية الإنسان بعامة في هذا الأدب. وإذا كانت هذه المداخل تتعلق بقضايا في أدب المسعدى بعامة فهناك مداخل أخرى تتجه إلى هذا العمل أو ذاك من أعماله الأدبية، فتدرس – على سبيل المثال – إرادة الخلق في «مولد النسيان»، أو الاحتفال بالجسد في «حدث أبو هريرة قال...»، أو الوجود والبعث في القصة نفسها، أو جدل الماء والنار في مسرحية «السد»، أو جدلية الثورة والجسد في هذه المسرحية كذلك.. إلخ.

ولا غرابة في أن تتعدد المداخل وتتعدد الرؤى مادام النتاج الأدبى نفسه من الثراء بحيث يتيح هذا التعدد. وقد يلوح شيء من التعارض أحيانا بين رؤية ورؤية للعمل نفسه؛ فهل الجدل في مسرحية «السد» هو جدل الماء والنار أو جدل الثورة والجسد؟ وهل القضية في «حدث أبو هريرة قال...» هى قضية الاحتفال بالجسد أو قضية البعث والوجود؟

وليس من هدف هذه الملاحظة مطلقا أن تضرب هذه الآراء بعضها ببعض فتسقطها، بل الهدف هو أن تقرر أن كلا منها صحيح في حدود الدائرة التى دار فيها أو الرؤية التى نتج عنها، وأنها – لهذا – تتوازى ولا تتقاطع؛ تتضافر ولا تتدابر. ومن هنا – تحديدا – نشأت الفكرة الأساسية أو السؤال الأولى لهذه الدراسة، ألا وهو: هل هناك بنية أساسية لتلك الأعمال الأدبية هى البنية الحاكمة لها، والكامنة وراء كل تلك التجليات المتباعدة أحيانا والمتقاربة أحيانا، على نحو ما تراءت لأولئك الدارسين المختلفين؟

وفي السعى نحو الإجابة عن هذا التساؤل لا تستهدف هذه الدراسة تقديم رؤية إضافية إلى ما سبق تقديمه من خلال الدراسات السابقة لأدب المسعدى، أو الدراسات الحالية؛ وكل ما تهدف إليه – إن هى أفلحت في هذا – هو تقديم تفسير يضيء تلك المواقف المتعددة والصحيحة في الوقت نفسه، التى وقفها الدارسون لهذا الأدب، وذلك باستكشاف البنية الموحدة لهذا التعدد.

-٢

لأمر ما جذبتنى قراءة أدب المسعدى إلى عالم «الدراما»؛ ولا غرابة في هذا؛ فهو نفسه قد كتب المسرحية كما كتب بعض الحواريات. ولكن الدراما التى حركها في نفسى هى الدراما الإغريقية على وجه التحديد، لا لأنه تأثر بها أو نسج على منوالها، فليس

* أكاديمي وباحث من مصر.

هذا ما تراءى لي قط، ولن أغامر بادعاء شيء من هذا، ولكن الأمر يتعلق في هذه الدراما، وفي التراجيديا منها على وجه الخصوص، برؤية جوهرية لمنشأ الصراع الذى هو أساس في كل عمل درامي. الصراع يكون دائما بين إرادتين متعارضتين، تتجليان في ظاهر الأمر وواقع الحياة في تجليات مختلفة، ولكنهما في الأساس تئولان إلى مبدأين، ألا وهما «الباثوس» Pathos و«الإثوس» .Ethos

ولهذين المصطلحين تاريخ طويل في الاستخدام، يبدأ على يدى أرسطو في كتابه «فن الخطابة» Rhetorics وينتهى عند الفيلسوف الفرنسى برجسون في العصر الحديث. ونظرا لتعدد أولئك المفكرين الذين استخدموا هذين المصطلحين أداة تحليل أو تفرقة بين ما هو تراجيدى وما هو كوميدى فإن الدلالة النوعية الأساسية لكل من المصطلحين تنتهى إلى سلسلة متجانسة من الدلالات على النحو الآتى:

الباثوس	الإثوس
↓	↓
المأساة	روح الجماعة
↓	↓
المعاناة	القيم الأخلاقية
↓	↓
سوء الحظ	الثوابت
↓	↓
سوء المصير.. إلخ	الالتزام.. إلخ
(على مستوى الفرد)	(على مستوى الجماعة)

وفي ضوء هذه التفرقة يمكننا أن نصنف الأفعال الإنسانية وكذلك المعتقدات التى مارسها الإنسان وما زال يمارسها في الجدول الآتى:

الباثوس	الإثوس
↓	↓
الدين	الدنيوي
↓	↓
الأسطوري	الروائي
↓	↓
العجائبي (الخارق للعادة)	الواقعي (المألوف)
↓	↓
الحداثي	الكلاسيكي

وعلى أساس من هذه البنية الثنائية الجوهرية (الباثوس/ الإثوس)، بالإضافة أحيانا إلى البنية الثنائية النفسية الأساسية (الأنيما anima – أى النفس الأنثوية/ الأنيموس animos – أى النفس الذكورية) التى كرسها العلامة النفسانى «كارل جستاف ينج» في شرح نظريته في النفس الإنسانية – على أساس من هذا سيكون اعتمادنا في تفسير المواقف والرؤى المختلفة في أدب المسعدى، تلك التى تراءى كل منها مستقلا لباحث أو لآخر.

-٣

وقبل الشروع في ممارسة عملنا التحليلى سأسمح لنفسي بأن أطور تلك الثنائية الجوهرية (الإثوس/ الباثوس) أو أن أستولد بعض الثنائيات التى تخرج منها أو تنتهى إليها. ومن الممكن رصف هذه الثنائيات في الجدول الآتى:

الإثوس	الباثوس
القديم	الجديد
الإيمان	الشك والحيرة
الجماعى	الفردى
المعهود	المبتكر
العقل	العاطفة
الجمود	النشاط والحيوية
الثبات والاستقرار	التغير والتحول
القعود والإقامة	الخروج والرحلة
الاستسلام	التحدى
الواقع	الخيال
السكينة	المغامرة
الموت	الحياة

وهو جدول مفتوح قابل للإضافة في حدود الدلالة الأصلية للبنية الثنائية الأم ومنطقها.

ولعل أول ما يمكن أن يضاف إليها هو ثنائية حكمة الشيوخ/ ثورة الشباب. وهى الثنائية التى حاول خليل الجر أن يلخص بها عمل المسعدى في حدث أبو هريرة قال.. «فقال إن عمل المسعدى فيه من ثورة الشباب المتحرر وحكمة المحنكين..».(١) ومعنى هذا أن هذا العمل يجمع بين الباثوس (ثورة الشباب) والإثوس (حكمة المحنكين). وسوف يكون من المثير حقا والبالغ الدلالة في الوقت نفسه أن نجد أبا هريرة يروى على لسان من يسمى «أبا رغال» قوله: «وتعلمت الحكمة»، فيسأله أبو هريرة: «من علمكها؟»، فيكون جوابه: «امرأة رأيتها في يوم شديد ذى مطر وريح وقد خرجت إلى الهطل حتى امتلأت، فشعرها وثيابها كأنها عدن. وكانت تضحك كالمصابة العقل، وما كانت إلا التى اهتدت إلى سبيل الحياة. وعلمنيها سكير يبكى في ليالى الشتاء ويقول: هل من خلاص؟» (الأعمال الكاملة ١/ ٢٣٠). ترى هل تتولد الحكمة من الجنون والرفض، على نحو ما يشى هذا الخبر؟ وبعبارة أخرى: ما علاقة الباثوس بالإثوس؟

إن من يقرأ «السد» يستطيع أن يبصر كيف أن الباثوس بكل خصائصه يمكن أن يحدث الهزة المحركة للإثوس، فهو يهز أهل الأرض هزا، «حتى يتوبوا من الهزال والجبن وكره المياه وحب القحط ويعرضوا عنها» (الأعمال ١/ ١١٢).

وفي هذه المسرحية نفسها تعد شخصية «ميارى» الوهمية تجسيدا لهذا الباثوس. «ميارى تؤكد لغيلان:

سنخلق الرياح والعواصف

ونخلق الرعود والزلازل

سننشئ السد

وننشئ الحب»

وغيلان يتجاوب معها مؤكدا الرؤيا نفسها وعازفا اللحن نفسه: «نعم، سننشئ ونخلق، سنعلم هذه الأرض الشجاعة والعقل والبأس والشدة، ونهز أهلها هزا، حتى يتوبوا من الهزال والجبن وكره المياه وحب القحط ويعرضوا عنها، وسنرسل فيهم كلامنا وروحينا سيلا جارفا حتى يعلموا قوة الروح ويذعنوا إليها..»(الأعمال ١/ ١١٢-١١٣) وماذا تكون الرياح والعواصف والرعود والزلازل والسيل الجارف سوى الثورة المفعمة بروح الشباب؛ ثورة الباثوس التى تسعى إلى إعادة صياغة الإثوس؟

٤-

والآن، هل كان المسعدى بعيدا عن هذه التأويلات فيما كتبه خارج نصوصه الأدبية ذاتها؟

لننظر في شأن الكتابة على نحو ما يتصورها ويعرفها في كلامه عن نص أبى هريرة؛ فهو هناك يعد الكتابة «آلام الإنسان يترامى صداها من قرن إلى قرن، ومن جيل إلى جيل، كما يتردد صدى الرعد بين الجبال، فلا تكون للرعد حياة أو ترن الصخور» (الأعمال ١/ ١٣٥).

فإذا لم تكن هناك الصخور التى يرتطم بها هزيم الرعد فتتجاوب أصداؤه فيما بينها لن يكون له بقاء أو تأثير. والكتابة التى تحمل صرخات الألم البشرى شأنها شأن هذا الرعد. الرعد يحتاج إلى الصخور لكى يتردد صداه ويكون فاعلا؛ والكتابة تحتاج إلى البشر جيلا بعد جيل لكى تتحقق لها الحياة من خلال ما يكون لها من أصداء في نفوس هذه الأجيال. الرعد واحد، والصخور التى تعكس أصداءه متعددة؛ وكذلك الكتابة؛ فهى إنشاء فرد في لحظات توحد، ولكن الجماهير التى تستقبله كثر. وهكذا كتب المسعدى معظم «حدث أبو هريرة قال..» تحت جنح الليل، واستوفاه – كما يقول – ولما يتنفس الفجر، ولكنه قصد به أن ينفذ إلى الجماعة، وأن تكون له أصداء فيها: أن ينقلها من حال الموت إلى عنفوان الحياة، «فإن لم يحيها من رماد فقد مات»، أو كأنه لم يكن. ومرة أخرى: دون أن تُرجع الصخور صدى الرعد فلن يجاوز هزيمه من الزمن طرفة عين.

ومعنى كل هذا أن الباثوس (المعاناة/ الصراخ/ الكتابة) في حاجة دائما إلى الإثوس (المجتمع/ البشر/ القراءة) لكى يتحقق (إن كان له صدى وفاعلية فيه) أو لا يتحقق (إن لم يستطع أن يحدث فيه تغييرا جذريا بأن ينقله من حال الركود إلى الحركة،

ومن حال الموات إلى الحياة).

وفي التقديم القصير الذى قدم به المسعدى نصه الدرامى المسمى «السد» يرد قوله: «هذا كتاب أردته صدقا لا يختلف معه وجه الحقيقة في الوحدة والسر عن وجهها في الجماعة والعلن. كتبته في عهد انفراد وتأمل، وامتحنته بعد العشرة والعمل مع الناس سنوات...» (الأعمال ١/ ٢٣).

هذه الكلمة تنطوى على تصور المسعدى لوجهين للحقيقة، أحدهما يتمثل فيما تمور به نفسه في حال انفراده، وما يتراءى له في باطنه في حال توحده؛ والآخر يتمثل في صورته وفي مسلكه وقد انخرط في الجماعة. هكذا كانت نشأة الكتابة في حال الانفراد والتأمل فكانت لها حقيقتها؛ وهى عندئذ الحقيقة المتعلقة بالاثوس والصادرة عنه، كما كانت لها حقيقتها الخارجية التى تمثل روح الجماعة والمبادئ الحاكمة لها؛ وهى لذلك تتعلق بالإثوس وتصدر عنه، وكأن الكتابة هى الجسر الذى يربط بين هاتين الحالتين ويماهى بينهما.

وفي هذه الكلمة نفسها يرد وصف للكتاب بأنه «كتاب الإيمان؛ يسع من الحيرة أقصاها، ومن الشك أقساه». عندئذ نجد أنفسنا أمام مفهومين هما في الأصل متقابلان؛ فالإيمان في جانب هو موئل التسليم والإذعان. الإيمان راحة وطمأنينة؛ أما الحيرة والشك فعذاب للروح وقلق للعقل. الإيمان انخراط في الذات الجماعية، والحيرة والشك انكفاء على الذات الفردية. الإيمان يتعلق بالإثوس ويتحقق في رحابة، والحيرة والشك يتعلقان بالاثوس ويصدران عنه. والكتابة – مرة أخرى – هى الجسر الذى يربط بينهما حتى لتصبح حالة الحيرة والشك ضرورة لتحقيق الإيمان على الوجه الصحيح فلا يكون إيمانا كإيمان العجائز. وستكون هذه الذات الفردية الحائرة والشاكة – على نحو ما تطالعنا في مواضع مختلفة من كتابة المسعدى – هى الذات المبدعة دائما، وهى – من ثم – الذات التى تبدع إيمانها. إنها تنعزل عن الجماعة لكيلا تقتلها روح الاستسلام والخنوع الجماعية، وتعيش تجربتها الذاتية بكل ما فيها من ألم المعاناة وخطر المغامرة، ولكنها لا تنسلخ نهائيا عن الجماعة؛ إنها تبدع من أجل الجماعة؛ وهذا الإبداع هو الجسر الذى يربط آخر الأمر بين الذات الفردية والذات الجماعية؛ بين الرؤية الذاتية والواقع الاجتماعى، أو – لنقل – بين الباثوس والإثوس.

وأخيرا نكتفى بوقفة سريعة عند ما ورد في التقديم نفسه الذى قدم به المسعدى من تعريف للحياة بأنها زكون واستحالة ومأساة؛ فإذا هى ارتدت ظاهرة وقرارا ورضى فهى الخسران ولعنة على الزائفينس (الأعمال ١/ ١٣٣)؛ فهذه البنية المنقسمة تناظر – في إدراكنا – بنية الباثوس/ الإثوس؛ فحين تكون الحياة كونا لا مجرد وجود، وحين تكون تحولا دائما من كينونة إلى أخرى، كان ذلك دلي على غلبة الباثوس عليها؛ وإذا صارت وجودا مستقرا وتسليما ورضى بالأمر الواقع، كان ذلك دليلا على غلبة الإثوس عليها.

٥–

وإذا ما تركنا كلام التقديم الذى يفصح فيه المسعدى عن أفكاره على نحو مباشر، وأخذنا طريقنا إلى داخل نصوصه الإبداعية ذاتها، حيث نجد عوالم من الشخوص والأحداث والمواقف، سواء أخذت شكلا سرديا أو إخباريا أو بنية درامية، حيث تتكشف لنا الأفكار – شيئا فشيئا – فسوف تكون ثنائية الباثوس/ الإثوس هى الركيزة المسعفة على الفهم والتحليل.

في دراما «السد» تبرز لنا ثنائية الرجل والمرأة في شخص غيلان وشخص ميمونة. ولا أعتقد أنه كان من قبيل المصادفة أن تتكرر ثنائية الرجل/ المرأة في أعمال المسعدى الأخرى، حتى وإن لم تتجسد في شخصين من لحم ودم نعرفهما باسميهما، بل يلجأ الكاتب فيها إلى التجريد، اكتفاء بالضمير الدال على الرجل (هو) والضمير الدال على المرأة (هى)، كما نجد في نصه المسمى «من أيام عمران» (الأعمال ١/ ٣٩٨). ويعنينا من تكرار هذه الثنائية أنها ربطت شكليا بين أعمال المسعدى المختلفة: في «حدث أبو هريرة قال..س نجد أبا هريرة وريحانة، وفي «السد» نجد غيلان وميمونة، وفي «مولد النسيان» نجد مدين وليلى، وفي «من أيام عمران» نجد عمران ودانية، ولكن

الأمر يجاوز مجرد الربط الشكلى الذى يجعل هذه الأعمال تبدو كأنها حلقات مترابطة في سلسلة واحدة – يجاوزه إلى البعد الدلالى العميق الذى يئول بكل ثنائية من هذه الثنائيات إلى الثنائية الأصلية النموذجية prototype، ثنائية الإثوس/ الباثوس. وفي وسعنا أن نمتحن هذه الدعوى إذا نحن اقتربنا من مواقف شخوص بعض هذه الثنائيات وتعرفنا منطلقاتهم وتوجهاتهم الفكرية.

وفي دراما «السد» كذلك تطالعنا الشخصية الذكورية، شخصية غيلان، فنجده إنسانا متمردا على فكرة الحدود التى تفل روح الإنسان. ميمونة معه تذكره بقول الحسناء عابدة الشمس: «ولسان النبيّ وأصواته رحمة؛ لأنها تنذر كل حيّ بما قضى له من شأن في حياته وترسم له حده». لكن غيلان يرفض هذا الإنذار، لإيمانه بأنه يكبل حركته ويشل فاعليته؛ يرفضه لأنه – على حد قوله – «ليس في الحدود والعراقيل حد واحد ولا عقال واحد يعجز عن كسره العزم» (الأعمال ١/٦٢).

وعندما يعلن غيلان اعترافه بأنه منحاز إلى الخيال ترى ميمونة في هذا خطرا عليه؛ فالخيال – على حد قولها – يسكنه ويلح إلى حد الإضجار؛ الخيال يأكله وهو يأكل الخيال في الوقت نفسه، وكأن كلا منهما يريد الانتقام من الآخر. ولأن ميمونة تقف خارج هذه الدائرة القاتلة في تصورها، ويتعلق إيمانها بالحياة واقعا ملموسا، فقد بدت منذ اللحظة الأولى واقفة على الطرف الآخر من موقف غيلان. إنها تؤمن بالنواميس والحدود والعراقيل، في حين يعلن غيلان من نفسه «الكفر بالنواميس والحدود والعراقيل»، ويرى أن الإيمان الحقيقى هو في زإنكار العجز والإسلام (يعنى الاستسلام) ونفى العدمز (الأعمال ١/ ٣٥-٣٦).

وفي الوقت الذى يرفض فيه غيلان الخضوع للحدود والاستسلام للعراقيل، إيمانا منه بأن قدرة الإنسان على المواجهة والتخطى لا يعوقها عائق، يكون قد رفض الجمود والسكون وانحاز إلى جانب الفعل والحركة. يقول غيلان لميمونة: «مستحيل أن أسكن أو تسكنى؛ لأن حياتنا مفعمة عقبات وثنايا وارتحالات وأسفارا، خلو من كل وصول ونزول، وكل قرار وسكون» (الأعمال ١/ ٨٣).

هذه الروح الثائرة والمقتحمة والمتوثبة أبدا هى روح الباثوس التى سيظل غيلان رمزا لها ومعه نظائره من الشخصيات الرجولية في كل الثنائيات التى سبقت الإشارة إليها. والواقع أن شخصية أبى هريرة – التى تسبق في الظهور لدى المسعدى شخصية غيلان – هى الأصل النموذجى لهذه السلسلة من الشخصيات. لقد ورد على لسان أبى هريرة تصريح بالغ الخطورة في هذا السياق، حيث يقول: «وددت والله من شدة القلب ما أبلغ به كسر الحياة حتى أراها حطاما» (الأعمال ١/ ١٨٥). وهكذا كان ما قرره غيلان من قدرة العزم على مواجهة الحدود والعراقيل وتحطيمها هو نفسه ما سبق أن تمناه أبو هريرة من جسارة في القلب تعينه على «كسر الحياة». وهكذا يتماهى الباثوس الدافع لغيلان مع الباثوس المأمول لدى أبى هريرة.

غير أن الباثوس لا يستثار غالبا إلا في مواجهة الإثوس. وفي ثنائية غيلان/ ميمونة تمثل ميمونة هذا الإثوس. إنها لا تكف عن تثبيط همة غيلان وتخويفه عاقبة مغامرته؛ وإنها لتدعوه إلى الزهد في السعى نحو تحقيق الآمال البعيدة والمثالية، اكتفاء بما هو متاح في الواقع وعلى الأرض. لهواتف المضادة تهتف بغيلان: «كفى عنادا واستسلاما فما قدر لك غير الشروع.. فلا تطلب بلوغا إلى غاية، ولا تطمح إلى قمة...» (الأعمال ١/ ٩٧)، وميمونة تدعم هذا النداء إلى الانسحاب من المغامرة والتراجع عن إكمال مشروع السد فتقول بلغة مطْمئنة: «فلنزهد ولنستسلم يا غيلان. دع عنا السماوات والأعالى، ولنكتف بالأرض» (نفسه).

الباثوس يشد غيلان إلى التصدى والفعل ونشدان الكمال والسماء؛ والإثوس يحاول شده في الاتجاه المقابل، إلى الزهد والاستسلام والأرض. غيلان مليء بالثقة في إمكان تحويل الممكن إلى حقيقة واقعة:

«إن من بين الساعات لساعة يا ميمونة... يتصور فيها الممكن بصورة الكائن الواقع دون أن يتقيد بقيد ولا يحد بحد. وينقلب فيها الإمكان والإرادة إلى قوة من نار وحديد أشد من كل حديد وقوة» (الأعمال ١/ ٩٨-٩٩).

وميمونة لا تثق في هذا الممكن وترى أنه وهم غيلان، وأنه العدم يتراءى له زوهو يريد أن يكونس.

-٦

وفي كل المواقف التى مرت بنا يبدو ظاهرا للعيان أن هناك صراعا بين طرفي كل ثنائية تجمع بين الرجل والمرأة، يقوم على تضاد الرؤى والإرادات والمنازع؛ صراع كان أبرزه بالضرورة ذلك الذى تمثل في عمل أريد له أن يكون دراما مسرحية، ألا وهو دراما زالسدس. ولن يلام أحد إذا هو فهم الصراع في هذه الأعمال على أنه صراع بين الرجل والمرأة، خصوصا أن ثنائية الرجل/ المرأة تشكل - كما سبق أن ذكرنا - الأساس الهيكلى لبنية هذه الأعمال. لكن الأمر يقتضينا - مع ذلك - أن نمعن النظر في شأن هذه الثنائية المتكررة. حقا إنها على مستوى المنجز الكتابى تحقق المقتضى الدرامى الظاهرى حين تجعل الحوار أداة للتخاطب المتبادل بين الجانبين، ومن ثم أداة للتعبير عن المنظور المتعارض بينهما؛ ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن الباثوس والإثوس يكونان دائما في موقف صراع كذلك الذى يكون - مثلا - بين اثنين من المحاربين ينتمى كل منهما إلى فريق مغاير. وقد قلنا إن الباثوس يحتاج دائما إلى الإيثوس حتى ينشط ويكون فاعلا، وبدون الإثوس لا معنى للباثوس. وهذا معناه أننا بإزاء ثنائية يرتبط طرفاها كل الارتباط، على الرغم مما يكون بينهما من تعارض وصراع. ولا غرابة في هذا.

هذه ميمونة؛ على الرغم من أنها تصنع في مواقفها وسلوكها وأفكارها وتوجهاتها الرؤية المقابلة لموقف غيلان وأفكاره وتوجهاته فإنها تظل تمثل الشطر الآخر اللازم له، أو المكمل له؛ الشطر الذى يصنع معه الوحدة المكتملة.

وفي ضوء هذا الفهم نعود إلى موقفها المناوئ لغيلان في طموحاته فنقرؤه على نحو آخر. إنها تعلن - في موقف ما - تمردها على غيلان ومللها من مطالبه العسيرة في مثاليتها:

«إنى يا غيلان بلغت جهدى، وسئمت هذه الأعالى والسماوات لا تُبلَغ، والجهود لا تفلح... كفانى التصاعد والتعالى كفانى! فليهبَّ نفَس من ريح الوهاد الوضيع الثقيل، ولينفجر الدم من عينى أو وجهى، وليملأ فمى من جراحى..» إلخ (الأعمال ١/ ١٠٩).

هذا الصوت الآخر المناهض لغيلان؛ الصوت الذى يقول: «كفانى التصاعد والتعالي»، والذى يرفض الاستمرار في السعى من أجل تحقيق المثال - هذا الصوت إن كان يدل على صراع ظاهر يباشره متلقى النص المسرحى فإنه يشى في الوقت نفسه بأن الصراع في حقيقته صراع باطنى بين غيلان ونفسه؛ بين أناه وأناه أخرى. ومن هنا استمعنا مرة أخرى إلى ميمونة تقرر: «يا غيلان.. ها صوتى وها قرَّ روحى في روحك، وكل روحك مفعمة روحى..» (الأعمال ١/ ١٠٧).

وفي مقابل هذا نجد غيلان في أحد المواقف ينادى ميمونة على هذا النحو: «يا ميمونتى ويا شكى وحيرتي» (الأعمال ١/ ٦٥). وقد نجد في نسبته إياها باسمها إلى نفسه على هذا النحو لونا من التدليل يكون بين الرجل والمرأة أحيانا مع استقلال شخص كل منهما عن الآخر، ولكن الأمر يختلف عندما يرى فيها شكه وحيرته. ذلك بأن الشك والحيرة حالتان عقليتان تخصان صاحبهما وتستخفيان في باطنه. ولنستعد في هذه اللحظة ما سبق أن قرره المسعدى نفسه من أن كتاب الإيمان يسع من الحيرة أقصاها، ومن الشك أقساه، حيث يجتمع التسليم والإذعان مع الحيرة والشك في كيان واحد.

فإذا نحن استعدنا الآن فكرة النفس الأنثوية anima والنفس الذكورية animos أمكننا أن نقول إن غيلان يمثل النفس الذكورية وميمونة تمثل النفس الأنثوية. ولكن العلامة «ينج» علمنا أن كل نفس ذكورية تنطوى على جانب أنثوى anima، والعكس صحيح. ومعنى هذا أنه في كيان الشخص الواحد يمكن أن يتعايش الجانبان: الجانب الذكورى والجانب الأنثوى؛ الجانب الذكورى بكل ما يشتمل عليه من خصائص، والجانب الأنثوى بكل ما ينطوى عليه من مشخصات. ولما كانت هذه الخصائص والصفات مختلفة، كان ذلك مدعاة للمخاصمة بينهما، حيث لا يرضى أحدهما عما يصنع - أو عما ينتوى أن يصنع -

الآخر؛ وعند ذاك ينشأ النزاع بينهما ويكون الصراع. إنه الصراع إذن بين الأنا والأنا. وفي ضوء هذا يمكننا فهم دراما «السد»؛ فهى على هذا الأساس تمثل في صميمها «مونولوجا» أو «مونودراما»؛ وقدر كبير من شعريتها يعود إلى هذا السبب.

وكما يمكن أن ينطوى المونولوج على أفكار ورغبات ونوازع متعارضة تضطرب في باطن الشخص نفسه، وتدل بذلك على ما درجت تسميته بالصراع الداخلى، يحدث أحيانا أن يكون هناك توافق بين الطرفين فيشكلان بهذا التوافق الوحدة السعيدة التى عزاها لويس عوض ذات يوم وهو بصدد الكلام عن قصيدة للشاعر نصار عبد الله إلى نظرية العدد عند فيثاغورس «في خروج الواحد من اتحاد النصفين العاشقين (الذكر والأنثى)»(٢).

وعندما نطالع قصة «مولد النسيان» نواجه منذ الفصل الأول الحوار الذى يدور بين مدين وليلى فكأننا نستمع إلى صوت واحد لا صوتين، وكأن المتحدث شخص وإن بدا أنه شخصان، وكأن النصفين العاشقين قد اتحدا. ومن ثم اتخذ الحوار صورة الدراما دون الجوهر؛ ففى ظاهر الأمر هناك شخصان يتحدثان (مدين وليلى) لكنهما لا يتصادمان، بل يوشك قول كل منهما أن يكون امتدادا لكلام الآخر ومكملا له. وكأن النفس البشرية كما تنقسم على ذاتها أحيانا تأتلف مع ذاتها أحيانا.

-٧

وحين تأتلف النفس مع ذاتها يكون الرضا بما هو قائم، والقناعة بما هو متاح. وهذا ما تكاد الشخصيات النسائية في كتابات المسعدى تجتمع عليه، مع استثناء قصة «حدث أبو هريرة قال..»، في حين يغلب على الشخصيات الرجولية رفض الأمر الواقع، والميل القوى إلى التغيير، وعدم الاستكانة للمكان أو الاستقرار فيه، والخروج من الأماكن المغلقة إلى الطبيعة الرحبة، والمغامرة وإن لم تكن مأمونة العواقب.

في «حديث الطين» يقول أبو هريرة:

«خرجت من المدينة وقد أخذتُ عصاى أتوكأ عليها فأحملها ثقلى، فتصورت لى بكر من الأرض تدعونى، فطرحت من كان معى وقد كسفت عنى لذته، ثم أوقعت بها رجلى فكانت كالخلق أو كالدهر. وهمتُ فلم أزل فيها كعروس ليلته حتى مضت لى أيام وأنا أطلب من الفاكهة ما لا يعرفه أحد، وأدعو الكون أن يعاد، وأغبط آدم وحواء. إلى أن تم عليّ انفرادى فصار لى الليل والنهار كالعبث ليس من ورائهما شيء، واستوى لى الزمان فهو كالبحر الساجى، أو كالأبد» (الأعمال ١/ ١٨٩).

ويبدو أن السمة الغالبة على حياة أبى هريرة كانت هى الرحيل والتجوال. هكذا يقرر ابن سلمة السعدى، أحد الرواة في «حدث أبو هريرة قال..»:

«كان أبو هريرة كالماء يجرى. لم نقف له في حياته على وقفة قط، كالمستعد إلى الرحيل لا ينقضى عنه الرحيل» (الأعمال ١/ ٢٢٤).

وسوف نرى وشيكا النتيجة التى أدى إليها غرام هذا الرجل بالرحيل.

وفي دراما «السد» يقول غيلان لميمونة:

«مستحيل أن أسكن أو تسكنى؛ لأن حياتنا مفعمة عقبات وثنايا وارتحالات وأسفارا، خلو من كل وصول ونزول، وكل قرار وسكون» (الأعمال ١/ ٨٣).

وعن قصة «من أيام عمران» يكفينا ما يقوله محمود طرشونة - المتخصص في أدب المسعدى: «وهذه القصة تجسيم لبحث عمران ودانية عن حقيقة الوجود، وتعبير عن قلق دائم وترحال لا ينتهى بين قمم الجبال وضفاف الأودية وأعماق البحار» (الأعمال ١/ ١١-١٢).

وفي «مولد النسيان» يأتى السرد في مستهل الفصل الخامس على النحو الآتى:

«وسار مدين في الغاب يقوده لغز بين ألفاف الشجر. ولكن الطريق تَعلم ما غايتها والنهاية، ومدين هائم على غير هدى. انصرف من بيته فعدا، ثم تمهل فمشى، وخرج من باطن دويَّة فأصغى، فإذا الغاب ساكن ثقيل أثقل من رضوى. وذعر مدين ثم تجرأ فتمادى، وتبعه الصمت والسكون، يطلب في الغاب حركة أو حياة فارتد حسيرا خاسئا...» (الأعمال ١/

٢٩١).

وإذا عدنا إلى أبى هريرة الذى لم يكف عن الرحيل حتى كانت مأساته وجدنا أنه كان يخرج باحثا عن الضربة التى تفضى به إلى الموت، ولكنه الموت الذى يجلب الحياة الحقة، وبدونها يكون الجمود. يقول:

«خرجت ليالى عدة أهيم على وجهى وأنا أتوسل إلى كل عابر طريق ألقاه أن يلطمنى لطمة تذهب بى فتحيينى، فلم يرحمنى ولا أدركها منى أحد» (الأعمال ١/ ٢٣٧).

وهو في هذا يذكرنا بالحلاج الذى كان يرى في إعدامه جسديا حياته الحقيقية.

وفي الحق كانت نهاية أبى هريرة مأساوية على هذا النحو. ولقد كان آخر ما رواه عنه صديقه أبو المدائن واضح الدلالة على هذا:

«.. ولم يكد يتم كلامه حتى حث فرسه وأرسله كالريح فأسمع حوافره على الصخور كالرعد. وغاب عنى في الليل؛ فلم تمض هنيهة حتى سمعت صخورا هاوية وصهيل ألم وصيحة كصيحة الفرح تملأ الوادى واقشعر لها جلدى، فكأن الأمر مأدبة شياطين. ثم سكن كل شيء، وناديت فلم يجبنى أحد؛ فلزمت مكانى إلى الصباح. فلما أصبحت نظرت فإذا أنا على قمة جبل يكاد يبلغ السماء، وإذا دم على الصخر، وإذا تحتى هاوية يقصر عنها مدى العينس (الأعمال ١/ ٢٤٦).

وهكذا كانت صيحة فرح أبى هريرة في اللحظة نفسها التى هوى فيها جسده على الصخر فتفتت وسال دمه. إنها لحظة الخروج من سجن الجسد والاتحاد بالمطلق. وليس في الإشارة هنا إلى الحلاج ما يثير الغرابة. إن المسعدى نفسه يقول في إحدى تأملاته:

«ما أشبه مأساة المجنون وليلى، وروميو ووليات، بمأساة مولانا جلال الدين الرومى أو محنة الحلاج. كل يطلب الوصال والاتحاد، ويقوم المجتمع وعاداته، أو الجسد وحدوده، دون ذلك بتاتا. ولا يبقى لعشق المجنون أو روميو صلة قرابة ألصق بالإنسان من شطحات مولانا مع الله وموت الحلاج في الله» (الأعمال ١/ ٤١٨).

والواقع أن منهج الرحيل الدائم الذى استنه أبو هريرة لنفسه وتبعه فيه الآخرون، يدين بالكثير للفكر الصوفي؛ فالتجوال منهج سلوكى لديهم. ويقال إن ابن عربى «تعلم فائدة التجوال من معاشرته لصالح البربري»(٣). فإذا نحن استعدنا قاعدتنا التحليلية المتمثلة في ثنائية الباثوس/ الإثوس كان بدهيا أن ندرج النهج الصوفي في الجدول الذى ينبثق من الباثوس ويعبر عنه في الوقت نفسه، وذلك في مقابل الإثوس الذى يعادل منهج العقل.

ولكن يبدو أن النهج الصوفي لا يقف وحده وراء أولئك الشخوص الروائيين؛ فهناك أيضا التراث الحكائى متمثلا في شخص «السندباد» من «ألف ليلة وليلة»، وفي أسفاره إلى عالم الغرائب(٤).

وربما كان أهم من هذا الأسطورة نفسها، التى نعتقد أنها تمثل البنية الثنائية النموذجية التى أفرخت كل ثنائيات الرجل/ المرأة، تلك التى برزت في أعمال المسعدى الأدبية، أعنى هنا أسطورة «إساف ونائلة». وقد زعموا قديما أن إسافا ونائلة كانا من جرهم ففجرا في الكعبة فمسخا حجرين عبدتهما قريش(٥). وقد وردت الإشارة إليهما عند المسعدى في «حدث أبو هريرة قال..»، ثم ظفرا بإشارة موسعة في دراما «السد»، وذلك حيث تسأل نائلة أسالا وقد أزمع الرحيل: «وما الراحل بك عنى؟» فيقول: «كره البيوت الثابتة لا تنتقل ولا تتحرك» (الأعمال ١/ ٩٩).

ومن الواضح أن المسعدى قد وجه الأسطورة توجيها خاصا ليغير ما هى مشهورة به حين جعل التجوال مطلب أسال لكى يتخلص بهذا مما يحد نشاطه وحركته ويحبسه في المكان الثابت. ومرة أخرى يصبح إساف مثالا للانطلاق والتحرر من كل القيود (الإثوس)، وتصبح هذه الأسطورة بينهما، القائمة على ثنائية الرجل/ المرأة، أداة تحليلية يصح الاعتماد عليها في دراسة أدب المسعدى.

٨-

كل هذا كان يتعلق بالأبنية الفكرية في أعمال المسعدى الأدبية. ترى هل تصلح أداة التحليل التى

اعتمدنا عليها أساسا في الوقوف على هذه الأبنية المختلفة أو الإحاطة بمداراتها – هل تصلح كذلك لتحليل مناحي الأداء الفني الذي يتجلى في هذه الأعمال؟ وعلى أي نحو؟

يقول محمود طرشونة في مقدمته للأعمال الكاملة عن أعمال المسعدي إن «.. لها من الإشعاع والتأثير ما جعل منها مدرسة أدبية لها أتباعها ومريدوها، هي مدرسة الرواية الذهنية التي توظف الأشكال السردية الروائية وتستعمل التقنيات الحديثة في الكتابة الروائية» (الأعمال ١/ ١٢).

وهذا الحكم ينطوي على إدراك ما تنطوي عليه أعمال المسعدي الروائية من أبنية ذهنية (تأملية) تتوسل بشكل أو بآخر من الأشكال السردية المعهودة (حدث.. قال)، لكنها تصطنع أيضا ما ابتكرته الكتابة الروائية الحديثة من تقنيات. أليس هذا إدراكا ضمنيا لخاصية الجمع بين القديم والجديد؛ بين المألوف وغير المألوف؛ بين الدارج والمبتكر، أو لنقل بين الإثوس والباثوس؟

والواقع أن فكرة الجمع بين القديم والجديد على مستوى الأداء اللغوي عند المسعدي لم تكن غائبة عنه. إنه كثيرا ما يتناص مع آيات أو أجزاء آيات قرآنية. وعلى سبيل المثال يرد التناص في دراما «السد» وحدها سبع مرات على النحو الآتي:

- أنقض الحمل ظهرها (الأعمال ١/ ٣٣)
- إني لأجد ريح عود رند (الأعمال ١/ ٤٠)
- لأحلبنها ماء فلأملأن بطنها فأخرجن حياة (الأعمال ١/ ٤٥)
- ينبذونها في العراء (الأعمال ١/ ٤٥)
- فترمي كحجارة من سجيل في الهواء (الأعمال ١/ ٦٤)
- ثم إنا أثرنا في العالمين نقعا (الأعمال ١/ ٧٥)
- في طغيانهم يعمهون (الأعمال ١/ ١٠١)

فضلا عن تناصه مع ابن الرومي: «تبرجت له وتصدت» (الأعمال ١/ ١٠٠)؛ وهي من قول ابن الرومي:

تبرجت بين حياء وخفر
تبرج الأنثى تصدت للذكر

لكن الطريف هو تلك التشبيهات المبتكرة حقا، التي تأتي على غير المألوف في وصف عناصر مألوفة؛ وهذا من قبيل قوله: «صيحة ثقيلة سوداء كالوحل» (الأعمال ١/ ٤٧)، أو «ويغم الدنيا شيء من الظلام قليل، كالغيبة أو كالبحة» (الأعمال ١/ ٤٧)، أو «.. وإذا الجماجم تنفلق في شبه الصيحة وتنفرق، وتطاير كقصف الرعد يفتض سماء بكرا» (الأعمال ١/ ٦٤).. إلخ.

والواقع أن قارئ نصوص المسعدي الأدبية على وجه الخصوص لن يعدم في كل فقرة منها إن لم يكن في كل سطر مثالا من هذه الصور الدالة على قوة الكاتب التخيلية. وحين يجتمع القديم المألوف مع المتخيل المبتكر نكون أمام صيغ تجمع بين خاصيتي الإثوس والباثوس: الإثوس في البناء الرصين المألوف، والباثوس في الخيالي الطليق غير المألوف.

ترى هل يحق لنا الآن أن نقول إن قضايا الأداء الفني عند المسعدي لا تنفصل عن قضاياه الفكرية والوجودية، وأن هذه وتلك إن هي إلا تجليات لثنائية الباثوس والإثوس؟■

هوامش

(١) الأعمال الكاملة للمسعدي – وزارة الثقافة والشباب، ٢٠٠٢م، ج ١، ص ٢٥٠.
(٢) أنظر مقدمة لويس عوض لديوان نصار عبد الله: «قانون بثاء الجرح» – الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٩.
(٣) شرح مشكلات الفتوحات المكية للجيلي، ت عاطف جودة نصر، دار الكتب والوثائق المصرية ٢٠٠٣م، ص ١٤.
(٤) للمسعدي نفسه قصة بعنوان «السندباد والطهارة» (الأعمال الكاملة ١/ ٣٢٨ وما بعدها).
(٥) أنظر لسان العرب مادة أسف.

اللّغة العربية والتحديات الجديدة

عبد السلام المسدّي *

اللّغة العربية - كما ازدهرت وكما وصلتنا مع فجر نهضتنا ماضيا - قضية فكرية غزيرة الموارد. واللّغة العربية هي الآن وكما تتعاطى أمرَها مؤسسات المجتمع مسألة تربوية خلافية. أمّا اللّغة العربية من منظور استشراف مستقبلها واستقراء ما قد تؤول إليه فقضية حضارية كبرى ترتدّ إلى إشكال سياسي بالغ الخطورة والتعقيد، وبها يرتبط الجوهر الثقافي الذي يتأسس عليه معمار الهوية في بعديه التاريخي الماضي والمصيري القادم.

إن كثيرا من حقائق العلم وحقائق التاريخ إذا اجتمعت وتوالجت أفضت إلى خلاصات مركزة، بل إنها - في بعض المجالات - تتجلى في بساطة متناهية تكاد تتحدانا ببداهتها لفرط ما تناسيناها. فاللّغة العربية لو أنصفها التاريخ وأهلُها لكان من المفروض ألا تنتقل من المستوى الأدائي وهو المنطوق المسموع إلى المستوى الخطي وهو المكتوب المقروء إلا وهي مستوفية لحروفها. فتدوين اللّغة العربية خطيا - سواء بشكل يدوي أو بشكل تقني - وهي عارية من حركاتها بدعة لا تعرفها اللّغات الإنسانية قاطبة، والذي انجر عن هذا الوضع الشاذ من قول بعضهم : «الناس يقرؤون لغاتهم ليفهموا ما قرأوا والعرب يفهمون المكتوب كي يتوصلوا إلى قراءته» إنما يجسم منتهى الغرابة لأن هذه القولة قد قيلت في أول أمرها على البراءة ثم أصبحت قولة ظالمة لأن فيها غمزا على اللّغة العربية في أنها هي الحاملة لداء الشذوذ.

وبالاستقراء الافتراضي نفسه سنقول إن اللّغة العربية - لو أنصفها التاريخ وأهلُها - لكان من المفروض أن تكون هي أداة التداول في كل ما يتصل بمجالات الفكر والثقافة والمعارف، وبكل حقول التسيير والتوجيه، وكذلك بكل دوائر الإبداع والفنون، أي كان من المظنون أن تكون هي اللّسان التداولي في كل خطاب حي يتعلق بما يسمى في الأعراف الإنسانية بعالم الرموز والمجردات، وعندئذ يكون من الطبيعي أن يتخاطب الناس بلهجاتهم العامية فيما اتصل بالحياة المعيشية وبالصلات الاجتماعية المتحققة على مدار الزمن الطبيعي، وهو ما يصطلح عليه بعوالم الماديات وما جاورها.

من وراء هذه المداخل الافتراضية نروم الإحاطة بالدوائر التي تمثل أسيجة متناضدة تحاصر مسألة التداول الأدائي للغة العربية الفصحى في زمننا هذا. بل إننا نصادر على أن فن المشافهة كما تقتضيه فصاحة اللّغة العربية وكما يغيب في معظم أحوال التداول اللّغوي في الواقع العربي إن هو إلا إشكال جوهري يقع على سنم هرم من الإشكالات الحيوية التي علينا أن نفحصها مليا لنتبين حقيقة هذا الفن الغائب. أما مدارات هذا الهرم الإشكالي فهي أربعة محاور: وجه ثقافي، ووجه تربوي، ووجه لغوي، ووجه سياسي، ولئن جاءت متباينة حينا فهي في الأحيان الكثيرة متوالجة متداخلة.

إن وضع اللّغة العربية في هذه المرحلة التاريخية وضعٌ حرجٌ جدا، فهناك حملة واسعة تصاحبُ حملةَ الكونية الثقافية تتقصّد النيلَ من كل الثقافات الإنسانية ذات الجذور الحضارية المتأصلة وفي مقدمتها الثقافة العربية، وتتوسل هذه الحملات

---

* كاتب، وباحث أكاديمي من تونس.

العدائية دائما بالعامل اللّغوي، وكثيرا ما تتعلل بأن العربية الفصحى لغة مفارقة للواقع الحي المعيش، فتحاول أن تبث الوهم بأن لغة الواقع هي التي يجب أن تصبح اللّغة الرسميّة، وهذا معناه تحويلها إلى لغة تربويّة ثم إلى لغة إبداعية حتى ويكتب بها الفكر، ومن هنا تتسلل المعاول الناسفة، أما المرمى البعيد المنشود فهو أن تلقى العربية نفسَ المصير الذي صادفته اللّغة اللاتينية بأن تنحل إلى لهجات تتطور إلى لغات قائمة الذات.

مثل هذه الدعوى لا تجد لها رواجا في أقطارنا العربية بشكل رسمي، ولكن السلوك الموضوعي كثيرا ما يمهد لها السبيل ولا سيما إذا انتبهنا إلى طغيان العاميات العربية على أجهزة الإعلام المرئي والمسموع، فنصيب العربية الفصحى ما انفك يتقلص، ونزعة الاستسهال بحكم قانون المجهود الأدنى ما فتئت تزرع الوهم بأن العربية لا تتلاءم مع برامج الحياة اليومية.

إن الترصد المنظّم للغة العربية ليَتّخذ شكل الحرب الصامتة الناسفة : تتكشف حينا وتتقنّع أحيانا أخرى، وتقنّعُها أخطر من تكشّفها لأنه يستنجد بسلاح المسكوت عنه، وهو أوقع في النفوس وأقدر على تملّك الأغرار. ولهذا الترصد أسبابه الموضوعية : فهناك اليوم قلق حقيقي يساور كبار المهندسين الذين يخططون الإستراتيجية الكونية، وقد يصل ذلك القلق ببعضهم إلى درجة الخوف، وببعضهم الآخر إلى درجة الفزع، أما موضوع الأمر فهو احتمال تزايد الوزن الحضاري للغة العربية في المستقبل المنظور فضلا عن المستقبل البعيد. إن هؤلاء المخططين الإستراتيجيين يقرؤون للحقيقة الموضوعية حسابها، فاللسان العربي هو اللّغة القوميّة لحوالي ٣٠٠ مليون، وهو يمثل إلى جانب ذلك مرجعية اعتباريّة لأكثر من ٨٥٠ مليونَ مسلم غير عربيّ كلهم يتوقون إلى اكتساب اللّغة العربية، فإن لم يتقنوها لأنها ليست لغتهم القومية فإنهم في أضعف الإيمان يناصرونها ويحتمون بأنموذجها.

ثم إن اللسان العربي حاملُ تراث، وناقل معرفة، وشاهدٌ حيّ على الجذور التي استلهم منها الغرب نهضته الحديثة في كل العلوم النظرية والطبية والفلسفية، وهو بهذا الاعتبار يخيفهم أكثر مما يخيفهم اللسان الصيني أو الهندي. ولا يغفل هؤلاء المهندسون الثقافيون الساهرون على برمجة الذهن الجماعي في عصر الأممية والكونية عن الرسالة الحضارية والروحية التي حمَلت بها اللّغة العربية، وهم العارفون بأن التّماهيَ بين الهوية واللغة لم يبلغ تمامه الأقصى في الثقافات الإنسانية كما بلغه عند العرب بكل اطراد تاريخي وبكل تواتر فكري واجتماعي ونفسي.

ولكن اللغة العربية تخيف أيضا بشيء آخر هو ألصق بالحقيقة العلمية القاطعة وأعلق بمعطيات المعرفة اللسانية الحديثة، فلأوّل مرة في تاريخ البشرية - على ما نعلمه من التاريخ الموثوق به - يُكتب للسان طبيعي أن يُعمّر حوالي سبعة عشر قرنا محتفظا بمنظومته الصوتية والصرفية والنحوية فيطوّعها جميعا ليواكب التطور الحتمي في الدلالات دون أن يتزعزع النظام الثلاثي من داخله، بينما يشهد العلم في اللّسانيات التاريخية والمقارنة أن الأربعة قرون كانت فيما مضى هي الحد الأقصى الذي يبدأ بعده التغيّر التدريجي لمكوّنات المنظومة اللغوية، وهذا حاصل قطعا بصرف النظر عن انتماء اللغة إلى اللغات الحضارية التي صنَعت ثقافة إنسانية، أو بقائها في صنف الألسنة الطبيعية الفطرية كلغات شعوب كثيرة عاشت في المناطق الاستوائية وفي المناطق القطبيّة بين جل قارات المعمورة.

إن اللّغة العربية تلقي بتاريخها تحدّيا كبيرا أمام العلم الإنساني، وهذا التحدّي يبتهج به العلماء الذين أخلصوا إلى العلم مهجتهم، ولكنه يَغيظ سَدَنَة التوظيف الأممي ويستفز دعاة الثقافة الكونية، لا سيما منذ بدأت المعرفة اللغوية المتقدمة على المستوى العالمي تكتشف ما في التراث العربي من مخزون هائل يتصل بآليات الوصف اللغوي، ويقف على الحقائق النحوية العجيبة، ويستلهم مكوّنات المنظومة الصورية الراقية التي انتهى إليها النحو العربي من حيث هو إعراب، ومن حيث هو منطق قياسي، ومن حيث هو

كذلك علم بأصول الظاهرة اللغوية الكلية.

ليس لعالم اللغة أن يستنقص من شأن أي لسان بشري ولكن ليس من حقه أن يسكت عن توظيف العلم لغير مرامي العلم، وقد تهون المرامي لو كانت اقتصادية، أو تمجيدية، أو تفاخرية، أما أن تكون سياسية موسومة بطابع الذرائعية والمكيافيليّة فإن الصمت معها يغدو إثما فكريا في حق المعرفة.

وهل يليق بالباحث المتجرد النزيه الذي أخلص للمعرفة مهجته أن يسكت عن مناورات استخدام البحث العلمي والمكائد المنصوبة من وراء التمويلات المشبوهة الداعمة له. ومَن من العارفين لا يعلم في أيامنا هذه كيف يسهل الحصول على الدعم المالي السخي من لدن الجهات الغربية العديدة - ومن بينها مجلس الاتحاد الأوربي، وصناديق الأحقّيّة الشاملة فيه، والأموال المرصودة ضمن برامج التأهيل الاقتصادي - وذلك بمجرّد أن تَعرض مشروعا للبحث العلمي، الفردي أو الجماعي، أو بمجرّد أن تعرض فكرةَ إقامة ندوة أو ملتقى، على أن يكون ما تعرضه متصلا بدراسة لهجة من اللّهجات العربية، أو يكون متعلقا بمدى تأثير استخدام اللهجة العامية في التوازن النفسي. وتتهاطل عليك التشجيعات لو اقترحتَ أن يكون موضوع البحث أثرَ أيّ لغة من اللغات في اللّغة العربية كاللغة التركية أو البربرية أو الفرنسية أو الإنجليزية. ولن تظفر بدانق واحد لو اعتزمتَ دراسة أثر اللّغة العربية في قاموس اللّغة الإسبانية أو قلت إني أعتزم البحث في الألفاظ المتداولة في اللّغات الأجنبيّة والتي هي ذات أصول عربية.

ستحصل على أموال سخية إذا قلت إني في حاجة إلى تحسين مستوى الموظفين - في أي مؤسّسة من القطاع العام أو الخاص - وذلك في مدى حذقهم للغة الأجنبية، وسترى أعوان البعثات الأمريكية والبريطانية في المغرب العربي يتسابقون إليك إن أعلنت عزمك على الارتقاء بمستوى اللّغة الإنجليزية. ولن يصغي إليك أحد ولن يأتيك درهم لو عرضت مشروعات تعاونية يهدف إلى تطوير مستوى العاملين والموظفين في مدى حذقهم للغة العربية بوصفها أداة التفكير وأداة التواصل وأداة التسيير الجماعي. والحال أن الأداء اللغوي القومي هو مفتاح المفاتيح في كل تأهيل استثماري وفي كل أحقية اقتصادية بل وفي كل امتلاك لمهارت اللغات الأجنبية.

في فرنسا الآن - ومنذ عام ١٩٩٦ - تنظيم تربوي فيه من الغرابة ما لا يترك شكّا في النوايا الحضارية المتوارية، وهذا التنظيم يخص تراتيب الباكالوريا التي هي شهادة الثانوية العامة. فمن بين المواد التي يتعين على كل مترشح أن يجتازها امتحانٌ في إحدى اللغات، وكانت اللغة العربية من بين اللّغات التي يمكن اختيارها كالإنجليزية والألمانية وغيرهما، وكثيرا ما كان أبناء الجالية العربية الذين تابعوا دراستهم على النظام الفرنسي يختارون اللغة العربية لاجتياز اختباراتها ضمن مواد الباكالوريا، وإذا بالتشريع الإداري الجديد قد أدخل اللهجات العربية ضمن اللغات التي يمكن اختيارها، بل أصبح أبناء الجالية العربية يجتازون بالتوازي اختبارا في اللغة الفصحى واختبارا في اللهجة بحسب ثلاث مجموعات إقليمية : المجموعة المغاربية، والمجموعة المصرية، والمجموعة الشامية. هكذا تسمّى النصوصُ الترتيبيّة دوائر الاختيار.

ولكن الإمعان في التسلّل الثقافي لم يقف عند هذا الحدّ : فاختبارات اللّغة العربية الفصحى هي اختبارات شفويّة، والاختبارات في اللّهجة هي اختبارات كتابية، وهذا منتهى المكر الحضاري لأنه إصرار على إعطاء اللهجات «دستورا» نظاميا وإحلالها في النفوس محل الكيان الثقافي الكامل والمستقل. وتدفقت منذئذ المغريات وتهاطلت أموال الدعم حتى يتجند أهل الخبرة في ترتيب الأدوات التربوية المساعدة، وفي تصنيف الكتب المدرسية المُعينة على اجتياز اختبارات اللّهجات العربية... وما زال مسلسل فصم أبناء الجالية العربية عن مراضعهم الثقافية والحضاريّة متواصلا.

إن الخبراء العالميين هم أدرى الناس بأن الأداء اللغوي للفرد لا يمكن أن يرتقي ذهنيّا بأي لغة أجنبيّة ما لم ينطلق من امتلاك تام للمهارة الأدائية بواسطة

طريق اللغة القومية أي بواسطة اللغة التي يرتبط بها الاكتساب الأمومي وما يرافقه من شحن بالقيم الوجدانية والعاطفية والروحانية وحتى الأسطورية الميتولوجية أحيانا. وهذا مما يندرج ضمن الحقائق المعرفية على الإطلاق لا على وجه التقييد، وهو في مكاسب علم اللسانيات من صنف الحقائق اليقينيّة القاطعة لأنه في منزلة الكلّيّات التي تَصْدق على كل فرد آدمي، وفي كل عصر من العصور، ومع كل ثقافة من الثقافات، وانطلاقا من أي لسان بين الألسنة البشرية الطبيعية.

إن الصراع مكوّن أساسيّ في تاريخ البشر، وإن الحروب عامل جوهري من عوامل الأحداث المحددة لتواريخ الأمم والشعوب، ومن الفلاسفة فريق ذهبوا إلى القول بأن تاريخ الأمم هو تاريخ حروبها. ولكن الذي كثيرا ما يخفى على الإنسان هو أن الحروب اللغوية بين المجموعات البشرية ليست أقل ضراوة من الحروب العسكرية المكشوفة، وأن الصراعات اللغوية بين معاقل الثقافات قد تحتدم فتُشعل فتائل حرب تجارية واقتصادية وعسكرية لأن اللّغة من خلال الثقافة والثقافة من خلال اللّغة هو الأمر الوحيد الذي به يتحقق الانتصار أو الانهزام فيركن في الزمن ويدوم في التاريخ حتى يستمر، فإذا ثبت وحالفته ظروف البقاء كان في نتائجه أقوى من أي انتصار عسكري إن كان انتصارا، وأفظع من أي انهزام ميداني إذ لو أراد الإنسان أن يعيد كتابة تاريخ البشرية من خلال صراعاتها اللغوية لَتمكّن من إنجاز قفزة نوعية في معايير التفسير، ولاستطاع تحقيق ثورة عميقة في مقاييس التأويل، ولعله قادر أن يرسي مرجعيات جديدة في استشراف حركة التاريخ على المنظور المستقبلي : قريب المدى منه، ومتوسطه، وبعيده. وهل نحتاج إلى استدلال مستفيض نبرهن به على مقاصد الثقافة الكونية حيال اللّغة العربية وما يبيّت له عنها فرسان التخطيط الإستراتيجي للأممية الزاحفة وللعولمة الضاغطة والحال أن تنافس العظماء الدوليين على كسب مراكز النفوذ وصراع الكبار على الإمساك بزمامات الكونية إنما يرتديان الثوب اللغوي في كل جولة من جولاتهما.

إن الركن الثقافي - في الصراع الدولي الجديد - يبدو للنظرة العجلى أوهن الأركان إذا ما قيس إلى السياسي والاقتصادي والعسكري، ولكنه في التقدير المتبصر الوئيد هو أقواها لأنه أعمقها وأبقاها، حتى ولو جارينا الوهم وقلنا أن سلطة الثقافة أقل شأنا، وأضعف إجراء، وأبطأ إنجازا من سلطة القرار ومن سلطة المال فإنه لا مناص لنا من التسليم بأن المجموع هو سلسلة. وفي منطق المنظومات يعلم الجميع بأن أقوى حلقات السلسلة هي أوهنا لأنها تفرض على سائر الحلقات أن تسير حسب خطوتها وإلا انفرط العقد.

هي إذن الحرب الثقافية الشاملة، أو قل هي الحرب العالمية الثقافية، وهذا الجزم ليس توسلا بالمجاز ولا هو اتكاء على خطاب متأدلج جديد. وهو بعيد قطعا عن صيحات الاستنفار التي تأتي تدرّعا من الخوف المتولد عن عقدة الاستنقاص الذاتي، وإنما هو ما هو لأن هذه الحرب الجديدة تعلن بنفسها عن نفسها أنها حرب، وتعلن بنفسها عن نفسها أنها ثقافية.

والمنهج البانورامي نفسه بوسعنا أن نستشف كيف أن لهذه الحرب مقصدا محددا، وكيف أن لها جسرا متحركا : فأما المرمى فهو نسف الهوية، وأما المطية فهي تقويض اللغة. هنا - على وجه الدقة والتعيين - تنبثق في وضوح صارخ مجموعة من الحقائق الجديدة التي يتولد بعضها من بعض بفعل المجادلة الذاتية. أولاها أن الثقافة العربية تأتي في مقدمة الثقافات التي تستهدفها الحرب الجديدة، وهذا الاستهداف يتقنع - في مد وجزر بين الخلط الماكر والدس المفضوح - بستائر صراع القوميات، أو بأردية صراع المعتقدات. وثانيتها أن اللغة العربية الفصحى هي - في كل الاحتمالات ومع كل التقليبات - الرأس الذي يراد اجتثاثه بشكل قاطع لا رجعة فيه.

إن السؤال المتعلق بمصير اللغة العربية ربما كان فيما مضى ومن خلال منعطفات زمنية وتاريخية

مختلفة - ضربا من الاحتشاد الوقائي. وقد كان بالفعل كذلك منذ بداية النهضة العربية الحديثة، واستمر على ما هو عليه عندما جثم الاستعمار، ثم تمكّن واشتد طيلة سنوات المقاومة والتحرير، ولكنه في هذا الزمن الجديد، ومع تفتق التاريخ عن الاستعمار الثقافي الجديد، قد غدا سؤالا راهنا، ضاغطا، حارقا، لا يحتمل التأجيل، بل أضحى من أمهات الأسئلة لأنه بثقله الرمزي يقوم مقام أركان الصراع الكلاسيكية كلها: السياسي والحربي والاقتصادي والفكري.

غير أن بين المسألة اللغوية فيما سلف وما هي عليه الآن فروقا بالغة الدقة ولاسيما في ارتباط القضية بخلفياتها السياسية والحضارية. فمن قبل - في حقبة الاستعمار التقليدي وما تلاه من موجات التحرر والانعتاق - كان الخطاب السياسي الرسمي لدى السلطات الاستعمارية يتفصّى من مسؤولية العداء الثقافي ويتنصل تبعا لذلك من كل المرامي الحضارية البعيدة، ويقدم نفسه على أنه حركة تمدينيّة ذات مقاصد إنسانية نبيلة، وهكذا كان الخطاب «الكولونيالي» خطابا تبشيريا يخاتل ليتستر على قناعات أصحابه بأفضليتهم الثقافية.

أما الحقيقة الجديدة - ولاسيما بعد انقلاب «العالم الحر» على قيمه التي أسّسها منذ نهاية القرن الثامن عشر، وانتكاس مرجعياته التي كانت أعمدة لما أسماه بالمجتمع المدني - فتتمثل في تحول الخطاب الرسمي من خطاب يوازن بحذق سياسي بين المصرح به والمسكوت عنه إلى خطاب مجاهر، يعلن استعلاءه الحضاري، ويكاشف بتهجين الآخر، ولا يتردد في إبراز قناعاته التي تشرّع لأفضليته الثقافية بناء على دونية سائر الثقافات الإنسانية.

إن المسكوت عنه قد خرج إلى فضاء المصرح به، وإن اللغة واقعة في قلب الرحى ضمن الحرب الجديدة، حرب الاختراق الثقافي التي تحتكم إلى استراتيجية الاستهداف في كل أضرب الصراع على واجهاته الأربع. وبناء على ما سلف تبرز لنا اليوم الحقيقة الأجدّ : فعلى مدى الحقب التاريخية الثلاث : حقبة ما قبل الاستعمار، وحقبة الاستعمار، وحقبة ما بعد الاستعمار، كان العدو الكبير للغة العربية هو لغة المستعمر. أما الآن فإن العدو الأكبر لم يعد اللغة الأجنبية بقدر ما هو الثقافة الأجنبية إذا ما تسربت إلى القناعات الحميمة فأصبحت متحكمة في الآليات النفسية عبر التحكم في أدوات التفكير. إنه التسلل إلى كوامن الذات الفردية المؤدي إلى السيطرة على منافذ الذات الجماعية. إنه هو الاستلاب كما لم يستطع علماء الثقافة أن يسيّجوه ويحددوه : أن يصبح الفرد العربي ناطقا باسم المرجعيات التي يريد الآخر أن نقوم نحن بمهمة ترويجها والإشادة بها. وكم من عربي حذق اللغة الأجنبية حذقا عاليا وظل في قمة وعيه الحضاري الملتزم، وكم من عربي يتلكأ لسانه بلغة الآخر ويرطن بها رطنا وهو على غاية الوهم بأن سبيل الخلاص التاريخي يبدأ باستيراد الأنساق الذهنية ولو بأغلى الأثمان.

كل الحروب أصبحت إذن ترتد إلى الحرب الثقافية، وكل الثقافة ترتدّ هي الأخرى إلى الوعي اللغوي اطرادا وعكسا. وفي هذا المنعطف الاستثنائي الذي يشهد على تشكل جديد للمنظومات الإنسانية لم يسبق له نظير في تاريخ الثقافات تجد المعرفة العلمية المتصلة بالظواهر اللغوية مسوّغها الأكبر. فهناك جملة من الحقائق أبرزها العلم اللساني، واعتمدها بشكل كلي، وأهله كانوا واعين بأنها ليست اكتشافات بالمعنى الحقيقي، بل إن بعضها يعد من البديهيات، ولكن الحدث الجديد تمثل في إجلاء أمرها وتبويئها منزلة المفاتيح الإجرائية الناجعة.

من تلك الحقائق التي غدت كالمسلّمات المنطقية أو كالمصادرات الرياضية أن اللغة الطبيعية - من حيث إنها تتجسم في ألسنة قومية - تحيا وتدوم وتبقى بفضل التوارث الثقافي. وهو ما يتضمن النفي القطعي لمبدأ الوراثة الطبيعية في الظواهر اللغوية لأن أي مولود إذا نقلته في سنواته الأولى من بيئته الاجتماعية وأسلمته إلى بيئة أخرى فإنه ينشأ على اللغة التي يتداولها من حلّ بينهم كما لو أنها لغة أمه وأبيه، فأمر

اللغة مشدود بالكلية إلى قانون الاكتساب الذي هو ركن متين من أركان النسق الثقافي بكل نواميسه المجردة، ولكل آلياته الإنجازية الفاعلية.

ومن الحقائق العلمية التي لها أن تتألق الآن في ضوء الشطرنج الكوني الجديد الحقيقة التي تصف الرابطة المعقدة القائمة بين اللغة والفرد والجماعة، ومدارها أن اللغة سابقة للفرد، باقية بعده، لا تحيا إلا بتداول الأفراد لها، ولكنها تموت وتنقرض إذا ما أعرض الأفراد عن تداولها. من هنا ينفتح باب كبير لدراسة أبعاد هذه العلاقة الجدلية حين يتناولها علم اللغة الاجتماعي من زاوية الهرم المجتمعي، وكيف تنتظم الصلة بين قمة الهرم فيه، وهي سلطة القرار وقاعدته، وهي جموع الجماهير.

وهكذا تتأسس سلسلة من المسلمات: فاللغة «تشتغل» بفضل عقد ضمني بين الأفراد، وهو عقد ضمني بالضرورة، لأن مجرد التداول بشأنه يجعل اللغة تتحول من وظيفتها الطبيعية وهي الحديث عن الكون والوجود والعالم إلى الحديث عن نفسها. واللغة هي الأنموذج الأقصى الذي يجسم بالإطلاق مفهوم الملكية المشاعة، ولو أن أحدا أراد أن يضيف إلى اللغة شيئا - في مفرداتها أو في مجازاتها أو في صيغها وتراكيبها - فإما أن يرفضه الاستعمال فيذهب هدرا وإما أن يتقبله فيكون ذلك بمثابة التخلي الواعي عن الملكية الفردية وإسهام طوعي في كنوز الثروة الجماعية على الشياع.

ثم إن اللغة هي التي تحوّل الأفراد من جماعة بشرية إلى مجموعة ثقافية، وهذا على وجه التمحيص يعني أن الرابطة اللغوية أقوى من الرابطة السياسية، لأن الجماعة البشرية إذا ترابطت سياسيا كونت مجموعة وطنية، وهذا لا يقتضي بالضرورة أن يكون التجانس الثقافي قد قام فعلا بين أفراد المجموعة بمجرد الانضواء تحت الرابطة السياسية الواحدة، والتاريخ - القديم منه والمعاصر والحديث - مليء بالشواهد الدالة. ويكفي أن نتبين كيف انفلقت كيانات سياسية كان يظن أنها التحمت بمجرد انصهارها في سياج الدولة السياسية. ولكن سلطة الثقافة كانت أقوى فتطايرت المنظومة إلى دول ثقافية شأن ما حصل في يوغسلافيا، وفي تشيكوسلوفاكيا، وفي ما كان يسمى بالاتحاد السوفياتي. أما الشاهد المضاد والذي يبرهن على أن السياسة والاقتصاد والإيديولوجيا هي جميعا أضعف من الثقافة المتجانسة، ومن اللغة المشتركة، ومن التراث الفكري الواحد فهو توحد ألمانيا يوم سقط جدار برلين.

إن مصير اللغة العربية يتراءى من خلال الأخطار التي تهددها بشكل حاسم، وأولها هو ذاك الخطر الثقافي كما رأيناه وكما جلونا صورته. والخطر الثاني هو اللغة الأجنبية عندما يرافقها لدى التلميذ في مراحل التعليم العام الشعور بأنها هي القادرة على حمل أعباء المعرفة العلمية، وبأن اللغة العربية تظل قاصرة عن أداء تلك الوظيفة، وهذا الإحساس كثيرا ما يزدوج ويظل ازدواجه مغمورا في منطقة اللاوعي، فهو في واجهته الأمامية يخصّ جدول الألفاظ بحكم الوهم المتصل بافتقار العربية للمصطلحات القادرة على أداء الدلالات الفنيّة الدقيقة، وهو في الواجهة الخلفية يولّد الوهم بأن اللغة العربية تعجز عن صياغة الخطاب العلمي الكفيل بمضاهاة الخطاب المسوغ باللغات الأجنبية سواء في وظيفته الأدائيّة أو في وظيفته الإقناعيّة.

ويأتي الخطر الثالث وهو مما جرت العادة بأن يسكت الناس عليه، ويتمثل في الخطاب التداولي الذي يقع استعماله داخل الفصول - أو الأقسام - في مراحل التعليم العام. فمما لا شك فيه، رغم افتقارنا إلى دراسات ميدانية شاملة للوطن العربي، أن العربية الفصحى تخالطها داخل الفصول اللهجة العامية التي يتداولها أهل ذلك البلد أو يتداولها أهل المعلم إن كان يعمل خارج بلده، وهذه الظاهرة ما انفكت تشيع وتنتشر وتكاد تستشري بين قطر عربي وآخر. ولا يعنينا هنا التنقيب عن أسباب الظاهرة من ضعف تكوين المربّين، أو من الغربة التامة بين الأطفال والتداول الفصيح، أو من نزعة المجهود الأدنى عند المعلمين وعند المتلقين. وإنما الذي يعنينا هو إيقاظ الوعي بخطرها.

أما الخطر الرابع فواقع بين المستويين من التداول اللغوي داخل المؤسّسة التعليمية، ويتمثل في استعمال العربية الفصحى ولكن بعد نزع حركات الإعراب من أواخر كل كلماتها، وهو ما يفضي إلى تعرية الفصحى من غطائها النحويّ وإخراجها من سياقها الأدائيّ الفصيح لإلحاقها تدريجيّا بنظام إبلاغي مغاير تماما لطبيعتها الأولى. وجسامة الخطر كامنة في التكتم على هذه الظاهرة سواء بين المعنيّين بشؤون التعليم والتربية أو بين المهتمين بالدرس والبحث وتشخيص الظواهر اللغوية. فكيف لا ننتبه إلى غياب الوعي اللغوي عندما نتناول الشأن الثقافي : نتمثل الإبداع ثم نتداول الحديث عنه باللهجة العامية، والحال أنه في أرقى منازل الإفصاح، والمتحدّث عنه كالذين يتحدث إليهم من أقدر الناس على استيعاب الأداء اللغوي القويم.

يرسم الفنان لوحاته، ويعرضها، ولكن الناس يتجادلون حولها ويجادلون مبدعها فيها، ويدور ذلك على منصات الإعلام المسموع والمرئي ولا أحد يحس بالتناقض الصارخ بين إبداع الفن و«لا إبداع» اللغة. فكلّ على شاكلته في الرطانة واللغط. ويناقش المثقفون شؤون المسرح وشؤون الشعر وطبيعة القصائد فينزلون إلى الحوار الماحي لمراسم الإبداع ولا يعون ولا يشتكون، بل يحتفلون بما يقولون على مصادح المذياع وبين تجهيزات التلفزيون.

ذلك هو تلهيج الثقافة يبدأ من الخطاب المسوّى على الفن وينتهي بخطابنا الذي نتحدث به عن هموم الثقافة ذاتها على المنابر وفوق منصّات النوادي والملتقيات، بل والمؤتمرات وأعظمْ بها من مفارقة : ما أن نغادر مراسم المكتوب والمقروء حتى تستهوينا قوانين المجهود الأدنى فكأن العربية أمّ لا تفصح عن نفسها بقدر ما تفصح عنها بناتها. إنه الخطر الذاتي يأتي مضافرا للخطر الموضوعيّ، وإنها لحالة من الانفصام : فالخطاب الثقافي محمول على نظام لغوي بينما الخطاب الواصف للثقافة أو الناقد للإبداع محمول على نظام آخر مغاير له. نستقبل الثقافة الفصحى ثم نعمل على تلهيجها بوعي أو بدون وعي حتى لنكاد نعزل العربية عن السياق التداولي الحيّ.

ربما يكون الخطر التاريخي آتيا من أهل القرار الإجرائي في مجتمعنا العربي عندما لا يولون المسألة اللغوية حجمها الحضاري التي هي متسعة له، قادرة عليه، موكّلة به. وعندما يغفلون عن أن بقاءهم وبقاء رعاياهم متوقفان على بقاء هويتهم، وأن بقاء هويتهم مرصود ببقاء لغتهم القومية الجامعة. ولكن الخطر الأدهى هو أن المثقف العربي ما انفك في كثير من الأحايين يتحوّل إلى متواطئ على الثقافة بل على الهوية الثقافية التي بها قوام وجوده الحضاري وعليها مدار صيرورته التاريخية.

إن المثقف الذي يدير شأنه الفكري والأدبي والإبداعي بلغته القومية وهو يخط ويكتب ويدوّن وينشر ويساجل ثم إذا حاور أو ارتجل أو تحدث عبر أمواج الأثير أو على شاشات المرايا توسل باللّهجة لهو مثقف متواطئ على ذاته الثقافية، ولا يعنيك منه ما قد يبدو عليه من نزعة المجهود الأدنى انسياقا مع الكسل الذهني أو اتقاء لركوب المحاذير. إنه يحيك المشهد الأوّل من تراجيدية الانتحار اللغوي.

فيما مضى كانت اللغات الأجنبيّة عدوّا إيديولوجيا يوم كان الصراع الحضاري معتمدا على الاكتساح العسكري وكانت المذهبيات رأس الحربة في المعركة. أما اليوم – في صراع الكونية الثقافية المحتمية بعباءة الأممية السياسية والعولمة الاقتصادية – فإن اللهجات المهدّدة لبقاء اللغة القومية الفصحى هي العدو الثقافي الأشرس لأنها تنتصب حليفا موضوعيا للكونية الغازية، ولأنها بين أيدي فرسان العولمة وسدنة الأممية ومهرة التدويل حليف إستراتيجي ليس كمثله حليف.

بل لنقل غير متوجسين ولا مهادنين : إن اللغات الأجنبية قد كانت فعلا عدوا تاريخيا، وستظل فعلا عدوا تاريخيا، ولكننا مدعوّون اليوم إلى أن نتخذها حليفا استراتيجيا بعيد المدى فنستنبط معها عقد شراكة بكل فوائضه القيمية المربحة. أما اللهجات – لا كأداة تعبير حيّ تلقائيّ وإنما كوسيط ثقافي وكناقل

للمنتج الفكري والإبداعي عند التواصل والمشافهة - فإنها شقيق طبيعي يتحوّل على أيدينا إلى عدو إيديولوجي بكل قيمه السلبية الناسفة.

إن اللغة العربية بما هي حامل للهوية الثقافية وضامن لسيرورة الذات الحضارية لا يتهددها شيء مثلما يتهددها صمت المثقف وهو ينظر إلى الزحف اللّهجي يكتسح مجالاتها الحيوية ولا سيما في الإبداع الثقافي وفي الحديث عن كل شأن ثقافي مهما تقلصت أبعاده أو انكمشت أحجامه أو ضؤلت أوزانه. وليس من حظ للعرب في أن يواجهوا مخاطر الكونية الزاحفة المستشرية إلا بجبهة داخلية متينة تستمد قوتها من حرية فكرية تبني ولا تخرّب، وتشيّد متانتها على أساس التماسك اللغوي، المطرد في أنساقه، والمنسجم بين أطرافه، فالثقافة معرفة وفن، والعرب الآن يفصّحون المعرفة ما وسعهم الإفصاح ولكنهم يلهّجون الفن إلا من رحم ربنا، وفي هذا كله يكمن نذير الانفصام.

لقد اتفق العرب جميعا - في خطتهم الشاملة للثقافة العربية كما هيأتها منظمة الألكسو - على أن «التفريط في اللسان القومي تفريط في الهوية وكسر لهيكل تماسك المجتمع ووحدته». واتفقوا أيضا على أن وسائل الإعلام مع الإنتاج الفني كثيرا ما تدعم اللهجة العامية على حساب اللغة العربية الفصيحة، كما لاحظوا أن «القوى الأجنبية تشجع العامية دراسة ودعما وتؤكد صعوبة العربية السليمة. وثمة دعوات تدعو لترك اللغة الفصيحة والكتابة، والتعليم بالعامية وهي دعوات مشبوهة لا يراد بها وجه العلم ولا خير العروبة». ثم إنهم لاحظوا كيف «أوجدت وسائل الإعلام والكتب والمؤتمرات المشتركة ووسائل الاتصال المختلفة والأغاني والأفلام، وما تزال توجد في الواقع، لهجة عامة مشتركة يتزايد قربها من اللغة المكتوبة لدى الطبقة المثقفة، وهذا الأمر يفتح الباب للتوحيد اللغوي التدريجي بين أبناء الأمة الواحدة. على أن الموقف يصبح حاسما ومرفوضا نهائيا إن حاولت أي لهجة من اللهجات الانتقال من مستوى اللهجة المحكية إلى مستوى التقعيد والتنظير، لتصبح لغة إقليمية مكتوبة، ولسانا منفصلا تصطنع له القواعد النحوية والمعجمية اصطناعا».

إن معركة اللغة العربية الآن - من أجل البقاء التداولي - تجري على مساحات ثلاث متوالجة شبيهة بثلاث دوائر مرسومة تتقاطع في جزء منها بحيث تنشأ بين كل دائرتين منطقة مشتركة ثم تنشأ بين الثلاث جميعها منطقة فريدة مشتركة ستكون لها الخصوصية الكبرى.

فالدّائرة الأولى هي دائرة الثقافة من حيث هي خلاصة الفكر وعصارة الفن، وفضاء كلّ إبداع : سواء أجاءت به العبقرية الفردية، أم جاءت به التنشئة الجماعية، أم كان ثمرة زواج بين الموهبة الوراثية والترويض الاجتماعي بما فيه من تعليم واقتصاد وسياسة. ورأينا ثنائية الحضور والغياب في هذه الدائرة : كيف يحضر الوعي العربي كلما تعلق الخطاب الثقافي بالمكتوب المقروء سواء كان خطابا منتجا للمادة الثقافية أو كان خطابا متحدثا عن تلك المادة المنتجة، وكيف يغيب الوعي اللغوي كلما تحوّل الأمر إلى تواصل شفاهي وتداول تلقائي، حتى بين المتخصصين الفصحاء المهرة، والحال أن اللحظة الثانية هي الأوقع في النفوس، وهي الأعمق في التأثير ثم هي الأقوى في الأحقية الإستراتيجية ذات المدى البعيد.

والدائرة الثانية هي دائرة الإعلام، وما من شك في أن التطوّر العملاق الذي عرفته وسائل الاتصال قد دفع التواصل الإعلامي - عبر الأجهزة المسموعة التي تصوغها الإذاعات وعبر الأجهزة المسموعة المرئية التي تبثها التلفزات الأرضية والتلفزات الفضائية - إلى أن يتحوّل إلى مدرسة كبرى تسوّق المعلومة وتروّج الثقافة ولكنها تلقن أيضا ملكات اللغة، فبأيّ لسان كثفت التواصل الإعلامي حصلت منه على فائض أدائي لدى الجمهور، وعلى مردود متنام في المهارات التعبيرية، وعلى درجة أرقى في طاقة الاستيعاب وملكة الاكتساب. ولئن وفقت بعض الأجهزة الإعلامية

العربية إلى الالتزام الشريف باللغة القومية وإلى الرعاية النبيلة لمعيار السلامة ومرجعيّات الفصاحة فإن الوعي كثيرا ما يغيب فتتسلط نزعة المجهود الأدنى، ويعمّ الاستسلام إلى الكسل الفكري وخاصة فيما يسمّى ببرامج «التنشيط» الإذاعي أو التلفزي، أو ما يسمّى بالنقل المباشر، وقد استشرت عاهة «التلهيج» حتى إن بعض الفضائيات أصبحت تسوق الأخبار باللغة الفصحى ثم إذا اتصلت على الهواء بمبعوثيها لتأمين النقل المباشر توسلوا باللهجة العامية فتراهم يبذلون من الجهد في سبيل «التلهيج» أكثر مما كانوا يبذلونه لو واصلوا نشرة أخبارهم باللغة القومية، والسبب هو تهيّؤ المفاهيم والمصطلحات والعبارات المكرّسة في انصياعها باللغة الفصحى أكثر من تهيؤ العامية لها.

ومن أكثر السياقات فضحا لغياب الوعي اللغوي وانسياقا لغريزة المجهود الذهني الأدنى، وتفويتا لمنبر تعليمي لغوي نافذ، البرامج الرياضية في الأجهزة الإعلامية، وكم كان من المتيسر أن تتحول تلك الحصص إلى مدرسة للأداء اللغوي الفصيح لتوفرها على السبب الأعظم وهو غزارة اعتناء السامعين والمشاهدين بها وقوة حماسهم في متابعتها، خاصة والشرائح الأكثر اهتماما بها هم في سنّ تسمح بالاكتساب اللغوي النشيط. ومن يغفل عن نفاذ آلة اللغة كلما كان تلقينها غير مقصود لذاته علنا، وكلما سيق تعليمها من خلال التداول الذي لا يكشف عن غرضه التلقيني فيها ؟

ألم تر كيف ينقل الآخرون على شبكاتهم الإذاعية وعلى فضائياتهم التلفزيونية مبارياتهم الرياضية، في كرة القدم، أو كرة المضرب، أو في ميدان المصارعة وعلى حلبات الملاكمة؟ وكيف ينطق الواحد منهم مستخدما لغته الفرنسية أو الإنجليزية على درجة من السلامة والفصاحة بحيث يمكنك أن تحوّلها مباشرة إلى نص مكتوب ينشر على أعمدة الصحف بصياغته الحرفية وبدون أي تنقيح؟ ثم ألم تر أنه وهو يفعل ذلك لا يستشعر أي غضاضة تأتي من السامعين عليه ولا أي فجاجة يأتي هو بها على السامعين ؟

أما الدائرة الثالثة فهي الساحة التكوينية التي تتداول الأنظمة العربية حولها مصطلحين : التعليم، وبه تسمّى الوزارات أحيانا. والتربية، وبها أيضا يقترن اسم الوزارة في بعض الأقطار الأخرى. هي إذن المدرسة بكل مستوياتها ومراتبها من رياض الأطفال إلى أرقى المراكز الجامعية والمؤسسات الأكاديمية. وما لم يواجه المثقف مسؤوليته التاريخية القصوى ليعلن جهارا بأن المربي، أو المعلم، أو المدرس، أو المحاضر، أو كبير الأساتذة ما إن يعمد إلى تعرية لغته من بنائها النحوي الكامل، وما إن يجنح إلى اللهجة العامية متوسلا بها لشرح، أو تحليل، أو استنباط حتى ينخرط في مشروع تفتيت أمّ المرجعيات وهي اللّغة القومية التي عليها مدار كل هويّة حضارية.

هكذا نفهم كل السياقات التي تتنزل فيها مسألة التداول الأدائي باللّغة العربية الفصحى، ذاك الذي يصطلح عليه المصطلحون بفن المشافهة. فالمتحدث باللّغة العربية - مشافهة حينما لا يستنجد بالوثيقة المكتوبة، وارتجالا عندما لا يكون ساردا لكلام جاهز يَسْتعين على معاودته بالاستذكار بعد أن يكون قد حفظه كليّا أو جزئيّا - لهو المدرك لتلك اللحظة التي تتراكب فيها وظيفة الوعي بتسلسل الكلمات ووظيفة الوعي بأوضاعها الإعرابية، وبديهيٌّ أننا في ضربنا لهذا المَثل نفترض أنّ الناطق بالعربية ملتزمٌ بالإفصاحِ عن كلّ الحركات بما فيها علاماتُ الإعراب، في غير انسياق إلى جوازاتِ الوقف على السّكون بين مفاصل الكلام. عندئذ نُحسّ بأنّ تَناضدًا يقوم بين ملكات الإدراك فتتواكبُ القدرات الذهنيّة، وينجلي أمرُها كلما حافظ المتكلم على نسقٍ من التواتر الأدائيّ لا تشوبه وقفاتُ الصَّمت الطارئة، والتي ليس من ورائها دلالة إيحائيّة بالقصد، وإنما تُعزى إلى افتقاد النَّسق بين الكفاءات الإدراكيّة لدى الإنسان.

إن علم اللسانيات يقف اليوم في منعطف حاسم إذ يمرّ بلحظة معرفيّة حَرِجة، ذلك أنه يبحث عن أنموذج من الألسنة الطبيعيّة يُمدّه بما لا تستطيع اللغات العالميّة السائدة الآن أن تمدّه به على الوجه الأكمل. وإننا لعلى يقين جازم بأن اللغة العربية مؤهّلة تمام التأهيل للاضطلاع بهذه المهمّة العلميّة الدقيقة : فهي أوّلا وقبل كل شيء لغة إعرابيّة، ومن المعلوم أن تاريخ

الألسنة الطبيعيّة قد جنح بالعديد منها إلى أن تتحوّل من لغات تَعتمد الإعراب - أي تَغَيّرَ أواخر كلماتها بحسب مواقعها في سلسلة الكلام وبحسب ما يَنْجم عن وظائفها النحويّة - إلى لغات قد تخلصت من ظاهرة الإعراب، وهو ما يسمّى في المفاهيم العلمية الدقيقة بالانتقال من خانة اللغات التأليفيّة إلى خانة اللغات التحليليّة. وأهمّ لغة إنسانية مرّت بهذا التحوّل هي اللغة اللاتينيّة التي انسلخت منها لغات غير إعرابيّة كالفرنسيّة والإيطاليّة والإسبانيّة.

والسبب الثاني هو أن اللغة العربية لغة اشتقاقية لأنها تعتمد الحركة الذاتية في توليد الألفاظ بعضها من بعض، وهو أنموذج متميّز تماما من أنموذج اللغات الغربية المشهورة والسائدة كالإنجليزية والفرنسية، فكلتاهما من اللغات المسمّاة بالانضمامية تماما كاللغة الألمانية التي تذهب بهذه الظاهرة إلى أقصاها إذ تتشكل الكلمات عند توليدها بواسطة الخصيصة الالتصاقية المتتابعة. وتتأتى ميزة اللغة العربية هذه بحكم أنها تجمع السّمة الاشتقاقية مع السّمة الإعرابية مما لم يجتمع على سبيل المثال في اللغة اللاتينية.

والدعامة الثالثة تتمثل في أن العربية هي من أقدم اللغات التي حافظت على بنيتها التاريخية التامة، واللغة العربية مشهود لها - بتحقيق المؤرخين - أنها منذ مطلع القرن الخامس للميلاد قد استوفت منظومتها النحوية التي جاءتنا عليها، بل واستقامت لغة توثيقيّة تُدوّنُ بالخطّ كما دلّ على ذلك شواهد القبور التي تم اكتشافها. وللعربية منزلة تاريخيّة خاصّة بين منازل اللغات السّاميّة بحكم عواملَ موضوعيّة تضافرت على إجلائها منذ كان أوّلُ ذِكْرٍ للعرب في أمّهات التاريخ، ويعود إلى القرن التاسع قبل الميلاد.

والسّند الرابع هو أن اللغة العربية قد وصلتنا معزَّزَة بعلوم غزيرة طوّقت بها فألّمت بمنتهى أسرارها وكانت من ضروب العلم الخالص الذي قد استوفى أشراط المنهج الموضوعي الشامل. فعلوم العربية كما صاغها أعلامها قد أدّت الاستقراءَ حقه بالجمع فالوصف فالترتيب، وأعطت الاستنباط واجبَه من قياس وتجريد وصوغ للقوانين المطّردة، ثم أسلمت أمرها للانتظام النسقي فأوفته حقَّ التحليل وحقّ التفسير ثم حق التعليل، فكان أن انبثق من كل ذلك منظومة صورية هي أقرب إلى المعمار المنطقي المتماسك.

ثم إن اللغة العربية هي لغة حيّة متداولة سواء في مجال المؤسسة التربوية، أو الإعلامية، أو ضمن دوائر المؤسسات الرسمية، وليس شيء من ثمار الفكر والعلم والثقافة إلا وهو مصوغ بها، فضلا عن أنها اللغة الرسمية المعترف بها ضمن مؤسسات العمل الدولي والأممي.

من كل هذه الجوانب تمثل اللغة العربية شيئا ثمينا بين أيدي العلوم الإنسانية ولا سيما العاكف منها على استكشافات الحقائق الإدراكية الجديدة من خلال أرقى النماذج اللغوية وأكثرها غزارة واستكمالا وتجريدا. ولسنا بمجازفين لو زعمنا أن أكبر فريضة تقع على عاتق أبناء لغة الضاد من هنا فصاعدا إنما هي استثمار تجربة الإنسان العربي مع لغته في أتمّ أشراط الإفصاح بها كي نقدّم للمعرفة الإنسانية زادا سخيّا يكون الأنموذجَ الأوفى للّسانيات الإدراكية التي تجمع اليوم بين عدد من الحقول المعرفية فتضم الفلاسفة والحاسوبيين وعلماء النفس واللّغويين والبيولوجيّين وخبراءَ الأعصاب. وتسلل بينهم كلُّ الذين يَحترفون صناعة الخطاب الإعلامي، واشتد مع ذلك فضول السياسيين بعد أن أيقنوا بأن اللغة سلاح جبّار في السيطرة على الآخرين.

أما ما يشدنا بشكل خاص فهو عكوف اللغويّين على إعادة طرح الأسئلة حول كيفيّة اشتغال اللغة، وحول كيفية اشتغال الفكر عند تعامله مع اللغة، وذلك من خلال مقارنة العقل البشري بالعقل الآلي. والسؤال المطروح علينا ونحن على عتبة هذا العلم الجديد : كيف السبيل إلى انخراطنا - نحن العرب - في ميثاق المعرفة آخذين في الحسبان العلاقةَ الاستثنائية القائمة بيننا وبين اللغة عامة ولغتنا العربية تخصيصا؟

إن بين العربي ولغته من الروابط ما ليس بين الأمم

الأخرى وألسنتهم القوميّة : إن بين العربيّ ولغته من التّوتّر ومن المجاذبة ما لا نقف على جنيس له في الثقافات الإنسانيّة الشائعة، والسبب - كما يتراءى لنا في ضرب من الاستشعار الذي لا ينافي تيقّظَ المنهج - أنّ أبناء الأمم الأخرى تقوم بين الواحد منهم ولغته في كل لحظة علاقة مزدوجة : هي ثنائيّة في مرجعيّتها الزمنيّة، متميّزةٌ في الإحالة على كِلا البُعدين من الزمن.

إننا حيثما حلَلنا بين الناس وجدنا الواحد منهم يتحدّث عن لغته بما هي لغتُه الآنَ، وقد ينتقل إلى الحديث عنها بها هي لغتُه كما كانت في زمنٍ مضى منذ قرن أو منذ قرون، وهو في كلتا الحالين واعٍ تمامَ الوعي أن الزمن قد أقام بينه وبين لغته القوميّة رابطتين اثنتين : رابطة تاريخيّة ماضية، وأخرى راهنة حاضرة، وهو يعيش في هذه التي هي الحاضرةُ ولكنه لا ينكر تلك التي هي الماضية، وإنما يعرف أنها قد فارقته لأنها فارقت حاجاته، فهو يُجلّها ويُكْرِم أهلها ولكنه على يقين بأنه لا يلتقي بها إلا لقاءَ الدّرس أو لقاء لحظةِ الإبداع الاستثنائي، وهو في كلّ الأحوال لا يَخْلط بين النّمطين حتى وإن استعصى عليه إفهامُنا كيف تنفصل هذه عن تلك.

أمّا العربيّ فمهما تباعدتْ مسافة ما بين درجة الفصاحة التي هو عليها قادرٌ ودرجة البيان الذي يأتي عليه كلام المتكلمين أو تأليفُ المؤلفين فإنه لا يستشعر أيَّ انفصام زمنيّ يَحُول بينه وبين اندراجه ضمن دائرة التاريخ، أو يحول بين التاريخ وبين الحلول في صميم وعيه الذاتيّ : إنه في كلتا الحالين يتعامل مع اللغة من منطلق التّسليم بأنه في لحظته الراهنة ينتمي إلى هذه وإلى تلك، وأنهما معًا تنتميان إليه، هذه هي منه وإليه وإن لم يقدر على صِنْوها، وتلك هي أداته التي تثبت له أنه ينتمي إلى التي لا يَقدر على أن يأتي بمثلها انتماؤه إلى التي يأتيها وتأتيه.

إنّ أيّ مستوًى من مستويات الأداء اللغويّ هو في وعي العربيّ مستوًى واردٌ ومحتمَل ومقبول في هذه اللحظة التي هو فيها من الزمن التاريخي. فإن كان مستوًى طيّعا يسيرا هيّنا فهو من بعض تلك اللغة التي قَصّ بها علينا عُمر بن أبي ربيعةَ محاوراتِه. وإن هو جاء على أداءٍ صَلْدٍ جَموح عنيد فلا ضرورةَ أن نَنْسبه إلى أبي الفرج الأصفهاني ولا إلى أبي حامد الغزاليّ ولا إلى القاضي عبد الجبار.

الأمران سيّان : أن تقول هذا من لغة طه حسين، أو هذا من لغة الرافعيّ، أو أن تقول هذا من لغة ابن عربيّ يجيء به محمود المسعدي، أو هو من لغة النّفَّريّ يأتي به جمال الغيطانيّ، فالزمن التاريخيّ في كل الحالات غائبٌ أو مُنحجب، وإنما يَنُوبه الزمنُ الحضاريّ الذي يُرتّب اللغةَ مراتب من الفصاحة ليس لأيّ مرتبة منها فضلٌ على سائر المراتب من حيث مشروعيّة الحضور معنا : إذا كتبتَ بنسق من الأداء تَنْحته نحتا على مناويل الذاكرة اللغويّة لم تكن مغتربا في الزمن، لأنك لم تَرْحل إلى التاريخ، ولم تسافر إلى الماضي شأنَ من قال عنه القائل : هذا من كلام شكسبير وذاك من كلام رَبْلاَيْ، وإنما أنت هنا واقف على نقطة الزمن الحاضر تستدعي التاريخَ إليك، لأن اللغة المنحوتة والتي توحي بأنها لغة القرن الثاني أو الخامس من قرون الهجرة هي لغتُك أنتَ ابن القرنِ الخامسَ عشرَ.

إن الآخرين عندما يَنْسبون كلام الحاضر إلى التاريخ يدركون أن القائل والمقولَ إليه لا ينتميان إلى نمط الأداء اللغويّ المتحدَّثِ عنه إلا بقدر انتماء الزمن الحاضر سُلاليّا إلى الزمن الذي مضى، فالإنجليزي والفرنسي يدركان أنهما يحتكمان الآن إلى سُلّم من الفصاحة يختلف عن سلّم الفصاحة الذي كان للغتيهما منذ بضعة قرون.

إن الأداء اللغوي عند الآخرين هو إما مُفارِق وإما مُحايِث : هو محايث إذا ما بَنَى الواحد من هؤلاء خطابه على آليّات التّداول المَعيش، واقتفى آثارَ التّواصل التي بها يتمّ التراسل، والإعلام، وفضاءُ الأوطار، والتعليم، كما تتمّ بها كتابة الرّواية والنّصّ المسرحيّ ونصوص السينما وكلام الأغاني. وهو مُفارِق حيثما نَبَا السامع نَبْوَةً فأشرقت ملامحه غبطة وتلذذا، أو كَزَّ خاطرُه كزّا فتجافت عن الكلام مسامعه. هو مفارِق كلّما أيقظ الكلامُ سامعَه بأنه كلام ليس ككلامه، أو بأنه كلام مستلٌّ من الذاكرة في مَناويله

اللفظيّة والتركيبيّة.

أما العربيّ - سواءٌ أقَصدنا به المتكلّمَ أم السامع أم الباحث في اللغة والكاشف عن أسرارها - فإن العربيّة لديه هي دوما لغة مُحايثة : تتفاوت منازل الكيف فيها وتتمايز في الأنواع، ولكنّ الزمن معها تُلغَى مسافاتُه بالمُراهنة التلقائيّة، فالوعي بالانتماء يتحوّل في كل لحظة إلى طاقة كفيلة بإنجاز «التّحيين»، فهو قادر على تحقيق الحُلول : حلولِ الذات في سياق اللغة وحلولِ اللغة في وعي الذات.

كذا تَرى التاريخ والحاضر منصهريْن : ليسا تاريخا وحاضرًا، وإنما هما «التاريخُ الحاضرُ». وهما كذلك «الحاضر التاريخيّ». واللغة هي الشاهد على الانصهار، لأنها هي المُحوِّل الكيمياويّ للزمن تَنْقله من زمن فيزيائيّ إلى زمن حضاريّ حتى لكأنك تقول إن المسافة بين تاريخ لغويّ وحاضر لغوي تكاد تنعدم، والانصهار بين كلّ مراتب الأداء اللغويّ هو كانصهار هباءة الهيدروجين مع ذرّة الأكسجين : تبددتْ هُويّة كليتيهما فَحلّت محلّها هُويّة جديدة شاملة.

في هذا المضمار يتعيّن اعتبار الأداء اللغوي - ولا سيما في ثوبه الحينيّ المرتجَل على البديهة والذي يساق بعفو الخاطر بما ينتج فن المشافهة - درجةً راقية من تجليات الملكة اللغوية والذهنية، لأن الإفصاح في هذه اللحظة ينقلب إلى كاشفين : كاشف عن طواعية الإبلاغ وانصياع الرسالة الشفافة، وكاشف عن نموّ إدراكيّ يَتّخذ فيه العقلُ الواعي مَرْصَدا حيال العقل اللغويّ الباطن، فتنساب الشواهد على أن الفرد الآدمي وهو يتكلم إنما هو يعقل ما ينطق به. والثمرة الإيبستيميّة الفضلى هنا هي أن إنتاج الدلالة الكليّة عبر صياغة المعنى المتتالي بين المفردات سيكون أكثر إلزاما لصاحبه، لأن البرهان على قصديّته فيه أمتن وأجلى. والسبب الثاوي وراء ما نقول هو أن الملكة الأدائيّة لا تأتي كليا على الوعي النحوي عند الإنجاز : فالنحو هنا ارتياض ذهني متجدد في تحقيق المهارة الأدائيّة كما في إحكام الصناعة عند الكلام.

فإن نحن أدركنا هذه الخفايا من اللغة الإعرابية التي نعرف الآن نموذجها الأرقى تكشّفت لنا الأسباب الذاتية التي تجعل بعض الناس يتظلمون من «صعوبة» اللغة العربية، متعللين - كما سبق أن أشرنا إليه - بأنهم مضطرون إلى أن يفهموها كي يقرؤوها، بينما الناس من الأمم الأخرى يقرؤون لغاتهم كي يفهموها، ومصدر هذا الظن الواهم من ضربين : الأول أنّ قائله غير واع بأن العربية الفصحى بالنسبة إلى كل عربي في أيامنا هي لغة مكتسبة بالتعلم وليست لغة مكتسبة بالأمومة، ولذلك فالحكم الذي يصدره - سواء أصحّ أم لم يصحّ - هو حكم على آليات الاكتساب من تعلم وتربية وتلقين أكثر مما هو حكم على نظام اللغة، والثاني أن ما يقوله لا يمكن أن يكون حكما على اللغة العربية وإنما هو في أقرب الاحتمالات حكم على نظام تمثيلها الخطيّ، أي كتابتها، بل حتى في هذا الاحتمال لن يَصدق حكمه لأنه في الحقيقة متعلق بالكتابة العربية كما يقع اختزالها لأسباب تقنيّة واقتصاديّة، فتأتي عارية من نظام الحركات، وهذا في تاريخ الألسنة البشرية اليوم بدعة لا نعرف نظيرا لها كما أسلفنا منذ البداية.

أما الذي يمكن أن نجلو به هذا الاستشعار عند الناطقين بالعربية، المتداولين لها بإعرابها، المتكلفين في أدائها عناء الإفصاح ومشقّة اتقاء اللحن، المتمرسين برياضة الارتجال على عفو الخاطر وإملاء البديهة، فهو شيء تراءى لنا ثم انبثق فتجلّى بعد طول التأمل في حقيقة الإعراب، وامتداد العشرة للقضايا الناجمة عنه، ولا سيما عند تحقيق المقاصد : في صياغة المعنى أولا، وإيصال الرسالة ثانيا، وإنتاج الدلالة التي هي الجامع ثالثا.

ومدار الأمر في يقيننا أن الإنسان إذا انطلق يتحدث باللغة التي اكتسبها عن طريق التعلم - لا بالأمومة - فإنه يقيم من نفسه على نفسه رقيبا مَهْما تجوّدت مهارته فيها وأيّا كان الزمن الذي امتد به في تحصيلها، وهذه الرقابة الذاتية تزدوج بالضرورة بين السعي وراء المقصد الدلالي من جهة وإحكام إنتاج المعنى طبقا للمقاصد من جهة ثانية، وقد يتدخل عامل ثالث يتمثل في وعي خاص بنوعية المتلقي وطبيعة استعداداته مما ينعكس بالضرورة على منحى المتكلم

في تأليف الكلام وتخصيص مفاصله.

غير أن المتحدث باللغة الإعرابية، المستوفي لحقوقها النحوية، والمدقق لحركات الأواخر في مفاصلها - دونما ركون إلى نزعة المجهود الأدنى ودون اعتياد افتراضي على حدس السامع وتعديلاته الذهنية - يعيش مع اللغة تجربة مغايرة ولا سيما حين يَرتجل الكلام بعفو الخاطر، وعلى نسقٍ من المواءمة بين حضور المعنى وإنتاج الدلالة، بحيث يَغلق على المتلقي باب الاستباق عن طريق التوقع الظني أو الاستلهام الحدسي. وتتمثل هذه التجربة الخاصة في أنه - مثلَ سائر الناطقين باللغات غير الإعرابيّة - يقيم من نفسه على نفسه رقيبا يرعاه متدرجا به من لحظة التحفّز إلى لحظة التفوّه إلى لحظات الأداء مع امتداد أنفاس الأداء، ولكنه إلى جانب ذلك يقيم لنفسه رقيبا آخر فيستحدث منه وعيا ثانيا يتمثل في التعامل مع اللغة ومع المعنى على أساس مفاتيح الإعراب : فهو عند الإفصاح بلغته الإعرابية مرتجلا صيغَها ودلالاتها يتحصّن بحسّ استثنائي مبنيّ على درجة عالية جدّا من آليات التوقع في احتمالاته القصوى أو في احتمالاته الدنيا.

فإذا انطلق المفصح بجملة من الجمل كان حتما عليه أن يستشعر ما يتهيأ له المتلقي بمجرد حركة إعرابية جاءت في منطلق كلامه، أو ظهرت في منزلة من منازل البدايات فيه، وعندئذ ترى المتكلم يتحرك بمقتضى هذا التوقع، أو تراه يعدّل من بناء كلامه بمقتضى غياب التوقع، وآداتُه في كل ذلك - إلى جانب ترتيب عناصر الكلام مما لا تختصّ به اللغة الإعرابية - هي مفاتيح الإعراب التي تتحول كمنبّهات للإيذان بالدلالة.

إن الإفصاح بواسطة اللغة الإعرابية يقتضي احترام حيثياتِ سلامة التركيب ومقتضيات سلامة البناء، ويتطلب تحاشيَ التعويل على قرائن السياق وبدائل المقام مما يتوسل به بعض الناس متكأ لإهمال شأن الإعراب أو الاستخفاف بإظهار حركاته حيث يتعين عليها الظهور، وإن الإفصاح ليستدعي كذلك تواؤما كاملا بين انبثاق المعنى وتشكل الدلالة وإنجاز الأداء حتى لكأنها عقارب الساعة اليدويّة ذات الجودة التقنيّة الراقية : يتناغم فيها مؤشر الساعات ومؤشر الدقائق ومؤشر الثواني، أو كأنها عدّاد إلكتروني تمرّ فيه الأرقام رأسيّا على لوحة مستطيلة ذات خانات أفقيّة.

إن الحركات الإعرابية لتسمح بقيام وعي جديد بنظام تركيب الكلام هو وعي من درجة ثانية، وسنصطلح عليه بأنه ضرب من النحو المضادّ يأتي مساندا للنظام النحوي المطّرد، ذلك أن الضدّية التي نقصدها ليست ضدية المناقضة، ولا ضدّية الإلغاء، وإنما هي ضدية الضمائد : هي ذاكرة مضادّة لأنها تعي الحدث والوقائع، وتحاول أن تعيَ كيف تشكلت الأحداث والوقائع، وتحاول أن تعي أيضا - بضرب من الافتراض المنهجي - ماذا كان يحصل لو لم تتحقق الوقائع والأحداث. إن مفهوم النحو المضاد الذي نصوغه هو ضرب من الآلية الذهنيّة والنفسيّة يحذقها المفصح باللغة الإعرابية حذقا، ويُحكمها إحكاما، فيتوسّل بها إلى السيطرة على استعدادات المتلقي الذهنيّة والنفسيّة، ومن هذه السبيل يتمكن المفصح من تكثيف إنتاج المعنى بغزارة فائقة.

إن النحو المضاد - الذي هو في نهاية المطاف حقيقة إدراكيّة - لَيجسّمُ خير تجسيم ما لم تعثر له اللسانيات النظرية بعدُ على مقبض إجرائي فاعل، ألا وهو نقطة تقاطع الإرسال والتلقي في عمليّة التواصل اللغوي، ذلك أن الوعي بحقيقة الأداء لدى المتكلم مع الوعي بشروط استقبال الرسالة وحيثيّات تلقيها يتماهيان في تلك اللحظة التي يُطوّع فيها المتكلم تركيبه للخطاب بحسب احتمالات ردود الفعل انطلاقا من البنية الإعرابيّة التي نعلم أنها بنية وسطى بين البنية المقطعيّة والبنية زفوق - المقطعيةس. وهكذا يكون مفهوم «النحو - المضاد» شفرة جديدة من شفرات تركيب الدلالة وتفكيكها.

إن المتكلم باللغة الإعرابية تراه في حقيقة أمره مستغلا لما نصطلح عليه بآلية النحو المضاد عندما ينطلق في إحدى محطات خطابه بجملة إسميّة منسوخة بإحدى أخواتها، ثم يبادر بعدها بذكر خبرها

ولا سيما إذا كان من قبيل أشباه الجمل الظرفية، فيطول الكلام وتتتابع مفاصله بأن تتوالى المعطوفات والمستثنيات والتراكيب الاعتراضيّة، وتمتد الأنفاس حتى يحين موعد ذكر المسند إليه من الجملة الإسميّة وقد أمسى إسما للناسخ، عندئذ ينطلق حوار جديد صامت بين أطراف التواصل باللغة، هو حوارٌ مُنْضَّد على الحوار الأساسيّ، يكاد يكون على تخوم منطقتين : منطقة الوعي ومنطقة اللاشعور.

فالسامع المتنبّه لحقيقة اللغة، والمتيقظ للآية الإعراب، والبصير بأثر النَّظم في صناعة المعنى، يشتدّ تركيزه الذهنيّ في تلك اللحظة منتظرا ألاّ يخطئ المتكلم في وضع حركة الإعراب التي تناسب إسم الناسخ، ولكن انتظاره مشوب بآليّة التّوقع السالب : أنْ يجانب المتكلمُ الصوابَ فيُخطئَ الإعرابَ. ومن الناس من يكون وعيه بتناسج النَّظم وآليات الإفصاح أضعف فلا يتيقظ توقعه تيقظا مخصوصا، فإن أخطأ المتكلم لم ينتبه إليه وإن لم يخطئ انتبه برهة دون أن يُطيل التّيقظ. ومنهم من لا يَردُ في ذهنه توقع الخطأ، فإن أصاب المتكلم مرّ الصواب على السامع دون أن يترك في ذهنه أثرا، وإن أخطأ المتكلم توتّر ذهنه وتشنجت أعصابه وقد يفوته تسلسل المعنى وانتظام دلالات التركيب.

كل هذا والمتكلم واقع خارج دائرة المناورة : نعني أنه مفصح انطلاقا من مقاصده وامتثالا لمداركه، فما بالنا لو جعل المتكلم من قضيّة التوقع واللاّتوقع لدى سامعيه آلة يعزف على أوتارها، ومنبضا يدغدغ به مشاعر الذين هم بحضرة خطابه يتلقونه بعفو الخاطر، فيعمد إلى شدّ الأنفاس، ويتقصد تكثيف درجات التوقع لدى المتوقّعين، وإثارة فضول الآخرين من غير المتوقّعين كي يخففوا ممّا خيّم عليهم من الغفوة. وما عسى أن يحدث من حوار صامت يتوالج مع الحوار اللغويّ لو عمد المتكلم في تلك اللحظة الحرجة – التي صنعتها درجات التّوقع واللاّتوقع – إلى تحاشي الإعراب والجلوس على ربوة السكون بعد نبذ الحركات؟

إن اللغة ملكة، وتحصيلها قرينُ تعلّمها، ولا تعلّمَ إلا لتعليم : إراديّ أو غير إراديّ. وسؤالُ اللغة يستدعي المعنى على قدر ما ينادي سؤالا المعنى سؤال آخر هو سؤال الدلالة : كيف تنشأ، وكيف تتجلى حتى يتمثلها الساعي إلى تحصيل ملكة اللغة. ولكن أسئلة اللغة والإرادة والتحصيل ترتدّ جميعا إلى سؤال واحد – متفرد ومستبدّ – ألا وهو سؤال الاكتساب : ما الذي منه حاصل بالذات وما الذي منه وافد بحكم الأعراض؟ وهل هناك سمات خاصة تميّز اكتساب اللغة الإعرابية من اكتساب أي لغة أخرى غير إعرابية؟

إن اللغة العربية – بأنموذجها الإعرابي – تمثل شاهدا ثمينا على شيئين يتصلان بحقيقة العلم بصرف النظر عن البعد الثقافي وعن المرجعية الحضارية، أي إن هناك مكسبا إنسانيا خالصا عند التأمل في أنموذج اللغة الإعرابية عندما تظل حيّة يتداولها المجتمع في كل استخداماته الرسمية والتربوية والمعرفية، وهذا مما أصبح يندر على مستوى اللغات الإنسانية المتداولة :

هناك – أوّلا – فرصة للعلم اللغوي يستكشف فيها كيف يتعامل الفكر مع مستويين من التنظيم عند الإفضاء بالكلام، مستوى ترتيب عناصر الخطاب ثم مستوى إحكام الروابط النحوية بواسطة علامات الإعراب، في تلك اللحظة يشتغل الذهن بنظامين متراكبين، كأنما هناك الوعي النحوي الأول ثم الوعي النحوي الثاني، وهذا ما صنعنا له مصطلحا فسمينا تلك الدرجة الثانية بالنحو المضاد على معنى أنه وعي رقيب متواصل.

وهناك – ثانيا – فرصة ثمينة لاستكشاف أسرار اكتساب الطفل للغة، فالتجربة التعليمية تثبت أن تداول اللغة العربية مع الأطفال بتحقيق حيثياتها النحوية تفضي بهم إلى استخدام اللغة بشكل نحوي سليم دون أن يكونوا قد حذقوا بعد دروس القواعد النحوية. وعن هذا تنتج حقائق علمية لا تتسنى أبدا عن طريق اكتساب الطفل للغات غير الإعرابية.■

«زوسْ» الأسطورة وإنتاجُ الدلالة

«أنسي الحاج» أنموذجاً

عبدالكريم حسن *

عـنـدمـا قـررت الـدخـول إلى عـالم «أنسـي الحاج» الشعري، لم أكن أعرف شيئاً عن هذا العالم.. كنت أعزلَ إلا من بعض عُدَّةٍ معرفيةٍ، وأدواتٍ منهجيةٍ أستعين بها للدخول إلى هذا العالم المغلق، والخروج منه برؤية جديدة.

وها أنذا أقدم واحدةً من ثمرات هذه الرؤية في انتظار اكتمال المشهد الكلي.

ولقد يعني القارئَ المختص أن يقطف ثمرةً أخرى من ثمرات هذا الغصن، كنت ألقيتها في سلة «ملتقى الثقافات» الذي نظمته الجامعة التونسية في ما بين السابع والعاشر من شهر كانون الثاني- ديسمبر ٢٠٠٤ بمناسبة مرور أربعين عاماً على «حولياتها»، وكان مسمى تلك الثمرة «التداعي وإنتاج الدلالة».

❖ ❖ ❖

زوس (١)

داناي
عندما وجدتُ لكِ هذا الاسم لم أكن
أعرف أنني زوس
الذي هبط عليكِ في السجن
مطراً من الذهب
وأنجبَ منك ذكراً
قتل جَدَّه حسب النبوءة وصار
بطلاً شعبياً من اليونان
حتى آسيا الصغرى.
فجأةً أخبرتِني
واستغربتِ كيف صادف الاسم
وآلمني استغرابكِ فليس غير زوس خليقاً بكِ
إله البرق والرياح والغيوم
سيّد العالم الأسفل والأوسط والأعلى
المخلّص المنتقم
المتعدد أسلوب الإغراء والزيارة
المرموز بالصاعقة بالنسر بالأفعى بالسنديان.
غيره لا يقدر أن يزور ويُغري داناي
(لا أريد أن يقدرَ غيرُه)
غيره لا طريق له إلى داناي
الإلهة العاشقة الحوريَّة الزائلة
التي حملها الموج إليَّ عذراء
فأنجبتُ كلَّ ما أنجبتُ منها
وألقيتُها
على الموج إلى المستقبل عذراء.

❖ ❖ ❖

"Un Inca libre penseur remarquait qe le trajet immuable du soleil est un signe egavalcse'd" (٢)

"ولكن «**الثبات في مسار الشمس علامةٌ من علامات العبودية**».

كـلُّ شـيءٍ في قصـيـدة «زوس» يـغـري باستحضار هذه العبارة. و«أنسي الحاج» كواحدٍ من أحرار «الهنود – العرب» لا يجد ضرورةً للخضوع إلى عبودية الثبات حتى وإن كان الثبات لمسار الإله – الشمس.

* أستاذ النقد الحديث ومناهج البحث في جامعة البحرين.

في الشعر العربي الحديث توظيفٌ جميلٌ متنوعٌ طريفٌ للأسطورة. ولكن «أنسي الحاج» لا يرضيه أن يجري على هذا المسار، فيتخذ لنفسه مساراً آخر يتحرر فيه من غواية الديمومة، ويحرر الأسطورة من عبودية الكمال. فلْنَجْرِ معه في هذا المسار، ولتكنْ غوايتنا الوحيدة نشوةَ التيه، وتدجينَ الكتابة.

القصيدة سَفرٌ في الأسطورة.. كلُّ مستقبلٍ فيه يشدُّ إلى ماضيه.. وكلُّ اندفاعةٍ إلى الأمام انعطافةٌ إلى الوراء.. خطوةٌ تتقدم.. خطوةٌ تنثني.. في النص كما في الفهم.. تلك هي الغواية التي تبدأ من أحضانها غواية الكتابة.

القصيدة صوتان؛ أنا وأنت.. أنتِ التي تتأودين بين ذراعين طويلتين مأخوذةً بالذهول. أنا.. أنتِ.. أنا.. تلك حركة القصيدة.. دورانها.. نشوتها.. ضميرٌ ينفرج لينطوي على ضميرٍ باغته كلُّ هذا الحب الطاغي.. هذا الحب المجنون.

الحركة الأول حركةٌ يقوم بها الشاعر: سماها «داناي» فاكتشف أنه «زوس».

الحركة الثانية حركةٌ ترسم ردَّة فعلها: فجأةً أخبرتْه، واستغربتْ كيف صادف الاسم.

الحركة الثالثة حركةٌ ترسم ألمه من ردَّة فعلها: وحده «زوس» خليقٌ بها.. وحده يستطيع أن يزورها ويغريها.

A - **الحركة الأولى:**

وتنسجها تسعة الأسطر الأولى.

الشاعر هو مَنْ سمَّاها «داناي». ولكن الاسم – هنا – لا يستحضر مُسمَّاه كما هي العادة، إنما يستحضر مُسمِّيَه.. سماها «داناي» فحضر له «زوس» محضراً معه كل هذا التوظيف الجديد.. التوظيف الجميل للأسطورة. سمَّاها «داناي»، فتحول إلى «زوس».

المفارقة الجمالية في هذا التوظيف أنه لا يتخطف الأسطورة تَخطُّفاً.. لا يعرض لها لمحاً.. إنما هو يستحضرها كما هي.. ينقلها نقلاً.. يجيء بها كاملةً لا زيادة فيها ولا نقصان.. إنه – بصيغةٍ أخرى – لا يتعامل معها كنصٍ غائبٍ، بل يتعامل معها كنصٍ حاضر.

في الأسطورة أن «داناي» نزيلة السجن.. أن سجنها لا أبواب له تسمح لها بالخروج، أو تسمح لغيرها بالدخول. سجنها منيعٌ.. مناعته تحول بينها وبين الآخرين حتى وإن أرادت. سجنها هو هذا الحدُّ الفاصل بينها وبين عالم الرجال.. هو هذه القطيعة بين العالمين. هل سجنتْ نفسها بنفسها؟ أم سُجنتْ؟ الأمر سِيان.. المهم في الأمر أنها في حالة مَنْ لا يُطال.

هي لا تُطال.. هو لم يطرقْ باباً يفضي إليها.. لم يكسر باباً.. لم يتسلقْ سوراً.. لم يخترق جداراً.. هو لم «يخترقْها».. نزل عليها «**مطراً من الذهب**».. أدركها احتواءً لا اختراقا.

الصورة قلبٌ للعلاقة العادية بين الرجل والمرأة. المرأة في العادة هي التي تحتوي الرجل. الرجل هنا هو الذي يحتويها.. «**هبط عليها زوس في السجن مطراً من الذهب وأنجب منها ذكرا..**».

ولستُ أدري ما الصحيح في اللغة: أنجبَ منها؟ أم أنجبَ لها؟ وأنجبَ منها؟ أم أنجبتْ منه؟ ولا أدري هل أحطم رأسي على أسوار هذه المسألة التي لم يحطم رأسَه على أسوارها القاموس؟ أم أن الاغتصاب وحده؛ الاغتصاب المعرفي هو الذي يفتح لي أبواب طيبة؟

ليكنْ، ولأستنفرْ هذه الدلالة من المعجم: «أنجبَ من الشجرة فرعاً: قطع». وليكنْ أن أستعين بآلية الإبدال commutation التي تزودني بها اللسانيات الحديثة:

... هبط عليكِ في السجن
مطراً من الذهب
و(اقتطع) منك ذكراً

ألا نجد أنفسنا – مرةً أخرى – بإزاء علاقةٍ مقلوبة؟ علاقةٍ تعكس علاقة النسب السائدة؟ أليس الذكر – في العادة – هو مَنْ يُقتطع من «الشجرة» الأبوية؟ ولكنْ؛ هوذا يُقتطع – هنا – من شجرة الأم.. هو الذي:

قتل جدَّه حسب النبوءة وصار
بطلاً شعبياً من اليونان
حتى آسيا الصغرى.

ألا يعزز هذا تأويلنا القائم على قلب علاقة النسب المتداولة؟ إن قتل الأب ظاهرةٌ معروفةٌ في التحليل النفسي. وقتلُ الذكر جدَّه لأمه يحمل اعترافاً

صريحاً بالنسب الأمومي. صحيحٌ أنه لا يقتل أباه.. ولكنه صحيحٌ أنه يقتل مَنْ يحلُّ محلَّ أبيه.. إنه يقتل بديل أبيه، ليصبح «بطلاً شعبياً»، مما يضعنا – مرةً أخرى – أمام الترسيمة «Le schéma» التقليدية لعقدة أوديب.

قلنا إن الأسطورة منقولةٌ نقلاً إلى القصيدة.. لكننا لم نقلْ إن الوحدات الأسطورية الصغرى «Les mythèmes»(٣) تتحول في القصيدة إلى وحداتٍ شعريةٍ صغرى «poétemes». فلنعدْ إلى الوراء، ولنقرأ:

عندما وجدتُ لكِ هذا الاسم لم أكنْ
أعرف أنني زوس

المجال الدلالي المشترك بين الأسطوري والشعري هو هذا التقابل الماثل بين البشري وما فوق البشري. فـ «زوس» إلهٌ لا كالآلهة. والشاعر عاشقٌ لا كالعشاق.. كلاهما يحمل سمةً مضاعفةً في العشق. الأول يعلو على البشر بألوهيته، ويعلو على الآلهة في ألوهيتها. والثاني يعلو على العشاق في عشقه، ويعلو على مَنْ كان منهم يعلو في عشقه عشقَ البشر.

هذه السمات الدلالية تتفجر – فيما بعد – في صورتين؛ الأولى صورة مَنْ «**هبط مطراً من الذهب**»، والثانية صورة مَنْ «**قتل جدَّه حسب النبوءة وصار بطلاً شعبياً...**».

في الصورة الأولى احتواءٌ للحبيبة. في الصورة الثانية اعترافٌ بسيادتها. فعندما أحبَّها الشاعر أقرَّ بالنظام الأمومي. أحبَّها ذاك الحب الخارق، فوجد نفسه العاشق الخارق.. وجد نفسه «زوسَ» الذي يخرج على علاقة السيطرة السائدة.. سيطرة الذكر على الأنثى.. ويُقرُّ بالنظام الأمومي.

فلنعدْ إلى «داناي» لنقرأها مرتين؛ مرةً إذ نقرأ الاسم اليوناني بحروفٍ عربية. ومرةً إذ نقرأه بما يمكن أن تشي به «الياء» ولو في مظهرها الخارجي من ضمير الملكية.

لا قسر في الأمر، ولا إجهاد. كلُّ ما فيه إشعاعٌ تراجعيٌّ للصورة الشعرية.. إشعاعٌ يصدر عن شعرية «زوس»، تتحول معه شعرية «داناي» إلى «حبيبتي»، فكأن الشاعر يقول: «عندما وجدت لكِ هذا الاسم».. عندما سميتكِ حبيبتي، لم أكنْ أعرف أنني عاشقٌ غير عادي.. عاشقٌ فوق البشر.. وافى عليكِ أنتِ التي لا تُدْرَكين.. طالك أنتِ التي لا تُطالين.. نصَّبكِ مليكةً على القلب أنتِ المنيعةُ التي تتحصَّنُ في فرادتها، ويستجيب لها طوفان هذا الحب الفريد.

B - **الحركة الثانية:**

وتنسجها «أنتِ» في سطرين شعريين وحسب؛ سطرين ترتعش على هدبيهما علامة الذهول:

فجأةً أخبرْتِني
واستغربتِ كيف صادف الاسم

«فجأةً» أخبرتْه.. بماذا؟.. لا أدري. كل ما أدريه أن الفعل في حاجةٍ إلى ثلاثة مفعولاتٍ غاب منها اثنان بلا قرينة. و«فجأةً» نجد أنفسنا بإزاء انتهاكٍ آخر للنحو.. انتهاكٍ يفتح الباب لإنتاج الدلالة.

هل أخبرتْهُ أنها حقّاً «داناي».. ويا للمصادفة المدهشة أن يتطابق اسمها مع الاسم الذي سمَّاها به الشاعر؟!.

ربما كان ذلك؛ ولكنَّ البقاء في هذا المستوى يُبقي الدلالة في قيد المعنى «dénotation». فلنمض إلى الأمام، ولنرَ كيف تمضي الدلالة.

C - **الحركة الثالثة:**

واستغربتِ كيف صادف الاسم
وآلمني استغرابُك...

آلمهُ استغرابُها لأنه كان ينتظر منها موقفاً آخر.. شعوراً آخر. فلنعدْ خطوةً إلى الوراء، ولنبدلْ بالدالِّ الشعري مدلوله الذي أفضى إليه التحليل:

فجأةً أخبرْتِني (أنكِ حبيبتي)
واستغربتِ كيف صادف الاسم
(أنكِ حقاً حبيبتي)
وآلمني استغرابُك...

ينقلنا هذا التأويل من قيد المعنى إلى فيض المعنى، ولكنه لا يحسم موقف الحبيبة. و«إخبارها» له أنها حبيبته لا يتضمَّن تبادليةً في الحب. إنه يعلن عن حبه لها، ولكنه لا يعلن عن حبها له. وهنا موضع ألمه من استغرابها إذ سمَّاها حبيبته. هو يؤلمه ذاك، ويؤلمنا نحن أننا لم نمسك بعدُ بأسباب هذا الألم.

... آلمني استغرابُكِ فليس غير زوس خليقاً بكِ

إله البرق والرياح والغيوم
سيد العالم الأسفل والأوسط والأعلى
المخلِّص المنتقم
المتعدِّد أسلوب الإغراء والزيارة
المرموز بالصاعقة بالنسر بالأفعى بالسنديان.

في النص الشعري مجموعةٌ من النعوت التي تلحق بـ «زوس». ولكلٍّ منها امتداداته في النص الأسطوري الذي يقتضي التحليل رصد وحداته الأسطورية الصغرى وتعيينها قبل العودة إلى النص الأول لتعيين دلالاته الشعرية.

في الأسطورة «**أن البرق هو ما يأتي من الصاعقة، وأن السيكلوب ذوي العين الواحدة هم الذين أنعموا على زوس بالصاعقة كسلاحٍ هجومي، وأن زوس وحده هو الذي يملك حقَّ استعمال الصاعقة. وبفضل ما يحدثه برقها القاتل من الرعب، كان زوس يهيمن على عائلة المشاكسين من آلهة الأولمب**»(٤).

وفي الأسطورة «**أن زوس سجن الرياح لاعتقاده بأنها إن لم توضع تحت المراقبة، فإنه سيكون في مقدورها يوماً من الأيام أن تذهب بالأرض والسماء. ونزولاً عند رغبة هيرا كلف زوس إيول بحراستها**»(٥).

فلنقرأ الشعري في ضوء الأسطوري، ولنتذكرْ أن «زوس» الأسطوري هو ذاك العاشق الخارق الذي يتجاوز بعشقه قدرة البشر على العشق، ففي ضوء هذا السياق العاطفي سنقرأ «زوس» القصيدة.

عواطفه:
برقٌ يومض في قوةٍ وخطفْ..
عاصفةٌ تقتلع، فلا تبقي ولا تذر..
غيومٌ يكفهرُّ لها وجه السماء الذي يشفّ
عن وجه شاعرٍ مكفهرٍ بدوره.. منطوٍ
بدوره على ذاته.. قد ينفجر مطراً، وقد لا
ينفجر..

ذاك هو «زوس».. عواطفه جامحة.. تفصح عن نفسها أو لا تفصح.. تطفو أو تغور في الأعماق.. تعصف بصاحبها، ولا تعبِّر عن ذاتها إلا ومضاً. هل عرفتَ الآن لماذا يؤلمه استغرابها؟ «**فجأةً أخبرتِني واستغربتِ**» أنني العاشق الخارق للمألوف.. وآلمني أنكِ لم تكتشفي حبي.. لم تكتشفي العواطف التي تعصف بي.. تومض لك.. ولا تعبِّر عن نفسها.. لا تذوب في المطر.

ولئن كان «زوس» هو ذاك العاشق الأكبر، وكانت العوالم التي يسودها؛ أسفلها وأوسطها وأعلاها، عوالم الحب، إن الشاعر أيضاً هو ذاك العاشق الذي لا يترك طريقةً لا يطرق بها عالم الحب.

مخلِّصٌ ومنتقمٌ هو في آنٍ واحد.. مليءٌ بالتناقضات.. يحبُّ ولا يعبِّر عن حبه.. ويحبُّ ولا يطلب أن يُحَبَّ برغم أنه يُحِبُّ بما لا يترك مجالاً لمزيدٍ من الحب. أليس هو سيدَ عوالم الحب؟

سمَّاها «داناي» فاكتشف أنه «زوس».. و«**فجأةً أخبرتْهُ واستغربتْ كيف صادف الاسم وآلمه استغرابها**»..

أيكون ذلك أنه عندما أخبرها بحبه لم يكن يعرف أنه يحبها كل هذا الحب الطاغي؟ أم يكون أنه عندما اكتشف حبه لها، أومأ به إليها، فاستغربتْ أن يكون على هذا القدْر من الحب، وآلمه استغرابُها؟ آلمه منها أنها لم تفهم حبه لها.. لم تفهم ما يعصف به من الحب، هو الذي لم يترك طريقاً للحب إلا سلكها.. تحوَّل.. تبدَّل – وعلى غرار «زوس» – تبعاً لما يُمليه العشق، أو تمليه العشيقة «**فمرَّةً يتحول إلى أفعى ليختبىء أو يُغري، ومرةً يأخذ - على غرار الحبيبة - شكل السلواة، ومرةً يتحول إلى عصفور بلَّلَهُ القطر من أجل أن تحنَّ عليه «هيرا، وتضعه على صدرها**»(٦).

تتحول أساليب «زوس»، وتتحول على غرارها – أساليب الشاعر. يتحول الشعري على غرار الأسطوري. هذا وفقاً لما تمليه «داناي». وذاك وفقاً لحالاته النفسية المتقلبة. تتعدد أساليب الشاعر لإغراء الحبيبة.. تتعدد طرقه لزيارتها.. لطَرْق أبواب حياته.. أبواب قلبها.. ولكنها لا تفهم.. لا تفهمُ:

أنه المرموز إليه بالصاعقة.. أن هذه إن
سقطت أحرقت..
أنه المرموز إليه بالنسر؛ رمز الرجولة
والفحولة والكبرياء..(٧)

أنه المرموز إليه بالأفعى؛ رمز الشفاء الذي يخلّص من كل داء..

أنه المرموز إليه بالسنديان؛ معبد العَرَافة الخاص بـ «زوس» الخارق بقدرته على الإحاطة بالعوامل الخفيّة، واستبصار النوايا، والدخول إلى سرائر الأيام..(٨) طائرهُ النسر.. شجرته السنديانة.. معابده الرئيسية في بلد السنديان.. ومنذ أن انتصر وإخوته على التيتان المتحالفين مع «كرونوس»، حكم السماء، وهيمن على العالم.. إلهُ العدالة والعفو.. الذائدُ عن الضعفاء.. المقتصُّ من المجرمين..»(٩)

فهل يقدر غيره «**أن يزور ويغري داناي**»؟ غيره لا يقدر، بالتأكيد. وبالتأكيد كلما تجمَّلت صورة الخصم، تعززتْ صورة البطل. كلما تضخمتْ صورة المحب، كانت صورة الحبيب أكبر. فللشاعر أن يتعملق، وللحبيبة أن تتمنَّع.. له أن يكون العاشق المجنون.. ولها أن تكون العشيقة المثال.

غيرهُ لا يقدر أن يزور ويغري داناي
(لا أريدُ أن يقدر غيرُه)

غيرُه غير قادرٍ على مطاولتها. وحده الجدير بها.. القادر على مطاولتها، وإن كانت مطاولةً لا تعود بها. فهي معلَّقةٌ بين أهداب ابتهاله، وغيوم احتمالاتها.

محبٌّ مجنون.. وحبيبةٌ محيِّرة. وحبٌّ حالةٌ من الجنون تكثَّفتْ في التي تكثفتْ في ذاتها كلُّ الكائنات:

غيرُه لا طريق له إلى داناي
الإلهة العشيقة الحورية الزائلة
التي حملها الموج إليَّ عذراءَ
فأنجبتُ كلَّ ما أنجبتُ منها
وألقيتُها
على الموج إلى المستقبل عذراءً.

إلهةٌ.. حوريةٌ.. إنسيَّةٌ.. تلك هي الحبيبة التي حملها إليه الموج عذراء، فاحتجبت «داناي»، وانبثقت «أفروديت».

«أفروديت» هي التي انبثقت من الموج(١٠).. طلعتْ عاريةً من الزبد، تمتطي صَدَفة.. وحين نزلتْ أول ما نزلت على جزيرة «سيتير» «Citère» كانت الأعشاب والأزهار تنبت على خطوها(١١). وإثر مغامراتٍ قامت بها «أفروديت» قررت الرحيل إلى مدينة بافوس «Paphos» حيث استعادت عذريتها في البحر(١٢).

السِمةُ الرئيسية لـ «أفروديت» حزامها السحري الذي جعل منها معشوقة العاشقين.

في روايةٍ أن «أفروديت» ابنةٌ لـ «زوس». وفي روايةٍ أخرى أنها ابنته بالتبني(١٣).. أنه لم يتصل بها جنسيا.. أن المفعول السحري لحزامها أبقاه في حالٍ من الرغبة الدائمة نحوها.

ألا ترى كيف تعاملت القصيدة مع «أفروديت» بغير ما تعاملت مع «داناي»؟.

كانت «داناي» نصاً حاضراً، ولكن «أفروديت» نصٌّ غائب. «داناي» منقولةٌ إلى الشعر، فأما «أفروديت» فشعرٌ يعيد إلى الأسطورة. في توظيف «داناي» جِدَّةٌ نشهد بها للشاعر. وفي توظيف «أفروديت» خطٌّ على مسارٍ قديم. وعلى الرغم من عذرية «أفروديت» فإن عذرية «داناي» تبقى صفحةً بيضاء تعرض كل مفاتنها للقلم.

ولقد يخطُّ القلم في ما يخطُّهُ أن «داناي» حبيبةُ الشاعر.. صنوُ «أفروديت».. أنها حبيبةٌ تُغري، ولكنها تستعصي.. أنها تلهب القلوب، ولكنها لا تُطال.. أنها تثير، ولكنها تطلع من كل نظرٍ ربيعاً بكراً، وجنةً جديدة. فليكنْ أن تكون عذريتُها سجنَها الآخر داخل سجنٍ يغمره مطرٌ متدفقٌ من الحب.. الشعر. وليكنْ إلقاؤها «**إلى المستقبل عذراءَ**» صلاةً إلى الحب.. عشقاً صوفياً يوقد المزيد من نار الحب.. نار الاستجابة للحبيب.. نار الرغبة الظامئة أبداً، وأبداً غير المرتوية.

❖ ❖ ❖

ولقد أشرتُ غير مرةٍ إلى التوظيف الخاص للأسطورة. وأظنُّ أنه آن الأوان للوقوف على هذه الخصوصية، ومقاربة جِدَّتها.

ففي دراسةٍ لي بعنوان «أوزيريس بين الرامز والمرموز»(١٤) حاولت مقاربة التوظيف الأسطوري في الشعر، وسميتُ الأسطورة «رامزاً»، والقصيدة «مرموزاً»، والمجال الدلالي المشترك بينهما هو الرمز. وانتهيت من تلك الدراسة إلى أن الأسطورة والقصيدة دائرتان متقاطعتان ينتج عن تقاطعهما أربع مناطق

دلاليةٍ متميزة: المنطقة الأولى هي الوحدات الأسطورية التي أهملتها القصيدة. والمنطقتان الثانية والثالثة هما الوحدات الأسطورية التي أخذتها القصيدة أخذَ إيجابٍ أو نفي. وأما المنطقة الأخيرة فهي الوحدات التي أضافتها القصيدة إلى الأسطورة.

المجال الدلالي المشترك هو العلاقة بين الرامز والمرموز.. بين الأسطورة والقصيدة.

في هذا المجال الدلالي يحافظ كل دالٍّ أسطوري على مدلوله، سلباً أو إيجاباً، عندما ينتقل إلى القصيدة.

ولكن القصيدة التي بين أيدينا لا تتقاطع فيها مجموعة من الوحدات الدلالية مع مجموعةٍ أخرى. إنما هي مجموعةٌ تطبق على مجموعةٍ أخرى. فالتقنية التي اعتمدها الشاعر تقنية النقل بالمعنى المعجمي للكلمة. قام الشاعر بنقل أسطورة «زوس» و«داناي» من سياقها الأسطوري إلى سياقٍ شعري اكتسبت معه دلالاتٍ جديدة. فالعملية لا تتعلق إذاً بمجالٍ دلالي مشترك، بين سِمةٍ هنا، وسِمةٍ هناك، إنما تتعلق بانتقال السمات كلها من سياقٍ إلى آخر.

ولقد أفضتْ هذه التقنية إلى تفريغ كلّ دالٍّ أسطوريٍ من مدلوله الذي كان يحمله، ليمتلىء بمدلولٍ جديدٍ يحدده السياق الشعري. فالدالُّ والمدلول الأسطوريان كلاهما يتحول إلى مجرد دالٍّ يكتسب مدلوله من القصيدة.

تلك حالة «زوس» و«داناي». ولكنها ليست حالة «أفروديت».

في الحالة الأولى تتحول الأسطورة كلها إلى دالٍّ يكتسب مدلوله من السياق الشعري؛ سياق الحب. وفي الحالة الثانية يعيدنا النص الشعري إلى النص الغائب.. ويشترك النصَّان في مجالٍ دلالي تصبح معه «أفروديت» رمز الحبيبة، وتنتج الدلالةُ من هذا التقاطع بين الرامز والمرموز.

في الحالة الأولى تنتقل الأسطورة إلى القصيدة. وفي الحالة الثانية تلتقيان في منتصف الطريق.

في الحالة الأولى اختراقٌ لثبات الكمال. وفي الحالة الثانية دورانٌ في هذا الثبات.

في الحالة الأولى مسارٌ آخر للشمس. وفي الحالة الثانية مسارٌ في مسار الشمس.

ولستُ أُفاضل بين الحالتين.. ولا أرى الأجمل بين الجميلين.. وكلُّ ما أراه.. أنني أرى وحسبْ.

❖ ❖ ❖

الهوامش

(١) تنتمي القصيدة إلى المجموعة الشعرية «ماضي الأيام الآتية» الصادرة عن «دار الجديد» في بيروت، الطبعة الثانية، عام ١٩٩٤. وكانت الطبعة الأولى لهذه المجموعة قد صدرت عن المكتبة العصرية في عام ١٩٦٥

(2) Friederich Nietzsche, La naissance de La la tragédie et Fragments postumes. 1869-1872, éd. Gallimard, Paris 1977, p235. Fragments 5[56].

(٣) للتعرف على هذا المصطلح البنيوي عدْ إلى دراستنا التي بعنوان «أوديب في التحليل النفسي والبنيوي»، مجلة «المعرفة» السورية، دمشق، العدد (٣٥٢)، كانون الثاني ١٩٩٣.

(4) Robert Graves, Les Mythes Grecs traduit de l'anglais par Mounir Hafez, éd; Fayard, Paris 1967, pp40..49.
(5) Ibid, p 141.
(6) Ibid.
(7) Ibid; p 8.
8) Ibid; p 148.

(٩) المصدر نفسه، في أكثر من موقع.

(10) Ibid, p 60.
(11) Ibid, p 46.
(12) Ibid, p 61.
(13) Ibid, p 62.

(١٤) «من البنية السطحية إلى البنية العميقة»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧.

استنطاق الخطاب الشعري المعاصر وتأويله

علي الشرع *

إن إجراءات التأويل التي يعمد إليها متلقي الخطاب الشعري متنوعة ومتعددة على الرغم من أن النهج التأويلي يتحدد وفق المواصفات الخاصة التي يبدو من خلالها الخطاب ووفق المنطلقات المفترضة التي ينطلق منها منشئة، كما يتحدد وفق المواضعات الخاصة التي ينطلق منها متلقي الخطاب بما يتسم به من إدراك ودربة وألفة في الأعراف المتبعة في بناء النص الأدبي وفي التعامل معه أو في قراءته. ولهذا كله فإن الحديث عن كل الإجراءات المحتملة في تأويل النص الشعري يبدو صعبا. ومن هنا فإنني سأكتفي ببيان بعض هذه الإجراءات وفق الحالات الخاصة التي تعاملت معها. وقد عمدت هنا إلى اختيار نص قصير لأتمكن من الحديث المتكامل عن بعض الإجراءات التي تعتمد في التأويل. والنص الشعري الذي اخترت هو المقطعة المعنونة : موجة من قصيدة مرآة خالدة لأدونيس :(١)

مرآة خالدة

١-الموجه

خالدة
شجن تورق الغصون حوله،
خالدة
سفر يغرق النهار
في مياه العيون
موجة علمتني
أن ضوء النجوم
أن وجه الغيوم
وأنين الغبار
زهرة واحدة ....

لقد سبق أن تناولت هذه المقطّعة بالتحليل في أطروحتي لدرجة الدكتوراة، وكنت معنيا حينها باستكشاف بنية القصيدة في شعر أدونيس. وعلى الرغم من أن هذا الهدف لم يكن ليتحقق دون تحليل دقيق للنصوص الشعرية، إلا إنني لم أكن معنيا حينها ببيان طبيعة الإجراءات التي اتبعتها في تحليل النصوص، وبمعنى آخر لم أكن معنيا بالكشف عن طبيعة الإجراءات التي اتبعتها في التأويل. ولقد كان همي آنذاك أن أقدم خلاصة ما توصلت إليه لأثبت أن هذه المقطعة تندرج تحت ما سميته بنية المنظورات. أما الآن فإني أعود لأتأمل النهج الذي اتبعته في قراءة النص حتى أتوصل إلى هذه النتيجة، أي لأتأمل الأسئلة التي طرحتها على نفسي عندما باشرت قراءة هذه المقطعة، وبالتالي لأتأمل إجراءات الفهم والتأويل التي قادتني لمحاصرة نصّ الخطاب الشعري لأحدد ما ظننته قصدية الشاعر وأحددّ مفهومي أنا لهذا النص.

فهذه المقطّعة الشعرية، شأنها شأن معظم شعر أدونيس، تنطوي على غموض يستفزّ قدرة المتلقي ويدعوه للتسلح بما لديه من خبرة ودراية في لغة الشعر وأساليبه في إنشاء الدلالة، وطرائقه في تشكيل الصور والأخيلة كوسائل لإيداع الدلالات أو حملها والتعبير عنها. وقد لا يقتصر الأمر على ذلك،فمتلقى هذه المقطعة مطالب بأن يتوصل إلى التصور الفكري الكلي

* قسم اللغة العربية - جامعة اليرموك بالأردن.

الذي انطلق منه الشاعر وحاول أن يودع من خلاله انفعالاته وأفكاره وموقفه إزاء القضية التي شغلته. وبالتالي فإن المتلقي لا يستطيع أن يتعامل مع نصّ خطاب هذه المقطعة بالتهميش أو بالاختبار الجزئي دون النظر إلى الوحدة الكلية التي يفترض وجودها فيه. وهذا يعني أن المتلقي مطالب بتفسير كل مفردة وكل صورة فيها دون أن يفرّط ب (أو يتجاهل) التناغم الكلي المفترض وجوده في نص المقطعة الكلي.

عندما كنت أفكر بهذا النهج في قراءة هذه المقطعة من أجل تصنيفها ضمن بنى عامة تصدق على عدد أكبر من قصائد أدونيس، وقفت على ملاحظات كتبها كمال أبو ديب حول هذه المقطعة جاءت في سياق دراسة بعنوان «حيرة العالم بالكل (٢) «The perplexity of the all knowing». لم يكن هدف أبي ديب، كما يبدو، أن يفسر نص هذه المقطعة أو يؤوله، فحديثه عن هذه المقطعة جاء في سياق تصوّره لقصيدة أدونيس ممثلة، كما يقول، الصورة المصغرة عن العالم ، « microcosm » التي من خلالها يحاول أدونيس أن يعيد صياغة العالم الأكبر ويعيد خلقه وفق مخيلته الشعرية الخاصة. وهذا ما قاله أبو ديب (٣): «تصبح القصيدة الصورة المصغّرة عن العالم» «microcosm» التي تجسد رؤية أدونيس الأساسية إزاء الواقع وإزاء الإنسان والطبيعة وما وراء الطبيعة.

إنها تغدو الوحدة الكلية totality التي من خلالها تتآلف التوترات القائمة بين المتعارضات الحادة التي يغدو كل مستوى فيها تحويلا للرؤية الأساسية عن الواقع الكامن في القصيدة، إن القصيدة تصبح حدث تناغم وتوازن واكتشاف الاندغام والتداخل بين العناصر اللغويّة، وكل العناصر تتحرك نحو معنى مركزي (وهو ما يلاحظ) مستقرا في ظواهر متنوعة من الكون، والمعنى يشع من خلال العناصر اللغويّة المشكلة شبكة من العلاقات التي تعطي القصيدة شموليتها، وكل شيء في الكون يغدو عندها تجليا آخر لمعنى جوهري. وهكذا فالمرأة تبدو موجة تعلم الشاعر أن ضوء النجوم /أن وجه الغيوم/وأنين الغبار/زهرة واحدة.

«ولأن كل هذه العناصر المتباينة زهرة واحدة، فإن القصيدة تتعامل معها ماديا بمثابة زهرة واحدة. وهكذا فإن ما يصدق دلاليا ونحويا على عنصر، يصدق بالقدر نفسه، وبسهولة على العنصر الآخر. وهكذا فالجسد يمكن وصفه بلغة النجوم والغبار والزهور. والشجرة تغدو كتابا بالقدر نفسه الذي يصبح فيه القبر مرآة. واللغة تفقد وضعيتها المتصوّرة سلفا، كما تفقد وظائفها المنوطة بها، والألفاظ تفقد معانيها المألوفة، والمقولات النحوية لم يعد ينظر إليها منفصلة عن بعض بحدود حادة. اللغة تصبح جوهرا إنسانيا تمتلك (معه) حدودها الواضحة ومظاهرها المحددة فقط، من خلال تشكيلها في جسد من العلاقات الخاصة، (وهذا الجسد من العلاقات) هو القصيدة نفسها. إن اللغة تصبح قصيدة ضمن قصيدة».

لا أريد أن أناقش أبا ديب في هذا الطرح، أو أسائله عما يريد قوله، لكن الفكرة الأساسية التي استطعت أن استخلصها من هذا الكلام، هي أن القصيدة في شعر أدونيس هي التشكيل اللغويّ المجسّد لرؤية أدونيس إزاء العالم، وهي بهذا المعنى كما قال، الصورة المصغرة عن العالم الذي عاينه الشاعر في واقعه المادي، إن القصيدة كينونة لغوية تناظر كينونة العالم الخارجي وفق رؤية الشاعر ووفق مخيلته. ومن جهتي فإنني لا أختلف مع أبي ديب حول هذا الطرح العام إزاء القصيدة أو الشعر، فهو يتفق وتصورات نقدية عامة معروفه إزاء الشعر والأدب والفنون. لكنني في الوقت نفسه وجدت نفسي إزاء مثل هذه التساؤلات: ما مدى صلة هذه الملاحظات بمنطوق النص الشعري: دلالة وتشكيلا فنيا ؟ وما قيمة هذه الملاحظات بالنسبة لقارئ يريد أن يفهم النص ويفهم مقاصد صاحبه الفكرية أو دوافعه في إنشائه، أو يريد أن يعرف كيفية تشكيله لغة و أخيلة وبناء كليا،أو يريد أن يعرف موقع هذا النص مما يطرحه صاحبه في نصوص شعرية أخرى ؟. إن ملاحظات أبي ديب لا تسعف المتلقي في

تعامله مع هذا النص، فهي ملاحظات تطلّ على النص من خلال تصورات خارجية لا تفسّره ولا تفسر الإشكاليات الدلاليّة الغامضة فيه، ولا تفسّر طبيعة تشكيله اللغويّ أو التخييلي.

يضاف إلى ذلك إنّ ملاحظاته تثير حيرة المتلقي وبخاصة عندما يستخدم أبو ديب جزئيات من خطاب النص بطريقة تربك القارئ، وذلك ما نلاحظه في قوله: «... وكل شيء في الكون يغدو عندها تجليا آخر لمعنى جوهري. وهكذا فالمرأة تبدو موجة تعلم الشاعر أن ضوء النجوم /أن وجه الغيوم /وأنين الغبار /زهرة واحدة».

والإرباك وارد أيضا في قوله: «وهكذا فالجسد يمكن وصفه بلغة النجوم والغبار والزهور، والشجرة تغدو كتابا بالقدر نفسه الذي يصبح فيه القبر مرآة ... أن اللغة تصبح قصيدة ضمن القصيدة».

والشك يتزايد لدى المتلقي المعوّل على القراءة التأويليه عندما يجد أبا ديب يقدّم هذا الفهم لقول أدونيس التالي: «خالدة/شجن تورق الغصون/حوله». فقد ترجم أبو ديب هذه الجملة بقوله: "Khalidah, a sorrow which branches leaf around" أي «خالدة حزن تورق الغصون حوله» وهو الفهم الذي لا يتفق ودلالات النص في السياق الأوسع، ويتجافى وبنية النص وتوجيهاته الفكرية، وهذا ما سأوضحه بعد قليل.

والتساؤلات حول قراءة أبي ديب لهذا النص لا تقتصر على ما ذكرت، فمثلا: لماذا يتجاهل أبو ديب تفسير (أو التعليق على) قول الشاعر : خالدة سفر يغرق النهار في مياه العيون؟ ولماذا يكتفي دون تفسير، بتكرار ما قاله أدونيس :خالدة علمتني /أن ضوء النجوم/أن وجه الغيوم/وأنين الغبار/زهرة واحدة؟

ولماذا تجاهل أبو ديب في قراءته بيان معنى عنوان المقطعة : «موجة»؟ ولماذا لم يعمد إلى تفسير العلاقة بين الفقرات الفرعية المؤلفة لهذه المقطعة الصغيرة؟ وهي:

١-خالدة/شجن تورق الغصون/حوله.

٢-خالدة /سفر يغرق النهار /في مياه العيون.

٣-(خالدة) موجة علمتني /أن ضوء النجوم/أن وجه الغيوم/ وأنين الغبار/ زهرة واحدة.

إن كل هذه التساؤلات لا يمكن الإجابة عليها من خلال المنهجية التي أطلّ من خلالها أبو ديب على نص الخطاب الشعري في هذه المقطعة القصيرة. والمنهج المؤهل للإجابة عن هذه التساؤلات هو المنهج التأويلي، أو المنهج الذي يعتمد على القراءة الدقيقة لنص الخطاب الشعري، وهو المنهج الذي يستند إلى طبيعة خاصة بأدواته وإستراتيجيته وشروطه ومقاصده، وبماله من فعالية ليس في تأويل النص الواحد وإنما في قدرته على اكتشاف أمور أخرى في طبيعة التفكير الأدبي وتشكيله لغة وأخيلة وبناء كليا.

إن تأويل نصّ الخطاب الشعري، وانطلاقا من قراءة هذه المقطعة القصيرة وحدها يقتضي النظر في المستويات التالية:

أولا :المستوى المعلوماتي والمعجمي والمجازي:

يواجه المتلقي منذ البداية، في هذه المقطعة، بالمستوى المعلوماتي والمعجمي والمجازي، وذلك في جملتها الأولى : خالدة /شجن تورق الغصون/حوله ٠فعلى مستوى المعلومة الخارجية ينبغي أن يعرف المتلقي أن «خالدة» هو اسم زوجة الشاعر. لكن هذه المعرفة قد تضلل المتلقي، فخالدة ليست مجرد اسم امرأة وإنما هي أيضا صفة دالة على الخلود. وهذا الاحتراس في تحديد دلالة خالدة أمر مهم لأننا سنواجه بمعنى الخلود عندما نتبين دلالة بقية جمل هذه المقطعة.

أما على المستوى المعجمي فينبغي أن يتنبه المتلقي إلى أن كلمة «شجن» تعني أكثر من دلالة فهي «حزن» وهي «غصن» أيضا والمعنى الثاني، ربما، أبعد عن ذاكرة المتلقي من المعنى الأول، على الرغم من اتساع حضوره في مادة «شجن» وقد لاحظنا فيما سبق كيف اختار أبو ديب المعنى الأول أي «حزن»٠

واختيار المعنى المعجمي الأنسب وفق معطى نصّ الخطاب الشعري، أمر في غاية الأهمية بالنسبة

للقارئ المدقق في نصوص شعرية تعتمد الدقة أساسا لها، وتعوّل عليها كثيرا في البناء الفكري والجمالي في آن (٤).

إن مسألة اختيار المعنى المعجمي الأنسب تتحدد وفق السياق اللغويّ الضيق (الجملة الواحدة) الذي ترد فيه. ووفق السياق الدلاليّ الأوسع الذي يتجاوز حدود الجملة الواحدة ليشارف التوجه الفكري والتخيلي والبنائي الكلي الذي يندرج في سياق نص الخطاب الشعري. فلو كان المعنى المعجمي في نص الخطاب الشعري يتحدد في حدود الجملة الواحدة ،لكان الأمر هينا أن نقول مع أبي ديب وغيره: أن خالدة حزن تورق الغصون حوله، على الرغم من المجافاة البائنة بين الحزن وإيراق الغصون. فالمسألة لا تقتصر على دلالة الجملة الواحدة ،فالدلالة الأوسع الناتجة عن العلاقة بين الجملة وسابقتها ولاحقتها، تتطلب الدقة في الاختيار إذا كان القارئ معنيا بالنظر إلى بنية النص الفكرية والتخييلية كذلك.

لهذا كله فإن دلالة الحزن تنحى من معنى كلمة «شجن» وتختار دلالة «الغصن» على الرغم من عدم الغياب الكلي لدلالة الحزن حينما نتبين حصيلة التوجهات النهائية لدلالة المقطعة الشعرية كاملة. ومن هنا فإن الدلالة المقترحة للجملة الشعرية:

«خالدة/شجن تورق الغصون/حوله» هي: خالدة غصن تورق الغصون حوله. و لعله من السهل التدليل على هذا المعنى وفق التفسير المجازي، فخالدة بمثابة غصن أو تشبه الغصن، وحولها تورق الغصون، ومن هذه الدلالة المجازية البسيطة قد ينتقل المتلقي إلى دلالة مجازية أكثر خفاء وبخاصة لدى النظر في الجملة التالية : «خالدة /سفر يغرق النهار /في مياه العيون» كما سنرى بعد قليل.

إن الدلالة المجازية الأكثر خفاء لخالدة الغصن الذي تورق الغصون حوله، هي أن خالدة (الكائن البشري /المرأة)هي الحياة التي تورق حولها أو تنداح عنها حيوات أخرى (الأسرة على سبيل المثال). والتدليل على هذا المعنى كما أشرت قبل قليل يتعزز من خلال النظر والتأمل في دلالة جملة : «خالدة /سفر يغرق النهار /في مياه العيون» ولعله من السهل تبين الدلالة المجازية لهذه الجملة،فخالدة توصف بالسفر الذي يغرق النهار في مياه العيون، وتحديد دلالة «السفر» هو محور العملية التأويلية، فالسفر الذي يعني الرحيل قد تتحدد دلالته بوضوح في قول الشاعر: يغرق النهار في مياه العيون، أي بالدموع، ومن هنا يمكن الاطمئنان إلى الدلالة المجازية التالية: خالدة رحيل أو موت يبعث الحزن والدموع، أو يغرق النهار (الزمن) بمياه العيون.

إن التفسير المجازي الذي يوظف لاستكشاف العلاقة بين خالدة والغصن أو الحياة وبين خالدة والسفر أو الرحيل والموت، يبدو أقل فاعلية، أو بالأحرى، أكثر التواء في استكشاف العلاقة بين خالدة بمنظوريها (الغصن /الحياة والسفر/الموت)وخالدة بمنظورها الجديد المتمثل في الجملة التالية، وهي الأخيرة في هذه المقطعة الشعرية:

(خالدة) موجة علمتني
أن ضوء النجوم
أن وجه الغيوم
وأنين الغبار
زهرة واحدة ...

فالمقطعة الشعرية ابتداء من هذا المقطع المؤلف من جملة واحدة، تدخل نقطة انعطاف جديد في الدلالة والتشكيل اللغويّ، فالقفزة كبيرة بين أطراف التشبيه: خالدة (مشبه) موجه (مشبه به) وقدرة التفسير المجازي تتناقص في تفسير التفصيلات التي أعطاها الشاعر للموجة، فالموجة علمته أن ضوء النجوم ووجه الغيوم وأنين الغبار، زهرة واحدة. وهنا تنشأ تساؤلات كثيرة من مثل: من أين انبثقت صورة الموجه مشبها به لخالدة ؟ وما هذه الموجه التي علمته: أن ضوء النجوم ووجه الغيوم وأنين الغبار، زهرة واحدة ؟ وما العلاقة بين ضوء النجوم ووجه الغيوم وأنين الغبار ؟ وما العلاقة بين هذه الأوجه الثلاثة والزهرة الواحدة ؟ وما العلاقة بين هذه الأوجه الثلاثة

المشكلة لزهرة واحدة وخالدة ؟

إنني لا أخفي هنا أن تأويل هذه الجزئية من المقطعة الشعرية يدفع المتلقي إلى البحث عن وسائل أخرى غير أعراف التفسير المجازي. لكن مع ذلك فإن التفسير المجازي يمهد الطريق لتأويل هذه الجزئية من المقطعة الشعرية. فالتفسير المجازي الذي ربط بين خالدة والحياة، وبين خالدة والموت، هو نفسه الذي يمهد لاستكشاف العلاقة بين خالدة بمنظوري الحياة والموت من جهة وخالدة الموجه من جهة أخرى. بمعنى آخر إن النظر إلى خالدة من خلال هذا التفسير هو الذي يفسر انبثاق صورة الموجة كصورة جديدة أو منظور جديد لخالدة ٠فخالدة /الحياة هي مرحلة من مراحل كينونتها، وخالدة /السفر/الموت، هي مرحلة أخرى من مراحل كينونتها. وإذا كانت خالدة حاضرة في هاتين المرحلتين، فالمرحلتان تمثلان دورة كاملة لكائن واحد،وهل أقول مع هذا التفسير في كينونة خالدة (حياة وموتا)هما بمثابة الموجة تشكلا وتلاشيا؟

بهذا التفسير يستطيع المتلقي أن يوظف المستوى المجازي في الربط بين صور خالدة أو منظوراتها: خالدة: الحياة، الموت، وخالدة :الموجة. لكن الدلالة المجازية تتوقف عند هذا الحد وتتقاصر عن استكشاف علاقة خالدة بمنظوراتها السابقة من جهة، مع مجموعة التفصيلات التي ألحقت بالموجه من جهة أخرى. فهذه التفصيلات تبدو في منأى عن أعراف الدلالة المجازية. ومن هنا ينبغي على الملتقي أن يجرب مداخل أخرى في التفسير، ومن هنا يأتي الحديث عن ما أسميته المستوى الثاني وهو: مستوى التصور الفكري الذي ينطلق منه النص.

إن تعطل فاعلية التفسير المجازي يضع المتلقي إزاء ثغرة في سياق الدلالة المتكاملة للخطاب الشعري. ولا أريد أن أتحدث هنا عن أن متلقي الخطابات الشعرية يصادف الكثير من الثغرات في مسيرة الدلالة وتكامليتها وبخاصة لدى من لم يؤت القدرة الإبداعية الكافية لضمان دقة الخطاب. فبحث مثل هذه المسألة يتطلب النظر في أعداد كبيرة من النصوص الشعرية التي لم تستوف شروط الإنشاء.

ولدى الشعراء الكبار، وبخاصة في مراحلهم الأولى من الإبداع، الكثير من النصوص التي تتطلب الدراسة والتأمل. وحديثي عن تعطل فاعلية التفسير المجازي هنا مرتبط بنص شعري خاص وبشاعر يستعبد معه التفكير بنقص شروط الإنشاء الشعري.

إن المتلقي، عندما يجد نفسه إزاء ثغرة في سياق تكاملية دلالة الخطاب الشعري، مدعو لأن يتدخل ولأن يحاول استغلال كل طاقته المعرفية والخيالية، إذا أراد أن يقنع نفسه أو الآخرين بوحدة الخطاب الشعري وتكامليته. واكتشاف الثغرة في نصّ هو في الحقيقة المستوى الذي يمارس فيه المتلقي طاقة أكبر وحرية أوسع، فهو المستوى الذي يحتمل أوجها أكثر من الاختلاف، وذلك لأنه ينطوي على بقعة معتمة في سياق الدلالة اللغويّة والمجازية، وبالتالي فإن تحديد سير التأويل قد ينطوي على احتمالات مفتوحة تتفق ومقاصد صاحب النص أو تبتعد عنها لتفتح أفقا دلاليا جديدا يخضع أو يدين في قسم كبير منه إلى عقلية القارئ المؤول، ويتأثر نجاحا أو فشلا بآلية التأويل :دقة وسلامة وخطأ، في جزء أو أجزاء من نص الخطاب الشعري.

إن الثغرة الدلاليّة في نص الخطاب الشعري في مقطعة أدونيس تبدو، كما أشرت سابقا، في بعد الدلالة بين خالدة (الغصن /الحياة والسفر /الموت) من جهة، ومجموعة التفصيلات الدلاليّة التي ألحقت بالموجة من جهة أخرى. ولعل القفز على هذه الثغرة الدلاليّة، أو تجاوزها بإيجاد مبرر دلالي لها، يتحقق من خلال تبين أو اكتشاف التصور الفكري الكلي والموحد الذي يقبع خلف أية جزئية أو صورة خيالية في خطاب النص الشعري كله في هذه المقطعة، فوراء التخريج اللغويّ والتخييلي البادي للعيان يكمن تصور فكري مسؤول عن هذا التخريج ومفسر له في آن.

لقد ألمحت فيما سبق إلى أن الشاعر مستغرق في التأمل في كينونة خالدة، وفي دورانها الوجودي: حياة

وموتا ، و أوضحت كذلك أنه يرى خالدة :حضورا وغيابا بمثابة (أو كمثل) الموجه في تشكيلها وتلاشيها. ولعل السؤال هنا: هل يمكن القول إنّ هذه النظرة إزاء خالدة هي التصور الفكري الذي ينطلق منه الشاعر في هذه المقطعة الشعرية؟ والسؤال الآخر هو: إذا كان هذا التصور صحيحا فما فعاليته في تجاوز أو تفسير الثغرة الدلاليّة القائمة بين جملتي نص الخطاب: الأولى والثانية خالدة شجن تورق الغصون حوله/خالدة سفر يغرق النهار في مياه العيون زمن جهة ، وبقية نص الخطاب الشعري في جملته الأخيرة، من جهة ثانية؟ إن الإجابة على السؤال الأول قد تستنتج جزئيا من نص الخطاب الشعري نفسه في هذه المقطعة، فالخطاب واضح في ربطة بين خالدة (الحياة والموت) وفق التفسير المجازي والموجة. ولكن هذا الربط قد يتعزز أكثر من خلال الألفة الأوسع في شعر أدونيس نفسه، وذلك إذا شئنا أن نتبين معنى «موجه» وتطور دلالتها في شعره. وإذا كان بحث هذه المسألة يطول، وهو الأمر غير المتيسر في هذا المجال فإنني أشير فقط إلى مثل واحد في تأويل النصّ مدار البحث، وهو ما ورد لديه في قصيدة مرآة السؤال، في ديوان المسرح والمرايا (٥):

> سألت قيل: الغصن المغطّى بالنار عصفور
> وقيل: وجهي
> موج ووجه العالم المرايا
> وحسرة البحار والمنارة
> وجئت، والعالم في طريقي حبر
> وكل خلجة عبارة
> ولم أكن أعرف أن بيني وبينه جسرا من الأخوة
> من خطوات النار والنبوة
> ولم أكن أعرف أنّ وجهي
> سفينة تبحر في شرارة

لا أريد أن أكرّر ما قلته في هذه القصيدة (٦). لكن ما يهمني هنا هو الإشارة إلى هذا الربط الذي يقيمه الشاعر بين الوجه والموجة في قوله: «وجهي/موج» فأدونيس ينظر إلى حضور الكائن البشري في الوجود بوصفه ظاهرة متكررة: حضورا وغيابا، كظاهرة الموج المستمر في التشكل والتلاشي، وبشكل لا يخلو من عبثية، و إن كانت هذه النظرة تتفاوت في ايجابيتها وسلبيتها كما هو واضح في نص مرآة السؤال، فصوت النص الشعري الأول الذي قيل له : إن وجهه مجرد موجة هو غير صوت النص الشعري الثاني الذي اكتشف في نهاية القصيدة إن وجهة ليس مجرد موجة وإنما هو سفينة تبحر في شرارة، أي أن وجهة طاقة فاعلة تبحر في أفق النار وفق ما تتضمنه أسطورة الفينيق التي تقبع خلف النص الشعري بأكمله.

إن هذا التصور الفكري في النظر إلى طبيعة الوجود الإنساني بوصفه موجة ظاهرة متجذرة في شعر أدونيس، وهي الظاهرة نفسها التي نجدها في قصيدة مرآة خالدة، هي نفسها التي يستعان بها هنا في تأويل لغة هذه القصيدة ودلالتها وأخيلتها.

أما الإجابة على السؤال الثاني وهو : ما جدوى هذا التصور في تجاوز أو تفسير الثغرة الدلاليّة في مرآة خالدة، فإنها تقودنا -بحدود هذه المقطعة إلى مسارين الأول هو: إن الاعتماد على هذا التصور الفكري والإيمان بصحته، يجعلنا نتوقع دلالة متناغمة أو متسقة مع الدلالة التي سبق و توصلنا إليها من خلال التفسير المجازي، بمعنى أننا إذا توصلنا إلى أن خالدة دورة في الوجود: حياة وموتا، وأنها بذلك بمثابة الموجة تشكلا وتلاشيا، فإننا نتوقع أن يستمر هذا التصور الفكري في مسيرة نصّ الخطاب الشعري، أي نتوقع وجود دورة جديدة مماثلة. ومما لا شك فيه أن هذا التوقع يوفّر الفرصة الأكبر في كشف الدلالة أو تفسيرها، أو في القفز على الثغرة الدلاليّة. وأمّا المسار الثاني فإنه يدفعنا إلى تفحصّ مادة نصّ الخطاب الشعري: لغة وأخيلة ومرجعية فكرية، للتأكد من صحة توقعنا، أي من إمكانية اكتشاف دورة جديدة في كينونة خالدة تتفق وما اكتشفناه سابقا. ولقد سبق وأشرت أن التفسير المعجمي والمعلوماتي والمجازي قد توقف عن الفعل عندما وصلنا إلى التفصيلات الملحقة بالموجة

كمشبه به لخالدة، ومن هنا فإن اكتشاف التصور الفكري الذي ينطلق منه منشئ الخطاب سيكون عاملا حاسما في تحديد الإطار الذي تتبعثر فيه لغة الخطاب وأخيلته، وفي اكتشاف المؤثرات الخفية التي تسهم في إحكام لحمة الدلالة وتكامليتها، وأخيرا في العثور على النسق العام الذي تتحرك (أو تنتظم)فيه بنية النص.

لكن اكتشاف التصور الفكري الكامن وراء نص الخطاب، على أهميته، غير كاف وحده، إذا كان هذا التصور مرتبطا بمرجعية معرفية عازبة عن وعي المتلقي أو اطلاعه. ومن هنا فإن فعالية التأويل ستظل رهنا باكتشاف هذه المرجعية، ومن هنا أيضا يأتي الحديث عن المستوى الثالث في عملية التأويل، وهو مستوى مرجعية الخطاب المعرفية.

إن هذا المستوى، حقيقة، لا ينفصل عن المستويين السابقين، فهو حصيلة سلامة ودقة الإجراءات المتعبة فيهما، بل يمكن القول إن حصر مشكلة تعطل الدلالة الناتجة عن المرجعية المعرفية، لا يأتي إذا لم تكن إجراءات عملية التأويل في مستويي الدلالة اللغويّة والمجازية قد تمت وفق الأصول. فالتعثر في جانب منهما يترتب عليه مزيد من التعثر والتخبط في الوصول إلى، أو في حصر، هوية المرجعية المعرفية نفسها. والنجاح في تنفيذ إجراءات عملية التأويل في هذين المستويين كفيل بنجاح مماثل في مستوى المرجعية المعرفية حتى لو لم يتيسّر للمتلقي أن يكتشف هذه المرجعية. فالمتلقي الذي يهتدي إلى الثغرة في حركة دلالة نص الخطاب أو تكامليتها، ويؤشر إليها ويردّها إلى مرجعية معرفية مجهولة أو غائبة عن اطلاعه، يكون، في معنى ما، شبيها بمن لا يعرف معنى مفردة لغوية ، وبالتالي فإنه لا يعدم الحيلة أو الوسيلة للإحاطة بهذه المرجعية وكشف مكنوناتها. وهذا القول لا يبسط عمل المتلقي بل على العكس من ذلك إنّه يسلط الضوء على الدور المهم الذي يضطلع به المتلقي، فهو يكشف طبيعة العلاقة التي تجمع بين منشئ الخطاب ومتلقيه، وهو يكشف في الوقت نفسه عن طبيعة الحوار الخفي بين منشئ الخطاب ومتلقيه إزاء مواضعات فكرية وجمالية مشتركة، ينطلقان منها معا. كما أن دور المتلقي يظلّ حاضرا وبقوّة في هذا المستوى من عملية التأويل، وذلك لأنه لا يتوقع في العادة أن تحضر دلالات المرجعية المعرفية في نص الخطاب دون أن تخضع لإجراءات خاصة يقوم بها منشئ الخطاب نفسه. وبالتالي فإن الكفاءة الأدبية المفترض وجودها في المتلقي، هي التي تؤهله لأن يمارس دوره الفعال في كشف محاولات التعتيم التي يلجأ إليها منشئ الخطاب للتغطية على، أو لتحوير، أو لتطوير، مرتكزات المرجعية المعرفية.

وإذا رجعنا إلى نص الخطاب الشعري في مقطّعة مرآة خالدة، فإنّ مستوى المرجعية المعرفية يفرض نفسه في عملية التأويل في القسم الثاني من هذه المقطعة الذي يغطي جملة شعرية واحدة هي : «موجة علمتني /أنّ ضوء النجوم /أنّ وجه الغيوم/ وأنين الغبار /زهرة واحدة». وقبل مناقشة المرجعية المعرفية التي تستند إليها هذه الجملة الشعرية، أذكّر بأنّ إجراءات التفسير اللغويّ والمجازي، وإجراءات التفسير المستند إلى التصور الفكري الكامن وراء الجزء الأول من هذه المقطعة -قد قادتنا إلى دلالة كلية واحدة وهي :أن الشاعر يتأمّل في وجود خالدة بوصفها كينونة متحوّلة بين قطبي الحياة والموت بشكل موجة أبدية التشكّل والتلاشي، أو أبدية الحضور والغياب. لكن هذه الدلالة تعطلت ظاهريا أو مؤقتا في الجملة الأخيرة من المقطعة: «موجة علمتني /أن ضوء النجوم/أن وجه الغيوم/أنين الغبار/ زهرة واحدة».

والسؤال الآن هو: هل نحن ما زلنا في إطار هذا التصور لكينونة خالدة في الجزء الثاني من المقطعة ؟ أو: هل هذا الجزء الأخير من المقطعة ما زال يقدّم لنا الدلالة نفسها التي لاحظناها في الجزء الأول؟ إن الإجابة على هذا التساؤل تقتضي مجددا أن نمعن النظر في لغة هذه الجزئية الأخيرة وأخيلتها بشكل موضعي حتى نتبين حقيقة الدلالة فيها، ولعله واضح أن كلمة «موجة» تمثل حلقة وصل بين جزئي هذه

المقطعة الشعرية، فهي من جهة تطّل على الجزء الأول من المقطعة الشعرية واضعة خاتمة لدلالتها بالمعنى الذي خلصنا إليه سابقا وهو: أن كينونة خالد بين الحياة والموت تمثل موجة أبدية التشكل والتلاشي، أو أبدية الحضور والغياب. وهي من جهة أخرى، تطّل على الجزء الثاني من المقطعة الشعرية لترهص بمشروع دلالة ما على الشكل التالي: أن هذه الموجة علمته: أن ضوء النجوم/أن وجه الغيوم/وأنين الغبار/ زهرة واحدة. وهذا يعني أن هذه الموجة تتضمن ثلاثة عناصر أولية هي: ضوء النجوم ووجه الغيوم وأنين الغبار - تتآلف في النهاية لتشكّل زهرة واحدة، فهي إذن عناصر أولية تنطوي عليها الموجة، وتتآلف معا لتوجد كينونة مركبة هي «زهرة واحدة». ومن هنا ينشأ السؤالان، الأول: من أين انبثقت هذه الموجة المؤلفة من هذه العناصر الثلاثة المشكلة في النهاية زهرة واحدة؟ والثاني: ما هذه الموجة الموصوفة على هذه الشاكلة؟

الإجابة على السؤال الأول يمكن أن تستنتج، بقدر كبير من التخيّل، من خلاصة ما توصلنا إليه في الجزء الأول من هذه المقطعة. فإذا كانت خالدة كينونة حيّة دخلت في مرحلة الموت وانتهت إلى دورة لاحقة جديدة هي دورة الموجة، فإن ذلك يعني أنها دخلت في دائرة الموت لتتحلل مجدداً إلى عناصر أولية هي العناصر نفسها المشكلة لأفق الموجة أي : أنها تحللت بهيئة : ضوء النجوم، ووجه الغيوم، وأنين الغبار، وأنها، أي خالدة، عادت لتتشكل مجدداً بكينونة مركبة من هذه العناصر الثلاثة، بشكل زهرة واحدة.

أمّا الإجابة على السؤال الثاني فإنها تقتضي أن نعرف تصوراً فكرياً ما ينظر إلى كينونة الكائن البشري على هذه الشاكلة، أي ينظر إلى الكائن البشري تحولاً أو دوراناً بين قطبي الحياة والموت عبر التحلل بشكل عناصر أولية ليتشكل من جديد بهيئة حيوية أخرى(زهرة واحدة كما هو الحال في هذه المقطعة الشعرية).

إن غياب مثل هذا التصور عن وعي المتلقي أو اطلاعه سيشكل جداراً يحول بينه وبين تبيّن الدلالة الحقيقية للجزء الأخير من هذه المقطعة. أما إذا عرف المتلقي مثل هذا التصور الفكري المعنى بالنظر إلى الكينونة البشرية على هذه الشاكلة، فإنه سيفتح احتمالات جيدة في إمكانية تبين دلالة هذه الجزئية وتبيّن طبيعة تفكير صاحب النص ، وتبيّن الآلية التي ينشئ من خلالها نص خطابه الشعري. إن معرفة المرجعية التي يستند إليها نص الخطاب الشعري أمر حاسم في عملية التأويل وتفسير آلية الخطاب.

لعله واضح أن التصورات الدينية المعنية بتفسير كينونة الكائن البشري ومصيره، مستبعدة كمرجعية معرفية في هذا النص الشعري. ولعل النص يحيلنا إلى ذلك التصور القديم الذي وضعه بعض الفلاسفة في طفولة الفكر البشري لتفسير نشأة الحياة ومصير الإنسان، أعني ذلك التصور الذي رأى أن الحياة تتشكل من عناصر أولية منها: النار والماء والتراب، وأن الإنسان سيظل رهن الدوران في الأشكال الحيوية حتى يتطهر ليتسامى أخيراً على هيئة نجم في السماء، وهو التصور الذي يعزى إلى هيروقليطس.

ولعل السؤال الآن هو: ما مدى حضور هذا التصور في منطوق نص الخطاب الشعري في الجزء الأخير من مقطعه «مرآة خالدة»؟.

لعله واضح أنه لا يتوقع من الشاعر أن يقدم هذا التصور الفلسفي مادة جاهزة في نص خطابه الشعري. فهو من جهة أخذ هذا التصور الذي يفسّر نشأة الحياة، وجعله بالاستعانة بالمعرفة العلمية الحديثة، نهاية المطاف للحياة: وهو من جهة أخرى، غلّف هذا التصور الفلسفي بآلية إنشاء الخطاب الشعري المعقدة. ومن هنا فان على المتلقي، إذ أراد أن يتثبت من صحة وجود هذا التصور الفلسفي في نص الخطاب الشعري، أن يتسلح مجدداً بآلية القراءة والتأويل، بما في ذلك آلية التفسير المجازي. وهكذا سيجد المتلقي نفسه، وفقاً لهذه المرجعية المعرفية الكامنة في نص الخطاب إزاء قراءة جديدة لكلام الشاعر: موجة علمتني/ أن ضوء النجوم/ أن وجه الغيوم/ وأنين الغبار/ زهرة واحدة.

فالتأمل في هذا التخريج اللغوي والتخييلي قد يقود المتلقي إلى استبطان المفردات والتعابير والصور، أو يقوده إلى استكشاف البنية الأعمق الكامنة وراءها. فعندما تستبطن لغة الشاعر أو ينفذ إلى البنية الأعمق فإن المتلقي يجد نفسه إزاء القراءة التالية: إن ضوء النجوم يتضمن فكرة النار كمصدر للضوء، وأن وجه الغيوم يتضمن الإشارة إلى الماء كمادة مشكلة للغيم، وأن أنين الغبار يتضمن الإشارة إلى التراب كمادة مشكلة للغبار.

ولعله لا يخفى هنا دور الدلالة المجازية المتخيّرة في إخراج هذه التصورات الفلسفية الكامنة في لغة نص الخطاب البادية للعيان. فقد اختار الشاعر من النار عنصر الإضاءة، أي عنصر الكشف، واختار من الغيم وجهه، أي عنصر التشخيص وإبراز القسمات، واختار من الغبار أنينه، أي عنصر الحزن والمعاناة الدائمة من التشكل ودورانه الأبدي.

ويتبقى على المتلقي أن يتأمل بعمق العبارة الختامية التي انتهت إليها منظورات الموجة (أو عناصرها الأولية) وهي: زهرة واحدة. فأين تقع هذه العبارة من سياق عملية التأويل؟ من الواضح أن عبارة زهرة واحدة، كما هو مبين في منطوق نص الخطاب الشعريّ، جاءت خلاصة أو نتيجة لمجموعة العناصر الأولية المشكلة للموجة: موجة علمتني/ أن ضوء النجوم/ أن وجه الغيوم/ وأنين الغبار/زهرة واحدة. وهذا يعني أن مجموعة منظورات الموجة، أو عناصرها الأولية، شكلت مجدداً كينونة مركبة حية هي: الزهرة.

وإذا تذكرنا أن الأصل الذي انطلقت منه الموجة ومنظوراتها، هو خالدة، فإن هذا يعني أن الصلة وثيقة جداً بين خالدة والزهرة. بل أن خالدة والزهرة تمثلان كياناً واحداً. لكن خالدة لم تدخل في أفق الزهرة أو مجالها إلا عبر التحلل والفناء، وهو المعنى المتمثل في العناصر الأولية المشكلة للموجة: (خالدة) موجة علمتني/ أن ضوء النجوم/ أن وجه الغيوم/ وأنين الغبار/ زهرة واحدة. فقد دخلت خالدة، وفق نص الخطاب الشعري في التحولات التالية: فهي حياة ضمن حيوات (خالدة شجن تورق الغصون حوله)، وهي موت وفناء (خالدة/ سفر يغرق النهار في مياه العيون/ وهي كينونة في مرحلة التحلل وإعادة التشكل من جديد: زموجة علمتني أن ضوء النجوم/ أن وجه الغيوم/ وأنين الغبار/ «هرة واحدة».

ولعل المتلقي يدرك أيضاً هذه القصدية الواعية والجميلة في آن، عندما انتهت حركة التحول والدوران في كينونة خالدة/ المرأة، لتنتهي مؤخراً بشكل زهرة، ولعله يدرك أيضاً هذا الانفتاح على أفق دلالي جديد يتضمن إعادة الدخول في إطار التحول من جديد. فالزهرة، بمقدار ما تتضمن معنى الجمال، فإنها في الوقت نفسه، وربما بدلالة أقوى، تتضمن معنى الإعداد لبذرة الحياة من جديد. ومن هنا يأتي معنى الخلود المتضمن باسم خالدة: الكينونة البشرية الدائرة في أفق التحول الأبدي: حياة وموتاً وتحللاً، وإعادة تشكيل.■

الهوامش

(١) مرآة خالدة في: أدونيس، المسرح والمرايا، الآثار الكاملة م٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص٤٨١.

(٢) راجع دراسة أبي ديب في:

Critical Perspectives On Modern Arabic Literature, Edited by ISSA Boullata, Three Contenents Press, 1980.

(٣) المرجع السابق، ص٣١٤.

(٤) ادونيس، المسرح والمرايا، الآثار الكاملة، م٢، ص٤٧٨.

(٥) راجع: علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، إتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٧، ص ص ٨٩-٩٣.



قصائد قصيرة

علي جعفر العلاّق *

ضوء المحنة

للمها حُلمها،
للضحايا أناشيدهم،
للبرابرةِ الخائفين من النخلِ
وحشتهم : يكسرونَ
زجاجة روحيَ
مرتعدينَ، و بابلُ راكعةٌ
بين أنهارها، لا صلاة بلا وحشةٍ،
لا صلاة بعيداً عن الماءِ،

شعبٌ يهاجر، مرتدياً
ضوءَ محنتِهِ،
أين يمضي؟
و أيُّ غدٍ يتخيّرُ؟
أعياده معبرٌ بين موتين ، أيامهُ
ضوءُ قافلةٍ من دمٍ و سبايا
إلى أينَ؟
لا شيءَ غير ارتطام المها
بالمهالكِ ، لا شيءَ
غير ارتطام الضحى
بالضحايا...

* شاعر من العراق يعمل أستاذاً في جامعة الإمارات.

● اللوحة للفنان **عبدالرسول الغايب** / البحرين.

سيّد الوحشتينْ

لمصباحيَ، المكفهرِّ، الصغيرْ
وحشةٌ، ولهذي المتاهةِ : أعني السريرْ
وحشةٌ، فأنا ،الآن، يا صاحبي
سيِّدُ الوحشتينْ
أتدّفأُ بالحُلم حيناً،
و بالوهم حيناً،
وأرجعُ : شيخٌ من البردِ.
بينَ عظاميْ، و شيخٌ
من البردِ ملءَ اليدين

نبوخذ نصّر

واقفاً،
بينما الفجرُ يلفظُ أضواءَهُ
تحتَ دبابةٍ، واقفاً
عندَ خاتمةِ الجسرِ، كانتْ
يداهُ كسيفينِ مهترئينْ
قلبُه مثقَلٌ بالحصى :
ليسَ من حُلُمٍ يتلَّظى على درعهِ
ليسَ من فرسٍ جامحٍ،
أو يدينْ

يتأملُ مرثيةَ النهرِ كان،
يشُّمُ رمادَ نواياه :

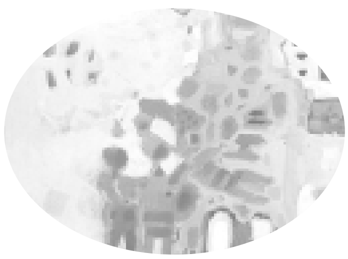
– أيتُها الريحُ ، أينَ مضوا؟
لا سباياي َينتحبونَ
قبالةَ عرشيَ،
لا مركبٌ،
لا هوىً،
لا خِضَمٌّ
. . . .
ليس إلاّ
نهارهُ المُدلَهِمُّ

طيور المنافي

إهدئي كالحصى
يا طيورَ المنافي،
لوِّحي لبلاد الأسى بالدموعْ
لنهرين : من أُغنياتٍ
و جوعْ

حنين

إلامَ تحنُّ،
وممَّ تحارْ ؟
أجاءتكَ حوّاءُ بالحلمِ،
أمْ بالغبارْ ؟



رؤيــــا

حسين السماهيجي *

ما بينَ صَحْوِي والمَنَام
أسيلُ في النَّصِّ الموارِبِ
بين نثرٍ أنتشي برؤاهُ
في سِربِ اليمام
وبين شعرٍ يستعيدُ من السماء كتابَهُ
في لحظة التكوين. تأخذني
إلى عينين زاويتين. أستبقُ الطريقَ
أنا أو اللغةُ الكثيبُ
حضرتُ في لغتي، ولكني نسيتُ الرّملَ
في الجهةِ القصيّةِ من وريقاتي
رشَشتُ الماءَ في الجَنَبَاتِ
آنَسَنِيْ دمٌ ما زال في حَلْقِي
فرحتُ أرتّبُ الأشياءَ بالوحيِ المُؤَنَّثِ بِيْ
بآياتِ المَجَازِ إِلَيَّ
آلهةٌ تُهَنْدِسُ ما اخترعناه
لنبقى نحن في آياتِنَا أنصافَ آلهةٍ
تُبَارِكُنا تعاويذُ النّساءِ
وتصطفينا أمّهاتٌ باذخاتٌ
لم تزل لغتي نقيضي الهَشَّ
تسلبني مواريثَ السَّماءِ
وَتُنْزِلُ السُّمَّارَ منزلَ لابثين
يُصَبِّغُونَ وجوهَهُمْ برمادِ موتانا
ويزدردون في عبثٍ لفائفَ تَبْغِهِمْ
يأتون قبل النَّصِّ في أكفانِهِمْ
يأتون بعد النَّصِّ كالموتى الذين تَسَلَّلُوا
من بَرْزَخِ الكُتُبِ المُقَدَّسَةِ.استهلُّوا الليلَ
بِالفوضَى، وحَاصَرَهُمْ سَدِيْمٌ من بقايا الخَلْقِ

ما انصرفوا إلى الآباءْ
ولم يحكوا عن الأبناءْ
تَتَكَسرُ الحكايةُ في مَعَاطِفِهِمْ
ويختبئُ الرُّوَاةُ وراءَ لَحْنٍ يَسْتَبِدُّ بنا
نُوَقِّتُ في الحكايةِ يَوْمَنَا
بنوافذٍ طَلَعَتْ عليها الشَّمْسُ
قُمْتُ أُفَتِّشُ الضَّوْءَ الشَّحِيْحَ
عن انكسارٍ لَمْ يَحِنْ لي
لم أجِدْ في الضَّوْءِ إِلَّايَ.استهلَّ
بِيَ الإلهُ كتابةً أخرى
نَقَشْتُ على الجدارِ أيائلاً
تهفو إلى مَاءٍ
نَفَخْتُ الرُّوحَ في الأجسادِ
غَنَّيْتُ المَوَاويلَ الجديدةَ
رَاقَصَتْنِيْ من نساءِ الحَيِّ أجْمَلُهُنَّ
رَاوَدْتُ القصيدةَ عن دَمٍ ينتابُنِيْ
أَبْكِيْ لِعَيْنَيَّ اللَّتَيْنِ ابيضَّتَا
يا أيها المنذورُ للرؤيا انكسَرْتَ
ولم تَجِدْ في البئرِ مَنْ تحكي لَهُ إِلَّايَ
لم أذهب إليكَ
ولم أجئْ عَنْكَ. التفتُّ إِلَيَّ
في جغرافيا النَّصِّ المُخَاتِلِ
بين حِبْرٍ أو كلامٍ
فَوَجَدْتُنِيْ في التِّيْهِ، لكنّي طَعِمْتُ المَنَّ وَالسَّلْوَى
وَظَلَّلَنِيْ أبي لَمَّا أفَقْتُ
من القصيدةِ بِالغَمَامِ.

---

* شاعر من البحرين.

إهداءات شجرة الأسماء

إلياس لحّود *

❖ «سيِّدة» محمد شكري

عشرُ أيادٍ للخبّاز
يُتقنها بيديهْ
حافيةً برشاقةْ
سيّدةٌ شهقَتْ في الخبز الحافي

❖ المتعة قراءة

بأصابعهِ العشرةِ يَقرأ وجهَ أثينا
يتفجَّرُ سطراً سطراً في أمواجِ بياضْ
يتجَعْلَكُ كالشّهوةِ
وتملّسُهُ المتعةُ قمصاناً لِـ كافافي

❖ نقش حميري..

عُقلاءٌ كتبوا بالأسماءِ على الحيطان:
les noms des foux
se trouvent partout??

❖ محاولة كوجيتو

«الأُوْلى
سيِّدتي الفُلّة
أنْ أربطَ شالاً في رأسكِ قطعةَ خيطٍ للزينة
أن أقرأ وَجهَك بالليلِ ..
وأغمرَ أسوارَكِ من خلف
.. ونمشي
لكي يحسبَكِ الحارسُ، حارسُ شارعِ غرناطة
في آخرِ هذا الليلِ
بأنّك زوجتيَ البلهاءُ فيتركُنا نعبرُ عكسَ السير إلى ..
والاحلى
سيدتي الفُضلى
أن نتلاقى في الكازينو .. عفواً في الكوجيتو ..
(مقهى الكوجيتو بمسالكِه الوعِرة بين القوسين)
واعَدَني ديكارتُ هناكْ
سنكون هناك تمام الفجر ونُلقي حجرين على العام الفارط
نكسرُ إبريقين
واعدني من مئةٍ وثمانين سنة
وأكثر من قرنينْ
سنُهرّبُ أزواجاً ملعونينَ وزوجاتٍ .. وخياناتٍ وبواريدَ
نمِّوهها في حزَم الحطبِ المنصوبة أقواساً فوق الأكتاف
..
واعدني في الساعة إلا ..
سيدتي الفُلّةِ»

❖ بوابة جان جينيه

البوّابةُ : ورَقَةُ وردة
وجُثةُ عصفورٍ في قُبلة

* شاعر من لبنان.

أمَرَ الدّوق المُتعكّز أن يخلعها بالجَذع المكسور

❖ إناء سولي برودوم

كرّمني ..
جمّعني بيديه خزفاً مكسور
حين يُركّب أجزائي في أجزائي
ويُشدّشدها بأصابعهِ
تَتفجّر بين أصابعهِ
وتُبعثِر أشلائي في جراحاً وكسور

❖ وليمة أنسي

في البيتِ وحيداً
أتدفّقُ عبرَ مراياهُ وفِضّتِهِ اللمّاعة
بحراً بحراً ..
(وفداً وفداً حتى مدعوات الكافيار وشمسيّات الشامبنيون)
بين المدعوّين أموجُ
أملأُ نافذتي بالأحجار
أسدُّ الرملَ ببابي
وأُسقّفُ وجهي بذنوبٍ خلف ذنوبٍ خلف دروبٍ
خلف مروج،

❖ جنازة للحظة دريدا

إنّي.. إنّي.. إنّي
أسمع في البئر
صوتَ حطامي:
- يا بئر
يا بئر
يا فرساني المنتحرين عميقاً منّي

❖ شوكة عباس بيضون

وأُعلّمُكم بعد فوات أواني جسداً هتّاكْ
وأقدّمُه منّي .. من كفّيه إليهِ ...

«خبزُ المغفرةِ» / «الصدعُ» الـ (لم يرمِ فيه أحدٌ شيئاً
من زمنٍ)
خبز المغفرة (الشوكة حقاً فيه بطول ملاكْ)

❖ شينيّة رابعة للحُطيئة

(أرجلٌ ترفع عرشا
وأيادٍ تحت أجسادٍ حُفاةٍ تتمشّى
كنت في كفّيَ أمشي خلفيَ /
الموجُ أمامي /
البيت مربوطٌ ورائي / خطواتي هاوياتي
فوقيَ الخِشيةُ أو تحتيَ .. لا فرق فكلّي الآن يَخشى
وتفكّكتُ .. تماسكتُ على أجزائيَ العمياءِ :
صرتُ ألمُّ أرجائي بأرجائي
وأشلائي بأشلائي
وانشا
مثل ميلادٍ توشّى
... مثلَ ضوءٍ ينهشُ الآفاقَ نهشا)

❖ السّباق

«أقفل جَفنيك على عينيك لكي لا تُبصر ذلَّ نواحيكَ
ولا تفتحْ بابهُما حتّى تسمعَ صوتاً - صدعاً في آخر بيت
حطيئه
يصيح بعدّائي الأفلاكِ : انطلقوا» ...

صباً لم أعهدْهُ.. يُنوعٌ لا أتذكره

فوزية السندي *

في عينيك أراني،
أرى قدمي المتعبتين تنتشلان الوحل البارد
ثيابي المكنوزة نحو قلق ساري
ظلالي الذاهلة وهي تقتفى ضلالي،
دموعي المشتكاة، المجارة من وجنة لا تهتديني.

أشفق على مسراتي الكئيبة دونك.
أساور دياجير الكسير من تعبي.
أناور غاية النكران،
لذا أحبك،
أحبك.. كمن تهوى غديراً أبكم،
شلالاً أخرس، أسرفَ في شرخ قلبي نحوك
لأشهد العصف النادر،
وما أهدرته تلك القبلات القليلة،
إذ ترتشف شفاعة أرواح كانت لنا.

في حضنك أتعلم كيف أموت بتؤدة الخنق.
في عسل دمعك أحترف هتون لسع الشمع.
مع غالي يديك أحاول نشيش احتراقي
إطلاقاً،
لا أتقن تهجى معالم حبك، ولا تقصي نواياه الخفية.
حينما أتنفس رواحك الهاذي و مجيئك الصعب،
لا أكترث بمجون هذا العالم و هو يتعالى بفخر هكذا،
بل أركن لزوايا قلبك المشرئبة بي،
و أحبك كساقية لا تتعب من دوار شهيق يتلو زفيراً،
يتهالك نحو هواء آخر بخيل على رئتين تنعدمان.

حينما أراك،
أبحث، محتلة من حدوثك، عن حبر غائم
أنقب به عن غيم عليم بماء قلب يتماوه بك
لأرسم زوالك المبكر،
أدون رائحتك الجليلة،
أنحت انشغالك الحثيث بي،
أوتر آلات عمري كلها،
لأنتحبك، أو أغنيك، أو أمتثل بمرآك،
يا جرأة قدري، جرم وقتي،
قديس صمتي.

لي بيت مزحوم بعرائش خضراء تنشر أردية الليل،
نوايا ورد محاصر ببكاء الماء،
عشب يتيم يتعاضد ضد جفاف لا يراه،
صبار يكتم ظمأ نواحيه و يغدق صخب أشواكه الخجولة،
طوباً أحمر يرتصف تيه دروبي،
زهيرات تصطبغ بدم يكفي لأنتحر صوب مرواها،
عباد شمس أعمى،
نهرمن حصى و آجر كاسر، يكتم عنف زواياه،
حديقة ترعى آلهة لا يصطبرون على صيت ينوعها
لذا تغويهم بقداستها،
وهي ترتكب ذبحاً تلو الآخر.

أمامها،
أنحنى ببالغ صداي،
أركع بمنتهى اغتفاري،
أنثني على ركبتي
وأرتقب اندلاعك نحوي.
مساء و آخر..
ليل و آخر..
نهار و آخر..
بعد جورهذا العصي على صمتي كله
أخلع خطوي من منتهاك،
و أتزود بي.

قبل أن أحبك،
كنت أضيع روحي في صرة مستقبل كسيح لا يرحم
أساوم مواضي الغائمة بعرفان وقت كاهن لا يهتم،
و أغلق صبر حواضري على قدر ممل.

و..
ما أن صدحت نحوي بعينيك النافذتين كقطتين لاسعتين
و أنا أدوام نحر أنفال فوزي الخاسر نحوك كشريان مهدور
حتى اجتلت خواطري بنوايا بواقيك،
ارتحلت شواغفي نحو شفتين عاجيتين تبرقان بمطر داو

* شاعرة من البحرين.

لأشتهي زوالك المبكر كي لا أموت بلاك،
كي لا يتعطف قبري القليل علي و يقترب سراعاً دونك.

ما أن تراخيت بخطوك الغريب صوب ملاذ صمتي،
حتى استحل قلبي كل شيء لم يمض.

حينما أحببتك،
كسوت بي كل المرايا التي تراك،
أتحفت الوجد الذي تناجز بي
عاندت ذخير البنفسج الذي استرقاني للشفاية منك.

قل لي: من أنت؟
لأمزق ما تبقى من وقت كسيح راح يلهو بلذيذ سم يسترسل
لأواسي وجيد سكر بات يوا في خلايا جسدي
لأغاوي لهفة جن تعالت بغتة من قلب قديم
لتكتويني وحدي بهالات سحرك.

مزدانة بك،
بنحول خطو الغريب والطريق يتشاسع،
بغرق المبحر نحو سماء تشتعل،
بكفيف القبر ملتثماً كفناً متعباً،
يستهل تراب المجازات لئلا يضمحل
منتهاة بك،
ولاشيء دونك يمتثلك دوني.

لرائحتك هول ياسمين عتيد يخلب بتلات المدى،
لهمسك خرير المدار و هو يرتب الكواكب لتغزوه،
لجبينك حس تعاريج النبات المغالي بهسيس البراعم،
ليديك راحة السنابل المثقلة بفجورها المذهب،
لعينيك قدرة السناجب المعتورة بخفايا الخفاء،
لقميصك لعنة الأشرعة قبل الغرق بنكهة الهواء
لخطوك غيلة المعاول وهي تناوش خطايا الروح.

أحبك و أعجز عن صفات عطرك،
عن غفو لهجك الغريب على جناية ساعدي.

حين أراك تبتهل لموتك المؤجل
أهرع نحوك،
كيمامة مبتلة بوفير أجنحة تحرس ذهابك.
أزّ الهواء كنحلة راوغتها رحى الرياحين،
غادرتها خدور الأكمة و ما فيها،
داوتها أسافين الورود بلقاحها الشهي
حتى نالها الإغماء المبكر،
دون قطرة عسل واحدة
تعتريها منك.

أحبك،
بت أعض أصابعي كلما تذكرت اسماً يصطبغ بميقات حلولك،
كلما تذكرت قدومك نحوي، بصبا لم أعهده، بينوع لا أتذكره،
ببرودة قبر قاس علي، بغصة شاهد هاذ نحوك.

أحب فيك هواك المغالي باهتيال هواي،
ديمومة تجليك نحو غمام يحتذي هطولي،
تهجيك لواحة جسدي على الدوام،
و تجنيك لراحة روحي على الدوام.

أشتهي
حدوثك ملتحماً بأنفاسك المشاعة قربي،
نفاذك العميق في غيبوبة راوحي.

أحب رجفة عينيك،
كلما زلَّ جفناك المسبَّيان بحدقتين شهوانيتين
و مضت في رجفة لا تراعي أحداً
كفارس قدير على لجم ذبيحة لا تنتهر الذبح.

وحده الليل-
غفيرنا الخجول،
حامي عزلتنا البهية،
بهي وقتنا القتيل،
رمح قلبينا المحاربين،
راعي غزوتنا الجريئة-
وحده
القادر على نبش حبرنا المؤكد.

أحبك كما لم أحب
أحياك كما لم أحيَ
كما قلبي- الآن- يكاد يعتني بي:
لا يحرض قبري قبل حلولك،
لا ينتزع شظايا روحي من قساوة العظم قبل أن يهتديك،
لا يدعني أنام وحدي، مسمراً مرآك خلف عتمة جفوني الرائية منحاك:
كل هذا،
لئلا أموت دون أن أحياك.

لذا
لذ بي.. و أحتلَّ ما تبقى
من سكناي.

خمسة مقاطع عنه
ثلاثة مقاطع عنه

مرام المصري *

/١
لأنه دائماً
لا يفوح برائحة المسك..
لأنه غالباً
لايكون خفيفاً
لأنه أحياناً
يكون متعباً
لأنه ينام فاتحاً فمه

لأن شعره يبيض
لأن سمعه يلبس القطن
لأن عظامه تتكسر

لأن الحب يشيخ
ومثلنا
يموت.

/٢
الجلد الذي يتهدل..
الحب يرى
الأرداف الثقيلة
الحب يرى
الصدر الضامر
الحب يرى
البطن الممزق
وتجاعيد الشيخوخة
الحب يرى
يرى الأسنان ، المسودة
يرى البثور والتشقق
الا أنه
يغمض عينيه عن كل هذا
مكتفياً
بجماله

/٣
كان على الحب
أن يتعلق بخشبة ليطوف
أو أن يبني سفينة
لينقذ رعاياه من الغرق

لكنه متأهب دائماً للسفر
كأحذية عدَّاء
يفضل الرحيل
تاركاً وراءه الأنهار
والجبال
الأغاني والتوسلات
باحثاً عن بدايات جديدة
ونهايات حزينة

/٤
لم نعد نبكي لأجله
نتركه يذهب
بدون أن نتمسك بأذياله
متوسلين إليه أن يبقى
مهددينه بالموت أن لم يفعل

نتركه يذهب
بدون أن نصطحبه إلى الباب
كضيف عزيز

نراقبه من وراء الستائر
وهو حينا ينظر إلى الوراء
يجرجر حقائبه
راغباً أن نهرع لنسقط تحت قدميه

نتركه يذهب
بدون ضجة
بضعة آهات متقطعة

* شاعرة من مصر.

بضعة عضات على شفاهنا
وبضعة دموع
تليق بنا نحن الضحايا
وكأننا أصبحنا
مدمنين
هجره

/٥
في كل مرة نمنحه

نتناسى آلامه الماضية
معتقدين أننا سننجو به هذه المرة

نموه جروحه بالألوان
نرسم عليها زهورا
قد بدأ يطَرُق للحين

قاسمين
ومصدقين أنفسنا
إننا لم نعرف أحاسيس كهذه
من قبل

فرحين أننا قد وجدنا
من سيتلقفه
من سيحضنه
ومن ربما سيجرحه
من جديد

❖ ❖ ❖ ❖

/١
مخاض لانتصارات وهزائم جديدة
الصباح الآتي من الليل النائم
الآتي من اليقظة
عندما نتذكر أن لأجسادنا أرواحاً وأسماء
وأن لأرواحنا أجساداً وألقاباً

محاولات الحياة المستمرة
لبشر ينبتون في الحدائق والشوارع
ولقطيع الخراف الصاعد للسماء بكلمات مرصوفة
كالحجارة حتى قمة الجبل
المهيأة للريح كفرس
تلحق أسراب الطيور والآهات بأقدام مصقولة
وبأصابع مشققة تقبض على ظلال الغيوم

اللحظة التي لا نفع فيها من اللهاث وراء قطار مسرع
اللحظة التي ينعدم فيها الرجاء
اللحظة التي يولد فيها الأمل
امرأة ورجل تركا في الدهشة يساومان الحب
ويتساءلان أسئلة عرجاء كمن خسر روحه
يقبضان على الحقيقة ولا يطلقانها
هي الجريحة ذات الرائحة غير الكاملة

/٢
لعل في هذه الصبيحة، ستهدأ الثيران من مبارزة أشباح الليل
جروحها الطرية ستضمد، لتمزق من جديد

لم تعد الأرواح تثق بأجسادها. تغادرها لأغلفة ملساء
لتنبت بلا جذور، بأواصر قصيرة وعواطف نيئة

خاسرون المعارك الكبرى، يبتهجون بانتصاراتهم على النمل
والحب كورق يهترئ بكلمات الحزن
حطباً مليئاً فيما مضى بنسغ الشهوة، عجوزاً خالياً
من الأمنيات والأحلام
بذكريات نسيب ألوانها

لا حياة تحت شجر الصنوبر
شعره المفروش على الأرض يمنع الشمس والمطر
حتى رماح الأحلام أن تخترق الباطن.

/٣
في كل مساء تنام الطيور وحدها
ترى جسدها وكأنه جسد امرأة
هزيل تصارع فيه الريح والماء
في كل مساء
تحلم الطيور والدببة بأياد تداعبها

تتمدد القطط لتلعق جلدها غير مكترثة بعيون الله
المنتشرة على السقف والحيطان
غير مكترثة بالوقت
غير مكترثة بالثرثرة، بالقضاة وسجون الحب
بأسنان العنة التي تقرض ثياب الرغبة
مكتفية بذاتها
في طمأنينة جسدها
تنتشي الصباح

❖ ❖ ❖ ❖

شيء عبر لا شيء●

حسن طلب*

أيها المبدعونْ
ها هو الشيء يبدو على وجههِ
وكما ينبغى
لا كما تدعونْ

ها هو الشيء يشرقُ..
فانتهزوا الفرصةً
الشيء قد يتوارى
فلا يتجلى سوى مرةٍ
بعدها يختفي
من سيعلم حينئذٍ
ما الذي تصنعون؟!

ها هو الشيء يحضرُ..
إن تنظروا.. تبصروا
ربما تستطيعونَ
- إن شئتم الآنَ
- أن تنعتوهُ..

وأن تنحتوهُ تماثيلَ
أن تكتبوهُ أماثيلَ
أو أن تعُوا ماتعونْ
فهلموا:
إلى الشيء حجوا
وعن سره فابحثوا.. واسألوا
أقبلوا طائعينْ!

فإذا ما مثلتم بحضريهِ
فاسمعوا.. واخشعوا

احبسوا الآن أنفاسكمْ
وقفوا مهطعينْ!

- لا..
لن نقفَ
فلا وقت لدينا
كي نعتكف لنكتشفَ..
ألست ترانا نلهثُ؟
كيف نجدُّ.. ونبحثُ!

نحن سئمنا طرح الأسئلةِ..
الإيقاع سريعٌ..
في تلك المرحلةِ..
وهذا العصر ضنينْ!

❖ ❖ ❖

- لا.. يا صديقي!
لو تريثت اهتديتَ..
الشيء موجودٌ هناكَ:
كثافةً تزهو
ونوراً يزدهِي
الشيء موجودٌ
وأنت أمتَّ نفسك
إنْ قطعت بموتهِ

● مقاطع من قصيدة طويلة بالعنوان نفسه.
* شاعر من مصر.

يا صاحبي لو قد صبرتَ!
الشيء يشرق دائماً
في وقتهِ
فيريك أن حضورُه كالشمسِ:
تأمل كل يومٍ
وهي مشرقة هناكَ
شعاعها لا ينتهي
جرب بنفسك ما استطعتَ:

الكون بيت الشيء
فاستأذن عليه ببيتهِ
وادخل إليه..
الشيء لا يأتيكِ
إن لم تأتهِ

الشيء موجودٌ
يخاطب من يراهُ
بما تيسر من لغات مستسرَّاتٍ
وليس بصوتهِ

الشيء موجودٌ
فحاورهُ..
تزود من بلاغيهِ
كما فعل الدهاقين الدهاةُ..
ومن فصاحةِ صمتهِ!

حاورتُهُ يا سيدي من قبلُ
يا ليت الزمان الأولىَّ
يعودُ!
إن الشيء أقرب- كانَ
- من حبل الوريد إليَّ

كم جربت ملمسه الطريَّ
فردني لطفولتي

فأخذت أسبح في شرودٍ
عكس تيارِ الزمنْ

وجعلت ألعبُ من جديدٍ:
قطعةُ الصلصال بين يديَّ
تقترح الحلولَ عليَّ
تمنحني الشكولَ
لأستقر بها على الشكل الحسنْ!

الشيء: ملمسه الطريُّ
يرشني بندى الطفولةِ..
بالرذاذ الرطبِ
حتى يستحم القلبُ
من درنٍ
ويغتسل البدنْ

من لى بملمسهِ الخشنْ!
لأعودَ أمكر فطرةً
وأحدَّ وعياً بالظواهرِ
في الكهولةِ..
مستشفاً من خلال الشيء
ما سيكونُ
مما كان.. أو ما لم يكنْ
- الشيء:
ما من كائن إلا أتى
ليصيب حظاً من هديتهِ
أنظر إليهَ..
وهو يصعد فوق صهوة أبجديَّتهِ
ليسجل التاريخُ معجزةَ الخلودِ لهُ
فنفنى نحنُ..
إذ يبقى هوَ!

الشيء يعلم أنه مستودع الطاقاتِ..
خزانُ القوى

ولذا تراهُ العينُ:
يقبعُ سادراً
في سرمديتهِ
ستغوصُ في بحر الغناء جسومنا
لكنّه لا بد من أن يطفُوَ!

لو كان يتركنا لنبقى في معيتهِ!
لنروح– مثل الرائحينَ
– بموكب الأشياءِ..
بين الخالدين.. ونغدوَ
لو كان ينفخنا بشيءٍ من سجيتهِ
لكنه قدر علينا أن نضيعَ..
وينجوَ!
فالشيء كالكون الصغير..
الكون كالشيء الكبير..
ونحن بينهما:
هباءٌ لا يحسُّ..
فيبدوَ!

الشيءُ: كنزٌ فاكتشفهُ
ولا تبال بفكرة العدميِّ عنهُ
ولا تثق في مرجعيتهِ
لا يخدعنك بقوله:
(ما الكون إلا جملة الأشياءِ
حين تجمعت في البدءِ
ببعض مصادقات الخلقِ..
صار الشيء شيئاً
هكذا فرض النظام بفوضويتهِ!)

فلتنتبهْ!
ولتعترف بالحق: للحقِّ..
اتجهت إليه.. أو لم تتجهْ
لا تنخدع بمقالة المستهير المهذارِ..
حتى لا تذل وتعنوَ

لكن توخَ الصدقَ..
كن كالشيء:
يشرفُ باذخاً في نُبلهِ.. أو في نزاهتهِ
أو اطمئنانه.. أو أريحيتهِ!
– لم أنخدعْ
كلا..
ولن أرضى بغشًّ..
ها هنا: لا شيء يحدثُ
كل شيء يحدثُ!
الأحداث تترى:
أمة حملت على نعشٍ!
دمى بشرية حشيت بقشٍّ!
بغلة جلست على عرشٍ!
كنوز لا تقدَّرُ
بددت بالعمدِ..
أو بيعت بقرشٍ!
أينما وليت وجهكَ
يا رفيقُ
فلن تشاهد غير رسم حضارةٍ
درستْ
– ولا أبكى على أطلالها–
لم يبق منها غير نقشٍ!

ليس من شيء هنا
غير الفراغْ!
وقد يكون الشيء موجوداً..
ولكن في الدماغْ!
فها هنا: لا شيء يوجدُ
كل شيء يوجدُ!
الآن اختلفنا..
لا سبيل إلى التوافقِ
يا رفيقُ
ولا إلى التوفيقِ
ما بين البلاغةِ والبلاغْ!.

طائر كركي ورقي

(لأن المدى يختنق كل صباحٍ أمام نافذتي)

بثينة العيسى *

شرط

الطفل في داخلي ليس قاتم البشرة بما يكفي
ليكون طيّباً
و ليس فاتح البشرة بما يكفي
ليكون ضوءاً
و ليس أي شيء بين الإثنين
ليكون طفلاً ..

فوضى

هذا الاعوجاجُ القبيح في فمهِ
ليس عاهة مستديمة
ولا تشوهاً ..

هذا الاعوجاج القبيح في فمه
لأنه
- ببساطة -
ليس بارعاً في ترتيب الكلمات
في جملٍ كاذبة

حصاد

سلة الفاكهة في بيتنا كبيرة !
تسع ست حبات مانجا
و حبتي بطيخ
و عشر تفاحات
و كثيراً من العنب و الكرز و الفراولة و الرمّان ..

و إذا كان الموسم مواتياً
هناك قطعاً : رأسي الحامضة !

تهذيب

في الصباح أفتح الستائر للمدى
و أبعثُ قبلات طائرة للحمائم البرّية
أضفر شعر أختي الصغيرة
و أتفرج معها على قناة «ديزني»

في الصباح من كل يوم
أحيي الخادمات بمزاجٍ رائق
و أتمنى لهنّ عشاقاً دائمين
و أقل قدر من الأطباق المتسخة

* شاعرة من الكويت.

في الصباح من كل يوم
أشعر بأنني فاضلة جداً

...
...

في المساء من كلّ يوم
تخترق أصابع أبي العملاقة باطن جوفي
و تخرجُ رواسب بذاءة
و شتائم بائتة .

دليل إدانة

أطرافي مربوطة إلى أقدام السرير الأربعة
السرير المشدود على الحائط مثل لوحة عملاقة

ليس ثمة تفاحة على رأسي
و لا «روبن هود» .. ليقتطفني

لكن الشياطين الصغيرة وافرة الريش
تدغدغُ باطن قدميّ بأجنحتها
حتى أملّ من الضحك
و أشرغُ في السباب

...
...

مذنبة بقلة الذوق مرة أخرى !

مشوار

كان زحفاً وئيداً و مالحاً
بالنسبة لشفاهٍ متشققة !

ابتزاز

يستفزون القبح القادم من أقاصيي
يقطفون وقاحتي ناضجةً
رجراجةً و شهية

يعمّدونني في كرههم القاتم
لكي أجيء
من بعدهم
جديرة بالحياة معك
أيها العالم

...
...

ما أطيب هؤلاء الكبار !

عادة

عيناه سهمان مدببانِ بفداحة
يوجهُ كلٌّ منهما
رأس حربته
للآخر

...
...

من فرط العادة
لم يعد يحصي كم مرة
تشاجر فيها معه

١١

الرجل الذي يحاولُ أن يجيء طيباً أمام الكاميرا
مهما ابتسم
مهما استحضر من السكاكر

من الأطفال و بائعات الورد

ترى بين حاجبيه
رقم ١١ البغيض

دوائر

لا بدّ و أن للعالم بروازاً ما
مثبت على حائط قديم
لعالمٍ آخر

عشب

خضراءُ قدمُ أمي
مثل الجنة ..

سوداءُ يدي
مثل سمادٍ نتن !

أسماء !

البارع ذو الرأس المتورّمة
والصدرِ المنتفخ
يخلعُ قبّعته كل ليلة
عندما تغادر فلول الظلالِ البشر
يسكب رأسه الكبيرة في فنجان الشاي
وينتظر ..

يسمّي الأمر تماهياً !
يسمّي الأمر شهادة !

عهد

سنمضي
بأكتاف متلاصقة بقدر ما نستطيع
سنضغط أجسادنا على نحوٍ فادح
لأجل أن نصدّق
- بسذاجة -
أن شتاتهم
لن يطالنا أيضاً

قدر

لماذا لم أكن طائر كركي من ورق مقوى
حمّالة مصاحف / أو كرة صوف
أو أي شيء جدير بإدخال السعادة إلى قلبها

لماذا كنت الشيء الوحيد
الوحيد الذي لا يهبها السعادة

كنت ابنتها !

غبار

منازلهم جميلة و مرتّبة
فيها الكثير من الدمى و النباتات الداخلية

و عندهم مكتبة كبيرة
يسيلُ منها الشعر و العلم و القيء و اللعاب ..

أموالهم تكفيهم ليحظوا بملابس جديدة في العيد
ويقتنوا ما يشتهون من القراطيس
والفوانيس الصغيرة الملونة

ولكنهم

قبل أن يغادروا منازلهم إلى العالم
يحكون وجوههم بوجه العتبة الأخيرة
وعندما تتلطخ بما يكفي من رماد الفضيلة
يخرجون إلى العالم
ويسمّون أنفسهم : صعاليك !

الله

من وشوش في أذنكِ
يا حبة العنب الصغيرة
أن تتدحرجي
لجحر الفأر الجائع ؟!

رضا

الستائر لا تتذمر من عملها
لا تتمنى مغادرة الغرفة
ولا تغريها المشاهد الصباحية عند فتح النوافذ

...

...

شوارعنا لا تنتهي بأفقٍ أخضر

وستائر بيوت الجيران

كهلة جداً

وغير جديرة بالحب

مَنْ ؟

مَنْ يلتقطنا من أبدية الانقراض

يا هذي السواعد التي ما فتئت تمتدّ

في الاتجاهِ الخطأ ؟!

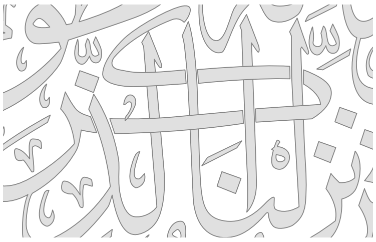
تجرّد

لحظة أكتب

يصبحُ العالم كله في قبضتي

أصبحُ شيئا خارج الجسد والشفاهِ والرموش والنار

أصبحُ أنا





معلّقة الزيتون

(فصل من آخر مدونات الغياب)

علي محمد سعيد *

نسيم من ربيع البوح صوتي .
يمرُّ على بيوتات المدينة
فتزهرُ أعين الجدران حولي .
خرائطه الينابيع الفتيه .
وبسمات الضحى زاده .
مضى والبرق عُكازٌ
يقود به قطيع الماء سراً .
تعجَّل صبيةُ الأشجار منه ،
مواسمه الندية .

وكان الليل مفترساً ،
يصفَدَ في جبيني ،
صباحات الهطول !!
((ويثرب ما تزال بعيدة))
أحاط الليل وجهي
والصحارى حرَّضت أتباعها ضدي .
تحوك الرملَ أيديها فخاخاً .
تعدُّ خطو أنفاسي عليه .
بينما الظلماء تحترف الوشاية .

---

* شاعر من العراق.

● العمل الفني للفنان **إيان نيوبري** / السويد.

تخطّيتُ الشعابَ .
فأبصرتني نقطة التفتيش ،
وكانت محنة الزيتون ظلي
فهربني يتامى البحر ليلاً !!
مضيت إلى رجائي
يسوّرني كتاب في يميني .
وتحرسني تراتيل الحجارة .
أتم الطير في شفتي بريده
وطار قباله الساحل .
أهمُّ قاصداً بوابة الفجر القديم
أصَلي عند مشرقها ،
وأسأل عن نهارٍ كان يعرفني .
رأيت النخل منحدراً إلية ،
بلا ثوب الفواخت .
حزيناً ترحل الأنهار عن فمه .
رمت أكتافه تمر الرماد ،
وهش الجدبُ أسرابَ البساتين .
– ولم تبطل نبوءة هدهد الماء –
لقد نسي السُرى معراج خطوي .
وما صلت طريقٌ بي جهاراً ،
حين أجلت السواقي كل طهر .
وفرت من سماواتي نجومٌ
تشيحُ بوجهها عن دمعه الفجر .
– ولم تبطل نبوءة هدهد الماء –
يصيد الرملُ مشتعلاً جناحيه
وأيدي الريح تنتفُ قطرةً قطرة .
«ويثرب ما تزال بعيدة»
نسيمٌ من خريف البوح صوتي .
يمر على بيوتات المدينة ،
فيوقد غصة الفقد .
وقد قنص الذهول على شفاهي ،
عصافيرَ المواويل ،
فغنّى صبحها الدامي :
«ورثنا سدرة العودة

فطلّقت الصحارى خطونا
ونمت قريشٌ من أغانينا»
فأصرخ في مدى الوحشة :
متى تأتي الدروب مرايا
تحفظ الميعاد .
خلف سواتر الذكرى... ؟
متى تسترجع الاشجارُ
ظل حمامها... ؟
كيف الوصول... وأين مرساها ؟
يشط الرمل عن ميقات أسئلتي
يحجُ إلى كلام النار ،
يدخل أبجديات الغياب .
وينأى عن تعاليم المياه .
ولم يهب التراب لي الدليل
ولن تلد المياه لي الجهات
غريبٌ
كلُّ ما حولي ضياع يشتهيني .
وقد ملَّ الطريق شحوب لوني
وجف على شفاه الغيم رملي .
وشح العمر مني يا إلهي .
«ويثرب ما تزال بعيدة»
أرتّقُ بالتصبر جرح قلبي
وأدري أن ما بيني وبين بريقها
ليـلٌ
عقيـمٌ
... وأنطفاء

المتكلم في الخطاب الروائي

إبراهيم جنداري جمعة *

كانت الرواية ولمدة طويلة تشكل مادة للتحليل الأيديولوجي المجرد وللأحكام الصحفية، مما جعل هذا التحليل بعيداً عن المعالجة الجذرية والملموسة للخصوصيات الأسلوبية للخطاب في الرواية. ومع أن النص الروائي لا يعطي جهده لـ (القارئ/المحلل) بيسر، فإنه يظل يطالب بمقاربات عدة بغية الكشف عن الآليات التي تتحكم في جسده. وعن القوانين التي تنظم جوهره.

إن النص الروائي لا يزال يفاجئنا عبر كل مقاربة جديدة بالميكانيزمات التي تعمل على توليد بنيانه، وهذا يرجع إلى طبيعة الشبكة المعقدة التي تسهر على إنتاج هذا الخطاب، وأهم عناصر هذه الشبكة عنصران:

١. الإنسان / مبدع النص وعلاقته بنصوص واقعه المادي.

٢. الشروط التاريخية لإفراز الخطاب الروائي.

فالرواية عملية إبداعية منفتحة على (الآتي / المستقبل) وهي دائماً غير مكتملة تتطور على شظايا الأجناس المنغلقة (منولوجيا) وتتغذى من مادتها بغية الكشف عن زمن تشكلها النهائي.

إشكالية المتكلم داخل العمل الروائي:

طرحت إشكالية المتكلم في النص الروائي مع بداية التفكير في السرد، والبحث عن الصوت القائم بالكلام الروائي. وانحصرت الإشكالية في مجالين: مجال المؤلف ومجال السارد.

أثيرت من جهة، إشكالية المؤلف في مختلف المجالات التنظيرية، من خلال طرح مسألة غياب المؤلف وحضوره داخل عمله الروائي.

لقد اختلفت الإجابات عن هذه المسألة بين مؤيد لحضور المؤلف (بلان BLIN، بوث BOOTH (١)، ورافض له (روسية ROUSSET، زيرافا ZERAFFA، غريفل GRIVEL (٢) وهناك من تجاوز مسألة الحضور والغياب إلى طرح موت المؤلف (بارت BARTHES)، أو أعاد صياغة سؤال (غياب/حضور) المؤلف، إلى البحث عن مدى علاقته (المؤلف) بالسارد (فورستروتر FORSTREUTER (٣).

كما حصرت إشكالية المتكلم من جهة ثانية، في مجال الدراسات النقدية في مقولة الصوت (VOID)، وحددت الإجابات غالباً في السارد الذي يشغل معظم المقاربات الروائية بوصفه عنصراً تكنولوجياً أساسياً في النص الروائي.

يبدو، أن إشكالية المتكلم تستمد أهميتها بدءاً من الحقل الخارج ـ الأدبي المتصل بالحياة والأيديولوجيا، وذلك فيما تثيره من اهتمام لدى الناس في علاقاتهم اليومية. فهنالك حرص دائم على التقاط أقوال الغير التي تشكل نصف كلام الإنسان في حياته اليومية، التي تتسلل داخل ملفوظ المتكلم استشهاداً أو مرجعاً من دون أن يكون لها توجيه دلالي يسعى إلى تحديد صورة اللغة لأن المستويات التعبيرية والدلالية العميقة تظل خارج اهتمام الخطاب اليومي. ولذا، فالمسألة تتعقد حين يتعلق الأمر بالمتكلم في الأدب (الرواية الخاصة).

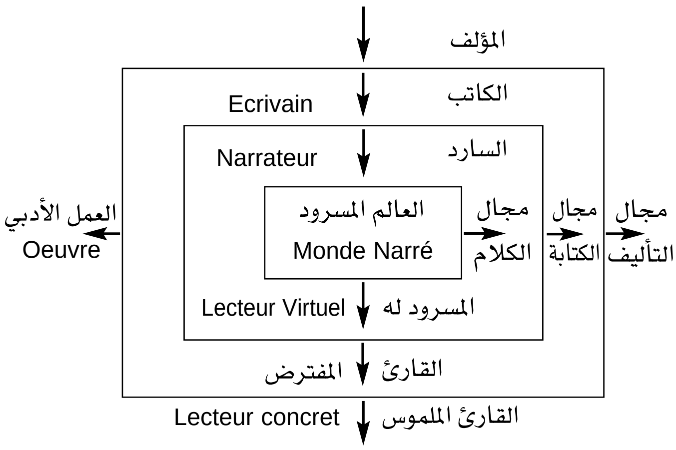
من يتكلم داخل الرواية؟ كيف يمكن تحديد المتكلم، إذا كان كل ملفوظا ممتلئاً بمخاطبات الآخر المتعددة الحقول المرجعية والمعرفية؟

يمكن النظر إلى هذه الإشكالية ضمن إطار تراتبي من خلال تحديد علاقة المؤلف بالعمل الأدبي.

* باحث وأكاديمي من العراق.

لقد استعانت النظرية الروائية بمجموعة من المصطلحات لبنينة هذه العلاقة في إطار تراتبي يخضع لعملية تحويلية من الواقعي (المؤلف - AUTEUER) إلى النصي (الكاتب ECRIVAIN)، ثم إلى المتخيل (السارد NARRATEUR) وتخضع هذه العلاقة إلى دينامية قائمة على أساس الإسناد الوظيفي مع جعل المسند إليه يتحمل مسؤولية برمجة الحدث كتابياً (الكاتب / القارئ المفترض)، أو سردياً (السارد / المسرود له).

ولإيضاح هذه التراتبية الوظيفية نستعين بالترسيمة الآتية(٤)



ترسيمة الإسناد الوظيفي مع ضبط مجال الكلام

يتدرج الإسناد الوظيفي - كما في الترسيمة - من المؤلف (العالم الواقعي) منتج العمل الأدبي OEUVRE، إلى الكاتب (عالم النص) منظم الكتابة ومبرمجها، ثم إلى السارد (العالم التخييلي) الذي عنده يمكن طرح إشكالية المتكلم.

وهكذا يتوزع الإسناد الوظيفي عبر ثلاثة مجالات:

- **مجال التأليف ← المؤلف / القارئ الواقعي**
- **مجال الكتابة ← الكاتب / القارئ المفترض**
- **مجال الكلام ← السارد / المسرود له**

أولاً: مجال التأليف

يتعلق الأمر بذاتين واقعيتين ومحددتين تاريخياً وبيوغرافياً تعملان على إنتاج العمل الأدبي. إنهما الملموس (المؤلف) والقارئ الواقعي.

١. المؤلف:

يتعلق الأمر بالشخص الواقعي الذي يعمل على إنتاج عمل أدبي معين على وفق شروط سوسيو-اقتصادية (السوق النشر + التوزيع + التلقي..) لأن العمل الأدبي هو نوع من الممارسة الاقتصادية الخاضعة لعمليتي الصناعة والتجارة.

يعد المؤلف شخصية تاريخية وبيوغرافية لا ينتمي إلى العمل الأدبي، بل يبقى خارج العمل بعد إسناد الكتابة إلى الكاتب، لكونه (المؤلف) يبحث عن دلالة اجتماعية ما زالت مجهولة بالنسبة إليه. ولذا، فإنه يبحث عنها عبر وسائط مجردة (الكاتب/القارئ المفترض)، وتخييلة (السارد/المسرود له) خاضعة لشروط الأدب، فلو كان يعرف ما سيقوله لما لجأ إلى الكتابة، لأن «كل فنان يحمل في نفسه سراً وعلى الإبداع أن يكشف هذا السر»(٥) فضلاً عن أن العمل الأدبي هو الذي يحسم المشاكل (خاصة التقنية) التي قد تعترض المؤلف قبل بداية التأليف، وهي مشاكل لا يمكن الحسم فيها بالرجوع إلى المتكلم النظري.

هكذا نجد أن النصوص الثلاثة (صيادون في شارع ضيق، السفينة، البحث عن وليد مسعود) التي اعتمدناها في التحليل تعود إلى المؤلف (جبرا إبراهيم جبرا) بوصفها وجوداً ملموساً يشتغل بالكتابة (الروائية، الشعرية، النقدية.....)، واسماً مكتوباً على ظهر غلاف كل رواية بذلك العتبة بين مرجعين: مرجع واقعي وآخر فني.

٢. القارئ:

يعد القارئ من العناصر المؤسسة للظاهرة الأدبية إذ أن تحقق العمل الأدبي رهين بقارئ يعمل على قراءته من خلال أفق انتظار يحدد علاقته بأفق انتظار الكاتب، فإما الاصطدام أو الرفض أو القبول في إطار علاقة حوارية بين القارئ والعمل الأدبي «فالنص والقارئ يوجدان في وضعية ديناميكية لم توجد من قبل، وإنما تظهر داخل سير القراءة كشرط لتعاقد مع النص»(٦). من هذه المنطلقات، اشتغلت النظرية الأدبية - حديثاً - بدراسة القارئ المتلقي في إطار ما يسمى بـ (جمالية التلقي) محاولة بذلك تحليل الأثر

الذي يحدثه النص في القارئ.

ثانيا: مجال الكتابة

يتحدد هذا المجال في الذات الكاتبة التي تؤسس الكتابة وتنظمها على وفق بنائية معينة وفي المرسل إليه المفترض الذي يعمل بموازاة مع هذه الذات في تأسيس النص.

١. الذات الكاتبة:

هي المقرر الذي يعمل على برمجة النص بوصفه كتابة عبر تقسيم الرواية إلى فصول أو مقاطع، وتوزيع الساردين (حالة تعدد السارد). وقد أعطيت لهذه الذات عدة تسميات منها: الناسخ SCRIPTEUR و(الكاتب الضمني AUTEUR IMPLICITE) (بوث BOOTH)، (ديكرو DUCROT)، (تودوروف TODOROV) و(الكاتب المجرد AUTEUR ABSTRAIT) (شميد SCHMID)، (لينتفلت LINTVELT)، (أدام ADAM) لتمييزه عن الكاتب الملموس. ففي كل نص «يجب علينا أن نتلمس وجود كاتب ضمني للنص يكتب، والذي لا ينبغي أن نخلطه في أية حال بشخصية الكاتب من لحم ودم»(٧) فهو يبدأ مع النص وينتهي به، وهو «المسؤول عن حضور أو غياب إحدى أجزاء القصة» (٨).

يتأسس هذا التمييز بين الكاتب الواقعي والضمني، على تحديد درجة وعي المؤلف في أثناء عملية الإبداع، وهذا ما حدا بالنقاد إلى جعل الكاتب الضمني إما انعكاساً أدبياً للكاتب الملموس (لينتفلت)، أو أنا ثانية له (بوث) أو صورة تشخيصية للاختيارات والوضعيات الأيديولوجية للكاتب الملموس (أدام).

قد تعود هذه التقسيمات للمؤلف اهتمام الشعرية الحديثة بالنص الأدبي كنص ولا سيما مع البنيوية الوصفية (بارت)، أو مرحلة أولى في التحليل مع البنيوية التكوينية (غولدمان).

كما أن جعل النص مرتبطاً بكاتب ضمني فيه أبعاد لسلطة خارج ـ أدبية، هي سلطة الكاتب الواقعي المحدد تاريخياً إذ أن للنص الأدبي منطقاً خاصاً يستمد قانونه من عملية الكتابة، مما يجعل ـ أحياناً ـ أيديولوجية النص مناقضة لأيديولوجية المؤلف.

وهكذا وجدنا مختلف الدراسات المشتغلة في مجال الشعرية تعطي نموذجاً لهذا التباعد بين أيديولوجية الكاتب الضمني كما تتشكل داخل النص، وأيديولوجية المؤلف كما هي محددة في حياته الخارج ـ أدبية، التفرقة الحاصلة بين بلزاك (الكاتب الملموس) المدافع سياسياً عن الملكية الفرنسية، وبلزاك (الضمني) المحطم لهذه الأطروحة أدبياً من خلال تعرية فرنسا الملكية. كما قد تعود هذه التقسيمات إلى المفارقة الحاصلة بين العالم الفني للعمل الأدبي الذي تشخصه أنماط أدبية سواء ضمنية، أو تخيلية والواقع السوسيو ـ ثقافي الذي تميزه الأنماط الواقعية.

يبقى أن هذه التمييزات الدقيقة وإن كانت تخلق مسافة بين المؤلف وعمله الأدبي فإنها تجعل من الكاتب الضمني درجة وعي الكاتب الملموس في لحظة إبداعية (لحظة الكتابة). وهذا يعني أن كل نص للمؤلف نفسه يفرز وعياً قد يناقض وعي النص الآخر، الشيء الذي يعني عدم قبول الحكم على مؤلف من خلال نص واحد. فالكاتب هو لحظة ينظم فيها المؤلف معرفته تحت الشروط الأدبية (الفنية). وهذه اللحظة التي تتحكم في تنظيم الأشياء وتوزيعها.

نستنتج من هذا، أن أيديولوجية العمل الأدبي هي أيديولوجية الكاتب الضمني(٩)، وهي أيديولوجية تصدر عن العمل بأكمله.

أ - علامات الكاتب الضمني

يظهر الكاتب الضمني في نصوص (جبرا إبراهيم جبرا) المدروسة عبر علامات ظاهرة كالاهتداء، وحضور مسألة يلح عليها الكاتب تتمثل في التركيز على أن العالم الفني لا يمت بصلة للعالم الواقعي، وهو إلحاح تأكد من تواجده عبر النصوص الثلاثة:

(صيادون في شارع ضيق ص٥)، (السفينة ص٤)، (البحث عن وليد مسعود ص٥) إذ يؤكد

الكاتب في كل نص على أن الأحداث والشخصيات هي من صنع الخيال وليست لها علاقة بالواقع. غير أننا نلتقي بنقيض هذه المسألة داخل نص (البحث عن وليد مسعود) على لسان (جواد حسني): «أعدت النظر في القصة، فقررت أن أتركها على حالها، ولكني عدت واستبدلت الأسماء الوهمية فيها بالأسماء الحقيقة، لتكون على عكس ما يدعي الروائيون فما يكتبون، حين يعلنون أن الشخصيات التي في رواياتهم من خلق الخيال بأحداثها وأسمائها»(١٠). يدل هذا على أن حضور الكاتب الضمني يقتصر على مجال الكتابة أما إذ يسند الكلام للسارد فإنه لا يلزمه بتصوراته. فهو «لا يمكن أن يتدخل بطريقة مباشرة واضحة في عمله الأدبي كذات متلفظة، يستطيع أن يختفي وراء الخطاب الأيديولوجي للسارد التخييلي»(١١). كما يظهر الكاتب الضمني في نصي (السفينة) و(البحث عن وليد مسعود) مقدماً للفصول.

ب – وظيفة الكاتب الإسنادية:

يعمل الكاتب من جهته على إسناد الكلام إلى السارد، ويأتي هذا الإسناد إما في شكله الظاهر أو الضمني. ففي الشكل الأول يتم التأكيد على الإسناد، إذ يأتي المُسند إليه مُعلِناً عنه كما في نصي (السفينة) و(البحث عن وليد مسعود). ففي (السفينة) يعلن الكاتب مع كل حكي سردي اسماً عن السارد الذي سيشتغل داخل الفصل (عصام السلمان، وديع عساف، إميليا فرينزي). أمل في (البحث عن وليد مسعود) فإن الكاتب لا يكتفي بتأكيد المُسند إليه، وإنما يعمد فضلاً عن ذلك، إلى تقديم موضوع الخبر (فصل ١)، د. جواد حسني يتسلم تركة صعبة (فصل ٢)، جواد حسني يبدأ البحث مستدلاً بشيء من منظور كاظم إسماعيل وإبراهيم الحاج نوفل (فصل ٣) عيسى ناصر يشهد موت مسعود فرحان بعد أن عاصر بعضاً من حياته.

إن تقديم الكاتب للفصول عبر موجز على شكل جملة متضمنة للشخصية الساردة، لا يعني أنه كلي المعرفة والوجود، وإنما يلقي بخبر الفصل، ويجعل السارد يعيد إنتاج معلومات الخبر بشكل يسمح بإعادة توزيعية لكلام المتكلمين داخل النص. وتهدف إعادة تنظيم الخبر إلى التنقيب داخل هذا التوزيع المعاد، وهذا الإنتاج المكرر عما يمكن أن يسمح بالوصول إلى معرفة حقيقة اختفاء (وليد مسعود) فكأن الكتابة تكتب مرة ثانية للبحث والكشف. وقد صارت بهذا التوزيع الخاضع لتأويلات المتكلمين إحدى الأوراق المهمة في البحث عن (وليد). ويختلط الكاتب بهذه الوضعية مع السارد الذي هو في الأوراق المهمة (السفينة والبحث عن وليد مسعود) من صنف الحاكي الخارجي.

أما الشكل الثاني (الضمني) ففيه تختفي علامات الإسناد الظاهرة، إذ يصعب معها تحديد الكاتب الضمني (صيادون في شارع ضيق)، إلا أنه «بمجرد ما يشخص السارد في النص، فإننا نتلمس وجود كاتب ضمني»(١٢) ينسق مقاطع النص.

وما دام الكاتب يشكل أيديولوجية النص الروائي ككل فإنه لا يمكن ضبطه في هذا المستوى من التحليل قبل التعرض لمجال الكلام.

٢. القارئ المفترض:

تكون إستراتيجية تأسيس الكتابة، وتنظيمها من الكاتب مشروطة بقارئ مفترض تقوم على غراره تلك العملية، لأنه يحدد إيقاع الكتابة وتوزيعها، ولكونه يشتغل بوصفه صورة ضمنية لـ «الانت» الذي يتوجه إليه الكاتب. يشتغل الكاتب المفترض إذن كمستوى من مستويات الكتابة، فلا يتحقق النص إلا من خلاله. ويشكل بالنسبة للكاتب القارئ المرصود أو القارئ الهدف الذي يتوجه إليه خطاب النص. لذلك تحدد الرواية منذ افتتاحيتها وضعية القارئ(١٣)، إذ تكشف من خلال النظام السردي عن طبيعة علاقاتها به. فحين يساير الكاتب أفق انتظار القارئ المتمثل في إرضائه عبر تأسيس النص على وفق القواعد المعروفة، أي المعايير النقدية الجمالية والمعرفية السائدة، فإن

حضور القارئ في هذه الوضعية لا يتعدى استهلاك المنظور الأيديولوجي الذي يطرحه هذا النص. أما حين يخرق الكاتب تلك القواعد المتداولة، فإنه يعلن عن خرق طلب القارئ ليكون وصفة جاهزة، ويؤسس من ثم نصاً جديداً يشكل فيه حضور المتلقي الضمني حضوراً فعالاً. فالنص لا يبنى على رغبة القارئ ولكن على تصادم بين الكاتب (المكون الفني) والمرسل إليه (المكون الاستيفائي) وينتج عن هذا الحضور الإيجابي لهذا المتلقي خرق المعيار المألوف، وانفتاح النص على إمكانيات جمالية - فنية جديدة تجعله قابلاً لوجهات نظر متعددة، تجلت - أساساً - في طبيعة المصطلحات التي اشتغلت بها المناهج النقدية الحديثة من مثل: المقاربة والملامسة والقراءة (عوض النقد) لضرب الفهم الاستهلاكي للأدب تماشياً مع هذه المعطيات. فإن التركيبة السردية تحدد طبيعة القارئ الذي تجاوره الكتابة الروائية. ومن هنا نتساءل عن طبيعة المتلقي المفترض الذي تعامل معه كاتب النصوص الثلاثة.

يستحضر الكاتب (جبرا إبراهيم جبرا) شريحة معينة من القراء الذين يقرأون كتبه ويحددهم متلقين لخطابه، وهم يشتركون قبل كل شيء في لغة الكتابة والقراءة (اللغة العربية)، وينتمون إلى مجتمع يعاني من التفكك والانشطار نتيجة لموقعه في البرنامج الإمبريالي، كما لا يزال أسيراً للعجز أمام قضاياه، وفي مقدمتها القضية الفلسطينية نظراً لخضوعه لأنظمة جامدة. ولكن يمكن حصر طبيعة حضور هذا المتلقي تبعاً لبنية كل نص من النصوص المدروسة في قارئين مفترضين: أحدهما مستهلك وآخر فعال.

القارئ المفترض المستهلك:

يشكل هذا القارئ المتلقي المفترض في رواية (صيادون في شارع ضيق) التي تدخل القارئ بسهولة في منظورها الفكري نتيجة لإيقاعها الحدثي المسترسل، واعتمادها على سارد واحد يتحكم في تسيير الأحداث ويملأ النص بتأويلات لا تترك مجالاً للقارئ لكي يؤسس منظور ويشارك في بلورة الحدث الروائي.

القارئ المفترض الفعال:

عرفت روايتا (السفينة، البحث عن وليد مسعود) تصدعاً في البنية السردية التي جاءت على شكل مقاطع (فصول) سردية تم عرضها من طرف عدد من الساردين، مما أتاح الفرصة أمام تمظهر وجهات نظر متعددة تبحث عن حقيقة الموضوع من عدة زوايا تبعاً لمواقع الرؤية. وهي وضعية سردية دعتها طبيعة القارئ المفترض في هذين النصين الذي خرق المعيار ولم يعد يتقبل وجهة النظر الواحدة، وإنما أصبح يطالب بمشروعية إعلان صوته. إن هذه الالتفاتة إلى دور القارئ في المشاركة في تشكيل الوعي الجماعي وإعطاء الأهمية لوجهة نظره استدعتها طبيعة المرحلة التاريخية للعالم العربي، وهي مرحلة جاءت نتيجة الهزائم المحصودة مع ١٩٤٨ و ١٩٦٧ وما تخلل هذه المسافة الزمنية من تراجعات واحباطات، التي أبانت عن خلل المنظور الواحد المتحكم في الخطاب العربي، فاستدعت بذلك التساؤل عن سبب التنازلات العربية. ولكن هل تحقق بالفعل هذا التعدد المنظوري؟.

ثالثا: مجال الكلام

١. السارد :

يشكل السارد وساطة سردية MÉDIATION NARATIVE مميزة للحكي لبث العالم المسرود MONDE NARRÉ إلى المسرود له NARRATAIRE، ويعد أكثر شخوص الرواية إنتاجاً للكلام.

لقد شكل البحث عن اشتغال السارد داخل النص الروائي هاجس معظم الدراسات النقدية الروائية لما للسارد وأوجه التغيير والتنوع التي يعرفها من صدى كبير في تطور الرواية (١٤).

وقد ركزت في تحديدها على تكوينه التخييلي تمييزاً له عن المؤلف. كما تعرضت هذه الدراسات لمختلف تجليات السارد في التخييل من خلال

الوظيفتين اللتين يضطلع بهما داخل النص، من جهة وظيفة أساسية (ضرورية) هي وظيفة السرد، ومن جهة ثانية الوظيفة التأويلية التي يجعلها بعض النقاد (DOLZEL) وظيفة اختيارية، أي أن السارد حر في أن يصرح بوضعيته الأيديولوجية أو ألا يفعل ذلك (١٥)، مع العلم أن تأويل السارد وأيديولوجيته قد نلمسها من الوضعية السردية، فطريقة سرده، وصيغة مراقبته للبنية السردية، ونظام توزيعه للكلام بين الشخصيات، كل ذلك يضع أمامنا البعد الأيديولوجي للسارد. فلكل وظيفة سردية يضطلع بها السارد بعد دلالي وإذا امتنع السارد عن أداء وظيفته التأويلية فقد كينونته (لوبوك LUBBOCK)، (فريدمان FRIEDMAN)، (بنفنسيت NISTE BENVÉ) (شميد SCHMID) (١٦) ومن هذا المنطلق يسهم كلام السارد بدوره في تعدد اللغة، لأنه يحمل منظوراً إلى جانب منظورات باقي المتكلمين داخل النص.

وقد يكون السارد صريحاً معلناً عنه إما عن طريق ضمير (أنا) أو اسم العلم، أو يكون مجهولاً من خلال أنا مضمرة كما هو شأن في السارد المعلن عن فصول الحكي في (السفينة والبحث عن وليد مسعود). ويتوزع السارد تبعاً لطبيعة حضوره بين سارد غيري HÉTÉRODIÉGÉTQUE لا يظهر في القصة كعامل (السارد، عامل، سارد شاهد HOMODIÉGÉTQUE) يشتغل بوظيفة مزدوجة: كسارد (أنا السارد JE NARRANT) يضطلع بسرد الحكي، وكعامل (أنا المسرود JE NARRÉ) يؤدي دوراً داخل الرواية. ومن منطلق وظيفته السردية، فإنه يعمل على توزيع الكلام بين الشخصيات التي قد يمنحها الكلام فتعبر عن موقعها، وقد لا يفعل ذلك إلا أننا مع ذلك نسمع كلام الشخصيات بشكل ضمني من طريقة تشخيص السارد لحركاتها ووضعيتها.

٢. المسرود له:

لا يمكن الحديث عن السارد في غياب الوعي بالمتلقي داخل النص الذي يشتغل مرسلاً إليه يحدد عمل السارد، إذ تتأسس علاقة ديناميكية بينهما. وإذا كانت الدراسات التنظيرية قد عرفت إهتماماً متواصلاً بالسارد، فإنها بالمقابل ظلت تعاني من تهميش المسرود له الذي يعمل جنباً إلى جنب مع منظم الكلام. وقد يعود هذا إلى أن علامات ضبط المسرود له تثير مشاكل لكونها صعبة الملاحظة.

يكون حضور المسرود له واضحاً بين مزدوجتين، من خلال توجه صريح عبر ضمير المخاطب ((سمها ما شئت))(١٧) أو بين قوسين، وذلك لإيضاح فكرة ما كما نجد في هذا المثال من نص (البحث عن وليد مسعود) يقول السارد جواد: ((سُرّ إبراهيم جداً عندما رأى مريم الصفار تدخل (إعجابه بها لم يعد يخفى على أحد)...))(١٨) وأحياناً نلتقي بالتدقيق في الوصف والشرح من السارد، مما يجعلنا أمام طبيعة المسرود له الذي يأمُل على معرفة المزيد، حتى يشاركه بدوره في تأسيس الكلام الروائي مثل «عثرنا على الشريط عندما وجدنا مسجلة حمراء صغيرة، من صنع ياباني، وفيها كاسيتة لم ننتبه إليها أول الأمر وكانت هذه المسجلة ملقاة على أرضية السيارة، إضافة إلى المسجلة الأخرى المثبتة تحت راديو السيارة، والتي كان فيها شريط موسيقي عزف إلى نهايته. أما المسجلة الحمراء فكانت متصلة بميكروفون مثبت بسكان السيارة، وكان زر التسجيل مضغوطا» (١٩) وكان السارد (جواد) قد أعلن عن خبر اختفاء (وليد مسعود) وتركه للشريط في الصفحة ط١٦ ولكنه تحت ضغط السؤال الضمني للمسرود له يدقق في وصف الشريط. نلاحظ أن مثل هذه الوقفات كثيرة في نص (البحث عن وليد مسعود) وهي بهذا تحيل على الحضور القوي للمسرود له يسهم بدوره في البحث عن (وليد مسعود).

ولهذا فإن الاهتمام بالمسرود له وبمكانته بالنسبة للكلام الروائي يسهم في الكشف عن البنية المتكلمة داخل النص إلى جانب السارد والشخصيات، إذ أن السرد يقوم من الحوار الذي يتأسس بين هذه

الوسائط، ويتطور تبعاً للمسافات القائمة بينهما. وهذا يعني أن النص الروائي تنهض به مجموعة من المتكلمين الذي يخضع كلامهم لما يسمى بالتشخيص الأدبي.

٣. التشخيص الأدبي:

إذا كانت مُتعتنا في قراءة النص الروائي تستمد أساساً من أنها ذلك الوعاء المعرفي والذخيرة من الأسئلة (هنري متران)(٢٠)، فإن الرواية تطمح دائماً إلى إنتاج معرفة وهي معرفة لا يمكن أن تتم في ظل متكلم واحد وضمن لغة واحدة، ولكن بوساطة صورة شاملة لعدد من المتكلمين واللغات فضلاً عن أن الرواية تنتج في مجتمع تحكمه أيديولوجيات متصارعة ولذا، فإن من البديهي أن تتضمن هذه الكتابة الروائية أيديولوجيات يتم تشخيصها عبر مجموعة من المتكلمين وفق المنطق الفني الذي يعمد إلى كشف نوايا كل أيديولوجية ما دامت «الرواية مكاناً ذا امتياز للجدل الأيديولوجي»(٢١). والمتكلم داخل النص هو ما يميز الرواية عند (باختين) ويحدد أصالتها الأسلوبية. إلا أن ما يعطى لكلام المتكلم مشروعيته في الكلام الروائي هو النقل المصاحب للتشخيص الأدبي الذي يهدف إلى إظهار قصدية المتلفظ وراء كل ملفوظ.

ويخضع هذا التشخيص لشروط نصية يتحول من خلالها الكلام خارج نصي (المرجع الواقعي) إلى الكلام الداخل - نصي على وفق إستراتيجية منظورية.

ويعكس التشخيص الأدبي (النقل الحرفي) المنطق الداخلي لكل لغة اجتماعية، وهذا ما شغل اهتمام (باختين) الذي ركز في كشفه للخطاب داخل الرواية على النظرة في سيرورة تشخيص اللغة داخل الرواية. ويخضع التشخيص الأدبي لعنصري السياق وطريقة تضمين كلام الآخر، فهما يفرزان البعد الدلالي لصورة اللغة، لأن المهم ليس هو المتكلم كإنسان في حد ذاته، وإنما كلامه الخاضع لتحولات فنية على وفق لغة مشخصة كما يتحدد التشخيص تبعاً لدرجة حضوره.

إن الغاية من وراء تجميع لغات المتكلمين المشبعة بنواياهم هو إنتاج معرفة عن واقع المتكلمين، وشروط واقعهم، ومن ثم محاولة الثقافة السائدة. فالرواية بهذا التخريج تعد حقلاً تجريبياً تتصارع فيه مختلف النوايا والرؤى وتتأسس ديناميكيتها في الوقت نفسه على إتقان البنيات المنظورية(٢٢) وما يصبو إليه الطرح الباختيتي هو كيف يتم بين اللغات (المستويات التعبيرية) نوع من التحاور والجدل. إلا أنه على الرغم من الإقرار بتعدد المتكلمين فإن هذا لا يدفع عنا إشكالية المتكلم التي ستظل تفرض إثارتها كل خطوة في التحليل. ذلك إنه إذا انطلقنا من تأكيدات (باختين) على أن كل متكلم داخل النص الروائي هو فرد اجتماعي ومن ثم منتج أيديولوجية وكلماته عينة أيديولوجية، وإذا كان هذا يعني أن المتكلم يتكلم من موقع أيديولوجي تابع لفئة (طبقة) اجتماعية، وبذلك يشكل الوسيط الأيديولوجي لفئة تحتل الموقع في العالم الواقعي، فإن هذا يعني أن النص الروائي هو إلى حد ما نسيج من مجموعة من الأيديولوجيات المتكلمة داخله. فكيف يمكن تحديد هذه الأيديولوجيات المتكلمة داخل النصوص المدروسة لـ (جبرا إبراهيم جبرا)؟ وهل استطاعت كل أيديولوجية أن تتوحد في نسق واحد؟ ثم كيف تكلم كل وسيط (متكلم) عن موقع أيديولوجيته؟.

أ - الطرائق التأسيسية للتشخيص السردي:

إن اللغة - كما أكدنا في السابق - ليست مجرد أصوات وتراكيب، ولكنها أبعد من ذلك. إنها الأفق الاجتماعي ككل، وهذا ما يؤكده التصوير الباختيتي إذ تصير كتابة الرواية ليس عبر اللغة ولكن بوساطة الدلالات والحمولات الأيديولوجية التي تحملها اللغة، وهذه المكونات الداخلية هي المؤسس لجسد الرواية ولمقاربة هذه الدلالات يتم تشخيص اللغة. وقد لخص (باختين) طرائق تحقق هذا التشخيص في أساليب التهجين والأسلبة والحوار بشقيه الموضوعي (المباشر) والحميمي (الداخلي). وهي طرائق لا تتميز بالحضور

الفردي في داخل النص، وإنما تتداخل في تركيب الملفوظ، ومشروعيتها في خدمة التعدد اللغوي هو ما تنتجه من حوارية بين لغات متفاوتة الانتماء (الاجتماعي / الزمني)، إذ تؤدي هذه الصيغ التشخيصية للكلام إلى تقاطع لغوي ينتج عنه تصادم أيديولوجي إذا ما امتلك المتكلم المشخص وعياً بالكلام المشخص.

لقد تميزت درجة حضور هذه الطرائق في داخل النصوص الثلاثة بالتفاوت، فقد كان للحوار (المباشر والداخلي) الحضور الكبير بالقياس إلى مكوني التهجين والأسلبة اللذين لم يتحققا داخل الكتابة النصية شكل يسمح لهما أن يكونا مدخلاً لتعدد لغوي.

١. الحوار المباشر:

يتطلب اكتشاف الموقف الأيديولوجي للشخصية في النص الروائي فضلاً عن معاينة أفعالها، تشخيصاً للكلام الذي تؤكد هويتها عبره بوصفه ذاتاً تسعى إلى تأسيس وجودها أو ما يسميه (تودوروف) بـ (الميلاد الثاني)، وهو الميلاد الاجتماعي الذي يلزم الفرد الاندماج في المجتمع والتواصل معه عبر الكلمة. ويعد الحوار المباشر بين الشخصيات إحدى أهم الصيغ الكاشفة عن مقاصد المتكلمين إذ أن «الكلام الخاص للشخصيات يطمح دائماً إلى دلالة معينة، إلى بث اجتماعي، إنها لغات مضمرة، لهذا السبب فإن خطاب إحدى الشخصيات يمكن أن يصبح عاملاً لتخطيط اللغة ومدخلاً إلى التعدد اللغوي»(٢٣)، فالحوار يعكس توجهات المتكلمين المختلفة لا سيما إذا كانت منبثقة عن حوارية من شأنها أن تكشف دلالات هذه التوجهات، غير أن النصوص المدروسة عانت من غياب هذه الحوارية لأن الحوار حضر ـ أغلبه ـ مكوناً روائياً يسهم في نثر الخبر الروائي من دون أن يصعد كلام المتحاورين إلى حوارية تفرز تصادماً منظورياً. ومع ذلك، فإننا حاولنا الوقوف عند بعض الحوارات التي أبانت عن تقاطع أيديولوجي ولو بشكل لم يصل إلى مستوى أعمق وهي على وفق الآتي:

أ ـ نص (صيادون في شارع ضيق):

عرف نص (صيادون في شارع ضيق) الحضور الكبير لصيغة الحوار المباشر بين الشخصيات التي منحها السارد الكلام فعبرت عن وجهة نظرها انطلاقاً من موقعها الأيديولوجي. ونكتفي في هذا الصدد بثلاثة نماذج من الحوارات للكشف عن المقاصد المتباينة.

يدور الحوار الأول بين (جميل فران، سامي الربيضي، عماد الدين النفوي) حول تمردات الشباب، والذي كشف عن الخطاب الأيديولوجي للنفوي: «قلت لوزير الشباب الداخلية قبل أيام أن عليه أن يبني مزيداً من الجوامع ومزيداً من مراكز الشرطة، جوامع ومركز شرطة، خشية الله وخشية السلطة، هذا ما نحتاجه جوامع ومراكز شرطة، نحن صعب المراس يا أستاذ ـ صعب المراس جداً ـ والجوامع ومراكز الشرطة هي الدواء الوحيد لمرضنا»(٢٤).

يتكلم النفوي في هذا المقطع بلغة السلطة مستعملاً ضميراً لجماعة (نحن) ويقدم اقتراحاً لعلاج المدينة وهو إقامة مراكز الشرطة وبناء الجوامع الذي يسهم توظيفها في إطار سياسة هذه البنية في هيمنة التفكير الديني الموظف بحسب البرنامج السياسي للسلطة، وبهذا يصير تأسيس هذين الفضائين (الجامع ومركز الشرطة) في سبيل ضرب البنية الرافضة للوضع، وينتج عنهما قمع حرية التعبير التي يشخصها كلام النفوي: «ماذا يهم شعور الحيوان ما دام ملجوماً»(٢٥). يسهم النفوي إذن، بكلامه هذا في إعادة إنتاج ثقافة رسمية متبنية لمواقف السلطة. غير أن الملاحظ أن الطرفين المحاورين للنفوي (سلمى وجميل) لا يجادلانه في مقترحه هذا المعبر عن المخطط السياسي للطبقة السائدة، وإنما يكتفيان بإبداء تخوفهما من أن يستثير هذان الفضاءان الحقد على السلطة. أما النموذج الثاني من الحوار فإنه يكشف عن اصطدام أيديولوجي بين بنيتين متناقضتين. فقد أبان الحوار الذي دار بين (توفيق

خلف وعدنان ياسين) حول موضوع المدينة عن تصور (خلف) الرافض للمدينة ومنتجاتها (الفن): «إنها تعني المرض، الفساد والفن نتيجة الفساد، إنه الغاز السام الذي ينفثه هذا المستنقع الفسيح الذي يدعى بالمدينة»(٢٦). ومن هذا الموقع يرى أن العرب «ما ضاعت ريحهم إلا عندما استقروا في المدن التي فتحوها»(٢٧). ولذا فإن امكانيات الانفلات من سؤال النهضة لا يتأتى إلا بالعودة إلى الريف الذي تحكمه قيم الماضي المجيد. وتبدو من هذا النزعة السلفية لـ (توفيق خلف) التي تتوقف معها السيرورة التاريخية، إذ تبتر التاريخ العربي وتختزله في زمن الماضي الذي سواء تعاملنا معه زمناً أو حركةً تاريخية فهو يعني المتشبث بحلول ماضيه، وبالدور التاريخي لهذا الزمن.

ومن هذا المنطلق أيضاً يرجع خلف حياة الفئة الفقيرة إلى المدينة: «مدينتكم هي التي حطت منهم حضارتكم الكريهة التي اقتلعتهم من جذورهم الريفية»(٢٨). تفضح لغته إذن، توجهه الأيديولوجي المكرس للنظام السائد لكونه يهمش السبب الجوهري للوضع الاقتصادي المنحط لهذه الفئة ويرجعه إلى المدينة مع العلم أن الأسباب الجوهرية للفقر تعود إلى «السياسات الخاطئة، الانتاجية المنخفضة والتأهيل غير الكفوء»(٢٩). ومع ذلك، لا نجد الشخصيات المحاورة له (عدنان، ياسين...) تناقشه في هذا التوجه من خلال أدوات تحليلية تسعة إلى تدمير هذه الأيديولوجية الساعية إلى تضليل الواقع، فليس هناك عملية المصالح الثاوية خلف هذا الطرح من (عدنان وياسين)، ولا يكشف الدور الحقيقي لهذا الخطاب من خلال تحديد الدور السياسي للفئة التي يمثلها (خلف) ومن ثم مشروعها في البلد، وعلاقة انتشار ظاهرة الفقر بالمرحلة التاريخية للعالم العربي (فترة الخمسينيات) ولا تحليل نمط الاقتصاد في الوطن العربي. ولا الوقوف عند الظواهر المتصلة بهذه الظاهرة (الفقر) كالتفاوت الطبقي، لأن ظاهرة الفقر تشكل إحدى مميزات التمايز الطبقي التي تعكس طبيعة الاقتصاد والتركيبة الاجتماعية للعالم العربي. وإنما هناك غياب صوغ أسئلة جذرية على هذا التوجه السلفي إذ يحول المتحاورون المسألة إلى قضية أخرى، وهي كون كلام (توفيق خلف) في مصلحة العدو كما جاء في كلام (ياسين): «لو سمعك أعداؤنا لعشقوا كل كلمة تفوهت بها»(٣٠).

فعوض أن يعري ياسين أيديولوجية (خلف) ويكشف عن المصالح المتخفية وراء الدعوة إلى الرجوع إلى الريف والماضي وتهميش قضايا القاعدة الشعبية، نجده ينحرف بالحوار إلى قضية أخرى (الصراع مع العدو) لا يمكن النظر إليها إلا بعد كشف البنية السياسية المتحكمة في الواقع القائم. وبهذا يتحول (ياسين وعدنان) من رافضين للوضع إلى متصالحين معه لكونهما لا يبحثان عن خلفيات الطرح السلفي. فهل هذا راجع إلى عدم امتلاكهما لأدوات تحليلية للواقع على وفق منظور معين؟ أم أن السلطة التي يفرضها (خلف) بنية دينية مكرسة للواقع نظراً للمصالح المشتركة تفرض نفسها على الحوار؟

وبهذا، يتقدم كلام (توفيق خلف) كلاماً آمراً يخنق الحوارية ويقتل كل الحوارات الممتلئة حوله التي من شأنها أن تفضح هذا المنظور. وهذا يعني أن كلام الشخصيات الموالية للسلطة (النفوي، خلف) يخضع السياق السردي للجمود، لأنه يأتي على شكل كلام أمر تتكسر عنده كل الحوارات ويخنق من ثم، كل حوارية من شأنها أن تفضح الأيديولوجيات المتخفية وراء الخطابات. إنه كلامٌ آمر يقدم داخل ملفوظات المتكلمين في غياب تشخيصه: «إنه فقط منقول، فجموده واكتماله الدلالي، وانغلاقه وتميزه الظاهر والمتعجرف واستحالة وصول أسلبة حرة إليه، كل ذلك يقصي إمكانية التشخيص الأدبي للكلام الآمر»(٣١) فمثلاً نلتقي بكلام (النفوي) داخل ملفوظ (سلمى)، إلا أنها كمتكلم لا تعمد إلى مناقشة هذا الكلام، بل بوضع كلام المتكلم عنه بين مزدوجتين فهو «لا يؤمن بنظرياتنا حول الحياة والتطور، وبقدر ما يتعلق الأمر به، فإن أي تطور إنما هو للأسوأ نوع من الانحدار نحو الفوضى»(٣٢)، بل حتى المتكلمون الرافضون علانية

لايديولوجية (النفوي) لا يعملون إلا على نقل كلامه دون تشخيصه، كـ (عدنان) الذي سمح له انتماؤه الطبقي الأرستقراطي بالتواصل حوارياً مع (النفوي)، فإنه قليلاً ما يناقش آراء هذا الأخير، بل يكتفي بنقله، كما نجده في (صفحة ٨١) إذ يتقدم كلام (النفوي) داخل ملفوظ (عدنان) باسلوبه ونبرته ولم يخضع لتجزئة أو تغيير في التركيب، ثم نقله نسقاً معطى خارج حدود الوعي اللساني للمؤسلب، والشيء نفسه يقال بالنسبة لـ (خلف) الذي يكتفي (ياسين) بجعله مشكلة كبيرة من دون أن يخضعه لأدوات تدميرية، أو يطرحه ضمن معيقات مشروع التحرر.

هكذا لا يتم تشخيص خطاب السلطة، وإنما يتم نقله الناتج عن حضور الوعي المشخص بشكل خافت، والذي (الوعي المشخص) لم يعد بعد موقفه من السلطة، ومن مشروع التغيير، يبدو ذلك واضحاً من خلال الحوار أو (النموذج) الثالث بين (جميل) و(عدنان) فقد أبان (عدنان) عن أيديولوجية متمردة: «يستطيع شعبنا الآن أن يثور، يستطيع الناس أن يزيلوا الصمغ الذي يلصق أعجازهم، بمقاعدهم وأن يمشوا في الشارع حشوداً وأن يشقوا حناجرهم بالصراخ شقا، وهذا يعني أننا لم نعد أناساً قانعين ميتين ليس يهم الشخص الذي نثور ضده، إن عاجلاً أو آجلاً سنجد الهدف الصحيح، الشخص الصحيح»(٣٣).

لا يحدد (عدنان) في هذا المقطع الكلامي هدف الرفض وصياغة، وإنما كل ما يرغب فيه هو الخروج إلى الشوارع وإطلاق الشعارات. إنه لا يحدد موقفه وموقعه السياسيين، ولا تشخيص المعارض الذي يختزله في شخصه، في حين أننا في مشروع التغيير لا نتحدث عن تغيير شخص ما، وإنما تغيير طبقة أو بنية اجتماعية ذات موقع اقتصادي وسياسي يميزها. ومن هذا المنطلق، تعمد إلى ضرب مصالح الشعب. فالثورة ضد موقع معين هو في الأصل ضد نمط اقتصادي - سياسي وضد تصور معين يساند مجموعة من الأيديولوجيات وهذه الأوليات نجدها غائبة في طرحه إذ يتقاطع كلامه مع كلام (جميل) الرافض للشعارات والمؤمن بالسلاح إذ يقول: «إن البندقية الواحدة في اليد المدربة لأفضل من ألف رجل يضربون بالشعارات»(٣٤)، من موقع تجربة الرد على نكبة ١٩٤٨ فيرفض المواجهة بالكلام.

تأسيساً على هذه الملاحظات، فإن أغلبية الحوارات تتقدم داخل النص ممتلكة للحقيقة (خطاب السلطة والدين)، يضيع معها كل تصادم حواري يشجعه عدم امتلاكه المحاورين الرافضين لأدوات تدميرية لهذه الطروحات. وبذلك، فلا نلتقي إلا بعينة من لغة الآخرين ولا نلتقي بصورة اللغة التي يفرض تواجدها هجنة قصدية واعية(٣٥).

ب. نص (السفينة):

من منطلق فضاء الرحلة عبر السفينة التي احتوت شخصيات متعددة الجنسية، فإن الحوار المباشر يكون ضرورياً في هذه الوضعية حتى يتم التواصل.

لقد اتخذت الحوارات في نص (السفينة) طابعاً فكريا، ذلك، إنها جاءت مكثفة بمعالم الثقافة (توما الأكويني، برغسون برهان، دوستويفسكي، روسو،...) عبر الآراء المتضاربة للمتحاورين الذين يستمتعون بلذة الطواف الثقافي.

هكذا انحصر المتكلمون في مواضيع فكرية تناولت عدة مفاهيم مثل: العلم والإيمان والسياسة والتغيير. وهي - تقريباً - المفاهيم نفسها التي نوقشت عند بنية الرفض في نص (صيادون في شارع ضيق. فهل هذا يعني أن التحديدات مع النص الأول لم ترقَ إلى مستوى يستدعي تجاوزها؟ أم أن ثورة ١٩٥٨ في العراق أبانت عن هشاشة هذه المفاهيم ولذا، يرى الكاتب ضرورة الإلحاح على استمراريتها كخطوة أساسية في مشروع التغيير؟.

عرف مفهوم التغيير حضوراً داخل كلام الشخصيات الحواري لا سيما بين (وديع عساف وفالح حسيب):

. «**إننا في حالة يرثى لها» يقول**

. «**ولكن تغيير هذه الحالة رهن بنا» أقول**

. «**تتفاءل، ونحن في طريقنا إلى المقصلة؟» يقول**

. «**أتفاءل، لأن أمامنا مهمة هائلة يجب أن ننجزها» أقول ..**

. «(   )».

. «**وما هي هذه المهمة؟**».

. «**المهمة يا دكتور؟ هل كل شيء، فلسطين، المستقبل، الحرية**»(٣٦).

يكشف هذا الحوار عن موقف المتحاورين من الوضع العام وأفق التغيير. ففي الوقت الذي يفقد فيه (فالح) الأمل بتغيير الوضع، نجد (وديع) يربط التغيير بالفئة المثقفة بدليل قوله (رهن بنا)، ولكن يبدو أن كلمة المثقف تثير غموضاً نظراً لأن الثقافة ذات مستويات تحددها طبيعة علاقاتها مع الوضع، وصورة البرنامج الذي تحمله. هل هي ثقافة رسمية مكرسة للواقع المطروح، أو رافضة له، أم متذبذبة بين الهنا والهناك؟ أم يعني (وديع) بالمثقف الفلسطيني المرتبط بالقضية الفلسطينية؟

يحصر (وديع) من جهة أخرى مهمة التغيير في ثلاثة عناصر هي:

(فلسطين، المستقبل، الحرية) تضيع مشروعيتها مع غياب تحديدها.

تحت أي مشروع يتم استرجاع فلسطين؟ وما هي صيغة النضال؟ وما هو الخيار الكفيل بالمواجهة؟ كيف يمكن الحديث عن المستقبل، في غياب تحليل الواقع القائم ومعرفة التناقضات التي يعيشها، وتحديد المرحلة التاريخية التي ينتمي إليها؟ كيف يمثل (وديع): (المتكلم / المثقف) دور الوسيط بين الموقع (الشعب العربي / الفلسطيني) والتعبير وهو لم يفصل بعد بين الحرية والتحرير والتحرر؟ وتتوالد الأسئلة أمام هذا الطرح التائه وسط المفاهيم التي تظل ملتبسة كأفق مرغوب فيه. لقد اكتفى (وديع) بجعل مهمة التغيير مقتصرة على فلسطين وحدها دون النظر إلى المجتمع العربي ككل (علاقة الجزء بالكل) ولم يربطها بالخطر الصهيوني الذي يتعدّى الحدود الإقليمية لفلسطين ليشمل مساحات الوطن العربي، فضلاً عن أنَّ «ضياع فلسطين، كان نتيجة للأوضاع التي كانت تسود الوطن العربي في ظل دولة إقليمية قزمة، وقيادات هزيلة، وعروش مرتبطة بالاستعمار، وتخلف حضاري عام»(٣٧)، كما أن المستقبل (المهمة الثانية) يظل مقطوع الجذور إذا لم يحدد بالمرحلة التاريخية الراهنة للوطن العربي. أما الحرية، فيمكن للفلسطيني أن تكونَ له حرية داخل الأرض المحتلّة من دون أن يتجاوز الشروط الموضوعة (حرية التجوّل، حرية التعليم، حرية التجارة،.....)، ولكن ما يعاني منه الفلسطيني هو احتلال أرضه التي تنتظر منه تحريرها.

إن غياب التحديدات، سواء للواقع المطروح أو القضايا المعلّقة، قد تخلل مجمل حوارات المتكلمين في هذا النص، لا سيما في الحوار الطويل بين (فالح ومحمود) حول الوضع القائم والذي كشفَ عن اختزال الواقع العربي في صفتي التعقيد والتشابك. يقول (محمود):

«- **أعرف ما الذي ترمي إليه يا دكتور، تاريخنا الحديث معقد ومتشابك. فقاطعه فالح: أبداً! إنه واضح وضوح يدك هذه، ولكن الويل لك إن أنت حاولت تحديد هويته**».

غير أن محمود بقي على هدوئه وترويه ن كأنه يبغي ملاحقة تسلسل أفكاره رغم الاستطراد وقال:

كان التاريخ دائماً كذلك، التاريخ كما يقول البعث هو قصة صراع الحرية مع الطغيان، صراع الروح مع المادة. ولكنني أرى أن كمية الطغيان في أية فترة من العالم، تساوي كمية الطغيان في أية فترة أخرى، وهكذا الحرية على الأرجح»(٣٨).

يختزل الواقع - كما هو واضح في هذا الحوار - في التعقيد والتشابك من دون الوقوف عند معالم هذا التعقيد وذلك التشابك. وهنا نتساءل: هل هذا ناتج

عن عجز في التحليل بسبب عدم امتلاك الشخصيات لوسائل تفتيت الواقع، ومن ثم، تطلق أحكاماً عامة يظل معهما الواقع العربي بعيداً عن تناول؟ أم يعود إلى موقع هذا المتكلم من المجتمع وعلاقته بالواقع الذي يسهم من خلاله (الموقع) في تظليل الواقع، لا سيما حين يصبح الوضع العربي ليس استثناءً تاريخياً كما جاء في منظور (محمود) وإنما هي مسألة عرفها التاريخ منذ القدم؟. يعري كلام (محمود) إذن، عن أيديولوجية مهادنة لا تحاول طرح الوضع العربي للتساؤل وإنما تعمم الواقع السياسي وتجعله مرتبطاً بالإنسانية جمعاء. فحين يسأله (فالح) عن مكاننا من هذا كله يجيب: «مرة هنا ومرة هناك في الواقع، إننا، لا نحن فقط، بل الإنسانية كلها ـ تدور في حلقات مفرغة، تحلم الإنسانية بالمساواة المطلقة، وتقوم ثوراتها في كل جيل، وتبقى المساواة حلماً رغم هذه الثورات كلها»(٣٨). إنه يجعل من الصراع مسألة عادية عرفتها الإنسانية ـ ولا تزال ـ ويربطها بحيوية الأمة وليس بمصير الجماهير وهذا يجعله لا يدخل مع الواقع في صرع وإنما في مهادنة. بل إن الحوار يتعدى كشف المهادنة إلى تعرية التناقض الذي وقع فيه (محمود) «أنا أؤمن أن المجتمع لا بدّ من تغييره. كيف، وفي أي اتجاه، هذه تفاصيل أدرسها ايضاً. ما الثورة؟ ما التمرد؟ ما النضال؟ ما السلطة؟ ما الفرد؟ هذه كلها بالنسبة إلى أوليات أسعى في تحديدها بوضوح»(٤٠).

يؤكد (محمود) في بداية كلامه على إيمانه وقناعته بالتغيير ثم يسترسل في تساؤلات حول مفاهيم مشروع التغيير التي يسعى في تحديدها، وهنا نسجل تناقضاً واضحاً في تفكيره إذ كيف تتم القناعة بالتغيير مع الاعتقاد في الوقت نفسه بأن ثورات الشعوب تظل حلماً.

وقد جعله هذا التناقض يقيم حدوداً فاصلة بين الواقع بوصفه شيئا، والتاريخ شيئاً آخر، في حين أن قضية التغيير لا يمكن النظر إليها إلا ضمن حركة التاريخ التي تم تغييبها داخل طرح (محمود). فغياب منهج واضح للتفكير، وعدم امتلاكه أدوات تحليل الواقع، ومن ثم غياب وعي المتكلم بموقعه السياسي كل هذا حجب الرؤية العميقة لبنيات الواقع وخنق كل حوارية قد تنفجر لتكشف عن التصادم المنظوري، لأن طبيعة المتكلمين في هذه الحوارات متذبذبة وغير مستقرة نتيجة عدم تنظيمها، ومن ثم، فإنَّ لغاتها لا ترقى إلى خلق أيديولوجيات، إنها كشخصيات لم تتملص بعد تناقضاتها الفكرية، فكيف تعبر عن الموقع الاجتماعي للفئات الشعبية؟

كما تميزت الحوارات من جهة أخرى، بعدم تدمير بعض المفاهيم التي تنطلقُ منها الشخصيات المتكلمة كمسلمة، مثلما نجد في حوار (عصام ووديع ص٧٥)، هذا الأخير الذي انطلق في كلامه بجعل الحضارة من تنظيم وتأسيس الوهم، ومع ذلك فإن (عصام) لم يناقشهُ في فكرة الوهم، وإما استرسل في الحديث على أساس صحة وجهة نظر (وديع)، إذ حصل تعاقد بين المتحاورين من دون أن يخلق ذلك، جدالاً يزعزعُ معتقد (وديع عساف).

ج. نص (البحث عن وليد مسعود):

استلزمت طبيعة محور النص الدخول في حوارات بين الشخصيات لكشف النقاب عن عدة جوانب، قد تعري شخصية المتكلّم عنه، وذلك عبر إعادة إنتاج حوارات بين (وليد) ومجموعة من أصدقائه.

لم تتملص الحوارات من سلطة السارد، الذي يمهد بكلامه للحوار، مما يدل على أن كلام الشخصيات يعاد إنتاجه وفق لغة السارد، لا سيما الحوارات الهاتفية التي تخضع لانتقائية واختزالية السارد، يقول (طارق رؤوف) عن حواره الهاتفي مع (مريم الصفار) «كان حديثنا أطول من هذا بكثير»(٤١).

ومن مميزات حوارات نص: (البحث عن وليد مسعود) أن بعضها يستفيد من الحقل المهني للمتكلم كما أنها تعكس توجهات هذا الحقل وصيغ تحققه لغويا، كالحوارات ذات الطابع الاستنطاقي التي دارت

بين (طارق الطبيب النفساني) ومريضيه (جنان ثامر، مريم الصفار)، وهي حوارات تنعدم فيها الحوارية، نظراً للعلاقات غير المتكافئة بين طرفي الحوار، إلى جانب حوارات تأتي أهميتها فقط من كشفها لبعض الأسرار التي تطعم الخبر الروائي وتفتت لعبة الحبكة. ولذلك تظل بعيدة عن خلق أي تصادم حواري كحوار (طارق مع زوجته سميرة عن جنان ص ١٦٨ ـ ١٦٩)، إذ يتعرف (طارق) لأول مرة على سر من أسرار (جنان) التي كانت لها علاقة بوليد لمدة سنة. وقد ساعده هذا الكشف في معالجتها فضلاً عن حوارات ثقافية تعتمد مراجع معرفية تكشف عن المتاع الثقافي لكل متكلم (ص٢٠٣)، كما تناولت الحوارات قضايا كبرى ذات علاقة بالوضع القائم مثل التغيير الذي نمثل له بالنموذج الآتي:

«يقول وليد: أنت تفكر بالتغيير بموجب قوة تفرض من فوق. إنه تغيير من عبودية إلى عبودية. أما أنا أفكر بالتغيير بقوة تنبثق من الداخل من عبودية إلى حرية. من داخل الإنسان، يا عامر كالقوة التي تحسها أنت في دمك، في أحشائك وتجعلك أقوى من كل من يحاول وضع الثير على رقبتك. هذه القوة التي في داخلي لن أستطيع أن أهبها أحدا، ومن العبث أن أحاول، كنت أحفظ مقاطع كاملة من (داس كابيتال) فيما مضى، بحثاً عن التغيير، مهما يكن من مصدر القوة المغيرة، ولكنني الآن لا يهمني أن أتذكر كلمةً واحدة من ذلك كله. ولا يهمني أن أغير العالم، عالم الناس، الكومبيوتر سيفعل ذلك عوضاً عني»(٤٢).

لقد جاء هذا النموذج ضمن الفصل السابع الذي قامت بسرده (مريم الصفار) وهو حوار معاد انتاجه في إطار استعادة فصول من حياة (مريم) وضمنها علاقتها وهي استعادة لكلام (وليد) ولجهة نظره. وقد شارك في هذا الحوار مجموعة كبيرة من المتكلمين (أصدقاء وليد) ممّا أدّى إلى تضارب المنظورات حول مسألة التغيير الذي يرى (وليد) أنها لن تكون حاسمة للوضعية العربية الراهنة، فإنه ينبغي أن ينبثقَ من الداخل، في حين أن (عامر) يلتجئ إلى حل علمي مرتبط بالكومبيوتر، أي حصل التغيير بالخارج، لأن الكومبيوتر يظلُّ دخيلاً على العالم العربي.فكما وجدنا في حوارين النصين السالفين، فإن المتكلمين يناقشون القضايا بشكل عمومي من دون الوقوف عند التحديدات. فهل يغني (وليد) بالداخل، قوة الجماهير أم النظام السائد؟.

يظل الداخل طرحاً غامضاً مع عدم تحديده. فهذا ناتج ـ كما قلنا في السفينة ـ غياب عن أدوات التحليل، أم عن رقابة مفروضة على الكتابة مع العلم، إن هذه الأخيرة لكي تسهم ـ بدورها ـ في مشروع التغيير، فمن المفروض أن تختلق لنفسها صيغاً تعبيرية معينة تساعدها على فضح تلاعبات الأيديولوجية السائدة، أم يعود إلى طبيعة المتكلم في هذا النص، ونمط أيديولوجيته. أما الطرح المناقض كما جاء في منظور (عامر) ينتظر أن يغير الانتاج الغربي (الكومبيوتر) الواقع العربي الذي يسهم في تناقضاته. إنها تبعية من نوع آخر، وهذا دليل على أنه لم يفهم بعد موقف العالم العربي في البرنامج الإمبريالي مع العلم أن توجهه قبل ثورة العراق الأولى شيوعيا، الشيء الذي يجعلنا نتساءل عن حدود هذا التوجه عنده وهو تساؤل قد يجعلنا ندرك طبيعة هذا الانتقال الأيديولوجي من نسق فكري يعتمد أدوات تحليلية لإدراك تركيبة المجتمع والعمل على تغييره عبر وسائل هذا النسق إلى إيمان تكنولوجي قد يغير شكل المجتمع من دون أن يصلَ إلى زعزعة بنيته العميقة لتحويلها وتغييرها.

٢. الحوار الداخلي:

يعد الحوار الداخلي من بين الأشكال التكوينية للتعبير عن الفكرة، إذ يتعلق الأمر بالدور الذي يؤديه الصوت الثاني عندما نتحدث إلى أنفسنا. إنها حالة تنشطر فيها الذات المتكلمة إلى شطرين وذلك عندما تغور في وعيها الباطني الذي يصير زاوية إدراك العالم الخارجي. لذا تأتي صيغة الحوار الداخلي على المستوى الكتابي ـ منفلتة غالباً ـ من كل تنظيم جملي وتخضع

لتناوب ضمائري لا سيما (الانا) و (الأنت) اللذان يدخلان في صراع كلامي حول نفس الذات المتكلمة. ويعري هذا الانشطار عن التناقض الحاصل على مستوى الذات الواحدة مما يخلق صوتين متجادلين داخل صوت واحد. ومن هنا يعد الحوار الداخلي أيضاً حوارياً لأنه مخترق من خلال تقديرات مستمع احتمالي(٤٣).

لقد تميز الحوار الداخلي بالحضور المكثف داخل نصي (السفينة والبحث عن وليد مسعود) لاعتماد النصين على أسلوب الاعترافات، المذكرات، السيرة الذاتية وهي أشكال سردية تسمح بهذا الجدال الداخلي للمتكلمين.

تحاور الذات المتلفظة في هذه الصيغة إما ذاتها الباطنية، أو صوتاً غيرياً يحضر من خلال كلماته إذ يقع هنا ما يسميه (باختين) بالتهجين، كما نجد في ملفوظ (مريم الصفار) في رواية (البحث عن وليد مسعود): «ما كدرت أتخرج من كلية بيروت للبنات (التي بقيت ظلماً تسمى، على ألسنة الكثيرين، جونيوزر كوليج، حتى بعد أن صارت لها شهادتها الجامعية) حتى وجدت هشام في بغداد يتردد علينا مع أهله لغاية مفضوحة. تخرجت مريم وما الذي تبقى لها أن تفعلَ إلا أن تتزوج»(٤٤). يمثل الكلام الباطني («تخرجت مريم...») في هذا الملفوظ صوت الآخر الممثل إما في الأسرة أو الفئة الاجتماعية التي تنتمي إليها، والتي ترى أن من واجب البنت أن تتزوج بمجرد الانتهاء من الدراسة. يخرق التهجين هنا الحوار الداخلي، إذ نلتقي بلغتين مفصولتين بفارق اجتماعي: لغة (وعي) مريم المتخرجة من الجامعة وذات طموحات تواكب تكوينها الفكري وجيلها ولغة الطبقة (الأرستقراطية) الاجتماعية المنتمية إليها (مريم).

وقد يمثل هذا النموذج أقصى درجة انشطار الذات المتلفظة، إذ تتكلم الذات عن وعيها الأول بشكل الحديث عن (هو)، فمريم تحاور في هذا المثال ذاتها المتكلمة كذات منفصلة عنها، مركزة بذلك على الأسم، فلم تقل (لما تخرجت...) ولكن جعلت الملفوظ في ضمير الغائب، وهو ضمير يتيح لها إقامة مسافة بين الشخصية (مريم الصفار / أنا مسرودة) زمن تخرجها من الجامعة، والساردة (الشخصية مريم الصفار / أنا ساردة)، إذ يظهر في هذا الانشطار الفرق بين العامل الذي يرى (أنا متكلم عنه)، والسارد الذي يحكي / يتكلم (أنا السارد). وتختلف درجة انشطار الذات المتكلمة ضمن هذه الصيغة الحوارية من حوار داخلي إلى آخر تبعاً لطبيعة الاصطدام الداخلي الذي يقفُ عند حدود الجدل بين الذاتين المُتَلَفِّظَة والمُتَلَفَّظَة من دون تغيير إيقاع أي ذات. أو يأخذ الحوار الداخلي شكل مناقشة من خلال أسئلة وأجوبة(٤٥).

يقول (فالح حسيب) في رواية (السفينة) في حديث مع نفسه: «العناصر هي نفسها ولكن نسبها وعلاقتها تتبدل، وتتغير الحقيقة تبعاً لذلك التبدل. كم وجهاً للحقيقة إذن؟ كم وجهاً لكل تجربة من تجاربي؟ هؤلاء الذين أراهم كل يوم (..)، كل مرة أستطيع أن أجعلَ من كل علاقة لي نمطاً جديداً من أنماط الحقيقة، وأيها سيكون (الأفق) الأصوب، الأصدق»(٤٦).

إنها تساؤلات تكشف عن حدة الصراع الداخلي لـ (فالح) الذي يبحث عن الوجه الحقيقي في غمرة هذه الوجوه المتعددة والمتبدلة، وهي تساؤلات لن ينطفئ لهيبُها إلا مناصرة إحدى الذاتين التي تمتلك أدوات منطقية تقنع بها الذات الأخرى. يبدو الحوار الداخلي في هذه الوضعية بوضوح كبير لأنه باتَ على المتكلم أن يتخذ القرار الحاسم(٤٧) للخروج من عنف التساؤل الذي أدّى بفالح إلى اختيار الانتحار كدرجة في التعامل مع الواقع الذي أطاح بطبقتهِ. وقد جاء هذا القرار من خلال حوار داخلي متقل بالكلام الغيري: «يقول لي في النهاية، أنت واهم(٤٨) الذي عزز هذا التصادم الذاتي».

يدخل الكلام الغيري بصفة عامة كموقف، إذ

يصير عند الذات المتكلمة بؤرة ينحصر فيها الصراع بين مواقف متباينة، غايتها تحديد هوية (أنا) المحاور الداخلي الذي يبحث من خلال أزمته الداخلية مع نفسه، وعن موقع صوته من بين هذه الأصوات المتصادمة. إلا أن الصراعَ بين الذاتين يحتدمُ بشكل كبير حين تسخر إحدى الذاتين من الذات الأخرى كما نجد في ملفوظ (وليد مسعود): «فلما أرسلت إلى إيطاليا لأدرس اللاهوت في ديرسانتا ماريا دولوروز في ميلانو، حسبت أنني سأجد هناك المنطق الذي سيبرر حلمي الذي لم يتح لي أن أفهمه في الكهف بوادي الجمل. وإذا بي أكتشف أن ما أرسلوني لدرسه قد جعلوه وسيلة لتثبيت العالم، لا لتغييره. إرادته تغيير الأعماق، تلك الأعماق التي بها سوف يخلق الإنسان بشراً جديداً. وإذا كل ما أراه هو العمل بجنون على مسخ السطح، وردم الأعماق»(٤٩).

ميّز (وليد) وعيين متناقضين، فقد شكل الوعي الأول من جهة الذات المتلفظة التي تؤمن بتغيير العالم عن طريق المسيح ودراسة اللاهوت، والوعي الثاني الكاشف لحقيقة الوعي الأول الذي أدرك زيفَ هذا الوعي. لذا يعيد مقوماته وتصوره للتغيير، وفي هذه الإعادة تأكيد لسخرية من هذا الوعي.

هكذا يتضح أن الحوار الداخلي يشكلُ تطوراً مرحلياً لوعي واحد، وليس لأنماط متعددة من الوعي. وهذا يعني، أن في هيمنة هذا الحوار، هيمنة للتعدد داخل الواحد، وهذا يعني أيضا، أننا في حاجة إلى أساليب أخرى تفجر لنا داخل الكتابة أنماط الوعي. يبقى أن التهجين والأسلبة هما الكفيلان بطرح التعدد اللغوي (تعدد الوعي).

٣. التهجين L' HYBRIDATION:

في إطار استغلال كلام الآخر، الذي يحضر داخل ملفوظ المتكلمين منظورا، يصوغ (باختين) إحدى أهم الطرائق الأسلوبية الكفيلة بخلق تعدد لغوي داخل النص الروائي وهو التهجين الذي يعني مزج لغتين (منظورين) في داخل ملفوظ واحد، مفصولتين بفارق زمني كما في رواية (البحث عن وليد مسعود): «هل الجنة هنالك وراء السماء إذ تلتقي السماء بالأفق ولو بلغت ذلك الأفق البنفسجي على الجبال الزرق لفتحت ثغرة في السماء، ودخلت منها الجنة، آه يا مسكين يا جاهل إلى متى تبقى تحلم بالعبور إلى عوالم أخرى وما لديك إلا هذا العالم القاسي العنيد»(٥٠). تراكبت داخل هذا الملفوظ المنتمي لوليد مسعود لغتان مفصولتان بفارق زمني واضح.

تمثل اللغة المشخصة الوعي الطفولي الذي كان يحلم باختراق العوالم، واللغة المشخصة الآنية الساخرة من ذلك الوعي كما قد يفصل اللغتين فارق اجتماعي مثل (السفينة) «فقاطعته، مندفعاً باتجاهه: الأرض؟ كان أبي فلاحا، في جنوب العراق. ذهب إلى بغداد وقتل فيها رجلاً مهماً في وضح النهار»(٥١). تتداخل في هذا المقطع الحواري المنتمي أصلاً إلى حوار مباشر (عصام / وديع) لغتان مفصولتان بفارق اجتماعي فمن جهة تعكس مهمة لغة (منظور) الرأي العام (الناس) الذي يرفع من قيمة هذا الرجل نظراً لمركزه المادي من جهة أخرى لغة المشخص (عصام) الذي يستقرُّ موقفه خلف علامة المزدوجتين اللتين حصر بهما كلام الرأي العام وذلك ليتملص منه، وليجعله كمنظور خارج عن منظوره.

هكذا ينجم عن اللغتين المركبتين داخل ملفوظٍ واحدٍ حوار بين موقفين (شخصين) إذ تعتمد لغة آنية إلى تعيين لغة سابقة أو مخالفة عنها اجتماعيا، وتعمل على تشخيصها، مما يتولّد عن ذلك علاقة غير متكافئة بين اللغة المشخصة (الآنية) واللغة المشخصة، نظراً لكون اللغة المشخصة تقدم نفسها معياراً وصوتاً أيديولوجياً ممتلكاً للحقيقة، وهذا الموقع يسمح لها بتدمير اللغة السابقة وكشف منظورها. وهذا ما عبّر عنه (باختين) بقوله عن صورة اللغة بوصفها تهجيناً إراديا: «إنها بالضبط ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى، إنها النور الذي يلقيه عليها وعي لساني آخر. ويمكن لصورة لغة أن تتبنىَ فقط من وجهة نظر لغة

أخرى مقبولة على أنها بمثابة معيار»(٥٢). ولذلك فلا نلتقي بالهُجنة في الكلام، الأمر الذي يقدم نفسه ممتلكاً للحقيقة.

٤. الأسلبة LA STYLISATION:

نها صيغة اسلوبية يتم فيها استدعاء لغة سابقة أو متزامنة من طرف الوعي المشخص الذي يعمل على أسلبتها وتدميرها على وفق موضوعه إذ إنَّ كلَّ أسلبة حقيقة هي تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين، وفيها يقدم إلزاميا، وعيان لسانييان مفرادان: وعي من يشخص (الوعي اللساني للمؤسلب) ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة(٥٣)، إذ تتعارض منظورات متعددة داخل ملفوظ واحد، وتتحاور لغات متفاوتة الانتماء الاجتماعي أو الزمني وما يهم هو حوارية الأساليب. درجة حضور الأسلبة في نص ما يقاس بدرجة تفجير صراعات بين الأساليب (المنظورات). والعمل على تحسين أسلوب ما، هو إعادة إنتاج وعي سابق ولكن من خلال وعي جديد يكون ممتلكاً لموقع يسمح له بتشخيص المنظور السابق، وتكسيره، وهو موقع لم يمتلكهُ بعد المتكلم في نصوص (جبرا إبراهيم جبرا) الثلاثة إذ لم نلتقي بهذه الصيغة داخل الروايات، ما عدا بعض الأمثلة القليلة جداً التي لا تشكلُ كثافةً داخل النص لكي تكرس تعدداً في المنظور كما في رواية (السفينة) إذ يقول وديع (وظننتُ أنه يريد تلطيف الجو): «ما دمنا في مملكة الدودة إذن زماننا هذا قد صفا، والوجه استدار إلى القفا، الأ يازمان الشقلبة زمان التباهي بالحفا والعنكبة»(٥٤). يحضر داخل ملفوظ (وديع) لغة واحدة مباشرة هي لغة الكتابة التقليدية المرصعة بالسجع، ولكن حضورها تم من خلال وعي المشخص الساخر من هذا الزمن.

قد يجد هذا الغياب للأسلبة تفسيره من طبيعة الوعي المشخص الذي لا يمتلك الجرأة في التعامل مع الأساليب (المنظورات) القديمة، التي يتعامل معها بوصفه معطىً جاهزاً لا يجب مناقشته لا سيما حين يتعلق الأمر بأساليب مؤسستي الدين والسلطة اللتين قدّمتا في نص (صيادون في شارع ضيق). على كونهما كلاماً آمراً.

إذا كانت الأشكال الأسلوبية (التهجين، الأسلبة، الحوار) تحقق التعدد اللغوي عن طريق الدلالة التي تحدثها الكلمة، فإن اللغات الاجتماعية والأدبية تسهم - بدورها - في هذا التعدد المنظوري.

٥. اللغات الاجتماعية والأدبية:

تحقق كلام الشخصيات أيضاً عبر لغة المهن بحسب طبيعة مناخ القول ذلك أننا نجد مستويات التعبير لدى شخصية داخل النصوص الثلاثة تختلفُ من أجلِ تواصلها مع الآخر باختلاف الانتماء الثقافي - الفكري والمهني، وباختلاف مناخات الكلام. هكذا التقينا بهيمنة مستويين من اللغة:

أ - اللغة الشعرية.

ب - اللغة المهنية.

أ - مستوى اللغة الشعرية:

شكلت اللغة الشعرية في النصوص الثلاثة أسلوب استدعاء، وتذكر الوطن المسلوب (القدس / فلسطين). فقد تم استحضار القدس في ذاكرة (جميل فران) عبر الشعر إذ يقول:

«... يا أرض التربة الحمراء والحجارة بلون الورد، أرض الزيتون بخضرته التي منذ الطوفان ما حالت والشقائق بحمرة الدم. ألم يسق ترابك دم تموز والمسيح»(٥٥)، وأيضاً عن طريق لغة الرمز من خلال (ليلى) القتيلة في نكبة ١٩٤٨ والتي بدأت في النص أنثى وانتهت رمزاً أصبح يشتغل عنصراً سيكولوجياً يحتاج إليه (جميل) كلما شعر بالضعف وأحس بخيبة المنفى (بغداد). أما في (السفينة) فإن (وديع) يهرب من سؤال الوطن الجريح عن طريق اللغة الشعرية. فقد عكست لغته صورة وعيه بالقضية التي أصبحتْ قضية تأملية يعيشها في فكره، فـ «الوطن حاضراً أبداً كذكرى ومجال للتأمل، ولحضور الذاكرة يغير ملامح الصورة حتى التلاشي»(٥٦). هكذا يتزايل الوطن -

على حد تعبير فيصل دراج. وتحل مكانه صورة الوطن كمفهوم فلسفي- أخلاقي(٥٧). وتنهض لغة الذات (الشعر) مرة أخرى لتشكل فصول نص (البحث عن وليد مسعود). وهي بوصفها لغة كرستها - أساساً - الأشكال التعبيرية الحميمة كالاعترافات والمذكرات والرسائل سالتي حضرت بشكل مكثف داخلها استجابة لطبيعة بؤرة الحكي.

ب - مستوى اللغة المهنية:

حضر هذا المستوى من اللغة بشكل ملحوظ داخل نص (البحث عن وليد مسعود):

(علم النفس، التدريس، الطب، البنك، الصحافة،...) فهل عكس حضورها التوجهات المنظورية للمتكلمين؟ أم اكتفت بالحضور التقني؟.

يقول (طارق رؤوف) مشخصاً شخصية (وليد): «وليد الماجن، الخليع الذي افترسته لواعج الشبق، والتهمته نيران الحب، ودفعت به إلى قتل نفسه»(٥٨). يجعل (طارق) من (وليد) شخصية ماجنة منحرفة وراء شهواتها الشريرة، وذلك حتى يقللَ من شأنه ويزعزع موقعه بين الأصدقاء. فلغة التحليل النفسي حاضرة بدلالتها ومنظورها، لأنها جاءت قصدية تحمل بُعدَ المتكلم الذي وجدناهُ ينهجُ هذه الطريقة طيلة الزمن السردي وذلك قصد التقليل من الشخصيات التي يرغب في تشطيبها، كتشخيصه للحالة النفسية لـ (هشام زوج مريم الصفار ص١٤٧) لأنه يريد الفوز بها.

غير أن الشخصية التي خضعت لغتها إلى مستويات تعبيرية متعددة على وفق المناخات التي عاشتها، والمواضيع التي تناولتها، والفضاءات التي اخترقتها - تبقى شخصية (وليد مسعود) الذي ميزتهُ اللغات الآتية:

اللغـة	الفضـاء / المنـاخ
الدينية	الكهف (البلدة)، الدير (إيطاليا)
الاقتصادية	البنك
الفكرية	الكتابة، الاستجوابات الصحفية، الحوارات
الغرامية	فضاء جلساته مع النساء (العراق، لبنان)، رسائله (جنان، وصال)
التحقيق	مقر الاستنطاق (العدو)

يعكس تعدد مستويات التعبير تعدد الفضاءات التي عرفها (وليد) كما يحيل في الوقت ذاته على تعدد ثقافته. وهو تعدد يرتفع بشخصية (وليد مسعود) ويخلق منها جوهراً. وهذا ما أكده كلام أصدقائه عنه، حتى صار النموذج المرغوب في تقليده (طارق).

إن كل هذه اللغات تتم بصياغة اللغة الأدبية التي تتدخل فيها إرادة الكاتب التي تجمع اللغات والأساليب المتعددة الأنواع الأدبية واللاأدبية، وتعيد تركيبها مُشكِلة بذلك لغة الرواية، المتحققة من عدة لغات. وهي التي كيّفتْ معظم لغات المتكلمين، وجعلتها خاضعة لأسلوبها، الشيء الذي جعلَ بعض الشخصيات لا تتكلم بمستواها الاجتماعي، وإنما فرض عليها الكاتب لغة أدبية غير معبرة عن أفقها كشخصية (عيسى ناصر) في (البحث عن وليد مسعود)، فعلى الرغم من أنه يتقدم كتاجر، إلا أننا لم نلتقِ بلغة تعبر وفق منظور هذا المستوى الاجتماعي.

لقد وقفنا من خلال تحليل الطرق التأسيسية لصيغة اللغة داخل النصوص المدروسة على شبه غياب للصيغ المحققة للتعدد اللغوي كالتهجين والأسلبة، في حين اكتفى الحوار بالحضور بوصفه مكوناً روائياً يرسل الخبر ولا يتجاوزه إلى طرح دلالات منظورية. وقد أدى هذا إلى انعدام الحوارية التي تؤكد عليها التخريج الباختيني، أساساً لمشروعية تحقق التعدد اللغوي.

معيقات الحوارية:

بناء على الملاحظات التي تم التعرض لها عند

تحليل أشكال تحقق تعدد المنظورات في نصوص (جبرا إبراهيم جبرا) الثلاثة، فإنه يمكن تصنيفها من خلال ثلاث نقاط قابلة للتمديد بحسب طبيعة المقاربات النصية:

١. الفكر موضوع الحوارات:

يطفو الفكر في حلبة الحوار، ويحضر الرصيد الثقافي لكل متكلم، ويتراجع الواقع بكل بنياته، ذلك أن المتكلمين داخل هذه النصوص يثيرونَ مواضيع فكرية بشكل نظري من دون الوصول إلى تناول الواقع المتكلم عنه بالدرس، وتحليل نمط اقتصاده، وقانون معاملاته وقد يعود هذا إلى عدم امتلاك المتكلمين لأدوات تحليلية للواقع، والتي تمكنهم من فهم المجتمع وفضح أيديولوجية الطبقة السائدة والفئات المكرسة لها. وقد أدى غياب هذه الأدوات إلى عدم تمثل الوضعية السياسية ـ الأقتصادية للمجتمع العربي، وإلى عدم إدراك المرحلة التاريخية الراهنة له، ومن ثم إلى غياب قراءة صحيحة للأسئلة المطروحة على الواقع، وقد يعود هذا إلى:

٢. المسافة بين المتكلِّم والمتكلَّم عنه:

لكي يتمثل (المتكلم / المثقف) دوراً وسيطاً بين القاعدة المادية، والبديل المطروح يستلزم أن يكون مندمجاً بالقاعدة، خارقاً بذلك كل المسافات التي قد تحدث بينه وبينها وهذا يتم في إطار التعبير بلغة الجماهير القادرة على كشف مطامحها. إلا أن المتكلم الرافض في النصوص المدروسة بدلاً من أن يسعى إلى تحقيق الاندماج بينه وبين القاعدة التي يعبر عنها، وجدناه قد جذّر هذه المسافة من خلال عدم تمثل البنية التحتية، وتغييب لغات القاعدة الشعبية إذ تمنح شخصيات هذه القاعدة من التعبير عن وضعها الاقتصادي والاجتماعي كما نجد في نص (السفينة) حضور مجموعة كبيرة من شخصيات ذات مهن (حِرّف) متفاوتة من مثل: حجار، ماسح أحذية، صباغ، ولكنهما تحضر خلال عملية السرد: «ثم جعلت أتعرف على جيرانهم واحداً واحدا: حجاراً كان فايز قد علمه القراءة، غير أنه انصرف عنها لضعف بصره عندما أصابت عينه شضية من حجر، مساح أحذية كثير السعال تخطى الخمسين من عمره، (...)، صباغ بيوت كان له، كمل خيل إلى ستة أطفال على الأقل، يملأون الحوش صياحاً»(٥٩).

«يقدم (وديع) في (السفينة) هذه الشخصيات بشكل يدعو إلى الإشفاق، إذ لم يثري مسألة وضعيتها الاجتماعية، لم يتساءل كيف يظل مساح أحذية طيلة حياته يزاول هذه الحرفة، والتي تعني استمرار وضعيته المنحطة اقتصاديا، وتشير أيضاً إلى استمرارية التفاوت الطبقي. وهذا يعني من جهة أخرى» عدم التحولات الاجتماعية التي تستدعي هي الأخرى التساؤل عنها. فلغات الفئات المتدنية اقتصادياً غائبة إذن، ومعها تغيب وجهات نظر هذه الفئات حول القضايا المطروحة على الواقع: «استمرت المناقشات والتنبؤات في كل بيت وعلى كل رصيف. الفلاح والنجار والمعلم والراهب وصباغ الأحذية، يلتقون جميعاً ويتحاورون»(٦٠)، والأمثلة جاءتنا ثرة في النصوص، وهي تعكس بشكل واضح سلطة لغة المتكلم المتعالية التي تفرض وعيها على هذه الفئات. فإذا كانت «الأيديولوجية تشكل الوعي الفردي بالجماعي والأيديولوجي»(٦١)، فقد تميز وعي هذا المتكلم بالسذاجة والزيف، والوعي المزيف لا يشمل فقط الوعي المكرس، ولكن حتى الوعي ذا التوجه الثوري، الذي لم يستطع أن يتجذر في الواقع ليخلق قوة مادية. يتعالى هذا المتكلم عن الفئات المهضومة ويصفها انطلاقاً من لغته، وبذلك لم يتم تشخيصها، لأنه يوجد في منطقة عالية بعيدة عن واقع تلك الفئات. وهي لغة متعالية تكشف من جانب آخر عن موقع هذا المتكلم داخل النص إذ يحضر كذات جوهر ملتفة في أناها المتعالية القادرة على اختراق عوالم وهمية وتحقيق تأثيرات بالغة (جميل، وديع، وليد) مع العلم أن المتكلم لكي يتمثل القضايا المطروحة فإن طبيعة وساطته تقتضي منه التنازل عن أناه، وتجاوز ذاته

الفردية وذلك، لتأمل مصير الجماهير.

لقد جعلت هذه المسافة المتكلم لا يتمثل الدور القيادي السياسي، فأفقه ضيق لأنه يدور حول ذاته، تجلى هذا - كما رأينا - في هيمنة الحوار الداخلي وفي عدم تملك أدوات تفتيت بنية الواقع، ويدعم هذا التخريج عناوين النصوص الروائية التي اختزلت هذا الأفق الضيق:

صيادون في شارع ضيق:

تعد النخبة المثقفة الوسيطة بين الجماهير موقعاً (الوضعية الاجتماعية للناس) ومشروعاً للتغيير، كما لاحظنا من خلال الشخصيات الممثلة لها، لم تحدد بعد موقفها السياسيين. يقول (عدنان) عن النشاط السياسي ككل أحمق في المدينة، أثرثر، وأقطع أنفاسي في بحث كل شيء يربط أو يحل(٦٢)، كما لم تمتلك بعد وسائل التحليل، ولا منهجاً فكرياً يخطط لمشروع التغيير، ولهذا، فإن أفقها محدود وضيق.

السفينة:

كشفت رحلة السفينة عن محدودية أفق كل شخصية، من خلال طبيعة حوارات المتكلمين، التي فضحت التوجه الحقيقي لكل واحد وصورة الوعي لديه. فهذا (عصام السلمان) يصرح بأنه هارب من (لمى) بعد فشله في الحصول عليها، غير أن (لمى) يمكن النظر إليها، في خطة هذا الهروب بوصفها موقعاً طبقياً يحلم (عصام) بالارتقاء إليه. فارتباطه بها هو في الأصل ارتباط بطبقة. ففي قرارة نفسه كان يحلم بهذا التسلق الطبقي ولذلك فهو يهرب منها عند تدمر الحلم، ليجدها أمامه في السفينة لكي تحيي من جديد رعبة التسلق تلك. أما (وديع الفلسطيني) فقد تحولت قضية الأرض فوق السفينة إلى قضية تأملية تتضارب حولها الآراء في رحلة المتعة.

البحث عن وليد مسعود:

يتقدم (وليد مسعود) داخل النص المكتوب كشخصية فرضت اهتماماً بالغا، وتأثيراً كبيراً ارتفع بها إلى درجة النموذج الذي سعت معظم شخصيات النص إلى الاقتداء به سواء في علاقاته الجنسية (طارق رؤوف)، أو في حياته الفكرية (كاظم إسماعيل).

يشمل البحث مستويين متناقضين: أحدهما سلبي والآخر إيجابي.

البحث السلبي:

منح زمن الاختفاء فرصة أمام الشخصيات لكي تبحث عن ذواتها، وتكشف عن صوتها المغيب مع هيمنة صوت (وليد) إلا أن (وليد مسعود) «تتأكد (مع الاختفاء) نموذجيته التي.. ترفعه إلى مقام الألوهية وترمز به إلى مستوى الكلية، كلية المعرفة وكلية الموهبة والقدرة الحسية والجمال الجسدي كلية الشجاعة والغموض والكرم»(٦٣). وهذا الحضور النموذج لوليد خنق الفعل النقدي وضيق مجال التعبير الذي صار نقلاً لكلام وسلوك المتكلم عنه، كما حجبَ النظر إلى تناقضات هذا الأخير، وهي نظرة غير جدلية أبعدت المتكلمين عن النظر إلى حقيقه».

البحث الإيجابي:

يتعلق باختفاء (وليد مسعود) من أجل البحث عن صيغ النضال والخيار والمسلح بعدما بحث عن التوازن في الدين والاقتصاد والجنس والكتابة، ومع ذلك، ظل يعاني أزمة التوازن، الذي لن يتحققَ إلاّ مع الاستقرار في وطن له سيادته.

٣. حضور السلطة والدين بوصفهما كلاماً آمراً

وهو حضور يعرقل وظيفة الوعي في مناقشة خطاب السلطة والدين اللذين يتقدمان معطىً جاهزاً لا يقبل الجدال، لأنه ممتلك للحقيقة. وطبيعة هذا الكلام وما تفرضه من سلطة تجعل المتكلم لا يتجاوز التعامل معها بالنقل الحرفي.

خاتمة:

إن المتكلمين في هذه النصوص من فئة واحدة، وهي الفئة المثقفة. وبما أن فعالية المثقف تتأسس من موقعه الأيديولوجي الذي يسمح له بالتوسط بين الفئة التي يعبر عنها وطبيعة الإنتاج الثقافي الذي يروجه،

فإن الثقافة في هذا الحال تستدعي التساؤل حول طبيعتها ومرجعيتها الأيديولوجية، لأنها تنطلق من موقع معين، وتحمل وعيا، وتتضمن مشروعاً مبرمجاً وفقَ علاقتها بالواقع القائم. فإذا كانت الثقافة، إذن، هي الانتاج الفكري المعبر عن موقع موقف كل طبقة اجتماعية، فهذا يعني أن هناكَ ثقافة رسمية تمثل صوت السلطة السائدة التي يفترض تواجدها طبقة / ثقافة معارضة، وهذا ما يتعارض مع تصريحات المؤلف (جبرا إبراهيم جبرا) الذي يعان في استجواباته أنه يرى في المثقفين دوراً كبيراً في التغيير في حين أن النصوص أبانت عن غموض تيمة المثقف. وما هو المستوى المتعامل معه؟. يقول (جبرا إبراهيم جبرا) «فأنا أرى أن للمثقفينَ في العالم العربي دوراً كبيراً مهما حاولت بعض القوى حجبهُ عنهم، ولا يزال المثقفونَ هم المغيرون وهم الثوريونَ الحقيقيونَ سواءُ حملوا السلاحَ في سبيلِ هذا التغيير أو لم يحملوهُ. الثقافة هي التي تغير في النهاية»(٦٤).

لم يحدد المؤلف مستوى الثقافة المغيرة، مع العلم أن الثقافة المهيمنة في مجتمعٍ ما تكون تابعة للفئة السائدة، يقولُ غرامشي «إن الطبقة السائدة هي وحدها القادرة عملياً بفضل سلطانه الاقتصادي والسياسي، على اسماع صوتها بانتظام وقوة في داخل المجتمع المدني(٦٥). فالقول إذن، بأن المتكلمين في نصوص (جبرا إبراهيم جبرا) ينتمون إلى فئة المثقفين تبقى، مسألة متلبسة، فأي نوع من الثقافة ينتمي إليها هؤلاء؟ وهل استطاعت ثقافتهم أن تعبرَ عن مطامح المتكلمينَ عنهم؟ وكيف تحدد وعيهم؟ تأسيساً على ما جاء في طرق إمكانية تحقق التعدد الأسلوبي، وما أنبنتْ على ذلك من ملاحظاتٍ تضمنت معيقات الحوارية، فإننا ندرك طبيعة المتكلمين الذين يتناولونَ الحديثَ عن الوضعِ المطروح والواقع القائم، ويناقشونَ مفاهيم التغيير والثورة، والتخلف داخل كلامهم، الشيء الذي يوهم في البداية، أنهم يحملونَ مشروع القاعدة الشعبية. لذلك، نسترسلُ في قراءة خطابهم لعلنا نقفُ عند مؤشرات هذا الهم، ونقاربُ هذا الوضع.

ولكن الاسترسال سرعانَ ما يخفتُ أمام صدمة محتوى الخطاب الذي سينطلقُ بلغة الكتب الأجنبية، وبلغة الذات المتكلمة التي تتلذذ بحضورها المكثف عبر مقروءاتها، إذ تحل الذات محل الجماعة، ويحضر (الفرد / النموذج) ليتراجعَ الواقع، ولتمارس على القاعدة الشعبية سلطة الصمت المفروض عليها في واقعها المادي فكيف إذن، يعبر هذا الكلام عن موقع القاعدة وهو لم يخرج بعد من دائرته الفردية؟. من هذا الموقع هيمن هذا المتكلم، ومعه هيمنت لغته التي جاءت تبعاً لهذه المعطيات المذكورة سابقاً متعالية، تتكلم عن الوضعِ من خلال لغة رسمية. إنها بهذا تشكل لغة السلطة، إذا ما استحضرنا من مفهوم السلطة الهيمنة وعدم التحاور، وغياب تمثل لغات الآخرين. فالسلطة تحضر تحت أشكال متعددة ومتنوعة ولغة هذا المتكلم تدخل تحت شكل يوهم بمسؤولية البرنامج الرافض، لكنهُ يمارس أسلوب السلطة في قانون المعاملات. لذا، فعدم تمثل (الموقف / المتكلم) للدور الوسيطي انعكس ومن ثم على هيمنة اللغة الواحدة التي خنقتْ كل اللغات الممكنة. وبذلك أصبحت لغة رسمية لأنها متعالية على الجماهير، وتعملُ على وصفهم من دون أن ترقى إلى خلقِ لغاتهم، في حين أن الكتابة الروائية لا تسعى إلى تصوير الأحداث، بقدر ما تصبو إلى محاولة تقديم تصور للعالم، وهو تصور يغيب مع هيمنة اللغة الواحدة ذات صفات التعالي والرسمي والمؤسساتي وفي هذا رد على بعض الدراسات التي ترى أن رواية (البحث عن وليد مسعود) موزعة إلى لغات الشخصية كما هو الشأن في دراسة (فاروق وادي) الذي يقول: «لغة الثقافة للمثقفين بتجريداتها وصلابتها الصارمة، ولغة السياسة للسياسيين بانفعالاتها الذهنية وحدتها ولغة الشعر للشعراء برقتها وشفافيتها، أما اللغة البسيطة، فهي للناس البسطاء»(٦٦).■

البعد الصوفي

وآثاره على البنية الفنية في رواية «رحلة ابن فطومة» لنجيب محفوظ

نور الدين لمحضري *

تنفتح الرواية العربية التجريبية، وضمنها نماذج من روايات نجيب محفوظ، على التراث العربي من خلال أشكال متعددة. إنه انفتاح متنوع بتنوع تجارب الروائيين العرب. ويمكن أن نستحضر هنا: إميل حبيبي، جمال الغيطاني، إلياس خوري، حيدر حيدر، بنسالم حميش، أحمد توفيق، وآخرين. في هذه النماذج وغيرها تحقق الرواية شعريتها وأصالتها وتجريبها في الالتفات إلى أكثر من نقطة مضيئة وخلاقة في التراث العربي، فالتاريخ والأسطورة وكتب السير والحكايات والخرافات والرحلات والتصوف ينابيع يستقطر منها المبدع الرؤى من جهة والنماذج الفنية التي يستحضرها كصيغ لاحتضان أسئلة اليومي المعاصر من جهة أخرى.

ونعتقد أن إعادة الاعتبار للتصوف في التفكير الإنساني عموما تمت بفعل الإحساس بالانفصال الذي استشعره الإنسان عن ذاته وعن العالم الخارجي المحيط به نتيجة سيادة النزعة العلمية والتقنية. حيث أصبح يشكو غربة دائمة موسومة بفقر روحي مهول. «ومن ثم كان التصوف بخياله ولا معقوله، سبيلا لإعادة ترتيب علاقة الذات بالموضوع»١.

في الثقافة العربية تم الالتفات إلى التصوف ضمن احتفال عام بالتراث، انطلاقا من عامل التلاقح مع الثقافة الغربية التي أثارت الانتباه إلى غنى هذا التراث الإنساني. هكذا وجدنا الكثير من أعلام الثقافة الغربية كانوا سباقين إلى النهل من هذه المصادر الزاخرة. وقد مثل خورخي لويس بورخيس نموذجا فريدا في هذا الإطار.

لقد استشعرت الثقافة العربية إذن غنى المادة الخام لهذا التراث العربي، ومن ثم سعت إلى إعادة تحديد الهوية الثقافية انطلاقا من هذه الأصول. ومن هذا المنطلق يعتبر سعي الرواية العربية إلى استدخال الخطاب الصوفي واستثمار معطياته الفكرية والجمالية، وعيا فنيا بإشكالية التجريب الروائي العربي انطلاقا من إعادة ترتيب العلاقة بموروثنا الثقافي. وتسعى هذه الإشكالية إلى تحقيق إنجازين:

- تخصيب المتخيل الروائي باستحضار معطيات التجربة الصوفية من حيث المفاهيم والرؤية.
- ردم حدود الجنس الأدبي كما هو متعارف عليه في نظرية الأنواع والكتابة الروائية التقليدية من حيث اللغة والبناء والشخصية والزمان... وهذا ما يؤسس لهوية نصية مغايرة للآخر (الغرب) ومنفتحة على الذات.

وقد أبدى نجيب محفوظ اهتماما واضحا بنبرة الروحية وبتوظيف النزعة الدينية الصوفية في أعماله الإبداعية انطلاقا من كتاباته المبكرة. ففي مقالاته الفلسفية أولى اهتماما خاصا للموقف الصوفي وحاول أن يحدد مواقف الصوفيين من الذات والله والكون.

وهذا الموقف الفلسفي خلق أثرا واضحا لظلال الصوفية على إنتاجه الروائي منذ أعماله المبكرة التي استوحاها من التاريخ الفرعوني وجعلها موسومة بغلاف ديني مقدس من حيث التعابير والمفاهيم الموظفة والرؤى المبثوثة في تلك الأعمال. «وتصور الروايات الثلاث الشخصية المصرية في حقيقتها التاريخية، وبعدها الحضاري، وقدمتها في أهم خصائصها من تعلق بالقدر، وسعي إلى اللذة، واستهانة بالحياة في مواقف الاختيار، مع تعلق بالحياة وعبادة مباهجها في الوقت نفسه. ومع هذه النزعة الحسية، فإنها لا تبدو ساخرة، وإنما ترتكز على

---

* كاتب من المغرب.

حقائق روحية، كما تتمحور في النهاية، وتأخذ في التعبير عنها – اتجاها روحيا»٢

ونجد التأثير الديني نفسه والحضور نفسه للمواقف الروحية ذات المنحى الصوفي في رواياته اللاحقة، مثل سطوة القدر والبحث الدائم عن الإيمان المطلق ومحاولة فهم الموت. ففي «زقاق المدق» نلتقي بهذه المواقف والرؤى الدينية في نصائح ومواعظ شخصية رضوان الحسيني، وفي قراره القيام برحلة تطهيرية إلى الحج: «التوبة، استصرخني الضمير المعذب أن ألبي النداء القديم، وأن أشد الرحال إلى أرض التوبة مستغفرا، حتى إذا شاء الله لي أن أعود عدت بقلب طاهر، وجعلت قلبي ولساني ويدي أعوانا للخير في مملكة الله الواسعة»٣. وفي «اللص والكلاب» نلتقي بشخصية الشيخ علي الجندي كصوفي زاهد ومعتزل عن المجتمع في سكناه الخلوية حيث يمارس طقوسه الدينية ليلا ونهارا. وفي «ثرثرة فوق النيل» تعلو الشخصيات عن واقعها عن طريق التهويمات وشطحات السكر والمخدرات. وتهفو بذلك إلى إدراك نوع من التسامي يربطها بالحقيقة العليا المطلقة.

ومن المنطلق نفسه شكلت «حكايات حارتنا» و«أولاد حارتنا» و«ملحمة الحرافيش» و«ليالي الف ليلة» و«رحلة ابن فطومة» روايات «تنحو إلى تشخيص العلوي على الأرض أو كما يقال، إلى «تاريخ» الأسطوري من خلال أنسنته وربطه بالذين تحيرهم الأسئلة الصعبة المتصلة باليومي المكرور وبالغريزي الساكن في الأعماق»٤.

وفي «رحلة ابن فطومة» يتسع الطموح التجريبي للروائي رغم صغر حجم الرواية. تحاور الرواية الرحلة وتمتص طابعها الاستكشافي، جاعلة منها إطارا سرديا يحقق تماهيا غير مميز بين الجنسين: الرحلة والرواية. كما تحتضن الصوفي بمعانقة رؤيته للإنسان والمجتمع والوجود، وباللعب الحر بلغته وخطابه وزرعهما في تفاصيل جسد الرواية.

وبهذا الاشتغال على نموذجين كبيرين من التراث أصبحت الرواية ممتلكة بنية فنية مفتوحة على تعدد الأساليب الفنية والخطابات.

وقد لجأ نجيب محفوظ إلى التجربة الصوفية، وخاصة في هذه الرواية، لإتمام نزوع ذاتي في تحبيذ هذه التجربة واعتبارها حاملة لإمكانيات جبارة في تخليص الإنسان المعاصر من شرور اليومي وإكراهاته. يقول نجيب محفوظ: «لقد اعتبرت بعض جولاتي في ربوع الصوفية، [...] نزهة روحية لا نظاما حياتيا، لكن تلك النزهة في الوقت نفسه، تركت بصماتها - وأنا أسعى إلى الاستفادة منها في حياتي الشخصية - وعندما ينتهي الإنسان إلى مثل هذا الموقف المتوازن فإنه يتمناه للآخرين»٥.

لكن التجربة الصوفية في الرواية تساهم في تحقيق شعريتها أيضا انطلاقا من إعادة استثمار اللغة والخطاب الصوفيين أي انطلاقا من المراهنة على صيغ العلاقة التي أقامتها التجربة الصوفية مع الذات والحقيقة والكون، ثم الاتكاء على أساليب توظيفها للغة والزمان والمكان والشخصية.

إن جماليات النص الصوفي من حيث اللغة والخطاب، ألقت بظلالها على الرواية، خاصة وأن بناءها جاء في شكل الرحلة التي تشكل بدورها الإطار الفني المناسب للتجربة الصوفية باعتبارها معبرة عن تجربة روحية تتدرج في المراتب والمقامات تدرج الرحالة في اكتشاف البلدان واكتساب المعارف.

من هنا يمكن القول أن جمالية الشكل الرحلي لا تكتمل إلا باحتضانه لجمالية الرؤية والخطاب الصوفيين. فالرحلة لا يمكن أن تكون إلا رحلة نحو المطلق والسديمي، نحو البحث عن الكمال والنموذج المجتمعي الأرقى.

لهذا تتشكل الرواية انطلاقا من احتضانها لمزاوجة فنية بين قلق الرحالة وبحثه اللاعج عن تحقيق مشروعه وحلمه من جهة، وبين حيرة وتأمل الصوفي الذي ينشغل دائما بالسؤال الوجودي. ومن هذه الزاوية غدت «رحلة ابن فطومة رواية طموح تحاول أن تكشف في حيزها الضئيل رؤية مجازية لمجمل التاريخ البشري في مجالات السياسية والاقتصاد والاجتماع»٦.

وانطلاقا من المساهمة الفعالة للبعد الصوفي في تشكيل شعرية «رحلة ابن فطومة» تأتي ضرورة الكشف عن أبعاد هذا العنصر الصوفي وأشكال تمظهراته في نص الرواية.

ويمكن أن نرصد ذلك انطلاقا من مساءلة مستوى

اللغة الروائية ومدى تفاعلها مع اللغة الصوفية، ثم مستوى تجلي الرؤية الصوفية في هذه الرواية.

١- مستوى اللغة الصوفية:

ويتجسد هذا المستوى اللغوي عبر خلق بنى لسانية كمعجم وكتراكيب لها نفحة صوفية في دلالاتها القريبة والبعيدة في الرواية. إنه المظهر اللفظي للنص الروائي الذي يتمظهر في هذه الألفاظ والكلمات والتعابير التي تحيل على الحقل الصوفي لغة ودلالة. لقد سعى نجيب محفوظ في هذه الرواية إلى استدخال هذا المعجم الصوفي وإلى خلق تشكيلات لغوية ذات الطعم الروحي سواء على مستوى البنية أو على مستوى الدلالة المباشرة أو الرمزية.

ولا شك في أن المسار الشكلي الذي اختارته الرواية والذي يتمظهر في الرحلة أثر بشكل كبير في المادة اللغوية بها. لهذا نجد طغيان الكلمة الصافية المباشرة بالفصول الأولى من الرواية: الوطن، دار المشرق، دار الحيرة، دار الحلبة، ودار الأمان، في هذه الفصول تسود الأفعال المضارعة ثم الجمل الوصفية كطبيعة ملازمة لشكل الكتابة بالرحلة، حيث تكون موازية لحركة الرحالة.

في هذه الفصول تحقق اللغة معناها المباشر في ذاتها، لأنها تأخذ معجمها من اليومي المعيش لا من المجهول المحلوم به. فهو معجم يعكس المشاغل اليومية للرحالة في إقاماته العارضة بهذه الديار التي تتقاذفه من دار إلى دار. هكذا يصف الرحالة قنديل تنقلاته وعلاقاته مع الآخرين. أما في الفصلين الأخيرين: دار الغروب والبداية فتهيمن الكلمة الموحية ذات الدلالة الرمزية المنفلتة من التحديدات المباشرة. تعكس اللغة هنا تشظي النفس الإنسانية وتوقها إلى الانفلات من أسر الواقع المادي باتجاه دار الجبل حيث الكمال والمطلق. الكلمة هنا تحضر بكامل ثقلها وكثافتها الدلالية المنفتحة الأفق. فاللغة هنا هي الرمز، الالتفاتة، الإيحاء، الإشارة، القبس .. إنها ينبوع لتوليد الشذري المنفلت من الدلالة المباشرة ذات الأفق المغلق. هكذا نجد الروائي يسعى إلى اختراق لغة التداول اليومي التواصلية، عبر خلق تشكيلات لغوية تحيل على الأفكار الصوفية وشطحاتهم: «حياتهم هنا موافقة للحق مفارقة للخلق»، «باب الصبر على مرارة البلوى لإدراك حلاوة النجوى»، «ما فائدة الدنانير تكنزها حول وسطك؟»، «احبوا العمل ولا تكترثوا للثمرة والجزاء»، «بالتركيز يغوص الإنسان في ذاته».

ولكن هذه التشكيلات اللغوية نجدها تتخلل الرواية في أحيان كثيرة بباقي الفصول، في هذه اللحظات يكون الرحالة قنديل في صفاء ذهني أو يتذكر محاوراته مع شيخه أو مع أحد رفقائه بالديار التي يزورونها أو حين يخلو إلى نفسه فيتكلم في شجن:

«الحياة والموت، الحلم واليقظة، محطات للروح الحائر» (ص ٥).

«إشارات وغمزات» (ص ٥)

«كيف تسوس غرائزك وشطحاتك؟» (ص ٥)

«لا يعرف الفقر من يؤمن بالعمل» (ص ٢٤)

«كن صريحا ولا خوف عليك فلن تخرج المعاني إلا لمن يطرق الباب بصدق» (ص ٤٤)

«نحن الحائرون بين الواقع القبيح والحلم الذي لا يتحقق» (ص ٧٨).

فالروائي هنا كالصوفي يبعث «في الكلمة العادية، التي لكل الناس، روحا واتجاها لم يكونا فيها من قبل، ويحملها نقل ما لا ينقل بالكلام الآخر وتعبير ما لا يعبر عنه ...»٧.

في خلال المسار العام للرواية نجد أن اللغة تتجه كالرحلة نحو الأفق الصوفي الذي تتركز فيه اللغة وتتمحور حول ذاتها . فبقدر اقتراب الرحالة قنديل من هدفه في الوصول إلى دار الجبل، تتركز لغته وتتصفى فتقترب من تحقيق قدرتها على التعبير الرؤيوي. إنها لغة ترتبط بالبصيرة لا بالبصر. فهل يستوحي الروائي هنا ما قاله النفري: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة؟» يقول نجيب محفوظ: «اللغة عندي، بصفة عامة، هي عملية لا شعورية أتوخى منها مطابقة الموضوع للحال، هذا هو العنصر الأساسي الذي يوجهني في التعامل مع اللغة»٨.

٢- تمظهرات الرؤية الصوفية في الرواية:

ونقصد بالرؤية الصوفية المفاهيم والقيم الأساسية التي يصرف من خلالها الخطاب الصوفي موقفه من إشكالية والوجود والإنسان والكون ككل. وتعتبر هذه المفاهيم إعادة استثمار للتجربة الصوفية ومزجا لها بجسد الرواية. ومن ثم يصبح تشكل

الكتابة موازيا لتشكل الرؤية الصوفية في الرواية. ذلك أن «الكتابة الصوفية ليست أداة لتشخيص وضعيات خارجية، وإنما هي تجربة في حد ذاتها . داخل السلوك الصوفي تذوب الهوة التي تفصل بين التجربة المعيشة الكتابة، وبين السلوك والإبداع»٩.

لقد عمل نجيب محفوظ على استدخال البعد الصوفي إلى روايته ابتداء من الإطار الفني الذي صيغت فيه الرواية. إنه شكل الرحلة الموائم لحياة الصوفي باعتبارها رحلة مستمرة نحو المطلق والكمال. الرحلة بالنسبة للصوفي هي هاجس الانتقال المستمر بين الأمكنة والتدرج الشاق بين المقامات والأحوال. إنها رحلة الانفتاح على المجهول الذي لا يدرك إلا بالتسامي عن المكان والذات. فالخط التصاعدي لرحلة قنديل كانتقالات من مكان إلا آخر يوازي الخط التصاعدي للمقامات الكشفية في مسار المعرفة الصوفية. لهذا ترتبط الرحلة عند الصوفي بالهجرة نحو الأفضل، حيث تتدرج الذات في المراتب لتحقيق الاتصال بالذات الإلهية والمعرفة المطلقة بالحقيقة. «ويعبر السفر خير تعبير عن الوعي بالموقف الوجودي الخاص بالإنسان: وهو كونه إنسانا مسافرا. وأيضا فالسفر، كأداء فريضة الحج، حسب ما ورد في القرآن يمكن أن يكون، كما يرى الصوفية سفرا بالقلب لا انتقالا من بقعة إلى أخرى. فتعليم الصوفية ذاته يحمل اسم الطريق (...) وحينئذ يصبح السفر رحلة تعليمية، وقد يكون أحيانا في متاهات الحيرة، ولكن السفر يقود دائما إلى الارتباط بصميم الوجود الأسمى»١٠.

من هنا تصبح الرحلة التي يقوم بها ابن فطومة نظير هذا السفر الذي يهفو إلى التطهر وإدراك المطلق. يرتقي قنديل العديد من المراتب ويتحمل الكثير من المشاق والأهوال، يفصل عن زوجته، يفقد أبناءه ويسجن لسنوات عديدة. ولكنه كالصوفي لا يجد في العقلانية أي سلوى بل يجد ذلك في قدرية الأم، يقول: «لم أجد في عقلانية أستاذي الشيخ مغاغة أي جدوى في سجني الدائم ولكني وجدت في قدرية أمي راحة اليأس، كأنها فلسفة خلقت خاصة للسجن الأبدي، قلت مستسلما: «لتكن مشيئة الله .. فكل ما جاءني من عنده» (ص ٧٩).

إن الأهوال التي يتعرض لها الرحالة لا تسلمه لليأس والعودة إلى وطنه، بل هو يقرر دائما مواصلة السير باتجاه هدفه الأسمى: «كلا لن أرجع. لن ألتفت إلى الوراء. بدأت رحالة، سأظل رحالة ن وفي طريق الرحلة أسير، إنه قرار وقدر، خيال وفعل، بداية ونهاية» (ص ٨٦).

من هنا تصير رحلة قنديل مجموعة لحظات يعيشها في شكل مقامات وأحوال (الديار). فهو لا يعايش مقاما ويألفه إلا ليتركه إلى مقام جديد يسلمه بدوره إلى مقام أرقى، إلى أن يصل إلى مرحلة سامية يفترض أن يتوحد فيها بالذات الإلهية. إن حياته هنا كحياة الصوفي رحلة تحولات وارتقاء في المقامات باتجاه دار الجبل – دار البقاء وهي بهذا المعنى رحلة تطهيرية كالرحلة إلى الحج الذي يعتبر في نظر الصوفي رحيلا «إلى البيت الحرام، إلا الله، إلى التطهر وطمعا بانبعاث أو تجديد روحي للحياة. إن السفر إلى مكة تصوير للهجرة الكبرى، أو للغوص في النفس بحثا عن الثابت والخالد وراء حجب التحول والظواهر المتقلبة»١١.

ويتمظهر هذا المقام الخالد بالنسبة لقنديل في «دار الجبل» التي لا حدود مكانية أو زمانية لها. ذلك أن الرواية تصور الاقتراب من حدودها ابتعادا، وتصود نهاية الرحلة بداية. «واستحوذ علي الحلم، وتلاشى الواقع، وتراءت دار الجبل لعين خيالي كنجم معشوق يعتلي عرشه وراء النجوم، فنضجت الرغبة الأبدية في الرحلة على لهيب الألم الدائم» (ص ٢٠). إنها المدينة الفاضلة، «مدينة مقدسة، خاصة بفئة مؤمنة، لا يدخلها إلا من بلغ الأربعين، وهي في وسط الزمان لا في آخره، وفي هذه الحياة لا في الآخرة، لكنها غير معروفة»١٢.

هكذا نجد «دار الجبل» تتسم بنفس السمات المطلقة، كأنها مدينة الوحي الإلهي. فعروسة وصلت إليها وقد بلغت الأربعين من عمرها. كما أن قنديل شارف حدودها وهو في نفس العمر.

يتبدى لنا إذن أن رحلة قنديل أيضا كرحلة الصوفي، يعايش فيها الكثير من المقامات والأحوال. إنه يخضع روحه وجسده لمجاهدات شتى تؤول به إلى التجرد التام من الارتباطات المادية الدنيئة. حيث يصبح الموجه هنا هو المبدأ القائل: «الصبر على مرارة

البلوى لإدراك حلاوة النجوى» (ص ١٥٠). فيتحرر الإنسان من قيود جسده وشهواته وتنمحي أوصافه وطبائعه البشرية وتكون حياته «موافقة للحق ومفارقة للخلق» (ص ١٥٠). وبهذا تصل الذات إلى مرحلة تخلص فيها للذات الإلهية، للحقيقة المطلقة. فالرحلة هنا «نوع من الارتقاء الأنطولوجي والتدرج يرفع العارف الصوفي من مرتبة الإنسان الحيواني أو الجزئي إلى مرتبة الإنسان الكامل أو الكلي الذي هو صورة للحقيقة الأزلية» ١٣. إنها الرحلة التي يحاول فيها قنديل التخلص من أهوال الواقع المادي الذي يعيشه الإنسان المعاصر، حيث تبدت جميع الحقائق الوضعية غير كافية لإسعاد البشرية. لهذا نجده يطلب الحقيقة في الموقف الصوفي الذي يتسامى عن الواقع ويخلص نفسه للإلهي الأزلي. يقول ابن عربي: «وطلبت الحقيقة، فقيل لي، حتى تفنى عن الطريقة، فإنه لا يبدو كمال الصورة لأهل المعراج والنهي، حتى بلغوا سدرة المنتهى، هنالك تنتهي حقائق نفوسهم ويكشف لهم عن مواد شموسهم»١٤.

وإذا كان الموقف العام في الرواية يعكس هيمنة الرؤية الصوفية، فمن الممكن أن نرصد هذه الرؤية عبر مجموعة تمظهرات:

أ- الزمن الصوفي:

ويتجلى هذا الزمن في الرواية في عدم تحديد الزمن التاريخ للأحداث، وبالتالي في انفتاحها على الزمن المتخيل وارتباطها بلمسات المطلق والوحي. إنه زمن لا نعرف له بداية أو نهاية. إنه السرمدية التي يدخلها قنديل محمد العنابي أملا في الوصول إلى النهاية، ولكن النهاية التي يصل إليها قنديل تنكشف «بداية» مفتوحة الأفق.

إلى جانب هذا وظفت الرواية مفهوم الحيرة والحدس والرؤية للتعبير عن طرق المعرفة الصوفية. في «دار الغروب» يسود خطاب الصمت ويفقد الكلام كل جدواه بين الناس. ويتم التحرر من الزمن التاريخي والولوج في الزمن المطلق من خلال أسطرة الوقائع التي تحدث أمام عيني قنديل: «كيف تأتى لك أن تقرأ الغيب؟» فيجيبه الشيخ ببساطة : «هنا يفعلون ذلك وأكثر» (ص ١٥٠).

الرواية هنا تعانق الزمن المقدس، زمن البدايات الأولى والخلود، زمن الجنة الموعودة حيث تجود الأرض بأنواع الفاكهة بلا حساب أو رقيب، وحيث يتجرد الإنسان حتى من أبسط المعاملات المادية. يقول الشيخ لقنديل: «ما فائدة الدنانير تكنزها حول وسطك»(ص ١٥٤). وهذا الزمن المقدس مرتبط بلحظات الكشف والتجلي، لحظة الوصول إلى التنزه من آثار المادة والمجتمع. هنا يمارس الناس شطحات صوفية توصلهم على لحظات ينفصلون فيها عن ذواتهم حيث «بالتركيز الكامل يغوص الإنسان في ذاته» (ص ١٥٥) فهذه الشطحات الصوفية التي يقوم بها «الحائرون» هي التي تصلهم بالزمن الآخر، زمن الخلود والحقيقة المطلقة. ومن هنا فـ «رحلة ابن فطومة تنتهي مع اقتراب «ابن فطومة» من «دار الجبل» «دار الكمال الذي ليس بعده كمال» وهي فيما يبدو دار «الواصلين» من المتصوفة ...»١٥.

في مقابل هذه الدار، تغرق الديار السابقة (الوطن، المشرق، الحيرة، الحلبة، الأمان) في الأزمنة المادية حيث يسود النقص وتغيب الحقائق ويظل الإنسان أبدا في حاجة إلى ذلك الوازع الأخلاقي والديني الذي يفتح الأفق على الزمن المقدس. في هذه الديار تبتعد الحقيقة بابتعاد الإنسان عن الدين والوحي. لهذا يتمظهر التفكير الصوفي هنا في اختزال «الزمن في لحظة أصيلة هي لحظة الوحي، وكأصل أو بداية، فإن زمن الوحي هو موقع الحقيقة المطلقة أو الكمال المطلق»١٦.

ب- الشخصية الصوفية:

يتمظهر الحضور الصوفي في الرواية في لجوء الروائي إلى استدخال نماذج من شخصيات صوفية كأبطال للرواية. وتتجلى صوفية الشخصية الروائية أساسا في سلوكها ونمطية أخلاقها وممارستها الدينية والحياتية. وهي بهذه المواصفات تعبر عن موقف أو قيمة أخلاقية أو دينية يتوخى الروائي من خلالها دعم موقفه الصوفي العام في الرواية. فالشيخ «مدرب الحائرين» يقوم بممارسات تشبه شطحات الصوفية التي توصلهم إلى التعالي عن أوحال الواقع والفناء في الذات الإلهية. لهذا نراه ينطق بالحكمة ويقرأ الغيب يقول قنديل: «غادرت دارك للمعرفة، ولكنك حدت عن الهدف مرات، وبددت وقتا ثمينا في الظلام، وقلبك

موزع بين امرأة خلفتها وراءك وامرأة تجد في البحث عنها»(ص ١٤٩).

وتحضر شخصية قنديل أيضا بطابعها الصوفي وخاصة حين تتحمل الصعاب وتقطع مراحل مريرة وشاقة كأنها مقامات الصوفي الجهادية. وذات قنديل هنا تكتسب ملمحها الصوفي أيضا في انطلاقها من الواقع المحتقر الموسوم بالمظالم الاجتماعية والسياسية والخطايا الدينية، وفي ارتفاعها إلى مراتب عالية تحاذي فيها المطلق وتتماهى مع الذات الإلهية. فتصبح ذات قنديل كالذات «الصوفية تنطلق من الواقع المحتقر الموسوم بالمظالم الاجتماعية والسياسية والخطايا الدينية، وفي ارتفاعها إلى مراتب عالية تحاذي فيها المطلق وتتماهى مع الذات الإلهية، فتصبح ذات قنديل كالذات «الصوفية تنطلق من الواقع المحتقر وترتفع حتى بلوغ المطلق ثم ترجع إلى منطلقها أقوى وأعرف، إيجابية وسعيدة: تتنقل بحرية بين العالمين التاريخي والراهن، الكوني والفردي، الأسطوري والواقعي، الديني وغير الديني، الاجتماعي والفردي، العام والخاص، المجرد والحسي، المقدس والنجس، النقطة والدائرة، الصوت والصدى، الحياة والموت»١٧.

ثم هناك شخصية أخرى تتمظهر فيها سلوكيات الشخصية الصوفية وهي شخصية مغاغة الجبيلي. فهو متمرد على المجتمع وأخلاقياته وتجده دائما «يفيض في الحديث فيلهب الأوضاع بنيرانه... حتى الوالي لا يسلم منم شرره.» (ص٨)، وتاريخ المتصوفة في هذا النطاق حافل بالثورات والتمردات على السلطة والمجتمع (الحلاج، البسطامي، الحسن البصري...).

كما أن علاقة الشيخ مغاغة الجبيلي بقنديل تتخذ مظهر علاقة الشيخ بمريده. فعنه أخذ «دروسا في القرآن والحديث واللغة والحساب والأدب والفقه والتصوف والرحلات.»(ص ٧). لهذا نجد قنديلا يكن له الاحترام البالغ ويهاب في الكثير من الأحيان من مجابهته في المواقف التي يصطدمان فيها مثل زواجه من أمه. كما يتخذ الشيخ بعده الصوفي من مظهره الخارجي أيضا فهو في الأربعين، قوي مهيب، وذو لحية رشيقة وعمامة عالية، وجبة أنيقة، وعينين لامعتين ثاقبتي النظرة.» (ص ٧).

ج- البعد الصوفي لصورة المرأة في الرواية:

تتجسد المرأة في «رحلة ابن فطومة» بالنسبة لقنديل أنثى لها من صفات الكمال القدر الكبير. فهو حين يصف تعلقه بحليمة يغدق عليها صفات جليلة تعكس مكانتها في قلبه وتأثيرها فيه. «... ولكن هيئتها تمثلت لعيني المشربتين بماء الفتوة أنثى كاملة، تتجسد جواهرها المستورة كلما خفق النسيم بجلبابها كأنها جمرات تحت رماد. وزلت قدمها أو كادت فشدت عضلاتها بسرعة لتحفظ توازنها فتحرك رأسها حركة نافرة أطاحت بطرف الخمار عن وجهها فانطبع بتمامه على بصري غارسا حسنه في أركان وجداني. تلقيت في لحظة عابرة رسالة طويلة مشحونة بكافة الرموز التي تقرر مصير قلب» (ص ١٣).

الحب هنا تلبية لنداء الروح والجسد معا. يحاول البطل أن يفر من مجابهة المقدس (الجسد، الخمار...) ولكنه أيضا يصر على السقوط في المدنس حين يتابع حركة حليمة التي ستكشف عن جزء من جسدها. لهذا حين يحرم قنديل من حليمة يشعر كأنما تحطم وجدانه فيقرر الرحيل في محاولة لنسيان قدره الأليم.

ولكن الأنثى، رغم غياب حليمة، تتحول إلى نداء أبدي يلاحق قنديلا، إنه نداء العوز والشبق، نداء اللذة والجسد، نداء النصف الآخر الذي لا تكتمل الرحلة إلا بحضوره كأن الرحالة هنا يستحضر رأي ابن عربي في الحب:

أدين بدين الحب أنى توجهت

ركائبه، فالحب ديني وإيماني

لهذا يستشعر قنديل إحساسا بأنه خلق للحب فقط، يقول: «يبدو أنني خلقت للحب لا للرحلات» (ص٥٣).

من هذا المنطلق تتشكل صورة المرأة في الرواية بوصفها المحبوبة، «رمز الأنوثة الخالقة، للرحم الكونية، وهي بوصفها كذلك علة الوجود، ومكان الوجود، والعاشق لكي يحضر فيها يجب أن يغيب عن نفسه، عن صفاته، يجب أن يزيل صفاته لكي يثبت ذات حبيبته»١٨ فعندما يرى قنديل عروسة تنسكب روحه من شدة الوجد ويقبل على النظر إليها في نهم مفرغا شحناته العاطفية في تعبير شعري ذي نبرة

صوفية واضحة، يقول: .. «أرى تاريخ قلبي كله متجمعا في لحظة ومثال، وقد التقى في بؤرته يقظة الماضي وسحر الحاضر وحلم المستقبل. أي هيام ينكسب في روحي من هذا التكوين الفريد!.. أي نداء وأي أسر. رنوت إليها غارقا فيها، متجاهلا أباها العجوز، وحيائي العتيق، وما ألزم به نفسي من قيود الأدب. ونسيت تماما الملل والحر والخطط وأحلام الرحلة وحلم الجبل، وحتى الآمال المدخرة من أجل الوطن.» (ص ٣٩-٤٠).

وهكذا نرى أن مفهوم الحب هنا يتجاوز عند قنديل، مجال الحواس. وتتخذ فيه المرأة صورة العامل المساعد على بلوغ الهدف المرسوم، فعروسة نفسها تظهر بطلة تتحمل الكثير من المشاق في حياتها لهذا فهي تصل إلى «دار الجبل» قبل قنديل الذي يبدو كأنه تهاون في الوصول إلى هدفه.

من هنا يمكننا القول أن صورة المرأة في زرحلة ابن فطومة‌س تتأطر بالمفهوم الصوفي للحب الذي يتشكل أساسا من نقطتين:

- الانصعاق من رؤية الحبيب وجماله.
- الإخلاص في الحب والنظر إلى الحبيب كقيمة معنوية أولا ثم جسدية ثانيا. لهذا نرى أن الرحالة يقول لعروسة حين يرتبط بشكل عرضي بامرأة أخرى في دار المشرق: «لقد نجسنا علاقة مقدسة ياعروسة» (ص ٥٤). ■

هوامش

١ - خالد بلقاسم: «أدونيس والخطاب الصوفي»، البيضاء، دار توبقال، ٢٠٠٠، ط. ١، ص: ٥٤.
٢ - محمد حسن عبد الله: «الإسلام والروحية في أدب نجيب محفوظ»، القاهرة، دار مصر للطباعة، ١٩٧٨، ص. ٤٤.
٣ - نجيب محفوظ: « زقاق المدق »، دار مصر للطباعة، القاهرة، بدون تاريخ، ص: ٢٧٣-٢٧٤.
٤ - محمد برادة: «نجيب محفوظ.. معه وعنه»، مجلة الناقد، لندن، ع. ١٨، ١٩٨٩، ص: ١٧.
٥ - محمد برادة: «نجيب محفوظ.. معه وعنه»، مرجع سابق، ص: ١٧.
٦ - رشيد العناني: «نجيب محفوظ قراءة ما بين السطور»، بيروت، دار الطليعة، ١٩٩٥، ط. ١، ص: ١٠٩.
٧ - علي زيعور: «الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم»، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٧، ط.١، ص ٤٣.
٨ - محمد برادة: «نجيب محفوظ.. معه وعنه»، مجلة الناقد، م.م، ص: ١٧.
٩- منصف عبد الحق: «الكتابة والتجربة الصوفية»، الرباط، عكاظ، ١٩٨٨، ط. ١، ص: ٦.
١٠- جان شوفليي: «التصوف والمتصوفة»، ترجمة: عبد القادر قنيني، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٩، ص: ١١٥.
١١- علي زيعور: «الكرامة الصوفية»، م.م.، ص: ١٨٧.
١٢- علي زيعور: «الكرامة الصوفية»، م.م.، ص: ١٢٤.
١٣- منصف عبد الحق: «الكتابة والتجربة الصوفية»، م.م.، ص: ٣٠٢-٣٠٣.
١٤- محيي الدين بن عربي: «كتاب الإسرى إلى المقام الأسرى»، تحقيق سعاد حكيم، بيروت، دار الندرة للطباعة والنشر، ١٩٨٨، ط. ١، ص: ١٣٥.
١٥- حمدي السكوت: «نجيب محفوظ والحل الصوفي»، عيون المقالات، ع.٣، ١٩٨٦، ص ٥١.
١٦- أحمد سعيد أدونيس: «التجربة الصوفية - الشعرية»، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ع. ٨، نونبر ١٩٩٢، ص: ٣.
١٧- علي زيعور: «الكرامة الصوفية»، م.م.، ص: ٤٣.
١٨- أدونيس: «الصوفية والسوريالية»، دار الساقي، ١٩٩٢، ص: ١٠٧.

خطاب التنبيهات في الرواية العربية

(الأنواع، الوظائف والرهانات الفنية)

عبد المالك أشهبون *

توطئة عامة:

عادة ما يستحضر الكاتب قارئه المفترض في أثناء الكتابة، وعند الانتهاء من عملية التحرير، يتوقف وقفة تأملية عميقة بينه وبين نفسه، يتصور في هذه الوقفة ما يمكن أن تكون عليه ردود فعل قرائه تجاه هذا الكتاب (قبل أن يقدم للطبع). يتحول الكاتب في خلالها إلى مستشرفٍ للتوقعات الأولية لقرائه المفترضين، ومستبق لآفاق تلقيهم.

وعلى ضوء هذه التخمينات الأولية، يضع الكاتب خطابه التنبيهي لصرف القارئ عمَّا من شأنه أن يحرف حقيقة الأهداف والمرامي التي يبتغيها صاحب الكتاب، ويروم توصيلها. فوضع هذه النصوص لا يخلو من قصدية على مستوى ترشيد القارئ وتنبيهه إلى بعض النقاط العالقة، والإشكاليات التي ستلازم العمل المنجز (الرواية) حتى يأخذها القارئ بالاعتبار، وبذلك يذكره ببعض قضاياها، وينثر في طريقه بعض الإضاءات الخافتة قبل ولوجه خضم النص.

من هنا يمكن القول إن هناك علاقة جدلية بين مُؤَلِّف محدد وقارئ مفترض بالتحديد، ذلك أنه من شروط تفعيل هذه العلاقة امتلاك القارئ لشفرة المُؤَلِّف الجمالية والأخلاقية والاجتماعية والإيديولوجية، »لكن دون أن يفرض عليه ذلك أن يشاطره إياها كلياً، لأن بإمكان المُؤَلِّف حسب جمالية التلقي التابعة لجامعة كونسطانس، أن يغير أفق انتظار القارئ، مثلما يمكن لهذا الأخير، بتلقيه الاستهجاني أو الاستحساني، أن يؤثر في الإنتاج الأدبي«١.

فالروائي الحداثي لا يكتب لجمهور راض على ما سيقرأه مسبقاً، ومطمئن لذائقته القرائية بالمطلق، لكنه يفعل ذلك من أجل قراء مفترضين، يمكن لروايته أن لا تروقهم، وبالتالي أن تخيب أفق انتظارهم، ومن هنا ضرورة تدخل المؤلف عن طريق خطاب ميطاروائي(التنبيه) يعيد ذلك التواصل الخفي بين القارئ والكاتب لدرء كل سوء تفاهم، أو قطيعة قد تحصل بين الطرفين. مع التشديد على أن هناك اختلافاً قائماً بين نص يريد إنتاج قارئ جديد، ونص يبحث عن الذهاب لتلبية رغبات قراء الشارع، من خلال حكايات تكرر أخرى يطلبها جمهور الشارع سلفاً.

---

* كاتب من المغرب.

من هنا تأتي أهمية وضع تلك التنبيهات التي يراد من خلالها إبراز طبيعة المقروء أولاً، ثم التوجه لطبقة محددة من القراء ثانياً، وهذه الطبقة يفترض فيها أن تتواطأ مع الروائي وتلعب لعبته، وأن تتوغل في صميم قضايا الكتابة الحداثية في الرواية العربية.

ومن يعد إلى الكتابات الروائية ذات الطابع التأسيسي، فسيجد أن الروائيين العرب خصوا ـ بوعي أو بدون وعي ـ جزءاً من جهودهم للتذكير بمجموعة من المعطيات الذاتية والموضوعية التي انبثقت عنها أعمالهم.

ولقد فطن صبري حافظ إلى هذه الخصيصة عند قيامه بقراءة نقدية لإجلاء مظاهر الانتقال من «الحساسية التقليدية» إلى «الحساسية الجديدة» في مجال الخطاب القصصي، حيث يعمد الكاتب إلى«إطلاع القارئ على أسرار شخصية حقيقية من أسلوب المذكرات، والتمهيد للعمل بادعاء أن الكاتب وجد مخطوطته لدى صديق مات، أو استأمنه عليها صديق حي، إلى غير ذلك من حيل تغيير الأسماء، والحديث عن أية مشابهات بين النص وأي أشخاص أو أحداث واقعية هو محض مصادفة.. إلى آخر هذه الأساليب ما هي إلا محاولة واعية من الكاتب لاستدراج القارئ إلى التيقن من وجود مطابقة بين النصي والواقعي»٢.

إن المتفحص، إذن، لروايات«الحساسية الجديدة« سيقف عند مظهر نصي مميز من مظاهر التنويع في الخطاب الافتتاحي، وهذا المظهر النصي هو عبارة عن ملحوظة أو تنبيه(القارئ) « Avertissement au lecteur، تستوقف القارئ وتدعوه لتأمل فحوى هذا المظهر النصي حتى يتمكن من الحصول على قراءة سليمة من كل التأويلات الخاطئة، أو تحميل النص ما لا طاقة له به، وكذا لتفادي القراءات المغرضة التي تشوه مضامين الرواية، وتؤولها على هواها، لا على هوى ما تريد النصوص قوله.

وإذا تأملنا تحققات الخطاب التنبيهي في الرواية العربية، فإننا نجدها تتوزع إلى ثلاثة أنواع أساسية هي كالتالي:

النوع الأول: افتتاحيات تنبيهية، يشدد فيها أصحابها على نفي أية علاقة بين ما يقع في النص من وقائع وما يحدث في الواقع (الذاتي أو الموضوعي).

النوع الثاني: وهو عكس النوع السابق، حيث يصرُّ فيه الروائي ألاَّ ينفي ذلك التشابه بين الكتابة والواقع، بل يحرص على تأكيده والإقرار به، وعلى ضرورة أخذ ذلك التشابه بالاعتبار عند كل قراءة.

النوع الثالث: وفيه يتم التنبيه على ضرورة تجاوز كل التنبيهين السابقين، وذلك برفض النظر إلى العالم الروائي باعتباره نسخة مصغرة عن مجريات الواقع (الذاتي والموضوعي)، ولا النظر إليه، كذلك، على أنه مجرد خيال في خيال، وسنخصص لهذا النوع من التنبيهات الحيز الأكبر من التحليل في هذه المقاربة.

١ .التنبيه أو نفي أي تشابه:

من المعروف أن هذه الصيغ التنبيهية مستعارة أساساً من عالم السينما. إنها تنبيهات مألوفة في بداية عرض الأفلام، فقد تعود المشاهد على تلك الصيغة التحذيرية النمطية المألوفة التي تقول: «إن شخصيات ووقائع هذا المحكي هي محض خيال، وكل تشابه مع شخصيات ووقائع حقيقية ما هو إلا مجرد صدفة».

وينطوي هذا النوع من التنبيهات على وظيفة مركزية، تتجلى في الوظيفة القانونية: ما دام هدفها هو تجنيب المؤلف المتابعات القانونية التي قد يتعرض لها٣ من جراء ما قد يتضمنه الفيلم من قضايا حساسة.

ولقد عرف الأدب الغربي توظيف هذه التنبيهات بكثرة وتنوع ملحوظين، فاختلفت بذلك مواقف الأدباء والنقاد من وظائفها وخصوصياتها، حيث يذهب هنري جيمس إلى أنه يجب على المؤلف ألا يعلِّق على نصوصه الإبداعية، «وألا يقيم مؤشرات تقول لنا كيف نشعر تجاه شخصياته وأحداثه»٤ ، منتقداً الكُتَّاب

الذين حاولوا أن يذكِّروا القراء أن ما يرْوُونَه لهم ما له علاقة بالحقيقة، أو أولئك الذين يعترفون للقارئ أن الأحداث التي يروونها (لها علاقة وطيدة بالحقيقة الموضوعية). واعتبر هنري جيمس ذلك التصرف خيانة لوظيفة الكاتب المقدسة، وهي في نظره «جريمة كبرى»٥. بالمقابل أطرى هنري جيمس على تورغينيف لكونه «يترفع عن تلك السياسة الغريبة التي يتبعها كتاب الدرجة الثانية، وهي سياسة تفسير الشخصيات)، أو تقديمها بعبارات الاستهجان أو الاعتذار»٦.

أما في العالم العربي، فنجد بعض الروائيين يصرون على تصدير أعمالهم الروائية بخطاب توجيهي، يحرص واضعوه على نفي أي علاقة شبه بين أحداث الرواية وما يحدث في الواقع في مختلف مستوياته.ويمكن تتبع نظير هذه النصوص ذات الطابع التنبيهي في بعض أعمال كل من: إميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا ومجيد طوبيا وإلياس خوري وعبد القادر الشاوي ...الخ.

في هذا المضمار، يذكرنا إميل حبيبي في مقدمة روايته: «إخطية»٧ بالموقف الاضطراري الذي وجد نفسه فيه، وهو يصدر روايته هذه بالاحتراس التقليدي الذي تواضع عليه كتاب الغرب. فقد اعتبر إميل أن الرواية» بنت خيالي الشرقي المجنح. ولذلك فإن أي شبه بين شخصياتها، أو إحداها، وبين أشخاص واقعيين هو ابن عرض ما جنحت عليه عن قصد. بل أكاد أقول، دفعا للشبهات، إن أي شبه بين حيفا هذه الرواية وبين حيفا هذه البلاد هو محض هذيان نوسطالجي!»(ص:٧). ليتساءل بعد ذلك: «ترى، هل الأمر الذي جعلني في حاجة إلى هذا الاحتراس، هذه المرة، هو اهتزاز ثقتي بقيام حرية الحنين إلى هذه البلاد- إلى حيفا في حيفا؟»(ص:٧).

إن المتأمل في مضمون هذا الاحتراس ليس بمقدوره نفي العلاقة غير المباشرة بين ما كتبه حبيبي في تقديمه وما يمكن أن توحي به شخصيات هذه الرواية، أو تحيل عليه في واقع الصراع العربي الإسرائيلي. وأن أي شبه بين «حيفا» كما هي في الرواية، وحيفا : الأرض المحتلة يمكن عزوه، بالأساس، إلى عنصر الحنين الدفين إلى حيفا الحرة. مع العلم أن هذا الحنين أصبح بمثابة حلم لا تلوح في الأفق بوادر تحققه، وذلك في الوقت الذي بات فيه هذا الحلم مع مرور الزمن مجرد فكرة أقرب إلى أضغاث أحلام. إنه حنين العودة إلى حيفا، وإلى وطن لما يكتمل، لكنها في الواقع عودة ناقصة، في ظل مناخ عام يسوده الإحساس بخيبة أمل خفيةٍ لعدم تحقق حلم العودة المأمول إلى حيفا المدينة، والتي ترمز، في العمق، إلى الوطن المحتل(فلسطين).

وعلى هذا النحو، لا نستطيع- كقراء- الجزم بأن ما يحكيه إميل حبيبي هو محض خيال، وأن الأحداث الواردة – على كثرة تقابلها مع الواقع – ما هي إلا من صنع خيال المؤلف، ومحض اختلاق. فبين هذين الحدين تكمن حيرة القارئ، وتردده في ما تطرحه نصوص إميل حبيبي بصفة عامة من سرود لا تخلو من التباس.

كما أن من خصوصيات نظير هذه الخطابات - ذات الطابع التنبيهي٨ هو تأشيرها الضمني على ميثاق قرائي محدد، يتم تداول النص الروائي على قاعدته. وبموجب هذا التنبيه يصِرُّ الروائي على نية خلو القصد من أي تشابه بين أحداث الرواية وما يجري في الواقع الخارجي، وهو في نظرنا أحد أشكال التمويه والمخاتلة.

ويمكن التوقف في مثل هذه الروايات عند مجموعة من التشابهات والتقابلات بين ما يُحكى في النص وما يقع في الخارج من أحداث ووقائع. ذلك أنه من السهل على القارئ الحصيف أن يمسك بخيوط هذه الأحداث وبإيحاءاتها القريبة. حتى في حالة ما إذا اتسمت الرواية بالتعقيد والاستغلاق، فإنها لا تخلو من إشارات تنحو بها هذا المنحى أو ذاك في التواصل مع الواقع. ومن الممكن تتبع هذه الإشارات، وإعادة تشكيلها في

اتجاه تأويلي خاص بالمؤول أساساً.

مع ذلك، فالروائي العربي يجد نفسه في موقع حرج وهو يصدر روايته بهذا النوع من التنبيهات، ما دامت العلاقة بين الرواية والواقع متداخلة في الكتابة الروائية الجديدة. هذا الارتباك يشير إليه إميل حبيبي بعد وضع الاحتراس المذكور آنفا، إذ يقول : «لقد فتشت في الروايات الغربية الموجودة في مكتبتي عن مصدر تقليدي لهذا الاحتراس أترجمه وأنجو بقلمي، فأدهشني خلوها من هذا الاحتراس. فإما أن يكون بعدها عن أي واقع فاقعا حتى لا حاجة إلى أي احتراس. وإما أن يكون الزلف فيها أمينا حتى لا داعي إلى أي احتراس»(ص:٧).

تبعاً لما سبق، فإن الحديث عن شبكة القيود المكبلة والبنى الاجتماعية المفوَّتة التي تحاصر عملية الإبداع في عالمنا العربي متعددة ومتنوعة، وما كثرة هذه التنبيهات إلا دليل آخر على هامش الحرية الضيق الذي يتنفس الروائي العربي في فضائه. حيث يتحول هامش التنبيهات إلى فضاء ثمين بالنسبة إلى البعض، يشرع الروائي بدءاً منها عرض أسلوبه الجديد في الكتابة؛ وهو أسلوب يعتمد بالدرجة الأولى على لعبة القناع والرمز.

إنها، إذن، تنبيهات ـ تمويهات تصرف القارئ عن لعبة التطابق من جهة، كما تصرف، في الآن نفسه، الرقيب عن مصادرة العمل، أو اعتقال صاحبه من جهة ثانية. إذ لا يجب التغاضي عن دور هذه التنبيهات في إطار علاقة الكاتب المضطربة بمؤسسات المجتمع المتسلطة (السياسية أو الدينية أو الاجتماعية).

في هذا الخضم، تتم عملية ملاعبة الرقابة الخارجية والتحايل على سلطها القامعة، من أجل توسيع هامش المناورة. فالعديد من هذه الأعمال التي تصر على نفي صلتها بما يقع في الواقع، لا يحضر فيها الخيال ـ في الواقع ـ إلا على مستوى تبديل أسماء الأشخاص(الحقيقية) Personnes بالشخصيات Personnages (الأدوار السردية). بينما نعرف ـ وبطرقنا الخاصة كقراء مشاركين ـ أن هناك الكثير من المؤشرات والقرائن النصية والمرجعية التي لا تدع مجالا للشك في واقعية بعض ما هو مسرود.

إن مثل هذه الإشارات التنبيهية التي تتصدر عادة بعض الروايات الحساسة والمحرجة، تبطن غير ما تعلن، وتقول عكس ما تقصد، بما يجعل منها - في العمق - مؤشراً على واقعية الرواية، أو تلميحاً ضمنياً إليها. أي بما يجعل منها مؤشراً مزدوجاً «يقوم بوظيفتين متقاطعتين: الأولى هي إبراء ذمة المؤلف من تبعات المروي. الثانية هي التلميح الخفي إلى أن هذا المروي لا يمت إلى الخيال بصلة، بل هو موصول بالواقع ومجبول بطينته، وبضدها تتميز الأشياء، وبعكسها تفهم أحياناً»٩.

فبمقدار استيعاب الروائي لحدود السلطة وأدواتها المادية والرمزية، تكون مرونته في التكيف مع قيودها وضوابطها، والحيلولة بينها وبين خنق صوته الفردي واغتياله رمزيا في حالة الاصطدام المباشر مع سلطة الرقيب. وبالطبع، فإن هذا الإجراء لا يتاح إلا لمن خبروا آليات القمع المادي والرمزي للمؤسسة السياسية أو الدينية المتزمتة التي لا تتورع في التنكيل بمن يتطاول على معاييرها وضوابطها.

كما تجدر الإشارة إلى أن كثرة هذه التنبيهات في روايات «الحساسية الجديدة»، كذلك، ما هو إلا نوع من يقظة الرقيب الداخلي الذي يأخذ كل الاحتياطات والتدابير لتجنب استثارة الرقيب الخارجي. ويتجلى ذلك، مثلا، في شطب الروائي لبعض الفقرات، أو المفردات، وباقي الأشكال الأخرى من التغيير والتنقيح والمراجعة...

في هذا المناخ الكابح لحرية الإبداع والمبدعين، يتخلق ـ لا إراديا ـ شكل جديد من الرقابة التي تنطلق من ذات المبدع نفسه، ويتعلق الأمر بـ «الرقابة الذاتية L'auto-censure»، وهي ـ في اعتقادنا الشخصي ـ أفظع أنواع الرقابة١٠.

في هذا المناخ الموبوء، لا نعدم تنبيهات مغايرة تصرُّ ليس على عدم التشابه بين أحداث الواقع وأحداث الرواية فقط، بل تحرص على التذكير بأن

أزمنة وأمكنة وشخصيات الرواية لا علاقة لها بالواقع لا من قريب ولا من بعيد. فالروائيون بهذا الإجراء الاحتراسي يتحررون كلية من جدوى آلية الإحالات أو التوازي، الأمر الذي دفع البعض إلى التنبيه بأن وقائع روايته لم تقع هنا ولم تحدث الآن، وإنما وقعت أحداثها إبان زمن غير مؤكد وفي بقاع غير معروفة، وبهذا لزم التنبيه. وتلك حالة عبد المجيد طوبيا في روايته: «هؤلاء».

بالطبع، فإن هذا النوع من التنبيهات متعدد الأغراض والأهداف، فهو قد يلفت نظر القارئ إلى عوالم غير موجودة، وبذلك يتحاشى تدخلات الرقيب المباشرة أو غير المباشرة. كما قد يكون الغرض من ورائه إعادة الاعتبار للكتابة الروائية ولرهاناتها الفنية بالأساس.

٢ . التنبيه أو الإقرار بحقيقة التشابه:

يستمد الروائي أحداث روايته، سواء الواقعية منها أو المتخيلة، من الواقع الذاتي والموضوعي، وفق ما تتيحه له إمكانيات الممارسة الإبداعية التي تدفع هذا الكاتب أو ذاك إلى الهروب من الواقعية المباشرة نحو عوالم الرمز وحيل التقنع، لتصبح هذه التنبيهات، بعد ذلك، بمثابة المُفَعِّل الحيوي لنوعية تلقي هذه النصوص، والموجِّه إلى المغزى من وراء تلك التنبيهات التي تحاول أن تقنعنا بفحواها.

٢ . ١ . التشابه المقصود بين زمني الرواية والواقع:

يصرُّ بعض الروائيين على الإقرار بواقعية ما يحكى جملة وتفصيلاً، وهذا شأن: «يحدث في مصر الآن»١١ ليوسف القعيد، حيث يحرص الروائي على تأكيد التشابه بين شخصيات الرواية وأحداثها، وبين ما حدث ويحدث في مصر١٢: «الأسماء والأشخاص والحوادث ليست من وحي الخيال. أي تشابه بينها وبين الواقع لم تخلقه قوانين الصدفة. بل هو تشابه مقصود»(ص:١٨٣).

إن هذا التنبيه هو تدعيم لحفل العنوان ولدلالاته المفترضة. فإذا كان منطوق العنوان يصرّ على أن أحداث الرواية وقعت في زمن محدد (الآن)، فإن ما يعزز هذا التصور، نستنتجه مما نعرفه عن ظروف كتابة الرواية التي ركزت على زمن الانفتاح عامة، وعلى زمن زيارة نيكسون لمصر بصفة خاصة.

ويبدو أن القعيد يستحضر هذا التنبيه، كذلك، ضداً على كل قراءة تنظر إلى هذا العمل كاستنساخ ساذج لما يحدث في مصر، إذ أصبح هذا التنبيه بمثابة رهان تجريبي يتوخى من ورائه الروائي بسط تصور مغاير حول واقعية العمل كما هو مألوف في روايات «الحساسية التقليدية»، وبالتالي إنتاج تصور مغاير عن بعض التفاصيل الاجتماعية والتاريخية الحساسة للواقع المصري إبان زمن الانفتاح، بصيغ كتابية تندرج في نطاق حساسية فنية جديدة.

وبفضل التطور النقدي الحديث، على مستوى جماليات التلقي خاصة، وبتحريض من مقتضيات القراءة الفاعلة، كان لا بد من قراءة رواية القعيد هذه بوصفها ممارسة روائية جديدة، تتغيى الجمع المنسجم بين طريقتين في العمل: طريقة البحث الميداني (الاجتماع ـ السياسة ـ التاريخ.. الخ)، وطريقة العمل التخييلي (الروائي). ذلك أنه يتم التلميح في هذا التنبيه إلى احتفالية خاصة بالبعدين الواقعي والروائي كشرطين ضروريين لكل قراءة منتجة للرواية. الأمر الذي يفرض على القارئ أن يكون مشاركاً ذكياً، حتى يرقى إلى مستوى التلقي المنتج لمثل هذا النوع من الروايات التي اختارت أفق التجريب في أقصى حدوده.

٢ . ٢ . التداخل المقصود بين أزمنة الماضي والحاضر:

إذا كان القعيد يصرّ على التشابه بين أحداث الرواية وما يجري على أرض الواقع، فإن هاني الراهب يذهب إلى أن التشابه وارد بين أزمنة الحاضر (أزمنة الهزيمة) وأزمنة الماضي (أزمنة ألف ليلة وليلة) في روايته: «ألف ليلة وليلتان»١٣. ولقد أشار الراهب في عبارة توجيهية مختصرة إلى أن «اختلاط الأزمنة في الرواية مقصود به الإشارة إلى استمرار عام ألف ليلة وليلة العربي خلال ألف سنة وسنة، وأن هذا الاستمرار بلغ ذروته عام ١٩٦٧ عبر هزيمة حضارية أزاحت

العرب عن طرف الزمن، ووضعتهم في الليلة الثانية بعد الألف: وهذا الزمن الجديد الذي تنتهي الرواية ببدايته سيكون سداة رواية قادمة»(ص:٣).

يستهدف هاني الراهب من هذا التنبيه المختصر، رصد الظواهر المجتمعية التي أدت إلى الهزيمة (هزيمة ١٩٦٧). إذ تتوالى في تلافيف النص الروائي كل سلبيات عالم «ألف ليلة وليلة» (الاستبداد، الجور، القمع). ولدى مقابلته بين تلك الأزمنة الماضية وأزمنة الحاضر، يرى الراهب أن الماضي لا يزال مستمراً في الحاضر، من خلال تعدد مظاهر ذلك الماضي (القمع، الجهل، الاستبداد)، وهذا ما أدى إلى ذلك الاختلاط الملحوظ بين أزمنة الماضي وأزمنة الحاضر.

على هذا الأساس، فإن هذه العبارة التوجيهية (التنبيه) تتمفصل من خلال زمنين أساسين: الماضي (عوالم ألف ليلة وليلة) والحاضر (التاريخ الراهن الذي بدأت آفاق خيباته تتتابع على الواقع العربي في مختلف مستوياته المجتمعية)، حيث يمتزج هذان الزمنان إلى حد الاختلاط، كما لو كان الأمر يتعلق بزمن عربي واحد. إذ إن الدافع للحديث عن الماضي هو مجريات الأحداث الراهنة. وتبعاً لذلك، لا يشكل الإيماء المستمر إلى النص الآخر (الليالي) عائقا يحول دون تناول الوضع الراهن، كما قد يتيح، في الوقت نفسه، التعرض النقدي للماضي الظلامي وامتداداته في الحاضر المأساوي.

وبناء على ما سبق، ستكون نتيجة هذا التوظيف الفني لعنصر (الليالي) بمثابة محفز لتقديم إيحاءات تدعونا إلى التأمل في صميم قضايا السلطة والحكم، وضرورة استخلاص الدروس، والاتعاظ من تجارب الماضي، وغيرها من المضامين المستضمرة في نظير هذه التنبيهات. فأحداث الماضي، هي الماضي مقلوباً على الحاضر، وحين ينقلب الماضي حاضراً، وتغيب ملامح الأفق، يبرز جسد السلطة المتساقط في سلطات لا تحصى، وكأنه المخرج الوحيد لأزمة لا مخرج لها. فنحن لا نعيش أزمة الماضي، بل «نعيش أزمة اكتشاف وجوه الحاضر الغائبة في عجز اللغة، وفي عجز القوى الاجتماعية المتصارعة عن صياغة أطر جديدة تحل مكان الأطر القديمة التي دمرها الصراع»١٤.

هكذا يتم التعبير في مثل هذه العبارات التوجيهية عن أشكال الصراع الاجتماعي والسياسي والثقافي، بصيغ متنوعة من التمويه والمداورة والترميز. فالماضي لا يشتغل في الحاضر فقط - باعتباره مجموعة من الوقائع التي تفعل في هذا الحاضر- بل لكونه سلسلة من الدلالات التي يستثمرها المبدع في خدمة عنصر التخييل وتخصيبه، ما دام غير قادر على تسمية الوقائع والأشخاص والأمكنة بمسمياتها لسبب أو لآخر.

٣ . التنبيه إلى ترجُّح الرواية بين الحقيقة والخيال:

من أجل تجاوز نظير التنبيهات التي تلحُّ على مبدإ تشابه الواقع النصي مع الواقع الخارجي، أو رفض حصول هذا التشابه، نجد تنبيهات أخرى تقف موقفاً وسطاً بين الموقفين السابقين. وهذا هو شأن التنبيهين الواردين في روايتي: «ترابها زعفران» لإدوار الخراط وسوردة» لصنع الله إبراهيم.

أ. التنبيه من أجل تدعيم التعيين الجنسي:

يحلو لصنع الله إبراهيم أن يصدِّر روايته: «وردة»١٥ بتنبيه فريد من نوعه، هذا ما جاء فيه: «بعض الأشخاص والوقائع في الصفحات التالية من صميم الواقع، والبعض الآخر من نسج الخيال.. لهذا من الأفضل أن تقرأ على أنها رواية! » (٦:).

ويمكن اعتبار هذا النوع من التنبيهات بمثابة ملحق آخر من الملاحق الأدبية التي تروم تدعيم مهمة التعيين الجنسي، وذلك في حالة التأكيد على نفي التشابه بين أحداث الرواية وما هو في الواقع، أو العكس. فهي (أي التنبيهات) بهذا الإجراء الاحتراسي، تعمل على ترسيخ الميثاق الذي يدشنه التعيين الجنسي في حالة نعت العمل بكونه «رواية» وسبق لجونيط أن حدد طبيعة وظيفة هذا النوع من التنبيهات، وسماها بـ «وظيفة تأكيد وإعلان

التخييل»١٦.

ب. التنبيه من أجل تجاوز القراءة الإسقاطية الضيقة الأفق:

من أجل تجاوز القراءة الإسقاطية واستشراف آفاق قرائية جديدة مغايرة، فإن بعض الروائيين يلحون على ضرورة استحضار نموذج معين للقراءة، وذلك عبر استحضار مقاييس فنية معينة للكتابة بما هي إيحاء وتضمين وترميز. إذ يلجأ المؤلِّف أحياناً إلى «توجيه القارئ إلى حقيقة مُخالفةِ هذه الرواية للشكل المألوف، فينبهه قبل أن يفجؤه تشكيل النص الروائي إلى هذه الحقيقة»١٧.

هذا ما يفسر لنا حرص إدوار الخراط على دفع شبهة السيرة الذاتية الخالصة عن روايته: «ترابها زعفران»١٨. يقول في هذا المضمار: «ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئا قريبا منها ففيها من شطح الخيال، ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيرا عن ذلك. فيها أوهام - أحداث، ورؤى - شخوص، ونويَّات من الوقائع هي أحلام، وسحابات من الذكريات التي كان ينبغي أن تقع ولكنها لم تحدث أبدا. لها أن تكون صيرورة، لا سيرة. وليست فقط، ذاتية....»(ص:٥).

ويمكن اختزال هذه العبارات التنبيهية في ثلاث إشارات، لها من الصلة ببنية الرواية ما يجعلها جزءاً من الرواية وليست فحسب، نصاً هامشيا أو تكميليا، وهذه الإشارات هي:

- «ليست هذه النصوص سيرة» (نفي الطابع الواقعي الفج للرواية).
- «فيها من شطح الخيال» (حضور عنصر الخيال).
- «فيها أوهام - أحداث، ورؤى شخوص».

على ضوء ما توحي به هذه المفاصل المركزية للتنبيه، فإنه على القارئ الحصيف أن يأخذ كلمة «رواية» - التي تتصدر الغلاف - مأخذ الاحتراس والتحفظ. فلا التنبيه يشير إلى أن المحكي - بأزمنته وأمكنته وعلاماته الدالة - هو محض خيال لا علاقة له بالواقع؛ لأن قارئ الأثر الأدبي سيكتشف، لا محالة، أن مجموعة هذه الوقائع مستمدة من صميم الواقع الذي عاشه المؤلف وعاناه سنين طويلة، ولا يحضر فيها الخيال إلا على مستوى تبديل أسماء الشخصيات، وعلى مستوى الكتابة الإبداعية ذاتها، كصنعة وأسلوب وتركيب، وهو المستوى الحيوي والجمالي الحساس في الرواية بلا شك.

وهذا التأويل المنتج، يؤكد لنا أن اختيار هذا التنبيه، بهذه الصيغة والدلالة، هو تصرف إبداعي مقصود، موجّه لعينة من القراء لتفادي القراءة الإحالية البسيطة، دون أن ينفي ذلك التنبيه - ضمنياً - الطابع المرجعي لمحكي الأفعال ذاك، وارتباط تلك الوقائع والأفعال بمجريات التاريخ الفردي والجماعي للكاتب بشكل أو بآخر.

وحتى نزداد وعياً بعمق القضية كلها، فإننا لا بد أن ننبه إلى أن الحديث عن كاتب إشكالي كإدوار الخراط، يفترض، بالضرورة، قراءة غير تقليدية لما يكتبه، ومن هنا وجب الاحتياط من الوقوع فيما يسمى بـ «الوهم البيوغرافي»، الذي سبق أن أثرناه في بعض مفاصل هذه الأطروحة، لدى التطرق إلى ذلك التعالق الخفي بين البعدين السير ذاتي والتخييلي في أعماله الروائية.

إن هذه «النصوص الإسكندرانية» على حد تعبير إدوار الخراط نفسه - مفتوحة في الشكل والدلالة، «يمكن أن تقرأ كقصص قصيرة مبنية على لحظات استذكارية كاشفة لديمومة مترسبة في الأعماق، متميزة بشخوصها وأمكنتها وألوانها وروائحها وطقوسها. ويمكن أن تقرأ كذلك كرواية ذات بناء متعدد الأبواب والنوافذ»١٩، ومن هذا المنطلق يضيف برادة افتراضاً آخر من افتراضات قراءة هذه النصوص من منظور قصصي، على الرغم من اعترافه لاحقاً بصعوبة المجازفة بتعيين معان أو دلالات تُستخلص من «ترابها زعفران» لأن طريقة الكتابة والتشكيل تلحم الدال بالمدلول، وتعشِّق وجوه الشخوص بابتسامتها وتلفظاتها، فلا نستطيع أن نفصل دلالة عن

شبكتها المتداخلة»٢٠.

إن ما يستضمره هذا التنبيه ـ الاستهلال ـ في عمقه ـ هو حرص المؤلف على إبطال مفعول القراءة السير ذاتية المباشرة، ككتابة ارتجاعية، وإحالية تشرطها الموضوعية، و«الحقيقة»، و«الشفافية». وذلك باعتماد استراتيجية تخييلية لا تتقيد بحدود ومنطق سرد التاريخ أو الوقائع كما كان الأمر مع كتاب السيرة الذاتية التقليدية. ذلك أن مفهوم السيرة الذاتية (بالمفهوم اللجوني المعروف) غير متحقق في الرواية، لا من ناحية تطابق اسم المؤلف (الخراط) مع اسم الشخصية الرئيسية(ميخائيل)، ولا من ناحية التعيين الجنسي حيث يعمد الروائي إلى وسمها بكونها «رواية».

بيد أننا لا نعدم الكثير من الإشارات السير ذاتية سواء تعلق الأمر بسرد ما هو عام: مجموعة من التواريخ والأحداث العامة(الحرب العالمية الثانية، مظاهرات الطلبة والعمال سنة ١٩٤٦، اعتقالات ١٩٥١)، أو بما هو خاص: تسجيل لحظات السعادة والهناءة التي كان يعيشها ميخائيل (وهو هنا بمثابة صورة المؤلف المقنع) في كنف أبيه وفي رعاية جده ساواريس، وخاله ناثان، وستّه امااليا، وباقي أفراد عائلتهإلا أن هذه الوقائع العامة والخاصة يتم إعادة تشكيلها وتلبيسها عناصر التخييل.

من ثمة، فإن رواية: «ترابها زعفران» ـ على ضوء تعارض أو تقاطع ميثاقها التخييلي(الروائي) وميثاق السيرة الذاتية (المرجعي الواقعي) ـ من شأنها أن تفتح أمام القارئ مساراً آخر لطبيعة تجنيس العمل الأدبي، وذلك على نحو قد يختلف إلى هذا الحد أو ذاك، عن تجنيس المؤلف ذاته.

وهذا الإجراء الفني من شأنه، كذلك، تخليص القراءة من أحاديتها التي قد يكرسها كل من منطق القراءة السيرذاتية الصرفة أو التخييلية المحضة، وكلا القراءتين لا يرتضيهما لا الكاتب، ولا مفهوم القراءة المنتجة التي تعتبر النص متعدد الدلالات.

كل هذا وغيره، جعل من هذه النصوص الاسكندرانية، على حد تعبير الخراط، «تعلو على «واقعها» لتنطلق في أجواء فضاء تخييلي واحد ومتعدد، كالنغمة الأساس في معزوفة تتخايل لنا عبر مغايرات لا تكف عن التناسل والتفرُّع. ومن ثم تلك الإشارة من الكاتب إلى أن الأمر يتعلق بـ «صيرورة» لا بسيرة»٢١.

هذا التداخل بين ما هو روائي تخييلي وما هو مرجعي واقعي يمكن تتبعه، كذلك، في طبيعة توظيف الكاتب لمفهوم «العنونة». فلئن كانت الرواية تغري بقراءتها وفق الميثاق التخييلي، فإن الخراط لا يلبث أن يزعزع هذا الميثاق بالعنوان التحتي التالي:(نصوص اسكندرانية).

إذ يفتح العنوان أفق انتظار جديد، مشرعٍ على نص سردي ذي طبيعة مكانية، وهذا المكان معلوم ومعروف لدى كل من القارئ والكاتب، كما أن لهذا المكان (الاسكندرية) حظوة خاصة في كتابات الخراط سبق لنا أن أبرزناها في سياق تحليلنا لمكانة فضاء الإسكندرية في كتابات الخراط بأشملها(يراجع بهذا الخصوص: اسم العلم والتعيين الجنسي والعنوان).

هكذا نلفي إسكندرية الخراط من خلال «ترابها زعفران»، عبارة عن فضاء حميمي ملفوف بأقمطة الطفولة «ومدينة عملاقة تمتد قامتها عبر غلائل شفافة مصنوعة من وهج الشعر، وآيات الميتولوجيا، وعبق الطقوس الراحلة إلا عن الوجدان»٢٢.

وهذا ما حدا بالخراط إلى التنبيه إلى أن هذا الكتاب فيه الكثير من الأوهام التي لا ينبغي أن تفصل عن طبيعة الصنعة الإبداعية برمتها، وهنا يؤشر هذا العنصر إلى أهمية التخلص من مقولات السيرة الذاتية التقليدية التي طالما رفعت شعار الصدق في الكتابة، وجعلت منه العنصر المحوري في كل كتابة سير ذاتية موفقة، رغم أن أغلب المعطيات(العلمية والعقلية والنفسية) تؤكد أن الصدق الخالص أمر يُلْحقُ بالمستحيل، والحقيقة الذاتية صدق نسبيٌّ، ذلك أن الذاكرة لا تنسى فحسب، بل هي تفلسف الأشياء الماضية، وتنظر إليها من زوايا جديدة، حيث تتحول تلك التذكرات إلى أحلام، وسحابات من الذكريات

التي كان ينبغي أن تقع ولكنها لم تقع.

ومعنى ذلك أن الماضي شيء لا يمكن استرجاعه على حاله، ولا مناص من تغييره، بوعي أو بغير وعي. ولهذا كان جوته محقاً حين سمى سيرته: «الشعر والحقيقة»، إشارة إلى أن حياة كل فرد إنما هي مزيج من الحقيقة والخيال، ففي قرارة كل روائي شاعر يغفو إلى جانب الطفل فيه. وهذا ما يسعى الخراط ـ في أكثر من مناسبة ـ إقناع متلقيه بفحوى أهميته، وبالتالي أخذه بالاعتبار في كل قراءة.

فمما لا شك فيه أن نظير هذه النصوص الملتبسة ـ شكلاً ومضموناً ـ تتحدى تقاليد الأجناس الأدبية ويتخطاها وصولاً إلى شكل جديد مفتوح لا يعترف بأية سلطة شكلية نهائية له. ويكمن التصور المفتوح في ذلك المزج المتداخل بين الخيالي والواقعي، الذاتي والموضوعي، الحاضر والماضي، التاريخي والأسطوري وهذا ما تجليه الهوية الملتبسة في: «ترابها زعفران»، ذلك أنها موزعة بين التجلي والخفاء اعتماداً على إستراتيجية الصوغ التخييلي «التي تمزج بين الواقعي بالمتخيل والمحلوم به، وتكرس البعد اللعبي، والتباسية الميثاق والاسم العلم ضمن كتابة يتجاذبها الروائي والسير ذاتي على نحو بالغ الكثافة والتكتم»٢٣.

وتترسخ هذه الحقيقة إذا ما رأينا أن الكتابة الروائية، عند إدوار الخراط، تتسم بالتعقد والتوتر والكثافة، وهي سمات سبق أن توقفنا عند بعض منها: كتراكب مستويات السرد، واستحداث التوصيفات الجنسية، وصورة السارد، وأقنعة المؤلف.

انطلاقاً مما سبق، يمكن القول: إن الميثاق السردي في نظير روايات الخراط يثير العديد من الإشكالات، إذ يتوقع القارئ العادي أن مجال السيرة الذاتية هو الحقيقية والرواية الخيال، والواقع أن: «ترابها زعفران» ـ كرواية ـ قد تظهر في لبوس الحقيقة والخيال في الآن نفسه، لأن استراتيجية الخراط تستهدف غير ما يتوقع القارئ المستهلك، إنها إستراتيجية قائمة على نبذ مختلف الأطر التجنيسية المحتملة وهذا ما يجعلنا لا نظفر من تنبيهه على مهيمن نصي ما(سيرة أو رواية)، قادر على تفسير النص وإضاءة عوالمه، وبالتالي ليس بين يدي المتلقي إلا أن يتورط هو الآخر في لعبة الكتابة.

وحتى لو تعلق الأمر بالسيرة الذاتية، فإنه ليس أساسياً أن يشغل القارئ نفسه بمدى مطابقة الأحداث للواقع الذاتي، ولا بالأجزاء المحذوفة أو المضافة، «وإنما تكون القراءة أخصب وأغنى عندما نهتم بالفضاء الذي شيدته السيرة الذاتية مقتطعةً إياها من زمن وفضاء تاريخيين عامين، وبما تحيلنا عليه من وقائع وشخوص تكتسي بالحتم أبعاداً أخرى»٢٤.

هكذا نستخلص من كل ما سبق، أن جل التنبيهات التي تتردد في الرواية العربية، تروم نفي التشابه، بين أحداث الرواية وما يجري في الواقع، وبذلك توجه القارئ إلى ملاحظة هامة، مفادها عدم ارتباط الأحداث ارتباطا وثيقا بالواقع المباشر. في حين لا نعدم إشارات، تارة ظاهرة وأخرى خفية، تحيل إلى أحد مستويات هذا الواقع الخارجي.

كما غدت هذه التنبيهات وسيلة من وسائل التمويه والتضليل والترميز لصرف النظر عن طبيعة العلاقة غير المباشرة لبعض الأحداث التي يستثمرها الكاتب بغية التأثير على القارئ. دون أن ننسى أن هذه التنبيهات، كذلك، تشكل علامة إضافية من علامات التعيين الجنسي، سواء في حالة إقرار الروائي بكون روايته محض خيال، أو لدى تصريحه بأن لها (أي الرواية) علاقة وطيدة بالواقع الذاتي والموضوعي. بالإضافة إلى إقامة علاقة تفاعلية مع كتابة أخرى ومع أزمنة أخرى ومع ثقافات أخرى، في سياق توسيع مفهوم النصية الشاملة وإغنائها.■

المراجع المعتمدة

١- Jaap Lintvelt: Essai de typologie narrative Librairie José Corti, Paris, 1981, p :17

٢- صبري حافظ: «جماليات الحساسية والتغير الثقافي»، مجلة: «فصول»، المجلد السادس، العدد الرابع، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٦،ص:٦٩.

٣- Gerard Genette, Seuils, Op , Cit., p: 201

٤- رينيه ويليك: «مفاهيم نقدية»، ترجمة : محمد عصفور، سلسلة: «عالم المعرفة»، ١٩٨٧، العدد ١١٠، ص:..٢٠٣.

٥- المرجع نفسه، ص:٢٠٤.

٦- المرجع نفسه، ص:٢٠٤.

٧ - إميل حبيبي: «إخطية»، كتاب «الكرمل»، منشورات مؤسسة «بيسان بريس»، قبرص، ط:١، ١٩٨٥.

٨- أما جبرا إبراهيم جبرا فيدعو القارئ أن يأخذ هذا التنبيه مأخذ التحفظ والاحتراس مستهلا روايته: «السفينة» بقوله :«الشخصيات والأسماء في هذه الرواية من خلق الخيال، فإذا وجد أي شبه بينها وبين أناس حقيقيين أو أسمائهم، فلن يكون ذلك إلا من محض الصدفة، وخاليا من كل قصد».
ـ جبرا إبراهيم جبرا : «السفينة»، دار الآداب، بيروت، ط:٤, ١٩٩٠، ص:٤.

٩- نجيب العوفي: «تلك «الساحة الشرفية» وهذه الساحة الروائية»، جريدة : «العلم» (الملحق الثقافي)، السبت ٤ مارس ٢٠٠٠، ص:٣.

١٠- Maurice Couturier, La figure de l'auteur, ed. Seuil, Paris, 1995, p: 65.

١١- يوسف القعيد: «يحدث في مصر الآن»، دار المستقبل العربي القاهرة، ط:٤، ١٩٨٦.

١٢- تجدر الإشارة إلى أن موقع هذه التنبيهات لا يقتصر على فضاء الافتتاح فقط، بل هناك تنبيهات أخرى يفضل أصحابها إدراجها في نهاية الرواية، إذ ترد باعتبارها شكلاً من أشكال التذييل، وهذا شأن تنبيه القعيد الذي نحن بصدد دراسته.

١٣- هاني الراهب: «ألف ليلة وليلتان»، دار الآداب، ط:١، ١٩٨٨.

١٤- الياس خوري: «الذاكرة المفقودة»، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط:١, ١٩٨٢،ص:٣٤٦.

١٥- صنع الله إبراهيم: «وردة»،دار المستقبل العربي، القاهرة، ط:١, ٢٠٠٠، ص:٦.

١٦- Gérard Genette, :Seuils Op, Cit., p :200.

١٧- إبراهيم السعافين: «جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة»، مجلة: «فصول»، المجلد السادس عشر، العدد ٣، شتاء ١٩٩٧ ،ص:١٠٥ـ١٠٦.

١٨- إدوار الخراط: «ترابها زعفران»، دار الآداب، بيروت، ط:٢, ١٩٩١.

١٩- محمد برادة: «أسئلة الرواية أسئلة النقد»، منشورات الرابطة، ط:١، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص:١٢١.

٢٠- المرجع نفسه، ص:١٢٦.

٢١- محمد برادة: «أسئلة الرواية أسئلة النقد»، مرجع سابق، ص:١٢٦.

٢٢- المرجع نفسه، ص:١٢٢.

٢٣- يوسف شاكر: «شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط (ترابها زعفران، يا بنات إسكندرية، حريق الأخيلة ـ نموذجاً)»، مجلة : «عالم الفكر»، العدد ٢، المجلد ٣٠، أكتوبر ـ ديسمبر ٢٠٠١، ص:٢٦٨.

٢٤- محمد برادة: «أسئلة الرواية أسئلة النقد»، مرجع سابق، ص:٩٢.

الشخصيات النسائية

في رواية أحلام مستغانمي: «ذاكرة الجسد»(١)

حسناء بوزويتة الطرابلسي *

«ذاكرة الجسد» كتاب مثير، يستهوي القارئ ويشدّه، وذلك لما تجمّع فيه من ميزات ترفعه إلى مصاف الإبداعات الأدبيّة الهامة. ليس هو من صنف أدب الوقائع، بل من أدب الأفكار، إلاّ أنّه يستحوذ على اهتمام القارئ ويجعله يتابع قراءته بلهفة. ومن الوسائل الموظفة لذلك عنصر المفاجأة. بدءا من العنوان الذي قد يوحي بحديث عن الجنس، فإذا بمحتواه أبعد ما يكون عن الجنس والإيروتيكا، بل هو نشيد الذاكرة المكلومة، نشيد الوطن الجريح، نشيد أبطال الثورة الذين بذلوا بسخاء حياتهم وأجسادهم ثمنا لما توهموه أملا قريب المنال، فكان حلما بعيد المأخذ، نشيد البطل الكليم خالد بن طوبال الذي فقد ذراعه دفاعا عن الوطن، فكافأه الوطن نفيا وإلغاء.

ويتجلّى عنصر المفاجأة كذلك على مستوى الجنس الأدبّي، فالجنس الأدبي المعلن عنه في العنوان أو شبه العنوان هو: رواية، ولكنّ النصّ القائم بين دفتي الغلاف يحوي أكثر من جنس، بل هو يمزج بين الأجناس ويكسّر الحدود الأجناسيّة.

قد نقرّ بانتمائه إلى جنس الرواية. ولكن إلى أيّ صنف من أصناف الرواية ينتمي؟ أينتمي إلى الرواية التخييلية الصرف، أم إلى الرّواية التاريخيّة، أم إلى الرواية السير ذاتية؟

وتستبق المؤلّفة النقاد وما قد يبدون من آراء في روايتها، فتقول بنبرة لا تخلو من التهجّم – على لسان خالد، وهو البطل وفي الآن نفسه، الكاتب الدّاخلي – «سيقول نقّاد يمارسون النقد تعويضا عن أشياء أخرى، إنّ هذا الكتاب ليس رواية، وإنّما هذيان رجل (أو امرأة؟) لا علم له بمقاييس الأدب» (ص ٣٨٦).

ويطالعنا عنصر المفاجأة أيضا على مستوى لغة الكتابة. فهو كتاب يطلّ علينا من بلد ألصقت بشعبه تهمة الفرنسة والجهل بلغة الضّاد، لغة الأجداد. وإذا بلغته لغة عربيّة كأفصح وأصفى ما تكون العربيّة. لغة ترتفع إلى مرتبة الشعر حينا، وهي في جميع الأحيان تنطق ببليغ الحكم وقد ترتقي إلى مصاف جوامع الكلم. وإذا بمؤلفته – وهي أوّل روائية جزائريّة تكتب بالعربية – تمتلك قدرة عجيبة على التصرّف في الكلام(٢)، ومثلما كسّرت الحدود بين الأجناس نلفيها تكسر في اللغة القوالب الجاهزة والصور المبتذلة فتخرج منها ثنائيات غريبة وصورا هزّازة تؤسس لأسلوب مستغانمي مخصوص يتدعّم من رواية إلى أخرى، ممّا يتيح لنا القول بأن أحلام مستغانمي حولت وجهة الأحداث المتخيلة من كونها متابعة متصلة لحبكة متماسكة إلى مغامرة لغوية صرف ومن أمثلة ذلك قولها: «ملح حبّك يفتّت أجزائي من الداخل كلّ يوم» (ص ١٨٣). فالكاتبة تتعمّد عكس الصور وقلب المعاني، إذ كيف بعاطفة توحد بين قلبين، وهي عاطفة طالما تغنّى بها الشعراء وأبدع في وصفها الأدباء أن تتحوّل إلى مادّة تهرّئ الجسم من الداخل وتنخره مثل

* أكاديمية من تونس.

الفيروس الفتّاك؟ أو قولها: «يصبح الصمت لوني المفضّل» (ص ١٨٣). الصمت ضدّ الكلام والمتكلّم ينطق فيحدث صوتا يسمع. وإذا بالسجلاّت تتداخل فيتحوّل المسموع مرئيا. وكذلك في قولها: «صوتك الذي كان يأتي شلاّل حبّ وموسيقى، فيتدحرج قطرات لذّة عليّ» (ص ١٨٤). الشعر يجيز للشعراء قلب المفاهيم وعكس الصور وإحداث التداخل بين التعابير والسجلاّت. فيتدحرج الصوت قطرات لذّة ويندفع شلاّلا، لا شلال ماء، بل شلاّل حبّ وموسيقى. صور شعرية تمنح الكلمات طاقة دلالية، إيحائية أقوى وأعمق ممّا منحتها اللغة. وأحلام مستغانمي ابتدأت حياتها الأدبيّة شاعرة ولئن تحولت إلى روائية، فإن نثرها كثيرا ما يشابه الشعر المنثور.

أمّا على مستوى الدّلالة، فإن «ذاكرة الجسد» هي ذاكرة الثورة الجزائرية التي اندلعت في غرة نوفمبر ١٩٥٤ وذاكرة مناضليها ممّن استشهدوا، ومن أولائك الذين لم يفوزوا بغنم الشهادة ولكن الثورة رقمت أجسادهم ندوبا وعاهات، وارتطمت آمالهم وأحلامهم بصخور الواقع الجزائريّ المتقلب المتناقض الملغوم. ثمّ جاءت الحرب الأهلية بعنفها ودمويّتها فأجهزت على ما تبقى لديهم من ثقة وأمل.

لذلك فإن الكتابة لا تحجم عن النّقد اللاّذع للنظام الذي أدّى بالبلاد إلى ذلك الوضع وكذلك لسائر الأنظمة العربية التي تستحوذ على ثروات شعوبها، وتلجم أفواه رعاياها، وتوطّنهم على حياة الذلّ والقهر. تقول على لسان خالد: «لم نمت ظلما.. متنا قهرا. فوحدها الإهانات تقتل الشعوب» (ص ٣١٩) أو حين تقول: «يقضي الإنسان سنواته الأولى في تعلّم النطق، وتقضي الأنظمة العربية بقية عمره في تعليمه الصمّت» (ص ٢٨). ويتجلى ذلك أيضا في قولها: «أمام كلّ القنصليات الأجنبية تقف طوابير موتانا تطالب بتأشيرة حياة خارج الوطن» (ص ٣١٨).

وهي لذلك تعلن بكلّ شجاعة: «من حقّ هذا الوطن علينا أن نفضح من خانوه وبنوا مجدهم على دماره، وثروتهم على بؤسه، مادام لا يوجد هناك من يحاسبهم» (ص ٣٨٦).

ولعلّ أكبر المفاجآت كانت على مستوى الشخصيات ولا سيما النسائية منها، وهي الناحية التي اخترنا تحليلها في هذا البحث.

الشخصيات النسائية:

تختزل الشخصيات النسائية في «ذاكرة الجسد» في ثلاث شخصيات:

– عتيقة زوجة حسّان أخي خالد، وتمثّل المرأة الجزائريّة التقليدية التي ينحصر همّها في تدبير شؤون المنزل وتربية الأبناء. وتقتصر سعادتها على حضور عرس أو الذّهاب إلى الحمّام.

– وعلى النقيض منها كاترين الفرنسية، عشيقة خالد. هي جسد لا غير. بحكم مهنتها أوّلا، إذ تعمل موديلا في قاعات الرّسم. ثمّ بحكم علاقتها بخالد إذ يقول عنها: «كان بيننا تواطؤ جسديّ ما» (ص ٧٦). ويقول أيضا: «جسدها كان يرفض أن يفهم. جسدها يخرج عن الموضوع دائما جسدها موظّف فرنسي يحتجّ دائما يطالب بالمزيد» (ص ٣٩٩) إن علاقتهما علاقة جسدية بحت، ومع ذلك فقد يحدث ألاّ يتحقّق ذلك التواطؤ الجسدي.

لكنّ الواقع أن شخصية كاترين ذات بعد آخر أعمق بكثير. ذلك أنّ خالدا يقول في نهاية الرواية: «لقد كانت علاقتنا دائما ضحية سوء فهم وقصر نظر. فافترقنا كما التقينا منذ أكثر من قرن دون أن نعرف بعضنا حقّا... دون أن نحبّ بعضنا تماما... ولكن دائما بتلك الجاذبية الغامضة نفسها » (ص ٤٠٢ – ٤٠٣).

كاترين ليست، إذن، امرأة فقط، ولا هي عشيقة فحسب بل هي رمز كذلك – والبعد الرمزيّ من الأبعاد الهامة في هذه الرواية– رمز لفرنسا، في علاقتها بالجزائر، تلك العلاقة التي بقيت – حتّى بعد استقلال الجزائر – علاقة غامضة، متذبذبة بين الانجذاب والتنافر، بين الحبّ والكراهية، علاقة يسودها سوء التفاهم في معظم الأحوال.

ثم نصل إلى الشخصيّة النسائية المحورية،

شخصية حياة / أحلام.

حياة هي ابنة «سي الطاهر عبد المولى»، المناضل في صفوف جيش التحرير الذي التأم عقب اندلاع الثورة الجزائرية ضدّ الاستعمار الفرنسي في أوّل نوفمبر ١٩٥٤. تفانى «سي الطاهر» في الكفاح حتّى أضحى قائدا من أبرز قوّاد الثورة وحتّى أصبح «الرأس المطلوب بعد كلّ عملية يقوم بها المجاهدون في الشرق الجزائريّ» (ص ٣٢). استشهد قبل الاستقلال بأشهر فأصبح رمزا من رموز التضحية في سبيل الوطن وعلما من أعلام الثورة الجزائريّة.

سعت الكاتبة إلى إيهامنا بوجود بطل ذكر هو «خالد بن طوبال»، معطوب الحرب، إذ فقد ذراعه عندما كان يجاهد ضمن جيش التحرير وتحت قيادة «سي الطاهر عبد المولى» بالذات و«خالد» هذا هو الرّاوي أو الكاتب الدّاخلي إذ وردت الرواية في قالب رسالة كتبها «خالد» إلى «حياة» بعد انتهاء علاقتهما. إلاّ أن القطب الذي تتمحور حوله الرواية بأحداثها، وخاصة بخواطرها وحكمها وهواجسها وذاكرتها ومواقفها وآرائها في الفنّ والأدب والسياسة والكتابة والقراءة، إنّما هي شخصية حياة / أحلام.

هذه الشخصية ضبابية، متناقضة، تفيض على حدود الرواية، ويمتزج فيها الواقعي بالمتخيّل. وهي ذات أبعاد عديدة متضاربة فيما بينها أحيانا. وسنسعى إلى فكّ رموزها والنفاذ إلى أبعادها تعمّقا وتحليلا وذلك بالوقوف عند أبعاد ثلاثة هي البعد الرمزيّ والبعد التاريخيّ والبعد السيرذاتي.

البعد الرمزيّ:

يتجلّى البعد الرمزيّ أوّلا في الاسم أو الاسمين فهي تحمل في الرواية اسمين: حياة و أحلام، ولدت البطلة بتونس حيث أودع سي الطاهر أسرته، بعيدا عن أهوال الحرب. وعند ولادتها اضطرت أمّها إلى أن تمنحها اسما وقتيا هو «حياة» ريثما يتمكّن والدها من زيارة خاطفة إلى تونس يرى فيها ابنته التي جاءته على كبر، ويسجّلها في دفاتر الحالة المدنية.

لكن شاءت الأقدار أن يتعذّر ذلك على الأب وأن يكلّف بالمهمّة خالدا عندما أصيب برصاصتين في ذراعه اليسرى وأرسل على عجل للتداوي في البلاد التونسيّة، وقد كانت بمثابة القاعدة الخلفية للثورة الجزائرية.

وكان الاسم الذي اختاره الوالد هو «أحلام» -وهو اسم الكاتبة أيضا - على أن «خالد» حرص على عدم ذكر هذا الاسم. فهو يقول في آخر الرواية: «لاحظي أنّني لم أذكر اسمك مرّة واحدة في هذا الكتاب، قرّرت هكذا أن أتركك بلا اسم». (ص ٣٨٦) ولكنه لمّح إليه تلميحا في بداية الكتاب إذ يقول: «بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك، تشطره حاء الحرقة... ولام التحذير». (ص ٣٧).

هي إذن حياة / أحلام، أحلام الحياة، حياة الأحلام... أصدفة التقت هذه الثنائية في تلك الشخصية الاستثنائية؟ أم هل أن هذين الإسمين يجسّمان طموح الشعب الجزائريّ حينذاك وبعد ذاك إلى حياة كريمة تتحقّق فيها أحلامه فينعم بالحقوق التي كافح من أجلها جيلا بعد جيل؟ هو إذن اسم دستور، دستور الشعوب التي لا دستور لها. وما هي المعاني التي تختفي وراء هذا الرمز؟ هل يعني ذلك أن الحياة هي بمعناها الحقيقيّ، بمعناها الإيجابيّ السامي تبقى مجرد حلم بالنسبة إلى أبناء الوطن الجزائريّ ولكن أيضا بالنسبة إلى أبناء أي وطن عربيّ لأنّ الوضع لا يكاد يختلف في أي بقعة من بقاع العالم العربيّ. وممّا لا يترك مجالا للشكّ في ذلك أنّ كلمة أحلام في معناها المعجمي تتردّد باستمرار في الرواية في صيغة المفرد وفي صيغة الجمع (ص ص: ٢٦، ٣٢، ٣٧، ٣٨، ٤٢، ..٦٩.) ولا تكاد تغيب في صفحة من الصفحات.

ويتجلّى البعد الرمزي الآخر في هذه الأقوال التي تأتي على لسان خالد يحاول فيها تطويق شخصية هذه المرأة وتحسس ملامحها، وإدراك صفاتها. وتبيّن مقاصدها ومشاريعها وإذا بها مستعصية على التحديد متأبية على التصنيف وإذا بها «امرأة على شاكلة وطن» (ص ١٨٤). وإذا به يقول:س لم تكوني

دراسات في الجذوسة

امرأة... كنت مدينة. مدينة بنساء متناقضات... مختلفات في أعمارهنّ وفي ملامحهنّ، في ثيابهنّ وفي عطرهنّ، في خجلهنّ وفي جرأتهنّ، نساء من قبل جيل أمي إلى جيلك أنت، نساء كلّهنّ أنت... كنت أشهد تغيّرك المفاجئ، وأنت تأخذين يوما بعد يوم ملامح قسنطينة». (ص ١٤١)

هي إذن قسنطينة وهي الجزائر بأكملها. واسمها على شاكلة اسم ذلك الوطن. مفرد في صيغة الجمع (ص ٣٧). هي المرأة / المدينة، المرأة / الوطن. وحبّ خالد لها ليس حبّ رجل لامرأة، بل هو حبّ تجمعت فيه كلّ خصائص الهوية: الكيان والوطن والتاريخ، الماضي المجيد، والحاضر الأليم والمستقبل المخيف، الحلم الجميل وواقع الزمن الرّديء.

ولكنّ الغريب أنّ حياة / أحلام وهي الفتاة المثقّفة بل هي كاتبة تعشق الفنّ والأدب، وتؤمن بسحر الكلمة وتحب « خالدا» الرسّام الذي عشقها إلى حدّ الجنون، وتعجب بفنّه، تقبل في النهاية بالزّوج الذي اختاره لها عمّها سي الشريف ليحقق به مطامع شخصيّة، لأن هذا الزوج عون من أعوان النظام، ومن أكثرهم شهرة بالسرقة ونهب خيرات البلاد والارتشاء.

كيف نفسّر هذا التصرّف الغريب وهذا التناقض في هذه الشخصية؟ هل يعني ذلك أن الثقافة والحداثة عند المرأة العربيّة ليستا سوى قشرة، طلاء خارجيّ سرعان ما يزول، وأنها تبقى تقليديّة في جوهرها، خاضعة منصاعة لمشيئة الرّجل؟ أم هل أرادت الكاتبة أن تقول إنّ المرأة العربية الحديثة تبقى انتهازيّة، وصوليّة، تافهة مهما كانت درجة ثقافتها، كما يرى بعض النقّاد٣؟

كلاّ ليس الأمر على هذه البساطة. إنّما ذلك يعود في اعتقادنا، إلى ثراء هذه الشخصية وتعقّدها لأنّها تحمل أكثر من معنى وأكثر من رمز. وهذه النهاية تزيد في تعميق الرمزيّة فيها. ذلك أن حياة / أحلام على شاكلة قسنطينة، المدينة التي تتعهّر، تخون أبناءها المخلصين، تخون ذاكرة شهدائها الذين وهبوا أرواحهم لها فدًى وأبطالها الذين تركتهم الحرب أجسادا مبتورة وتهب نفسها للسرّاق والخونة وأصحاب الماضي المجهول. يقول «خالد»: «اكتشفت بعدها بنفسي التطابق بينك وبين تلك المدينة [...] إنّه زيف المدن العريقة المحترمة ونفاق بنات العائلات» (ص ٢٧٤). ويتكرّر التعبير عن هذا التطابق في مواطن عدّة من الرواية.

وهي كذلك أحلام / الوطن يقول خالد: «يا امرأة على شاكلة وطن» (ص ١٨٤) وتتردّ الجملة ذاتها في مواطن أخرى. وحفل زواجها هو مثل «الولائم المشبوهة : التي يلتفّ حولها المسؤولون الجدد «أسماك القرش» التي تنهش خيرات البلاد بنهم لا يشبع أبدا في حين يبقى أبناء الشعب يلهثون وراء لقمة العيش الشحيحة. ثمّ يقول: «هذا هو الوطن. وهذا هو عرسك الذي دعوني إليه. إنّه «السيرك عمار» سيرك لا مكان فيه إلاّ للمهرجين ولمن يحترفون الألعاب البهلوانية... والقفز على الرّقاب والقفز على القيم. سيرك يضحك فيه حفنة على ذقون الناس، ويروّض فيه شعب بأكمله على الغباء». (ص ٣٥٨).

والرّمزيّة لا تهمّ شخصية «أحلام» فحسب، بل جميع الشخصيّات في «ذاكرة الجسد» رموز لأنّ الكاتبة في استرجاعها للذاكرة وللماضي البطوليّ ولما أبداه الشعب الجزائري من استبسال أثناء الثورة إنما تسعى إلى إيقاظ روح البطولة لا في الشعب الجزائري وحده بل في سائر الشعوب العربية التي وُطّنت على حياة الذلّ والمهانة فتوطّنت عليها وتركت «المهرّجين» يضحكون على غبائها و«أسماك القرش» تقيم «ولائمها المشبوهة» على موائد فقرها وبؤسها.

ومن أجل ذلك كان للبعد التّاريخي حضور هامّ في الرواية وفي بناء الشخصيات.

البعد التاريخيّ:

شخصية حياة / أحلام مثقلة تاريخا. فقد ولدت في خضم حرب التحرير وكانت ابنة لقائد من كبار قوادها، كان قدره أو حظّه؟ الاستشهاد قبيل الاستقلال، فغدا رمزا من رموز الثورة «والرموز تحمل قيمتها في موتها» (ص ٤٥). ويتقاطع طريقها وهي في

الخامسة والعشرين من العمر مع طريق خالد بن طوبال وهو كذلك من مجاهديّ حرب التحرير ولكنّه لم يحظ بغنم الاستشهاد بل مني بعاهة البتر والتشويه إذ فقد ذراعه فيها فأصبح من معطوبيها. وفي الحقيقة كان أوّل لقاء بينها وبينه في تونس عندما كانت طفلة في الشهر السادس من عمرها، بلا اسم وبلا شهادة ميلاد. فجاء هو بعدما بترت ذراعه ليمنحها الاسم الذي اختاره لها والدها – قائده في جبال الجزائر الشرقية – ويسجلها بتكليف منه في دفاتر الحالة المدنية بالعاصمة التونسية.

إذن تقاطعت طريقهما للمرّة الثانية. وكان خالد في الأثناء وعملا بنصيحة الطبيب الجرّاح الذي عالجه قد انكب على الرّسم. ثم هاجر إلى فرنسا – عدوة الأمس – وأقام بها بعد أن ضاق ذرعا بجزائر ما بعد الاستقلال وقد استحوذ عليها الوصوليون والانتهازيّون وتناوب على حكمها «السرّاق ومشاريع السرّاق» ففرّ من «مذلّة الأوطان وظلمها وقسوتها» ومن «جبروتها وأنانيّتها» وأصبح رساما معروفا تمثل معارضه حدثا فنيا يهتم به المختصون والصحافة الفنيّة بباريس.

وكان لقاؤهما في أحد معارضه وأمام لوحة هي أوّل ما رسم من اللوحات، لوحة «حنين» التي تمثّل جسر «سيدي راشد» بقسنطينة أو « قنطرة الحبال» كما يسمّونها أيضا. وقد كان رسمها في نفس الفترة التي سجّل فيها ابنة «سي الطاهر» في «دار البلدية» «أي ذات خريف من سنة ١٩٥٧». ووقع في حبّ طفلة الأمس التي غدت شابّة جميلة وطالبة مثقفة رغم فارق السنّ. وتتفجّر ينابيع الذاكرة: «وددت أن أسلّم على فتاة جميلة تزور معرضي لا غير، فإذا بي أسلّم على ذاكرتي» (ص ٥٨). ويمرّ أمام ناظريه شريط الأحداث و«تمطر الذاكرة فجأة» (ص ١١): مظاهرات ٨ ماي ١٩٤٥ «بقسنطينة» وسجن «الكديا» حيث حشر مراهقا في زمرة آلاف المساجين ولقاؤه الأوّل بسي الطاهر عبد المولى الذي سيكون معلّمه الأوّل في الوطنية والتضحية. ثم التحاقه بالجبهة سنة ١٩٥٥ حيث التقى من جديد «بسي الطاهر» وقاتل تحت قيادته إلى أن وقع جريحا في «معركة ضارية». فوجّه على جناح السرعة مع غيره من الجرحى إلى البلاد التونسية للعلاج. فكان العلاج الوحيد الممكن بتر الذراع المصابة.

هكذا عادت به الذاكرة، في لقائه الأوّل بحياة / أحلام، ربع قرن إلى الوراء. وتبقى الذاكرة ملحّة عليه تراوده بلا انقطاع. وكيف له أن يتخلّص منها وقد طبعت على جسده ذراعا مبتورة؟ هل من سبيل إلى الإفلات من سيطرة الماضي وقد ردّته إليه بتلك الصدفة العجيبة؟ وتصبح لفظة الذاكرة ومشتقّاتها لازمة لا تخلو منها صفحة من صفحات الكتاب. وليس من قبيل الصدفة أن اختارت الكاتبة لروايتها «ذاكرة الجسد» عنوانا. فالكتاب كلّه إحياء للذاكرة واستلهام لتاريخ الجزائر الحديث وإعادة تسجيل لماضٍ قريب ولكنّه مهدّد بالتلاشي لأنّ ذاكرة البشر «قصيرة»، سريع إليها النسيان لذلك حرصت أحلام مستغانمي على أن تعرض هذا «الشريط القديم للذاكرة» (ص ٩) المرقوم حروفا بين دفتي كتاب حتى لا يتناثر أشلاء.

والجسد المعطوب الذي وسمته الذاكرة وطبعته بطابع لا يمّحي ليس جسد «خالد بن طوبال» فحسب، بل هو جسد قسنطينة، وجسد الجزائر بأكملها. فقد بقيت بين مفترق الماضي والحاضر تتخبّط، فلا هي تخلصت من قيود الماضي ولا استطاعت النهوض بأعباء الحاضر. بل هو جسد الأمّة العربية بأسرها. إذ الحال واحدة في جميع البلدان العربية: «فكلّ مدينة عربيّة اسمها قسنطينة، وكل عربيّ ترك خلفه كل شيء وذهب ليموت من أجل قضية، كان يمكن أن يكون اسمه الطاهر» (ص ١٥٤).

من ناحية أخرى فإنّ هذا البعد التاريخي العامّ في «ذاكرة الجسد» يفضي بالقارئ إلى بعد تاريخي خاصّ هو البعد السيرذاتي في شخصية حياة / أحلام.

البعد السيرذاتيّ:

من تكون هذه الشخصية المحورية في نهاية الأمر؟ هل هي حياة أم أحلام؟ هل هي أحلام الرواية أم

أحلام الواقع؟ وما نصيب الواقعيّ من المتخيّل في هذه الشخصية؟ يعرّف فيليب لوجون الرواية السيرذاتية بأنها «كل نصّ تخييلي يجد فيه القارئ من علاقات المشابهة بين النص والوقائع الخارجيّة، ما يجعله يقدّر وجود تطابق بين الكاتب والشخصيّة، في حين أنّ الكاتب اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقلّ ألاّ يثبته».(٤)

عندما نبحث عن علاقات التشابه بين النصّ التخييليّ الذي بين أيدينا وهو رواية «ذاكرة الجسد» والوقائع الخارجيّة، كما يدعونا إلى ذلك منظّر النصّ السيرذاتي، نجد إشارات عديدة تحيلنا على الواقع، رغم قلّة معرفتنا بسيرة الكاتبة. واعتمادنا في ذلك على ما يوفّره لنا النصّ من الإحالات المرجعيّة وكذلك على حوار أجرته معها إحدى الصحافيّات(٥) وعلى ما أدلت به الكاتبة من شهادات ولننظر أوّلا فيما يتعلّق بالاسم.

يسمّيها خالد «حياة» ولكنه يعلن منذ البدء أن هذا الاسم ليس اسمها الرسمي الذي اختاره لها والدها. وإنما هو الاسم الذي سمّتها به أمّها عند ولادتها: «الاسم الذي منحته لتعيشي وليمنحك الله الحياة» (ص ٤٢). أمّا الاسم الآخر فيمتنع عن التصريح به ويكتفي بتهجيته حرفا حرفا على تلك الطريقة الإيحائية التي عودتنا عليها الكاتبة والتي تشحن فيها حروفها وكلماتها طاقة عاطفيّة تنزّ دوما ألما وحسرة: «بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك تشطره حاء الحرقة ولام التحذير» (ص ٣٧). ويتمادى على ذلك إلى آخر الرواية، مؤكّدًا: «قرّرت هكذا أن أتركك بلا اسم» (ص ٣٨٦) يعلّل ذلك قائلا: «وحدها أسماء الشهداء غير قابلة للتزوير».

من ناحية ثانية «أحلام» الرواية ابنة شهيد كان من كبار قواد الثورة الجزائرية، سميت شوارع عديدة باسمه. و«أحلام» الواقع تصرّح في آخر كلمة الإهداء في روايتها الثانية «فوضى الحواس»(٦): «من وقتها، ورجال أوّل نوفمبر قهرا يرحلون... ومن وقتها وأنا إلى أحدهم أواصل الكتابة، إلى أبي... مرة أخرى».

فهي كذلك ابنة رجل كان من رجال ثورة غرة نوفمبر. وهي كذلك مثل أحلام الرواية ولدت بتونس في خضمّ حرب التحرير. ثم إنها تعلن – في ذلك الحوار الصحافي – دون مواربة: «في هذه الرواية الأولى لم يكن ممكنا أن أنجو من الكشف عن سيرتي الذاتية. وكلّ رواية أولى هي بالدرجة الأولى سيرة ذاتية مع شيء من التزوير [...] وفي الرواية إشارات تحيل عليّ وتصف نرجسيتي. هذه المرأة هي أنا بحما قاتي ونزواتي الشاذّة [...] هذه المرأة هي أنا بكلّ ما أحمله من تناقضات »(٧).

إلى جانب ذلك فكثير من التّواريخ المذكورة والمتعلّقة بالشخصية الروائية قد تتطابق «مع شيء من التزوير» مع وقائع حياة أحلام مستغانمي الكاتبة.

من ناحية ثالثة «أحلام الرواية» كاتبة مثل «أحلام الواقع». وهي تروم بالأدب مداواة جرحها وما جرحها سوى جرح الجزائر. «ومن الجرح يولد الأدب» (ص ٣٨٧). والكتابة لها عندها مقاييسها الخاصّة التي لا ترضى عنها بديلا. فهي تقول على لسان خالد:س سيقول نقّاد يمارسون النقد تعويضا عن أشياء أخرى إنّ هذا الكتاب ليس رواية. وإنّما هذيان رجل لا علم له بالأدب. أؤكّد لهم مسبقا جهلي، واحتقاري لمقاييسهم، فلا مقياس عندي سوى مقياس الألم» (ص ٣٨٦). وهنا تلتقي الشخصية بصانعتها، تذوب فيها وتتّحد معها. إذ الكتابة عند أحلام مستغانمي «فعل تحدّ»(٨) وهي «حالة عشق»(٩). وهي كذلك «إعادة نظر ومساءلة دائمة للذّات ومجازفة دائمة»(١٠) فهي مؤمنة بالكتابة، واقعة تحت سحر الكلمة. «ماذا لو كانت الروايات مسدسات محشوّة بالكلمات القاتلة لا غير؟ ولو كانت الكلمات رصاصا أيضا» (ص ٤٨) فالكلمة قد تقتل. ولكن ذلك يكون عندما تصدح بالحقّ وتتعرّى من الكذب وتبتعد عن المجاملة والنّفاق، إنّ كتابة أحلام مستغانمي دعوة إلى ترك الصمت وإعلان التمرّد اللّفظيّ ورفع الرقابة الذاتية.

وللعبة الكتابة عند أحلام مستغانمي وجوه أخرى. فهي في روايتي «فوضى الحواس» و«عابر سرير»(١١)،

تجمع بين الكتابة والقراءة. فهي كاتبة ولكنّها قارئة أيضا إذ تدخل بنا في لعبة طريفة هي لعبة «الكتابة القراءة».(١٢) ويختلط فيهما الوهم بالواقع والأدب بالحياة. وإذا بالأبطال الذين خلقتهم يخرجون من الخيال إلى الواقع، من القصّة إلى الحياة ويختلط الأدب بالحياة والحياة بالأدب فهي تقول: «وإنّما خوفي من أن أكون قد بدأت أجنّ ولم أعد أعرف الحدّ الفاصل بين الكتابة والحياة» (فوضى الحواسّ، ص ٢٧٠).

أحلام مستغانمي كاتبة «تحترف الكلمات» وتدخل بنا في لعبة الكتابة. وإذا كان الكتّاب ينطلقون عادة من الواقع ليبنوا عالمهم التخييلي، فهي تنطلق من الخيال لتحوله إلى واقع روائي هو صورة من الواقع المرجعيّ.

وتتعمّق لعبة الكتابة في الروايتين الثانيتين « فوضى الحواس» و«عابر سرير» إذ تتحول الكاتبة إلى قارئة ويخرج الأبطال من القصة إلى الحياة، من الوهم إلى الحقيقة، وتتحوّل الشخصيات الورقية إلى أشخاص من لحم ودم. بل إنّ الكاتبة تقع في حبّ البطل الذي صنعته بخيالها. وتُبعَث أسطورة بيقماليون من جديد وتتداخل الأطراف وتختلط: فمن الذات ومن الموضوع؟ ومن الكاتب ومن القارئ؟ ومن الباث ومن المتقبّل؟

وكتابتها جمع في صيغة المفرد، تتداخل فيها الأصوات وتمتزج النصوص إذ كثيرا ما تستحضر أقوال غيرها من الأدباء أو الشعراء من قدماء ومحدثين وعرب وأروبيين .

مصدر الإلهام عندها واقع وطنها الجزائريّ، والذاكرة ذاكرة الجسد الجزائري المكلوم، ذاكرة النضال، ذاكرة مطامح عظيمة ضحّى من أجلها المجاهدون. من مصادر إلهامها كذلك الحلم (أحلام). وهي من خلال كلّ ذلك تسعى إلى ترميم الصرح المتصدّع وبعث الأمل المنهار، وليس لها من سلاح سوى موهبتها الأدبية وما تملك من قوى البيان وعمق الحكم وسحر الكلم. ■

الهوامش

١) الطبعة الأولى: دار الآداب، بيروت ١٩٩٣.

٢) لا نوافق حافظ صبري في حكمه على لغة الرواية حين يقول: «والرواية كلّها مليئة بتلك العبارات والتعبيرات» المقلوظة «كما نقول بالدارجة المصريّة، والتي تلفت انتباه القارئ، وتستحوذ على إعجابه بسهولة، ويمكن للمراهقين اقتطافها في خطاباتهم الضحلة». مجلة «إبداع» السنة ١٧ جويليا - أوت» ١٩٩٩ ص ١٣٢.

٣) صبري حافظ، المرجع المذكور، ص ١٢٩.

4) Ph. Lejeune, “Le pacte autobiographique”, éditions du Seuil, 1975, p25.

٥) الحياة الثقافية، السنة ٢٤، العدد ٨٩، نوفمبر ١٩٩٧، ص ص ٣٤- ٤١.

٦) أحلام مستغانمي «فوضى الحواس»، دار الآداب، بيروت ١٩٩٨.

٧) الحياة الثقافية، المرجع المذكور (ص ٣٥).

٨) الحياة الثقافية، المرجع المذكور، ص ٣٨.

٩) م.ن.

١٠) أحلام مستغانمي: «الزمن المضادّ للكتابة » مجلة الآداب، بيروت عدد ٨ و ٩ سبتمبر ١٩٩٤ ، السنة ٤٢ ص ٢٦.

١١) يمكن أن نصطلح على هذا المعنى في الفرنسية مثلا، وهي من اللغات التي تقبل التركيب المزجيّ بعبارة: Ecrilecture أو Lécriture

١٢) ولعلّ اللغة الفرنسية تساعدنا أكثر على تأدية المعنى بواسطة الكلمة التي تستطيع أن ننحتها على شكل التالي l'écrilecture ou la lecriture ونرجو أن تصبح من مصطلحات السرد المتداولة.

الأجراس

سعيد محمد مكي *

وقعت مناوشات عديدة في البيت المجاور. كان الجيران يتشاجرون باستمرار بعضهم مع بعض، ولأتفه الأسباب على ما يبدو. يرتفع صوت الصراخ كل ليلة، فيمزق سكون الليل، ويقضُّ مضجعي، ويدفعني للأرق فترات طويلة. أقفز من الفراش بهلع، وأتسمر بمكاني محاولاً الإنصات وتمييز الشخصيات المتصارعة. كان صوت الجارة في الغالب هو الذي ينطلق أولا، يليه صرخات عصبية متقطعة من زوجها، ثم تتطور الأمور إلى جلبة رهيبة يتخللها صياح هيستيري وأصوات تحطم شيء ما. لست أدري كم قطعة أثاث اختفت بمنزلهم منذ أن انتقلوا إليه قبل شهر !

لكن أمراً عجيباً يثير حيرتي في كل ما يحدث. في إحدى الليالي التي شق بها الصراخ الأثير الصامت، وكانت الرغبة بالنوم قد فارقتني كالعادة، وقفت في الشرفة، أتنشق النسيم البارد المنعش الذي يميز آخر الليل، والذي لم تتح لي كثيراً للأسف فرصة الاستمتاع به. خطر ببالي أن أحصي عدد البيوت المضاءة التي استيقظت، مثلي، على صوت المعركة. ربما شعرت برغبة في أن أجد أنيساً يخفف آثار الكآبة الشديدة التي تعصف بكياني كلما استيقظت بساعة متأخرة على مثل هذه الأجواء المتوترة. فوجئت بأن جميع البيوت كما هي عندما أويت للنوم.. مطفأة الأنوار.. مسدلة الستائر.. لا توحي بحركة أو أن أحداً يراقب من خلف نافذته مفتشاً كما أفعل عن حياة تدب في قلب الليلة المزعجة.

لم أعط الموضوع أهمية قصوى. عندما أستيقظ في الصباح تكون جميع ذكريات الليلة غير المريحة قد تلاشت. ولأنني رجل يعيش لوحده فإنني أستمتع بشرب القهوة بالصباح ومطالعة الصحف، دافعاً كل شيء آخر إلى ذيل قائمة اهتماماتي.

كنت على الشرفة في صباح أحد الأيام، أمارس الطقوس المتكررة قبل الذهاب للعمل. الحي الذي نقطن به هادئ - لولا ما يحدث بالمنزل المجاور - تتراص بيوته المبنية من الطوب الأحمر بعضها بجوار بعض، ولكل واحد حديقة صغيرة يحيطها سياج خشبي بسيط. راقبت الجار الذي يقطن بمواجهتي تماماً وهو يطعم كلبه الأسود الكبير. شعرت بالدهشة فجأة لكون هذا المخلوق الشديد الحساسية لا ينتبه لشيء مما يحدث بالليل فيعلن عن اعتراضه ولو بنبحة واحدة على الأقل. رفعت رأسي مستمتعاً بأشعة الشمس الدافئة، وبدا لي المكان، وسط تألق الألوان وبهجة الحضور البشري، رائعا.. أخاذا.. يدعوني للبقاء والاحتفاظ به. وبالفعل، اتصلت بمديري بالعمل وطلبت منه إجازة لهذا اليوم، فوافق على الفور لأنني لم أفعل شيئاً مماثلاً من قبل. مددت قدماي على حاجز الشرفة باسترخاء، واستغرقت بقراءة كتاب خفيف. ومن حين لآخر أرفع رأسي لأراقب كيف يبدو

* قاص من الأردن.

الحي عندما أكون عادة بالعمل. شعرت – وسط استغرابي – أن للجو رائحة خاصة ومذاقاً مختلفا. وكأن وجودي الذي يحطم حاجز العادة أو الروتين اليومي قد تسلل لكل مكان ملقياً ببصماته على الأحداث في الشارع والمنازل الجميلة المصطفة على جانبيه.

انتبهت فجأة على حركة بجانبي، فتطلعت إلى مصدرها، فرأيت امرأة تقف بشرفة المنزل المجاور، تستند بمرفقيها على الدرابزين الخشبي وتتطلع باستغراق نحو الشارع. ابتلعت ريقي وأنا أنظر إلى الجارة الجديدة لأول مرة. كانت ترتدي فستاناً يشي ببساطة في الذوق، يكشف عن ذراعيها، وقد ربطت شعرها الذهبي بشريط أحمر أنيق. أما ملامحها فهي دقيقة، جميلة، وهادئة. كان شكلها إجمالاً من النوع الذي تشعر بأنك رأيته كثيراً من قبل ولكنه يمنحك شعوراً فريداً بالراحة لا تدري له سببا. حدقت بها طويلاً محاولاً استيعاب حقيقة أنها خاضت الليلة، وفي معظم الليالي السابقة على الأرجح، معارك قاسية مع زوج عنيف لا يرحم. راودني للمرة الأولى نفور من هذا الرجل، وبدا لي، بعد أن شاهدت المرأة، متوحشاً فظاً لا تعرف الرحمة طريقاً إلى قلبه، هوايته المتكررة تعذيب هذه الأنثى الوديعة الهادئة. بالطبع خطر لي – أنا الرجل العقلاني – أن تكون المرأة هي السبب فيما يحدث وأن الرجل قد يكون هو الطرف المظلوم في معادلة الصراع الليلي المتكررة. حافظت على نظراتي المحدقة بها وأنا أفكر بحزن في الحياة والنساء. حانت منها التفاتة نحوي، فالتقت عينانا، وأصبح التحديق مباشرا. عينان زرقاواتان شديدتا الصفاء، يعكسان ضياءً ساطعا.. ضياء السماء أو الحي أو الشارع.. أو ضياء الوجود كله ببهجته الخاصة التي نجحت بالتسلل لخفايا وجداني هذا اليوم. سرت بي رعدة خفيفة، أما هي فقد حافظت على نظراتها لفترة، وبدا بوضوح أنها تشعر بالفضول لرؤيتي لأول مرة. حييتها بإشارة من يدي فابتسمت وردت التحية بوقار. كيف يمكن لإنسان أن يضرب امرأة كهذه ؟!

لم يقع الليلة أي عراك بين الزوجين في الدار المجاورة، أو على الأقل لم يصل لسمعي أي صوت مرتفع يصدر عنهما. كانت ليلة هادئة وهو أمر بات متعذراً في الشهر الأخير. أخذت وأنا مستلقٍ على سريري أفكر بنمط حياتي اليومي الصارم الذي يحبسني طوال الساعات المتبقية من النهار بعد عودتي من الجامعة، وكل ساعات الليل تقريبا، في عمل شاق متصل. في أوقات الفراغ أشاهد التلفاز أو أستمع للموسيقى، ومع دقات الساعة المعلقة على الحائط أتسلى بعد حبات الفشار النصف محترق والمنثور على الطاولة أمامي ومن حولي في كل مكان. وهكذا، يمضي الوقت.. بعيداً عن الاحتكاك بالبشر وقبلهم جميعاً جيراني في هذا الشارع المنعزل.

في صباح اليوم التالي، وفيما أنا أهم بركوب سيارتي، شاهدت رجلاً فارع الطول، شديد الأناقة بحلة سوداء، يقف أمام سياج المنزل المجاور، ويبحث في جيبه عن شيء ما. دخل المنزل بطريقة تؤكد أنه جاري المجهول الذي شاهدت زوجته لأول مرة بالأمس. شعرت برهبة مازجها شيء من الدهشة لاختلاف الصورة التي رسمتها بخيالي له عن الواقع. تسمرت بمكاني للحظات، لكنه سرعان ما ظهر خارجاً من منزله من جديد، واتجه بنشاط لسيارته. رغم خروجي كل يوم للعمل في هذا الوقت إلا أنها المرة الأولى التي أصادفه بها. شعرت أنها فرصة ثمينة لن تعوض، فاتجهت إليه رأسا.

– عفواً سيدي !

ناديته بلطف فالتفت نحوي بنظرات متسائلة.

– آه.. عفوا.. أنا جارك.. جارك صاحب هذا المنزل.. الملاصق لبيتك تماما.

ظهرت على وجهه علامات الفهم، والارتياح أيضا، وصافحني بابتسامة ديبلوماسية وهو يقول :

– إنها لفرصة عظيمة سيدي. آسف فلم أتعرف على حضرتك عندما رأيتك.

– لا بأس لا بأس. لم تتح الفرصة أن نتقابل من قبل.

- ولكن زوجتي شاهدتك بالأمس. لقد أخبرتني أنك رجل لطيف.

شعرت بصدمة مباغتة عندما سمعت عبارته الأخيرة. حدقت به محاولاً سبر ما يختفي تحت ملامحه لكنه بدا طبيعياً جداً وهو يتحدث.

- هذا صحيح. كنت هناك.. على الشرفة.. و.. زوجتك جميلة جدا.

ابتسم وهو يهم بالمغادرة :

- أشكرك جدا. فرصة سعيدة.

غادر كأفضل ما يكون وتركني وسط دوامة من الحيرة والدهشة.

كان الصراخ فظيعاً الليلة. نهضت حوالي الثالثة صباحاً على صوت شيء يتحطم، وأعقب ذلك السيناريو المألوف. هذه المرة لم أقو على التحمل، فوقفت على الشرفة أرقب الشارع بدهشة. الصوت يملأ المكان. صراخ مجنون.. سباب بذيء من الرجل.. المرأة تتهمه بالوحشية والسادية.. صمت.. ثم صوت لطمات واضح جداً وكأن المعركة تدور بجانبي في نفس الغرفة.. صراخ مجنون من جديد.. يبدو أن المرأة تقاوم.. صوت تحطم قطع أثاث يعود ليتخلل الفواصل الكلامية.. وهكذا.. نفس ما حدث بالسابق لكن كل شيء أكثر وضوحا. أجل.. صوت المعركة كان أكثر «جودة» إن صح لي التعبير. تطلعت بحيرة شديدة للبيوت الغارقة بالظلام، وكادت نظراتي تخترق جدرانها وأنا أتساءل لم لا يستيقظ أحد غيري على الأصوات الرهيبة؟ قلت لنفسي إن الليلة مختلفة، وإن أحداً لا بد أن ينتبه، وإنه إذا خرج أحد مستطلعاً فسأتشجع وأقترح عليه أن نطرق باب منزل جارنا ونطلب منه وقف المهزلة المتكررة. وقفت بأعصاب متوترة أنتظر، والمعركة الشرسة لا تزال دائرة، لكن دون فائدة. لمحت فجأة كلب الجيران الأسود عبر الشارع. كان ينام بعمق دون أن يطرف له جفن. امتلأ الحي كله بصرخة استغاثة مثيرة للشفقة من الجارة المنكوبة زادت حدته فتعالى وجيب قلبي حتى وضعت كفاي فوق أذنيَّ وأغمضت عيناي بألم.

قررت أن أغير نمط حياتي المتكرر باليوم التالي. عدت مرهقاً من العمل، فأخذت حماماً سريعا، وبدلت ملابسي، وخرجت للشرفة. جلست كمن ينتظر أن يتطلع إليه الجميع بدهشة واستنكار. وبالفعل، لفت وجودي انتباه الجيران الذين لم يعتادوا على تسكعي وقت المغيب دون عمل شيء. راقبتهم بحنق عندما تذكرت لا مبالاتهم بما يحدث في المنزل المجاور. في أعماقي يهتف هاتف : كيف يصبح الإنسان لا مبالياً بأخيه.. أو بالأحرى جاره.. إلى الدرجة التي يتجاهل فيها نداءً واستغاثة كالتي انطلقت ليلة البارحة ؟! اختفت نظرة المودة التي كانت لا تفارق عيناي بالسابق وحلت محلها نظرة احتقار وغضب. تحررت من أفكاري بسرعة عندما رأيت الجارة على شرفة منزلها. كان ظهرها لي عندما انتبهت لوجودها. صممت على محادثتها هذه المرة وعدم الاكتفاء بالإشارة. أجلت بصري بالمكان أولاً لأتأكد من عدم وجود زوجها. اقتربت وألقيت التحية. استدارت نحوي، وهيأت ذاتي لاستقبال عينين مرهقتين بالسهر، ينبعث منهما دون شك طيف كامل من المعانة والألم والعذاب. العجيب أن شيئاً من هذا لم يحدث ! كانت عيناها كما تركتهما آخر مرة.. زرقاوتين.. صافيتين.. تعكسان وجود الآخرين بعذوبة واضحة لا تصدق. كانتا أجمل بكثير من المرة السابقة.. بل بدتا تتمتعان بحيوية مضاعفة امتزجت مع جمال إطلالة وهيئة صاحبتهما التي تمنحك على الفور الإحساس بأنك أمام سيدة رصينة ومحترمة. انسكب صوت الأنثى الناعم بأذني يهتف برفق :

- مرحباً أيها الجار. كيف حالك ؟

ظللت صامتاً تماماً لفترة وأنا أحدق متخشباً بوجهها. نفضت عني الذهول وأجبت بسرعة :

- بخير.. شكراً لك. شاهدتك من قبل ولم نتحدث. شاهدت أيضاً زوجك البارحة.

قلتها وانتظرت لأرصد رد فعلها على ذكر الرجل الرهيب خاصة بعد ليلة كالسابقة. لم يتغير شيء بملامحها، بل على العكس.. أشرق وجهها بسعادة وهي

تقول :

- هذا صحيح. لقد أخبرني بذلك. نحن سعداء بالتعرف عليك. زوجي يقول أنك جار محترم ونحن لم نلمس طوال إقامتنا هنا أي إزعاج من جانبك.

ابتلعت ريقي بصعوبة وأنا أقول مجاملاً :

- وأنا أيضاً مدام..

وركزت نظري بعينها وأنا أقول :

- لم ألمس أي إزعاج منكم.. أنتم أيضاً جيران ممتازون.

لا فائدة ! ظلت ملامحها كما هي.. بسيطة وجميلة كفستانها.. وعفوية كأسلوبها في الحديث.

- مدام.. إن احتجت لأي مساعدة.. أي مساعدة مهما كانت.. فأرجو أن لا تترددي بطلبها مني دون إبطاء.

ردت بسرور وأدب :

- أشكرك كثيرا.

رمقتني بنظرة ودودة، ثم لوحت لي برقة وهي تغادر مبتسمة :

- إلى اللقاء.. واهتم بنفسك.

سحرني وجود الآخر بحياتي الكئيبة دون أسرة أو أطفال. شعرت كما لو أن دماءً جديدة تندفع بعروقي تطالب بما نجحت في إخماد ثورته سنين طويلة. لم يطرأ تغير جوهري على منظومة الأفكار بداخلي.. لكن.. شيئاً ما بدأ يتحرك مطالباً بالتغيير لأول مرة.

عندما دوى الصراخ الليلة كنت لا أزال أعمل بمكتبي في وقت متأخر. قفزت من الكرسي ملسوعا، وتطلعت إلى الساعة التي أشارت عقاربها للواحدة صباحا. هذه المرة بدأ الأمر مبكراً للغاية. ذهبت للشرفة ونظرت للبيوت التي لم تكن كلها قد أطفأت أنورها وأوى قاطنوها للنوم. انتظرت بغيظ أن ينتبه أحد، فيخرج على الأقل من باب المنزل أو يتطلع عبر النافذة أو يقف مستطلعاً في الشرفة.. لكن دون فائدة. زمجرت بغضب وأنا أكور قبضتي :

- الأوغاد ! إما أنهم صم أو أنهم قذرون لا يهتمون إلا بذواتهم التافهة !

واندفعت للداخل وقد قر تصميمي على التصرف بحسم. رفعت سماعة الهاتف وأدرت رقم شرطة النجدة. رد علي صوت ناعس :

- آلو شرطة النجدة.

- أنا (...) أقطن بحي (...). توجد مشاجرة عنيفة بالمنزل المجاور لي !

- اعتداء.. بغرض السرقة ؟

- كلا كلا ! بل هم أصحاب المنزل ذاتهم.. رجل وامرأة.. يتشاجران بعنف !

- أتريد تقديم شكوى بسبب ارتفاع الصوت في وقت متأخر ؟

- نعم.. أعني كلا ! أقصد.. المشكلة أن المعركة بينهما شرسة جداً والصوت يملأ الشارع بأكمله، وأنا أخشى من أن الرجل يعتدي على زوجته بوحشية !

- حسنا.. لكن هل أنت متأكد أنها ليست مشاجرة عادية.. من النوع الذي يحدث باستمرار بين الأزواج ؟

- عادية ؟! بالطبع لا ! أؤكد لك أنه سيقتلها إذا تأخرتم بالوصول !

- لا بأس. سأرسل دورية لعنوانك، لكن يجب أن تكون موجوداً لاستقبالها حتى تعرف المكان.

- سأنتظر بالخارج على الشرفة.

أغلقت السماعة ووقفت أنتظر بتوتر شديد. لا شك في أنها المشاجرة الأعنف منذ أن بدأ هذا الكابوس. كان الصياح رهيباً حتى استحال علي تمييز أي حرف مما أسمع، وعلا صوت تحطم أنواع مختلفة من الأثاث والزجاج. حاولت النظر لداخل المنزل لكن كل شيء بدا طبيعياً جدا، هذا عدا البيوت المضاءة والمطفأة بالشارع الهادئ الذي لا يمشي به أحد، والذي أعرض تماماً عن الاستجابة لنداءات استغاثة متصلة بدأت المرأة المسكينة في إطلاقها بنبرة يائسة.

وصلت سيارة الشرطة فاندفعت نحوها ملوحاً بانفعال مضحك. توقفت وترجل منها رجل شرطة بهدوء مثير للأعصاب.

- هل أنت من قدم البلاغ ؟

- نعم نعم ! وهذا هو البيت الذي تقع به المشاجرة

!

– لحظة لحظة أيها السيد.

وأخرج من جيبه ورقة قرأ منها اسمي بتمهل ثم تطلع نحوي بنظرة متسائلة. لوهلة لم أفهم شيئا. لم أدرك لم يتصرف ببرود رغم أنني أكاد أحترق جنوناً أمامه وصوت الصراخ يملأ المكان. سألته بطريقة أقرب للبكاء :

– أتحاول التأكد من شخصيتي ؟!

– أجل سيدي. إذا كنت هو فأرجو التوقيع على هذه الورقة.

– ألن تنظر في البلاغ.. البيت.. والمشاجرة ؟!

– وقع أولاً سيدي.

وقعت بعنف كاد يمزق الورقة في يده. نظر لي مطولاً بريبة وسألني :

– هل أنت على ما يرام سيدي ؟

– نعم نعم نعم ! ألن تلقي القبض على الرجل المجنون ؟!

– أي مجنون ؟!

صرخت بأعلى ما يمكنني وأنا أشير للمنزل التعس:

– زوج المرأة بهذا البيت.. تلك التي يضربها بوحشية الآن.. ألم تسمع صوت صراخها واستغاثتها ؟!

نظر لي الرجل بريبة أكثر من ذي قبل. تحركت أصابعه لتتحسس مسدسه بتوتر. تراجع بحذر واتجه نحو منزل الجيران، وفحصه بسرعة. التفت نحوي وهو يقول ببطء :

– سيدي.. إن كنت تعني هذا المنزل فلا صوت يصدر منه. عن أي مشاجرة تتحدث ؟!

ما أن أكمل عبارته حتى انقطع فجأة صوت الصراخ وتوقف تحطم الأثاث. تطلعت بذهول للمنزل. كانت ظلال الرجل وزوجته تبدو واضحة من خلف ستائر الغرف المضاءة وهما يتحركان. لوحت بيدي وأنا عاجز عن التفكير، وبصعوبة قلت للشرطي :

– الآن.. الآن كانا يتشاجران ! كانا يتشاجران طوال الليل.. بل طوال الشهر السابق !

أصاخ الرجل السمع لفترة، ثم نظر لي وهز كتفيه ببطء.

– أطرق الباب. ستجدهما بحالة مزرية. أنا متأكد!

تحرك الشرطي لباب المنزل بتثاقل. طرق الباب، وبعد دقيقة فتح جاري ودار بينهما حوار قصير. كان منظر الرجل طبيعياً جدا. بينما هما يتحدثان لمحت المرأة عبر الباب المفتوح، تمشي داخل البيت مرتدية ملابس نوم بيضاء، وتحمل سلة غسيل وقد بدت كأحسن ما يكون. بعد لحظات انتهى الحوار وعاد الرجل للداخل بينما ترجل الشرطي نحوي بملامح غاضبة.

– أتدري أنه بمقدوري إلقاء القبض عليك الآن فوراً بتهمة إزعاج السلطات ؟!

كنت بعالم آخر فلم أستوعب حرفاً مما نطق به.

– على أي حال سأتغاضى عن ما حدث فقط لأهمية منصبك يا دكتور. أرجو أن تكون أكثر حذراً بالمرة القادمة.

قالها وغادر المكان مستقلاً سيارته.

منذ ذلك اليوم أخذت على عاتقي مهمة إحداث تغيير أساسي بحياتي. لم أعد أسهر كثيرا. توقفت عن القراءة بالمواضيع الشائكة المرهقة للأعصاب دون داعٍ. أصبحت أكثر انفتاحاً على العالم. المهم أنه كان يجب أن أمضي ساعات طويلة على الشرفة كل يوم حتى أرى جارتي وأطمئن عليها. لم يكن وجهها أو ما أراه من جسدها المكشوف يحمل أي علامة لضربة أو كدمة. على الرغم من استمرار المعارك الليلية، بعنفها ووحشيتها، فقد بدأت أشعر بالراحة كلما وجدتها باليوم التالي سعيدة.. مبتهجة.. ومتأنقة.. وتستقبلني بإبتسامة مرحة ودودة. كانت تبعث في أعماقي البشر والسرور، وتجعل من الحياة الخشنة الجافة شيئاً يمكن احتماله. اعتدت الأحداث الغريبة فباتت جزءاً لا يتجزأ من روتين الحياة اليومية، ومع مرور الوقت أصبح بمقدوري النوم بعمق طوال الليل ودون أن أستيقظ فجأة أو أصاب بالأرق. ■

«الرفَّـــا» والثقوب التي تتكرر

ياسر عثمان *

ناحل الجسد.. أبيض الشعر .. غائر العينين بعض الشيء .. يكسوه وقار المعرفة وجنون الإحساس بالكون وما به من أسرار تجلت في وجوه البشر .. يجلس – ناظراً بوعي لإبرته التي تداعب خيوط النسيج بحرفية عالية ، واضعاً ساقه اليمنى فوق اليسرى – على باب «محله» الضيق المتهالك الباب والنافذة، ذلك المحل الذي تنظر واجهته نظرةً صوفيةً خالصة لواجهة «مسجد السيدة زينب» بـ «ميدان السيدة زينب» بالقاهرة . فيبدو «المحل» كأنه في صلاة مستمرة.. عرفت منه فيما بعد أنَّ صداقةً حميمة تتجاوز الأربعين عاماً، ربطت بينه وبين ذلك «المحل»، بدأت بمرافقته والده لساعةٍ أو ساعتين كلَّ يوم بعدما يعود من مدرسته التي تتوسط المسافة تقريباً بين محل «الرفَّا» – الذي كان كل ما يملك أبوه من موارد الرزق فورثه عنه دون شريك؛ لأنه كان الابن الأوحد لأبيه ولأمه – وبين شقتهم القديمة التي لم تكن لتعرف الشمسَ إلا ساعةً كل يوم – تزيد أو تنقص قليلاً متأثرةً بدورات فصول السنة وما يصحب فصل الشتاء من غيوم تستكثر مزيداً من ومضات الضوء على تلك الشقة الفقيرة– عندما تتسرب أشعة الشمس من نافذة «المنور»، بعدما تسمح البيوت المرتفعة – نسبياً – الملاصقة للمنزل الذي يحتضن شقتهم– باحتساء القليل من ذلك الضوء كي يدفىء جوفه من البرودة التي لا تفارقه صيفاً أو شتاءً . . حكى لي عن طفولته الضيقة التي عاشها في شقتهم تلك التي كانت مكونة من حجرتين وصالة بالطابق الأول، ولم يكن المنزل إلا طابقين : الأول منهما تحتضنه الأرض من ثلثه الأسفل ؛ فيبدو شباكاه الوحيدان المطلان على الشارع واللذان يتوليان مهمة إدخال الهواء إلى شقتي الطابق الأول – يبدوان مزيجاً من اللونين : الأخضر الغامق(لون الدهان القديم الذي بدا كثوبٍ «مكرمش» قليلاً على الشباك) . والبني الغامق – قليلاً– (لون التراب الملبد بآثار «الكيروسين» الذي يغازل الأرض إلى حد الذوبان ، كلما همت «أم سعد» – في المنزل المقابل – بتزويد «خزان الكيروسين» المصلوب على جدار منزلها من الخارج منذ وفاة زوجها وتوريثه إياها مهنة بيع «الفلافل» والخبز لساكني حارة «أبو عزمي» وبعض الحواري الصغيرة المجاورة– ذلك التراب المتبقي بعدما تعانق الريح الشباك لبعض الوقت ثم تتركه مصلوباً على جدار منزله البائس الذي تركه فيما بعد، بعدما تحسن الحال نسبياً منذ عشر سنوات، فباع شقته في العام نفسه الذي توفي أبوه في مطلعه وتوفيت

* كاتب وقاص من مصر، سكرتير التحرير.

أمه في شهره الأخير واشترى شقةً أحسن حالاً في شارع السد، فأصبح يجاور السيدة أربعا وعشرين ساعة كل يوم يقضيها بين البيت والمحل.

الصداقة بينه وبين «محله» كبيرة منذ الصغر فقد كان يقضي به أياماً كاملة، تتخللها دقائق معدودة، بين المحل والمنزل، يقضيها في توصيل طلبات المنزل من الخضار والخبز وبعض حاجات البيت الأخرى. حيث كان أبوه يحضرها – يومياً – ويعطيه إياها ليوصلها إلى أمه عندما كان يساعد والده في الإجازة الصيفية في عمل (الرفا) للملابس الجاهزة؛ وليكتسب «صنعة في اليد تغنيه عن سؤال اللئيم». هكذا علمه أبوه.

اقتربت منه ، وألقيت السلام عليه، فرد متأملاً في وجهي وكأنَّ وجهي يذكره بشخص يعرفه، فرفع ساقه اليمنى من فوق اليسرى وأشار لي بالجلوس فجلست على كرسيٍّ يتوسط المسافة بينه وبين زميله الذي يعمل (رفَّا) في محل ملاصق لمحله تماماً، فثمة علاقةٌ بين الأشياء تولد علاقةً بين مالكيها... جلست بينهما، كانا متجهين في جلستيهما لباب مسجد السيدة؛ فوجدتني – مثلهما – متجهاً صوب باب المسجد.

أخرجت له «الجاكِت» من (الكيس) لأدله على الثقب المراد عمل (الرفَّا) له، فأخذ «الكيس» و«الجاكت» ووضعهما –برفق– بجانبه ولم يترك لي فرصة لأدله على شيء.

طلب شاياً له ولصاحبه ولي.

شكرته معتذراً:

– لقد شربت وأنا في الطريق إلى هنا.

فعلق:

– «شربت شاياً في الطريق ورتقت نعلي» على رأي عمنا صلاح عبد الصبور.. ولكن ستشرب ثانيةً.. فالإتيكيت يفرض هذا.. فلقد طلبت الشاي وأنت تتحدث إلي.. ونحن أولاد بلد ونفهم في «الإتيكيت».

قلت مازحاً :

– الإتيكيت أم الأصول؟

فاجابني:

– فشلت المدينة أن تكون بنت أصول فاخترعت «الإتيكيت» وارتدته عبر جراحة تجميل تعويضية.. لا تزال آثارها ظاهرةً على قسماتها.

نظر إليَّ قائلاً:

– ما اسم الكريم؟

– مراد.

– فيم تعمل؟

– وهل كل زبائنك تجلسهم بجوارك وتطلب لهم شاياً وتعرف منهم أسماءهم وفيم يعملون؟

– ساعدني الله يخليك.

– فيم أساعدك؟

– في التمتع بمدى قدرة فراستي على قراءة وجوه البشر.

– ماذا تقصد ؟.. أنا لم أفهم منك شيئاً.

– أنا لديَّ هواية غريبة لكني أحبها وهي إنني أتفرس في وجوه البشر.

فأعرف فيما يعملون.

– وماذا رأيت في وجهي؟

– ثلاثة احتمالات :

إعلامي، أو محامي، أو أنك تعمل في مجال السياحة

ضحكت فاستعجل الرد:

– بالله عليك قل لي ماذا تعمل؟

تعليقاته التي تختزل العوالم في كلماتٍ معدوداتٍ، وابتسامته الخفيفة التلقائية الصافية ووجهه الطيب الخمري الملامح كل ذلك أغراني بالاستجابة لمفردات حواره الرائع وكأنه صديقٌ حميمٌ قديمٌ لي حالت الأيام بيني وبينه، ثم التقيته للتو .. جاوبته:

– كانت المحاماة رغبتي فالتحقت بكلية الحقوق، لكنني فصلت منها لأنني تركت الدراسة وسافرت خارج القطر – بعد وفاة والدي– للعمل والإنفاق على أسرتي التي تركها أبي أمانة في عنقي، لأنني الأخ الأكبر لثلاثة أولاد وبنت .. عدت بمبلغ يصلح لمشروع صغير ففتحت مقهى على ناصية بلدتي الصغيرة في صعيد مصر، وتركت لجدي لأمي مهمة إدارتها والتصرف في دخلها لمصلحة الأسرة بينما جئت أنا

للقاهرة لأعمل بإحدى مكتبات بيع الكتب والأدوات المدرسية (بالفجالة).. ولأستكمل الدراسة ولكن منتسباً لكلية الآداب - قسم اللغة الإنجليزية تلك المرة، وتخرجت، وأعمل الآن صحافياً مبتدئاً في صحيفة ناشئة تسمى «صوت المستقبل».. أما السياحة فلا علاقة لي بها.

- إذن صدقت فراستي في اثنتين وخابت في واحدة.. ولكن قل لي هل أنت مقتنع بأن للمستقبل صوتاً؟

- لا علاقة لي بتسمية الصحيفة أتيت لأجد اسمها هكذا (قلتها وأنا ابتسم ساخراً- أيضا- من اسم الصحيفة الذي يدعي أن للمستقبل صوتاً في مجتمعاتنا).

- ما نوع الكتابة الصحافية التي تمارسها.. أتوقع أن تكون كتاباتك أدبية.

- أهي الفراسة وقراءة الوجوه هذه المرة أيضاً ؟

- كلا ولكن أسلوبك في اختيار مفردات الحديث يشي بذلك.كما أن تخرجك في كلية الآداب وقراءتك أسماءً كبيرة مثل «بودلير»، و«إليوت»، و«شكسبير» ربما يكون قد أغراك بهذا النوع من الكتابة مثلما أنا مغرم به أيضاً.

قلت متعجباً:

- أو تعرف هؤلاء؟

- نعم.. فرغم كوني أُدَرس اللغة العربية بإحدى المدارس الثانوية الفنية نظام السنوات الثلاث،فأنا أكتب وأنشر قصة أو قصيدة أو تعليقاً نقدياً بين الحين والآخر ، هنا أو هناك.

- هل جربت أن تبدأ شبابك مثلما بدأت أنا، ولو في صحيفة صغيرة ؟ اعتقد أنك لو كنت فعلت ذلك لكانت منافذ النشر أوسع أمامك، وربما منافذ المال والشهرة ولكنت أفضل حالاً فهناك فرق كبير- معذرةً- بين التدريس و«الرفَّا»، وبين ما كانت ستحققه لك الكتابة.

- جربت فوجدت أن سن القلم أضيق كثيراً من ثقب إبرة «الرفَّا».

نظرت في ساعتي قليلاً، بينما حلق تفكيري في جملته الأخيرة التي أوجعتني بما تحمل من فلسفة تعبيرية أسقطت نفسها على حالة السخط والتمرد التي أعيشها ويعيشها كثيرٌ من زملائي في «صوت المستقبل» وفي صحف أخرى، فقد أتى معظمنا من جنوب الحلم ومن شماله ومن شرقه و من غربه، لا سند لنا إلا ما سمعناه من آبائنا :

«تعلموا كيف تنحتون الصخر من أجل أن تكونوا أبقى من الصخر وانفع..»، ولم نر حتى الآن صخراً ولا رملاً ولا نعرف ما القوة الخارقة التي تقف خلف عوامل التعرية فتمنحها القوة والجرأة على سرقة الصخر دون الاكتفاء بتعريته.

نظرت إليه مستأذناً بعدما سألت:

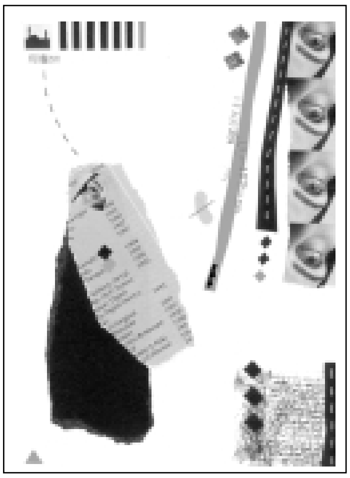
- هل أدلك على الثقب الذي يجب أن «ترفَّه»؟

- ليس ضرورياً يمكنك ان تمر علينا بعد أسبوع، وفي هذا الموعد تقريباً.

تركته متجهاً لأقرب محطة أتوبيس.. انتظرت قليلاً.. وصل (الأتوبيس)، فقفزت إليه وحشرت جسدي المتعب بين كتلة الأجساد الواقفة بجوار السائق لم أعبأ بما يقولون لي ولغيري في كل صعود ونزول- عندما يقف (الأتوبيس) في كل محطة ليسعل من فرط التعب ويبصق ما تكتل في حلقه من كتل بشرية تنوء بقدرته على البلع فإذا بمن يصعدون فيه اقل ممن ينزلون منه في تلك المحطة بالذات وكأن الناس في فرارٍ من شيءٍ ما- (حاسب .. أخ .. آه .. رجلي .. يا جدع خلي عندك دم.. إنسان فظيع.. مش فيه ناس واقفة قدامك؟.. أنت اعمى ما بتشفش.. يا ست أنت اللي مش شايفة.. خليك محترم وشيل ايديك انت ما لكشي أخوات بنات؟.. آسف.. مش قصدي.. معلهش يا ست الراجل ما يقصدش.. المسامح كريم.. ودي حاجات يسامحو فيها أنت راخر.. يا ست خلاص أنا آسف حقك عليَّا.. تسامحي ما تسمحيش دي حاجة ترجعلك.......).

كان الناس يرمون بعضهم بتلك المفردات.. أما أنا فكنت أرمي من؟ لا أعرف بتلك النظرات: عن يميني يقف موظف بمكتب بريد السيدة زينب ، تذكرته الآن

فقط رغم أنه بجواري منذ ركبت. تذكرت أنني وقفت أمام النافذة الزجاجية الضيقة لمكتبه، التي يتعامل من خلالها مع الناس و أعطيته ١٠٠ جنيه فتحت بها دفتر توفير منذ ستة أشهر. كان الموظف يرتدي الجاكت نفسه غير أنني لاحظت ثقباً صغيراً على كمه الأيسر .. نزل بعضهم من «الأتوبيس» من بابه الأمامي. وصعد آخرون من بابه الخلفي فتحركت قليلاً لأريح وقفتي بعض الشيء فإذا بي أقف خلف السائق لا يفصلني عنه سوى الحاجز الزجاجي البني اللون الذي يفصله عن الركاب.. نظرت في الكم الأيمن للسائق فوجدت به ثقبين صغيرين يحتاجان إلى إبرة «الرفَّا».. تحركت عيناي قليلاً جهة اليمين فإذا بي أرى ثقباً أوسع نسبياً من ثقبي السائق على كتف بائع «الخردوات الحريمي» أسفل الصندوق الذي يحمله على الكتف ذاته.كان الثقب ينظر مشدوهاً لأعلى، والبائع الشاب ينظر مشدوهاً لأسفل، وقد توقف- تماماً- عن النداء على بضاعته؛ فتتبعت عينيه فإذا بهما مستقرتان على ساقين بيضاوين ملفوفتين توكأت إحداهما فوق الأخرى على الكرسي الأمامي في الجهة الموازية لجهة السائق.. لم تشغلاني الساقان قدرما شُغلتُ بثقب صغير يعتور حذاء السيدة الأيسر من جانبه الخارجي.. ردد السائق : «التحرير.. التحرير.. اللي نازل التحرير» لملمت نفسي واستدعيت ساقي اليسرى التي كانت محشورة بين فخذي امرأة سمينة متعبة تعدت الأربعين لم تجد متكأ من عناء الوقوف إلا ساقاً متعبةً مثلها.. تمتمت «من منا لا يحب التحرير .. ده التحرير يا عم» نزلت لأسفل فلفت نظري مشهد السيدة المتسولة وهي تُجلس على حجرها بنتاً في عمر المراهقة، تلف ساقها بأربطة كثيرة من القطن والقماش، وفي ثوب كل منهما عدد لا تحصيه العين لأول وهلة من الثقوب.. كانت السيدة تسأل الناس بصوت حزين ينفي عنها أي شبهة كذب أو تصنع، فوضعت في يدها ما أخذته من السائق من عملات معدنية باقي الجنيه (الأجرة) الذي أعطيته له قبل نزولي بقليل.. تمتمت قبل أن أتوجه إلى الطريق لمكتب صحيفتي الناشئة «يا الله دي البلد دي ملانه خروم يا جدعان سبحان من سدَّها .. حقاً إن سن القلم أضيق كثيراً من ثقب إبرة «الرفَّا».. وكلاهما -الآن- لا يستطيع سدَّ تلك الثقوب التي امتلأت بها الأمكنة بما تحويه من ناس وأشياء..» فجأةً توقفت عن السير ودخلت المطعم السياحي الوحيد الذي لا يبعد إلا أمتاراً معدودة عن مقر صحيفتي لا لكي آكل ولكن لأستفسر عن شروط الإعلان الموضوع على واجهة المحل عن وظيفة «كاشير» له.■



أريكة أمي

فؤاد الحلو *

عندما أحكم الشلل قبضته على ساقي أمي ...
قبعت في المكان ذاته الذي اتخذته جدتي لنفسها قبل أن ترحل عن الدنيا.

الأريكة الخشبية المجاورة لدورة المياه تدخلها أمي زاحفة، تخرج وهي تنتزع نصفها السفلي.. تجره خلفها، دافعة أمامها دورقها المعدني. وفي الطست النحاسي تتوضأ فوق أريكتها تصلي الفجر. عندما يتناهى إلى مسامعنا رنين الملعقة في أكواب الشاي ندرك أن يوماً جديداً قد بدأ.

أمي- رغم سكون نصفها السفلي إلا أنها - إذا ما مدت ذراعها اليسرى فإنها تصل إلى مفاتيح البوتاجاز، وإذا ما رفعت ذراعها اليمنى تطول في يسر، وسهولة الرف الخشبي المصطفة فوقه أوعية البهارات، والسكر، والمسلي. أما علبة الكبريت فهي دائماً على الحافة.

فإذا انحرفت قليلاً ومدت كفها إلى ما فوق رأسها، فإن رف الأطباق يكون على مقربة منها. وقد عانت زوجتي بين إبعاده عنها وتقريبه منها كلما انكسر أحد أطباق طقم زوجتي النفيس.

أما أكياس الأرز- المنقاة حباته بأصابع أمي الضامرة- فإنها تحت أريكتها مع حبات البطاطس والبصل. فإن أرادت الوصول إليها فما عليها إلا أن تثني ظهرها وتمد ذراعيها معاً إلى أسفل، وتحرص على درجة دفء ما تطهيه؛ فتحيط قدور الطهي بأوراق الصحف القديمة، ولا تأكل إلا حين عودتي وزوجتي من عملنا.

أمي هي آخر من يغلق باب الشقة يكفي أن تستلقي على ظهرها وتفرد كامل ذراعها فيصل كفها إلى المزلاج.

شقتي- اقصد شقة أمي- ضيقة، لم تتسع صالتها إلا لأريكتها فقط، ولم يكن بالمستطاع الجلوس معها؛ فلم يكن هناك مكان نضيف إليه التليفزيون، لذا نقضي سهراتنا أمامه بغرفة نومنا.

عندما ماتت أمي ابتلعت ثلاجتنا الجديدة مكان أريكتها مع كرسي نادراً ما يجلس عليه احد، إلا زوجتي عندما تنهار فوقه صارخة:

- أين ذهبت علبة الكبريت؟■

---

* قاص من مصر.

● الكولاج للفنانة وحيدة **مال الله** / البحرين.

الغولة

رباب هلال *

.١

أنهض من سريري شبه عارية، شبه بردانة. أنتبه أن النافذة مفتوحة وراء الستائر السميكة المسدلة. أمدّ يدي لإغلاقها. العتمة خلفي تصول وتجول في الغرفة، تنثر الكآبة، تلقي على كتفي ظلالاً ثقيلة، فتجتاحني رغبة في الخارج.

أزيح الستارة قليلاً: الخريف ينزف أيامه الأخيرة، يستحضر برداً واخزاً. الأرصفة تخلو من المارّة. تتفرّغ للأشجار المنتصبة وسقوط الأوراق الأخيرة.

معه..أكره الخارج.معه.. يسكنني الداخل أماناً. معه أخاف النور. وعليه، في كل مرة، وقبل أن يخرج من الغرفة، أن يسمع اللاّزمة:

ـ أطفئ النور..ذلك أفضل.

ـ أفضل.

فيما مضى كان يرفق هذه الـ «أفضل» بعلامة تعجب ثم بعلامة استفهام، إلى أين وصلنا، بعنادي، إلى: نقطة. انتهى.

وفي الحالين لم أكن أجيب. فالإجابة تقتضي الكثير من القول الكثيف، المسهب. ومثل كل مرة أيضاً، كان يطفئ النور، ثم يمضي.

الوقت ليل متأخر، والمدينة تتثاءب بهدوء خريفي.تنساب نظراتي، تفرّ من داخلي، تمسح الاتجاهات جميعها: يمين، يسار، أسفل، أعلى، أعلى وهناك في الأعلى تتجمّد بغتة، تتحجر، أمسح عينيّ كي أزيح غشاوة الشك والضباب، أرتعد، يكاد قلبي يقفز. تنجلي الرؤية. يكاد صدري ينفجر، أحبس أنفاسي خشية أن تنفلت وتطير حيث تعلّق نظري، إلى زاوية السطح المقابل، حيث تقف امرأة وبجانبها بنت صغيرة، وكأنما تتمسك بثوب المرأة. المرأة.. يا إلهي! كأنما تنظر إلى النوافذ المقابلة. ورغم تعتيم غرفتي، يكاد الرعب يبدّدني.

الوقت عري قارس.

عري جامد.

لا أنا أتحرك، ولا هما تتحركان.

.٢

كان ليل، وكان بردٌ. قدماي لا تكادان تحملانني. كنت حافية. أنظرُ إلى قدمي أمي الثابتتين. أدهشني أنها انتعلت فردتي حذاءين مختلفين في ذلك المساء المتأخّر من الانتظار والقلق والرعب. أبي لم يعد بعد!

فجأة، تحركت أمي بعد ذلك الانتظار، وذلك الصمت الطويل. لم أفهم. سحبتني من يدي وخرجنا. كانت خطواتها سريعة وقلقة. خمنتُ أننا سنقف على العتبة وحسب في تلك العتمة السحيقة. لكنني وجدت نفسي أتجرجر وراءها إلى السطح.

ـ ما الذي على السطح؟

ـ أبوك تأخر؟

ـ هل هو هنا؟

صمتت أمي للحظات، ثم همست بوجلٍ كاد يصم أذنيّ وقلقي وقدميّ.

ـ ربما كان هنا! ربما قتله أحدهم! لعلّه ميت!

اعتقل الرعب لساني. ارتجفت. اصطكت ركبتاي. وأنا أنسحب وراءها كتلة من صراخ مكتوم. تبعثر خوفي

---

* كاتبة من سوريا

على السطح. تبعثرت دموعي بصمت خانق. فتشت. حاولت رؤية أبي الميت، رغم أنني ما كنت لأتّخيل كيف يمكن أن يكون أبي مقتولاً أو ميتاً. سنواتي السبع لم تكن قد شهدت ميتاً أو مقتولاً.

حيّرني أن أمي لم تبحث على السطح عن أبي. وقفتْ في إحدى زواياه وراحت تنظر إلى ما لم أدركه. مكثتُ بجانبها، أفلت ثوبها أمسكت بكفّها. نظرتُ في وجهها أقرأ تقاطيع الرعب. زاد من حيرتي أنها لم تكن تبكي. عيناها لا تزالان تنظران إلى ..إلى.. إلى البناية المقابلة، تحدّقان في النوافذ.

لم أدْرِ كم مضى من الوقت. ما أذكره أن قدّمي الحافيتين وروحي المرتعدة جرحها الرعبَ والبردُ والإسمنت.

فجأة، استدارت أمي، فتجرجرت وراءها. همستُ بصوت راعشٍ:

أبي ليس هنا. يعني لم يقتله أحد. لم يمت. أخَفْتِني.

هَمَستْ بما زاد حيرتي وخوفي:

- يا ليت، كنت وجدته لو أنه يموت.

كدت أصرخ، لكنني همست:

- مَنْ ؟

تجاهلتْ سؤالي. وفي نزولي حاولت أن أخمّن. لابدّ أن أمي كانت تقصد الذي يريد قتل أبي.

قبل أن أنام، سألتها:

- من الذي يريد قتل أبي؟ ولماذا؟ هل سيموت حقاً؟

ضّمتني إلى صدرها. وقبلتني. كانت تبكي بصمت. غصتُ في صدرها. قالت:

لا تحدثي أحداً عن هذا الأمر، حتى أباك.

وعَدْتُها.

في الصباح، أفقت على صوت أبي يملأ فضاء البيت، فشعرت بالأمان.

٣.

ذلك الصعود والهبوط الليلي صار عادة، أدمنتها وأمي، لا يفارقني رعبُ أن أجد أبي مقتولاً أو ميتاً. وأمي لا تسرّ لي عن الشخص الذي يريد قتل أبي وتتمنى موته مع كل هبوط ليلي متأخر. لكني بتّ أعرف النافذة التي تحدق أمي فيها. كانت نافذة مضاءة، بستائر شفيفة، لكنها لا تُفصح عن هوية من يقبعون خلفها.

حين أعلمت أمي بذلك، وأضفت أني أعرف من يسكنون هناك، بعد أن راقبتهم عبر النافذة في النهار، خلت أني أطمئنها.

قلت لها:

- أكيد.. أكيد.. من سيقتل أبي ليس موجوداً في ذلك البيت، لأنّ من يسكنه نساءٌ فقط. امرأة وابنتاها ربّما، حلوات مثلك

انفجرت أمي:

- حلوات مثلي؟ إياك أن تردّدي ذلك مرّة أخرى، والويل لك إن نظرت إليهن بعد الآن، فهمتِ؟

مباغتاً ومرعباً كان غضب أمي.

- لماذا؟ سألتها.

- لأنهن غولات! عا!

صدمة مرعبة أخرى.

- غولات ؟! وماذا يعني عا؟

تأتأت أمي. أشاحت بنظراتها عن عينيّ المستفسرتين، الهلعتين.ثم همست:

- غولات، نعم غولات. يأكلن الرجال.

- يعني كيف الرجال؟ ألا يأكلن الأطفال أيضاً.. وكل الناس الآخرين؟

صمتت أمي. ولكي تشيلني من دوائر الرعب والأسئلة، حاولتْ أن تحكي لي حكاية.قلت بعناد وبكاء شديدين:

- لا أريد حكاية. أريد أبي.

٤.

- وهناك، في قمة الجبل، تطلُّ الغولة من قصرها، تراقب أهالي الضيعة أسفل الجبل، وتنتظر قدوم أضحية كل مساء.

- لماذا تسكن الغولة في أعلى الجبل؟

أقاطع أمي، لكنها تتابع سرد الحكاية. تحكي دون توقف. دون توقف أسأل. لكنها لا تجيب.

أتأبط أسئلتي وصوتَها، وأصعد الطريق الجبلي الوعر، لأصل حيث تسكن الغولة.

وهناك أتسلق شجرة وارفة، أختبئ وأرقب الغولة عبر النافذة.

- ثم وصل الرجل الأضحية. يسردُ الصوتُ.

يشتد رعبي حين أسمع خطو الرجل يدنو، بتّ أراه بوضوح، إنّه يتقدم. هاهو على الباب، هاهو يدخل..

- وبسرعة، تمسك الغولة به، تفتح ذراعيها وساقيها وتبدأ بالتهامه.

أسأل:

- لماذا تفتح الغولة ساقيها وذراعيها وهي تلتهم الرجل؟

الصوت لا يجيب.

أرتعد وأنا أنظر عبر النافذة . أتبين كيف ستلتهم الغولة الرجل ببطنها، وليس بأسنانها. هاهي الغولة تشدّ الرجل إليها، الرجل يرتجف، وأنا أرتجف، أكاد أصرخ، أحبس أنفاسي، مثل الرجل تماماً. أتمسّك بالأغصان، أكاد أقع رعباً وهولاً، الرجل يتمسك بذراعي الغولة. لا أرى وجهه، كان يدير ظهره لي، يبدو ضئيلاً بين ذراعي الغولة. التي راحت تلعق شفاهاً غير دامية، فهي لم تفتح فمها لتفترس الرجل. يشتد رعبي وتشتد رغبتي لرؤية بطن الغولة الذي يخفيه جسد الرجل. أحدّق أكثر، لا أجرؤ على الحركة، أكبح لهاثي، يتيّبس حلقي. أسمع لهاث الغولة، همهماتها التي بدأت تعلو، كأنها تصرخ، يهتز القصر والجبل والشجرة. أكاد أصرخ، ولا أسمع صراخ الرجل، كأنه لا يصرخ، تشدّه الغولة إليها أكثر تكاد تعصره بين ذراعيها وساقيها، رأسها يعلو، كأنما يتخبط، يميناً، شمالاً، لا أتبين إن كان الرجل يبكي، أو يصرخ، أو.. يا إلهي، هاهو يدخل، الغولة تدخله، صار بلا رأس، كتفيه. يستسلم، لا صوت، لا صراخ، يدخل أكثر، لاتني الغولة تعصره بين ساقيها، صراخها ينبعث من فمها الذي لا تكاد تفتحه إلا لتلعق بلسانها شفاهها الغليظة، بينما تتابع في الأسفل ابتلاع الرجل، بوضوح أراها من عتمتي ورعبي، كأنما تمتص الرجل، تتلذّذ بطعمه، يختفي الرجل ، تشهق الغولة ، كأنما تغصّ، تشهق مرة أخرى، وتصرخ، تزلزل المكان، جحوظ عينيها يرعبني أكثر، تروح نظراتها في كل اتجاه، أحاول كبح ارتعاشي، كأنما تصوّب نظراتها إلى الشجرة، إليّ ، أكاد أسقط، أسقط، أرتعد، أصرخ، أتشبث بصدر أمي، ألوذ بدفء عتمته.

.٥

ينهشني البرد. يجمدني الرعب. عيناي لا تزالان في حيزهما الضيق بين الستارة والنافذة. زاوية السطح لا تزال مشغولة بالمرأة والبنت. تتابعها نظراتي، تصعد مع عينيها إلى وجه المرأة المحدّق في النوافذ المقابلة، ربما حيث أسكن. لا بدّ أنها لا تزال تحدّق في النوافذ المضاءة!

قبل أن أدخل معه في جدل إضاءة الغرفة وتعتيمها، كان يهمس لي:

- صدقيني.. إنها غولة. والله غولة. فلا هي زوجة ولا هي أمٌّ!

وكان عليّ أن أصدقه، رغم أنه كان يعود إليّ، في كل مرّة، حيّاً، سالماً، كاملاً.

بغتة، تنسحب المرأة. تتجرجر البنت وراءها. غير أن رعبي لا ينسحب وخطوي لا يتجرجر. تجتاحني عاصفة بكاء.

ألملم ذاتي. وأحاول أن أتماسك. أتجه صوب النور. العتمة باتت مثل كابوس خانق. أضغط الزر. اشتعل الضوء. اشتعل صراخي. بسرعة أطفئ النور. يا ربّ. ما الذي رأيت في المرآة قبالتي؟ لقد رأيت غولة! ابلى غولة! تنهار قدماي، أسقط، أغور في أعماق سحيقة عاتمة، أتكوّم عليّ، أحْضنُ جسدي المرتعد بذراعي.

تصطدم أصابعي بشعر طويل كثيف. تصطدم ذراعي بأصابع مشعرة وأظافر طويلة معقوفة!■

وجه آخر لعبد السلام المسّدي:

الكتابة الأدبيّة.. قراءة في «فتنة الكلمات»

محمود طرشونة *

فتنة الكلمات:

هذا الكتاب ظنّناه من خلال العنوان واعتمادا على اختصاص صاحبه مؤلّفا جديدا في اللسانيات. لكنّ اللفظة الأولى في العنوان «فتنة» تبعده عن صنف الدراسات وتحوّله إلى صنف آخر هو إلى الأدب أقرب. وبمجرّد قراءة كلمة «فتنة» يتبادر إلى الذهن جزء من آية من سورة البقرة «والفتنة أشدّ من القتل» فنظنّ الكتاب في الدين أو في السياسة خاصة أن المؤلّف ليس غريبا عنها كتابة ونشاطا إذ شغل خطّة وزير للتعليم العالي، ثم خطة سفير لدى الجامعة العربية ثم لدى المملكة العربية السعوديّة. لكنّنا بمجرّد قراءة الصفحة الأولى، وهي صفحة الإهداء نجد كلمة «اللغة» تتكرّر خمس مرّات في أربعة أسطر فنرجع الكتاب إلى علم اللغة. لكنّنا عندما نتحوّل إلى الصفحة الموالية (ص ٧) نلاحظ أن ترتيب الألفاظ جاء في شكل أسطر على شاكلة الشعر الحرّ، فنتذكّر حديثا مع الشاعر منصف المزغني مدير «بيت الشعر» عن مشروع له بصدد الإنجاز يتعلّق بفهرسة القصائد التونسية، والتعريف بالشعراء التونسيين، وذكر أنّه خصّ عبد السلام المسدي بتعريف، فحلّت مشكلة التصنيف وأمكن جعل الكتاب في الرفوف الخاصة بالشعر التونسي المعاصر. إلاّ أننا عندما نتحول إلى الصفحة الموالية (ص ٩) وهي بعنوان «أيّتها الكلمات» نجد كلمة «القصّ» ومشتقاتها مستعملة ستّ مرات في خمسة أسطر، منها أربع مرّات في سطر واحد: «سأقصّ عليك قصتي بما لم تعلميه من قصّتي وسأقصّ ما لم يعلمه قبلك عالم» وجاء أسلوب هذه الأسطر سرديّا منذ البداية: «جاءني هاتف من أقاصي الفجر فأنطقني بقول وأوصاني أن أقرئك إياه «فهذا الهاتف يحمّل الكاتب رسالة إلى اللغة يعلمها فيها أنّه سيقصّ عليها قصّته في ستة أيام. وبعدها سيكون كلاما، وسيكون نشأة أخرى، و«يكون ما لم يكن» (ص ٩).

عند ذلك تتبادر إلى الذّهن الآية التي تثبت خلق الله الكون في ستة أيام: «هو الذي خلق السماوات والأرض في ستّة أيام» (٤، الحديد). وقد ورد المعنى نفسه في ستّ سور أخرى هي سور الأعراف ويونس وهود والفرقان والسجدة و م. ن. ولا نظنّ الكاتب يتشبّه بالخالق إلاّ أن الإبداع ليس إلاّ خلقا أدبيّا. وإنّ تكرار فعل القصّ يوهم أنّنا إزاء سرد قصّة أو سيرة ذاتية. ورغم ذلك تعذّر التصنيف فتذكّرنا قول المؤلّف في كتاب له لاحق بعنوان الأدب العجيب: «هذه ورقات من الأدب الإنساني الخالص، وكلّ من سعى إلى إدراجها ضمن أيّ نوع من أنواع الكتابة أو ابتغى حشرها بين الأجناس المألوفة فليعلم أنّه مجانب للصواب، وليتّق الأدب أن يصيبه ببعض غضبه أو تدركه منه دعوة حرّى فلا أستطيع يومئذ إنقاذه أبدا.» (ص ٧). فخفنا غضب الأدب ولعنته وأعرضنا عن كلّ تصنيف وبقي الكتاب معلّقا إلى حين.

❖ ❖ ❖

ثم رأيناه نشيدا يتغنى من بدايته إلى نهايته باللغة العربية ومفاتنها والاشتقاق واحد: فتنة ومفاتن وافتنان، وهو فعلا افتتان باللغة و لكن أيضا بمستعمل اللغة. وهو افتتان بالذات المتكلّمة. فالموضوع لا يعدو التغنّي بعشق اللغة إلى حدّ التماهي. يقول الكاتب: «أنا

---

* أديب وأكادمي من تونس.

اللسان، أنا اللغة» ويضيف (ص٤٧): «من الناس من يفتن في ماله، ومنهم من يفتن في إيمانه، وقد يمتحن المرء في بدنه، وقد يبتلى في عقله، ولقد فتنت في كلماتي. والفتنة دخول إلى النّار تصهر الذرّات وتصقل فتخلّص من الأدران» وبذلك تكون الفتنة تطهيرا. وهي أيضا «خلاص» كما يقول.

إلاّ أن الافتتان بالذات أوضح وأكثر تواترا.

قالت الكلمات:

تالله إنّك لمحبّ لنفسك، مغرم بها، مفتون فيها، متهافت على ما يرضيها.

قال:

«إي وربّ السّماء» (ص ٤٧)

وهذا الاعتراف بحبّ الذات والافتتان بها يؤكّد اعترافا سابقا يقول فيه (ص ٢٦) «أصنع المعنى وأرسل به، وكلي خيلاء بما صنعت.» ثم يضيف إلى الخيلاء الكبرياء (ص ٢٧): «أنا الكلام، أنا اللسان، فوق كلّ هوى كبريائي.» وهو ما يبلغ به حدّ استثناء نفسه من بقيّة الناس في نرجسيّة مفرطة على لسان اللغة بالطبع. «كلّ الرجال كأشباه الرجال إلاّ ولدا.» (ص ٣٤).

وهو يشرّع في كتابه الأدب العجيب لهذه النرجسيّة ولعلاقتها بالكاتب وبفتنة اللغة قائلا: «أيّها الخلّ الصفيّ (...) اعلم أنّه لو لا نرجسيّة الأديب لما استقام للكلام فنّ، ولَمَا تسنّى للّغة أن تمسي جمالا وفتنة، فالأديب يحبّ اللغة حبّ العاشقين، ويحبّ صورته وهي تنعكس على مرآة اللغة، ولكنه لا يرى للغة وجودا إلاّ إذا تلّقاها المتلقّون واستلمها المتقبلون، فكلّه للّغة، وكلّ اللغة لغيره، فنرجسيّة الأديب غيريّة كاملة وإيثار مطلق. أمّا المثقف الزائف فنرجسيّ بالأثرة» (ص ١١٤).

وقد كان هذا التمييز بين نرجسيّة الأديب الأصيل ونرجسية المثقف الزائف ضروريّا لتوضيح الفرق بين الغيريّة والأنانيّة، فالأولى عطاء سخيّ والثانية غرور وادّعاء. فجمالُ الذات من جمال اللغة وجمال الكون والهيامُ بها هيام بهما. وبذلك أمكن إجراء حوار غنائي بين الذات واللغة وقد تشكّلت كلّ منهما في صورة شخصيّة قصصيّة ذات مواقف ومشاعر.

والناظر في كتاب «فتنة الكلمات» يجده جامعا لعدّة أجناس أدبية عمد الكاتب إلى كسر الحدود بينها، لكن الطريف في الأمر أنّ كسر الحدود هذا طال اللغة نفسها فصارت جميع الألفاظ صالحة لبناء معجم الكتاب وحياكة نسيجه اللغوي، فضلا عن تعايش لغة الشعر وأسلوب السرد تعايشَ معاجم العشق والتصوّف وعلوم اللسان ومعجم المال وتكنولوجيا الاتصال ومعجم الموسيقى وغيرها. فالكاتب يغترف بمطلق الحريّة من مختلف الألفاظ على الرغم مما بينها من تنافر، إذ كيف السبيل إلى الجمع بين لة التكنولوجيا مثلا ومعجم التصوّف؟ أو بين لغة المال ولغة الغزل؟ إنّ الأسلوب الغنائي هو الذي يقوم بوظيفة رفع الحواجز بين مجال وآخر. وهذا أكبر دليل على أنّ «كل إناء بما فيه يرشح»، وإناء الكاتب يزخر بشتى الكلمات في مجال اختصاصه اللسانيّ وفي حياته اليوميّة وعلاقته بالخدمات الاجتماعية ووسائل الاتصال والبنوك كما يزخر بما رسخ في الذاكرة من نصوص شتّى بعضها متجذّر في التراث العربي، وبعضها الآخر وليد العصر الراهن وما يتداول في شعره ونثره من أدوات لغويّة متنوّعة. فجاء الكتاب بمثابة معجم المعاجم أو النص الجامع، تعدّدت فيه الأجناس الأدبيّة كما تعددت المعاجم اللغوية، لذلك صعب تصنيفه ضمن المعهود من الأنماط الأدبية. ففيه السرد وهو ليس قصّة ولا رواية، وفيه حديث عن الذات وهو ليس سيرة ذاتية، وفيه مقاطع شعرية بعضها يخضع للوزن والقافية وهو ليس ديوان شعر، وفيه حوار بين الكاتب واللغة وتجسيد لمشاهد وهو ليس مسرحيّة، وفيه العديد من مصطلحات اللسانيات والصوتيات وهو ليس بحثا لسانيا بل على عكس ذلك أُقْصِيَ أسلوب البحث اللساني ومنهجيّة ومقاصده إقصاء تامّا ولم تبق غير مصطلحاته تظهر بالخصوص في عناوين الفصول. إنه نشيد يتغنّى باللغة بأشكال مختلفة وصور شتّى، ويمكن أن يتواصل على هذه الوتيرة أو غيرها إلى ما لا نهاية له، بل يمكن أن يواصله غير المؤلّف بتنويعات أخرى على نفس المعنى.

دنيا الشعر:

ويبدو الشعر في معناه الواسع أهمّ الظواهر

الأدبية، فقد جاء كامل الكتاب نثرا ومع ذلك تردّد ذكر الشعر مرّات عديدة وتردّد معجمه وأساليبه القائمة على الإيحاء والإيقاع والرمز والمجاز. فقد وردت عبارات «الحلم بالشعر» (ص ٢٢) و«شيطان الشعر» (ص ٣٣) ومصطلحات «القافية» (ص ١٢٩) و«تفعيلة» و«الوزن» (ص ٧٥) و«البحور» و«لإيقاع» (ص٧٥) بل أكثر من ذلك اسم «الخليل» نفسه (ص٧٥) يقول الكاتب مخاطبا اللغة: «ما سمع صوت لشيطان الخليل. إيقاعك بيدي. وتفعيلات الوزن. وأسارير الضّنى. أمواج البحور. وصورة الفنّ. وتمثال الهوى» (ص ٧٥ – ٦٧). وقد ورد مصطلح الشعر ما لا يحصى من المرّات مسندا إلى الكاتب أو إلى اللغة نفسها. يقول: « زارني يوما شيطان الشعر.» (ص ٣٣) «وبالإيحاء أفتتن. وعروس اللفظ شاعرة» (ص ٣٧) «إنّي زائر وأهوى. – ... – شاعر وأنثر الدرّ على الكلمات.» (ص ٤١) ويخاطب اللغة وينعتها بالشاعريّة قائلا: «يا لغتي. يا شاعرة» (ص ٥٣). ومنزلة الشعر هي التي دفعته إلى القسم به: «أقسمت بالشعر». وما الشعر؟ (ص ٧٩) ثم يتساءل غيورا على شرف الشعر: «بمن أجنّ؟ أبالشعر وقد تهتّك عرضه؟» (ص ٨٠). وفي بعض فصول الكتاب نوع من المعارضة الشعرية لأبيات شهيرة، من ذلك قوله معارضا بيت أبي تمام: «الله أكبر، كم في العرب من عجيب!» بقوله: «والشعر أكبر، كم في اللفظ من عجب!» (ص ٥٤) ومعارضا قول الشاعر:

«إذا كان ربّ الدار بالدفّ ضاربا

فلا تلُومَنَّ الصغار إذا رقصوا»

بقوله: «إن يكن الأب ناظما، والأمّ للأزجال قائلة، فلا تلومنّ البنت إذا فاضت بالشعر أقوالها.» (ص ٦٧). بل نجد فقرات منثورة لو حذفنا منها التنقيط وأثبتنا الكلمات بصورة أخرى أمكن الحصول على أبيات من مجزوء الرمل هي:

والذي نفسي بلاها	والذي عنّا يغيب
إن ذا الروح ملاك	إن ذا طيف حبيب
عائد يوما يغنّى	سائحا بين الدروب
في رياض الأفق يدعو	وينادي ويؤوب
هو ذا الحلم مؤجل	هو ذا الماء الزّلال
هو ذا الأيك الفريد	هو ذا الحبّ العنيد

إلاّ أن أكثر خصائص الشعر تواترا ما استعمل بصفة مكثفة من معاني الغزل وألفاظه.

معجم الغزل

وكتاب «فتنة الكلمات» وهو القائم على الافتتان باللغة إلى حدّ العشق يعجّ بألفاظ الغزل ومعانيه وما يحفّ بها من صور التشبب والنعت والوصل في شتى أشكاله المجازية والماديّة وحتى الإباحيّة. ففي الخطاب الموجّه إلى اللغة مناجاة وجدانية تستعمل فيها مختلف الأفاظ الدالة على المحبّة كالهوى والحبّ والعشق والوجد والغواية وكلها تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي وتفيد مراتب متفاوتة في الوجدان. يقول الكاتب: «إنّي زائر وأهوى. سائح والوجد معني. راحل وحقيبتي شوق وحبّ وأحلام» (ص ٤١) وهو يعتبر «العشق فتنة» تدفع إما إلى انتحار الذات أو إلى الخلاص (ص ٤٧) وهذا ما يدفعه إلى البوح بما في مكنونه من هيام: «عشقت اللغة فوهبْتها حبي وهيامي. ضاع حبّي يوم ضاعت كلماتي» (ص ٩٤). فيلتجئ إلى الطبيعة ويوظف العديد من عناصرها للتعبير عن وجدانه، فيكثر ذكر مختلف أوقاتها (الفجر وانبلاج النور والصباح والأصيل والغسق والظلام والأشعة والظلّ الوريف) وذكر كواكبها (الشمس والقرص الأحمر والكوكب الهادي والأفلاك الهائمة والبدر). كما يكثر ذكر مواضعها (الشواطئ والرّبي والصحراء والأرض والجداول، والغابة الوعثاء والروض والحقل والنهر الفوار والهضاب والتلال) وما فيها من (زهر الجنان والنرجس والورد العبيق والعشب الأخضر والريحان والباسقات من النخل والندى والطّلل والرواء والطير). ويكون اللحن تتويجا لهذا المهرجان الطبيعي فيعلو ويخفت منشدا مردّدا على طريقة الشعراء الرومنسيين وبالخصوص لامرتين: «أوّاه يا زمن. قف ها هنا. عليك بنا.» (ص ٦٠ – ١٦). وإذا تعذر الوصال فإنّه يتلذذ بالدمع وتكثر الزفرات والأنين (ص ٦٤) فيصعّد العشق إلى الروح قائلا: «الروح أنت وأنت الروح» (ص ٢٧).

ولما كان أجمل ما في هذه العاطفة أن تكون متبادلة فإن الكاتب لا يكتفي بالتعبير عن عشقه اللغةَ بل يجعل

اللغة نفسها تبادله المحبة وتعبّر عن هيامها فيقدمها على أنّها « أنثى» «عذراء» تبحث عن فارس الأحلام وصانع العشق، تذوب بنار الوجد. ذات أشجان. تتأوّه (ص ٥٥). تحبّ فلا حبّ كحبها وهي تحبّ حبها. (ص ٥١) وتتغزل بدورها بعاشقها فتتشبّه بزليخاء وتشبّهه بيوسف، وبسليمان موحية في بعلاقته ببلقيس (ص ٥٧).وهذا ما يشجّعه على التغزّل بها لغة لاتقلّ إباحية عن لغة عمر ونزار، فيذكر الضفائر والشفاه والجفون والوجنتين ويناجيها قائلا: «بضفائر حرفك تكابرين. وعلى شفاهك ابتسامة من بنات حوّاء» (ص ٢٦) ويهديها يوم العيد «خاتما بالألماس مشرقة وضاءة، تحوّل الأبصار عن وجنتيك. فأنا أغار على وجنتيك» (ص ٣٩). وماذا بقي بعد هذه المحبّة المتبادلة وهذا الغزل غير الوصال؟ لكنّ للوصال شروطا لابدّ من توفرها وشرائع وتقاليد لابدّ من احترامها، أهمّها الزفاف والحفلةَ. والعاشقان يتحوّلان عن طريق اللغة إلى عروس وعريس، يقيمان حفلة تكثر فيها الشموع والعطر والأزهار والولائم. كان الأمر مجرّد تشبيه في قول يبدو عاديا لكنّه مشحون بمخزون اللاشعور: «كانت قطرات الجوى، كدمعة الأنثى ليلة زُفّتْ إلى الحبيب، لم تعرف قبله حبيبا، ولا تخال بعده» (ص ٤٦). ثم جاء التصريح ولايهمّ ترتيب العناصر في الكتاب: «إليك أزفّ اللفظ عريسا مخضبا (...) أعلنت عن حفلتي، ومراسمي، أستقبل الناس لولائمي، أشعلت الشموع، وأوقدت العطور (...) إن الضيوف، كالقادمين يتزينون، ويفاتحون، مهلّلين، يباركون، جاؤوا إلى حفلة الإقبال، جاؤوا وفي يدهم كهديّة الأعياد فيض من الأزهار (...) وقال قائلهم: (...) نحن الشهود.» (ص ١٩ - ٢٠).

وبعد الزفاف والحفل جاء زمن الوصل. فجاء في النص: «لا تسلّم جفونك إلى منام الليل إلاّ وهي في أحضانك.» وقال السارد: «جريت في الصحراء معانقا، لثمت شفاه الرمّل حتى أذابني» (ص ٣٧) وقال: «وهمّت بفمي منك الشفاه» (ص ٥٣). وقبل ذلك في فصل «إدغام» الذي وقع تحويل معناه الصوتي إلى هذه الصورة «سيضاجع التاريخ لغتي. ستحمل، ثم تضع (...)».

أيها الشعر، ما أنت إلاّ ذكر. وكلّ الذكور سواسية « لثمت بالشّفة الحرّى. حروفك.»

«رحت أمتصّ رحيق الكلمات»

ونجد التنظير لهذا التحوّل من الحبّ إلى الجنس بُعيد ذلك (ص ٨٨):

«الجسم حمّال لذّات. بلا أمل، والقلب إذا أحبّ. هام في عشقه الجسد» كما نجد هذا التبرير (ص ١١٢): «أيتها الكلمات. ليس فضيحة حبّي ليس فضيحة عشقي وستبقي (...) أنت وحدك فضيحتي».

وبذلك نتحوّل من لغة الوجدان، إلى لغة التّغزل، إلى طقوس الزفاف، ثم إلى لغة الجسد والوصل واللذة وما ينتج عن كلّ ذلك من حمل ووضع. فنحن إزاء قصّة حبّ سعيد بدأ بالهيام وحديث القلوب والأرواح وانتهى بالفرح والخصب. وهذا في الحقيقة لا يبعدنا عن الشعر ومعجمه وصوره إذ ليس من الضروري الاقتصار على الوجد والحرمان والدموع ليبقى الكلام في دائرة الشعر. وهذا ما تشهد به اللغة نفسها فتعترف للمتكلّم بالشاعريّة، لما رآها في المنام تناجيه بمثل هذه الشهادة الثمينة: «يا شاعرا قد تغنّى بشعره الشعراء.» (ص ١٠١). وهو أقصى ما يطمح إليه شاعر. يقول المتنبيّ: «إذا قلت شعرا أصبح الدهر مردّدا وكان قوله حقّا». إلاّ أنّ الكاتب بعد حصوله على ذلك الاعتراف، يرفضه متبرّئا من الشعر وأهله قائلا: «فيا أيها الشعر الرحيم مغفرة وسماحةً، فاقبل من فتى تائه بَوْحًا جديدا يقول ويهمس: «سامحوني، فلست بشاعر.» (ص ١٢٠) هل هذا صدى آخر لقولة أبي فراس الشهيرة:

فلست بمداح ولست بشاعر

تبرّءً من صنف من الشعراء المرتزقين بشعرهم؟ أم هو مجرّد إنكار يقصد منه الإثبات؟ إن الإلحاح على تطليق القوافي في الفصل الأخير من الكتاب إعلان توبة نصوح وإن كان طلاقا من موقع الرجل الذي يملك وحده زمام المبادرة، المالك لكلّ شئ، وهو وحده له مطلق الحريّة في استبقاء ما يشاء والتخلّص ممّا لا يليق بمقامه. جاءت الكلمات الأخيرة معلنة القطيعة التي ليس بعدها رجعة: «أيّتها القافية، أيتها القصيدة، قسما بالشعر، لأنت طالق طالق طالق.» (ص ١٢٩) تلك هي سنة الحياة، عشق، فغزل، فوصال، فزفاف

فحمل فوضع، فطلاق أو ممات.

معجم التصوّف:

وقد صُدِّرَ الكتاب بفاتحة فيها كلام عن الصمت والعيّ، وعن اللسان والكلام، وعن اللفظ والكلمات، لكن فيها أيضا ألفاظا من معجم التصوّف ومفاهيمه وأحواله، أوّلها العشق التي تكررت ومشتقاتها سبع مرّات في أسطر قليلة، تبعتها كلمات هي من صميم لغة الصوفية مثل المقام والفناء والحلول والاتحاد وعرش السماء وجنة الخلد. فكأن الكاتب شعر أن لغة الغزل بصنفيه العذري والإباحي غير كافية للتّعبير عمّا يجيش في وجدانه من محبّة خالصة للغة فالتجأ إلى مجال أرحب وأسمى وقال مردّدا ألفاظ ابن عربي والنفّري والسهروردي: «والعشاق درجات، والعشق مقامات، والوفاء مراتب، وأقرب العاشقين إلى عرش السماء من عشق اللغة. وأولاهم بجنّة الخلد من عشق حتى فني وحلّ في اللغة حلولا. فاتحدت به. واتّحد بها.» (ص ١١). إذن فقد وقع تحويل عشق ذات الحق إلى عشق اللغة وتحويل الحلول في الخالق والاتحاد به إلى الحلول فيها والاتحاد بها. ذلك لأنّ اللغة نفسها «شرقية الأنسام، صوفية حتى الجنون». وهي نفسها لا تنكر هذا الجنون، وهي بذلك تلتقي بما يريد أن يثبته الكاتب من صفات المريد والواصل إلى نور اليقين: «أنا العشق، أنا الوجد، أنا الزمن، أنا الروح متحدا، أنا الحاضر، أنا الذي، على غير أهله كتموه، حرّموه، أنا العشق المباح، أنا الزّمن المباح، أنا الخالص من دون العباد، القلب تغريد ومرجل، يشدو، عن شوقه لا يرحل، وبسائط الخضراء في وجده، تهيم وترفل» (ص ٨٣) وماذا بعد هذا الرحيل المضني في دروب الوجد والشدو والشوق والهيام غير انبلاج الأنوار؟ فابن عربي «ما زال يولع بالأنوار حتى تجلّت له الأنوار» وآخر ما ختم به هذا الفصل «نور واجف صمد» (ص ٨٢) يزيح دجى الليل، والليل حجاب.

وفي فصل «سماع» يرى المتكلّم في النوم نساء تكلمنه فتعرّف له إحداهنّ حقيقة المحبّة فتجعلها في مقام رفيع قريب من مقام الفناء في المحبوب، وتعرّفه أخرى فتجعله في مقام أرفع هو مقام الحلول «حقيقة المحبّة قيامك مع محبوبك بخلع أوصافك.(١) وقالت الأخرى: «أن تتكلّم كلام عاشق فني في عشقه وخرج عن أوصافه إلى المحبوب» وقالت الثالثة: « ميلك إلى الشيء بكليتك ثم إيثارك له على نفسك وروحك ومالك، ثم موافقتك له سرّا وجهرا، ثم علمك بتقصيرك في حبّه».

ويتواصل الحوار على هذه الصورة فتذكر الأنوار والتماهي مع المحبوب والبرازخ إلى أن تتكلّم ذات الأشجان وتناجي الحالم قائلة: « يا مقيما في أضلعي» (ص ١٠٥).

لغة الموسيقى:

وإن ولع الكاتب بالموسيقى في كتاب «فتنة الكلمات» قد ظهر غي ألفاظ كثيرة تنتمي إلى هذا المعجم. وقد توزّعت دون تخطيط مسبق على جملة من فصول الكتاب كلمات من علم الأصوات أهمّها «همس» و«إشمام» و«تضمين» و«بث». لكن أليست الموسيقى نفسها أصواتا، وقد ذكر في هذه الفصول وفي غيرها كلّ ما يتعلّق بآلات الطرب من «معازف» و«دبك» و«عود» وقانون وريشة العزف وأوتار (ص ٧٥) كما ذكرت ألفاظ تدلّ على الأنغام نفسها فجاءت كلمات الألحان والنغم ومفاتيح والآهات الأنين والصوت والإيقاع ومغازل اللحن، واستعملت كلمات تدلّ على الغناء نفسه مثل فعلي غنّى وشدا وأغنية وقد تجمعت في تعريف للمحبّة طريف يربط بينها وبين الموسيقى في صورة استعارة: «لحبّ أغنية يجمعها قلب تائه، يضع لحنها نبض قاهر، يؤدّي أنغامها صوت عاشق، يروّض تختها معلّم ماهر. ثم يفشي سرّها لفظ ماكر.» (ص ٩٤). وما دامت اللغة أصواتا فمن البديهي أن يكون حبّها أنغاما، ولكن عندما يصرّح الكاتب بحبّ الموسيقى لا نعرف بالضبط هل يقصدها في حدّ ذاتها أو يقصد اللغة التي ترمز إليها. ولعلّ الافتراض الأوّل أصّح: «وكنت أحب الموسيقى، كنت أعشق الألحان، واليوم أريد أن أغنّي، فلا صوتي يطاوعني، ولا الألحان ترتادني، فأعود إلى الأنغام أسمعها، فيأبى السمع وتتمرّد على إرادتي أذني» (ص ٧٣).

وإذا أضفنا إلى لغة الموسيقى معجم العطر

---

١) هذا ما يسّميه أهل التصوّف: الفناء في المحبوب.

والروائح من بخور وعود ومسك وغيرها اكتملت صورة المدركات بالحواس المختلفة وبالخصوص السمع والشمّ.

النصّ الجامع:

إلاّ أن النصّ بأكمله جمّاع نصوص مختلفة، بعضها ينادي بعضا، ممّا انتقش في الذاكرة من قراءات سابقة، أزجاء من أبيات وعناوين كتب، وتعابير وقوالب وأمثال شتّى، تنصهر في لغة الكاتب فتساهم في بناء النصّ كأنّها بعض مواد البناء المنقوشة التي يُزَيّن بها جدار أو سقف أو كوّة، تؤخذ من بناءات قديمة أو حديثة، وتستعمل فلا تبدو ناشزة إلاّ نادرا. من ذلك الحديث عن «عبث الوليد» (ص ١٧) و«النغم الحائر» وهو عنوان ديوان للشاعر التونسي الهادي النعمان، و«العقد الفريد» كتاب ابن عبد ربّه الشهير (ص ١٠٤) وقس على ذلك عبارات «في الليلة الظلماء» التي استعملت دون بقيتها «يفتقد البدر» وبعض نتف من أغاني أم كلثوم مثل «سلوا قلبي» (ص ٨٥) و«الصدر قد ضاق بما لا يطاق» وقوله: «جيد، بحسنه ظالم» (ص ١١٩) الذي ينظر إلى قولها: «ظالم الحسن، شهيّ الكبرياء» وقول اللغة وهو يحاكي كلام رابعة العدويّة: «أحبّك حبّين ، حبّ الهوى، وحبّا على قدري» (ص ١٠٩) فضلا عن إحالات على مواضع مصريّة معروفة مثل «البرج» ويقصد به برج القاهرة والخالد تجري مياهه إشارة إلى النهر الخالد النيل، «والدنيا بنا تمور» في إشارة بعيدة إلى «أم الدنيا» و«جمالك القهار» في إشارة قريبة إلى القاهرة، وبعد أليست اللغة هويّة؟

نعم. إن اللغة هويّة. وهي الذات مجسمّة في الكلمات، وعشق الكلمات، وفتنة الكلمات. والكاتب عالم لساني صنّف ما لا يقلّ عن أحد عشر كتابا في الموضوع فضلا عن الكتب الثمانيه في النقد الأدبي ومراجعه ومصطلحاته وعلاقته بالحداثة. فمن الطبيعي ألاّ يغيب معجم اللسان عن هذا الكتاب، وحضوره ليس من باب تسرّب عفوي لبعض ما يعكس مشاغل الكاتب، بل يبدو مقصودا لكسر الحواجز بين العلم والأدب، فجعل الأدب يغرف من لغة العلم، وجعل العلم يستفيد من أسلوب الأدب. لذلك جاءت جلّ العناوين في كلمة واحدة مشتقة من اللسانيات أو من علم الأصوات. فمن اللسانيات والنقد الأدبي وجدنا فصولا تحمل العناوين التالية: نص (ص ٣٣) – بيان – (ص ١٦) – خطاب –(ص ١٩) – علامة –) ص ٢٩) – سيمة – (ص ٤٣) – دلالة – (ص ٥٣) – لهجة –(ص٥٩) – تضمين – (ص ٨٧) – إفصاح (ص ٩١) – بث –(ص ٩٣) – سماع –(ص ١٠٣) – فاصلة – (ص ١٠٧) ونسخ، ومن معجم علم الأصوات وجدنا العناوين التالية: «صوت – ترخيم – حرف – جهر – همس – إشمام – إدغام – نبرة – إمالة – سكت – ترتيل – رنين. بل نجد تعريفا نحويا للكلام في قوله (ص ٩٩): «الكلام اسم وفعل وحرف جاء لمعنى، وبما أن الكاتب يعيش في عصره فإنّه لم يقص من لغته مصطلحات البث الالكتروني مثل شركات الكمبيوتر وشاراتها ولا ألفاظ البنوك ودنيا المال مثل البنك والصكّ والصـــرف والخازن وأمين الخزانـــة والمزاد العلني، ولا لغة النقل مثل خطوط الطيران والمقود والطريق السيارة، ولا لغة الرياضة كما في قوله: (ص ٩٨): إني أنا الأنثى التي لم تفز بالسبق ولاحطّمت رقما من القياس، ولا لغة المحاكم وأصدائها مثل الجريمة والتهمة وحيثيات الإدانة وظروف التحقيق (ص ٩٦) ولا لغة الهندسة الجينيّة الجديدة في فصل نسخ (ص ١٢٣) مثل محيط الوراثة والاستنساخ والحيامل والجينات والخلايا... وأنابيب المخابر، والملاقح والفحوص والكشوف».

فهل نقول كما قال في بعض مواضع الكتاب إنه مهرجان اللفظ، أم نقول إنّه النشاز الجميل الذي يُقّحَم إقحاما في لغة الأدب، أم نقول إنه إغناء ضروري للغة الكتابة الإبداعية أم نقول: للشعر والقصة لغتهما وللنقد واللسانيات وعلم الأصوات وسائر علوم العصر لغتها؟ ثم ألا يكون الكتاب اللاحق «الأدب العجيب» قد كتب لإقناعنا بوجوب صهر جميع اللغات في لغة الأدب وجميع العلوم في شخصية الأديب؟ أم نقول لكم دينكم ولي دين؟ ■







الخطاط البحريني عبد الإله العرب : *

العلاقة بالخط العربي صارت شبه معدومة

حاوره: عباس يوسف **

الارتياب الذي انتاب المسلمين الأوائل والتوجس من الرسم والتجسيم (بعدما كانوا يمارسون الرسم والنحت - سابقا - جعلهم يذهبون إلى الحسن من الخط العربي وذهبت قرائحهم تبدع وتتفنن في ابتكار الجميل من أنواع الخط معتمدين في ذلك على احتفاء عاطفي جياش تعتصر القوارح إليه وعلى هيام روحي يرتبط بالخفي والظاهر سعيا في الحصول على الثواب الإلهي والتقرب إلى ذاته في حالات التجلي التي اقتربت في أحيان ما حد العشق الصوفي.

وصل الخط العربي في أبهى صوره التي هي عليه حاليا بعدما تفانى الخطاطون المخلصون في بحثهم (الروحي البصري) وقدموه في أبهى صوره ولم يزل ثمة بون شاسع بين اليوم والأمس بالنظر إلى واقع الخط العربي حيث انحسار دوره بعض الشيء وعدم الاهتمام به من قبل المؤسسة الرسمية بالدول العربية خاصة تلك التي كانت عواصمها وبعض مدنها منارة للخط ومزارا للخطاطين وصفوف ومعاهد دروسه مفتوحة يتصدى لتعليمه خطاطون كبار أصحاب شأن ومكانة.

رغم هذه الردة التي يتعرض لها جسد الخط وتراجع نجمه وأفول دوره الجمالي والاجتماعي وحتى الديني أيضا إلاّ أنه ما انفك نفر غير قليل ينافح بقلب صابر وبيقين لامع وبصيرة نافذة ترى في المتبقي من رحيق روح تلامس الأبجدية وكتابة الحرف بصورته الصارمة الشفافة الرقيقة المتبخترة ذات الميل والصعود والهبوط والرقة والرخامة والرصانة كفيلة ببقائه أو تراه هو البقاء عينه رغم ما يعانيه أو يتعرض إليه الخط العربي من حالات اغتراب في وطنه كما يحلو للبعض الإشارة بذلك لوضعه الذي هو عليه حاليا.

من هؤلاء المخلصين القلائل المتناثرين كشذرات عسجد هنا وهناك الخطاط البحريني عبد الإله العرب الذي تلقى دروسه بمدرسة تحسين الخطوط بمصر على يد كبار خطاطيها، والذي أسس قبل

* خطاط من البحرين.

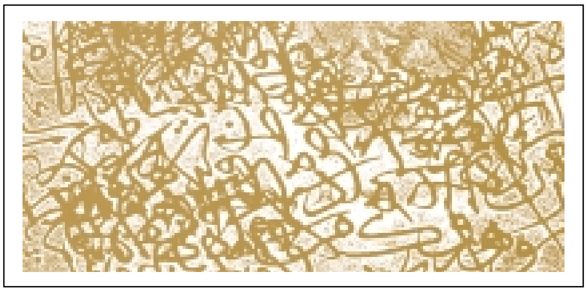
** فنان تشكيلي من البحرين/ الاستشاري الفني للمجلة.



الخمس عشرة سنة مدرسة الخط العربي بالبحرين كأول مدرسة متخصصة في هذا المجال فاتحا بذلك بوابة ينفذ إلى حضرتها كل محب في تعلم أصول هذا الفن وشغف بالاطلاع على أسراره.

طفولة الخط:

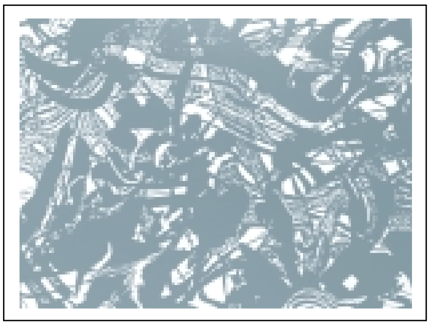
حدثني عن خطوات دخوله في حضرة الخط فراح باقتضاب يسرد بدايته مسترجعا أيام الطفولة والبراءة، التي يتجه فيها الأطفال عادة وبقوة نحو اللهو واللعب والانطلاق في الحارات والأزقة حيث لا مسئولية يتحملون أو يرون سوى المتعة، أما هو ورغم ما ينتابه من ميل وتطلع للعب مع رفاق الحي إلا انه وجد نفسه وهو في سن التاسعة من العمر شغف بالخط وبالكتابة الجميلة رغم عدم معرفته أنواع الخطوط العربية وشديد الميول إلى تقليد ومحاكاة كل ما تقع عليه عيناه من الحروف المطبعية المتوافرة آنذاك في الكتب المدرسية في المرحلة الابتدائية. تطور الأمر وتقدمت الخطوات فتعرف الطفل نوعين من الخط العربي – النسخ والرقعة – حيث بدأ التيه وارتفعت حدة شغف تقليد هذين النوعين من الخط بأقلام الرصاص وأقلام الحبر العادية لعدم حصوله في تلك الفترة على أقلام قصب أو ريش خط، ولقصور معرفته شيئا بها.. وكانت عيناه لا تلتقط إلا اللافت من كتابات أغلفة الكتب ويافطات الدكاكين.. لقد صرف وقتا كبيرا وهو في تلك السن المبكرة في الكتابة (التمرين) والتقليد، فلم تسعه الأوراق ولا كراسات المدرسة شفت غليله، فشعر بحاجة إلى كراس.. ورق كبير، واسع المدى فلم يجد إلاّ جدران بيوت الحي الذي يسكن فيه سبورة مفتوحة المجال لتأخذ أصابعه حريتها في الكتابة عليها، وهذا بدوره أثر على تحصيله العلمي، يصاب بالحسرة وينتابه الأسى عندما يتذكر تلك الأيام بقوله (للأسف لم أجد من يوجهني ويعلمني الكتابة الصحيحة في المدرسة وخارج المدرسة كي أختزل الطريق إلى معرفة هذا الفن) والكتابة وقرض الشعر والقراءة الحسينية، فلما لمس ولاحظ والده تعلقه وولعه الشديد بالكتابة وهو الحريص آنذاك على اقتناء الكتب وشراء الصحف والمجلات كونه كاتبا وشاعرا وخطيبا في المنابر الحسينية دفعه نحو ذلك وشجعه على تقليد ما تتصدرها من كتابات خطية، وهو الأمر الذي فتح عينيه إلى مناطق أخرى من أنواع الخط العربي المختلفة غير النسخ والرقعة كالثلث والديواني والفارسي، وهنا تبدأ مهمة أخرى من المحاكاة والمحتاجة إلى جهد واستمرارية في الكتابة فأخذ يحاكي ما اكتشف من جديد الخطوط بصبر وتأن وتفان هذه الأنواع دون معرفة مسبقة بأصول كتابتها وموازين أبجديتها وتركيب جملها الجمالية. في أواخر الستينات من القرن الماضي ولأول مرة حط قلبه ووقعت عيناه على كراسة فن الخط العربي للأستاذ الكبير سيد إبراهيم من مصر الذي ساقته الأقدار لأن يصبح فيما بعد أحد تلامذته المجيدين المخلصين لفنهم في أثناء درس الخط.. كبر الطفل عبد الإله،



تخطى المرحلة الإعدادية ووجد نفسه في الثانوية حيث عرفته ظروف هذه الفترة على القصب الإيراني الذي وقع بين أصابعه كهدية من أستاذ اللغة العربية آنذاك وجيه نزّال هاوي الخط ومتذوقه، صاحب الكتابة الجميلة التي كلما راح يكتب على السبورة راح قلب التلميذ يرتجف فرحا وعيناه تلاحظ بدقة وتراقب وقع الطبشور الأبيض الناصع على سواد سبورة استسلم لطراوة يد الأستاذ وانسيابية وخفة خطه. وكان ذلك سنة ١٩٦٨ بعدها بعام وكأن القدر يفتح له أبواب الكشف فيحصل على كراسة الخطاط العراقي المعروف هاشم محمد البغدادي، يقول عن تلك الفترة، عندما أرجع بذاكرتي إلى الوراء.. أتساءل لماذا كل هذا الميل والشغف لهذا الفن؟ وكأن الميل والشغف غريزة من الغرائز.. وكأنما هناك قوى خفية أجهل مصدرها تجتذب روحي إلى عالم الخط العربي.. لا أدري كيف ولا أعلم لم.. تلك كانت البداية.

لحظة دخول المدرسة:

يسرد فرحته وهو على أهبة الدخول والتي يقول عنها (إنها لحظة عظيمة.. لحظة لا أقدر على وصفها ولا الحديث عنها بتلك الدقة والبساطة لقوتها) حيث كان الهدف الموضوع نصب العين أو المبيت مسبقا إن شئنا هو لقاء الأستاذ القدير سيد إبراهيم، هذه منطقة عصية على الشرح والإيضاح في ذاك الزمن عندما ارتقت قدماه أول عتبات مدرسة تحسين الخطوط حيث كان الوقت مساء، قلق وبوصلة تفكيره باتجاه لقاء الأستاذ الذي تلعب الصدف دورا في لقائه الأول به كون اليوم المقرر لدوامه بالمدرسة صادف يوم حضور الأستاذ سيد إبراهيم بالمدرسة، عرفه باسمه لأنه من أصدر توقيع الموافقة والقبول على نماذج خطوطه المطلوبة للالتحاق بمدرسة تحسين الخطوط بيده الكريمة (حسب قوله وكلمة مقبول بتوقيعه الشهير عنت له الكثير والكثير حتى هذه اللحظة)، ولفرط حساسية هذا اللقاء ووقعه على نفسه شعر بأنه أمام عملاق.. وجو من الرهبة الكبيرة سيطر عليه يصعب تفاديه بسبب ما يتحلى به الأستاذ من تواضع جم وأخلاق عالية قلّ نظيرها، رغم كونه واحدا من قلائل شيوخ الخط في الوطن العربي ومن كبار أساتذته. انشدّ التلميذ كثيرا نحو الأستاذ، ذاك الذي خالجت دواخله أشياء عديدة عنه ليس باعتباره خطاطا مبرزا ومشهورا وحسب إنما باعتباره إنسانا صاحب رؤية فنية وأدبية و حياتية كبيرة. (أنا محظوظ حقا، وجدتني أمام كنز من المعرفة الإنسانية) و لهذه الخصال الإنسانية الساحرة والمتواضعة وقع في شرك التعلق به فأخذ يحرص دوما على أن يكون قريبا منه بمثابة الوالد وابنه، الأستاذ وتلميذه، لقد كانت علاقته به مختلفة ومميزة رغم ما كان يكنه لبقية أساتذته مع احترام وتقدير ، يقول كنت أعتقد أنه من الصعوبة بمكان رؤيته أو الالتقاء به خارج إطار المدرسة، إلاّ أنه بعد فترة تجرأت وطلبت زيارته في منزله فوجدت الترحيب الجميل حيث أفضت هذه الزيارة إلى التقرب منه ومن عائلته الكريمة ومعرفة شخصيته عن كثب .



أقرب الخطوط إلى القلب:

كوفي المصاحف.. أصل الخط العربي قبل وبعد تطوره ويأتي الثلث في المرتبة الثانية.

الخط والزخرفة:

درسنا الزخرفة بعد الخط العربي ، والزخرفة العربية استمدت مصادرها الأساسية من الزخرفة الفارسية والبيزنطية قبل الإسلام بما في ذلك فن التذهيب وبعد هذا الاستقاء من تلك الحضارات وتطورها بسّطت بناء شكلها حيث ألغت تفاصيل (ربما وجدت ذات مبالغة) في الزخرفتين الهندسية والنباتية وخصوصا في عهد الدولتين الفاطمية والمملوكية ، والزخرفة العثمانية بقت اقرب إلى الفارسية والرومانية بحكم القرب الجغرافي والتاريخي.

ثمة فصل بين الخط والزخرفة ، لأن الخط العربي فن قائم بذاته ، وحروف الخط وتركيباتها زخرفة فريدة من نوعها ، وبعد تطور جمالياته وتركيباته صار مدرسة جديدة تجمع بين الخط والزخرفة الحرفية وخصوصا في خطي الثلث والجلي ديواني ، حيث تجد هذه الخطوط إذا كتبت وتكونت لوحة فنية منها أنها لا تحتاج إلى زخرفة حيث الفراغ مدروس بعناية من الخطاط في بناء اللوحة لهذين النوعين من الكتابة، والزخرفة تأتي مكملة في بقية الخطوط وليست جزء ملازما، عدا الخط الكوفي الفاطمي التي تكون الزخرفة فيه جزء أساسيا لكونه هندسيا.

شجاعة واعتراف:

– سيد إبراهيم هو أقربهم إلى قلبه ونفسه ولا يتحرج أبدا من ذكره والإشادة بأفضاله عليه والإشارة باستمرار إلى تلمذته على يده، ويؤكد في عدة مرات بمكانته وأثره وتأثيره عليه.. على ما هو عليه من مستوى فني. ويستطرد قائلا: هذا لا يعني نكران دور بقية أساتذة الخط حيث كان محظوظا فعلا في التلمذة ولو بحرف واحد على أيديهم. ربما أصابته الحسرة كونه تعرف على الأستاذ سيد إبراهيم متأخرا، لذلك ما أن بدأ في مشروع تأسيس مدرسة للخط العربي بالبحرين حتى كان أستاذه أول العارفين به ،وعندما التقاه أكد له بعض الأمور الفنية ذات العلاقة بطرائق تدريس مبادئ الكتابة منها. كالبدء مثلا بالأبجدية والتأكيد على الأصول وإلى أن تعليم الخط العربي ليس تحسينا للخط إنما هو تعليم فنون الخط وأصوله وموازينه الجمالية. وتعليم الطالب كيفية بري القلم.. وتحضير المحبرة.. والطريقة السليمة للجلوس في أثناء الكتابة، وتأكيد الجانب الأدبي في تعليم الخط من خلال الأقوال المأثورة من أدب وحكم وشعر وبعد الأخذ بكل ذلك والدخول في التجربة وجد الطالب يخرج بفائدتين أو أكثر منها الاطلاع على جوانب مضيئة من الحكمة والأدب والانهماك في الخط والاستمرار في التمرين.

مدرسة الخط العربي:

لفرط الأمل الذي يحذوه دوما ويتصف به، يرمي بذلك إلى الخصال الحميدة التي يتسم بها أهل هذا الوطن الرائع.. الرقيق، (حسب قوله أنا واحد من هذا الشعب الجميل.. الرقيق) الذي عادة ما يبادر بطرح



حسن الأفكار وأروع المشاريع ويحمل على عاتقه هم هذا الفن والإبداع الأصيل، حملت هذا الهم لأنقل كل ما تعلمته إلى الآخرين بأمانة وإخلاص فبدأت بتأسيس مدرسة الخط العربي وهي أول مدرسة متخصصة في البحرين قبل خمس عشرة سنة، أما أهداف التأسيس – قال– أنت أول العارفين بها والمطلعين عليها.المدرسة لحد هذه اللحظة مستمرة.. قائمة لن تتوقف أبدا، هي قدر محتوم على، أيتخلى امرؤ عن روحه.. عن وجوده؟ يتردد عليها الكثير من الطلبة من جنسيات مختلفة وغالبيتهم من البحرينيين من الجنسين وبعض من جنسيات أجنبية خصوصا اليابانيين، اندهشت فعلا من شغف وحب اليابانيين للخط العربي.. وولعهم بالثقافة العربية، لقد كان بالمدرسة فصل دراسي خاص بهن حتى وصل عددهن على مختلف الفترات إلى العشرين طالبة ممن يقمن بالبحرين. يا لها من غرابة.. غرابة حقا من هذا الشغف والعشق والولع ، أسست المدرسة لنشر فن الخط العربي ليس فقط كفن بصري يمتلك أصوله الفنية الخاصة، إنما لتعميمه بين الناس عبر نقله إلى المدارس التعليمية ليكون كما في السابق جزءا من مناهج اللغة العربية والتربية الفنية لأن العلاقة بالخط العربي في الوقت الراهن أصبحت شبه معدومة – لك أن تتصور على سبيل المثال – مدرسي اللغة العربية وهم يعطون أو يقدمون وظائف كتابية – خطية – في مبادئ خطي الرقعة أو النسخ، حسب ما هو مفروض منهجيا لا يعلمون ولا يعرفون أنواع الخط فما بالك بأصوله، بخلاف الأجيال القديمة التي تلقت درس الخط على يد مدرسين عرب كانت كتاباتهم جميلة وخطوطهم رائعة ، وكانوا على معرفة واطلاع بأنواع الخطوط العربية سيما خطي الرقعة والنسخ. لنا أن نتصور اليابان بعظمتها وتاريخها وحضارتها ما زالت تدرّس أبناءها الخط الياباني بالطريقة القديمة رغم ما هي عليه من تقدم وازدهار، الحفاظ على التراث والتاريخ موضوع على رأس مناهجهم التعليمية والتربوية، تجدر الإشارة إلى أن الطالبات اليابانيات قد نقلن الخط العربي إلى هناك.

حضور الخط العربي في البحرين:

عندما سألته عن حال الخط العربي في البحرين.. عن الأساليب والاتجاهات، ربما ارتاب بعض الشيء.. ربما التواضع أيضا جعلاه يقول أنه ليس بمصدر لأحكام مسبقة ومطلقة، الأمر الآخر أنه ليس الوحيد أيضا ممن تلقوا درس الخط العربي وفنونه خارج البحرين. حيث سبقه إلى ذلك الأستاذ الخطاط والأديب أحمد المناعي الذي اطلع على فنون الخط العربي بالعراق واتصل بالخطاط الكبير الأستاذ المرحوم هاشم البغدادي والأستاذ الخطاط حسن أميري الذي سبقه أيضا في الذهاب إلى مصر وحصل على دبلوم الخط العربي من القاهرة، إلى جانب بعض الهواة الموهوبين ممن جرهم شغفهم وحبهم للخط إلى الارتقاء بمستواهم الفني وتطوير أدواتهم عبر الاطلاع المستمر على تجارب الخطاطين في العالمين العربي والإسلامي، وصار لهم حضورهم في الساحة الفنية المحلية. وإن هذه المساحة ليست محل إسهاب



وذكر للأسماء، أنا أقدر الخطاطين قاطبة، من سبقني ومن جاء بعدي أيضا. لقد سبق أن قلت في أكثر من موقع ومناسبة أنه في الساحة المحلية هناك مواهب وقدرات جيدة، أما الحديث عن نضوج التجارب فإنها غالبا ما تأتي بالتقادم وأعني هنا بالخبرة والتراكمات، قد تكون صفة الاستعجال مثلا حاضرة إلاّ أن ميزة المثابرة و الاجتهاد متوافرة عند البعض متمثلة في مستواهم وفي اتصالهم ببعض التجارب الفنية الهامة في مجال الخط العربي إلى جانب مشاركاتهم في بعض المعارض الدولية وحصولهم منها على جوائز قيمة، وهذا شيء جميل يبعث على الأمل (وهم نفر قليل) أما واقعه وحضوره الفني وتميزه الظاهر – ولنقل تشظيه وقيامه ووجوده، يمكنني القول أنه ما زال متواضعا قياسا بدول مثل مصر والعراق وسورية ولبنان والأردن حاليا، ناهيك عن تركيا وإيران وبعض الدول الإسلامية وأعتقد أن هذا الأمر أبعد حاليا من التطرق إليه أو مناقشته بصورة مستفيضة ومطولة أيضا.لأنه بحاجة إلى رصد منذ البداية وبحث دؤوب فيه ودراسة متوسعة تلامس المنتج ذاته مباشرة.

الحروفية العربية..امتعاض ورفض وتوجس:

تقديري إن مثل هذا التخوف لا مبرر له البتة لأنه ثمة إحساس بجمال الكتابة وسحرها يتملك البعض فيغريه هذا العالم الرحب، المفتوح الفضاء. إنه عالم آخر ينبغي رؤيته وتذوقه من زوايا أخرى، إنه موجود ومتوافر خارج إطار اللوحة الخطية التقليدية المتعارف عليها والمبنية أساسا على الخط الكلاسيكي وقيمه الفنية والجمالية وبصحبة الزخرفة، هذا العالم المشرع الأبواب يدخل ساحته كل باحث ومجرب، لذلك تجدني أقدر كل فنان تشكيلي يعمل على إبراز مفاتن الحرف العربي وإمكانياته ويغوص في جمالياته، وعليه قد يستغرب المتصرون لفن الخط العربي التقليدي من زاوية استفهامية من وجهة النظر هذه ولربما يعترضون أيضا، كيف لك تشجيع مثل هذا التوجه وأنت الخطاط التقليدي، أنا أؤمن بالحداثة.. بالتطور وبتغير القيم الجمالية القائمة على أسس منهجية سليمة – مشروطة – لأنه من الغبن بمكان أن نتهج كل طرح جمالي جاد بالتشويه والتحريف وأن نلغي تجارب الآخر في هذا المجال. علينا الاعتراف بوجود اتجاه اسمه الحروفية يمارس من قبل الكثير من الفنانين وبدأ ينتشر ويكون له حضور كما هو الحاصل على سبيل المثال في المعارض والمهرجانات التي تقام وتنظم للخط العربي (طهران والشارقة مثالا) وكم شاهدت أعمالا كثيرة لخطاطين متعصبين وأصوليين (أصحاب الدعوة للمحافظة على الأصول في الخط) والتمسك بها، يمارسون هذه الحداثة – الحر وفية. في نهاية المطاف نحن متشبثون بقالب بصري معين لهذا الفن وتعودنا على رؤيته وممارسته وبالتالي من الصعوبة بمكان تقبل مثل هذا الشطح كرفضنا تماما ونحن في هذا العالم عالم الثورة التكنولوجية والعلمية المتقدمة، (عالم الكمبيوتر مثالا)، حيث ينسحب هذا الواقع على



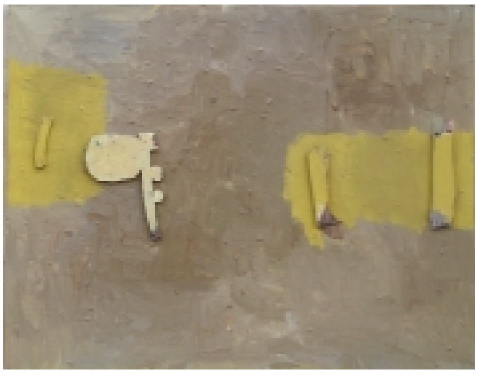
العديد من مناحي حياتنا اليومية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية. باختصار نحن نهاب التحديث.

سبل وطرائق التطوير:

الخط العربي حقل فني لا ينفصل في دراسته وعلاقته الجمالية عن باقي الفنون البصرية، مع هذا التطور العلمي والتكنولوجي الهائل في هذا العالم الذي صار قرية صغيرة، أصبحنا في عجلة من أمرنا وبدأت تغيب عن أذهاننا قواعد التراث الأصلية. لذا نجد الدول المتقدمة بصورة عامة في تحضرها وتقدمها لا تنس ماضيها وتراثها الأصيل أبدا لذلك مشت خطوة بخطوة من خلال التحديث والمحافظة على تراثها والمضي قدما نحو مستقبلها بمنهاج علمي مدروس، أنها ليست محاولة صعبة.. أنه ليس طلسم يصعب فك رموزه، إنما نحن نستعجل النتيجة، أقصد هنا ببساطة شديدة أننا أمة تلغي كل منجزات التراث الجميل وننبهر بكل ما هو أمامنا من تطور وتقدم. ما توصلت إليه الحضارات الحديثة من منجزات لم يكن بسبب إلغاء الماضي أو التنكر إليه إنما بالمحافظة عليه واعتباره واقعا غير مفصول عن واقعها.. عن تقدمها. عن حاضرها القائم ولربما مستقبلها القادم، بل طورت ومحصت وبحثت وفلسفت ودرست بعمق جميع مناحي فنونها القديمة وتراثها السابق والحاضر. (ننسى الماضي ويصعب السهل أمامنا). ما أريد قوله بأن الحفاظ على هذا التراث. التاريخ ليس بحاجة إلى جهود كبيرة جبارة ومعجزات وأموال طائلة – كما يتصور البعض – رغم امتلاكنا كل المقومات المادية والبشرية التي من الممكن أن تسهم بشكل فاعل في الحفاظ على هذا الفن أو أية فنون أخرى لها ارتباط بالذاكرة الجمعية للمجتمع. ما هو مطلوب فقط هو القناعة والإيمان والاشتغال من هذا المنطلق على التفعيل والمحافظة على كل ما هو جميل ورائع.

الكمبيوتر والخط:

من الصعوبة بمكان اتخاذ موقف سلبي من هذه التكنولوجيا العظيمة ، أنا أقول في هذا الزمن الحديث الكبير بتطوره في شتى مجالات العلوم والتقنيات .. زمن انتهت في عصور الوراقين لسنا بحاجة إلى توثيق معلوماتنا بالطرائق التقليدية القديمة إلاّ فيما ندر للضرورة والحاجة، وعلاقتي بالكمبيوتر، أقول انه ليس هناك كائن بشري يعيش في مجتمع متحضر يرفض أن يقيم علاقة بهذه التقنية الكبيرة الهائلة، حتى الذين لا يستخدمونه على سبيل المثال لهم علاقة به في معاملاتهم وحياتهم اليومية، وعلاقة الكمبيوتر على وجه الخصوص بالخط علاقة بدأت منذ أكثر من ربع قرن من الزمان في الطباعة وفنون الإعلان الخطية، يبقى الخط العربي من الفنون القديمة الراقية الذي ينتمي لحضارة عملاقة بكل منجزاتها يجب المحافظة عليه والاعتناء به كما في بعض الدول الآن كالصين واليابان من حيث إحيائه دائما وتدريسه كتراث وفن.■



رسالة من رسام

من «الأمير الصغير» إلى «غداء على العشب»

عمار سلمان داود*: الرسم كونه نوعًا من الوشاية الروحية

فاروق يوسف**

مقدمة توضيحية:

كان الرسام العراقي عمار سلمان داود يكتب لي من مدينة (ووج) البولندية، حيث كان يدرس الفن ما بين عامي ١٩٨٢ و ١٩٨٦ . وقد شعرت وأنا أستعيد قراءة تلك الرسائل أن الكثير من مقاطعها إنما يمثل يوميات الرسام من جهة تعرفه على الفن وتفكيره به، بل والسعي إليه. كانت تلك الرسائل محاولة، لا للوصول إلى الآخر، الذي هو أنا، بل لاستفزازه فكرياً. ولقد سعيت ذات مرةٍ إلى توليف نصٍ، مادته تلك المقاطع. لقد شعرت أن بإمكان ذلك النص أن يكون بمثابة تقرير من داخل الشرنقة، التي هي المختبر الجمالي الذي يعمل داخله الرسام. حين قرأ الرسام النص المنسوب إليه والذي كتبه في أوقات متباعدة من مسيرته. قال لي: كنت أكتب لأنني أشعر أن هناك نوعاً من الالتباس في فهم طريقة عمل الرسام واستقبال الصورة التي تنتج عن ذلك العمل. كانت الكتابة أشبه بالمرافعة وهداية الآخرين. وقد أقترح أن يكون (غوايات العيش داخل شرنقة) عنوانا لهذا النص، حيث يلعب الرسام دور اليرقة. ولكن قبل أن أقدم رسالة الرسام وجدت أن من الضروري أن أقدم هذا الرسام المقيم منذ ربع قرن في الغرب إلى القارئ العربي. ولهذا كتبت النص التالي:

لم ألتقه في (كالمار) المدينة السويدية التي أقام متحفها مؤخراً معرضاً لرسومه الكبيرة، بل في (فسترفيك) المدينة الساحلية، حيث يقيم مكتفياً بلذائذ عزلته، فمتعة الرسم تصده عن التعلق بأوهام المحافل الثقافية. عمار سلمان داود الرسام العراقي الذي غادر بلده منذ أكثر من عشرين عاماً ولم يعد إليه إلا كاسم فني محتفى به من قبل الملتقيات العالمية لفن الكرافيك (الحفر الطباعي)، هو ذاته يقنعك بأن ما قدمه الرسم له أكبر بكثير مما قدمه هو للرسم. لذلك فإن حرصه على الاحتفاظ بعدد كبير من رسومه في منزله الريفي يمكن تفسيره بإخلاصه إلى هذه النعمة التي أحيط بها. ماكثاً على تأملها بعينين

---

* فنان تشكيلي عراقي مقيم في السويد.

** شاعر وناقد من العراق مقيم بالسويد.

صافيتين تومضان بلمعان صور لم ترسم بعد. هي عينها تلك النظرات التي ما زلت أتذكرها مشدودةً إلى الأعماق، سالكةً سبلاً تذوب كما لو أنها صنعت من رغوة مادة هوائية. قبل عشرين عاماً كانت تلك الممرات الهوائية تغريه في الاندفاع وراء أوهامها بحماسة شاب يحلم بالاستيلاء على العالم الذي يرتطم بصلابته. وها هي رسومه اليوم تحاكي موعظته التي نجا بها وقد قدر له أن يمسك بطرف من الحقيقة: الرسم، كونه قوتاً يومياً لخيال يفرط في شططه. الرسام اليوم بالنسبة إليه معني بالتقاط ما ينشره الجمال من فتات معجزته في الطريق إليه، إشارات تنفصل عن شروط وعيها الواقعي. لتمتزج بهواء تعصف به شهوات الرسم المبهمة: الورقة، المثلث، الزورق، الطائر، الأفعى، السلم، القدم، الظل، الحلزون، الأرنب، قطرة المطر، الأرقام، المربع، الكوخ، القفص، السرير، الميزان، الساعة، البوصلة، المتاهة، العجلة، الكمثرى، الأجنحة، كلها كيانات تفارق ماهيتها، ما إن يضع الرسام يده عليها، لتنتسب إلى ماهية هي قيد التشكل، يقترحها الرسام لتكون مجرد ذريعةٍ لقول دهشته. مفرداته تفصح عن غموضها المعجمي على مستوى الدلالة بيسر وكأنها استنبطت من عدم أو ارتجلت في لحظة سهو عمياء. فهي لا تفكر ولا تدعو إلى التفكر. تنكر صفاتها المعرفية القديمة وتدعو المشاهد إلى إنكار تلك الصفات. كما لو أنها هبطت عفو الخاطر أو استدعتها إرادة حلمية في لحظة غياب. إنها تدعوك إلى أن تنظر إليها كونها الجزء الحاضر من كل غائب. هذا الرسام لا يرى من لوحته تفاصيلها بل يراها كما تأتيه، أو كما يخيل إليه، ككتلة متراصة من الأسئلة، كياناً استفهامياً يمثل أمام البصر وكأنه يسعى إلى أن يشي بما اختفى منه. يكون الرسم هنا نوعاً من الوشاية الروحية. وفي حدود هذا الكون الهامس فإن الأشياء المرسومة لا تملك سوى أن تتماهى مع خرسها البصري. ذلك لأنها لا تثلم إيقاع الحكاية. هذا الإيقاع الذي يتسرب بصمتٍ من عالم خفائه. مفردات هذا الرسام موجودة لا بقوة حضورها البصري، بل بإغراء ما تشي به. كما لو أن الرسام راوٍ يجد متعة في حذف ما نعرفه مكتفياً بقول ما يعرفه هو وحده. لذلك يمكنني القول: إن عمار سلمان داود يرى من لوحته ما لا نراه وهو إذ يرى بعينيه الحكاية غير ناقصةٍ يشعر بالغبطة لأن رسومه أخفت جزءاً منها. ذلك الجزء الذي تشير إليه كما لو أنه عدو، سيلاحقه المشاهد بعينين مغلقتين. وبذلك يظل الرسام قابضاً على جمرة لوعته حتى ولو مضت رسومه بعيداً عنه. إنه يعيشها حياة كاملة فيما تفترش أجزاء متناثرة من تلك الحياة سطح اللوحة. وهنا بالضبط نقع على الحد الذي يفصل الرسم عن اللوحة وهو الحد ذاته الذي يفصل الشعر عن القصيدة. الرسم، كونه فعلاً روحياً تقابله اللوحة، كونها تجسيداً لواحدٍ من وجوه ذلك الفعل المتعددة والمتلاحقة والفالتة من أسر لحظة تشكلها. فإذا كان المشاهد يخترع متعته من خلال الافتتان بالصورة فإن الرسام يجد نعيمه في الاسترسال في الفعل الذي نسميه الرسم. الصورة للمشاهد، أما الرسام فله الرسم. وهو فعل يتحرك بتوترٍ لافتٍ بين الداخل والخارج. خارج يكتفي بغواياته البصرية، مفتوناً بتحولاته الجمالية، وداخلٍ يموج برؤاه الصاخبة، طافحاً بيأس مخيلته التي تنظر بعين ملؤها التهكم الذي لا يخفي أساه. عمار سلمان داود ينتمي إلى نوع من الرسامين يبقي الباب الذي يفصل الداخل عن الخارج مواربأ ولا يغلقه تمام الإغلاق، ولا يفعل العكس طبعاً. ولكن الخارج إذ تتسرب منه شذرات إلى الداخل يعيش منفياً وكأن الرسام يسعى من وراء ذلك إلى ممارسة فعلٍ مضادٍ مساوٍ بفعل الخارج إزاءه. كأنني أسمعه يقول: إذا كنت أعيش منفياً في هذا العالم، فلا أقل من أن أبعث هذا العالم منفياً على سطوح لوحاتي. إن العالم الخارجي في لوحات هذا الرسام يجيء عارياً من بهرجته، من خيلائه، من ادعائه المريب بالكمال. حطام هذا العالم هو ما يثير شهوة الرسم لدى عمار سلمان داود. إنه يتسلى في استحضار شكل الخراب من خلال خطوط متوترة تصنع أشكالاً تشف عما يقف وراءها. أشكالاً تخلت عن ثقلها الواقعي لتكشف عن خفتها. تلك الخفة التي هي أشبه بالهذيان، تعيدني إلى «أمير» أكزوبيري الصغير الذي رسمه داود في منتصف السبعينات في تجربة رائدة من نوعها في الوطن العربي (كتاب من



منشورات دار ثقافة الأطفال في بغداد). ولا يزال هذا الرسام يرى العالم بعيني أميره الصغير، كائناً استفهامياً، أربكته الأسئلة الوجودية على ألسنة كبار قائليها (هيدغر، سارتر، مارلو بونتي)، لكنه لا يزال يأمل في العثور على أسطورته الشخصية في ظلال ثنيات هذا العالم اللامرئي. أسطورة الرسام الذي ينشئ عالمه الشخصي من فتات ضجره. فتات يلمع كما لو أنه قُدَّ من حجر كريم. لقد ادخر هذا الرسام من العالم المعيش كنزاً من اللقى، كل لقيةٍ من هذه اللقى تضيء بأنوارها عالماً خبيئاً. وهو من خلال هذه اللقى إنما يعلن العصيان الذي يجعله في منجى من الوقوع في فخ الهجاء العلني. ذلك لان علاقته بالعالم الخارجي قائمةٌ على نوعٍ من سوء الفهم المتبادل. فالرسام من وجهة نظره لا يعيد صياغة العالم بقدر ما يسعى إلى اقتراح صورة خيالية لعالم يصلح للعيش. لذلك تتلاقى مقتنيات الرسام لتنشئ فيما بينها حواراً مضاداً لا يسعى إلى إعلان نوع من الانسجام أو التوافق بين العناصر، هو أشبه بحوار المتحاربين في لحظة هدنة. إن رسوم عمار سلمان داود لا تعيدنا إلى العالم بقدر ما تسعى إلى اقتلاعنا منه لتسلمنا إلى شظايا توترها. لغته لا تنبعث مجليةً وصافيةً إلا وسط هدير التصادم الذي يحدثه سعي عناصرها المحموم إلى التهام بعضها ببعضها الآخر. كل عنصر من تلك العناصر يتغذى على ما يستولي عليه من أجزاء العناصر الأخرى. وهكذا تكون اللوحة ساحة صراع مرير لا مسافة تلاقيات مرحة. إن عناصر لوحته يهدم بعضها بعضاً، ومن هذا الركام يستخرج الرسام أشكاله وهي

في حالة من الصفاء، كما لو أنها الخلاصة التي خرج بها من مغامرته. وإذا ما كان هذا الرسام قد وجد ضالته في الحذف الجزئي للأشكال فلأنه يرغب في إعلان اكتفائه من هذا العالم الذي بات بمثابة ماضٍ لا رجعة إليه، إلا على سبيل التهكم كما فعل مع لوحة الفرنسي (مانيه) «غداء على العشب». هذه المحاولة التي سعى الرسام من خلالها إلى التماهي مع مفهوم العمل الفني خارج قيود ومسميات الأداء التقليدي للأنواع الفنية، حيث تكون وظيفة الرسام مزيجاً من عدد غير محدود من الخبرات التقنية والخيالية. وهي خبرات أثبتت التجارب الفنية خلال العقود الأخيرة الماضية إمكانية تعايشها على سطح واحد، في لحظة خلق واحدة. وقد يتخلى الرسام كلياً عن الرسم كما نعرفه لمصلحة تلك الخبرات. وهذا بالضبط ما فعله عمار سلمان داود في محاولته التنصيص على لوحة «مانيه» الشهيرة. لقد صنع مشهدا واقعيا يذكر بالوهم الذي ابتكرته مخيلة الرسام الفرنسي لكنه وضع فتاته إلى جوار حوض استحمام (بانيو) وسط الحقل وهو مشهد واقعي مألوف في الأرياف السويدية، حيث يستخدم إناء لشرب الأبقار، بدلا من أن يجعلها تداعب سطح مياه البركة بيدها. أما باقي أجزاء العمل الفني فقد استعارها من اللوحة كما لو أنها تتمة للمشهد الذي يصدمنا بابتذاله الواقعي. هذه المحاولة لا تبقى من الفعل الفني إلا الوثيقة (الصورة الفوتوغرافية). تلك الوثيقة التي استخرجها الرسام من محاولته الساخرة لهدم فكرة اللوحة الأصلية وتعرية ما انطوت عليه من وهمٍ مع الاكتفاء ببنيتها

التكوينية. وإذا كان التنصيص هنا قائماً على أساس المرجعية الفنية فإن عمار داود لا يستثني العالم الخارجي من الفكرة ذاتها، كون العالم المعيش نصاً يمكن التنصيص عليه من جهات مختلفة ولأسباب ودوافع متباينة في درجة وقوعها في المسافة التي تفصل الواقع عن الخيال. ولهذا السبب فإن رسومه مهما كانت درجة ميلها إلى التجريد، فهي لا تكف عن التلويح لنزعتها التعبيرية، وهي نزعة متأصلة في الرسام منذ بداياته. بل إنها الخيط الذي يخترق تجربته في كل مراحل تقلباته، بعد أن نفض عن يديه غبار الأسلوب. رسومه تشبهه بل وتتشبه به. إنها مرآة مزاجه وعصاه التي يهش بها وقائع حياته الداخلية. لذلك فإنه لا يجد حرجاً في التنقل بها بين التخوم الأسلوبية بخفةٍ وثقة راعٍ يجيد الإنصات إلى نداء الطبيعة. لا يعنيه أن يكرر أشكاله لتشير لوحاته إليه، فلوحاته تتبعه كقطيع خراف. وعين المشاهد الخبيرة لا تخطئ رسومه من خلال أسلوبها الذي ينحرف بها في اتجاه التجارب النفسية التي تصدر عنها. وهي تجارب وإن كانت تكشف عن سعتها غير أنها تتفاعل فيما بينها في جدلٍ مستمر. وفي ظل هذا الجدل يتكشف مفهوم آخر ومختلف للأسلوب. بلاغته تتشكل مع كل لحظة تمردٍ عاصف.

غوايات العيش داخل الشرنقة:
عمار سلمان داود

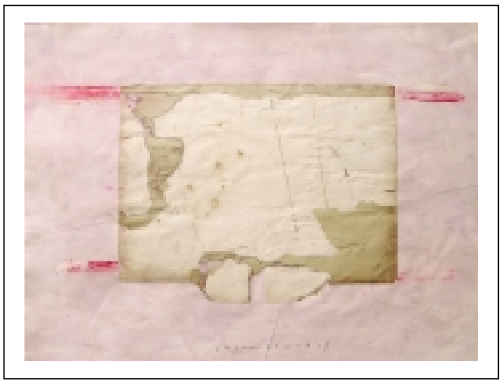
كان علي منذ البدء أن اجعل من نفسي بؤرة استقطابٍ كبيرة ، فمثلما يحلم العنكبوت بأن تلتصق الأشياء بنسيجه، أحلم أنا بأن تلتصق الأشياء بنسيجي الداخلي، وأن لا أمشي على سطح الحياة إلا بخطى يثقلها الشك. فمن يدري، فقد تستنشق صوري هواء عوالمها في شقوق الأرض وقصاصات الورق أو بقع الطين وحتى في أكثر المظاهر والمواد قابليةً للزوال. وكان لا بد لي أيضاً من أن أرعى الملايين من عصافير المخيلة ، ذلك لأنها هي وحدها من بين كل الأشياء الضالة في متاهات وجودنا العملي، قادرة على جلب صواعق الدهشة من الجهة الأخرى للعالم، الدهشة إزاء انكشاف الوجه الحقيقي للحياة من بين طبقات غبار الغموض الذي يخفي حقائق العيش .

ما الذي يدعوني إلى هذه الزمالة الأبدية مع المخيلة، سوى ذلك الشعور الخارق ب (لاعدالة) ظهور الأشياء، وبأن ما هو كائنٌ بتحققه ما هو إلا وجهٌ شاحبٌ لما يمكن أن يكون عليه حقاً. وإن ما اعتدنا أن نسميه بالحياة لا يعدو إلا أن يكون مجموعة من العلامات لفك رموز عالم أرحب ، علامات ملقاة على قارعة وجودنا العملي. ولكي نلج ساحات هذا العالم الأرحب، كان لابد من استعمار النفس قبل كل شيء، وصقل أبدي لمجاهل الروح، وأن نستغيث بظلال الأمل دائماً. تلك الظلال التي تمدنا بطاقات أكبر لقلب نظام الأشياء ومدها بدماء جديدة تحث في اتجاه حرية بلا حدود. وهي الحرية التي يضعني تحققها في مواجهة مسئوليةٍ عصية.

حين أشرع بفعل الخلق تطاردني الملايين من عصافير المخيلة، وهناك على الأفق البعيد تحط وتنتظر لمحة واحدة فقط من بصري ، لتنطلق بعدها من جديد. فلو كنت راقبتها لساعات طوال لألقيت بعُدَّة الرسم وما قررت أن أفعل شيئاً على الإطلاق، ذلك لأن كل مخيلةٍ هي وعدٌ بتحققٍ مطلقٍ ولو تمكن الجميع من الإمساك بهذا المطلق لانطفأ فعل الإبداع إلى الأبد. إن فعل الإبداع إنما يستمد وجوده من المواعيد المرجأة ومن الانخطافات المفاجئة دائماً. ولو أني قصدت نوعاً بذاته من الجمال لفقدته. الجمال ليس ما نصنعه نحن ولكنه منا أيضاً.

دع يا صديقي عصافير المخيلة تقف على أرضك البور من غير تصنيف أو غربلة ففي البدء لا يوجد تصنيف أبداً، ولا نهاية أكيدة لفعل الإبداع، ولو كنت كاتباً لعلقت بقرب أعمالي نصوصاً كثيرة، ولأشرت فيها إلى ما يمكن أن تكون عليه هذه الأعمال، ولم تكن، ذلك لأني أحلم بأيد ناعمة وهزيلة لشخوصي ورؤوس نادرة وعجيبة، ولكنها لا تأتي كما يراد لها دائماً، ففي حقول الروح تنبت عجائب كثيرة، ولكن حصادها ليس بيسير .

تأمل يا صديقي المعضلة. ففي قلب كل رسام شوقٌ قديمٌ لصورةٍ صعب عليه استحضارها، ولو تمكن من ذلك لمات فعل الرسم، كل مبدع صياد، وحين يأتي إلينا، بعد مشقة رحلة أميال طويلة في الغابات،



بأحاديث عجيبة وأكاذيب هائلة، لكان أفضل لنا بكثير من الوقوف وتأمل الحياة التي توقفت في قلب الحيوان الجريح، ذلك لأن الإبداع تخيلٌ وليس تحقق المتخيل أبدا. هو سفر طويل، وليس محطة للوصول أبداً.

أتعلم يا صديقي أن العلم لم يبدد شكوكي إزاء العالم. هذه الشكوك المستأصلة في كالديدان، وهي تنخر داخلي أبداً، فالعالم من حيث هو (كيف) قد شكل بالنسبة لي مصدرا للحيرة والاضطراب. أما بالنسبة للإنسانية فإنها مادة فلتت من أدوات اختبارها، لا لشيء إلا لأن قدرها هو وعيها والذي ما انفك عن منحها حق الحرية في اكتساب هويتها المتحولة أبدا. ففكري - أنا الرسام المفعم بالشك - ليس هو حكمي على العالم مهما ادعيت أو رغبت بذلك. هو بمعنى - أكثر انسجاما مع نفسي- محاولة للتعايش معه والاحتراق (الفراشات) في محاولة الاقتراب منه. وما ارتضيت أو أرحت نفسي بتفسير أو تصور ثابت حوله أبدا، لأني وعيت مبكرا ، أن تفسيري أو تصوري سيضع بيني وبين العالم مسافة لن أرضى بها أبدا. ولقد روضت نفسي على تجنبها مهما كلف الأمر. فالعالم بالنسبة لي هو (واقعه) وليس (نواياه).

لطالما جهدت في صناعتي لصوري أن أجعل العالم بالنسبة لي جلياً كالصباح، وأن لا تعيث به الرؤى المجردة خراباً. حرصت على أن اكشف عن أس بنيته الحق، فالصورة بالنسبة لي لا تضع كياناتها على طرف الوجود أو حوله، إنما هي من عجينة حقيقته. تأمل يا صديقي قماشة اللوحة البيضاء بفضائها الأخرس من طول وعرض. إنها لا تختلف عن فردة الحذاء التي تستقر على مقربة منها، فكلتاهما كما تعلم، يقاس بحدود المكان، وهما تحجزان فيه فضاءً، فالأولى تحجبه بسطحها، والثانية تهمد فيه، وأنا يا صديقي، كبؤرة استقطاب متأهبة من عين ويد وجسد، لم تقبل بعد أو ترفض، وتستعد لأن تصارع فضاءً خالياً حتى من الهواء، فضاء لم تتحقق فيه أية إمكانية بعد، فضاءً سميته (عدماً) ، يطيب له أن يستشعر دفء الثنيات التي لم تملأ بعد بعجينة التحقق، ما دمت لم أقرر بعد أياً من الأشياء سأواجه.

إذن ها هو العالم أمامي موجود بغنى أبعاده وأشيائه، العالم الذي هو أيضا ينسج وجوده من المادة نفسها التي تنتمي جلدة حذائي وقماشة لوحتي إليها. وما دمت بصفتي رساماً لم أرفع بعد عصا البدء في العزف، فإن هذا العدم لن يتخلى عن ثقل استضافته، ومؤشر البوصلة لم يرتجف بعد. فجأة، ترفع الستائر ويتخذ العازفون أماكنهم، ويعبق الفضاء برائحة وجودهم، يتخلى الجميع عن همهماتهم وتصمت الكراسي، كأنما الجميع في انتظار هبوط ملاك جليل، ويبدأ العزف من لحظة رفع العصا، هاهي القماشة البيضاء تفقد عذريتها، ويتذبذب مؤشر البوصلة مع أول ضربة فرشاة، هاهنا ينكشف شيئاً فشيئاً وجود جديد مستضاف . ولكن ما حقيقة هذا الوجود يا صاحبي؟ إنه مثل قماشتي وحذائي مصنوعٌ من جسد عالمنا، وهو بلا شك شيء مثلهم ولكنه مع ذلك يقوى على أن يجعل لوجوده مقاماً آخر، مقاماً يليق بندرته.

ما هو هذا المقام الآخر يا صديقي ؟

إنه مقامٌ يتميز بنوع من التفرد من جهة التباس هوية وجوده، فهو من جسم هذا العالم، وفي الوقت نفسه لا تشير بوصلته إلى كيانه المادي (إلا على المدى القصير) بل إلى ما يبثه من أوهام، ولكن ما حقيقة هذه الأوهام التي يستعير منها خيالنا كل الإلهام الذي يسبب لنا السعادة؟

إنها بالتأكيد صنيعة حرية وعينا ومن خلالها نقوى على احتمال واقعنا وتجاوزه .

لنفترض أنني جعلت من حذائي موضوعاً للوحتي، هاهو ذا إذن يفقد شيئاً من بريق وجوده، لقد كف عن أن يكون نافعاً، وليس بمقدوري الآن أن ارتدي حذاء لوحتي، ماذا فعلت إذن ؟

لقد أردت لوعيي أن يرتدي حذائي. أن أدفع حذائي المرسوم إلى أن يقف على ناصية وجوده الحق. ولكن هل يعني هذا يا صديقي، أنني جلبت شيئاً ما قابعاً في عالمي ووضعته على قماش صورتي كما هو ؟ أم أنني اعتمدت تصوراً مسبقاً لمسلك ظهوره عليها؟ وهل أحمل أنا الرسام الصورة في رأسي بتفاصيلها أم أكتفي بشبحها قبل أن تتحقق؟

تأمل يا صديقي المعضلة. حين أحلم بانفتاح الآلاف من الأزهار في السماء، وأسراب من البشر الطائرة لا يعني هذا غير وعد، إن كيان الرسم لا يقبل وعوداً بل العمل المباشر هو مبتغاه، وبهذا يكون الرسم بمثابة مختبر تشهد فيه أحلامي تفاعلاتها. فإذا كان تمثال أنجيلو (داود) فكرة عن نبي قوي فلابد لهذا من أن يصارع الحجر كي يظهر لنا. فالنبي داود كفكرة لا بد أن يظهر من الحجر قبل أن تختبره مخيلة صانعه (أنجيلو)، صحيح أن عبقرية الصانع تمكنت من الانتصار على مقاومة الحجر ولكن شيئاً كبيراً من صورة داود يظهر من خلال الحجر نفسه. ولا يمكن لصانعه أن يتعرف على حقيقة عمله دون اختبار تلك المقاومة .

نعم يا صاحبي، فالفن هو سبيل عمل، قبل أن يكون سبيل تفكير.

إن فكري حول مصير حذاء صورتي، يظل مشوشاً ويعدني بآمال واهية، مادامت فرشاتي ملقاة ولم تفتح بعد أنابيب أصباغي. أفكاري إذن سدى، ما دمت لم أشرع بالعمل بعد. ولكن قبل كل شيء هل كان لي أن أختار حذاءً جميلاً كي أصنع رسماً جميلاً؟ لو كان هذا حقاً يا صاحبي، لتركت الرسم وانشغلت بجمال الأحذية.

هل تدري أن أقبح الأحذية يمكن أن يكون موضوعاً للوحة جميلة؟

أتذكر أحذية فان كوخ ؟

في أيٍّ من قنوات السر إذن يكمن الجمال ؟

ستجده حيث كففت عن استهدافه بل بعد أن ضيعته أو نفيته أو بعد أن منحته حق الظهور كما يريد هو وليس كما تريد أنت. واعلم يا صاحبي أن جزءاً من مقتل الرسم تكمن أسبابه في إتقان الصنعة والغربلة في البدء. وفي الجهل والفوضى والعمى والضلال مبتدأ حياته. فالجمال يبدأ في اللحظة التي ننسى فيها كيف نريد صنعه.

ولأضعك الآن في أمر آخر جل شأنه في نفسي . افترض أنني تركت مهنة الرسم جانباً، وانصرفت إلى الكتابة وبدأت أول ما بدأت بكتابة كلمة (شجرة). لن يعني هذا هذه الشجرة أو تلك بالذات بل (كلية الأشجار)، ولكن ماذا سيحدث لو أنني كتبت (شجرة حمراء) أو(شجرة صفراء)؟ أنا الآن إذن، أحمل وعيك طاقة أخرى مضافة، لقد كان وعيك نائماً بجانب كلمة (شجرة) ويستمد كسله من شموليتها، ولكنه سرعان ما أفاق وانتفض ليمزق حجب الوعي الكسول والمولع بالعموميات ليسلم أمره إلى عالم جديد تصنعه المخيلة. فها هي الشجرة تحضر أمامنا الآن غنيةً بالمعاني. وكذلك حين أكتب (كلب) وحدها. أو أكتب (الكلب الذي يعوي في وجه القمر). فمع أني أجمع في هذه الجملة كل الكلاب في كلمة كلب، إلا أني أردت مع ذلك قول أن جميع الكلاب تصبح أخرى حين تعوي في وجه القمر. ولكنك يا صديقي لست مجبراً على أن تفكر بكلبي ذاته أو حتى بكلبك .

أنظر الآن إذن إلى كلب (ميرو) المرسوم، الذي هو أيضا بدوره، يعوي في وجه القمر، إنه كلب (ميرو) وليس سواه. ذلك لأنه يظهر بصورته كما يقترحها علينا صانعه. وحين أقول: أنف طويل، يمكنني أن أتخيل أي أنف أو ربما أنفي إن كان طويلاً أو أنف



صديقي الطويل ولكن رغم كل شيء أظل ربما بعيداً بمسافة أميال عن مبتغى الكاتب من أنفه الطويل. ذلك لأنه أنف من كلمات والكلمات تفتح آفاقاً دائمةً مهما توافرت على أسباب التفصيل، ففي عالم الصور المرسومة يوجد نوع آخر من الموجودات وهي التي تمنحنا من التحديدات ما لا علاقة له مع الشعر أو الكتابة من ناحية البنية والماهية، وهكذا :

لا يوجد أنف يشبه أنف (جياكومتي).
ولا ثور مذبوح مثل ثور (رامبرانت).
ولا مسيح أصفر مثل مسيح (غوغان).
ولا حصان مثل حصان (الجورنيكا).
ولا أحذية فلاح مثل أحذية فلاح (فان كوخ).
ولا توجد بعد امرأة تشبه أياً من نساء (ماتيس).

فالرسام شخص يحب المتعين من الأشكال ولا يهتم بأوهامها- ذلك لأنها هي التي تخونه دائما قبل الشروع في الرسم - فهو إذن لا ينتظرأن يقول الشيء بل يضعه أمامنا. فإذا كان الشاعر يضع الوجود أمامنا بواسطة إشاراته وعلاماته اللغوية، فإن الرسام يجعل من الإشارات والعلامات أشياء عينية. ولكن لنفحص الصورة الشعرية مرة أخرى. فحين أقول وبلغتي العربية «شجرة» فإني أحمل «الشجرة» (الكلمة) طاقة الشجرة نفسها بل إنني أكتب الشجرة. فالشعر أيضا يحاول وبعناد أن يحقق نظام كتابة الفكر وليس نظام الكتابة حول الفكر، ويذهب جابر بن حيان إلى حد القول إنه (لو بلغت اللغة - أي طريقة استعمال الحرف لحديه المنظور والمسموع - كمالها المنطقي لجاءت كلماتها مساوية لأشياء العالم الخارجي ثم لجاءت أحرف الكلمات مقابلة لطبائع تلك الأشياء). ولكن لنر الأمر من جانب آخر ولنفترض أنني كتبت شجرة باللغة البولونية. هاهنا تظل الكلمة مجرد إمكانية لكتابة شجرة بالنسبة لي أنا غير البولوني وحتى حين أترجم الصورة الشعرية عن البولونية فإني كمن يعارك المكنات إلى الحد الذي يجعلني أمام مسؤولية كتابة الصورة الشعرية من جديد لذلك يمكن القول بأن الصورة المرسومة تظل قادرة على التحقق أمام الجميع، كونها صورة الوجود من خلال الشكل الذي نجعله فيه عاماً ومن نصيب الجميع . ولكن كيف يتم لنا فحص تلك الصور؟

تعال يا صديقي لنأخذ مثالاً آخر. يتعلق هذا المثال بالدمى الكثيرة التي تعود إلى عصر ما قبل السلالات في العراق. سيكون مضحكاً أن نصفها من منظور علم التشريح ، بعد أن أفلتت من قبضته ، وهي بالنسبة لقوانينه مشوهة وغير منضبطة. وعلينا أيضاً أن نفلت بها من فخاخ التحليل النفسي فهو بدوره يجد فيها ضحيةً سهلةً لموضوعاته الأساسية فليس أسهل من أن ندعي بأنها تتراوح ما بين عالمي المعتقد الديني والجنس. دعنا نقف في حضرتها بصفتها وجودا مستقلاً عن كل سببية قبل الوقوف حتى عند العوامل الشخصية لصانعها فهذه الأخيرة كفيلة حقاً بحجب بصرنا لو منحناها سلم الأولية، ولسوف تجد يا صاحبي، بعد تجردنا النبيل ، بهاء مقام صورتها جلياً كالنهار، إذا ما طالعتها بعين وعيك الجنيني المعفى من زهو كل علم وقالبٍ وكل مقولة وجدانية.

ففي البدء دع وعيك يتشرب بالبناء، ولينس أن هناك كيفيةً باطنةً لمسلك ظهور موضوع وعيك، وأبداً من تسليم أمر تلقيك إلى بنى الدمى كما تظهر لك. أحيانا لم يكن النحاتون يعمدون إلى التقليل من أهمية بعض أجزاء دماهم لإثارة الاهتمام بالأجزاء الأخرى،

فـــنـــون



حيث تظهر الدمى بكل تفاصيلها، فبعض تلك الدمى لا يظهر بجسمه على حساب رأسه، فيما غالباً ما يركز النحاتون على جزء من الجسم، متناسين الأجزاء الأخرى، كما يحدث مع الأثداء مثلا. فنحن أمام كيميائية العناصر الظاهرة التي تلعب جل الدور في تشكيل نوعية دهشتنا أمام هذه المنحوتات، وهي الكفيلة بإحالتنا إلى ما شاء الله من المقابلات.

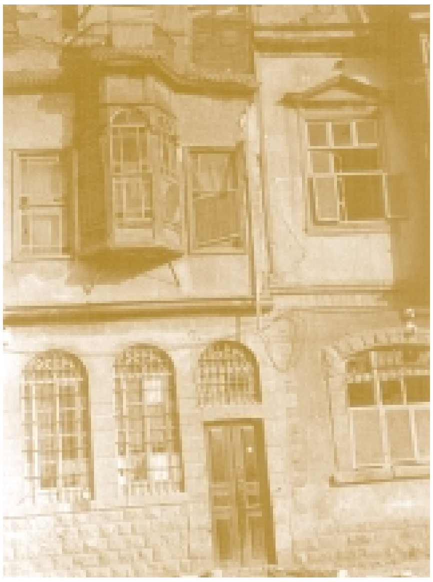
إن هذه الدمى، في مجموعها تسلمنا بعوامل بنيتها إلى طريقة ظهور أشكال الطبيعة الأخرى فمنها ما يظهر على شكل حشرة الخنفساء ومنها ما يظهر كما لو أنه على شكل رأس أفعى أو رأس الطائر، وهذه الأشياء حقاً - أقول الأشياء - هي الكفيلة بتفسير مظاهرها. ولو وقعنا يا صاحبي في عشق الشعائر المقدسة لعبادة الأم لحجبنا جمال تلك المنحوتات ولضاع الكثير من أسباب فرادة تجليها . فلكل نموذج ملامحه الفردية للظهور والتي قد لا تتكرر في نموذج آخر. هذه الدمى يا صاحبي توقظ أشكالاً محت أشكالاً لم نكن نتوقعها. إنها قبل كل شيء تعبر عن حرية حياة أشكالها وحرية مخيلة صانعها. إنها بعد هذا وذاك نتاج توحيدٍ لعيناتٍ من أشكال هذا العالم ومواشجة لأصدائها المتباعدة فلا يمكن لنا أن ننفعل بحياة الأشكال من غير أن نمنحها أنفسنا كلياً، عاريةً قبل كل شيء من كل المفاهيم والأحكام القبلية وهي الكفيلة باتصافنا بالذوق وحسن التلقي .

حاشية:

(الجمال ليس ما نصنعه نحن ولكنه منا أيضاً) هذا ما يكتبه الرسام. وهو لا يقصد تعريف الجمال بقدر ما يحاول أن يعترف من خلال الوصف. فالصنيع الفني، مهما ادعى الاكتمال يظل منهمكاً في بحثٍ مستمرٍ عما ينقصه، ذلك الجزء غير المرئي والفالت منه والذي يوحي بانتمائه لنا أكثر من ارتباطه بما نصنعه. ومن طرفٍ خفيٍ يعبر الرسام عن حيرته هذه بقوله ساخراً:

(ليس بمقدوري الآن أن أرتدي حذاء لوحتي، ماذا فعلت إذن ؟) إن الحذاء الذي اتخذه الرسام في رسالته مثالاً على واقعةٍ موضوعيةٍ لا تنتمي بتجردها المادي إلى عالمنا الروحي إنما يشكل مثله مثل أي شيء يتخذه الفنانون ركيزةً لأيقوناتهم حاجزاً بينهم وبين ما يفكرون به. ولذلك يقول عمار داود: (العالم بالنسبة لي هو واقعه وليس نواياه). ذلك لأنه يريد أن يخلي العالم من مشيئته المستترة بصفته وليد تقاطعات وتقابلات لا يشترط في حدوثها أن تكون مادية. إن رؤية التمثال يخرج من الحجر برأي هذا الرسام هي بمثابة ذهابٍ إلى الفكرة وليس قدوماً منها. وهذا ما يعبر عنه بقوله:

(إذا كان تمثال أنجيلو(داود) فكرةً عن نبيٍ قويٍ فلا بد لهذا من أن يصارع الحجر كي يظهر لنا). وأيضا بقوله: (الفن هو سبيل عمل، قبل أن يكون سبيل تفكير). إن الآلية التي ينشط الفنان في تكريسها بصفتها ملمحاً مختبرياً للفن إنما تهدف إلى تبني مفهوم العمل من أجل الجمال بصفته ضالةً لذاته لا بصفته محاولةً مؤكدةً للوصول إلى الجمال. وهو هنا إنما يهب الفعل الفني معنىً آخر يقع في منأى عما يمكن أن يؤدي إليه، يقول:(ستجد الجمال حيث كففت عن استهدافه بل بعد أن ضيعته أو نفيته).■



دمشق القديمة بدون أبواب

الفصل الأخير من تدمير الذاكرة المعماريّة

أسعد عرابي *

يعتصر الألم قلب محبي دمشق القديمة لما آل إليه مصير أغلب أبواب حاراتها العريقة. هي التي اختفى أعظمها منذ ما يقارب من السنتين، ثم تسارع إيقاع هذه الظاهرة فتفشّت بآلية مريبة. تحوم إشارات الاستفهام حول براءتها والتباس دور من يقع خلف تسويقها.

والمشكلة السرطانيّة تتمثّل في شيوع استبدال الأبواب الخشبية العريقة والرهيفة الصناعة بأخرى حديثة مصنّعة بطريقة عشوائية من الصفائح المعدنية المبتذلة، سيطرت هذه الظاهرة المريبة على أغلب بيوتات الأحياء التي قصفها التحديث «الأيكوشاري» المشبوه في الستينات.

وإثر الإدعاء الرسمي بحماية ما بعد السور، أوقف الهدم بضغط اليونسكو وسواها وظل ما بقي (خاصة مابين حي العيبة وسوقساروجه) في حالة متهافتة من التداعي بانتظار أن تسقط لوحدها أو تتحول إلى خطر عام فيعاد تشريع هدمها بالتحالف مع تجار العمارات البرجية هو ما حصل فعلاً بالقرب من مساحة المرجة ومشتقاتها.

لنتصّور مجتمع محاك بأساطير زكريا تامر وتيسير السعدي وحسيب كيالي، يستيقظ ذات يوم فيفاجأ بختم أبواب المدينة بالصدأ المعدني الغثياني، ممهوراً بزخرفة إشارة «الضرب» بما تثيره رمزيتها من محق ذوقي، ونفي وطمس وإلغاء مابقي من الذاكرة المعمارية.

هو ما أصاب سابقاً سبل السقاية العريقة، «لمياة

---

* فنان تشكيلي وباحث في علم الجمال من سوريا.



الـفـيـجـة» وأضـرحـة الأولـيـاء ودكـاكين الـعـطـاريـن والخطـاطين وسـواهـم مـن صـنـاعـات المدينـة. هـكـذا اختفت من مداخل حي سوق ساروجة ومعبر مواقع حـارة الـورد، ومحيـط حـمـام الأرمـاني وصـولاً حـتـى الميدان عبـوراً بعين الـكرش وشارفت القيـمرية وباب توما متجاوزة «سور» مديرية الآثار الوهمي.

يـحضـرني رمـزيـاً مـا جرى في مجتمـع مسـرحـيـة «وحيد القرن» ليونسكو: يستيقظ الجمع ذات صباح فيبـغـاتهـم وجـود حيـوان «وحيـد الـقـرن». ثم يصـابـوا بعدوى قرونه، فتنبت تدريجياً من جباههم واحد إثر الآخر ولا تغلق الستارة إلا على بطل المسرحية وهو يقاوم قرن جبينه. إنه نفس الوزير الذي رفض أن يشرب من ماء «نهر الجنون» لتوفيق الحكيم، شرب منـهـا الشعب وملكه واتهموا الوزير بالجنـون ففضل الـرحيـل والـتـنـازل عـن الشـراكـة في الجنـون الجمعـي والخروج من منصبه.

ذلك أن أصبع الإدانة لا تتجه فقط إلى «مافيا» تهريب هذه الأبواب وإنما أيضاً إلى «مجتمع الجنون» الذي لا تعترض فيه الزوجة أو الجار أو الوالدة أو الأقرباء على مثل هذه التنازلات. اذا كنا نجد بعض العذر للساكن الوافد من آفاق ريفية أو بدوية (بحكم التّهجير والهجرة الفوضوية) على تواضع التصاقه بالمكان. فإننا لن نجد أي عذر لمواطن يحمل ذاكرة هذه الأبواب نفسها، يتخلى عنها كما تتخلّى السلحفاة عن درعها بما يحمله الاثنان من بعد وقائي روحي يجعل من الباب صفة للمحراب أيضاً.

بعض من هذه الأبواب خارجي رئيسي، وبعضها داخـلي تجمعهم الصـنـاعـة الـزاهـيـة الـتـي تجعل من شـرائح خشب الـزيـتـون نـحـتـاً وحفـراً ملـونـاً بـالـطـريـقـة المعروفةً «بـالـعـجـمـي»، والمدرّعة بترصيعات معدنية، والمجهّزة بمطارق وأقفال ومزاليج غاية في الرهافة. قد يُعلق عليها نقل حصان «وشبة» «وخرزة زرقاء» تعويذة. كما كانت هناك أبواب سرية تقود إلى أنفاق للهروب، لما عانت المدينة من اجتياحات. يظل الباب رمـزاً روحـيـاً في طـرزه. كـتـبـت عـن نماذجـه عشـرات الأطـروحـات الجـامـعـيـة ووصـلـت نماذجـه الأنـدلـس بالكتابات الشطحية مثل: «يا مفتحّ الأبواب إفتح لنا خير الباب» أو : «والغبطة مستمرة» بعضها كان يفتح آلياً مع ارتفاع حرارة الشمس. عندما مرت سنابك «تيمور لنك» لم تسرق الأبواب، وإنما سرقت صنّاعها مـن مـثـال أحـمـد بـن عـربـش، لـيـنـتـقـل طـرازهـا إلى سمرقند، يكتب ابن خلدون في ذلك الوقت في مقدمته «أول مايفسد في المدينة بعد الموسيقى العمران».

ليس من الصعب تقفّي مصائر هذه الأبواب، هي معروضة بصورة مفضوحة في بعض دكاكين ومخازن تجاري السياحة وبالذات في حي «مونو» في بيروت، نعثر على نماذجها في العديد من ديكورات «باراته» ودور اللهو ونواديه الليلية، (زُيّنت إحدى المداخل ببوابة حـي كـامـلـة)، مخازن مـتـخـمـة بعشـرات مـن الـطـرز المعروضـة للبيع بما فيها المزيـنّة بشمسيات الـزجاج



المعشّق، أما المستودعات فتحفظ الآلاف، لذلك فإن أغلى سعر فيها لا يتجاوز الألف دولار للسواح، وهذا يعني ان المالك تخلى عنها مقابل مبلغ زهيد لا يتجاوز المئة دولار أي خمسة آلاف ليرة سورية، (يؤكد التاجر أنها صناعة يهودية!). تعكس حركة تجارة هذه الأبواب بين دمشق وبيروت نوعاً من النشيط السياحي المشترك والحر، والذي لا يعنيه سوى الكسب المادي.

لاشك في أن استباحة العمارة الذاكراتيّة ترسّخت بسياسة تسويحه، أي تسويح الثقافة أو ثقافة التسوّح. فقد تحولت أغلب الدور المعمارية في دمشق القديمة (التي نجت بمعجزة من «بلدوزر» التحديث والتداعي) إلى مطاعم وفنادق ومواقع لهو ومطابخ ومقاه ومنتجعات.

العبور من البوابات الثلاثة:

حتى ندرك عظم التراكم الروحي الجمعي في صورة «الباب»، ينبغي علينا أن نراجع الخصائص التنظيمية لمدينة دمشق: مدينة العبور والمبادلات والاجتياحات العسكرية بسبب موقعها المتوسّط على طريق الغزوات والقوافل. هو ماتكشفه طبقات الترميم في سورها المزدوج العريق والمخندق بمجرى ماء نهر بردى، والمرصع بالأبراج الدفاعية الدائرية الشكل. لعلّ أبرز ما فيها بواباتها الضخمة المزدوجة.

هي التي تضرب نطاقاً من الحماية الدفاعيّة حول التّسيج الحضري، لا تفتُح للغريب إلا من خلال مزالجها العملاقة، خاصة وأن العديد من المقابر والصناعات الملوثة (مثل الدباغة) تُطرد خارج السور، مثلها مثل قوافل المبادلات، والمنتجات البدوية، تحطّ رحالها خارج السور، هو المفتوح بعدد من البوابات المدنية العملاقة التي تعكس أسماءها الخطط الكبرى، والتقسيم «الديموغرافي» للأحياء والملل والطوائف وأنواع الصناعات. «فباب شرق» مثلاً كان دوماً معقلاً للسوريان اليعاقبة. هي سبعة أبواب، ولكن يقول أحد الشعراء القدامى في العصر الإسلامي:

«دمشق في أوصافها جنّة خلد راضية

أما ترى أبوابها قد جعلت ثمانية»

هو مايشير الى زيادة أحد الأبواب في العهود الإسلامية ثم أُضيف آخر، وهما «باب السلامة» و«باب الفرج» وذلك لأن ابن عساكر يؤكد «سباعية» عددها الرمزي، الموروث منذ العهد الآرامي (في الألف الثاني قبل الميلاد). والذي تراكم ارتباطه بالكواكب السبعة عبر العهود الهلنستيّة (اليونانية والرومانية والبيزنطية) بعد الآشورية والملدانية والفارسية، وصولاً حتى النبطلية التدمرية، وذلك كما يلي:

١- باب كيسان (زحل) ٢- باب شرقي (الشمس) ٣- باب توما (الزهرة) ٤- باب الصغيرة (المشتري) ٥- باب الجابية (المريخ) ٦- باب الفراديس (عطارد) ٧- باب الجينيق (القمر).

في عام الفتح الإسلامي ٦٣٦م دخل خالد بن الوليد من باب شرقي، وعمرو بن العاص من باب توما وأبو عبيدة الجراح من باب الجابية، ويزيد بن سفيان من باب كيسان، وهكذا فلكل بوابة تاريخها الدمشقي الخاص من مغوليّة وتيمورية إلى صليبية وأيوبيّة أو



مملوكيّة وصولاً حتى العثمانية. وقد اعتلت الأبنية السكنيّة العشوائية اليوم بعضاً من أبراجها وبواباتها المزدوجة.

يضّطر الغريب أن يعبر من محطّة تمتّع وصدّ ثانية، هي البوابات المزدوجة الخاصة «بالخطط» (الأحياء السكنيّة). كانت تشكّل كل وحدة منها نسيجاً مستقلاً، خاصة في نظامها الأمني. توصد عند اقتراب المساء في الخامسة عصراً فيهدأ كل شيء، وتنام الدنيا حتى صلاة الفجر، فيبدأ الإبكار بالسعي في كسب الرزق والمعاش اليومي. من أشهر هذه البوابات (التي تناولت بعضها مخالب الاندثار):

«الآغا والخواصين والسريجة ومصلّى والهوى والآس وزقاق البرغل والشويكه وبوابة الصالحية وعين الكرش وساروجه». ناهيك عن العمارة البنائيّة المتاهيّة التي تجعل للزقاق مدخلاً صريحاً دون استكشاف المخرج بالسهولة نفسها. هو ما يفسّر اقتلاع بعض الأحياء بكاملها أحياناً بهدف الطمأنينة الأمنية. وذلك منذ سّينات اختفاء «حي البحصة» الخاص بالخطاطين وانتهاء بثمانينات رفع دكاكين حي الوراقين (المسكية). مروراً بسوق الهال الشعبي للخضار والفواكه والتشويه الدائم للحمامات والخانات والأضرحة والسبل وسواها.

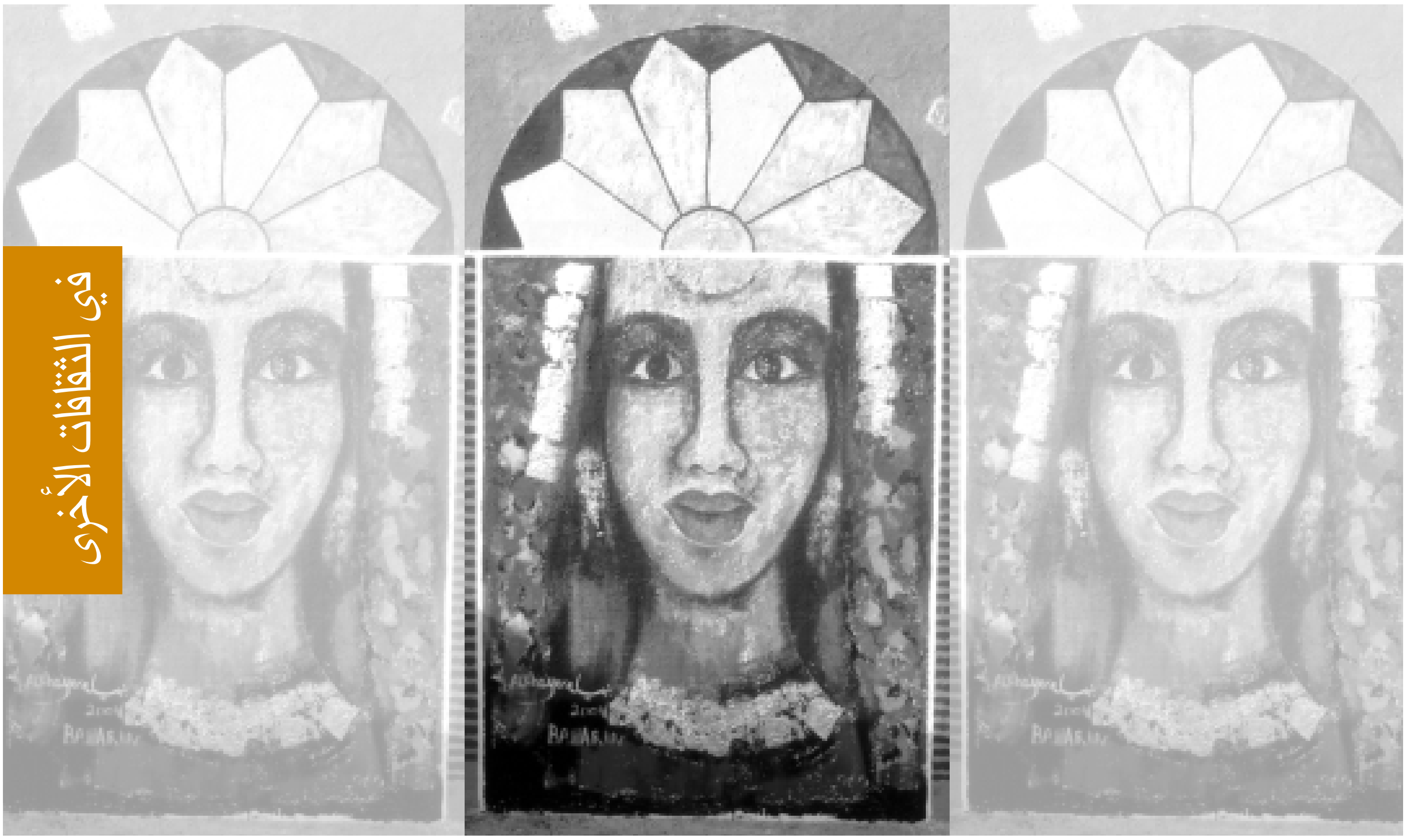
يمثّل «باب الدار» الخارجي إذن المحطّة الثالثة في هذا العبور البرزخي المتدرج، غالباً ما يتضاعف بباب ثان خلفي أخفض ارتفاعا حتى يحّي الزائر هامته قبل انقياده في دهليز طويل إلى بواطن فراديس الباحة والقرداعة والفسقيّة والإيوان، وأشجار الليمون واللّباد وسواها.

إذا فقدنا (أوكدنا) هذه الأبواب اليوم - فنحن بانتظار اختفاء البوابات الأكبر، لم لا؟ فنحن من أشّد الشعوب ندباً ونواحاً على التراث، ومن أشدهم كرماً وتسامحاً سياحياً في التفريط به.■

مراجع وإحالات

Brigid keenan, Damascus, 2000 safingest internatiional S A.
Marwan Musselmani, “Les maisons daumascènes” 18-19 siecles, Ed. Zouhair Wafa.

الشام الجديدة: صلاح الدين محمد ١٩٩٦ - دمشق.
أبواب دمشق: د. قتيبة الشهابي. دمشق ١٩٩٦م، وزارة الثقافة.
دمشق الشام: د. عفيف البهنسي - المكتبة العمومية - دمشق دار الجنوب، تونس ١٩٨١.
تاريخ دمشق: ابن عساكر - تحقيق صلاح الدين المنجد ١٩٥١ ، دمشق.
خطط الشام: د. محمد كرد علي ، دمشق ١٩٧٨.
عدة دراسات ميدانية منشورة للمؤلف حول «البيت العربي وتدمير المدن».
المقدمة: ابن خلدون.



التفاعل بين الثقافتين

« تمثلات وتأملات مستقبلية »

حسام الخطيب *

نحو ثقافة جديدة تجمع الدينامية والأنسنة:

شهد العقد الأخير من القرن العشرين وبضع السنوات الأولى من القرن الحالي علامات تزايد واضح في الدعوة إلى التفاعل بين الثقافة الأدبية والثقافة العلمية التقانية. ولكن خلافاً لما حدث في الماضي لم تعد الثقافة العلمية التقانية شديدة الاتكاء على الخيال الأدبي. بل إن التقانة بالذات هي اليوم الجانب الأكثر تأثيراً في الثقافة الأدبية. ومن الناحية الذرائعية الخالصة يبدو الأدب بحاجة إلى الإفادة من الواقع التقاني والخيال العلمي حتى يضاهي التطلعات الخيالية للأجيال الجديدة. وهذا الدعم المطلوب يمكن أن ينظر إليه من خلال الناحيتين التاليتين على الأقل :

الناحية الأولى : هي الناحية التحصيلية literary scholarship، أي دراسة الأدب وتحليله وفهمه، وتشمل النقد الأدبي، والأدب المقارن (دراسة الأدب بالمقارنة)، والتاريخ الأدبي، والتحليل الأدبي، ومختلف أشكال الدراسات الأدبية واللغوية، وهذه الأشكال من التحصيل الأدبي ليس لها مشكلة مع التقانة بمختلف مستوياتها. فالكتابة أصلاً صنعة تقانية تطورت مع تطور تقاناتها منذ عصر النقش على الحجر، إلى عصر الريشة ثم الكتابة على الورق المصنوع (بدلاً من الجلد)، إلى عصر الآلة الكاتبة، وأخيراً إلى عصر النص المفرع hypertext والأنظمة الحاسوبية المتوالدة يومياً. ومع تطورات العلم والتقانة، تطورت على مستوى شبه مماثل وعلى أساس مواكبة التطورات التقانية، طرق الكتابة وإنجازاتها وكشوفها في مجالات التحصيل الأدبي. وقد فتحت هذه التطورات آفاقاً ممتازة لفهم الظاهرة الأدبية وتثبيت أسس الأنساق المعرفية المختصة بدراسة الأدب، بحيث نجد التحصيل الأدبي في بداءة هذا القرن لا يختلف في موضوعيته وجنوحه إلى تشريح الأدب والنقد اختلافاً كبيراً عن العلوم الأخرى من ناحية الحاجة المتزايدة إلى تطبيق التكنولوجيا والإفادة من منجزاتها المتوالدة. وقد أصبحت الآن القصائد والروايات تشرح وتفكك ويعاد تركيبها وتدرس نقاط الارتكاز فيها، كما تدرس ذبذبات لغتها وطرائق التعبير فيها. بل يعاد تقديمها عن طرائق تقنيات النص المفرع، وهذا موضوع لا خلاف عليه ولاسيما عند كل من أتيح له أن يتقن استخدام الحاسوب في مجالات تقصي طبيعة تركيب النصوص.

الناحية الثانية، وهي ناحية الإبداع، يمكن أن تكون موضع آخذ ورد. وسوف نتوقف عندها ملياً لنظهر مدى انشغال الفكر الحديث بهذه المسألة ولندعو المؤسسة الأدبية العربية لأن تكون أكثر انفتاحاً لهذه المغامرة الجديدة في الإبداع.

إن آفاق النص المفرع hypertext والكتابة

* باحث وأكاديمي من سوريا يعمل في جامعة قطر.

الحاسوبية، والإمكانات التي يقدمها الحاسوب للمبدع تشير كلها إلى أنه في المستقبل – ربما غير البعيد – سيكون للحاسوب شأن أي شأن في مجال تسهيل العملية الإبداعية بإزالة العوائق من دربها، وتمهيد الطريق لارتيادها آفاقاً بكراً لم تعرفها الإنسانية من قبل، وذلك بفضل التزاوج المنتظر بين العقل الموهوب والإحساس المرهف والآلة الذكية. وتشير تجربة الفنون غير القولية إلى أن الآلة الذكية قد أصبحت جزءاً من العملية الإبداعية في الموسيقى والرسم والنحت والفنون الأخرى. ومع أن الشعر هو أبعد الفنون القولية عن طبيعة الآلة فقد ظهرت مجدداً نزعات في اتجاه التأكيد أن إنتاج النص المفرع فيه الكثير من طبيعة الشعر الإيحائية. ويبقى صحيحاً أن الأجناس الأدبية الأخرى الأقرب إلى الموضوعية مثل المقالة والقصة والمسرحية قد قطعت حتى الآن شوطاً لا يستهان به في مجال التفاعل مع الآلة المبدعة. وتسعى بحوث الذكاء الاصطناعي إلى إكساب الآلة القدرة على تأليف المقالات وتلخيصها، كما أصبحت معروفةً النظم الآلية لإنتاج القصص من خلال: صانع الحبكة، وصانع العالم الروائي، ومحاكي الأحداث، وناظم السرد، ومولد النص. أما بشأن المسرح فإن التقدم التقاني جعل كل شيء ممكناً على منصة العرض، ويشمل ذلك التقديم الحي لتيار الوعي والحوار الداخلي والمعارك الطاحنة، وغيرها من الأساليب العويصة.

والملاحظ أنه منذ مطلع التسعينات بدأت في الغرب، ولاسيما في التأليف الأكاديمي في الولايات المتحدة الأمريكية، دراسات متعاقبة حول التقارب الضمني وغير المنظور بين منطلقات الإبداع وفلسفته ومنطلقات التكنولوجيا وفلسفتها على الرغم من التناقض الظاهري الذي يصعب إنكاره. وهناك أفكار ودراسات واجتهادات كثيرة لا يتسع لها المقام الحالي، ونتج عنها مصطلحات كثيرة تدمج كلمة الثقافة بكلمة التكنولوجيا، ومنها مصطلح راج بعض الشيء وهو مصطلح technoculture وهو لا يعني بالضبط الثقافة الخاصة بالتقانة بل لعله الثقاتقانة ١، أي الاندماج بين الثقافة والتقانة.

تمثلات أربعة تمهد طريق التفاعل

ومن أجل أغراض البحث الحالي سنعطي فكرة موجزة عن أربعة تمثلات مفصلية لهذا النوع من التنظير، وبكثير من الإيجاز لأن المسألة متشعبة، وفيها أخذ ورد وتداخل. وهذه التمثلات الرئيسة هي:

- الحداثية (٢) والتكنولوجيا.
- الشعر والتكنولوجيا.
- القصص الإلكتروني والكتاب الإلكتروني.
- الخيال العلمي (جسر الأمان).

أ. الحداثية والتكنولوجيا:

إن أغرب ما يمكن أن يتصوره الإنسان هو التقاء الحداثية مع التكنولوجيا. وعلى الرغم من أن تطلع الثقافتين إلى المستقبل لا إلى الماضي يعد مناخاً مواتياً للقائهما، فإن المنطلقات الظاهرية تعطي انطباعاً شديداً بالتباعد، ولا سيما في نطاق التفكير النقدي المتواتر. وإذا تجاوز الإنسان المرددات الشائعة عن جمود الآلة وبرودتها وحدتها، وبالتالي تناقضها مع التفجرات الرؤيوية للحداثة، وكذلك إذا وسع نطاق الرؤية الأدبية لجماليات الشكل ليجوبَ العالم الرحب لإبداعات الفن فإنه سيجد تلاقياً متيناً بين جماليات الحداثة بمعناها الفني الواسع وجماليات الآلة الذكية المرهفة القادرة على تجاوز المسافات والأزمنة من خلال آليات السبرانية والتحكم عن بعد، وكذلك آليات الضغط المركز، بحيث أصبح العالم أو العلم يختصر في رقاقة chip صغيرة توضع في الجيب أو تعلق على الخاصرة.

ولو وقفنا عند آليات السبرانية وحدها سنجد أن عمليات التحكم عن بعد تعني الخروج عن قيود الجسد والمادة الجامدة، والاتصال بالناس والأشياء دون خيط من الوسائط الملموسة، أي الارتفاع إلى أجواء متجاوزة للمقيد والملموس والثقيل والبطيء. أو لم يكن ذلك حلم الإبداع الأدبي وطموحه منذ بدء الاستشعار الأدبي لطبيعة الإنسان والكون؟ أليست هذه الشفافية الخارقة متوازية مع محاولات الحداثية أدبياً وفنياً للاختراق والامتداد والتوهج في عملية تجاوز للمحابس والقيود التي يرسف الإنسان في أغلالها؟

بل أكثر من ذلك، أليس من الواضح أن كلاً من الحداثية والتقانية، تلتقيان في تطلعهما الدائم إلى المستحيل الممكن (بعبارة أرسطو) ونأيهما عن البُنى المفهومية الثابتة، والمرددات الصارمة، وسعيهما الدائم لتجاوز كل لحظة إلى ما بعدها، فكل تحديد لذاتهما يقود إلى ما بعده (التكنولوجيا ثم التكنولوجيا الذكية مقابل: الحداثية ثم ما بعد الحداثية)، بحيث تظلان في حالة تطور متوالد ومغامرة مستمرة في تعريف ذاتهما إلى درجة أنهما تتعرضان باستمرار إلى تطورات متغايرة في المفهوم.

وأخيراً: أليس التفكير الحداثي قاصراً دائماً عن مجاراة المغامرات الفائقة للنصوص الحداثية والمنجزات الفنية الحداثية، تماماً مثلما أن التفكير العلمي أصبح اليوم لاهثاً وراء الإنجازات شبه الخيالية للتكنولوجيا، بشهادة العلماء أنفسهم؟

أو لم تكن نصوص مارسيل بروست وتوماس مان وجيمس جويس سباقة لأي تفكير حداثي، وهل انبثق التنظير الحداثي إلا من جسارة مغامرة مثل هؤلاء الكتاب؟ إن هناك الكثير الكثير مما يمكن أن يقال في هذا الموضوع، ولكن يكفي – هنا – أن نذكر أن جماليات الإبداع الأدبي التي بدأت إشعاعها في مرحلة هؤلاء الكتاب الثلاثة ومن لف لفهم، مثّلت انبثاقات جديدة للمفهومات النظرية والنقدية والجمالية اللاحقة، تماماً وتوازياً مع مبتكرات المغامرة التكنولوجية في مطلع القرن العشرين، التي انتقلت بالتدريج من الكرة الأرضية إلى الغلاف الجوي، ومن ثم قفزت إلى مرحلة السبرانية وغزو الفضاء وما جره ذلك من نظريات علمية عاصفة وجماليات لم تعرفها الإنسانية من قبل. كذلك يجب ألا ننسى أنه في تركيبة البنية الروائية لجيل المبدعين في تلك الفترة (ولاسيما جويس وبروست ومان) كان هناك تأثر كبير بمنجزات التقانة في مرحلتهم الزمنية بحيث أصبح دور العين والأذن أكثر رهافة وأكثر قدرة على تجاوز قيود الجسد إلى عالم مغامرة الأفكار، ربما تأثراً بمنجزات الهاتف والتصوير والسينما التي كانت علامات بارزة في اتصال الناس بتجربة الحياة إبان تلك الفترة. ثم إن حركيات السرد وقفزات الرؤية في أعمال هؤلاء (مع التفاوت الشديد بينهم بالطبع)تمثل نقلة نوعية من عالم الجماليات السكونية إلى عالم الدهشة وتجاوز القيود الملموسة إلى ما هو أبعد من المحسوس.

ويكفي أن تخطر للإنسان خاطرة مثل استطاعة جيمس جويس في رواية «يوليسيز» أن يركز مناخ حياة كاملة من خلال يوم سردي واحد في مكان واحد (دبلن)، إذ هي مشروع جمالي سابق لفكرة الرقاقات chips التي تقوم على أساسها معظم فتوحات التقانة الذكية.

ومن المفيد أن نتذكر هنا أن فكرة النص التكويني لجوليا كريستيفا ولدت في وقت واحد في ستينات القرن العشرين مع فكرة النص المفرع hypertext لتيد نيلسون، وأن التطورات اللاحقة للفكرتين في الأدب والحاسوبية ظلتا متزامنتين، وازداد التفاعل فيما بينهما بخطوات حثيثة، وأخذ يتطور حتى أصبح تلاحماً في العصر الحديث، سواءً من ناحية إنتاج النص نفسه، أو من ناحية دراسته وتحليله وتفكيكه. (٣)

ختاماً، إن كل سؤال من الأسئلة المطروحة حول هذا الموضوع يولد إجابات وتساؤلات واعتراضات لا بد من الاعتراف بها.. لكن مما قد يساعد على استبصارات أفضل هو تذكر التجارب الفنية الحديثة لخلق جماليات متصلة بالتكنولوجيا، بحيث تكون حسية ورؤيوية ومحلقة ومغامرة في آن واحد. (٤)

ب. الشعر والتكنولوجيا:

إن الكلام على الحداثة والتكنولوجيا لا بد أن يفترض سؤالاً لاحقاً أو تساؤلاً إنكارياً حول علاقة الشعر بمزاعم التلاقي بين الثقافتين. ويزيد الأمر تعقيداً أن أهل الشعر من مبدعين وناقدين نأوا بأنفسهم دائماً عن عَرَض الدنيا الذي تمثله التكنولوجيا على وجه الخصوص. وينطبق هذا الحكم على الماضي والحاضر، ففي منتصف القرن الماضي تتابعت تأكيدات سي. بي. سنو وألدوس هكسلي وغيرهما من مفكري العصر حول وجود ثقافتين منفصلتين، هما الثقافة الأدبية والثقافة العلمية. وإن

كانوا اختلفوا حول تنبؤاتهم بشأن التلاقي أو التباعد بين الطرفين من خلال التطورات الثقافية والحضارية والعلمية المتوقعة آنذاك. ولم يقل أحد إنهما نقيضان إلا نادراً. ولكنهم جميعاً دعوا إلى المصالحة مع ميل إلى التنبؤ بصعوبة ذلك لأن تطورات العلم والتقانة تسير بخطوات متسارعة قد تؤدي إلى تراجع الشعر واضمحلاله في رأي الكثيرين منهم.

إلا أنه لوحظ منذ أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين أن فتوحات التكنولوجيا والجماليات التي رافقتها أو تولدت عنها قاربت جداً بين العلم/التقانة والشعر. إن تميُّز التقانة الحديثة بالخفة وسرعة الحركة واللطافة والاختراق والمغامرة الدائبة تقترب يومياً من مفهومات المغامرة الشعرية الإبداعية. إن الشعر والعلم يمثل كل منهما نظرة اختراقية لجوهر العالم وطاقته وأيضاً لجوهر العالم الداخلي للإنسان. وهما يشتركان أيضاً في لغة واحدة وإن اختلفت في شكلياتها. فهما يتصارعان من أجل التوغل في، أو السيطرة على، جوهر الكينونة ومظاهر العالم الخارجي مستندين إلى فرضيات استقصائية مصوغة بصياغة لغوية، والعلم يطور هذه الصياغة إلى تقانة ذات هيكل خاص وشكل ذي ملامح، وجمالية منبثقة عنه. وكذلك تتشكل القصيدة من خلال صياغة لغوية ذات هيكل وشكل وملامح وتتوهج جمالياتها من خلال هذا التشكل.

وتقول القصيدة مع ي. م. فورستر: ها أنذا ودعك من قائلي. وإن المنجز العلمي في شكل تكنولوجيا يقول الشيء نفسه تماماً. ومن ناحية أخرى لنتذكر أن هذا الشكل قد لا يكون شكلاً مجسماً واضح الحواف وقد يكون لا شكلاً كما هو الأمر في الحسابات المعقدة جداً وآليات التحكم عن بُعد. وقد يصل إلى حد التجريد. وفي العلم أليست الرياضيات هي التجريد الأسمى للمعرفة العلمية؟ وكذلك في الأدب، أليس الشعر هو التجريد الأسمى؟ ولكن يظل كل منهما أسير الصياغة اللغوية مهما تمرد عليها. ومن هنا كانت مقولة إزرا باوند القديمة: «الشعر نوع من الرياضيات الملهمة».

وهنا يحسن أن يتغاضى المرء نسبياً عن اعتراضات ذات وجاهة تتعلق بموقف كلٍ من الشعر والعلم/التقانة من الآخر. فالمعتاد أن الشاعر قلما يعير اهتمامه إلى العلم بل ينظر إليه أحياناً نظرة المستريب. وكذلك يفعل معظم أهل العلم في نظرتهم، وإن كان منهم من يغازل الشعر ويقرضه ويتمثل به، خلافاً لأهل الشعر الذين يفضل معظمهم القطيعة. ولكن في إطار التوافق الوجودي الأوسع لا يبدو مهماً التساؤل إلى أي مدى ينبغي أن يعترف أي طرف بدور الآخر ووجوده ما دامت حقيقة الاثنين واحدة من حيث الجوهر، وسعيهما واحداً من حيث اختراق الحجب والوصول إلى حقيقة الذات والكون الخارجي وظواهر الوجود والبيولوجيا.

أما الشعراء الذين ينفرون من هذه التسوية ويعلنون أن العلم غارق في المحسوس والفجاجة واللاأنسنة، فيمكن أن نذكرهم بأن أهل العلم بدورهم يتصورون الشعر بأنه خطاب بارد وسكوني بلا فاعلية.

ومن الحق أن نلاحظ أن مثل هذه المرددات تتراجع يومياً إزاء تعانق الثقافتين وتأكيدات تفاعلهما والتقائهما عند طريق المعادلة reconcilience. فكلا العلم والشعر بالنتيجة يبدأ من الملموس يتعمقه بغية التوصل إلى مطلق الحقيقة أو على الأقل إلى ما وراء الظواهر والسطوح. وكل إبداع في أيٍ منهما هو اختراق للمألوف والظاهر واليومي.

ويحسن هنا أن نتمثل بالمقولة الجميلة التالية للكاتب الأمريكي ويلي سايفر، في مقدمة كتابه: «الأدب والتكنولوجيا...»: (٥)

«بين الفن السخيف والعلم السخيف، ربما كان هناك حقاً كل وسائل التأثير السيء المتبادل، ولكن كان هناك دائماً بين الفن الحكيم والعلم الحكيم علاقة أساسية تهدف إلى المساندة المتبادلة والكرامة المتبادلة».

جـ. القصص الإلكتروني والكتاب الإلكتروني:

تتوالد التجارب الالكترونية في التفاعل مع الإبداع الأدبي والفني توالداً متسارعاً. فمنذ سنوات كنا نتحدث عن رواية النص المفرع، وكانت رواية «بعد الظهر Afternoon» لمايكل جويس هي النموذج الرائج

لروايات تنتشر الكترونياً وتحتفظ بحد أدنى من الطابع السردي، وفيها مجالات للإضافات، أو التعديل من قبل المتلقي الذي يتجول بحرية بين سطور الرواية ووصلاتها. وبإمكانه أن يضيف، أو يحذف، أو يعدل حسبما يروقه. وهكذا تصبح قراءة الرواية متعة مزدوجة، إذ يمكن للإنسان أن يحتفظ بالطريقة التقليدية التتابعية في القراءة، وكذلك يمكنه أن يقفز من موقف إلى موقف، ومن جوٍ إلى جو. ولكن أيضاً هناك إمكانية التلاعب بالنص وتحويله وفق ما يريد مستخدم الحاسوب. وخلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة نشرت على الشبكة العالمية روايات وقصص قصيرة متعددة من هذا النوع، وبعضها لقي رواجاً وبعضها لم يحرك المستخدمين، شأنها في ذلك شأن الروايات المطبوعة. وكنا حينذاك نتحدث عن فك إسار الرواية من ربقة السطرية والتسلسل القسري للشكل المطبوع وسلبية المتلقي الذي يستمتع دون أن تكون لديه أية اختيارات إيجابية.

ولكن يبدو اليوم أننا على أعقاب تطور جديد هو الانتقال من رواية الهايبرتكست إلى القَصص المتفاعل interactive narrative. وهذا الانتقال يبدو متواكباً مع النقلة الواضحة في خلال بضع السنوات الأخيرة إلى النشر الإلكتروني على حساب الكتاب المطبوع. والملاحظ أن مايكل جويس، وهو من أشهر كتاب رواية الهايبرتكست، شعر بأن هناك نمطاً جديداً من الرواية الإلكترونية بدأ يتهدد إنتاجه، فأوقف موقعه الشهير على الانترنت، وبدأ يتهيأ للمرحلة الجديدة بعد أن أصدر كتاباً جمع فيه تجاربه الحاسوبية ومقالاته مركزاً على أهمية النص المفرع في مجالات التربية والتدريس الأدبي والتعامل مع الأدب نقداً وإبداعاً. (٦) ويلفت النظر أن الكتاب طبع من خلال: «جمعية الأدب والعلم Society for Literature and Science» في جامعة ميشيغن. وإن مجرد وجود جمعية تحمل هذا الاسم يعني الكثير بالنسبة للطروحات التي تقدمها المقالة الحالية.

ويبدو أن الخطوة الجديدة تتمثل في الإمعان في تحطيم السردية التتابعية من خلال تكوين مناخ سردي شبه فسيفسائي، أي يتألف من مقاطع ومشاهد وإشارات وشخصيات مجمعة بطريقة غير عضوية غرضها خلق مناخ سردي يجول فيه المتلقي جولاناً حراً لا يقيده قيد. وتستند هذه التجربة على تفاعل السردية مع التقنية الرقمية، لتقدم قصصاً لا نهاية لها مبثوثةً على الشبكات الدولية وقادرة على تقديم واقعية حقيقية مكشوفة وغير مؤطرة في شكل محدد، بحيث تتجاوز أطر الروايات التقليدية والأفلام والمسرحيات. والغرض – هنا – ليس الانسياب في عالم حالم بل التوغل في واقع الحياة دون قيود شكلية.

ويمكن تلخيص الفرق بين الرواية المطبوعية والرواية المتفاعلة بالنقاط الموجزة التالية:

ليس للرواية المتفاعلة بداية أو نهاية، بل إن نهايتها مفتوحة إطلاقاً. وهذا يذكرنا بالحلم القديم لنوفاليس حول قصصٍ ليس لها أول وليس لها آخر.

تتكون الرواية من أجزاء ملصقة إلصاقاً وليست بالضرورة متطورة عضوياً، في إطار شبكة من الوصلات المتداخلة، مطروحة في فضاء افتراضي ثلاثي الأبعاد، توفره التقانة الرقمية.

تقرأ الرواية المتفاعلة بأشكال مختلفة، وكل منها له شبه قوام نسبي، ولكنه ليس قواماً قابلاً فقط ليقرأ قراءات متعددة على أساس رواية واحدة، بل إن كل قراءة من قبل المتلقي تشكل قصة جديدة.

اللغة في الرواية المتفاعلة (والأصح في القصّ المتفاعل) تميل إلى الميوعة وليس إلى التحديد.

وما زال هذا النوع من القص التفاعلي في مطلع تجاربه. وتعتبر الكاتبة ج. يلوليز دوغلاس من أبرز المبشرين بهذا النمط، وقد اشتهرت من خلال قصتها الرقمية «الأزرق الثاني عشر Twelve Blue». ويلاحظ أن العنوان يحمل رقماً. كما أن عنوان الكتاب يشير إلى حماستها باتجاه الكتاب الإلكتروني البديل (٧). وبالطبع كل ما قدمته الدراسة الحالية يشير إلى اتساع رقعة النشر الإلكتروني ومنافسته الشديدة للنص المطبوع، وهذا أيضاً وجه من وجوه المشاركة بين الثقافتين، إذ يتعرض العلم نفسه بتواتر مستمر للتحدي من قبل مغامرة التكنولوجيا.

د- ثقافة الخيال العلمي (جسر الأمان):

إذا كان النص المفرع هو الجسر التقاني للوصل ما بين الثقافتين الأدبية والعلمية التقانية فإن مشروع الجنس الأدبي الجديد نسبياً الذي حمل تسمية الخيال العلمي science-fiction هو الجسر الأدبي الذي عمل منذ مطلع القرن العشرين، بل قبله بقليل، على تمهيد جو التواصل ومن ثمّ التفاعل بين الثقافتين. وقد تطورت قصص الخيال العلمي تطوراً مذهلاً في خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، ومثلت بالتدريج نوعاً كتابياً هجيناً لا هو أدب خالص ولا هو علم خالص. فإذا كانت روايات هـ. ج. ولز التي تعتبر أساس أدب الخيال العلمي أقرب إلى النواحي الفكرية والأدبية من ناحية الموقف وزاوية العرض والهدف البعيد، على الرغم من مضمونها العلمي، أو العلمي المفترض، أو العلمي الكاذب pseudo-scientific روايات إسحاق عظيموف Isaac Asimov والمدرسة المعاصرة في الخيال العلمي هي روايات تقف تماماً في منطقة الأعراف بين مملكتي الأدب والعلم. وقد قفز أدب الخيال العلمي قفزة مذهلة بعد غزو الفضاء في الستينات وازداد الاتكاء على مضمونه العلمي وأصبح توجيهه واضحاً تماماً باتجاه الإيمان بقدرة الإنسان على مواجهة الحضارات المفترضة فوق الكواكب الأخرى، وطمأنة الناس على مصير الكرة الأرضية، وأهم من ذلك كله تصور التغيرات الصارخة التي تحدثها الاكتشافات العلمية المتسارعة على مستوى الحياة الاجتماعية العامة (تغير المجتمعات وسلوكياتها) وكذلك على مستوى الحياة الفردية (أي نفسية الفرد) والبيولوجية (أي التركيبة الجسدية الداخلية)؛ وقد تطور هذا الهدف تطوراً عظيماً مع تقدم أبحاث الهندسة الوراثية والاستنساخ في أواخر القرن العشرين؛ وما ذلك كله ببعيد عن روح الشعر ورسالة الأدب بوجه عام.

ومن الملاحظ أن تقدم أدب الخيال العلمي كان دائماً باتجاه مزيد من الاتكاء على المادة العلمية ومنجزاتها والانطلاق منها إلى نطاقات ومغامرات أوسع بكثير. إلا أن تقنيتها العامة كانت تتخذ شكل جنس أدبي قصصي على نمط الرواية أو القصة القصيرة، ثم المسلسلات التلفازية المجسمة التي وسعت من شعبية هذا الجنس المهجن من الإنتاج الأدبي، وجعلته في إطار العالم المصنع على الأقل منافساً خطيراً للقصص الأدبي المحض، وكذلك للمسلسلات الأدبية الحوارية؛ وليس بعيداً عن الحقيقة الإشارة إلى أن شيوع هذا الفن أصبح من عوامل تهميش المؤسسة الأدبية في الغرب. ولكن في الوقت نفسه ينبغي الاعتراف أن تطور هذا الإنتاج القصصي، شأنه في ذلك أن أي تطور بيولوجي مهجن، قد ساعد مساعدة قوية على تقويض النظريات التقليدية بوجود هوة لا تردم وتناقض أصولي fundamental بين العلم والأدب. وقد عمل هذا الإنتاج، ربما أكثر من أي عامل آخر، على تمهيد الطريق لردم الهوة بين الثقافتين العلمية والأدبية وعلى دمج الخيال العلمي بالخيال الأدبي ومن ثمَّ تأسيس علاقة مكينة بين الأدب والتكنولوجيا.

وقد دار الحديث حتى الآن حول مصطلح جنس أدبي لا أكثر. ويبدو أن الانتشار المتسارع لكتابات الخيال العلمي في الغرب أخذ يفسح المجال ابتداء من العقد الأخير من القرن العشرين لمصطلح أوسع بكثير وهو مصطلح ثقافة الخيال العلمي Science Fiction Culture.

وتشير الكاتبة كميل باكون سميث، مؤلفة كتاب يحمل هذا العنوان (٨) إلى أن الجواب الطبيعي للسؤال الذي يراود الأذهان حول المصير المستقبلي لحركة ما بعد الحداثة يكمن في الاتجاه العام الذي تمثله كتابات ومنتجات الخيال العلمي.

وواضح من هذا الكتاب أن المؤلفة تنظر إليه على أنه أساس الجسر المستقبلي الذي سيحكم الربط بين الأدب والعلم.

ومع هذا التطلع المشروع والمقنع نظرياً تبرز شكوك واقعية عند المؤلفة وعند مفكرين آخرين في الغرب حول مصير الخيال العلمي نفسه بسبب خضوع إنتاجه المقروء والمسموع والمشاهد لآليات السوق الاستهلاكية التي تتحكم بطبيعة هذا الإنتاج وتوجهه توجهاً تجارياً

قد يبتعد عن رسالته المأمولة. ويشير الدارسون بوجه خاص إلى خضوع إنتاج الخيال العلمي المتزايد لمستلزمات الرواج وإرضاء الكثرة الكاثرة من القرّاء في الغرب بوجه عام وفي أمريكا وألمانيا وبريطانيا بوجه خاص.

وبما أن القسط الأكبر من هذا الإنتاج يأتي من الولايات المتحدة فإنه يجب الاعتراف أن تزايد جمهور هذا الجنس الأدبي/العلمي يشكل عامل ضغط على المؤلفين لمراعاة الأذواق والأهواء التي تترتب عادة على الثقافة الاستهلاكية، بحيث يضطرون إلى الإمعان في الإثارة وتبسيط اللغة والحبكة إلى حد يهدد البنية الفنية لقصص الخيال العلمي بل يزحزحها عن التركيز على مغزاها المفترض ورسالتها الأساسية بوصفها جسراً جاداً وممتعاً أيضاً للوصل بين الثقافتين. ونتيجة لكل ذلك بدأت تبرز مجدداً في الولايات المتحدة بوجه خاص نُذُرُ انقسام خطير في طبيعة الإنتاج تعكس انقسام الأذواق والمتطلبات بين ثقافة النخبة الواعية والثقافة الجماهيرية الاستعراضية.

ويميل هذا الانقسام إلى الضغط على المؤلفين الجادين لمجاراة متطلبات سوق النشر في الغرب، التي تعتمد مباشرة على المبيعات وليس على الدعم الحكومي والمؤسسي. ويلاحظ أن عدداً لا بأس به من الكتاب الموهوبين، ولا سيما في الولايات المتحدة، أصبحوا يميلون إلى الإنتاج الروائي وإنتاج المسلسلات التلفازية التي تدر عليهم الربح وترضي الناشرين وتريحهم أيضاً نفسياً.

ويلاحظ تزايد نسبة النساء المنتجات الناجحات في هذا المجال الذي يجنح أحياناً إلى ما يشبه الواقعية السحرية في التأليف الأدبي، ولكنه يضع دائماً في اعتباره اجتذاب أكبر عدد ممكن من القراء والمتلقين.

وبالتدريج، وأمام الإحصاءات اليومية لانتشار هذا النوع من التأليف، يلاحظ رجحان أرقام الرواج باتجاه الثقافة الشعبية والاستهلاكية، وتراجع مبيعات الإنتاج الذي يقدم مادة عميقة تنطلق عادة من معرفة علمية إلى جانب المتخيل الأدبي لتنتج أعمالاً ذات قيمة فنية بصرف النظر عن مدى نجاحها في سوق النشر.

وهذه الفئة الأخيرة هي سليلة العلماء والأدباء والمفكرين الكبار الذي أدهشوا العالم بهذا الجنس الأدبي/العلمي الجديد الذي اعتبر منذ البدء محصلة وأساساً للعناق بل حتى للتلاقح بين الثقافتين الأدبية والعلمية. وكان وما زال موضع أمل في تشكيل مقومات ثقافة جديدة تراعي روح العصر ومنجزات الأدب والفن والعلم والتكنولوجيا في وقت واحد.

وهنا يلاحظ المرء بأسف أن هذا الجنس الأدبي الواعد ما زال يحبو على قوائم أربع في الكتابة العربية، وكيف لا وهو عادة يأتي محصلة لمغامرات العلم والتقانة والفن والأدب معاً، وهيهات.

ويجب الاعتراف بأن لهذه التمثلات جوانب متعددة لابد أن يستمر السعي الجاد لمناقشتها وجلاء مدلولاتها منطلقاً من مبدأ أساسي هو البدء بإزالة توجس الوسط الأدبي العربي بوجه خاص من التفاعل بين الثقافة الأدبية والتكنولوجيا، وهذه مسألة يحسُن التصدّي لمعالجتها من خلال نقاش صريح مفتوح، يأخذ بعين الاعتبار ان المستقبل ملك للأجيال القادمة ويجب دائماً أن ننظر أليه من خلال رؤى الأبناء والأحفاد لا من خلال تربية الكبار فقط. ويبقى العناق بين الثقافتين مصدر خير للمؤسسة الأدبية الواقعة تحت خطر التهميش في المجتمع الحاسوبي المقبل، وكذلك طريقاً يمكن أن تؤدي إلى دمج التكنولوجيا في أجواء الأنسنة ورهافة الحس الإنساني.

وختاماً لابد من التذكير بالممارسات الفنية المعاصرة التي تنتج يومياً أعمالاً فائقةً في الرسم والنحت والموسيقى، قائمة على التفاعل التام بين الفن والتكنولوجيا. وبذلك تبرز اليوم ثقافةٌ جديدة، يمكن تسميتها بالثقافة الفنية. وهي تمثل تماماً ما تهدف إليه الدعوة الحالية من تصور بزوغ تركيب ثقافي جديد متجه إلى منح دفعة دينامية للثقافة الأدبية، وبالمقابل إسباغ مسحة من الأنسنة على المغامرة التقانية الموغلة في التوحش والاختراق والرهافة في آنٍ معاً (٩). ■

قائمة المراجع

الخطيب ، حسام:
– الأدب والتكنولوجيا، وجسر النص المفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، الدوحة– دمشق ، ١٩٩٦.
– جوانب من الأدب والنقد في الغرب ، دمشق ، جامعة دمشق ط ٩ ، ٢٠٠٢ .

- Danius , Sarah :
The Senses of Modernism, Technology, Perception and Aestheticses. Cornell University Press, Ithaqa and London, 2002.
-Douglas , J. Yellowlees :
The End of Books - or Books without End? Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000.
- Greenberg, Mark L. and Schachterl, Lance (editors) :
Literature and Technology, Research in Technology Studies.
Vol.5, London and Toronto, Associated University Presses, 1992.
- Joyce , Michael :
Of Two Minds: Hypertext, Pedagogy and Poetics, Ann Arbor, University of Michigan, 1998.
- Mumford , Lewis :
Art and Technics, Columbia University Press, 1952.
- OHar, George M. :
"Aldous Huxley and Mysticism of Science". Technology and culture, V.39, 4, Oct 1998.
- Slade , Joseph W. and Yarosslee , Judith (editors) :
Technology and Literature, Iowa State University Press, Ames, Iowa, USA 1990.
- Smith , Camille Bacon :
Science Fiction Culture, University of Pennsylvania Press, 2000.
- Sypher, Wylie :
Literature and Technology, The Alien Vision. Random House, New York, 1968.

١. هذا اصطلاح من صنعي وأتحمل مسؤوليته وحدي، وعلى الرغم من ثقله اللفظي فإنه يجمع الأحرف المشتركة بين كلمتي الثقافة والتقانة.
٢. أحاول دوماً التفريق بين الحداثة بوصفها ذات مدلول زمني عام، والحداثية بوصفها نزعة أو مذهباً منبثقاً من الحداثة ولكن له تحديداته النوعية.
٣. كتب الكثير حول موضوع العلاقة بين الاتجاهات الحداثية في الأدب والنقد وبين تقنية النص المفرع بالذات. وبالعربية تمكن مراجعة الفصل الرابع من:
حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع: ١٠٣-١٢٣.
٤. يعتبر كتاب سارة دانيوس من أعمق المراجع في هذا الموضوع:
Sarah Danius : The Senses of Modernism, Technology, Perception and Aestheticses. Cornell University Press, Ithaqa and London, 2002.
٥. Wylie Sypher : Literature and Technology, The Alien Vision. Random House, New York, 1968.
٦. Michael Joyce : Of Two Minds: Hypertext, Pedagogy and Poetics, Ann Arbor, University of Michigan, 1998.
٧. J. Yellowlees Douglas : The End of Books - or Books without End? Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000.
٨. Camille Bacon Smith : Science Fiction Culture, University of Pennsylvania Press, 2000
٩. تعتبر مجلة ليوناردو Leonardo هي الناطق الأساسي لإتجاه الثقافة الفنية المعاصرة. كما أن كلاً من مركز كندي الثقافي في نيويورك ومركز بومبيدو في باريس يقدمان في صالات الرسم والنحت أوضح الأمثلة للإبداع الفني الحي المتصل بالتكنولوجيا والمجسِّم لمفهوم الثقاتقانة.

أثر الفكر الإسلامي الأندلسي

في الفكر الأروبي من وجهة نظر المستعربين

« انخيل جنثالث بالنثيا- أنموذجا »

الحسين الإدريسي *

مقدمة:

يطرح هذا العنوان أكثر من سؤال على صاحبه، وأجدني مضطرا للإجابة والتفكيك، حتى أسير في عرضي سيرا يتماشى مضمونه ومتنه مع عنوانه من جانب المنهجية أساسا، فلماذا هذا العنوان؟ وماهي دلالاته؟ كان بودي أن أقصر العنوان على الأدب فقط، لكني آثرت مصطلح الفكر، لأن علاقة الأدب بالفكر هي علاقة خاص بعام وجزء من كل. فمصطلح الأدب أصبح قاصرا على الأجناس الأدبية المعروفة بما أنني تناولت قضايا فلسفية في هذا العرض آثرت مصطلح الفكر لأنه أشمل وأوسع من الأدب، ووجدت الدكتور حسين مؤنس في ترجمته لكتاب أنخيل بالنثيا قائلا: «لقد وجدت بعض المشقة في ترجمة عنوان الكتاب «Historia de la literatura arabigo- espanol»، لأن لفظ literatura يعني عندنا الأدب بمعناه المحدد الآن، ولكن الكتاب لا يقتصر على الأدب، بل يتناول التاريخ والرحلات والفلسفة والتصوف والطب والنبات والفلك والرياضيات، أي نواحي الفكر كلها، واستقر رأيي آخر الأمر أن أجعله تاريخ الفكر الأندلسي»(١)، أما إقراني «الفكر بالإسلامي الأندلسي» فقد انتبهت إلى أن مصطلح الإسلامي أشمل من العربي، ولا أقصد بالإسلامية المعتقد الديني، إنما الإسلام في بعده الحضاري، حتى نسجل الإسهام اليهودي وغيره المندرج تحت الحضارة الإسلامية في ظل الحكم الإسلامي بدون الاعتقاد الفردي بالإسلام ضرورة، إذا علمنا أن مترجمي طليطلة اليهود ساهموا بفعالية في نشر الثقافة العربية والمغربية واليهودية إلى باقي نواحي إسبانيا وأوربا، بعد أن استولى «ألفونسو السادس على طليطلة عام ١٠٨٥، أما مصطلح الأندلسي، فمن المعلوم أن الأندلس في العهد الإسلامي كانت تطلق على شبه الجزيرة الإيبيرية بما فيها البرتغال وأصبحت فيما بعد في الجغرافية السياسية الحديثة الإسبانية تطلق على جزء جنوبي من إسبانيا وهذا هو سر التباين في العنوان بين مصطلح «الأندلسي» في الشطر الأول منه ومصطلح الإسباني في الشطر الثاني من العنوان، ويبقى السؤال الثالث هو: لماذا اخترنا وجهة نظر المستعربين دون غيرهم؟ لا أكون مبالغا إذا قلت إننا ندين هؤلاء المفكرين المستعربين الذين لعبوا دورا أساسيا بل تأسيسا في البحث عن جذور الفكر الإسلامي الأندلسي، تحقيقا

* باحث وأكاديمي من المغرب.

ودراسة ونشرا وتدريسا، مهما كانت نواياهم وآراءهم، لأننا نستطيع أن نميز النتائج المتوصل إليها، لكن لا نستطيع أن نحاكم النوايا ونحكم بالرفض السلبي العدمي قبل أن نقرأ وننقد وننتج.

جهود المستعربين في تحقيق ونشر دراسة التراث الإسلامي الأندلسي:

الاستعراب لغة مصدر استعرب: صار دخيلا بين العرب، الملحق بالعرب، ومنه صفة العرب المستعربة.

وفي المصطلح الحديث: يطلق الاستعراب على دراسة شؤون العرب في لغتهم وتاريخهم وحضارتهم حتى التخصص وهو قسم من الاستشراق(٢) ومن اختص بدراسة شؤون العرب والمسلمين وأحوالهم وميزاتهم أطلقوا عليهم اسم المستعربين. ترجمة لكلمة جرى استعمالها بنوع خاص في إسبانيا Arabista وهو قسم من الاستشراق، والاستشراق Orientalisme. لفظة مستحدثة الاستعمال، اتخذها اللبنانيون في القرن التاسع للدلالة على علم جديد أقبل عليه الغربيون بدراستهم الشعوب الشرقية في مواطنها الأصلية ومهاجرها المتتابعة، في أصولها العرقية وفروعها، في جغرافيتها وآثارها، في تاريخها وأساطيرها، في لغاتها وآدابها في ديانتها ومذاهبها، في تقاليدها وعاداتها، وما يتعلق بكل ذلك من خصائصها المعيشية والحضارية، فسموا العلم بـ «الاستشراق» وسموا أربابه مستشرقين.

بدأ الإفرنج يهتمون باللغة العربية منذ القرن العاشر للميلاد، ليطلعوا على ما فيها من العلم الطبيعي والطب والفلسفة وقد نقلوا أهم تلك الكتب إلى اللاتينية وأول من بلغنا خبره من المترجمين أو الناقلين «سلفستر الثاني» في أواخر القرن الثاني عشر للميلاد أصبحت طليطلة وغيرها من «مدن العرب» في الأندلس آهلة بالسكان النازحين إليها من الإفرنج للاستفادة أو الترجمة أو التأليف، ومن جملة هؤلاء «ريمون» أسقف طليطلة في أواسط ذلك القرن، فقد نقل كتبا عدة ويليه أفلاطون الطيبوري، وأكثرهم اشتغالا بذلك جيرار الكرماني(٣)، فقد أقبل المتشرقون على التراث العربي الإسلامي بشغف فاق شغف العرب أنفسهم، ولو قارنا بين إسهام المستشرقين وإسهام العرب في إحياء العربية وتراثها لوضح أن ما نشره المستشرقون من حيث الحجم والدقة، قصر العرب عن نشر ما يوازيه، خاصة وأن المستشرقين كانوا قد مهدوا طريق التحقيق أمام العرب والمسلمين، إذ وضعوا بين أيديهم الأصول المتبعة في النشر، وسهلوا لهم إمكانية الإطلاع على كثير من المصنفات العربية بأن ينقلوها من حالة المخطوطات الدفينة في الخزائن المحدودة إلى المطبوعات المنشورة ففي مكتبات العالم وعملوا على إنشاء كراسي اللغات الشرقية، وجمعوا المخطوطات الشرقية وفهرستها وأنشأوا المتاحف الشرقية، وحققوا المخطوطات وترجموها، وعقدوا المؤتمرات العالمية، ونشروا المجلات والسلاسل والمجموعات الاستشراقية وقد تمت هذه النشاطات والإنجازات على صعيد الأفراد من أمثال «كاتياني» و«دي خويه» و«جيب» و«وستنفلد» وغيرهم، وعلى صعيد المؤسسات مثل «فورد» و«كارنيجي» و«روكفلر» وسواها، أما المؤتمرات فكانوا قد عقدوا أول مؤتمر لهم سنة ١٨٧٣ في باريس وكانت حصيلته نشر مجلدين في ثلاثة أجزاء ما بين ١٨٧٦ و١٨٧٩ وقد بلغت مؤتمراتهم من سنة ١٨٧٣ إلى سنة ١٩٧٣ ستة وعشرين مؤتمرا، إلى جانب هذه المصنفات وضعوا مجموعات علمية في مجلدات عديدة منها: مكتبة باريس الشرقية، والمكتبة الشرقية الألمانية، والمكتبة العربية الصقيلة، ومكتبة الجغرافيين العرب والمكتبة العربية الإسبانية وغيرها. هذا وقد نيفت المجلات والدوريات الشرقية عندهم على ثلاثمائة مجلة متنوعة خاصة بالاستشراق، ولا تكتفي هذه المجلات بالمباحث الشرقية وخاصة العربية منها، بل تتجاوز إلى نشر المخطوطات والوثائق وتقويم الكتب في الشرق والغرب، ومن المجلات الاستشراقية ذات الشهرة العالمية - المجلة الأسيوية «journal asiatique» التي صدرت في باريس ١٨٢٢ من طرف «الجمعية الأسيوية الفرنسية» ومجلة الدراسات الإسلامية

«Revue des études islamiques» التي صدرت في باريس بإشراف لويس ماسينيون ومشاركة «معهد الدراسات الإسلامية في باريس وسالمعهد الفرنسي في دمشق ١٩٢٧ ومجلة الجمعية الملكية الأسيوية (١٨٣٤-١٨٦٣) والسلسلة الجديدة (١٨٨٥) وهي اسم الجمعية التي تصدرها في لندن Journal of the royal asiatic society. والمجلة الشرقية الألمانية (١٨٤٥) التي تصدرها «الجمعية الشرقية الألمانية» عن «دار فرانتز شتاينر بفيسبادن»، وقد بلغ عدد ما صدر من مجلداتها حتى عام ١٩٦٧- مائة وخمسة عشرة مجلدا ووضع إيفالد فاغنر فهرسا عاما لمواد المجلدات المئة منها عام ١٩٥٥- مجلة الأعمال الشرقية Acta Orientalia تصدر في كوبنهاكن بالدنمارك -مجلة الشرق- - vostokتصدر في روسيا ١٩٢٢- مجلة مراسلات الشرق correspondance dorient(4) التي يصدرها المركز الوطني لدراسة شؤون العالم الإسلامي المعاصر في بروكسيل منذ عام ١٩٥٧ - مجلة العالم الشرقي (١٩٠٦-١٩٤٨) le Monde Oriental وكانت تصدر في أوبسالا بالسويد- صحيفة الجمعية الأمريكية الشرقية ١٩٩٦ التي تصدر بالولايات المتحدة. كما كانت حاجة المستشرقين ماسة إلى دائرة المعارف الإسلامية، لأن تصنيفا من هذا النوع يضع أمامهم المعلومات الوافية عن أعلام العرب والإسلام وعن الموضوعات المتصلة بالتراث العربي، كما أنه يجمع شتات الدراسات الاستشراقية ويسهل الاطلاع عليها، لهذه الأسباب كلف هوتسما (Houtsima) بإنشائها سنة ١٨٩٥ وقامت مطبعة ليدن بإصدارها، واستعين بالمجامع ومؤسسات نشر العلم في أوربا كلها بالانفاق عليها، فأمدتها بالمال، وفي سنة ١٨٩١ ظهرت دائرة المعارف الإسلامية: باللغات الثلاث: الفرنسية والإنكليزية والألمانية، وترجمت إلى العربية في مصر، وإذا كان لنا أن نتصور ما حققه المستشرقون من الذخائر العربية لرجعنا إلى لائحة فهارس المطبوعات وتأملنا عدد وحجم الكتب التي نشرها المستشرقون. ومع ضخامة العمل الاستشراقي في مجال نشر المخطوطات العربية، قل ما نشرت مخطوطات بشكل يظهر فيه الإهمال والعبث، وأما منهجهم العام في التحقيق، فكان جمع النسخ الخطية للكتاب المنوي تحقيقه، وجمع المصادر المتعلقة بالكتاب، وبمؤلفه وبمادته وبما كتب حول ذلك بشتى اللغات وترتيب كل ذلك ترتيبا زمنيا، ومقابلة النصوص بعضها ببعض لفصل المصادر عن المراجع، وتمييز الناقل من المنقول، لأن القاعدة عندهم تقول «لا يستشهد بمنقول مع وجود الأصل، ثم دراسة شخصيات المؤلفين والشارحين والمختصرين والمهذبين والرواة والنساخ والنقاد كل في بيئته وزمانه وثقافته ونزعته، وذلك بغية تقويم المخطوط ومدى صدق الرواة ونزاهة النقاد، ومن مقتضيات التحقيق في منهج المستشرقين أن يعنى المحقق بوضع مقدمة الكتاب وفهارسه التفصيلية، وأن يوثق النص في الهوامش توثيقا دقيقا معتمدا على نهج واحد في عمله، وكانت عناية المستشرقين بالفهرسة بالغة، نظرا للفوائد الجمة التي تقدمها الفهارس للمحقق مراجع مهمة تسهل الإفادة منها لما فيها من فهارس تفصيلية ومعلومات قيمة في المقدمات، ومصادر كثيرة استخدمت في توثيق النصوص، ومما ميز العمل الاستشراقي وأعطاه قدرة خاصة في ضبط النصوص ونشرها:

١- اتباع المنهج العلمي القائم على الإحاطة والتنخل والموازنة والترتيب والاستنباط.

٢- أخذهم بأمهات اللغات سامية كانت أو آرية، فدرسوا الكلدانية والآشورية والآرامية والسريانية والعبرية والعربية والأرمينية والفارسية والتركية، وسائر لغات الشرق، وخير دليل على ذلك المستشرق تبنر (١٨٦٦-١٩١٨) الذي أحسن إحدى وخمسين لغة والمستشرق فرموند (١٨٢٧-١٩١٩) الذي أتقن ثلاثين لغة، وتحدث المستشرق روكيرت (١٧٨٨-١٨٦٦) بثلاثين لغة وكان دوزي (١٨٢٠-١٨٨٣) يكتب باللاتينية والفرنسية والإسبانية والإنكليزية والألمانية والسويدية، بالإضافة إلى تضلعه في اللغات السامية

تخصص الواحد منهم بلغة أودين أو علم أو أدب أو فن أو سلالة أو أديب.

٣- جلدهم على العمل والمواظبة الدائمة واليومية على الانكباب على الدرس والبحث(٥).

موقف المستشرقين من التراث:

كانت ما زالت كلمة الاستشراق والمستشرقين تثير حفيظة الشرقيين، إشارة للنوايا التي تحكم هؤلاء والأهداف التي يعمل المستشرقون لأجلها، وتدفعهم إلى الاهتمام المتزايد والتفاني في التنقيب عن هذا التراث وتحقيقه ودراسته ونشره، وانقسمت آراء الشرقيين تجاه المستشرقين بين مبرئ لهم ومتهم إياهم، ووقف الآخرون موقفا وسطا في معالجة القضية بتفصيل ودقة دون الجنوح إلى التعميم والقذف والتجديف فقط، يقول نجيب العقيقي: «إنا لنرفض جدلا أن جمهرة المتصدين لتراثنا من شرقيين ومستشرقين لا تخلوا أنفسهم من هوى ولا تبرأ من اعتدال، ولكن إلى أي هؤلاء المتصدين نطمئن؟ إلى هذا الذي يجهل المنهج العلمي فلا يكاد يصل إلى صواب إلا عرضا ومصادفة أو إلى ذلك الذي يحارب هواه أو حتى يسالمه فيأخذ نفسه بالمنهج العلمي، فتراه يقطع الأمصار وينفق الثروات ويفني العمر بين المخطوطات والآثار والمصنفات مطلعا منقبا، مستنطقا، مقارنا، فلا يتقدم بقضية إلا بيده دليلها ولا ينهض بدعوى إلا وهو يسوق لها الأسانيد والحجج التي تحسم كل خلاف وتنفي كل ريب(٦). ويقول الدكتور محمود السمرة عن المستشرق كراتشوفسكي (١٨٨٣-١٩٥١) ومما يذكر أنه قام في الحرب العالمية الثانية وتحت وابل القنابل، بنقل المخطوطات العربية من مكتبة لننغراد إلى مكان أمين(٧). ويقول الشيخ طه الولي «وهكذا استطاعت ألمانيا في القرن السابع عشر للميلاد أن تخرج بالعلوم العربية الإسلامية من ظلمة العواطف الدينية المتعصبة إلى نور الدراسة الموضوعية المتفتحة وأسهم الباحثون الألمان بجهود كبيرة في الدراسات العربية الإسلامية عن طريق التدريس والكتابة ونشر النصوص، واستطاعت جهودهم مجتمعة أن تهيئ ظروفا ملائمة لرعاية اتجاه متميز للاقتراب من حقيقة الإسلام، يكون مخلصا كما يمكن أن يصدق عليه وصف الأكاديمي»(٨). ويقول الدكتور عبد المنعم ماجد: «وقد عالج المستشرقون تاريخ الشرق الإسلامي بطريقة منطقية فقد قاموا بتحقيق الكتب القديمة الهامة وترجمتها، ووضع المؤلفات عنها بحيث لم ينقض القرن التاسع عشر حتى كانت أهم نصوص التاريخ الإسلامي محققة ومترجمة، وما زالت بعض النصوص حتى الآن لا تعرف إلا في الكتب الاستشراقية، كما أن أكثرها يعتبر من أفضل ما حقق، إذا قيس بما حقق في الشرق(٩). ويقول الدكتور صلاح الدين المنجد: «كان المستشرقون قد سبقوا إلى نشر هذا التراث منذ أكثر من مئة سنة، فنشروه متبعين نهجا علميا دقيقا، وشاء العرب أن يحذوا حذو المستشرقين في تحقيق النصوص فنجح بعضهم وأخفق آخرون وأعوزهم المنهج، وحاول هؤلاء ستر نقصهم هذا بالغض مما نشر المستشرقون ثم زاد الاستخفاف بما نشر المستشرقون وبالنهج الذي اتبعوه، عن جهل بالنهج العلمي وعصبية ضده، ومن الإنصاف أن نقرر أن المستشرقين كان لهم فضل السبق في نشر تراثنا العربي، وأنهم هم أول من نبهنا إلى كتبنا ونوادر مخطوطاتنا، وأنهم وضعوا بين أيدينا نصوصا لولاهم لم نعرفها(١٠). وتقول الدكتورة بنت الشاطئ من جهة أخرى - في جهود المستشرقين: «إنهم بلغوا في دراستهم الجادة للشرق والعربية والإسلام من التخصص والاستيعاب حدا مذهلا، أقول هذا وأنا من أزهد الناس في مثل هذه الألفاظ الضخمة، لكني لا أجد هنا سواها ما يصف صنيع هؤلاء الأجانب الغرباء(١١)، وتضيف بنت الشاطئ من جهة أخرى: «وما من ريب في أن» شاختز وأمثاله، ينحرفون عن قصد عمدا استجابة لتعصبهم ويخضعون في دراساتهم للهوى الجامح(١٢). ويعرض نجيب العقيقي في أربع عشرة صفحة موقف كتابنا من المستشرقين فقال عن أحمد فارس الشدياق إنه جعل المستشرقين ضررا وبلاء لا نفع منهم ولا دفع فقال عن

شكيب أرسلان أنه يرى أن المستشرقين المتنطعين إذا عثروا على حكاية شاردة أو نكتة نادرة في زاوية كتاب قد يكون محرفا، سقطوا عليها تهافت الذباب على الحلوى، وجعلوها معيارا ومقياسا وقد تحمل مقولة أرسلان هذه مصداقا لدى بعضهم المتنطعين كما سماهم، لكنها لا تصدق على الباحثين السالكين المنهج العلمي الجاد، أما عبد السلام محمد هارون فيتحدث عن جهود المستشرقين قائلاً: نبغ من بينهم علماء أمناء قاموا بنشر عيون ثمينة من التراث العربي في أمانة علمية دقيقة اقتبسوها من أسلافنا مقرونة بعناية خاصة بالفهارس الفنية(١٣)، ويقف الشيخ صبحي الصالح موقف المتشكك الطاعن في المستشرقين قائلا لأن المستشرقين قوم يتقنون الحرب وأساليب الهجوم ويتفوقون في إلقاء الشبهات وبث السموم(١٤). ومهما كان موقف المسلمين والعرب من العمل الاستشراقي وأهدافه ونتائجه، فإنهم يجمعون على أن قواعد التحقيق التي يتبعها المستشرقون مبنية على العلم والمنطق والمنهج السليم، ومعلوم أن هذه القواعد لم توضع وتطبق إلا في أواسط القرن التاسع عشر، في حين كان الاهتمام بنقد النصوص وإحياء الآداب اليونانية واللاتينية منذ ظهور الطباعة في القرن الخامس عشر، مقصورا على طبع كل مخطوط قديم دون جمع نسخه الأخرى، والاكتفاء بتصحيح البسيطة فلما ارتقى علم الآداب القديمة philologie عمدوا إلى جمع النسخ المتعددة للكتاب من القدماء إلى أن توصلوا إلى وضع القواعد الخاصة بالتحقيق ونقد النصوص، واستفاد المستشرقون من قواعد النقد التي اتبعها الغربيون في نشر تراثهم، فطبقوها في تحقيق المخطوطات العربية بعد أن وضعوا بعض التعديلات التي تستوجبها خصائص العربية حروفا وتراكيب ومصطلحات، فأخرج المستشرقان الفرنسيان بلاشير وسوفاجيه، تحت رعاية جمعية زجيوم بوديهس كتيبا في هذا الموضوع بعنوان زقواعد لنشر النصوص وترجمتهاس، وهذا الكتيب يحتوي على قواعد مختصرة، وقد حاول المؤلفان إيجاد قواعد ثابتة في الكتابة بقصد مساعدة الهيئة التي كانت تقوم بالإشراف على ترجمة النصوص العربية الخاصة بالحروب الصليبية، وكان المستشرق الألماني الدكتور برجستراس المتوفى سنة ١٩٣٢ قد سبقهما في هذا المجال فألقى محاضرات في أصول نقد النصوص ونشر الكتب في جامعة القاهرة عام ١٩٣١. وأما جمعية المستشرقين الألمان (D.M.G) فقد طبقت قواعد التحقيق ذاتها، أي تلك التي اتبعت لنشر النصوص الكلاسيكية اليونانية واللاتينية، فنشرت الكثير من المخطوطات العربية على ضوء تلك القواعد وذلك في نشرتها الإسلامية Bibliotheca islamica التي كان يشرف عليها المستشرق المعروف ريتر(١٥). ومهما يقال عن جهود المستشرقين، فإنه لا يمكن حصر وإحصاء أعمالهم الضخمة وليس من العدالة محاكمة النوايا الدفينة، لأن الدراسات الإنسانية لا يمكن أن تنفصل عن الذات وترسباتها مهما حاولت، وهذا ما قد ينعكس على النتائج والخلاصات، والباحثون لدينا لا ينطلقون من الفراغ، وليسوا على الفطرة، فلكل دارس معاييره وموازناته وحصانته التي لا تسمح بالنقد العدمي الذي يكتفي بالصد والتجريم ولا يكلف نفسه حتى عناء القراءة العميقة، فما بالك بالإنتاج الرصين، وإذا كان المفكرون المسلمون والعرب يخوضون نقاشات حادة بينهم إزاء هذا التراث نتيجة اختلاف المناهج والرؤى، فكيف يسمح بعضهم لنفسه بممارسة استعلاء النقاء السريري تجاه المستشرقين. والبحث العلمي ينظر إليه من زاوية المنهج والنتائج المتوصل إليها لا من الخلفيات العقائدية والمذهبية والإيديولوجية التي تؤطر الباحث.

المستعربون الإسبان والتراث الإسلامي والأندلسي:

في منتصف القرن التاسع عشر والفرقة بين دول أوربا على أشدها والبغضاء بين فرنسا وإسبانيا في عنفوانها، قال الأديب الفرنسي ألكسندر ديماس، يعرض بتخلف الإسبان في ميدان الثقافة «إن أوربا تنتهي عند جبال البرانس»، وكانت حينها فقيرة الحاضر، حقا عرفت التفوق الثقافي على جيرانها مرة

واحدة، أيام المسلمين الزاهرة، لكنهم بعثروا في حماقة غبية تراث العرب -والمسلمين- بجانبيها الفكري والمادي، وارتدت كما كانت قبل العرب -والمسلمين- دولة متخلفة، وعبر هذا التاريخ منذ رحيل أبي عبد الله مهزوما حتى مطلع القرن التاسع عشر كان تاريخ العرب في إسبانيا يدرس بتميز أولا يدرس، ويصور على أنه احتلال وظلم واستعباد، والكنيسة وراء ذلك كله، فلما فتر سلطانها على القلوب وارتخت قبضتها على الدولة. رأت أن التحامل يولد العطف، وأن الحديث عن العرب في الأندلس حتى ولو جاء متحاملا يحرك غريزة البحث، فالتمست لها سبيلا آخر غير التشويه: أن تهمل هذه الحقبة كلها من تاريخ إسبانيا، فلا تعرض لها المعاهد، ولا تشير إليها المدونات إلا لماما وعلى استحياء. هناك تسعة قرون من الزهو لم يهملوها وكانت وهجا يغشي العين، ويدفئ القلب. في هذا الجو المحموم من التنافس كان صبي نجار من بلنسية يدعى فرنسيسكو كوديرة زيدين ١٩٣٦-١٩١٧ يعاني من حنين عارم إلى التاريخ العربي -الإسلامي- فقد نشأ في قرية أندلسية، وتجري في عروقه دماء عربية كما زعمها لنفسه. وأقام الحجة دونها وجاهر بالانتساب إليها قومه، وفاخرهم بأمسهم، وبدأ يدرس اللغة العربية ثم حضارتها من بعد في جامعة سرقسطة، ولم يجعل من دراسة اللغة هدفا لذاته، وإنما جعلها معبرا لفهم مرحلة هامة من مراحل تاريخ إسبانيا نفسها، وفصل بين العلم والسياسة، بين الدراسة الموضوعية والتعصب الجامح، ولم يكن يعنيه أين تقف الدولة من العرب، وأين يقع هوى الكنيسة من الإسلام(١٦) وحتى تستمر هذه الدعوة وتتحول إلى نهج ومدرسة تضمن الاستمرارية والإنتاج، لأن البحث العلمي الجاد لا تسعه حياة إنسان فتعطيه كل شيء، بل قد يبدأ السير في طريق ليعطي ثماره عبر أجيال، وكوديرة كان يدرك ذلك جيدا فبدأ يجمع حوله عددا من الطلاب وكان أبرزهم بلنسي آخر هو خوليان ريبيرا (١٨٥٨-١٩٣٤) وقدر له أن يصل بالدراسات الأندلسية إلى مستوى لم نعرفه من قبل، ونظفت المؤلفات من الشتائم والسخائم والغل، وواجهت ريبيرا مشكلة التراث الأندلسي في لغته العربية، وحين عزم على أن يطبع أمهات المصادر الأندلسية في نصها العربي في إسبانيا، لم يجد غير مطبعة البرلمان، وكان فيها قسم عربي لطبع الوثائق السياسية، ولكنه يتقاضى أجورا باهضة، لا قدرة له عليها، فرأى أن يشتري حروفا عربية وأن يعمل عليها مع طلابه يجمعون بأيديهم ويدفعون بما جمعوا إلى المطبعة ويدفعون التكاليف من جيوبهم ومن جيوب عشاق العصر العربي من الإسبان، وكان ميجيل آسين بلاثيوس من أوضح هؤلاء الطلاب.

بلاثيوس: مشكاة الباحثين في مدارج السالكين

ولد آسين بلاثيون في ٥ يوليه ١٨٧١ في مدينة سرقسطة موطن ابن باجة، أرسلته والدته لمدرسة الآباء اليسو عيين في المدينة، وحين انتهى من المدرسة الثانوية، رغب أن يدرس الهندسة الصناعية، لكن عدم قدرة أسرته التكفل بمصاريفه الدراسية في برشلونة، جعلته يتخلى عن رغبته فاتجه إلى الدراسات الدينية بهدف أن يصبح راهبا. وفي خلال دراسته الدينية كان يتردد على كلية الآداب وفيها التقى بخوليان ريبيرا، وكان هذا المستشرق الجليل يبشر يومها بنظرية «إسبانية التراث العربي في الأندلس ويدعو علانية»، ليس ثمة فضل في أن يعرف أحدنا اللغة العربية بهجة، فهناك ملايين الرجال يعرفونها ويتحدثون بها خيرا منا، أما الذي نستطيعه دون قدرة الملايين، فهو أن نجعل منها نورا نكتشف في هديه أصول الثقافة الإسبانية، ونوضح في ضوئها ما خفي من جوانبها، حين كانت العربية في وطننا لغة الثقافة ولغة الحياة، وكان ميجيل بلاثيوس لبنة قوية في هذا المشروع، فقد أكمل دراسته اللاهوتية وأراد مطران المدينة أن يعينه - خوريا- في كنيسة قروية ولكنه استطاع بعد جهد كبير أن يعمل مدرسا لتاريخ الفلسفة في عدد من المعاهد ذات صبغة دينية ولم يستطع أن يحقق رغبته في العمل مدرسا للغة العربية لأن وظائفها

كلها مشغولة بشبان من جيله، وبلغت المشكلة أسماع أستاذه كوديرة. وكان يشغل كرسي اللغة العربية في جامعة مدريد، فطلب أن يحال إلى المعاش قبل أن يبلغ السن القانونية ليفسح الطريق أمام تلميذه النابه وجاءت التضحية الثانية من أستاذه ريبيرا، حين قبل على غير العادة، أن يبقى في جامعة سرقسطة الإقليمية، وأن يرسل بطالبه الذكي أستاذا للغة العربية في الجامعة المركزية بالعاصمة، وفي سنة ١٩٠٣ شغل ميجيل آسين بلاثيوس، بعد مسابقة، كرسي اللغة العربية في كلية الآداب بمدريد، وحرص وهو في مدريد على مواصلة بحوثه ونشرها في مجلة أرغون التي تصدر في سرقسطة، وقد تحولت بعد ذلك ولصعوبة مالية وبإشارة من بلاثيوس إلى مجلة الثقافة الإسبانية(١٧). وبين أول دراسة كتبها بلاثيوس ١٨٩٨ وآخر يوم فارق فيه الدنيا حرر خمسة وأربعين ومئتي مؤلف، بعضها بحوث مركزة صغيرة الحجم وبعضها الآخر دراسات موسعة جاءت في أجزاء متعددة وجاء معظمها في الفلسفة الإسلامية.

بدأ اهتمام آسين بلاثيوس بالفلسفة الإسلامية مبكرا، وكان الغزالي أول شخصية تحظى بدراسته، فكانت رسالته للدكتوراة تقدم بها عام ١٩٠١ عن الغزالي: «اتجاهاته الصوفية والفكرية» كما درس أصول الفلسفة في الأندلس بمناسبة كتابه القيم «ابن مسرة ومذهبه» واستطاع في عبقرية فذة أن يرسم صورة دقيقة لمذهبه الفلسفي ولحياته، ودرس صوفيا آخر وهو ابن عربي المرسي ولم يقنع بهذا الصوفي الفيلسوف، فعرض لفلاسفة أندلسيين آخرين، فترجم كتاب زالفصل في الملل والأهواء والنحلس لابن حزم القرطبي، وجاءت ترجمته الإسبانية في أربعة مجلدات ضخمة وكتب عن الأصول الإسلامية للكوميديا الإلهية. وحقق كتاب «تدبير الموحد» لابن باجة و«محاسن المجالس» لابن العريف، وقارن بين ابن رشد وتوما الأكويني وابن عربي ورايموند لل، وإخوان الصفا والفيلسوف القطلوني تورميدا، ولم يكن يتردد في الدفاع عن الموقف الإسلامي في مواجهة مستشرقين أوربيين، وكان الوحيد الذي وقف في وجه دوزي حين عرض لعفة ابن حزم في حبه وردها إلى أصول مسيحية، ففي عام ١٨٦١ نشر دوزي كتابه «تاريخ مسلمي الأندلس» وكان قد قرأ مخطوطه «طوق الحمامة» لابن حزم، وأفاد منها في كتابه، ووقف مذهولا بإزاء اعترافات ابن حزم العاطفية ثم علق عليها في كتابه الآنف الذكر(١٨). وقد ظل رأي دوزي مرجحا متفقا عليه بين الباحثين والدارسين إلى أن نشر آسين بلاثيوس دراسته العميقة والجادة عن ابن حزم القرطبي فعرض لرأي دوزي والرد عليه. وخلاصة رأي دوزي حول ابن حزم، تذهب إلى أن النفسية التي تكابد حب ابن حزم ليست من خصائص الجنس العربي، ولا الأدب الإسلامي، التي تستمد إلهامها من الرغبات الجنسية المبتذلة، فحب ابن حزم الرومانتيكي لا يمكن تفسيره إلا في ضوء وراثة نفسية وارتداد منه لخصائص جنسه المسيحي الإسباني، وفي رد آسين بلاثيوس يقول «لقد تأثر دوزي بما هو شائع معاد عن حسية الحب عند الجنس العربي، أكثر بما هو حق، وهذه الأفكار المعادة وليدة دراسات جزئية وسطحية وجانبية للأدب الإسلامي، وهي مضطربة، مثلها في ذلك خرافة لا تقل عنها انتشارا وهي عجز الجنس السامي عن الدراسات الفلسفية».

أما كتاب آسين بلاثيوس الذي صنع تاريخا وميز عصرا فكان عن «الأصول الإسلامية للكوميديا الإلهية» وقد ألقاه في البدء بحثا في المجمع الملكي الإسباني في جلسة ٢٩ من يناير عام ١٩١٩ ثم نشره في العام نفسه كتابا(١٩). وفي مجال التصوف درس بلاثيوس ابن عباد الرندي (١٣٣٠-١٣٨٩) وهو من عظماء متصوفة الأندلس في القرن الرابع عشر الميلادي، ووقف بلاثيوس طويلا عند الطريقة الشاذلية لأن ابن عباد كان شاذليا، ووقف على نقاط اللقاء بين هذا الصوفي المسلم وبين صوفي آخر مسيحي هو يوحنا الصليبي (١٥٤٢-١٥٩١)(٢٠).

غارسيا غوميس: لامحيد عن الطريق

وكان آسين بلاثيوس رئيس مدرسة الدراسات

العربية في كل من مدريد وغرناطة عام ١٩٣٢ لأن أستاذه ريبيرا آثر بعد تقاعده أن يترك العاصمة وأن ينسحب إلى بساتينه في بلنسية على حين انتهت رياستها في غرناطة إلى غارسيا غوميس، أنبه تلاميذ بلاثيوس وأحبهم إلى قلبه، وغارسيا غوميس من مواليد مدريد ١٩٠٥ إبان عن نبوغ كبير حيث حصل على الدكتوراة وهو لم يطفئ شمعته الثانية والعشرين بعده لم تكن رؤاه متعصبة بل انغمس في البحث والدراسة سالكا خط الأساتذة الكبار: غاينغوس وريبيرا وبلاثيوس، يقول عنه تلميذه الدكتور محمد مكي إن شأنه شأن أفراد الجيل الثاني من كبار رواد الاستشراق الإسباني كان متمكنا من اللغة العربية وآدابها بعمق وقوة، يحسن فهم النصوص والترجمة وقد ساعده في التمكن من اللغة العربية دراسته في القاهرة إثر بعثة دراسية وتتلمذه على يد طه حسين، فتوطدت العلاقة بينهما، وعرف عن غوميس ولعه بالأدب العربي وكان من أوائل من اهتم بالشعر الأندلسي حتى إن دراساته وأبحاثه وترجماته شكلت مرجعا أساسيا للمختصين بل إنها شكلت منعطفا، وألقت بظلالها على الإبداع الإسباني، فتأثر بما نقله غوميس عن العربية من أشعار مجموعة من فطاحل الشعراء الأندلسيين جيل ٩٨ و جيل ٢٧ أمثال لوركا وألبيرتي، وكان مما ترجمه أعمالا شعرية وموشحات لمختلف الشعراء الأندلسيين كابن زيدون، وابن عمار، وابن عباد، والجياني، والإلبيري، وابن الزقاق، ونظم بعضها على أوزان الشعر الإسباني خصوصا قصائد ابن الجياب، وابن الخطيب، وابن زمرك هذا الأخير الذي صنف حول شعره كتاب «قصائد عربية على قصر جدران الحمراء وينابيعها» وهو كما يقول: «حصيلة جهود سنين عكف فيها على قراءة الأشعار المحفورة والمكتوبة بخط كوفي على جدران قصر الحمراء بغرناطة»، كما أولى اهتماما بالزجل فترجم لابن قزمان في ثلاثة أجزاء، ولم ينسه انهماكه في دراسة وترجمة الأدب الأندلسي، إيلاء الاهتمام بالأدب العربي المعاصر فترجم «يوميات نائب في الأرياف» للحكيم، ونقل إلى الإسبانية الجزء الأول والثاني من سيرة طه حسين «الأيام» في حين تكلفت تلميذته كارمن رويث برابو بترجمة الجزء الثالث(٢١).

كانت هذه مقدمة وإطلالة سريعة على قسم من الاستعراب الإسباني، حرصنا على المزج فيها بين السير الذاتية لعمالقة الاستعراب الإسباني لما تحمله من دلالات كبرى، حتى نصل لإنتاجهم الثقافي المنصب على تراثنا العلمي الأندلسي، وهي في جوهرها تمثل استفزازا إيجابيا لكل الباحثين والدارسين للأدب الأندلسي.

- أثر الفكر الإسلامي الأندلسي في الفكر الإسباني من وجهة نظر أنخيل غونزالس بالنثيا:

نتناول هذا الموضوع من خلال كتاب بالنثيا الذي عنونه ب Historia de la literatura Arabico Espanol بترجمة الدكتور حسين مؤنس تحت عنوان «تاريخ الفكر الأندلس» كما أشرت في مقدمة هذا العرض في طبعته الأولى بالقاهرة سنة ١٩٥٥ في شهر مايو. وقد صنف أنخيل جنثالث بالنثيا هذا الكتاب ليضيفه إلى ما حمله بيمينه من آثار كفاحه العلمي، يوم تقدم لامتحانات أستاذية كرسي اللغة العربية بجامعة مدريد، عقب تنازل شيخ المستشرقين الإسبان خليان ريبيرا عن ذلك الكرسي مختارا لينقطع إلى أبحاثه ودراساته عام ١٩٢٧. وقد حشد بالنثيا بين دفتيه مادة لو فصلت بعض الشيء لملأت مجلدات، ولكنه ألزم نفسه من الإيجاز ما جاوز المألوف، وإن من يعرف الأمانة البالغة التي اتصف بها جنثالث بالنثيا ليتصور الجهد الذي احتمله حتى ذلك كله في غير حيز(٢٢).

آراء الأب خوان أندريس في القرن الثامن عشر:

«كان الأب خوان أندريس يسوعيا، غير أنه فصل من هذه الجماعة وطرد من إسبانيا، وكان قد أشار إلى أثر الثقافة الأندلسية في الثقافة الأوربية إلماعة قصيرة غير واضحة والسبب في ذلك قلة المصادر، إذ لم يكن متوفرا له سوى الفهرس اللاتيني للمخطوطات العربية

بمكتبة الإسكوريال الذي وضعه الماروني اللبناني الأصل ميخائيل الغزيري ونشره في مجلدين بعنوان: «المكتبة الاسكوريالية العربية الإسبانية» Bibléotheca arabico-hispana es curia lensis 1770.. وقد صنف هذا الأب اليسوعي خوان أندريس كتابا غريبا نشره بالإيطالية بين سنتي ١٧٨٢ و١٨٩٨ وسماه «أصول الأدب عامة وتطوراته وحالته الراهنة» وقد ترجم إلى الإسبانية بين ١٧٨٤ و١٨٠٦ باسم origen progresos y estado actual de toda la literatura وقال فيه مؤكدا «إن الفضل في قيام الدراسات الطبية في أوربا يرجع إلى ما كتبه العرب»، وقال أيضا: «بينما تصرف الكنائس جهدها إلى تلقين الناس الأناشيد الدينية وتعلمهم القراءة وعد الأرقام، وبينما نجد الناس في فرنسا كلها يهرعون إلى «ميتز» و«سواشون» بكتب أناشيدهم الكنائسية لكي يقوموها على النحو المتبع في كنائس روما نجد العرب يبعثون السفارات لاستجلاب الكتب القيمة ما بين إغريقية ولاتينية ويقيمون المراصد لدراسة الفلك ويقومون بالرحلات ليستزيدوا من العلم بالتاريخ الطبيعي وينشؤون المدارس لتدرس العلوم فيها بشتى صنوفها»، ثم يذكر الترجمات التي قام بها العرب عن آثار الفرس والهنود والسريان والمصريين والإغريق خاصة، وذهب أندريس إلى أن قيام التعريف العلمي في أوربا في الطب والرياضيات والعلوم الطبيعية مرجعه إلى العرب وذكر تأييدا لرأيه أسماء «جريرتوس» Componodinovara , Adelardus Batense , Morley Alfonso el Sabio. وقال إنهم أعلام حركة انتقال علوم العرب إلى أوربا، وإن إرلاندو دفيلا نوفا تلقى تعليمه كله في إسبانيا على أيدي العرب وعن كتبهم ومدارسهم أخذ المعارف النافعة في الطب والكيمياء التي نشرها في أوربا(٢٣). وذهب إلى أن اختلاط النصارى والمسلمين كان من الطبيعي أن يدفع الأمل إلى تقليد الآخرين، ثم يستطرد في تفكيره المنطقي فيقول: «إن صور هذا الشعر العربي وقوالبه كانت حرية بأن تنتقل إلى بروفنسا عن طريق الصلات المتبادلة بين الفرنسيين والإسبان - نصارى ومسلمين- وتجوال الشعراء المنشدين المعروفين «بالتروبادور». فنشأ الشعر البروفنسي على أساس من الشعر العربي، ويقول أيضا: «إن هذا الشعر البرفنسي إنما ينتسب إلى العرب أكثر مما ينتسب لليونان واللاتين، إذ لم يكن لدى البرفنسيين علم بهذين الأدبين في حين أن شعر العرب كان أقرب موردا إليهم»(٢٤). ويؤكد خوان أندريس أن قواعد التقفية التي اتبعها الشعر الشعبي إسبانيا كان أوبرفنسيا، وأساليب صياغة الشعر الحديث ونظمه، إنما هي مأخوذة من العرب، وذهب كذلك إلى أن موسيقى التروبادور وآراء ألفونسو العالم في هذا الفن عربية كلها، وكذلك اللون القصصي المعروف بالفابليو Fabliau الخرافات والحكايات والقصص (٢٥).

الفلسفة: مترجموا طليطلة اليهود، الرشديون:

أصبحت طليطلة بعد أن استولى عليها ألفونسو السادس (١٠٧٥م)، المركز الذي انتشرت منه الثقافة العربية واليهودية إلى باقي نواحي إسبانيا وأوربا، وخلال حكم ألفونسو السابع (١١٢٦م-١١٥٧م) لجأ إلى هذا البلد نفر غفير من اليهود ناجين بأنفسهم من نواحي الأندلس الإسلامي، بسبب اشتداد عبد المومن بن علي أول خلفاء الموحدين في تعقبهم، ويرجع الفضل في إدخال النصوص العربية إلى الدراسة الغربية إلى رايموندو (١١٢٦-١١٥٢) أسقف طليطلة وكبير مستشاري ملوك قشتالة على أيامه وكان فعله هذا حاسما كان له أبعد الأثر في مصير أوربا، كما يذهب إلى ذلك أرنست رينان، وكان الأسقف «رايموندو» المشرف على جماعة من المترجمين بمدرسة المترجمين في طليطلة. Colegio de traductores toledanos وقد قامت هذه الخلية بترجمة كل الكتب الفلسفية والشروح والمختصرات التي وضعها أمثال الكندي وابن سينا والفارابي وابن رشد، وأكبر من وصلت أسماؤهم من أولئك المترجمين الإسبان نذكر دومنغو غونزالس Domingo Gonzales ودمنيوكس كوديسلا في

Dominucus gudislavi ويوحنا بن داود الإسباني – Abendaud- Johane Hispanus اليهودي الذي اعتنق المسيحية وسكن طليطلة(٢٦).

– رايموندو مارتين: لم يكن الإعجاب وحده هو الذي دفع الناس إلى دراسة كتب المسلمين، بل أقبل بعضهم على دراستها التماسا لحجج يقارع بها الإسلام وأهله ومن أولئك نذكر Raimondo Martin (1230-1286) وكان قسا دومينكا قطلونيا، اجتهد في تعلم العربية حتى أتقنها ووضع كتابه المسمى «خنجر الإيمان ضد المسلمين واليهود» jugio fidei adversus Mauros et Judeos وهو مديح النصرانية يمتاز في مادته ومنهجه عن كل ما سبقه. إذا استثنينا كتاب «جامع حجج في جدال الكافرين» (Suma Contra gentes)، للقديس توما الأكويني، وقد أشار الأستاذ آسين بلاثيوس بما يتجلى من علم «رايموندو مرتين» بالعربية والعبرية والإسلام واليهودية في كتابه «خنجر الإيمان»، و«شرح الرمز» explanatio simboli، فهو يورد نصوصا من الغزالي انتخبها من «التهافت» و«المقاصد» و«المنقذ» و«الإحياء».

– رامون لوليو: (٦٣٢ه/١٢٣٥م-٧١٤ه/١٣١٥م)

وقد بين الأستاذ ريبيرا والأستاذ آسين بلاثيوس من بعده اعتماد لوليو على كتاب المسلمين وخاصة ابن عربي، ودأب لاستهلال رسائله باسم المسيح لأن المسلمين يستهلون كتبهم باسم محمد (صلى الله عليه وسلم)، وقال بفصل الرجال عن النساء في الكنائس وهو يمتدح في المسلمين إخلاصهم لدينهم، وأراد أن تتلى أسماء الله في الكنائس كما يرتل المسلمون القرآن في المساجد، وهو يقرر في كتابه -Blanquerna- «بلانكرنا»، أنه ألف كتاب «الصديق والمحبوب» على طريقة الصوفية el libro del amigo y del amado ولا يبعد أن يكون ترجمة على نهج ترجمان الأشواق لابن عربي(٢٧).

– ألفونسو العالم والثقافة العربية:

Alfonso el sabio y la cultura arabe

بلغ الاهتمام بالعلوم العربية الإسلامية في إسبانيا النصرانية الذروة في عصره. وقد أشرف على ذلك بنفسه وقد ساعده التفاف اليهود والنصارى والمسلمين من العلماء حوله، وأنشأ بمرسية معهد للدراسات بمعاونة الرقوطي الفيلسوف المسلم، ولم يوفق هذا المعهد المرسى كثيرا، ونقله إلى إشبيلية وأنشأ فيه مدرسا(٢٨)، ومدرسة عامة للاتينية والعربية، وأمر ألفونسو بأن يترجم الإنجيل إلى الإسبانية، وبأن ينقل القرآن إليها، وترجموا له كذلك زالتلمودس وسالقبالةس وبأمره ترجم كتاب كليلة ودمنة إلى الإسبانية وله يد فيما قام به دون فدريك Donfadrique من ترجمة قصة «السندباد» إلى الإسبانية، كما أدخل في ثنايا «تاريخه العام لإسبانيا» cronica general de espana «مواد عربية تاريخية وأسطورية ومن بين هذه الأخيرة قصة زليخة ويوسف Zuleja y Jose وحكاية العالمة «Doluca» دولوكا والفتاة ترموت Termut la infanta واستخدم الموسيقى الأندلسية في وضع «أناشيده» «Las Cantijas»(٢٩).

– الفن القصصي: «كتاب سلك الكتاب»

Disciplina clericalis

كان كتاب تعليم رجال الدين أول كتاب في القصص المستقى من أصول عربية يذاع في إسبانيا النصرانية الذي ألفه «بدرو ألفونسو» وأصله يهودي من أهل شقة كان اسمه «موسى سفردي» ثم تنصر في سنة ١١٠٦م وتبناه ألفونسو الأول ملك أرغون الملقب بالمقاتل، وتدل الدلائل كلها أن هذا الكتاب كان كتبه بالعربية ثم ترجمه بنفسه إلى اللاتينية. وهو في هذا الكتاب يورد ثلاثة وثلاثين أقصوصة شرقية(٣٠).

– الدون خوان مانويل: Don Juan leunaM

يقول بالنثيا: لم يكن لمؤرخي أدبنا الإسباني بد من أن يقروا بدين «الدون خوان مانويل» للآداب العربية فقد قرر أول -Mendenez playo- أديب صاحب أسلوب نثري من كتابنا في العصور الوسطى، فقد نهل وروى من موارد عربية ولكنه تناول مواضيع طرقها غيره من الكتاب وعرف كيف يصوغها في قالب مبتكر

فالكثير من قصص «ألكندي لوكانور» elconde lucanor مقتبس من أصول عربية ومن أمثلة ذلك قصة عميد قس كنيسة ياقب (يعقوب) مع «الدون إليان» Don Julian المشهورة وحكاية «حر طليطلة» التي عرفت فيما بعد بقصة تحقيق الوعد La proeba de las promesas وهي حكاية نجد أصلها في القصة العربية المعروفة «أربعون يوما وأربعون ليلة» وقصة صلاح الدين مع السيدة saladino y la duena مستقاة من السندباد، أو من ألف ليلة، أما أن الدون مانويل كان يعرف العربية ويقرأ كتبها فيؤيده كتاب «الأحوال» من تأليفه وذلك الكتاب ماهو إلا قصة بوذا في قالب آخر عرفها مانويل عن طريق عربي نجهله إلى الآن، ويقول «منندث بلايو» تعقيبا على ذلك: «بيد أن الدون خوان مانويل كغيره من كبار القصاص. يضفي على قصصه طابعا شخصيا خالصا ويعمق موضوعاته، ويأتي دائما بابتكارات موفقة فيما يضيفه من التفاصيل»(٣١).

- **تورميدا: Turmida:**

يحتل Anselo de Turmeda في تاريخ الأدب مكانا فذا، فقد ولد في ميورقة في منتصف القرن الرابع عشر ودرس في لاردة وبولونيا ثم انضم إلى طائفة الرهبان المعروفة بالمنورس (Los minores) ثم رحل إلى تونس حيث ارتد عن المسيحية واعتنق الإسلام وتسمى بعبد الله بن علي وصار يرتزق من عمله كترجمان وتوفي عام ١٤٢٠م وقد حلله أهل المغرب بهالة من القداسة، ولقبوه بالترجمان الميورقي، وقد ذاع كتابه المسمى «تحفة الأريب في الرد على أهل الصليب» بين المسلمين ذيوعا كبيرا. وقد اعتمد على ما أورده ابن حزم في «الفصل» من الحجج في مناقشته لآراء النصارى ومذاهبهم أما ما ألفه بالقطلونية مثل كتاب «التعاليم الصالحة» (libre de bon) وكتاب «رباعيات مملكة ميورقة» (coblas del rhegne de mallorca) و«كتاب النبوات» (los profecias) فقد طار صيتها في كل مكان وقد ترجم كتابه المسمى «مجادلة الحمار» ألفه عام ١٤١٧ وهذا الكتاب عنوانه الكامل «مجادلة الحمار» للأب انسليمو دي تورميدا: Disputa del asno contra fray anselmo de Turmeda وكان قد نشر في المجلة الإسبانية (سنة ١٩١١ مجلد ٢٤) وهي خرافة شائقة جدا تدور حول الحيوانات وتوضع فيها مسألة الإنسان وامتيازه على العجماوات موضع المناقشات، ويجري الجدل في مجلس يتولى الحمار الكلام فيه نيابة عن أصناف الحيوان، ويدحض الحجج التي يدلي بها تورميدا متحدثا باسم البشر، وهذا الكتاب ماهو إلا ترجمة حرفية، في أحيان كثيرة، لفقرات من مجادلة الحيوانات لبني آدم الواردة في رسائل إخوان الصفا، وهذه المجادلة التي تحدثنا عنها عند تورميدا واردة في فصول كثيرة من الرسالة الثامنة من الجسمانيات الطبيعيات من الجزء الثاني (ص ١٦٩) وأولها فصل عنوانه: «في ذكر تصانيف أحوال الطيور وأوقات هيجانها وسفادها وكيفية اتخاذها أعشاشها وإصلاح أوكارها وكمية بيضها ومدة حضانتها وكيفية تربيتها لأولادها» وقد اختار آسين بلاثيوس لها كلها عنوان: Disputa o reclamacion de los nimales contra al hombre وهو عنوان أحد تلك الفصول في الرسائل «فصل في بيان شكاية الحيوان من جور الإنسان» (جزء ٢ ص: ١٨٢) ويمكن مراجعة هذا في(٣٢)

El original arabe de la disputa del asnocontra fray Anselmo de Turmeda, opudHuellas del islam, Madrid -1941-115

«جراثيان» وابن طفيل:

من القصص العربية التي لفتت دارسي الأدب المقارن قصة الصنم والملك وابنته «التي نجدها في مخطوط قديم في الاسكوريال، وقد تولى نشرها غارسيا غوميس وقام بدراستها وتحليلها وانتهى إلى أن هذه القصة هي المصدر المشترك الذي قبس منه ابن طفيل القالب القصصي لحي بن يقظان، وجراثيان بلتزار، الفصول الأولى من الكريتيكون Elcriticon والواقع أن قصة الصنم تتفق مع الرواية الثانية التي يوردها ابن طفيل عن أصل بن يقظان والتي تقول إنه لم يتولد من الطين، بل إنه ثمرة علاقة غير مشروعة

بين أخت الملك وأحد رجاله وهي رواية لا يذكرها الناس كثيرا، وقد استخدم ابن طفيل هذا القسم من القصة ليحشد فيه مذهبه الفلسفي ولكي يدلل على ما بين العقيدة والأفلاطونية الحديثة من انسجام وتلك هي الغاية التي استهدفها من تأليف قصته، كما أشرنا إلى ذلك فيما سلف، فهو يرينا كيف ينتقل (حي) من مجرد تأمل المظاهر الطبيعية إلى إدراك نشوة الاتصال بالله(٣٣)، وقد كان اليسوعي «بارتلوم» قد أشار في القرن الثامن عشر إلى هذا التشابه الجلي بين قصة حي بن يقظان والفصول الأولى من الكريتكون ثم قام Mendenez playo بتحليل أوجه التشابه بينهما في المقدمة التي كتبها لترجمة بونس بويجس لقصة (حي بن يقظان) ونشرت عام ١٩٠٠، ولكن لما كانت رسالة حي بن يقظان قد نشرت للمرة الأولى مع ترجمتها اللاتينية سنة ١٦٧١ على يد بوكوك، أي بعد ظهور الجزء الأول من الكريتيكون بعشرين سنة، فقد ظلت مسألة انتقال الفكرة من الكتاب العربي إلى كتاب جراثيان موضع شك، لأن التشابه بين الكتابين، أظهر من أن يمارى فيه، فلما عثر غارسيا غوميز على «قصة الصنم» أسفر السر بعض الشيء، إذ أنه تبين في بحثه أنه من الممكن جدا أن يكون غراثيان قد عرف هذه القصة إذ كانت شائعة متواترة بين الموريسكيين.

الشعر القصصي في إسبانيا الإسلامية:

أثبت الأستاذ ريبيرا في بحثه المنشور سنة ١٩١٥ على أننا نجد عند أوائل مؤرخي الأندلس من المسلمين آثارا من شعر قصصي، لابد أنه كان مزهوا في الأندلس خلال القرنين التاسع والعاشر، وقد كان أهل الأندلس استعملوا إلى جانب العربية لهجة أعجمية دارجة، لقد قال دوزي إن الشعر العربي الفصيح لم يعرف شعر الملاحم القصصي، إذ الشعر العربي كله كان غنائيا أو وصفيا فوعى ريبيرا ذلك وانصرف للبحث في كتب التاريخ الأندلسي من بقايا أسطورية ذات أصول محلية. وهذا ما تحدثنا به بعض المصادر الأندلسية أن نفرا من الأندلسيين وصف أحداث فتح الأندلس وما تلاه من حروب في قصائد طوال كيحيى الغزال الذي لا يبعد أن يكون من أصل إسباني، وتمام بن علقمة الذي تزوج ابنة «رومانوس قومس» على أيام القوط، ونكاد نقطع بأن هذه الأساطير كانت جارية على ألسن الناس بالعجمية الدارجة، ومن أمثلة الأساطير ذات الطابع القومي ما يدور حول (كرم أرطباس) القوطي الذي لجأ إليه نفر من رؤوس العرب يطلبون ضياعا، فحط من شأنهم ثم وهبهم من أراضيهم شيئا كثيرا»، ويقول خليان ريبيرا تعليقا على هذا الخبر: «وهذه الحكاية تحمل كل الملامح التي تدل على أنها قد بينت على أساس من أقصوصة شعبية منظومة، وبعد أن يورد القصة بالنثيا قائلا: «فهذه الرواية قد مرت في الطريق العادي الذي تمر به الأساطير كلها، فإن الملاحم الشعرية الأسطورية تنشأ حول حقيقة تاريخية ثم تنشر بعد ذلك ويدرجها المؤرخون في مدوناتهم بعد أن يجردوها من كثير أو قليل من قالبها الشعري الأول وقد استنتج ريبيرا من هذه النماذج أنه كان لأهل الأندلس شعر قصصي شعبي ولكنه ضاع ضياعا يكاد يكون تاما لسوء الحظ(٣٤).

هل يمكن أن يكون لهذا الشعر القصصي الأندلسي من أثر في الشعر القصصي الإسباني؟

بعد أن أثبت ريبيرا وجود شعر قصصي شعبي في الأندلس طرح هذا السؤال، ثم أقبل يقارن أسطورة ازراق بالشعر القصصي الإسباني والفرنسي، وتتفق الأساطير الأندلسية كذلك مع الإسبانية في أنها نشأت في النواحي والأعصر التي حفلت بالصراع والحروب، وتتفق مع الإسبانية والفرنسية في أن شخصياتها تاريخية، ثم أن هناك فكرة أساسية تتخلل هذه القصص الأندلسية، فكرة نشأت من السخط العام على استبداد السادة الإقطاعيين، ثم إن الوقائع البارزة في القصة ذات طابع فروسي: مبارزات بين الأبطال، بالضبط كما نرى في القصصين الإسباني والفرنسي، وإذا تدخلت المرأة في سير الحوادث فإنها

لتقلب حمية الفرسان ولتستثير النخوة في نفوسهم، أما وشائح القرابة وعواطف الحب، فتجئ في الموضع الثاني، وإذا تحدث هذا القصص الأندلسي عن الحب، كان حديثا ساذجا بعيدا عن تزويقات أهل الظرف وأهل العاطفة والخيال الجموح، والقصاص يعمد إلى رواية الوقائع مباشرة في أسلوب طبيعي ودون مقدمات(٣٥).

يقول ريبيرا «ومن بين هذه المعالم التي استلفتت إنتباهي أكثر من غيرها» أولهما أن الملك المسلم الذي يتوارد ذكره أكثر من غيره في الملاحم الفرنسية - كأنشودة رولان مثلا- هو ملك سرقسطة بالذات أي ذلك الملك الذي يرد ذكره في حديث إزراق صاحب وادي الحجارة، والثاني أن اللقب الذي يطلق في الروايات العربية على إزراق صاحب وادي الحجارة ذلك البطل المسلم الجرئ الشهم، وهو كما يورده ابن القوطية (منت Mont) و(منتيلMontel) في صورة التصغير، يطلق في القصص الفرنسية على فارس عربي شجاع حارب إلى جانب شرلمان في إسبانيا وهو أومنت (Omont) وذلك التوافق كله أكثر من أن نستطيع نسبته إلى مجرد المصادفة وخاصة إذا ذكرنا أنه لا يقع في ظواهر ثانوية بل في ظواهر أصيلة. ذلك أن مقدار الآثار الشرقية في الأدب الفرنسي كثير، لا يمكن الغض من شأنه، ولقد اعترف جانروا Jeanroy بذلك فقال: «إن القصص الأصيلة التي بنيت عليها الأقاصيص المعروفة بالفابليو (خرافات) يكاد يكون معظمها من أصل مشرقي»(٣٦). ويعلق ريبيرا بالحاح قائلا: «أجل والأمر الذي مردون أن ينبه عليه أحد هو أن هذه التأثيرات كلها أقبلت من إسبانيا، والسبب في عدم التنبيه إلى ذلك هو الرغبة في نسبة هذه التأثيرات إلى علاقات مباشرة أو إلى عوامل أخف على النفس، كالعلاقات بالإمبراطورية البيزنطية، فكثير من القصص الشرقية أقبلت إلى إسبانيا قبل وصولها إلى فرنسا، ومن أسبانيا انتقلت إلى غيرها من الأمم حاملة طوابع ظاهرة لا يشك فيها تنبئ عن مرورها بشبه الجزيرة»، ويخلص بالنثيا للقول: إننا نجد أنفسنا آخر الأمر أمام أصلين اثنين يحتمل أن يكون الشعر القصصي الإسباني قد صيغ على مثال أحدهما الجرماني والأندلسي، فأما عن الجرماني فهو بعيد سحيق، حمله القوط الغربيون إلى إسبانيا بعد أن تغيرت خصائصه بسبب اتصال الجرمان بالإمبراطورية الرومانية قرونا طويلة، وأما الأندلسي الإسلامي فأقرب صلة، وإن كنا لا نجد حلقة الوصل بينه وبين الشعر القصصي الإسباني، نعم إنه إسلامي الطابع، ولكنه إسباني الروح، لأي هذين الأصلين يميل؟.

الزجل في الأدب الأوربي:

يورد بالنثيا هذا الفن الشعري الذي ابتكره مقدم بن معافى القبرى والذي نجد أظهر نماذجه في ديوان ابن قزمان «المفتاح العجيب الذي يكشف عن سر تكوين القوالب التي صبت فيها الطرز الشعرية التي ظهرت في العالم المتحضر في أثناء العصر الوسيط» كما يورد خوليان ريبيرا وأيده بالبراهين، وتأثير هذا الزجل على سائر الآداب الأوربية، فيورد بالنثيا تأثيره في فرنسا بقوله: «والواقع أن أوائل التروبادور البروفنسيين استخدموا أقدم القوالب الزجلية الأندلسية. وتغنوا بغرامياتها الجارحة للحشمة بالحرية نفسها وعدم التحرج اللذين نراهما عند ابن قزمان» ويورد أمثلة كثيرة على ذلك(٣٧) ويتحدث بالنثيا أيضا عن تأثير الزجل في إنجلترا بقوله «وكان الزجل الأندلسي شائعا في إنجلترا كذلك، إذ أنه كان يبدو كأنه القالب الشعري ذو الأغصان الذي صبت فيه بعض الأغاني الشعبية القديمة التي كانت تقال في العذراء وبعض أناشيد عيد الميلاد، كتلك التي نجدها في شعر ذوميريل...» ويورد أيضا أثر ذلك في ألمانيا(٣٨) بقوله تضم أغاني «المينيزنجر Minnesenger» قطعا في نظام القوافي فيها شبها بنظامها في الزجل الأندلسي ويورد بذلك قطعة للمنشد «Herman der damen» مع ترجمتها للعربية

من طرف الدكتور حسين مؤنس، ويأتي بتأثير هذا الفن على منشدي إيطاليا أيضا(٣٩) بقوله: تأثرت إيطاليا بالثقافة العربية تأثرا بعيدا مثلها في ذلك مثل إسبانيا، إذ أن المسلمين احتلوا جزء من أراضيها ردحا من الزمن، وقد بلغ اتصال صقلية بالثقافة الإسلامية أوجه في عصور ملوك النورمانيين، وقد أثبت ذلك «فون شاك» (Adolf frederik vonschack Muchelamin) وغيرها، وأما فيما يتصل بما كان للشعر الأندلسي من التأثير في الشعر الإيطالي فيمكننا أن نذكر على وجه التحديد: أننا نجد في الشعر الإيطالي موضوعات مما يختص به الشعر الشعبي الأندلسي مثل موضوعي «الشقية في زواجها»، والفجريات, (La Albada)، وما يشبهها وكذلك القالب الشعري للطراز المسمى بالكونتراستو (Contrasto) ومعناه الخصام وقد أثبت الأستاذ «Pizzi» أنه يرجع إلى أصول فارسية وكان يصاغ في قالب الزجل الأندلسي ومن أمثلة ذلك «قصائد الكونتراستو» التي نظمها «تشيولودال كامو» أما ذلك الضرب من الشعر الديني الإيطالي الوسط سمي باللاوديسب: (Laudes مدائح) وكان ينظم في اللهجة الدارجة، ونجد أحسن نماذجه في شعر«jacaponi di todi» وقالب مدائحه هو الزجل الأندلسي صافيا أحيانا ومصورا بعض التصوير:

أيها الحب الرقيق للفقر	Dolce amor di povertade
كم ينبغي أن نحبك	quantoti degiamo amare
أيها الفقر المسكين	povertade poverella
إن الذلة أختك	umildade é tua sorella
إنه ليكفيك صحن صغير	benti basta la scodella
للشراب والطعام(٤٠)	e al bere eal mangiare

وفي انتقال بالنثيا للحديث عن التأثير الأندلسي في البرتغال، يشير إلى الأغاني الجليقية البرتغالية وهي منظومات من طراز الزجل وإن كنا نلاحظ في خرجات تلك المنظومات الزجلية البرتغالية بعض الاختلاف عن المعروف في خرجات الأزجال ويضرب مثالا على ذلك بأغنية تحت عنوان «أغنية الصديق» la cantiga al damigo من شعرديونيس(٤١).

ونصل مع بالنثيا إلى إسبانيا مع كنتيخات ألفونسو العاشر las cantigas del fonso X، يكشف لنا تركيب الأزجال عن أوزان كثيرة من المنظومات التي كان مؤرخوا الأدب الإسباني في حيرة من أمرها، ومثال ذلك كنتيخات(٤٢) (أغاني) ألفونسو العاشر، فقد أظهر ريبيرا أن معظمها من طراز الأزجال، وإن كانت الخرجة تنظم في بعضها على قافية سابقة مثل

Omilda des con povreza quer Avirgen Coroada
Mas dorgullo con requeza e ela muy despagada
E desta razon vos dierei un miragle muy fremoso
Que mostrou santa maria Madre do rey grorioso
A un crerigo que era de aservir deseioso
E por en gran maravilla le foi per ela mostrada

إن السيدة العذراء المتوجة لتفضل التواضع مع الفقر على الغرور والغنى لأنها تحتقرهما احتقارا شديداولهذا السبب فإني سأقص عليكم معجزة بالغة الجمال صنعتها القديسة مارية أم الرب المجيد لرجل دين كان راغبا في خدمتها وقد صنعت العذراء هذه المعجزة لتريه إياها ويبدو أن الملك العالم نظم هذه الكنتيخات لتتمشى مع ألحان موسيقية كانت موجودة بالفعل في ذلك الحين، ويتضح هذا إذا لاحظنا أن القالب الذي اتخذ لنظم حديث معجزات العذراء هو قالب الغصن الغنائي (la estrofa lirica) وهو أكثر تعقيدا وأعسر على التأليف من الأغصان التي تستعمل في الشعر القصصي وإن طريقة الإنشاد الجماعي قد اتسع استعمالها مما كان يقتضي قطع سياق القصيد، بين الحين والآخر ليردد المنشدون لحنهم، يقول خليان ريبيرا: «إن هذا هو الذي اضطر الشاعر إلى تجزئة أبياته على أساس عروض يقوم على جعلها أشطارا غير مقفاة وذلك حتى يوائم بين ألفاظه وموسيقى ذات تركيب أشد منها تعقيدا». ويصل ريبيرا بعد دراسته تركيب موسيقى الكنتيخات إلى أنها هي الأخرى قامت

على أساس من الموسيقى الأندلسية الإسلامية.

– خوان رويث وكتاب الحب الجميل El arcepriste de Hita Juanruiz y su libro del buen AMor

يقول بالنثيا: «يتجلى الأثر العربي عند خوان رويث بصورة لا يرقى إليها الشك، ونرى ذلك بوضوح في مواضع شتى من كتابه المسمى بالحب الجميل زومن أمثلة ذلك الرسالة التي تحملها «Trota conventos» إلى المرأة المغربية وكلامه عن الآلات الموسيقية التي لا توافق الأغاني العربية، ويتجلى ذلك الأثر العربي كذلك في اعترافه بأنه صنع ألحانا مرقصة والراقصات الموريسكيات، وفي استعماله للألفاظ العربية في مواضعها كما أشار إلى ذلك دوزي وأنجلمان وEquilaz في جوامع مفرداتهم ويقرر مننديث يلايو ذلك وإن كان يميل إلى القول بأن خوان رويث كان يعرف من العربية ما يصلح للاستعمال الدارج ما لا يمكنه من دراسة الفنون الأدبية، ومهما يكن من الأمر فلا شك في أن كتابه «كتاب الحب الطيب» يضم منظومات من طراز الزجل مثل:

Santa maria luz del dia
Tu me guia todavia
Ganame gracia e benedicion
Et de Jesus consolacion
Que pueda con de voc?on
Cantar de tu alegria

أيتها القديسة مارية يا ضوء النهار
أنت يا من تهدينني أبدا
امنحيني الرحمة والبركة
وليواسيني يسوع
حتى أستطيع عن إخلاص وتقى
أن أتغنى بما تفيضينه في قلبي من المسرة

ويسوق بالنثيا نموذجا آخر يدعم من خلاله أطروحته من كتاب الحب الطيب:

Mis ojos ne veran luz
Pues perdido he a cruz
Cruz, cruz ada panadera
Tomé por entendedera
Tome senda por carrera
Comofaz el andaluz

إن عيني لن تريا النور
لأنني لم أعد أرى كروث
كروث تلك المعذبة الخبازة
التي اتخذتها حبيبة

(وقد بالغت في تقديري) إذ حسبت الطريق الضيق طريقا واسعا كما يفعل الأندلسيون (إذ يبالغون في تقدير كل شئ) (٤٣).

ويضم كتاب الحب الطيب كذلك حكايات من الممكن أن تكون مستقاة – بطريقة غير مباشرة – عن كتب «سلك الكتاب» لبدرو ألفونسو، و«كليلة ودمنة» و«السندباد» ومن الممكن أن يكون قد أخذ بعضها من رايموندولوليو. أو عن الدون خوان مانويل، ولا يشير بالنثيا إلى أي مقارنة، أو وتأثر «بطوق الحمامة» لابن حزم في كتاب الحب الجميل، رغم أنه أفرد لابن حزم مساحة لابأس بها في كتابه عن تاريخ الفكر الأندلسي.

أغنيات العربيات الثلاث آخر مظاهر الزجل:

يحمل هذا العنوان شيئا من المجازفة، حين يضع للزجل حدودا فاصلة في النهاية، لأننا سنجد لاحقا من ينفي هذا العنوان، خصوصا حينما نطرق باب الإبداع الشعري عند الموريسكيين. فما كانت تلبسه من تقية وسرية إخفاء لإبداعاتهم ومن المقطعات الغنائية الصغيرة التي استند إليها ريبيرا في دراسته للموسيقى في العصور الوسطى «أنشودة العربيات الثلاث» التي نجدها في ديوان بلاثيو El canacionero depalacio وهذا مطلعها:

Tres morillas me enomoran
En Jaen:
Axa fatima y Mariem
Tres morillas tan garridas
Iban a coger olivas
Y f?llaban las cogidas en Jaén
Axa, fatima y mariem
Tres morillas tan lozanas
Iban a coger manzanas
Y cojidas las falladan en Jaén
Axa fatima y mariem
Dijeles: Quien sois, senoras

De mi bida robadoras?
Cristianas, que eramos moras en Jaén
Axa, fatima, y mariem.

عشقت ثلاث فتيات عربيات
في جيان
عائشة فاطمة ومريم
ثلاث عربيات بالغات الجمال
ذهبن يجمعن الزيتون
فوجدنه قد جمع في جيان
عائشة وفاطمة ومريم
ثلاث عربيات فياضات بالحيوية
ذهبن يجمعن التفاح
فوجدنه قد جمع في جيان
عائشة فاطمة ومريم
قلت لهن: من أنتن أيتها الفتيات
اللائى سلبنني حياتي؟
(فقلن) مسيحيات، وكنا عربيات في جيان
عائشة وفاطمة ومريم(٤٤)

وقد ظلت أوزان الزجل مستعملة في الشعر الإسباني حتى القرن السابع عشر فنجد «كالدرون» في مأساة حب بعد الموت (amor despues la muerte) يرسل على ألسنة الموريسكيين الأنشودة التالية.

Aunque en triste cauteverio
De alà por justo misterio
unperio Llore el africano
Su misera ley esquiva
Su ley viva
Viva la memoria extrana
De aquella glorioso hazana
Que en la libertad de Espana
A Espana tuvo cantiva
Su ley viva.

على الرغم من الأسر التعيس
الذي أراده الله لنا بتقدير خفي عادل
فإننا نبكي عن الدولة الإفريقية
وما قدر عليها من شقاء
وليحيى دين الله
ولتحيى الذكرى العجيبة

لذلك العمل المجيد (فتح إسبانيا على يد المسلمين)
التي جعلت إسبانيا أسيرة حريتها
وليحيى دين الله(٤٥)

خلاصة:

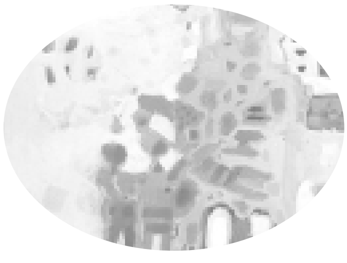
بعد هذه النزهة القصيرة التي تناولت تأثير الفكر الإسلامي الأندلسي في الفكر الإسباني بخاصة والأوربي عامة، تناولا سريعا ومختصرا، يبدو أنني لم أوفق في اختيار النموذج الأجدر بتمثيل موقف المستعربين الإسبان من إظهار هذا التأثير ومناقشته بعمق، وقد أدركت ذلك منذ البداية، لأن غاية أنخيل بالنثيا في هذا الكتاب هي غاية تأريخية للفكر، ولا تتناول الفكر في ذاته ولا الأدب في أجناسه، ولذلك كنت أبحث عن بالنثيا في هذا الكتاب فلا أجده إلا نادرا، لأنه يتكئ بشكل مطلق على آراء ودراسات الرعيل الأول المؤسس لمدرسة الاستعراب الإسبانية وعمالقته أمثال «ريبيرا» و«كوديرة» و«آسين بلاثيوس» و«غارسيا غوميس». وهذا ما زاد الأمر غموضا، لأنه لا يمكن الخروج بحكم دقيق على نتف من الآراء وقطع مجتزئة، ولذلك اعتبر هذا العرض أرضية فقط لنقاش أطول وأعمق حتى يفصح عما لم يقل في كتاب بالنثيا هذا وما قيل عن وجهة نظر المستعرب بالنثيا بدقة، رغم تعليقاته المقتضبة كقوله مثلا عن يحيى الغزال الذي لا يبعد أن يكون من أصل «إسباني» بدون أي دراسة ولا تحقيق، وهذا لا ينبغي موضوعيته في طرح كثير من آراء الدارسين والتنبيه لأثر الفكر الإسباني وتأثير الأخير في الفكر الأوربي في ألوان أدبية وفكرية كثيرة، وقد شدت انتباهي هذه النقطة، فالتراث الإسلامي العربي في الأندلس، كان تركة تعامل معها المستعربون الإسبان بمنهجين الأول: الطمس والشتم والحط من شأنه، وكانت هذه الرؤية تمثل وجه التعصب والسلبية، ونوعا من الانتقام لما يسمى «بالغزو الإسلامي لأرض إسبانيا»، بل وجدنا عند بعض المستعربين رأيا أعمق في التعصب من هذا

الرأي، والذي ذهب إلى أن العرب لم يغزوا الأندلس لأنهم كانوا متخلفين على صعيد المراكب البحرية، ونمثل لهذا الرأي بكتاب:

Arabes n'ont Jamais envahi l'espagne

ويقول ملخص الكتاب وهو للمؤرخ الإسباني اغناسيو أولاغي: «إن العرب والمسلمين لم يفتحوا إسبانيا عسكريا، وإن التحول للإسلام في الأندلس لم يتم إلا عبر حركة الأفكار وتصارعها، حيث لقيت الدعوة الإسلامية مناخا ملائما في إسبانيا التي سادت فيها الديانة الأريوسية في خلال القرن الثامن الميلادي، فلم يجر الإسبانيون إلا تعديلات طفيفة على معتقدهم وفكرهم وثقافتهم وعاداتهم ليتحولوا إلى الإسلام» ودون مناقشة هذا الطرح ننتقل للرؤية الثانية في التعامل مع التراث العربي الإسلامي في الأندلس، والتي يمكن تلخيص طرحها في عنوان إسبانيا الإسلامية، والتي تصدى لها مستعربون مر ذكرهم أعادوا الاعتبار لهذا التراث، ولعل المنافرة التي كانت بين الفرنسيين والإسبان، شكلت حافزا كبيرا بالدفع بهذا الاتجاه إلى الأمام للرد على مقولة الأديب الفرنسي «ألكسندر ديماس» وهو يعرض بتخلف الإسبان في ميدان الثقافة «إن أوربا تنتهي عند جبال البرانس»، ونلمس هذه الردود على هذا الرأي حينما يعرج بالنثيا على الزجل في الأدب الأوربي ويناقش انتقال هذا الفن من إسبانيا إلى باقي الأقطار الأوربية استحالة الأخذ المباشر بدون وساطة إسبانية بقوله والواقع أن أوائل التروبادور اليروفنسيين استخدموا أقدم القوالب الزجلية الأندلسية وتغنوا بغرامياتها الجارحة للحشمة بنفس وعدم التحرج اللذين نراهما عند ابن قزمان ويورد أمثلة كثيرة على ذلك(٤٦).

كما لايفوتنا أن ننبه إلى مسألة أخرى لا تقل أهمية، وهي أن كثيرا من الباحثين المشارقة في معالجاتهم للتراث الأندلسي يعتمدون المعيار القومي، فيتحدثون عن العرب والحضارة العربية حتى وهم يترجمون من الإسبانية، فإنني أصاب بالدهشة والذهول حينما أجدهم (المشارقة) يترجمون (Moros) و (Musulmanes) باعتبارها تعني العرب، وهذا ما عبر عنه الدكتور حسين مؤنس في ترجمته لكتاب بالنثيا، مع الاتفاق الكلي على أن الحضارة الأندلسية لم تكن لعرق ولا لقومية، وحتى عنوانها الإسلامي لاينطبق دائما على العقيدة الشخصية للعلماء والأدباء والفقهاء، وإنما تستمد إسلاميتها من الحكم السياسي الإسلامي، لأننا وجدنا علماء من اليهود والمسيحيين داخل هذا الحكم كان لهم المساهمات الوافرة في الحضارة الأندلسية في حقبة الحكم الإسلامي التي كانت ملتقى للحضارات، حيث امتزجت فيها الحضارات الفارسية، والرومية، والعربية، واليونانية، والأمازيغية، والهندية والإفريقية، ولذلك فهي أكبر من أن توضع في مربعات قومية أو دينية أو عرقية.■



الهوامش

١- تاريخ الفكر الأندلسي ص: ز-ح مقدمة المترجم حسين مؤنس أنخيل بالنثيا غنزالس ط١ مكتبة النهضة المصرية- القاهرة س ١٩٥٥.
٢- دائرة المعارف- مجلد١٢- ص:٦٩ وورد التمييز نفسه في كتاب «تراثنا بين ماض وحاضر» بنت الشاطئ ص: ٦٨ دار المعارف، مصر.
٣- المستشرقون وتحقيق التراث -الدكتور جورج كرباج ص: ٧٩-٨٠ مجلة آفاق عربية عدد ١٠ سنة ١٩٩٢.
٤- المستشرقون وتحقيق التراث العربي -جورج كرباج- ص: ٨١ - مرجع سابق.
٥ - المستشرقون لنجيب عفيفي ١١٤٦/٣.
٦ - المستشرقون لنجيب عفيفي (م س) ١١٤٦/٣
٧- مجلة العربي ع ١٠٢، أيار ١٩٦٧ ص: ١٣٩.
٨ - الإسلام والمسلمون في ألمانيا- الشيخ طه الولي ص: ٢٨-٢٩.
٩- مقدمة لدراسة التاريخ الإسلامي ص: ٤٣.
١٠- قواعد تحقيق المخطوطات ص: ٧.
١١- تراثنا بين ماض وحاضر «بنت الشاطئ» - دار المعارف- مصر ص: ٤٨.
١٢- نفسه ص: ٥٤.
١٣- التراث العربي ص: ٤٩.
١٤- علوم الحديث ومصطلحه ٢٨٨.
١٥ -المستشرقون وتحقيق التراث العربي، ص: ٨٣ -مرجع سابق.
١٦- قصة الاستشراق الإسباني المعاصر- د الطاهر أحمد مكي- مجلة آفاق عربية السنة III عدد ٣ تشرين الثاني ١٩٧٧ -الصفحة- ٧١-٧٢.
١٧- قصة الاستشراق الإسباني المعاصر ص: ٧٤. مرجع سابق.
١٨- نفسه ص: ٧٥.
١٩- نفسه ص: ٧٧.
٢٠- نفسه ص: ٧٣.
٢١ - الاستعراب الإسباني يفقد آخر عمالقته: إملير غارسيا غوميس - عبد الرحيم الوهابي- جريدة العلم: الملحق الثقافي السنة ٢٦/١٠ يونيو ١٩٩٥.
٢٢- تاريخ الفكر الأندلسي -أنخيل جنثالث بالنثيا- ترجمة حسين مؤنس من مقدمة المترجم ص الأوليز
٢٣- تاريخ الفكر الأندلسي -بالثيا- ترجمة حسين مؤنس ص: ٥٣٣-٥٣٤.
٢٤- نفسه ص: ٥٣٥.
٢٥- نفسه ص: ٦٣٦.
٢٦ -تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٥٤٠.
٢٧- نفسه ص: ٥٤٤.
٢٨- المدرس ترجمة لـ estudio وهو يختلف عن المدرسة.
٢٩- تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٥٧٤.
٣٠- تاريخ الفكر الأندلسي: ص: ٥٧٩.
٣١- مننْدث بلايو - ص: ١٤٧. من تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٥٨٥-٥٨٦.
٣٢- تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٥٨٨.
٣٣- نفسه ص: ٦٠١-٦٠٢.
٣٤ -تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٦٠٣-٦٠٤.
٣٥- نفسه ص: ٦٠٧-٦٠٨.
٣٦- نفسه ٦١٠-٦١١.
٣٧- تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٤١٥.
٣٨- نفسه ص: ٦١٨.
٣٩- نفسه ص: ٦١٩.
٤٠- نفسه ص: ٢٢٠.
٤١- تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٦٢١.
٤٢- تطلق الكنتيخات (cantigas) بصورة خاصة على مجموعة من القطع الشعرية في مديح العذراء تنسب إلى ألفونسو العاشر (ص: ٤٢٠).
٤٣- تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٦٢٤-٦٢٥
٤٤- نفسه ص: ٦٢٧-٦٢٨.
٤٥- تاريخ الفكر الإسلامي ص: ٦٢٩-٦٣٠.
٤٦- تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٦١٥.

القيم الثقافية

ودورها في نقل التكنولوجيا

محمد مقداد *

ملخص:

يعتبر موضوع القيم الثقافية موضوعا ذا أهمية بالغة ، والاهتمام به سيساعد دون شك في فهم الشعوب وخاصة في البلدان النامية وبالتالي المساهمة في إنجاح مشاريع التنمية المختلفة فيها. وان المرحلة الراهنة من تاريخ البلدان النامية يمكن تسميتها مرحلة القيم الثقافية لأن الاهتمام فيها بموضوع الثقافة والقيم المنبثقة منها ازداد الاهتمام به من طرف كل من باحثي هذه البلدان لأنهم أدركوا بجد أهمية فهمها لضمان التقدم، وباحثي البلدان المتقدمة لأنه يهمهم كثيرا فهم شعوب البلدان النامية واستغلال ذلك لمصالحهم المختلفة. تعتبر هذه الورقة مساهمة أخرى تضاف الى ما يقوم به الباحثون الآخرون لفهم القيم الثقافية في البلدان النامية وعلاقتها بنقل التكنولوجيا. وقد تضمنت ثلاثة عناصر رئيسة بالإضافة الى مقدمة وخاتمة وقائمة المراجع. لقد خصص العنصر الأول للقيم الثقافية مركزا أولا على عرض مفاهيم الورقة الرئيسة وهى الثقافة و القيم ونقل التكنولوجيا. وثانيا على تأثير القيم الثقافية في الشخصية مبينا بصورة أساسية تأثيرها في الجانب المعرفي، وفى الجانب الوجداني وفى الجانب السلوكي. وثالثا على العلاقة بين القيم الثقافية والسلوك مبينا أن العلاقة بينهما ليست علاقة مباشرة لكن محكومة بمتغيرات وسيطة أهمها الموقف الثقافي المعين والقيم الثقافية ذاتها والفرد حامل القيمة الثقافية.

وخصص العنصر الثاني للقيم الثقافية ونقل التكنولوجيا مركزا أولا على القيم الثقافية المحايدة مثل اللغة والعادات والتقاليد مؤكدا ضرورة أخذها بعين الاعتبار في أثناء نقل التكنولوجيا لأن الفشل في إدراكها يعمل على إفشال عملية النقل وإحباطها. وثانيا القيم الثقافية السالبة التي اكتسبتها مجتمعات البلدان النامية في عهود التخلف ومنها عدم احترام الوقت، وانخفاض الدافعية الى العمل والذاكرية (عدم الكتابة والإعتماد على التذكر) مؤكدا ضرورة تعديلها لأنها لا تنسجم ومبادئ التنظيم الحديث ومنها تسيير التكنولوجيا والتحكم فيها والتمكن من استغلالها.

وخصص العنصر الثالث للكوارث والمشاكل التي تنجم في حال ما إذا تم إهمال القيم الثقافية عارضا نموذجين اثنين فقط وهما كارثة بوبال بالهند سنة ١٩٨٤ وكارثة استيراد القمح المعالج بالعراق سنة ١٩٧١ .

وبغض النظر عن عناصرها المختلفة، فإن الورقة ككل تؤكد أهمية القيم الثقافية وضرورة اعتبارها ليس فقط في نقل التكنولوجيا – كما تبين هنا – لكن في كل مشاريع التنمية المختلفة.

١) **مقدمة:** في الستينات من القرن الماضي وعندما شرعت البلدان النامية في نقل التكنولوجيا كانت تعتقد أن هذا النقل سيمكنها من الخروج من دائرة التخلف إلى دائرة التقدم وبسرعة لانه أقصر طريق موصل إلى هذا الهدف. وفعلا فقد شرعت معظم البلدان النامية في نقل التكنولوجيا من البلدان المتقدمة الشرقية والغربية آنذاك وتواصل النقل لغاية هذا اليوم، وسيتواصل لسنوات عديدة قادمة. لقد بين كومار (Kumar 1998) أن نقل التكنولوجيا للبلدان النامية لا يزال متزايدا غير أن شكله قد شهد بعض التغيير . قبل تسعينات القرن الماضي كان معظم النقل

* أكاديمي من الجزائر يعمل حالياً في قسم علم النفس بكلية التربية – جامعة البحرين.

يتم بواسطة الاستثمار الأجنبي المباشر (Foreign Investment Direct) والنقل العام للتكنولوجيا, (Global technology transfer) وابتداء من تسعينات القرن الماضي، شهد النقل بواسطة النقل العام للتكنولوجيا تراجعا، لكن النقل بواسطة الاستثمار الأجنبي المباشر ازداد ازديادا مشهودا. وسبب ذلك- كما بين كومار- يعود أساسا إلى ما حدث في البلدان النامية من تغيير سياسي داخلي ومن استقرار ورغبة في التقدم والنهوض.

بعد فترة ليست بالطويلة بدأت البلدان النامية تختبر الكثير من المشكلات التي لم تكن موجودة قبل الشروع في عمليات نقل التكنولوجيا وهى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتكنولوجيا المنقولة، وأهمها المشكلات المالية والبيئية (تلوث) والسلوكية(الحوادث) والأمنية (الكوارث). ففيما يخص المشكلات المالية ، لقد أنفقت البلدان النامية مبالغ مالية ضخمة مقابل الحصول على التكنولوجيا غير أن المردود لم يكن قادرا على تبرير ما تم اتفاقه . فقد كانت المخرجات متجاوزة بكثير المدخلات، ولم تتمكن كثيرا من البلدان ترجيح كفة الميزان التجاري أبدا. وفيما يخص المشكلات البيئية فإن التكنولوجيا تكون ساهمت إلى حد كبير في تلويث البيئة (الهواء والماء). وان كثيرا من البلدان النامية قبل معرفة التكنولوجيا الحالية كانت جد نظيفة ولا آثار للتلوث بها، لكنها بمجرد شروعها في الحصول على التكنولوجيا بدا تلوث البيئة جليا .إن المدن التي تتركز فيها التكنولوجيا و خاصة المدن ذات المناطق الصناعية الكبيرة اصبح التلوث فيها لا يطاق. ومما سببته أيضا التكنولوجيا المستوردة إلى البلدان النامية هو الحوادث المهنية. عدد كبير من الحوادث يسجل كل سنة في البلدان النامية بعض هذه الحوادث يسبب جروحا خفيفة، و بعضها الآخر يؤدى إلى الوفاة. كل تلك الحوادث ناجمة عن التعرض إلى مخاطر التكنولوجيا الفيزيقية أو الكيماوية. إلى جانب الحوادث المهنية، يجب الإشارة إلى الأمراض المهنية التي يتعرض لها العاملون في البلدان النامية ومنها الصمم الناجم عن ارتفاع مستويات الضوضاء في كثير من المصانع و الأورام العظمية العضلية الناجمة عن الاستخدام المستمر لأجهزة الكمبيوتر والآلات الكاتبة في المكاتب، وأمراض الجهاز التنفسي وخاصة الربو الناجمة عن تواجد الذرات المتطايرة في الهواء (غبار، رمال، مواد كيماوية) (أنظر مقداد ٢٠٠٠).

أخذا بعين الاعتبار هذه النتائج وغيرها مما لم يتم ذكره هنا، هل يمكن القول أن عملية النقل كانت ناجحة؟ وهل تكون قد حققت الأهداف المرجوة منها؟ قد يكون من السهل القول مع شهنواز أنها لم تكن ناجحة، وإنها لم تحقق ما كان متوقعا منها من أهداف (أنظر Shahnawaz 1991) لقد تمكن مقداد (٢٠٠٠) من تقديم أربعة أسباب رآها مسؤولة وبدرجة كبيرة على هذا الفشل وهى: ضعف تصميم التكنولوجيا والضعف الداخلي في البلدان النامية والمشكلات (القيود) التي تضعها البلدان المنتجة للتكنولوجيا والمصدرة لها في أثناء عملية التصدير، وأخيرا، المشكلات المرتبطة بعملية النقل في حد ذاتها وأهمها عدم اهتمام القائمين على عمليات النقل سواء الجهة المصدرة للتكنولوجيا أو الجهة الناقلة لها بالخصائص و المميزات التي تتميز بها البلدان النامية وأهمها الفوارق البيئية الايكولوجية والفوارق الثقافية. إن التكنولوجيا التي تكون قد نشأت في بيئة معينة وفى ثقافة معينة إذا تم نقلها إلى بيئة وثقافة مختلفين من الممكن جدا أنها لا تحقق الأهداف المرجوة منها.

تحاول هذه الورقة التركيز على القيم الثقافية في البلدان النامية وعلاقتها بنقل التكنولوجيا ، وكيف تؤثر هذه القيم في عملية نقل التكنولوجيا.

٢) القيم الثقافية:

٢،١/ عرض المفاهيم:

٢،١،١/ الثقافة : لا بد من الإشارة إلى أن مفهوم الثقافة من المفاهيم التي حظيت بتعاريف كثيرة جدا لأنه مركز اهتمام كثير من الباحثين من العلوم الإنسانية والاجتماعية (علم الاجتماع، علم النفس، الأنثروبولوجيا، الاقتصاد، الخ). فقد عرفها (هارسكوفيتش Herskovits 1948) تعريفا بسيطا لكنه شامل. لقد قال: «الثقافة هي جانب البيئة أو

المحيط الذي هو من صنع البشر». أما Barnlund and Araki (1985) فقد عرفاها تعريف سلوكيا. لقد قالا: «الثقافة لا وجود لها ماعدا ما يتجلى منها في سلوك الأفراد الذين ينتمون إليها. وهى مفهوم مجرد مبنى على ما يظهر من صفات عامة فى سلوك جماعة من الأفراد».

وفيما يخص محتواها لقد بين Ember and Ember 1985 بأنها تظم أنواع السلوك المتعلمة والمعتقدات والاتجاهات التي تميز مجتمعا معينا أو شعبا معينا. وفيما يخص خصائصها الأساسية، فقد تمكن (Moore and Lewis) من غربلة كثير مما كتب حول المصطلح، وتوصلا إلى أن خصائص الثقافة الأساسية هي:

١- أنها تعبير تجريدي يضم تحته عددا من الظواهر.

٢- أنها تشير إلى المعارف الإنسانية والمعلومات والمهارات التي تم تعلمها .

٣- أنها معرفة اجتماعية لأنها تدرس من طرف الكثير من الأفراد وتعلم إلى كثير منهم أيضا، وبالتالي، فهي مشتركة بينهم.

٤- أنها تتسم بالمرونة لأنها تنتقل عبر أجيال .

٥- أنها متكاملة لان محتوياتها تميل إلى أن تعزز نفسها بصورة تبادلية.

٢,١,٢/ القيم الثقافية: لقد بين هوفستيد Hofstede1990)) أن عناصر الثقافة أربعة هي:

- الرموز (Symbols) وتشمل اللغة اللفظية وغير اللفظية واللباس الذي يلبسه الأفراد وكل ما يعمل على تعزيز ولاء الفرد للجماعة التي ينتمي إليها.

- الأبطال (Heroes) وهم الذين يتخذهم المجتمع قدوة للخلف يقتدون بهم ويتعلمون منهم.

- الطقوس (Rituals) وتشمل الروتينيات اليومية التي تعبر عن القيم، وهى تدعم القيم وتعززها.

- القيم (Values) وهي الجانب الخفي من الثقافة الذي لا يستنتج إلا من خلال سلوك الأفراد. وهي تشكل جانبا واحدا فقط من جوانب الثقافة المختلفة. لقد بين على جلبي ومحمد بيومي (١٩٩٠) أن مفهوم القيم من أكثر مفاهيم العلوم الانسانية غموضا لأنه مرتبط بالتراث الفلسفي من جهة، ويعبر عن أرض مشتركة بين مجموعة من العلوم والمعارف من جهة أخرى. وعلى الرغم من أن هناك تعاريفا كثيرة للقيمة تعبر عن اختلاف وجهات نظر العاملين فى الميدان، إلا أنني اختار التعريف الذي قدمه روكيتش (Rokeach 1973) فهو يرى أن «القيمة هي معتقد يعبر عن تفضيل شخصي أو اجتماعي لغاية من غايات الوجود» ومن الجدير بالذكر أن روكيتش يميز بين ثلاثة أنواع من المعتقدات هي: المعتقدات الوصفية والمعتقدات التقويمية والمعتقدات الآمرة والناهية، التي تمكننا من الحكم على الوسائل والغايات بوصفها مرغوبة أو غير مرغوبة. وهو يعتبر أن القيم هي معتقدات من النوع الثالث (معتقدات الأمر والنهى) وهي تحدد كيف يسلك الناس تجاه الموضوعات والأشياء (Rokeach 1973). أما مصادر القيم فهي: أولا، العائلة أو الأسرة، وثانيا، المدرسة بكل ما فيها من معلمين معاملين ومناهج، وثالثا، مؤسسات التنشئة الأخرى وخاصة التي ينتمي إليها الفرد بعد الوصول إلى مرحلة البلوغ كالمدارس الثانوية والجامعات.

يحتوي تراث القيم على تناولين لدراسة مسالة القيم وهما :

١, تناول الموضوعات، وهو الذي يركز على القيم من وجهة نظر الموضوعات، أي ما تنطوي عليه تلك الموضوعات من قيم. وممن يمثلون هذا الاتجاه عالم النفس الأمريكي برهوس سكنر (١٩٠٤-١٩٩٠) (أنظر Skinner 1953).

٢, تناول الأفراد ، وهو الذي يركز على القيم من وجهة نظر حامليها وهم الأفراد المعنيون، أي كما يتبناها الأشخاص. وممن يمثلون هذا الاتجاه عالم النفس الأمريكي أبراهام ما سلو (١٩٠٨ - ١٩٧٠) (انظر١٩٧٠ Maslow) تتبنى هذه الورقة الاتجاه الثاني وتركز على القيم التي يحملها الأفراد باعتبار أن التكنولوجيا المنقولة من بلد إلى آخر يعمل عليها

أفراده وستكون فعالية استخدامها متوقفة على سلوكاتهم وما يكمن من ورائها من قيم.

٢,١,٣/ نقل التكنولوجيا: ويقصد به تحويل التكنولوجيا من جهة إلى جهة أخرى. ويمكن أن يكون جزئيا يتم فيه نقل بعض أجزاء التكنولوجيا فقط. كما يمكن أن يكون شاملا يتم فيه نقل كل مستلزمات التكنولوجيا من عتاد صلب وعتاد لين . بالإضافة إلى هذا ، فإن النقل يمكن أن يكون من البلدان المتقدمة إلى البلدان النامية. أو من البلدان المتقدمة إلى البلدان المتقدمة. أو من البلدان النامية إلى البلدان المتقدمة ، ومن العادة أن يشمل هذا النقل التكنولوجيا التي تكون ذات مستوى رفيع وقادر على منافسة التكنولوجيا التي تنتجها البلدان المتقدمة . كما يشمل التكنولوجيا التي تكمل التكنولوجيا التي تنتجها البلدان المتقدمة . أو من البلدان النامية إلى البلدان النامية. إذا تطور هذا النوع من النقل مستقبلا فمن الممكن أن يساهم بفعالية في تحقيق التنمية في البلدان النامية ذلك أن التكنولوجيا فيه تكون اكثر ملاءمة ويمكن التحكم فيها والسيطرة عليها لأنها نشأت في بيئة لا تختلف كثيرا إن لم تكن مشابهة تماما لبيئة البلد المستورد. كما يمكن أن تكون أرخص ثمنا من التكنولوجيا التي تستورد من البلدان المتقدمة. وبالتالي، فإنها تساهم في بقاء الأموال الطائلة التي تنفقها البلدان النامية على التكنولوجيا في البلدان النامية ذاتها للاستفادة منها في مشاريع أخرى. في هذه الورقة، فإن نقل التكنولوجيا المقصود هو النقل الذي يتم من البلدان المتقدمة التي غالبا ما تتواجد في المناطق الباردة أو المعتدلة، إلى البلدان النامية التي غالبا ما تتواجد في المناطق الحارة الرطبة أو الحارة الجافة.

٢,٢/ تأثير القيم الثقافية في الشخصية:

٢,٢,١) القيم الثقافية والعمليات المعرفية: يقصد بالعمليات المعرفية العمليات التي يتمكن الأفراد بواسطتها من معالجة المعلومات والتعامل معها، ومنها التصنيف والفرز والتذكر والقدرة على حل المشاكل.

أولا: التصنيف: (Categorization نظرا لان أنواع الأشياء في الحياة متعددة ومتنوعة، فسيكون من الضروري تصنيفها في فئات بحيث تكون الأصناف شاملة لكل أفراد النوع، وغير متداخلة في الآن نفسه. لقد درس بوسال لافوس (Bossel-Lagos) نمو القدرة على التصنيف لدى أطفال البيرو حيث شملت عينة دراسته ٧٥ بنتا يتراوح سنهن بين ٦ سنوات و١٤ سنة، وتم تقسيمهن إلى مجموعتين: مجموعة البنات آلائي يتكلمن اللغة الأسبانية وينتمين إلى الطبقة الغنية، ويسكن مدينة ساحلية. ومجموعة البنات آلائي يتكلمن اللغة البيروفية إلى جانب اللغة الأسبانية، وينتمين إلى الطبقتين الفقيرة والمتوسطة، وكان معظم آبائهن أميين. طلب الباحث من جميع أفراد العينة أن يقدموا أكبر ما يمكن من المفردات التي يمكن أن تنتمي إلى كل صنف من الأصناف الآتية: الأمراض، والورود، والفواكه، والألعاب، والتجهيزات، والطيور، والأسماك، ووسائل النقل، والخضر والملابس. لقد وجد أن الفروق كانت جد واضحة بين المجموعتين في غزارة المفردات التي تم تقديمها لبعض الأصناف وخاصة الألعاب ووسائل النقل. لقد كانت مفردات أطفال المجموعة القروية فقيرة مقارنة بمفردات أطفال المجموعة الغنية. وهي تدل على الاختلافات الموجودة بين خبرات الأطفال وتجاربهم واختلاف عناصر المحيط الذي يتواجدون فيه. إلى جانب هذا، فان لازدواجية اللغة دورا قد يكون مهما في النتائج التي حصل عليها الباحث.

ثانيا: الفرز (Sorting): يتفق الباحثون على أن الأطفال يمكن أن يقوموا بعملية الفرز وبصورة جيدة في سن متقدم. لكن يجب القول أن الفرز يقوم به الأطفال إذا تم على أساس معيار واضح كمعيار اللون. أما إذا كان معيار الفرز شيئا مجردا كوظيفة الشيء مثلا، فانهم لا يتمكنون من القيام به إلا في سن متأخر وخاصة بعد سن الالتحاق بالمدرسة، لان البيئة في هذه المؤسسة الاجتماعية تمكنهم من القيام به (انظر مثلا Evans 1975).

ثالثا: الذاكرة (Memory): إذا كان الأفراد من الثقافات المختلفة يصنفون الأشياء والمفردات بطرائق

مختلفة ، فهل يتذكرونها بطرائق مختلفة أيضا ؟ وهل تساعد أسس التصنيف الذاكرة في عملية التذكر؟ تميل الدراسات التي أجريت في هذا المجال للإجابة عن الأسئلة المنصرمة بنعم. لقد بين- ومنذ سنوات عديدة- بارتلات Bartlett 1932 أن عملية التذكر تنمو في المجتمعات الأمية أو شبه الأمية بصورة مختلفة عنها في المجتمعات غير الأمية. ذلك أن أفراد المجتمعات الأمية يعتمدون منذ البداية اعتمادا واضحا على التذكر والذاكرة. أما الأفراد في المجتمعات غير الأمية فهم يعتمدون في تذكر للمعلومات على التدوين بأي شكل من الأشكال. لهذا، فإن كول وغاى (Cole and Gay 1972) تصورا أن مهارات التذكر قد تكون نامية في المجتمعات الأمية لعدم توافر إمكانيات الكتابة من جهة، ولانتشار إمكانيات المشافهة انتشارا واسع النطاق. يعتقد هذان الباحثان ، أن عدم توافر العوامل الأولى وانتشار العوامل الثانية يؤدي إلى نمو مهارات التذكر بفعل استخدامها والاعتماد المتكرر عليها. ومن جهة أخرى ، فإن توفر إمكانيات التدوين من كتب ، ومفكرات ، وكمبيوتر وغيرها من تقنيات التسجيل الحديثة تؤدى إلى إضعاف مهارات التذكر، لأنها تعمل على تهميشها، وعزلها ، لدرجة أنها تضعف مع مرور الزمن.

للرغبة في معرفة كيف يمكن للقيم الثقافية أن تؤثر في الذاكرة ، استخدم واغنر (Wagner 1981) مصطلحي «الذاكرة الصلبة» و«الذاكرة اللينة» حيث يعنى الأول بنية الذاكرة مثلا كفاءة الذاكرة قصيرة المدى ومقدار النسيان، وحيث يعنى الثاني عملية مراقبة المعلومات والاحتفاظ بها في الذاكرة مثل التكرار (Rehearsal) وإستراتيجيات الاسترجاع. وقد افترض واغنر أن الذاكرة الصلبة عالمية ومتجردة من أثر الثقافة، غير أن الذاكرة اللينة عرضة للتأثر بالعوامل الثقافية. للتأكد من صدق هذه الفرضية، اختار الباحث عينة مكونة من ٣٨٤ طالبا مغربيا يتراوح أعمارهم بين ٧-١٩ سنة. منهم المتعلمون في المدارس الحكومية ومنهم الذين يحفظون القرآن في الكتاتيب عن ظهر قلب، ومنهم بائعو السجادات والزرابى. لقياس كفاءة الذاكرة وبنيتها، استخدم الباحث اختبارا تذكريا يكون فيه التركيز على تذكر آخر الكلمات في القائمة. ولقياس إستراتيجيات الاحتفاظ بالمعلومات وطرائق استرجاعها، استخدم الباحث اختبارا تذكريا يكون فيه التركيز على تذكر أول الكلمات في القائمة المراد حفظها. لقد وجد أن اثر الحداثة (Recency Effect) كان مستقرا ومتشابها بين المجموعات المختلفة، في حين أن اثر الأولوية (Primacy Effect) كان متباينا ومختلفا بين المجموعات. لقد حصلت مجموعة المتمدرسين على احسن النتائج، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على دور المؤسسة التربوية في تنمية هذا الجانب لدى أفرادها.

رابعا: القدرة على حل المشكلات (Problem Solving):

التفكير المنطقي شكل من أشكال العمل الذهني وهو يعتبر خاصة من أهم خصائص التفكير العلمي. ومن أشكاله (أنواعه) التفكير الاستنتاجي (Inferential reasoning) الذي يشير إلى محاولة الوصول إلى حقيقة معينة من مقدمات سابقة. مثلا إذا رأى شخص السحب الكثيفة في الأفق فقد يستنتج أنها تمطر. للتأكد من تأثير الثقافة في هذا النشاط العقلي استخدم الباحثون نوعين من الإستراتيجيات وهما:

١/ إستراتيجية حل المشكلات العملية: وممن استخدمها من الباحثين كول وآخرون (Cole etal.1971) الذين صمموا جهازا (آلة) يتكون من ٠٣ أجزاء هي ا و ب وج . وقد تكونت عينة دراستهم من مجموعتين تم أخذهما من ليبيريا (إفريقية) : مجموعة المتعلمين التي احتوت على أطفال وراشدين، ومجموعة غير المتعلمين التي احتوت أيضا على أطفال وكبار . لقد اخبر الباحثون أولا الجميع انهم يحصلون على جوهرة عند فتح الباب أ وضغط الزر الموجود بداخل فنائه. وأخبروهم ثانيا انهم يحصلون على كرة عند فتح باب الجزء ج والضغط على الزر الكائن داخل فنائه. كما اخبروهم ثالثا أن جائزة يتم الحصول عليها إذا تم وضع الجوهرة والكرة في فتحتين خاصتين

توجدان في فناء الجزء ب الذي يفتح بابه فقط عندما يتم غلق بابي الجزأين أ و ج. أخيرا، تم فتح أبواب الأجزاء الثلاثة للجهاز، وطلب من الجميع بداية العمل. لقد وجد الباحثون أن كل أفراد العينة وجدوا صعوبة في حل هذه المشكلة بغض النظر عن السن. ولكن عند مقارنة المتعلمين بغير المتعلمين يتبين أن دور البيئة التعليمية كان واضحا في الأفراد. لقد تبين أن الرغبة في التعامل مع الجهاز كانت عالية لدى المتعلمين وكانت منخفضة أو غائبة تماما لدى غير المتعلمين.

٢/ إستراتيجية حل المشاكل اللفظية (Verbal logical reasoning) : وممن استخدمها من الباحثين لوريا . (Luria 1976) لقد تكونت عينة دراستها من مجموعتين من الفلاحين. مجموعة الفلاحين الأميين ومجموعة الفلاحين الذين تلقوا تكوينا في محو الأمية لمدة سنة . لقد شمل الاختبار الذي قدم للمجموعتين قضايا منطقية دار بعضها حول مسائل يألفها الفلاحون ودار بعضها الآخر حول مسائل غريبة مثل القضية الآتيه:

– في القطب الشمالي يوجد الثلج على مدار السنة كما أن لون الدببة هناك أبيض.

– توجد منطقة «نوفايا زمليا» في أقصى الشمال.

– ما هو لون الدببة الموجودة فيها؟

بينت النتائج التي حصلت عليها الباحثة أن الاختلاف بين الأميين وغير الأميين كان كبيرا جدا. وقد استخلصت أن الأميين كان يغلب على تفكيرهم الطابع المحسوس، في حين غلب الطابع التجريدي على تفكير غير الأميين.

٢,٢,٢) القيم الثقافية والعاطفة: لقد بين راتنر Ratner 2000 أن الثقافة تؤثر في خصائص العاطفة الآتيه: نوعية العاطفة و شدتها و التعبير السلوكي عنها والطريقة التي يتم بها التعامل معها. هذه الخصائص كونها تنمو في ثقافة ما، فإنها تعكس قيمها ومفاهيمها.

أولا: نوع العاطفة: تتوقف نوعية العاطفة التي يشعر بها الفرد في موقف معين على فهم ذلك الموقف وتفسيره. فقد يعتري الفرد الغضب إذا سبب له فرد آخر أذى معينا، واعتقد الأول أن الأخير قام بذلك السلوك متعمدا. وبالتالي، فان دور التفكير في تحديد نوعية العاطفة مهم جدا، والدليل على ذلك هو أن العاطفة التي تصاحب حادثة معينة ، قد تتغير عندما يعيد الفرد تفكيره فيها. فالطفل مثلا قد يغضب من أبيه الذي يصرخ في وجهه لأنه دخن، عندما يكبر ويعيد التفكير في الحادثة نفسها قد يفرح لأنه يعرف أن أباه كان يريد أن يحول بينه وبين فعل التدخين الذي قد يسبب له سرطان الرئة مثلا. ليتم هذا، على الفرد فهم عناصر الموقف التي هي: أولا المثير (المسبب) المباشر للعاطفة (حادثة معينة، رآها ما، فرد ما، سلوك ما، الخ)، وثانيا الموقف الاجتماعي الذي يحدث فيه المثير، وثالثا حاجات الفرد وقدراته لمواجهة الذي حدث.

لقد بين كثير من الباحثين (أنظر مثلا Armon-Jones 1986 , Kleinman and Good 1985) أن عملية الفهم التي تمت الإشارة إليها أعلاه عملية ثقافية وتتأثر بالثقافة إلى حد كبير . مثلا لقد بين omon 1978 أن مفهوم «المسؤولية الشخصية» المنتشر في الثقافة الغربية يعمل على إثارة الغضب في نفوس الغربيين كلما كان هناك عامل يمكن أن يسببه. وكونه غير منتشر في ثقافات أخرى مثلا الثقافة التركية، فانه لا يسبب أو يثير الغضب للأتراك Olson 1981 وبالمثل، فإن (murphy 1978) بين أن الشعور بالذنب والقلق المنتشرين على نطاق واسع بين الغربيين هما غائبان في الثقافات التي يفسر أفرادها الحوادث تفسيرا مختلفا عن تفسير الغربيين لها، كما هو الحال في كثير من الثقافات الإفريقية.

ثانيا: شدة العاطفة: تتوقف شدة العاطفة على فهم الفرد المعرفي كما هو الحال مع نوع العاطفة. مثلا أن درجة الخوف الناجمة عن فقدان الفرد لعمله تتوقف على الأهمية الثقافية التي يمتلكها العمل بالنسبة للتقديم الذاتي للفرد وبالنسبة لحياته الاجتماعية ومستوى المعيشة. وبالمثل، فان درجة الحزن الناجمة عن فقدان عزيز تختلف شدتها بين ثقافة وأخرى، ففى الثقافة الغربية لا تبعث حادثة من هذا

النوع على الحزن الشديد، بينما تعتبر هذه المسالة مما يبعث على الحزن الشديد الذي يدوم أياما أو ربما أشهرا في الثقافة العربية، وما قصة الخنساء بعد وفاة أخيها صخر إلا مثال على ذلك.

التعبير على العاطفة: تؤثر الثقافة و بصورة واضحة في الطريقة التي يعبر بها الفرد عن العاطفة التي تختلج في نفسه. وان الفروق بين الرجال و النساء في التعبير عن العاطفة لمثال يمكن أن يذكر في هذه الناحية. لقد بين كاسون (Kasson 1990) أن الغربيين كانوا مولعين بالضحك الشديد، وبالبكاء المحتد وبالغضب العنيف قبل القرنين السابع عشر و الثامن عشر، لكن بعدهما تغير الأمر، وصار التعيير عن العاطفة بمثل هذه الحدة غير مقبول حتى من طرف الأطفال. لتفسير ما حدث، بين كاسون، أن تهذيب عملية التعبير عن العاطفة كان ضروريا لان فلسفة اقتصاد السوق تقتضي أن يكون الفرد اكثر عقلانية ومتحررا بقدر المستطاع من المشاعر و العواطف، وإلا لما تمكن من الصمود في سوق المناقشة المضطرم. وعلى الرغم من أن التعبير عن العاطفة مختلف ثقافيا، إلا أن بعض التعبير عن العاطفة يكون متشابها ثقافيا ومنها مثلا الابتسام للتعبير عن الفرح. لكن يجب القول أن معرفة العاطفة من خلال ملامح التعبير عنها معرفة جيدة لا تتم إلا بالتفاعل المتكامل مع الأفراد لمعرفة عواطفهم والطريقة التي يستخدمونها للتعبير عن هذه العواطف، لأن العاطفة الواحدة يمكن التعبير عنها بصيغ مختلفة تختلف باختلاف الثقافات. لقد عرض روسل Russell 1991 على عينة من الأمريكيين صورا لأفراد من غينيا الجديدة يعبرون عن عواطف مختلفة. لقد وجد أن ١٨٪ فقط من الأفراد عرفوا عاطفة الخوف، و٢٧٪ عرفوا عاطفة الغضب. ولما أن عرض على أفراد غينيا الجديدة مجموعة من صور لأمريكيين يعبرون عن عاطفة الحزن، وجد أن الغينيين يعتبرون تلك العاطفة عاطفة الغضب.

إدارة العاطفة : تتوقف الطريقة التي يعتمد عليها الناس في إدارة العاطفة على المفهوم الثقافي للعاطفة ذاتها . وعلى سبيل المثال، فان أفراد قبيلة من قبائل الفلبين (قبيلة اللنقطوط) يخافون خوفا شديدا مما يمكن أن يسببه التعبير الشديد عن العاطفة من آثار سلبية في العلاقات الاجتماعية. لهذا فهم يحاولون الابتعاد بقدر المستطاع عما يمكن أن يثير العاطفة، وإذا حدث أن تمت إثارة العاطفة، فهم يحرصون على التنفيس عنها سعيا وراء الحفاظ على العلاقات الحميمة بين بعضهم بعضا. (أنظر ١٩٨٤ Rosaldo)

وكمثال آخر، يمكن الإشارة إلى أن البوذيين المتواجدين في الشمال الشرقي من تايلندا يستخدمون طريقة خاصة في التخفيف من الحزن الناجم عن الفقدان المفاجئ لشخص عزيز. ولا شك في أن هذه الطريقة تتوقف على ما يؤمن به أولئك الأفراد من معتقدات ثقافية حول أرواح الأحياء والأموات. يعتقد هؤلاء الأفراد أن روح من يموت موتا مفاجئا تصبح شبحا مزعجا يحاول الدخول إلى أجساد الأحياء لأنه لم يصل بعد إلى مرحلة التناسخ التي يصل إليها بصورة عادية روح من يموت موتا عاديا. يحاول هذا الروح المشاغب إحداث أكبر ما يمكن من الحزن في المعنى نفسه بالأمر. يمكن التكفير عن هذا الحزن بإكرام الميت حتى يصبح الروح غير مشاغب (أنظر Kleinman and Good 1985)

٣,٢,٢) القيم الثقافية والسلوك: كما تؤثر الثقافة في النواحي المعرفية و العاطفية للفرد، فإنها تؤثر أيضا في نواحي سلوكه الخارجي أيضا. ومن الممكن أن لا أكون قد بالغت إذا قلت أن كل سلوك من سلوكات الفرد إنما يكون انعكاسا للقيم الثقافية التي يحملها. بمجرد أن يولد الفرد يجد نفسه في أحضان أسرة ما. هذه الأسرة هي حامي القيم الثقافية في المجتمع وهي الكيان الذي يذود عنها. وهي تحرص كل الحرص على تجسيد هذه القيم الثقافية في الشخصية الإنسانية ظاهرا (السلوك) وباطنا (الجانبين الوجداني والمعرفي). وللتدليل على تشرب السلوك الإنساني للقيم الثقافية، فإن الماضي و الحاضر مليئان بمئات بل بآلاف الأمثلة التي تدل على هذا. فمن الماضي، يمكن الإشارة فقط إلى طي الأقدام الصيني

(Chinese Foot -Binding) الذي هو محاولة لإيقاف نمو القدمين مع الإناث فقط. كان الصينيون يشرعون في القيام به عند ما يصل عمر البنت إلى حوالي أربع أو خمس سنوات من العمر. تلف قدم الطفلة بضمادة يبلغ طولها حوالي ٠٣ متر ويبلغ عرضها حوالي ٠٥ سم لفا محكما حيث تثنى أصابع القدم إلى الداخل (أخمص القدم) . كانت هذه الضمادة تشد يوميا شدا قويا، والبنت كان يطلب منها أن تلبس حذاء يتناقص حجمه تدريجيا. تستغرق عملية طي القدم حوالي سنتين تصبح بعدها القدمان صغيرتين ومقوستين وقد لا توفران للجسم التوازن الضروري للوقوف والمشي والعمل لمدة طويلة لان المرأة تصبح في حاجة إلى مؤازرة طول الوقت. وما كان شائعا في ذلك الوقت هو أن القدم الأمثل هو الذي يحتويه حذاء يبلغ طوله حوالي ٨ أو ١٠ سنتمترات فقط. وفى هذا ، قال المثل الصيني: «يكلف الحذاء الصغير نهرا من الدموع». يقال بأن عملية طي القدم بدأت في الصين في حدود ٦١٨ ميلادية أي في الوقت الذي حكمت الصين فيه أسرة تانغ . (Tang) وانتشرت بعد ذلك تدريجيا لتعم ربوع الصين المختلفة. استمرت ممارسة هذه العملية لغاية سنة ١٩١١م وهى السنة التي تولى فيها زعيم الثورة الصينية سون يات سن Sun YtSen الرئاسة المؤقتة للجمهورية الصينية. الحقيقة أن ما شجع على ممارسة عملية طي القدمين هو الثقافة الصينية التي كانت ترى أن القدم المطوي هو القدم النموذجي. والبنت التي لا يكون قدماها مطويين يمكن أن لا تنال حظها من الزواج. وقد صار شرطا من الشروط الأساسية له. زيادة على هذا، فإن الثقافة الصينية كانت ترى في القدم المطوية رمز الطهارة و العفة، لأن المرأة مطوية القدمين تبقى فقط في البيت ولا يكون باستطاعتها الخروج والتحرك هنا وهناك .

ومن الحاضر يمكن الإشارة إلى ما يقوم به بعض الهنود وهم يحتفلون بالعيد المقدس الذي يطلقون عليه اسم التابيوسام .(Thaiposam) من بين ما يقوم به المشاركون في الاحتفالات هو رفع أحمال ثقيلة والسير بها مسافات طويلة لتوصيلها إلى الآلهة، وغرز أجسادهم بالدبابيس و الصنارات والعقاقيف التي تكون ملتصقة بسلاسل وحبال منها ما هو متدل ومنها ما هو مشدود إلى أيدي أفراد آخرين لمنع المعنى بالأمر من الانفلات إذا حاول ذلك. يتم كل هذا دون شعور بالألم أو التعب . يبدو من كل ما يقوم به هؤلاء الهنود وغيرهم من الأفراد في الثقافات المختلفة الشرقية والغربية أن للثقافة تأثيرات مختلفة على الجانب السلوكي للأفراد. وعلى الرغم من أن للألم جوانب فيزيولوجية (مراكز الإحساس بالألم في الدماغ)، إلا أن مراقبته ممكنة جدا. لكن كيف يتمكن الفرد من السيطرة عليه؟ لقد بين كون (Coon 1998) أن هناك أربع متغيرات تمكن الأفراد من السيطرة على الألم وهى:

١- القلق والخوف: كلما قل قلق الفرد وخوفه قل الشعور بالألم.

٢- المراقبة: كلما ازدادت سيطرة الفرد على الألم قل الإحساس به.

٣- الانتباه: كلما ازداد انتباه الفرد للألم ازداد شعوره به .

٤- التفسير: المعنى الذي يعطيه الفرد للألم قد يزيد من شدة الألم وقد ينقص منها.

٢،٣) العلاقة بين القيم الثقافية والسلوك: من قديم الزمان تنبه الناس إلى العلاقة الموجودة بين القيم الثقافية والسلوك وقد اهتم بدراسة هذه العلاقة علماء النفس الاجتماعي منذ القرن ١٩ . وفى القرن ٢٠ وخاصة في عقد العشرينات ازداد اهتمام الباحثين بهذه العلاقة، وظهرت نتيجة ذلك عدة أراء تتفق على أن القيم الثقافية التي يحملها الأفراد يمكن أن تكون محركا للسلوك، ويمكن التنبؤ به من خلالها. والآن فقد اصبح معروفا أن العلاقة بينهما لا تكون مباشرة، إنما تتوسطها وتتحكم فيها متغيرات متعددة. وقد تكون هناك ثلاث متغيرات تلعب دور الوسيط بين القيم الثقافية والسلوك و هي: الموقف والقيم الثقافية نفسها و الفرد حامل القيم الثقافية.

٢،٣،١/ **الموقف:** هناك بعض عناصر الموقف التي لها أهمية كبيرة في التوسط بين القيم الثقافية

والسلوك ومنها المعايير، وهى القواعد التي تبين كيف يسلك الناس وكيف يتصرفون في موقف معين. أحيانا قد يحمل الفرد قيمة قوية، لكن معايير الموقف المعين الذي يتواجد فيه لا تسمح له بالسلوك وفق ما تمليه قيمته. لنفرض أن شخصا ما كان دائما يحارب ضد تواجد أفلام العنف في التلفزة في بلده، فانه عندما يسافر إلى بلد آخر قد لا يكون قادرا على فعل ذلك رغم أنه لا يزال لا يرغب في تواجد أفلام العنف في التلفزة. ومن عناصر الموقف الأخرى التي تؤثر في العلاقة بين القيم الثقافية والسلوك هو عنصر ضيق الوقت. عندما لا يكون للأفراد الوقت الكافي، ويكون من الواجب أن يتخذوا قرارا سريعا حول كيفية السلوك، فانهم ولضيق الوقت يلجؤون إلى حلول ذهنية سريعة ومنها السلوك وفق القيم الثقافية. لهذا، فإن في مواقف ضيق الوقت يسلك الأفراد وفقا للقيم الثقافية التي يحملونها، وتكون العلاقة بين السلوك والقيم الثقافية قوية مقارنة بالمواقف التي يكون للأفراد فيها الوقت الكافي للتفكير واختيار السلوك المناسب .

٢,٣,٢/ القيم الثقافية: هناك بعض عناصر القيم الثقافية التي لها أهمية كبير في التوسط بين القيم الثقافية والسلوك ومنها:

- أصل القيم الثقافية التي يحملها الفرد أو بعبارة أخرى كيف تكونت تلك القيم الثقافية لدى الفرد؟. لقد بينت الدراسات أن القيم الثقافية التي تتكون لدى الفرد عن طريق التجربة الشخصية والخبرة المباشرة تكون أقوى من القيم الثقافية الأخرى التي تتكون عن طريق الاستماع أو الملاحظة، ذلك أن القيم الثقافية التي تتكون عن طريق الخبرة المباشرة ترتبط ارتباطا قويا بالسلوك مقارنة بالقيم الثقافية الأخرى .

- قوة القيم الثقافية : كلما كانت القيم الثقافية قوية، كان ارتباطها بالسلوك قويا أيضا. وان قوة القيم الثقافية تعنى مجموعة من المعاني، أهمها:

ا- أهمية القيم الثقافية وتعنى إلى أي مدى يرى الفرد أن القيم الثقافية مهمة بالنسبة له.

ب- معرفة القيم الثقافية وتعنى إلى أي مدى يعرف الفرد هذه القيم الثقافية ويدرك تأثيرها في سلوكه.

ج- حضور القيم الثقافية ويعنى بأية سرعة تحضر القيم الثقافية إلى ذهن الفرد في الموقف المعين.

٣,٣,٢/ الفرد حامل القيم الثقافية: وقد تمكن الباحثون من التوصل إلى أن من أهم سمات الشخصية التي تلعب دورا في العلاقة بين القيم الثقافية والسلوك هي سمة تنظيم الذات (Self-monitoring) لقد وجد الباحثون (انظر مثلا Debono and Snyder 1995) أن العلاقة بين القيم الثقافية والسلوك تكون قوية لدى من تكون لديهم سمة تنظيم الذات منخفضة، وتكون العلاقة ضعيفة لدى من تكون لديهم سمة تنظيم الذات عالية.

٣) القيم الثقافية ونقل التكنولوجيا: لا شك في أن القيم الثقافية تؤثر في نقل التكنولوجيا، وتلعب دورا بارزا في نجاحه أو فشله. تتنوع القيم الثقافية التي تؤثر في نقل التكنولوجيا وتتعدد، لكن يمكن تقسيمها إلى قسمين هما:

١/ القيم الثقافية المحايدة التي يجب أخذها بعين الاعتبار في أثناء عملية النقل، ومنها:

١,١/ اللغة: إن الاختلاف اللغوي بين البلدان المنتجة للتكنولوجيا والبلدان التي تستوردها واضح جدا . وإن اللغة التي تكتب بها دفاتر التكنولوجيا (Manuals) و تعليمات التشغيل و الصيانة وغيرها عادة ما تكون هي لغة البلد المنتج للتكنولوجيا ، وأحيانا تترجم التعليمات إلى لغة البلدان المستوردة. ولقد بين شابانيس (Chapanis1988) أن من يكتب التعليمات ليسوا أناسا متخصصين، وإنما هم أفراد عاديون . وان الترجمة إذا حدثت ، ستكون ترجمة حرفية لا تتمكن من تبليغ المطلوب. ولقد كانت اللغة في مواقف كثيرة سببا من أهم الأسباب المسببة للحوادث والكوارث. لقد بين مشكاتي (Meshkati 1986) في أثناء تحليله لأسباب الكارثة التي حدثت في مدينة بوبال في الهند سنة ١٩٨٤ أن من أسباب تلك الكارثة التي أودت بحياة آلاف المواطنين، كان هو مشكل اللغة

ذلك أن كل التعليمات المتعلقة بالأمن و التشغيل والصيانة كانت مكتوبة باللغة الإنجليزية في الوقت الذي كان فيه معظم العاملين في المصنع لا يتقنون إلا اللغة الهندية.

٢,١) **البناء البدني و الجسمي:** صحيح أن ثمة تغيير جيلي (Secular change) يمكن مشاهدته بوضوح في البناء الجسمي والبدني للأفراد في البلدان النامية والذي يكون قد حدث في النصف الثاني من القرن الماضي بسبب تحسن أحوال المعيشة وتوافر الخدمات الصحية و القضاء على الأوبئة و الأمراض الفتاكة ، غير انه لم يلغ ما هو موجود من اختلاف بين الأفراد في البلدان النامية وغيرها من البلدان . إن البناء البدني في هذه البلدان يختلف عن البناء البدني للفرد في البلدان المنتجة للتكنولوجيا (انظر الجدول رقم١).

جدول رقم ١ يوضح أبعاد أفراد بعض البلدان النامية المستوردة للتكنولوجيا وبعض البلدان المتقدمة المنتجة للتكنولوجيا.

الجنسية	المرجـــــــــع	وزن الجسم (كلغ)		طول الجسم (سم)	
		إناث	ذكور	إناث	ذكور
الإندونيسيون	Manuba and Nala (1996)		54.8		161.6
السعوديون	Al-Haboubi (1991)				167.5
السودانيون	Davies, et al (1979)		54.8		173.2
الجزائريون	Mokdad (1989)		64.0		172.0
الأتراك	Kayis and Oezok (1991)		63.3		170.2
الأتراك	Goenen etal (1991)	65.9			156.3
المصريون	Mustafa et al (1987)	62.6			160.6
الإنجليز	Donati et al (1984)		76.5		180
الأمريكان	Kroemer (1981)	62.01	78.4	162.9	175.5
الكنديون	Smith et al (1986)		73.5		175.4

يبين الجدول السابق الفروق الواضحة بين الأبعاد الجسمية لأفراد بعض البلدان الغربية المنتجة للتكنولوجيا ، وأبعاد مواطني بعض البلدان النامية المستوردة للتكنولوجيا. وهي تدل على أن الفرد في البلدان المنتجة للتكنولوجيا أطول قامة وأثقل وزنا من الفرد في البلدان النامية. ومعنى ذلك أن التكنولوجيا التي تصمم للفرد في البلدان المنتجة للتكنولوجيا لا تكون بالضرورة صالحة ومناسبة للفرد في البلدان النامية.

٣/ **الرغبة في العمل مع الجماعة:** لقد لوحظ أن الأفراد في البلدان النامية يفضلون عموما العمل مع الجماعة ويرغبون عن العمل فرديا. وقد تكون هذه الظاهرة عائدة الى كون أن ثقافات البلدان النامية من النوع الجماعي الذي يؤكد على الأهداف والمصالح الجماعية على خلاف ثقافات البلدان الغربية التي تعتبر من النوع الفردي الذي يكرس المصالح والأهداف الفردية، والفرد في الثقافة الجماعية يرعى مصالح عائلته الواسعة وكل أقربائه حتى جيرانه. كما أن الفرد في الثقافة الفردية يرعى مصالحه ومصالح المقربين جدا منه كزوجته وأطفاله .(Wilmot 1987) المهم أن دائرة رعاية الأول جد ضيقة لكن دائرة الثانية جد واسعة. ومما هو مرتبط بهذا ما لا حظه بعض الباحثين حول كيفية تفسير السلوك Attribution (theory). لقد تبين أن الأفراد في الثقافات الجماعية

عندما يحاولون تفسير سلوك الآخرين، فإنهم ينسبونه إلى عوامل خارجية مرتبطة مثلا بالمحيط، لكن الأفراد في الثقافات الفردية عادة ينسبون سلوك الآخرين الى عوامل شخصية ترتبط بشخصية الفرد أنظر .(Miller 1984) كما تبين أن أفراد الثقافات الجماعية ينسبون ترقية الفرد في عمله إلى ظروف خارجية كعلاقة الفرد بالمدير أو غيرها، بينما ينسب أفراد الثقافات الفردية الشيء نفسه الى عوامل مرتبطة بالفرد كالكفاءة والقدرة العالية على الإنجاز (Gudykunst and Ting-Tomey 1988)

٢- القيم الثقافية السالبة التي تحتاج إلى إصلاح، ومنها:

- **الاتجاهات نحو العمل:** يرى أنصار الاتجاه النفسي في التنمية - أنظر مثلا (Hagen1962) أن الاتجاهات الإيجابية نحو العمل من الدعامات الرئيسة للتنمية الاقتصادية . فقد بين Hagen أن التنمية تتطلب بناء اتجاهات موجبة في الفرد نحو العمل الفني واليدوي. والبلدان النامية لا تحرص كل الحرص على تنمية هذه الصفات النفسية لدى أفرادها. لقد بين سينايكو (Sinaiko 1975) أن الفيتناميين ينظرون الى الأعمال الهندسية نظرة ازدراء واحتقار مما أدى الى نقص تواجد المهندسين في الفيتنام نقصا فادحا. وبين برانسون (Baranson 1963) أن الهنود يعتبرون العمل مع الآلات منحط اجتماعيا لأنه يحول الفرد من سيد على الآلة (وهو حرفي) الى عبد لها (وهو عامل). وقد أشار رابح تركي (١٩٨٦) إلى أن نظام التعليم في كثير من البلدان العربية يرغب في التعليم النظري الموصل الى مناصب الشغل التي تتطلب لباس الياقات البيضاء والجلوس على الأرائك طول الوقت ويرغب عن التعليم الحرفي الموصل الى مناصب العمل التي تتطلب لباس الياقات الزرقاء والعمل واقفا في الميدان وتوسيخ الأيدي واحتمال تعرضها للأذى. كما بين مقداد (Mokdad 2001) أن الاتجاهات نحو التعليم عن بعد في كثير من البلدان النامية سالبة. ذلك أنه يعتقد أن المتخلفين دراسيا فقط هم الذين يقبلون على هذا النوع من التعليم لأنهم فشلوا في التعليم المنتظم والعادي ولم يبق لهم مكان فيه.

- **الدافعية الضعيفة إلى العمل:** ويرى المتخصصون في علم النفس التنظيمي (أنظر مثلا Mc Lelland 1961 و Maslow 1970) أن الصفات النفسية للأفراد كالدافع إلى الإنجاز والرغبة في العمل والحاجة إلى التفوق هي دعامات رئيسة للتنمية الاقتصادية. لقد بين (ماك ليلاند Mc Lelland) أن الدافع إلى الإنجاز هو المحرك التنمية الرئيسي ، وانه ساهم إلى حد كبير في إحداث التقدم الاقتصادي والصناعي في البلدان المتقدمة وخاصة في المجتمع الأمريكي الذي يحرص كل الحرص على تنميته لدى أفراده. كما بين أن هذا الدافع مكتسب ومن الممكن تعلمه. وقد أشار إلى أن الآباء الذين يحددون لأبنائهم معايير عالية ، قد يطلبون الكثير من أبنائهم ، لكنهم في الوقت نفسه يشجعونهم على الاستقلالية و يوفرون الظرف المناسب لنمو دافع الإنجاز فيهم . كما بين أن مما يساهم في نجاح الآباء في مهمتهم هو ثوابهم السريع لكل شكل من أشكال النجاح ، و تركهم أو عدم اهتمامهم الكامل بكل شكل من أشكال الفشل. والبلدان النامية لا تحرص كل الحرص على تنمية هذه الصفات النفسية لدى أفرادها . وقد أشار كل من مشكاتي (Meshkati ١٩٨٦) وشهنواز (Shahnawaz, 1991) إلى أن الكثير من العاملين في البلدان النامية تنقصهم الدافعية القوية إلى العمل.

- **عدم احترام الوقت:** للوقت أهمية كبرى فى الحياة ، وانه ليعد هو الحياة نفسها. وعلى الفرد أينما كان أن يحرص عليه، ويستغله الاستغلال الأمثل. وقد كان السلف الصالح من احرص الناس على أوقاتهم .

لقد قال الحسن البصري: «أدركت أقواما كانوا على أوقاتهم اشد منكم حرصا على دراهمهم ودنانيرهم. فكان حصاد الفرد منهم علما نافعا، وعملا صالحا وجهادا مبرورا وفتحا مبينا وحضارة راسخة الجذور باسقة الفروع. لقد كانوا يحرصون كل الحرص على ألا يمر يوم أو بعض يوم أو برهة من الزمن دون أن يزودوا بعلم نافع أو عمل صالح أو إسداء نفع للغير ، حتى لا تتسرب الأعمال سدى، وتذهب وهم لا يشعرون» (يوسف القرضاوي، بدون تاريخ). وقد جاء فى المثل العربي أن الوقت كالسيف أن لم تقطعه قطعك. وقد قال الرسول صلى الله عليه وسلم: « لا تزول قدما عبد يوم القيامة حتى يسال عن أربع: عن عمره فيم أفناه، وعن شبابه فيم أبلاه، وعن ماله من أين اكسبه وفيم أنفقه، وعن علمه ماذا عمل به». ومن جهة أخرى، فإن ملاحظة البلدان النامية بما فيها الإسلامية والعربية تبين أن الوقت لا يحترم، ولا يؤخذ بعين الاعتبار كما ينبغي. فقد بين حسن عايش (١٩٩٨) أن العربي عموما لا يحترم الوقت ولا يقدر الزمن ولا يحترم المواعيد. كما بين محمد شاكر عصفور (١٩٨٠) أن أهم مضيعات الوقت (Time westers) في الأجهزة الحكومية في المملكة العربية السعودية كانت كما هو مبين في الجدول رقم ٢.

أهم مضيعات الوقت	معدل الوقت الضائع أسبوعياً (دقيقة)
تأخر في الصباح عن العمل الرسمي	٦١,٨
مكالمات هاتفية لأغراض خاصة	٣٥,٤
قراءة المجلات المتعلقة بالعمل	٤٩,٤
تناول الشاي والقهوة	٤٦,٦
مراجعة المستشفى	٧٥,٥
مغادرة المكتب قبل نهاية الدوام	٤٢,٥
مضيعات أخرى	١٣٢,٥

جدول رقم ٢: مضيعات الوقت في الأجهزة الحكومية في العربية السعودية.

وبين سنغ (Singh 1992) أن عدم احترام مواعيد الاجتماعات فى كثير من المنظمات فى ماليزيا كان دائم الحدوث.

- **الذاكرية (عدم الكتابة والاعتماد على التذكر):** لعل مما تتسم به ثقافة البلدان النامية هي ظاهرة الذاكرية، حيث إن ميل الناس للحفظ والإعتماد على الذاكرة والتذكر بارز أكثر من ميلهم إلى التدوين والكتابة. وفي العالم العربي بالخصوص قد تكون الظاهرة نفسها متفشية إلى حد كبير. لقد بين حسن عايش (١٩٩٨) أنه: «قلما ترى عربيا مهما كانت درجة ثقافته ومركزه، يدون، أي لا يعود الى الذاكرة لاسترجاع ما عليه من مواعيد والتزامات ونشاطات، مما يجعل الوضع الفردي والعام في فوضى لا مثيل لها. ولكن الفوضى تولد شعورا بالحرية الخطأ بينما يولد التدوين شعورا بالضيق والالتزام و المسؤولية». وكون أن الذاكرية تواجه دوما تحديا كبيرا وهو النسيان، فإن أعمالا واجتماعات ومواعيد قد تكون مهمة جدا، لا تنجز كلية، أو لا تنجز في الوقت المناسب لأنها تنسى. وإن عواقب كل هذا لا شك ستكون جسيمة.

٤) **نتائج عدم الإهتمام بالقيم الثقافية:** عدم الإهتمام بالقيم الثقافية لا يؤدي فقط إلى فشل نقل التكنولوجيا، لكن قد يسبب كوارث خطير جدا. وفيما يلي، أقدم بعض الكوارث التي حدثت في البلدان النامية والتي كان لعدم الاهتمام بالقيم الثقافية دور بارز فيها.

١,٤ / **كارثة القمح المسمم:** في العراق ، وفى نهاية سنة ١٩٧١ (شهر نوفمبر) تم شحن حوالي ٧٣٠٠٠ طن من القمح المكسيكي وحوالي ٢٢٠٠٠ طن من الشعير وكانت هذه البذور معالجة بالمضاد الفطري مثيل الزئبق لأنها كانت موجهة أصلا للزراعة ، وبمجرد وصولها إلى العراق تم توزيعها على الفلاحين لبذرها . ونظرا لكون البذور قادمة من المكسيك فإن التحذيرات من مخاطر سم مثيل الزئبق كانت مكتوبة باللغة الأسبانية . وبدلا من زرعها، فإن الفلاحين قاموا بطحنها لصناعة الخبز منها. لحسن الحظ ، فان الحبوب لم توزع إلا على حوالي ٠٥ ٪ من الفلاحين الذين كان من المفروض أن توزع عليهم الكمية المستوردة. و مع ذلك، فإن مشاكل صحية كثيرة تم تسجيلها وعلى رأسها إصابات المخ و الشلل والعمى. وقد كانت الأجنة (في رحم الأمهات) أكثر من تضرر من التسمم .

٢,٤) **كارثة بوبال بالهند:** في شهر ديسمبر من سنة ١٩٤٨ وقعت كارثة مصنع إنتاج المبيدات الحشرية بمدينة بوبال (Bhopal) بالهند التي أدت الى قتل اكثر من ٣٨٠٠ فرد وجرح اكثر من ٢٠٠ ألف آخر. بني هذا المصنع من قبل شركة أمريكية لإنتاج المبيدات الحشرية. بعد تسرب الغازات السامة من المصنع وانفجاره، قامت جهات مختلفة بدراسات متعددة لفهم أسباب الكارثة (أنظر مثلا International Confederation of Free Trade unions (ICFTU1985. ولقد تم التوصل الى النتائج الآتية:

أولا: ما يرتبط بأجهزة غرفة المراقبة وعتادها: لقد تم تصميم غرف المراقبة بطريقة ضعيفة، ذلك أنها كانت تفتقد الى جهاز عرض مهم جدا، وهو الجهاز الذي يوضح مقدار ضغط غاز الميثيل السام (Methyl Iso-Cyanate) . لقد وضع هذا الجهاز خطأ في غرفة أخرى في المصنع. علاوة على هذا، فإن لوحا حاملا لعدة أجهزة توضح مقدار تكدس الغازات في البراميل كان غير موجود وقت الحادثة لأنه تعطل أياما قبلها وأخذ للصيانة، ولم يرد. كما أن عاملي غرفة المراقبة لم تكن لديهم أقنعة الأكسجين. ففي يوم الحادثة، وبعد نصف ساعة من بدء تسرب الغاز، تلوث الجو في الغرفة كلية، ولم يتمكن العاملون لا من الرؤيا ولا من التنفس، وكان لابد من الهرب الى خارج الغرفة. علاوة على هذا، فان أجهزة العرض البصرية الأخرى، كانت في معظم الوقت معطلة أو مكسرة أو تعطي قراءات غير دقيقة. فمثلا، فخن جهازا منها أعطى يوم الحادثة قراءة مقدارها ٢. بسي ,(Psi) وفي الواقع، فإن القراءة كانت ٢. بسي.

ثانيا: ما يرتبط بالسلامة والأمان: تحقيقا لأمن المصنع وسلامة العاملين فيه، تم تصميم نظامين لهذا الغرض وهما:

١/ **جهاز غسل الغاز:** (Scrubber) وهو جهاز بإمكانه أن يصب الصودا الكاوية (Caustic soda) فوق غاز الميثيل لتحليله وإضعافه حتى لا يكون خطرا.

٢/ برج النار الذي يمكن أن يشعل غاز الميثيل ويحرقه بصورة آمنة. لقد تبين-بعد الكارثة طبعا-أن الجهاز الأول لم يفتح إلا بعد أن صار من غير الممكن التحكم في مقدار الغاز المتسرب. كما تبين أيضا أن الجهاز الثاني كان معطلا ولم يطلق الصودا الكاوية لان قطعة غيار معطلة لم يتم الحصول عليها لصيانته.

بالإضافة الى هذا، فان معظم العاملين، إن لم يكن كلهم، لم يكونوا قد تلقوا التدريب الكافي والضروري للعمل في هذا النوع من المصانع والسعي وراء تحقيق أمنها وسلامتها. كما أن كل إشارات المصنع وعلامات السلامة والأمان وإجراءاتها كانت مكتوبة باللغة الإنجليزية التي لم يكن كل العاملين يتقنونها.

ثالثا: ما يرتبط بتسيير المصنع: لقد شهد المصنع عدة إضرابات قام بها العاملون مما أدى الى توقفه عدة مرات. ومن سنة ١٩٦٩ إلى سنة ١٩٨٤ (وقت الحادثة) كان قد تعاقب على تسييره ثمانية (٠٨) مدراء معظمهم كان يفتقر إلى الخبرة الضرورية لتسير هذا النوع من المصانع. علاوة على هذا، فإن قيادة المصنع لم تول شكاوى العاملين حول الغاز الذي يتسرب من المصنع من مرة إلى أخرى أي اهتمام.

خاتمة: تناولت هذه الورقة قضية في غاية الأهمية وهي قضية دور القيم الثقافية في نقل التكنولوجيا. لقد بينت أن عملية نقل التكنولوجيا كخيار إستراتيجي للتنمية هو خيار حكيم نظريا. وفي الواقع، فإن المشروع وقفت في وجهه تحديات كبيرة كادت تؤدى الى إجهاضه إذا لم يتم التصدي لها بحكمة. ومن أهم التحديات- كما بينت الورقة – هو تحدى الاختلاف الثقافي بين القيم الثقافية التي تنشا فيها التكنولوجيا وتترعرع ، وبين القيم الثقافية التي تزرع فيها بعد عملية النقل. يحدث كل هذا لأن التكنولوجيا من صنع البشر الذين يحملون بذور ثقافة معينة يولدون فيها ويترعرعون وتؤثر في جوانب شخصيتهم المعرفية و الوجدانية والسلوكية. ومادامت من صنع هذه الكائنات الثقافية الاجتماعية (الإنسان حيوان اجتثافي أي حيوان اجتماعي ثقافي) فلا شك في انهما تحملان قيمهم الثقافية ظاهرا أو باطنا بصورة مباشرة أو بصورة غير مباشرة، كما تبين في الورقة.

إذن فمن الحكمة أن ترشد عملية نقل التكنولوجيا للاستفادة منها وتحقيق الأهداف التي لأجلها تم نقلها دون مبالاة بتكاليفها الباهظة من جهة، ولتفادى المشكلات المختلفة كالكوارث والحوادث التي يمكن أن تسببها من جهة ثانية. وإن مما يجب القيام به لتحقيق الترشيد هو اعتبار الخصائص والمتغيرات الثقافية للبلد الناقل لها. ولا شك في أن هذا يتم إذا تم إجراء المسوح الضرورية. عند العمل على توفير المعطيات الكاملة حول القيم الثقافية للبلد الناقل للتكنولوجيا، فإنها تستغل في مشروع النقل، حيث يتم التكنولوجيا الملائمة فقط لأنها هي التي تساهم في تنمية البلد الناقل، وإلا سيحدث التخلف ولكن لا شك سيكون في شكل آخر. وتكون الحوادث والكوارث والتلوث والإنفاق المالي من أهم علامته .■

الصورة السوريالية..

الريح تنهض مثل امرأة

بتصرف عن كتاب «السوريالية.. الطريق إلى المطلق» (١٩٨٦)

أنّا بالاكيان *

ترجمة : أمين صالح * *

في مقالة بعنوان «دفاعاً عن الشعر» أشار شيكي إلى أن الشاعر، من خلال استخدامه اللغة، يؤسس التماثلات والتناظرات بين المظاهر الواقعية للحياة. لكن عندما تصبح هذه التداعيات مبتذلة وتفقد قدرتها على توصيل فكرة متكاملة فعندئذ من واجب الشاعر أن يجدّد صوره المجازية، وبهذه الوسيلة يحافظ على حيوية اللغة.

إن الوظيفة الإبداعية التي تؤديها اللغة كانت مؤكدة بقوة مفهوم السورياليين للشعر، فالشعر لم يعد تعبيراً عن أفكار أو عواطف بل هو خلق لسلسلة من الصور التي لا يمكن بالضرورة أن تدين بكينونتها لموضوع سابق. وكما قال بول إيلوار فإن «الصور تفكر نيابةً عني».

وقال لوي أراغون في كتابه «معالجة الأسلوب» (١٩٢٨): «في زمننا لم تعد هناك أية أفكار. إنها نادرة كما الجدري».

أما اندريه بريتون فقد اعتبر الأفكار عقيمة وعاجزة مقارنةً بقوة الصورة الفجائية، غير المتوقعة. وكان بريتون يعتقد بأن سرعة التفكير ليست اكبر من سرعة التعبير اللغوي الذي، بسبب ذلك، لا ينبغي أن يكون تابعاً للتفكير المنطقي. الكلمات مركبة معاً بواسطة حدس خلاق ويمكن أن تنفجر في صورة ديناميكية والتي ستكون محرضة أكثر من الأفكار الناقصة النمو وهي تبحث عن الكلمات لتمنحها الملامح والتأييد المعنوي.. كما يقول أندريه بريتون في بيانه السوريالي الثاني.

الصور إذن لا ينبغي أن تكون موجهة من قبل الأفكار، ووظيفة القصيدة في ما يتعلق بالقارئ هي، حسب إيلوار، «أن تهب الرؤيا». والمطلوب من القارئ المشاركة في الفعل الإبداعي بأن يستمد من بركة التداعيات الشخصية مورده الخاص من الفكر. ومن أجل منح القارئ حرية التداعي الذهني، لا بد أن يكون هناك تكثيف للغة وقاسم أدنى من المعنى البيّن بذاته.

المعجم السوريالي متماسك في الشكل واللون، في النسيج والفحوى، وأحياناً هو أكثر دقة من أن يكون حصرياً في الاستعمال وتقنياً في المعنى. الكلمات التي تخدم كحوافز أو مهيجات للحواس كان يتعين عليها أن تنتج صورها الخاصة، وكان على اللغة أن تكون موهوبة بخاصية هذيانية. وإذا وظفت ببراعة فيمكن لها أن تمنح متعة غير تلك التي يحدثها المخدر. بريتون يشبه التلقائية، التي بها تبدي هذه الصور نفسها وصفتها التي شكلتها العادة، بحالة الذهن الذاهل والمشدوه التي تنتجها الفراديس الاصطناعية. في هذه الحالة من التحفيز اللاوعي، يكون الشاعر يقظا ومنتبهاً إلى الأحاسيس التي تستطيع الكلمات أن تنتجها تقريباً بنفس الطريقة التي يكون فيها الرسام منجذباً إلى الأشياء، والذي يعني أمراً مختلفاً بالنسبة لكل فنان ويمثل لغة مختلفة بالنسبة لكل متفرج. الشاعر السوريالي في استخدامه للكلمات كان يقترب من تقنية الرسام، وبذلك فقد تأسست رابطة حميمية بين

* كاتبة وناقدة من أمريكا.

* * كاتب ومترجم من البحرين.

الشعر والفن أكثر من أي وقت مضى، كما اتسعت الفجوة بين الشعر والأشكال الأدبية التي استمرت في التعبير عن الأفكار كهدف لها.

لقد لاحظ بريتون أن الفعل الشعري الأعظم هو فهم مصير أو قدر الكلمات. وقد اقترح وسائل لفعل ذلك: بدراسة الكلمات نفسها، تفاعل الكلمات بعضها مع بعض، مظهر الكلمات وتأثير المعنى المجازي في الحرفي.

يشير بريتون إلى انه احتاج إلى ستة أشهر ليكتب قصيدته «غابة سوداء»، ذلك لأنه قام فعلياً بـ «سلق» الكلمات من اجل تقرير المساحة التي تسمح بها الكلمات بين بعضها البعض، والتماسك مع كلمات أخرى لا تحصي والتي قد لا تظهر في القصيدة لكن تتصل بها الكلمات المكتوبة في ذهن الشاعر في أثناء عملية التأليف والتركيب.

إن قدرة الشاعر على احتمال الكلمات كان ينبغي لها ان تزداد. كان بوسعه أن يساعد نفسه بصرف الكلمات غير الصالحة وغير اللائقة من ذهنه. لكن ما هي هذه الكلمات غير الصالحة؟ إنها تلك التي هامت بعيداً جداً عن مواصفاتها المحدودة والملموسة، تلك التي خدمت كثيراً في تنظيم القوافي، والتي تلقت لقب «شعري» عبر الاستعمال المفرط في الشعر. الكلمات التي أسيء استعمالها يمكن تكتب قيمة جديدة لو تم البحث عن معناها البدائي والأصلي. أحياناً يكون من المستحسن إعطاء معنى غير مناسب وخاطئ لكلمة ما، ذلك لان الكلمات في الواقع لا تكذب، وإذا خطرت في ذهن الشاعر في لحظة معينة فإن ذلك بسبب أنها جاءت وفقاً لضرورة شعرية. لقد اكتشف بريتون بأنه أحيانا كان يستخدم، على نحو غير متعمد، كلمةً كان قد نسي معناها الحقيقي أو الأصلي الدقيق، وبالبحث في ما بعد عن اللفظة في المعجم سوف يكتشف أن استخدامه للكلمة لم يكن خاطئاً لغوياً أو إتيمولوجياً (تعليل أصل الكلمات وتاريخها).

من أجل تأويل أكثر تطرفاً لمعنى الكلمات يمكننا أن نشير إلى ما يقوله أراغون في كتابه «معالجة الأسلوب» عن أن القواميس لا تغطي التضمن الكامل والمفصّل للكلمات ..أ ي المعنى الإضافي الذي توصية الكلمة علاوة على معناها الأصلي. ووفقاً لما يقول فثمة معنى متضمن في كل مقطع لفظي، وهذا المعنى متأصل في التهجئة عينها للفظة. الكلمات «متعددة الأبعاد» كما يقول السوريالي أرباد ميزي. ويجب على الشاعر أن يبحث عن التشبعات السرية للكلمات في حقل اللغة الكلي والقنوات التي خلقها ترابط الأصوات والأشكال والأفكار.

عندما يكون الإشغال الداخلي للكلمات مفهوماً، فإن اللغة تصبح نبوئية وتوفر لنا خيطاً به نستدل في متاهة العقل.

إذن فإن اكتشاف ما يمكن أن يسميه المرء القوة المحركة العالية للكلمات كما هو المفتاح للشعر السوريالي. لكن في تكوين القصيدة، فإن ما هو أكثر أهمية حتى من الكلمات الصحيحة والمناسبة هو الزواج السعيد بين الكلمات في إضاءة (وليس توضيح) التداعيات والتي تصبح البنية الأساسية للصورة الشعرية.

السورياليون وجدوا في الكتابة الآلية أرضية خصبة لأسر تداعيات الكلمة. إنها تنتج الأهمية ذاتها في المؤهلات التقنية للسوريالي كما هو تطبيق السلم الموسيقي عند المؤلف الموسيقي. في هذه الحالة الشبيهة بالتنويم، اليد تكتب أو ترسم وحدها تقريباً، وقلم الحبر، أو قلم الرصاص يدوّن. بتلقائية النسب اللاواعية التي نشعرها بين الكلمات هذه «النصوص السوريالية»، كما تُدعي، لا يجب اعتبارها قصائد. إنها مجرد وسيلة لتطوير أو إثراء الوعي الشعري. هي أيضاً تفكك تداعيات الكلمة التقليدية التي هي مثّبتة بعمق أكثر مما ينبغي بحيث لا يمكن تفاديها بوعي، أو هي ليست فقط عقيمة في اللغة المجازية بل أنها أيضاً ضارة بالكلمات المكونّة المستخدمة في المصاهرة المضجرة. الكلمات ينبغي التحامها معاً ليس بواسطة القرابة العاطفية بل بما سماه «بودلير» السحر التعزيم أو بالمصطلحات الفنية الأكثر جدّة لأراغون «سلطة التعزيم». أحياناً هي ليست أكثر من سجع أو جناس استهلاكي (تكرار حرف أو أكثر في مستهل لفظتين

متجاورتين)، وأحياناً هي تناسق المظهر الخارجي، وأحياناً هي طباق. من أمثلة هذه التعبيرات: إناث يذبلن قبل الأوان، حرباء الفهم المغناج ذاتها، الصحراء العمودية النسر الشهواني، ثوب الماء الفاتن.. إنها صورة مأخوذة عشوائياً من شعر إيلوار وبريتون وتأثيرها الذي يعتمد كلياً على التناغم الإيقاعي يتعذر عادة نقله في ترجمة مباشرة.

للتقدم خطوة إلى الأمام فإن هذا الربط غير المتوقع للكلمات صار الأساس لمجاز جديد والذي، بدلاً من أن يكون مبنياً على التشابه، يكون مستمداً من الاختلاف والتناقض السوريالي يربط ما نحن عادة نفصله، وكلمة «أشبه» أو «مثل» هي غير ملائمة لأن الصلات غير متتالية بصورة منطقية، أو هي نفسية أكثر منها عقلانية، إنه المبدأ الذي ينبغي أن نتذكره عند قراءة أي قصيدة لبريتون وايلوار ومعظم السورياليين تقريباً. إنها علامة الموثوقية والصحة. وهو يحدد المفهوم الكلي للمجاز، كما عندنا يقول اندريه بريتون في قصيدته «المسدس ذو الشعر الأبيض»:

الفصول مثل باطن تفاحة

انتزعت منها شريحة.

أو كما في قصيدة بنجامان بيريه «والأثراء تموت»:

هو أظهر أفق الشمال

والأفق انفتح مثل باب إله

باسطاً نفسه مثل مجسّات إخطبوط.

أو كما عند رينيه شار الذي يتخيل في قصيدته «قصائد مسحوقة» أن سُخام القضيب المعدني المستخدم في إذكاء النار وقرمز الغيمة ما هما ألا شيء واحد.

كان يُنظر إلى المجاز باعتباره الوسيلة الأكثر فعالية لتمثيل الصورة، التي كانت متصوراً سلفاً في ذهن الكاتب. الآن صار المجاز الفريد وغير العادي هو الذي يخلق الصور الأكثر استثنائية، والتي هي مركبة من عنصرين أو أكثر ليس بينها أي علاقة منطقية. إن واحداً من أوائل الذين أعلنوا هذه القاعدة كان الشاعر بيير ريفيردي منطقية. أن واحدة من أوائل الذين أعلنوا هذه القاعدة بيير ريفيردي الذي يجلّه السورياليون واعتبروه معلماً له. وقد استشهد به بريتون في بيانه السوريالي الأول، متذكراً مناقشاته بشأن طبيعة الصورة الشعرية. واعتبره بيرتون منظراً أكثر أهمية حتى من أبولينير.

لقد حدد ريفيردي الصورة بوصفها التقاءً عفوياً لواقعين مختلفين ومتباعدين جداً، علاقة أحدهما بالآخر هي علاقة مدركة بواسطة الذهن وحده. فضلاً عن ذلك، لاحظ ريفيردي بأنه كلما كانت العلاقة أكثر بعداً بين الواقعين أصبحت الصورة الناتجة أقوى. من ناحية أخرى، فان قوة أو حتى حياة الصورة كانت مهددة إذ تعين عليها أن تكون مقبولة تماماً بالنسبة للحواس.

متبعاً هذا المجرى من التفكير، يجد بريتون بان التشبيه هو محور هزيل للصورة، وأن التعديل الجذري ضروري في البنية ذاتها للتناظر الوظيفي. يتعين على الصورة السوريالية أن تكون لقاءً تصادفياً بعيد الاحتمال لواقعين تأثيرهما مشابه للضوء الذي ينتجه احتكاك موصلين كهربائيين. في الصورة الاعتيادية، العبارات تكون منتقاة على أساس التشابه، والفارق في الكامن بينهما هو تافه ولا تنشأ بينهما أي شرارة. إن قيمة الصورة السوريالية، بالتالي لا تتوقف على التكافؤ بل تؤثر في طرح مجموعة من التداعيات عن الأخرى. وكلما كان التباين اكبر، صار الضوء أكثر قوة، تماماً كما في الكهرباء، فكلما كان الاختلاف اكبر الكامن من السلكين المشحونين بتيار كهربائي، صارت القوة المحركة أشد. إن الشرارة الناتجة عن اللغة المجازية هي أولاً مبهرة للذهن، فيما بعد، يقبل ويقدر واقعها. هكذا وبواسطة وظيفتها غير المقصودة، تزيد المجازات والصور الناتجة من فرصة الشاعر في فهم نفسه، وفهم العلاقات الرهيفة في العالم من حوله. يقول رينيه كيرفل: «الكاتب يخلق مجاز، لكن هذا المجاز يكشف النقاب عن مؤلفة ويسلط الضوء عليه».

الصور التي تبنى وفقاً لهذا المفهوم تحتوي على جرعة من اللامعقول وذلك العنصر من المفاجأة الذي هو في رأي ابولينير احد المصادر الأساسية للعقل

الحديث. هذا النوع للمجاز الشعري يقوم على الأساس نفسه الذي يقوم عليه «الالتقاء التصادفي» حسب تعبير مكس إرنست، لشيئين في لوحة سوريالية. التأثير الذي خلقه سلفادور دالي بوضع تليفون وعجه البيض على المجال نفسه في الرؤية في لوحته «لحظة سامية»، هو ثمرة التقنية ذاتها كما التجاور في سورة لفظية مثل «طبق فضي على خيط العنكبوت» في قصيدة بيرتون. كذلك فإن شعر بنجامان بيرية هو موضوع ثابت للقاءات غريبة وغير متوقعة. أكثر من أي شاعر آخر بين مجموعة السوريالية طبق بيرية قاعدة مجاورة واقعين (أو أكثر) متباعدين ومختلفين.

وبدلاً من صورة واحدة تتشرب في صورة أخرى، كما نجدها غالباً عند اندرية بريتون فإن صور بيرية تلاحق بعضها البعض، كما في قصيدته «الحمل الظريف» (١٩٢٤) :

الريح تنهض مثل امرأة بعد ليلة حب.أنها تضبط مناظرها وتنظر إلى العالم بعيني طفلة. العالم هذا الصباح يشبه تفاحة خضراء، والتي لن تنضج أبداً.. العالم لاذع ومبتهج.

إن صورته المركزية هي صورة مسافر، سواء كان بشرياً أم شيئاً نعتبره عادة ساكنا ومستقراً. استخدامه الوافر لصيغة الحال يساهم في خلق الكون المتحرك الخاص به، والذي فيه سلع وطعام الإنسان العصري، الغذاء لعينيه ولفمه، تمتزج بحرية مع ظواهر أساسية، ما قبل بشرية، للطبيعة مثل: النجمة، البحر، الطائر، النهر كما لو أن حاوياً هو الذي يجعل الأشياء تظهر وتختفي، وتحل بعضها محل بعض، على نحو مفاجئ.

وبيرية ينجح، ربما إلى مدى اكبر من أي سوريالي آخر- في أيلاج عنصر المفاجأة:

والنجوم التي تخيف السمك الأحمر
هي ليست للبيع ولا للإيجار
والحق أقول أنها ليست نجوماً بل فطائر بالمشمش غادرت الفرن ،
لتهيم مثل مسافر فاته القطار في منتصف الليل
في مدينه مهجورة تئن مصابيح شوارعها
بسبب ظلالها المبعثرة.

ولقد أعطى بريتون تصنيفات للصورة السوريالية، ويمكن بسهولة إيجاد أمثلة على ذلك في نصوصه ونصوص غيرة من السورياليين.

١- تناقضات: على سبيل المثال، في أحد نصوصه السوريالية الأولى يتلاعب بريتون بالتناقض اللغوي الذي يسببه الاستخدام المتزامن لصيغة الماضي والحاضر والمستقبل من أجل خلق الظاهرة المستحيلة لحركة الستائر غير الموجودة على نوافذ المستقبل.

الإحساس بالتناقض ينشأ أيضا من خلال ضم لغتين متنافرين في المعنى المادي الأصلي مع انهما يمتلكان نقطة اتصال في المعنى الإضافي الموسع الذي توحية الكلمة علاوة على معناها الأصلي.

٢-إحدى عبارات الصورة هي متوارية: هذا يمكن ملاحظته في المقطع الذي كتبة إيلوار بعنوان «الوردة العام»، المتألف من سلسلة من صور غير تامة.

على طول الحيطان المزودة بأوركسترا بالية
يرشقون آذانهم الثقيلة نحو الضوء
محاذرين من ملاحظة ممزوجة بالصاعقة.

٣- الصورة تبدأ على نحو حسّي مثير ثم على نحو مفاجئ تغلق زاوية نطاقها: ثمة جملة من قصيدة بريتون «الموت الوردي» فيها ويجاور أحلامه مع صوت أجفانه الماء ثم فجأة يختم الصورة بـ «في الظلّ».. وهي غير مشبعة.

تحت هذا التصنيف سوف تأتي كل الصور التي لا تتناسب أو لا تكون على مستوى التوقعات التي أثارتها بداية المجاز.

٤- الصورة تمتلك صفة الهذيان: النموذج لهذا يتمثل في قصيدة تريستان تزارا «الانسان التقريبي» التي يحتشد ويتكتل فيها الحيوان والنبات والكلمات غير العضوية كذلك نجد النموذج في رؤية ميشيل ليري للشمس :

عندما لاتكون الشمس غير قطرة عرق
صوت جرس
ولؤلؤة حمراء تهبط على ابرة عمودية.

في أحد نصوص بنجامان بيرية الأولى، بعنوان

«الحمل الظريف»، نشهد رؤية رجل في حظيرة يراقب الأبقار وهي تلتهم القش عندما يبدأ فجأة الهذيان:

سقف الحظيره ينشق من الأعلى إلى الأسفل ملاءة بيضاء تظهر عبر الشق وكانت تتمزق بفعل ريح لم أستطع أن أشعر بها. بعدئذ، وعلى مهل، هبطت الملاءة إلى الأرض. ثم تبعتها سمكة ثانية فثالثة، وأخيراً تكاثر عددها على نحو سريع بقدر ما يسمح به حجمها أو بعدها، وتخلخل الهواء في الطبقات الجوية العالية. الريح ازدادت والحظيرة انزلقت تحت الأرض. وعندما انزلقت فإنما اعني إنها غاصت أو حلقت بعيداً، ذلك لأن الحظيرة قد انشطرت إلى قسمين.

نصفها كانت متروكة مع القش والنصف الاخر مع الأبقار، وكل نصف في اتجاه مختلف، ليصل الى الموضع نفسه: جبل من جلد سنجاب

مع الصورة الباهرة الاخيرة التي فيها يقارن الجبل بجلد السنجاب، يقوم بيرية بضم الكينونة الاكثر ثباتاً (الجبل) مع الاكثر خفه وحركة من بين المخلوقات (السنجاب)

٥- الصورة تضفي على التجريدي قناع المادي والملموس: في هذا التصنيف سوف ينضوي على الأقل نصف الصورة السريالية، وهي وافرة في شعر برياتون: خذ، على سبيل المثال، تحولات بسيطة مثل: الابدية مندلجة في ساعة يد، الحياة في جواز سفر بكر، الفكرة تصبح قوساً أبيض على خلقية قائمة، خ تنفظ على اسقافنا شعر الملاك.

٦- الصورة تتضمن انكاراً لصفة فيزيائية اولية: إيلوار سوف يجعل قارئه يجفل بإخباره أن الأرض زرقاء مثل برتقالة. وفي شعر برياتون ربما تسمع صوت مصابيح شارع مبتله أو صوت جرس مصنوع من القش، أو تجده يطلب من الشمس أن تخرج ليلاً، أو تراه واثقاً من أن الشجره التي قطعها بفأس سوف تظل خضراء للأبد

٧- أخيراً هناك التصنيف الواسع الذي سوف يتضمن «كل الصور التي تثير الضحك» كما عند بنجامان بيرية: سيد الدعابة والملاحظة اللاذعة في انتزاعه من الصور اليومية مقاوماتها المنافية للعقل والهزلية، وإن لم يصل أبداً إلى ذروة الدعابة السوداء كما فعل لوتريامون. عند بيرية الكبير مما يسمية الفرنسيون «الأنس»، الإحساس الصحي والحيوي بالحياة، والإشراق الباطني.

إن تكوين القصيدة هو أشبه بشكل هرمي مقلوب، يبدأ بكلمة أو مجاز ثم يفضي إلى صورة ما، وعبر تداعيات واعية أو غير واعية، إلى سلسلة من الصور. بعض هذه القصائد تتألف من سلسلة بسيطة وغير مركبة حيث صورة مفردة تثير الصورة التالية.

قصيدة رينيه شار Artiane تبدأ بهذه الطريقة.. في السرير المعد له كان هناك:

حيوان جريح وملطخ بالدم، مقدار من البريوش، غليون من الرصاص، ريح تهب، محارة مجمدة، رصاصة منطلقة، إصبعان من قفاز، بقعة زيت. لم يكن ثمة أي باب سجن، كان هناك طعم مرارة، ماس صانع الزجاج، شعر، نهار، كرسي مكسور، دودة القز، شيء مسروق، صف من المعاطف، ذبابة خضراء أليفة، غصن مرجاني اللون، مسمار صانع الأحذية، عجلة حافلة.

الشاعر يجد نفسه في حقل مغناطيسي حيث بانجذاب صورة إلى أخرى فإن أشياء الواقع تكون منحرفة عن وظائفها التقليدية.

- البّريوش : خبز محلّى يعد مع قليل من الزبدة والبيض.

النتيجة هي وحدة متنافرة والتي تنقل رؤية مدهشة للعالم، بانوراما فيها المناظر منتزعة ليس من داخل مجال العين البشرية لكن من تركيب الكلمة في الجملة، أو بناء الجملة، يوحّد الصور ويجعلها متماسكة، هنا نحن نأتي إلى الاعتقاد الخاطئ الذي ينشأ غالباً فيما يتعلق بغموض الأسلوب السوريالي الجدال بأن السورياليين يزدرون قواعد اللغة من نحو وصرف. من المعلوم أن الكتابات الدادائية الأولى وبعض التصريحات المتطرفة التي أطلقها السورياليون قد ساهمت كثيراً في إعطاء هذا الانطباع. لكن، وكما يعترف أراغون، السورياليين، ليست ملاذاً ضد

الأسلوب. على العكس، ففي أفضل أعمالهم نرى أن النحو عند السورياليين خالٍ من الأخطاء أو العيوب. والجملة الأكثر إبهاماً يمكن تعريبها، ذلك لأن ما هو غامض ليس البناء لكن المزاوجة بين الكلمات، والصورة المتنافرة أو المتعارضة التي تنشأ من ذلك. السورياليون، بعد تحررهم من مقتضيات القافية، لا يتعين عليهم أن يلجأوا حتى إلى تغييرات مضجرة في الوضع السوي للكلمة، أي كمثال تقديم الفعل على فاعلة، والتي هي مألوفة ومتكرر الحدوث في الشعر الكلاسيكي والرومانتيكي.

ثمة بنيتان أو تركيبتان أساسيتان في القصيدة السوريالية: الجمل التي تتبع النظام التقليدي للموضوع والفعل والمفعول به، أو السلسلة المتتالية في الاسم أو النعت والتي لا تزعم بأنها أجزاء من جمل تامة إنما تتبع بعضها بعضاً كما لو أنها قوائم بأسماء ونعوت صرفة. أحياناً يكون النوعان من التكوين أو التركيب متحداً في جملة واحدة طويلة أو في مقطع شعري.

استخدام الأفعال هو مثير للاهتمام على نحو خاص. إن صيغة الفعل المستخدمة غالباً هو الزمن الحاضر. الاستخدام الهام الآخر للفعل هو الظهور المتزايد لصيغة المصدر. إن حرية اللغة المجازية هي معززة إلى مدى أبعد بواسطة كبح كلمات الانتقال بما أن الاستمرارية تكون خارج نطاق سلطة النحو، وتكمن في التداعيات الحسيّة للقارئ. وبمرونة الشكل فإن استقلال القارئ في تأويل القصيدة يكون متزايداً.

بدلاً من الكلمات التي تربط، يحدث هناك قدر كبير من التجاور والتراكب الذي ينتج تلك التوازيات المذهلة من الوقائع المتزامنة التي بها نصبح واعين لهذا النوع من الكتابة.

خلاصة القول أن ما يميز جوهرياً الطريقة السوريالية في الكتابة عن شعر الأجيال السابقة ليس إنقطاعها وانعتاقها عن الشكل العروضي، ولا يمكن الاختلاف في أي استخفاف بالتركيب النحوي. إنه، بالأحرى، في استخدام الكلمات: إثراء لمعجم الشعر الفعال، انعتاق عن الكوابح اللفظية، انتقاء لتداعي الكلمة وراء نطاق الحواجز التي أقامها المنطق، مجاز جديد مبني على هذا التحشيد المتنافر والمتضارب للكلمة، والصور الناتجة عن ارتباط مجاز مع آخر.

ما فعلة السورياليون ليس هو التضحية بالوضوح بل تقرير أن هذا الذي كان مصدر قوة في النثر كان محتمل الحدوث في الشعر، فالفرنسيون قد افترضوا لفترة طويلة بأن ما هو ليس نثراً هو شعر. ولقد أتضح بأن الشعر كان ضرباً مختلفاً من النشاط الفكري، متألفاً مما قد يعتبره المرء إنحرافاً ذهنياً وضيمياءً لغوياً.

من الجليّ أن في التوصل إلى احتكاك واتصال مباشر مع هذا النوع من الشعر فإن كلمات مثل «فهم» و«تفسير» و«تعبير» لا تكون ملائمة. «المعرفة» و«الاعتناء» و«الإقلاق» هي من العبارات التي توصلّ على أفضل وجه طموحات الشاعر السوريالي وعلاقته بالقارئ.

الاختلاف الحاسم بين الثورات اللغوية السابقة والثورة السوريالية هو أنه في هذه المرّة لا يكون تحوّل الكلمة غاية بذاتها أو حتى وسيلة لاتصال أكثر فعالية وتأثيراً. بالأحرى نحن نرى أن اللغة تخلق وتجعل الحلم- الذي لا يوصف - مادياً ومتماسكاً. بالنسبة للشاعر السوريالي، والفنان السوريالي أيضاً، فإن المطلق واللانهائي هما ضمن نطاق قلم الحبر أو قلم الرصاص، اعتماداً على سلطته على الكلمات (أو الخط)، وعلى قدرته على خلطها وتحويلها، مستوعباً بفهم تام لقاءاتها التصادفية. واعتماداً أيضاً على تشكيلة من التركيبات التي يستطيع أن ينتجها بذلك.

إن صوفيته تعتمد على الدوام على هذه الذخيرة من اللغة. وهو يكتشف أن اللغة احتياطي لا ينضب. من خلال الكلمة يصير المستحيل ممكناً، والطبيعة يمكن أن تكون موهوبة بخاصيات ميتافيزيقية، والحسيّة تتخذ نسباً جديدة: رؤى تتناثر على سطح الأرض، لا تُرى ولا تبين في عزلتها الفردية، وهذه الرؤى تنجذب إلى المغناطيس اللغوي الجديد، وتجتمع معاً في تركيب جديد من اللغة المجازية التي بدورها تخلق تركيباً جديداً للوجود.■

ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates
(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	7 or equivalent
Gulf States	US $	30
Other Arab Countries	US $	20
Other Parts of the world	US $	45

For Organizations

Bahrain	BD	20 or equivalent
Gulf States	US $	60
Other Arab Countries	US $	45
Other Parts of the world	US $	90

A free book will be offered for yearly subscription.

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

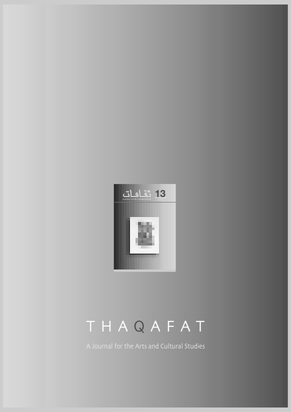
Bahrain	BD	1.5
Gulf States	US $	6
Egypt	US $	1
Other Arab Countries	US $	2 or equivalent
Other parts of the world	US $	8 or equivalent



Front Cover:
Painting by Bahraini Artist **A. Elah Al-Arab**

Thaqafat No. 13, 2005

Contents



Back Cover



Editorial

Democracy
as Cultural Order

Baqer Al-Najjar *

Translated by: Hasan Marhama * *

Despite the growing debate lately over democracy in the Arab World, the debate implies something and its application in reality is something else. Democracy prior to being an argumentative term among human beings is a culture, formed within an orderly social framework and not outside it. In other words, democracy represents in its practice and even in what it contradicts with, a social order by which an individual is shaped and all his practices are accordingly defined. Those of us, in the Arab World, who were partially endowed with democracy, and those who were not, we both claim that what we have and what we practise is a form of democracy.

In reality, what we have is, in its entirety, an individually-directed practice of political issues; sometimes called ëArab Democracyí or the ëArab Originality of Democracyí, which, as one of the Arab writers noted, are ërestricted democraciesí. Therefore, whatever our constitutional texts are embellished with, they seem to be too weak to shape our condition and our cultural

* Associate Professor - Univercity of Bahrain.

* * Writer & Academic from Bahrain.

identity. Such democracy, more or less expressed in common language as 'democracy without democrats', comes close to our situation. Thus we are not different from various models of democracies in most of the Third world countries, which we are a part of, and practise what is not democracy as ëtrue democracyí. In other words, our political practice of democracy, despite being limited, does not indicate at all that it represents in its general cultural context, a vital element in our social formation.

And away from purely political discussion or a politicized one, we believe that democracy cannot be launched or established from above. It is a cultural order formed in the light of our practices, convictions, tendencies, and our values. It is reflected in our trivial as well as eminent, official as well as unofficial, manifested as well as veiled practices. Furthermore, it constitutes or is supposed to constitute that store of values in which our social relationship networks, political practices, and our cultural codes are preserved. It is that cultural order which forms our perspective of the Self and the Other, and the system of our acts, tendencies and values.

Seen from this angle, we realize that democracy before it refers to a government or a political system; represents in reality a cultural entity which should form our future life. And this will not be fulfilled unless we begin with ourselves from the smallest unit in our social enterprises; it should begin in the house, in the school, and in our small gatherings, in our official and unofficial organizations. This is a process akin to a cultural formation, which begins from the Self before the Other, and it should begin with a sociologist before a politician. It is a social process which is liable to expansion and contraction; it never retreats but is revived in its growth and motion.

In other words, democracy as a political process is not only subject to growth and progress but also to retention and recess. But this act depends on the role that allows social forces and the nature of cultural discourse to function. It also depends on the extent we are open and exposed to the Other, by identifying the Otherís industry, and by being capable in representing multi-values, and by our participation and reproduction of all of this in a cultural order in an indigenous matrix which doesnít negate multiculturalism or multi-intellectualism and our willingness to embrace the social issues.

Democracy is therefore, a culture for a society before it becomes a tool for a state and politics. And the society which fails to fulfil the first will have difficulty in achieving democracy in its dimensions, objectives, and possibly its political frames. It is an arduous formula which cannot be achieved through an economic or political concept but by penetrating deep into it through a cultural inlet. Without it, i.e., without the cultural component, all democracies, of any kind, will represent shaky politics in social and political framework, and will be subject to retention and retreat for reasons which are not all political but due to a weakness which may be called involuntarily 'cultural immunity'. This immunity will not allow a person like Jean-Marie Le Pen to join the French cabinet even if he is permitted to run for the second round in the French elections.

We in the Arab world will not be able to achieve democracy as a model, or organization, or enterprise, if it is not established or rooted in the depth of society as a culture; a culture which convincingly accepts multiculturalism and a multi-society before politics. And accepting the truth of ourselves before the other as the truth of existence is based on that unique multiplicity which lies within all its different components. Thus, are we prepared to embrace that? Or is it a stroke of imagination? We should always remember a general humanitarian truth and that is that all changes that happened in human reality were once a stroke of imagination. Therefore, imagination remains the dynamo for culture as is culture the dynamo for society.

The Collapse
of Neo-Pharaonic Nationalism
In Egyptian High Culture After 1930

Dennis Walker *

This paper aims to trace one earlier source for the Egyptian pan-Arab nationalism developed by Jamal Abdul Al-Nasser after 1952.

Egypt won a harshly constricted independence from Britain in 1922. Much semi-official nationalism in the 1920s was territorial rather than pan-Arab: it also celebrated the ancient Pharaonic period as the golden age that would always define "the Egyptian nation". This essay looks at repudiation of Pharaonism after 1930 in a group of liberal Muslim Egyptian intellectuals that had pioneered it. The development of pre-1952 Arab linguistic nationalism shows that the messianic pan-Arabism articulated under Nasser was no revolution, but just one more stage in the long evolution of Egypt's Arab political nationality West-resident analysts have seen neo-Pharaonism in the 1920s and 1930s as clearing the way for sweeping Westernization, because it minimized the impact of the Arab conquest on the continuous Egyptian personality (1). From the case of Tawfiq Al-Hakim (1902-1987), our study will argue that neo-Pharaonism, too, focussed some resistance against the West. The neo-Pharaonists' (subtly qualified) reaction against "Western civilization" (=Westerners in general) imaged a transcontinental conflict wider than that which Egypt had with Britain —- a scope that did favor the far-extending pan-Arab homeland and the pre-1952 pan-Muslims' and pan-Arabs' contest with several imperial powers simultaneously.

After many attempts to inject Pharaonic motifs into a new "national" (=particularist, not pan-Arab) creative literature, Egyptian intellectual leaders began to have doubts by the late 1920s. The fragmentary nature of surviving ancient Pharaonic writings and their poor quality as literature had discouraged even enthusiasts in the 1920s (2). Writers who had been associated with Muhammad Husayn Haykal's daily Al-Siyasah, and the Party of Liberal Constitutionalists that produced it, more and ore wondered if, after all, they ever could reconnect culturally with ancient Egypt and if there was any Egyptian nation continuous across the ages. In 193(3), in Arabist counter-theses, Ahmad Hasan Al-Zayyat and friend Taha Hussein together convinced educated Egyptians that little hieroglyphic literature had survived intact: hence modern Arab Egyptians could not comprehend in detail what ancient Egyptian concepts and culture had been, and lacked enough genuine Pharaonic materials to sustain a non-Arab particularist literature or national identity in Arabic. Al-Zayyat was the most totalist: it didn't matter if Arabic-speaking Egyptians were descended from the Pharaonites or the Arabians or both because the literary language (sometimes helped by religion) incorporated all who adopted it into the Arab nation (like French nationality); Islamic Egypt could never be more than a chapter in the book of the Arabs and their mission. Pagan Egypt had passed away with the gods that justified exploitation seinsein3. Haykal, likewise, would conclude from his failure to reconnect that the Islamic legacy was the identity from which to face the West and its modernity (4). Taha Hussein in 1933 was to argue that neo-Pharaonist intellectuals, uncontrolled by any genuine literature from the Pharaohs, had read whatever meanings they wanted into the Pharaonic "silent art" and architecture that they inspected(5).

A 1929 overview in Al-Siyasat Al-

* Former Professor of Modern Middle Eastern Beliefs at Melbourne University -Australia.

Usbu'iyyah by "M'M." had already concluded that this group of intellectuals had failed thus far to either apprehend or project the ancient Egyptians. Merely touring the sometimes-enigmatic Pharaonic buildings or art could not inspire writers to produce "national literature" with an authentic Pharaonic sensibility. They could achieve a truly neo-Pharaonic national literature only "via a precise Arabization of the important papyri piled up and stored away in the Egyptian Museum and [inscriptions] on the walls and statues of temples". But let alone translations of primary sources, confessed the writer, "we can in our language hardly stumble over any genuine detailed history of ancient Egypt's numerous gods or the intimate social life, customs, activities and tastes of the Pharaohs". If writers had access to translations of the inscriptions during their pilgrimages to Karnak and other popular sites, they would understand that Pharaonic culture better —- and then really could revive it as a foundation for a true neo-Pharaonic literature. Criticizing some neo-Pharaonists in Haykal's circle, M.'.M. appealed to Al-Siyasat Al-Usbu'iyyah not to open its columns to any but "mature" neo-Pharaonic literature, lest "we concoct something that might become a tempting target for the irony of generations who will come after us". Immature pseudo-Pharaonic literature would harm Egypt's "nationalism". The audience for a real neo-Pharaonic national literature would be "the Egyptian youth" (6).

"M'M." did not go as far as a misgiving of Haykal in 1925 that maybe Pharaonic thought and culture were too fragmentary and untranslatably different for modern Egyptians ever to understand(7). M.'.M .did in 1925 already recognize that, in that decade, few genuine elements from the ancient Egyptians' sensibility had registered among even the Al-Siyasah intellectuals. But his criticism was still only of wrong procedures, and the lack of seriousness, with which they approached the Pharaonic sensibility as the future cultural base for a particularist nationality.

Art in Nationality.

In the 1920s, the public had been bemused by Mukhtar's huge, cumbersome statue on Egypt's Awakening —- a disveiling peasant woman beside a Sphinx views the distance (=modernist feminism, the birth of the particularist polity) —- which took so long to install 8: Mayy denied it had much genuine Pharaonic content (9). The early 1930s saw a growing reaction against the use of Pharaonic motifs in public art by precisely those intellectuals who had been touched by neo-Pharaonic particularism in the 1920s. A celebrated instance is Haykal's rejection of a Pharaonic design for the tomb of Sa'd Zaghlul in 1930. Another was Hussein Shawqi, author of slight, amusingly cynical or plaintive stories set in Pharaonic Egypt that shrank its society and religion down to unheroic, sometimes farcical dimensions. His 1933 Al-Risalah story, "The Son of Pharaoh Learns," lamented the passing of Akhenaton's proto-monotheist worship of the sun-disk and presented the restored idolatry of the Theban priesthood as a calculated, threadbare fraud: it suggested no possibility for the vulnerable young prince to resist or protest (10). (Or could the story have been a coded lament at the weakening of the secularist modernism of the 1920s before a limited resurgence of the Muslim clergy after 1930?) In 1934, Hussein Shawqi, reflecting the growing anti-Western feeling of the time, rejected the notion of Egyptian public or private buildings in a non-indigenous, Western style, and ruled out coexistence of the Pharaonic style with Arab architectural patterns, firstly on the aesthetic ground that duality of styles was unharmonious, but then with the political argument that "Cairo is now the capital of the whole Arab world". Egypt's public architecture therefore had to be in a standardized Islamic, pan-Arab style(11).

Haykal's reaction against the use of Pharaonic motifs in public nationalist buildings or art in 1930, then, was only one rather early and dramatic instance of a wider shift among acculturated Muslim intellectuals that had multiple contexts. When Sa'd Zaghlul died in 1927, having become the symbol of Egyptian nationalism, Al-Siyasah opposed building his tomb inside a mosque, toying with a Pharaonic style (12). But three years later, after the Wafd was elected to power, Haykal and Al-Siyasah repeatedly charged that Coptic Wafdists originated the Wafd's plan of a Pharaonic mausoleum, in violation of Islam's religious law. (13)

Arabist-Islamist historians appreciated

Haykal's change of heart away from particularist nationalism towards an Arab-Islamic orientation —- his group of intellectuals and politicians was now cutting Pharaonism out of Egyptian public life(14) C.D. Smith, however, explained away Haykal's stand as tactical, determined by his and the liberals' need to discredit the ascendant Wafd party. For Smith this was an early case where Haykal, bidding for "mass" Muslim votes, only verbally attacked elements of the secularizing-Westernizing ideology that he would never cease to promote beneath Arab-Islamic veneers.(15) Smith's paradigm failed to note the spasms of hostility against the secular west within Haykal's neo-Pharaonism even in the 1920s: these already prefigured themes in his Arab-Islamic successor-identification in the 1930s and 1940s. Haykal's repudiation did court support from a range of Muslim groups against the Wafd. However, the context of warming pan-Arab community and the greater diffusion of classical Arab literature also inspired many ultra-educated Egyptians in the 1930s and 1940s —- for example, the artist Mahmud Naji —- to shift from Pharaonic-derived to Arab-Islamic motifs and styles in public art or buildings likely to define the collective identity of Egyptians in the future.(16) Ahmad Hussayn's Young Egypt Movement may have maintained Pharaonic visual elements longer, but it, too, increasingly blended in motifs from Arab and Islamic architecture and art.(17)

Primarily, Haykal's switch instanced the inner evolution of the post-traditional Muslim Egyptian intellectuals who had tried out Pharaonism in the 1920s. The Al-Siyasah litterateurs, backed by the Party of Liberal Constitutionalists, had not got enough back from Pharaonism, particularly for the needs of a new national literature. They might well abruptly turn their back on the whole enterprise, and move on to the Arab-Islamic community identification dominant in the 1930s and 1940s. In 1938 Muhammad Mahmud, liberal Prime Minister in three Egyptian governments, noted the residual admiration Egyptians retained for "the splendour of Pharaonic art". However, the Egyptians were "proud Arabs": Pharaonism could not constitute a real nationality because "a distinctive language" was a prerequisite that determined every nation, and the Pharaonic language had become extinct millennia before. (18)

Wide-ranging —- though not evenly deep —- exposure to Western history and thought, within a context of imperialism, had led various Egyptian intellectuals to three perceptions of antiquity in the 1920s. One stance imaged that Pharaonic culture had stimulated the birth of European culture (Greece) in antiquity, and depicted them as blending into a higher stage through Mediterranean interactions. Haykal very occasionally harmonized his components like that; Taha Husayan would pay more and more lip-service to Mediterraneanism in order to carry Westernization forward in the 1930s amid Easternist, Arabist and Islamist attacks. However, Pharaonist anti-Westernism was much more common in the writings of Haykal and other Pharaonist particularists in the 1920s. In this second set of moods, Haykal asserted the superiority of ancient Egyptian civilization over the culture and thought of the modern as well as ancient West: he wanted Egyptian elements to be separate from those of the West in ancient and modern history. A third ultra-Westernist stance, that of Taha Hussein, denied that first Egypt and then Greece contributed to a joint Mediterranean civilization in antiquity because such Mediterraneanism could be applied to downgrade the uniqueness of Greek civilization and its necessity for Egypt —- and even open the way for a pan-"Easternism" like Haykal's that would thin out modern Egypt's links with the West. 19

Continuing Anti-Westernis m in Pharaonism in the 1930s

In 1933 the die-hard Pharaonist Tawfiq Al-Hakim (1902-1987) got snared in a controversy with Taha Husayn in Al-Zayyat's pan-Arab journal Al-Risalah. It underscored the persistence with which neo-Pharaonism focussed the resentments against the West felt by West-steeped Muslim Egyptian intellectuals. In one anti-Western twinge in the 1920s, Haykal had decided the Greek-speaking Ptolemies did not stand for synthesis after all: Cleopatra was not of pure Egyptian blood and her forebears had never sincerely worshipped the gods of the ancient Pharaohs. The capriciousness of Greece's

gods and their promotion of shortsighted hedonism was natural conditioning by Greece's mountains and valleys and the changeable weather those entailed. In contrast, the year-round bountiful succulence of the Valley of the Nile with its ever-clear skies made Egyptians reflect on holy things and long-term Eternity: the eternity of the Valley cast its tranquility over the brows of all the Egyptian gods, including that of evil, and indeed those of all Egyptians depicted in Pharaonic art.(20) Al-Hakim in 1933 now developed Haykal's old dichotomizations of Egyptian and Greek geographical environments, spirituality versus materialism and of Pharaonic and Greek arts.

Al-Hakim reapplied this geographical determinism of 1920s particularism as much against Westerners and their civilization as against the classical Arabs. His 1933 open letter to Taha Hussein denounced those Arabs' culture for having almost suffocated Egypt's independent Pharaonic personality: he demanded that Egyptian writers henceforth balance Egyptian against classicist Arab elements in high literature.(21) But he characterized ancient Greeks and the (classical) Arabs in comparable ways. In the 1920s, various Egyptian modernists, including Haykal, had spasmodically stressed the barrenness of the Arabian peninsula, and the nomadism it imposed on the early Arab nation, as a conditioning that limited Arab traits and cultural creativity elsewhere even in later periods.(22) In his letter to Taha Hussein, Al-Hakim, too, contended that long after their conquests had carried them far beyond their formative peninsula of origin, the Arabs could only superficially assimilate the advanced civilizations that they conquered.(23) But Al-Hakim also depicted the Greeks' barren geographical environment, too, as having permanently limited Greek personality and insights, even after they expanded over a far-flung Hellenistic world. Bountiful Egypt and India freed their peoples to seek spiritual meaning in the universe. In contrast, the Greeks' barren land, like the desert that formed the Arabs, "compelled that nation to struggle for survival, to pursue Matter, conquest after conquest and wandering throughout the lands of the East and the West". The materialist Arab-like Greeks therefore always lacked the "sense of stability in the land, that inspires thought of what lies beyond the land and beyond this life". Although he made a patronizing exception of the Parthenon frieze, Al-Hakim dismissed most Greek art as dominated by "Humanism." "Life" and Matter to the exclusion of the Soul, Spirit and transcendent eternity that Pharaonic art and architecture explored. Ignoring the Islamic ethos that structured it, he likened Arab art to classical Greek art as both non-spiritual and non-religious, delighting in visual beauty to compensate for deprivation in the two barren lands of origin.(24)

Taha Hussein had offered Egyptians stilted Arabic versions of ancient Greek dramatic poetry: for him, some Graeco-Roman aesthetic elements and concepts were indispensable to Egypt's new Arabic literature, as bases for creative culture and thought anywhere. Although he stimulated here by ancient Greek writers, Al-Hakim in contrast in the 1930s announced his intention to create a new Egyptian Arabic drama drawing its style from the ancient Egyptian Book of the Dead and other religious papyri.(25) In 1933 he contrasted ancient Greece's obsession with fates in this life against the Egyptians' Pharaonic drive to pass beyond Time and Place to the Eternal.(26) His rejection of the West, if contained within genres of literature and art, would have permitted sweeping Westernization in other spheres. But in his letter to Taha Hussein, Al-Hakim dismissed the general body of Western culture as limited because the ancient Greeks had built a coarse materialism into its formative period. Asiatic elements derived from India in early Greek paganism —- notably Dionysus, god of ecstasy and the Spirit —- had offered a potential for spirituality, but Aristotle's logic excised it forever from Western thought. Since Greece and the ultra-materialistic modern West even more (and the classical Arabs) had failed to synthesize Matter and Spirit, Egypt might do so, drawing on Pharaonic religion and Rabindranath Tagore's sense of divine forces immanent in Nature and extending beyond this Universe.(27)

If al-Hakim's Pharaonist characterizations of Egyptian history in 1933 cleared away some Arab-Islamic disincentives to self-

Westernization, his Pharaonism threw up others in the psyches of precisely those who had been most exposed to Western culture. In the previous decade, various Al-Siyasah intellectuals had vented ill feeling towards the West through both neo-Pharaonism and pro-Hindu pan-Easternism, simultaneously. Al-Hakim in 1933 again combined both means to express counter-disdain or hostility against Western civilization and materialism and contemporary eminent European writers, such as Paul Valery. Like Haykal and Al-Siyasat Al-Usbu'iyyah's interest in the 1920s in Tagore and even in classical Sanskrit literature, Al-Hakim in the 1930s respected the ancient Sanskrit drama and its non-Muslim religious origins on the banks of the Ganges, although, like Greek drama, it originated from the Pharaonic priests' ritual instruction for the dead.(28) If Sanskrit literature was one supra-Muslim Eastern influence on his own Arabic drama, Al-Hakim also drew for ideas for a new Egyptian drama in Arabic on Muslim Persian writers like Firdawsi (c. 935 A.D.-c. 1026) who, however, often reworked pre-Islamic Iranian themes.(29) The West-diluting Easternist impulse also increasingly fostered his borrowing from ethnicizing classical Arab materials.

Al-Hakim in 1933 was differentiating himself not just from ancient Greece but also from modern French writers who cherished Greek elements as the origin of French and modern Western civilization (Valery). In patronizing ancient Greece, he was vomiting out the Graecophile French literature and thought in which he had been steeped in Paris.(30) He was claustrophobically close in his attitudes to the materialist West that he berated and patronized. His spurious "Pharaonic" spiritualism only boiled down to a vicarious immortality for individuals in the eternal Egyptian nation or homeland akin to post-Christian nationalist ideologies in Europe.

Taha Hussein: Departicularizing Arabism Open to West.

Taha Hussein's razor-like refutation of Al-Hakim dismissed Pharaonic thought and literature as irretrievably lost and extinct. It defended against Al-Hakim and other Pharaonists both (a) the unique creativity of the ancient Greeks and the overall Western civilization they will always define and (b) the classical Arabs whose language patterns and literature inherently had to have centrality for every generation of Arabic-speaking Muslim Egyptians. Against Al-Hakim (and by implication others like Haykal in the 1920s who exalted Pharaonic Egypt over Greece/the West in thought and culture), Taha Hussein identified the Greeks as "the ones who produced the most developed heritage in literature, art and philosophy in antiquity". He repeatedly stressed the "spirituality" of Greek writers from Homer onwards, but especially of such philosophers as Socrates and Plato: the Greeks had synthesized spirit and matter in a way that could still meet the needs of such Egyptian intellectuals as Al-Hakim in the twentieth century. Taha Hussein feared that neo-Pharaonist, pan-Eastern and neo-Islamist litterateurs had successfully stigmatized the Greeks, and post-Reformation Westerners who revived and developed their heritage, as "materialist" among educated Egyptians. Al-Hakim's reading of a West-downgrading spiritualism back into Pharaonic art and architecture was likewise "shared by many [Egyptians] with European education/culture". Neo-Pharaonist "writers, poets and artists" such as Al-Hakim dreamt up ancient Egyptian worldviews with a spirituality alternative to the West "as a basis for our modern Egyptian literature". They could not reconstruct a philosophy from the fragmentary extinct Pharaonic culture, of which only art and architecture had survived relatively intact. (31)

In his preceding open letter, Al-Hakim had praised Ahmad Lutfi Al-Sayyid, Taha Hussein, and Ahmad Amin (1886-1954) for developing distinctive Egyptian vocabulary, styles and subjects and concepts, because that broke the "suffocating" grip that the classical Arabs' literature and thought hitherto had had on writing in Egypt. Al-Hakim now wanted alleged Pharaonic elements to aid a further stage of much more far-reaching Egyptian "independence" in literature.(32) Egyptian writers in Arabic, Taha Hussein retorted, could never base "our new literature" on "the life and intellectual civilization —-if it merits that name —- of ancient Egypt", at expense of the classical Arabs' civilization,

simply because it now was impossible to ascertain what the lost world view and literature of the ancient Egyptians had been. While opting for the literatures of the classical Arabs and Europe, he did note that “the [ancient] Egyptians have their art” —- the only flicker of appreciation in all his 1933 attempt to excise things Pharaonic once and for good from creative literature and intellectual life.(33)

Taha Hussein was both (a) acculturated and committed to Europe’s cultures and patterns of life and (b) a diluted neo-classicist stylist in Arabic, steeped in the high literature of the classical Arabs since his ambivalent youthful studies at al-Azhar. Al-Hakim in 1933 was trying to shrink the scope in Egypt’s Arabic literature for both components in Taha Hussein’s dual personality: Taha Hussein’s predictable counter-assault against Pharaonism blended secular-Western and Arab literary and ideological elements. To cite one instance, the humanist Taha Hussein cherished Islam as an expression of Arab creativity rather than God. The Arab element inherently comes to the Egyptians “from the language, the religion, and from the civilization” so that

“We will never be able to free ourselves from it no matter how hard we try, nor weaken it, or lessen its influence on our life, because it has mingled with this life to an extent that has made it a precondition of its personality so that all that is intended to damage [Arabness] damages this life and obliterates [our] personality. Do not say that this is a foreign element. The classical Arabic language is not a foreign language but rather our language that is nearer to us one thousand and one times than the tongue of the ancient Egyptians. The same could be said of religion, the same of literature”.(34)

Pharaonists like Haykal in the 1920s, and Al-Hakim in the 1930s, sometimes argued that classical Arabic literature had not even translated genres found in Europe’s classical literatures (epic, drama).(35) In his 1933 reply to Al-Hakim, Taha Hussein compared the classical Arabs favorably with the ancient Greeks and Romans. Like the Romans, the Arabs early became pupils of the Greeks in literature, art and philosophy, but they surpassed the Romans in that they already had their own “distinguished” native literature before they encountered Greek culture and thought: the Arabs’ swift development of Islamic Law was like the Roman legal achievement. Greek high literature could be argued to be superior to classical Arabic literature but the two characterized very different environments, and could not fairly be compared.(36)

The 19th century Aryanist racist Renan (1823-1892) depicted the Semites, especially Arabs, as congenitally inferior in thought and culture to the Aryan Mind, and praised ancient Egypt as non-Semitic. In the 1920s some neo-Pharaonist authors had taken up Renan’s theme, tending to ascribe creativity in Arabic literature and Islamic civilization to the non-Arab peoples whom the Arabs conquered and ruled.(37) But Taha Hussein now, in 1933, defended the classical Arabs’ roles as patrons of literature and the arts in the states they conquered as creative and Greek-like:

“The role of the Arabs in art, literature and philosophy after the first ‘Abbasid age is like that of the Greeks in respect to all these things after Alexander’s invasion of the East. They inspired and aroused activity, gave impetus to productiveness, offered their language as a vehicle of all that that diversity of intelligences and talents could produce”.

Taha Hussein berated Al-Hakim and similar local writers for parroting unfair criticisms of the classical Arabs by “a group among the Orientalists” that included Renan and Dozy.(38) In the Paris Journal des Debats in 1883, Jamal Al-Din Al-Afghani had skilfully shredded Renan’s racism, listing contributions by racial Arabs and related Christian Syriac Semites to sciences, philosophy and other aspects of classical Islamic civilization that Renan attributed solely to Aryans or other non-Semites. Indeed, Al-Afghani pointed forward to his disciple Al-Nadim’s theme a decade later that language alone determined Arab, or any other, nationality, assimilating diverse racial origins.(39) At the time that Taha Hussein wrote his reply, such characterization of the classical Islamic past was being applied by the early radical pan-Arab Al-Zayyat, to nullify the particularist thesis that Arabic-speaking Egyptians had a Pharaonic racial origin and hence were non-Arab. Taha Hussein still retained a quasi-particularist sense that there

had been plural —- and increasingly sovereign —- Islamic nations, while recognising special roles for the Arab Muslims in classical Islam.(40) While Taha Hussein did not write of an incorporative unitary Arab nation in classical Islam or the present, he fostered its acceptance by characterizing the supra-Egyptian classical Arabs and their literature as a core component in Egyptian personality.

The 1933 controversy between Taha Hussein and Al-Hakim, then, showed that some Pharaonism could break Westernizing impulses among intellectuals, but also that some commitment to Arab-Islamic heritage could fit in with further —- sectionalized —- self-Westernization. Taha Hussein characterized the classical Arabs as having creatively borrowed from Western civilization's Greek core in their heyday: such symbiosis should recur in the twentieth century.

The Arabo-Islamization of Tawfiq Al-Hakim

Pan-Easternism, including identification with India and Hindus, was to continue into the 1940s as a facet of reaction against the West by precisely those elite Muslim Egyptians most steeped in Western culture. In 1926, a visit by Tagore to Egypt had triggered proto-pan-Arabism within wide Easternism, in Haykal and the Al-Siyasah writers. (41) Taha Hussein was desperately intent in his 1938 The Future of Culture in Egypt to discredit elite scientists and academics who dichotomized spiritual East and materialist West: "they would be the last to ... live like the Chinese or the Hindus" (=al-Hakim! Haykal!) but they demoralized the secular-educated youth, leading them "away from the European civilization which they know toward the Eastern civilization they do not know".(42) In a more qualified way than Haykal, Al-Hakim also illustrated a common sequence of never-completed disengagement from the West. In stage one Pharaonism and Easternism serve as the initial rallying points for Egyptians whom acculturation, and the Western disdain it relayed, jarred: these ill-defined non-Islamic idioms of protest did not yet require Islamist repudiation of Western secular values. Yet the West's own Islamophobia helped prod the most West-shaped intellectuals to learn more about an Islam in which they lacked basic grounding: so that in stage two radical-sounding Islamist postures become part of the stand against the West. As with Haykal, Al-Hakim's compound acculturation opened him to more than the secularism of the West: each could voice a degree of respect for Jesus —- and indeed Christian beliefs about him —- aberrant for orthodox Islam.(43) But both Al-Hakim and Haykal more and more saw this persistent Christian dimension in the West as fueling neo-Crusaderist hatred or violence against Muslims there, even among writers begat by the Enlightenment. Too many anti-clerical European secularists only mutated the old hate against Arabs and Islam.(44)

In 1933, Tawfiq al-Hakim wanted to distinguish true Egyptian from classical Arab elements, and to excise or balance the latter. Yet he was already turning to the uniquely muscular and comic prose of the 'Iraqi polymath and rationalist theologian Al-Jahiz (776-868/869).(45) who had attracted Haykal in the 1920s. Al-Hakim found in al-Jahiz passages very close to dramatic dialogue that reminded him of the comedies of Alfred de Musset: he felt the impulse to extract such never-matured "elements" for drama in Arabic literature and construct from them a Western-style drama. He wrote a play Al-Qiran set in the court of the 'Iraqi Caliph Harun al-Rashid (r. 746 - 801): it was performed in January 1938 on the occasion of the wedding of King Faruq (cultural pan-Arabization of public life).(46)

Anti-Imperialism.

As early as the mid-1920s, al-Hakim was shocked by the hostility to Islam vented in Voltaire's play Fanatisme ou Mahomet le prophete. Al-Hakim duly turned his West-derived genre of the drama to refute such denigration in his 1936 play Muhammad. This made the life of Muhammad pass in ninety-five fast-paced scenes that recast into modernized dialogue slabs of material from the classical Arab biographies.(47) Al-Hakim was responding at least artistically to the element of the miraculous in Muhammad's life.48 Thus, Al-Hakim sometimes shared the acculturated-apologetic Muslim Egyptian sense that Europe's secularoid positivist tradition was as hostile as its clerical Christian stream to Islam and Muslims. In such moods,

like Mustafa Kamil before 1908 or like Haykal, he rallied to an extra-Egyptian or deterritorialized Islam —- religion and a bloc of religious states —-as the identity with which to face the hostile West. Western imperialism fueled his transition from Pharaonist to a more Arabo-Islamist criticism of the West that accelerated in the 1940s. He voiced anger that "wherever the rays of the sun fall you will find there a Western flag and imperialist ambitions!"(49)

Western Science Critiqued.

Al-Hakim's earlier Pharaonism, though denouncing the West, had tacitly maintained certain Western materialist assumptions. Now his new Arab-Islamic posture critiqued Western science. The Qur'an was right that "the Spirit is a matter appertaining to [or: that comes by command of] my Lord: you have only been given a little knowledge about it" [Qur'an, 17: 85]. Modern science's attempts to create artificial life were vain because the Spirit was a latent intelligent quantity additional to the mere mechanical biological life that was all most scientists understood. Yet, with a duality typical of acculturated Muslim Egyptian intellectuals, Al-Hakim's attack on the West in the aspect of its scientific endeavors incorporated elements from it. He highlighted the less materialist Einstein, whose acceptance of a "religious vision" of the Universe as a "source" of scientific endeavor held out hope for Tawfiq that a further stage of "science's progress" could help "us tomorrow ... to become firmly anchored in religion".(50) In a post-World War II blast, he assailed the West for demanding at the UN equal rights for the women of other countries while its own women's personal and property rights lagged behind those of Eastern women: Islam's understanding of democracy could teach the West how to correct its corruptness, if only it would admit its need for correction.(51)

In this twinge, Al-Hakim transferred himself to one of the most long-standing, politicized and spiritually violent fronts of Muslim Egyptian apologetics: the comparative statuses of women in the West and in Islam.

The Significance For Post-1952 Pan-Arabism.

Pre-1952 neo-Pharaonism was, in most of its tenets, the opposite of the Arab-Islamic identification that Nasser was to heighten into Egypt's official messianism. The acculturated intellectuals' rejection from 1930 of neo-Pharaonist tenets that racial and territorial continuity framed peoplehood was a key step towards the Nasserite pan-Arabs' concept that language on its own determines nationality, and can incorporate races. On the more symbiotic side, neo-Pharaonism, in exalting Pharaonic institutions, spirituality and aesthetic achievements, denied the title of Westerners to color the intimate psyches of Egyptians: this did help prepare the way for the Islam-tinged pan-Arab anti-imperialism voiced under Nasser. After 1952, rather different class strata took up the motifs of the old liberal intellectuals to promote new interests —- yet with continuities. As in Nasserite Arabism, the anaemic Islam to which the acculturated intellectuals rallied from two decades earlier in face of the West was qualified and diluted, or balanced by the other West-derived elements they frankly kept up. With Taha Hussein, the Islam that rules out Pharaonism is a human heritage to be affectionately contained at the very time it is preserved. Maybe Al-Zayyat was the most genuinely religious in the group as he barred the Pharaohs' pagan ethos, yet for him too whole sectors of the West's literary sensibility had to be synthesised into the classical Arabs' styles for a new literature viable within modernity. In this literary clique, Al-Zayyat most denounced the ancient Egyptian ruling class as social oppressors who cracked the Pharaonic whip. He voiced ever-sharpening anger in the lead-up to 1952 at landlord oppression against the peasantry: but warned villagers who had heard tell of Communism of its designs on their Islamic family life.(52) Al-Zayyat here prefigured Nasser's path to those wide land redistributions that would still keep up an image of continuity with the Arabo-Islamic past. Yet Al-Hakim's (and the younger Haykal's) neo-Pharaonism also contributed to Nasser's later secularization of pan-Arabism in, for instance, choosing Nehru and Hindu India over a Pakistan that evoked pan-Islam.

Acknowledgement: This essay was kindly edited by Mr Geoffrey Jukes of the Department of International Relations at Australian National University.

Texts in English

1. Charles D. Smith, personal letter 30 July 1982 and his Islam and the Search for Social Order in Modern Egypt: A Biography of Muhammad Husayn Haykal (New York: SUNY 1983) pp. 90-1, 97-9; also his “Muhammad Hussein Haykal: An Intellectual and Political Biography” (Michigan University, Unpublished PhD Dissertation, 1968) pp. 67-68, 244-6. Cf Israel Gershoni and James P. Jankowski, Egypt, Islam and the Arabs: the Search for Egyptian Nationhood 1900-1930 (New York: OUP 1986) pp. 271, 166-7, 170, 89; and the precursor formulation of Marcel Colombe, L’Evolution de l’Egypte 1924-1950 (Paris: G.P. Maisonneuve 1951) p.124. Pan-Arabs had first denounced neo-Pharaonism as a ploy to remove Islam and Westernize: Dr Yusuf Haykal (Palestinian), Nahw Al-Wahda Al-’Arabiyyah (Cairo: 2nd ed, Dar al-Ma’arif 1945) p. 27.
2. “N.Y.” (=Anton Zakari, a Copt), Tutankhamen, Muharrir Misr Al-Azim (Cairo: Maktabat Zaydan c. 1926) pp. 215, 255, 189.
3. Taha Hussein, “To the Writer Tawfiq Al-Hakim From Dr Taha Hussein,” Al-Risalah, 15 June 1933 p. 7; Al-Zayyat, “Pharaonists and Arabists” written for Al-Risalah on 1 October 1933, reprinted in his Wahy Al-Risalah (Cairo: Dar Nahdat Misri 1953-1966) v. 1 p. 51. Alarmed that educated Egyptians were accepting that little survived, Hasan Subhi countered with “On Ancient Egyptian Literature: The Genres of Pharaonic Poetry”, Al-Risalah, 1 August 1933.
4. In 1937, Haykal reviewed in retrospect the crumbling of his neo-Pharaonism: “I found that time and mental inertia had severed the bonds between us and that age... Our Islamic period is the only seed that grows and fructifies”. Quoted in Nadav Safran, “Egypt” in Search of Political Community (Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1961) p. 175.
5. Taha Hussein, 1933: 6-7.
6. M.’.M. “[Neo-]Pharaonic Literature: Where Lies the Means to Attain it and the Pathway to Bring it About?”, Al-Siyasat Al-Usbu’.iyyah, 7 September 1929 p. 11. Typically of the Al-Siyasah school, M.’.M’s drive for an “authentic [neo-] Pharaonic fiction” was somewhat patterned by West European high literatures: he held up as a model “the immortal play La Foi” (1909) by the eminent Academia Francoise social-realist campaigner-playwright Eugene Brieux (1858-1932). Brieux had come to Egypt to meticulously study the setting, and the ancient lifestyle. Ibid. La Foi made a qualified plea for religious faith: John Gassner and Edward Quinn, The Reader’s Encyclopaedia of World Drama (London: Methuen 1970) pp. 86-7
7. Haykal, “Abis,” Al-Siyasah, 11 March 1925, reprinted in Fi Awqat al-Faragh (Cairo: Al-’Asriyyah, 1925) pp. 286-8.
8. “The Statue ‘The Revival of Egypt,” Ruz al-Yusuf, 30 December 1926 p. 2.
9. Mayy (Syro-Egyptian half-feminist), “A Glance at Mukhtar’s Art,” Al-Siyasat Al-Usbu’iyyah, 13 November 1926. For the party-political context of this sculpture, Gershoni and Jankowski, Egypt, Islam and the Arabs, pp. 186-188.
10. Al-Risalah, 1 October 1933 pp. 35-6.
11. Hussein Shawqi, “Does Egypt Have a Style?” Al-Risalah, 30 April 1934 p. 730.
12. Muhammad Muhammad Husayn, Al-Ittijahat al-Wataniyyah fil-Adab al-Mu’asir, v. 2 (Beirut: Dar Al-Irshad 1970) p. 173.
13. Charles D. Smith, Islam and the Search, p. 85.
14. Husayn, Ittijahat, pp. 173 and 161-3 with the context of other repudiations by jurist’ Abd Al-Raziq Al-Sanhuri and Muhammad Ali Allubah of isolationist territorial nationalism around that time. Both ‘Allubah and al-Sanhuri contributed to Al- Siyasah. Egyptian Pan-Arab ideologues in the 1950s and 1960s valued a stride towards post-1952 Nasserite Arabism in Haykal’s statements in the 1930s that Islamic history now had to motivate modernization. Antoine Wessels, A Modern Arabic Biography of Muhammad: A Critical Study of Muhammad Hussein Haykal’s ‘Hayat Muhammad’ (Leiden: Brill 1972) p. 42.
15. Smith 1983: p. 85.
16. In one large canvas in 1919, Naji depicted the rising of the cortege of Isis as a symbol of Egypt’s uprising for independence: it came to be hung in the Egyptian parliament. But in 1934, Naji painted a canvas on Arab medicine, pivoting around Ibn Sina (Avicenna), one in a set of three hung in the al-Muwasat hospital in Alexandria to represent the stages through which medicine passed in Egypt. Sa’d al-Khadim, al-Hayat Al-Sha’biyyah fi Rusum Naji, (Cairo: Dar al-Maëarif 1958) p. 30.

17. Ahmad Hussein's originally Pharaonist-parochialist Misr Al-Fatat movement came to encourage new painting by such youthful artists as Muhammad 'Izzat Mustafa that highlighted Arab and Islamic aspects of popular urban Egyptian life. A nationalist artist who celebrated the martyrdom of Taha 'Afifi during the "revolution of 1935," Mustafa "acts as an historian like Canaletto in his canvases of Arab, Eastern Egypt with her mosques". "Towards Reviving the Arts: Sculpture and Canvases and Ornament in [Current] Exhibitions of Egyptian Artists," Misr Al-Fatat, 17 April 1938.
18. Israel Gershoni, The Emergence of Pan-Arabism in Egypt (Tel Aviv University: Shiloh Centre 1981) pp. 59-60. Cf fn 33.
19. Assailing the Easternism of fellow Al-Siyasah intellectual Mahmud 'Azmi, Taha Hussein had refused to term the Mediterranean culture that 'Azmi evoked anything else than "Graeco-Roman Culture in Either its Ancient or Modern Age." Taha Hussein, Hadith Al-Arbi'a (Cairo: Dar al-Ma'arif 1960-1962) v. 3 pp. 136-7.
20. Haykal, Thawrat Al-Adab (Cairo: Mitba'at Misr 2nd ed. nd) pp. 197-198.
21. Al-Hakim, "To Dr Taha Husayn From the Writer Tawfiq al-Hakim," Al-Risalah, 1 June 1933 p. 5.
22. Gershoni and Jankowski, Egypt, Islam and the Arabs, pp. 104-5.
23. Because they once had been deprived in their barren peninsula, the Arabs always remained intent only on "sensory pleasure and material things". The perpetually nomadic "Arabs passed by different civilizations, snatching off from horseback [only] their more readily enjoyable elements". Averse to structure, "they never translated a single epic or a single tragedy or a single story". Al-Hakim, 1933: 6, 7 cf. Gershoni and Jankowski p. 106.
24. Al-Hakim, 1933: 6.
25. Al-Hakim, Tahta Shams Al-Fikr (Maktabat Al-Adab nd) pp. 115-6. Al-Hakim's acculturated impulse to draw drama back to the chorus had the plays of Euripides as one catalyst. Yet that area of beauty in ancient Greek literature —-lyric, chorus, the religious dance that Nietzsche identified as the origin of the ancient Greek literature — - had been borrowed from ancient Pharaonic drama, which Al-Hakim now would tap directly. Scientific Western Egyptology again prodded acculturated neo-Pharaonism, here: shortly before, Al-Hakim had received from Etienne Drioton, a director of the Egyptian Service of Antiquities, a new precise translation of dialogue of some ancient Pharaonic heroes that set it out as an early form of (religious) drama. Ibid. Cf. E. Drioton, Le Theatre Egyptien, (Editions de la Revue du Caire 1942). Al-Hakim was also prodded by Herodotus: Al-Hakim, Taht Al-Misbah Al-Asghar (Cairo: Mitba'at Al- Tawakkul 1942) pp. 24-5.
26. Al-Hakim, Tahta Shams Al-Fikr, p. 108.
27. Al-Hakim, 1933: 6, 8.
28. Al-Hakim, Taht Al-Misbah Al-Asghar, pp. 177-180.
29. Al-Hakim reworked Firdawsi's account of Dustan and Rudabeh, kept apart from marrying by a feud between their two families. Firdawsi handled this theme 500 years before Shakespeare —- but concluded it happily when the forecast of astrologers that a great son would be born of the two lovers' union caused the King to relent. Art. "Firdawsi's Version of the Romeo and Juliet Theme" reprinted Taht Al-Misbah Al-Asghar, pp. 26-40.
30. As well as Greek literature, Al-Hakim cited Paul Valery's genuinely classicism-tinged French poetry for his generalization that ancient Greece (and its French successors) stood for intellect, logic and movement against spiritual Egypt's stillness. He argued this around Valery's "Cimetiere marin", a soliloquy on the theme of death, first published in 1920. Al-Hakim 1933: pp. 6, 5. In contrast, Taha Husayan in 1938 tried to fit Arabo-Islamic Egypt into Valery's classicist categories. Taha Husayan, The Future of Culture in Egypt, (tsd Sydney Glazer) (Washington: American Council of Learned Societies 1954) p. 10.
31. Taha Hussein933: 6-7.
32. Al-Hakim, 1933: 5.
33. Taha Hussein33: 7-8. Taha Husayan in 1938 again planned art as the aspect of ancient Egypt to be maintained in the coming new national culture: Future, p. 153.
34. Taha Hussein 9.

35. Haykal in 1925: authentic Arab writers, reluctant to innovate beyond jahili patterns, composed no sustained fiction or plays —- genres present in the Greek and Latin literature familiar in Egypt and other lands that the Arabs conquered. Haykal "The Arabs and Islamic Civilization,"(1925), reprinted Fi Awqat, pp. 387-8. Al- Hakim, 1933: classical Arab "prose and poetry are not based on structure: [they have] no epic stories or theatre —- it is only inlaid ornament to delight the senses."
36. Taha Hussein, 1933: 8.
37. See Gershoni and Jankowski pp. 102, 105 and 107-8.
38. Taha Hussein, 1933: 7-8.
39. Translation of al-Afghani's 1883 reply to Renan in the Journal des Debats in Nikki Keddie, An Islamic Response to Imperialism: Political and Religious Writings of Sayyid Jamal al-Din Al-Afghani (Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1968) pp. 181-187. Discussion of the controversy by Hourani, Arab Thought in the Liberal Age, pp. 120-3.
40. Eg. Taha Hussein, Future, pp. 5-6.
41. Haykal, "The Eastern Nations and their Moral Bonds," Al-Siyasat Al-Usbu'iyyah, 4 December 1926 p. 16.
42. Taha Hussein, Future, pp. 21-2.
43. In writing his biography of the Prophet, Hayat Muhammad, (serialized 1932; published in book form 1935) Haykal —-at least aesthetically —- somewhat responded to the "beautiful [concept] of the offering of Christ's blood for the sin of his brothers, the children of men." Wessels, A Modern Arabic Biography of Muhammad p. 221. Al-Hakim wrote of the optimism and idealism of nations in their youth, reflected in their art, and unenthusiastically noted that life and time forced nations and people to submit to "reality" and "contentment" in place of aspiration, producing realist art. "Idealism first then the reality, Jesus and then Muhammad ... Even the religions submit to this law ...Nay, are not religions before everything another deep expression of the emotions in the soul of humanity!" Al-Hakim, Taht Al-Misbah al-Asghar (Cairo: Mitba'at al-Tawakkul1942), pp, 191-195
44. For Haykal's growing sense of this in the 1930s see Safran Egypt in Search pp. 172-173.
45. Al-Hakim, "Some Literature of al-Jahiz", Al-Risalah, 15 June 1933, pp.15-16.
46. Al-Hakim, Taht al-Misbah al-Asghar, pp. 140-150. In the 1940s al-Hakim described Al-Jahiz, "although more than a thousand years have passed since his death", as "the direct master of most of the men-of-letters in contemporary Arabic literature" because he preferred innovation and functional expression of real content, over stylistic ornamentation. Al-Jahiz would have blessed the new style in Egypt's Arabic literature —- a remark al-Hakim lanced at the neo-classicists. Al-Hakim, Fann Al-Adab, (Cairo: Maktabat al-'Adab 1952) pp. 32-3.
47. Wessels, A Modern Arabic Biography, pp. 10-11.
48. Ibid, pp. 13, 12.
49. Al-Hakim, Fann Al-Adab, pp. 118-119.
50. Ibid, pp. 102-5.
51. Ibid, pp. 121-122 Traditionally, the French civil code had required a married woman to "have the signature of her husband in order to withdraw money from a bank, resort to legal actions, mortgage etc. It was only in 1961 that the French government and National Assembly granted married women the right to manage and dispose of their own separate property —- with resistant amendments from the Senate. "La Reforme des Regimes Matrimoniaux: la Senat demande que les biens propres de la femme soient geres par le mari", Le Monde, 6 May 1961 p. 7.
52. See, for instance, Al-Zayyat "Islam and the Destructive Ideologies", written for Al Risalah, 13 March 1950; Wahy, v. 3 p. 188. His (neo-classical as well as populist) attack on the Egyptian and 'Iraqi supporters of Soviet Russia compared them to ancient Iranian and Isma'ili insurgents who tried to destroy the classical Arab Sunni Islam and its family units earlier. His sources here were Al-Shahristani (1089-1153) and Ibn Taymiyyah (1263-1328). Ibid.

Two Approaches of Pleasure: Coleridge and Roland Barthes Compared

Bassam Quttous *

Abstract

This paper attempts to examine two critical-textual approaches which deal with the term "pleasure": that of Coleridge (1772-1834) as illustrated in his Biographia Literaria, and that of Roland Barthes (1915-1980) in his Le plaisir du Texte (translated by Richard Miller as The Pleasure of the Text, 1975). These two works have provided important critical veiws for the analysis of text in the field of pleasure . It has been argued that one of the marks which distinguishes Coleridge's theory comes from his remarkable vision and his interpretative skills, which involves tacit and intuitive procedures which have proved their significance to the development of a concept of pleasure. Barthes's theory of pleasure is important because it refers to many epistemological resources and enlist textual strategies for approaching literary text with an embracing awareness of complexities of reading.

Aristotle's Cathartic Pleasure

The concept of the pleasure is, of course, classical. What is new is its connection with text. The point to be mentioned now is that "pleasure" and "unpleasure" are a complicated binomial pair that arises in the course of activities which are directed to other ends. I. A. Richards remarkes: "the old controversies as to whether pleasure is the goal of all striving or whether avoidance of unpleasure the starting-point, are thus escaped".(1)

We have to return to Catharsis where Aristotle emphasizes the state of the viewer of a tragedy and the liberation of his mind as its goal. The reception of the classical doctrine of Cathartic pleasure generally had its psychological side in view. The neglected communicative side must therefore be traced within rhetorical tradition.(2)

A key passage in Aristotle's Poetics, which was to play a significant role in the history of its reception, is the fourth chapter in which the reason for the pleasure taken in the portrayal of ugly objects is discussed. According to H. R. Jauss, Aristotle traces this enjoyment to a twofold root of the pleasure in imitation: it may be due to the admiration of a perfect technique of imitation and, also, to the pleasure that derives from recognizing the model in the imitation.(3)

A second event of considerable importance for the crystallization and self-assertion of aesthetics is the Augustinian distinction between Use and Enjoyment. Augustine draws a sharp line between the virtuous sensual pleasure, which is solely directed toward God, and the bad, which

* Professor of Modern Literary Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Kuwait University.

turns away toward the world.(4)

It has been much disputed whether the business of poetry be to please or to instruct. The poet and critic, Horace said "poets wish either to instruct or to delight or to combine the two". Boileau advised poets to "Join the solid with the agreeable." According to Rapin it is only for the purpose of being useful that poetry ought to be agreeable, pleasure is only a means which she uses for the end of profit.(5)

Dryden, modest and penetrating in his fashion, was "satisfied if it cause(s) delight: for delight is the chief, if not only, end of poetry: instruction can be admitted but in the second place, for poetry only instructs as it delights".(6)

Still, it must be acknowledged that our familiar distinction between pleasure and unpleasure is not easy, because of many reasons. One of these reasons is that pleasure is a highly variable thing. As a matter of fact a poem which gives me pleasure for a while may become less pleasurable as time passes. Hence we accept Coleridge's idea that it is not the poem which we read, but that to which we return with the greatest pleasure, that possesses the genuine power, and claims the name of "essential poetry."(7) Another reason is the variety of the sources of pleasure and varied definitions given to them by psychology, literary criticism, and aesthetics. Pleasure may be defined as a sexual entity,8 but even on this level, Hopes still believes that: "The appetite which men call lust ... is a sensual pleasure, but not only that: there is in it also delight of the mind: for it consists of two appetites together, to please, and to be pleased, and the pleasure or joy of the mind consisting in the imagination of the power they have so much to please."9

Coleridge: Pleasure as a gift of imagination

Coleridge is best known for three poems: "The Rime of the Ancient mariner," "Kubla Khan," and "Christable." For his book on criticism: Biographia Literaria, many have adjudged Coleridge as one of the greatest critics. In this critical work, Coleridge developed aesthetic theory which he had intended to be the introduction to a major philosophical opus that was never in fact realized.(10)

Biographia Literaria, most famous of Coleridge's writings, examines the nature of poetic creation and focuses on the relationship between emotion and intellect, in a theory of the imagination. His theory of imagination occupies a prominent position in his theoretical view. It contains notions of creation that entails pleasure. Coleridge's other great achievement is his Shakespearean criticism, which is never published in English, though. It survives in marginalia and transcribed reports in lectures. Coleridge's critical theory allows a more sustained analysis of the plays that did the writing of his eighteenth century predecessors.(11) This paper will try to shed light on his theory of Imagination because the goal of his theory was to study Imagination as a basic form of creation.

According to Coleridge the main aim of poetry is pleasure. Coleridge himself, at the very beginning of the Biographia, raises the question of poetic diction as the main point which he had in view but despite all its gaps and all its lapses, the whole book is among the few which constitute a source book of criticism.(12)

Although Coleridge acknowledged his debt to German philosophers such as Kant and Schelling, he developed their theories and transformed them to be a part of his field. It is hard to believe that he had plagiarized their theories, as it was claimed.(13)

Coleridge always sought to distinguish between two kinds of imagination: the primary and the secondary. He said:

The IMAGINATION then, I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate, or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.(14)

It is clear that Coleridge describes two

kinds of imagination. The primary is the agent of perception which relays the details of experience, while the secondary imagination, on the other hand, is the creative motor of art in the more usual sense, operating in a similar manner to the primary, but within the framework of consciousness and will. According to Nigel Leask, the major claims mode by Schelling for the importance of imagination at the climax of his Transcendenlaten Idealismus were the basis of Coleridge's attempt to work out a metaphysical foundation and rationale for his theory of imagination in chapters 12 and 13 in the Biographia. The link (in both writers) between philosophical intuition and aesthetic imagination was important as a transposition from a ratiocinative discourse to an existential, "grounding," of the system as a whole. The movement from philosophy to art preserved the metaphysician from speculative hubris and reintegrated the speculative intellect within a community in which the idea could find its fulfillment.(15)

According to Coleridge, Fancy, on the contrary, has no other counters

to play with but fixities and definites. Fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space, and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will which we express by the word choice. But equally with the ordinary memory it must receive all its materials ready-made from the law of association.(16)

It is quite impossible to separate Coleridge's understanding from Schelling's rhetorical question, because Coleridge's chapter 13 definition of secondary imagination, goes thus: "ëIt dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create' is the answer of Schelling's rhetorical question."(17)

Coleridge's acknowledgment of the power of the secondary imagination led him to discover the elements of a poem and the purposes of poetry, and one of the preeminent purposes is to provide pleasure through the medium of beauty. He states that: " Pleasure and that of the highest and most permanent kind, may result from the attainment of the end, but it is not itself the immediate end."(18)

The way in which the term ëpleasure' shifts about in various epistemological fields is notorious as a source of confusion. It would be convenient if it could be kept for languages "poeticness" (poetical literatur nost*) at least for this context. Here it is good to refresh reader's memory that the Moscow Linguistic School proceeds from the assumption that poetry is language in its aesthetic function.(19)

Coleridge concluded this long before the Russian critic Mikhail Bakhtin (1895-1975), who based on his involvment in the poeticness of prose,(20) said:

A poem is that species of composition, which is opposed to works of science, by proposing for its immediate object pleasure, not truth, and from all other species (having this object in common with it). It is discriminated by proposing to itself such delight from the whole, as is compatible with a distinct gratification from each component part.(21)

The communication of pleasure, for Coleridge, is the immediate object of a work not metrically composed, and that object may have been to a high degree attained in novels and romances. Coleridge pondered: "would then the mere super-addition of metre, with or without rhyme, entitle these to the name of poem?".(22)

It is obvious that Coleridge concentrates on the role of language in creating not only pleasure but also "poeticness". According to Coleridge "A poem contains the same elements as a prose composition, the difference therefore must consist in different combinations of them, in consequence of a different object being proposed. According to the difference of the object will be the difference of the combination."(23)

We may conclude that Coleridge introduced an earlier interpretation of ëpoeticness' before the Russian formalists, when he discussed the writings of Plato and others. He declared that the writings of Plato and Bishop Tayler, and the Theoria sacra of Burnet, furnish undeniable proofs that poetry of the highest kind may exist without prosody and even without the contra-distinguishing objects of a poem.(24) Coleridge made an attempt to probe the "expressionistic effectiveness" of language in terms of his awareness that language is the most important touchstone in demonstrating

ëpoeticness' and the rhyme and alliteration (the old tropes in rhetoric) are not necessary conditions for realizing it.

So he did not hesitate to describe the first chapter of Isaiah as poetry in the most emphatic sense, yet it would be not less irrational than strange to assert that pleasure, and not truth, was the immediate purpose of the prophet.(25)

Admittedly pleasure, as a rod, is not enough to explain the difference between poetry and science. The sources of pleasure in literary discourse can be defined as matters of communicative capacity, which offers readers a chance to use a fuller range of their abilities than in non-literary texts .

Achieving pleasure could be ascribed to a number of stylistic aspects: irony, deviation, parallelism, binary opposition, etc. As a matter of fact, pleasure can be available in other genres: fiction and prose verse. Actually, each has its own specific goal, and poetry as an aesthetic, linguistic, and social activity, has many goals; the major goal, perhaps, is to achieve pleasure.

Two artistic values of Coleridge's interpretation could be noted:

1 - he went beyond the artistic principles of 17th and 18th century poets, who infused their writings with moral and religious messages.

2 - he surpassed such theorists as David Hame (1711-1776), who could not distinguish between the arts and the useful.

Barthes's Theory of Pleasure

To make a viable interpretation of Barthes's theory of pleasure, the reader needs to know the epistemological process of his thought, which falls into four categories:

1- Psychological resource, which refers to Freud and Jung.

2- Saussurean Linguistics, which laid the foundation of language, studies.

3- Lacanian Psychology and Linguistics, especially his theory of "the mirror stage".

4- Structural Linguistics as developed in the period during which he had relationships with other structuralists, such as Claude Levi Strauss and Michel Foucault. These four resources must be noted, because they are all rooted in psychoanalytic method as well as in the linguistic model of De Saussare.

Language and desire

Freud, (1856-1939) maintains that desire is biological, driven by a sexual force, and that the healthy human eventually grows toward psychic unity. By contrast, Lacan (1901-1981) sees desire as a drive for an ontological unity, which can never be achieved because of a psychic split resulting first from the mirror stage (the individual subject's primal encounter with a mirror, which precipitates the I in primordial form), and then the Oedipal phase (characterized by the male subject's desire for the tabooed mother).(26)

It should be noted that Freud's thoughts of unconscious are developed by Jacques Lacan in another format. First: in Freud's view the repressed unconscious was inaccessible to consciousness except indirectly through parapraxes (slips of tongue or pen, errors of memory and so on, dreams, neurotic symptoms, and jokes). He understood that each of these mental phenomena is as a compromise formation between an unconscious impulse or desire and a conscious or unconscious attempt to defend against, to deny that impulse.27 Second: Lacan's theory is rooted in the linguistic models of Ferdinand de Saussure and Roman Jakobson as well as the psychoanalytic methods of Sigmund Freud.

Lacan's work has influenced the work of many post-structural literary critics. His fundamental thesis is that language is a manifestation of structures in the unconscious and that linguistic patterns reveal important characteristics of the individual subject's psychic state.28

According to Lacan, the mirror is a threshold-phenomenon marking the boundaries between the Imaginary and the Symbolic. By the way, what Lacan defines as the symbolic is actually the semiotic, although he identifies it with verbal language. In the acceptance of the "mirror image" there is a symbolic matrix into which the ego plunges under a primeval form, only language should give it back its function of a subject in the universal.(29)

Pleasure in Barthes's criticism

After Lacan's work on desire, many

scholars noticed the relationship between desire as a psychological term and concept, and its applicability to the context of literature. Both psychoanalysts and textual analysts contributed in introducing an objective reading to the text.

It was Barthes, in a textual revolution in criticism, who transformed the term "pleasure", from the level of desire to the level of " aesthetic " pleasure. Barthes's interest in Freud's Ego concept led him to suggest that while pleasure depends on ego feeling from a cultural perspective (at home in culture), jouissance radically challenges our images of ego and culture so that while pleasure can perhaps be explained in historical and sociological term, jouissance, as something " asocial seems to lie beyond such mediations."(30)

Barthes is one of those critics who have developed their metalinguistic project through three phases, and his influence spread quickly to North America in the 1970's. That influence was partly due to his exceptional ability to develop distinctions and typologies which are revealing and widely applicable.(31)

In the first phase Barthes was concerned with how ideologies or value-systems become encoded in language and in social usages, and thus appear "natural" ideas subsequently developed by F. Rossi Landi (Linguistics and Economics, 1975). In the second phase Barthes was inspired by the methods of structural linguistics and the light they could shed on other "signifying systems," such as those of narration or of fashion.(32)

In his third phase, which is called "the phase of the text or even the phase of the pleasure of the text," Barthes had taken the well-known Lacanian formula, and adapted it to be a part of the discipline of literary criticism. He had taken this formula (The unconscious is structured language with a system unique to itself) from the level of psychological desire to the language desire to be a part of his theory in text. Therefore, he evolved a contrast between two responses to literature: pleasure, which is steady and fairly predictable, and jouissance, which can be translated as (bliss) or "orgasm".(33)

In the 1970s, Barthes laid great emphasis on the physical experience of the body and on sexuality. Here he has observed that the text of pleasure offers confirmation of the reader's knowledge, beliefs and expectations, while the text of bliss brings loss, rupture and discomfort. And the text of pleasure comes from culture and does not break with it, the text of bliss "unsettles" the reader's historical, cultural, psychological assumptions.(34)

The importance of his theory stems from two factors:

1- It allows to equate between writerly pleasure and readerly pleasure.

2- It refers to an unknown aesthetic object and at the same time to literary aesthetic as bliss.

Pleasure between wounding and seduction

In his book Le plaisir du texte Barthes asserted between pleasure (plaisir) and bliss (jouissance), because in French the meaning of the term (plaisir) sometimes includes jouissance or bliss, sometimes it is opposed to it.(35) In the title of Barthes's book, "pleasure" is used as extending to and including bliss, while at other times the terms are opposed. Barthes declared that he must accept this and proceed in ambiguity and contradiction, because he believes that pleasure and bliss are parallel forces that can never meet.

This ambiguity places jouissance (bliss) in a strange space-beyond pleasure and pain. Barthes attempts to talk about it in a variety of ways in le plaisir du texte and elsewhere, but it does not stay conceptually or even metaphorically still. It is an ambiguous phenomenon - sometimes an experience of intense subjective pleasure, sometimes closer to fear, at times immediate and almost mystical, at others quite susceptible to historical and causal analysis.36

It is obvious that Barthes's doctrine of jouissance is paradoxical and, at its very heart, a celebration of contradiction.(37) The reader who would experience jouissance must keep both readings of pleasure and of jouissance in view. This reader must live in the seam between culture and its destruction, and simultaneously enjoy the consistency of his selfhood (that is his pleasure) and (seek) its loss (that is his bliss). Barthes asserted that tragedy, for instance, is of all forms most

conducive to bliss, because it is not dramatic, because the end is known from the first, and so of all readings, that of tragedy is the most perverse offering an effacement of pleasure and a progression of bliss.(38)

As critic and semiotician, Barthes was a prime mover in the revolt against academic, historical and biographical criticism, and in the third phase of his career, became particularly concerned with personal, subjective response of the reader to the text. He established a theory of the text through many devices, and one of these important concepts is pleasure, as was explicated by his Le plaisir du texte.(39)

Barthes, in this phase, tried to subvert the traditional distinction between popular and classical texts. He denounces the classical text or what he calls (the readable text) in his S/Z (1970), which is a tissue of cliches, and asks for a (writable text) a text that is sufficiently free of logic and grammar to allow the reader to take an active role in textualization: to "write".(40) A major part of his writing was dedicated, characteristically, to the pleasure of the text, considering pleasure as a critical and aesthetic norm. By the way, Barthes wishes us to read his Le plaisir du texte as a fiction, and must be read as such by the reader as voyeur the reader willing to see it as itself a text of bliss, a " site of a loss" and not a finished object.(41)

In his third phase or poststructuralist phase, Barthes has tried to distinguish between two kinds of texts: The writerly (scriptable) and the readerly (lisible). The writerly, which is possible to write, is writing as act and unforeclosed process. It is triumphantly plural and in it therefore idealogy (the valuing of one meaning over all others) is annulled. The writerly text is not a structure but a structuration, in which the reader is no longer a consumer, but a producer of the text. On contrary readerly texts are finished object, products and not productions.(42)

For Barthes, the classic text is all too readable, its rich fabric of interlocking codes forcing upon the interpreter a role of passive consumption from which only an unreadable text offers any hope of freedom.(43)

Pleasure as a critical norm

What are the consequences for criticism which would deal with the text of pleasure, and how are we to read such criticism? This question may well be nonsense - in that common sense would suggest that pleasure is pleasure. But it is very important for establishing a new vision of what Barthes calls 'reported pleasure.'

Here again Barthes is using the words (synonymously): criticism must be a reported pleasure; and how can we take pleasure in a reported pleasure? Only if we can read this reported pleasure as a primary pleasure of its own.(44) We cannot take this reported pleasure, this critical text, on its own terms, "we cannot become the confidants of this critical pleasure, we must become its voyeur: the commentary then becomes in (our) eyes a text, a fiction, a fissured envelope." (45)

It may be recalled that we may suspect the influence, rather suddenly encountered of continental and German aesthetics, especially the doctrine which says: " the values of art (poetry - namely) are unique, or at least, capable of being considered in isolation from all others." This doctrine was developed by English critics, as they amounted often to the postulation of a specific thrill yielded by works of art and nothing else, unlike and unconnected with all other experiences.(46)

As a matter of fact, what distinguishes Barthes notions is the various epistemological resources in literary theory: Marxism, Semiology, ideology critique, reader - response theory etc. All of these models in addition to his literary expression made his notions a challenge for many readers. Both English and Arabic translations are problematic, even for professional translators such as Munther Ayyashi who acknowledged that Le plaisir du texte, and so other books of Barthes, are puzzling. He suggested, instead of translating it, to re-reading it. For instance, he titled his introduction as: "The pleasure of the text between translation and creation.."(47)

Barthes himself deeply involved in such way of writing. He explained in many ways and places that he is against clarity in language. In his Criticism and Truth (1987) he said: "... you could parody the medical terminology which traditional criticism use to describe language it does not like (calling it

"pathological"), and say that we have here a kind of national illness, which we shall call ablutionism of language. Clarity is not an attribute of writing, it is writing itself, from the very moment at which it becomes writing, it is the happiness of writing, it is all the desire which is writing.(48)

Barthes crystallizes much of his philosophy as we see in the above quotation. He had refused what French society calls a certain kind of sacred idiom, related to the French language, just as Hieroglyphics, Sanskrit or Medieval Latin were written.(49)

Barthes closes his discourse of pleasure by saying that the pleasure of the text does not promote one ideology over another.50 However we can add, "except in the case of the ideology of the language itself, as we do believe that each language has its own ideology, which is reflected in its semiotic works." We may expect the language to approach maturity at the moment when it strives to express itself depending on its linguistic energies or expressions.

Conclusion

Looking back over the two critics and their texts of pleasure which have been considered, the following conclusions can be drawn.

1- Both contributed to the theory of criticism. The first started with imagination and ended with pleasure as a gift of creative imagination. The second started with pleasure of the text with its epistemological resources and ended up with the fictional, as Barthes himself asserted, when he said: How can we take pleasure? Only if we can read it as a fiction.

2- While Coleridge tried to intellectualize imagination without forgetting that reason is the power of universal and necessary convictions, Barthes sought to study the dynamics of the text, and the role of imagination in distinguishing between two kinds of text: the ëwriterly' text and the 'readerly' text.

3- In this description, the difference between Coleridge and Barthes is the difference between two kinds of cultures, as it was mentioned before.

Notes and References

1- I. A. Richards, Principles of Literary Criticism, London and Bradford, Percy Lund HumpheriesLtd.,1966,p.96.
2- H. R. Jauss, Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics, 1982, vol. 3, p. 25.
3- Ibid., p. 23.
4- Ibid., p . 23.
5- Richards, op. cit., p. 68.
6- Ibid., p . 68.
7- Coleridge, Biographia Literaria, (eds.) James Engell and W. Jackson Bate, London and Princeton,..... 1817, vol. I, p. 14.
8- Irena Makaryk, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Toronto, University of Toronto Press, 1993, pp. 396 - 398.
9- Ö. Hopes, Human Nature, London,..... 1976, p. 10.
10- J. P. Draper (ed.), World Literature Criticism 1500 to the Present, Detroit and London, Cale Research Inc., 1992, pp. 740 ñ 741.
11-Ibid., p. 742 .
12-See George Saintsbury, A History of English Criticism and Literary Taste in Europe,

Edinburgh and London , Blackwood , 1965 , p . 328.
13- Draper, op. cit., p. 742.
14- Biographia Literaria, vol. I, p. 304.
15- Nigel Leask, The Politics of Imagination in Coleridge's Critical Thought, Basing stoke , Macmillan Press, 1988, p. 113.
16- Biographia Literaria, vol. I, p. 304.
17- See Nigle Leask, op. cit., p. 137 .
18- Biographia Literaria, vol. II, pp. 8 - 9.
* As early as 1919 Jakobson proposed the notion of 'literariness' (literaturnost) to characterize the literary fact, making, 'literariness,' and not literature itself, the proper focus of research. (Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, p. 375).
19- See Peter Steiner, Russian Formalism: A Metapoetics, Ithaca & London, Cornell University Press, 1984, p.17 .
20- See M. M. Bakhtin , Problems of Dostovsky's Poetics, 1st ed. 1929, (trans.) Caryl Emerson , Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp.
21 - Biographia Literaria, pp. 8 - 12.
22- Ibid., p. 8.
23- Ibid., pp . 8 -12 .
24- Ibid., pp. 8 - 12.
25- Mohammed Badawi, Coleridge,Cairo, Dar Almaaref, 1977, p. 151.
26- Makaryk, op. cit., p. 397.
27- Ibid.
28- Ibid.
29- Emberto Eco, Semiotics and the Philosophy of Language, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 203.
30- Andrew Brown, Roland Barthes, The Figures of Writing, New York, Oxford Univ. Press, 1992, p. 230.
31- Makaryk, op. cit., p.246.
32- Ibid.
33- Ibid., p.245.
34- Roland Barthes, The Pleasure of the Text, (trans.) Richard Miller, New York, Hill and Wangton, 1975, p.14.
35- Makaryk, op.cit., p. 607.
36- Ibid., 236.
37- Ibid., p. 607.
38- Ibid., p. 608.
39- Ibid., 245.
40- See Robert Scholes, Semiotics and Interpretation, New Haven : Yale University press, 1982 , p. 12.
41- Makaryk, op. cit., p. 608.
42- Ibid., p. 616.
43- Robert Scholes, op. cit., p. 13.
44- Makaryk, op. cit., p. 608.
45- Barthes, op. cit., p. 17.
46- Richards, op. cit., p.73.
47- See Munther Ayyashi, Arabic Translation of Le plaisir du texte, p.7.
48- R. Barthes, Criticism and Truth, (trans.) Katrine P. Keuneman, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 47; 51.
49- Ibid., p. 46.
50- Barthes, The Pleasure of the Text, op. cit., p. 31.

COMPARING CULTURES WITH IBN KHALDUN

ASMA LARIF BEATRIX *

On first reading Ibn Khaldun's Prolegomenon (1), I was far from thinking that it would lead me to a cultural problematic of the state. This problematic was shaped and corrected following the extension of my comparative binary research to a triangular one (2). This paper, via my remote encounter with my "indigenous" thinker, aims to express the following idea: the problem of interpretation in the human sciences is too complicated to be resolved through the categories of the alien and the indigenous. Pushed to their limits, those dichotomies create artificial cultural ghettos without catching the genuine cultural specificity where it does exist. As no interpreter is totally immune to wild interpretation (3), it becomes a matter of methodological rigor to look at the same social phenomenon from indigenous and extra-indigenous eyes. In fact, it is in the multiplicity of the perspectives and that of the reflecting mirrors that a chance to avoid limited thinking and partial picture of the reality we intend to interpret does exit.

Ibn Khaldun and the problem of the State in the Arab Muslim World:

Ibn Khaldun (Tunis 1332- Cairo 1406) witnessed the ravaging consequences of the fall of the last great empire in North Africa. He was one of the rare pre-modern historians who went beyond the events to grasp the laws that are imbedded, as he put it, in the nature of things. What did Ibn Khaldun disclose regarding the "State" in the Arab Muslim world and how did scholars use his work to back their ideas on the Arab ancient political centers and new States? To what extent and under what methodological type of control can we still use Ibn Khaldun's ideas without running the risk of anachronism? The last question is far from being easy to answer. I will come back to it to examine critically my own use of Ibn Khaldun to decipher the persistency of old characteristics in the Arab Muslim worldview.

The tragic State cycle:

How do political centers emerge and collapse in a repetitive short cycle under the shock of a religious ideology promoted by a leader strongly linked to his followers by *asabyyah* or group feeling? Ibn Khaldun did not formulate this question exactly in those terms but he had amply answered it as if he had done so. In an unforgettable style due to his persuasive descriptive sad tone, Ibn Khaldun wrote about the burst of energy that drives men on horseback to act as State builders and State destroyers in successive scenes reminding us of Delacroix paintings.

According to Ibn Khaldun, the supreme goal of all *asabyyah* is no less than kingship which is too difficult a target to be attained only by relying on *asabyyha*. Therefore, *asabyyah* needs the backing of religion to fulfill its natural trend: the conquest of power. *Asabyyah* and religious *da'wah* are absolutely necessary to each other because, Ibn Khaldun insists, the interlacement of religious exaltation with strong individual ties within a group is the prior conditions of success. How is the group will to power liberated once *asabyyah* and religion are woven together?

Summed up, the rise and fall of short lived dynasties involves the following major steps:

- the formation of a religious *da'wah* or a religious ideology by a leader able to gain his group support and reduce its internal divisions.

* Researcher from Tunisia.

- the broadening of the leader's social audience and the formation of a militaristic religious organization. This phase is related to the success of the religious ideology that attracts all kind of dissatisfied people.

- the start of the insurrection to seize power when the group estimates itself strong enough to do it.

If the central power is too weak to co-opt and pacify the insurgents, the former is overthrown and replaced by the latter. However, victorious or defeated, no royal power could last, according to Ibn Khaldun, more than three generations. It is in the nature of things, says Ibn Khaldun, that alteration and corruption creep in to the pure and idealistic. The spirit of the group as well as its first cohesion and egalitarian structure cannot last long after the power conquest. The new order and the new nature of things tend to establish a hereditary and a hierarchical political system as well as a refined luxuriant life (for the governors) similar to the one against which the insurgents took up arms.

Ibn Khaldun's description of the fragile kingdoms and empires built and ruined by successive waves of horsemen resounds with endless galloping in a décor of ruin. Those images of desolation played certainly a role in shaping E.F Gautier's vision of what was called the obscure centuries of the Maghreb (4).

Ibn Khaldun and his interpreters:

As an historian E.F.Gautier was interested in understanding the reasons of the failure of the central power in the Maghreb in dominating its rebellious surroundings. Once Gauthier had transposed the "biological concepts from the Oriental mind" - the different tribes named by Ibn Khaldun- into territorial notions, he thought he had grasped the driving power of history that lies within the opposition between nomads and sedentary people. The nomads, opposed by their nature and their culture to urban and civil life, kept destroying all attempts of State and Nation building. Gautier numbered three major attempts and a final failure that came with the Arab Hilalian invasion of the XIIc.

The wave of structuralism, still in its full attractiveness in the sixties, prolonged somehow Gautier's interpretation of history. Henceforth, the society's, supposed segmental character had been over solicited to comprehend the State difficulty to emerge. How could a central power arise or have a life of its own when the society is totally encapsulated in antagonistic tribes and groups of the same strength?

Gautier's interpretation of Ibn Khaldun had been seriously criticized for its selective argumentation resulting in a big neglect of all historical facts that do not fit the Nomads/Sedentary opposition. Hence, Gautier did not take into account the Almoravid Empire because of its nomadic origin and the concept of *asabyyah* became a pure force of destruction (5).

In spite of its limits Gautier's historical research had the merit of coming up with a thesis that created a dynamic of historical inquiry in which the best geographers and historians participated (6). This dynamic had not been pushed further ahead by the social scientists. Therefore, the sociology of the State did not accomplish any significant step notwithstanding the call in Ibn Khaldun's writings and the claim for a neo-Khaldunian analysis of Arab regimes. Ibn khaldun seems to have fascinated G. Micaud (7) and O. Carre (8) rather than inspired them. Willing to stick to "indigenous concepts" while describing the Syrian political system, G. Micaud made superfluous use of the concept *asabyyah* which would have gained in clarity if it had been simply replaced by political and economical clienteles. Replacing one concept by another to name the same phenomenon does not enhance understanding although it renders a local touch. O. Carre made use of the same concept enumerating no less than seven types of *asabyyah* each of which corresponding to a particular type of *mulk* or power! What kind of information, one may ask, is brought about the Arab political systems once we are taught that *asabyyah* is still at work and that the mediaeval structure of the Maghreb can be found in Syria at the end of the second mellenium! In fact the problem lies less within postulating continuity or demonstrating it than problematizing it.

Why did the indigenous system, if one can depict an indigenous system, resist time? Choosing not to ask this question or considering it as already answered without further investigation is a way to take refuge in a specificity of the other that transcends historical explanation. The neo- Khaldunism that followed the Islamic resurgence was partly dictated by a nostalgic search for exoticism far away from the ideologies of progress... or their failure. In this sense it is an ambiguous contribution to the recognition of the other (9).

The sociology of the State (I limit my topic to this question) did not gain too much from rediscovering Ibn Khaldun. Withdrawing the lesson from similar observation, Laroui had suggested from now on to analyzing the problem of the State out of the Khaldunian problematic (10). This reaction merits to be seriously considered.

How to make use of an old paradigm?

As an historian of great methodological caution, Laroui cannot accept to give the final word on the Maghreb structures to Ibn Khaldun. The latter was, as he said, no more than an interpreter of history. Laroui compared, nevertheless, Ibn Khaldun to Machiavelli (11) refuting Gibb's arguments against this kind of comparison (12). He drew an interesting parallel between the two thinkers on the basis of their epistemological background: their mutual refusal of utopia. Considering Ibn Khaldun's contribution to history, Laroui made this interesting conclusion: "The world of Ibn Khaldun is circular and its logic is total...He looked at the anatomy of power and discovered in them stable relations... He did not search for more than that. Ibn Khaldun's sociology failed to give a meaning to history that it was supposed to serve" (13). I will come back to this conclusion.

How to make use of Ibn Khaldun? Will it be still possible to extract something from his ideas to speak of the Muslim Arab worldview and its impact on both State and society?

Ibn Khaldun's contribution to history may be very limited, but what he described in his cycles had the strength of a paradigm imbedded in a *Weltanschauung* that is still alive.

Ibn Khaldun went beyond the structure and beyond even what he had described thoroughly: the repetitive cycles of State building and destruction. He revealed a political culture and its tragedy. I became aware of this first aspect through a binary comparison that took as contrasting models the Arab Muslim world and the Christian one (14). Later on, the inclusion of Muslim Southeast Asia in my comparative vision changed dramatically my perception of the nature of the Arab political culture and consequently the nature of its tragedy.

Religious utopia and political power: the unresolved antinomy.

From the above brief introduction to Ibn Khaldun's State cycle, we can already guess that the real State is always in competition with its ideal ghost. It is in the name of a pristine religious ideology that the *asabyyah* of a given group is fortified and railed upon to challenge an unsteady political center.

This paradigm applied in all its details to the two Empires (Almoravid XI and Almohad XII). After their collapse, the Maghreb entered a kind of medieval age in which political and social disintegration made it very long and difficult to build a Nation and a State. The model of the upsurge had been traced back by Ibn Khaldun himself to the Muslim Prophet's struggle to build a new community around a new center of prophetic power. The Prophet's example had been imitated in its details as it had strongly struck people's imagination. Therefore, the second empire builder Ibn Tumart was very keen not to let the number of his advisers exceed ten members in order to reproduce the Prophet's choice (15).

Ibn Khaldun refusal of utopia is well known by all those who took the trouble to read his writings. Nevertheless, there had been little attempt to show what is really utopian in the *da'wah* or religious ideology promoted by the rebellious groups he described. To grasp this unsaid, one must remember two things: the nature of the religion code that inspired the Muslim

religious utopia and Ibn Khaldun's description of the nature of power.

The beautiful totality or the egalitarian community:

All the transcendental monotheistic religions brought a sense of equality between human beings. However, rarely did a religion insist as did Islam, on the absolute equality of believers (16). This equality, which could have been enhanced by the tribal structure of the first Arabs who rallied around the Prophet, is vital to the understanding not only of the Arab mind but of also what had seduced other converted minds. Equality is so important that it left no room for any system of separation of roles or division of work on the basis of any ideology.

Ibn Khaldun had highlighted the attractive egalitarian character of the Arab religious ideology. He made it clear that only a religious inspired propaganda can give the impression to each proud member of the group that he is obeying only God while carrying an order or obeying a leader. To this early characteristic of Islam, one must add the direct link between God and all his creatures. No human being is recognized as mediator in Islam.

It is not difficult to imagine the high potential for mobilization of a religious ideology that stresses this kind of content. Nevertheless, religious ideology does not limit itself to -a modern Protestant-like egalitarian community endowed with the capacity to pray to God without the need for mediation by the professionals, 'the priests'.

The third important characteristic of the Muslim community is its aim to be governed only by God's laws. These laws came to mean not only the general principles a believer can find in the holy book but also all what had been compiled and added to it. It was by these means that Muslim societies thought to guarantee their salvation and to prevent any political body from rising above the society or escaping its control (17). This last point is one of the major illusions that are at the heart of Muslim problems, as we shall see. Before seeing how the logic of the utopian clashes with the logic of the real in Ibn Khaldun's paradigm, it is important to try to understand what the nature of power he spoke about is.

The revenge of the real over the imagined State:

It is in the nature of things that power tends to hierarchy and that the egalitarian structure could not perpetuate itself. To check and balance the excessive weight some old companions had acquired, the leader might be pushed to replace them by mercenaries or by client. Each choice made by the leader to respond to his new political situation put him in a real dilemma. It is in fact in the nature of things, as Ibn Khaldun stressed, that the oligarchic structure tends to become too tight for the leader who wants to free himself from the ambitions of the first builders, create his dynasty and gain new supporters.

From a sociological point of view, every vigorous State needs to integrate the major components of the society as well as to grant itself a minimum of autonomy vis-à-vis the social groups.

The State, in Muslim societies, had many difficulties in attempting to combine its autonomy with the representation of society. Autonomy goes against the people's will to keep the State under their control without allowing it a minimum of sovereignty (18). Thus, the State is left with two dangerous choices: fusing with some groups of the society, cutting itself from these groups by relying on mercenaries.

The ideal State propagated by religious ideology has nothing to do with the real State. When, the ideal and the real do not coincide, the Muslim utopia is not questioned. The idea that does not fit the practice is never challenged as wrong. On the opposite, it is the practice that is blamed in order to save the idea.

Binding the "leviathan":

The Arab Muslim imagination seems to be both subdued and repelled by the State. **Sunni** Muslims cherished that of the Prophet and idealized that of the four righteous Khalifats who succeeded him. Nevertheless,

rarely had any society feared the State as Muslims did. To tie up the "Leviathan", Muslims imagination found no better a means than the *shari'ah*: a body of religious laws including not only the principles found in the holy book but also all of what the Prophet was supposed to have said and done. The *shari'ah* put out of the reach of the State as many aspects of civil life as possible.

Because of the *shari'ah*, the State in Muslim societies is usually prevented from becoming a **lawmaker** (19). If we do not understand this big impeachment hanging over the State we could not understand the split between the state and society in Muslim countries, whether these States conform or do not conform to the *shari'ah* prescriptions.

The Khaldunian paradigm shows that the very moment a corrupt State is vanquished the new one is already on the path of corruption! The process of State construction/destruction reveals how attractive is the utopia of the Muslim state and how repulsive is its ugly reality. However, Muslim societies had never had the will to draw the lesson and consider that a strict application of the *shari'ah* had never impeached a state from becoming tyrannical (20).

Although the making law impeachment hangs on all Arab Sunni Muslim States, not all of them chose to abide. Some States endowed with political will to change their fate and that of their societies choose to fight inertia. The attitudes of the States (amply influenced by their history and their social environment) took very often these two extreme attitudes: one cynical and the other authoritarian

The cynical attitude consists of:

-Using the *shari'ah* laws (made to control first of all the good behavior of the powerful) to trample the society and terrorize its "citizens" (specially women) under the pretext of guarding Islam, purity and social morality

The authoritarian attitude consists of:

- Working for a progressive Islam, giving their rights to women and crashing down all the religious inspired movements as well as opposition parties considered as opportunistic and ready to rally in the name of democracy any obscurantist movement.

Authoritarian regimes in Muslim societies are sometime those that harbor the most liberal societies! This paradox, rarely noticed and more rarely explained, is closely linked to the divergent logic between States and societies (21).

Is the tragedy due to the religious roots of the State?

What are the roots of the failure of the State that would be truly admitted by Arab societies as theirs? The problem of interpretation needs at this level a deeper investigation an extra-indigenous eye.

A binary comparison, the Arab Muslim versus Christian European world, convinced me, at first, that the problem lies in the Muslim case within the religious base on which the Muslim State was imagined and built. For this hypothesis there is the force of evidence itself. Muslims never stopped claiming that they ignore the frontiers between the sacred and the profane and, therefore, between religion and politics. Traditional Orientalists did say the same thing often making Muslim shortcomings the proof of the omnipresence of their religion and its fanaticism. Although one can argue that religion and politics had been separated in fact, there had never been any effort to theorize and accept it. Hence, the normal tension between politics and religion is not thought of as due to their competitive, different logics but as a symptom of deviation from the right path. The Arab Muslim world had no clergy and separating the religious from the political seems absurd. Thus, the knot of tragedy appearss to be located in the real or supposed religious roots of the State. The tragedy is felt as a deep frustration at the individual level, and manifested as a conflict between the community and its political system (22).

From binary comparison to triangulation:

Binary comparison is not without its shortcomings if no light can come from another angle to put things in the right perspective.

Hierarchy and mediation (linked to the image of the king as a mediator between

heaven and earth in European mediaeval feudal ages) are part of Asian political history and culture in spite of their adoption of the Muslim religion. Discovering this fact, I suddenly realized that somehow I had essentialized Islam and Christianity -putting each religion in its cultural ghetto- and my whole vision of the problematic of the State was turned on its head..

In fact: the tragedy of the State in Muslim societies and therefore of Muslims does not originate in the religious base on which their States were built but in its total lack.

Islam in Asia reminds me that in Europe too the roots of the State were religious. After some reflection, I was convinced that no human construction could stand on a total iconoclastic basis. Hence, the lasting political constructions were built on idolatrous foundation and the lasting democracies sprung from hierarchical and non-egalitarian societies (23). Explaining briefly these paradoxes, may, well give a clue as how to break the Khaldunian cycle. Breaking the cycle means finishing with the same failed political systems and opening up to a new dynamic of wisdom.

Asian State building: Idolatry, hierarchy, mediation and Islam.

The main pre-Islamic heritage, as far as it concerns kingship in Southeast Asia, is Indic. This political legacy had shaped the political culture of all the areas that had been in touch with the so called Indo-European ideology which is shared by Iran in the Shi'a non-Arab and non Sunni-Muslim world. Reduced to its simplest expression, the Indo-European ideology consists of a strict distribution of labor throughout the social body. The threefold social division, found under different names, refers to the figures of the priest, the warrior and the laborer. This well-known ideology, which has no equivalent in the Arab world, is interesting in the sense that it is based on the idea of representation, which becomes non specific of any social category in the person of the king (24). This image of scattered functions in the social body assembled in the king's body is crucial to comprehend how a religious cosmogony can become a political one. What is a modern parliament if not a secularized version of the mythical body of the sovereign assembling different functions or political parties?

From its part, the very idolatrous image of the 'king's two bodies' (25) whose mystical one mediates between Earth and Heaven could have gone in to the making of the very Hegelian idea of the State as "rational" and the creator of the "universal".

Political archeology shows that Southeast Asia had integrated Islam the way Europe had integrated Christianity.

Islam did not merely adept to a local legacy and culture; it also brought a new rationality. Syed. N. al-Atas argued that Islam brought rationality and liberated the individual from "the social network where he was destroyed" during the pre-Islamic era (26). Islam, like Christianity, carried a linear new conception of time that broke the immobility of ancient time. The perception of time, as having a beginning and an end, transformed the place and attitude of men in the universe (27). Henceforth, time must lead somewhere; history must have a meaning. The European Renaissance had discovered this religious message that resulted in a burst of optimism in the future and in the capacities of the human being to change.

Islam, as it is practiced in Southeast Asia, could retain its local political culture and evolve according to its local logic and needs, but it could also align itself on Islam in the Middle East. The two possibilities are still open.

How to get out of the Khaldunian cycle?

After the "detour" to Southeast Asia, It becomes possible to come out with few paradoxes: egalitarian and iconoclastic societies generated authoritarian political systems. Hierarchical and idolatrous societies generated representative and egalitarian political systems. Having these paradoxes clearly formulated can help in comprehending why it is not enough to have an egalitarian mind to establish an egalitarian political system.

Ibn Khaldun was pessimistic about attractive ideologies, political systems, and human drives and most importantly, in spite of his faith, he never considered time as

linear or as necessarily leading to a better future. Ibn Khaldun spoke truthfully and sadly about the Arab decadency he witnessed and he did not see any hope.

Laroui was right in that Ibn Khaldun's sociology failed to give a meaning to history that it is supposed to serve. Ibn Khaldun could not see how the infernal cycle could stop repeating itself. To break the cycle the Muslim, or rather the Bedouin inspired *Weltanschauung* had to change (28). The ruler, always seen naked in Arab Muslim countries in spite of his clothes, had to find the idea of himself that goes beyond the mortal bodies of those who govern. To succeed in this task, the State as well as the society must accept to open again the doors of religious interpretation to replace the tyranny of the letter in the *shari'ah* by its ultimate meaning (29). Until nowadays, religious ideologies are propagating the same Khaldunian political system: an unreliable metaphysical entity, which is egalitarian without capacity to create equality, which is just without capacity to create the just law and which is pristine and transparent just because it is said to be so.

How can a State escape the Khaldunian cycle when it is linked to the adventure of one man and when there is nothing to keep it connected to the universal? What is the need for the State that had only to watch the application of the *shari'ah* (30)? Why even have a parliament when there is no law to create or to ameliorate? Muslims who want to imitate the prophet's State forget to remember that any tribal law did not bind the Prophet and that his successors were quite free to legislate.

Ibn Khaldun did not give any solution to the impasse that Muslims led themselves to, he just presented them a mirror reflecting their issues.

Critical remarks:

How did the Arab Muslim *Weltanschauung*, revealed in Ibn Khaldun's paradigm, perpetuate itself? And how is it that some non-Arab cultural areas seem to be inhabited by the same "Arab *Weltanschauung*". Responding correctly to these two major questions is in itself a guarantee against anachronism. To answer the first question, I must say that I used Ibn Khaldun's paradigm not to state that nothing had changed in the Arab way of gaining power or running a country. I used it to show that history is still opaque, that the relationship between States and societies is still problematic and that the reality of cultural differences is not always where it is said to be. I doubted the religious basis of the Muslim's State and was struck to see how easy Muslim societies can become victims of the myth of the ideal pristine State. In non-Arab countries, to answer the second question, it seems that the Khaldunian model applies only in tribal areas without a strong urban tradition probably under the influence of leaders very superficially taught in the Middle East.

Cultures are not blocks of iron; they can change but slowly. Any cultural change demands a good awareness of the past and the present. Muslim countries are apologetic about the past. The overwhelming impression is that a critical gaze can degenerate in critique of Islam. A lack of self-confidence and a deep feeling of fragility and failure dictate this attitude.

Did I over interpret Ibn Khaldun? There is no real frontier between what is real and what is probable in matter of interpretation. Did Ibn Khaldun describe a situation related to the Arab "State" and Arab "iconoclastic mind" or did he just reveal a universal human tendency to dream of a perfect world no human being can realize? Does not the Khaldunian paradigm of State building and State destruction reveal simply a universal logic of mobilization and of government? Did not communist ideology play the role played by the Islamic ideology? All these questions have to be asked. They do not however, go against what I think to be a plausible interpretation of Ibn Khaldun that takes into account the Muslim Arab *Weltanschauung*.

NOTES

This paper is extracted from a talk I gave at the workshop on “Alternative Discourses in the Social Science and Humanities: Beyond Orientalism and Occidentalism”, National University of Singapore May 30-June 1,1998.

I thank Syed Farid Alatas for the good atmosphere of discussion and exchange of ideas he had created during the workshop.

1. Ibn Khaldun, *Prologomenon, or Muqaddimah* (Cairo: Dar El- Mushaf, undated copy). Many translations of Ibn Khaldun’s “Muqaddimah” exist in English.
2. Denys Lombard, *De la Vertu des Aires Culturelles et de Celle des Aires Culturelles Asiatiques en Particulier*, International Institut for Asian Studies (Leiden: 1994). In this article, D. Lombard pleaded for a triangular comparative approach in order to break with the binary limited one.
3. On the difficulies of interpretation see Enquête/ numero trois, *interpréter, Sur-interpréter* (Paris: Parenthèses, EHSS, 1996).
4. E.F Gautier, *Le Passé de l’Afriqque du Nord* (Paris: Payot, 1952).
5. Abdallah Laroui, *L’histoire du Maghreb* (Paris: Francois Maspero, 1981), Vol. 1, p. 204.
6. To name but a few see Jacques Berques , “Qu’est-ce qu’une Tribu Nord Africaine?” *In Maghreb Histoire et Société* (Alger: Duculot, 1974). By the same author his excellent *L’Intérieur du Maghreb XV- XIX siècle* (Paris: Gallimard, 1978). And Yves Lacoste, *Ibn Khaldun* (Paris: Francois maspéro,1981).
7. Gérard Micaud, Caste, *Confession et Société en Syrie: Ibn Khaldun au Chevet du Progressisme Arabe* (Paris: peuple Méditerranéen , no 16, juillet-sept, 1981.
8. Olivier Carré, *A propos de Vues Néo-Khalduniennes Sur Quelques Systèmes politiques Arabes Actuels*, (Leiden: Arabica, XXXV, 1988).
9. The Orient is an invention of the Occident where it poured lots of knowledge, prejudice, imagination, fantasy, hate and attraction. Muslim resurgence brought some of all these contrasting feelings again into the surface. On the invention of the Orient see Thierry Hentsh, *l’Orient Imaginaire* (Paris: Minuit, 1988). On other ways to question the relation Orient / Occident see Mona and Georg Stauth, “Occidental Reason, Orientalism, Islamic Fondamentalism: A Critique “in Martin Albrow and Elizabeth King, *Globalization, knowledge and Society* (London: Sage, 1990). On the attempt to theorise the Iranian revolution by Michel Foucault and its ambiguities, see Georg Stauth, “Revolution in Spiritless Time: An Essay On Michel Foucault Enquiries Into The Iranian Revolution” (International Sociology V.6, no 3), pp. 259-280.
10. A. Laroui, op., cit, p. 204.
11. A. Laroui, “Ibn Khaldun et Machiavel” in *Islam et Modernité* (Paris: Découverte, 1987).

12. Hamilton Gibb, *The Islamic Framework of Ibn Khaldun's Thought* (Boston:1962).
13. A. Laroui, "Ibn Khaldun et Machiavel", op., cit, p. 111.
14. I read Ibn Khaldun to learn about the failure of the state in North Africa (the Maghreb), to perpetuate itself and to integrate its periphery until modern times. While trying to understand the internal reasons of the failure, I was driven to comparing them with other Western stories of failure and successes.
15. On the power of memory in imperial constructions see Jean Tulard, "L'Empire Napoléonien" in Duverger, *The Concept Of Empire* (Paris: Puf, 1980).
16. For a classical good introduction to Muslim religious ethic and philosophy see Louis Gardet, *La Cité Musulmane*, (Paris: J. Vrin, 1976).
17. Asma Larif Béatrix, "The Muslim State Persuing a mirage?", Jurnal antropologi Dan Sociology, University Kebangsaan Malaysia 20 (1993), pp-61-72.
18. Bertrand Badie et Pierre Birnbaum, *Sociologie de l'Etat* (Paris: Grasset, 1979).
19. Asma Larif Beatrix, "The Muslim State: Persuing a Mirage?", op.,cit.
20. Ibid, pp. 69-70.
21. Asma Larif Béatrix, *Edification Etatique et Environnement Culturel*, (Paris: Publisud, 1988). The diffusion of a "secular project" by the elite in the religious Tunisian society went with an enforcement of patrimonial practices and authoritarianism.
22. Ibid, The conclusion.
23. Asma Larif Béatrix, "Religious Images and Ideology: The symbolic Archéology of Démocracy", in Murugesu Pathmanthan and Robert Haas, *Political Culture the Challenge of modernization* (Kuala-Lumpur: Friedrich Naumann Foundation, Center for policy sciences, 1995), pp. 59-84.
24. Ibid, pp.77-81.
25. Ernest Kantorowicz, Les Deux Corps du Roi (Paris: Gallimard, 1989. The English title is the "King's two Bodies".
26. Deny Lombard, Le Carrefour Javanais (Paris: EHSS, 1990), pp.131- 208
27. Syed M. Naguib Al-Atas, *Islam And Secularism* (Kuala-Lumpur: Muslim Youth Movement of Malaysia, ABIM, 1978)
28. On the impact of the Bedouin ethos on the litteral interpretation of the Qur'an see (in Arabic) Mohamed Jabiri, *The Formation of The Muslim Mind* (Beirut: 1984).
29. Ibid, p. 84.
30. Von Grunembaum, *L'identité Culturelle de L'islam* (Paris: Gallimard, 1973).

Texts in English

ثقافات 14

2005

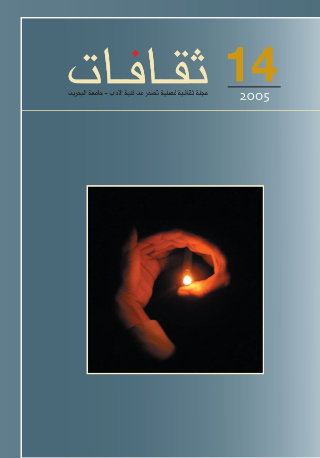
مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين



ثقافات

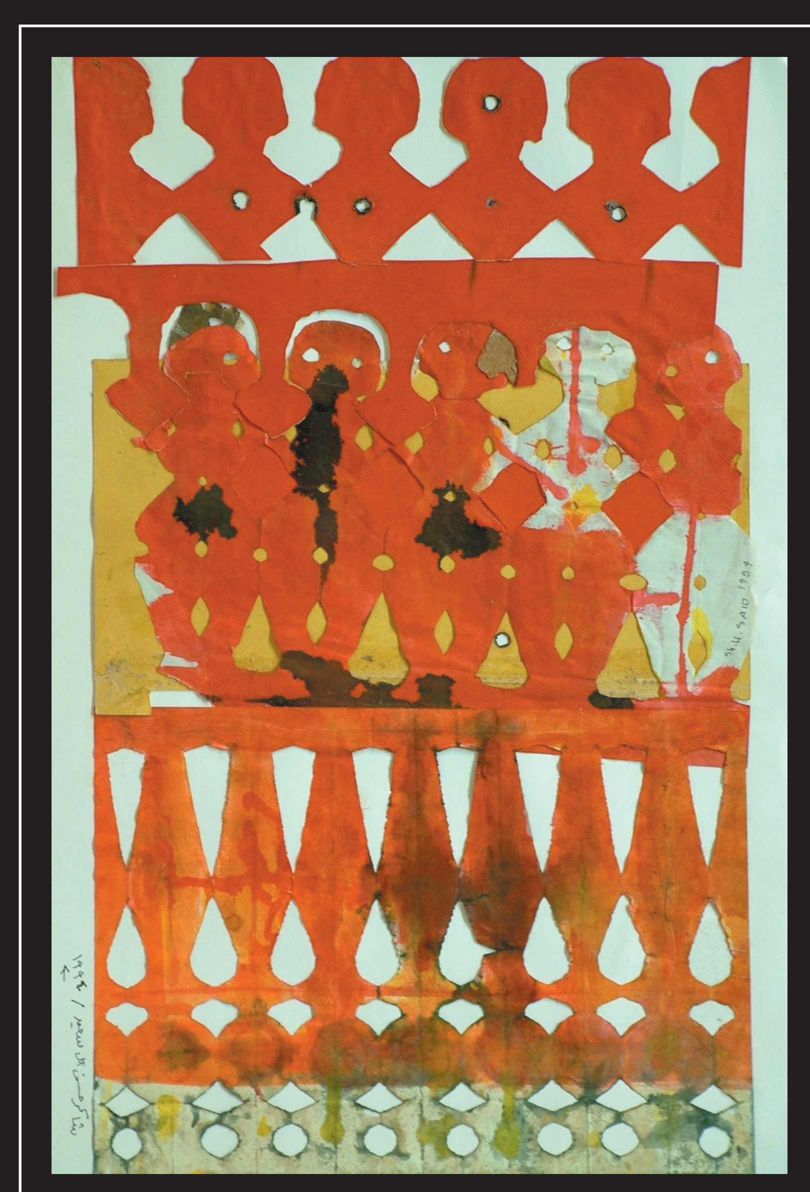
مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين

14



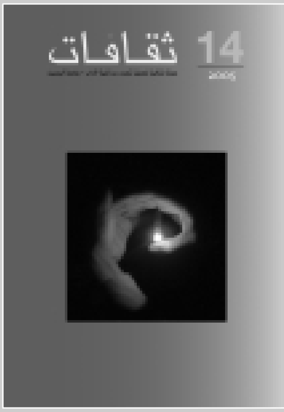
THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies



● لوحة للفنان الراحل شاكر حسن آل سعيد / العراق

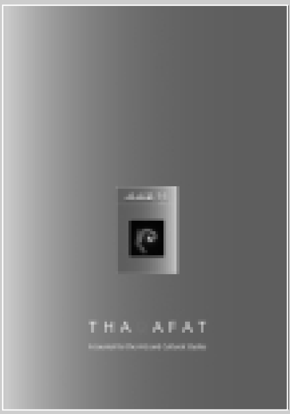
العدد ١٤ - ٢٠٠٥



الغلاف الأول
لوحة للفنان محمد الحلواجي / البحرين

الإخراج والتنفيذ الفني
سيد جعفر حميد

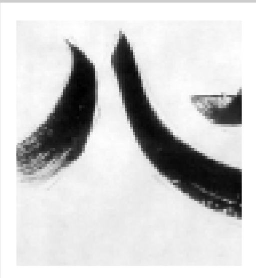
الإشراف الفني
سماح الحمامي



الغلاف الأخير



83



88



182

المقالات المنشورة تعبر عن آراء كتابها، لا عن رأي المجلة.

يشترط في المساهمات التي ترسل إلى المجلة أن لا تكون منشورة سابقًا.

الكتابات التي تصل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.

العنـــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب – جامعة البحرين

ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير – مملكة البحرين

البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh

هاتف: ١٧ ٤٣٨٤٤٦ – فاكس: ١٧ ٤٤٩٧٧٠

موقع الجامعة على الإنترنت: www.uob.edu.bh

Distributors المـوزعـــــون

SAUDI ARABIA
AL WATANIA CONS. DIST
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565
TEL: 47820000

KUWAIT
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT
TEL 4816885, FAX 4841026

QATAR
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR
TEL 4661282 , FAX 4661865

EGYPT
AL AHRAM DIST. AGENCY
AL JALA A AVENUE , CAIRO
TEL: 5747044

JORDAN
JORDAN DIST. AGENCY
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152

LEBANON
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE
TEL: 743710-742993, FAX: 741652

YEMEN REPUBLIC
AL KAID TRADING AGENCIES
P.O.BOX 3084, HODEIDAH
TEL: (967-3)217444-217745

SULTANATE OF OMAN
AL-ATTAA DISTRIBUTION
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130
TEL: 597456-591399, FAX: 593200

SYRIA
DAMASCUS
AL-MADA PUBLISHING COMPANY
P.O.BOX 7366
TEL: 2322275, FAX: 2322289

U.A.E
EMIRATES MEDIA
P.O.BOX 791, ABU DHABI
TEL: 451601 - 455555

المملكة العربية السعودية
الشركة الوطنية الموحدة
ص.ب ٦١٤٦٦ – الرياض ١١٥٦٥
هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠

دولة الكويت
شركة الخليج لتوزيع الصحف
ص.ب ٤٢٠٥٧ – الشويخ ٧٠٦٥١
هاتف ٤٨١٦٨٨٥ – فاكس ٤٨٤١٠٢٦

دولة قطر
دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
ص.ب ٣٤٨٨ – الدوحة
هاتف ٤٦٦١٢٨٢ – فاكس ٤٦٦١٨٦٥

جمهورية مصر العربية
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء – القاهرة
هاتف ٥٧٤٧٠٤٤

المملكة الأردنية الهاشمية
شركة وكالات التوزيع الأردنية
ص.ب ٣٧٥ – عمان – ١١١١٨ الأردن
هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ – فاكس ٦٣٥١٥٢

لبنان
المؤسسة العربية اللبنانية
ص.ب ١١٣/٦٩٤٦ – بيروت
هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ – فاكس ٧٤١٦٥٢

الجمهورية اليمنية
محلات القائد التجارية
ص.ب ٣٠٨٤ – حوديدة
هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥

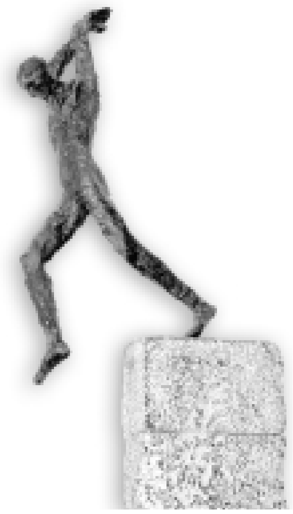
سلطنة عمان
العطاء للتوزيع
ص.ب ٤٧٣ – عصيبة – الرمز البريدي ١٣٠
هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ – فاكس ٥٩٣٢٠٠

الجمهورية العربية السورية
شركة المدى للنشر
ص.ب ٧٣٦٦
هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ – فاكس ٢٣٢٢٢٨٩

الإمارات العربية المتحدة
الإمارات للإعلام
ص.ب ٧٩١ – أبوظبي
هاتف ٤٥١٦٠١ – فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288



الافتتاحية

النقد والمشهد الإنساني

عبد السلام المسدّي *

هناك أسئلة في النقد تتصل بالمضامين التي يتأسس عليها أو بالمناهج والآليات التي يتوسّل بها حين يتستنطق النص الأدبيّ، وتلك الأسئلة جميعا ليست مما تتهيّأ له الافتتاحيات ولا سيما في مجلة أخذت على نفسها أن تتجوّل على الدوام - وهي تبحر في محيط الثقافات - بين الخاصّ النوعيّ والشامل الكلّيّ. ولكن حول النقد أسئلة أخرى تستشرف المآل إذ ترصد الحيثيّات القائمة بين النقد بوصفه حقلا معرفيّا والسياق الفكريّ الذي يصنعه الحدث التاريخيّ الأكبر. ذلك أن النقد الأدبيّ لم ينفصل يوما عن المنظومة الفكريّة العامّة عند كلّ الثقافات وفي كلّ الأحقاب.

في أيّامنا هذه ما فتئ الفكر الإنسانيّ يسجّل مراجعاته الكبرى في ما هو أقرب إلى تدوين الخسارات التي تراكمت في خلال عقدين من الزمن، فالإنسان المعاصر كان يستثمر حصيلة من الإرث التاريخيّ المتراكم هي التي صنعت الثقافة الإنسانيّة الكبرى: فلسفة اليونان، ودساتير الرّومان، والحضارة الإسلاميّة، والنهضة الأوربية، ومدرسة الأنوار، وحركات التحرير، وحقّ الشعوب في تقرير المصير، وميثاق حقوق الإنسان. ثمّ حلّت بتلك المسلّمات زلازل زعزعت أسس الثقافة الإنسانية الشاملة : فبعد الإجماع على أن الحقيقة نسبيّة علا صوت إلغاء درجات الطيف فيها، وبعد الإجماع على أن التجريم

* أكاديمي تونسي، أستاذ اللسانيات، الجامعة التونسية.

● المنحوتة للفنان **خالد الهاشمي** / البحرين.

وصلاحيّات الإدانة لا يمكن أن تنفرد بها سلطة مطلقة عادت إلى مجال التنافس والاحتكار، وبعد أن أخلد الضمير الإنسانيّ إلى أن البقاء للأصلح عاد يسطو منطق البقاء للأقوى، وهكذا انحشرت علاقة الأنا والآخر في مضيق النسق الواحد فضاعت قيمة التنوّع البشريّ الخلاّق.

إن هذا المشهد الطارئ هو الذي دفع بالمعرفة الإنسانيّة إلى أن تراجع مسلّماتها: المؤرخ وهو يشخص نواميس الأحداث ، والفيلسوف وهو يبحث في سلّم القيم، وعالم الاجتماع وهو يدرّس آليات العمران، والأنتربولوجي وهو يستكشف المخزون الثقافيّ، والقانونيّ وهو يتابع تطوّر المواثيق الدّوليّة ، وعالم السّياسة وهو يبحث في جدليّة السّلط التشريعيّة والتنفيذيّة والقضائية... كلّ هؤلاء وغيرهم كثير.

على منبر «ثقافات» نريد أن نطرح سؤالا إن بدا خروجا على السّياق فأمره موكول إلى صاحبه، وإن بدا أنه محايث للسّياق فعسى أن يتقبّله جموع قرائها بسخاء نفسيّ فيثمر لها منهم «تغذية راجعة» وهذا هو السّؤال:

على شاشة هذا المشهد الكونيّ الجديد ما عسى أن يكون أمر النقد الأدبيّ؟ أتراه غير معنيّ بلحظة القلق الإنسانيّ الشامل؟ أيكون عبثا أن نسأله: كيف لا يشملك أمر مراجعة المسلّمات الفكريّة العامّة ؟ أفلا يكون النقد - الآن- مواصلا سيره على هامش التاريخ وهو في غفلة عن حركة التاريخ؟ وهل نجامله لو ردّ قائلا : سألتحق بركب المراجعين لمسلّماتهم يوم ينبثق النصّ من رحم المشهد الجديد؟ وما عسى أن يجيب لو ذكّرناه بأن النظريّات الفكريّة الكبرى التي أثرت في حركة التاريخ قد أنتجت مناهج نقديّة قبل أن تصنع تيّارات إبداعيّة؟

إن النقد الأدبي في هذه الأيّام محمول حملا على أن يرصد ذبذبات المراجعة العامّة التي تنجزها الحقول المعرفيّة الأخرى، ومحمول أيضا على أن يستبطن نفسه في ضوء إنجازات علوم الإدراك ، فالأحداث الجليلة التي داهمت حياة الإنسان المعاصر تؤذن بتغيّرات عميقة ستغيّر مفهوم الانتماء الإنسانيّ في أخصّ جواهره، وستعكس موازين الثنائيّات الذهنيّة القائمة: بدءا بثنائية الأنا والآخر، وانتهاء بثنائية الداخل والخارج، مرورا بمعادلات أخرى كالذات والموضوع أو الدلالة والخطاب.

إنّ السلطة المتعاظمة لآليات الإعلام الفوريّ الغزير ما انفكّت تزعزع الأركان التقليديّة التي يقوم عليها التواصل باللغة ولن تنأى عن رياح التغيير منظومة الفن الذي قوامه اللغة، فلقد تبدّلت آليات التخاطب الإنسانيّ حتى بلغت باللغة حدودا قصوى أصبح فيها فعل الإدلاء بالخطاب هو بحد ذاته الحدث والواقعة وعليه ينبني السلوك الإجرائيّ الذي يفعل فعله في مجرى التاريخ. وكان من قدر الفن القوليّ أن جيء إلى أخصّ خصائصه وهي الصّورة الشعريّة فتمّ الاستحواذ عليها، وما من خطاب سياسيّ - في المشهد الكونيّ الجديد- إلا وهو متوسّل بأدوات الصّياغة الفنيّة للكلام حتى إننا أصبحنا على عتبات بلاغة جديدة.

إن النقد ما لم يتدارك نفسه بنفسه فقريبا سيجد نفسه يجري لاهثا وراء قاطرة المعارف وسيتعذر عليه عندئذ أن يعدّل ساعته على مواقيت النسق الفكريّ المتطوّر.

إن المراجعات المتحتمة في مجال علم الأدب تبدأ بالنظر في ما طرأ على آليّات التلقي وقوانين التواصل ومكوّنات الإبلاغ، وتتناول مفاهيم الجمال بالبحث في المساحات القوليّة التي قد يزعم فن الأدب أنه مستأثر بها، ولكن هذه المراجعات ستعكف بالضرورة على مسائل لم يكن لفرسان النقد شأن بها: إلى أيّ مدى سيبقى مستساغا أن نغض الطرف في مجال الأدبيّة والشعريّة عن آليات الرّواج والترويج وما يتبعها من الأدوات المتحكّمة في التسويق؟ أو نظل نتغافل عن ظاهرة كونيّة متعاظمة ما انفكت تغزو مجالات الإبداع القوليّ ألا وهي ظاهرة صناعة النجوم ثم صناعة الإجماع حول النجوم؟■



● الصورة من كتاب «كنوز البحرين».

العرب بين التغيير والغير

نسيم الخوري *

«ما هي الحرية؟»، «كيف تحققين حريتك؟»، «حقوق الطفل»، «مشاركة المواطن العربي في الرأي العام»، «اقرأ دستورك!»، «كيف تنشىء الجمعيات؟»، الطريق «الى الديمقراطية» وغيرها من عناوين الكراريس المقتضبة والكتيبات والنشرات أجدها محشورة في صندوق بريدي، توجز نصوصاً في التنمية المستدامة والحرية والديمقراطية وحقوق المرأة والطفل والتدريب على التنمية المؤسساتية وردم الأودية عفواً الحفر والمهاور والهوات الكثيرة الكثيرة المنصوبة بين الأنظمة العربية ومواطنيها الى آخر المعزوفة الخاصة بمصطلحات الشرق الأوسط الكبير. إنها أمور وعناوين باتت على الدُرجة أي «الموضة» la mode في مؤسسات المجتمع المدني غير الحكومية أوالهيئات الإنسانية التطوعية والبرامج المحددة للتوعية والتثقيف، والتماسك والاندماج الاجتماعي إلخ من الشعارات والمصطلحات والأوراق papers والأنشطة (أنظر أنشطة) التي يلمّها بعض مسؤولينا وجامعيينا ومثقفينا وخصوصاً بعضهم ممن انخرطوا طيلة شبابهم في الفكر اليساري التغييري وهم ينتشون اليوم بطاولات العمل workshops فينافسون في ذلك عمّال القمامة في الغرب أو يريحونهم اذ يخففون عنهم، ويرجعون ليقصوا علينا عن محاضراتهم presentations في أروقة الغرب ودهاليزه وجامعاته، يعربّونها ويصفعوننا بقشورهم المتجددة مع كلّ غزو واحتلال. ذكرنا بعض اليساريين تخصيصاً وهنا ملاحظة ضرورية: ليس أقوى من بعض اليساريين والثوريين بالأمس في ركب الموجات في بلادنا، وكأنهم يقتدون بيساريي الغرب في أعقاب أفول الحركات الفكرية مثل الظواهرية والوجودية والماركسية والبنيوية، فبعد مقتل رولان بارت وانتحار دولوز وغياب كلود ليفي شتراوس وموت سارتر والتوسير ومغادرة فوكو مثلاً، بدأت مرحلة جديدة انتهازية في تاريخ الفكر الثوري العالمي بنيت على الموت، ومعها تراجع العقل وتقدّمت الغرائز. ان بعض مثقفينا من اليساريين، اليوم، يحتلون الصدارة في شمّ رائحة الموت والانهيار في مناخات الثقافة، فيطلقون غرائزهم ونفعياتهم ويشدّون على حبرهم فيرتجلون في تقارير التنمية وغيرها من التقارير المعلنة والسرية وهي كلّها مدفوعة بملايين الدولارات طلباً لإعادة هندسة بلادهم على المقاييس الغربية. أليسوا هم من خاض القتل والحروب الطائفية باسم العناوين المستوردة، وهشموا الماركسية أكثر من خصومهم اليمينيين بكثير وها هم اليوم يرتدون للقعود إمّا في أحضان من كانوا يوصمونهم باليمين يتحالفون معهم أو يتسرقون للتآمر على شعوبهم وبلادهم في دهاليز البنتاغون وما شابه من مؤسسات؟

طبعاً قد يفرح أستاذ جامعي بسيط في هذا الشرق العربي بأن يكون له صندوق بريد أمام باب بيته في أوطان باتت فيها الصناديق التي أسست لدول الفساد و«ثقافاتها» الطائفية والمذهبية من دون أبواب لشدّة ما حشرت فيها أموال الناس وأرواحهم سرقةً وخلسة واغتصاباً ووقاحةً في التآمر ما عاد يفي بتوصيف جرائمها بسمة مسؤول، أو موعظة كاهن، أو حماسة محلل، أو حبر متهدل، أو خطاب كاذب، أو تصريح

* أكاديمي لبناني.

منافق، أو مقال سخيف ودراسة مدفوعة، أو قرار ظني منزوع الفتائل والنتائج، لكن ما يحزنه تلك «الجيوش» من المثقفين إيّاهم يسبحون في ماء الشرق الأوسط الجديد يذكروننا ببدايات القرن الماضي، عندما راحت الدول الكبرى تنظر الى الامبراطورية العثمانية بوصفها «الرجل المريض» الذي نضج زمان اقتسام اراضيه وخيراته، بما فيها البلاد العربية التي شكلت أجزاء من تركته آنذاك. اننا في الرجل المريض الثاني. لقد حملت تلك المرحلة في اعقاب الحرب العالمية الثانية متغيرات كثيرة في منطقة الشرق الأوسط، اذاً، واقتسمها الحلفاء (بريطانيا وفرنسا) بعدما أبرموا عدداً من الاتفاقات خصوصاً سايكس - بيكو (١٩١٦) ثم مؤتمر سان ريمو الذي رتّب الأوضاع القانونية في اقتسام لبنان وسوريا وفلسطين وأجزاء من العراق. واذا كانت أوروبة ممثلة بسايكس وبيكو قد وضعت حجر الأساس للبناء السياسي لمنطقة الشرق الأوسط مجزءاً في اعقاب الحرب الكونية الأولى، فإن أميركا ممثلة بجورج مارشال جاءت يومها لتضع البنيان الاقتصادي للعالم بدءاً من اوروبا، وها هي تخرج الآن من الشراكة فتبدو مارشالاً جديداً، تمحو سايكس وبيكو لتضع يدها على المنطقة، وتقدم مشروع الشرق الأوسط الكبير فتعتبره في فكرته الأولى ضرورة للعالم لأنه يؤلف منطقة تشكل فرصة فريدة للمجتمع الدولي.

قد لا تحصى مناسبات هذا الكلام الذي أسوقه، لكنني أكاد أحصره هنا بمناسبتين: الأولى قيام مجموعة من المثقفين والأساتذة الجامعيين، لا يعرف بعضهم بلدان أجدادهم العربية ولا لغتهم إلاّ من خلال مجموعات من الصور والتماهيات الثقافية التي لا ترتبط بالواقع، بينما لا يملك بعضهم الآخر منهم اللغة الإنكليزية بالمستوى الذي يسمح له من المشاركة في تقديم نصوص تخص مستقبل العرب أو حتى المشاركة في صياغتها. ويتزايد أعداد هؤلاء بشكل مبرمج عبر تآلفهم مع الدوائر الأميركية بهدف استيراد وسائل الإصلاح الى الوطن العربي، ولا يدرك هؤلاء المبرمجون خطورة ما يشاركون به لأنهم يساهمون في إعادة بناء أوطان مستوردة لا تتناسب مع تاريخ العرب وثقافاتهم. والمناسبة الثانية تأخير نشر تقرير التنمية الإنسانية العربية للعام ٢٠٠٤ المفترض تمحوره حول الإصلاح في الوطن العربي (وليس العالم العربي كما جاء في التقارير وتحت أقلام العديد من المسؤولين والمثقفين العرب والأجانب) بقصد تعزيز الحرية كمسألة أساسية في بناء مستقبل العرب. والسبب في التأخير ورود بعض العبارات التي تلوم سياسة الولايات المتحدة في العراق وفلسطين وتشير إلى انحيازها لإسرائيل. وقد عقد المجاس الاستشاري للتقرير اجتماعات في بيروت لحذف الفقرات أو التعابير التي أغضبت أميركا بحجة التزام الحياد في أدبيات الأمم المتحدة. وعلى الرغم من صدور التقرير متأخرا (نيسان ٢٠٠٥)، فإننا أمام نتاج مثقفين عرب يمتهنون السباحة في دماء مواطنيهم، وتعتمر أحاديثهم الابتسامات الملتبسة والأموال والوعود الكثيرة.

قد لا تغيّر وجهة النظر هذه شيئاً في ما هو مرسوم في سياسات التفتيت والتفكيك والانفصال عبر نشر الفوضى بدءاً من العراق وفلسطين وتعزيز انهيار النظام العام التي تسهل نبش المشاريع القديمة من الخزائن والأذهان مسنودة الى تقارير، نعم تقارير واضعوها من العرب الذين حلقوا شواربهم أو تنكروا لحفتها وأداروا الظهر لسمرتهم ليضعوا تقارير تخصّ أمة بكاملها وهي غير دقيقة، وتورث العرب الكثير من التشققات والإشكالات السياسية والاجتماعية والثقافية الكبرى.

يكفي الإطلاع على تقريري ٢٠٠٢ و٢٠٠٣ والـ ٢٠٠٤ المبتسر حتى الآن كي نلمس مدى الإنشائية في توصيف الوضع العربي، ومدى الحروب المفتوحة التي تتعرض لها الأمة منذ عشرات السنين حيث يقع اللوم دائماً على الضحية ونقصد به المواطن العربي. فإذا كانت نصوص الأمم المتحدة والغرب بشكل عام مشوبة «باستبدادية الأرقام» كما أسمتها جريدة الـ «لوموند» في عدد خاص بالموضوع على اعتبار أن النص المعاصر

العالمي المعولم والمتعدد الجنسيات يفترض أن يأتي موشىً بالإحصائيات والأرقام، فإن اعتماد هذه الإحصاءات والأرقام المقدمة من الدول العربية مسائل غير متوافرة اجمالاً بالمعنى العلمي الدقيق ويمكن الطعن بها سواء في أعداد السكان ونسبة الوفيات والأطفال أو في نسبة الأمية أو التسرب من المدارس وغيرها من قضايا التخلف، يعززه في ذلك قلّة الصحف والكتب المترجمة والهواتف والإنترنت وغيرها من منجزات العصر .

قد يتساءل البعض ما قيمة هذه التقارير حيال ما رسم ويرسم للمنطقة؟

الجواب في مثل شعبي يقول، بناء على ما حصل مع تقرير الـ ٢٠٠٤ المؤجل، «أنّ من يدفع للعازف يطلب اللحن الذي يريد»، خصوصاً إذا ما صحّ أنّ الولايات المتحدة قد هددت بالغاء ١٢ مليون دولار من تكاليف التقرير بسبب عبارة واحدة، الأمر الذي هدد بصدور التقرير من دون رعاية دولية خاصة له في حال ألاصرار على ما اعترضت عليه فأوقفت صدوره .

قدّمت هذه التقارير، من ناحية ثانية، مادة عنصرية وتحقيرية للعرب يظهرون من خلالها رحّلاً متخلفين وفقراء مع أننا لسنا أردأ من الهند التي تتحول الى واحة أو قلعة من التقنيات المعاصرة. ويتناوب في اعادة نشر هذه المادة مثقفونا إيّاهم، في شتّى المناسبات، حتى أنّ بوش قد أشار الى هذه التقارير في خطبه متهماً العرب والمسلمين بالتخلف والتراجع والجمود والمرأة المهمشة التي تفرز مجتمعات مشلولة.

لا يمكن لعاقل أن يهمش التنمية كمسألة حضارية وإيمانية من الطراز الرفيع، أو يقف في وجه معارك الجهاد ضد التخلف، لكن الحاصل غير ذلك تماماً، فالغرب عبر التاريخ يساهم مع الأنظمة في سلخ قوّة هذه الشعوب وتواريخها، وناصعة المسؤولية الأميركية/الإسرائيلية في تعزيز التخلف و«تنميته» عبر التعاضد مع حفنات من «المتنورين» المنبهرين بالغرب يغدق عليهم المكافآت وتصبح تقاريرهم توصيفات مبالغ في مضامينها تحقق الهيمنة لا التنمية وتنسج في المكاتب لا في الشوارع.

قد لا نتصور خطورة هذه التقارير إلاّ بما قاله ماكس براون مثلاً، المرشح للترفيع في هيئة الأمم، الذي اعتبر في مقابلة له أن تقارير التنمية تلك «هي المبرر أو المسهل لـ ١١ أيلول»، أو توماس فريدمان الذي نصح الإدارة الأميركية بالقول «إننا جئنا الى العراق لتنفيذ تقريري التنمية الإنسانية». ولا مغالاة في القول، إذن، أنّ التقارير التنموية **سجادة الاستعمار نحو الشرق الأوسط الجديد**. والشرق في ميدان التنمية شرقان وله مقياسان: واحد للعرب وآخر للمنطقة.

نحن أمام دولة عالمية تعيد صياغة المنطقة وتحديدها/تقسيمها وفقاً لعلاقات جديدة لا تحترم خصوصيات الأوضاع السياسية والثقافية لبلدان الشرق ولا تبالي بالابعاد الخطيرة للصراع المزمن العربي – الإسرائيلي. فكلّ الأوراق تصب في مجرى ورقة الشرق الأوسط الكبير.

الواقع أنه لم يسبق لورقة سياسية معاصرة ذات حبر ومرام ثقافية ان حظيت بهذا الحجم من الاهتمام والنقاش الذي يتمحور حول مشروع الشرق الأوسط الكبير. فمنذ أن أطلق الرئيس الأميركي جورج دبليو بوش أمام صندوق الوقف القومي للديمقراطية في الولايات المتحدة الأميركية في السادس من شباط / فبراير ٢٠٠٤ مبادرته تلك والعرب والعالم مشغول بها، فقد بدت محط الجدل السياسي المعاصر ومثيرة للنقاش في داخل دول العالم العربي واجتماعات وزراء خارجيته، من القمة العربية الأخيرة في تونس وصولاً إلى قمة الدول الصناعية في جورجيا في الولايات المتحدة بدعوة من الرئيس بوش وبحضور دول عربية وهي ورقة لازمة يومية لوسائل الإعلام.

وحيال الإرشيف الضخم الذي اورثه هذا المشروع الحافل بالمواقف وردود الفعل المتباينة، فإن النتيجة البسيطة التي يمكن ذكرها هو نجاح هذه الورقة – المشروع المتحرك في تحريك مجمل الملفات الاخرى في العالم العربي والإسلامي سواء أكان من الناحية

الإستراتيجية الدولية وإعادة رسم الخرائط للأوطان والشعوب أو من الإلحاح لإعادة النظر في مجمل النواحي الأخرى من اقتصادية واجتماعية وثقافية وتنموية.

وإذا كان العنوان العريض لهذه المبادرة ثقافي يحض الدول المعنية ويجبرها على إشاعة الديمقراطية، فإن وقعها جاء متبايناً مشوباً بالمخاوف والحذر، لأن واشنطن المتسلقة بسرعة رهيبة نحو تحقيق الامبراطورية القوية، تقدم مشروعها على قواعد اقتصادية أقلّها الشراكة مع دول اخرى اوروبية مغايرة في ثقافاتها أيضاً على المستويين العربي كما الأميركي، كما يفترض ان تأتي الشراكة معها على أساس تشبعها بالمبادرة وتفاصيلها وجدواها على المستوى العالمي. يبدو الهم الأميركي تحصين المبادرة بمشروعية اوروبية صعبة المنال وإسلامية معتدلة (النموذج التركي) صعبة القبول، فتبقى تلك المبادرة، مع خطورتها، فقيرة في زخمها ويتيمة في امكانيات تبنيها ومحصورة في اربع صفحات فولسكاب تدعمها التقارير السنوية، ويحتاج تحقيق أجزاءً طفيفة من مضامينها الى عشرات بل مئات السنين الحافلة بالحروب والخسائر. إنّ لب المشكلة في التغيير تكمن في الغير، وفي أحسن الظن أن العرب بين التغيير والغير خاصة إن كان هذا التغيير بالحلة الأميركية المستوردة عيوناً زرقاء وشعورا شقراء سيلقى الرفض الطويل والعنيف، بالرغم من مخزونه الإغرائي في الشكل. والسبب أن افتقاراً كبيراً يبدو واضحاً في المضامين يقدم وجبة لصفوف هائلة من الشعوب والأديان في الشرق الأوسط، وهم سيعرضون عنها مصابين بالنهم الديني الحافل بالقيم والأفكار والمعجزات.

تبدو أميركا وكأنها تكرر تجربتها الهائلة في اوروبا الشرقية عازمة على تعميمها في منطقة الشرق الأوسط. هكذا يظهر، ايضاً، ان هذه التجربة مشوبة بالتعثر والغموض. فبينما يجاهر الرئيس الأميركي بوش بأن الحرية هي مستقبل الشرق الأوسط لأنها مستقبل البشرية جمعاء، وما على دول الشرق الأوسط إلا تطبيق الديمقراطية بطرائقها الخاصة وعلى نسق تركيا والعراق ولبنان مؤخراً عبر القرار ١٥٥٩، نرى ان قمة الاطلسي الاخيرة لم تنجح في إخفاء كل الانقسامات الاورو- أميركية بشان العراق والشرق الأوسط ذلك على الرغم من أن قادة الـ ٢٦ دولة في حلف شمالي الاطلسي قد أعطوا الضوء الأخضر لدور جديد للحلف متوسع نحو الشرق الأوسط بدءاً من العراق في مهمات تدريبية محددة تمت المباشرة بها في برامج متواترة على قدم وساق.

وقد جاء في اعلان مشترك ان هؤلاء القادة قرروا تعميق الحوار الثقافي المتوسطي مع سبع دول في حوض المتوسط كما اطلق مبادرة عنوانها «مبادرة تعاون اسطنبول» تجاه دول «الشرق الأوسط الموسع» لا سيما دول الخليج العربي تضمنت عروضاً للتعاون في مجالات الأمن والدفاع.

وعلى الرغم من الإلحاح في تكرار معزوفة الحرية والديمقراطية اللتين اطلقتهما المبادرة الأميركية كبابين استراتيجيين للتحولات في المنطقة العربية، فإن غالبية العامة من العرب والمسلمين ينظرون إلى المبادرة وكأنها ذريعة أميركية تؤسس لتغيير انظمة الحكم وترتفع **الأصوات رافضة عدداً كبيراً من الانظمة العربية كما ترفض أميركا صاحبة المشروع.**

تبرز قناعة متنامية تقوى يوماً بعد يوم تفيد بأن هذه الديمقراطية المستوردة المشابهة للعديد من الانظمة العربية، ما هي سوى الوحدة الخفية التي تهيء لإخضاع العرب لا «إسرائيل»، خصوصاً وأن الخطة في مسعاها لاعادة قولبة المنطقة تطرح تعريفاً جديداً لمصطلح الشرق الأوسط الموسع كما جاء في التسمية الأخيرة يضم إلى جانب الدول العربية كلها إيران وتركيا وباكستان وافغانستان ودول آسيا الوسطى ودول القرن الافريقي، وهو امر لم يشهده تاريخ الشرق الأوسط منذ الاساس. ولا يخفى أن إستراتيجية توسيع التعريف الجيو/ سياسي يرمي إلى

جعل المنطقة خاضعة لخارطة الحروب المحمولة والمتنقلة أميركياً في المستقبل الطويل تخرج من بلد لتدخل إلى آخر، وعلى قاعدة دعوى مكافحة الإرهاب والأصوليات.

أليست تلك البقعة الموسعة كما تطرحها أمريكا اقرب الى مناطق العمليات العسكرية الطويلة للجيوش الأميركية ووسيلتها في ذلك إشاعة الفوضى المنظمة في المنطقة؟

تتخذ هذه التقارير والأوراق اهميتها لأنها تأتي، كما يلحظ، مواد اخذ ورد وحوار ومتوازية مع مشاريع من القوة والتدمير فائقة القساوة، وفي أعقاب دفع مزدوج للقوات العسكرية الأميركية الى الخليج في فترة قياسية هي اربع سنوات فالمبادرة إذن، تقدم ملامح زعامة جديدة للعالم بعدما كادت تفرق هذه الزعامة بالغطرسة والاساليب الدموية، والواضح أن الولايات المتحدة حريصة على منع نشوء أي نظام إقليمي لا يكون مرتكزاً أساساً عليها - لذا كان همها اخضاع جميع الهيئات ذات الصفة التعددية مثل الأمم المتحدة (ولهذا رفض تقريرها أو تمّ تأجيله) والسوق الأوروبية المشتركة والجامعة العربية، وتحويلها إلى غطاء للسيطرة العسكرية الأميركية، والمعروف ان هذا النظام العالمي الجديد كان مسكونا بهاجس استئثارها بسياسة النفط لا بالثقافة ولا بالسياسة، وهو هدف تحقق عبر حرب الخليج، لكن حل الصراع عسكرياً وبالمبادرات يحمل نوعاً من تثبيت هذه المكاسب حتى ولو تعرضت الدول الحليفة لها في المنطقة لاهتزازات عنيفة لا تؤثر كثيراً في النظام الدولي المرسوم الجديد.

الملاحظة الأخيرة هي في استغراق المجتمع والأدبيات الأميركية بالشعارات التي تبدأ بمعجون الأسنان لتصل الى مستوى الأمن القومي. لقد اعتبر أجداد بوش بأن الحرب العالمية الأولى صاحبة هوية محددة هي التخلص من كلّ الحروب، ولكن القرن العشرين قد شهد حروباً لم يشهدها أي قرن آخر على الإطلاق. لايمكن تغيير الثقافة بمعناها الفرنسي الواسع عن طريق إزهاق الأرواح والمكانة والأمن لأن ما يعرف باللغة الإميركية بالإرهاب يصبح أكثر قداسة من الكتب السماوية ويتخطى قواميس الديانات في التاريخ الذي لا نهاية له. **فمنذ مقاومة قدامى «البروتون» ضد الرومان، ومقاومة بلاد الغال لغزو يوليوس قيصر، الى الحروب الهندية في أميركا نفسها الى الصراع الإيرلندي ضد البريطانيين، ومنذ صراع منظمة «إيلاس» اليونانية ضد الإلمان في البلقان إلى الباسك ضد الإسبان وفيتنام ضد أميركا وماوتسي تونغ ضد اليابانيين ثم ضد قوات تشان كاي تشيك في الصين، ودفع الجزائر مليون جندي شهيد في مقاومة فرنسا، ومثلهم مقاومة الشيشان ضد القياصرة والشيوعيين، ومقاومة آسيا الوسطى ضد الروس وأيضاً أفغانستان ضد الإتحاد السوفياتي، وصولاً الى المقاومة الفلسطينية الجرح المنفتح أبداً من دون أن يسود الدم فيه، والمقاومة اللبنانية ضد «اسرائيل» والمقاومة العراقية، نماذج لا تنتهي على بطلان الخيارات في التاريخ لعدم تطابقها مع الواقع. فالإبادة والمذابح الجماعية لا تفضي إلى أي تغيير، خصوصاً إن ركبت سفينة تنموية من أوراق مصطنعة. والمقاومة مثل الأسماك لا بدّ من أن تعوم في بحور الشعوب ومحيطاتها، وتصبح حتى النخب أحياناً جثثاً هامدة بالقوة ولا ينقصها سوى الفعل، وهنا يصعب الإمساك بكلّ الأسماك في كلّ البحار والمحيطات، لأنها لا تعود تكلّ عن الحركة.**

لا يمكن الخروج من الشعارات، وتلافي تكرار التاريخ ومآسيه، إلاّ بمعرفته عمقاً والأخذ بالتأملات والعبر ممن سبقونا حيث التغيير أيّ تغيير لن يكون عن طريق الدماء، بل عن طريق ماء العولمة ووسائل الإعلام التي تشابه المطر في مفاعيلها! والسؤال المطروح كيف ستفشل امبراطورية العولمة في التوفيق بين الماء والدماء والنفط؟■

حول ظهور الترجمة الألمانية (مارس ٢٠٠٤) لأقدم نسخة خطية لألف ليلة وليلة،

حققها وحررها وقدم لها أ. د. محسن مهدي (١٩٨٤)

نبيلة ابراهيم *

لماذا حرص محسن مهدي على أن يقدم للعالم نسخة محققة من ألف ليلة وليلة لأول مرة، مع يقينه بما يتطلبه منه هذا التحقيق من جهد شاق متواصل قد يستغرق زمناً طويلاً من عمر الإنسان؟

ولماذا حرصت الباحثة الألمانية «كلاوديا أوت» على أن تقدم للقارئ الألماني بخاصة، والأوروبي بعامة، ثمرة عمل محسن مع تعدد ترجمات كتاب ألف ليلة وليلة بطباعة مختلفة في جميع أنحاء العالم.

وإذا كان لكل من الباحثين الجليلين وجهة نظر تدعمها حجج علمية قوية، فإنه يجدر بنا أن نبرز تلك الحجج، قبل أن نتحدث عن العملين: العمل المحقق، والعمل المترجم.

أما عن الباحث العالم محسن مهدي، الأستاذ العراقي الذي شغل منصب أستاذ كرسي بجامعة هارفارد، وكان شاغلا له وقت قيامه بعملية التحقيق، فقد انطلق من السؤال بدافع غيرته على تراثه – عما إذا كان من الممكن أن يقدم للعالم طبعة منقحة لكتاب ألف ليلة وليلة الذي ملأ الدنيا وشغل الناس منذ عدة قرون، ظهرت له في خلالها عدة مخطوطات ثم طبعات وترجمات تتشابه كثيراً وتختلف كثيراً، وكل منها ينسب نفسه إلى العنوان السحري: ألف ليلة وليلة.

ويبدو أن الباحث كان قد احتفظ في ذاكرته بعبارة قالها المستشرق الكبير فاكدونالد نقلاً عن محسن مهدي: إن «كتاب ألف ليلة وليلة يمكن تحقيقه كما حققت سائر الكتب، وأن نسخه الخطية ترجع إلى نسخة هي النسخة الأم، وأن النسخة الأم يمكن إعادة تركيبتها من جديد من النسخ الخطية المتوافرة لدينا».(١)

ومن ثم بدأ الباحث عمله الذي استغرق فيه خمساً وعشرين عاما، بتتبع النسخ المخطوطة والمطبوعة للكتاب وتمحيصها من خلال مقارنة دقيقة بعضها لبعض. وقد هداه هذا المنهج العلمي في التحقيق ليصل إلى أن أقدم مخطوط أخذ عنه أقدم مطبوع لألف ليلة وليلة، وهو الذي عرف بطبعة «كلكتا(٢)»، ونشر في عام ١٨١٤، هو المخطوط المودع في مكتبة المكتب الهندي في لندن تحت رقم ٢٦٩٩ عربي.

كما تبين له أن هناك اختلافا جليا وتلاعبا في الصياغة والشعر بين روايات الحكايات، سواء في النسخ الخطية أم النسخ المطبوعة ذات الشهرة العالمية، وعندئذ أعرب عن أسفه لترك الأمور على غاربها بالنسبة لأشهر كتاب راج عبر التاريخ في العالم بأسره. يقول الباحث: «وهكذا شاءت الأقدار أن يبقى كتاب طبقت شهرته الآفاق». وكان وما زال موضع نظر العلماء والأدباء، يسطرون فيه الكتب وينشرون عنه مقالات بعدد الرمال في خلال قرنين من الزمان. شاءت الأقدار أن يبقى كتاب هذا شأنه في ثلاث

---

* أكاديمية من مصر، جامعة عين شمس.

طبعات مزيفة (كلكتا ١،٢، برسلاد، بولاق) وطبعة بولاق التي تزخر بالتحريف والنقص، يقرأها الناس دون علم بما تقدم من نسخ الكتاب الخطية وما تأخر، أو معرفة بصلة هذه الطبعات بالأصول التي اعتمدتها، أو إداك لطبيعة أصول الكتاب الخطية، ماهو، ومتى نشأت، وما جرى للغتها وتركيبها عبر القرون التي نسخت فيها».(٣)

وتكشف لنا هذه العبارة عن الهدف العلمي البعيد الذي يرمي إليه الأستاذ المحقق؛ فمع التسليم بأن الكتاب لا يعرف له مؤلف بعينه، إذ أنه مجموعة نصوص من الحكايات التي نمت وترعرعت في قلب الكتلة الشعبية حاملة الحضارة العربية، ومن ثم لا يملك أحد أن يدعي ملكيتها، مع تسليم المحقق بذلك، فهو، من ناحية أخرى، على دراية بأن هذا الكتاب وغيره من المؤلفات الشعبية التي لا يعرف لها مؤلف، ولقد زخر في ثقافات الشعوب، لا بد أن تمر، في مرحلة النضج والاكتمال، بطور التدوين النابع كذلك من الحس الجمعي الذي يستشعر الخسارة بفقدانها ونسيانها إن هي لم تدون في نسخ خطية في بداية الأمر، ومن ثم عكف مجهولون حريصون على تراثهم، على تدوينها.

وهذا ما كان يبحث عنه محسن مهدي، إنه النسخة الأم التي كتبت فيها الحكايات كما كانت تروى، ثم استنسخت منها نسخ أخرى على فترات متباعدة. وإذا كانت النسخة الأم قد فقدت، فلا أقل من أن يعثر على النسخة الدستور، كما سماها المحقق، فهي الأصل الوحيد الذي تعود إليه آخر الأمر كل النسخ الخطية بفرعيها الشامي والمصري»(٤) وكانت مصدراً لتزويد الطبقات التي ظهرت للكتاب بعد أن أصبحت الطباعة ميسرة: «فمنهم من نقله بشيء من الدقة، ومنهم من نقله دون أن يتقيد بلغة أصله، ومنهم من أعاد صياغة أصله وتركيبه بصورة يفهمها القراء ويرغب فيها القصاص المعاصرون له.. ولما لم يكن غرض الكتاب تعلم العلوم والآداب واللغة الفصيحة، وإنما كان غرضه الحكاية والسمر، لم يتورع النساخ ورواة القصص والسير، من أن يقحموا فيها ويضيفوا إليه قصصاً أخرى ارتضاها ذوقهم أو فنهم».(٥)

وخلاصة القول إن محسن مهدي لم يشأ أن يتخذ من أقدم نسخة للفرع الشامي وحدها، وهي الأقدم في النسخ، النسخة الوحيدة المعتمدة (تقع هذه النسخ في المكتبة الوطنية بباريس تحت رقم ٣٦٠٩ - ٣٦١١ في ثلاثة أجزاء وترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي، على حد قول المحقق) إلا بعد مقارنتها بغيرها من نسخ الفرع الشامي ونسخ الفرع المصري، وعلى أساس أن جميع النسخ ترجع إلى النسخة الدستور، أي تلك النسخة المفترضة التي تضع ضمناً بنود دستور لإنتاج كتاب بعينه هو كتاب ألف ليلة وليلة.

وبناء على ذلك وضع محسن مهدي نصب عينيه خطوات محددة للتحقيق، كما وضع لنفسه ضوابط محددة. أما الخطوات فهي:

أولاً: جمع النسخ الخطية التي تعود إلى ما قبل النسخ المصرية المتأخرة، والتعرف على مكان وزمان نسخها، ودراسة كل منها على حدة دراسة متأنية. ثانياً: الانتهاء إلى أن كل النسخ الخطية تنتمي إلى فرعين أساسين: الفرع الشامي والفرع المصري، وكل فرع يندرج تحته المخطوطات التي تخصه. ثالثاً: إذا اتفق الفرعان على نص، فإن هذا يؤكد انتماءه إلى النسخة الدستور، وإن اختلفا، فالأمر يقتضي ضرورة المفاضلة بينهما.

أما الضوابط فهي: أولاً: أن يكون المحقق مقتفاً... بالنسخة التي استقر عليها بعد الفحص والتمحيص، وبعد المقارنة الدقيقة بينها وبين النسخ الأخرى. ثانياً: أن يكون ممتلكاً للحجج القادرة علي إقناع القارئ بأهمية النسخة التي اختارها. ثالثاً: ألا يحيد عن متن النسخة والتحريف، كما يشير إلى الأخطاء، وما يستبدل أو يستكمل من نسخ أخرى.

ويظل بعد ذلك السؤال الأخير مطروحاً، وهو، ما الذي ينسخه العلم أو يغنمه القارئ العاشق لألف ليلة وليلة مما قد توصل إليه المحقق بعبد هذا الجهد الشاق من القراءة الممعنه والفحص التحليلي الدقيق، وربما

كان في الإجابة عن هذا السؤال تمهيد للإجابة عن السؤال الآخر الذي طرحناه في البداية وهو: ما الدافع وراء تقديم ترجمة جديدة لألف ليلة وليلة للعالم الغربي؟

إن من يقرأ حكاية بعينها في طبعة بولاق ويقارنها برواياتها في الكتاب المحقق لمحسن مهدي يجد نفسه أمام روايتين مختلفتين كثيراً، ويحس إلى أي حد تم التلاعب في النص الأصلي للحكاية. ولا يقتصر الاختلاف على السرد الحكائي فحسب، بل يتعداه إلى الشعركذلك. فالنسخة المنقحة حافظت على طبيعة السرد الحكائي، وأصبح، كما لو كان يحكي لتوه، نصاً طازجاً، من حيث اهتمامه بالتفاصيل والانفعالات بحيث تجد كل شخصية الفرصة للمشاركة في مشهد الحكي عن قرب، والدخول في علاقات مع الشخصيات الأخرى، وكأنها بذلك تؤكد الفرق بين أن يأخذ الراوي بيد المتلقي ويريه كل الناس وكل الأشياء، وأن يحكي له ما هو غائب عنه حكياً مبتسراً. وقد ترتب على هذا أن النسخة المنقحة تستخدم اللغة في مستويات مختلفة؛ فهي تارة تميل إلى لغة الحكي الشفاهي كما كان يحكى بها، وتارة تنحو إلى الفصحى، هذا فضلاً عن استخدام مفردات خاصة بعصرها. أما الشعر فيحتفظ، كما يبدو للقارئ المتمرس في قراءة ألف ليلة وليلة بمستوى جمالي ورونق، يفوق الشعر في ط بولاق. وكثيراً ما يختلف الشعر في الطبعتين، وكثيراً ما تلغيه ط بولاق وكل هذا يفتح المجال، بدون شك، لأبحاث علمية تختص بتطور لغة السرد القصصي عبر العصور وهو موضوع يحتاج إلى جهد الدارسين في اللغة والأدب، والوسيلة الوحيدة للتوسع والتعمق في هذه الأبحاث هي دراسة النصوص في مسارها التاريخي.

ويمكننا أن نستشهد في مجال المقارنة بين النسختين: النسخة المنقحة، ونسخة ط بولاق، بنص قصير لنرى إلى أي حد يصل الاختلاف بين الروايتين، إذ كان النساخ يتصورون أنهم مكلفون بتقديم محتوى الحكاية، لا فنها، وذلك وفقاً لترتيب أحداثها، وهو أمر يمكن أن يخضع كذلك لذوق الناسخ ورغبته.

أما نص ط بولاق، فهو مطلع حكاية التاجر مع العفريت، وهي أولى ليالي النص لشهرزاد للملك: شهريار، بعد أن وافق أبوها على تحقيق رغبتها في أن تتزوج بالملك وتحوض معركة التحدي معه بعد سماعها تلك الافتتاحية التي قرر الملك شهريار في نهايتها أن يتزوج كل ليلة امرأة ويقتلها في اليوم التالي، تقول الحكاية: «بلغني أيها الملك السعيد أنه كان تاجر من التجار، كثير المال والمعاملات في البلاد، قد ركب يوماً وخرج يطالب في بعض البلاد، فاشتد عليه الحر، فجلس تحت شجرة، وحط يده في خرجه، وأكل كسرة كانت معه وتمرة. فلما فرغ من أكل التمرة، رمى النواة، وإذا هو بعفريت طويل القامة وبيده سيف، فدنا من ذلك التاجر، وقال له: قم حتى أقتلك مثل ما قتلت ولدي، فقال له التاجر: كيف قتلت ولدك؟ قال له: لما أكلت الثمرة ورميت نواتها، جاءت النواة في صدر ولدي، فقضت عليه ومات من ساعته. قال التاجر للعفريت: اعلم أيها العفريت، أني على دين، ولي مال كثير وأولاد زوجة، وعندي رهون، فدعني أذهب إلى بيتي وأعطي كل ذي حق حقه ثم أعود إليك ولك عليّ عهد وميثاق أني أعود إليك فتفعل بي ما تريد، والله على ما أقول وكيل. فاستوثق منه الجني وأطلقه، فرجع إلى بلده وقضى جميع تعلقاته وأوصل الحقوق إلى أهلها وأعلم زوجته وأولاده بما جرى له فبكوا وكذلك جميع أهله ونساءه وأولاده، وأوصى وقعد عندهم إلى تمام السنة ثم توجه وأخذ كفنه تحت إبطه وودع أهله وجيرانه وجميع أهله، وخرج رغماً عن أنفه، وأقيم عليه العياط والصراخ، فمشى إلى أن وصل إلى ذلك البستان، وكان ذلك اليوم أول السنة الجديدة. فبينما هو جالس يبكي على ما يحصل له، إذ بشيخ كبير قد أقبل عليه...» أما النص في النسخة المحققة فيرد على النحو التالي: «زعموا أيها الملك السعيد وصاحب الرأي الرشيد، أن بعض التجار كان موسر الحال، كثير المال صاحب نوال وعبيد وغلمان، وله عدة نساء وعدة أولاد، وله قراض وديون في سائر البلاد، فخرج يوماً يريد

السفر إلى بعض البلاد، فركب دابة وعمل تحته خرج به قريصات وتمر زوادة له، وسافر أياماً وليلال، فكتب الله له السلامة حتى وصل إلى البلاد، وقضى شغله منها أيها الملك السعيد، وجعل مسافراً إلى بلده وأهله. فسافر ثلاثة أيام. وفي اليوم الرابع حمى عليه الحر، وأوهج البر ورأى قدامه بستاناً فقصد إليه ليستظل تحته. فأتى إلى أصل شجرة جوز عندها عين ماء تجري، فجلس على العين وربط دابته وحط خرجه وأخرج بعض تلك القرص الزوادة وقليلاً من التمر وصار يأكل تمراً ويرمي النوى يميناً وشمالاً حتى اكتفى. ثم قام وتوضأ وصلى. فلما سلّم لم يشعر إلا وجني شيخ رجليه في التراب ورأسه في السحاب وفي يده سيف مشهور، فأتى حتى وقف قدامه وقال: قم حتى أقتلك بهذا السيف كما قتلت ولدي، وصرخ عليه. فلما سمع التاجر كلام الجني ورآه، هابه وداخله الرعب منه. فقال يا سيدي: وبأي ذنب تقتلني؟ قال: أقتلك كونك قتلت ولدي. قال له: ومن قتل ولدك؟ قال الجني: أنت قتلت ولدي. فقال له التاجر: بالله أنا ما قتلت ولدك، متى وكيف يكون؟ فقال الجني: أليس أنت جلست وأخرجت من جرابك تمراً وصرت تأكل التمر وترمي النوى يميناً وشمالاً؟ قال التاجر: نعم أنا فعلت ذلك. فقال الجني: أنت قتلت ولدي، وذاك أنك لما صرت ترمي النوى يميناً وشمالاً كان ولدي يمشي فجاءت نواية فيه فقتلته، وأنا لا بد لي من قتلك. وقال التاجر: لا تفعل يا مولاي. فقال لا بد من قتلك كما قتلته، أليس القتل بالقتل. فقال التاجر: إنا لله وإنا إليه راجعون. لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، إن كنت قتلته فما قتلته إلا خطأ مني، فاشتهي أن تعفو عني. فقال الجني: والله لا بد من قتلك كما قتلت ولدي. ثم إنه جذبه وبطحه على الأرض ورفع السيف ليضربه فبكى، وندب أهله وزوجته وأولاده، ورفع السيف ليضربه، فبكى التاجر حتى بل ثيابه، وقال: لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم وأنشد يقول الشعر:

قل للذي بصروف الدهر عيّرنا
هل عاند الدهر إلا من له خطر
أما ترى الريح إذ هبت عواصفه
فليس يقصف إلا عالي الشجر
وكم على الأرض من خضر ويابسة
وليس يرجم إلا من بها ثمر
وفي السماء نجوم لا عداد لها
وليس يكسف إلا الشمس والقمر
أحسنت ظنك بالأيام إذ حسنت
ولم تخف غب ما يأتي به القدر
وسالمتك الليالي فاغتررت بها
وعند صفو الليالي يحدث الكدر

فقال الجني: لما فرغ التاجر من بكائه وشعره: والله لا بد من قتلك ولو بكيت دماً، كما قتلت ولد فقال التاجر: ولا بد لك؟ فقال الجني: لا بد لي، ثم شال السيف ليضربه، ثم أدرك شهرزاد الصبح فسكتت عن الحديث.

والفرق بين تناول النصين للأحداث الأساسية الأولى للحكاية الواحدة ولا تخفى حتى عن القارئ العادي؛ فهو لا بد أن يلحظ لأول وهلة أن النص الأول سرد الأحداث بعينها التي سردها النص الثاني على نحو متتال، فيما يقرب من عشرة أسطر، في حين أطال النص الثاني في سرد الأحداث قرابة ضعف هذه الأسطر أو أكثر، هذا فضلاً عن الإضافة الشعرية التي لم يفسح لها المجال في النص الأول كلية. بل إننا توقفنا في النص الثاني، حتى لا نطيل على القارئ، عند الحدث الذي لم يسمح فيه الجني للتاجر لأن يرحل إلى بلده بعد أن يأخذ منه ميثاق العودة، في حين أننا امتددنا بالنص الأول إلى حدث عودة التاجر من بلده وجلوسه في البستان في انتظار مقابلة الجني، وكل هذا تم في بضعة أسطر قليلة.

فإذا أضفنا إلى هذا التباين في القدرة السردية في النصين عنصر التفاوت في الاستخدام اللغوي، بحيث يبدو النص الأول متعجلاً وبعيداً عن لغة الحكي الشفاهية التي تختار من الألفاظ والعبارات ما يكشف عن الرصيد الثري للغة، عندما تنطلق من قيود الانضباط للغة الفردية إلى التعبير عن الروح الجمعي

وحضارة الجماعة، فإننا ندرك إلى أي حد يمكن أن يفتح لنا النص المحقق آفاقاً جديدة في البحث، بقدر ما يمتعنا بتفصيلات الأحداث وإطالة لغة الحوار بين الشخصيات المتصارعة حتى كأننا نشهد أحداثهم ونستمع إلى حواراتهم الصاخبة. وفرق كبير بين أن أرى التاجر بعد عدة السفر من زاد وقريصات وتمر، ويعد دابته ويعلق الخرج بأسفلها، ثم أراه وهو يمتطي دابته ويسافر وحده عدة أيام، ثم يشتد عليه الحر وهو عائد فيترك دابته ليستريح في ظل شجرة جوز بجانبها نبع ماء. ثم أراه وهو يسحب من الخرج بعضاً من الزاد ومن بينه التمر الذي أخذ يقذف بنواه يميناً وشمالاً، ثم يقف وينظف ملابسه ويتوضأ ويصلي، ولا يظهر له الجني إلا بعد السلام الختامي في الصلاة - فرق بين أن يبسط الراوي في هذه الطقوس القديمة للرحلة على ظهر الدابة، وبين أن يوجز كل هذه التفاصيل في عبارة تقريرية تقول: ركب يوماً وخرج يطالب في بعض البلاد.

وفرق بين أن يقول الراوي: رأى عفريتاً طويل القامة وبيده سيف، وأن يقول رأى جنياً شيخاً، رجلاه في التراب ورأسه في السحاب وفي يده سيف. فالعفريت بدا له لأول وهلة كأنه شيخ مسن، إذ لم يكن يتوقع قط رؤية جني ولكن طول العفريت الممتد بين الأرض والسماء قلب الصورة فإذا به يراه على حقيقته جنياً فحسب ممسكاً بسيف. وكل هذا يعد من وسائل متعة القص الشفاهي، وهي متعة استطاعت النسخ الخطية الأولى لألف ليلة وليلة أن تحافظ لنا عليها. ولا أقل من أن تكون لدينا نسخة منقحة من هذه النسخ الأصيلة التي توصل لنا هذه المتعة.

ثم نأتي إلى الترجمة الحديثة التي صدرت قريباً باللغة الألمانية لطبعة محسن مهدي المنقحة، وقامت بها الباحثة الألمانية التي ينبئ نشاطها المبكر في مجال الاستشراق بتألق مبهر وبخاصة في مجال الأدب الشعبي العربي. وهي تعد نفسها، على كل حال، لأن تكون خليفة أنا ماريا شيمل : إنها الباحثة الرائدة د. كلاوديا أوت التي لم يتجاوز عمرها السابعة والثلاثين عاماً.

وقد حصلت كلادوديا على درجتها العلمية في الدكتوراة من جامعة برلين في روايات سيرة الأميرة ذات الهمة تحت عنوان «فن الرواية والقص». وإلى جانب اهتمامها بالموروث القصصي العربي، اهتمت بالموسيقى العربية، وتخصصت في العزف على الناي واشتركت مع عازفين مصريين في إعداد برنامج «الأداء الموسيقي للغة». وقد طبقت هذا الأداء في ترجمتها للشعر في ألف ليلة وليلة بعد أن ألزمت نفسها بلزوم ما لا يلزم وهو ترجمة الشعر العربي في ألف ليلة وليلة إلى الشعر الألماني محتفظاً بالبحور العربية.

وأول سؤال أثارته الباحثة في ملحق التر جمة هو: ما الضرورة لوجود ترجمة جديدة لألف ليلة وليلة بخاصة وأن هناك عدة ترجمات بعدة لغات أوربية لألف ليلة وليلة.

وقد أجابت الباحثة عن هذا السؤال بإجابات عدة، وكل إجابة تزيد من قيمة هذه الترجمة بصفة خاص وهي تتلخص فيما يلي.

أولاً: إن القارئ باللغة الألمانية لا علم له بهذا النص الجديد المحقق لألف ليلة وليلة، ومن حقه أن يحاط علماً به.

ثانياً: إن النص الذي حققه محسن مهدي يعد اليوم أحدث مطبوع لأقدم مخطوط لكتاب ألف ليلة وليلة الذي يعشقه الغربيون ويرحبون بكل ما يظهر في شأنه من جديد.

ثالثاً: إذا كان جالاند الباحث الفرنسي هو أول من قوم ألف ليلة مترجمة للقارئ الغربي، فإن المخطوط الذي عثر عليه وقدمه مطبوعاً، عرف باسمه وما زال يعرف باسمه حتى اليوم، وهو مودع في المكتبة الوطنية بباريس منذ عام ١٧٠١، أما تاريخ نسخه فيرجع إلى ١٤٥٠م. وهذا المخطوط توقف عند منتصف حكاية قمر الزمان، وهي إحدى الحكايات الطويلة في ألف ليلة وليلة. وقد تمكن محسن مهدي من تقديم طبعة منقحة

مستعيناً بمخطوط جالاند بطبيعة الحال، واستكمل فيها حكاية قمر الزمان، وهو بهذا يستكمل النقص في طبعة جالاند، هذا فضلاً عن تقديم طبعة منقحة.

رابعاً: إنه بعد مرور قرون ثلاثة على وجه التحديد على ظهور الترجمة الفرنسية (ظهرت ٤-١٧) التي فاجأت العالم الغربي بأسره، تقدم للعالم الغربي نفسه ترجمة محسن مهدي باللغة الألمانية قبل أية ترجمة أوربية أخرى لها. وإذا كانت طبعة جالاند انطلقت منها أبحاث لا تعد ولا تحصى، فهل يمكن أن نتوقع نشاط الأبحاث مرة أخرى بظهور الترجمة الجديدة لطبعة محسن مهدي المنقحة؟

خامساً: وهو سبب تعتز به المترجمة، قبل غيرها، وهي ترى أنه مغنم للقارئ باللغة الألمانية، وهو حرصها على أن يكون للشعر دور حيّ في هذه الترجمة، لأن الشعر، من وجهة نظرها، يعد بمثابة النبض من القلب في ألف ليلة وليلة، وقد حرصت على أن تحتفظ في اللغة الألمانية، ببحوره وسجعه، وهو أمر مثير حقاً، ويشير إلى كفاءة نادرة في الترجمة نثراً وشعراً.

وهي إلى جانب هذا، حافظت على الخاصية الأسلوبية لألف ليلة وليلة، وهو السجع الذي يحدث في رواياتها أو قراءتها إيقاعاً يعد من أخص الخصائص الأسلوبية لألف ليلة وليلة.

والحق أن كلاديا أوت أرادت أن تقدم للقارئ الألماني تحفة فنية تقف على قدم المساواة مع تحفة ألف ليلة وليلة العربية، وتجعله يتخيل، كما يتخيل القارئ العربي تماماً إنه يستمع إلى صوت شهرزاد عبر سنين طويلة تركت بصماتها قوية وعفية في نص كتاب ألف ليلة و ليلة.■

المراجع

١- كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى.
حققه وقدم له محسن مهدي، شركة أ.ي. بريل للنشر. ليدن ١٩٨٤، ص٢٣

٢- نفسه ص٢٢.

٣- أنظر نفسه من ص ٢١-٢٤.

٤- نفسه ص ٢٨ .

٥-

Tausendundeine Nacht:
Nach der altesten arabischen Handschrift
in der Ausgabe von Muhsin Mahdi
Erstmals ins deutsche ubertragen
von Claadia Ott
Verlaq C.H. Beck. 2004

ابن خلدون

بين الإبداع الفلسفي والتأسيس الاجتماعي

بركات محمد مراد *

«سبق ابن خلدون عصره بكثير· فلم يصمم ولم ينجز واحد من أسلافه ومن معاصريه آثاراً ذات أهمية مماثلة».

(ف. مونتاي V.Monteil)

أولا: النشأة والتحصيل العلمي (٧٣٢ـ ٧٥١هـ):

هو عبد الرحمن أبو زيد ولى الدين ابن خلدون، اسمه عبد الرحمن؛ وكنيته أبو زيد؛ ولقبه ولى الدين؛ وشهرته ابن خلدون(١) ـ على ما يذكر المقريزي ـ حين عهد إليه السلطان برقوق، من سلاطين المماليك في مصر، بقضاء المالكية وخلع عليه. وقد اشتهرت أسرته في المغرب باسم «بني خلدون»، وكثيرا ما يضاف إلى اسمه صفة «المالكي» نسبة إلى مذهبه الفقهي، وهو مذهب الإمام مالك بن أنس، وخاصة بعد أن تولى قاضي قضاة المالكية في مصر عام ٧٨٦هـ، ويحرص ابن خلدون في معظم كتبه على إضافة صفة «الحضرمي» نسبة إلى أصله الحضرمي، لأن أسرته ترجع إلى أصل يماني حضرمي· وقد دخل من أفراد الأسرة الأندلس مع الغزاة الفاتحين من العرب ـ حسب رواية ابن حزم(٢) ـ جده «خالد ابن عثمان»، فانشعب منه فرع كبير كان لكثير من أفراده في التاريخ الإسلامي في الأندلس والمغرب من الناحيتين السياسية والعلمية شأن خطير·

ولد ابن خلدون بتونس في غرة رمضان عام ٧٣٢هـ/ ١٣٣٢م، ولا يزال أهل تونس يعرفون الدار التى ولد فيها، وهي دار تقع في أحد الشوارع الرئيسية من المدينة القديمة· ولما بلغ سن التعلم بدأ يحفظ القرآن الكريم وتجويده حسب المنهج الذي كان متبعا في كثير من البلاد الإسلامية. وكان أبوه معلمه الأول· وكانت تونس حينئذ مركز العلماء والأدباء في بلاد المغرب ومنزل رهط من علماء الأندلس الذين رحلوا بعد أن شتتتهم الحوادث· فكان من هؤلاء وأولئك أساتذة ابن خلدون ومعلموه مع والده ومن بعده، قرأ عليهم القرآن وجوده بالقراءات السبع وبقراءة يعقوب، ودرس عليهم العلوم الشرعية من تفسير وحديث وفقه على المذهب المالكي الذي كان ولا يزال المذهب السائد في المغرب، وأصول وتوحيد، ودرس عليهم العلوم اللسانية من لغة ونحو وصرف وبلاغة وأدب؛ ثم درس المنطق والفلسفة والعلوم الطبيعية والرياضة·

وحظي ابن خلدون في جميع دراساته بإعجاب أساتذته؛ ونال إجازاتهم · وقد عنى ابن خلدون بذكر أسماء معلميه وأساتذته في مختلف هذه البحوث وترجم لهم ووصف مناقبهم ومكانتهم في علومهم ومؤلفاتهم· ومن أظهر من عنى بذكرهم من أساتذته: محمد بن سعد بن بُرال الأنصاري، ومحمد بن العربي

* أكاديمي مصري، جامعة عين شمس.

الحصايري، ومحمد بن الشواش، وأحمد بن القصار، ومحمد بن بحر الزواوي، وآخرون كثيرون. ويظهر من حديثه أن اثنين من أساتذته كان لهما أكبر تأثير في ثقافته الشرعية واللغوية والحكمية: أحدهما محمد بن عبد المهيمن بن عبد المهيمن الحضرمي أمام المحدثين والنحاة بالمغرب وقد أخذ عنه الحديث ومصطلح الحديث والسيرة وعلوم اللغة، والآخر أبو عبد الله محمد بن إبراهيم الآيلي شيخ «العلوم العقلية» و«العلوم الحكمية» وقد أخذ عنه الأصلين والمنطق وسائر الفنون الحكمية والتعليمية، ولعظم مكانتهما في نفسه يعنى في كتابه «التعريف» بالترجمة لكل منهما ترجمة مفصلة(٣).

كما عني ابن خلدون بذكر أهم الكتب التى درسها عليهم: مثل اللامية في القراءات والرانية في رسم المصحف للشاطبي والتسهيل في النحو لابن مالك، والأغاني للأصفهاني، والمعلقات، وكتاب الحماسة للأعلم، وطائفة من شعر أبي تمام والمتنبى، ومعظم كتب الحديث وخاصة صحيح مسلم وموطأ مالك، والتقصي لأحاديث الموطأ، لابن عبد البر، وعلوم الحديث لابن الصلاح، والتهذيب للبرادي، ومختصر المدونة لسحنون في الفقه المالكي، ومختصر ابن الحاجب في الفقه والأصول، والسير لابن اسحق.

ولما بلغ ابن خلدون الثامنة عشرة من عمره حدث حادثان خطيران عاقاه عن متابعة دراسته وكان لهما تأثير بليغ في مجرى حياته. أما أحدهما فحادث الطاعون الذي انتشر عام ٧٤٩هـ في معظم أنحاء العالم شرقية وغربية، فطاف بالبلاد الإسلامية من سمرقند إلى المغرب، وعصف كذلك بمعظم البلاد الأوربية والأندلس. وقد وصفه ابن خاتمة الأندلسي في رسالة له، فذكر أنه أتى على معظم مدن الأندلس، وأنه أهلك في يوم واحد بتونس ألف ومائت نسمة. ويسميه ابن خلدون «الطاعون الجارف» ويصفه بأنه كان نكبة كبيرة «طوت البساط بما فيه» وكان من كوارثه في حياة ابن خلدون أنه أهلك أبويه وجميع من كان يأخذ عنهم العلم من شيوخه(٤).

أما الحادث الآخر فهو هجرة معظم العلماء والأدباء الذين أفلتوا من هذا الوباء الجارف من تونس إلى المغرب الأقصى عام ٧٥٠هـ مع سلطانه أبي الحسن صاحب دولة بني مرين . وقد استوحش ابن خلدون لهذين الحادثين أيما استيحاش وتعذر عليه من بعدهما متابعة الدراسة لانقباضه وضيق صدره من جهة، ولهلاك العلماء وهجرة من بقي منهم من جهة أخرى، لذلك أخذ يتطلع إلى تولى الوظائف العامة والسير في الطريق نفسه الذي سار فيه جداه الأول والثاني وكثير من قدامى أسرته.

مراحل حياته الاجتماعية والعلمية:

أ. مرحلة الوظائف الديوانية والسياسية(٧٥١ . ٧٧٦هـ)

كانت دولة الموحدين منذ أوائل القرن السابع الهجري قد انهارت دعائمها، وقامت على انقاضها دويلات عديدة من أشهرها ثلاث دول: أحدها دولة بني حفص بافريقيا وهي التى ولى فيها الجد الثاني لأبن خلدون أمر تونس، والجد الأول أمر بجاية. وثانيتهما: بني عبد الواد في المغرب الأوسط الذي كانت قاعدته «تلمسان». وثالثتهما: دولة بني مرين في المغرب الأقصى الذي كانت قاعدته «فاس».

وكانت دولة بني مرين أقوى هذه الدول جميعا، وفي عهد «ابن تافراكين» تولى ابن خلدون عام ٧٥١ هـ/١٣٥٠م وظيفة «كتابة العلامة» وهي الديباجة التى توضع في الرسائل السلطانية، ويظهر أنها كانت تحتاج إلى شيء من الإنشاء والبلاغة، فكانت أول وظيفة تولاها من وظائف الدولة. ثم حين كان بالمغرب عينه السلطان «أبي عنان» عضوا في مجلسه العلمي بفاس، ثم ما زال السلطان يدنيه إليه ويرفع من مكانته حتى عينه في العام التالي ضمن كتابه وموقعيه(٥).

وقد أتيح لابن خلدون وهو بفاس أن يعاود الدرس والقراءة على العلماء والأدباء الذين كانوا قد نزحوا إليها من الأندلس ومن تونس وغيرها من بلاد المغرب، ويختلف إلى مكتبات فاس التى كانت من أغنى

المكتبات الإسلامية، فارتقت بذلك معارفه، واتسع إطلاعه، وجمع بين رغبته القديمة في متابعة العلم واتجاهه الجديد في الضرب في غمار السياسة والأخذ بنصيب من وظائف الدولة.

هذا ولم تكن الوظيفة التى تولاها ابن خلدون لترضي مطامحه الكبيرة ـ على حد قوله ـ في درجة المناصب التى شغلها أسلافه، بل كانت دونها خطرا ومقاما، ولم يتورع من إشباع طموحه السياسي بخوض غمار الدسائس السياسية ليحقق عن طريقها مطامحه وآماله، فتآمر على «ابن عنان» الذي كشف مؤامراته مع أمير مخلوع وسجنه زهاء عامين ثم أفرج عنه مع آخرين، ورد إليه سابق وظائفه بعد موت ابن عنان، ثم تقلب في كثير من الوظائف الديوانية بعد كثير من المؤامرات والدسائس، حتى وصل إلى كتابه السر والإنشاء والمراسيم للسلطان أبي سالم زهاء عامين، ثم ولاه «خطة المظالم» فأدها بعدالة وكفاية.

ثم تولى ابن خلدون حجابة أمير بجاية عام ٧٦٦هـ وكان منصب الحجابة هو أعلى منصب في الدولة على الرغم من أنه كان يقوم بتدريس العلم أثناء النهار بجامع القصبة(٦). وهكذا جمع في هذه الفترة بين أرقى مناصب الدولة وأرقى مناصب العلم، ومضي يدبر الأمور بعزم، ويعالج الفتن القائمة، ويتجول بين القبائل البدوية يجبى منها الضرائب بدهائه وصرامته، ثم تقلب في كثير من المناصب الأخرى وتحرك ما بين بسكرة وفاس وتلمسان، بتأثير الانقلابات السياسية الكثيرة والحروب الطاحنة التى جرت بين مختلف دويلات المغرب والأندلس.

لقد عاش ابن خلدون في عالم متقلب الأوضاع في جميع الميادين . فكان العصر آنذاك، عصرا أصبحت فيه الحضارة العربية الإسلامية ـ التى سمحت لأوربا بالنهضة ـ عاجزة عن أن تخطو خطوة واحدة إلى الأمام، بل إنها أخذت تتقهقر تقهقرا ذريعا. فبينما بدأ العالم المسيحي يخرج قليلا من الظلمات التى كان يتخبط فيها، كانت أزمة العالم العربي والإسلامي بلغت أوجها، وهكذا، أصبح هذا العالم العربي والإسلامي مسرحا للانحلال والتجزئة والتفكك وعدم الاستقرار، والمؤامرات ولم يكن هذا الوضع المتوتر سائدا في شمال أفريقيا فحسب، بل كان يسود العالم العربي كله

ب. مرحلة التفرغ للتأليف (٧٧٦. ٧٨٤هـ):

بعد أن أقصى ابن خلدون عن الأندلس، لتغير الدول وكثرة الفتن والدسائس، ركب البحر إلى المغرب ونزل بتلمسان، حيث كان أخوه يحيى قد عاد إلى خدمة أميرها «أبي حمّو» وبعد وساطات كثيرة عفى عنه هذا الأخير، وأذن في قدومه إلى تلمسان، وعلى الرغم من أن المير كلفه بمهمة سياسية، تظاهر ابن خلدون بقبولها، ولكنه عقد العزم أن يترك شئون السياسة وينقطع للقراءة والتأليف، فاعتذر للأمير، ونزل بمنداس غرب مدينة تيارت، في قلعة ابن سلامة من بلاد بني توجين(٧). حيث قضى ابن خلدون مع أهله في ذلك المقر المنعزل زهاء أربعة أعوام، نغم في أثنائها والاستقرار والهدوء وتفرغ للدراسة والتأليف، فأخذ يدون مؤلفه التاريخي الشهير «كتاب العبر» وقدم لهذا المؤلف ببحث هام وعام في شئون الاجتماع الإنساني وقوانينه، وهو البحث الذي اشتهر فيما بعد باسم «مقدمة ابن خلدون».

وكان ابن خلدون حينئذ في نحو الخامسة والأربعين من عمره، وقد نضجت معارفه، واتسعت دائرة اطلاعه، وارتقى تفكيره، وأفاد أيما فائدة من تجاربه ومشاهداته في شئون الاجتماع الإنساني على العموم، وخاصة لأنه قضى نحو ربع قرن في غمار السياسة، متقلبا في خدمة القصور والدول المغربية والأندلسية، يدرس أمورها ويستقصي سيرها وأخبارها، ويتغلغل بين القبائل يتأمل طبائعها وأحوالها وتقاليدها.

وكان ذهنه المتوقد وتفكيره الخصب، وملاحظاته السديدة، كان كل ذلك يحمل على التعمق في تأمل هذه الظاهرات، ورد الأمور المتشابهة منها بعضها إلي بعض، والبحث عن أسبابها، والتمييز بين ما ينجم عنها عرضا وما يترتب عليها عن طريق اللزوم، وردها إلي قوانينها العامة . فجاءت مقدمته هذه فتحا كبيرا

في عالم البحوث الاجتماعية. وقد انتهي من كتابة مقدمته في منتصف عام ٧٧٩هـ واستغرق في كتابتها خمسة أشهر فقط حسب ما يذكره هو في خاتمة مقدمته.

ويبدي ابن خلدون دهشته وإعجابه بما وفق إليه في هذا الأمد القصير، إذ يقول: «فأقمت بها - يقصد قلعة سلامة - أربعة أعوام متخليا عن الشواغل كلها، وشرعت أؤلف هذا الكتاب وأنا مقيم بها، وأكملت المقدمة منه على ذلك النحو الغريب، الذي اهتديت إليه في تلك الخلوة، فسالت منها شآبيب الكلام والمعاني على الفكر حتى تمخضت زبدتها، وتألقت نتائجها»(٨).

ويبدو أن نظره الفاحص الناقد كان يعمل بنشاط خلال هذه الحياة المضطربة بحوادثها، وأن ذهنه الباحث الألمعي كان لا يفتأ يختزن المعلومات، وأن عقله الباطن كان لا ينفك يرتب الحقائق ويوازن بينها ويستخلص النتائج، وأن كل ذلك كان يجري في صورة لا شعورية، وأنه عندما تهيأ له شيء من هدوء البال واستقرار الحياة تفاعلت تلك الملاحظات المختزنة وبدت النتائج التى انتهت إليها العلميات العقلية اللاشعورية، فأشرقت من خلال ذلك بحوث المقدمة اشراقا، وتدفقت الآراء والأفكار تدفقا في صورة دعت إلى دهشته هو نفسه، وكان قصده في المبدأ فيما يتعلق ببحوث التاريخ أن تقتصر على تاريخ المغرب(٩)، ولكنه عاد فوسع نطاقه، وجعله تاريخا عاما لجميع الأمم الشهيرة المعروفة في عصره، وأشار إلي ذلك في فاتحة كتابه(١٠).

وقد شرع ابن خلدون يؤلف كتاب يالعبر» في أواخر عام ٧٧٦هـ وانتهى من تأليفه في أواخر عام ٧٨٠هـ . والملاحظ أنه قد شرع في تأليف المقدمة بعد فراغه من تأليف الأقسام التاريخية من كتابه «العج». وقد رحل ابن خلدون إلى تونس مسقط رأسه بعد ذلك في أواخر عام ٧٨٠هـ بعد أن قصد حاكمها السلطان أبي العباس الذي أحسن استقباله. واستقر ابن خلدون بتونس بعد أن استقدم أسرته، وظل عاكفا على البحث والتدريس لطلبة العلم، حتى أتم مؤلفه التاريخي الضخم ونقحه وأهداه إلى السلطان أبي العباس عام ٧٨٤هـ، فتقبلها السلطان بقبول حسن (١١). ثم غادر ابن خلدون تونس إلى مصر عام ٧٨٤هـ/ ١٣٨٢م حيث ودع المغرب ولم يعد إليه بعد ذلك.

ج . مرحلة وظائف التدريس والقضاء في مصر:
وصل ابن خلدون إلى ثغر الإسكندرية في يوم عيد الفطر عام ٧٨٤هـ/١٣٨٢م وكان السبب الذي أظهره لقدمه إلى مصر أن ينتظم في ركب الحجيج، ولكن السبب الحقيقي الذي أخفاه كان الفرار من اضطراب السياسة في المغرب، وبعد أن أقام شهرا بالإسكندرية انتقل إلى القاهرة التى أعجب بها بشدة، حيث كانت حينئذ موئل التفكير الإسلامي في المشرق والمغرب، وكان لسلاطينها المماليك شهرة واسعة في حماية العلوم والفنون في المدراس العديدة التى أنشأوها، وفي الجامع الأزهر الذي أنشئ من قبلهم في عهد الفاطميين، فلا جرم أن يراود ابن خلدون الأمل في أن ينال في هذه الزيارة من الرعاية والمكانة ما تستأهله كفايته ومنزلته العظيمة بين علماء عصره؛ وخاصة أن صيته كان قد سبقه إلى القاهرة، وأن المجتمع المصري كان يعرف الكثير عن شخصيته وسيرته وعن بحوثه الاجتماعية والتاريخية، ولا سيما مقدمته الشهيرة التى أعجبت دوائر العلم والفكر والأدب في القاهرة بطرافتها وجدتها وروعة مباحثها وما تنطوي عليه من ابتكار في شئون الاجتماع.

وكان ابن خلدون حينئذ في الثانية والخمسين من عمره؛ ولكنه كان لا يزال موفور النشاط والقوة متطلعا إلى مراتب العزة والنفوذ عن طريق كفايته العلمية، فلما وصل إلى القاهرة لقي من علمائها وخاصة أهلها أحسن استقبال وأروعه، وهوت إليه أفئدة كثير من الناس، والتف حوله عدد كبير من المثقفين ينهلون من علمه، ويفيدون من مؤلفاته ومناهجه في البحث، وكان الأزهر أكثر معاهد العلم في القاهرة استعدادا لمثل

هذه الدراسات العالية في هذا العهد.

فاتخذ ابن خلدون من أروقته مدرسة يلتقي فيه بتلاميذه ومريديه، وتصدر فيه حلقة للتدريس العام. ويظهر أنه كان يدرس الحديث والفقه المالكي ويشرح نظرياته الاجتماعية التى ضمنها المقدمة. وقد كانت هذه الدروس خير إعلان عن غزير علمه وواسع اطلاعه، وعظيم قدرته على الإبانة عن أفكاره والتأثير على سامعيه، فقد كان ابن خلدون، إلى جانب تمكنه من البحوث العلمية، محدثا بارعا، رائع المحاضرة يخلب ألباب سامعيه بمنطقه وبلاغة عباراته . وهذا ما يحدثنا به جماعة من أعلام التفكير والأدب المصريين الذين سمعوه أو درسوا عليه، ومنهم المؤرخ الكبير تقي الدين المقريزي والعلامة الحافظ ابن حجر العسقلاني، على الرغم من خصومة هذا الأخير له (١٢).

وكان ملك مصر في هذا العهد الظاهر برقوق، الذي حرص ابن خلدون على التقرب إليه، فأكرم وفادته وعنى بأمره «وأبر لقائه، وأنس غربته، ووفر عليه جرايته من صدقاته، شأنه مع أهل العلم»(١٣) ثم عينه في أوائل عام ٧٨٦هـ في منصب تدريس الفقه المالكي بمدرسة «القمحية»(١٤).

وفي سنة ٧٨٦هـ عينه السلطان قاضي قضاة المالكية، وخلع عليه لقب «ولي الدين» وكان منصب قاضي قضاة المالكية أحد مناصب أربعة بعدد المذاهب يسمى صاحب كل منها قاضي القضاة(١٥). وكان يسود القضاء في مصر حينئذ فساد واضطراب وميل إلى الهوى والأغراض، فلم يدخر ابن خلدون وسعا في إصلاح ما فسد، وتحقيق العدالة في أمثل وجوهها وأدق معانيها، كما يشهد بذلك المعاصرون له في مؤلفاتهم، مثل أبو المحاسن الذي وصف ولايته للقضاء فقال: «فباشره بحرمة وافرة، وعظمة زائدة، وحمدت سيرته، ودفع رسائل أكابر الدولة، وشفاعات الأعيان»(١٦).

وكانت صرامته هذه، وتوخيه العدالة في أدق معانيها، وحرصه على المساواة بين جميع الناس أمام القانون، وعزوفه عن طرائق الحيل والإلتواء والمحاباة، كان كل ذلك سببا في إثارة السخط عليه من كل ناحية، فسلقه كثير من الناس بألسنة حداد، وكثرت في حقه الوشايات لدى السلطان، هذا إلى أن ابن خلدون كان مغربيا، وكان منصب قاضي القضاة في مصر من أهم مناصب الدولة، ومطمح أنظار الفقهاء والعلماء المصريين، فكان من الطبيعي أن يثير حقدهم عليه وحسدهم أياه حظوته لدى السلطان وفوزه دونهم - وهو الأجنبي عن بلادهم - بهذا المنصب الجليل. لهذا الأسباب كلها مجتمعة أشتد السعي في حقه، والاغراء به، واتهامه بجهل الإجراءات القضائية، فانتهى الأمر بإعفائه من منصبه عام ٧٨٧هـ أي بعد عام واحد من ولايته له . وقد صاحب ذلك فقدانه لأسرته التى غرقت حين وصلت في سفينة إلى الإسكندرية، ففقد الأهل والولد، مما جعله يزهد في كل المناصب، ويعتزل متفرغا للعلم والعبادة والتدريس والتأليف. وقد تولى بعد ذلك عدة مناصب في التدريس والإشراف على المدارس الفقهية والصوفية الموجودة بالقاهرة (١٧)

وفي النصف الثاني من عام ٨٠١هـ عين مرة ثانية في منصب قاضي قضاة المالكية بعد أن ظل مقصيا عنه زهاء أربعة عشر عاما. وفي تلك السنة توفي الظاهر برقوق، وخلفه أبنه الناصر فرج، فأبقى لابن خلدون منصب القضاء. بيد أنه لم يلبث أن أستأذن السلطان في السفر إلى فلسطين لزيارة بين المقدس ومشاهدة آثار هذه البلاد، فأذن له، فسافر إليها، وزار جميع آثارها، التى سجلها في كتابه التعريف. وقد قابل «تيمور لنك» حين أتي إلى بلاد الشام، وقدم إليه بعض الهدايا، وأراده في معيته ولكنه استأذنه وعاد إلي مصر، وقد كتب فيما بعد إلى سلطان المغرب خطابا يقص عليه فيه قصته مع تيمورلنك (١٨).

وقد تولى ابن خلدون منصب القضاء أربع مرات في خمس سنين (٨٠٣-٨٠٨هـ) حيث كانت هناك منافسة شديدة بينه وبين خصومه على هذا المنصب الخطير في مصر، وظلت الحرب سجالا بينه وخصومه

حول هذا المنصب، وظل هذا المنصب دولة بينهما، يتولاه أحدهم إذا انتصروا عليه، حتى وفاته في السادس من رمضان عام ٨٠٨هـ /١٦مارس عام ١٤٠٦م حيث دفن بمقابر الصوفية خارج باب النصر على ما يذكر السخاوي والمقريزي.

وهناك مسألة جديرة بالاعتبار، لفهم حياة ابن خلدون والعصر الذي عاش فيه، وهو ذلك الصراع الشديد الواقع بين مختلف الدول والأقاليم الإسلامية والعربية، فقد كان عصر انحلال وفساد شديد، كان الأمراء والملوك يتحينون الفرص المواتية ليستولوا على الحكم. ومن أجل بلوغ هدفهم فإنهم لم يترددوا حتى في قتل آبائهم واشقائهم. وبما أن كل سلطان كان له حوالي عشرة أولاد فإنه يمكن لنا أن نتخيل كل التعقيدات التى من شأنها أن تبرز إلى الوجود، إذ أن هؤلاء الأبناء ـ كما يقول باحث معاصر (١٩) ـ ليسوا من أم واحدة . ووضعية كهذه، لم تخدم غالبا مصلحة الوزراء الذين كانوا يساهمون في تنظيم الدسائس والمؤامرات(٢٠).

ففي هذه البيئة المأسوية عاش بن خلدون، وإننا إذا ما آخذنا على «عدم وفائه» و«مكره» و«انتهازيته» نكون مخالفين للفطرة السليمة وللواقع الذي حاولنا أن نبرز خطوطه الرئيسة. وإنه يمكن لنا أن نؤكد كل التأكيد، ويتفق معنا الباحث عبد الغني مغربي في هذا، أن ابن خلدون اذا ما بدا لنا متقلبا تجاه السلاطين والأمراء المتعددين الذين خدمهم، فما ذلك إلا سعيا منه ـ ضمنا أو تصريحا ـ لاعادة بناء المغرب العربي الكبير الذي كان عزيزا عليه.

ومع ذلك كله، أفلم يمتدح، بحق أولئك الملوك الأقوياء الداعين إلى الوحدة ؟ فقراءة المقدمة قراءة جيدة ستؤدي، دون ريب بصاحبها إلى هذا الاستنتاج. ونجد فرانز روزنتال Franz Rosenthal الذي هو من بين المؤلفين القلائل الذين استطاعوا أن يفهموا ابن خلدون فهما جيدا، ينظر إليه نظرة موضوعية جعلته يؤكد أن ابن خلدون ظل طيلة حياته، «يحن إلى شمال إفريقية، مسقط رأسه حنينا صادقا عميقا». ونحن بطبيعة الحال نرى ما يراه فرانز روزنتال.

مصر وابن خلدون وتنقيح المؤلفات:

لم ينقطع ابن خلدون في أثناء إقامته الطويلة بمصر التى استغرقت زهاء أربع وعشرين سنة هجرية، من مراجعة مؤلفه الكبير ومقدمته. فأضاف ـ على ما يذكر الدكتور على عبد الواحد وافي (٢١) ـ إلى تاريخه «العبر» عدة فصول، ووسع بوجه خاص أبحاثه المتعلقة بتاريخ الدول الإسلامية في المشرق والأندلس والمغرب إلى أواخر القرن الثامن الهجري، أي إلى ما قبل وفاته بأمد قصير.

وأضاف كذلك بعض فصول وبعض فقرات إلى المقدمة نفسها، وحرر بعض فصولها تحريرا آخر جديدا. كما نقح كتابه «التعريف» الذي سماه أولا «التعريف بابن خلدون مؤلف هذا الكتاب» وذيل به كتابه «العبر» فأدخل عليه كثيرا من التعديلات والتنقيحات والزيادات في المراحل التى عرض لتاريخها في وضعه الأول، وأضاف إليه تاريخ المراحل الأخيرة من حياته، ووصل في رواية حوادثه إلى نهاية عام ٨٠٧هـ فعظم بذلك حجم الكتاب بما أضيف إليه من تنقيح وزيادات وأخبار جديدة، ودعا ذلك مؤلفه إلى أن يستبدل بعنوانه القديم عنوانا جديدا آخر يدل على سعة ما عرض له وشموله لجميع مراحل حياته، فسماه «التعريف بابن خلدون مؤلف الكتاب ورحلته شرقا وغربا».

وقد أرسل المؤلف نسخة (المقدمة والتاريخ والتعريف) إلى الملك الظاهر برقوق، كما أرسل نسخة أخرى منه إلى خزانة الكتب بجامع القرويين بفاس مهداة إلى السلطان أبي فارس عبد العزيز ابن أبي الحسن عام ٧٩٩هـ، وعن هذه النسخة التى عرفت بالفارسية (نسبة إلى السلطان فارس) نقلت في صورة مباشرة أو غير مباشرة جميع الطبعات المتداولة في العالم العربي لمقدمة ابن خلدون

ولا ننسى أن ابن خلدون قد صنف من قبل كتب مناسبات عددها خمسة وهي شرح قصيدة لابن الخطيب(٢٢) حول أصول الفقه، وشرح البردة

(القصيدة الدينية)، وملحقات في المنطق، وكتاب الأرثماطيقي، وشرح لباب المحصل لفخر الدين الرازي. وقد كتب أيضا ملخصات عديدة حول مؤلفات ابن رشد الفيلسوف(٢٣).

ومؤلفات شبابه هذه كلها قد حصرها ابن الخطيب في كتابه المتعلق بتاريخ غرناطة (الإحاطة في أخبار غرناطة) والذي انتهى من تأليفه عام ١٣٦٤هـ. وعلينا أن نضيف إلى هذا كله مؤلفا آخر حول علم الاجتماع الديني وهو «شفاء السائل في تهذيب المسائل»(٢٤) الذي اكتشفه محمد ابن تاويت الطنجي الاختصاصي في الدراسات حول ابن خلدون، ويجدر بنا أخيرا أن نضيف إلى هذه المؤلفات جميعها ترجمته الذاتية «التعريف بابن خلدون»(٢٥).

وهذا الكتاب الأخير يكشف براعة ابن خلدون في فن من فنون التاريخ وهو «الأوتو- بيوجرافيا» أي ترجمة المؤلف لنفسه، بل يعد ابن خلدون مجليا في هذا الفن من بين مؤرخي العرب الأدباءس ولسان الدين ابن الخطيب معاصر ابن خلدون وصديقه في كتابه «الاحاطة» والحافظ بن حجر والمسلمين بما كتبه عن تاريخ حياته في كتابه «التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرق» صحيح أنه قد سبقه في هذا الفن كثير من مؤرخي العرب وأدبائهم، كياقوت الحموي في كتابه «معجم معاصر ابن خلدون» في كتابه «رفع الإصر عن قضاة مصر»، ولكن هؤلاء وغيرهم تن تصدوا قبل ابن خلدون للترجمة عن أنفسهم قد قنعوا بتراجم موجزة.

أما ابن خلدون فهو أول من يكتب عن نفسه ترجمة رائعة مستفيضة يتحدث فيها عن تفاصيل ما جرى له، وما أحاط به من حوادث، من يوم نشأته إلى قبيل تاته، ويتحدث عن كل ذلك بدقة المؤرخ الأمين الحريص على الاستيعاب والشمول، فلا يغادر شيئا تا عمله أو حدث له إلا سجله، وهو في هذا يشبه فن «الاعترافات» كاعترافات الإمام الغزالي في كتابه «المنقذ من الضلال» واعترافات «جان جاك رسو» في كتابه «الاعترافات» Les Confessions

هذا، ولا يقتصر ابن خلدون في كتابه «التعريف» على تاريخ حياته(٢٦)، بل يذكر كذلك كثيرا مما يتصل بهذا التاريخ من حوادث ووثائق وخطب ورسائل وقصائد، ويصف أحوال كثير من المجتمعات والنظم التى كانت لها علاقة به، ويصور أحوال العصور التى أجتازها أحسن تصوير، ويترجم لمعظم من عرض لذكرهم في كتابه.

وفي كتابه طائفة كبيرة من الرسائل التى تلقاها من أصدقائه بنصوصها كاملة وكثير من أشعارهم وقصائدهم، ومن التقارير الرسمية والخطابات المتبادلة بين الملوك والسلاطين، وخطابات ابن خلدون نفسه وخطبه وبعض ما ألقاه من كلمات في افتتاحيات مجالس التدريس، وبعض دروسه نفسها، ورسائله وأشعاره. كما يشتمل على بحوث تاريخية قيمة لبعض الدول، وأوصاف دقيقة لأحوال بعض المجتمعات، وتصوير رائع لما يكتنفها من ظروف، كما يشتمل على تراجم دقيقة لكثير من رجالات السياسة والأدب والعلم في عصره وفي غير عصره. فهو يقدم مجموعة هامة من الوثائق في الأدب والتاريخ والاجتماع.

ابن خلدون والغرب:

ومن الجدير بالذكر أن مقدمة ابن خلدون قد ترجمت إلى عديد من اللغات: التركية، والفرنسية، والإنجليزية، والبرتغالية، وكثير من اللغات الأخرى. وتا لا شك فيه أن أروع ترجمة للمقدمة، هي تلك التى انجزها المستشرق «فرانز روزنتال» رئيس قسم اللغات السامية بجامعة بال Yale (الولايات المتحدة الأمريكية) والتى نشرت بنيويرك عام ١٩٥٨م وجاءت مرفوقة بمقدمة وبفهرسة وضعها والتر - ج - فيشال walt. j. Fische بجامعة كلفورنيا، وتأتي أهمية هذه الترجمة من اعتماد روزنتال على ثمانية عشر مخطوطة، إضافة إلى شروحه الدقيقة والعميقة المصاحبة للترجمة.

وعلى الرغم من عمق معارف ابن خلدون، وبراعته

في إبداع علم الاجتماع المتجلى في مقدمته، فقد ظل مغمورا في العالم العربي، من نهاية القرن الخامس عشر إلى أواخر القرن التاسع عشر، وظل طيلة هذه الفترة كلها منسيا، ويمكن تفسير ذلك بأن هذه القرون الأربعة تشكل «سبات» وجمود الثقافة والفكر العربيين، وكأن انهيار وتحنيط إنتاج العقل العربي، ناتجين، بنوع خاص، عن تهديم البنية الاقتصادية في المناطق المعنية بالأمر، وكان هذا التهديم البنيوي فوضويا وعميقا (٢٧)، ولقد أخر بادئ ذي بدء بالمغرب ثم بالمشرق بعده. وفوق ذلك كله، فإن العالم الأوربي هو الذي حل محل العالم العربي، وحدث ذلك خاصة بفضل تدخل بعض العوامل الموضوعية، والتاريخية التى تميز بها هذا العصر الذي دام أربعة قرون. فانتقل مشعل المعرفة والعلم، أعني مشعل الفكر، من أيدي العرب إلى أيدي الأوربيين.

والواقع أن أوربا لم تكتشف ابن خلدون إلا في القرن التاسع عشر، وذلك على النقيض، مما حدث مثلا بالنسبة لابن رشد أو ابن طفيل(١١٠٠-١١٨٥م)، إذ كان مؤلفاته كليهما تحلل وتشرح في معظم المؤسسات الأوربية للتعالم العالي، سيما في السربون، وذلك في القرون الوسطى، ويمكن تعليل الكثير من هذه الأمور حين ندرك أن العصر الذي عاش فيه ابن خلدون كان بالأخص عصرا يفتقر إلى العلاقات بين البلدان العربية والبلدان الأوربية. وهذه الأسباب تعود إلى ركود بل إلى تقهقر الإبداعية العربية، ومهما يكن من أمر فإن ابن خلدون قد أثر كثيرا في العلماء الأوربيين.

واعتبر ابن خلدون من اكتشاف أثره سلفا لطائفة من المفكرين الأوربيين كبودان Bodin وماكيافيللي Machiavel ، ومنتسيكيو Montesquieu وجيبون Gibbon وفيرغوسون Ferguson وكوندورسيه Condorcet وكونت Comte وتارد Tarde وهيغل Hegel وماركس Marx، البر وأكد بعض الذين شرحوا المقدمة أن ابن خلدون قد أثر في هؤلاء المفكرين (٢٨). وأكثر من هذا فكل المؤرخين الفرنسيين المتخصصين في تاريخ شمال إفريقية القروسطى قد انتهلوا الجزء الأساس من موادهم من آثار ابن خلدون.

ثانيا: الإبداع الفلسفي والأخلاقي:

«حين يظهر في العالم عبقري حقيقي، فإنه يمتاز بهذه العلامة: جميع الأغبياء يثورون عليه»

فريرون Freron

لكل فيلسوف وفي كل نزعة فلسفية لابد أن نعثر على علاقة تكاد تكون عضوية بين المعرفة والأخلاق، أو بين النظر والعمل، أو التصور والسلوك، بل إن العنصرين متكاملان لا ينفصل أحدهما عن الآخر لا عند فيلسوف في مذهبه، ولا عند الإنسان العادي في حياته. فعند الناس العاديين نجد العلاقة بين التصور والسلوك، وبين العقيدة الدينية وسلوك صاحبها في الحياة، ظاهرة قائمة باطراد عند أصحاب الديانات الوضعية أو أصحاب الديانات السماوية وعند الفيلسوف نجد هذا التلاحم نفسه واضحا، فتشبع الغزالي بالروح الدينية جعله يؤمن بأن الشرع هو مصدر المعرفة - وإن كان لا ينكر دور العقل - وهذا الإيمان جعله يكرس الحياة كلها للعمل من أجل الآخرة، وما العقل وما الدنيا إلا تابعان للآخرة والشرع.

وإيمان أفلاطون قديما بأن مصدر المعرفة هو «المثل الفكرية» التى كانت تعيش فيه النفس قبل اتصالها بالجسد، وما الواقع إلا ظل الأفكار الأزلية، هذا الإيمان استمد منه مفهومه للأخلاق أيضا، فهي مثل أزلية، وما الوقائع العملية الخلقية إلا أجزاء مشوهة للمثل الكاملة في الحق والخير والجمال والعدالة. وفي العصر الحديث نجد العلاقة نفسها بين المعرفة والأخلاق أو بين النظرية الابستمولوجية والقيم الأخلاقية، قائمة وطيدة على أشد ما يمكن أن تكون، ففي المدرسة الاجتماعية الفرنسية مثلا، نجد المجتمع هو منبع المعرفة وليس هو العقل . وأن اللغة

نفسها التى هي أداة المعرفة هي من خلق المجتمع، كذلك ترى هذه المدرسة أن الحياة الأخلاقية تبدأ حيث تبدأ الحياة الاجتماعية . وأن كل سلوك لا يهدف إلى خير المجتمع ولا يكون مصدره المجتمع لا يمكن أن يكون سلوكا أخلاقيا.

مصادر المعرفة عند ابن خلدون:

هي مصادر متعددة، وهي الحياة الروحية والعقلية، وهي الحس والمجتمع، او هي الواقع بأوسع معانيه، الواقع المادي والاجتماعي، والروحي والحسي والأخلاقي. فهي تشمل المحيط الطبيعي والاجتماعي، وتضم الأوضاع الاقتصادية والظروف السياسية، فضلا عن الحياة العقلية والمحيط الثقافي.

وقد قسم ابن خلدون المعرفة إلى قسمين رئيسين:

١. قسم المعرفة الميتافيزيقية وتشمل المعرفة الدينية، وقسم المعرفة العلمية التى أبدع في تفصيلها والانحياز ليقينها.

أنواع المعرفة الدينية: هذه المعرفة يحشر فيها ابن خلدون أنواعا من المصادر والطرائق تتفاوت مراتبها من الوحي إلى التصوف إلى الكرامات عند الأولياء، وكلها لا يعترف بأنها معرفة حقيقية، ولا يضعها في أصناف الإدراك، وإنما هي عنده أقرب إلى الحالات النفسية منها إلى التصورات الذهنية . حتى الوحي ليس معرفة لأنه يتم خارج منطقة الزمان، فكأنه ليس في زمان(٢٩).

ولذلك يطلق على «الوحي» اسم «المعرفة الإنسلاخية». لأن النبي مثلا في حالات الوحي ينسلخ عن البشرية وإدراكاتها العادية انسلاخا، كما ينسلخ، أيضا المتصوفة الذين يطلبون الإدراك النبي بالمجاهدة وإماتة القوى البدنية وكثرة الجوع، وهو نوع يوجد بكثرة في الأقاليم المنحرفة، وخاصة الهند(٣٠).

وكذلك من نوع معرفة المتصوفة الانسلاخية معرفة الكهنة . ولكن الفرق بين معرفة الكاهن ومعرفة النبي، أن الأولى يتطرق إليها الخطأ(٣١) وما يميز معرفة المتصوفة أنها تتم بدون قصد منهم لأن مقصدهم هو العبادة والاتصال بالله عن طريق هذه المجاهدة، أما إذا كانوا يقصدون من المجاهدة أن يعرفوا ويطلعوا على الغيب فأخسر بها من صفقة(٣٢).

كل هذه الصنوف من المعرفة الحقيقية لأنها ليست من الإدراك العقلي، وإنما هي بالحالات النفسية أشبه، وأكثرها يعتبره ابن خلدون من المتشابه، فينبغي أن لا نتعرض له ونتركه فيما تركناه من المتشابه، وهي أيضا غير مستندة إلى برهان ولا تحقيق(٣٣). وليس معنى هذا أن هذه المدركات الغيبية تتصف بالنقص قياسا إلى المعرفة العقلية، بل بالعكس فالمعرفة النبوية يبلغ بها السمو أنها خارجة عن منطق الزمن، والمعرفة الصوفية هي أيضا تسمو عن الإدراك العقلي والحسي معا، ولا تتم لصاحبها الا بكشف ستار الحس، والاطلاع على عوالم من أمر الله (٣٤) وأهلها يدركون من حقائق الوجود ما لا يدركه سواهم، كما يطلعون على الواقعات قبل وقوعها، وقوى نفوسهم تصبح طوع إرادتهم (٣٥).

ولكن كل هذا لا يقوم عليه حجة إنما هي من أنواع الخطابة . والوحي نفسه الذي يأتي في رأس قائمة من هذه الأنواع من المعرفة هو إدراك مجهول الكيفية(٣٦). ومعنى هذا كله أن العالم الغيبي موجود لا يجوز لنا إنكاره، ولو أننا لا نملك عليه حجة ولا براهنا. أو على الأقل كما يقول ابن خلدون هو أمر ليس البرهان والدليل بنافع فيه ردا وقبولا(٣٧).

المعرفة الدينية والمعرفة العقلية:

إن ابن خلدون أولى عناية كبيرة للتفريق بين المعرفة العقلية والمعرفة الدينية، وحرص على أن لا يترك فيها مجالا للخلط. فالعقل معزول عن الشرع، والشريعة أوسع من العقل وأسمى.. وإذا هدانا الشارع إلى مدرك من المدركات فينبغي أن نقدمه على مداركنا ولا ننظر في تصحيحه بمدارك العقل.

وإذا كان المتكلمون قد تورطوا في هذا التصحيح

وحاولوا إقامة البرهان العقلي لإثبات المدركات الشرعية فقد اضطروا إلى ذلك اضطرارا دعاهم إليه الملحدون فاحتاجوا للرد عليهم (٣٨)· ولو لم يكن هذا الاضطرار لكان الموقف الصحيح هو أن لا يؤخذ علم الكلام من الفلسفة اطلاقا·

حتى الطب المنقول من الشرعيات فهو ليس من الوحي في شيء· وقد وقع منه للنبي صلى الله عليه وسلم، ولكن لا من جهة أن ذلك مشروع، لأن النبي بعث ليعلمنا الشرائع ولم يبعث لتعريف الطب أو غيره من العاديات، اللهم إلا إذا استعمل على جهة التبرك· فيكون له أثر عظيم لا في الطب المزاجي وإنما من آثار الكلمة الإيمانية (٣٩)·

أما النوع المنحط ـ عقليا وأخلاقيا ـ من هذه المعرفة الغيبية المتصلة أو المنحدرة من المعرفة الدينية العالية، ونعنى بها ذلك النوع الذي نجده في السحر والتنجيم وأصحاب خط الرمل والعرافين، فهذا النوع لا يتكرر كمعرفة فقط، بل يتكرر كسلوك أيضا· أنه كمعرفة غيبية أو حالة نفسية، موجود لا شك فيه، فقد شهدت جماعة بالمغرب فأظهرت الغرائب وخرق العوائد(٤٠)·

وليس من منطق ابن خلدون أن ينكر أشياء شاهدها بنفسه· فهو عندما يتأكد لديه الوقائع بالمشاهدة والتجربة لا يتردد مطلقا في الإعلان عن وجود ما شاهده ولو صادم بذلك أفكار من هم في منزلته وتن يتوقع أن يرموه بالعقلية الخرافية·

فالسحر قد منعه الشرع، ولكن ليس كل ما منعه الشرع يجب أن ننكر وجوده· فقد حرم السحر ولكنه ثابت لا شك فيه(٤١)· والسحر صاحبه يتوجه به إلى الشياطين ولا يتوجه به إلى الله، ومن أجل ذلك كان حراما من الناحية الشرعية، ومن الناحية الخلقية أيضا، نجد الفرق بين السحر والمعجزة، أن السحر يستعمل في الشر أما المعجزة فتستعمل في الخير، وحرمته آتية من الضرر الحاصل منه، هو ما وقف عليه ابن خلدون نفسه عند «البعاجين» الذين يبقرون بطون الغنم بمجرد الاشارة إليها، يقول ابن خلدون: «رأينا كثيرا من الخواص يتهافتون على استخراج الغيب... والنفوس البشرية تتشوف إلى عواقب أمورهم· إذ نجد صنفا من الناس ينتحلون المعاش في ذلك لعلمهم بحرص الناس عليه فينتصبون لهم في الطرقات والدكاكين، يتعرضون لمن يسألهم عنه فتغدو عليهم وتروح نساء المدينة وصبيانها وكثير من ضعفاء العقول يستكشفون عواقب أمرهم في – الكسب والجاه والمعاش والمعاشرة والعداوة.. ما بين خط في الرمل ويسمونه المنجم، وطرق الحصى ونظر المرايا.. وهو من المنكرات الفاشية في الأمصار»(٤٢)·

إن هذا الجانب من المعرفة الدينية هو الذي يقف فيه ابن خلدون موقفا صارما باتا، فهو لا ينكر وجوده لأنه شاهده بنفسه، ولكنه يؤاخذ ضعفاء العقول الذي يؤمنون بهذه المعرفة إيمانا يبنون عليها تصرفاتهم، فإنه يستنكر المستوى الذي تنزل إليه هذه «لمعرفة» فتصبح متاجرة يقوم بها دجالون يستغلون بها تشوف النفوس البشرية إلى المستقبل·

إن رأي ابن خلدون في هذا النوع من المعرفة الروحية، هو أنه ينظر إليها من وجهتين: الوجهة النظرية البحتة في نطاقها التعبدي والفلسفي وحتى العلمي· وهى في هذا النطاق يجب أن نسد في وجهها الباب· بل نتركها لإمكانيات الإنسان الروحية التى تقف عند حد التعقل كما يتصور الفلاسفة العقلانيون· والوجهة الثانية (اجتماعية) التى تتحول فيها إلى الميدان الخلقي، وهنا يجب أن نمنع استغلالها من قبل الدجالين لضعف النفس البشرية، ونحفظها من أن تكون منحدرة للعقل يفقد فيها قوة التمييز بين الضار والنافع·

ويرى الباحث د. عبد الله شريط(٤٣) أن هذه النظرة من الوجهتين للمعرفة ليس فيها تناقض عند ابن خلدون، فهذا العالم من المدارك يجب أن لا ننكر وجوده، ولو أن كثيرا من الناس تضيق مداركهم عن التصديق به، فينكر صحته ويحسب أنه من التخيلات

والإيهامات٠ وهذا الحسبان توهم فاسد حمل عليه القصور عن فهم التناسب بين الموجودات والمعدومات والتفاوت بين المدارك والعقول٠

فالموقف العلمي إذن هو أن لا نسد الباب أمام آفاق الإنسان في هذا الميدان أيضا كما في كل ميدان آخر٠ لأن مستويات العقول والمدارك وآفاق المعرفة البشرية وأنواعها يجب أن لا نضع أمامها حدودا مسبقة ما لم تقم لنا أدلة وبراهين على وجودها أو بطلانها٠ولكن الذين يتهافتون على استخراج الغيب من هذه المعرفة يقول لهم ابن خلدون إن ذلك ليس بصحيح، وأولئك الذين ينكرون كل تجربة في المعرفة الغيبية يرميهم هم أيضا بقصر النظر٠

أما المعرفة الفلسفية لما وراء الطبيعة، فهي أيضا من هذا القبيل، إنها معرفة قاصرة عنده، بل وهمية لأنها تمتنع عن الحس والتجربة والبرهان اليقيني بأنواعه٠ ولذلك فلا إيمان بها كمعرفة، ولا فائدة منها خلقية أو دينية، أنها معرفة ظنية لا تغنى شيئا، وحتى الجانب العملي منها وهو السعادة غير صحيح، لأن السعادة قضية نفسية وليست قضية عقلية٠ فالموقف العقلي إذن من المعرفة الفلسفية هو أن لا نؤمن بالأشياء إلا إذا كان لنا عليها برهان أو حس مباشر لا نستطيع إنكاره٠ وإذا امتنع علينا البرهان، فإن هناك مصدرا ثانيا للإيمان بالأشياء وهو الشريعة، ولكن دون معرفة أو إن شئنا، نحن نعرف أشياء بالبرهان فنؤمن بها وأشياء أخرى نؤمن بها دون معرفة، لأننا نؤمن بالطريق الذي جاءت منه وهو طريق الشرع٠ وهنا تصبح المعرفة موقفا أخلاقيا أكثر منه عقليا٠

ومن هنا يتبين لنا أن ابن خلدون عالم، ولكنه أيضا مؤمن٠ وهذان المصدران العلم والإيمان، هما ينبوعا المعرفة عنده بالأشياء، كل الأشياء المادية والمعنوية، الغيبية والروحانية ٠ إن الأحكام المطلقة يؤمن بها ابن خلدون، ولكن عندما تكون آتية من الشرع٠ هو يؤمن بالمعرفة الدينية كأحكام لا كمعرفة، كما يؤمن أيضا بالمعرفة العلمية القائمة على التجربة سواء كانت تجربة حسية أو روحية، أما فيما عدا ذلك، وما عدا ذلك هو المعرفة الميتافيزيقية، فهو ينصحنا بأن يكون الناظر فيها متحرزا جهده٠

المعرفة العلمية والمعرفة الفلسفية:

ومن هنا فابن خلدون يحصر المعرفة الحقيقية في المجال العلمي وحده، لقد أدرك ابن خلدون ان الفلسفة اليونانية كانت في معظمها بعيدة عن هذه المعرفة العلمية، ولذلك ضاعت في التكهنات التجريدية والقضايا النظرية، سواء كانت كونية أو نفسية، كما ضاعت الفلسفة الإسلامية في الإلهيات التى نهى عنها الإسلام نفسه، كما وجدنا ذلك عند الفلاسفة وعلماء الكلام، ولم يستفيد منها الدين إلا الجدل العقيم٠

أما المعرفة التى يجب أن تبقى أمامها المجال فسيحا - رغم محدودية العقل - فهى تلك التى تخضع للتجربة والبرهان اليقيني سواء كانت في ميدان التجربة الحسية أو الروحية٠ فلينفتح الباب على مصراعيه للبحث في الوجود الإنساني بعالميه الروحي والحسي على أن يخضع فقط هذا البحث لمعيار الروح العلمي وحرية الفكر، أو ما يسميه ابن خلدون بالصح والاجتهاد(٤٤)٠

أما دمج الفكر الديني بالفكر الفلسفي، فإن ابن خلدون لا يجد فيه خيرا، لقد أدى بالجاهلين بالفلسفة إلى أن يخلطوا بها علم الكلام لتشابه مسائله بمسائلها، فصارت كأنها واحد والتبس ذلك على الناس وهو غير صواب، فإن العقل معزول عن الشرع والشريعة أوسع وأسمى من العقل(٤٥)٠

والفلاسفة هم من عقلاء النوع الإنساني، إلا أنهم يزعمون أن الوجود كله الحسي منه وما وراء الحسي يدرك بالأنظار الفكرية، وأن تصحيح العقائد الإيمانية يتم بالنظر العقلي لا بالسمع.. وأن العادة هى في إدراك الوجود على هذا النحو مع تهذيب النفس وتخلقها بالفضائل، وأن ذلك إذا حصل للنفس حصلت لها البهجة واللذة٠ وأن الجهل بذلك هو الشقاء السرمدي٠

إلا أن كل ذلك يطلق عليه ابن خلدون كلمة واحدة هي «الخبط»(٤٦) ٠ لماذا؟ لأنه تصور عما وراء

العقل. ولأن الوجود أوسع نطاق من ذلك. ولأن اقتصار الفلاسفة على إثبات العقل، والغفلة عما وراءه هو بمثابة الطبيعيين المقتصرين على إثبات الاجسام المعتقدين أنه ليس وراء الأجسام شيء.. وبراهينهم المنطقية على ذلك قاصرة، وأخيرا لأن بين التصورات الذهنية التى تستخرج بالحدود والأقيسة وبين ما في الخارج غير يقيني.

ولعل في المواد ما يمنع من مطابقة الذهن للخارجي الشخصي اللهم إلا ما يشهد له الحس من الطبيعيات، فدليله بشهوده لا البراهين. وإذن فينبغي لنا الإعراض عن النظر في الفلسفة لأنها لا تهمنا في ديننا ولا في معاشنا. وكذلك فلكل ما هو في عالم الروحانيات ، فذواته مجهولة رأسا ونحن لا ندركها لحجاب الحس، بيننا وبينها ولا مدرك لنا في إثبات وجودها إلا ما نجده بين جنبينا من أمر النفس(٤٧).

إننا هنا أمام موقف «كانط» من الميتافيزيقا وعالم «النومن» أو الشيء في ذاته الذي لا نستطيع إدراكه بالعقل بل بالدين، وهو نفس موقف أبو حامد الغزالي من الميتافيزيقا، كما هو واضح في كتابه «المنقذ من الضلال» والذي لا شك فيه أن ابن خلدون قد تأثر به، من حيث يرى أن الأمور الإلهية لا تنكشف إلا بنور إلهي يقذفه الله تعالى في قلب عبده المؤمن الذي يصدق في توجهه إلى الله بالعبادة والإخلاص، وهذا لا يكون إلا في التجربة الصوفية، وليس في المعرفة الفلسفية.

السعادة والمعرفة الفلسفية:

وأما السعادة التى تتولد عن هذه المعرفة الفلسفية والتى أفاض فيها الفلاسفة الإغريق وتبعهم فيها كلا من الفارابي وابن سينا وجعلوها غاية الفلسفة، فإن ابن خلدون لا ينكر حصول البهجة لكل إدراك يحصل لنا، فكل مدرك له ابتهاج بما يدرك، كالصبي يبتهج بما يبصره من الضوء.. ولا شك أن ابتهاج النفس بالإدراك عند ابن خلدون لا يحصل بالتأمل والنظر والفكر، بل يحصل بكشف حجاب الحس ونسيان المدارك الجسمية جملة.

وهذا النوع من الإدراك إذن لا يحصل للفلاسفة، بل يحص للمتصوفة الذين كثيرا ما اعتنوا بهذه البهجة. أما التوصل إلى هذه السعادة بالبراهين العقلية فباطل ـ في نظره ـ ولأن هذه البراهين تتم بالقوى الدماغية في الخيال. وتحصيل البهجة لا يتم إلا بإماتة القوى الدماغية نفسها(٤٨).

ومن هنا ندرك أن ابن خلدون يجعل السعادة قضية نفسية بحتة لا دخل لها في ميدان المعرفة والادراك، بل إنها تكاد تكون معاكسة لعالم الإدراك، وهذا عكس ما كان ينادي به من قبل سقراط، والذي أقام السعادة على أساس المعرفة، ولذلك فالسعادة عند ابن خلدون ليست في ميدان المعرفة، بل هي من متعلقات الدين الذي يوجه ويأمر وينهى، وليست من متعلقات الفلسفة التى تشرح وتعلل وتحلل.

ولذلك فليس غريبا أن نجد ابن خلدون يقول أن «السعادة التى وعدنا بها الشارع على أعمالنا وأخلاقنا لا تحيط بها مدارك المدركين. والوجود أوسع من أن يحاط به أو يستوفي إدراكه بجملته روحانيا أو جسمانيا»(٤٩). ولذلك فحصر السعادة في عالم المدركات وحدها سواء كانت مدركات حسية أو معنوية هو حصر اعتباطي لميدانها الواسع.

إن ابن خلدون مثله مثل الغزالي في هذا الميدان يؤمن بعوالم وميادين أوسع مما توقعه الفلاسفة العقلانيون . فإذا كانوا هم يجدون السعادة في التأمل والتفكير، فإن غيرهم من أنواع البشر قد يجدون سعادة أخرى في ميادين أخرى. نعم إنهم قد يميزون بين أنواع السعادة داخلية وخارجية، وخاصة أرسطو ومن بعده الابيقوريين والرواقيون . ولكنهم جميعا لم يعتنوا إلا بالسعادة التأملية العقلية، في حين وجد المتصوفة مثلا تجربة أخرى «داخلية» ولكنها ليست ومن نوع التأمل بقدر ما هي من نوع المجاهدة والرياضة التعبدية. وليس لنا أي حق ـ علميا ـ في أن ننكر تجربة الآخرين بحجة «أننا نحن لم نجربها»(٥٠).

المعرفة العلمية ومراتب اليقين:

تعتبر البديهيات أول درجات المعرفة العلمية عند

ابن خلدون، وأول يقين يأتي من هذه البديهيات هو اليقين بوجود النفس، ويقيننا بوجودها هو إحساسنا نفسه «بوجودها بين جنبينا»، والذي يهمنا في النفس بعد ذلك هو أعلى درجة من درجاتها وهو العقل أداة المعرفة.

واليقين الثاني: هو أن هذه النفس الناطقة، أو هذا العقل - لا تكون ناطقة بالفعل حتى تتصل بعالم المادة عن طريق الحواس. أما قبل ذلك فهي أقرب إلى الإحساس الغامض منها إلى الإدراك العقلي. فالنفس الناطقة للإنسان توجد فيه بالقوة، وخروجها إلى الفعل يتم بتجدد العلوم والإدراكات المحسوسة أولا ثم بعد أن يمتزج فيها المحسوس ويهضم ويتمثل تصيرا إدراكا بالفعل وعقلا محضا فتستكمل حينئذ وجودها. (٥١)

أو إن شئنا الإدراك هو شعور الذات بما هو خارج عن ذاتها، وهو عند الحيوان ويزيد عليه الإنسان أنه يدرك الخارج عن ذاته بالفكر الذي وراء الحس، ولكنه حتى عند الإنسان يبقى ماديا أو تبقى آلاته مادية، كما هي عند الحيوان، ولكنها في شكل أجهزة معقدة أكثر تا عند الحيوان وهي أجهزة قائمة في بطون دماغه ينتزع بها صور المحسوسات ويجرد منها صورا أخرى، وما نسميه بالفكر هو التصرف في تلك الصور وراء الحس بالانتزاع والتركيب.

واليقين الثالث: هو أن هذا العالم الخارجي الذي يستمد منه العقل وجوده الفعلي يبدو مرتبا طبيعيا أو وصفيا على ثلاثة أنواع: عالم التصورات الذي يدركه الفكر التمييزي، وبه نحصل على معاشنا ومنافعنا، لأننا نميز به ما ينفعنا تا يضرنا ونتصور به الخير والشر، وعالم المعاملات والآداب والسلوك، وأكثره تصديقات تحصل بالتجربة شيئا فشيئا، وهذا ما يسمى بالعقل التجريبي، وأخيرا عالم الفكر والنظر الذي نحصل به على العلوم والمعارف والمدارك العليا، وهو الفكر النظري(٥٢).

والفكر الاجتماعي، وهو الذي نتلقاه من المجتمع ويشمل العادات والقوانين الأخلاقية وأنواع السلوك ونصيب المجتمع فيه واضح. وأخيرا الفكر النظري الذي هو إنساني في شموله وفي نوعيته، ونستعمله في العلوم والمدارك العليا وتلتقى فيه أفكار العلماء والفلاسفة، وهو الذي يشكل الحقيقة الإنسانية، في أرقى صورها وأكملها.

ومن الجدير بالاعتبار تأكيد ابن خلدون وإبرازه للجانب الاجتماعي في المعرفة، فقد كان مبتكرا في هذا الجانب، وسبق كثيرا من الغربيين في توضيحه وتحليله، فإننا نجد عنده أن التجربة تفيد عقلا والملكات الصناعية تفيد عقلا، والحضارة الكاملة تفيد عقلا، لأنها كلها تجتمع من صنائع في تدبير المنزل، ومعاشرة أبناء الجنس، وتحصيل الآداب في مخالطتهم، ثم القيام بأمور الدين واعتبار آدابها وشروطها، وهذه كلها قوانين تنتظم علوما فيحصل منها زيادة عقل. والكتابة من بين الصنائع إفادة لذلك لأنها تشتمل على العلوم والأنظار. لأن في الكتابة انتقالا من الحروف إلى المعاني، ومن الأدلة إلى المدلولات . وهو معنى النظر العقلي الذي يكسب العلوم المجهولة فيكسب بذلك ملكة من التعقل تكون زيادة عقل، ويحصل به قوة فطنة وكيس (مهارة) في الأمور لما تعود من ذلك الانتقال.. والتعود والاستدلال والنظر هو معنى العقل (٥٣).

ومن الحاجة إلى الربط بين القوة العقلية في الداخل وعلاقتها بالبيئة والمحيط قوله:س النفس وإن كانت في جبلتها واحدة بالنوع، فهي تختلف في البشر بالقوة والضعف في الإدراكات. واختلافها إنما هو باختلاف ما يرد عليها من الإدراكات والملكات والألوان التى تكيفها من الخارج، فبهذه يتم وجودها . وتخرج من القوة إلى الفعل صورتها. والملكات التى تحصل إنما تحصل بالتدريج، وللنفس في كل واحد من ميادين المعرفة لون تتكيف به.

ومن هنا يتبين لنا مدى التصاق العقل بالتجربة الاجتماعية بكل أنواعها المادية والروحية والتجربة

الاجتماعية هى ما دعانا إلى تسمية هذه المعرفة عنده «بالمعرفة العلمية»، وتتلخص عناصرها عنده في «الفكر واليد والمجتمع»· إن هذا النطاق هو الذي ألح عليه كثيرا واعترف به وحده كتفكير وكعقل علمي، أما الميتافيزيقا فهي من قبل التخمين أو الظن، وأما المعرفة الغيبية فهي- من باب الحالات النفسية والوجدانية وليست من المعرفة العلمية في شيء·

الفكر واليد:

إن الفكر في اتصاله بالبيئة والمحيط يتحول من القوة إلى الفعل، ويصبح فكرا حقيقيا، أما قبل ذلك فهو استعداد فقط · والمحيط الخارجي هو الذي يشكله ويلونه ويطبعه ويغذيه ويعطيه شخصيته· ونعني بالمحيط ما يمارسه الإنسان في الحياة من أنواع النشاطات، وخاصة منها النشاط اليدوي·

ومن هنا فالإنسان عنده يمكن تعريفه بأنه «الحيوان الصانع» وليس هو «الحيوان العاقل»· ونلاحظ أن الملكات - عند ابن خلدون - التى هي قوى العقل، تتكون بفضل التجربة ولا تحصل إلا بتكرار الأفعال: فالفعل يقع أولا وتعود منه للذات صفة ثم تتكرر فتكون حالا· ومعنى الحال أنها صفة غير راسخة ثم يزيد التكرار، فتكون ملكة أي صفة راسخة(٥٤)·

ولذلك يقول الدكتور عبد الله شريط (٥٥) أن ابن خلدون قد ركز على عالم الفعل والإيجابية وعارض به عالم التجريد والتأمل الميتافزيقي بكل أشكاله · وسمى عالم الإنسان عالم الأفعال المنظمة لأنه ربط الأسباب بالمسببات، وهذا الربط يقوده في النهاية إلى الفعل، وبذلك سيطرت أفعال البشر على عالم الحوادث بما فيه فكان في طاعته وتسخيره، وهذا هو معنى الاستخلاف الذي لا يتم للإنسان على الأرض إلا بالتفكير الذي ينظم الأسباب والمسببات، ولكنه لا ينظمها بصورة تجريدية تأملية، بل ينظمها بالتفاعل مع المحيط والتجربة ليقوده ذلك إلى عالم الفعل·

فالفكر يقوم على دعامتين: الأولى هى التنظيم· والثانية هي الفعل، وعلى هذا كثيرا ما يربط الفكر واليد فتكون خاصة الإنسان أن فعله أمر عملي فكري· فهذان العنصران الفكر واليد هما اللذان تكون بهما إنسانية·

ومن هنا يتبين لنا أن خاصة الإنسان - عند ابن خلدون - هى العلوم والصنائع، والمحيط العقلي الذي يمارس فيه الفكر نشاطه هو عالم اليد من ناحية وعالم المجتمع من ناحية أخرى· وإذا كان أرسطو هو صاحب كلمة «الإنسان اجتماعي بالطبع» فإنه يقصد أنه اجتماعي في سلوكه وتصرفاته، ولم يدفع هذه الاجتماعية إلى حد أنها تشكل المعرفة عند الإنسان·

أما ابن خلدون فالمحيط الاجتماعي عنده - كما هو الأمر عند دوركايم - يتغلغل إلى تشكيل الفكر نفسه عند الإنسان· فالفكر يكون راغبا في تحصيل ما ليس عنده فيرجع إلى من سبقه بعلم أو زاد عليه بمعرفة أو إدراك أو أخذه ممن تقدمه.. ويتمرن على ذلك حتى يصير ملكة له.. وتتشوف نفوس الجيل الناشيء إلى تحصيل ذلك ويجيء التعلم من هذا(٥٦)·

وانعكاس هذا القول استمدادا من حياة ابن خلدون نفسه، يمكننا تبينه متمثلا بالتطبيق العملي والممارسة، فالأخبار المبثوثة في المقدمة والمقتبسة من كتاب سيرة حياته(٥٧) يبين لنا أن علاقة الفكر الخلدوني بالتطبيق العملي، هي علاقة وثيقة وأساسية، هي وثيقة لأن ابن خلدون هو من العلماء القلائل في التاريخ، الذين مارسوا العمل التنفيذي، وعلى أعلى المستويات، وبكثافة شديدة وبنوعيات وأمكنة مختلفة، بما يلزم ويستدعي التفاعل الدائم بين الفكر العملي والفكر النظري وأساسية لأن العملية الأصلية التى أقيم عليها علم العمران - الذي قام ابن خلدون باكتشافه ودراسته - هي في الواقع جزء كبير منها، وليدة مواجهة ابن خلدون الحادة والمستمرة للواقع العملي· وبنشاط وحيوية لا يحدهما الإجهاد والإعياء· وبطموح جارف لا تضعف من إندفاعه الأهوال والأخطار التى واجهته في هذا الواقع العاصف، الزاخر بالنزاعات الحادة والحروب المستمرة والمؤامرات الدائمة·

فمن منطلق كون العلم تعبيرا عن الواقع بالفكر، فإن هذا الفكر ينمو ويتخصب كلما كان الواقع غنيا بعبره ومعانيه. وهذا الواقع الخصب الذي مارس فيه ابن خلدون حياته العملية، أضاف لفكره المتكون من الثقافة المدرسية، مقادير كبيرة ومن طبيعة علمية خالصة(٥٨). إذ أن التطبيق العملي هو معيار الحقيقة.

لقد كان ابن خلدون على بينة من تأثير الواقع والتطبيق العملي على بناء الفكر وتكوين العلم والمعرفة في ذهن الإنسان. فلذلك كان في أبحاثه يقتبس من التاريخ والأحداث والوقائع كشواهد لتأكيد صحة نظرياته التى كان يثبت صحتها أولا بموجب نهجه القائم على تقديم البراهين والأدلة العلمية، فيحول هذه النظريات إلى حقائق ثابتة وقوانين.

ثالثا: ابن خلدون منشئ علم الاجتماع:

«والناقل إنما هو يملي وينقل، والبصيرة تنقل الصحيح إذ تنقل، والعلم يجلو لها صفحات الصواب ويصقل» (ابن خلدون).

أما عطاء ابن خلدون في ميدان علم الاجتماع والذي اشتهر به فيمكننا تبينه في مقدمته المشهورة، لكتابه «العبر» الذي وضعه للتأريخ للبشرية، فاكتشف من خلاله هذا العلم الجديد.

مقدمة ابن خلدون: تطلق الآن «مقدمة ابن خلدون» على المجلد الأول من سبعة المجلدات التى يتألف منها «كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر، في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر». ويشتمل هذا المجلد على ما يلي:

أولاً: خطبة الكتاب أو ديباجته وتقع في نحو سبع صفحات. وقد عرض فيها المؤلف، بعد حمد الله والصلاة والسلام على رسول الله، لبحوث المؤرخين من قبله، وذكر طوائفهم، ووجوه النقص في بحوثهم، وأشار إلى الأسباب التى دعته إلى تأليف الكتاب كله (كتاب العبر) وبين طريقته وأقسامه، وختم باهداء نسخة من الكتاب للسلطان أمير المؤمنين أبي فارس سلطان المغرب.

ثانيا: المقدمة في فضل التاريخ وتحقيق مذاهبه والإلماع لما يعرض للمؤرخين من المغالط والأوهام وذكر شيء من أسبابها . وتقع في نحو ثلاثين صفحة.

ثالثا: الكتاب الأول في طبيعة العمران في الخليقة وما يعرض فيها من البدو والحضر والتغلب والكسب والمعاش والصنائع والعلوم ونحوها، وما لذلك من العلل والأسباب. ويقع في نحو ستمائة وخمسين صفحة. وهو القسم الرئيس من المقدمة. ويشتمل على ما يأتي: تمهيد تكلم فيه عن التاريخ وموضوعه وأسباب الخطأ في رواية حوادثه والأسباب التى دعته إلى البحث الذي يتضمنه هذا الكتاب. وعدة بحوث رئيسة تدرس ظواهر الاجتماع الإنساني وهي:

١. في العمران البشري على الجملة .
٢. في العمران البدوي والأمم الوحشية والقبائل.
٣. في الدول العامة والخلافة والمراتب السلطانية.
٤. في البلدان والأمصار وسائر العمران.
٥. في المعاش ووجوهه من الكسب والصنائع وما يعرض في ذلك من الأحوال.

وكل باب من الأبواب السابقة يحتوي على كثير من الأبواب والفصول الفرعية التى تشتمل على: بحوث جغرافية وأثر البيئة في ألوان البشر وأخلاقهم وطرق معايشهم، وفي الوحي والرؤيا وأصناف المدركين للغيب من البشر بالفطرة والرياضة. وفي العمران والشعوب البدوية ونشأتها وشئونها الاجتماعية وأصول المدنيات. وفي نظم الحكم والسياسة، ونشأة المدن وغيرها من مختلف الوجوه العمرانية والاجتماعية والاقتصادية واللغوية. وفي فروع المعرفة والعلوم والفنون والآداب ونظم التربية والتعليم إلخ .

المقدمة والظاهرات الاجتماعية:

يعالج ابن خلدون ما نسميه الآن «الظاهر ست الاجتماعية» Phénomènes Sociaux وما يسميه هو «واقعات العمران البشري» أو «أحوال الاجتماع الإنساني». ولم يحاول ابن خلدون أن يعرف هذه الظاهرات أو يبين خصائصها ويميزها عما عداها من الظواهر على النحو الذي عنى به بعض المحدثين من

علماء الاجتماع كالعلامة دور كايم Durkheim في كتابه «قواعد المنهج الاجتماعي» Les Règles de la Méthode sociologique، وإنما اكتفى بالتمثيل لها في فاتحة مقدمته.

والظواهر الاجتماعية في تعريفها المجمل عبارة عن القواعد والاتجاهات العامة التى يتخذها أفراد مجتمع ما أساسا لتنظيم شئونهم الجمعية وتنسيق العلاقات التى تربطهم بعضهم ببعض والتى تربطهم بغيرهم. وتنقسم هذه الظواهر أقساما متعددة باعتبارات مختلفة: فإذا نظرنا إليها من ناحية وظائفها، أي الأغراض التى ترمي إليها والنواحي التى تقوم بتنظيمها، ألفيناها أنواعا مختلفة. فمنها النظم العائلية التى تتعلق بشئون الأسرة وتنسيق العلاقات التى تربط أفرادها بعضهم ببعض وتربطهم بغيرهم وتحدد حقوق كل منهم وواجباته . وذلك كنظم الزواج والطلاق والقرابة.

ومنها النظم السياسية التى تتعلق بشئون الحكم في الدولة وتنسيق سلطاتها وتحديد اختصاصات كل سلطة منها وحقوقها وواجباتها وصلتها بالسلطات الأخرى وبالأفراد والعلاقات التى تربط الدولة بما عداها. ومنها النظم الاقتصادية التى تتجه إلى شئون الثروة في المجتمع وتحدد طرائق إنتاجها وتداولها وتوزيعها واستهلاكها وما يتصل بذلك، ومنها النظم القضائية التى تشرف على شئون المسؤلية والجزاء وإجراءات التقاضي، والنظم الخلقية التى تعنى بتمييز الفضيلة من الرذيلة والخير من الشر وما ينبغي أن يكون عليه السلوك، والنظم الدينية التى تتعلق بالعقائد وفهم العالم المقدس وما وراء الطبيعة. والنظم اللغوية التى تتعلق بطريقة التفاهم بين أفراد المجتمع ونقل أفكارهم. والنظم التربوية التى تتلق بأساليب تكوين الجيل الناشئ وإعداده للحياة. والنظم الجمالية المتصلة بشئون الجمال ومظاهر الفن من أدب وشعر وغناء وموسيقى وغناء وتصوير.

كما أن هناك نظم «البنية الاجتماعية» أو ما يسميه دور كايم Durkheim «بالنظم المورفولوجية» أو «المورفولوجي لاجتماعية» La Morphologie Sociale التى تنظم الطريقة التى يتجمع بها الإفراد بعضه مع بعض، أي تشرف على تنسيق شئون التكتل نفسه، كالقواعد التى تنجم عنها ظواهر التكاثف والتخلخل في السكان بالنسبة للمساحة التى يشغلونها، وكالقواعد التى تنظم شئون الهجرة من القرى إلى المدن ومن المدن إلى القرى، ومن الدولة إلى خارجها إلخ.

وإذا نظرنا إلى الظواهر الاجتماعية من ناحية علاقتها بالتفكير والعمل ظهر لنا أنها تنقسم قسمين: أحدهما يتمثل في قواعد تشرف على التفكير الإنساني، أي في قوالب يوجب المجتمع على الأفراد إتباعها كالقواعد الخلقية النابعة من المجتمع. والقسم الآخر يتمثل في قواعد تشرف على العمل الإنساني كقواعد الزواج وعقود القرآن.

ومن ناحية الاستقرار هناك في النظم قسمين: أحدهما يتمثل في نظم ثبتت واستقرت كالنظم العائلية والسياسية والقضائية والدينية والخلقية التى يسير عليها المجتمع بالفعل. ويتمثل الآخر في تيارات تطورية لم تستقر بعد، ولكنها تشق طريقها نحو الثبات والاستقرار، حين تكون معبرة عن رغبات المجتمع ومترجمة عن اتجاهه وما يجنح إليه في شئون حياته وتغيير نظمه.

هذا ويبدو تا كتبه ابن خلدون في المقدمة أنه كانت لديه فكرة واضحة عن اتساع نطاق الظواهر الاجتماعية وشمولها لجميع الظواهر السابق ذكرها، وأنه لم يغادر أي قسم من أقسامها إلا عرض له بالدراسة. فعرض في معظم البابين الأول والرابع من المقدمة للظواهر المتصلة بطريقة التجمع الإنساني، أي للنظم التى يسير عليها التكتل الإنساني نفسه، مبينا في الباب الأول أثر البيئة الجغرافية في هذه الظواهر وفي غيرها من شئون الاجتماع. وهذه هي الشعبة التى سماها العلامة دور كايم «المورفولوجيا الاجتماعية» أوسعلم البنية الاجتماعية». وظن هو وأعضاء مدرسته أنهم أول من عنى بدراسة مسائلها، وأول من فطن إلى

خواصها الاجتماعية، ولم يدروا أنه قد سبقهم إلى ذلك ابن خلدون بأكثر من خمسة قرون.

وقد عرض ابن خلدون في الفصول العشرة الأولى من الباب الثاني للظواهر المتصلة بالبدو والحضر وأصول المدنيات . وعرض في الفصول التسعة عشر الأخيرة من الباب الثاني وفي جميع فصول الباب الثالث لنظم الحكم وشئون السياسة، وعرض في سبعة فصول من الباب الثالث وفي ستة فصول من الباب الرابع، وفي جميع فصول الباب الخامس للظواهر الاقتصادية (٥٩). وعرض في الباب السادس للظواهر التربوية والعلوم وأصناف التعليم وطرقه، وفي أثناء دراسته لظواهر هذا الباب تناول كثيرا من الظواهر الأخرى كالظواهر القضائية والخلقية والجمالية والدينية واللغوية.

اكتشاف ابن خلدون لعلم الاجتماع:

يرمي ابن خلدون في مقدمته من وراء دراسته للظواهر الاجتماعية إلى الكشف عن القوانين التى تخضع لها هذه الظواهر في نشأتها وتطورها وما يعرض لها من أحوال. وتطلق كلمة القوانين في العرف العلمي على الأصول العامة التى تبين ارتباط الأسباب بمسبباتها والمقدمات الحادثة إلى أسبابها؛ أو كما يقول منتسكيو Montesquieu «التى تعبر عن العلاقات الضرورية التى تنجم عن طبائع الأشياء».

وإذا كان هذا واضحا في العلوم الطبيعية والرياضية، ولم يكتشف إلا في العصر الحديث، عند اكتشاف مناهج البحث العلمي، واكتشاف القوانين الطبيعية التى تتحكم في مختلف ظاهرات الوجود إلا أن الظواهر الاجتماعية، تخضع لقوانين تتسم بالضرورة والكلية مثل القوانين الطبيعية والكونية، ولم يفطن أحد من قبل ابن خلدون إلى جبرية حوادثها وخضوعها لقوانين ثابتة مطردة كالقوانين التى تخضع لها ظواهر الطبيعة والرياضية؛ وبالتالي لم يعن أحد من قبله بالكشف عن هذه القوانين.

أما الباحثون قبل ابن خلدون فقد سلكوا في دراستهم للظواهر الاجتماعية طرقا تختلف اختلافا جوهريا عن طرق علماء الطبيعة والرياضة، حيث سلكوا ثلاث طرائق هي:

١.الطريقة التاريخية:

الخالصة التى يقتصر أصحبها على وصف هذه الظواهر وبيان ما كانت عليه وما هي عليه، بدون ان يستخلصوا شيء من هذا الوصف فيما يتعلق بطبيعة الظواهر وقوانينها، كظواهر السياسة أو القضاء أو الاقتصاد أو الدين، كما فعل ابن حزم في دراسته للملل والنحل، أو كما فعل الفقهاء في دراستهم للشرائع.

٢.الطريقة الثانية:

هي طريقة الدعوة إلى المبادئ التى تقررها الظواهر الاجتماعية وتقرها معتقدات الأمة، وتقاليدها، ويرتضيها عرفها الخلقي، وذلك ببيان محاسنها وترغيب الناس فيها وحثهم على التمسك بها، وهي طريقة علماء الدين والخطابة والأخلاق، كابن مسكويه في كتابه «تهذيب الأخلاق» والغزالي في كتابه «إحياء علوم الدين» وابن قتيبة الدينوري في كتابه «عيون الأخبار» والماوردي في كتابه «الأحكام السلطانية».

٣.والطريقة الثالثة:

هي التى يوجه أصحابها كل عنايتهم إلى ما ينبغي أن تكون عليه هذه الظواهر بحسب المبادئ المثالية التى يرتضيها كل منهم؛ كما فعل أفلاطون في كتاب «الجمهورية» و«القوانين» وأرسطو في كتابيه «الأخلاق» و«السياسة»، والفارابي في كتابه زآراء أهل المدينة الفاضلة». فالظواهر والنظم الاجتماعية تدرس لا لمجرد وصفها، ولا للدعوة إليها، ولا لبيان ما ينبغي أن تكون عليه، ولكن لتحليلها تحليلا يؤدي إلى الكشف عن طبيعتها والأسس التى تقوم عليها والقوانين التى تخضع لها، أي تدرس كما يدرس علماء الطبيعة ظواهر الفلك والطبيعة والكيمياء ووظائف الأعضاء.

وهذا الوجه من الدراسة لا يتاح إلا لمن ثبت لديه أن الظواهر الاجتماعية لا تسير حسب الأهواء والمصادفات، ولا حسب ما يريده لها الأفراد، وإنما تسير في نشأتها وتطورها ومختلف أحوالها حسب

قوانين ثابتة مطردة، وهذه الحقيقة لم يصل إليها تفكير أحد من قبل ابن خلدون، بل إن نقيضها كان هو المسيطر على أفكارهم جميعا. ولكن ابن خلدون قد هدته مشاهداته وتأملاته العميقة لشئون الاجتماع الإنساني إلى أن الظواهر الاجتماعية لا تشذ عن بقية ظواهر الكون، وأنها محكومة في مختلف مناحيها بقوانين طبيعية تشبه القوانين التى تحكم ما عداها من ظواهر الكون، كظواهر الفلك والطبيعة والكيمياء. ومن ثم رأى أنه من الواجب أن تدرس دراسة وصفية كما تدرس ظاهرات العلوم الأخرى للوقوف على طبيعتها وما يحكمها من قوانين. وعلى هذا الأساس وقف دراسته في المقدمة. فمن بحوث ابن خلدون في المقدمة يتألف إذن علم جديد لم يعرض له أحد من قبل، وقد سماه ابن خلدون «علم العمران البشري» أو «الاجتماع الإنساني».

وهو العلم الذي نسميه الآن «السوسيولوجيا» Le Sociologie أو علم الاجتماع. وفي هذا يقول: «وكأن هذا العلم مستقل بنفسه ذو موضوع وهو العمران البشري والاجتماع الإنساني، وذو مسائل وهي بيان ما يلحقه من العوارض الذاتية واحدة بعد أخرى. وهذا شأن كل علم من العلوم وضعيا كان أو عقليا»(٦٠). ويقرر ابن خلدون نفسه أن دراسة ظواهر الاجتماع على هذا الوجه لم يسبقه إليها أحد فيما يعلم، وفي هذا يقول: «واعلم أن الكلام في هذا الغرض مستحدث الصنعة، غريب النزعة، غزير الفائدة أعثر عليه البحث، وأدى إليه الغوص. وليس من علم الخطابة الذي هو أحد العلوم المنطقية فإن موضوع الخطابة إنما هو الأقوال المقنعة في استمالة الجمهور إلى رأي أو صدهم عنه»، «ولا هو من علم السياسة المدنية، إذ السياسة المدنية هي تدبير المنزل أو المدينة بما يجب بمقتضى الأخلاق والحكمة.. فقد خالف موضوعه موضوع هذين الفنين اللذين ربما يشبهانه»، ويتابع ابن خلدون فيقول: «وكأنه علم مستنبط النشأة؛ ولعمري لم أقف على الكلام في منحاه لأحد من الخليقة، ما أدري لغفلتهم عن ذلك؟ وليس الظن بهم». ثم يعقب على ذلك بعبارة يبدو فيها تحفظ العلماء وتواضعهم فيقول: «ولعلهم كتبوا في هذا الغرض واستوفوه، ولم يصل إلينا؛ العلوم كثيرة، والحكماء في أمم النوع الإنساني متعددون، وما لم يصل إلينا من العلوم أكثر مما وصل»(٦١)

تمحيص ابن خلدون للتاريخ ونقده:

ينتقد ابن خلدون بشدة جمهرة المؤرخين الذين سبقوه قبل أن يعرض لنا منهجه، ويذكر لنا مقومات «العلم المستنبط النشأة». ولكن نقده ليس بالنقد السلبي الذي يكون مرادفا للذم والثلب، فموقف ابن خلدون تجاه ما يقوم به أسلافه، موقفه يستمد قوته وجذوره من اهتمامه بمعرفة الحقيقة، فما كان يسعى وراء الشهرة، ولكن همه الوحيد كان يتمثل في التصحيح والتنقيح، وهكذا يكون قد أحدث انقطاعا جذريا تجاه تقليد الماضي والحاضر.

فموقفه إذن، موقف ذو أهمية كبرى، وهذا ما يمكن لنا أن نسميه بمبدأ رفض التبعية الثقافية ونرى أن ابن خلدون قد طعن قبل بيكون Bacon وديكارت Descartes بكثير، في صلاحية قال الأستاذ». فهو يؤكد بقوة أن أرسطو والمسعودي لم يكونا وديعي المعرفة، وبناء على ذلك، فليس هناك من هو مضطر إلى الثقة بهما ما دامت مزاعم كل منهما تبدو غير صحيحة عند التحليل، ويقول ابن خلدون «... ومنها توهم الصدق وهو كثير، وإنما في الأكثر من جهة الثقة بالناقلين»(٦٢).

ولقد كان أهم سبب دعا ابن خلدون إلى إنشاء هذا العلم الجديد هو حرصه على تخليص البحوث التاريخية من الأخبار الكاذبة، وعلى إنشاء أداة يستطيع بفضلها الباحثون والمؤلفون في علم التاريخ (٦٣) أن يميزوا بين ما يحتمل الصدق وما لا يمكن أن يكون صادقا من الأخبار المتعلقة بظواهر الاجتماع، فيستبعدوا ما لا يحتمل الصدق، وتقتصر جهودهم وتحرياتهم التاريخية على القسم الثاني وحده . إن ابن خلدون يبدي تجاه متقدميه انتقادات، ويبين أسباب الأخطاء، وهي أسباب سبعة تتمثل في التعصب للآراء والمذاهب، والثقة بالناقلين، والجهل بتطبيق الأحوال على الوقائع، وتوهم الصدق، والتقريب

لأصحاب المراتب بالثناء والمدح وتحسين الأحوال وإشاعة الذكر بذلك، والذهول عن المقاصد، والجهل بطبائع الأحوال والعمران. فأسباب هذه الأخطاء تقتصر في الحقيقة على إشكالية ذات مصاريع ثلاثة هي: التصورات الجماعية للأمور ونزاهة الباحث، ومستوى المعرفة، و بمعنى آخر فقد رأى ابن خلدون أن أسباب الكذب في الخبر، وقبول الخبر غير الصحيح ترجع إلى ثلاث طوائف:

إحداها: تتمثل في أمور ذاتية تتعلق بشخص المؤرخ وميوله وأهوائه وميول من ينقل عنهم وأهوائهم ومدى انقياده إلى هذه الميول والأهواء، وتصديقه ما يصدر عنها، مثل «التشيعات للآراء والمذاهب»... وعلاج هذه الطائفة من الأسباب يكون بتجرد نفس المؤرخ من الهوى والتشيع وعوامل الانحراف عن الحق، مع تمحيص الأخبار ونقدها.

وثانيتها: تتمثل في الجهل بالقوانين التى تخضع لها الظواهر الطبيعية كظواهر الفلك والكيمياء والطبيعة، فكثيرا ما يجهل المؤرخون هذه القوانين فيسجلون أخبارا تحكم هذه القوانين باستحالة حدوثها. وعلاج هذه الطائفة من الأخبار يكون بإلمام المؤرخين بالعلوم الطبيعية وقوانينها واستبعاد كل ما يتنافى مع هذه القوانين.

وثالثتها: تتمثل في الجهل بالقوانين التى تخضع لها ظواهر الاجتماع الإنساني . وذلك لأن الظواهر الاجتماعية لا تسير حسب الأهواء والمصادفات، وإنما تحكمها قوانين ثابتة مطردة شأنها في ذلك شأن الظواهر الطبيعية .

وفي هذا يقول: «ومن الأسباب المقتضية له أيضا الجهل بطبائع الأحوال والعمران، فإن كل حادث لابد له من طبيعة تخصه في ذاته وفيما يعرض له من أحواله. فإذا كان السامع عارفا بطبائع الحوادث والأحوال في الوجود ومقتضياتها أعانه ذلك في تمحيص الخج على تمييز الصدق من الكذب»(٦٤) . و«أما إذا اعتمد في الأخبار على مجرد النقل، ولم تحكم.. طبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني.. فربما لم يؤمن من العثور ومزلة القدم، والحيد عن جادة الصواب»(٦٥) .

وهذا هو ما حدث بالفعل، فقد نشأ عن جهل المؤرخين بالقوانين التى تخضع لها الظواهر الاجتماعية أن زلت أقدامهم وحادوا عن جادة الصواب، فسجلوا أخبارا تحكم هذه القوانين باستحالة حدوثها لتنافرها مع طبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني، مثل كثير تا نقله المسعودي من مختلف المؤرخين.

ولذلك يقول ابن خلدون: «فالقانون في تمييز الحق من الباطل في الأخبار بالإمكان والاستحالة أن ينظر في الاجتماع البشري الذي هو العمران، ونميز ما يلحقه لذاته وبمقتضى طبعه، وما يكون عارضا لا يعتد به، وما لا يمكن أن يعرض له. وإذا فعلنا ذلك كان ذلك لنا قانونا في تمييز الحق من الباطل في الأخبار، والصدق من الكذب، بوجه برهاني لا مدخل للشك فيه. وحينئذ فإذا سمعنا عن شيء من الأحوال الواقعة في العمران علمنا ما نحكم بقبوله تا نحكم بتزييفه. وكان ذلك لنا معيارا صحيحا يتحرى به المؤرخون طريق الصواب فيما ينقلونه، وهذا هو غرض الكتاب الأول من تأليفنا... وكأن هذا العلم مستقل بنفسه... وكأنه علم مُستنبط النشأة، ولعمري لم أقف على الكلام في منحاه لأحد من الخليقة إلخ»(٦٦) .

منهج ابن خلدون في البحث العلمي:

اعتمد ابن خلدون في بحوثه على ملاحظة ظواهر الاجتماع في الشعوب التى أتيح له الاحتكاك بها ومعرفتها، وعلى تعقب هذه الظواهر في تاريخ هذه الشعوب نفسها في العصور السابقة لعصره، وتعقب أشباهها ونظائرها في تاريخ شعوب أخرى، والموازنة بين هذه الظواهر جميعا، والتأمل في مختلف شئونها للوقوف على طبائعها، وعناصرها الذاتية وصفاتها العرضية، وما تؤديه من وظائف في حياة الأفراد والجماعات، والعلاقات التى تربطها بعضها ببعض

والعلاقات التى تربطها بما عداها من الظواهر الكونية، وعوامل تطورها واختلافها باختلاف الأمم والعصور، ثم الانتهاء من هذه الأمور جميعا إلى استخلاص ما تخضع له هذه الظواهر في مختلف شئونها من قوانين.

فهو في بحثه للظواهر الاجتماعية يجتاز مرحلتين: تتمثل أولاهما في ملاحظات حسية تاريخية لظواهر الاجتماع، أو بمعنى آخر تتمثل في جمع المواد الأولية لموضوع بحثه من المشاهدات ومن بطون التاريخ؛ وتتمثل الأخرى في عمليات عقلية يجريها على هذه المواد الأولية ويصل بفضلها إلى الغرض الذي قصد إليه من هذا العلم، وهو الكشف عما يحكم الظواهر الاجتماعية من قوانين. هذا هو قوام منهجه في بحثه. وهو قوام المنهج الذي لا يزال إلى الوقت الحاضر عمدة الباحثين في علم الاجتماع بشهادة باحث كبير هو «على عبد الواحد وافي» في بحثه عن منهجه.

وأما طريقة عرضه في المقدمة لما انتهت إليه بحوثه فتشبه من وجوه كثيرة الطريقة التى يسير عليها المحدثون من علماء الهندسة في عرض نظرياتهم . فهم يعنون كل فقرة من بحثه بقانون أو فكرة من القوانين أو الأفكار التى انتهى إليها؛ كما يفعل علماء الهندسة المحدثون إذ يجعلون نص النظرية نفسها عنوانا للفصل .

ثم يأخذ في بيان الحقائق التى استخلص منها القانون أو هذه الفكرة، أي يأخذ في الاستدلال عليها؛ كما يفعل علماء الهندسة المحدثون في الاستدلال على نظرياتهم. ولا يقتصر في هذا الاستدلال على ما شاهد أو اطلع عليه في بطون التاريخ من ظواهر اجتماعية، تدل على حتمية القانون الذي هو بصدده، بل يلجأ كذلك أحيانا إلى الاستدلال المنطقي الخالص، إن كان في الموضوع بعض عناصر يقتنع بها الإنسان عن طريق الدليل العقلي، وإلى التعليل بحقائق العلوم الطبيعية أو علم النفس إن كان في الموضوع بعض عناصر يقتنع بها الإنسان عن طريق هذه الحقائق.

تمثل ذلك في الفقرة التى جعل عنوانها «فصل في أن الأمة إذا غلبت وصارت في ملك غيرها أسرع إليها الفناء»(٦٧) فقد وضع في رأس الفقرة فكرة أو قانونا من الأفكار أو القوانين الاجتماعية التى انتهي إليه بحثه في شئون الاجتماع السياسي، ثم يأخذ في البرهنة على هذه الفكرة أو هذا القانون. فبدأ بالجاهين المستمدة من مقولات العقل الخالص ومن حقائق علم النفس وعلم الحياة وعلم الحيوان.

فقال: «والسبب في ذلك، والله أعلم، ما يحصل في النفوس من التكاسل إذا مُلك أمرها عليها وصارت بالاستعباد آلة لسواها وعالة عليهم، فيقصر الأمل ويضعف النسل. والاعتمار إنما هو عن جدة الأمل وما يحدث عنها من نشاط في القوى الحيوانية . فإذا ذهب الأمل بالتكاسل وذهب ما يدعو إليه من الأحوال، وكانت العصبية ذاهبة بالغلب الحاصل عليهم، تناقص عمرانهم وتلاشت مكاسبهم ومساعيهم، وعجزوا عن المدافعة عن أنفسهم، بما خضد الغلب من شوكتهم، فأصبحوا مُغلبين لكل متغلب طعمة لكل آكل؛ وسواء كانوا حصلوا على غايتهم من المُلك أو لم يحصلوا... وفيه، والله أعلم، سر آخر، وهو أن الإنسان رئيس بطبعه بمقتضى الاستخلاف الذي خلق له. والرئيس إذا غُلب على رياسته وكبح عن غاية عزه تكاسل حتى عن شبع بطنه وري كبده. وهذا موجود في أخلاق الأناسي. ولقد يقال مثله في الحيوانات المفترسة وأنها لا تسافد إذا كانت في ملكة الآدميين فلا يزال هذا القبيل المملوك عليه أمره في تناقص واضمحلال إلى أن يأخذهم الفناء، والبقاء لله وحده».

ثم ختم البحث بأدلة مستمدة مما شاهده وما اطلع عليه في بطون التاريخ من ظواهر اجتماعية فقال: «واعتبر ذلك في أمة الفرس، كيف كانت قد ملأت العالم كثرة، ولما فنيت حاميتهم في أيام العرب بقي منهم كثير وأكثر من الكثير... ولما تحصلوا في ملكة العرب وقبضة القهر لم يكن بقاؤهم إلا قليلا،

ودثروا كأن لم كونوا، ولا تحسبن ذلك لظلم نزل بهم أو عدوان شملهم؛ فملكة الإسلام في العدل ما علمت؛ وإنما هي طبيعة للإنسان إذا غلب على أمره، وصار آلة لغيره».

وقد يرى ابن خلدون أن بحثا ما يحتاج إلى دراسات تمهيدية، فيقف بعض فقرات على هذه الدراسات قبل أن يتناول البحث أو في أثناء علاجه له؛ كما فعل في الباب الأول إذ تكلم بتفصيل على الحقائق الجغرافية تمهيدا لكلامه على أثر البيئة الجغرافية في الحياة الفردية والاجتماعية، وكما فعل في الباب السادس إذ تحدث عن مختلف العلوم وموضوعاتها وأغراضها تمهيدا للكلام على نظم التربية وشئون العلم والتعليم في الشعوب.

ولا يظهر ابتكار ابن خلدون ولا تتحقق أغراضه من دراساته في «علم العمران» إلا في البحوث الأصيلة من مقدمته. أما بحوثه الاستطرادية والتمهيدية فيقتصر فيها على مجرد نقل الحقائق وجمعها وتلخيصها وتسجيل الآراء بعضها على بعض.. وما إلى ذلك.

وهكذا فالعلم الذي أنشأه ابن خلدون منذ أكثر من أربعة قرون وهو منقطع النظير، يحوم العلماء حوله ولكن بدون أن يستطيعوا الإتيان بمثله في شموله واستيعابه لجميع ظواهر الاجتماع الإنساني، وسلامة منهجه، ودقة أغراضه، ووحدة بنيانه. ظل الحال كذلك حتى ظهر العلامة الفرنسي أوجست كونت ١٨٥٧م (Auguste Comte 1798) - فقام بمشروع خطير انتهي في جملته إلى ما انتهي إليه ابن خلدون، وإن خالفه في كثير من التفاصيل . فقد عمد كونت إلى الطائفة الأولي من البحوث التى كانت سابقة له، والتى اشتهرت باسم «فلسفة التاريخ» أو دراسة الحضارة الإنسانية من ناحية تطورها، فنقحها، وأكمل دراستها، وخلصها من صبغتها الفلسفية، ونهج في علاج حقائقها نهجا علميا، وجمع مسائلها تحت فرع واحد سماه «الديناميك الاجتماعي» Dymamique Sociale أو علم «التطور الاجتماعي».

وعمد إلى طائفة ثانية من البحوث، وهي طائفة البحوث الخاصة التى يتناول كل بحث منها مجموعة معينة من ظواهر الاجتماع، فضمها بعضها إلى بعض، وأكمل موضوعاتها، ومزج حقائقها وأغراضها، وجردها مما علق بها من اتجاهات فلسفية وعملية، وسار في دراسة مسائلها على المنهج العلمي، وجمع مسائلها تحت فرع سماه «الستاتيك الاجتماعي» La Statique Sociale أو «علم الاستقرار الاجتماعي».

ثم عمد إلى الجمع بين »«علم التطور الاجتماعي» و«علم استقرار الاجتماعي» فمزج حقائقهما بعضها ببعض، ووحد أغراضهما وأسسهما، وضمهما تحت لواء علم واحد، سماه «علم الطبيعة الاجتماعية» ثم عاد فسماه بالاسم المشهور به الآن وهو «السوسيولوجيا Le Sociologie أي علم الاجتماع، ظانا أنه أول من أنشأ هذا العلم، ولم يدر أن عالما عربيا قد أنشأه من قبله بنحو أربعة قرون ونصف قرن. وقد عرض هذا كله في كتابه الشهير الذي «ماهسدرو» في الفلسفة الوضعية» Cours de philosophie positive وبذلك لم يكن لعلم الاجتماع نشأة واحدة كما هو الشأن في بقية العلوم، بل كان له نشأتان، نشأته الأولى في القرن الرابع عشر على يد مؤسسه العلامة العربي «ابن خلدون»؛ ونشأته الثانية أو «بعثه» في منتصف القرن التاسع عشر على يد العلامة الفرنسي «أوجست كونت». وهناك كثير من الدراسات التى تؤكد على تأثر أوجست كونت بكتابات ابن خلدون وبمقدمته خاصة، وتدرس هذا التأثير دراسة علمية واضحة، يمكن الرجوع إليها(٦٨). ويقول شميث أحد المهتمين بتوضيح هذا وتحليله: «إن ابن خلدون تقدم في علم الاجتماع إلى حدود لم يصل إليها كونت نفسه في النصف الأول من القرن التاسع عشر... وإن المفكرين الذين وضعوا أسس علم الاجتماع من جديد لو كانوا قد اطلعوا على مقدمة ابن خلدون فاستعانوا بالحقائق التى كان قد اكتشفها والمناهج التى أحدثها في الدراسة ذلك العبقري العربي قبلهم بمدة طويلة لاستطاعوا أن يتقدموا بهذا العلم الجديد بسرعة أعظم كثيرا تا تقدموا به»(٦٩). وفي الحقيقة لقد برع ابن خلدون

باكتشافه لعلم الاجتماع، وإحاطته بمسائله ومناهجه براعة كبيرة من خلال المقدمة التى دون فيها أروع آرائه عن المجتمع العربي والإسلامي، والمغربي منه بوجه خاص، تلك المقدمة التى كتبها في مدة لا تزيد عن خمسة أشهر، فصارت موسوعة علمية في مختلف العلوم الاجتماعية «لم يغادر أي فرع من فروع المعرفة إلا ألم به».

وعرف ابن خلدون هذا العلم الجديد الذي اكتشفه بقول: «وكان هذا العلم مستقل بنفسه، فإنه ذو موضوع وهو العمران البشري الإنساني. وذو مسائل، وهي ما يلحقه من العوارض الذاتية». والمبدأ العام الذي أقام عليه ابن خلدون - كما مر بنا - هذا العلم هو مبدأ (القانون) أو أي خضوع الحوادث الاجتماعية لأسباب تنبع من الحياة الاجتماعية نفسها، وهو ما يسميه «بالعوارض الذاتية»، ولذلك يقول عنه العالم الأمريكي «فارد»: «كانوا يظنون أن أول من بشر بمبدأ الحتمية في الحياة الاجتماعية هو «منتسكيو» الفرنسي أو «فيكو» الإيطالي، مع أن ابن خلدون قد قال بذلك، وأثبت خضوع الظواهر الاجتماعية لقوانين ثابتة قبل هؤلاء بمدة طويلة، قال بذلك في القرن الرابع عشر. لقد نجح ابن خلدون بفضل منهجه العلمي التاريخي من أن يفسر كثيرا من الظاهرات الاجتماعية، مثل تفسيره للسلطة السياسية في مختلف الدول والحضارات، وألقى الضوء على ديناميكية مسار السلطة دوريا، وأعطى ابن خلدون مفتاحا علميا لتحليل الظاهرات الاجتماعية التى أصبحت تفسر على ضوء تاريخ يتميز بمراحل مستقلة نسبيا عن بعضها، وليس على ضوء تاريخ مسطح، وحدوي تتكرر فيه الظاهرات بشكل مستمر.

ألقى ابن خلدون نظرة بنيوية على التاريخ واستطاع أن يستخرج سمة جديدة، غير مرئية، سمة نوعية هى استقلالية الظاهرة الاجتماعية النسبية عن الأشخاص الذين يلعبون دورا - وفقط دورا - في معايشتها على الصعيد الحياتي اليومي. هذه القدرة على تجريد الأمور بهذا الشكل وعلى استخراج القانون والمعادلة المجردة تدل على أن ابن خلدون كان قد بلغ في هذا المجال، حدا متقدما لا نجد مثيلا له عند الشعوب الأخرى.

ولم يقتصر عطاء ابن خلدون الفكري على هذه المسائل فقط، حيث نجد في المقدمة سلسلة أفكار قيمة لم يتم بعد تبلورها على يد مفكرين عرب آخرين. فالنهج التاريخي الخلدوني، إضافة إلى أنه أعطى مفتاح تفسير ظاهرة السلطة، عاد وانصب على دراسة المسائل الأخرى المتعلقة بالحياة الاجتماعية كالعلم والمعرفة. وتوصل في هذا المجال أيضا، إلى معادلات مجردة ومركبة تفسر ما وراء العلم وما وراء المعرفة. يؤكد ابن خلدون على الأسس الاجتماعية للمعرفة والعلم.

فالأشكال الاجتماعية السائدة في البنية (بدوية كانت أم حضرية) تتمخض عن أشكال معرفية وعلوم تتناسب عضويا معها. وتطور الأشكال الاجتماعية يؤدي بالضرورة إلى تطور في المعارف والعلوم، وديناميكية الفكر بالتالي هي ديناميكية الأشكال الاجتماعية التى ينمو فيها هذا الفكر. ومن هنا صح لكاتب معاصر أن يقول (٧٠): «إن التاريخ هو الفلسفة في حالة التحقق، والفلسفة هي التاريخ في حالة التعقل. في «المقدمة» يعقل التاريخ العربي الإسلامي نفسه ويعبّر عن توق إلى أن أصبح حكمة كاملة».■

الهوامش

١. انظر السخاوي: الضوء اللامع ج٤ص ١٤٥ طبعة مصر بدون تاريخ.
٢. انظر ابن حزم: جمهرة أنساب العرب، وابن خلدون: كتاب التعريف تحقيق وتعليق محمد تاويت الطنجي طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ص ١، مصر عام ١٩٥١م.
٣. ابن خلدون: التعريف ص ٢١، ٣٣، ٤١.
٤. ابن خلدون: التعريف ص ٢٥ ـ ٢٧ وانظر ابن خاتمة الأندلسي: مجموعة خطية بمكتبة الاسكوريال بعنوان «تحصيل غرض القاصد فى تفصيل المرض الرافد» ورقم هذه المجموعة ١٧٨٥ وانظر د. عنان: ابن خلدون ط٢ ص٢٠ .
٥. ابن خلدون: التعريف ص ٥٨، ٥٩، والتوقيع هو كتابة الأوامر والقرارات السلطانية بعبارة موجزة بليغة٠ وكان من أكبر المناصب فى هذه الدولة، وكان يتولاه كبار الكتاب٠
٦. ابن خلدون: التعريف ص ٩٨ .
٧. السابق ص ٢٢٨ ٠
٨. ابن خلدون: التعريف ص ٢٨.
٩. ابن خلدون: المقدمة البيان ٥٩.
١٠. السابق ص ٢١٣، ٢١٤.
١١. د. على عبد الواحد وافي: عبد الرحمن ابن خلدون ص ٨٥، ٨٨ أعلام العرب العدد٤ مصر ١٩٦٢م.
١٢. انظر ابن تغري بردي: المنهل الصافي نسخة دار الكتب المصرية الخطية رقم ١١٣ تاريخ ج٢ ص ٣٠٠ والسخاوي: الضوء اللامع فى أعيان القرن التاسع ج٤ ص ١٤٦ومحمد عبد الله عنان: ابن خلدون ص ٩٣٠
١٣. ابن خلدون: التعريف ص ٢٤٩.
١٤. مدرسة أنشأها صلاح الدين الأيوبي، وقفها على المالكية يتدارسون بها الفقه، ووقف عليها أراضي من الفيوم تغل القمح، فسميت لذلك القمحية: التعريف ص ٢٧٩ .
١٥. المقريزي: السلوك.
١٦. السخاوي: الضوء اللامع ج٢ ص ٣٦٧، والمنهل الصافي ج٢ ص ٣٠١٠
١٧. انظر ابن الفرات: تاريخ ابن الفرات ج١ ص ١٦٠، والتعريف: ص ٣٠.
١٨. ابن خلدون: التعريف ص ٣٨٢، ٣٨٣.
١٩. د. عبد الغني مغربي: الفكر الاجتماعي عند ابن خلدون، ترجمة محمد الشريف بن دالي حسين ص ٢٥ ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر عام ١٩٨٨.
٢٠. CF. La Chronologie des dynasties Arabo-Musulmanes , placée à la fin de notre travail .
٢١- د. على عبد الواحد وافي: عبد الرحمن بن خلدون حياته وآثاره ص ١ أعلام العرب عام ١٩٦٢.
٢٢. ابن الخطيب (١٣١٣ ـ ١٣٧٤م) هو مؤلف «الإحاطة فى أخبار غرناطة» بوجه خاص وينبغي أن نميز بينه وبين بن الخطيب المعروف بالفيلسوف فخر الدين الرازي الذي يتحدث عنه ابن خلدون فى المقدمة٠
٢٣- ابن رشد الحفيد (١١٢٦ـ ١١٩٨ م) الطبيب والفيلسوف الأندلسي المعروف.
٢٤. شفاء السائل فى تهذيب المسائل طبعة إسطنبول عام ١٩٨٥

دراسات عربية

٢٥. د. على عبد الواحد وافي: عبد الرحمن بن خلدون ص ٢٣٩، ٤٢٠.
٢٦. د. على عبد الواحد وافي: عبد الرحمن ابن خلدون ص ٢٣٩، ٢٠.
٢٧. د.عبد الغني مغربي: الفكر الاجتماعي عند ابن خلدون ص ٤٣ ترجمة محمد الشريف بن دالي حسين الجزائر عام ١٩٨ .
٢٨. السابق ص ٤٦، ٤٧.
٢٩. ابن خلدون: المقدمة ص ٣٥٩، ٣٦٤، ٤٦٢ تحقيق د. على عبد الواحد وافي القاهرة ١٩٦٠م .
٣٠. السابق ص ٣٦٤.
٣١. السابق ص ٣٦٢ .
٣٢. السابق ص ٣٧٥ .
٣٣. السابق ص ٣٧٩ .
٣٤. السابق ص ١٠٦٦ .
٣٥. السابق ص ١٠٧٤ .
٣٦. السابق ص ١٠٦٠.
٣٧. السابق ص ١٠٦٨.
٣٨. السابق ص ١١١٢، ١١٣.
٣٩. السابق ص ١١١٠.
٤٠. السابق ص ١١٨١.
٤١. السابق ١١٢٣ .
٤٢. ابن خلدون: المقدمة ص ٦١.
٤٣. د. عبد الله شريط: الفكر الأخلاقي عند ابن خلدون، الشركة الوطنية للنشر بالجزائر ط٢ ص ١٩٨١م
٤٤. ابن خلدون: المقدمة ص ١١٨١.
٤٥. السابق ص ١١١٢ .
٤٦. السابق ص ١٢٠١ .
٤٧. السابق ص ١٢٠٢، ١٢٠٣ .
٤٨. ابن خلدون : المقدمة ص ١٢٠٤ .
٤٩. السابق ص ١٢٠٤.
٥٠. د. عبد الله شريط: الفكر الأخلاقي عند ابن خلدون ص ٦١، ٦٢.
٥١. ابن خلدون: المقدمة ص ٩٧١.
٥٢. السابق ص ٩٧٥.
٥٣. السابق ص ٩٧٢ .
٥٤. ابن خلدون: المقدمة ص ١٢٦٩.
٥٥. السابق ص٩٧٧ وانظر د. عبد الله شريط: الفكر الأخلاقي ص ٦٨ ـ ٩.
٥٦. المقدمة ص ٩٨٥.

٥٧. د. محمد عبد الله عنان: ابن خلدون حياته وتراثه الفكري ص ٩٧، القاهرة عام ١٩٦٥م .

٥٨. د. محمد عبد الله عنان: ابن خلدون ص ٩٧ .

٥٩. وهي الفصول التى أعطاها هذه العناوين «فصل فى تفاضل الأمصار والمدن وفى كثرة الرفه لأهلها ونفاق الأسواق»؛ «فصل فى أسعار المدن»؛ «فصل فى اختلاف أحوال الأقطار بالرفه والفقر»؛ «فصل فى تأثل العقار والضياع»؛ «فصل فى حاجات المتحولين من أهل الأمصار إلى الجاه والمدافعة»؛ «فصل فى» اختصاص بعض الأمصار ببعض الصنائع٠

٦٠. ابن خلدون: المقدمة البيان ٢٦٥ .

٦١. السابق ص ٢٦٦ .

٦٢. السابق ص ٥٨ .

٦٣. من الجدير بالملاحظة أن ابن سينا والفارابي لا يعدان للتاريخ أي مكان حين يقومان بتصنيف العلوم، ولا يوجد مكان للتاريخ فى موسوعة إخوان الصفاء الضخمة، بل إن التاريخ كان، بعبارة أدق، مرتبطا بالسير والتراجم، وكان التاريخ يعتبر فنا قليل الأهمية، ومادة تكميلية، ولهذا ألحق بالأدب أحيانا، واعتبر فى عداد العلوم الدينية فى موسوعة الخوارزمي «مفاتيح العلوم» وكثيرا ما كان التاريخ يحتل المرتبة الأخيرة إلى جانب الشعر عند بعض المصنفين٠

٦٤. ابن خلدون: المقدمة البيان ٦٢.

٦٥. السابق البيان ٢١٩.

٦٦. ابن خلدون: المقدمة ص ٢٦٥، ٢٦٦ .

٦٧. السابق ص ٣٥١، ٣٥٢.

٦٨. انظر دراسة د. على عبد الواحد وافي: عبد الرحمن ابن خلدون ص ١٨٣ ـ ٢٠٩ والعلامة: لودفيج جمبلو فتش L. Gumplowicz: Ibn Khaldun ein, arabischer soziolige des 1n 4 jahrhunde rtsociologi..201-202.

وكذلك العلامة «كولوزيو فارد S. Colosioz Varf» الأمريكي٠

٦٩. شميث N.Schmidt فى كتابه «ابن خلدون: عالم الاجتماع، والمؤرخ والفيلسوف٠ الذي صدر عام ١٩٣٠م N. Schmidt : Ibn Khaldun : Historian , Sociologist, and philosopher (New - york) 1939.

٧٠. ناصيف نصار: الفكر الواقعي عند ابن خلدون، ص ٣٥٧، دار الطليعة، ط٢، بيروت عام ١٩٨٥م.

المصادر والمراجع

١. ابن خلدون: المقدمة، تحقيق د. على بعد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، مصر ١٩٦٢م.
٢. ابن خلدون: شفاء المسائل فى تهذيب السائل، اسطنبول عام ١٩٥٨م٠
٣. ابن خلدون: كتاب التعريف، تحقيق محمد تاويت الطنجي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر١٩٥١ .
٤. ابن خلدون: لباب المحصل فى أصول الدين، نشر لوسيانو روبيو، دار الطباعة، المغرب عام ١٩٥٢م.
٥. ابن تغرب بردي: المنهل الصافي، نسخة دار الكتب المصرية الخطية برقم ١١٣ تاريخ ح٠٢
٦. ابن حزم: جمهرة أنساب العرب، بيروت، عام ١٩٥٤م.
٧. ابن خاتمة الأندلسي: تحصيل غرض المقاصد، مجموعة خطية بمكتبة الأسكوريال برقم ١٧٨٥م٠
٨. ابن الخطيب: الإحاطة فى أخبار غرناطة، بيروت عام ١٩٤٥م.
٩. ابن الفرات: تاريخ ابن الفرات ج ١ بيروت عام ١٩٦٢م.
١٠. الأب يوحنا قمير: مقدمة ابن خلدون، بيروت، المطبعة الكاثوليكية عام ١٩٧٤م.
١١. ساطع الحصري: دراسات عن مقدمة ابن خلدون، مكتبة الخانجي مصر عام ١٩٦١م.
١٢. د. سوادي عبد عمر: لمحات تاريخية من الفكر التربوي، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية مصر ١٩٦٢م٠
١٣. د. عبد الرحمن بدوي: مؤلفات ابن خلدون، القاهرة عام ١٩٦٢م.
١٤. د. عبد الغني المغربي: الفكر الاجتماعي عند ابن خلدون، ترجمة محمد الشريف بن دالي حسين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر عام ١٩٨٨م.
١٥. د. عبد الله شريط: الفكر الأخلاقي عند ابن خلدون، الشركة الوطنية للنشر بالجزائر عام ١٩٨١م.
١٦. د. على عبد الواحد وافي: عبد الرحمن بن خلدون، أعلام العرب العدد٤، مصر عام ١٩٦٢م.
١٧. د. عمر فروخ ـ كلمة فى ابن خلدون مقدمته، بيروت عام ١٩٥٥م.
١٨. د. عمر فروخ: تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون، دار العلم للملايين، بيروت ط٣ عام ١٩٨١م.
١٩. د. على الوردي: منطق ابن خلدون فى ضوء حضارته، معهد الدراسات العربي بالقاهرة عام ١٩٦٢م.
٢٠. أعمال مهرجان ابن خلدون: القاهرة، منشورات المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ١٩٦٢م.
٢١. د. محمد جابر العابد: فكر ابن خلدون، دار الطليعة بيروت ط٢، عام ١٩٨٢م.
٢٢. محمود الملاح: دقائق وحقائق من مقدمة ابن خلدون، بغداد عام ١٩٥٥م.
٢٣. محمود عبد المولى: ابن خلدون وعلوم المجتمع، تونس الدار العربية للكتاب، عام ١٩٧٦م.
٢٤. د. محمد عبد الله عنان: ابن خلدون حياته وتراثه الفكر، القاهرة عام ١٩٦٥م.
٢٥. د. مصباح العاملي: ابن خلدون وتفوق الفكر العربي على الفكر اليوناني، الدار الجماهيرية للنشر، ليبيا عام ١٩٨٨م.
٢٦. فتحية سليمان: الاتجاهات التربوية فى مقدمة ابن خلدون، مهرجان ابن خلدون المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية القاهرة عام ١٩٦٢م.
٢٧. د. ناصيف نصار: الفكر الواقعي عند ابن خلدون، دار الطليعة ط٢ بيروت عام ١٩٨٥م.

المراجع الأجنبية

1. A.Mazaheri, la Quotidienneddes Masulmans au Moyen Age, Hachette (18) 1951.
2. Schmidt, Nahoniel, Ibn Khaloun Historian, Sociologist ,and philosopher (New York: Columbia University press1930).
3. CF, La Chronoloaig des dynasties Arabo- Muslmanes , placée al à fin de notre Travail.
4. Maxx Weber, La Savantet et politique, introduction par Raymond Aron, plon paris 1963.
5. Historie de la Litterature Arabe, paris 1943.
6. l. gumplowicz ibn Khaldun eim, arabischer soziolige des 14 jahrhunderts. In sociogische essags, 1963.
7. N.Schmidt: ibn Khaldun ,sociologist, and philosopher (New - YorK 1939).

هشاشة الجسد/صلابة الروح:
في جنازة ثانية لأمل دنقل

كمال أبوديب *

فاتحة:

اقترحت في دراسات سابقة أن المشروع الحداثي في العالم العربي هو في جوهره، في المسار الطاغي منه، مشروع مأساوي. ومنابع مأساويته متعددة، بينها الستة التالية:

١- بدأ مشروعا بطوليا لم يمتلك أدوات القوة ومكونات البطولة القادرة على الإنجاز.

٢- ارتبط منذ تبرعمه تقريبا بالحركات الفقاعية التي اختلط لديها مفهوم الانفجار الانقلابي بالثورة، مؤمنا بقدرته على تغيير العالم.

٣- ظل إلى حد كبير نبوئيا ضبابيا في نبوئيته ويصدر عن إيمان غيبي بحتمية النصر وتحقيق التقدم (بالمعنى الأوروبي للكلمة).

٤- ظل أيضا ماضويا في منابعه التصورية للبعث، رغم تطلعاته المستقبلية ، وأعاد بذلك لهجة الفكر الديني والأسطوري إلى الحياة، وكانت معظم أنموذجاته البطولية مزيجا من الشخصيات الدينية والأسطورية والخرافية.

٥- آمن لزمن طويل إيمانا عميقا بفكرة الفرد المنقذ المخلص - والمهدي المنتظر - رغم تغنيه سطحيا بفكرة الشعب والجماعة.

٦- تشكلت من تدفقاته الأولى ذاكرة شعرية بلاغية تحولت إلى بئر تمتاح منها الفاعلية الشعرية في وضع من الانفصام الحاد بين اللغة والواقع ، وبين التجربة الحميمة والتكوين الذهني- الشعوري الشرنقي.

في التشابكات التي أقدمها هنا مع أمل دنقل محاولة لاكتناه بعض هذه السمات في لحظة مفصلية من بداية تشظي المشروع الحداثي ونهايات مرحلة اليقين بعظمته وحتمية انتصاره، وتنامي رؤيته الفجائعية . ولا تهدف هذه الدراسة إلى الإقلال من أهمية شاعر فرد لا شك لدي في أنه كان شاعرا متميزا يتلظى في أتون علاقته بوطنه وإخلاصه له، بل إلى إضاءة مأساوية التجربة التي عاشها والمدار الذي انتهى إليه. وهو في ذلك لا يمثل ذاته الفردية المطلقة بل يجسد تجليا من تجليات ما أسميته في أبحاث عديدة «البنية المعرفية» المتشكلة في مرحلة تاريخية ما نزال نعيش في عقابيلها.

كتبت هذه الدراسة خلال الأشهر الأولى من عام ٢٠٠٣ وقدمت في الندوة التي عقدها المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة في أيار (مايو) من ذلك العام. وهي تبدأ متعمدة بلهجة خطابية احتفالية على الطريقة الميمونة في الأصقاع العربية المصونة.

This study is part of a major research project entitled « The Agony of the Modern and the Rise of Postmodernism with Special Reference to The Ideology, Politics and Poetics of Feminist Discourse: The Feminization of Culture», which has been supported by the Leverhulme Trust in London through an award for three years of a Major Research Fellowship. I would like to thank the Trust for its generous and vital support.

* أكاديمي سوري. أستاذ كرسي الأدب العربي. جامعة لندن.

هشاشة الجسد/ صلابة الروح:
في جنازة ثانية لأمل دنقل

-١-

نلتقي لنتذكّر أمل دنقل - و والله ما كنا نسيناه - ومهاد الحضارة العربية التي تولّه بها أمل مسحوقة تحت جنازير دبابات الغزاة المغتصبين .

نلتقي وبغداد الرشيد ترشح دماً لتشرب أفواه أطفالها السغبى ، و بصرة الخليل ترتعد كل لحظة على وقع أقدام غزاة يطأون ترابها بصلف إمبراطوري، وينهكونها بنشوة المتشفّين .

نلتقي و الذين لم يكونوا - حين مات أمل- قد صالحوا صالحوا، والذين لم يكونوا قد انهزموا انهزموا، و الذين لم يكونوا قد سُحِقوا سُحِقوا ، والذين لم يكونوا قد بايعوا بايعوا ، و الذين لم يكونوا قد باعوا باعوا ، والذين لم يكونوا قد خانوا خانوا .

فبحقِّ الله ، أنلتقي لنحتفي و نحيي ؟

أم نلتقي في جنازة ؟

جنازة تذكارية لأمل دنقل ،

وجنازة أخرى ، مشينا في أمثالها ألف مرة ومرة،

لهذا الوهم المخاتل الذي سمَّيناه «العرب» و «الأمة العربية» و «الوطن العربي» ؟

-٢-

نلتقي في قيعان المأساة ، و لا عين ترى ، ولا أذن تسمع، و لا يد تمتدُّ لتنتشلنا من بئر الموت الزعاف ، ولا أصابع ترتفع تبحث عن حافة البئر تتعمشق بها و تجهد للصعود .

أم أن ثمة يداً ، و ثمة أذناً ، وثمة عيناً ، و ثمة أصابع ، وأنا غافل لا أدري ؟

هوذا واحد من الأسئلة التي تصطرع في دمي اليوم ، كما في دماء الكثيرات والكثيرين منكم و منكن. لكن ، و أيّمُ الحق ، ما هو بجديد بين الأسئلة .

بل إنه لقديم قديم ، عريق عريق .

وإنك لتراه و تسمعه و تحسُّ طنين صرخاته ، وأنين رعداته و رعشاته وارتجافاته في قبر هذا الذي نلتقي اليوم لنقيم له جنازة جديدة . بلى ، في قبره - في شعره. ذلك أن هذا السؤا ل ، في وعيي ، هو السؤال الجوهر الذي برَّح وجود أمل دنقل ، وانتصب شاهدةً على قبره شعراً حميماً موجعاً ، حين سدّوا على قبره بالصفائح.

و السرُّ أن زمن أمل دنقل كان زمن مأساة كزمننا، و قلب أمل دنقل كان ينبض بحب هذه الأرض كقلوبنا - بل لأقل كما قال هو- كقلوب معظمنا أو بعضنا .

ولهذا السؤال ، كما وعاه أمل دنقل ، و كما صاغه، سأخصص بعض وقتي، ولملامح الإجابة عليه سأخصص بعضا آخر .

-٣-

«**جائع يا قلبيَ المعروض في سوق الرياء**
جائع . . حتى العياء

ما الذي آكله الآن، إذن،... كي لا أموتْ ؟» (١٤٠)(١)

«**قدمي تلتمس السُّلمةَ الأولى لكي أصعد**

فوقا/ويدي
تلتمس الحاجز إذ أخشى السقوط كيف أبقى ؟» (١٤٠)

تلك هي صرخة السؤال : «كيف أبقى ؟ ما الذي آكله كي لا أموت»؟ .

والسـؤال يـقـرع شغـاف الـروح بـعـنـف ، و يمـزّق شرايين القلب . سؤا ل لاهثٌ ، يائس ، لا سؤا ل نابض بحيوية البحث و وعد الخلاص. والسرُّ في لهاثه ويأ سه أنه يلعلع في فضاء محتقن بالموت ، محتشد بغازاته وسمومه ، فضاء مغلق كل ما فيه يرشح موتاً :

«أعطني القدرة حتى أبتسم
فشعاع الشمس يهوي كخيوط العنكبوت
والقناديل تموت .
....
عفن الموتى و أطياب الحنوط
نكهة تكسو فناء البيت ، تسري في دمي عرقاً فعرقا
منهكٌ قلبي من الظلمة ، إني لا أرى ».(١٤٠)

والعقم ضارب في العروق :

«غير أنا لم نعد ننجب إيزيس جديدة» (١٣٨)

بل إن السؤال قد يكون مُضَرَّجاً لا باليأس فقط ، بل بالحسّ بالعار و بالاستنكار لقبول الواقع و للسلوك المخزي و للبقاء على قيد الحياة :

«أسأل يا زرقاء
عن وقفتي العزلاء بين السيف . . و الجدار
عن صرخة المرأة بين السبي و الفرار
كيف حملتُ العار ،
ثم مشيتُ دون أن أقتل نفسي ،
دون أن أنهار ؟
ودون أن يسقط لحمي.. من غبار التربة المدنسَّة؟
لشد ما أنا مهان
لا الليل يخفي عورتي . . و لا الجدران» (٨٤)

هامش يتوسط المتن كما بارق في ليل بيداء بلا نهايات..

- ٤ -

الواقع/ التاريخ

الواقع اليومي هشٌّ، ممزّق، مأساوي، كل ما فيه يفيض سواداً و يأساً .

والواقع اليومي هو الحاضر. الحاضر، إذن، نبع أسىً و عذابات . و تبدو الروح (إذا كان لهذه الكلمة من معنى) مجهضةً، متناثرة في فضاء حالك، أنّى توجهتَ فثمَّ وجه الموت. لكن، في مكان ما، ثمة قَبَسٌ ناءٍ، يأتلق القَبَسُ قليلاً، و يرتعش. فإذا هو

«الماضي» – التاريخ.

وحده الماضي عالمٌ من الصلابة و التماسك، وطاقة للعطاء والأمل . وبهذا الماضي يتشبث أمل دنقل ويُنْشِب مخالبه إنْشابَ الغريق أظافره في طمي الضفّة الغريقة . هكذا يصبح الماضي ملاذاً ، و التاريخ نمطاً من أنماط ما أسميته في دراسة للشعر الجاهلي «ابتعاث لحظة الحيوية والقوة» في وجه الحاضر المتهاوي . لا ملاذ إلا الماضي . و مع أن أمل دنقل في مواقع محددة يتخذ من الماضي موقف الغاضب ، المتهكم، الناقد ، فإنه قي الأغلب ، و في الجوهر ، يبني الماضي ملاذاً ، قطباً نقيضاً لقطب الحاضر الملعون .

أليس هذا ، في الجوهر ، موقفاً «أصولياً» من نمط أو آخر؟ أما هو أيضاً تجسيد ليقين غيبي ، ديني الجذور ، بسحرية «الماضي الذهبي» و قدرته الفائقة على «الانبعاث» ؟ أليس هذا ، جوهرياً ، تعلقاً بمعجزة

مهدي منتظر يطلع من رحم الغيب ؟

أليس هذا ، بصيغة أخرى ، تشبثاً بعنقاء سحرية تحترق لينبعث من رمادها الطائر الجديد المتنفِّض حياة و سحراً وفتنة ؟ ثم أو ليس من الدال أن أمل نفسه يستعيد حكاية العنقاء ، مبرزاً إياها بوصفها واحدة من نادر «القوى» التي تَعِدُ بأمل الخلاص ، بل بحتمية الخلاص .

«قلوب ثلاثية شارة الزمن القادم المستجاب . قفوا يا شباب: لِمَنْ جاء من رحم الغيب،// خاض بساقيه في بركة الدم،// لم يتناثر عليه الرشاش،// و لم تبدُ شائبة في الثيابْ // قفوا للهلال الذي يستدير// ليصبح هالات نور على كل وجه وبابْ ! // قفوا يا شبابْ !// كليبٌ يعود كعنقاء قد أحرقت ريشها لتظل الحقيقة أبهى// و ترجع حلَّتها - في سنا الشمس- أزهى . . و تفردَ أجنحة الغد..// فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب!!»(٢٩٧) .

أما كيف تنهض مدائن كهذه من الخراب . فذلك ما هو مسكوت عنه . غير أنه قد يكون دالا أن العنقاء تحرق ريشها فقط لا نفسها، وأن حلتها هي ما يتجدد ، و أن الخروج خروج من ذكريات الخراب لا من الخراب ذاته.

-٥-

ثمة ، إذن ، عالمان من الهشاشة - بل واقعان للهشاشة : الجسد والواقع اليومي . و ثمة، في المقابل وفي مكان النقيض، عالمان للتماسك والصلابة : الفكر والماضي. أي العقائدية (الآيديولوجيا) والتاريخ . والعقائدية متجذرة في التاريخ . فكأن ثمة عالماً واحداً للصلابة و الأمل هو التاريخ . الماضي الذهبي - رغم أن ذهبه ليس ٢٤ قيراطاً ، بل تشوبه شوائب. ليس تبراً خالصاً ، بل يختلط بتبره الترب .

(ولاحظوا العلاقة المعجزة بين - ت ر ب - و - ت ب ر- كأنما هي ذاتها العلاقة المعجزة بين - أ م ل - و - أ ل م -) !!

تَشِفُّ العقائدية في لمحات نادرة عن مصدر محدد للأمل اسمه «الآخر الجماعي» ، «الشعب» أي «الملا» : أ م ل / م ل أ . أو مجموعة / جماعة من هذا الملأ:

أولئك الذين أحبوا الوطن تربة و سماء ، و حين جاء الطوفان لم يهربوا بل انتصبوا يبنون السدود لدرأ الطوفان . بيد أن سدودهم لم تُنْجِ الأرض من الدمار . غير أنهم ماتوا على حب الأرض .

«جاء طوفان نوح .
هاهم الجبناء يفرُّون نحو السفينه .
بينما كنتُ . . .
كان شباب المدينه
يلجمون جواد المياه الجموح
ينقلون المياه على الكتفين ،
و يستبقون الزمن
يبتنون سدودَ الحجارة
علَّهُمُ ينقذون مهاد الصبا والحضاره
عَلَّهُمْ ينقذون . . . الوطن !
صاح بي سيّدُ الفُلْكِ - قبل حلول السكينهْ :
أُنْجُ من بلدٍ . . لم تعدْ فيه روح !»

قلتُ : طوبى لمن طعموا خبزه . . في الزمان الحسنْ
وأداروا له الظهرَ
يوم المحنْ!
و لنا المجدُ - نحن الذين وقفنا
(وقد طمس الله أسماءنا!)
نتحدى الدمارَ . .
و نأوي إلى جبلٍ لا يموتْ
(يسمّونه الشعبَ!)

نأبى الفرارَ . .

و نأبى النزوحْ !

. . . .

كان قلبي الذي نسجته الجروح

كان قلبي الذي لعنـتـه الشروح

يرقد - الآن - فوق بقايا المدينه

وردةً من عطنْ

هادئاً . .

بعد أن قال «لا » للسفينه

. . و أحبّ الوطن !» (٣٣٦-٣٣٨)

سوى ذلك لا يبرُق في هذا القاع المغلق المضمَّخ بالمأساة بارقٌ من وعد أو فرح . جسد الحبيبة بين آن وآن . جسد الاسكندرية هنا و هناك ، يرفرفان في لجة عاصفة أو ريح صرصر لكنهما ليسا مصدرين للأمل أو وعدين بالخلاص . إنهما ، فقط ، ألق عارض من شيء يشبه الغبطةَ في الفضاء الحالك الذي يدور داخل جوف الحوت : عفواً داخل جوف الموت . و الموت، على أي حال ، حوت .

أعود إلى أسئلتي : كيف ؟ من أين ؟ ما هو المنطق الداخلي الذي يسوِّغ انبثاق جسر الخروج، صراط الولادة الجديدة ، ووعد الممكن الجميل ، وذلك الإيقاع الصلب ، المتماسك ، والزخم اللغوي والموسيقي ، التي تتجسد كلها في ما يكاد يمثل النصف الثاني ، كمّياً ، من شعر أمل دنقل، بدءاً من العهد الجديد وإلى خاتمة البسوس ؟

يتجسّد ذلك كله ، مثلاً، في «لا تصالح»، كما يتجسّد في «أقوال اليمامة» في زخم من الجمل الاستفهامية الاستنكارية، و في الصوت الحاد، الواثق، المبشر بسلاح وحيد يعيد للأرض العربية السليبة حياتها : شيء هو الدم.. و الدم فقط (٣٠١)

ويتجسد في سلسلة من المعطيات النارُ جوهرها .

هوذا هذا الزخم الأرجواني : (٢٨٨-٢٨٩):

«أقول لكم : أيها الناس كونوا أُناساً !

هي النار، وهي اللسان الذي يتكلّم بالحقّ!

إن الجروح يطهِّرها الكيُّ ،

والسيف يصقله الكِيْرُ ،

والخبز ينضجه الوهجُ ،

لا تدخلوا معمدانيَّة الماء . .

بل معمدانية النار . .

كونوا لها الحطب المُشتهى والقلوبَ : لحجارة،

كونوا . . إلى أن تعود السماواتُ زرقاءَ ،

والصَحَراءُ بتولاً . .

تسير عليها النجوم محمَّلةً بسِلال الورود.

أقول لكم : لا نهايةَ للدم . . . »

هـذا الـزخـم الأرجـواني لـه أصـداؤه في لمحات خاطفات في أمكنة أخرى من شعر أمل دنقل. وهو وحده نقيض الواقع المتمزق ، الميت ، الواقع الّذي يطوّق كل شيء و يفيض من كل شيء ، أكثرها إيلاماً : الوطن العدوّ ، و اليأس من الراهن و المستقبل لأن العُقم يعشعش فيهما غائر الجذور، و يدفع إلى إلحاح الشاعر لا على موته الشخصي كوسيلة للخلاص وحسب ، بل على موت الجيل الآتي ، أبنائه الذين لا مستقبل لهم سوى العبودية و الحرمان و المذلة . هي ذي رايات هذا الموت ، هذا اليأس الذَبَّاح ، تخفق في الأفق الأسود في هذه الأبيات :

«أبانا الذي في المباحث . كيف تموتْ .

و أغنية الثورة الأبدية

ليست تموت ! ؟(٢٢٣)

* * *

كتابة في دفتر الاستقبال :

لا تسألي النيل أن يُعطي و أن يلدا

لا تسألي . . . أبدا

إني لأفتح عيني (حين أفتحها!)
على كثير.. و لكن لا أرى أحدا ! !(٢٧٠)

* * *

خاتمة (٢٧١-٢٧٢)

«**آه من يوقف في رأسي الطواحين ؟ / و من ينزع من قلبي السكاكين ؟ // و من يقتل أطفالي المساكين // لـئـلا يـكـبـروا في الشُّـقَـقِ المفـروشـة الحمراء// خدامينَ // مأبونين // قَوَّادين//**
من يقتل أطفالي المساكين ؟ // لكيلا يصبحوا - في الغـــد - شحَّاذين //يستجدون أصحاب الدكاكين // و أبواب المرابين // يبيعون لسيارات أصحاب الملايين . . الرياحين // و في «المترو» يبيعون الدبابيس و « يسَ » // و ينسلّون في الليل يبيعون «الجعارين» لأفواج الغزاة السائحين // هذه الأرض التي ما وعد الله بها // من خرجوا من صلبها . . //
وانغرسوا في تربها .. // وانطرحوا في حبها . . مستشهدين!
فادخلوها «بسلام»
آمنين !! »

-٦-

حين يختتم شاعر رحلة عمر بأكمله كانت قد بدأت بالأسى، بصور المأساة ، و لمحات الخيبة، و انقشاع وهم التغير ، فإن رؤيته للوجود تبدو دائرة مغلقة على الأسى و الانكسار .

كذا اختتم أمل دنقل رحلة عمره : بتأملاتٍ (نادرة في ما سبق من شعره) تولّدها مواجهة المرض و الموت في سرير أبيض، كل شيء حوله أبيض ، و لا حلمَ يهفهف حوله سوى طيف «بياض الكفن» ، ثم بانعطافة إلى مآل الأرض و الوطن الذي لا يختلف إطلاقاً عن مآل جسده المتفتت المتهاوي ، و الأزاهير المجزوزة التي تبوح له بتجربة أساها على أيدي قاطفيها ليقدموها له وهو في سرير مرضه :

«**إن البياض الوحيد الذي نرتجيه**
البياض الوحيد الذي نتوحّد فيه: بياض الكفن»(٣٥٢)
«**هاهو الآن ، لا نهرَ يغسل فيه الجروح**
و ينهل من مائه شربة تمسك الروح
لا منزلٌ لا مقام
فعلى الراحلين السلام
و السلام على من أقام ».

مع ذلك يظل يبحث ، برجاء :

«**واحدٌ من جنودك يا سيدي**
خبزه خبز ضيقْ
ماؤه بلُّ ريقْ
و الممات بعينيه كالمولد
واحدٌ . . .
يركع الآن ينشد جوهرة تتخبأ في الوحل ،
أو قمراً في البحيرات ،
أو فرساً نافراً في الغمامْ ».

و تنبثق أسئلتي الوخّازة من جديد ، لا فرساً من غمام ، بل رمحاً طاعناً في الرأس :

من أين تأتي الطاقة على نشدان «جوهرة في الوحلِ « و» فرسٍ نافرٍ في الغمامْ» لدى واحد لا يرتجي سوى «بياض الكفن» ؟ من اليقين بإمكانية المعجزة ؟ من رؤية غيبية ، دينية الأصول والفروع ، للإنسان والعالم؟ أم من «بلاغيات الانبعاث الحتمي» المترسّخة في عالم منهار ، متناثر ، ميت ؟

لا جواب لديّ . لا أعرف . لعلكم أنتم تعرفون ، فتجيبون ! !

-٧-

شعر أمل دنقل / نادر في شيء واحد : لا يكاد

يوجد في نسيجه الكتاني خيط واحد من الحرير ، و لا في أفقه بريق واحد ، و لا في رماده جمرة واحدة ، و لا يكاد يكون فيه نبض واحد من الفرح ، أو رعشة واحدة من الغبطة ، أو وعد واحد بمزدهر من الآتي . بل لأحترسْ قليلاً –

ما أقوله حق في كل ما نسميه الفضاء العام – الفضاء الجماعي – فضاء الوطن والأمة و الجموع .

وفي الفضاء الآخر ، الفضاء الخاص ، فضاء الروح الفردية ، و العين الشخصية ، والقلب الواحد ، ثمة شيء من النبض والجيق والفرح والغبطة ، لكنه ضئيل ضئيل مثل بصيص نارٍ في صحراء شاسعة من الرماد بين مكة و بغداد . وهذا البصيص يكاد يرتبط دائماً بامرأة ، أو بمكان من أماكن الحياة اليومية ، أو بصديق بائس .

و بهذا المعنى ، فإن زمن أمل الذي عاينه ، أو أدركه ببصره و بصيرته ، كان أعمق في مأساويته ، و أشدّ حلكةً ، و أفجع حزناً حتى من زمنكم أنتم ، شعراء هذا الزمان – بل من زمن معظمنا أيضاً .

و السرّ أن أمل يكاد يكون نذر كل شيء للآخر ، ولم يبقِ لذاته إلا القليل القليل .

لكن هل يصح الحديث عن «الآخر» ، و عن «الذات»، في حديث عن الشاعر ؟

لا .

إنه لا يصح .

لكن ، ها أنذا أتحدثه . فليكُ أن بعض حديثي يقوّض بعض حديثي : تماماً كما قوّض بعضُ شعر أمل بعضَ شعر أمل .

و هذا أيضاً تا سأنذر له بعض وقتي – النصف الثالث من وقتي .

-٨-

كل ما في اليومي ، و المعيش ، و المادي ، من نصب الشهيد إلى جسد الشاعر، إلى الأرض ، إلى الوطن – العدو ، وأبواط جنود الاحتلال ، و الخونة، و اليهود ، إلى الحبيبة التي تستدفئ في أحضان القرصان ، ينضح أسى ، و انهياراً ، و قبحاً أحياناً ، وجلافة ، وموتاً – بل لأ قل احتضاراً ، قبل أن تعصف الرعشة الأخيرة بالجسد – من فاتحة الاسكندرية إلى الجنوبي و الغرفة رقم ٨ و الصبية الدمشقية – أيها اعتبرناه ختاماً .

لكن ، ثمة شيء مع ذلك ، في مكان ما ، يأتلق وعداً وعزيمة و تماسكاً و صلابة . صلابة حقيقية ، لا تماسكاً مفتعلاً . ترى ما هو هذا المكان : الفكر المجرد؟ الروح ؟ الذات ؟ القلب ؟ الرغبة ؟ اليأس المنقلب ، بعصاً سحرية ، أملاً ؟

و السؤال المحيّر هنا : من أين ينبع هذا الشيء الألق ؟ ما المنطق الداخلي ، في شعر أمل ، أو في الحياة الذي يسمح لهذا الألق أن يألق ؟

ما الفاعليات التي تسوّغ للشاعر أن يرى ما يرى و يحس ما يحس و ينطق ما ينطق ؟

أم أنه ليس ثمة من منطق داخلي ، و لا فاعليات؟ و ليس ثمة من ينبوع سائغ ؟

أَالأمر إذن وهم و ضغث حلم ؟ أم افتعال؟ أم ذاكرة شعرية ترشح في كلام أمل دنقل قسراً واغتصاباً ؟ أم موقف عقائدي (آيديولوجي) نمطي تماماً ، لا بالنسبة إلى أمل فقط ، بل إلى الوجود العربي بأكمله ؟ أم نوع من الإيمان الغيبي – الديني في جوهره– يرشح من كل شيء في وجود «العربي» (إذا كان لهذه الكلمة من معنى) في العالم ، و يغمره في آن

واحد؟

أنـتـم أحـرار في أن تجيـبـوا بما تشـاؤون ،
وأحرار في ألا تطرحوا هذه الأسئلة أصلاً .
أما أنا
فلست حرّاً .
لأنني مدفوع دفعاً بزخم هذا الشعر الذي هجهج به عبر عمره شاعر يتحد فيه الأمل بالألم . . (وهذا تا سأختتم به قولي) .

والخيـار الـذي أتبـنـاه لـلإجـابة هـو مـا يتمـثل في الأخيرين من هذه الاحتمالات : أي وجود فجوة هائلة في الوعي و الذات عند «العربي» الفنان (و«العربي» غير الفنان) في هذا الزمن الممتد عبر قرن ، بين الواقع و الممكن ، المادي و اللامادي ، التحتي و الفوقي. و قفز العربي من الأول إلى الثاني من هذه الأطراف قفزاً حراً في فضاء لا وزن فيه، دونما منطق يسمح ، أو مسوّغ يسوّغ ، أو فاعليات تؤدي إلى . . . قفز يكمن في مكنونه إيمان ديني الأصول و الجذور و الغصون والثمار . غيبي لا مفسّر له و لا مسوّغ سوى أنه في مثل فعل : كن / فيكون .

و هو ، هذا الذي أصفه ، في مكمن الموت ، في المقتل الفـاصـم ، مـن الـوجـود «الـعـربي» في العـالـم في زمـنـنـا البائس هذا .

تريدون أدلة ؟

١ بغدا د - الكويت ١٩٩٠

٢ بغداد ٢٠٠٣
١- وا قع دولي و عسكري يقول بجلاء : العراق سيسحق . و إدراك حقيقي لهذا الـواقـع المادي .

٢- خطابات تهدر مبشرة بالنصر المبين المدعم مـن الـلـه بـطيره الأبـابـيـل وبسـحـق المغـتصـبين الامبراطوريين القادمين .

٣- العراق مدمّر و بغداد تأكل بثدييها ما لم تكن تقبل أن تأكله بفمها .
٤ ـ الشعراء في قلب القاهرة - وغير القاهرة - يهـدرون شـعـارات الـنـصـر و الـتـحـريـر و عـظـمـة الأمة ويبتعثون ما ضيها مستقبلاً باهر اللمعان .

-٩-

و كمال أبوديب يقول : هذا كله قفز حر في فضاء لا وزن فيه.

فراغ بفراغ .
سديم بسديم .

غير أنهم يصرخون في وجهه : من أين تأتي أيها النبي المزيّف ؟ يا أزرق اليمامة و مسيلمة النقد ؟
تماماً كما قالوا لأمل دنقل حين هجهجت زرقاء اليمامة توشوش لسانه لينطق بما تراه .
وكـمـا قـالـوا لـلـزرقـاء عـيـنـهـا حين صـرخت في أحداقهم بما تراه .
هوذا ما قالته لأمل فقاله لنا :
«**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**» (٨٦ - ٨٧)

«أيتها العرافة المقدسه
ماذا تفيد الكلمات البائسه ؟
قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبار . .
فاتهموا عينيكِ ، يا زرقاء ، بالبوار !
قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار!
فاستضحكوا من وهمك الثرثار..
و حين فوجئوا بحد السيف
قايضوا بنا
و التمسوا النجاة
و الفرار

و نحن جرحى القلب ،
جرحى الروح و الفمِ
لم يبقَ إلا الموت
و الحطام و الدمار» .

⌶ - خواتم لتقاسيم على أمل :

نسق ثلاثي	أ م ل	أمل، وعد ، بشرى
نسق ثلاثي	أ ل م	أسى، حزن ، جرح
	م أ ل	فراغ في القلب - لا معنى

نسق ثلاثي	م ل أ	جماعة، شعب، ناس
	ل أ م	شفى الجرح
	ل م أ	فراغ في النهاية -لا معنى

خاتمة كل نسق لا معنى لها . خاتمة النسق الكبير السداسي لا معنى لها .

غريب ؟

لا.

⌶⌶ - ذلك أمل دنقل.
بل: هذا أمل دنقل في

كمال أبو ديب

الذي كتبه في زمن لم يزل ....

-١٠-

حاشية تستحق أن تكون في المتن لكنني لا أعرف أين أقحمها:

ليس شعر أمل دنقل ، كما أشرت بدءا ، التجسيد الوحيد أو الأكمل للرؤية التي أحاول أن أجلوها في هذه الدراسة، أو للبنية المعرفية التي منها تفيض . فلقد كانت هذه الرؤية لزمن طويل سمة طاغية في المشروع الحداثي بأبعاده المختلفة، وكان أصفى تجل لها في الشعر إنتاج خليل حاوي في معظمه . وكان حاوي الى حد بعيد ضحية التشبث بهذه الرؤية و«شهيدا» من شهدائها . فلقد كتب حاوي تجلي رؤيا الانبعاث النقي في «الناي والريح»(٢) كما كتب ذروة المأساة في «لعازر»(٣) (بيادر الجوع) . واتسمت بعض قصائده بسمة باهرة، كما هي الحال في «بعد الجليد» إذ تتشكل القصيدة في كتلتين : الأولى يطغى عليها الجليد والموت، والثانية تهلل للانبعاث، ولا يفصل بين الكتلتين سوى فاصل طباعي قصير من النقاط او المنجمات الطباعية(٤).

وآخر ما أود الإشارة اليه من مثل هذا التكوين الرؤيوي مقالة لسمير سرحان قبل يومين(٥). تندب المقالة في ما يبلغ حوالي ألفي كلمة فيما أظن الواقع العربي بكل أبعاده وكل أنظمته السياسية . وفي فقرة نهائية ، لا تزيد على عشرين كلمة، تبدأ مقطعا جديدا، مبشرة بأن المستقبل سيكون أفضل، دون أن تكون ثمة إشارة واحدة إلى ما يمكن أن يسوغ التبشير بذلك أو يكشف احتمالا واحدا لكون المستقبل أفضل .

والأمثلة على ما أحاول أن أبرزه لا تكاد تحصى وتستحق أن تجمع من أجل دراسة متخصصة أكثر رحابة مما هو متاح لي الآن .■

هوامش

١- جميع النصوص المقتبسة من شعر أمل دنقل مأخوذة من *الأعمال الكاملة*، مكتبة مدبولي، القاهرة د. ت. لكن يحتمل أن يكون تاريخ النشر عام ١٩٨٣. وقد وضعت أرقام الصفحات إلى جانب كل نص مقتبس.

٢- را. «السندباد في رحلته الثامنة»، حيث تتحقق الرؤيا «رؤيا يقين العين واللمس وليست خبرا يحدو به الرواة»، في *الناي والريح*، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢ خصوصا صص ١١٨-١٢٣.

٣- را. الفاجعة في «لعازر عام ١٩٦٢» في *بيادر الجوع*، دار الآداب ، بيروت، ١٩٦٥ .

٤- را. «بعد الجليد» التي تتألف من قسمين مرقمين ١- عصر الجليد، ٢ - بعد الجليد، في *نهر الرماد*، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

٥- يؤسفني أنني لا استطيع توثيق مقالة سمير سرحان بدقة لأنني فقدت النسخة التي كنت أحتفظ بها منها . لكنني قرأتها في الطائرة يوم وصولي إلى القاهرة في السابع عشر من أيار (مايو) قبل انعقاد ندوة أمل دنقل بيوم، وقد نشرت على الصفحة الأخيرة من *أخبار اليوم* الصادرة ذلك اليوم أو اليوم السابق عليه. وسأسعى إلى التحقق من ذلك مستقبلا.

وظيفة الشعر
النقد والقراءة المقاوِمة

محمد لطفي اليوسفي *

إن الناظر في كيفيات تناول العرب القدامى للخطاب الشعري وكيفيات طرحهم لوظيفة الشعر يلاحظ أنهم ما كانوا ينشدون تأسيس علم الشعر قصد فهم أسرار الحدث الشعري فحسب، بل كانوا يحرصون على جعل الشعر يخدم المدينة الإسلامية وناسها وقيمها. كانوا على وعي بأن للكلام فتنته التي وصل الجاحظ إلى حدّ الاستعاذة بالله منها في أول جملة افتتح بها البيان والتبيين، فكتب: «اللهم إنّا نعوذ بك من فتنة القول».(١) منذ بدايات تشكّل النظرية ومنذ بدايات اللّهج بالآراء النقدية ألحّ الأصمعي على أن: «الشعر نَكِدٌ بابُه الشرُّ، فإذا دخل في الخير ضعُف» واستدل على ذلك بما آل إليه أمر بعض الشعراء المتقدمين حين دخلوا الإسلام فكتب: «هذا حسّان (بن ثابت) فحل من فحول الجاهليّة، فلما جاء الإسلام سقط شعره». وقال مرّة أخرى: «شعر حسّان في الجاهليّة من أجود الشعر، فقطع متنه في الإسلام». (٢) ومنذ البدايات أيضا ألحّ ابن قتيبة على أن الشعر إنما يصدر عن العواطف القوية التي لم تروّض. وسيصل الأمر بابن قتيبة إلى حدّ الجزم بأن الشعر والهوى صنوان. لذلك قرن بين الإبداع وقوّة الانفعال.(٣) وإلى الرأي نفسه ذهب أبو هلال العسكري.(٤) وسنجد هذا التصوّر وقد تحوّل إلى ثابت من الثوابت التي عليها مدار نظريّة العرب القدامى في الشعر والشعريّة، في كتابات ابن رشيق(٥) وحازم القرطاجني.(٦)

لقد حمل الإلحاح على أن الشعر يصدر عن الأهواء القوية التي لم تروّض وعيا بمخاطر الشعر على المدينة وناسها وقيمها. فالاجتماع يقتضي لجم الأهواء والرغبات والنزوات والشعر يتطلّبها ويقتضيها. كان لا بدّ من تسييج الخطاب الشعري إذن. كان لا بدّ من لجمه حتى تعمّ الفائدة. لذلك وقع الاهتمام بوظيفة الشعر اهتماماً بالغاً. كان الجاحظ على وعي تامّ بمخاطر الكلام حين كتب:(٧)

اعلموا أنّ المعنى الحقيرَ الفاسدَ، والدنيَّ الساقط، يعشّش في القلب ثم يَبيض ثم يفرِّخ، فإذا ضَرَب بجرانِهِ ومكَّن لعُروقه، استفحل الفساد وبَزَل، وتمكّن الجهل وقَرَح، فعند ذلك يقوى داؤه، ويمتنع دواؤُه؛ لأنّ اللفظَ الهجينَ الرديّ، والمستكْرَهَ الغبِيّ، أعلَقُ باللِّسان، وآلف للسمع، وأشدُّ التحاماً بالقلب من اللفظ النَّبِيه الشّريف، والمعنى الرَّفيع الكريم، ولو جالَسْتَ الجُهّالَ والنَّوكى، والسُّخَفاءَ والحمقَى، شهراً فقط، لم تَتق من أوضار كلامهم، وخَبَال معانيهم، بمجالَسة أهل البيان والعقل دهراً؛ لأنّ الفسادَ أسرعُ إلى النّاس، وأشدُّ التحاماً بالطبائع.

غير أن الحديث عن وظيفة الشعر جاء مداخلا الكلام عن منزلة الكلمة في المجتمع وفي الوجدان

* أكاديمي تونسي.

الجماعي، ولذلك وقع الاهتمام بالشعر وبالقرآن الكريم. ومنذ ما قبل الإسلام عُدّ الشعر المقدَّم والمبجّل على كلّ أنواع الكلام. ثم كان أنْ جاء القرآن. فكان اندهاشٌ وافتتانٌ. وحين بطُل العجب ودخل الناس في الدين الجديد أفواجاً وأجناساً اشتدّ الجدل حول قضية إعجازه. لم يوسّع الدين الجديد مكانته في الصدور والأمصار بالهدي والوعظ والكلمة الطيبة التي تأخذ الناس باللين والرفق فحسب، فلقد اضطر النبي إلى خوض حروب قاسية مريرة ضدّ الجاحدين الطاعنين من قريش ومن اليهود الذين أمعنوا في الكيد وفتل الأحابيل حتى بعد أن آمنهم الرسول ووسّع لهم الدين الجديد داخل المدينة الإسلامية فسحة وأمْناً وأماناً. لكن الصراع الذي دار بين النبي والشعراء كان أكثر ويلا وأشدّ عنفا. والراجح أن الشعراء الذين أمعنوا في هجاء النبي والتشنيع على الدين الجديد وحَمَلته كانوا على وعي بأن معجزة النبي هي الكلمة؛ وهم «أمراء كلام» كما يعبّر الخليل بن أحمد الفراهيدي.(٨) ولا سبيل إلى المداورة والرياء والمواربة. لا خيار ولا توسّط أيضا. لقد صار الشاعر مهدّدا في إمارته نفسها. لم تكن حرب الشعراء حرب مصالح مثل تلك التي خاضها أثرياء قريش ضدّ النبي وصحبه وأنصاره وخاضها اليهود المضاربون المرابون المكّارون، بل كانت حرب وجود. كانت معركة لا سبيل فيها إلى المهادنة أو المصالحة. إنها معركة السيادة على الكلمة. كان النبي على وعي بخطورة الكلام. لذلك عفا عن أشدّ الذين ناصبوه العداء من أمثال أبي سفيان وهند التي أتت الشنائع كلّها لحظة بقَرَتْ بطن حمزة صيّاد الأسود الذي دافع عن النبي والدين بسلاحه وجسده ولاكت كبده. لكنه لم يعف عن الشعراء الذين تورّطوا تورّطاً في هجائه والاعتراض عليه.

فمما يروى مثلاً أن النبي أهدر دم العديد من الشعراء من أمثال ابن الزبعرى(٩) وابن خطل(١٠) وابن أبي عزّة. (١١) ويورد ابن قتيبة في الشعر والشعراء محاورة دارت في تلك الأزمان بين كعب بن زهير وأخيه بجير تجسّد الشدّة التي واجه بها النبي من تورّط في هجائه من الشعراء. يذكر ابن قتيبة أن كعب بن زهير نهى أخاه بجيرا عن الإسلام وذكر النبيّ بكلام أغضبه، وكان النبيّ قد أوعد كعبا وأهدر دمه. فقال بجير لأخيه:(١٢)

ويحك، إن النبيّ أوعدك لما بلغه عنك، وقد كان أوعد رجالا بمكّة تن كان يهجوه ويؤذيه فقتلهم يعني ابن خطل وابن حبابة. وإن من بقي من شعراء قريش كابن الزبعرى وهبيرة بن أبي وهب قد هربوا في كلّ وجه، فإن كانت لك في نفسك حاجة فطر إلى رسول الله، فإنه لا يقتل من جاء تائبا. وإلا فانج إلى نجائك، فإنه والله قاتلك.

كانت صورة الشاعر في الثقافة العربية قبل مجيء الإسلام محاطة بالنور والأمجاد. فصارت بعد مجيء الإسلام مكلّلة بسواد لا يطفأ. ثمّة نبذٌ وذمٌّ وتشهيرٌ. ثمّة طرد للشعراء من مدائن بني البشر وإلحاح على أنهم يرتادون الشعاب والوديان حيث ترتع الأبالسة والشياطين والجان. ثمّة تأكيدٌ أيضا على أن أغلب الشعراء ليسوا من الصالحين. وستتوسّع المتون القديمة في ذكر رقّة دين الشعراء وخبث معتقدهم. يكتب أبو القاسم الأصفهاني مثلا في كتابه الواضح في مشكلات شعر المتنبي: «ومن الشعراء الذين ينسبون إلى خبث المعتقد بشّار بن برد، وديك الجنّ، وأبان بن عبد الحميد، وأبو العتاهية، وإبراهيم بن سيابة».(١٣) لذلك تمّ طرد الشعراء من المدينة الإسلامية الناشئة ورميهم في الحضيض مع الأفّاكين الذين يستزلّون الناس ويضلّونهم. نقرأ في القرآن الكريم: ﴿هَلْ أُنَبِّئُكُمْ عَلَى مَنْ تَنَزَّلُ الشَّيَاطِيْن❖ تَنَزَّلُ عَلَى كُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيمٍ❖ يُلْقُونَ السَّمْعَ وَأَكْثَرُهُمْ كَاذِبُونَ❖ وَالشُّعَرَاءُ يتَّبِعُهُمُ الغَاوُونَ❖ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ❖ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ❖﴾ (سورة الشعراء، مكية، الآية ٢٢١-٢٢٦)

لذلك سدّ الدين الجديد الدروب كلّها في وجه الشاعر الذي ينشد البقاء في المدينة الإسلامية، إلا واحدة. وغلّق المسالك جميعها، إلا واحدة أيضا. ولا

خيار قدّام الشاعر، إما المروق والخروج ومواصلة الإصغاء إلى الشياطين في الفجاج والوديان والأحراش الموحشة، وإما الامتثال لمتطلّبات المدينة والاجتماع ونبذ الشعر من جهة كونه انشقاقا وتمرّدا وامتثالا لسلطان الرغبة والهوى والعواطف القوية العاصفة لاسترداده باعتباره كلاما يحثّ على الصالحات ويحفظ على المؤمن البسيط الطيّب إيمانه. لذلك تمّ استثناء الشعراء الذين يعملون صالحاً. نقرأ: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الغَاوُونَ❖ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ❖ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ❖ إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيراً وانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ❖﴾ (سورة الشعراء، مكية، الآية، ٢٢٤-٢٢٧).

لن تخرج صورة الشاعر والشعر من دائرة السواد في الأحاديث النبوية الشريفة. فلقد جاء عن النبي أنه قال: «لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً حتى يريه خير له من أن يمتلئ شعراً». والثابت تاريخيا أن النبي قد لهج بهذا الرأي في لحظة محدّدة كان فيها العديد من الشعراء قد تسابقوا إلى أعراض المسلمين بالهجاء والقدح والتّشنيع. لكن هذا الرأي سيصبح ثابتا من الثوابت التي يُرجع إليها كلّما كان حديث عن الشعراء وكلام في الشعر. فلقد أثبته كل من أبي العباس المبرد في الفاضل في اللغة والأدب،١٤ وأبي حامد الغزالي في إحياء علوم الدين١٥ والخليل بن أحمد الفراهيدي في كتاب العين١٦ والقلقشندي في صبح الأعشى١٧ وابن عساكر في مختصر تاريخ دمشق١٨ وأورده ابن حجر العسقلاني في لسان الميزان، ١٩ وأثبته الراغب الأصفهاني في محاضرات الأدباء.٢٠

هذا الحديث النبوي بيّنٌ لا لبس فيه. لذلك سيؤرّق أجيالاً من العلماء. وسيذهبون في تأويله كلّ مذهب ويتصرّفون فيه كلّ متصرّف. سيعمد ابن رشيق إلى تأوّله تأوّلاً يفي بحاجة الشعر والشاعر إلى البقاء داخل المدينة الإسلامية لخدمة ناسها وقيمها؛ ويذهب إلى أن المعرّة ليست نازلة على الشعر والشاعر بل على الشعراء الذين يشغلهم الشعر عن أمور الدين حتى يضلّوا. فيكتب:(٢١)

وأما قوله عليه الصلاة والسلام: «لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً حتى يريه خير له من أن يمتلئ شعرا» فإنما هو من غلب الشعر على قلبه، وملك نفسه حتى شغله عن دينه وإقامة فروضه، ومنعه من ذكر الله تعالى وتلاوة القرآن.

على الدرب نفسه سيمضي عبد القاهر الجرجاني ويدحض آراء الذين استدلّوا على بطلان الشعر وفساده وخسّة مُنتجيه بهذا الحديث. لذلك يعمد إلى الإلحاح على أن النبي قد قال حديثا آخر يوضّح مقصده من الحديث الأول. يستدلّ الجرجاني على سداد رأيه بما كان من أمر النبي مع الشعراء وحثّهم على قول الشعر ذوداً عن الدين. يكتب الجرجاني معترضا على زعم الذين عدّوا الشعر صناعة ذُمَّتْ في القرآن وفي الحديث: (٢٢)

نعم وكيف رويتَ: لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً فيريه خير له من أن يمتلئ شعراً. ولهجت له، وتركت قوله صلى الله عليه وسلم: «إن من الشعر لحكماً وإن من البيان لسحراً». وكيف نسيت أمره صلى الله عليه وسلم بقول الشعر ووعده عليه الجنة، وقوله لحسان «قل وروح القدس معك، وسماعه له، واستنشاده إياه وعمله صلى الله عليه وسلم به، واستحسانه له، وارتياحه عند سماعه».

عبثاً حاولت الأجيال المتعاقبة أن تتأوّل هذا الحديث. فلقد كان مقصد النبي واضحاً جدّا. إن الشعر خطاب ما وافق منه الدين وخدم قيم المدينة وحفظ على ناسها أمور دينهم ودنياهم هو الذي يدخل في باب الحكمة والبيان؛ أما ما خالف منه تلك الحاجات أو عصف بها فهو لا يعدو عن كونه وسوسةً ونداءَ شياطين وأبالسة. فلئن كانت الملائكة تعين الشعراء الخيّرين الذين ناصروا الدين على قول الشعر نكاية في الطاعنين عليه، فإن الأبالسة تقف في الصفّ الآخر لتشدّ من أزر الطاعنين المتقوّلين على الدين الجديد وتشحذ هممهم على الإمعان في الغيّ واستنهاض الناس للزّلل والخطأ والضلال. لا توسّط

في المتخيّل الإسلامي. إن قدر الحق والباطل والتشخيصات والرموز التي تشخّصهما أن لا تتضادّ فحسب، بل أن تلتقي في صراع دائم أبدي لا يمكن أن يهدأ.

لن تكون عملية التقنين هذه دون نتائج. ستتحوّل إلى مرجع مسكوت عنه في جميع الكتابات التي تناولت الشعر. سيصبح الكلام في الشعر ووظيفته كلاما يمضي في أكثر من اتجاه وينشد تحقيق أكثر من غاية. إذ المطلوب من المتكلّم في الشعر والباحث عن تأسيس «علم الشعر» أن يقنع المعترضين على الشعر بأنه خطاب لا يتعارض مع المدينة الإسلامية بل يخدمها ويلبّي حاجة ناسها إلى الجميل. مطلوب منه أيضا أن يستدرج الشعر والشاعر إلى ما فيه خيرهما ونجاتهما وذلك بإيضاح المسالك والأساليب التي تحدّ من غلواء الشعر وخطره سواء من جهة الأغراض التي فيها القول والأساليب التي تضمن الوضوح وتحقّق النفع، أو من جهة الوظيفة التي يفترض أن ينهض بها الشعر. سيزيد القرآن الكريم هذه الرغبات والطموحات رسوخاً في أذهان هؤلاء العلماء. إن القرآن كتاب ينادي بالفضيلة ويعمل على ترسيخها والتنفير من نقيضها. وهو كتاب عربيٌّ مبينٌ. لقد جاء متماشيا تماما مع طريقة العرب في تصريف اللغة وطريقتهم في الحضور في العالم. لكنه البيان الساحر وقد تجلّى. أعطى القرآن الكلمة تعريفاً واضحاً. وجاء التعريف صارما بيّناً موضّحا للدور الذي إن نهضت به الكلمة كانت خَيْراً، وإن عُدِمَتْه كان وبالاً وخسراناً وفساداً. لذلك ألحقت الكلمة بالصفة الواجب توفّرها فيها حتى تؤدّي هذا الدور العظيم. مطلوبٌ من الكلمة أن تكون طيِّبَةً. مطلوبٌ منها أن تنفع المدينة وناسها والبشر أجمعين. مطلوبٌ منها أن تكون طريقا إلى الخلاص. الكلمة الطيّبة التي تحقّق النفع والخير إنما تكون مثل الشجرة الطيبة التي لا تصنع ثماراً رديّةً، بل تدرّ ثماراً جيّدةً فيرتفع فرعها في السماء بهيّاً يسرّ الناظرين ويكون أصلها ثابتاً ضارباً بجذوره في تربة خصبة تجود بالخير والنفع. هذه الكلمة التي بَشّر بها القرآنُ الناسَ واستحثّهم على السير في الطرق التي تشير إليها إنما هي كلمة تجمع إلى جودة الإفهام جودة الإلذاذ. فهي تمتّع المتلقّي بجمالها وتفيده بمعانيها التي تشرح صدرَه وتخفّف من أوزاره ونكده تحت الشمس. نقرأ من سورة إبراهيم (مكية الآية ٢٤- ٢٥) : ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ ❖ تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ﴾.

هذه هي الطرائق التي سيسلكها الفكر في الدفاع عن الشعر والشاعر سواء لحظة تحديد وظيفة الشعر؛ أو عند استدراج الشعر إلى خدمة المدينة؛ أو لحظة ضبطه للحدود والضفاف التي تضمن للشعر البقاء في برّ الأمان. ستنصبّ أغلب الجهود على إبراز القيمة النفعية للنص وللكلام مطلقاً. لقد عدّت الكلمة في مستوى الفعل من حيث البعد الإجرائي. يلحّ ابن طباطبا مثلا على أن الكلام المرصوف المسمّى شعرا له فاعلية أكثر من الفعل ذاته فبه «تدفع العظائم وتسلّ به السّخائم وتخلب به العقول وتسحر به الألباب». (٢٣) ومنذ بدايات تشكّل الآراء النظرية حول وظيفة الشعر كان الجاحظ قد أشار إلى أن الكلام قد يجري إلى غاية أخرى هي الإمتاع. (٢٤) لكنه أكّد أن وظيفة الفهم والإفهام والإفصاح والإبانة تظل الغاية المركزية التي تهفو الكلمة إلى بلوغها. فإذا حقّق الكلام البيان والتبيين أصاب المقصدَ وبلغ المبتغى. والراجح أن الجاحظ كان على يقين من أن كلّ كتبه تنشد هذه الغاية وتكرّسها. لكنه اكتفى بكتاب واحد سمّاه البيان والتبيين. كان بإمكانه أن يطلق هذا العنوان على جميع كتبه. ففي الحيوان وفي الرسائل والمحاسن والأضداد كانت كتب الجاحظ قائمة على البيان والتبيين. لم تكن عملية اختيار العنوان مجرّد اتفاق. فالعنوان في حدّ ذاته يشير إلى أن واضعه قد التقط قانوناً من القوانين المركزية التي عليها جريان الكلام في التصوّر البياني إجمالاً.

لا يمكن للكلام في نظر الجاحظ أن يلبّي حاجة الناس إلى الجميل وحاجتهم إلى النافع ويخدم المدينة

وناسها وقيمها ويحظى بالتبجيل على الأرض ونيل الرضوان في السماء إلاّ متى نهض جامعا إلى الجميل النافع، وإلى جودة الإلذاذ جودة الإفهام ، وإلى الإمتاع المؤانسة. يكتب الجاحظ موضّحا السبل التي إن سلكها الكلام جمع إلى الجميل النافع: (٢٥)

ومتى كان اللفظ أيضاً كريماً في نفسه، متخيَّراً من جنسه، وكان سليماً من الفُضول، بريئاً من التعقيد، حُبِّب إلى النُّفوس، واتَّصل بالأذهان، والتحَمَ بالعقول، وهشَّت إليه الأسماع، وارتاحت له القلوب، وخفَّ على ألسُن الرُّواة وشاع في الآفاق ذِكرُه، وعظُم في الناس خَطَره، وصار ذلك مادَّةً للعالِم الرئيس، ورياضة للمتعلّم الريِّض، فإن أراد صاحبُ الكلام صلاحَ شأن العامَّة، ومصلحةَ حال الخاصَّة، وكان ثَّن يعُمُّ ولا يخُصّ، وينصح ولا يغُشّ، وكان مشغوفاً بأهل الجماعة، شَنِفاً لأهل الاختلاف والفرقة، جُمعت له الحظوظُ من أقطارها، وسِيقت إليه القلوبُ بأزِمّتها، وجُمعت النفوسُ المختلفة الأهواء على محبَّته، وجُبِلت على تصويب إرادته.

يأخذ هذا التصور الذي أورده الجاحظ على سبيل اللمح شكله البارز في المؤلفات اللاحقة؛ ويتحوّل إلى مقولة هامة يحصر أصحابها وظيفة الشعر في ما يمتلكه من قدرة إجرائية مدارها الإسهام في تغيير الإنسان وتغيير رؤيته للعالم. يذهب ابن طباطبا إلى أن للشعر فاعلية قلّ أن توجد في غيره من أنواع الخطاب. إنه يغيّر الإنسان ويدفعه دفعا باتجاه الأفضل والأرقى والأبهى. يستدعي ابن طباطبا الحديث النبوي الشريف الذي قرن بين البيان والسحر ويتوسّع فيه مدافعا عن الشعر مجزا فاعليته ومدى خدمته للمدينة وناسها. نقرأ :(٢٦)

فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيباً من الرقى، وأشد إطراباً من الغناء، فسل السخائم، وحلل العقد، وسخّى الشحيح، وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزه وإثارته. وقد قال النبي صلى الله عليه وسلم: إن من البيان لسحراً.

يلحّ ابن طباطبا على أن الشعر لا يمكن أن يكرّس حدث الارتقاء بالإنسان نحو الأكمل والأبهى إلاّ إذا التزم بغرضين كبيرين هما المدح والهجاء. لأن المدح إعلاء للقيم المطلوب ترسيخها واستنهاض المتلقّي لطلبها والتحلّي بها. وفي حين يكتفي ابن طباطبا بذكر خصلتين تخصّان الخلْق يورد قائمة مطوّلة يستعرض فيها الخصال التي تخصّ الخُلق. يكتب:(٢٧)

منها في الخلق الجمال والبسطة، ومنها في الخلق السخاء والشجاعة، والحلم والحزم والعزم، والوفاء، والعفاف، والج، والعقل، والأمانة، والقناعة، والغيرة (...) والصدق، والصح، والورع، والشكر، والمداراة، والعفو، والعدل والإحسان، وصلة الرحم، وكتم السر، والموانة، وأصالة الرأي، والأنفة، والدهاء وعلو الهمة، والتواضع، والبيان، والبشر، والجلد، والتجارب، والنقض والإبرام. وما يتفرع من هذه الخلال التي ذكرناها من قرى الأضياف، وإعطاء العفاة، وحمل المغارم، وقمع الأعداء(...).

هكذا ينثال الكلام انثيالا حتى كأن بعضه يفتح بعضا، والقيم والخصال يستدعي بعضُها بعضَها الآخر دون أناة أو توقّف. أو كأن ابن طباطبا خرج من دائرة النقد إلى الهدي فآل على نفسه أن يعرض قدّام الشعراء والمبتدئين في الشعر الممكنات كلّها حتى يرغّبهم في نشر تلك الخصال ويستحثّهم على تناولها. لقد أورد ابن طباطبا ٣٧ خصلة تدوحة ثم زاد عليها ٣٧ خصلة أخرى متفرّعة عنها. فصار الكلام عبارة عن إعلاء لتلك القيم التي تخدم المدينة وناسها. كأن التنظير للشعر وللمعاني الواجب تناولها في المدح قد انفتح على بعد جهادي مُقاوِم. أو كأن ابن طباطبا كان ينطلق من تسليم مضمر بأن الشرّ كان سيّدا منذ تأسيس العالم. فآل على نفسه أن يوسّع الطريق إلى الخير؛ وجاء تعداده للخصال التي تجعل الإنسان أكمل والعالم أبهى طريقة توسّل بها الانتصار للقيم الممدوحة. لذلك حين تناول الهجاء من جهة كونه ذمّاً للخصال المذمومة التي تشين الإنسان وتحوّله إلى كائن

شرّير يزرع الخراب والويل، اختزل القائمة وأورد ٣٥ خصلة مذمومة منها «البخل، والجج، والطيش، والجهل، والغدر، والاغترار، والفشل، والفجور، والعقوق، والخيانة». (٢٨)

يلتقي هذا التصور مع رأي قدامة بن جعفر التقاء كلّياً حتى أن الفارق بين الرأيين مجرد فارق شكلي سببه نهوض كتابة قدامة على التبويب والتفريع على طريقة المناطقة. وما ماعدا ذلك فإنه يسلّم بأن وظيفة الشعر إنما تتمثل في ترسيخ الفضائل. يستدرج قدامة ابن جعفر متلقّيه المفترض إلى التسليم بهذا الرأي عن طريقة إجراء مقارنة بين الإنسان والحيوان ويلحّ على أن الإنسان صانع قيم إن عُدِمَها فقد شرف الاسم وكانت سقطته مروعّة. نقرأ: (٢٩)

إنه لما كانت فضائل الناس من حيث هم ناس، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان، على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك، إنما هي العقل والشجاعة والعفة، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً، والمادح بغيرها مخطئاً؛ ثم قد يجوز مع ذلك أن يقصد الشاعر للمدح منها ببعض والإغراق فيه دون بعض، مثل أن يصف الشاعر إنساناً بالجود الذي هو أحد أقسام العدل وحده، فيغرق فيه ويفتن في معانيه، أو بالنجدة فقط، فيعمل فيها مثل ذلك أو بهما، ويقتصر عليهما دون غيرهما، فلا يسمى مخطئاً لإصابته في مدح الإنسان ببعض فضائله، لكن يسمى مقصراً عن استكمال جميع المدح.

تشمل كل واحدة من هذه الخصال مجموعة من الخصال الأخرى. فمن أقسام العقل مثلا: «ثقابة المعرفة، والحياء، والبيان، والسياسة، والكفاية، والصدع بالحجة، والعلم، والحلم عن سفاهة الجهلة، وغير ذلك تا يجري هذا المجرى». (٣٠)

هكذا تتجلى وظيفة الشعر منظوراً إليها من منظور بياني. وهكذا ينظر إلى الشعر من زاوية فعله. لن يتردّد جابر عصفور لحظة في إلحاق ما قرّره قدامة بن جعفر بكتاب أرسطو «فن الشعر». فيذهب في شيء كبير من الثقة والحماس إلى اعتبار هذا التصور مجرد تنويع على أصول من النظرية اليونانية ويعدّه نقلا لكلام أفلاطون عن الفضائل الأربعة. ثم يجزم بأن الحديث عن المدح والهجاء والتشبيه هي ما عناه أرسطو حين فصّل القول في مفهوم المحاكاة . يكتب أحمد جابر عصفور: «وباختصار نحن -هنا- إزاء الأبعاد الثلاثة للمحاكاة: إما أن يقدم الشاعر الإنسان بأفضل تا هو عليه -تدوحاً ومرثيا- أو بأسوأ تا هو عليه -مهجواً- أو تقدّم الطبيعة تقديماً يحكيها للحسّ بنعتها الذي هي عليه». (٣١)

إن التجاء أحمد جابر عصفور إلى الاختصار في إقرار حكم يلحق ثقافة بثقافة، وفكرا بفكر، لا يمكن أن يكون خاليا من الدلالة. لم تكن النوايا سيئة بل طيّبة. لقد حرص جابر عصفور على إقناع المتلقّي العربي بأهمّية قدامة بن جعفر ومنجزاته. لكنّ هذه الأهمّية لا يمكن أن تنال إعجاب هذا المتلقي الذي يفترض فيه عصفور أن يكون مأخوذا بالغرب تاريخاً وحاضراً ومستقبلا إلاّ متى اعتمدت المقارنة بين منجزات قدامة بن جعفر ومنجزات أفلاطون وأرسطو. ولا يمكن لقدامة بن جعفر أن ينال الشرف والأمجاد إلا متى صار شبيها بفلاسفة يونان. النوايا طيّبة جدّا إذن. إن الاختصار فضّاح وكشّاف ودليل. لذلك اتسم الفصلان اللذان خصّ بهما جابر عصفور كلاّ من ابن طباطبا وقدامة بن جعفر بالحرص على إلحاق عيار الشعر ونقد الشعر بالفضاء الهيليني. ولذلك أيضا كثيرا ما طفح كلامه بالأحكام التي تتعمّد الاختصار والاختزال حتى يتسنّى لها تحقيق نواياها الطيّبة في الإقناع بأن التماثل هو السيّدُ، لا التغاير والاختلاف.

منذ طه حسين اتّقدت الرغبة عاتية في إلحاق القديم العربي بالقديم الغربي اليوناني، وإلحاق الحديث العربي بالحديث الغربي. لم ير طه حسين سبيلا أخرى تحقّق للشرق الخلاص من «عِلَلِه» غير تعميق تبعيته للغرب ماضيا ومستقبلاً. كتب في مستقبل الثقافة في مصر أنه مطلوب أن نسير على خطى الغرب: «حتى نصبح جزءا منه لفظا ومعنى

وحقيقة وشكلا في كلّ ما يتّصل بالحياة العقليّة والثقافيّة». (٣٢) وعندها فقط يكون خلاصٌ، وتكون النجاة، لأن التلميذ في هذه الحال سيقنع معلّمه بأنه صار شبيها به جدّا؛ والعبد سيقنع سيّده بأنه لا يختلف عنه في شيء؛ وسنقنع نحن الغرب بأننا «نرى الأشياء كما يراها، ونقوّم الأشياء كما يقوّمها ونحكم على الأشياء كما يحكم عليها». (٣٣) الراجح أن طه حسين لم يكن يدري أنه أسهم في دفع الفكر العربي على أخطر درب يمكن أن يرتادها فكر ابتُليَ بالحرص على ابتناء مقولة كونية التماثل وأُصيب بداء الهلع من إمكانية التفكير في إرساء مقولة كونية التغاير.

إن المتلقّي الذي يفترض فيه جابر عصفور أنه من المأخوذين بمقولة كونية التماثل يمتلك تاريخاً. وله أيضا ذاكرة. والراجح أنه لن يقتنع بهذه المصادرات والأحكام، على ما بذله منتجها من مجهود ومعاناة كي يثبتها، إلا متى حصلت له قناعة مماثلة بأن ما قاله النابغة في المديح، وما لهجت به الخنساء رثاءً ونحيباً على صخر القتيل، وما تفنّن الحطيئة في ابتداعه من مهاج، إنما مردّها إلى كون هؤلاء الشعراء وغيرهم قد تمثّلوا الأبعاد الثلاثة للمحاكاة كما قنّنها أرسطو. ولا بدّ أن يكون هذا المتلقّي كثير البراءة واسع الغفلة عديم الحيلة حتى لا يلتفت إلى ديوان الشعر العربي ويدرك دون أي عناء أن كلام المنظّرين عن المدح والهجاء والقيم الواجب تناولها في كل غرض إنما مردّها النظر في الشعر العربي نفسه.

لم يتحدّث أرسطو عن الممدوح والمهجو، بل تحدّث عن الأشخاص الفاعلين فهم إما أن يكونوا كما هم في الواقع، أو أفضل تا هم في الواقع، أو أسوأ تا هم في الواقع. كان كلامه يدور حول الأبطال في العمل المسرحي. أما العرب فإنهم يلحّون على مدح الإنسان بما فيه ويتّخذون من قول عمر بن الخطاب عن زهير أنه «لم يكن يمدح الرجل إلا بما فيه» قاعدة ينطلقون منها. لم يكن العرب منشغلين أصلا بالمشابهة والمطابقة أو المغايرة والاختلاف بل كانوا يتحرّكون من موقع الدفاع عن الشعر. كانوا على يقين من أن الشعر مهدّد بالهوان والتلاشي والضياع والشاعر منذور للضّعة والخسران. ذلك أن الغرضية التي انبنى عليها الشعر العربي تحمل في صلبها جميع إمكانيات خروج الشاعر بالشعر عن حدّه وتحويله إلى سلعة ذات قيمة تبادلية. كانوا على وعي أيضا بأن التنظيم الاجتماعي الجديد الذي نتج عن بناء الدولة الإسلامية وإرساء مفهوم الأمة لم يترك خيارات قدّام الشاعر. لقد عصف الإسلام بالتنظيم الاجتماعي القديم. فصارت قيمة الفتك والبطش وسلوك الغارة والنهب والقتال طلبا للثأر أدخل في المنوعات التي ينهى عنها الدين وتعاقب عليها الدولة. سُدّت السبل في وجه الشاعر. كان الشاعر سيّداً في قبيلته يذود عنها بالكلمة والسلاح. ثم جاء الإسلام وابتدأ اليتم تاريخه. لم يجد الشاعر نفسه مسلوب المكانة فحسب، بل وجد نفسه مسلوب المعاش أيضا. صار قوته بيد غيره من سلاطين وأمراء وأولي نعمة وجاهٍ؛ وعليه إن هو أراد البقاء أن ينتجع بشعره مادحاً متكسّباً أو يخلد للصمت.

كان المنظّرون على وعي بهذه المآزق المروّعة المهلكة. إن الشعر العربي منذ امرئ القيس والنابغة وطرفة كان يجري على المدح والهجاء؛ مدح الذات في الفخر، ومدح الميت في الرثاء، ومدح المحبوب في الغزل، ومدح أولي الفضل طلبا للصلات في القصائد المدحية؛ أما الهجاء فقد كان غرضا روّع الناس من ألسنة الشعراء. يكفي هنا أن نعيد قراءة سيرة دعبل بن علي الخزاعي ونرصد كيفيات تنكيله بناس مجتمعه عامة وخاصة وسيتّضح كيف يتحوّل الشعر إلى وسيلة ارتزاق ووسيلة ترويع للناس أجمعين. إن المدح غرض غير مأمون العواقب لاسيما إذا استبدّ الطمع بالشاعر أو اضطرّته الحاجة إلى التكسّب. فمن المحتمل أن يتعامل الشاعر مع شعره باعتباره سلعة ذات قيمة تبادليّة فيخرج بالشعر عن حدّه ويشرع في مدح الناس بما ليس فيهم ويعمّ الزور ويكون البلاءُ عظيماً. من المحتمل أيضا أن يحوّل الشاعر غرض الهجاء إلى وسيلة يروّع بها كلّ من لا يصله. وهذه حال العديد من الشعراء ومنهم الحطيئة ودعبل بن علي مثلا. فلقد

جاء عن الحطيئة أن عمر بن الخطاب حبسه حين كثر عدد المتظلّمين من هجائه المقذع. فما كان من الحطيئة إلا أن استعطفه بأبيات ذكر فيها رقّة حاله وسوء حال عياله. فبكى عمر وأطلق سراحه وسأله أن يكفّ لسانه عن المسلمين. يذكر الراغب الأصفهاني أنه:

لما حبس عمر بن الخطاب رضي الله عنه الحطيئة بسبب الزبرقان ثم عفا عنه قال: إياك والشعر! فأخرج لسانه وقال: ما لأولادي كاسب غيره! قال عمر: فلا تهجهم. فقال: إن لم أهجهم لم يفرقوني فلا يعطوني. قال: فاذهب فبئس الكسب كسبك! (٣٤)

كان المنظّرون على وعي أيضا بأن في إقرار الغرضية واستدراج الشعراء إلى إجراء الكلام داخل أطر غرضي المدح والهجاء أمر يجعل الشعر يخدم المدينة وناسها فيعلي القيم الممدوحة المطلوب ترسيخها وينفّر من الخصال المذمومة الواجب تركها والهرب منها. إن الغرضية على ما فيها من مخاطر تتهدّد الشعر بالتحوّل إلى انتجاع وتكسّب وزور تظلّ بمثابة الطريق المؤدّية إلى جعل الشعر يرتقي بالإنسان نحو الأفضل والأكمل. لاسيما أن «الشعر نكد بابه الشرّ». فإذا تُرك دون تقنين وتسييج كان البلاء عظيماً.

لقد ذكر قدامة بن جعفر قيماً مُجّدت عند العرب منها الأخذ بالثأر وقرى الأضياف والشجاعة. وهي قيم عُدّت من خصال الفتى منذ امرئ القيس وعمرو بن كلثوم وحاتم الطائي؛ وحبتها الذاكرة العربية بالتمجيد والتبجيل ؛ وتفنّن الرواة وصانعو الحكايات والأخبار في ابتداع القصص التي تزيدها رسوخا وشيوعاً وتستحثّ على التحلّي بها. إن منابت هذا التصور ضاربة بجذورها في صميم الثقافة العربية منحدرة من النظام المعرفي البياني الذي يدير تلك الثقافة ويلوّنها. وهذه الجذور عديدة مختلفة. منها آراء الأسلاف من ذوي الفضل في علم والسياسة وإدارة أمور المسلمين . كتب ابن سلام مثلا: (٣٥)

وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون. قال ابن سلام: قال ابن عون، عن ابن سيرين، قال: قال عمر بن الخطاب: كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه.

وذكر ابن رشيق في العمدة، «باب في الردّ على من يكره الشعر»: (٣٦)

وكتب عمر بن الخطاب رضي الله عنه إلى أبي موسى الأشعري: مر من قبلك بتعلم الشعر؛ فإنه يدلّ على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب. وقال معاوية رحمه الله: يجب على الرجل تأديب ولده، والشعر أعلى مراتب الأدب وقال: اجعلوا الشعر أكج همكم، وأكثر دأبكم، فلقد رأيتني ليلة الهرير بصفين وقد أتيت بفرس أغر محجل بعيد البطن من الأرض، وأنا أريد الهرب لشدة البلوى فما حملني على الإقامة إلا أبيات عمرو بن الإطنابة:

أبت لي همتي وأبى بلائي
وأخذي الحمد بالثمن الربيح
وإقحامي على المكروه نفسي
وضربي هامة البطل المشيح
وقولي كلما جشأت وجاشت
مكانك تحمدي أو تستريحي
لأدفع عن مآثر صالحات
وأحمي بعد عن عرض صحيح

تشترك هذه الآراء في الوعي بما للشعر من أبعاد معرفية تغرس متلقّيه في صميم الثقافة العربية. لذلك يصدّر قدامة بن جعفر نفسه كلامه في نعت المديح بما قاله عمر بن الخطاب في شأن مدح زهير الرجل بما فيه ويرى في قول عمر «إذا فهم وعمل به منفعة عامة». (٣٧)

لقد مثل ديوان الشعر العربي المرجع الذي استلّ المنظّرون العرب القدامى من صميمه القوانين والقواعد التي بنوها على النظر في بدائعه وأغراضه. وهو ديوان ينهض على تصوير ما في طبائع العرب و«أنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها». كما يقرّ ابن طباطبا (٣٨) ويمثّل موضعا من المواضع التي يتجلّى فيها النظام المعرفي البياني ويعلن عن نفسه متلبّسا

بطرائق جريان الكلام مداخلا للرؤية التي أنشأته. لذلك ألحّ قدامة بن جعفر على أن الفضائل التي ذكرها واعتج الشعر الجيد يعمل على ترسيخها أموراً ذكرها الشعراء في أشعارهم (٣٩) فغدت بمثابة القوانين.

هكذا تعلن الرؤية البيانية عن نفسها متلبّسة بالأطروحات والمقرّرات التي تمّ التوصّل إليها. إن الشعر خطاب ملتزم بقضايا المجتمع ومشكلات الإنسان. وهو خطاب ذو منحى توجيهي ينشد تغيير الإنسان ودفعه في اتجاه ما يحفظ على المنزلة البشرية نفسها شرف الاسم. لا خيار قدّام الإنسان من حيث هو إنسان، لا من طريق ما هو مشترك فيه مع سائر الحيوان، إلاّ الارتقاء نحو الأعلى وحثّ الخطى باتجاه الأفضل والتعلّق بالأكمل والأبهى. ولا خيار قدّام الشاعر إن هو أراد أن ينهض بمهمّته كاملة داخل المدينة إلا أن يشيح بوجهه عن نداء الرغبات ووسوسة الأهواء وصهيل الشهوات. لأن كلّ تلك الانفعالات والحالات من صفات أهل المدن الجاهلية الذين استبدّت بهم غرائزهم واقتادتهم على درب تلبية الشهوات فصاروا يشتركون مع سائر الحيوان في الطباع والاستسلام للرغائب والنزوات ونداءات الجسد وركوب اللذّات.(٤٠)

هذا هو التصوّر الذي اضطلع بدور الخلفية التي تحرّك الفكر في رحابها. المدح والهجاء طريقان لا ثالث لهما. المدح والهجاء يوقّيان القول ومنتجه من كل خسران تكن أو محتمل. المدح من جهة كونه إعلاءً لقيم الجماعة واستنهاضا لطلبها إنما يمثّل طريقا سالكة إلى جعل الشعر يتحرّك في دائرة النفع. والهجاء باعتباره تمجيداً لقيم الجماعة بذمّ المذموم منها وتقبيحه واستنهاض الناس للنفور منه إنما يمثّل طريقا أخرى مؤدّية إلى الغاية ذاتها. أما الجمال وما يحقّقه من لذّة وإمتاع فإنه موكول إلى مدى اقتدار الشاعر على التفنّن في التشبيهات المبتكرة والإيقاعات المخترعة المبتدعة التي تجعل القصيدة بأسرها كأنها حرف واحد. هكذا يتلازم الجميل والنافع فيكون إمتاعٌ والتذاذٌ. ويكون إفهامٌ وإبانةٌ. لكن النفع المقصود ليس دينيا بل اجتماعي بالمعنى الشامل. فمن حقّ الشاعر، سواء طرق غرض المدح أو تناول غرض الهجاء أن يختار من المعاني ما طاب له لأن «المعاني كلّها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم في ما أحبّ وآثر». (٤١) هكذا يجزم قدامة بن جعفر ملحّا، في الآن نفسه، على أن الغرض في الشعر إنما هو «التجويد». (٤٢) يكتب:(٤٣)

وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان، من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح والهضيعة، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة: أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة.

هكذا أقصي الشاعر من نتاجه. وهكذا اختزل دوره في تجويد المعاني المتعارفة لا في ابتكار المعنى وتأسيسه. المعاني في المدح معروفةٌ محصّلةٌ معلومةٌ. وكذا المعاني التي عليها جريان الهجاء. والعالم ليس سوى كتاب مفتوح طافح بالمعاني. لأن المعاني في تصوّر العرب القدامى مخلوقةٌ محصَّلةٌ معلومةٌ منذ تأسيس العالم. ولا يمكن للمخلوق أن يزيد على ما قرّره الخالق حبّة أو فتيلا. هذه مسلّمة أخرى من المسلمات التي تحكّمت بحركة الفكر. لقد كان المنظّرون العرب يتحرّكون في رحاب رؤية دينيّة مقاوِمة. كان النقد يصدر في ما خفي من أطروحاته عن تصوّرات جهادية بالتّمام والكلّية. ههنا يتنزّل التحذير من اللبس. وههنا أيضا يتنزّل الخوف من التباس المعنى أو ضياعه وتلاشيه. إن المعاني كلّها صادرة عن المعنى الأوّل الذي لا نظير له في قِدَمه وتعاليه. وضياع المعنى في الأرض يعني فَقْدَ الصلة بالسماء وبالمعنى الأوّل الذي منه الكونُ كانَ حين أراد منه أن يكون. النقد فعل جهاديٌّ مقاوِمٌ. والناقد حارس أمين ينهض بدور خطير وخَطِر أيضاً. حتى لا فرق بين المرابط في المدن الثغور دفاعاً عن بيضة الإسلام وديار المسلمين وحرماتهم والناقد المقيم في المدينة حارسا للخطاب كي يوقّي ناسها من فتنة الكلام. فإذا كان أعداء الملّة يتربّصون بها على

التخوم وفي المدن الثغور فإن المكّار الأمهر إبليس الفتّان، حسب اعتقادهم، إنما يقيم مع الناس في الداخل ويجري من بني آدم مجرى الدم في العروق ويتلبّس بالكلام متحيّنا الفرص لأن دأبه المكر والتلبيس وفتل الأحابيل والتبليس. لاسيما أن القلب مهما كابر وصابر «ضعيفٌ، وسلطان الهوى قويٌّ، ومَدخل خُدَع الشيطان خفي».

مطلوب من الشعر إذن أن يخدم المدينة دون أن يلين ويضعف. وهذه طريقة كربة جدّا لا يقدر عليها إلا الشاعر المبدع. لأن الشعر لا يمكن أن يشدّ المتلقّي إلى الخطاب إلا عن طريقة إثارة اللذة في نفس ذلك المتلقي بواسطة التشبيهات المبتدعة والإيقاعات المخترعة والتفنّن في تجويد المعاني. وتأتي المعاني المراد إيصالها إلى ذلك المتلقي وإفادته بها لتنهض بدور النفع وتعمير الصدور وبذلك لا يخذل الشعر نفسه ولا يمكر بناسه. يلحّ ابن طباطبا، مستندا إلى كلام الجاحظ حول فتنة القول، على أن الشعر «أنفذ من نفث وله فاعلية كفاعلية الخمر في لطف دبيبه وإلهائه وهزّه وإثارته» ويذهب إلى حدّ التسليم بأن «للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها». (٤٤) يتضمن هذا الإلحاح فاعلية الشعر ومقارنتها بفعل السحر والخمر وعياً واضحاً بأن عملية الإثارة تتّم دون رويّة وفكر واختياركما سيقول ابن سينا في ما بعد. فالخمرة تدوّخ الحواس حتى ليكاد محتسيها يتخفّف من الجسد ومن شرطي الزمان والمكان. وهي لا تتحدّر إلى الجوف جرعات جرعات بل تسري دَبِيبَ نَمْلٍ في الجسد كلّه وتصيّر الإنسان في حالة شعورية مرهفة تجعله معرّضاً للانفعال والإثارة دون وعي واختيار. لا يمكن لفعل الخمر أن يوصف على التمام. لأن مفعول تشرابها يدخل في باب ما يدرك بالحال ولا يوصف بالمقال. وهذا هو صنيع السحر أيضاً. إن السحر حال تعاش ولا توصف. السحر يفقد الإنسان إرادته فيصبح خاضعا لإرادة غيره ويعيش حالا من الانجذاب حتى يكاد يصبح مخطوفا مأخوذا مشغولا عن ذاته غير آبه بها أصلا.

تزداد هذه الفكرة وضوحا وعمقا عندما يؤكّد هؤلاء المنظرون على أن الإثارة التي يحدثها القول الشعري في نفس المتلقّي متولدة عن الوظيفة الشعرية. لأن الخطاب الشعري لا يحدثها بما يحتوي عليه من أفكار، بل بما يبتدعه من تجويد للمعاني وإخراج لها في صورة من اللفظ لم يسبق إليها. أسهم ربط النقاد القدامى الشعر بهذه الغاية التي يهفو إلى بلوغها في جعلهم يجمعون على أن للجانب البنائي التشكيلي أدوارا في خلق الإثارة. فإذا أُفقر هذا الجانب وساير الخطابُ العادةَ بطلت فاعلية الشعر وعطلت مهمّته.

تومئ هذه الطريقة في مقاربة الحدث الشعري، في حدّ ذاتها، إلى الرؤية البيانية وهي تلوّن بطريقة تعنة في الخفاء شكل المقاربة وتتحكّم بكيفيات إجراء القراءة. إن الشعر يعرّف منظورا إليه من زاوية فعله ووظيفته. كان من الطبيعي إذن أن تقود القراءة التي تجري هذا المجرى إلى النظر في ما يحدث في ذهن المتلقي بدل النظر في ما يجري في ذهن الشاعر إبّان عملية الكتابة. غير أن هذا المتلقّي الذي انشغل المفكّرون بما يحدثه فيه الشعر من تأثير لم يكن كائناً له حريته. ولم يكن ذاتاً لها اختياراتها وقدرتها على مبادلة الخطاب مكرا بمكر. كان هذا المتلقّي مجرّد متصوّر ذهني. وكانت الغاية من الانشغال به والنظر إلى الشعر من زاوية التلقّي لا من زاوية الإنتاج، الإمعان في تسييج الشعر والحدّ من مخاطر الكلام ومطاردة الفتنة التي يمكن أن تندسّ فيه وتستزلّ المؤمن البسيط الطيّب. هذه الرؤية البيانية التي تنظر في الشعر من زاوية فعله وتقرأ ما يحدث في ذهن المتلقين ستندسّ في كل الكتابات اللاّحقة سواء كتابات الفلاسفة أو البلاغيين فيما بعد وتديرها وفق الطريقة نفسها. وبذلك يتحول التنظير لفعل الشعر جزءاً صميمياً من التنظير للشعر ويصبح قانوناً من القوانين التي تنهض عليها نظرية الشعر عند العرب. فلم تكن مسألة الإثارة التي يحدثها القول الشعري في نفس المتلقّي مجرّد رأي لهج به منظّر ما في لحظة ما من تاريخ النظرية وهي تنهض وتتشكّل بل كانت ثابتا من

الثوابت التي شغلت الفكر.

غير أن الجاحظ كان أول من أشار إلى مسألة الحفز والإثارة بشكل صارم بيّن وأرجعها إلى ما يحدثه القول من مفاجآت في الذهن نتيجة كسره للعادة في إجراء الكلام وعدوله عن السنن المتعارفة في إنتاج الكلام وتعليق بعضه ببعض. فلقد جزم الجاحظ بأن الشّيءَ من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرَبَ كان أبْعدَ في الوهْم، وكلّما كان أبعَدَ في الوهْم كان أطْرَف، وكلّما كان أطْرفَ كان أعجب، وكلما كان أعجبَ كان أبدع. (٤٥)

سيشكّل هذا الرأي على إيجازه أرضية ينطلق المنظرون منها فيما بعد. ذلك أنه يوهم، في الظاهر، بأنه مجرد رأي ولكنّه إنما يعتصر في تلاوينه أصولا كثيرة لمقولات عديدة سيوضحها المنظرون في ما بعد. إن الجاحظ يشير إلى ظاهرة العدول وما تخلعه على الخطاب من غرابة. ثمّ يلحّ معتمداً التكثيف والإيجاز على أن تلك الغرابة تكون بمثابة الطاقة الصادمة أو المفاجَأة التي تحدث أثرها في وهم المتلقّي وذهنه. ويجعل من هذين الأمرين السابقين شرطين هما قوام الجدّة والطرافة. ثم يشير إلى أن الجدّة هي التي تجعل القول أعجب. وتلك كلها شروط مترابطة عضوياً تضع الكلام على الطريق المؤدّية إلى الإبداع. يأتي الجاحظ على كل هذه التصورات في شيء من التكثيف والإيجاز والاختزال ولكن ذلك لم يمنع المفكرين من الاعتماد على تلك الأصول وتطويرها. فابن طباطبا مثلاً ينفذ إلى خبايا ما أشار إليه سلفه ويجزم بأن:

السمع إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه مجّه وثقل عليه رعيه، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه، فقرب منه بعيداً أو بعد منه قريباً، أو جلل لطفياً، أو لطف جليلاً أصغى إليه ودعاه واستحسنه السامع واجتباه. (٤٦)

ثم يلحّ على أن طاقة المفاجأة التي تحدث الإثارة تتولد عن تشكيل المعاني بطريقة تمكّن الشاعر من أن «يؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفاً محبوباً، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشياً غريبا». (٤٧) هذا ما أرجعه قدامة بن جعفر إلى فاعلية الشعر وذهب إلى أن مردّه تمكّن الشاعر من جعل الكلام «يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم». (٤٨)

تؤدّي المفاجأة التي يحدثها القول بما هو عليه من إخراج مبتدع إلى إمتاع المتلقّي وإلذاذه عن طريق إثارة اللذة في نفسه. وتتولّد هذه المقدرة على الإلذاذ عن الوظيفة الإفهامية إذ يلعب البعد الدلالي في الخطاب أبرز أدواره. يلحّ ابن طباطبا على أن الشعر في هذه الحال إنما يسهم في كشف ما كان خافيا في نفس المتلقّي ويتمكّن من التعبير عنه فينقله من مستوى ما يدرك بالحال إلى مستوى ما يدرك بالمقال. إنه يبين عنه ويجعله في متناول الأذهان بعد أن كان في عداد الأحوال. يكتب:(٤٩)

وليست تخلو الأشعار من أن يُقْتصَّ فيها أشياءٌ هي قائمةٌ في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يكمنُ في الضمائر منها فيبتهج السامعُ لما يرد عليه تا قد عرفه طبعه وقبله فهمه، فيُثار بذلك ما كان دفيناً ويبرز به ما كان مكنوناً، فينكشفُ للفهم غطاؤه، فيتمكَّنُ من وجدانه بعد العناء في نشدانه.

لذلك ذهب قدامة بن جعفر إلى أن الشاعر العظيم هو الذي يتمكن من التعبير عن التجربة الإنسانية في أشد لحظات شمولها فينفذ إلى ما في الذاتي الفردي من بشري شامل. فتصبح تجربة هذا الشاعر إطلالة على التجربة المشتركة بين بني البشر. يحدّث قدامة بن جعفر عن الشاعر الذي يوسّع من دائرة فضل الشعر وأمجاد الشاعر وينعته بكونه من المحسنين للشعر الذائدين عن شرف الاسم ويعرّفه هكذا: «هو الذي يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذي وجد حاضر أو دائر أنه يجد أو قد وجد مثله، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر». (٥٠) إن الشاعر المحسن هو ذاك الذي يوسّع إدراك الإنسان بالعالم وبنفسه. ثمّة عواطف وانفعالات تستبدّ بالمرء ولا يقدر أن يصفها أو يعبّر عنها أو يتخفّف من عنتها وضناها. ثم يكون أن الشاعر يقول بلسان المقال ما لا يدرك إلا

بالحال. إنه يستدرج الغامض القائم في الظلّ لا تدركه العبارة إلى منطقة البيّن الواضح الذي تقدر اللغة على تسميته واستدراجه إلى النور. فهو يهب ما لا يسمّى الاسم. وتلك فضيلة الشعر.

ترجع اللذّة التي تنتج عن تلقّي الشعر إلى الوظيفة الشعرية أيضا وما ينبني عليه القول من جمال. ذلك أن تناغم الخطاب تناغماً كلياً يجعله بمثابة الكلمة الواحدة. وهذا ما يدلّ عليه إلحاحهم على اعتبار النص وحدة كجى متماسكة واعتبار البنية الإيقاعية ضابطا يوقّع جميع مفاصل الخطاب وقولهم إن الإيقاع والتناغم وقوّة النسج والسبك هي الطريقة المؤدّية إلى الشعر. يكتب ابن طباطبا مثلا: «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه». (٥١) أما بقية وجوه المجاز ومختلف المحسّنات فتضطلع بدور العامل المساعد الذي يعمّق ذلك التناغم ويرفده. وبذلك يصبح الشعر «اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن» (٥٢) نوعاً من الكلام «يمازج الروح ويلائم الفهم ويكون أنفذ من نفث السحر». (٥٣)

هكذا تصبح اللذة مقترنة جوهرياً بالإدراك الجمالي الذي يرافق عملية «انكشاف غطاء الفهم». وهكذا يلبّي الشعر الحاجة إلى الجميل. يذهب ابن طباطبا إلى أن المستوى الدلالي والأبعاد الجمالية يتعاضدان. وبإمكان أحدهما أن ينهض بالمهمّة وينوب عن غيره. أما إذا عُرِّيَ الكلام منهما معاً فإنه يخرج من دائرة الشعر ويسقط، ويكون سقوطه عظيماً. يكتب: «والشعر هو ما إن عُرِّيَ من معنى بديع لم يعرَّ من حسن الديباجة. وما خالف هذا فليس بشعر».(٥٤)

لا خيار ولا توسّط. لا مواربة ولا رياء أيضا. إن للشعر طريقا إن سلكها عديم الطبع افتُضح. لقد كان هذا الجيل من العلماء على بيّنة من أن الإمتاع إنما يتولّد تا ينبني عليه الكلام من اعتدال. يكتب أبو العباس ثعلب محتفيا بالاعتدال والتوسّط وبالشعر المعدّل الأبيات فيذهب إلى أنه: (٥٥)

ما اعتدل شطراه، وتكافأت حاشيتاه، وتم بأيهما وقف عليه معناه. وإنما بذها سابقاً، ولاح دونها نَيِّراً، لاختصاصه بفضلها، وسلبه محاسنها، وأنها مستعيرة بعض زيه، ومتجملةٌ بما ناسبها منه، لتوسطته ذروتها، ونأيه عن التعدي والتقصير دونها.

يزيد ابن طباطبا هذا القانون وضوحا ومضاء فيلحّ على أن الإلذاذ إنما يتأتّى من تناغم الشعر واعتداله. ذلك أن النفس تسكن إلى كلّ معتدل متناغم وتلتذّ به. لذلك يؤكّد على أن «علّة كلّ حسن مقبول الاعتدال، كما أن علّة كلّ قبيح منفيّ الاضطراب». (٥٦) ولما كانت النفس تسكن إلى ما وافق هواها وتقلق تا يخالفه ولها أحوال تتصرّف بها فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزّت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت. (٥٧)

فإنه من الطبيعي أن يوافق الخطاب الشعري، باعتباره مدركاً قائماً على الاعتدال والتناغم، هوى النفس ويجلعها تلتذّ فيتحقق الغرض المطلوب من الشعر.

سيحرص جابر عصفور على إرجاع هذه التصوّرات إلى ما يعتقد أنه منبت يوناني أفلاطوني أرسطي. فيصدر حكما في شأن ابن طباطبا وكتابه عيار الشعر وآخر في شأن قدامة بن جعفر ونقد الشعر. يكتب معلّقا على كلام ابن طباطبا عن الاعتدال ووحدة القصيدة: «ومهما يكن من أمر فإن الإلحاح على انتظام القصيدة له ما يدعمه في المفاهيم الفلسفية المترجمة عن أفلاطون وأرسطو». (٥٨) أما في شأن نقد الشعر فيصدر حكما أكثر إطلاقيّة حين يكتب:(٥٩)

لم يشعر قدامة أنه يتخلى عن الخط الأرسطي، بإلحاحه على الفضائل الأربع، خاصة أنه فهم هذه الفضائل في ضوء الأخلاق الأرسطية التي تلحّ على ما يسمى «الوسط الذهبي» فتجعل الفضيلة مرتبطة بالاعتدال في السلوك، والتوازن بين قوى النفس. وبهذا أصبحت الفضيلة –عند قدامة– هي اختيار الوسط بين

رذيلتين متضادتين أو نقيضين مذمومين.

لقد وضع جابر عصفور لكتابه مفهوم الشعر عنوانا فرعيا يعلم فيه قارئه المفترض بمحتوى الكتاب. جاء العنوان الفرعي لينبّه المتلقّي إلى أن الكتاب دراسة في التراث النقدي. لكن الدراسة اختارت مما تسميه «التراث» ما عدّته علامات يغني تناولها عن تناول غيرها. لذلك حدث التنقّل عبر العصور والأزمنة بطريقة تكشف تصوّر منتج الكتاب للتاريخ الثقافي العربي ولتاريخ الأفكار مطلقا. لقد توفي ابن طباطبا سنة ٣٢٢هـ وتوفي قدامة سنة ٣٣٧هـ أما حازم القرطاجني فقد توفي سنة ٦٨٤هـ . ولا يمكن للمدى الممتدّ من ابن طباطبا حتى حازم القرطاجني أن يكون أرضا خلاء. لا يمكن للمدى الممتدّة أطرافه من ابن طباطبا حتى ما قبل الإسلام أن يكون قفرا مواتاً. ولا يمكن للقراءة في هذه الحال إلا أن تحجب أكثر مما تكشف لأنها تقفز على الزمان ولا تنظر في الأفكار باعتبارها تولد مسافرة. لكلّ فكرة ماضيها ولها أيضا مستقبلها. ولا يمكن أن تقرأ إلا داخل تاريخ نشأة الأفكار وسفرها وترحالها. إن ما لهج به الجاحظ من آراء وما لهج به رواة الشعر والخلفاء والصحابة قبله، وما جاء في الأحاديث النبوية، وما أقرّه القرآن من أحكام تخصّ القول والسلوك والمعاش والمعاد قد تحوّلت إلى مراجع ثقافية يصدر عنها الكتاب والمثقفون سواء بطريقة واعية أو بطريقة غير واعية لأنها تمثّل جزءا هاما من تكوينهم الثقافي وتحصيلهم العلمي. من هنا يصبح ترشيح تلك النصوص دون غيرها للقراءة، في حدّ ذاته، سكوتا عن منابتها وثقافة منتجيها ومراجعهم. ■

إحالات

١) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ص١/٣.

٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، (د.ت)، ص١/٣٠٥.

٣) يقول ابن قتيبة: «وللشعر دواع تحثّ البطيء وتبعث المتكلّف، منها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الطمع، ومنها الشوق. وقيل للحطيئة: من أشعر الناس؟ فأخرج لسانا دقيقا كأنه لسان حيّة فقال: هذا إذا طمع. وقال أحمد بن يوسف لأبي يعقوب الخزيمي: مدائحك في منصور بن زياد يعني كاتب البرامكة أشعر من مراثيك وأجود، قال: كنّا إذ ذاك نقول على الرجاء ونحن اليوم نقول على الوفاء وبينهما بون بعيد». الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، (د.ت) ص١/٧٨-٧٩.

٤) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، حقّقه وضبط نصه مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلميّة، الطبعة الأولى، ١٩٨١، يكتب ص٣٢: «ولاختلاف قوى الناس في الشعر وفنونه ما قيل كان امرؤ القيس أشعر الناس إذا ركب، والنابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب».

٥) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعرلا وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، ط٢، دمشق: مطبعة الكاتب العربي، ١٩٩٤، ص١/٧٨.

٦) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦، ص٣٣٦ وما بعدها.

٧) الجاحظ، البيان والتبيين، ص١/١٢١.
٨) العبارة للخليل أوردها حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٤٣-١٤٤.
٩) بو الفرج الأصبهاني، الأغاني، بيروت: مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، (د.ت)، ص١٤/١١.
١٠) بن رشيق، العمدة، ص١/٢٣.
١١) يذكر ابن رشيق في العمدة مقتل أبي عزّة فيقول: «وكان أبو عزة كثيراً ما يستنفر المشركين ويحرّض قريشا على قتال النبي ، فأسر يوم بدر، وجيء به إلى النبيّ ، فشكا إليه الفقر والعيال، فرقّ له، وخلّى سبيله بعد أن عاهده ألاّ يعين عليه بشعره، فأمسك عنه مدّة، ثم عاد إلى حاله الأولى، فأسر يوم أحد، فخاطب النبي وسلّم بمثل خطابه الأوّل، فقال النبي: «لا تمسح عارضيك بمكّة تقول خدعت محمدا مرّتين» ثم قتله صَبْراً، وقال: «لا يلسع المؤمن من جحر مرّتين». ص١/٦١.
١٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص١/١٥٤. ويورد ابن قتيبة في الشعر والشعراء الحكاية نفسها فيقول: «وكان كعب فحلا مجيدا، وكان يحالفه أبدا إقتار وسوء حال. وكان أخوه بجير أسلم قبله، وشهد مع رسول الله فتح مكّة، وكان أخوه كعب أرسل إليه ينهاه عن الإسلام، فبلغ ذلك النبيّ فتوعّده، فبعث إليه بجير فحذّره، فقدم على رسول الله، فبدأ بأبي بكر، فلما سلم النبي من صلاة الصبح جاء به وهو متلثّم بعمامته، فقال: يا رسول الله، هذا رجل جاء يبايعك على الإسلام، فبسط النبي يده، فحسر كعب عن وجهه، وقال: هذا مقام العائذ بك يا رسول الله، أنا كعب بن زهير، فتَجَهَّمَتْهُ الأنصار وغَلَّظَتْ له، لذكره كان قبل ذلك رسول الله، وأحبّت المهاجِرَةُ أن يُسلم ويؤمنه النبي فآمنه، واستنشده». وانظر أيضاً، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، وقف على تصحيح طبعه وعلّق على حواشيه، محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨١، يورد الحكاية ذاتها ص ١٨-١٩.
١٣) أبو القاسم الأصفهاني، الواضح في مشكلات شعر المتنبّي، تحقيق سماحة الأستاذ الإمام محمد الطاهر ابن عاشور، تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٨، ص ٨-٩.
١٤) المجد، الفاضل في اللغة والأدب، قرص مرن، الموسوعة الشعرية، إصدار المجمّع الثقافي أبو ظبي، الإصدار الثالث، ٢٠٠٣، باب المراجع، ص٢٢.
١٥) الغزالي، إحياء علوم الدين، ص٨٢٤، الورّاق، موقع المجمّع الثقافي (أبوظبي)، على شبكة الإنترنت. http://www.alwaraq.com
١٦) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ص٦٨١، الورّاق.
١٧) القلقشندي، صبح الأعشى، ص١٧، الورّاق.
١٨) ابن عساكر، مختصر تاريخ دمشق، ص٢٥٢٠ وص٢٩٣٥، الورّاق.
١٩) ابن حجر العسقلاني، لسان الميزان، ص١٠٤٤ وص١١٢٤، الوراق.
٢٠) الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء، الموسوعة الشعرية، ص٢٢.
٢١) ابن رشيق، العمدة، ص١/٩٢-٩٣.
٢٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨١، ص١٣.
٢٣) ابن طباطبا، عيار الشعر، ، تحقيق عباس عبد الساتر، بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٩٨٢، ص، ١٢٥-١٢٦.
٢٤) الجاحظ، البيان والتبيين، ص١/ ١٤٥.
٢٥) الجاحظ، البيان والتبيين، ص٢/ ٧.
٢٦) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٢٢.
٢٧) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٨.
٢٨) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٨-١٩.

٢٩) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، قرص مرن، الموسوعة الشعرية، إصدار المجمّع الثقافي أبو ظبي، الإصدار الثالث، ٢٠٠٣، باب المراجع ص٩٦.
٣٠) نفسه، ص٩٦.
٣١) جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ط ٣، ص٩٠.
٣٢) طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩٤٤، ص٤٣-٤٤.
٣٣) نفسه.
٣٤) لراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ضمن الموسوعة الشعرية، باب المراجع، ص٢٢٤.
٣٥) طبقات ابن سلام، قرص مرن، الموسوعة الشعرية، إصدار المجمّع الثقافي أبو ظبي، الإصدار الثالث، ٢٠٠٣، باب المراجع ص١٦.
٣٦) العمدة، ١/ ٢٨.
٣٧) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص٩٥.
٣٨) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٧.
٣٩) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص٩٩.
٤٠) يذهب الفارابي إلى أن المدينة الفاضلة هي نقيض المدن الجاهلية التي لا شغل لأهلها غير الاستسلام «للذة والشهوة والغلبة»، كتاب آراء المدينة الفاضلة، الفصل ٣٧ «القول في المدن الجاهلية»، تونس: دار سراس للنشر، ١٩٩٤، ص١٤٤.
٤١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص٦٥.
٤٢) نفسه، ص٦٦.
٤٣) نفسه، ص٦٥، ٦٦.
٤٤) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٢٢.
٤٥) الجاحظ، البيان والتبيين، ص ١/ ١٩٤.
٤٦) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٢٥.
٤٧) نفسه.
٤٨) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص٩٤.
٤٩) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٢٥.
٥٠) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص١٣٦.
٥١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٢١.
٥٢) نفسه، ص٢٢.
٥٣) نفسه.
٥٤) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٢٣.
٥٥) ثعلب، قواعد الشعر، الموسوعة الشعرية، ص٤١.
٥٦) نفسه ص٢١.
٥٧) نفسه.
٥٨) جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص٦٣.
٥٩) نفسه، ص٩١-٩٢.

رمزية الناي
في الشعر الصوفي

وفيق سليطين *

على الرغم من تواتر استخدام عدد من الرموز الأساسية في نصوص الشعر الصوفي - بحيث تبدو مرتكزات للتجربة، وحوامل فنية وتعبيرية تنبني بها، وتشفّ عن طبيعتها، وتفتح على عمق رؤاها ومكابداتها - فإن استدعاء الناي فيها لم يجرِ إلا في مراحل متأخرة، على خلاف ما نراه في رموز المرأة والخمر والطلل، التي كانت انبثاقاً كيفياً آخر داخل هذه التجربة، على قاعدة اشتباكها بتقاليد الشعر العربي القديم، وعلى أساس تمفصلها في إطاره الثقافي العام، الذي تنتسج فيه، وتعيد تركيب عناصر محددة منه، فتتعيّن داخله وتتميّز معاً.

وربما كانت بعض التوظيفات الرمزية ذات الثقل المركزي تستجيب لشواغل المعتقد، وتبدي كفاءة في تشييد بنيانه وإنضاج مقولاته، وتمكين انخراطه وتسويغه في مجال اجتماعي وثقافي «ديني» معاند، وهو ما يعلّل، أحياناً، غياب بعض الرموز، وشحّ الطاقة الفنية لبعضها الآخر، تحت وطأة محددات النشأة وعوامل الصلابة في السياج الاجتماعي التاريخي، وأمام وفرة الضغوط والكوابح التي تحدد مسار الإنتاج والتلقي، وتعزّز قرائنه، وتضبط آفاقه الممكنة.

ينطوي الناي على خصائص ذاتية يوافر بها إمكانات شتى للتوظيف، ويبدي قدراً من المرونة في استجابته لمقتضى السياق الصوفي، من حيث البناء والدلالة معاً، وهو ما يتقرر في إطار المشاكلة من جوانب متعددة.

أولاً : القيام بالنفخ

يتكرر ظهور مصطلح «النفخ» في التجربة الصوفية مساوقاً لحركة التجلي، ومقروناً بعمليتي الوجود والإيجاد، وتستثمر دلالته في بناء الصرح المعتقدي والتعبير عنه، من داخل القول بنظرية تفسيرية للوجود، ولحركته المستمرة بالهدم والبناء وما يتأسس عليهما من خلق جديد في كل آن. ومن ذلك ما يبديه الجيلي في مثال الأبيات التالية(١):

١- فتنويعها ذاك التجلي هو الذي
تسميه روحاً وهو بالنفخ واقع

٢- وكان اقتضاء النشو أني روحه
وتعبير نفخ الروح عن ذاك واقع

٣- فحينئذٍ حققت أني نفخة
من الطيب طيب الله في الخلق ضايع

وبمقتضى ذلك، فإن النفخ الإلهي هو علّة الوجود، وهو توجه الحقّ إلى الأعيان الثابتة في العدم، وبه خرجت من حال البطون إلى انكشافها الوجودي، وهي لا تعدو أن تكون مجالي للحق بفعل سريان النفس الإلهي فيها. وهذا المدد المتصل هو الذي يحفظ الوجود، ويؤمّن امتلاء صوره المتنوعة، في الوقت الذي

* أكاديمي سوري، جامعة تشرين.

ينكشف فيه علّة لها. يقول ابن سوار (من الدوبيت)(٢):

من عهد ألستُ أو زمان النفخ
كوشفت من العلم بسرّ النفخ
والعالم نسخة من العلم إذا
حققت علمت أنها من نسخي

ومثلما يقوم الوجود بالنفخ، كذلك الناي لا يصير ناياً إلاّ بالنفخ فيه. وعلى أساس من هذا القران، كان حضور الناي هنا يترجم عن حال الوجود، ويكشف عن الكينونة في عمقها الجوهري الأصيل. يقول النابلسي(٣):

ألا أيها الناي الرخيم كشفت عن
سرائر شوقي يوم تبلى السرائر
وأشبهتني في نفخ روحي وقد بدتْ
لقلبي هنا من سرّ قلبي ذخائر

بفاعلية النفخ، إذاً، يتعين الناي ناياً، وبها، أيضاً، يستوي الإنسان على هيئته. فالتناظر بين الجانبين ينعقد على مركزية العلّة الموجبة لكل منهما، وعن هذا المركز تتفرّع العلامات الأخرى في كلا الجانبين، وكأنها تجعل كل واحد منهما مرآة للآخر، يرى نفسه فيها، على قاعدة الاشتراك والتماثل المفضية إلى مستوى من التطابق، يغدو معه كل طرف هو عين الآخر من حيث هو غيره. فالنفخ في الناي يحكي نفخ الروح، وعنه يلزم الظهور والتعيّن وانكشاف الجمال إلخ. ومن الجلي أن الاشتراك بين طرفي التناظر يقوم على المستويين الوجودي والمعرفي؛ إذْ بالنفخ يكون القيام الوجودي، الذي يجعل من المخلوق «الإنسان والناي» مجلىً للخالق، وبه أيضاً، يكون كل منهما ترجماناً لأسرار المعرفة الحقة، ولساناً ناطقاً بها على نحو من الأنحاء.

ويظهر النفخ الإنساني في الناي، فعلاً محاكياً للنفخ الإلهي؛ إنه إنتاج آخر لفعل الخلق، يصير به المخلوق خالقاً، وكأنه يعيد «تحيين» الفعل التأسيسي، ويقيم من خلاله في الطور المقدّس، عبر إنتاجه له من جديد. النفخ الإلهي في (الأعيان) يبدع الوجود، ويحققه بالمعنى. وفي المقابل، فإن النفخ الإنساني في الناي، يعيد إظهار المعنى الإلهي الباطن، وبه يغدو خالقاً ثانياً، وصورة مضروبة على هيئة الإبداع الأول. ولعلّ ذلك ما يشير إليه أبو مدين التلمساني بقوله(٤):

وما الكون إلاّ مظهر لجمالها
أرتنا به في كل شيء بدا حُسنا
يعيد ويبدي فعلها كل محدثٍ
وكلّ قديم فهي قد حازت المعنى

هكذا يقوم الإبداع الإلهي في مقابل الخلق الإنساني المحاكي له، والذي هو تمثيل واستعادة تجدد قيام الفعل الأول، من حيث هي صورة له. وهذا ما يبدو في قول النابلسي(٥):

إذا ما سمعت الناي سواه منشد
لينفخ فيه فاعتبر واكتسب حالا
فآدم ناي الله سواه نافخاً
من الروح فيه روحه مثل ما قالا

على هذا النحو يتقابل ناي الوجود المتعين بالنفخ الإلهي (آدم)، وناي القصب، العود المتعيّن بالنفخ ناياً ناطقاً حياً متميزاً من عشوائية الأجمة ومنقطعاً عنها.

ثانياً : الطبيعة البرزخية

يقوم التناظر، في هذا المستوى، بين الناي والإنسان (الصوفي) من جهة المضايفة بين الحق والخلق، وتلك هي الصورة البرزخية المركبة، من حيث إن لها وجهين: وجهاً إلى الحقِّ، ووجهاً إلى نفسها. فالناي، بهذا المعنى، كالإنسان وسائر المخلوقات والمظاهر الكونية، التي تشف سطوحها وأجرامها عن المعاني الإلهية القائمة خلف صورها الوجودية؛ وهو ما يجعل منها جميعاً محلاً لانكشاف الجمال الإلهي، ومجالي خاصة له، تتيح تأمل الجمال الخالق في الحضور المتناهي للمخلوق. ومن طبيعة الصورة البرزخية أنها تبدي وتحجب، وتمنح وتمنع، وتجمع بين الأمرين في وقت واحد. وذلك ما نراه في حضور الناي

مظهراً من مظاهر الجمال الإلهي، وعلامة تنطوي عليه وترشح به. يقول ابن الفارض(٦):

تراه إن غاب عنّي كل جارحة

في كلّ معنى لطيف رائق بهج

في نغمة العود والناي الرخيم إذا

تألّفا بين ألحان من الهزج

وفي مسارح غزلان الخمائل في

برد الأصائل والإصباح في البلج

يندغم الناي هنا مع مظاهر الطبيعة المتنوعة في وحدة قوامها التكامل والانسجام، ذلك أنها جميعاً، على اختلاف آحادها، مظاهر للجمال الإلهي المتجلي فيها. والصوفي هو الذي يخترق حدود الصورة، وينفذ إلى المعنى الذي يتخللها ويسري في أوصالها، ويتبدّى من داخل حدودها وخصائصها الذاتية المقيدة من غير ما تقيّد بها. ولذلك فإن الحضور مع المعنى هو تجاوز لقيد الصورة، إنه غياب عنها واستبقاء لها، وقيام بالحركتين معاً، في وحدة متوترة تكون، في اللحظة نفسها، غياباً وغياباً عن الغياب.

والناي من حيث هو صورة برزخية - شأن غيره من أعيان الوجود - يضايف بين المباشرة والعمق الذي يقطنها، ويردّ ما يبديه من دلالة تتكشف من داخل حدوده الخاصة، على غيره من هيآت الوجود، ويتلقّى منها في تبادل متصل، كاشف - عبر متغيراته وتباين خواصّه - عن المطلق الذي تشير إليه الأدلة، ويحضر في تراكبها الدلالي الواحد الكثير، دون أن يرتد إلى أي منها، ودون أن ينحصر فيها. وفي هذا المجرى الكوني يتبدّى الناي وحدة وجودية تلتحم مع غيرها وتتميّز عنه، وعلى النحو نفسه يظهر في القصيدة وحدة بنائية، وعنصراً تكوينياً في «سيمفونية» النقوش والعلامات، يضطلع بدور وظيفي داخل كيانها الكلي الشامل، الذي يطوي المتباينات إذ يؤسسها، ويجوزها في قيامه بها. يقول النابلسي(٧):

حبذا ضجّة السماع سحيراً

إن تكن بالدفوف والنايات

وصرير الطنبور والجنك لما

شاكلته رقيقة النغمات

وصياح السنطير للهو يدعو

وكؤوس الطلا بأيدي السقاة

مجلس فيه موسم للأماني

وهو بالأنس حُفَّ واللذات

سيما والملاح تخطر فيه

بوجوه محمّرة الوجنات

صرخ الناي فاستمع يا نديمي

وتنصّتْ لهذه النفحات

وتأمل ما في سماعك فيه

وخذ الأمر من يد الأصوات

صور تلك في السماع تجلّتْ

ثمّ ولّتْ وما لها من ثبات

في تداخل الأنغام، وتشارك الآلات، بأجرامها المتفاوتة وخصائصها المتنوعة، يحضر الناي - كما أبدينا - مكوناً فاعلاً إلى جانب غيره من عوامل البناء والتشكيل، في لوحة يمكن أن نميّز فيها تجاوب آلات النغم بالنقر والتوقيع والعزف والنفخ، واختلاطها مع تجاوب الأصوات والحركات والهيئات، في أدوارها المتناوبة والمتساوقة والمتقاطعة والملتحمة معاً، يبارح كلّ منها حدّه الذاتي، ويفيض على جدران نفسه، ويمتدّ إلى الآخر. وفي قرارة هذا المتصل يحدث الاختلاط والاندغام والتمازج، بحيث يكاد ينعدم التمييز، وتنهدم الحدود والفواصل. يجري ذلك على مستوى الأنغام والحركات والهيئات، التي تمور وتتوالج، في حركة متنامية تفضي إلى تكسير إطار الصور المفردة، ونقض صلابتها، وبهذا يكون تجلّي الصورة مقروناً بحركة تلاشيها، في مركّب يؤلف بين التجلّي والتولّي، والثبات والمحو، والمؤالفة والمخالفة.

في هذا الخضم المحتدم، يضطلع الناي بدور وظيفي مزدوج، فهو يسهم مع «الجنك والطنبور والدفّ إلخ» في تركيب الصورة، وشحنها، وتفعيل طاقة إيحائها الكثيف. لكنه، من جهة أخرى، لا يلبث أن يعلو

وحدة التجانس، ويفور على سطح محلولها، بحيث يبدو أن انطلاقته القصوى هذه، تسبقها مرحلة تحضيرية، تكون عامل تأسيس لها، وباعثاً لاهتياجها، ومحرّضاً لاندفاعها العرام، الموجب لتبلج المعنى بسريان النفس في الناي على وجه أكمل، يقوّي تراكب متباينات النغم إذْ يخترقها ويصطبغ بها، ويرفعها صاعداً بها ومصعّداً لها إلى ذروة ينتقض عندها الانغلاق الذاتي، وتنفخ الهوية المقيّدة على جوهر الكينونة وعمقها اللانهائي.

هكذا يتعين الناي صورة تشاكل غيرها من صور الوجود، التي يفرد كلّ منها، بقوامه المختلف، ضرباً لحضور الموجود، ويكشف، من داخل حدّه المخلوق، عن الجمال الخالق المباطن لصورته الظاهرة، والمتجلّي فيها، والمقوّم لها. وكذلك فإن تمايز الآلات بما ينقدح فيها، يجعل كلاً منها محلاً لسفور الجمال الإلهي واحتجابه أيضاً. فالتمايز يرتدّ إلى وحدته في العمق الذي يتخلل الصور، وليس ذلك إلا المعنى الإلهي، الذي ينعكس متميّزاً باختلاف المجالي، وتنوّع الصور، وتباين الأنغام والأوصاف. وهو ما يحققها بخاصّيتها البرزخية، التي تزدوج بها بين الجانبين، وتؤلفهما في بنية واحدة، وتنفتح على كلّ منهما معاً، فتكون هي نفسها وغيرها، تجمع بين الهوية والسوية، وبين المطابقة والمفارقة، أو بين الذاتية والمغايرة. وذلك ما يَسِمُ حضور الناي في هذا المستوى، ويكشفه بخاصيات الازدواج والتقابل، التي تنتظم سائر آيات الوجود، فتوحّد أقسامه الكثيرة من وجه، وتفرّق بينها من آخر.

ثالثاً : مفارقة الحضور والغياب

إذا كان تعيّن الكائنات في الوجود يفتح عهد الاغتراب، بانفصالها عن أصلها الكلي الخالد، ويجعلها تعاني مرارة التمزق ومشاعر الحنين الجارف، أملاً بالعودة إلى ما كانت عليه قبل أن تكون، فإن الناي - بصيرورتهناياً - يخضع لهذا التحول بين ضربي الوجود، ويكتوي بألم المعاناة وشقاء الوعي، إذ إن شرط وجوده هنا، أن ينفكّ عن وجوده الأصيل هناك، وأن ينفطم عن الأم، ويُلقى به خارج مجالها الفردوسي الحاضن.

إن حضور الناي، بصفته المتحققة هذه، هو انخلاع عن الأصل، وانبتات عن الجذر الحي. إنه حضور قائم بالغياب ومحكوم به، وسيبقى ذلك جرحاً غائراً في الإنيّة، يفجّر فيها مشاعر اللوعة، ويحملها على مكابدة أحاسيس النأي والفرقة والتناهي، المصحوبة بتمدد حلم العودة، وبتوثب الرغبة واندفاعها لمعانقة المصدر والالتحام فيه.

ما يوحّد، إذاً، بين الصوفي زالإنسانس والناي، وفق هذا التوجه، هو أنّ كلاً منهما يجأر بالشكوى من مبارحة الأصل والتحول عنه. ولهذا فإن شكوى الصوفي من كونه الزماني الحادث، وتحرّقه للعودة إلى وجوده الإمكاني السابق على حدث الانفصال والتعيّن، سيغدوان مطابقين لواقع الناي، في شكواه من ألم الفراق والانعزال والرسوخ في الهوية الفردية المقيّدة، وفي اشتهاء العودة إلى الموطن القديم، حيث الوجود الأصلي السابق على حدوث القطع والتمايز والانغلاق الفردي.

في النغمة الملتاعة للناي يتكشّف نداء الكينونة، وينطلق صوت الرغبة في الرجوع إلى أجمة القصب والانغراس فيها. والأجمة للناي، على هذا النحو، معادل لهيولى الوجود بالمنظور الصوفي. وفي تأمل كلام الناي وكلام الصوفي، من هذه الجهة، نسمع وراء كل صوت منهما «ذلك الرنين الأزلي للانفصال»(٨)، وبينما نصيخ السمع إلى الحشرجات المكبوتة الغامضة، يخترقنا نواح الكائن المنفصم، الذي شكّلت ولادته هوّة فاغرة، وانبجاساً أساسياً لتراجيديا الوجود. وكما يتبدّى الكلام الصوفي، بهذا الوجه، حرقةً والتياعاً، كذلك يحضر الناي بخاصيات مطابقة، تكشف عما يتخلله من قوة اللهب وفداحة الاحتراق. يقول جلال الدين الرومي(٩):

استمع إلى الحكاية التي يحكيها الناي عن الانفصال.

«منذ أن قطعت من أجمتي،

أصدرت هذا الصوت النائح.

وكلّ من فصل عن حبيبٍ

يفهم ما أقول،

وكلّ من اقتلع من أصله

يتوق إلى العودة إليه».

وبحكم ما ينطق به الناي هنا، ينكشف للرومي باطنه الناري الملتهب:

«الناي نار، وليس ريحاً

لتكن لا شيء.

استمع إلى نار الحب التي داخلت نغمات الناي،

كما داخل السُكر والذهول الخمرة».

ومن شأن النار أن تأتي، بهذا الضرام، على كثافة الذات، وأن تهدد مبدأ وجودها الذاتي وتعصف به، لتضعها على درب التوجه إلى المصدر، إلى القاع والمنجم وحرارة الأعماق. لكنّ نغمة الناي نفسها لا تختزل في هذا الوجه، لأنها تتكشف من داخل هذه الحقيقة – حقيقة الهجر والقطع والانفصال – عن وجه آخر مقترن بجمال الأصل ومفصح عنه؛ فالناي، شأن غيره من آيات الوجود، يبدي من واقع اغترابه حضوراً للأصل، ولمعانيه السارية في الصورة، ولذلك فهو مقصى عن الأصل الإلهي، ومحكوم، في الوقت نفسه، بمعايشة جماله المتبدّي فيه والمباطن له، وهو، من جهة هذا الحضور، يتألق بالبهجة والإشعاع، ويزخر بالفتنة والإشراق. وذلك ما يشدّه إلى التعلّق بوجوده الخاص، ويشكلّ قوة أخرى تتعين في مقابل حركة الاغتراب، المعرّفة بقوتها النابذة، التي تعمل لقذفه خارج هذا الوجود القائم – من زاوية النظر الموافقة لها – بالفقد والانقطاع. ومن هنا، فهو – أي الناي – يجمع بذاته بين الأمرين، فيكون غياباً عن الأصل وقياماً به، أي أنه يؤلف، في بنية واحدة، بين الحضور والغياب، ويظل، على نحو عميق، متوتراً بينهما، وحاضراً بهما معاً، ومحكوماً بهذه المفارقة، ولذلك نراه يجمع بين خاصيات التقابل، ويكون كلاً من طرفيه في اللحظة نفسها، كما يبيّن الرومي متحدثاً بلسانه. يقول(١٠):

«وتجدني في كل تجمّع

أمزج بين السرور والأسى،

جسد يخرج من الروح،

وروح يخرج من الجسد،

وليس في مقدورنا أن نخفي ذلك المزيج

....

....

الناي جرح ومرهم في وقت واحد.

ألفة وتوق إلى الألفة

في أغنية واحدة.

هجر مشؤوم،

وصبابة رقيقة، معا».

وعلى أساس من هذه الوضعية، التي يتعرّف بها الناي ههنا، نجد تعبير النابلسي عنه يتناوب بين «الصراخ والغناء» وبين «الشدو والانتحاب»، وتلك هي المفارقة التي يجلوها نص الرومي بخصوص الناي، في وحدة انقسامه بين الألفة والفقد، والهجر والصبابة، والجرح والمرهم. وإذا ما بدا أحد الجانبين مسيطراً، أحياناً، في استحضاره وتسميته والإشارة إليه، فإن مقابله يتلامح من خلاله؛ ذلك أنه يلازمه، ويداخله، ويكونه، في اللحظة نفسها، من حيث هو وجهه الآخر.

الناي واللغة وحركة الوجود:

في التأمل العميق للنشاط الصوفي، من حيث هو علاقة بين الإنساني والإلهي، تنكشف اللغة شرطاً لتأسيس هذه الوضعية، ومنطلقاً لإحراز أية صلة تكنة في هذا الاتجاه. وزيادة على ذلك، سنرى أنها تستوي حاضناً جامعاً لعلاقة الصوفي بالمطلق، لا قيام لها خارجه، ولا تحقق لها إلا بشرطه، ومن داخل ما يوافره وينطوي عليه من قابليات التفاعل والنمو والتحول. «إن نمط وجود الألوهية في الموقف الصوفي هو اللغة، ولا يمكن لهذا الأخير أن يدخل في علاقة معها إلا بوصفها لغة. من هنا تحول الافتتان بالألوهية إلى افتتان بنمط حضورها داخل الموقف، وهو اللغة»(١١).

غني عن البيان أن اللغة ههنا، لا تتعرّف بكونها أداة للتواصل والتبادل والمداولة اليومية. إنها نمط انكشاف الوجود الأصلي، أو هي مسكن الكينونة الأصلية وطريقة حضورها؛ ولذلك سيتم الانتقال باللغة من كونها مجالاً للتخاطب والتوصيل وإنتاج الدلالة البشرية، إلى اللغة كجذر للكينونة وانفتاح عليها، وبهذا تغدو لغة شاملة للوجود، بهيئاته وعلاماته وأشكاله المتنوعة، التي تنتقش في المصحف الكبير الذي تلاه الحق تلاوة حال، لا تلاوة مقال(١٢). هذه الوثبة من اللغة إلى الوجود، أو من المفهوم الاجتماعي للغة إلى مفهومها الوجودي، هي التي تتيح للصوفي أن يفرغ نفسه لسماع لغة الأصل والالتذاذ بها، وليكون لها، هي أيضاً، أن تتكلم من خلاله وتتفتّح فيه.

وهذه اللغة، بمفرداتها الوجودية المتمايزة، لا تني تتماوج وتلتحم آحادها، في حركة دائبة من التداخل والتوالج، باعتبار النفس المتدفق فيها، وهي، على هذا النحو، علامة كبرى، وآية مركبة جامعة، تتقطر في صورة الناي، الذي يحكيها بتتابع النفخ، وتداخل النغم، وانتساج الحركات، وتساكنها، وانخراطها معاً. ومن هنا فإن الحضور الصوفي تجاه الناي، من حيث هو نشوة ولذة وانخطاف، يرتدّ إلى كونه علاقة باللغة، تتحدد بالمستوى نفسه، من حيث هي علاقة اندهاش وذهول وافتتان، وتردّ هذه الأخيرة، بدورها، إلى حركة الوجود المفصحة عن العمق الذي ينطق بها، ويعيّنها، ويقوم خلف أشكالها، في ذلك النبض الذي يطويها ويفتحها، من جديد، في كل آن. وبهذا المعنى، فإن الناي ينطق بلغة الوجود الحق، أو يصل بها؛ ولهذا كان الإنصات له اتصالاً بلغة المطلق، وانقطاعاً عن لغة الانتفاع والتواصل الجزئي، التي ترسخ، في إنتاجها الدلالي، حقيقة الانفصال والتناهي، وتعزز المركزية الأنطولوجية للذات المنفصمة.

إن شرط المجاوزة في الانتساب إلى لغة المطلق، أو إحراز صلة به، هو الانقطاع عن اللغة المتداولة والإعراض عنها، وصمت النسبي هنا، شرط لانبجاس لغة الآخر المطلق وانفتاحها. ولهذا نجد تكراراً لطلب الصمت والإنصات والإمساك عن أي كلام آخر في حضرة الناي. ومن ذلك ما سبقت الإشارة إليه في قول النابلسي(١٣):

صرخ الناي فاستمع يا نديمي

وتنصّتْ لهذه النفحات

وتأمل ما في سماعك فيه

وخذ الأمر من يد الأصوات

في هذا التدرج المتصاعد من الاستماع إلى التنصّتْ فالتأمّل، يكون الانقطاع عن الكلام الإنساني شرطاً لتلقي كلام الناي والامتلاء بخلجاته وأسراره. والصمت تجاه هذه اللغة - لغة الآخر المنبثقة هنا - يعني أن يمنح الصوفي نفسه لها؛ أي أن يتوقف عن النطق، ليغدو محلاً لنطقها هي، ليكتشفها أو ليكتشف نفسه في أفقها، بعد أن تحرر بالصمت من كل قول يخصّه ويردّه إلى نفسه. ولذلك كان الصمت، أمام ما يقوله الناي، سبيلاً إلى الاتصال باللغة التي تتكلم عبره، تلك اللغة الخالقة التي تجوز حدّ المخلوق، في الناي والصوفي على السواء، فتغمره وتحتويه. وفي طموح القيام بالأصل، عبر هذه اللغة، ما يفسّر الإلحاح على ضرورة الانسحاب من لغة الذات والتخلي عنها، في مثال الأبيات الآتية(١٤):

١- إذا ما سمعت الناي سوّاه منشد

لينفخ فيه فاعتبر واكتسب حالا

٢- أيها الناي عندك الخبر

ليس للأذن عنك مصطَبَرُ

٣- ينشط المرء من عقال إذا ما

صرخ الناي حيث راق الغناء

٤- فاستمع يا نديمي إن كنت مثلي

مطلق الحال ليس فيه خفاء

لقد أشرنا إلى هذا الحضّ على الاستماع، من حيث هو صمت وتنصّتْ وخروج من لغة الذات؛ لأن الانفتاح بالصمت على مطلق اللغة، يرفع الإنصات عن

كونه وظيفة للإدراك البشري، بحيث يغدو انفتاحاً على اللغة المطلقة وانخراطاً فيها. يعبّر فريد الدين العطار عن ذلك، من خلال التوجه إلى الناي، بقوله(١٥):

«هذه هي الطريقة

التي ينبغي أن يستمع فيها الإنسان إلى الناي.

يُقتل، ويُلقى في الدم».

وليس السكوت والإنصات والصمت والانقطاع عمّا يحيل على الذات، ويصل بها، ويؤكدها، سوى ضرب من قتل النفس والانخلاع من كثافتها، عبر هذا الموت المؤقّت، الذي يتيح إمكانية القيام بالجوهر والتلاشي فيه، وذلك هو الوجه الآخر للذوبان في اللغة المطلقة، أو في ندائها العميق المتكشف هنا بالناي على نحو خاص. ومنه ما ينطوي في قول النابلسي(١٦):

ربّ موصول هو الناي الذي

طاب للسامع فيه النغم

كاد من ينفخه ينفخ في

روحنا روحاً ولا أحتشم

حيث معلوم لنا نافخه

من ورا كل الورى منبهم

يوصل القوت إلى الروح به

عن طريق الأذن فالأذن فم

بهذه الاستجابة لنداء اللغة الأخرى - عبر الناي - يتحقق الصوفي بمستوى أعلى من الوجود، وينقض كونه السابق بولادة جديدة، تسحب منه إمكانية القول، وتنأى به عن مألوف كلامه، وتجعله أسير لغة جديدة، هي لغة العمق والخفاء والنفخ المتدفق الساري في المظاهر والصور والأشكال. ولكي تتحقق هذه الاستجابة بصورتها المثلى، أو لكي ترقى نحو مطلقها المشتهى، من أجل مواكبه انفتاح اللغة الإلهية وإطلاقها، لا بدّ من تحقيق شرطين، على الأقل، يندرجان في نسق كفّ الذات عن الكلام، وحملها على الإقامة في أفق الصمت والغياب. وهما:

١ - خرق جدران النفس:

إذا كان الناي لا يصير نايًا إلا بمرور النفس فيه، فإن اقتلاعه من موطنه القديم لا يكفي، وحده، لمنحه حياة الناي، إذ لا بدّ أن يخضع لتحويل يمارس عليه، ويغيّر في طبيعته، فينالها بشيء من الخرق والإتلاف، ويُجري عليها قدراً من التحوير ينال به من صلابتها، ومن شدة تماسكها وانغلاقها. ويكون ذلك بإحداث الثقوب في جسد الناي، وبالاقتطاع منه، وبترقيقه من جهة الاستعداد لتقبّل النفخ ومباشرته. هذا القدّ من الطبيعة، هو، من الجهة الأخرى، إعداد لها لتلقي النفس المبدع وتبلّجه فيها، ويوافق ذلك ويوازيه ما تؤسسه التجربة الصوفية في مواجهتها للنفس والجسد، بالنقض والإتلاف وقطع الروابط وتبديد الخاصيات المميزة لهما، ابتغاء الترقي والتحول ومفارقة الطبيعة الذاتية بولادة جديدة، تضع الذات وتدفعها على خط العروج وأفق المكاشفة. يعبّر ابن الفارض عن تجربة التحول هذه، بقوله(١٧):

فنفسي كانت قبل أمّارة متى

أطعها عصتْ أو أعصِ كانت مطيعتي

فأوردتها ما الموت أيسر بعضه

وأتعبتها حتى تكون مريحتي

ويقول النابلسي(١٨):

هوى قد أذاب النفس والروح والجسما

فلم يبقِ عيناً للمشوق ولا رسما

سلونا على سلمى نفوساً نفيسة

وإسماً لنا لم نبقِ ذاتاً ولا إسما

يبدو لنا، من خلال الانتقال بين هذين الشاهدين، أن إحراز الصلة بالعلو والانفتاح على لغته، يتوقفان على مقدار التحويل الممارس على الذات، وعلى درجة إعمال قوة الهدم في الطبيعة الفردية الحادثة. ولقد سبق الكلام، في غير هذا المكان، على المنازلة الصوفية للنفس، وعلى مجابهتها للجسد بالإسقام والإضناء، وبالحتّ والتذويب، وبكل ما من شأنه أن يهمد قواه،

ويعصف ببنيانه(١٩). وبهذا يلتقي الصوفي والناي عند ضرورة خرق جدران النفس وتحويل الطبيعة الذاتية، فيكون كلّ منهما صورة للآخر ومرآة له. يقول جلال الدين الرومي(٢٠):

«اقتلع المبدع قصبةً من أجمة القصب،
ثقبها عدة ثقوب، ثم سمّاها إنساناً.
ومنذ ذلك الوقت، تنوح من ألم موجع
بسبب الفراق، ناسية البراعة التي
أعطتها حياة الناي».

وفي هذا السياق يتساءل الرومي: «لماذا لا يكون هناك نغمة مضاعفة، متساوقة مع الشكوى، بحرٌ من الثناء على براعة ذلك المبدع الذي لم يقتلع القصبة من الأجمة فحسب، بل شكّل أيضاً الأسطوانة المعراة في صورة ناي، يعني ذلك الشكل الإنساني بثقوبه التسعة»(٢١).

٢ - التجويف وفراغ القلب:

يتواتر كلام أهل الطريق في الحضّ على الصمت والسكوت والإنصات، كما لاحظنا في كثير من الشواهد السابقة، وكذلك تتوارد إشاراتهم التي تقرن لزوم الطريق بتخليه القلب من كل شيء سوى الحق، وهذا التفريغ شرط أول لإمكانية انبثاق الكلام الإلهي ومعايشته، وهو، إلى ذلك، إزاحة للذات عن كونها مركزاً يعيّن موضوعاته، ويتجه إلى امتلاكها والسيطرة عليها. وفي هذا التجرّد والإتيان على ما تكتنزه الذات، تجويف لها، وإسقاط لحظوظها، ومحو لما تراكمه وتنغلق عليه، بحيث لا تعود تنطوي إلا على فراغها المؤهَّل لاختراق المعاني له، وتدفقها عبره، ونطقها فيه.

وبمثل ذلك، فإن الناي لا يغدو قابلاً لسريان النفس فيه إلاّ بتجويفه، وتقشيره من الداخل، وتفريغه من مادته الخاصة، التي تشكّل، بتراصّها، وحدته الذاتية. وذلك هو شرط الانفتاح على المطلق، والقيام بما ينتسب إليه. وبتحقق هذا الشرط، يتبيّن أن الآخر «المطلق» لم يعد موضوعاً، بل إنه هو الذي يتكلم عبر الذات المفرغة من ذاتيتها، والمزاحة عن مركزية وجودها، والشاهدة على امتلائها بالأصل، أو بالسريان الحي فيها، وذلك ما يوجّه إليه النابلسي في كلامه على الناي، إذْ يقول(٢٢).

يسكر العقلَ بالذي منه يبدو
فتفيضُ العلوم والأنباءُ
إنّ علم الإله يملأ قلباً
فارغاً عنه زالت الأشياء

هكذا تكون القصبة، قصبة الناي - بتجويفها وتعريتها، ومن ثَمّ بالفيض الناطق الذي يملأ فراغها، ويمرّ من خلالها - صورة للصوفي، أو هيئة وجودية وقابلية معرفية، يرى فيها ذاته، وقد أنجزت تجويف نفسها، وباتت تستند إلى فراغها وتنظر فيه، لتشهد قيامها بالأصل، ومواكبتها لتحولاته، واستعدادها المتجدد للتقلب معه، وللامتلاء باللغة المطلقة، التي تنفتح عليه فيما لا يتناهى من علامات الوجود وصور الاستحالة. يقول النابلسي(٢٣):

وكنْ ناظراً آثارها بعيونها
وإلاّ فعن آثارها لم تزلْ أعمى
ولا تسمع الأصوات إلاّ بسمعها
فإنك إنْ تسمع بها تسمع الصمّا

وفي علاقة النظر والسماع وتحولهما معاً في أفق المطلق ولغته، يكون فراغ الذات، لدى الناي والصوفي، سبيلاً لانكشاف نداء المطلق وانقداح سرّه العميق، الذي يغمرهما ليبقي عليهما فيه، ويطويهما داخله. ألم يقل سعدي الشيرازي(٢٤):

«لا تذهب إلى البحر، قلت لكَ: حذارِ!
وإذا ذهبت، فأسلمْ إلى الطُّوفان جَسَدك».■

إحـالات

١- عبد الكريم الجيلي: قصيدة النادرات العينية مع شرح النابلسي، تحقيق يوسف زيدان، دار الجيل، بيروت ١٩٨٨م، صص: ٩٥، ٩٩، ١١١.

٢- ابن سوار: ديوان ابن سوار، تحقيق محمود إبراهيم مصطفى مع دراسة لحياته وشعره، رسالة دكتوراه بجامعة الأزهر، القاهرة ١٩٧٧، ص ٥٧٢.

٣- عبد الغني النابلسي: ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، دار الجيل - بيروت د.ت ٢١٩/١.

٤- أنظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٢م، صص: ٥١/٥٠.

٥- النابلسي: ديوان الحقائق ومجموع الرقائق ٢٢٣/٢.

٦- ابن الفارض: ديوان من الفارض، تحقيق عبد الخالق محمود، دار المعارف - القاهرة ١٩٨٤.

٧- النابلسي: ديوان الحقائق ومجموع الرقائق ٨٣/١.

٨- أنظر: عنايت خان، يد الشعر، خمسة شعراء متصوفة من فارس، ترجمات قام بها كلمان باركس، ترجمه عن الإنكليزية وقدّم له د. عيسى علي العاكوب. دار الفكر، دمشق ١٩٩٨م. ص ١٤٠.

٩- المصدر السابق، ص ١٤٣ وما بعدها.

١٠- المصدر السابق، ص ١٤٣ وما بعدها.

١١- منصف عبد الحق، زمن الكتابة، زمن الاتصالات، مجلة الكرمل العدد (٤٦)/١٩٩٢/ ص ٥٧.

١٢- أنظر: ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق د. عثمان يحي، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع معهد الدراسات العليا بالسوربون، القاهرة ١٩٨٥م، ١٣٢/٢.

١٣- النابلسي: ديوان الحقائق ومجموع الرقائق ٨٣/١.

١٤- المصدر السابق، على الترتيب ٢٢٣/٢، ٢٠٤/١، ٢٥٤/٢.

١٥- عنايت خان: يد الشعر، ص ١١٨.

١٦- النابلسي: ديوان الحقائق، ٩٢/٢.

١٧- ابن الفارض: الديوان ص .

١٨- النابلسي: ديوان الحقائق، ٦٥/٢.

١٩- وفيق سليطين: الزمن الأبدي، دار نون، اللاذقية ١٩٩٧م، ص ١٤٤ وما بعدها.

٢٠- عنايت خان: يد الشعر، ص ١٧٤.

٢١- المصدر السابق، ص ١٤١.

٢٢- النابلسي: ديوان الحقائق، ٢٥٤/٢.

٢٣- المصدر السابق، ٦٥/٢.

٢٤- محمد غنيمي هلال: مختارات من الشعر الفارسي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥م، ص ٢٢٤.



على لسان نارسيس

«إلى محمد خلاق»

عبدالمنعم رمضان *

كان يقودُ الإبل إلى مأواها، ويقودُ الجاموسَ إلى سردابٍ، يبحثُ عن شمسٍ في حقلِ الذرةِ وعن بابٍ مفتوحٍ في الآفاقِ العاليةِ الصمَّاءِ، يُغنّي قبل الفجر غناءَ الكهفةِ والرهبانِ وخدمِ المعبدِ، يأخذه من ماءِ الحلمِ، ومن أشتاتِ غرائزهِ، يحتاطُ ويصلُ إلى الرابيةِ بمفردهِ، ينحدرُ كأنَّ أصابعَه ملساءُ، ويسحبُ جِلْدَ الماعزِ أبعدَ من كتفيه، يُراقبُ محبوبتَه مثل هواءٍ، يحلمُ أن تنتزعَ الوقتَ الضائعَ، يسألُ عن أمِّ الجاموسةِ ذاتِ الثدي المفعمِ، عن كهف العنقاءِ، وعن سكّانِ الخيمةِ، يسألُ عن أمِّ الأطفالِ المفطومين، ويحشدُ حصّتَه في حبِّ المخلوقاتِ،

---

* شاعر من مصر.

● لوحة للفنان **فين نوور بيترسن** / الدنمارك.

ويقفزُ فوق فريستهِ، يدخلُها، حتى يُودعَ فيها السرَّ، أمامَ
الصحراءِ النشوانةِ، يبحث عن وديانٍ أخرى، للأسرارِ الأخرى،
وإذا انسدلت فوق ذراعيهِ الأغنيةُ، تعلّق في جرَّةٍ راعيةٍ،
واستبقاها معه، الرجلُ البارعُ مثل المهرِ الأحمرِ، يعرفُ أنَّ
نهايةَ تعويذتهِ الموتُ، لذا سيفكّرُ أنْ يقتادَ الحمقى، والسّفهاءَ
وبعضَ شيوخ الوقتِ، إلى الحجراتِ السّودِ، سأسبقُهُ، قد أعدو،
سوفَ يرى ما يسقطُ من أحلامي فوق الأرض، سيجمعُها ويفيضُ،
ويلحقُ بي، وإلى أنْ يخلعَ معطفَه، وغطاءَ الرأس وجوربَه الشتويَّ
ويخلعَ عنه بطاقةَ شخصيتهِ، ويحاولَ أنْ ينسى بعضَ وصيّتهِ،
تنفلقُ عصاهُ، وتخرجُ منها ريحٌ دافقةٌ ومياهٌ خامٌ، تصلُ إلى
ما فوق الرئةِ، وتحت ظلامِ القلبِ، وترسمُ صورة حجرٍ صلبٍ، من رملٍ
وهواءٍ صافٍ، صورة قبطانٍ بدويٍّ، يملكُ ما يملكُهُ من غيبٍ،
يتقدَّم كالإيقاعِ، ويمشي فوق رصيفي، يقصدُني، ويقيسُ معي الهاويةَ،
يفكّرُ كيف سيحملُ نعشَ الوحشةِ من أضلاعي، سوف يعلّمُني الطيرانَ،
ووجهي نحو سوادِ الهوّةِ إنْ أحببتُ، ووجهي نحو قطيعِ
السحبِ المتلألئةِ إذا أحببتُ، وسوف يزيّنُ أجنحتي بالعرقِ
النازفِ، ثم يُعلّمُ جسمي كيف تُصادُ الروحُ، وكيف
تُشمُّ الرائحةُ المختارةُ بين روائحَ عابرةٍ، «يا ولدي»،
ثمَّ يحملقُ بي، فأنا ما زلتُ وراءكَ وحواليك وفوق الربوةِ،
سوف يعلّمُني أنْ أحذرَ فور بلوغي ألا أملأ آنيتي دون
استرخاءٍ تحت سماءٍ عاليةٍ، أنْ أسجدَ حتى يصلَ السيلُ
الجارفُ في موعدهِ، يغمرني، فنصيرُ شبيهينِ اثنينِ غريمينِ
ومحكومينِ بحبّهما الأبديِّ، الألفُ الخشنةُ واللامُ المحمومةُ،
أو ضدُّهما اللامُ الخشنةُ والألفُ المحمومةُ، وتحيطهما آهاتٌ
ولهاثٌ، يتّحدانِ، ويستمعانِ نداءَ الحرسِ الطائفِ، يستمعانِ
نداءَ خلايا الأركانِ المظلمةِ «لقد صرنا أحياء كنّا قبل قليلٍ
جثثاً ترفعُ رايةَ الاستسلامِ»، ولمّا ينفصلان، تُحيطُهما
أشواقٌ مترامية، هاتِ يديك، استعملْ هذا النايَ، تجهّزْ لليلِ
المسفوكِ وللطوفانِ، استسلمْ قبل فواتِ الوقتِ، الريح ستمشي
على عكّازٍ في المستقبلِ، شعْ قدميك على كتفيَّ، ارفعْ ساقيك،
ستصبُح أطولَ تا كنتَ، امتدّ بجذعِك سوف يصيرُ خفيفاً، واعدلْ
ظهرك مثل إشارةِ نصرٍ ليّنةٍ بيضاء، التفتّ سيصبح كلُّ ظلامك مرئيّاً،
وخفيضاً، ثمَّ يحملق بي، يلكزُني، يَخِزُ الحلمَ، ولا يخشى إنْ كنتُ
حروناً، يضعُ الريشَ على رأسي، فأخاطبُ نفسي، سوف أدندنُ

أغـنـيـتـي، هـل يـحـدثُ أنْ تـغشـاكَ وتـغشـى جـوفَـك أغـنـيـاتٌ، أُبصـرُ فـيـهـا بـعض مـلائـكـتـي وبـراءة نـفسـي، يـحـدث أن تـغشـاك عـواصـفُ، تـنـخـلُ صـوتك، يـبـقـى مـنـه الجزءُ الـنـاعـم والمبـحـوحُ المفـكـوك الأوصـالِ، الـهَـزِجُ، الـقـادرُ أن يـعترفَ، المرتـبكُ، المسـتـنـدُ إلى إحســاسٍ، أنت قــريبٌ جــداً، هــاتِ يـديك، اسـتـعـمـلْ هـذا الـنـايَ بـحـذقٍ، وارسـمْ لـلـبـدويِّ – أنـا الـبـدويُّ – الأطـلالَ المنسيّةَ خـلـف قبيلتـهِ، ثـم انظرْ في عينيـهِ طويلاً، فإذا كانت في عينـيَّ غيومٌ متلاحقةٌ مـن أثـرِ الـتـحـديـقِ، الـبسْ نـعـلـيك، وقـفْ، واجـعـلْ مـن نـفسِـك حصـنـاً وأقـمْ حـول الحصـنِ السـورَ الـلازمَ، يـكـفـي أن تـنـتـظـرَ وراءَ السـورِ، وبـعـدَ الـهـدنـةِ، سـوف تحسُّ بـأنـفـاسـي تضـطـربُ، أحشـرجُ، أبـحثُ عـن أخـدودٍ، عـن عـنـقٍ مـائـلـةٍ، عـن تجويفِ الإبْطِ، عـنِ الترقـوةِ، وبعضِ عظـامٍ نـاتئـةٍ، أتعلّقُ مـنـهـا، أصعدُ فوق الجبلِ، ومثل سمـاءٍ، قد أحتاجُ إلى بئرٍ، وككلٍّ المفـتـونين أدنـدنُ أغـنـيـةً، اسـتـعـمـلْ هـذا الـنـايَ، «ويـا ولـدي يـا ولـدي» وعلى عجلٍ يُوقظُني البدويُّ، أحسُّ به يحتجُّ على إغماضي العين فأفتحُها، وهـنـالك سـوف أرى قـبضـتـه تفتكُ بـالأعشـابِ، وأسـألُـه: هـل أملك شـيـئـاً آخـر غير اسمـي الأصلـيّ، ونستـبـدلُ جسمـيـنـا: الـقـاتـل والمقـتـول، الـقـاتـل والمقـتـول، الـقـاتـل، وإلى أعـلـى، حـتى نصـبـح شـلالاً مـثـقـوبـاً فـوق بُـحيرةْ، لسنا نملكُ من روحينا غير فَنَاءٍ يهبطُ من نخلِ الصحراءِ إلى أوديةِ المنفى، لسـنــا نملكُ غيرَ الأبِ الـواحـدِ والـلـغـةِ الـواحـدةِ وبـاقـي الخوفِ «أنـا أرتجفُ، أفــتّــشُ عــن رؤيــا»، «وأنــا مــا زلت وراءكَ وحــوالـيكَ وفــوق الربوةِ، لكنّي أرتجف».





ليس هناك ... هنا

علي الشرقاوي *

المتبعّضُ
بين قميص فضاء الماء الذهبي و عاصفة الأحمر
لا يعرفُ أن الكون مدراتٍ خضراء الفطنة
و الماء سفير النور الأول
هو
لا يعرف أن فصوص الذاكرة الأنثى
كفٌ لا تمسكها
هو
لا يدرك أن سرير الخطوة:
أن تبدأ في حين الخطوة
أن تتفجّر في اللحظة
أن تمتد و تشتد و تحتد
أن تلمس أعناق النص النافر
هي
زيتون الجذوة
لأصابعها رائحة الزهرة قبل عناق عطارد
للماء المتبركن بين مراياها نفسية نارنج الحكمة
هذا المتبعض

يكره قاموس الباطن
يحرق باللغة الجوانية موسوعات العشب الفاره
من للذبذبة المكتظة بالإشراق تمدُّ أصابعها
نحو الممنوع من اللمس و جس حنان التابو
من للتعتعة المدفوعة
بين فضاءات الروح على صهوة بحرٍ
ممشوق الخاطر ملتبساً بخيالات الريح
و مندسا كحنان الأحمر في الأخضر
من للكنز الساكن تحت جدرات الصدر
كأسئلة السنبلة الأولى
ادخل كالسكّر في عسل الشوق
و علّم أسئلتي أن تكرز
اغرز نابك في الوتر المقطوع وراء جذور المعنى
قد أحرز ما لم يعرفه البركان الأول
قد أتحول
في نص الممنوعين من الفرحة صحوة جدول.

---

* شاعر من البحرين.

● لوحة للفنانة **إيزابيل مولتو** / إسبانيا.



مديــح الغمـوض

مصطفى بدوي *

بجوار هذا البحر
ثمة ما يقود إلى بياض البحر ، ، ،
ثمة ألفة محمومة ،
قمر تدرج في منازله ،
ملائكة يعيرون الندى ما يستحم به أمام الله ،
ليل عاطل عن رؤية الريش الذي عض الهواء الهش !
أشرعة تواجه قامة المنفى ،
قبائل من كلام ،
حكمة شمطاء تكنزها كواليس السياسة ،
حافة لمرارة المعنى
تبرر للوجود وجومه ، ،
غابات مرجان معتقة بذاكرة العطور

تهشم الذكرى
فينهار النهار ،
تفوح بالدمع الرموش ، ،
جزيرة أخرى تبوح
بزرقة الفوضى ، ،
عبير عابر أفق الفراغ ،
معسكرات لا حدود لها
تحف غنائم الصيف البعيد ، ، ،
يد تهد ذخيرة الآتي بلا كلل
وتسرف في مواجهة الغواية بالبخور
(سخيفة أبعاد هذا المشهد الوبري !)
أيتها المقاصل امنحيني فجوة

---

* شاعر من المغرب.

● لوحة للفنان **حسين عبيد** / سلطنة عمان.

لأعير للحبق الشفاه لعله
يحكي لخالقه مكابدة النوارس
في سبيل الليلك المسفوك بين قبيلتين لقيطتين
تكدسان الحلم في قارورة حجرية ،،
لكأن للمجهول نافذة
تكسرها بصيرته
وترجمها فراسته
أحدق في هشاشة طلقة محشوة بأجنة الماضي ، أجن :
أمن حموضة فكرة
يستنشقون الكون منشطرا ؟
وهل بالقرب من طلح الطلول مطية مثلى
لمسعى البحر ؟
من سيزوج الغرقى إذا غرقوا
بشهد الريح والريحان ؟
من سيصدق الشعراء لو صدقوا ؟!
هذا أوان الشد فاعتزلي الكلام
وخبئيني تحت أهداب الكرى
يا نخلة الجرح المتيم بالرحيل وبالضلالة
دثريني
ها دمي يمحو مرابعه الغمام

ويحتسيني ،،،

غامض عصف الكتابة مثل أمداء السديم القرمزي

وغادر ما يعتري قد الكناية

من دلال البهكنه !

لا شيء يجبر شهوة الموج الأنيق على التحرر

من وصايات الوعول سوى انقلاب الآلهه !

في نطفة أخرى

ستتضح الفحولة دونما حجب

لتغسل ما تفشى من قذى النارنج

في الكلمات!





عــودة

فاطِمَة ناعُوت *

بعدما انكسرَ ساقُه
عادَ الحِصانُ إلى «إيتاكا»
بفيونكةٍ في عنقِه
وضمادةٍ في قدميه
وفي قلبِه :
والقلبُ
من هجرِ الحبيبِ معذَّبٌ

انتهى زمانُ الحكي.
ونفضتِ السَّلةُ كلَّ الحواديتْ
فهجرَ الوردةَ التي
أتقنتْ فنَّ الاستماعِ
وعادَ

قبل أن ينسلَّ الخيطُ الأخير
من نول المرأة الواثقةِ التي :
نسجتْ شرانقَ الانتظارِ بقلبِها
واستوثقتْ أن الحبيبَ مقيمُ

لابد أن نحكي لكي نعيشْ،
وإلا ما جدوى الليالي الألف !
وإلا ما انكسرَ الحصانُ
حين خَوَتْ سلتُه.
لكن الوردةَ لم تكن ذكيةً
حين لم توزِّعْ أنشوداتِه الأربعَ
على عدد أكبرَ من الليالي :
فالمُهْرُ يركضُ في المروجِ ويشتري

---

* شاعرة من مصر.

● لوحة للفنانة وحيدة **مال الله** / البحرين.

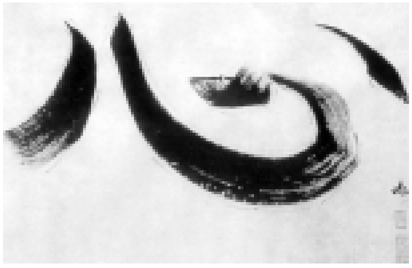
من كلِّ صَوبٍ رغبةً وحكاية

ماذا يفعلُ الآن؟
ربما يرتّبُ الأوردةَ في عَظْمةِ الفخذْ
كي يستعدَّ لألمٍ جديدْ
تصنعه النشوة،
وربما يستدعي من خيوطِ الذاكرةِ
حَكايا بعدُ لم تمر للفضاء
عج أُذنٍ تتدربُ منذ الليلةِ
على العمل،
ربما تجهزُ المطمئنةُ نولَها
تأهُّبًا للرحلة الجديدة،
لكن الحتميَّ
أن الوردةَ تذبلُ
بعيدًا عن عيونِ المارة :
فالوردُ يقطرُ في المساءِ مرارَه

كُفّي عن الألم !
وباركي الضمادةَ والغيابْ
مادام الرجلُ يحتاجُ فِراشًا
ومادام النولُ امرأة،
حتى لو امتلكتِ في نهاية معصمِكِ :
كفًّا مخضَبةً بحَبِّ البُنِّ في عينيه
يصعُبُ غسلُها

المرأةُ العارفة
تركتْ أصابعَه تجوبُ أطرافَ الخريطةِ
بحثًا عن قصيدةٍ وأذنيْن،
لكنها احتفظتْ باسمِهِ فوق بابِ البيت
وضبطتْ درجةَ دفءِ الفِراشْ
على الثانية عشرة
فعادَ
قبل الدقة الأخيرة :
كيف السبيلُ إلى الفرارِ بوردةٍ
من دونِ أن نشقى بهجرِ فِراشِ

طبيعيٌّ أن يقفَ الرجلُ فوق الجبل
يرشقُ الصبايا بحبّاتِ القرمز
وطبيعيٌّ أن تصيبَ واحدةٌ واحدةً
شريطةَ أن تكونَ عمياء،
وطبيعيٌّ أن ترفع المصابةُ رأسَها
وتحاولَ أن ترى،
وليس طبيعيًّا
ألا يعودَ
حين تفرغُ سلّتُه



البياض يليق بسوزان

إلى الشاعرة سوزان عليوان في ديوانها: «مصباح كفيف»

بوجمعة العوفي *

زهـرة ماتيس :

في قيلولته
يتعرى «ماتيس» من سيرته
ويبادل عينيه بزهرة أكريليك
كي
ينبت لهما قيظ أخضر
وسماء نازفة..
وعـشيـقان
يناماان على حافة قبرهما الشخصي !

الخوذة النفسية :

الآن و قد
وطأت قدماك الهائلتان
ليل الغواية
لن تحتاج روحك المرصعة بالنجوم
لارتداء خوذتها
اتقاء لشهوة الحقول
أنت ـ الآن ـ
خارج تقويم الألم !

---

* شاعر من المغرب.

● لوحة للفنانة **ريكو تانجي** / الدنمارك – الصين.

النافذة :

ـــــــــــــ الأجدر بي في هذا الليل الآبق.
أن أسير لوحدي باتجاه النجمة. أن أغمض عيناي على ملاك صغير. روحه من معدن وجناحاه غابتا سنديان.
الأجدر بي أن أفرغ باحة وقتي من كل الأشياء وأطرد كل العقلاء خارج غرفتي. أن أعبئ بالعصافير حديقتي ورئتاي الماسيتين. وألقي بظلالك في جوف استعارة بيضاء. كي لا تدركها البداهة
الأجدر بي أن أكون وحيدا قبالة هذه النافذة.

أكواريل :

روحك
مثل ظهيرة فان غوخ :
تتمازج فيها الألوان
بالقيامة الجامحة !

رهان :

يلزمني :
- كي أصعد آلامك -
أن أجرح اسمي
أن أصل الأرق الأبهى
وأجابه معنى الوحشة بين أصابعك !

عصفورة الوطن العاري :

ـــــــــــــ كم يحلو لتلك الطفلة أن تعبث بظلال الملائكة. بأشيائهم المرتبة بعناية تزيد على اللزوم. وتضيف إلى وقتهم لون الفراشات وبعضا من طفولتها الشاهقة. هكذا رأيت العصفورة تنقل أعشاش الضوء وأسماء الطيور من السفح إلى القمة.

تستعير من الأصدقاء أرواحهم البالية لتستبدلها بوطن من الكرز الأبيض ـــــــــــــ

غوايتها : أن تمتلئ كفها بالنجوم ويصير العالم حديقة ملونة.

مـلاذات :

تماماً :
مثل خطو الغريب
ألوذ بعزلتك الزرقاء
متى داهمني الغسق..
كي :
تصل القدمان أقصى درجات الزفير !

البياض يليق بسوزان :

صوتك
شفق للذهول،
ويدي وجع ضوئي :
تشربه الفراشات كي يليق البياض بسوزان
لك الأبهى،
لي الشهقة..
وهذا الخواء الذي ترممه أصابعك !

افتراضات :

ـــــــــــــ كثيرا ما افترضت
لأشجاري أرواحاً يانعة. ولأشيائي الصغيرة حيوات أخرى. ورأيت لكل الأمكنة عيوناً وأصابع تنغرس في جسدي كلما شغلت - في السر - طفولتي مثل شاشة عرض صغيرة.. كثيرا ما مررت يدي على هذا الصخب الهائل - كاتما صوته - كي تصل الألوان فقط إلى جنتي ـــــــــــــ

هذا «المصباح» الذي بين يدي : تفاحة باسم امرأة مربكة.

سـؤال :

«ما الذي بوسع ملاك
أن يفعله
في ليلة باردة كهذه ؟»
تهمسين لحزن المدفأة
وتقذفين بالوردة في وجه الجياع..
العاصفة ـ هنا ـ
تقف وحيدة
كي تطعم أطفالها المسنين حليب الأصابع..
ما الذي يجعل هذا البياض
شفيفا إلى هذا الحد ؟
إلام تقودك تلك الأجنحة ؟

خـلـوة :

حين اقتحم الجلادون
خلوة قلبي
لم يجدوا به سوى :
أرجوحة ضوء
وغيوم حمراء
تنتظر بريد الساعة الخامسة.

هند تضيء الأفق بمصباح كفيف (❖):

ــــــــــــــــــ في جوفي شمس فوسفورية.

وخطاطيف. ودعابات سوداء. تدفعها الريح سريعا نحو سماء لا جذر لها. مطر هذا الغيم غزير كالدمعة. الأسماء ملونة. رجل الثلج يغادر عينيه وقبعة الساتان الحمراء. الأطفال يطيرون من دفتري كحمائم أنهكها الفرح. ويدي ترتعش على أسلاك الكوكب. طيور تلج القلب بأجنحة من سكر. الأقدام تعوي الريح من تحت مساكنها. يرشدها الليل نحو شرود النجمة. للأغصان ـ هنا ـ آلام وقبور ومراقد ومناديل وكوابيس مدورة. تحلم تلك الزهرة ببيت أخضر. بأصابع تغسل للفانوس نعاسه. وبريح تتحدث لجدائلها في الوحشة. أو توقظ بين يديها طائرة الورق. الظل ـ هنا ـ غادر شرفته والعشب تيبس في حلق الطائر. الأرض خلاء

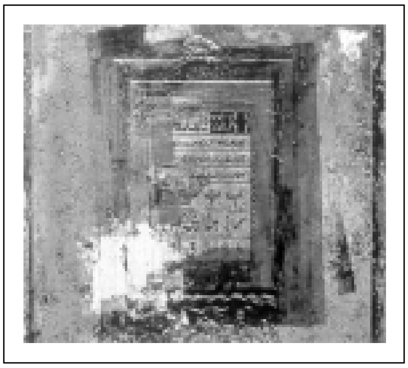
ــــــــــــــــــ

هند تلوح للقمر بشرائط من مطر.

بـيـاض :

هذا
البياض
جنة
أم خرائب ؟
أم
عناقيد تدلت من القلب ؟
أم
لذة فاكهة مستحيلة ؟

❖ تعمدت هذه القصيدة أن تقترب من قاموس الشاعرة «سوزان عليوان» في مجموعتها الشعرية «مصباح كفيف» للاشتباه بنبضه الطفولي.



قمرٌ خارجَ الفصول

علي كنعان *

لا تَسرقِي زمني...
ربيعُكِ لا يخونُ اللَّوزَ
أو يسهو عن النَّيْروزِ
إنْ هلَّت على الميعادِ فاكهةُ الخريف
تشرينُ يعرفُ طعمَ أغنيتي
ويدركُ لوعةَ الأيتامِ في خوفي
ولونَ الرَّاحِ في الإبريق

لو باحَ ماءُ الوردِ بالأسرارِ
واشتعلَ المُحيَّا..
لاهجاً بكوامنِ الوجدانِ ،
يقطفُ من رعافِ القلبِ نضرتَهُ ،
وتموجُ في السفحِ الوضيءِ
حدائقُ الرمَّانِ ريَّا...
لو فاضَ بالورديِّ ما تخفينَ ،
في نفحاتِ أنفاسِ الخُزَامَى..
لانتشى غيمُ الخريف.

تزهو ظلالُكِ في دمي
وتلفُّ روحي بالسكينةِ والأمان
مسرى ملاكٍ في حدائقَ بابليَّة؟
أمْ صدرُ أمٍّ حافلٌ بالشهدِ والنُّعمَى
واللهفةُ الزهراءُ تحتضنُ الرضيع؟
هل ضاع قلبي..
قبل أن تَفِدي إلى صحرائِهم
يا واحةَ الشامِ الحبيبةَ ..؟
أم أضاع مدارَه فأوى
إلى بستانِكِ الغالي
كعصفورٍ شريد؟

يا طفلةَ السَّروِ الموشَّحِ بالغمام
أنَّى تركتِ الجمرَ يندبُ سوءَ طالعِهِ
وسفحتِ وهجكِ تحت غاشيةِ الرماد؟
أتنامُ بنتُ البرقِ في دغَلِ القصبِ؟
قولي متى يشتدُّ عودُ الخيزران؟

---

* شاعر من سوريا.

● لوحة للفنان **عثمان جوري** / باكستان.

ويداعبُ التيَّارُ أعشابَ الضفاف؟
حتى تسيل النارُ في خَدرِ الجذوع؟
أيظلُّ زهرُ الزيزفون بلا ثمار؟
عشتارُ تنهضُ من ركامِ سباتِها
لتعانقَ الروحَ الفراتيَّ المضرَّجَ بالعقيقِ
ولا تبالي...
أهناك من يرضى بألاَّ يلتقي
عشَّاقُ بابلَ خارج الأسوارِ
والأفراحُ تمُّوزيَّةُ الألوان؟

ماذا يقولُ العندليبُ
لنجمةِ الصبحِ البهيَّةِ
حين توقظُه لينفضَ ريشه
من أسرِ قلبي؟
ماذا تقولُ يمامةُ البشرى
لخاطفِها؟
أيغفرُ إنْ تمادى
بارتشافِ حضورِها
إيوانُ حبِّي؟

لو تأخذين وسادةً
قلبي
لأزهرتِ الليالي ،
غرَّدتْ حُورُ الينابيعِ الشهيَّةِ
وانطوت حِقَبُ الجليد
تحلو سماؤكِ في مرايا غربتي
وتعيدُ أحلامَ الصِّبا
أبهى وأغنى
لكنَّ زوبعةَ الرمال
تسطو على فجري وتلتهمُ الشَّفَق
فإلى متى تبقى سمائي
خيمةً من زئبقٍ صدِئٍ

ونجومُ قافلتي غبار ؟

لا تخطفي روحي
إلى وهجِ الغوايةِ في عناقِ الجلَّنار
ما بيننا أشياء.. لا تُحكَى
أمامَ عصائبِ الطيرِ الغريبة
أشياء يعرفها كمونُ النارِ في الصوَّان
ويبثها ألقُ النَّدى المنثورِ في شجَنِ الهديل
وعلى شفاهِ الأقحوان.
أيتاح لي أن أحتمي
بين استداراتِ الروابي
والملاءاتِ الشُّفوفِ
وتحت شلاَّلِ العبير
من أعينِ الليلِ الغيور؟

من أيِّ أندلسٍ
أراقت كستناءُ الروحِ
في العينينِ خمرتها؟
وبأيِّ لونٍ ترسمينَ
على وشاحِ الليلِ
ألحانَ الغَجَر؟
هل تذكرُ الحِنَّاءُ
وهجَ القبلةِ الأولى
على ظمأِ الحرير؟

قمرٌ يحارُ الوقتُ
كيف يَعدُّه بين الفصول
قمرٌ يجازي عاشقيهِ بالغيابْ
ويَضِنُّ أن تحنو عليهِ
سدرةُ القربى
وإنْ أزرى بآلاءِ الأصول
قمرٌ.. له عرشٌ من الفيروزِ

في صدري
وتاجٌ من رحيقِ الياسمين
ويحفُّه بحرٌ من الرغباتِ
تزهر في مرافئه وعودُ الأرجوان
بحرٌ يصونُ كنوزَه فينا
وينتظرُ المَدَد

من لا يباركُ ثورةَ التفاحِ
آنَ تَهيجُ بالطَّلْعِ القلوب؟
ويودُّ لو يلقي كرومَ التوتِ
في كوخِ الحطب؟!

لا تنكري شغفي

لئلاَّ ينتهي وجعُ القصيدةِ

غيمةً زيتيةً في معجمِ الصحراء

من علَّم الصَّفصافَ أن يحنو على شجني

وأنتِ بخيلة أم سادرة؟

ماذا لو امتزجت

نُسيماتُ الأصيل

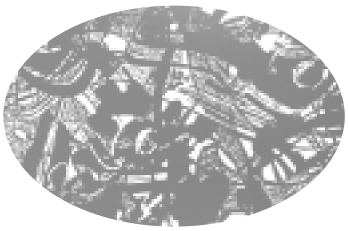
بوهجِ أنفاسِ الضُّحى؟

أيصدُّني نيسانُ عن طيبِ النعيمِ

مقطَّراً في خمرةِ الشفتينِ

إن زوَّدتِ أشواقي

بآياتٍ من الكرزِ المخبَّأ في الجرار؟



تنويه

جاء في العدد الثالث عشر (السابق) في الصفحة رقم (٦٥) في تعريف الشاعرة مرام المصري بأنها شاعرة من مصر، والصواب أنها شاعرة من سوريا تقيم في باريس، لذا لزم التنويه.

عاد لنرجسةٍ تقرأُ فتنتها

محمد ياسين *

١-
من مَرقدِهِ
من عَسَفِ الليلِ وما صبَّ من الحُلكةِ في دَمِهِ
من أرضٍ لوَّحها النّسيانُ
وحلَّ بها الإخفاقُ طويلاً
من بين الشّوكِ الدَّمَويِّ ، تململَ
من غربتهِ
لكأنَّ الأُفقَ تداعى
نفضَ العتمةَ عنهُ... تطاولَ
ثمَّ تطاولَ حدَّ السِّدرةِ
٢-
عادت ذاكرةُ الأشياءِ ترِفُّ حواليهِ
التقطتهُ ببهجتها ... ردَّتهُ اليهِ
أعادت للزَّمنِ السّاكنِ روحاً
للوردةِ ما شاعَ من السِّرِّ
أعادتهُ لأوَّلِ سطرٍ في صفحةِ عينيها
ولأوَّلِ رنَّةِ قلبٍ
لتلعثمه ...
حين دعاهُ التّصريحُ لقولِ أُحبُّكِ
للتَّصل الأوَّلِ في خاصرةِ العمرِ
لأوَّلِ عاصفةٍ
حملتهُ لأوَّلِ قصّةِ حبٍّ في زمنٍ ما
ولأوَّلِ لؤلؤةٍ
سكنتْ احدى الصّدفاتِ ببحرٍ ما
لامرأةٍ
هي أوَّلُ ما في الأمرِ وآخرِهِ
٣-
عادتْ ذاكرةُ الأشياءِ
تثيرُ مكامنَ جلَّلها النّقعُ
تُؤَجِّجُ جمراً
تنقرُ شبّاكَ القلبِ الموصَدِ
توقظُ في دمِهِ الحُلمَ
تقيمُ صلاةَ الفجرِ
أعادتهُ لأوّلِ زاجلَةٍ أرسلها لبلادِ الرّوحِ
لأُغنيةٍ
رجَّعَت اللَّحنَ ربيعيّا
حين أتاها يحملُ في كفّيهِ الحُلمَ نديّا
٤-
عادتْ ذاكرةُ الأشياءِ
وعادَ كما الأمسِ غديراً
تسكنُ ضفّتَهُ نرجسةٌ
تقرأُ فتنتها في مرآة تدفُّقه

---

* شاعر من الأردن.

الصورة و النسق والسلطة

قراءة في السرد الشطاري العربي

شرف الدين ماجدولين *

١-السرد الشطاري والبلاغة المقموعة:

تعترض قراءة التراث الشطاري العربي، بما هو تشكيل أسلوبي هجين، واختيار سردي ينبعث من خارج دائرة الفخامة النثرية المأثورة، ما يعترض مجمل أنماط القول التراثي غير الفصيح من صعوبات في الفهم والتأويل واستخلاص السمات الجمالية والنسقية، ولعلنا لن نجاوز الصواب إن افترضنا أن السرد الشطاري من أكثر أنواع القص الشعبي تشخيصا لوضع الانشقاق البلاغي الحاصل في التراث العربي، وتمثيلا لنحو مخصوص من «السطوة التي تمارسها أبنية القمع النقلي في تراثنا»(١) ويجوز النظر إليه في هذا السياق بوصفه نتاجا لمتخيل نقيض، ولبلاغة مميزة للعب، ولنسق فريد للغواية والاستهواء، فهو بناء رمزي مختزل لجدلية الاستقطاب بين الفرد والسلطة وبين الهامش والمركز وبين الحذق الذهني والبراعة الجسدية.

والحق أنه لا يمكن الحديث عن محكي شطاري بظلاله المعنوية تلك إلا باعتباره تمثيلا تخييليا، فبغض النظر عن المرويات التاريخية العديدة التي تزخر بها مصنفات «التراجم» و«الأخبار» و«الطبقات» عن مغامرات الخارجين، وما تورده مصنفات التاريخ عن أحداث العيارين وفتنهم؛ من مثل ما يورده «ابن الأثير» و«المسعودي» و«ابن تغري بردي» و«أسامة بن منقذ»، بصيغ التعميم، عن شطار مجهولين، أو ما تورده مصادر أخرى عن شخصيات: «ابن حمدي» و«أحمد الدنف» و«حسن شومان». فإنه لا يمكن -في اعتقادنا- الحديث عن سرد شطاري مستكمل لمقومات الأداء الجمالي إلا في نماذج محصورة، تقع في مقدمتها حكاية «علي الزيبق» المتواترة عبر صيغ عديدة من السرد الشعبي. ولا يمكن أن نرى في الحضور الجزئي لشخصيات من مثل: «العيار بهروز» في «سيرة فيروز شاه بن الملك ضاراب»، أو «شيبوب» في «سيرة عنترة بن شداد»، أو «أبو محمد البطال» في «سيرة الأميرة ذات الهمة»...، إلا تجليا جزئيا لسمة الشطارة تستهدف أداء وظائف بنائية وتخييلية على جهة التنويع ولا ترقى إلى درجة المكون الجنسي الحاسم.

والظاهر أن المحكيات الشطارية، على العموم، لم تمتلك يوما ما نسقا بلاغيا موحدا في تواترها التاريخي، فإذا كانت نصوص من قبيل: «لاثرييو دي طورميس Lazarillo de Tormes» المجهولة المؤلف، و«البوسكونس لفرنسيس دي كيبيدو F.de Quevido»(٢)، وغيرها من سرديات البيكاريسك الإسباني، قد نمت في مناخ أدبي كيفته تقاليد الأدب الفصيح التي ازدهرت في أوربا القرن السادس عشر كـ: «الرواية الرعوية» و«رواية الفروسية» و«رواية الخارجين على القانون Nobles Robbers»(٣)، فإن الحكايات الشطارية العربية، التي احتفظ بقسط منها كتاب الليالي، أو التي دونت عبر صياغات شعبية مختلفة، حافظت على صلات وثيقة بمجموعة من المأثورات السردية التراثية: كالمقامات(٤)، والمأثور الجحوي، وطرائف اللصوص، وأخبار الفتوات والصعاليك التي حفلت بها على الخصوص مرويات الأزمة «أواخر كل أحقاب حضارية»(٥).

وقد لا نستطيع في هذا السياق نفي الرأي القائل إن

---

* باحث مغربي.

هذا النوع الحكائي لا يخرج عن «القاعدة الرئيسة لمعظم الحكايات الشعبية، وهي اختبار قدرات البطل على القيام بعمل أو التغلب على عدو، أو التخلص من مأزق أو العثور على شيء نفيس دونه الأهوال»(٦). بيد أنه بمقدورنا الاستنتاج بأن الحكايات الشطارية العربية تشكيلة نوعية من الصور السردية، البليغة بما تضمره من صوى أسلوبية متجانسة، والفريدة بما تنطوي عليه من إمكانيات تخييلية تميزها عما سواها من ضروب الصور. فإذا كان تهجين اللغة وتكثيف الفعل البهلواني، أساسا، مما يميز أداءها النثري، فإنها تتحدد كذلك بتمثيلها لموضوعات المهمش والرديء، ويرسمها لحدود واضحة لقدرات الشخصيات، ولمساحات الزمن والفضاء، عوضا عن الاسترسال العجائبي الشائع في أنواع حكائية أخرى من التراث.

غير أنه إذا كانت هذه السمات تتكافل ضمنيا لأجل تمييز الصور الشطارية، فإنها تخضع مع ذلك لمكون بلاغي حاسم يتخذ موضع الصدارة في مراسيم الحبك الحكائي، ويتمثل في دينامية الفعل اللعبي، الذي يقول بشأنه أحد الباحثين:

«إن أهم عناصر الإبداع التي تشد القارئ أو المستمع إلى هذا النوع من الحكايات (أي الحكايات الشطارية) هو عنصر المغامرات التي تقوم على الحيلة والجرأة النفسية أو ما أطلقت عليه الحكايات مصطلح «مناصف» أو«ملاعيب» وهو عنصر في حد ذاته مقبول فنيا، بل لعله العنصر المميز الوحيد الذي يضفي على هذا النوع من الحكايات المزيد من الحيوية ويعطيها شكلها الفني المستقل والأصيل»(٧).

وبغض النظر عن التنويعات الأسلوبية المتباينة التي قد تقترن بهذا المكون في الصور السردية، وبصرف النظر كذلك عن مقبوليتها أو عدم مقبوليتها قياسا إلى الحقائق الخارجية، فإن دينامية الفعل (أو المنصف) بإمكانها في حال تضافرها مع باقي سمات التصوير أن تضطلع بوظيفتين مركزيتين تميزان تشكيل الصور وأداءها في هذا النوع، أولاهما وظيفة «مجازية»، على اعتبار أن الشخصيات الشطارية، وما تختزله من مواقف وعواطف وقيم، لا تنطق في نص سردي ما إلا عبر البارعة اللعبية. ومن ثم فإن الصور لا تتبرعم انطلاقا من إيحاء الشخصيات في حد ذاتها، سواء كانت فاعلة أو منفعلة، بل انطلاقا من ديناميتها في إنجاز الفعل. أما الوظيفة الثانية فـ: «نسقية» على اعتبار أن اللعب يمثل بؤرة تصويرية تنجذب إليها باقي التفاصيل السردية. وهو في وضعيته تلك يفصل نسقيا بين عالمين صوريين متقاطبين، يتأرجح سياق التصوير بينهما؛ الأول عالم ما قبل اللعب، وينتضمه إيقاع السكون والألفة والمقبولية الذهنية، والثاني عالم الفعل ذاته، عندما تُستبدل بالألفة الغرابة، وبالسكون الحركة، وبالمقبولية التخييل المثير.

٢- الاستعراض ونسق الغواية:

من المفترض -إذن- أن غاية السرود الشطارية هي استعراض صور البراعة الذهنية والحذق العضوي. وجعل السرد وسيلة لرسم ملامح «اللعب»، ومن ثم خلق أسلوب نوعي لـ «الغواية». لذا لم تكن قاعدة الأسلوب لتشذ عن تمثيل قيم المراوغة والخداع والكذب والتمويه، التي تلتبس بنسيج الصور، وتضحى هدفا لذاتها، في الآن نفسه الذي تترجم خصائص النسق الثقافي الحاضن للأسلوب. وبعبارة مختصرة، إن الصور تمارس في السياق النصي المخصوص، ما يمكن أن نطلق عليه: «بلاغة الاستهواء».

ونستطيع أن نحصي في «حكاية علي الزيبق» مثلا سلسلة من صور الفعل الدينامي (أو المناصف بلغة الحكاية)، بعضها يتصل بأبطال رئيسيين (دليلة المحتالة، أحمد الدنف، حسن شومان، زينب النصابة، علي الزيبق)، والبعض الآخر تساهم فيه شخصيات مساعدة أو معرقلة من مثل «أحمد اللقيط» و«زريق السماك». وبينما تتسم صور البراعة الذهنية والعضوية للأبطال بالتعقيد والتداخل والامتداد، تبدو صور المناصف التي تنجزها باقي الشخصيات المشاركة، مفردة، عابرة، وغير متعدية.

غير أنه في جميع الحالات يظل نسق الغواية ثابتا، ومرتكزا على أربع مكونات صورية متساندة؛ أولها:

«الحاف» الذي غالبا ما يتخذ شكل طموح مادي (نيل عطايا الحاكم) أومعنوي (لفت النظر إلى القدرة الذاتية). وثانيها: «الوسيلة» التي ينجَز بها الفعل الحاذق، وهي تتشكل عبر مجموعة من العناصر والآليات المترابطة في بنيتها، المتغايرة بحسب السياق النصي، وياتي في مقدمتها الادعاء الكاذب، والتنكر، والتخدير، وخفة الحركة، وغيرها من مقومات «البراعة» التي تمثل في مجملها تنويعات على قدرة «التمويه واكتشاف نقطة الضعف»(٨). أما ثالث المكونات الصورية لنسق الغواية فهو: «الضحايا» الذين يتلقون الفعل، وهم يتنوعون بتنوع الشرائح المدينية بين تجار وأصحاب مهن وعبيد وجواري وحرس وأمراء... غير أن القاسم المظهري الذي يوحدهم هو أنهم دوما مرشحون للسقوط واستساغة الحيل، وقلما يكتسب أحدهم ملامح ذهنية مميزة. أما رابع المكونات فهو: «القصد» الذي يتمثل في رغبة «الاستهواء»، حيث إن الغاية دوما -وقبل أن تتجلى ظاهريا في مآرب مادية قريبة- تكمن في فتنة الآخرين، المعنيين بالفعل، استهواء من يحكم (التاجر / الأمير)، ومن ينافس (بقية الشطار)، ومن يتابع (المعشوقة) ومن يتلقى صور الحكايات (القراء المتنوعون).

وتذكرنا هذه المهارة البلاغية في صياغة المجال اللعبي، أساسا، بتعريف «رجيس دوبري» «لسلطة الصورة» حينما يعتجها: «ابتذالا ملغزا»(٩)؛ وهو تعريف يستوعب بتركيزه النظري لا أخلاقية «الغواية»، واستراتيجيتها المبتذلة في التوتير والإيهام؛ كما يختزل دلالة الشطارة من حيث هي تكثيف لسحر اللعب وفتنة البلاغة: «فلا يمكن وقف الجدل المتنامي بين الصور والاستيهامات التخييلية التي تنشأ من التقاطب المركب بين عوالم البلاغة والسلطة، سواء على مستوى نظرية القول، التي تقرن البلاغة بسلطة الإيهام، أو حتى في النظر السياسي الذي يماهي بين سلطة المؤسسة وسلطة الخطاب البليغ المتماسك الشديد التأثير»(١٠)

وبالعودة إلى خطة التمثيل المنتهجة في السرد الشطاري، نجد أنه ليس بوسع الصور، أن تبتدئ حينما وحيثما شاءت، ثمة «موقف» بإزاء الأشياء والمراجع، و«إطار ذهني» ليس بوسع الصور تخطيه، إطار تشترك في صياغته التقاليد السردية (التراثية) العامة، وذاكرة النوع الشطاري، ومواضعات القول الشعبي؛ بحيث تؤدي الصورة الحكائية المفردة إلى تكثيف الدلالة المتداعية عبر عشرات الصور والنصوص المختلفة.

لأجل ذلك، تمثل النقلة من الاستهلال إلى ما يليه في السرد الشطاري، تدرجا صوريا محكما، وتطورا واعيا في إنتاج المعنى، ولعل في صلب عملية التدرج تلك تشتغل مكونات «التعيين» و«الإبدال» لملء الفراغات الصورية، وتحويل الفعل الدينامي من «صفة» (الزيبق/ الدنف/ شومان...) ، أو صيغة «خبرية» (مكر /احتيال...)، إلى ماهية حسية ومظهر حياتي، وإلى صورة لعبية بالفعل لا بالقوة. وفي هذا السياق فإن الصور الجزئية التي قد تتضمنها حكاية شطارية ما، تنقل نسق الغواية المرتكز على ثالوت: المدينة، والخليفة، والشطار، من التعميم إلى التخصيص، ومن المجمل الموحي إلى المفصل الصريح؛ فلا تبقى المدينة تجريدا إسميا يتخذ صورا متضاربة في الذاكرة؛ بل مجالا حسيا محددا مشكلا من بيوت وأزقة ومتاجر وساحات، وقبل كل شيء من كون المشاعر والانطباعات التي تستثيرها الأمكنة الآهلة، المسكونة بالفعل الإنساني. كما أن الحاكم المحدد (هارون الرشيد مثلا) ينفتح على إبدالات عديدة تعانق فيها الرمزية التاريخية للاسم المعلوم مطلق السلطة ومجمل الذوات (والشرائح) المتحكمة. أما الشطار فلا يمتدون كذوات وتعدد -فقط- بل، أساسا، باعتبارهم مصدرا لإنتاج الحركة الحاذقة، ومراكمة مهارات الحس والذكاء الذي من شأنه التأسيس لمركزية مضادة، ولسلطة بديلة.

لتفصيل التحليل على نحو أكثر دقة يمكن أن نأخذ صورة شطارية من حكاية علي الزيبق الواردة في ألف ليلة وليلة، حيث تبتدئ مظاهر التعيُّن البلاغي مع تارسات «دليلة» ولعبها للمناصف. في سياق محمول على همة الفعل البليغ، والحركة المغوية التي لا يستوعبها الاختزال، في لحظة ضاجة بالتفاصيل، لها

خطة، وعدة، ومهارات، وحدث مثير، وحافز مادي معقول ومحصلات محددة. يقول السارد:

«وكان في البلدة عجوز تسمى دليلة المحتالة ولها بنت تسمى زينب النصابة. فسمعتا المناداة بذلك فقالت زينب لأمها دليلة: انظري يا أمي هذا أحمد الدنف جاء من مصر مطرودا ولعب مناصف في بغداد إلى أن تقرب عند الخليفة وبقي مقدم الميمنة، وهذا الولد الأقرع حسن شومان صار مقدم الميسرة... ونحن قاعدون معطلون في هذا البيت لا مقام لنا ولا حرمة وليس لنا من يسأل عنا... وكانت دليلة صاحبة حيل وخداع ومناصف وكانت تتحيل على الثعبان حتى تطلعه من وكره وكان إبليس يتعلم منها المكر وكان زوجها براجا عند الخليفة... فقالت زينب لأمها قومي اعملي حيلا ومناصف لعله بذلك يشتهر لنا صيت في بغداد وتصير لنا جامكية أبينا»(١١).

تتطور الصورة، بمنطق التدرج، من التضمين إلى التمثيل. وتكشف بعض ملامح الحركة المضمرة. فالدينامية الخيالية لاستحضار الفعل الحاذق تتم وفق خطة تصاعدية للتأليف الأسلوبي، من «الصفة» إلى «التمثيل» فـ «الأداء المشهدي». وتباشر الصورة بالموازاة مع نموها ذاك وظيفة بالتعيين« الأسلوبي عندما تستبدل بالإيحاء القول الصريح، إذ إن لعبة الاستهواء لا تدارى في أطواء الصيغة الخبرية العامة بل يتم الكشف عنها بالقول المباشر: قومي اعملي مناصف لعله يشتهر لنا صيتز. إن الأمر يتعلق بلعبة جدية لها «حوافز» و«وسائل» و«مقاصد»، تتداعى في الصورة جميعا متخذة الترتيب نفسه، وتبدأ بالاستثارة التي يحدثها تنصيب «الدنف» و«شومان» وتنتهي بالغاية التي تحددها زينب: «جامكية الأب»، مرورا بالوسائل المثبتة بدقة: «الحيل» و«الخداع» و«المناصف»(١٢).

تتضمن الصورة، من هذا المنطلق، العدّة النوعية الكفيلة برسم ملامح الفعل (الإنساني)، وتمييزه فنيا، بإكسابه هوية الشطارة، في مرحلة برزخ بين الإضمار والتشخيص. لحظة تمثل «شهوة» التجلي دون أن تدرك التحقق الحركي التام؛ فثمة كوابح وصفية، ورغبة في تأجيل «العينة» الفعلية. غير أن بطء التعيين هذا لا يحجب نزعة التحديد التي تكتسبها ثوابت: المدينة (مصر /بغداد) و الحاكم (الخليفة) والشطار (الدنف/ شومان /زينب/ دليلة)، ولا سمة التفصيل التي تميز الصفة والحال «الاعتياديين» (مطرود/ أقرع/ معطلون). كما لا يداري الصبغة القيمية للتصنيف «الدنيوي» (المقدم/ الحرمة/ المقام/ الصيت). وهي سمات بلاغية تسهم جميعا في ترسيخ «تمثيلية» الأسلوب الشطاري الهجين.

والحق أن ما يحدث في الصورة ما هو إلا تمهيد لسلسلة من الأفعال الضاجة بالحركة، التي ستتوالد بشكل كثيف، يوتر سياق الامتداد نحو النهاية، في الآن ذاته الذي يخلق بهجة «اللعب». لكن ليس هذا التداعي في حد ذاته ما ينفذ سمة الدينامية ويشيعها في المبنى الحكائي، بل ما تستبطنه الصور من منطق وعلاقات، ومن تفاصيل كلامية وسلوكية في سياق مفعم ذكاء وإثارة، والذي يجعل ومضات الصور ضربا من الاستهواء البليغ، دليلا على أن الأمكنة الظاهرة، والشطار، ولحظات الخداع، خطة للإيهام التخييلي بإنسانية «اللعب»، وهي لا تحتاج لمنطق يبرر صورتها:

«ففي اللعب يكون هناك شيء ما مقصودا بوصفه شيئا ما، حتى وإن لم يكن هذا الشيء متصورا ونافعا أو غرضيا، وإنما مجرد تنظيم للحركة خالص ومستقل بذاته»(١٣).

ولن يكون من الصعب على القارئ ملاحظة ما تكتسيه المناصف عموما من ثراء في مقومات الفعل، ولن يغيب عنه تداعيها السببي؛ لذلك نجد صورها تطغى وتتعاظم كلما تطور السرد، وتعقدت العلاقات، لتتحول في نسيج الوحدات الصورية إلى قوة جذب ذاتي، في غياب ما تبذله من توهج حسي وذهني، لا يبقى للأسلوب علة أو غاية.

٣- الشاطر وضحاياه: فتنة السلطة وفتنة اللعب:

تجتبي الصور الشطارية ضحايا مميزين، وبما أن هذه الشخصيات عرضة للتصنيف والانتقاء السرديين، فإنها تعكس تقاطبا في القيم والمظاهر والمنازع، التي تصور من منطلق تعاطف الشاطر أو

عدائه، أي أن تلك الشخصيات لن تحتفظ بوجودها الفردي إلا في سياق ترجمتها لصورة جمعية ثابتة في وعي الشاطر؛ بناء عليها «تمثَّل» وتمنح إطارها الوظيفي. لذا ليس غريبا أن ينحاز الشاطر لمحيطه الطبقي. وفي هذا السياق أيضا نجد أن مضمون الفعل ليس هو ما يميز خطة الانحياز الصوري بل ما يقترن بنوعية السلوك من تكييف صوري، يجعل ذوات الضحايا تنغمر بالإيحاءات القيمية المراوحة بين البلاهة والغفلة والسطحية والطمع وبطء التصرف، والتي تهال تدريجيا على كل أصناف الشخصيات المخدوعة بحيث يمثُّل الانحياز كنوع من تخفيف الوطء الهجائي.

ولعل عملية التكييف الصوري التي تجعل الشاطر «يرفق» بالهامشيين في صور المناصف هي ذاتها التي تبوئ أحقر الضحايا مكانة خاصة في صراع الكفاءات الشطارية، بحيث يبدو غالبا هو الوحيد -في منطق التخييل- الذي يشكل تحديا حقيقيا لمهارات الشاطر- كشأن شخصية «الحمَّار» مع «دليلة»(١٤)-؛ فتتكرر على لسانها غيرما مرة عبارة: «أنا ما أحسب إلا حساب الحمّار فإنه يعرفني».. إن القوة في لعبة الغواية رديفة المعرفة، والكشف الذهني؛ فالذي يعرف أكثر يمتلك سلطة الإيهام، أو على الأقل يتوفر على كفاءة التخلص من دائرة الاستهواء، وهو ما ينطبق على الجدل الصوري بين دليلة والحمّار. كلاهما ذا معرفة، الأمر الذي يجعل سلطة الإيهام لدى الشاطرة غير ذات مفعول.

ونعتقد أنه من الطبيعي في مثل هذا المنحى التمثيلي، أن تكون الصور التي تجسد تعددا في النماذج البشرية مرتعا لثراء موازٍ في الفضاءات المدينية المكتنفة لدينامية الأفعال، وخطط الاستهواء. فكل مناصف الشاطر تجري في مدن مثل بغداد، بيد أنها تنجز في حيز محدد-كما سلف القول- يسيج آفاق الحركة المفترضة، ويكسبها بعدا إنسانيا ينزاح بها من النسق المديني المجرد إلى التنويع الحسي الدال على هوية قاطنيه، المشخص لنمط عيشهم، ومراتبهم الاجتماعية. ولعل التصادي بين الإيحاءات الصورية للشخصيات، والفضاءات، والأنساق الكلامية، والمواقف، وتفاصيل الحركة، في هذا السياق، هو ما يجلي العمق المرآوي للصور الشطارية، الذي لا يفتأ يتخذ تجليات اللعب. لكن هذا الفحوى الدلالي لا ينفذ إلا عبر جمالية أسلوبية، لها قدرة على استيعاب الهجانة الشطارية، وترجمة معانيها في تعابير، وعلاقات كلامية، ونسق وصفي يملك قوة الصورة وإيحائها. لذا فإن للصور في هذا النوع فتنة مزدوجة فهي من جهة افتتان خاص باللعب، و هي من جهة ثانية خضوع لفتنة السلطة(١٥)؛ ذلك أن صور الفعل الدينامي تصير هدفا بلاغيا مقصودا لذاته، ولما ينطوي عليه من بهجة اللعب. كما أنه انصياع لرغبة الاستعراض وغواية السلطان.

وليس من شك في أن فعل اللعب يشترط «الانغماس»؛ إنه يتطلب دوما سياقا «مشتركا مع»(١٦) بتعبير جادامر، ينهي جولات اللعب بإفراز غالب ومغلوب. غير أن المشاركة هنا لا تعني فقط الاستقطاب الذهني الحاضر باستمرار على جهة الضرورة، ولا القدرة على استدراج الآخرين (مهما كانوا)، إلى فضاء المنصف، ولكن تدل أساسا على الانخراط النوعي لذوات متكافئة، وهو المعنى الذي يحول الفعل الشطاري -في مرحلة من مراحل تكوينه الصوري- إلى رهان حر بين غرماء مميزين، يفترض اطراد صور الإطاحة والتتويج. لذا فلن يكون حضور «علي الزيبق» مثلا إلى حضيرة التخييل خاليا من الولع «الرهاني» المتحدي لسلطة الشطارة المتوجة (دليلة) وسلطة الحاكم (هارون الرشيد) على حد سواء. كما سيبدو بديهيا حدوث تحول في مسار لعبة الاستهواء وصور الحذق الذهني والبراعة الحسية، بالنحو الذي يسمح بصعود قطب شطاري مختلف، وقيم شطارية جديدة.

وإذن، ليست كيانات متماثلة تلك الذي تستبطنها صور الشطار في الحكايات، بل هي ذوات فردية تستبد بها الأهواء والمنازع الإنسانية، ولعل ذلك ما يجعل «علي الزيبق» يتميز في السياق التخييلي بمكرٍ «موجب» على النقيض من خداع «دليلة» «السالب» العشوائي المأخوذ بسطوة الإثم:

«إن اللعب يكون نوعا من التمثيل الذاتي. وهذه الحقيقة يتم التعبير عنها من خلال الطبيعة النوعية

الخاصة بالتمثيل repraesentatio، أي تلك الزيادة في الوجود التي يكتسبها الشيء من خلال كونه ممثلا»(١٧).

وهذه الزيادة ليست شيئا آخر إلا قيمة الفعل، ومظهر العلاقات الذاتية، وصلات التجاذب والانحياز إلى/أو ضد الآخرين، الأحياء، ممن يستوعبون الفعل، ويقتسمون المحيط الحياتي، مع اللاعب المركزي. لهذا فمن الطبيعي أن يمثُّل «علي الزيبق» كنقيض لـ «دليلة» في الحكاية المأثورة، عندما يكون الرهان هو الإطاحة بمنطق شطاري خاص، وتتويج منطق الجديد. وكأي إطاحة فإنها تكون جذرية تستهدف الصورة الكيانية العامة، وكل ما يتصل بها من قيم وسلوكات ورصيد كلامي، ودينامية حضور؛ فحين يعتزم علي الزيبق الانخراط في لعبة الغواية، يلتزم منذ الوهلة الأولى (منذ لحظة السفر من القاهرة إلى بغداد) بخطط الفعل الدينامي الموجب، وعبر صورتين متتاليتين يتم «تعيين» إمكانيات البراعة الذهنية والحسية في تلازم مع «نزوع الفتوة»، الذي يسخر الطاقة الاستثنائية بوازع أخلاقي. في الصورة الأولى ينقذ «علي الزيبق» القافلة من خطر أسد ضاري، بحيلة بارعة، وفي الثانية يحمي التجار من قطاع الطرق... والنتيجة أن الصورة الإنسانية التي تسربِل «الكذب» و«الخداع» و«التمويه»... تصاغ بهدف واحد هو بناء النقيض الصوري للشاطر المتوج (دليلة) بحيث يبدو التنابذ متوقعا، بل ضروريا، في السياق التخييلي البليغ للعبة الاستهواء.

❖ ❖ ❖

تلك كانت بعض تجليات تداخل مكوني الصورة والنسق بفتنتي السلطة واللعب في الحكي الشطاري العربي؛ فما بين الصور المبدئية والختامية في مختلف نماذج هذا النوع السردي، تتساند صور الشطارة لإثراء الحصيلة الذهنية للحركة المثيرة. لكن تساند الصور في السياق يظل قيمة كمالية، لا تطمس فتنة التفصيلات الجزئية، وقدرتها على طبع سياق التنويع ببلاغتها الفريدة. فالأكيد أن الحصيلة الذهنية هي مراكمة القواسم الصورية المشتركة التي تضبط بلاغة الغواية، وتقنن وظائف اللعب المجازي، غير أن الصور بقدر ما تتضح بالسمات القابلة للتصنيف تظل كيانا حرا، لا يتطلب براهين، وبذا فإنه يصير بمقدور التشكيل الأسلوبي أن يخرق المسارات الموحدة، لأجل أن يفتح مدارات الإبدال الحر على أفق لا نهائي من الاحتمالات، كلما تعلق الأمر بشخصيات جديدة، وبمحيط فضائي وزمني مغاير، وبمواقف وعواطف وقيم بديلة.

لقد شكل أبطال الشطارة من مثل «ابن حمدي» و«علي الزيبق» و«أحمد الدنف» وغيرهم في التراث السردي، وحتى في امتداداتهم المعاصرة(١٨)، ذواتا متجانسة صوريا في مظاهرها ووظائفها، لكن الأهم هو أنها تستدعي منظومات مختلفة من الأفعال والمواقف والبراعات الحسية والعقلية التي تكسب منطق اللعب هوية سياقية فريدة ومعنى وجوديا خاصا. وعلى هذا الأساس قد تبدو الشطارة جدلا لعبيا بين الفرد والسلطة والنسق القيمي، بصرف النظر عن الدلالة المحددة التي تمتلئ بها الصور الجزئية في نص محدد، فهي ليست غواية لحاكم، حصرا، ولا رهانا بين غرماء فحسب، ولا حتى ثمنا لمودة ما؛ بيد أنها -في المقابل- تشتمل على كل هذه القيم السياقية والمعاني المفردة بعد أن تتلاشى مضامينها النصية المؤقتة، وتتحول إلى مثال متعال للعب الإنساني.

ولا جرم أن المثال المتعالي للعب، عينة للرؤية إلى الكون والأشياء، وأسلوب في تمثُّل الصراع الإنساني وتخييله، قد يشتمل على قدر كبير من التبسيط، إلا أنه لا يجاوز الحقائق، ولا يلغي الواقع الممكن. إنه إمكانية صورية دنيا، تلتقط بعض الخيوط الرئيسة للمنطق الدنيوي القريب والاعتيادي، الذي تتكرر لعبته باستمرار كلما كان ثمة حواضر وحكام وهامشيون.■

الهوامش

١ – جابر عصفور، «بلاغة المقموعين»، ضمن كتاب: المجاز والتمثيل، منشورات تانسيفت، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص ٦.

٢ – أنظر بخصوص هاذين النصين:

– محمد أنقار، «صورة المسلمين في الرواية الشطارية» ضمن كتاب: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، ١٩٩٤.

٣– D. Souiller, Le roman picaresque, Ed: P.u.f, Paris,1980, pp.57-66.

٤– لمزيد من التفاصيل بخصوص علاقة المقامات بالسرد الشطاري أنظر:

M.Tarchouna, Les marginaux dans le récits picaresques arabes et espagnols,- publications de l'Université de Tunis, 1980.

٥– شوقي عبد الحكيم، الحكاية الشعبية العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٤٣.

٦– عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة /دار الكتاب العربي، القاهرة، ص ٧٠.

٧– محمد رجب النجار، حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨١، (سلسلة عالم المعرفة ٤٥)، ص ٢٧٣.

٨– أحمد درويش، «الدوائر المتشابكة: في الصياغة الروائية المصرية لحكايات ألف ليلة وليلة»، فصول، مج١٢، ع٤، شتاء ١٩٩٤، ص ٢٥٤.

٩– حياة الصورة وموتها، ترجمة: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص ٨٦.

١٠– شرف الدين ماجدولين، «بلاغة السلطة وسلطة البلاغة: قراءة في كتاب الدولة الجذابة لرجيس دوبري»، العلم الثقافي، السنة ٣٠ ، ٢٢ ماي ١٩٩٩.

١١– ألف ليلة وليلة، ضبط وتصحيح: الأب أنطون الصالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٩٢، ج ٥، ص ١٩٤–١٩٥.

١٢– شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد: التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء، ٢٠٠١، ص ٢٤٤.

١٣– هانز جيورج جادامر، تجلي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٠١.

١٤ – ألف ليلة وليلة، مصدر مذكور، ج ٥، ص١٩٦ وما بعدها.

١٥ – يعكس هذا التلازم، في تقديرنا، القاعدة الخفية التي تحكم الجدل المتنامي بين فتنة الصور وعوالم السلطة عموما التي تماهي عادة بين «البهلوانية» والحكم، لدرجة نستطيع فيها أن نرى الفعل السياسي البارع (ومنه أفعال دليلة) مجرد تكييف ذكي للقدرات الذهنية واللسانية على التبرير والإبهار والمزج والإخراج المحبوك.

لمزيد من التفاصيل في هذا السياق، را:

Régis Debray, L'Etat séducteur, Ed: Gallimard, Coll: folio essais, Paris, 1997, P12-14.–

١٦– تجلي الجميل، مرجع مذكور، ص ١٠٠.

١٧– نفسه، ص١٢٢.

١٨– من مثل شخصية «حافظ» الملقب بالثعلب في مسلسل «فارس بلا جواد» الذي عرض قبل سنة.

السـرديـة

– التلقّي، والاتصال، والتفاعل الأدبي –

عبدالله إبراهيم *

١. السردية العربية: مسارات صعبة

استغرق العمل على «موسوعة السرد العربي» نحوا من عشرين سنة. بدأ الإعداد لمادّتها الأولية في منتصف ثمانينيات القرن العشرين، وتواصل بعدها، ولم ينقطع البحث في السرد العربي قديمه وحديثه منذ ذلك الوقت، ولكن من التمحّل القول بأن مشروع إعداد موسوعة تتتبّع نشأة السرديات العربية منذ العصر الجاهلي إلى نهاية القرن العشرين، ثم تتقصّى أبنيتها السردية والدلالية، كان واضحا في ذهني، جاهزا لا ينقصه سوى التنفيذ؛ فذلك بعيد كل البعد عن الحقيقة، بل إنني أستطيع القول بأن فكرة الموسوعة بدأت تلوح لي في منتصف التسعينات، حينما وجدت دراساتي في مجال السرد تتسع، وتتراكم، وتغطّي حقبا متتالية، فشرعت أعيد التفكير في الطريقة التي أكيّف فيها الدراسات والبحوث المنجزة والمخطط لها، بما يجعلها تخدم الغرض الذي أطمح إليه، وهو رسم المسار المعقّد للسردية العربية تكوينا وبنية في أثناء هذه الحقبة الطويلة، وتبيّن لي، وأنا أتولّى تدريس القديمة منها والحديثة لأكثر من عقد في عدد من الجامعات العربية في المشرق والمغرب، وأمارس البحث والكتابة في هذا المجال لنحو عشرين سنة، غياب الوعي بمسارها، فالمعلومات الشائعة إنما هي نبذ متناثرة، وتاريخية الطابع، ولا تهدف إلى ربط النصوص بعضها البعض، ولا تستنطق أبنيتها الدلالية، ولا تعنى بأصولها الشفاهية، وعلاقتها بالنصوص الدينية.

وإذا كان القارئ العربي أنتج وعيا مختزلا بمسار الشعر العربي، بسبب الطريقة الخطية العتيقة التي سارت عليها كتب تاريخ الأدب، فقد حُرم، بصورة عامة، من معرفة السرديات العربية التي قامت بتمثيل المخيال العربي–الإسلامي، واختزنت رمزيا كل التطلّعات الكامنة فيه، والتجارب العميقة التي عرفها، وتخيلها. وتعرّضت، طوال أكثر من ألف وخمس مئة سنة، إلى سوء فهم، نتيجة التركيز على الشعر، من جهة أولى، وعدم امتثال معظم المرويات السردية القديمة لشروط الفصاحة المدرسية التي أنتجتها البلاغة العربية في العصور المتأخرة، تلك الشروط المعيارية التي أصبحت تحدّد قيمة الأدب، من جهة ثانية، وبسبب عدم اعتراف الثقافة المتعالمة بقيمتها التمثيلية سواء أكان ذلك عند القدماء أم عند المحدثين، إلا في حدود ضيقة، وذلك حينما تشكّلت الأنواع السردية القديمة، وحينما انبثقت الأنواع الجديدة من خضمّ التراث السردي المتحلّل الذي يعدّ رصيدها الأول، من جهة ثالثة. وبالإجمال فالسرديات العربية اختُزلت إما إلى وقائع تاريخية وإخبارية أو إلى أباطيل مُفسدة.

ويدرك كلّ من قيض له العمل في مجال الدراسات السردية، في الجامعات وسواها، الجهل شبه التام بالخلفيات الشفوية والدينية للمرويات السردية، والجهل بالعلاقات المتشابكة بين النصوص التي تنتمي إلى أنواع مختلفة، والجهل بأبنيتها السردية والدلالية، والجهل بوظائفها التمثيلية، فكأن وعينا بأدبنا ناقص، وكأن تاريخ الأدب العربي يقفز على رجل واحدة. ولا يمكن الادّعاء بأن هذه الموسوعة ستجعله يسير على

* أكاديمي عراقي، والبحث هو مقدمة «موسوعة السرد العربي» التي ستصدر في بيروت قريبا.

رجلين، فذلك أمر يتجاوز قدرتها، ويفوق طموحها، إنما تريد المساهمة في تنشيط الاهتمام بهذا الجانب، كونها وقفت على الأنواع السردية الأساسية، وتشكّلاتها، ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها، ولم تعن بالنصوص المتفرّقة التي لم تندرج ضمن الأنواع الكجى، إلا في كونها أصولا لها أو تشقّقات عنها، فذلك مطمح كبير لم تتوافر عليه. ومعالجة النصوص السردية بطرائق منهجية حديثة لم تظهر في الثقافة العربية الحديثة إلاّ في الربع الأخير من القرن العشرين، والمحاولات القليلة السابقة كانت بدايات مهجّنة من دراسات متعدّدة في مناهجها ومرجعياتها، إلى ذلك فالاهتمام بتحليل السرد العربي القديم كان نادرا، ولم يبعث إلاّ فيما بعد، وما زالت تلك المادة الخام بأمسّ الحاجة إلى فحص نقدي عميق، يستخرج سماتها الأسلوبية، والبنائية، والدلالية، وذلك لا يتأتى إلاّ بمجهود جماعي يلفت الانتباه إلى هذه الذخائر المطمورة في الأدب القديم.

يعرف المعنيون بهذا الموضوع صعاب التوغل في ذلك العالم شبه المجهول، المترامي الأطراف، الذي لم يُستكشف منه سوى جزء صغير، لأسباب ثقافية ودينيّة، ويعرفون القضية الأكثر خطورة وحساسية؛ وهي: العلاقات المتشابكة بين نشأة المرويات السردية، ونشأة النصوص الدينية، ونشأة الأخبار والتواريخ، وقصص الأنبياء والإسرائيليات، إلى حدٍّ أصبح فيه تخليص المرويات السردية من كل ذلك أمرا مستحيلا؛ إذ كانت العناصر المذكورة، بأطرها الثقافية الكلية، الحاضنة التي تشكّلت في وسطها تلك المرويات، فصاغت خصائصها الفنية صوغا شبه تام، وهذا هو السبب الذي دفعنا إلى معالجة المرويات السردية ضمن السياقات الثقافية التي تكوّنت فيها. والأمر الآخر الذي يلاحظه كل متفحّص هو: الخصائص الشفاهية للمرويات السردية، وذلك يعود إلى أنها ظهرت في أوساط شفاهية يقوم الإرسال والتلقّي فيها على أسس متصلة بسيادة التفكير الشفاهي، واستند ذلك التفكير إلى أصول دينية، فالشفاهية انتزعت شرعيتها في الفكر القديم بناء على أصول دينية، ومن هنا أصبحت تارسة مبجّلة؛ لأنها عمّمت أسلوب الإسناد الذي فرضته رواية الحديث النبوي على مجالات أخرى لا صلة لها بالدين. وبذلك أصبح الإسناد ركنا أساسا لا يمكن تجاوزه في المرويات السردية. وكان الإسناد يعامل دائما في الثقافة العربية القديمة، وبخاصة الدينية، على أنه جزء من الدين، انتقلت القداسة إليه بفعل المجاورة، مجاورته لمتون الحديث النبوي، كونه حاملاً لتلك النصوص المقدسة. وكما أن الصلة قوية ومتماسكة وضرورية بين السند والمتن، فقد تجلّت، بالصورة نفسها، في المرويات السردية بين الراوي والمروي، وهذا النسق لا يظهر الاّ في الثقافات الشفاهية، وقام التدوين بدور الوسيلة التي ثبّتت ذلك النسق وقيّدته، دون أن تخلخل العلاقة بين ركنيه الأساسيين المذكورين، إلى ذلك فالشفاهية هي التي منحت المرويات القديمة هويتها المميزة، وربط تلك المرويات بأصولها، والمؤثرات الفاعلة في تكوينها، لا يمثل أي خفض لقيمتها الأدبية أو التاريخية، إنما يصف واقع حالها.

ينتمي السرد العربي القديم إلى السرود الشفاهية، فقد نشأ في ظل سيادة مطلقة للمشافهة، ولم يقم التدوين، الذي عرف في وقت لاحق لظهور المرويات السردية، إلا بتثبيت آخر صورة بلغها المروي، ولم تكن الشفاهية نظاما طارئا بل كانت محضنا نشأت فيه كثير من مكونات الثقافة العربية في مظاهرها الدينية والتاريخية والأدبية واللغوية، فقد استمدت الشفاهية قوتها المعرفية من الأصول الدينية التي وجهتها توجيها خاصا، بما يجعلها تندرج في خدمة الدين، رؤية وتارسة. وتتحدّر المرويات السردية عن جذور شفاهية، فهي «فن لفظي»(١) يعتمد على الأقوال الصادرة عن راو، يرسلها إلى متلقٍّ، ولهذا السبب كانت الشفاهية موجِّها رئيسا في إضفاء السمات الشفاهية على الملاحم، والحكايات الخرافية والأسطورية، وجرى تمييز بين السرود الشفاهية والسرود الكتابية، ولم يخضع التمييز لعامل الزمن

كون الأولى تنتمي إلى الماضي البعيد، والثانية إلى العصر الحديث، إنما وضعت في الحسبان الخواص الفنية المميزة للبنى السردية في كل منهما، إذ اتصفت المرويات السردية الشفاهية بأنها تتألف من «الراوي وحكايته والمتلقّي الضمني» أما السرود الكتابية، فإنها تتألف من «تمثيل» لكل من «الراوي وحكايته والمتلقّي الضمني»(٢).

يقرن هذا التمييز السرود الشفاهية بالجوز الكامل للمكونات السردية التي تكوّنها بما يجعل كل مكون عنصرا قائما ظاهرا؛ ذلك أن المرويات الشفاهية لا توجد إلا بحضور جليّ لراو، ومرويّ له، ولا يمكن تغييب أي مكوّن، الأمر الذي يقرر أن تلك المرويات استمدت وجودها من نمط الإرسال الشفوي الذي كان مهيمنا زمنا طويلا في البنية الذهنية للمجتمعات البشرية، كما أن ذلك التمييز، يحجب عن السرود الكتابية، صفة إشهار مكونات البنية السردية، وبها يستبدل نوعا من «التمثيل» لتلك المكونات، ولكنه لا يلغيها. وفيما يمكن القول بأن المرويات الشفاهية تضع «مسافة» واضحة بين مكونات البنية السردية، فالراوي غالبا ما يكون متعينا، سواء بسماته أم بالمسافة التي تفصله زمانيا عما يروي، بحيث يروي أحداثا لا تعاصره، وقد لا ترتبط به إلا لكونه راويا لها فحسب، ونصطلح على هذا الراوي بـ «الراوي المفارق لمرويّه» لأنه يروي متونا لا تنتسب إليه، فإنّ تجليات «الراوي المتماهي بمرويه» تظهر بصورة أكثر في السرود الكتابية، وفي هذه السرود تغييس المسافة «بين مكونات البنية السردية، وغالبا ما تختفي وراء «ضمير» يحيل على شخص مجهول، لا يعلن عن حضوره، ويتجنب الإشارة إلى نفسه، ويؤدي وظيفته في تشكيل المروي بوصفه جزءا منه، ولا يعنى بتوجيه خطابه مباشرة إلى مروي له ذي ملامح متعينة، وبذلك تكاد تتوارى الخصائص الشفاهية، ويصبح الخطاب السردي وحدة كلية متجانسة، تتطلب تدقيقا وتفحصا من أجل كشف مكونات البنية السردية، ذلك أن الكتابة، على نقيض المشافهة، لا تستدعي انفصالا بين المؤلف والخطاب، شأن المشافهة التي تلزم ضرورة الانفصال بين الراوي والمروي؛ لأنها تستعين بالصوت المسموع وسيلة لها، فيما تعتمد الكتابة على الحرف أداة لصوغ الخطاب السردي. أفضى هذا التفريق إلى وصف السرود الشفاهية بـ «العرضية» ووصف السرود الكتابية بـ «الدائمة»(٣) لأن الأولى تتغير بتغير الرواة وعصورهم، فيما تظل الثانية خالدة، يمكن إعادة إنتاجها وتأويلها في أزمنة وأمكنة مختلفة، فضلا عن قدرة السرود الكتابية على الاندراج في سياق قراءات وتأويلات جديدة، كلما تغير الزمن، مع احتفاظها بالأصل الذي ظهرت فيه، فيما لا تتصف المرويات الشفاهية بسمة الثبات والبقاء، الأمر الذي يعرّضها للتغيير والتزييف والفناء، بمرور الزمن.

٢. السردية: حدود المفهوم

تُعنى السردية باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النُظم التي تحكمها وتوجّه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها(٤)، ووُصِفتْ بأنها «نظام نظري، غُذّي، وخصّب، بالبحث التجريبي»(٥). وهي تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد على أن السردية، هي: المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا وبناء ودلالة. والعناية الكلية بأوجه الخطاب السردي، أفضت إلى بروز تيارين رئيسين في السردية، أولهما: السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية، دونما اهتمام بالسرد الذي يكوّنها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيار: بروب، وبريمون، وغريماس. وثانيهما: السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي. ويمثل هذا التيار، عدد من الباحثين، من بينهم: بارت، وتودروف، وجنيت. وشهد تاريخ السردية محاولة للتوفيق بين منطلقات هذين التيارين، إذ سعى جاتمان وبرنس إلى الإفادة من معطيات السردية في

تياريها: الدلالي واللساني، والعمل على دراسة الخطاب السردي بصورته الكلية، وفيما اتجه اهتمام برنس إلى مفهوم التلقّي الداخلي في البنية السردية، من خلال عنايته بمكوّن المروي له، اتجه اهتمام جاتمان إلى البنية السردية عامة، فدرس السرد بوصفه وسيلة لإنتاج الأفعال السردية، وبحث في تلك الأفعال بوصفها مكونات متداخلة من الحوادث والوقائع والشخصيات التي تنطوي على معنى. وعدّ السرد نوعا من وسائل التعبير، في حين عدّ المروي محتوى ذلك التعبير، ودرسهما بوصفهما مظهرين متلازمين من المظاهر التي لا يتكوّن أي خطاب سردي من دونهما(٦).

اشتقّ تودروف، في عام ١٩٦٩، مصطلح Narratology بيد أنّ الباحث الذي استقامت على مجهوده السردية في تيارها الدلالي، هو الروسي بروب(١٨٩٥-١٩٧٠) الذي بحث في أنظمة التشكّل الداخلي للخرافة الروسية حينما خصّها ببحث مفصّل انصب اهتمامه فيه على دراسة الأشكال والقوانين التي توجه بنية الحكاية الخرافية (٧)، فأقرّ الباحثون اللاحقون في حقل السردية ريادته المنهجية والتاريخية في هذا المجال(٨). وسرعان ما أصبح بحثه في البنية الصرفية للخرافة الروسية موجّها أساسا لعدد كبير من الباحثين، أطلق عليهم شولز «ذرية بروب»(٩)، كغريماس، وبريمون، وتودروف، وجنيت. وعملت «ذرية بروب» على توسيع حدود السردية، لتشمل مظاهر الخطاب السردي كلها، واتجهت بحوثهم اتجاهين، أولهما «السردية الحصرية» وهدفت إلى إخضاع الخطاب لقواعد محددة بغية إقامة أنظمة دقيقة تضبط اتجاهات الأفعال السردية. وثانيهما «السردية التوسيعية» وتطلّعت إلى إنتاج هياكل عامة، توجّه عمل مكونات البنية السردية، لتوليد نماذج شبه متماثلة، على غرار نماذج التوليد اللغوي في اللسانيات. واقتصر اهتمام السردية، أول الأمر، على موضوع الحكاية الخرافية والأسطورية، واستنباط الخصائص المميزة للبطل الأسطوري، ثم تعدّدت اهتمامات السرديين، لتشمل الأنواع السردية الحديثة كالرواية والقصة القصيرة، فظهر عدد من الباحثين في هذا الشأن أولوا تلك الأنواع جلّ اهتمامهم، مثل: باختين، وأوسبنسكي، وأُمجتو إيكو، وجوليا كرستيفا، وفردمان، وشولز، وفاولر، وغيرهم، وخصّبت دراساتهم جميعا هذا المبحث النقدي الجديد، ووسّعت آفاقه، وبصدوركتاب جيرار جنيت «خطاب السرد» في عام ١٩٧٢، اعتُرف بالسردية بوصفها مبحثا متخصّصا في دراسة المظاهر السردية للنصوص بأنواعها كافة، وفي هذا الكتاب جرى تثبيت مفهوم السرد، وتنظيم حدود السردية(١٠).

تتشكّل البنية السردية للخطاب، من تضافر ثلاثة مكونات: «الراوي، والمروي، والمروي له. يُعرف الراوي، بأنه ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يُخج عنها، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة»(١١) ولا يشترط أن يكون اسما متعيّنا، فقد يتوارى خلف صوت، أو ضمير، يصوغ بوساطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع، وجرت العناية برؤيته تجاه العالم المتخيّل الذي يكوّنه السرد، وموقفه منه، واستأثر بعناية كبيرة في الدراسات السردية. أما المروي فهو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص، ويؤطّره فضاء من الزمان والمكان، وتعدُّ «الحكاية» جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل كل العناصر حوله، وفُرّق بين مستويين في المروي، الأول «متوالية من الأحداث المروية، بما تتضمنه من ارتجاعات واستباقات وحذف» واصطلح الشكلانيون الروس على هذا المستوى بـ «المبنى». والثاني «الاحتمال المنطقي لنظام الأحداث» واصطلحوا عليه بـ «المتن»(١٢). المبنى يحيل على الانتظام الخطابي للأحداث في سياق البنية السردية، أما المتن فيحيل على المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث، في سياقها التاريخي(١٣).

اتسع مجال البحث حول المبنى والمتن بوصفهما وجهي المروي المتلازمين، إذ ميز جاتمان بين «القصة» وهي سلسلة الأحداث، وما تنطوي عليه من أفعال

ووقائع وشخصيات محكومة بزمان ومكان، و«الخطاب» وهو التعبير عن تلك الأحداث، وخلص إلى القول « إن القصة هي محتوى التعبير السردي، أما الخطاب فهو شكل ذلك التعبير»(١٤). والفرق بين المحتوى وكيفية التعبير عنه، فرق كبير، فالأول يحيل على المتن، فيما يحيل الثاني على المبنى. أما المروي له، فهو الذي يتلقّى ما يرسله الراوي، سواء أكان اسما متعينا ضمن البنية السردية، أم شخصا مجهولا. ويرى برنس «أن السرود، سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، وسواء أكانت تسجل أحداثا حقيقية أم أسطورية، وسواء أخبرت عن حكاية أم أوردت متوالية بسيطة من الأحداث في زمن ما، فإنها لا تستدعي راويا، فحسب، بل مرويا له أيضا. والمروي له شخص يوجّه إليه الراوي خطابه، وفي السرود الخيالية - كالحكاية، والملحمة، والرواية - يكون الراوي كائنا متخيلا، شأن المروي له»(١٥). الاهتمام بالمروي له جعل البحث في البنية السردية أكثر موضوعية من ذي قبل، ذلك أن أركان الإرسال الأساسية، من راو ومروي ومروي له، استُكملت، مما سهّل فعالية الإبلاغ السردي، الذي هو الحافز الكامن خلف الأثر السردي. وتكشف أية نظرة إلى العلاقات التي تربط الراوي بالمروي وبالمروي له أن كل مكوّن لا تتحدّد أهميته بذاته، إنما بعلاقته بالمكونين الآخرين، وأن كل مكوّن سيفتقر إلى أي دور في البنية السردية، إن لم يندرج في علاقة عضوية وحيوية معهما، كما أن غياب مكوّن ما أو ضموره، لا يخلّ بأمر الإرسال والإبلاغ والتلقّي، فقط، بل يقوض البنية السردية للخطاب، ولذلك، فالتضافر بين تلك المكونات، ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي

ليست السردية نموذجا تحليليا جامدا ينبغي فرضه على النصوص، إنما هي وسيلة للاستكشاف العميق المرتهن بقدرات الناقد، ومدى استجابة النصوص لوسائله الوصفية، والتحليلية، والتأويلية، ولرؤيته النقدية التي يصدر عنها، فالتحليل الذي يفضي إليه التصنيف والوصف، متصل برؤية الناقد، وأدواته، وإمكانياته في استخلاص القيم والسمات الفنية الكامنة في النصوص. وبما أن الدقة لا تتعارض مع كلية التحليل وشموليته، فالحاجة تفرض على السردية الانفتاح على العلوم الإنسانية والتفاعل معها، لأن كشوفاتها تغذّي السردية في إضاءة مرجعيات النصوص الثقافية والدينية، بما يكون مفيدا في مجال التأويل وإنتاج الدلالات النصية، ويمكن استثمارها في تصنيف تلك المرجعيّات، ثم كشف قدرة النصوص على تمثيلها سرديا، إلى ذلك يمكن أن توظّف في المقارنات العامة، ودراسة الخلفيات الثقافية كمحاضن للنصوص، ومن المؤكد أن ذلك يسهم في إضفاء العمق والشمولية على التحليل النقدي، بما يفيد السردية التي يظل رهانها متصلا برهان المعرفة الجديدة.

وشأنها في ذلك شأن أي مبحث جديد، قوبلت السردية، في الثقافة العربية الحديثة، بالترحاب والمقاومة معا، ومرت مدة طويلة قبل أن تتخطّى الصعاب، وتنتزع الشرعية في بعض الأوساط الثقافية والأكاديمية، وإذا عدنا إلى السياق الثقافي الذي عُرفت فيه خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، نجد انشطارا في المواقف كان قد تبلور حولها، فمن جهة أولى ضربت السردية الدراسات القديمة في الصميم، حينما نقلت النقد من الانطباعات الشخصية العابرة، والتعليقات الخارجية، والأحكام الجاهزة إلى تحليل الأبنية السردية، والأساليب، والأنظمة الدلالية، ثم تركيب النتائج في ضوء تصنيف دقيق، ومعمّق لمكونات النصوص السردية، وبذلك قدّمت قراءة مغايرة للنصوص السردية، ومن جهة ثانية، حامت شكوك جديّة حول قدرة السردية على تحقيق وعودها، لأن كثيرا من الدراسات السردية وقعت أسيرة الإبهام، والغموض، والتطبيق الحرفي للمقولات الجاهزة فيها، دون الأخذ بالحسبان السياقات المتفاوتة بين النصوص، والاختلاف في استخدام المفاهيم، مما أوقد شكّاً في القيمة العلمية للسردية، واحتاج الأمر جهدا كبيرا ينقّيها من الشوائب التي لحقت بها، ومن ذلك فقد طُرحت اجتهادات عدّة تهدف إلى تحقيق دلالة المصطلح النقدي الذي تستعين به، ولعل أبرز ما

استأثر بالنقاش في هذا المجال، هو: مصطلح «السردية» الذي استخدمناه كمقابل لـ «Narratology» باعتباره المصطلح الأدق، والأكثر تعبيرا عن المفهوم، وجعلناه عنوانا لبحث الدكتوراه في عام ١٩٨٨ إذ أوضحنا بأن المصدر الصناعي في العربية، يدل على حقيقة الشيء وما يحيط به من الهيئات والأحوال، كما أنه ينطوي على خاصية التسمية والوصف معا. فـ السردية» بوصفها مصطلحا، تحيل على مجموعة الصفات المتعلّقة بالسرد، والأحوال الخاصة به، والتجليات التي تكون عليها مقولاته، وعلى ذلك فهو الأكثر دقة في التعبير عن طبيعة الاتجاه الجديد في البحث الذي يجعل مكونات الخطاب السردي وعناصره موضوعا له، كما أننا آثرنا الشكل البسيط للمصطلح، وسرعان ما شاع بسبب دقته وبساطته.

حيثما سيتردّد مصطلح «السردية العربية» في هذه الموسوعة، فلا يحيل على مقصد عرقي، إنما الهدف منه الوقوف على المرويات السردية القديمة، والنصوص السردية الحديثة، التي تكوّنت، أغراضا وبنى، ضمن الثقافة التي أنتجتها اللغة العربية، والتي كان التفكير والتعبير فيها يترتب بتوجيه من الخصائص الأسلوبية والتركيبية والدلالية لتلك اللغة، وكانت الشفاهية التي استندت إلى قوة دينية، جعلت اللغة العربية وسيلة التعبير الأساسية في ثقافة تتصل بها مباشرة، فهي لغة الخطاب الديني الذي ينطوي على تلك القوة، الأمر الذي مكّن اللغة العربية، بوساطة القوة الدينية، أن تمارس حضورها الثقافي في بلاد كثيرة، تستوطنها أعراق متعددة، قديما وحديثا، مما جعل مظاهر التعبير فيها تخضع لخصائص العربية وسماتها.

٣. السرد: التلقّي والتواصل

ولا يمكن فهم أهمية السردية في تحليل النصوص إن لم تربط بنظرية «التلقّي» التي تعنى بتداول النصوص وتلقّيها، وإعادة إنتاج دلالاتها، سواء أكان ذلك في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه، وهو ما نصطلح عليه بـ «التلقّي الخارجي» أم داخل العالم الفنّي التخيّلي للنصوص الأدبية ذاتها، وهو ما نصطلح عليه بـ «التلقّي الداخلي» ولا تكتسب نظرية التلقّي قيمتها المعرفية إلا إذا نُزّلت منزلتها الحقيقية، بوصفها نشاطاً فكرياً متصلاً بنظرية أكثر شمولاً هي نظرية «الاتصال» التي استفادت من البحث الفلسفي في مجال التواصل الذي يعتج وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات، للتحكّم بالأنظمة المادية والرمزية، وبخاصة الآداب السردية، وهذا ما جذب اهتمام الفلاسفة الألمان منذ وقت مبكّر، وبخاصة فلاسفة مدرسة «فرانكفورت» الذين أفلحوا في تأسيس نظرية فلسفية نقدية، كان لها أكج الأثر في تغذية الفكر الفلسفي المعاصر بالمضامين الخاصة بالتفاعل والتواصل الاجتماعيين، وعلى يدي «هابرماز» استقام نقد صارم لمعطيات العقل الغربي الذي تحوّل إلى «عقل أداتي» فطرح «هابرماز» مفهوم «العقل النقدي الاتصالي» الذي يرتبط بالحداثة فينتجها وتنتجه، معتجاً ذلك العقل الوسيلة التي تخرج بها الفلسفة من بعدها الذاتي الضيّق إلى أفقها الاجتماعي الواسع(١٦).

يصرّ «هابرماز» على أن هذا العقل قادر على الانخراط ضمن صيرورة الحياة الاجتماعية عج التواصل، باعتبار أنّ أفعال الفهم المتبادل تلعب دور آليّة ترمي إلى تنسيق العمل، فالأعمال التواصلية تشكّل نسيجاً يتغذّى من موارد العالم المعيش، وتشكّل، نتيجة لذلكس الوسيط «الذي تعيد انطلاقاً منه أشكال الحياة العيانية إنتاج ذاتها(١٧). وإذا نظرنا إلى المؤثرات التي تركها الشكلانيون الروس، ومدرسة براغ، فضلاً عن «إنغاردن» و«غادامير»، ثم «ياوس» و«آيزر» في ظروف نشأة نظرية التلقّي، فإنها مدينة لذلك النشاط العارم الذي بلورته نظرية الاتصال، وكثيراً ما أشار روّاد هذه النظرية إلى عمق الصلة بين الاثنين، بل ذهبوا إلى أنّ جهودهم تترتب ضمن أفق نظرية الاتصال، وهو ما أكده «ياوس» حينما قرّر أنّ نظرية التلقّي لا بد أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال، لأن الاتجاهات النقدية الحديثة وضعت

قضية الاتصال في صلب اهتمامها، فكل المحاولات التي تتبلور من أجل صياغة نظرية تلقّي الأدب، إنما هي متصلة بنظرية الاتصال، فالغاية من ذلك تقدير وظائف الإنتاج الأدبي والتلقي والتفاعل، وكل ما يتصل بذلك. ويشاركه في ذلك «آيزر» الذي يشتغل على مفاهيم البنية والوظيفة والاتصال، وجهوده قائمة على تنظيم صيغة التفاعل بين النص والقارئ، من أجل سريان الفاعلية بينهما، فهو يفهم الاتصال الأدبي على أنه نشاط مشترك بين القارئ والنص، بحيث يؤثّر أحدهما في الآخر من خلال عملية تنظيم تلقائية(١٨).

تعدّ نظرية التواصل إحدى الخلفيات المنهجية التي أثْرَتْ السردية. وكان الاهتمام بالتواصل الخارجي بين النصوص الأدبية والمتلقّين مثار عناية رواد نظرية التلقّي، وذلك قبل أن تتوسع اهتمامات الباحثين اللاحقين، لتنقل الاهتمام من التلقّي الخارجي إلى التلقّي الداخلي، الذي يُعنى بفحص طبيعة التراسل الداخلي في النصوص الأدبية، والسردية منها على وجه خاص، واندمج هذا الاهتمام بالجهود المتنوعة التي بلورتها الدراسات السردية التي تعمّقت في وصف مستويات النصوص الأدبية وأبنيتها وأنظمتها الدلالية، وبُذلت جهود كبيرة في معاينة التلقّي الداخلي استنادا إلى فرضية أساسية، وهي: أنّ الإرسال السردي داخل النصوص لا بدّ أن يتم بين «الراوي» باعتباره قطب الإرسال، و«المروي له» بوصفه قطب التلقّي، فالمادة السردية إنما هي مداولة قوامها الإرسال والتلقّي، ولا ينبغي فهم دور «المروي له» على أنه دور من يتلقّى فقط، وينفعل بما يُرسل إليه، فوظائفه أكثر من ذلك، وقد حدّدها برنس، بأنها: تتصل بنوع التوسط بين الراوي والقارئ، وفي الكيفية التي يسهم فيها بتأسيس هيكل السرد، وتحديد سمات الراوي، وكشف مغزى النص، وتنمية حبكة الأثر الأدبي، وتحديد مقاصده(١٩). وكان جاتمان قد حدّد مستويات عدة للإرسال والتلقّي، تبعاً لنوع العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقّي، فتوصّل إلى ضبط المستويات الآتية:

١. مستوى يحيل على مؤلف حقيقي، يُعزى إليه الأثر الأدبي، يقابله قارئ حقيقي يتجه إليه ذلك الأثر.

٢. مستوى يحيل على مؤلف ضمني، يجرّده المؤلف الحقيقي من نفسه، يقابله قارئ ضمني يتجه إلى الخطاب.

٣. مستوى يحيل على راوٍ ينتج المروي، يقابله مروي له يتجه إليه الراوي.

ويرى جاتمان أنّ «النص السردي» يكون نتاجاً للمستويين الثاني والثالث، فإليهما تعود مهمة إنتاج الأثر السردي المجرّد قبل أن تغذّيه القراءة بإمكانات التأويل(٢٠). وذهب جوناثان كلر المذهب ذاته، لكنه اشتقّ أربعة مستويات للتلقّي في النصوص السردية: مستويان خارجيان متصلان بالمؤلف والقارئ بالمعنى العام والخاص لكلّ منهما، ومستويان داخليان متصلان بالراوي والمروي له، سواء أكان ذلك متعلقاً بالراوي والمروي له بوصفهما مرسلاً ومتلقيّاً، أم بالمتلقّي المثالي الذي له قدرة على تأويل رسالة الراوي، وليس الاقتصار على تلقيها(٢١). والوظيفة الأخيرة المتعلقة بالتأويل مرتبطة أشد الارتباط بالتلقي الداخلي. تقوم المكونات النصية الداخلية، وبخاصة الراوي والمروي له بتشكيل النسيج الدلالي والتركيبي للنصوص الأدبية، باعتباره فعالية تراسليّة تقوم على البث والتقبّل، والإرسال والتلقّي، وبذلك تتكوّن الأبعاد الدلالية للنصوص بين هذه الأقطاب قبل أن يصار إلى إخراجها، ثم إعادة إنتاجها في ضوء البنية الثقافية الخارجية، حيث تكون خاضعة للوصف، والتحليل، والتفسير، والاستنطاق، والتأويل.

ويُدخل أمبرتو إيكو القارئ طرفاً أساساً في عملية خلق العوالم الافتراضية الممكنة للنصوص السردية إلى جوار المؤلف، لأنه يُدرج الأدب ضمن نظرية الاتصال القائمة على التراسل المتبادل بين قطبين، أحدهما يركّب رسالة ويقوم بإرسالها، والآخر يتلقّاها ويقوم بفكّ شفراتها، وإعادة بنائها بصورة عالم متخيّل، مع ما يترتب على ذلك من تفعيل لدلالاتها

النصية. والنص إنْ هو إلاّ نتاج يرتبط مصيره التأويلي أو التعبيري بآلية تكوينه ارتباطاً لازماً؛ فإن يكوّن المؤلف نصاً يعني أن يضع حيّز الفعل إستراتيجية ناجزة تأخذ في الحسبان توقّعات حركة المتلقي، شأن كل إستراتيجية. وبعبارة أخرى فالنص نتاج لعبة نحوية -تركيبية-دلالية- تداولية، يشكّل تأويلها المحتمل جزءاً من مشروعها التكويني الخاص، ولهذا يصبح الحديث عن عالم تكن للنص ضرورياً، من أجل إثبات صحة الحديث حول توقّعات القارئ، الذي يقوم من عج التلقّي بتنشيط المكونات السردية المتداخلة، بما في ذلك الأحداث والشخصيات والإطار الزماني-المكاني الذي يحتويهما، وذلك داخل سياق معين. وفي ضوء هذا التصور يعالج إيكو العوالم الافتراضية الممكنة باعتبارها أبنية ثقافية في إشارة للصلات المحتملة بين العوالم المتخيلة والعوالم الواقعية، فيقول: «إنّ أي عالم حكائي لا يسعه أن يكون مستقلاً استقلالاً ناجزاً عن العالم الواقعي» بل إنهما يتداخلان ويأخذان المعنى الخاص بكلٍّ منهما من الخزين الثقافي للمتلقّي، لأنّ الواقع نفسه بنيان ثقافي، ويصبح أمر التراكب بينهما تكناً وذلك بتحويلهما إلى كيانات متجانسة، وهنا تتبدّى الضرورة المنهجية لمعالجة العالم الواقعي باعتباره بنياناً، وكلما عمدنا إلى مقارنة سياقية تكنة من الأحداث والأشياء كما هي، فإننا نتمثّل الأشياء كما هي، تحت شكل بنيان ثقافي، محدود، ومؤقت ومناسب. ولهذا يحدّد إيكو الأشكال التي يمكن أن تتخذها المقارنة بين العالمين:

١. يتسنّى للمتلقّي أن يقارن العالم المرجعي بحالات من الحكاية مختلفة، محاولاً أن يدرك إذا كان ما يجري يستجيب لمعايير الممكن الوقوع. وفي هذه الحالة، يقبل المتلقّي الحالات قيد المعالجة باعتبارها عوالم ممكنة.

٢. يمكن للمتلقّي أن يقارن عالماً نصياً بعوالم مرجعية مختلفة، وذلك استناداً إلى نوع من المماثلة الممكنة بين أحداث العالمين، وقابلية حصولها، ويصار في هذه الحالة إلى التصديق بالمماثلة أو رفضها بناءً على نوع المخزون الثقافي لدى القارئ، ومدى خضوعه لنسق ثقافي يمكنه من التصديق أو التكذيب، فقارئ القرون الوسطى المشبّع بقيم الثقافة السائدة آنذاك يمكن أن يتلقّى الأحداث المرويّة في «الكوميديا الإلهية» على أنها تكنة الوقوع، إلاّ أنّ قارئاً حديثاً يعتج تلك الأحداث غير ممكنة الوقوع.

٣. قد يتاح للمتلقّي أن يبني عوالم مرجعية مختلفة، أيّ منوّعة عن العالم الواقعي، وذلك حسب النوع الأدبي المعيّن، فالرواية التاريخية، على سبيل المثال، تتطلّب الرجوع إلى الخزين التاريخي، فيما تتطلب حكاية أخرى العودة إلى خزين التجارب المشتركة. وهكذا يصار إلى التوفيق بين العالمين(٢٢).

عرّف «فان ديك» السرد بأنه: وصف أفعال، يلتمس فيه لكلّ موصوف فاعلاً وقصداً وحالة وعالماً تكناً وتبدلاً وغاية، فضلاً عن الحالات الذهنية والشعورية والظروف المتصلة بها، فالتنافد قائم بين عمليتي الإرسال والتلقّي، لأن السلسلة اللفظية المشفّرة التي يرسلها المؤلف، يقوم المتلقّي بحلّها في ضوء السياق الثقافي، وبذلك يشكّل عالماً خيالياً، يستمد دلالته من المضمرات النصيّة التي تستثار بعلاقاتها المختلفة بالمرجع، كما ذهب إلى أن دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية يعتبر تتويجاً لدراسات تبدأ بالسياق التداولي، فالسياق المعرفي، ثم السياق الاجتماعي-النفسي، وأخيراً السياق الاجتماعي- الثقافي، وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي، تبدأ بالنص كفعل لغوي، ثم بعملية فهمه، وتأثيره، وأخيراً تفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية، إذ يحدّد السياق الاجتماعي نوع الخصوصيات التي يمكن أن تطبع النصوص، والأنماط الشائعة منها، وقدرتها في الإحالة على مرجعيات متصلة بعصورها؛ فالتفاعل بين النص والسياق الاجتماعي- الثقافي لا يحدد فحسب القواعد والمعايير الضرورية، إنما مضمون النصوص ووظائفها، وذلك ضمن أطر واضحة، ويعزو اختلاف الظواهر الثقافية، وشيوع أنواع من النصوص، بما في ذلك البنيات النسقية والأسلوبية

والبلاغية من ثقافة لأخرى إلى طبيعة ذلك التفاعل ونوعه وشروطه وعصره(٢٣).

يتمّ التراسل بين المرجعيات بكل مكوناتها والنصوص على وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التفاعل، فليس المرجعيات وحدها تصوغ الخصائص النوعية للنصوص، بل إنّ تقاليد النصوص تؤثر في المرجعيات، وتسهم في إشاعة أنواع أدبية معينة وقبولها، ويظلّ هذا التفاعل مطّرداً، وسط منظومة اتصالية شاملة تسهل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيات والنصوص وأساليبها وموضوعاتها، وهي أنساق وأبنية سرعان ما تتصلب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق، ودينامية الأفعال الاجتماعية والأدبية فتضيق هذه بتلك، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات وفق أنساق جديدة.

٤. موقع نظرية الأنواع الأدبية:

ويدفعنا حرص إلى إثارة قضية أخرى متصلة بالأنواع السردية القديمة، وهي قضية موقع «نظرية الأنواع الأدبية» في الأدب العربي، والحق فالنقد وتاريخ الأدب يكشفان ضآلة العناية بهذا الموضوع، بل إنهما يكشفان حالة متوترة من عدم الاتفاق بين مؤرخي الأدب والنقاد في كل ما يخص هذه القضية الشائكة، ويعود ذلك إلى الإخفاق في التفاهم حول مجموعة ثابتة من الشروط والقواعد التي يمكن الاهتداء بها لصياغة نتائج مقبولة وشبه نهائية، والبحث في موضوع زالأنواع الأدبيةس والصعوبات الجمّة التي تعترضه، لا تقتصر على الأدب العربي، إنما يمثل مشكلة مزمنة في تاريخ الآداب العالمية، فمنذ أرسطو يثار دائما موضوع البحث في هذه القضية، وتستجد آراء وكشوفات، وفي ضوء ذلك يعاد ربط كثير من أشكال التعبير الأدبي بأصول مهملة، أو يصار إلى توسيع مفهوم «الجنس» أو «النوع» أو «النمط» أو «الشكل»، ومثل ذلك نجده عند «باختين» في ربطه الرواية بمظاهر التعبير الكرنفالية(٢٤) فيما كان الشائع أنها سليلة الملحمة. وعند «جنيت» في توسيع مفهوم النوع، وإعادة دمج الأنواع والأشكال ببعضها ببعض، وإحداث تفريعات وتطويرات في التصورات الموروثة حول ذلك منذ أرسطو، وبلورتها ضمن إطار مفهوم «جامع النص»(٢٥).

حاول البحث في هذا الموضوع، ضمن دائرة الثقافة العربية، التوفيق بين رسم تاريخ ظهور الأنواع الأدبية من جهة، والخصائص الفنية لتلك الأنواع من جهة ثانية، ومن الطبيعي أن يفضي بحث ينطلق من هذا التصور إلى الخلط بين التاريخي والنقدي، الأمر الذي لا يوفر في غالب الأحيان إمكانات لأي نجاح متوقع. ظهر هذا الخلط حينما اتخذ البحث طابع المفاضلة بين الشعر والنثر، ولم تستأثر قضية أسباب ظهور الآداب إلا بإشارات عابرة، في سياق مجادلات لم تعن بالهدف الجوهري الخاص بالتمايز النوعي بين النصوص، ولا البحث المقارن بين التطورات الأسلوبية والبنيوية للنصوص السردية والشعرية، وخلال كل هذا ظهرت لمحات عابرة عن النثر، بصورة عامة، وليس عن السرد. ويمكن إجمال كل ذلك بظهور قولين، الأول يقول بالتوقيف الإلهي الذي نادى به الباقلاني(٤٠٣=١٠١٢) ومؤدّاه أن الله أوقف قول كل شيء على لسان البشر فلا دور لهم في ظهور شيء منه(٢٦)، والثاني القول بالمواضعة والاصطلاح(٢٧) الذي أخذ به ابن رشيق القيرواني(٤٥٣=١٠٦١) بعد أن أثاره النهشلي(٢٨) وفيه ألتُفتَ إلى البعد التاريخي الخاص بالآداب، وبأنها أشكال لغوية تواضع عليها البشر، واتفقوا على ضرورتها، فأخذوا بها للتعبير عن أنفسهم وعالمهم.

لم تندرج هذه الأقوال في سياق تصور تاريخي- نظري دقيق يؤرخ لتطورات الأدب العربي، وأجناسه الكبرى الشعرية والنثرية، إنما ظلت أقوال متناثرة في المظان القديمة، ومن ذلك أشار بعض القدماء إلى أسبقية ظهور الشعر، منهم: أبو عمرو بن العلاء (١٤٥=٧٥٢) والأصمعي(٢١٥=٧٣٠) وابن سلام الجمحي (٢٣٢=٨٤٦) والجاحظ (٢٥٥=٨٦٩) وغيرهم(٢٩). وتبع هذا أن وردت إشارات أخرى حول

خصائص الشعر، وتباينت وجهات النظر بين مجموعة من النقاد مثل ابن طباطبا (٣٢٢=٩٣٤) وقدامة بن جعفر (٣٢٦=٩٣٨) – على سبيل المثال- وهما يعتجان الشعر كلاما موزونا ومقفى وله معنى (٣٠).ومجموعة من الفلاسفة كالفارابي (٣٥٥=٩٥٠) وابن سينا (٤٢٨=١٠٣٧) وابن رشد (٥٩٥=١١٩٨) الذين يضيفون أنه كلام مخيل قوامه الأقاويل الشعرية(٣١). القضية الأساسية التي يمكن الإشارة إليها هنا، هي أنه لم يبذل جهد يذكر في دراسة الخصائص الفنية للأنواع، ولا تواريخ ظهور أشكال تعبيرية كثيرة انفصلت عن تلك الأنواع الكجى، وكوّنت داخل خارطة الأدب العربي مواقع خاصة لها، وهي أشكال شعرية ونثرية تزايد تكاثرها بمرور الوقت. وبخاصة بعد أن راحت الآداب القديمة تتشقّق إلى أشكال تخرج عن أنواعه الأساسية، وتزدهر في مناطق مختلفة، ويمكن اعتبارها أنواعا فرعية قبل أن تستقل، وتصبح أنواعا كاملة.

انتبه ابن خلدون (٨٠٨=١٤٠٦) إلى ظاهرة التشقّق هذه، وعزاها إلى أن لغة البلاد الجديدة، خارج شبه الجزيرة العربية، التي عدّت الموطن الأصلي للجذور الدلالية الفصيحة للغة العربية، اختلفت بعض الشيء، بسبب المؤثرات الثقافية، عن اللغة الأم (٣٢). فاللغة علامة تداولية تتفاعل بتأثير من الطبيعة التراسلية بين المتعاملين بها، وبالنظر إلى اتساع دار الإسلام(= وهو المصطلح الشائع في أوساط القدماء، طوال العصور الإسلامية الوسيطة) فقد ضمت بين أطرافها مواطن حضارية لها ثقافات مختلفة، سواء أكان ذلك في العراق أم سوريا أم شمال أفريقية أم الأندلس أم فارس وما خلفها، وتلك الثقافات لم تطمس، إنما تفاعلت مع الثقافة العربية، فأنتجت ثقافة، بل ثقافات، لها طوابع محلية، فهي متصلة بثقافة شبه الجزيرة، ومنفصلة في الوقت نفسه عنها. متصلة بها، لأن كثيرا من مظاهرها ترتّب في ضوء القواعد الأسلوبية والبنائية والدلالية للغة العربية الفصحى، التي كانت وسيلة التعبير المعتمدة للثقافة، ومنفصلة عنها، لأنها تستلهم التقاليد، والمرجعيات، والموروثات الشعبية للمجموعات العرقية التي طورت ضروبا متنوعة من الثقافات الخاصة داخل ذلك الإطار العام. ومن الطبيعي أن تتباين أشكال التعبير في الثقافة السائدة بين هذه المنطقة وتلك، فلا يمكن تصور تاثلة كاملة بين صيغ تعبير تؤدي وظائف محددة للجميع، كما أن انبعاث الموروثات القديمة، واللغات، وبقايا العقائد، والتقاليد، واستمرارها أو تكيّفها، يقود لا محالة إلى تمايز في درجات التعبير وأشكاله، وهو أمر ينمّي مع مرور الزمن أشكالا أدبية جديد، وهذه الأشكال – وهي أكثر التصاقا بالبيئات الشعبية المحلية، سواء باستثمار الموضوعات الموجودة في تلك البيئات، أو الاستعانة باللهجات السائدة، أو الصيغ الأسلوبية المتداولة- تبتدع مسارات خاصة تخرج بها على أنماط التعبير الكجى، فتنتهك القواعد التي رسختها مع الزمن تلك الأنماط. وهي لا توفّر، في الغالب، الثقافة الرسمية المتعالمة التي تحوّلت إلى قوالب جامدة، تفرض أطرها العامة كنوع من التقليد، دون أن تنتبه إلى خلوها من الحيوية والتجدّد.

الثقافة الرسمية السائدة تتواطأ مع السلطة، وتستخدم من قبل هذه الأخيرة في تسويغ أفعالها، فيما تطور الثقافات المحلية أشكالا مختلفة من الرفض وعدم القبول، وحيثما تتعدّد الانتماءات العرقية والدينية، تتنوع الثقافات، وتختلف الرؤى والتصوّرات، وحيثما تتجمّد الحياة في تضاعيف الثقافة العامة، وتخمد الاجتهادات، ويتعثّر التجديد، وتظهر قوالب فارغة تمثل ركائز صلبة لثقافة توقّفت عن العطاء الحقيقي، تنبعث دماء الابتكار والتجديد في ثنايا الثقافات المحلية الخاصة؛ فتتوازى ثقافتان: ثقافة تجريدية تقرّ بالثبات، وتبجّل الماضي، وتقدّس المقولات، وتضع بينها وبين موضوعاتها مسافة؛ لأن آلياتها تشتغل ضمن أطر وقوالب، لا تأخذ في الاعتبار حاجات التغير والتلقّي، وثقافة حسية، وتشخيصية، ومهجّنة، لا تقرّ بالثبات، ولا تؤمن بالصفاء، إنما تتكون من موارد عدة متداخلة ومتفاعلة لا تعزل نفسها

عن العالم الذي تظهر فيه، إنما تنشغل به انشغالا مباشرا، وللتعبير عنه، لا تتردد في تهجين أساليب تعبيرية متعددة، ولا تخشى إثارة موضوعات مختلف حولها. إنها ثقافة انتهاكية وغير امتثالية غايتها التحوّل. وفيما تثبّت الثقافة الأولى الأشكال والأساليب التي أنتجتها في ذروة تطورها، تقوم الثقافة الأخرى باستحداث أشكال متجدّدة، وفيما تريد تلك إخضاع الحياة لأطرها الثابتة، تريد هذه أن تتوافق أشكال التعبير في اطراد متقدم مع تجدّد الحياة. هذه الاصطراعات العميقة كانت فاعلة في صلب الثقافة العربية-الإسلامية، وسنجد أن نسق التحولات يصطدم، بين فترة وأخرى، بالركائز الصماء للتقاليد التي تفرزها الثقافة الرسمية، وسيكون السرد، بتطوراته النوعية والأسلوبية، هو المحك المعبّر عن هذه التحولات.

٥. الرؤية والمنهج:

ولكن ما الصعاب التي تواجه البحوث الشاملة التي تعنى بالآثار المعرفية والإبداعية لأمة من الأمم، أو تلك التي تنتدب نفسها لدراسة ظواهر أدبية- ثقافية كبيرة؟ وكيف يمكن أن تدرس؟ تتركّز تلك الصعاب حول مجموعة من المحاور الأساسية المتداخلة، وهي: طبيعة المادة موضوع البحث، والرؤية التي يصدر عنها الباحث، والمنهج الذي يتبعه، والأهداف التي يتوخّاها من بحثه، ويقتضي بيان ذلك شيئا من التفصيل. الصعاب تكاد تكون متماثلة، وفي طليعتها: المادة الواسعة المتناثرة في مظان كثيرة، مثل: المصادر الدينية كالقرآن والحديث، ثم علوم الدين كالفقه وعلم الحديث والتفسير، ثم المصادر التاريخية والأدبية، ومنها كتب التراجم، والطبقات، والأخبار، فضلا عن المرويات السردية والشعرية.ويعود ذلك، فيما يعود، إلى أن الثقافة العربية-الإسلامية، بمظهرها الكلي، تكوّنت واستقامت في دائرة دينية واحدة، وذلك أدى إلى أن مكوناتها المتنوعة، تتصل فيما بينها، على صعيد الرؤية والمحتوى، وأحيانا الركائز والأنظمة والأبنية، على الرغم من توزعها بين حقول متعدّدة، الأمر الذي يلزم الباحث، فحص الأصول، واشتقاق مادة بحثه منها. واشتقاق مادة البحث من مظان لم يعتن بها، تحقيقا وتبويبا وفهرسة، يمثل عقبة أولى في هذا المجال، تليها مهمة تصنيف المادة ذاتها، وربما من المفيد في هذا السياق وصف الطريقة التي استخلصت بوساطتها مادة هذه الموسوعة الخاصة بالسرد العربي. إذ حدّدت الحقول الأساسية لمكّونات الثقافة العربية-الإسلامية، وجرى حفر في مصادرها الأصلية دون وساطة مراجع حديثة، تقوم على قراءة تلك المصادر، قراءة محكومة بظرف خاص، قد تجهض الهدف الذي تتوخاه هذه الموسوعة، وهو استنباط البنية السردية للموروث الحكائي العربي القديم كما تشكلت في محاضنها الأصلية، ومتابعة تلك البنية في السرد العربي الحديث، مع الأخذ بالاعتبار تحديد الأنواع الكبرى وظروف النشأة. وأعقب ذلك تصنيف المادة، وأوصلت الثوابت فيما بينها، على النحو الذي تشكلت فيه، وأخضعت بعد ذلك للتحليل، سواء ما تعلق منها بالأطر العامة الموجهة للسرد، أم بالمتون السردية ذاتها.

نشأت المرويات السردية وسط منظومة شفوية من الإرسال والتلقي، وتكوّنت، أنواعا وأبنية، في ظل تلك المنظومة. ولم ينظر للسرد العربي بوصفه ركنا معرفيا من أركان الثقافة العربية، إنما نظر إليه، باعتباره مظهرا تمثيليا، استجاب لمكونات تلك الثقافة، فتجلّت فيه على أنها مكونات خطابية، انزاحت إليه بسبب هيمنة الموجهات الخارجية، وبخاصة الشفاهية والإسناد، فالسرد العربي خلفية تتمرأى فيها تلك الموجهات، وهو يقوم بعملية تمثيل لها «Representation» واقتضت هذه الرؤية للموروث السردي عملية منهجية تعومها، وتعبّر عنها، فاستعنّا بنوع من «الاستقراء الفني» الذي يستند إلى الاستنطاق تارة، والوصف تارة أخرى، إذ شخّصت الثوابت والمتغيرات في مادة البحث، وفيما تمّ استنطاق الأصول ابتغاء استخلاص الهياكل التي تؤطر بنية المرويات السردية، والخلفيات الثقافية، انصرف

التحليل إلى كشف البنية السردية للنصوص نفسها، تلك النصوص الكجى التي اندرجت مع الزمن ضمن أنواع أدبية معروفة، وراعى التحليل استنطاق الأصول المعرفية والسردية استنطاقا يتيح كشف المقاصد والمرامي التي تنطوي عليها تلك الأصول، ذلك أن الهدف لا يتجه إلى كشف تناقضات الأصول بذاتها، إنما استنطاقها، بما يجعلها تسفر عما تكنّه، لتتضح طبيعة الموجّهات الخارجية التي كانت تمارس سلطتها في بنية الخطاب السردي.

انصرف اهتمامنا إلى منحى محدّد وهو «السرد» أو « القص» بوصفه مظهرا تمثيليا، تكوّن في محضن الثقافة العربية-الإسلامية، وتكيّف بفعل الموجهات الخارجية التي صاغت أنظمته، ثم تركزت تلك العناية، حول «سردية» ذلك المظهر، بغية استنباط أبنيته الداخلية، فـ «السردية» لا تعنى بالمتون السردية ذاتها، إنما بكيفيات ظهور مكوناتها سرديا Narrativity أي بالممارسة التي اتخذتها مكونات السرد ضمن البنية السردية. وتجنبنا إخضاع «السردية العربية» إلى معيار خارجي مستمد من موروث سردي آخر، فما كان نهدف إليه هو تحديد طبيعة السردية العربية، كما تكوّنت في نطاق المحضن الثقافي الذي تشكّلت فيه، وشخّصت الثوابت والمتغيرات، وكثف العمل على كل محور من محاورها على مستويين، أولهما: وصف المحور منفصلا بذاته، وثانيهما: وصفه متصلا بغيره. وفيما تم استنطاق الأصول، ابتغاء استخلاص الهياكل التي تؤطر بنية المرويات السردية، اعتمد على نوعين من الوصف والمعاينة لبيان تطور الأنواع السردية وخصائصها، الأول: تاريخي تعاقبي كشف تشكّل الأنواع السردية الرئيسة كالحكاية الخرافية، والسيرة، والمقامة، والرواية. والثاني: وصفي تزامني انصب الاهتمام فيه على مكونات البنية السردية للأنواع المذكورة، وكشف التحليل مستويات التماثل بين بنية الموجهات الخارجية وبنية السرد، بما يؤكد أن الاتصال قائم بينهما، على نحو تمثيلي، في أشد الركائز أهمية، وهو: الإرسال السردي بأركانه من راو ومروي ومروي له. وظهر ذلك واضحا في الأنواع السردية القديمة، على وجه التحديد، وتضاءلت تجلياته في السرديات الحديثة، لأن تلك المرجعيات فقدت كثيرا من قوتها وفاعليتها.

راعينا استنطاق الأصول المعرفية، استنطاقا يبتعد عن «التقويل» ويترك لها أن تكشف عما تغيبه دونما تعسف، سوى توفير «الظروف المنهجية» التي تسهّل، بوساطة القراءة، عملية كشف المقاصد والمرامي التي تنطوي عليها تلك الأصول، ذلك أن الهدف، هو استنطاقها، بما يجعلها تسفر عما تكنّه، لتتضح طبيعة الموجهات الخارجية التي كانت تمارس سلطتها في الخطاب السردي.كما امتثل البحث-وهو ينظر إلى نتاج الثقافة العربية، بوصفه كلا موحدا، وإلى المرويات السردية كونها جزءا منه-إلى ثنائية الاتصال/الانفصال، إذ تجلّى الاتصال فيه، بالوقوف على الأطر الموجهة، وعدّ المرويات السردية مظهرا خطابيا تشكل فيها، وتمثل الانفصال، بالوقوف على المظهر الفني للنوع السردي، بما ينطوي عليه من ثوابت متواترة تحدد بنيته السردية، فالانفصال ضرورة منهجية، يغذّي البحث بالموضوعية التي لا تتأثر مباشرة بعوامل التطور التاريخي، أو بالثوابت المنزاحة إلى الخطاب من خارجه، فيما يعد الاتصال ضرورة ثقافية، لأنه يستجيب لأهداف البحث في تحديد طبيعة السردية العربية ضمن البنية الثقافية العامة. لهذا، ففي الوقت الذي مكّن الانفصال فيه من رصد البنى السردية للأنواع، مكّن الاتصال من كشف خصائص البنية السردية عامة.

تشكل السردية العربية، فيما نرى، موضوعا مثاليا للبحث في الكيفية التي تستعاد فيها عملية بناء جديدة لظاهرة أدبية-ثقافية، بدأت تتجلّى للعيان في الثقافة العربية منذ العصر الجاهلي، فكيف يتم النظر من واقع مطلع القرن الحادي والعشرين إلى التشكّلات الأولى لهذه الظاهرة ؟ ليس أمام الباحثين، فيما نرى، سوى طريقتين لمقاربة هذه الظاهرة، وتحليلها واستنطاقها، وبناء سياقها الثقافي: طريقة توظيف

تاريخ الأفكار الخطي الذي يتعقّب بصرامة مدرسية الوقائع الأدبية الممثَّلة بالمؤلّفين ونصوصهم، والامتثال لقاعدة التدرّج الخطي الصاعد للزمن من أجل وصف بداية الظاهرة، وتتبّعها، بهدف الوصول إلى الغاية من كل ذلك، وهو رسم المسار المتدرّج لها. وطريقة الإفادة من كشوفات تاريخ الأفكار الحديث، وتوظيف المقاربات الاجتماعية، والتاريخية، واللغوية، والأدبية، وإعادة بنائها؛ لأنّها المحضن الذي قام بمهمتين أساسيتين، الأولى: احتضان تلك الظاهرة، والثانية: تفاعله معها بوصفه مرجعية لها، وتفاعلها معه بوصفها وسيلته التمثيلية، فلا يمكن، في سياق بحث تفسيري- تحليلي- وصفي لظاهرة تمثيلية، عزل الوقائع عن مرجعياتها وسياقاتها الثقافية، قد يصح ذلك في بحث يتوخى استنباط الخصائص الأسلوبية والبنائية لنصّ أو جملة من النصوص، لكنّ تخطّي السياقات الثقافية في إطار معالجة شاملة سيقع في نوع من التجريد الذي يرتفع بالظاهرة المدروسة عن شرطها التاريخي والثقافي، ويجعلها عائمة لا صلة لها بالزمان والمكان اللذين ظهرت فيهما.

ليس هذا وحده ما نحرص على إبرازه، بل نريد أيضا التأكيد على ضرورة أن تتحرّر البحوث، التي تعنى بأهداف مماثلة، من الخوف والتوجس الناتجين عن الحرص المبالغ فيه، وأحيانا الهوس المَرضي، أن تتحرر من الخروج على الموضوع الأساس للبحث، فذلك الخوف متّصل بهيمنة مبدأ الحصر، وليس التوسّع، في تحليل الظواهر الأدبية الكبرى، وهو مبدأ يصادر على المطلوب، ويفترض نظريا، وقبل رصد العناصر الأدبية والثقافية للظاهرة الأدبية، بأنّها تتكون من عدد محدّد ومعروف من العناصر، فينبغي، في ضوء ذلك اقتصار التحليل عليها، والحق فهذه النظرة المتشدِّدة، التي تتصف بالجفاف، وتفتقر إلى الجرأة، تتلاشى تماما حينما ينخرط الباحث في مسارات متداخلة ومتشعبة، وأحيانا لانهائية، تقوده عبر منحنيات كثيرة إلى كشف الثراء والتنوّع غير المرئيين للظاهرة التي يقوم بتحليلها، ولا يقتصر الأمر، فيما نرى، على تتبّع مسارات تلك المكونات والعناصر، إنما، وهذا هو المهم، تفكيكها وكشف مدى اتساقها مع نفسها أو تعارضاتها الداخلية، فلا سبيل إلى ذلك إلاّ في خلق سياق مرن ينجح في توفير إمكانية استعادية لبناء سياق شامل تتكشف فيه كل تلك المكوّنات، والطريقة التي أسهمت بها في بلورة الظاهرة قيد البحث. هذه الطريقة تمكّن الباحث من الحركة الحرّة في متابعة خيوط موضوعه؛ إنّها تمكّنه من القيام بجملة من التحليلات المتنوّعة ذات الطابع الثقافي والأدبي لكلّ وجوه الظاهرة التي يقوم بدراستها، ولكنّ محاذير كثيرة يمكن أن تعترضه، منها التوسّع الذي قد يفقد البحث روح التماسك، فيضيع الهدف منه، والتشعّب الذي يجعل المتلقّي في حيرة من أمره، والانشغال بالتفاصيل الجزئية التي لا تتضافر فيما بينها لإبراز الهدف العام للغاية المرجوّة من البحث، ثم الاشتباك السجالي مع التفسيرات المناظرة.لم تغب عن بالنا كل هذه التصوّرات ونحن نتقصّى ونحلل الظاهرة السردية في الثقافة العربية، وكشف أبنيتها الكجى، وكيفيات تشكّلها، وبيان العلاقة المتبادلة بين النصوص السردية وسياقاتها الثقافية، فضلا عن الخلفيّات الأساسية التي تضيء، بصورة غير مباشرة، مسار تحليل هذه الظاهرة الشاملة.

يتألف الموروث السردي لأية أمة من عدد يصعب حصره من الأخبار والحكايات في أغراض شتى، وموضوعات كثيرة، ومن المؤكد أن ذلك الموروث خضع لتراكم متعدّد الطبقات بمرور الزمن، مما جعله، غنيا ومتنوعا وكثيرا، كلما مضت الأزمان والعصور، ويخضع ذلك الموروث لتصنيف خاص، فينتظم في أغراض وأنواع محددة، كالأخبار والحكايات الخرافية أو الأسطورية، أو الدينية، أو الأخبار الخاصة بأعمال الأشخاص أو الأمم، والموروث الإخباري العربي، لا يتناقض وطبيعة الموروث الإخباري لدى الأمم الأخرى، فشأنه شأنها، يزخر بمختلف الحكايات والأخبار في أغراض شتى، وقد كان رصيدا للأنواع السردية.■

الهوامش

1. Waltar Ong, Orality and Literacy,p. 130
2. Scholes and Kellog,The Nature of Narrative, p. 53
3. Northrop Frye, Anatomy of Criticism, p. 249

٤. تزفتيان تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ٢٣، وأديث كيرزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، بغداد، ٢٨٣.

5. Ducrot & Todorov, Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, p. 79.
6. Chatman, Story and Discourse, p. 26.

٧. بروب، موروفولوجية الخرافة، ترجمة ابراهيم الخطيب، الدار البيضاء ١٧

8. Todorov, The poetics of prose, p. 219.
9. Scholes, Structuralism in Literature, p. 91.
10. Genette, Narrative Discourse ,p. 25.
11. Wales, A dictionary of Stylistics, p. 319.
12. Chatmanh Story and Discourse, p19-20.
13. Scholes, Structuralism in Literature, p. 80.
14. Story and Discourse,p23.
15. Tompkins, ed, Reader - Response criticism, p. 7.

١٦. عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، بيروت:، ١٩٩٧، ص ٣٥٨.
١٧. هابرماز، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي، دمشق: ص٥٢١ – ٥٢٢.
١٨. هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، جدة، ١٩٩٤ ص ٢٥٠ – ٢٥٤.

19. Tompkins (ed) Reader Response Criticism, p. 7
20. Story and Discourse, P. 255
21. Jonathan culler, On Deconstruction , p34.

٢٢. إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، ص ٦٧، ٨٥، ١٧٠، ١٧٤، ٢١٠، ٢٢٤.
٢٣. فان ديك، النص بنياته ووظائفه: مدخل أولي إلى علم النص، ترجمة محمد العمري. انظر كتاب «نظرية الأدب في القرن العشرين» الرواد إبش وآخرون، الدار البيضاء، ص ٧٨.
٢٤. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد، ينظر الفصل الرابع.
٢٥. أنظر جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء
٢٦. الباقلاني، إعجاز القران، تحقيق أحمد صقر، القاهرة ص ٦٣
٢٧. ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة ١ : ٢٠.
٢٨. النهشلي، الممتع في عالم الشعر، تحقيق المنجي الكعبي، تونس ص ١١و٢٤
٢٩. للوقوف على تفاصيل هذا الموضوع نحيل على المصادر الآتية: الحيوان للجاحظ ١: ٢٤ وطبقات فحول الشعراء لابن سلام ص ٣٣، والمزهر للسيوطي ٢: ٤٦٦.
٣٠. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام، القاهرة، ص٤، وقدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق بونيباكر، ليدن، ص٢.
٣١. نحيل على: رسالة في قوانين صناعة الشعراء للفارابي، ومقطع من كتاب «الشفاء» حول «فن الشعر» لابن سينا، وتلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد، وجميعها ملحقة بكتاب «فن الشعر» لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي، بيروت، ص ١٤٩–٢٥٠
٣٢. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الواحد وافي، القاهرة، ٣: ١٣٦٢

جغرافيا الرغبة: المرأة والمكان

في روايتي «حُبّي» لرجاء عالم و«مزون» لفوزية شويش السالم

منيرة الفاضل *

في كتابها: «النساء والكلمات في شبه الجزيرة: سياسات الخطاب الأدبي»، تتحدث صديقة عربي عن ماهية الابهام الذي يحوط «أولئك الذين يبدعون بالكلمة» والذي غالبا ما يكون أكثر حدة حين يتعلق الأمر بالمرأة المبدعة. تطرح عربي، «إن العلاقة بين المرأة والكلمة تصبح مضاعفة التعقيد، في مجتمع تميز تاريخيا بإعطاء الأولوية للنسب/السلالة واللغة. فالمرأة واللغة تشتركان في كونهما الصلة التي توحد بين الناس، ولهذا تصبحان الوسيط والرمز الأكثر أهمية في ما يتعلق بالهوية. كرموز تصبح المرأة والكلمة في غشاوة الإبهام وفي طبيعة ذات حدين للتضاد الثنائي المتمثل في القوة/الضعف، الجيد/السيء، المقدس/الدنيوي». (عربي-٢٦٢٩). لقد تم تمثيل المرأة في ثقافتنا العربية كفضاء خاص، تتكاثف خصوصيتها إلى حد «العورة»، الوجود الذي لا بد أن تحكمه قوانين صارمة تحجبه عن الأعين. في المقابل تحتل الكلمة المكان العام، الفضاء المكشوف للآخرين، المتداول من قبل الجميع، عج الكلمة تتشكل خطابات القوة والهيمنة كمحور للتشكيل الايدلوجي في المجتمع. بهذا نجد أن المرأة واللغة لا تتبديان كهدف للسيطرة وحسب وإنما أيضا كأدوات يتم من خلالها توجيه وضبط المجتمع بأكمله. إن مشاركة المرأة في العملية الابداعية لم يتح لها فقط تقديم ذاتها ككيان مستقل خارج حدود «الخاص» في حضور «يكشف» عن نفسه، حتى ولو كان ذلك عن طريق الكتابة، وإنما أيضا أتاح لها التعامل مع اللغة وتطويعها – بالرغم من الملابسات العديدة المتعلقة باللغة كمنتج ذكوري –. وقد خلق هذا معضلة ثقافية وتحديا كبيرا للإدعاء الذي يطرحه مركز القوة من خلال الصيحات المتكررة التي تصل إلينا والتي تنادي بالمحافظة على اللغة العربية والمحافظة على المرأة في وجه التحديات الثقافية سواء كانت داخلية أو خارجية. المعضلة تأتي في العلاقة المتضاربة التي أسسها الموروث الاجتماعي والثقافي بين المرأة كمكان خاص واللغة كمكان عام من جهة، وبين الكتابات المعاصرة للمرأة في الخليج والتي عملت على كسر هذه الفواصل وطرح ماهو خاص في تجربتها الشخصية «للنشر» في نطاق «العام» من جهة أخرى.

لقد أصبح واضحا أن المرأة الكاتبة في الخليج أصبحت معنية بتغيير أو على الأقل بالتأثير في الخطاب الثقافي في المنطقة، مثلها في ذلك مثل الكاتبات العربيات في المشرق والمغرب العربي، وهي لا يغيب عنها أن علاقتها باللغة يشوبها التعقيد لأسباب ثقافية وتاريخية، ولكنها تعي أيضا أن هذه الأسباب متغيرة وغير ثابتة.

وفي هذا الإطار تأتي روايتا «حبي» للكاتبة السعودية رجاء عالم، و«مزون» للكاتبة الكويتية فوزية السالم، كنموذج على توجه الكاتبة الخليجية، من خلال إبداعها الأدبي، لأن تسجل اختلافا يضيف إلى اللغة والثقافة بعدا إنسانيا جديدا. في محاولتهما إعادة صياغة لتاريخ الزمان والأحداث كي تقدما لنا قراءة مختلفة، من وجهة نظر أنثوية، لتاريخ المكان وتفاعلات الأحداث، لمفهوم الذاكرة والتباس الازمنة، للغيبي والدنيوي، وللوجود المتداخل في ذاته للمرأة والرجل.

الفضاء الداخلي/الخارجي:

يقدم التضاد الثنائي المتمثل في الفضاء الداخلي/الخارجي افتراضات عديدة للظواهر المجازية للمكان نذكر منها في ما يتعلق بهذه الدراسة: التصوف،

* أكاديمية من البحرين – جامعة البحرين.

الجنون، الانزياح اللغوي، النفي، والتمييز الجنسي. غالبا ما تتم مقارنة الفضاء السيكولوجي أو الداخلي المتبدي عن ذات المرأة «كآخر»، في استجابة لفضاء خارجي أو ذي هيمنة ذكورية. في روايتي «حُبّي» و«مزون»، نتعرف على الشخصيتين الرئيستين لأول مرة في أكثر الأمكنة غموضا وخصوصية في وجود المرأة. فحُبّى تظل محبوكة في مشيمتها حتى بعد خروجها من رحم الأم، فهي «منذ ولادتها محجوبة، استقبلتها القوابل مختومة في مشيمتها من مروة طرية. وكان العلماء قد استغلوا طراوة المروة فغاصوا لأذن الأميرة وكبروا الاسم (حُبّى). بعد تلك التكبيرة لم يمسها بشر ولا ريح إذ لم تلبث ان جفت المروة وصكت بحجابها الشفيف على الاميرة». (حبى-٨)، فيما مزون تأتينا بوعيها متحدثة بادراك كامل من داخل رحم الأم «كان توقيت ميلادي في وقته بالتمام.. مثل قشة أنقذت غريق.. جئت لا لأولد من رحم أمي.. بل جئت لألد أمي ذاتها.. كان يجب ان اخرج من ظلام أمي لأمنحها النور.. لأخرجها معي من خرابة أعماقها.. من سياج وهم وخوف يغلف روحها». (مزون-٢٢) في «حُبّي»، يأتي ذكر الأم بشكل عرضي وتقريري في بداية نص (الهامش) على أنها «انثى رملية» وكأن حُبّى أتت من رحم الأرض ذاتها، ليتسلمها العلماء والشيوخ في مروتها البيضاء عظيمة الشرر، لتصبح بعد ذلك طوطم القبيلة، المرأة المانحة نورها، الحافظة لقبائل الدروع «حتى إذا دخلت القبيلة حربا شقوا على مروتها خدشا وآذنوا لشرارة من نارها فتطلع وتحرق الغزاة وتمحق آثارهم ثم يعود ليلتئم الشرخ كأن لم يكن». (حُبّى-٢٤). تبدو البطلتان كلتاهما في موضع المسئولية عن سلالة العائلة/القبيلة والحفاظ عليها. فمزون تؤكد وهي ما زالت في الرحم «لا بد أن أحيا.. لا بد أن أعيش.. أن أخرج من النفق.. أن أفض الظلام بالنور..ان اكون حلقة السلسلة.. وأن أستمر في السلالة». (مزون-٢٣) في الوقت الذي تظل حُبّى محوطة بغلالة المروة ونورها لتنشغل بباطن الامور وما انغلق منها على الفهم البشري، تدفع مزون بجسدها الى خارج الرحم لتتصل بالظاهر من الأمور، في واقعها الملموس.

تبدأ الكاتبتان رجاء عالم وفوزية السالم من محيط المكان المألوف الذي حافظ على تقسيم فضاء المرأة، إلا أنهما عمدتا إلى تارسة سلطتهما على هذا الفضاء، ومحاولة تعريف فضاء المرأة بشكل يسائل المفاهيم السائدة، في إعادة تأويل النموذج الذكوري للوطن، الجسد، المنفى، الرغبة، لإعادة قراءتها من وجهة نظر نسوية. وقد كان ذلك تكنا من خلال طرح تعددية الفضاء الداخلي والخارجي، تشابكهما وتفاعلهما بعضهما مع بعض. هذا الهدم للنموذج الذكوري يحدث في نقطة التلاقي بين العوالم الروحانية والطبيعية. البطلتان كلتاهما تمران بحالة نزوح عن وطنهما الأم. نزوح حُبّى يأتي مبنيا على أوامر الباطن، التي لا يمكن أن يردعها رفض بشري، إلا أن هذا النزوح لا يصبح ضروريا إلا حين بلوغ حُبّى ومغادرتها عالم الطفولة الى عالم الانوثة، ليطلبها إليه ملك من ملوك الباطن الذي أرسل بالمهري ليجلبها إليه بكتاب من الطلاسم على حجر مربوط لبطن ذلك المهري، «إنها من الملك طاسين، وطاسين مخفي ومكنون كأعظم ملوك الباطن، وخصومته محاق لا طلوع منه، وغضبه قحط، واجتنابه غنيمة، وحيث ابتلينا به فالاستسلام سيد الفضائل» (حُبّى-٢٢) ليس غريبا أن تنتهي الأميرة المحجوبة ذات القدرات الخارقة إلى رفقة ملك محجوب ذي معرفة هائلة بسر الباطن، كما أن طلبه الذي لا يمكن أن يرفض ما هو إلا استمرارية لهيمنة الذكوري على الأنثوي ومحاولة إحكام السيطرة عليه. وهذا ما يحدث فعلا حين التقاء الاثنين في كينونتهما الروحية. فبعد سفر طويل، وإقامة غير قصيرة في عراء الصحراء، وتحولات عديدة لوجود حُبّى إلى أن يتسنى لها، وقت ما شاءت، اكتساب التشكيل المادي الجسدي خارج المروة التي تحوطها وتحافظ عليها، يأتي لقاؤها مع طاسين في انطباق روحه على روحها، وتسلله الى جسدها إلى ان يتم فناؤها فيه، وبالتالي موتها، «شعرت بحلوله في برد صعقها أعقبه حر ورجة سرت في خفاء جلدها الناري. صارت عينها تنعس مثل شرك... وجاءها، شعرت به في جبهتها مثل عقدة.. أنفاسه في أنفاسها، ريقه في الريق، مرارته في

البطائن هبوطا، حين سلك في صدرها اعترتها حرقة للمزيد، هبوطا لجوفها.. صارت اطرافها تصطفق وتتلجلج لتلمه اليها لماء أخذ يطفح،.. كل ما فيها تقلص ثم انبسط ملموما لأسفل، وهناك تثلث سوط برق هابطا لساقيها حتى دب بهما التوتا على ذاتها،.. فلما تأوهت في النزع طلع صوته من حنجرتها يغرغر، وصارت لمغابنها روائحه، روح بين زعفرانها والمسك الناضح منه يطويها للأرض كغصن، بطيئا بطيئا ينقصف للوراء حتى ماتت مصكوكة عليه ولما يغادرها قط». (حُبّى-٧٦)

في المقابل يأتي نزوح مزون إراديا، لتتنقل في رحلات متعددة من عمان إلى الكويت، إلى القاهرة. فهي تترك وطنها الأم عمان لأول مرة لاكمال دراستها في الكويت حيث يسكن والدها مع زوجاته الأخريات في فيلا كبيرة واسعة تم تقسيمها بينهن بالتساوي. تنتقل مزون من عالمها الأمومي المألوف في عمان، محوطة بوالدتها زوينة، وزيانة وابنتيها خولة وميا، إلى كويت (ماقبل الحرب) ، المدينة الحديثة الشديدة الحيوية «المتلاطمة بأذواق، وعادات، وتراث، ولهجات، وأعراق، وجنسيات بلاد العالم المختلفة، المستقرة والوافدة». (مزون-١٥٣) هناك تلتقي مزون لأول مرة خالد الشحلان، الشاب الوسيم الذي سيصبح، بعد تقص ومداولات ومراجعات كثيرة بينها وبين ذاتها، الزوج الذي ترتبط به. إلا أن هذا الزواج لا يدوم طويلا، فبعد أن تفقد جنينها في القاهرة، تأتي كارثة سوق المناخ في الكويت لتقضي على زوجها، ولا تترك لها من خيار إلا العودة إلى عمان، «لم يبق لي إلا الرحيل.. مغادرة ثقل الجنون.. ضغط الذكريات.. ونزيف الروح.. القلب والعقل. أغادر ذكرى المكان.. وذكرى عشق جاءني بكل شيء واخفى عني المعنى.. كمن أسكنني في قصر وأخفى مفاتيح الغرف». (مزون-١٩٤) بعد هذه العودة يأخذنا الخطاب الروائي إلى عوالم زيانة وزوينة، وتختفي مزون من النص، لتعاود الظهور مرة أخرى بعد فترة زمنية تستمر ثلاث سنوات. يمكن النظر إلى عودة مزون على أنها ولادة جديدة، وأن اختفاءها لمدة ثلاث سنوات بعد فقد زوجها على أنه موت رمزي. هذا يتأكد في الوعي الجديد الذي تأتي به مزون عن ذاتها وجسدها كامرأة، وكون العودة أيضا تندرج تحت «باب المعرفة» في الرواية. وهذا ينطبق أيضا على حُبّى التي وإن ظلت مصكوكة في مروتها إلا أنها في كل قرن من الزمان تخرج برأسها من مقامها وتدعو أحد فتيان الدروع اليها. حين سأل سارح، الفتى المفتون بها في الحلم، حكيم القبيلة عنها في نص (المتن) ، قال: «هي أنثى مأسورة بقصر مشيد في (مقا) بوادي تصلال، خرجت من قبيلتنا مخطوفة، خطفها ملك لا يرد له طلب، فلما آلت اليه حبسها في واديه وبنى من جسدها مدينة، وفي مطلع كل قمر ترفع حُبّى رأسها في مقامها البعيد وتطلب من فتيان الدروع من يخرج إليها..» (حُبّى-١١) وفي نص (الهامش) في الرواية، حين سأل حيان، الفتى المفتون بحُبّى حكيم القبيلة خردذبة عنها، قال: «هذه صفة حُبّى، الطوطم المسلوب من دهور من القبيلة.. لكنها لم تعد للعشق، هي قتيلة في واد غير ذي زرع، فأي الطرق تسلك لأنثى قتيلة؟ وماعساك صانع بهذا العشق؟». (حُبّى-٩٣) إن تعدد الحكايات والتأويلات حول حُبّى هو ما يجعل منها عصية على المعرفة الكاملة وبهذا يصعب إخضاعها لخطاب تأويلي واحد يدعي حقيقتها. لهذا يمكننا أن ننظر إلى فنائها بعد لقائها مع طاسين على أنه موت رمزي، تولد بعده أنثى أخرى مغايرة في فهمها ومعرفتها. هذا التعدد نشهده أيضا في تشابه الاسماء إلى حد الالتباس في «مزون»، بين الشخصية الرئيسة مزون ووالدتها زوينة، وجدتها زيانة، وكأننا هنا أمام وجود واحد تتد في تجربته التي تتراوح بين التحدي والاستكانة، عارضا احتمالاته المختلفة في ولادات متعددة جعلت من المرأة موضوعا للجدل إلى درجة الابهام أو الغموض بحيث يصبح صعبا السيطرة أو الهيمنة عليها.

هذه الولادة الجديدة أو الوعي المغاير في الروايتين يتم التمهيد له في الطريقة التي تتعامل بها الكاتبتان بمفهوم وماهية حدود الفضاء الخاص للمرأة، فحبى وإن ظلت سجينة مروتها، إلا أن سفرها إلى طاسين يفتح أمامها أبواب التعرف إلى ذاتها. في عراء الصحراء، وحيدة من أية رفقة، عدا روح جدتها طريفة لوهلة من الزمن، تنهل

حُبّى من تاريخ المكان والزمان الذي تفتحت طرقه امامها، «ونظرت حبُىّ فإذا اللوح يمثل مناظر للقنص بالرمح والسهم والعقبان، ومناظر للحرب وأخرى للحب وأخرى من ألغاز، وأخرى من ولادات تتكاثر من كل نظرة تقع عليها بفضول. فكانت حُبّى تصعد فتسند وجنتها لفسيفساء اللوح وتترك للصور والكتابات فتسيح داخلها وتهدهدها بما كان ويكون.. حتى لم تدع علما من أهل الظاهر لم تعرض عليه وتأخذ منه الطيب.. فأتقنت أميرة الدروع الساميات وتبحرت في السيريانية.. وتهيأت باللغات - عجمتها وافصاحها..» (حُبّى-٦٣) إلا أن أهم ما تتوصل إليه حُبّى هو قدرتها على التجسد خارج مروتها متى ما شاءت، هذا التجسد هو مفتاح حريتها بعيدا عن فضاء المروة الذي ظل مصكوكا عليها منذ ولادتها. تعمل رجاء عالم عبرخطاب روائي محبوك على خلخلة النسق الرمزي باستخدام أدواته ذاتها في خطاب مضاد، ومن خلال «تأنيث الاصول»، كما يطرح الغذامي، حيث يصبح الموروث مادة للحفر والمساءلة وإعادة الكتابة. فقط حين تصل حُبّى إلى درجة من المعرفة للنظام القائم حولها عندها يأتي كشف حقيقة موضعها كأنثى في هذا النظام، «وبينما هي مسلمة لتلك الألواح انكشفت لها صورتها، وقد تبدل هودجها لنعش مكفت بالفضة،.. وحُبّى منقوشة فيه بتجريد بديع.. منثور حول جسدها الليمون والزهر..» (حُبّى-٦١) وهذه الصورة المتكشفة لها للنعش ستعكس واقع لقائها مع طاسين كما ذكرنا أعلاه.

قد يؤكد تصوير المكان عزلة المرأة في المحيط المكاني للقصة، إلا أن محتوى هذه العزلة قد تم تحويله بشكل لافت عج الحلم وحرية التنقل التي يتيحها، فرجاء عالم «تلجأ إلى الحلم، لا بمعنى الهرب الرومانسي الساذج، وإنما هو هروب إبداعي يخرج من الزمن إلى زمن آخر ومن المكان إلى مكان آخر...حيث لا يكون الظرف قيدا أو مانعا. لقد انكسرت حدود المكان وتم نفخ الزمن لكي يتمدد أو يتقلص حسب حاجة الانثى وظروفها المحيطة بها». (الغذامي-٢٢٢). فالمحيط المكاني لحُبّى، مثلا، يؤكد أنها في داخل مروتها، وإنها تتماشى مع مفهوم الفضاء الخاص في ما يتعلق بالحجب والفصل. لكن روحها تجول من خلال «الحلم» و«السفر». فقد تم تمثيلها على أنها محجوبة لكن فقط بصريا، أما كروح/ أو هالة فإنها مكشوفة - فهي تخاطب مريديها، تسمعهم، وتخط حروفها على أجسادهم. ربما لهذا يصبح السفر «المجاز الأكثر شيوعا بين النساء الكاتبات في استخدامه لتحدي الفصل الاجتماعي والمكاني. بالإضافة لا يعتج السفر فقط قفزة فوق المكان بل هو قفزة أيضا فوق الزمان (الماضي والمستقبل معا)». (عربي-٢٩٤)

حين غادرت مزون عمان إلى كويت الثمانينات اللاهثة نحو التغيير المندفعة كالسهم نحو المستقبل، كانت تفتح حياتها لتشكيل وعيها القادم وترتيب وصياغة حياتها المقبلة، فهي كحُبّى تكشف عن الجانب المطموس في الكيان الأنثوي، من ولع بالمعرفة وبما يتفتق عنه العالم الذي تلجه لأول مرة من أبعاد ظلت مخفية عليها أو مبعدة عنها، «استطعت التأقلم مع إيقاع السرعة هذا.. وتكيفت مع نظام لاهث في وقت قصير نسبيا.. اتقنت الرد والمجاراة الساخرة بسرعة بديهية مرحة ويقظة معا.. أخذت أتردد على الأمسيات الشعرية التي تقام، والندوات الثقافية، وليالي الموسيقى، المعارض التشكيلية، المسرح، السينما والمهرجانات الفنية..كنت كمن يبحث عن شيء ضائع..شيء خفي مفقود.. ظمأ لم يرو.. عطش في الروح مطموس». (مزون-١٥٦) تبدو هذه المرحلة مهمة في التكوين الشخصي لحُبّى ومزون قبل أن تلتقي كل منهما بالرجل وتنصهر فيه، في زواج مكلل بالموت، وكأنه كان يتوجب عليهما أخذ هذه التجربة الإنسانية إلى أبعد مداها حتي يتسنى لهما الوعي العميق بالكينونة الخاصة المستقلة لكل واحدة منهن، ومن ثم تمثل هذه الذات وتجسدها في الحياة العامة. الذات الأنثوية المتماهية في تعددها وغموضها ورغباتها المنداحة في جغرافيا المكان بأكمله تاركة اياه في شراسة التوهج والتوق. فقط حين تبدأ المرأة في تغيير منظورها، تتكشف لها ديناميكية القمع في الهوية الاجتماعية المفروضة، وتصبح الرغبة في تطوير ذات حقيقية ملحّة.

فضاء الرغبة: جسدها خارطة المدينة المقلوبة:

تقول أودري لورد في دراستها «الأيروتيكا كمصدر للقوة»: إن النساء جبلن على عدم الثقة في تلك القوة التي تأتي من معرفتهم العميقة وغير العقلانية، «لقد حذرنا منها طوال حياتنا من قبل العالم الذكوري.. لكن الأيروتيكي يمنح نبعا من القوة المؤججة والمثيرة للمرأة التي لا تخشى إيحاءاته، أو التي لا تخضع للمعتقد القائل بأن الاحاسيس تكفي بحد ذاتها». (لورد-٢٧٨) غالبا ما تتم الاشارة إلى الأيروتيكي بأسماء خاطئة، فنجد الالتباس بينه وبين نقيضه البورنوغرافي، وتعريفه في مفاهيم ضيقة محدودة في عرف ثقافي ارتكز على احتياجات ورغبات الرجل. وغالبا ما استخدم أيضا ضد المرأة بسبب هذا الالتباس، في إستلاب دائم لوجودها ورغباتها التي تم توجيهها لارضاء وانعاش المخيال الذكوري وكل أقنعة الانوثة المتوقعة منها. لهذا أيضا غالبا ما أحجمنا عن اكتشاف واعتبار الأيروتيكي على أنه مصدر للقوة والمعرفة. فقد تعلمنا أن نفصل الأيروتيكي عن المناطق المهمة في حياتنا ما عدا الجنس. إن الأيروتيكي كما تطرح أودري لورد هو المقياس بين بدايات احساسنا بالذات وفوضى أكثر مشاعرنا قوة. عندما نتكلم عن الأيروتيكي إذن، فاننا نتكلم عنه كتأكيد لقوة الحياة عند المرأة، الطاقة الابداعية وهي تمتلك زمام ذاتها. ربما لهذا يصبح الدخول إلى فضاء الرغبة بأبعادها التصوفية والايروتيكية في الروايتين وتناول تفاصيلها الدقيقة معجا لفهم الوجود الانثوي خارج السياق المعرفي والثقافي السائد. يأتي الأيروتيكي في الانتقال النوعي في تصوير البطلتين وتمثيلهما في الخطاب الروائي بعد مرحلة الموت الرمزي، ليصبح النص مشغولا بالتفجر الانثوي، باختلاف دلالاته، وتعدد مداخله، وتصبح محاولة مقاربته وفهمه هي الغاية. وكأن كشف المرأة عن دواخلها وتعرية رغباتها، هو امتحان البحث عن أدوات جديدة وطرق غير مسلوكة للوصول إلى فهم حقيقة الوجود الانثوي.

بعد طلوع حُبّى له في الحلم وافتتانه بها، ينشغل حيان باختبار جميع المسالك المؤدية إليها، يبدأ برحيله عن قبيلة الدروع في سفر إلى بقاع شتى من أجل أن تقوده قدمه إلى تصلال. لكنه حين يصل إلى مكان حُبّى وتنفتح له الطاقة لرؤيتها، تنفتح أمامنا بوابة أخرى تدفعنا إلى فهم مغاير للقاء حُبّى بطاسين، وانطباق روحيهما الواحدة في الأخرى، لنبتعد عن فكرة الموت والفناء ونشهد إعادة صياغة الجسد في جنسه المذكر والمؤنث، في كيان واحد غير منفصل. فحين يدخل حيان في حيرة أي الهيئات يلبس لكي تموت فيه هذه الانثى كما ماتت في قرينها الأول طاسين «صار يلح بعينه، يتسلل لما وراء ويختلس نظرة لطاسين المتماهي في حُبّى، ينبش التذكير عن التأنيث.. انكشف لحيان كشف عيان قيام طاسين في المعشوقة، صعقه تمام التذكير والتأنيث فيها، وقام يترنح..» (حُبّى-١٢٤) عند هذه النقطة ينكشف لحيان جهله، ليبدأ في رحلة طويلة نحو المعرفة «عرف أنه لن يقيم جسد حُبّى غير متمرس في العلوم». (حُبّى-١٢٥) يأتي حيان إلى حُبّى بموروثه الذكوري طالبا فناء حُبّى فيه، فهو العاشق وهي المعشوقة، وعليها كأنثى أن تتلاشى فيه، إلا أن تماهي طاسين وحُبّى في جسد واحد متجانس في انوثته وذكورته معا قد جعله يدرك بعده عن عوالمها وبالتالي جهله بها. يبدأ حيان سعيه مدفوعا لمحاكاة الغريم في «حرفة العشق»، متبحرا في العلوم، تقوده حُبّى في تجليها له نحو اسرارها التي عليه التوغل فيها حتى تصبح منه، في وعيه وفي جسده. تأخذه من حرفة إلى أخرى، يختج فيها اللون، والعبق، والريح، والحر، والقهر والغوص في تالك محجوبة ليصل إلى مقاربة كينونتها المتعددة المتحولة. يستسلم فيها لليقظة التي تتشكل في داخله حول الاشياء والروائح والظلال والنور وجذع المعشوقة الذي تطرق أجزاؤه غيبوبته في النعاس، ليكتشفها جزءا جزءا، ولتتقاطر معرفتها في جسده حتى يصبح واحدا في كيانها «قرأت الأثر والرائحة وصررت من كل بهاء حفنة وضلعت في مسالك الرؤيا.. رأيت روحي تتدة أبدا ومحيطتك، وانكشف لي تاريخي، فرأيت كيف كانت أقداري على تواصل أزلي معك... ليل نهار اباشرك وتباشريني.. افتح كل السبل إليك فلا يبقى بيننا بين ولا حجاب فأكونك ويكون الواحد». (حُبّى-٢٨٢)

في رحلته المعرفية يدخل حيان في التصوف والصوم عن الحياة وعن كل مغريات الجسد المحيطة وكأنه بهذا يلغي كل الأنساق الاجتماعية والثقافية الجاهزة ليخط أساليب جديدة في تعامله مع حُبّى التي تتجلى له في الجماد والحيوان وذات البشر تدفعه دفعا إلى منظور آخر عن الحياة بأكملها . في ذات الوقت وفي نص (المتن) تظهر حُبّى لسارح بكل أشكال الاغواء الروحي والجسدي، في تفجر أنثوي صارخ، يحتكم للجسد والرائحة والمخيلة والطعم والباطن والظاهر والحيواني في القلب والجلد. وكل ماغلبه اليأس من غيبة لها تطول، تطلع حُبّى لتناوش عاشقها بتجليها في الأشياء والحيوات المختلفة «عندها باشرته منحنية عليه، وبسن جديلة من جدائلها المسنونة بدأت تُحبّر: في قوس قفصه الصدري وحتى السرة نقشت اسمها مقلوبا فبدأ مثل أنثى مستلقية رافعة ذقنها المدبب لعنقه بساقيها تلتويان للانغلاق وراء ظهره». (حُبّى-١٦٧) هذه الصورة بدلالاتها الجنسية الواضحة تؤكد لسارح وتدعوه لجسد المعشوقة كما ذهابه في روحها. لا تختلف رحلة سارح عن حيان فهما صورة واحدة للعاشق الذاهب في عشقه، بكل ما يحمله أسماهما من دلالات في اختلاف المعنى وتقلبه في الحروف، لـ «سارح» الدروعي «حارس» مقام حُبّى، ولـ «حيان» لـ «نحيا» فيها، حُبّى التي تتجلى لمعشوقها في صورة المدينة «مقا» مقلوبة في السماء، لتأتيه حمى أن «أقم» المدينة التي بنيت من جسدها، لتصبح الأنثى هي عمارة المكان. تبدأ بالحجرة التي بناها طاسين في طوافه حول حُبّى دهرا قبل اندماجهما معا في كيان واحد، الحجرة التي اختزلت الكون في تكوينها، ليأتي حيان ليبني من جسدها المدينة مقا بعد وصوله إلى المعرفة واليقين في حُبّى. يبدو العاشقان حيان وسارح صورتين لوجود واحد، كلاهما يرحل نحو المعشوقة التي اختارتهما من دون فتيان الدروع، لكن رحلتهما تختلف في ماهية هذا الذهاب للمعرفة. ففي الوقت الذي يغادر حيان حجرة حبى بعد رؤيته لها طالبا معرفتها في الفضاء الخارجي عج أسفار لا متناهية، يصل سارح إلى مقا ليحبس نفسه داخل مقامها في الفضاء الخاص بها حتى يصل إلى مقاربتها.

تعمل رجاء عالم على تصوير هذا الاختلاف في تقسيم البناء السردي للرواية إلى نص (المتن) الذي يتناول قصة سارح والفضاء الخاص لمدينة مقا، ونص (الهامش) الذي يتناول قصة حيان وخروجه إلى العوالم المختلفة بحثا عن معرفة تنتهي به إلى حُبّى. وهي بهذا تجعل فضاء الرغبة يتمدد إلى أقصى مداه نافية عنه التقوقع في الفضاء الخاص أو الداخلي. وهي حين تفعل ذلك ترتكز على الموروث والذاكرة الجماعية، في استعادة الانثوي الذي تم طمسه واستبعاده عن الحياة العامة. فالمرأة التي يتزوجها سارح (عارف) والتي هي تجسيد لحُبّى ويشار اليها بلقب «غزلان»، تطلع له متنكرة في شكل راقص ملثم، تشارك الرجال رقصهم ومبارزاتهم بالعصي، ولا تكشف حقيقتها إلا لسارح «بغتة انبثقت أمامه تلك الانثى، ملفوفة رشاقتها في ثياب الراقص لاتزال، بغدائرها نافرة وقد سقطت كوفيتها بينما المصنف ملفوفا بإحكام على الوجه، دنت منه، حتى لم تعد تفصلهما غير قامة...» (حُبّى-٢٤٧) يشير الدكتور الغذامي في كتابه «المرأة واللغة» نقلا عن الدكتور الباحث أبو بكر باقادر، إلى مهرجان نسائي خالص النسوية، تمارسه وتمثله وتبدعه النساء في (مكة المكرمة) أيام الحج (حتى وقت قريب)، حين تخلو مكة من الرجال خلوا تاما في الأيام الاربعة التي يخرج فيها الجميع إلى المشاعر المقدسة، حيث تتنكر النساء في ملابس الرجال ويخرجن في كرنفال مهيب من حارة إلى أخرى وفي وسطهن مجسم كبير هو (الغزالة) وفي داخله امرأة، ويدخلن في مبارزة بالأشعار والرقصات مثل رقصة المزمار والجرور.. ويتكرر الاحتفال كل ليلة إلى يوم عودة الحجيج من منى إلى مكة. (الغذامي-١١٧) في إعادة إحيائها لهذا الطقس النسوي تؤكد رجاء عالم أن محاولات المرأة في هدم الشرنقة المصكوكة عليها باسم التقاليد ليست محاولة عابرة أو جديدة كما أنها ليست فكرا مستوردا من الغرب كما نسمع تكرارا في خطابات تسعى إلى تغييب وجود وصوت المرأة في مجتمعاتنا العربية.

إن تقنية تيار الوعي والفلاش باك يجعل تكنا للشخصيات أن تمتد بذاكرتها، وأن تحاول فهم الحاضر

في محاولتها لفهم الماضي. كما ان الاستخدام الشائع لهذه التقنيات لدى الكاتبة يؤكد ايمانها بقدرة المرأة على استخدام الذاكرة كوسيلة لتأسيس الاستمرارية والحس التاريخي في حياتها. إذا كانت قادرة على أن تمارس سيطرة كلية على المحيط المكاني في السرد الروائي فهي تمارس سيطرة تاثلة على الزمن. وهذا يبدو واضحا في التقنية السردية التي تلجأ لها فوزية السالم في «مزون»، حيث الانتقال السريع من خط سردي إلى آخر، من حكاية مزون إلى حكاية زيانة إلى حكاية زوينة، حيث تتشعب الاصوات وتتشابك في سرد حيواتها المختلفة المتصلة كالنسيج. ويبدو فعل الذاكرة قويا عند اللقاء الاول بين مزون و«ضاري»، الرجل الذي سيفجر فيها وجوده ادراكها الحسي بجسدها حد التوحش - وبما يتضمنه اسمه من دلالات - ضراوة الرغبة. مثلما تخرج حُبّى بجسدها لمريديها في الحلم، لتدخلهم في افتتان الرغبة يهيمون في القفار والجاري مع الوحش والحيوان، ينقشع عن مزون زمنها القديم لتدخل في اشتعال الجسد ولهفته للإحتواء «يرسل (ضاري) موجات اشتهاء توقظ أحاسيس خلف أحزاني نائمة.. لتهزني موجة إثر موجة.. هل هذا هو ما يطلق عليه إسم الفحل؟ ولأنه الفحل.. أخرج بربرية أنوثتي إلى شكلها الحيواني الفالت من التدجين والتهذيب؟ اذن هي الفحولة..التي تجتاح الإناث في نداء حيوان الغابة الصرف..» (مزون-٢٦٢) تتكلم فوزية السالم عن الفحولة كحالة ذكورية وأنثوية في آن، وبهذا تخرج الرغبة والفعل الجسدي من فضاء الاحتياج الذكوري فقط، وتجعل المرأة مساوية للرجل في احتياجاتها الجسدية، بتأكيدها رغباتها والدخول في وصف دقيق لها «لأول مرة اكتشف هذا الجزء الحيواني فيّ.. هذا الخارج على التشذيب والتهذيب وقيد العادات والتقاليد.. ومانطلق عليه تهذيبا اسم الأنوثة..» (مزون-٢٦٢).

في ذهابها في حواس الجسد تنفرج في النص ابواب الماضي، وكأن الرغبات الانثوية لمزون تجلب معها ذاكرة الحواس والجسد الأنثوي من غيب التاريخ، لندخل في قصة الجدة زيانة وعلاقتها بالانثروبولوجي الفرنسي «ايف» في عمان، علاقة الحب غير المشروعة، واكتشاف زيانة لجسدها في لقاءاتها السرية بأيف، ومن ثم حملها وإنجابها لزوينة في مغارة الجبل وتخليها عنها حفاظا على عائلتها. قصة علاقة الحب هذه تأتي خارج ما تسميه الكاتبة «التشذيب والتهذيب وقيد العادات والتقاليد»، لهذا يأتي استرجاعها مهما لمزون في الوقت الذي يدفعها نداء الجسد دفعا خارج ماهو متعارف عليه. فزيانة كما غزلان تخرج لملاقاة إيف متنكرة في ملابس الرجال، في تحايل على الفضاء الخارجي، متماهية في صورة الرجل الذي رسم لها حدود عالمها الداخلي، لتلتقي برجل غريب يحمل لها حرية الحب وإدراكا أعمق لوجودها «ثورة الجسد حررت روحي وفكري»، تقول زيانة «خلقت من جديد..أعدت النظر في كل ما حولي..أوهامي الكبيرة وأوهامهم..كان يجب أن أشق شرنقتي، وأطلق فراشة روحي حرة». (مزون-٩٣)

هذا الإدراك لجسدها الأنثوي ولحرية الاختيار، يأتي مقرونا بما يكشفه الخط السردي لـ «إيف» في رسائله المطولة التي يبعثها لزيانة في رحلاته الاستكشافية في الصحراء، والتي تترامى فيها ذاكرة بعيدة يتم استرجاعها في مخيال بصري يعيد خلق وترتيب الاحداث، وصياغة علاقتهما خارج المعيار الزمني الحاضر في الرواية، «تناهى إلى سمعي صوت دلال الإماء والعبيد، يرغب ببضائعه مزهوا.. عبرت بصعوبة.. باعدت بين زحمة الأجساد، وأوجدت لي مكانا بين الواقفين.. وكنت هناك.. كمن ينتظر وجوده.. كمن يحلم بي.. وكنت منذ زمن بعيد أتحرى ظهورك.. ساومت عليك، ولم أسمح له بجسك». (مزون-١١٤)

في الوقت الذي تتحدث فيه زيانة عن وعيها الجديد بذاتها ومن ثم ذهابها في حياة مختلفة رافضة للأطر والادوار السائدة للمرأة في مجتمعها، كاشفة عن قوة صارمة في التحدي، يأتي إيف في خطابه الاستشراقي لينشئ صورتها في موضع «الأمة» المعروضة للبيع، جسدها المكشوف للجمع، يصبح موضوع التحديق، يصبح هو القيمة التبادلية. إيف يأتي ليحرر في مخياله الاستشراقي

زيانة من العبودية، ويهرب بها مطاردا من دلال العبيد، ليعلن لها «لم أسمح له بلمس اكتمال حسنك..دافعت عنك.. رددت كل الأيدي الجسورة المتطاولة.. فكل ما عندك يخصني ولا يخصك.» (مزون-١١٤) يؤكد إيف في كلماته السابقة حقيقة استلاب المرأة الشرقية في مجتمعها، لكنه في بطولته الوهمية كأوروبي قادم لتحريرها، لا يخرج بها عن الصورة المرسومة كقيمة استبدالية بين الرجال، فهي «لا تخص ذاتها» بل «تخصه هو». لهذا لا تصبح غريبة التداعيات الماضية في حقب بعيدة عارضة شكل العلاقة بينهما، والتي تتالى فيها مجازات الموت والقبر، وكأن المرأة والرجل يسحبان وراءهما في علاقتهما الأزلية القيود ذاتها المبنية على التضاد الثنائي القائم على تراتبية السيد والتابع، قسر السلطة في إخضاع الوجود الأنثوي وتكبيله في راحة يد جثة آلاف السنين «ففي ميلاد الألف الخامس قبل الميلاد.. أرسلت لك حبة لؤلؤ في يد أحد الموتى في مدفن «القرم». كانت تلك اللؤلؤة.. في تلك اليد الميتة.. عج آلاف السنين.. هدية عشق مني اليك.» (مزون-١١٥) إذا كانت حبة اللؤلؤ هي العشق/المرأة، هي اللانهاية في مالا يزول من أزمنة تتعاقب، إلا ان وجودها في يد أحد الموتى يشير إلى كنه هذه العلاقة المقبورة في مدفن «القرم»، أم تراها المرأة المقبورة في خطاب الأنثروبولوجي المفتون بالحفر والتنقيب، الأوروبي القادم لاكتشاف كنوز الشرق المنشغل عن ذاته وإرثه وحقيقته الفائتة؟.

يقدم إيف سردياته المتعددة عن زيانة، تتداخل فيها المرأة/ وعمان/ الشرق، كما هي السرديات التي قدمها حكيم القبيلة لسارح، وخردذبة لحيان عن حُبّى المتماهية في جغرافيا الصحراء. كل هذه السرديات تأتي على لسان الرجل وتكون فيها المرأة موضوعا لإستراق النظر، للتحديق، الذي ينتج عنه تشييئها وإعادة إنتاج كيانها، ومن ثم تحديدها كما في حُبّى «الطوطم»، الجسد المستلب عن حواسه ورغباته وهو يحال إلى حجر يتنامى ويتمدد ليصبح المدينة بأكملها.

قبل أن يمس بصر سارح في مرآة السماء، جسد حُبّى المتشكل في صورة المدينة المقلوبة، تكشف له هدفه الأخير في مقا: إعادة صياغة الانثى، لمدينة استلبت أنوثتها. يحدث هذا حين بدأت حبى تتقاطر في جسده حتى مُنّي برؤيتها للحظات في غيبة داهمته، ليلقب بعدها بـ(العارف) وليبدأ رحلته الأخيرة في البحث عن ظلال الأنثى الغائبة، في مجتمع يطوي حضورها بين الجدران وفي زوايا الهامش. حضورها المتشظي في بنية الهامش الصغير للأيدلوجيا السائدة، المرأة المستثمرة من قبل الذات الذكورية لعكس ذاتها ولاستنساخ ذاتها.■

المراجع

١. رجاء عالم، حُبّى، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٠.

٢. فوزية سالم الشويش، مزون: وردة الصحراء، دار الكنوز الأدبية، لبنان، ٢٠٠٠.

٣. عبدالله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ١٩٩٦.

4. Saddeka Arebi, Women & Words in Saudi Arabia: The Politics of Literary Discourse, Columbia University Press, 1994.
5. Audre Lorde, Uses of the Erotic: The Erotic as Power, in Writing on the Body: Female Embodiment & Feminist Theory, (ed) Katie Conkony, Nadia Madina & Sarah Stanbary, 1977.
6. Luce Irigary, This Sex Which Is Not One, (trans.) Catherine Porter, Cornel University press, 1977.

جميع الاقتباسات النظرية من ترجمة الباحثة.



عائدٌ إلى الحياة

فاضل السباعي *

عند الصباح دعوه، وعشراتٍ من رفاقه، ليقولوا لهم:

– أنتم ...طلقاء!

وعهدوا الى حلاقين فقصّوا شعورهم وجزّوا لحاهم المسترسلة، فكانت هذه هي المرة الاولى التي تلامس فيها أناملة، بعد زمن طويل، جلدة وجهه دون حائل، وأعطوا كل واحد منهم قميصاً وبنطالا، ومنحوه دريهمات، ولم يتكرموا بأن يقولوا لهم: مع السلامة.

بدا كل شيء لعينيه جديداً، وجميلا، ومذهلا أيضا. والذكريات انتعشت في خاطره كأنما سُكبت عليها قارورة عطر، والأحاسيس ازدادت رهافةً فازداد فرحُه وسعادته. أيضحك لفكّ أسره، أم يأسى على ما فات من عمره؟ طبيباً كان، متخرجاً، يُزجّ به في السجن، لأنهم اكتشفوا أنه ارتكب، إبّان حداثته، ما يعاقب عليه. وبلغت بهم النكاية، أنهم–وقد عرفوا ذلك متأخرين–صبروا حتى يوم زواجه، وتركوه مع عروسه في ليلة الزفاف، حتى إذا كان الضحى قرعوا باب بيته: «أنت الدكتور أ.س.؟»، وسحبوه من باب البيت وهو يلبس منامته! وحكموا عليه بالسجن مدة، ثم بدا أنهم نسوه في السجن أو تناسوه!

عند الظهيرة نقلوهم من سجنهم على تخوم الصحراء، إلى العاصمة، مكدّسين في ناقلة عسكرية مثل غنم. وما أزعجهم ذلك مثقال ذرة، لأنهم يعرفون أنهم في طريقهم الى الحرية، إلى الحياة. وقبل أن يدفعوا بكل واحد منهم الى الحافلة التي تُقلّه الى بلده، همسوا:

– إن تفوّه لسانُك بكلمة، وجدتَ نفسك محمولا إلينا!

---

* روائي سوري.

● اللوحة للفوتوغرافي كميل زكريا / لبنان – كندا.

مما لاحظه، في الحافلة التي أُودخل إليها، أنها جديدةٌ، وأنيقةٌ، ومريحة، لا يُسمع لها هديرٌ في الداخل، وهي تتحرّك نحو الشمال، كذاك الذي كان يعهده في «البوسطة». أشياء كثيرة سوف يراها تغيّرت، ومنها هذه الوجوهُ في الحافلة، العائد أصحابها الى بلدهم: هل بينهم من يعرفه؟ يريد أن يدخل البلد في هزيعٍ من الليل، لا عينٌا تراه ولا أحد يتعرّف عليه.

عشرة أعوام وشهر، نامها «على جنب واحد»: سنتان، على فعل اقترفه وهو ابن خمسة عشر، بأن وزّع منشوراً يحرّض على الاصلاح والتغيير. وهو، بعد ذلك الفعل، كان قد كفّ من تلقاء نفسه، وتابع الدراسة حتى تخرّج طبيباً، واتخذ من إحدى الغرف في بيت الاهل عيادة يمارس فيها مهنته. ولقد ظلّ، وهو في المعتقل، يتساءل عمّا إذا كان يمكن، في قوانين الدنيا، أن يعاقب إنسان بالغ سنَّ الرشد، على ما ارتكبه وهو حَدَث، بمثل هذه العقوبة، ثم يحتفظ به طوال السنوات الباقيات!

الحافلة، الأنيقة، تمضي به نحو البلد، وهو ما زال يتساءل: الوالدان ما حلمهما؟ والزوجة لليلة واحدة؟ وأخوه «بدر»، الذي تركه يدرس الطبّ؟

كان في عزلة عن العالم. وكانوا هم، في العالم، معزولين عنه. لم يبلغه أنّ أحدا سأل عنه، وما كان يحق لة أن يسأل عن أحد. والمجزرة، التي وقعت في السجن، بعيد سنة من اعتقالة، هل وصل خبرها الى الناس؟ نحن عرفناها. سمعنا، في ليلة اشتدّ حرها، أزيز الرصاص ينهال مثل زخ المطر. توهمّنا، للوهلة الاولى، أن هناك من يقتحم السجن العتيد ليحررونا. وإذا هم رجالٌ من السلطة يحررون أرواحنا من أجسادها لتصعد إلى السماء السابعة. ثم إن الأخبار تسربّت إلينا: غضبٌ عصف في رأس أحد الكبار، فعبأ ناقلاتٍ برجال من عنده، جاؤونا ساعة الفجر ليحصدوا العُزَّل في محابسهم المغلقة، انتقاماً! ثم غسلوا أيديهم، ومسحوا بزّاتهم مما ارتشق عليها من دماء، وذهبوا.

لاحت له المدينة عن بُعد، تلتمع في فضائها الأضواء، فكأنها نجومٌ في سماء صغيرة تراءى لها أن تخيم ههناك. هدأت الحافلة من سرعتها، وهي تنزل منحدرة، فهبط قلبة في أحشائه شوقاً وخوفاً وحنيناً. الوالدان، الزوجة المنكوبة، اخوه «بدر»، الاصدقاء، والمعارف..

استقرت الحافلة. تحرك الركاب، وماتحرك. رآهم يتزاحمون على الرصيف. يلتمس كلَّ متاعه. وهو لا متاع له، إلا القميص والبنطال الجديدان الملاصقان لجسده! تسللّ. مشي على غير هدى. خيَّل إليه أنه في مدينة منسية. مدينة كانت يوماً ما مدينته. مدينة تنبعث الآن أغوار الذاكرة مستعيدة حضورها. مدينة مهجورة. مدينة مسكونة. مدينة أشباح. مدينة أحلام..

هوذا الشارع الذي كان يقطعه كل يوم وهو في طريقه إلى المدرسة. المكتبة التي كان يشتري منها دفاتره وأقلامه. بيوتُ الأهل والأقارب والأصدقاء، بيوتٌ مرّت عليها يد الزمان، فعفّرت جدرانها وأخلقت بنيانها، ومنها ما أناخته الأيام فنهضت مكانه بنايةٌ جديدة .. ذلك ما كان خلال السنين التي انسفحت من ماء شبابه.

هل يلقى الأم، التي كانت تُعبئ له الحقيبة بالمآكل، حين يتوجّه إلى العاصمة لمتابعة الدراسة؟ هل يلقى الأب، الذي كان ينفحه في سنوات الدراسة بمصروفاته الشهرية وغير الشهرية؟ وأخوه بدر، الذي دخل الطبّ عندما كان هو يوشك أن يتخرّج، ما فعلت به الايام؟ والزوجة المنكوبة، « ليلى»، ابنة خالته، التي كان يتردّد على بيتهم ليُلقّنّها دروس العلوم وهي في صفّ الشهادة الثانوية، في أي حال هي؟ تخرّجت من الجامعة؟ بقيت على العهد؟ وأي عهد، بعد عشرة أعوام وثمانية وعشرين يوما! هل تراءى لها أن تتحرّر من الزواج؟ أهي على قيد الحياة؟ ياللأسئلة المؤلمة! والوالدان، وما تلقياه من قسوة الأيام؟ ورفاق الصبا الذين كانوا: عمّار، وسميح، ومحمد علي، وهيثم، وخالد..أين وصلوا في الأعمال والأعمار؟ وبائع الحمص والفول؟ وبائع الحلاوة الجبن «أبو عبده السلار»؟ والفران «فريد أبو مهران»؟ أهم الاحياء أم ماتوا؟ دخلوا

السجن؟ تخرجوا منه؟... بات الناس عنده إمّا سُجناء وإما طلقاء، إما أحياء وأما أمواتا!

هوذاك المبنى، الذي يشغل بيتهم طابقا فيه. لم يتجاوزه الزمن، يراه باقيا صامدا! النوافذ مغلقة، والبيت معتم. تلك هي الغرفة التي كان قد اتخذها في البيت عيادة. وفي الغرفة التي تجاورها قضى ليلة الزواج الوحيدة.

اقترب يتملّى النظر، في عتمة الليل، من واجهة المبنى. تلك هي اللافتة التي علّقها، ما تزال في موضعها تحت النافذة. تقرّاها بعينيه: «الدكتور بدر..»! اجتاحته رعشة. أخوه حلّ محلّه في العيادة. وحمدالله على أن أخاه بخير، وأنه يمارس عمله.

دخل المبنى. صعد الدرج، متسلماً الجدران. وقف الامام الباب متهيبا: عشرة أعوام غياباً، سجناً! لمس زرّ الجرس. لم يرد أحد. عاود الكرّة. أيكون البيت قد أمسى عيادة وحسب! عاود.أصاخ. ترامت إلى سمعه حركة في الداخل، وصوت واجف يسأل:

– مين؟!

عرف في الصوت أخاه بدر، فتنزلت عليه راحة.

– أنا .. أنا اخوك أكرم

– ولكن الباب لم يفتح. لكأن أخاه بدر يروز الصوت في ذاكرته.

– أنشأ يخاطبه بصوت، سمعه هو وكأنه آتٍ من خارج الزمن:

– افتح، يابدر. أنا أخوك أكرم. ما زلت على قيد الحياة. أطلق سراحي صباح اليوم. الآن وصلت البلد.

واذا النور يضاء، والباب يفتح، ويظهر أخوه بدر أمامه شابا مكتمل الرجولة. يأخذه من يده إلى الداخل، يضمّه، متحسسا ظهره، كتفيه، وجهه، رأسه، غير مصدق، يعانقة وهو يحاول أن يكتم بكاءه.

– كأنك بعثت حيا، يا أخي!

– كنت على يقين من أنكم حسبتموني في عداد الأموات!

– الحمدلله على سلامتك، يا أخي. سمعنا بخبر تلك المجزرة .. التي..

– الذين قتلوا في تلك الليلة كانوا نزلاء في جناح آخر.

العينان فيه تسألان عن الوالدين؟ ... أجاب أخوه:

– قضت أمي حزنا عليك، بعد سماعها بالمجزرة.. ولحقها أبي .. حزنا عليها وعليك.

رباه، كم سبّبت لأسرتي من المآسي! ودّ لو تطاوعه الدموع.

– وليلى، ابنة الخالة؟

أرسل سؤاله إلى أخيه، ثمّ وجد نفسه يتوسل إليه:

– أرجوك لا تقل إنها .. ماتت!

–ابنة خالتنا تذكرك بالخير دائما.. إنها .. إنها تعيش في هذا البيت!

– قل لي إنك تزوجتها، وأنا أكون أكثر سعادة.

– قد تزوجتها يا أخي على سنة الله ورسوله، بعد نبأ المجزرة، وإن لنا أربعة أولاد.

وما وعى إلا وهو يعانق أخاه، والدمع في مقلتيه مازال مستعصيا:

– وأبشرك بأن لك، في هذا البيت.. ولدا.. سميناه «أكرم»، كانت ابنة الخالة قد حملت به في ليلة الزفاف.. عمره اليوم تسعة أعوام وأربعة اشهر!!

❖ ❖ ❖

تقول الحكاية:

إنّ الأخ بدر دخل على زوجته أم أولاده الأربعة، وأبلغها .. أبلغها أن رجلا .. رجلا حبيبا الى الاسرة .. قد عاد الى البيت ..عاد الى الحياة أيضا، ولما التقت بابن خالتها عانقها اختاً لها، زوجة أخ، وبارك لها كل ما فعلت، وتقول الحكاية أيضاً: إن الاب «أكرم»، دخل، سويعة الفجر، على ابنه «أكرم» نائما في سريره. قال يترجاهم:

– لا توقظوه. دعوا الملك، المتنزل من السماء يحلم!

ولأول مرة يبكي. فاضت عيناه بالدموع.

ولما آن له أن يضم ولده إلى صدره، كانت دموعه تغسل وجهه، وتبلل وجه ابنه.. إلا أن الولد– قالوا– لم يبك، وعللوا بأنه كان في حالة من الانبهار والذهول.■

موسم السنونو

عَمَارة كحلي *

«يحدث للسماء أن تمطر من دون قطرة ماء»

(نوفاليس)

كان لابد أن أنتظر موسم السنونو حتى أبتدئ قصتي (ذلك اتفاق سري بيني وبين الأطفال). وجاء موسم السنونو ولم أكتب سطرا فقد ضاع الخيط مني من شدة الانتظار (!). وكان لابد أن أنتظر نافذة أخرى تطل علي كي أخرج من صمتي!.

فأوحى إلى الأطفال أن ثمة مخرجا يكمن في الطباشير، حيث أومئ إليهم بالبداية وهم يرسمونها بالطباشير مثل «الأمير الصغير»، فلربما استطاعت رسوما تهم أن تزرع قصتي.

وكان ذلك اتفاقا سريا آخر بيننا.

وكان لابد أن أشهد قصة «أطفال الطباشير» وهي تزرع بعد انقضاء موسم السنونو. حينها اكتشفت وجهك أمامي (لم يكن ذلك اتفاقا مقصودا، وإنما رواية أذاعها جمال بين الناس).

وجهك أمامي شظايا متطايرة تعبث بها ظلمة أفكاري، حينما يتسلل الخيال من جوف الليل يرش تصاوير من قطرات دموعي. دوائر تتسع وأخرى تتقلص أرى فيها بقايا تلك اليوميات التي شدت على بطني أنتظر فيها حبلا معلقا لم ينزل إلى الأرض أبدا. قال الناس يومها أني ما اختلفت عنهم إلا بهذه التصاوير التي ملأت رؤوس أطفالهم الصغار وهم يقلدونها بالطباشير على الجدران و الشوارع.

بالطباشير إذن، أبيض كان أو ملونا، راحوا يسمون يومياتي بما يعرفون من المسميات الشهيرة.

تفاجأت حينها لتلك المسميات العجيبة التي توائم حقا بين ما رأيته في تلك التصاوير حين بزوغها في ظلمة أفكاري، وبين ما اهتدى إليه الأطفال من هذه المسميات: «النجم البعيد»، «الكرة الملتهبة»، «جمال وعويشة»، «البرقوق»، «الخبز المحروق».

وظلت هذه المسميات تنمو في الجدران والشوارع حتى ملأت الدنيا وشغلت الناس وسبقت دور المعارض والمتاحف. فكان علي أن اختلق أصل الشجرة التي غطت ظلالها جدران الغابات والوديان. وماكنت لأختلق هذه الشجرة بغير تلك المسميات التي وهبنيها الأطفال الضائعون في شوارع مدينتي الكبيرة والضيقة.

فإليهم يرجع الفضل كله في بزوغ هذه الأشجار من أحشائي. وإليهم أرفع لوحاتي.

فكثيرا من الماء حتى أمحو طباشير الجدران، كي تنزل الأمطار وتنجلي قطع الرمل والتراب والصمغ والأصباغ التي تلتصق بالأوحال.

الماء وحده يكفي حتى أنظر إلى «جمال وعويشة»، «والخبز المحروق».

وكنت أنظر ولا أرى ...

وكنت عويشة.

وكنت امرأة يقال لها عويشة وكنت أيضا طفلة يقال لها عويشة.

عويشة الخوف والطباشير المرسوم بين شفاه الأطفال.

محزن هو البياض بين شفاه الأطفال، بين أيديهم الملونة بلون القمامات.

متى تعرش العصافير ؟

* كاتبة جزائرية.

لم تفكر حينها عويشة بغير ضفيرتها القصيرة التي لا تصل إلى قلبها الصغير.

كانت إلى حد الآن تعرش في ذهني وتسكن بيتا أوسع من البحر. كانت تفضل لحظات انفرادي كي تحرك في شرع الانتظار التي لا أراها في الحلم. شرع تحركها الرياح وتنبت بين الجبال.

واقتفيت هذه الشرع بلا بوصلة. كنت أنصت ولا أرى.

❖ ❖ ❖

ولا أرى غير تصاوير مشوهة تلعب فوقها الفتيات الصغيرة حجارة الحظ. وبرجل واحدة تتقدم قطعة الحجارة من واحد إلى سبعة. لابد من مهارة حتى تصل حجرة الحظ إلى سبعة.

هيا يا صغيرتي، أرمي بي خلف ستة!

❖ ❖ ❖

أسكن في مدينة عتيقة تصعد بالسلالم. وحينما يباغتها المطر، تحفر شوارعها جداول للكروم المغمورة. ولما تغمرها الشمس يصنع الأطفال زوارق من الورق والقصب تسبح بمجاديف أياديهم.

والأفق تراب ووحل، ولذلك لا تصل زوارق الورق والقصب.

المدينة العتيقة تنزل بسلالم تصعد كالجدران.

سلالم تنزل تجاه «القبة الخضراء» وأخرى تتعلق بنسيم البحر الذي تنمو حوله عمارات ومآذن.

وعويشة تتسلق هذه السلالم درجة درجة حتى تصل إلى وسط المدينة. هنا يمكنها أن تفتح عينيها في واجهات المدينة الشفافة. هنا يمكنها أن تمشي الهويني أمام خطوات أخرى لا تبالي كثيرا بحركات جسدها.

كانت الشوارع تلقي بجموع السيارات والراجلين فتتنهد عويشة بصعوبة لأنها لا تستوعب ما تراه دفعة واحدة داخل عينيها.

قامات فارعة هي هذه البنايات، فقد بدت دمى عملاقة تسخر من أقزام تعتقد أنها تمشي على الأرض. كانت خطواتها لا تنزل على الأرض. كان حذاؤها مطاطيا يقفز تارة ويتعثر تارة أخرى.

لأجل ذلك لم تكن عويشة لتستوعب ما تراه دفعة واحدة. تمنت لو اصطحبها جمال وساعدها على الاستيعاب. كانت لا تشعر بالحيرة بجواره. لكن جمال يدرس في مدينة أخرى وليس بجوارها الآن. هل عليه أن يحضر حتى تدرك حضورها وسط الناس؟ إلى متى يحضر كي تغيب؟

هذه لم تفكر فيها عويشة، لكونها طفلة تلبس مئزرا ورديا وتحمل محفظة فيها كتابا وكراسا ولوحة وطباشير.

«الشمس قرص أصفر»

السماء ...

كانت تغني وهي تقصد مدرستها.

وهكذا كبرت على الغناء منذ أن سمعت صوتها يطرب أشجانها في وحدتها. تخرج الغنة الشجية من جوف مظلم يتيم كالناي، هكذا تعلم الوحدة ما يتعذر ابتلاعه بالماء.

ولأجل ذلك تعلق قلبها بالأشعار وبالأخبار خارج وحدتها، حينما تفتح نافذة «المراح» على «الحبق» وشجرة البرقوق. كانت عويشة تسكن أعشاشها المقمرة وتنتظر موسم السنونو. يزورها السنونو في شهر ماي دائما ويتفقد عشه الكائن في الزاوية العلوية من السقف المفتوح على السطح.

رعشة السنونو لا تنسى أبدا.

والآن استوى في العش أنسج آخر الرعشات المهاجرة إلي من دفاترك ...

ولما جاء الخريف، ألقت بي قصتي وسط البحر كي أقتفي مسالك الشمال/ أعقاب وجهك.

وجهك قطع متجاورات تروي رعشة السنونو حين أصحو من ندى الليل والقمر.

وجهك يا صديقي قطع تأبى المطر ولا تخاف النهر حين تغطس الأشجار الباسقات من عرجون الحكاية والعش

فأنت لا تتعب من التشكل والتحول.

أنت. لا تزال أنت كرقصة يديك من نبرة كلماتك الساخنة، التي تتدلى في ماء النهر. كنت تردد دوما «الصح مر». و هذه قصة أخرى من رعشة السنونو الذي رأيناه يحوم فزعا ذات صباح. اكتشفنا جثة رفيقته مرمية داخل دلو مهجور.

حام ذهابا وإيابا ثم اختفى. بقي عشه في تلك

الزاوية من السطح ينتظر وينتظر...

كم كانت رعشته مؤثرة ﴿ سعاد وميلود وكريمو ونوال وكل الأطفال الذين رأوا ذلك السنونو يغادر عشه ولا يقفز بالقرب منه!.

وهكذا ألقت بي قصتي وسط البحر بلا مجداف كي أهدهد أغنيتي بين السماء والأفق.

لم يبق غيرك داخل شجرتي، وقلما تخطىء الجذور ﴿ زحفها.

وانتبهت تحت الشمس إلى تبخر كلماتي وتبدد أغنيتي ﴿ ماء البحر. لكن وشمها ظل بين شفتي ترنيمة تهدهدني بلا مجداف. فبنيت منها أعشاشا لدفاترك المنسية ورحت أرمي بحروفها ﴿ الماء. كان لا بد أن تتشرب رعشاتها بالبحر كي تجرب غربة تصاميمها داخلها. ولأجل ذلك تراني اليوم، وبعد مضي كل الليالي، أستوي على الماء ﴿ العش، أروي ما استطاع أن يفلت من البخار.

❖ ❖ ❖

ورأيت فيما يرى النائم البحر يصل إلي. من الأفق انبجس ماء البحر شلالا كالقوس عند قدمي.

كنت أغطي رأسي بالرمل، كنت عند الشاطئ أتأمل قوس البحر.

فهل كنت أغوص ﴿ الرمل أم هناك فوق الخوف والبرد؟.

❖ ❖ ❖

حينما نبدأ من الميلاد لا بد أن نكتشف رافدا لا يصب ﴿ البحر. ذلك هو الوهم الذي يملأ البراءة وقت الخريف. أجل كل مواقيتنا تبدأ من ميلاد لا نختاره ثم تعود إليه، كما تعود الغريزة إلى الوطن. لأجل ذلك حينما بحثت عنك، رجعت إلى أوراقي القديمة أفتش عن نقطة الانطلاق تؤرخ بداية الجنون لدي. كنت وطنا. ومن هنا بدأت أعراض الجنون تظهر ﴿ تقويمي الزمني الجديد.

ماذا يعني الوطن غير الأمان داخل جغرافية المكان؟! غير حضن دافئ فيه شربة ماء. وكنته، يا عمري، وطنا مخضبا بالحناء يوم العيد. فقد وضعت يدي ﴿ الشهد كما قالت أمي. وصارت تنهيدتي لا تطرق بابي إلا عند تأخرك عني. تراني أختبئ ﴿ السطح من أعين الجيران، وانتظر خيالك ﴿ الشارع. وما أهدأ حتى نجتمع من جديد حول المائدة. تخجني عن آخر نتائج الاستبيان وأخجك من جانبي عن آخر ما كتبت أو توصلت إليه.. (كنت أزعم أني أنسج قلائد من الشعر!) تنفعل وتحمر وجنتاك أحيانا عندما تحلق مع فكرتك وتستلذ «الحريرة» معا. نتناوش، ولكننا كنا نلتقي ﴿ كلمة أو جملة أو ربما إشارة بسيطة تجعلنا نقتنع -نسبيا- بشيئ يجمعنا. شيئ يتجاوز الانفعال والتناوش.

– حينما نبدأ من الميلاد لا بد أن نكتشف رافدا لا يصب ﴿ البحر.

هذا ما همست به عويشة ﴿ أذن زوجها وهي تراه تائها بين ركام كتبه المفتوحة على قصاصات مستطيلة وملونة. يضع نظراته جانبا ويهمس كعادته خافتا :

– ماذا تقصدين؟

غير أنها تر تجاه النافذة وتقترب من الشرفة. تجلس على كرسي خشبي وتدعوه كي يشغل الكرسي المقابل لها. يستجيب لدعوتها وينتظر الجواب. تترك خصلة شعرها تسقط على خدها وتأخذ تتفحصها.

– لا أتحمل رؤية القشرة ﴿ شعرك.

– فقط؟

وبقع الزيت ﴿ قميصك.

– ثم ماذا؟ لا بد أنك تسخرين وإلا فأنت تعرفين أن القشرة ليست بالمنظر الجديد عليك، فهي بضاعة محلية، أما عن بقع الزيت فأنت أدرى... أليس كذلك؟!

–أدرى بماذا؟

–مرة أخرى تسخرين، لكني لا أجاريك. هيا قولي ماذا كنت تقصدين بكلامك؟

–لا شيئ.

–لا شيئ! ياإلهي لمن تكلني؟ !.

–رأيتك تائها وكان لا بد أن أقطع حبل انشغالك كي تستيقظ. هذا ما ﴿ الأمر!

–ثم ماذا؟!.

–ثم إنك تثير شفقتي وأنت ﴿ هذه الحال.

–عادت إلى السخرية من جديد. عويشة لم تقولي ما قلته بدون قصد. فأنا أعرفك يا عويشة بنت مبارك الجيلالي!.

-حقا. تعرفني! يا جمال ولد رابح الساحلي؟ !.

كذلك يبدأ التناوش بين عويشة وجمال، وكذلك ينتهي أيضا، دون حاجة إلى الابتداء أو الانتهاء. فهي تترك الشرفة وتدخل مطبخها وهو يعود إلى ركام كتبه المفتوحة ويلبس نظارته .

لقد مضي عليهما زمن ليس بالهين وهما يحاولان اكتشاف بعضهما عن قرب، بعد أن استقلا بيتا لوحدهما بعيدا عن «حوش شريفة» وهوسها الذي لا يطاق. لم تكن شريفة أمهما على كل حال. كانت مجرد مستأجرة فظة وسليطة اللسان، لم تكن تحتمل أي ضجيج مهما كان مصدره، ولو هزة كرسي. والأفظع من ذلك أنها كانت تمنع أي زيادة في حصة الماء مهما كانت الأسباب، وهذا ما أثار حفيظة عويشة التي تحب الاغتسال يوميا. و اشتدت لذلك تحرشات شريفة ضد عويشة وزوجها حتى خرجا من الحوش.

وبعد يأس يئيس وهما مرة بين منزل فاطمة- أخت جمال- ومنزل الحاج عمرو -والد عويشة - اهتديا إلى بيتهما الحالي بحي «سيدي البشير». كان بيتا هادئا على كل حال، على الرغم من الأجواء المحيط به.

حي أغج أشعث كطرقه الكثيرة الحفر والإلتواءات وكبيوته الاسمنتية التي تنبت مثل الفطر. حي يتنفس بعيدا عن مدينة وهران. حي يفتح ذراعيه لكل قادم يبحث عن سكن، ثم سرعان ما يغلق عليه جدرانه ويتركه ضائعا بين ناسه ورجاله الذين يحترفون كل الأعمال الممكن تصورها في حي يجمع -من بين ما يجمع- حثالة المجتمع ومستضعفيه ومطروديه من كل الأحياء القاطنة بوهران.

«سيدي البشير» هو أولا وأخيرا مأوى للأحياء الذين يمشون على الأرض ومقبرة كبيرة للأموات .. هذا ما يتفق عليه كل القادمين إلى «سيدي البشير» بعد الإقامة فيه شهرا وأكثر.

❖ ❖ ❖

لم يكن جمال ليختلف كثيرا مع ما يسمعه من هذه الآراء التي تأتي إليه من حين إلى آخر وهو خارج بيته -لا سيما في طابور الماء الحلو. كان ينصت ويخزن ما يسمعه، حتى إذا رجع إلى بيته أفرغ ذخيرته على الورق، كي يعود إليها لاحقا ضمن بحوثه السوسيولوجية التي لا يقطع شوطا منها حتى يتركها مهملة بين كتبه القديمة التي تنام في صناديق الكرتون.

ماذا تريد من وراء عبارتها تلك؟ أي رافد هذا الذي لا يصب في البحر؟!

حقا لم أعد أفهم هذه المرأة منذ انتقلنا إلى هذا المكان. أتراها تكتم عني وجعها؟ ! فهي لم تخف عني تضايقها يوم فتحنا باب البيت ووقع نظراها على تلك الأوساخ التي تغلق الجدران ولا سيما سقف المطبخ وأرضيته. لم أجد ما أخفف عنها تذمرها غير أني قلت لها مواسيا إننا سندهن البيت من جديد وننسى كل الأوساخ. ابتسمت وشدت على يدي دليلا على موافقتها...

لكني ما زلت أشعر بغربتها عني وكأنها لم تعد تطيق رؤية وجهي وعليها تحمل دلك مكرهة..

أيعقل، وبعد كل الذي جمعنا، صرت لا أفهم عويشة ؟ !عويشة التي حاربت لأجلها عائلتي حتى أتزوجها وأنعم برضاها وبحنانها! وها أنا أخجل من مفاتحتها كيلا أفضح وجعها وأكتفي فقط بسؤالها كي أوقظ فيها صوتي القديم لديها. وأردد بين شفتي مقطعا من «المالوف القسنطيني»:

«عشق ممحو ن/ نارو لهيبة».

«فتش على الزين/حتى يصيبه».

أظن أنها تسمعني في مطبخها. بلا ريب تسمع وقع قلمي على الطاولة. بلا ريب أيضا تسمع وقع قدمي على الأرض. فهي تعرف ملامح احتجاجي عندما يطول انتظاري ، لا سيما حينما لا يكون الطعام جاهزا. غير أني هده المرة لا أحتج من أجل الأكل وإنما من أجل السؤال. أترك طاو لتي وأمسكها من خصرها على غفلة منها.

-أصحيح أني لا أعرفك يا عويشة ؟

- جمال! أتركني أرجوك!

-عويشة!

-لا أصدق أنك لا تفهمني!.

-وإذن لم لم أهتد إلى مقصودك مند حين؟

-كيف يخشى من تدثر بالخوف على جسده ؟

-أحجية هذه أم سخرية؟

-بل هو الخوف بعينيه.

-مم يا عويشة؟.

-منك ومن أوراقك التي تخنقني في كل ركن من هدا الجحر.

-أهو التذمر أم الندم على حياتك برفقتي؟

-ليس تدمرا وإنما هو ما أراه بعيني كل يوم.

-عويشة لم أعد أفهمك مثل السابق.

-ولا أنا يا جمال!

-كنت إلى عهد قريب تقرئينها فلم تبدلت؟ وأنت تعلمين أني لست أملك غير هذه الأوراق.

-وماذا بعد هذه الأوراق؟

-لا شيء ، لا أحد يكنسها غيرك ثم يتركني أبحث عنها قلقا يائسا... !

-أوراقك هي التي تقلقني يا جمال صرت أغار منها لأنك تقضي وقتا أكبر معها.

-تغارين؟ ! أهو احتيال آخر منك؟ !

-كيف لا أغار وأنا عويشة امرأة الأطفال والطباشير .

-هل تحلمين بطفل يزيدك قلقا مع أوراقي؟.

-هو الطفل يحدثني ويهبني ذراعين لا تفكران في غيري..

ذات مساء لم يعرف الليل طريقه، تركت جمال مع أوراقه، ورحت من الشرفة أفتش عن طفلي. طفل يهبني اسما دافئا «م ..ما..ماما..ما».

❖ ❖ ❖

استيقظت على طرقات الباب. ثلاث نقرات كالعادة. ثم ولجت. نهضت من فراشي أتبين الأمر.لم أجدك في زوايا البيت.لا المطبخ و لا الرواق.كنت ما أزال أحلم.

هو دوما الحلم يوقظني على طرقات الباب. يجعلني قشة بين منقار عصفور.

هل للحلم ثلاث نقرات؟! هل للحلم وجه الباب؟ !
كنت ما أزال أحلم.

أوراق بحثك المنسية في صناديق الكرتون. أخرجها ثم أرتبها بترقيمك السري الذي علمتني إياه. أعثر على قصاصة مكتوب على هامشها : «إلى عويشة، إلى التي مرت من هذه»... لا شيء آخر غير هذه الجملة المبتورة عند حافاتها. أتراه إهداء ؟ ! أم اعتراف مذيل بنقراتك المألوفة.

كان لابد أن أعثر على هذه القصاصة حتى أكتشف حلمي بين أوراقك.

لابد من هزة تشتت الغيم في الكأس.

لا يكفيني غير النظر إليك. فدعني أراني فيك.

وهل يكفيني النظر حتى أروي عطشي؟ أقصد حتى أدونك بعدي.

أذكر أنك يوما سقتني على غفلة مني إلى خندق مسدود :

– عويشة، ماذا تفعلين من بعدي ؟

– لم أفهم «من بعدي» هذه!

- هل تتزوجين بعد...؟

– وأنت، ما تفعل مكاني ؟

– لا أتصورني بين يدي امرأة أخرى. عويشة، لا أمنعك من الزواج بعدي ..

– أرجوك، جمال، اغلق هذه السيرة ولا تكلمني عنها بعد اليوم ..

لم أكمل كلامي حتى أجهشت بالبكاء.

– كيف؟ أتتصورني مع رجل آخر غيرك من بعدك؟

كان الخندق مسدودا ، لم يكن بالإمكان أن أنظر إليك وأنت تفكر فيسمن بعديس دونما أن تفكر في هدا «البعد» الذي يخصني أيضا.

❖ ❖ ❖

كذلك أتصورني أتسلق مدينة السلالم خلف الجدران الهشة المتآكلة. كانت المباني -إلى غاية هذه اللحظة- تنمو بلا أشجار، وكأنها ترغب في إيقاظ من لا يعرفها على وجه الخصوص. حينما تعلمت المشي، تذكر أمي أني تسلقت بشكل عجيب سلم الحوش المؤدي إلى السطح. كنت أخيفها أكثر عندما أقف عند نهاية السلم وأشير إليها بما أراه بلغتي الصبيانية المبهمة. كانت لا تهدأ حتى تراني أقترب منها ، فتضرب قدمي محذرة من غول يأكل الصغار الذين يقتربون من السطح. لكنني لم أكن أخشى هدا الكلام وقد رأيت من السطح ما لم أره داخل بيتي. كومة من المنازل المتكدسة بعضها ببعض. ودروب ملتوية كالحلزون. وأسلاك كهربائية متداخلة. وصراخ طفل مثلي يرغب

في الخروج.

حينما أسترجع طفولتي في حكايا أمي أنسى تماما أني امرأة وأراني في حكاياها طفلة تحب النظر إلى الأشياء والتحديق في ملامحها وتفاصيلها. وكم من مرة باغت أمي عندما يحدث أن أصادف شيئا أو شخصا في الطريق وأشبهه بمثيل له سبق وأن عرفت شكله.

فعلا لقد كبرت طفولتي في ظل تلك المقارنات وحسب! خاصة أن أبي كان يرفض في أحايين كثيرة التمادي في تلك التشابيه التي كان يعتبرها خرقاء لا معنى لها.

واليوم لم أعد أقوى -مثل السابق- في تشكيل التشابيه لأن عيني صارتا لا تنظران إلى الخارج. أقصد صارتا تنظران إلي : ذلك الذي وهبني رعشة السنونو.

جمال.

كنت معي تقاسمني الخبز والماء والقلب الكبير. لم نختلف أكثر من الأطفال الذين كلما رأوا شخصا قادما أخبروه بتلقائية عما جرى لعويشة في المطبخ من الزيت. وتتكرر الرواية مع كل قادم بدون سأم. بل إن الكلمات تشحن بحرارة الزيت الذي بلغ معصم عويشة الأيمن وأحرقها. بقعة منه صغيرة بحجم دينار. احمر الجلد وبكت عويشة أشد البكاء كي يهرع إليها الجميع. ولا تسكت إلا عندما يطمئنها جمال أنه سيرسم بالطباشير بقعة الزيت بحجم دينار على جدار الدكان الذي يشتري من عنده أغلب الجيران، فيرون بدلك رسم جمال ويتألمون لاحتراق عويشة.

إيه عويشة، الطفلة التي لم تكبر أبدا.

❖ ❖ ❖

الترقب. عنوان لوحة «إتيان ديني». أربعة رجال يترقبون من مكان مرتفع ، حيث واحد يلي الآخر، وأعينهم تتدة تشير بأيديهم.

في هذه اللحظة، أخالني مثل هده اللوحة تماما، وفي جلسة أولئك الأربعة أيضا.

أترقب من مكانهم نجما بعيدا كوجهي.

والانتظار جمرة من بين الرماد.

هناك الشوارع والجدران والأطفال وطباشيرهم.

وهناك العصافير والنباتات البرية.

وهناك الترقب الرابض في مآرب المدينة.

تفتح عويشة باب الخوف، وتتدثر برعشاته.

جمال نائم في الغرفة، ساعة الجدار تملأ الصمت.

الخزانة تنظر إلي في الظلمة بجوار الفراش.

معطف جمال وصناديق كتبه التي ترتفع تجاه السقف.

كل هؤلاء بجواري يترقبون صوتا يحرك جمرة من بين الرماد.

❖ ❖ ❖

ماذا نتوقع خلف هذه الحيطان؟.

عويشة تعس دقات الساعة في الجدران.

تصرخ في الظلام : وليلاه هذه النار تحرق كبدي.

❖ ❖ ❖

وأنظر ولا أرى غير لوحاتي المخبأة تحت السرير.

راح الضوء وبقي ظله يؤنس عويشة التي تعس الهزيع الأخير من الليل. قد يأتي الآن .

قد يدق الباب ثلاث نقرات كعادته.

صوت البارود أسمع. مرة ثم مرتان كما الباب.

ماذا جرى ماذا وقع أسفل السلم الآن؟ أتراه جمال تعثر في الظلمة فسقط؟.

ماذا جرى؟ ولماذا أسمع صوت البارود وحدي؟

جمال؟ لا. لابد أن أراه.

تفتح عويشة باب الخو ف وتتدثر برعشاته.

ويلي! جمال نائم أسفل السلم!.

شيء يسيل منه كالماء.

أقلب جبهته وأصرخ في الظلام :لا.

إنه دم يسيل.

جمال يغتال، يغتال.

ما توقعت أن أدفنك قبلي وما توقعت أن أحملك بنفسي إلى قبرك. جئنا إلى «سيدي البشير» فارين من وجع الدنيا وضيق الأحباب، وما كنا نتصور يوما أنه سيقربنا في أرضه دونما رجوع.

خدعنا في الدوار والغبار .

من سيكلمني بعدك ؟ من سيتفقد قلبي ويفتشه؟!

«أحبائي فارقوني/يا تراهم يرجعون»■

أغـــــرار *

ناصر الظفيري **

ابتعد قليلاً عن عرق زحامهم. ألقى نظرة على مشهد الحافلات قبل أن يبحث عن مكان يرتاح فيه. جلس في مقهى على ناصية زقاق، حيث يجتمع عمال وعابرون وتجار الطبقة الفقيرة وهم يتابعون الحركة الميتة أمام محلاتهم التي تبيع الأقمشة والأحذية وحقائب السفر. اللحظة التي راح يتابع فيها شكوى توقفت الحافلة في مجمع الميدان، وسط العاصمة. تقاطر بشر كثيرون من حافلات مختلفة ليخلقوا زحاماً بشرياً من أجساد لا تجمعها رائحة. يتفرقون في شوارع فسيحة أو أزقة ضيقة. يحملون صرراً وأكياس خبز ومشتريات فقيرة. فيما يتجه آخرون نحو جوف الحافلات. تلك هي المرة الأولى التي يجد نفسه فيها محاصراً بروائح عرق الأجساد العاملة. ولم تكن في نيته الاتجاه لمكان بعينه.

في الزاوية المقابلة للمقهى لمح لوحة مكتوب عليها (فندق) يرتفع فوقها مبنى صغير من طابقين. ينظف عامله المدخل ويلقي التحية على العابرين وأصحاب المحلات المجاورة. أكمل شايه. وترك قطعة معدنية على الطاولة المتسخة. حمل حقيبته. قاطعاً الزقاق نحو الفندق. لاحظ شبابيكه المتلاصقة وخمن ضيق غرفه. لا بأس فهو لن يمضي أكثر من ليلة واحدة ينجز فيها مهمته ويعود من حيث أتى.

دخل من الباب الخشبي المفتوح بضلفته الوحيدة. في المدخل رأى فازتين تحتويان وروداً بلاستيكية لم ترسل رائحة إلى أنفه. كانت رائحة البهو الصغير كمقلاة السمك.

العامل ذاته يقف خلف طاولة خشبية خبأت نصفه الأسفل. خلفه لوحة من المعدن الأبيض الرقيق، عليها أرقام مكتوبة فوق أخرى مشطوبة تتدلى منها مفاتيح غرف معلقة بمسامير فولاذية. لم يهتم العامل كثيراً بقدومه، ولم يتوقع أن يكون الشاب ساكناً جديداً. فسّر الشاب ذلك بأنه نزل رخيص يطلب منك دائماً أن تهتم بنفسك.

- أريد غرفة؟

كان ذلك الطلب مفاجأة للعامل الذي يعرف أشكال زبائنه وربما يعرف رائحتهم أيضاً. وقال في سره شاب جميل مرة في العام لن يضير الفندق.

- كم ليلة يا سيدي؟
- لا أعرف. أكثر من ليلة!
- هناك غرفة ترى منها البحر.
- لا يهم. المهم أن أستطيع النوم فيها.

سلمه العامل مفتاحاً يحمل رقم (١١) واحتفظ بهويته. حمل الشاب حقيبته إلى الدور الثاني كما أشار له العامل. عبر سلم تغطيه سجادة مهترئة لم يهتم أحد بغسلها كي لا تتمزق. توقع نتيجة للسكون التام الذي يلف المبنى - أنه الساكن الوحيد، ولم يكن ذلك صحيحاً. فهناك تجار جملة يقضون نهارهم في مفاوضات صغيرة مع عملائهم الأكثر جشعاً منهم.

أقفل الباب جيداً. ألقى الحقيبة على طاولة بجانب الباب. رمى ملابسه على جزء من السرير ونام في الجزء الثاني عارياً. جاء الهواء بارداً من جهاز التكييف المعلق في الحائط أعلى رأسه. وعبرت أنفه رائحة عفن السمك من القوارب الخشبية خلف شباكه ولم تهدد منامه. وفصله إزعاج التكييف عن الضوضاء التي أقل منها صخباً. ضم ساقيه وتنفس بحرية للمرة

---

* الفصل الأول من رواية «أغرار».

** كاتب من الكويت.

الأولى منذ زمن طويل.

كانت الساعة العاشرة صباحًا حين تداعى في فراشه. ولأول مرة يحلم بالحرية خارج سطوةالعجوز الذي بدا سراباً بعيداً وهو يستمع لصدى طلقات نارية في الأبعد. تخيل أحدهم يهاجم والده، لم يحدد ملامحه. كانت الرصاصات تخترق جسد والده ولا تسقطه، في المسافة القليلة الفاصلة بينهما يشيخ الأب بسرعة متناهية، مختصراً سنوات ما تبقى من عمره بعدد الدقات المتبقية من ضجيج قلبه المضطرب. وفي الدقة الأخيرة للقلب الشائخ لا يجد مهاجمه الهلامي دماً يفترسه، أما هو فأغلق الباب خلفه، كأن لا شأن له بما يحدث، توسد أيامه المزدحمة ونام.

أفاق على صوت طرقات الباب المتواصلة، توقع أن بقية الحلم طاردته حتى غرفته، فتح عينيه، لاحظ حقيبته السوداء فوق الطاولة بجانب الباب وميّز رائحة فراشه وفراشه في الحلم. أيقن أنه بعيد عن صخب واقع والده كما هو بعيد أكثر عن ضجيج أحلامه.

نهض يفتح الباب، جاء صوت العامل يخاطبه وهو يفرك عينيه بيدين ناعستين:

– أنت لم تترك غرفتك منذ الأمس يا سيدي.

وضع يده على حافة الباب والأخرى على الحائط.

– وماذا يعني؟ أنا هناك كي أنام.

حاول العامل أن يفهمه ما يريد.

– ألن تأكل؟ تخرج. نحن في اليوم التالي. خشيت أنك.

ولم يكمل جملته (مت) خشي من توحش هذا الكائن الذي يبدو عنيفاً بشكل لا يتناسب وصغر سنه. رمق الشاب ساعته لاحظ إنها لا تزال العاشرة صباحاً. أمسك العامل من ياقته.

– أريد أن أنام.

قذف به بعيداً في الممر. تدحرج العامل بعيداً. وعاد الشاب إلى فراشه. تأكد العامل وهو يلتاث نفسه عن الأرض أن مجنوناً كل عام لا يضر عمله في الفندق ولا يضير الفندق.

لم ينم، استدرك ما يريده الرجل. لقد نام يوماً كاملاً. شعر أنه كان فظاً قاسياً مع العامل ولم يشعر بأن عليه الاعتذار. بل أنه لا يعرف تلك المفردة. نهض ثانية. أطل من الشباك رأى بحراً يشبه المستنقع – ترسو فيه مراكب خشبية يقطنها بحارة بملابس قطنية وسروايل طويلة. وتذكر أنه شاهد ذلك المنظر. ولم يحدد هل شاهده في الأمس أم قبل سنوات. وقف أمام مرآة منصوبة فوق الطالولة التي ترك فوقها حقيبته. كان أطول منها قليلاً حتى وهو يتراجع عنها. لم يتمكن من رؤية فرواة رأسه. أحس بمزاجه يتعكر وأنه جائع ونفسه يتصاعد. فكر أن يأكل أولاً. وتراجع عن ذلك. يستحم. أجل يستحم. فتح الحقيبة، تناول ملابساً داخلية نظيفة. تحسس المسدس في قعر الحقيبة. لا يزال ملفوفاً بخرقته.

دخل الحمام الصغير في زاوية الغرفة. رأى جسده عارياً. لم يكن قد دقق في تفاصيل الجسد من قبل. فلم تخلق المرأة التي تجعله ينتبه لجسده العاري إلا في ليلة سفره. سمحت له المرآة المعلقة بطول رجل كامل في الحمام أن يتأمله جيداً. أبعد في عيني الرجل الذي أمامه. الوجه الذي يدقق في تفاصيله الآن ليس و جهه تحديداً. رغم الشامة السوداء تحت الشفة السفلى والتي ميزته طوال حياته عن صاحب ذلك الوجه. لم تستطع إقناعه بأنه هو. تحدث الوجه المقابل له بحنان سابق يتذكره. تخيل الصوف يتدفق مع انهمارات المياه من الثقوب المتساوية والتي يعلوها صدأ بني اللون. خشي أن يقاطعه فيتوقف دفء الصوت عن تدفقه المتواصل. أغمض عينيه تاركاً تركيز أذنيه حاداً. حتى أحس بلزوجة ساخنة تتدفق فوق قمة رأسه. فتح عينيه ليتابع نصالاً حارة تخرج من الجسد الذي قابله. نصالاً متفرقة من تحت الثدي الأيمن. فوق الحالب وفي تجويف الكتف الأيمن. كانت الدماء تسيل فوق حوض استحمامه من مواقع النصال المتفرقة. لمح الوجه الذي يعرفه الآن جيداً يتغضن. قفز خارجاً من حوض القدم ليحضن الجسد وهو يكاد يتساقط. انطفأ الصوت. وألقى بجسمه على المرآة لتخرج منه زفرة واحدة «يحيى أين كنت؟».

تهاوى أمام المرآة تاركاً الجسد المقابل ينزف دماؤه إلي أرضية الحمام. في كل استعداداته الماضية وتدريباته القاسية من أجله لم يحلم به. حتى شك أنه لم يكن يهوى زيارته. ربما كان يبحث عنه في مكان سري من الغيب. يجلو حركته نحو الأماكن المحتملة بخيط من التحرر الأزلي للاحتفالية المستحيلة. وليس

من شك لديه الآن بأنه وجد يحيى في ظلال غريمه. إن روحه ما زالت تترصده أو تترصده طعناته الثلاث. لكن ذلك ليس يقيناً أيضاً. أن يجده هنا في المسافة الفاصلة بين المكان والوعي بالمكان. محتفياً بزمانه وكأنما حمل تفاصيلهما في رحلته، بعيداً في الوقت المتبقي لخروج الروح وانهيار الجسد.

ليس في وسعه الآن أن يتأكد من ذاكرته الخشنة كقشرة تمساح، إن كان مرا من هنا أو أقام يحيى لوحده في مناسبة ما في فندق على شارع السوق القديم. أطل من الشباك. الصور التي للمخيلة التقاطها لا توحي بثبات تام، حلاق في الزاوية الأبعد. بائع أشرطة تسجيل. محل تصوير فوتوغرافي. محلات أقمشة وأحذية متراصة. مياه راكدة آسنة ليس لها تصريف وباعة يلقون ببضاعتهم على قارعة الطريق ويصيحون منادين بسعرها الموحد. لم تترك له الصور المتتابعة في مخيلته فرصة ليطارد الروح التي نسيها في لحظة ما. حين كبر بعيدا عنها محاطا بصورها في كل ركن ينام فيه لكنها لم تتجسد في يقظة أو حلم فيما سبق. يعود ليؤكد لنفسه أنه لم يكن عليه أن يبصر بعداً في جسده العاري أمام مرآة الأرواح ليتجسد فيه الآخر الذي يشاركه تفاصيل الدماء الصغيرة وبيولوجيا الأنسجة.

لم ينتبه قط للحقيبة المفتوحة، لتفاصيل الدماء الرطبة في جوفها. والروح التي تستقر في قاعها. ليس لذهنه الطري كعمره أن يدرك معنى تواجد الروح حوله. ولم يفسر راحته النفسية وهو يغلقها تفسيراً محتملاً لعلاقتها بما حدث. فهي ليست سوي حقيبة سوداء تضم مسدساً ملفوفاً بخرقة بيضاء كأي حقيبة سوداء تضم مسدساً ملفوفاً بخرقة بيضاء.

في ترتيب غير مقصور ذهنياً. صفف شعره دون أن يحدد الجهة التي ستكون عليها غرته الناعمة فتركها تتدلى على جبهته متناسقة في لونها مع فحم عينيه الواسعتين وبياض بشرته الذي استعادته منذ شهور قليلة توقفت فيها التدريبات القاسية لعجوز الوحدة البشعة. لبس ملابسه التي أخرجها من الحقيبة. حمل ملابسه القديمة إلى الدولاب. وجد بعض زجاجات عطرة و توقع أن غرفته لم تنظف أبداً. وعلبة حديدية حين قلبها رشت بودرة التالك على يديه. كانت رائحتها كرائحة المهد. وتوقع أن طفلاً قد بال على فراش يومه الطويل.

وضع زجاجة العطر في الحقيبة. تحسس ثانية المسدس في قاعها، رتب الأشياء فوقه أقفلها جيداً. أغلق الباب خلفة واحتفظ بالمفتاح. نزل الدرج خفيفاً يزهو برشاقته وابتعاد خطواته مر أمام العامل وهو يشير إليه بأن يترك المفتاح، وضع إصبعه على شفتيه يأمره بأن يصمت. كانت عيناه حادتين ليصمت الرجل الذي وضع رأسه على الطاولة. ولم يستغرب ألا يوجد سوى هذا العامل في فندق كهذا، لا يحتاج إلى أكثر من عاملين لإدارته على فترتين. وعزا إلى ذلك عدم ترتيب الغرف. خرج مطمئناً على حقيبته. لم يكن يعرف تحديداً ما الذي يحتاجه في طريقه إلى هدفه. خمن أشياء كثيرة لم يكن من بينها حقاً ذلك المجهول الذي لم يخطر إلى ذهنه. المثال. الشيء الذي لم يتحقق في طرائق مشابهة لطريقته. سيكون هو مثلاً قائماً بذاته. سيرتكب حماقته كشخص يرتكب حماقة كبرى للوهلة الأولى. ليس القتل بحد ذاته. لكنه القتل/الحق. كما سيسميه. ليس إهدار دم بل إرجاع دم إلى دورته التي كان عليه إنه ينفذ الحياة، ذلك ما يحقق لمثاله الفخر. ذلك ما لم يسبقه إليه أحد.

ابتعد عن مجمع الحافلات لكي لا يدخل زحاماً بشرياً دون منطق، اتجه سيراً على قدميه قاطعاً السوق الداخلي متابعاً براقع البائعات وتجمع غرباء وسكان محليين على الممرين الضيقين اللذين يحيطان بسوق الحريم. تسارعت إلى أنفه روائح الدهانات وبضائع النسوة التي يجلسن خلفها مرتفعات أكثر من متر عن الأرض المزدحمة بأقدام المشترين والمتفرجين والأجانب المبهورين بكتل السواد المنتظمة بطول الشارع. ولم يلحظ رائحة تيزة للنساء.

قطع الشارع نحو الحديقة العامة. قطعها عابراً تجمعات صغيرة على مقاعدها الخشبية وعشبها المبتل في موقف سيارات الأجرة. أكل وهو يستمع لصراخ سواقها بالجهات التي ينوون التوجه إليها. ويتابع نظرات بائع السندويشات في كشكه وهو يراقب عدد ما يأكله هذا الفتى الشرس. حين انتهى سأله إسماعيل: كم أكلت؟ وانتبه البائع أنه لم يكن يحصي العدد في البداية. فرد عليه «ألا تعلم؟ «قال بسذاجة: «لا، كنت

جائعاً فعلاً». وانتهى الأمر باتفاق تخميني دفع له ومضى متجهاً نحو صوت سائق الأجرة وهو يردد المدينة التي يقصدها بطريقة الباعة الذين يدللون على بضاعة.

قال له السائق وهو يجلس في المقعد الأمامي «أنت صغير على المقعد الأمامي اتركه لرجل أكبر منك سناً». التفت إليه بحنق «وأنت كبير على قيادة سيارة أجرة!» ولم يرد السائق. راح يكمل العد ويقود سيارته بهدوء دون أن يتبادل حديثاً معه أو مع ركاب المقعد الخلفي. وسواق الأجرة يجدون متعتهم في الأحاديث المختلفة علي الطرق المتشابهة والتي يعرفونها بحكم البصيرة أكثر من معرفة البصر.

كان الموقع الذي يقصده في المدينة. خارطة واضحة في ذهنه. اعتاد في نهاية كل أسبوع أن يطوف حوله، حرضه العجوز دائماً لحفظ ملامحه. رغب السائق في حوار معه لكنه فضل تجنب لسانه الحاد. اعتقد أنه لطيف بشكل ما. ولم يعرف أي الجمل ستبدأ حوار لطيفا معه. وصل المدينة. توقفت السيارة وسط المدينة في مركزها التجاري. وتصور السائق أنه كان يتحدث معه طوال الطريق. وأكمل «رغم حجمك الضخم إلا إنني أرى أنك صغير السن.

تستطيع أن تعتبر أجري هدية لك». ألقى اسماعيل الورقة في حضن الرجل بغضب «أستطيع إكرامك أيضاً» وانصرف تاركاً البقية والسائق وجملة معلقة على شفتيه «للشباب زهو جميل».

دخل المنطقة من حيث يعرفها، قاطعاً الشارع الرئيس، متجهاً إلى غربها، حيث تجتمع أربع بيوت خلف الحديقة العامة. توقف مطلاً على البيت الثاني المطل على حديقة ضخمة أمامه. حديقة من أشجار النخيل ونخيل الزينة وشجرات سدر وحزام يطوقها من الياسمين المشذب بعناية. يحيط بها سور حديدي منخفض. وترات مرصوفة من الآجر الملون. يتوسطها شلال مشغول يصب المياه من أعلاه عبر أباريق فخارية في حوض مرصع بالرخام الإيطالي وحصى الجرانيت. وفي الزاوية اليمنى تحت عرايس لبلاب مراجيح أطفال وعجلة هوائية صغيرة. ستائر المنزل مسدلة وكراج السيارات مغلق من الخارج. حاول أن يطل عبر السياج الواطي، والذي تعلوه مصابيح لها شكل فوانيس ما قبل الكهرباء.

وقف قريباً من الواجهة في الزاوية الشرقية. تاركاً الشمس تترك ظله مستلقياً أمامه. تنتهي الزاوية بشجيرات صفصاف يعيش خريف الأبدي. توقع أن موقعه هذا هو الأفضل لاقتناص أهدافه المرتقي لم يكن يسمع جلبة في محيط البيت. توقع هؤلاء الضحايا يتحلقون حول التليفزيون أو يغطون في نوم عميق كتحد طبيعي لحرارة الصيف» سأكون هنا. من تلك الزاوية. جاعلاً الساحة والشمس خلفي. عليهم أن يتواجدوا حين يظلل بساط الحديقة منزلهم. سيتأثرون بسرعة حول ألعابهم. بسرعة تفوق سرعة ضغطي على الزناد». تخيل أن أكبرهم الآن في الثانية عشرة والصغرى في الرابعة. أصبحت الأهداف أكثر بساطة لمحترف يملؤه الحقد على ضياع دمه. وقبل أن ينصرف منهياً الفصل الأخير من المشهد «لم يكن الأمر يستحق كل عذابي هذا!».

قرر أن يكون موعده صباحاً في اليوم التالي. متمنياً أن يعود مع صاحب سيارة الأجرة ذاته. عاد إلى الفندق بعد منتصف الليل. أكل مرتين في المقهى ذاته. حتى طلب منه صاحبه أن ينهض ليتمكن من إغلاق المقهى. لم يشأ أن يثير مشكلة معه. انسحب بهدوء متجهاً إلى غرفته. لم يكن بحاجة للنوم. فتح الشباك. نظر جهة البحر. كان البحر هادئاً والشارع الساحلي يعبر بحركة شباب الصيف. خرج ثانية ليرى البحر في الليل.

رأى الشباب يمرحون بسياراتهم على طول الطريق الساحلي. يتسابقون وراجات نارية والتي تتجاوزهم ككرات من لهب مضيء. ما الذي يفكر فيه الشباب اليوم وماذا سيفعلون غداً؟ ذلك ما فكر فيه وهو يعبر الشارع؟ جهة البحر. فجأة أحس قدمه علقت بشيء طائر فقذفه إلى الرصيف الآخر ليسقط على الرمل الناعم بين الشارعين. وتتوقف الصور التي راودت مخيلته قبل ثوان، وتتحول إلى وجوه مذعورة تدور حوله وتصرخ ثم يخفت صوتها شيئاً فشيئاً.

حاولت روحه أن تقترب من الجسد المسجى على الرصيف. ولم يفسر أحد الابتسامة التي علت محيا الشاب. واختفت حين حملته سيارة الإسعاف للمستشفى القريب على ساحل البحر. ليتسلمه «هؤلاء الجزارون» كما تعلق دائماً المرآة المريضة.■

السـديم

عبدالقادر ربيعة *

بعد أن شاع نبأ موت بائع الكعك الحافي القدمين في بلادٍ بعيدةٍ، حيث صار مليونيراً بطريقةٍ غامضة، أفاقت بلدته التعسة من نومها المزمن ليعيد أهلُها سيرته العجيبة من جديدٍ، وخاصةً في ما يتعلق بثروته التي لا يمكن لأي إنسان أن يجمعها بالعمل وحده. وتذكروا الإشاعات القديمة التي دارت حولها، وندموا على موت رفيقه طرزان الذي هاجر معه إلى هاتيك البلاد البعيدة، ويعرف كل شيء عن حياته في المهجر. وما زال بعض العجائز من رواد مقهى التنابل يذكر القصص الغريبة التي يرويها كل مرة بطريقة مختلفة. أخجهم أنه اشتغل بتجارة المخدرات وتزوج من امرأة ثرية عجوز تكبر أمه بثلاثين عاماً، وهي التي علمته بيع المخدرات ووهبته ثروتها مقابل أن يمثل أمامها دور العاشق الولهان حتى نهاية عمرها. وكان عليه أن يقنعها دوماً بأنها ما زالت فاتنة ومثيرة. والغريب أنه منذ ترك بلدته وأهله لم يرسل أية رسالة لأمه الفقيرة أو لأصدقائه. فاضطرَّ الناس لسماع حكايات صديقه الذي هاجر معه على ظهر سفينة يونانية عتيقة عملا فيها حراقين مقابل نقلهما إلى البلاد البعيدة. وفي إحدى المرات حكى عنه أشياء أخرى مخجلة تقول إنها حينما تغضب منه لا ترضى إلا بعد أن يقبّل قدميها ويشعل لها السيجارة بورقة المئة دولار. لكنه أحجم عن ذكر بعض الأفعال المشينة التي يمارسها معها لأن ذكرها من المحرمات.

وعاد طرزان إلى بلدته فقيراً مهدم الجسد وقد رفضه أهله وذووه بسبب مظهره الرث ولأنه يعيش على التسول ولم يجد مكاناً يؤويه غير مقهى التنابل الذي يقع عند باب الميناء مقابل أن يكنس المقهى كل يوم ليروي حكاية صديقه كل مرة بطريقة مختلفة، ما دفع رواد المقهى إلى ترتيب قصصه بشكل منسجم وخلصوها من اللغو وتشتت الأفكار. وبعد موت طرزان حفظ عنه كبار السن من رواد المقهى كل حكاياته بعد تعديلها.

وبعد أن شاع نبأ موته ما كان أحد المعمرين الذين يذكرون حكايات طرزان ما يزال على قيد الحياة. فأعاده أهل البلدة إلى صدارة المقهى بعد إهمال طويل ليعيد على مسامعهم حكايات طرزان.

يومها عاد طرزان فقيراً مفلساً وسألناه:

– لماذا عدت على هذا الحال وأنت رفيق دربه؟ ولماذا لم تصبح غنياً مثله؟ أجاب:

– لأن كرامتي أغلى من المال.

وضحك الحاضرون من حديث طرزان عن الكرامة.

– أنا لا أنكر أنه عرَّفني على زوجته العجوز وتناولنا معاً الطعام والشراب وكان يعطيني بعض النقود ويسمح لي أن أحمل معي ما تبقى من الأطعمة إلى حيث أنام في الحدائق مع المتشردين، وكنت أرى ما لا تصدقه عيني ويجعلني أرمي وجهي على الأرض خجلاً. كان يحفظ مجموعة من الكلمات باللغة الأجنبية ولا يعرف معناها وعليه أن يعانق العجوز بحرارة ويهمس تلك الكلمات الغامضة في أذنها وعلى فمها المقرف. ويحدث ذلك بعد أن يشرب كثيراً من الخمر. وفي بعض المرات يكف عن عناقها لينصحني بألا أفكر أن الحظ سيحالفني يوماً وأتزوج واحدة مثلها. وفيما بعد عرض علي أن أبيع المخدرات لحسابه في الأحياء الفقيرة فأخبرته أن كرامتي لا تسمح لي بذلك وعلمت أن الفقر نعمة وعدت إلى بلدتي.

وبعد أن قرَّر المليونير العودة إلى بلدته ومعه ثروته الهائلة لاحظ الناس أن أقاصيص طرزان لم تعد مناسبة له لأن الإشاعات تقول إنه ترك مالاً لا يحصى لإصلاح البلدة والقرى المجاورة وأخباراً لا تصدق كأن يصلى عليه ويدفن فوق أحجار الشاطئ حيث كان يبيع

---

* كاتب من سوريا.

الكعك حافي القدمين. ولا أحد يشك في صحة هذه الإشاعات لأنها صادرة عن ديوان المحافظة الذي تسلم الوصية لكي يشرف المحافظ شخصياً على تنفيذها حسب الأصول القانونية. لذا فقد توصلوا إلى تأليف قصة قصيرة ومشرفة تتلخص في أنه ابن البلدة البار الذي هاجر إلى بلاد بعيدة وجمع مالاً عظيماً بعرقه وذكائه. لكن خيال الناس لم يشأ أن يقف عند هذا الحد. فراحوا يؤلفون قصصاً جميلة ومثيرة وأن التابوت الذي سيعود فيه من المهجر مصنوع من الذهب الخالص، في حين رأى البعض أنه مطلي بالذهب فحسب وقد أدى هذا إلى النشاط والحيوية، لكنه تطور فيما بعد إلى شجار وشتائم ومراهنات.

واهتزت البلدة السكونية من جديد لسماع أخبار جديدة صادرة عن ديوان المحافظة تقول إن الجنازة ستكون رسمية، وسيشارك فيها المسؤولون الكبار وأعضاء غرفة التجارة وممثلون عن الجمعيات الخيرية وبعض الوفود من كبار رجال الأعمال في بلاد الغرب. ورغم أن هذه الأخبار أفرحت الناس لكنها لم تنزع الأسى من قلوبهم عندما علموا أن الوصية تنص صراحة على أن يصلى على جسده ويدفن على الصخرة التي كان يقف عليها ليبيع الكعك. وفسَّر بعض الناس ذلك بأنه تعبير عن اعتزازه بأصله في حين رأى رجال غرفة التجارة أنها حالة رومانسية تصيب كل الناس ساعة الاحتضار. لكن الجميع اتفقوا على أن الجنازة الرسمية ستكون نهاية سعيدة له.

في ذلك اليوم الذي تصل فيه الحوامة حاملة جسده المغلف في تابوت ذهبي، زحف الناس إلى أعلى الجبل قبل الفجر بساعات إلى حيث ستحط الحوامة قبالة بيت أمه العجوز لتلقي نظرة الوداع على التابوت وتقبِّله من جهة الرأس حسب المخطط الرسمي. وقد وصلت طلائع الزاحفين قبل الفجر فيما تكابد جماعات كثيرة في المؤخرة للحاق بهم. وفي ذلك اليوم تكاسلت الشمس وتأخرت عن موعد ظهورها. وكان لا بد من أن يطول انتظار الجميع إلى ساعة وصول الحوامة فوجدوا أن الانتظار مناسب لاستعادة الخلاف حول طبيعة التابوت وكمية الأموال التي تمنح للفقراء، واشتدت الخلافات بينهم والشتائم والمراهنات لدرجة تهدد بتخريب الترتيبات الرسمية للجنازة لولا أن رجلاً حكيماً خطب فيهم:

– اعقلوا أيها المجانين ... إن شجاركم في هذه الأيام الحزينة يؤكد أنكم لا تراعون حرمة الجنازة. وأنا من سيفصل بينكم لكي تنتهي هذه المهزلة. أنا واثق من أن التابوت ليس من الذهب الخالص، لأنه ليس من المعقول أن رجلاً عظيماً مثله يفكر بدفن الذهب في باطن الأرض. إنه يفضل أن يهبه للفقراء. وأنتم تعلمون أنه سيُسرق في نفس الليلة.

ثم قفز إلى جانبه رئيس جمعية الإحسان في القرية، وهو يكابد لكي يجعل صوته مسموعاً.

– هل هذا يعني أنكم أتيتم من البلدة لكي تفسدوا قريتنا؟ أفلا تحترمون الأم الحزينة وقدسية الجنازة؟

وفي الحال قبل الجميع أن يهدأوا ويحبسوا جنونهم في صدورهم.

وفي السماء أحداث تتكون في ما وراء الغيوم السوداء دون أن تقوى ريح الجنوب العاصفة على طردها. ونسي الجميع أن هذا يمكن أن يكون مقدمة للتنين البحري. وبعد هدوء مرير لاحت الحوامة في الأفق في لحظة غفلة من الجميع. وبسرعة لم يعتد عليها أهل المنطقة حطت على الأرض وخرج منها التابوت محمولاً على أكتاف صفَّين من الرجال بزي احتفالي موحد. وقد سبقهم اثنان لإعداد طاولة ذات شكل جنائزي يلائم التابوت الفاخر. وسارع المحافظ ليساعد الأم على النهوض والتقدم إلى التابوت من جهة الرأس. لكنها تخلصت منه وسعت إلى جهة القدمين، وانحنت بصمت ثم رفعت رأسها بمساعدة المحافظ واستطاعت أن تخرج صوتها الغائر في صدرها:

– لا تنس يا ولدي أنك يوم غادرت كانت السماء مليئة بمثل هذه الغيوم التي لا تجلب إلا النحس.. وكم رجوتك ألا تسافر. لكنك رحلت وليس في جيبك قرش واحد ... وعدت في تابوت ذهبي وليس في جيبك قرش واحد ... وهذا التابوت هو للأرض وليس لك.

ثم التفتتْ إلى المحافظ لكي يعيدها إلى المكعب الحجري الذي كانت تجلس عليه لترخي رأسها على عكازها وتخبىء عينيها تحت جفنيها.

تركها المحافظ بهدوء احتفالي، وبدأ بقراءة الوصية بصوت مرتفع حسب الأصول القانونية. في

البداية جاءت الكلمات ركيكة ومشوشة وفيها الكثير من الحكم الشعبية الرخيصة، لكنها واضحة ودقيقة في جزئها الأخير تا يوحي بأن شخصاً آخر قد كتبها.

– نصف مالي لأمي والنصف الآخر للفقراء الذين يبيعون الكعك عند الشاطئ ومعهم الذين يبيعون الذرة المشوية والفلافل والدخان المهرب، ومساعدة من يريد الهجرة منهم إلى بلاد بعيدة. وبقية المال لإصلاح البلدة والقرى الفقيرة والجمعيات الخيرية. أما عن جسدي، فصلوا عليه فوق حجارة الشاطئ. وعمروا قبري في نفس المكان. ويجب أن يكون فخماً وعالياً.

ثم طوى المحافظ الوصية بحركة قدسية وتقدم نحو العجوز وهو لا يعرف إلى أين وصلت. ثم انحنى لها على طريقة أهل الغرب.

هل لكِ من رغبة أخيرة يا سيدتي قبل أن ننقله إلى مثواه الأخير وفقاً لرغبته؟

وبعد صمت قصير أدرك أن مهمته على الجبل قد انتهت، فسارع بالدخول إلى الحوامة وهو ينظر إلى السماء بارتياب ويعرف أن هذه الغيوم وراءها التنين البحري. وقد لا تسير الجنازة حسب المخطط الرسمي. ومهما يحدث فإنه سيكون في حلٍّ منه لأن الجزء الثاني من المخطط يقع على عاتق قائد شرطة الشعب.

لكنه سأل نفسه:

وماذا باستطاعته أن يفعل مع السماء؟

بعد أن انحدرت الحوامة نحو الشاطئ تغيرت الأوضاع على الجبل. وأدرك الذين وصلوا الذروة في الصباح الباكر أن الأمور قد انقلبت ضدهم. وأن الضعفاء والكسالى ممن لم يستطيعوا الصعود أصبحوا أوفر حظاً في مشاهدة عملية الدفن، وهم يعرفون أن الإسراع في هبوط الجبل مع الأمطار والأوحال أمرٌ مستحيلٌ فقد يصل بهم إلى السقوط في الوادي الذي يتسع لهم جميعاً. فراحوا يتنادون بعدم التسابق والتمسك ببعضهم ونادى منادٍ منهم:

– أيها الناس يجب أن نلتصق ببعضنا لكي نكون كتلة واحدة ويجب أن ننسى خلافاتنا، وأن نكبح جماح أنفسنا وغاياتنا الشخصية.

لكن السماء كانت تقذفهم بشواظ الرعود وتضربهم العواصف بالوحول والأشجار المتكسرة، حتى أن أوراق الشجر التي سقطت في الخريف الماضي طارت في الهواء كشرائح معدنية. وعند منتصف الجبل أصبحوا كتلةً واحدةً تسرِّع الانزلاق ولا أحد منهم يدري ما إذا تناثر بعضهم وسقط في الوادي فما من أحدٍ منهم يستطيع أن يفكر خارج الكتلة العظيمة التي أفلحوا في الحفاظ عليها.

وعند الشاطئ لم يكن أحد يعلم بما يجري على الجبل باستثناء قائد شرطة الشعب الذي أعطى أوامره للجميع لتسريع عملية الدفن في اختصار كلمات التأبين بعد أن رأى التنين يرتفع في الأفق لكنه في قرارة نفسه ما زال يصر على تنفيذ المخطط فطلب المزيد من عناصره الأقوياء لكي يساعدوا على ترتيب الخطباء حسب مراتبهم الاجتماعية. ثم دفع رجل الدين ليبدأ الصلاة وينتهي منها بسرعة. وطلب من الوفود الأجنبية أن يركبوا «اللنشات» البحرية والابتعاد عن صخور الشاطئ. ثم طلب من المحافظ أن يلقي كلمته باختصار شديد.

وحينما اعتلى منصة الخطابة بدا وكأنه خرج من البحر لتوه.

– إن هذه البلدة الصغيرة الطيبة ترحب بابنها الثري الكبير وكذلك تحب بائع الكعك الفقير. وهو في الحالتين لن يَعدِم قبراً في بلدته.

ثم اختفى عن الأنظار.

وقد ورد في كلمة ممثل النقابات والجمعيات الخيرية وجحافل الفقراء:

يا قوم هذا أخوكم بائع الكعك الفقير قد رجع مليونيراً وقد ترك لكم نصف ماله.

ولم يهمله قائد الشرطة ليتابع كلمته لأن التينين هبط من الأعلى على رؤوس الناس. واقتربت الأرض من السماء وعاد ظلام الليلة الفائتة إلى البلدة من جديد. كذلك صعد البحر إلى اليابسة فبدأ الجميع بالهرب كل حسب طريقته الخاصة وهم يشعرون بالرضى لأن السماء أجبرتهم على ذلك. وخلا المكان إلا من الذين تكسرت عظامهم أو ماتوا واختلطوا مع الأشياء التي انجرفت من الجبل والأوحال وعلب الصفيح والفوارغ البلاستيكية وقد ارتفعت الأرض وهبطت الغيوم واتحد الكل في عناقٍ عجيبٍ.■

الثـــأر

ياسر عبد الباقي *

وضعت يدي على أذنيورددت في نفسي: لا يا أمي لا يمكن أن أقتل، زمن الثأر قد رحل، ولكن صوت أمي الأجش وعينيها الجامدتين يخترقان صدري قائله: ثر لأبيك .. اثأر .. تابعت قائلة: لقد انتظرت حتى تكبر.

فقاطعتها صائحاً: كفى يا أمي .. هل تريدينني أن أقتل مثل أبي؟!

قالت بصوت عميق: لقد مات أبوك من أجل هذه الأرض .. من أجلك أنت.

فصحت: لقد حصلنا على الأرض .. وسجن قاتل أبي.

فأجابت أمي صائحة: لكنه خرج اليوم وداسها بأقدامه الوسخة وكأنه يتحدانا.

فقلت: ليدسها مئة مرة .. إنها أرض الله قبل أن تكون أرضنا.

فقالت بهدوء شديد: نعم .. لكنه وهبها لنا لنرعاها ونحافظ عليها .. إنها أمانة في رقبتنا حتى يوم الساعة، قالت ذلك وتركتني.

انتشر خبر خروج قاتل أبي من السجن في القرية بسرعة البرق .. ساد صمت رهيب في القرية، لعل الجميع كان ينتظر منا طلقات تنهي حياة قاتل أبي .. حتى أن بعضاً من أهالي القرية الكبار جاءوا ليذكرونا بالثأر فقالت لهم أمي بثبات: إننا فقط ننتظر الفرصة.

قال لي كبيرهم: خذ بثأرك يا بني .. بثأر أبيك.

لكنني طردتهم صائحاً: ما الفائدة .. سيقتلني أبناؤه؟

في المساء .. جلست أراقب أمي وهي تعجن بيديها القاسيتين .. إلى عينيها الحاقدتين اللتين لم تذق طعم النوم من عشرين سنة، رفعت رأسها ونظرت إليّ نظرة كلها تأنيب وتعنيف، فأدرت رأسي إلى الجدار هرباً من تلك النظرة.

لكن صورة أمي ظلت تلاحقني فدسست رأسي في الفراش، وحاولت أن أنام .. سمعتها تقول: سمعت كلامك- تركتك تكمل الثانوية وتدخل الجامعة .. خطبت لك البنت التي تريدها قاطعتها: وأنت الآن تريدين هدم كل شيء؟!

تلك الليلة لم أنم فصوت أمي ما زال يرن في إذني، فصرخت: كفي .. كفي يا أمي.

جاءت أمي مهرولة على صراخي: ماذا بك؟ إنك ترتعش!

كانت الرعشة قد وجدت طريقها إلى جسدي ..

أجبت: أنا خائف يا أمي.

شاهدتها تبتسم رغم الظلام الشديد: خائف .. آخ خائف منه. أذهب وأقتله لكي يذهب خوفك منه.

أسرعت بالقول: أنا خائف منك يا أمي.

استدارت عائدة إلى الغرفة بوجه غاضب .. شعرت بأني أريد البكاء فقد ارتكبت حماقة في حق أمي وأنا أعرفها لن تسامحني بسهولة، فقفزت من فراشي وذهبت إليها ورأيتها جالسة وكأنها تنتظرني .. فقلت لها: أمي أنا آسف لم أقصد أن أؤذيك، كنت أقصد أن أقول: إني خائف لأجلك. لكنها قاطعتني ومدت لي البندقية: اذهب واقتله إذا كانت تريد رضاي.

كان لعينيها الآن بريق مخيف مما أخافني، أمسكت البندقية وركضت إلى الخارج .. متجها إلى منزل قاتل أبي، شعرت بقلبي وكأنه سيفر من ضلوعي، بعد

---

* قاص من اليمن.

لحظات كنت قد وصلت ورأيته جالساً بين أبنائه على سقف المنزل يتسامرون سعداء بخروج والدهم من السجن .. صوبت البندقية وصرخت لأقطع فرحتهم: يا قاتل أبي هذا من أجلك.

أطلقت الرصاص ووجوههم ذاهلة وخائفة في آن واحد، عدت إلى البيت بعد أن سمعت صرخة وارتطام جسمه على الأرض أيقنت بأني قتلته وإن لم يمت برصاصتي فإنه سيموت بارتطامه على الأرض. استقبلتني أمي .. عند الباب كما تستقبل الأم ابنها العريس انهالت علي بقبلات لا تنتهي .. ولأول مرة سمعتها تقول بصوت عذب: بطل .. بطل رفعت رأسي عاليا أمام أهل القرية.

لكنني دفنت رأسي على صدرها ورحت أبكي، وقلت: وما الفائدة يا أمي؟ إنهم سيثأرون لوالدهم.

قالت بنبرتها المعتادة: لا .. لن يفعلوا ذلك، الجميع في القرية يعرفون أنه القاتل .. قاتل أبيك .. أقسمت أنه لابد من الثأر أمام الجميع .. والثأر واجب علينا حتى بعد خمسين سنة. بعد نصف ساعة سمعنا ضجيجاً وصراخاً .. أطلت أمي من النافذة وقالت: إنهم أهالي القرية قادمون إلينا وأضافت مبتسمة: جاءوا ليهنئونا .. لا .. لا، فجأة تغيرت ملامح وجه أمي وصرخت: هذا جني .. جني.

رأيت بعض الرجال قادمين إلينا يحملون قناديل تضيء لهم الطريق وعلى أكتافهم بنادقهم .. ويتقدمهم رجل يحمل جثة، ورفعت رأسي وصعقت .. لم يكن حامل الجثة سوى قاتل أبي، شعرت بيد أمي تهزني بعنف وصاحت بي: لقد قتلت ابنه البكر، وأضافت وعيناها تتطلعان إليهم: والقادمون ليسوا أهالي القرية .. إنهم أهالي القتيل جاءوا من أجل .. من أجل، ولم تكمل.

فقلت ودقات قلبي أسرع من خطواتهم: لقتلي!! وما ذنبي؟

وضع الرجل ابنه الميت على الأرض وحل من كتفه بندقيته وصاح منادياً: هيا اخرج بسلاحك ليموت أحدنا وننهي الثأر.

فأسرعت أمي لتقول لي: إن كانت الطلقة الأولى اخطأته فالثانية ستقتله، ومدت لي البندقية.

فقلت هائجاً: كفى يا أمي .. سيقتلني .. هل تريدين أن يفعل ذلك؟

صاحت: لا .. أريدك أن تفعل أنت ذلك .. إن لم تخرج الآن لتصرعه .. فإنه قد يقتلك غدراً.

نظرت إليهم - جميعهم مسلحون ينتظرون خروجي ليثقبوا جسدي بالرصاص وسمعت أمي تقول: اخرج .. واقتله.

قلت بإصرار: لن يقتلني وأنا أعزل ..

فقالت بحدة كحدة السيف: لقد قتلت ابنه وهو أعزل.

فقلت مستخفاً بها: ابتعدي يا أمي .. فالثأر يجري في عروقك أنت فقط.

فقلبت شفتيها ورمت البندقية وقالت: ابق أنت هنا، وسترى أن الثأر يجري في عروق كل الناس.

قالت ذلك وخرجت وأغلقت الباب خلفها - بعد ثوان سمعت عدة طلقات نارية، فصرخت: أمي .. أمي، وفتحت الباب وهوت أمي على صدري وقد لمحت على وجهها الحزين ابتسامه جميلة لأول مرة وقالت: هذه هي الحياة، ثم أغمضت عينيها ببطء إلى الأبد .. وضعتها بلطف على الأرض، ورحت أبكي بمرارة إذ شعرت بأني السبب في موتها .. واقترب مني قاتل أبي وأمي ومدّ لي البندقية قائلا: لقد جاء دورك الآن لتنهي هذا الثأر اللعين .. ولنكن متعادلين. وكأنه يطلب مني قتله .. وزاد عدد الناس على عدد القناديل التي بدأ ضوءها يخبو قليلاً .. قليلاً، وكانوا قد علقوا بنادقهم على أكتافهم .. ووضعت فوهة البندقية على جبينه وبي رغبة شديدة لقتله .. كنت أدرك لو قتلته الآن لن يتجرأ أحدهم على قتلي.

أغمض الرجل عينيه .. انطفأت أضواء القناديل.. مرت سحابة سوداء على القمر .. فغبنا عن عيون الكون لحظات في ظلمة الليل.■

الرجل المومياء

صبحي فحماوي *

وتابع أبو مشرف حديثه لضيوفه الجالسين في بيته على فراش عربي أرضي، وهو يجثو أمامهم على ركبة ونصف، ويشير بيديه قائلا:

– وفي إحدى المرات يا إخوان، تحركت تروس الرافعة النفطية، فأخرج حبل الحديد لنا من باطن الأرض رجلا، كأنه الفسيخ المقدد ! أو كالمومياء الفرعونية ! كان الرجل أسود، قالوا إنه مصبوغ بالنفط لطول المدة، وأنتم تعرفون حفريات آبار النفط؛ تخرج منها صخور وأتربة، وماء وغاز ونفط أسود.......... ولكن خروج رجل مسلول كالسيف من باطن الأرض، فذلك أمر مدهش ! لقد عملت في آبار النفط يا جماعة، أكثر من خمس وعشرين سنة، كنا فيها ننقب عن النفط، ونستخدم الأشعة لتصوير الآبار. وطيلة تلك المدة، لم أشاهد أمراً مدهشا، مثلما شاهدت في ذلك اليوم.

نعم شاهدت رجلاً يُسَلُّ من بئر النفط، ملفوفاً بكفن أسود، بتأثير صبغة النفط.

كان أبو مشرف يروي للرجال الذين جاءوا لزيارته، والسلام عليه، بعد تقاعده من العمل في بلاد النفط. وفي الحقيقة، إن بعضهم جاء للسلام عليه، والآخرون جاءوا ليتأكدوا من الإشاعة التي انتشرت في الحارة، والتي مفادها أن(أبو مشرف) مجنون ! وأنهم أخرجوه من أعمال النفط بمعلولية، وأعطوه تعويضا، وأنهوا عمله. قيل إن أبا مشرف مختل عقليا، وإنه صار يشاهد أشياء في الخيال، ويقول إنها حقيقة ! وقالوا إن هذا الجنون، تم بتأثير إشعاعات أجهزة حفريات النفط.

ومسح أبو مشرف شاربيه، ثم واصل حديثه بلباقة، وكأنه حكواتي أيام زمان:

– فَكُّو الكفن الأسود عن المومياء، فظهر أمامَنا رجلٌ بكامل لحمه وعظمه ! غسلوه بخرطوم الماء، فأخذت أصابع يديه ورجليه تتحرك ! وسمعنا عظام رقبته تطقطق ! وما هي سوى دقائق، حتى فتح عينيه اللتين أخذتا تتحركان داخل محجريهما، يميناً ويسارا، وفي كل الاتجاهات. ثم نطق وقال:

– أين أنا ! فقال له أحد عمال النفط:

– من أنت ؟ فأجاب قائلا:

– أنا......... وقال له آخر:

– ما اسمك ؟ ثم التفت يميناً ويسارا، وتابع قوله:

– اسمي حاتم الطائي..... ولكن ما الذي حصل معي ؟ ومن أنتم؟ فقلت له وأنا أرتجف من هول المشهد:

– نحن عرب وأجانب، نعمل في حقل نفط أبو حليلة! فقال:

– ولكن ليست هذه ربوع أبو حليلة ! هذه ربوع بني طي ! فقال له مراقب الحفارة:

– يا أخي عرِّفنا على نفسك، هل أنت حاتم الطائي أيام زمان ؟ فقال الرجل المفكوك من حفاظه:

– نعم، ولكن ليست أيام زمان ! فأنا لم ألبث في نومي يوماً أو بعض يوم !

وهنا تهلل العمال والمراقبون العرب، وكان المهندس الأمريكي رالف مبهوراً بما يشاهد، فلا يفهم شيئاً تا يقال ! وسأله أحدنا قائلا:

– هل أنت متأكد أنك حاتم الطائي الذي ذبح حصانه للغريب ؟ فرد الرجل المومياء قائلا:

– أنا فعلاً ذبحت له حصاني، وانتظرته بعد ذلك فترة طويلة، ولكنه لم يفِ بوعده ! فسألته بنفسي قائلا:

– من الذي انتظرت ؟

وفوراً يا إخوان، تجمعت حوله وسائل الاعلام

---

* قاص من الأردن.

والتلفزة والسينما والاذاعة، ورجال

ونساء الاخراج والتصوير والمكياج والملابس والمؤثرات الصوتية والضوئية، وتعقدت الأمور

يبدو أن هكذا أخبار، تنتقل بسرعة الضوء، خاصة إلى التلفزيونات الفضائية التي فضحتنا بكل أبعادنا. وبتوجيهات من المخرج المصري، أدخلوه إلى حمام مدير الشركة، فغسلوه وحمّموه بالماء والصابون السائل المعطر، ودلكت جسده خبيرة مساج مغربية، وجيء بحلاق لبناني ليصفف له شعره، واستُقدِمت فنانة تونسية، لتختار له الملابس، وفني مكياج سوري، وكان فني إضاءة فلسطيني يسلط الأضواء هنا وهناك، وجاءت مذيعة أردنية للتعليق على الحدث المهول ! وتقدم مصور جزائري، يحمل كاميرا ثقيلة على كتفه، ويتابع تصوير الحدث، وغيره وغيره، فأخرجوا حاتم الطائي أيام زمان، بالهيئة والهيبة والملابس، والمؤثرات الصوتية والضوئية والبيئية...وجعله المخرج يمسك لجام الحصان العربي الأصيل، الذي اشتُهر بأنه كان قد ذبحه إكراماً لضيفه، وطلب المخرج من الجمهور المحيط به أن يهتفوا، وكنت أنا واحداً منهم، لنجعله يصحو من غفلته وتوهانه قائلين:

– حاتم الطائي ! (عيدها ! عيدها ! عيدها !)....

نريد منه أن يقوم باعادة مشهد ذبح الحصان للغريب، بينما الكاميرات، وسماعات المسجلات والتصوير والإخراج والبيئة الصحراوية تحيط به. صدقوني يا جماعة، كان المشهد شيئاً لا يصدق !

وفي بيت (أبو مشرف) تحدث أحد الزوار لصاحبه بصوت هامس:

– فعلاً كلام لا يصدق ! فقال صاحبه:

– الرجل مجنون، وخالص كازه ! وقال ثالث:

– الله يعوض على أهل (أبو مشرف) ! فهمس الأول قائلا:

– لم ينهوا عمله لله فلله ! أكيد أنه قد جن، فاضطروا لإنهاء خدماته، وإعطائه تعويضاً ! وقال واحد من الجلوس:

– المعوض هو الله ! فقال الثاني:

– يا عمي هذا من تأثير إشعاعات تصوير آبار النفط، تعمل تشوهات في المخ ! وقال آخر:

– الله يجازي الذي كان السبب ! واستمر أبو مشرف في سرد حكايته قائلا:

– تنحنح حاتم الطائي، الذي كان نحيل الجسم، أسمر البشرة، يبدو من عينيه انطفاء وعدم تركيز، وكأن بصره زائغ ! وكان لم يزل يُسلِّك حنجرته، من تأثير نقعها في النفط، طوال تلك القرون الماضية، ثم قال:

– ما الذي تريدون أن أعيده ؟ فقال له المخرج:

– ذبح الحصان للغريب ! فأجاب حاتم مندهشا:

– وهل أنتم كلكم وصلكم خبر ذبحي لحصاني !؟

وقال أبو مشرف لضيوفه:

– كان حاتم الطائي ينظر حوله يميناً ويسارا، وإلى الأمام وإلى الخلف، وهو يضع كفّه فوق عينيه كمظلة واقية للشمس، ثم قال مندهشا:

– يبدو أن الدنيا قد تغيرت كثيرا، في يوم وليلة ! الناس؛ ملابسهم تغيرت ! سلوكهم وتصرفاتهم تغيرت! لهجتهم تغيرت ! أخلاقهم تغيرت ! مهنهم وأعمالهم تغيرت ! خيولهم استبدلت بهذه الأشياء الحديدية المعقدة ! طموحاتهم تغيرت ! شرفهم وكرامتهم تغيرا، لم تكن معالم الصحراء هكذا بالأمس !

وتحدثت المذيعة بعيداً عن السماعات والكاميرات قائلة لزميلها:

– والله إنه لن يذبح الحصان ! إنه حصان عربي أصيل !

فقال لها زميلها مقدم البرنامج:

– أعتقد أنه سيوفره، ليستخدمه لركوب السياح الأجانب عليه بالأجرة. فهذا سيعطيه دخلاً من السياحة، وقال صحفي يحضر الحدث:

– أتخيّل أنه سيهديه للمهندس رالف ؛ مدير فرع شركة النفط، ليكسب رضاه ! وقال تاجر كان يورد لنا مستلزمات العمل:

– ولكنك تعرف أن الأمريكي رالف، كالرجل الآلي، لا يريد أن يكسب سوى النفط ! وتدخل مراسل في الموقع فقال ساخرا:

– لماذا لا يراهن عليه في مباريات سباق الخيول، فذلك سيعطيه إيراداً مالياً سخيا، أفضل من الذبح للضيف. فعلّق عليه سائق شاحنة التصوير قائلا:

– تأكدوا أنه لن يستطيع ذبحه، لأن جمعيات الرفق بالحيوان ستفضحه في كل أرجاء العالم، وستسد عليه كل الدروب ! فتدخل مصفف الشعر قائلا:

– لا تنسوا جمعيات البيئة ومنع انقراض السلالات! فكلها ستعارض ذبح هذا الحصان ! إنه حصان تاريخي ! فقال ميكانيكي يعمل معنا:

– أعتقد أن حاتم قد ذبح الحصان لرجل، اكتشف لاحقاً أنه لا يستحقه، ولم يحصل من ذلك الضيف الغريب على الفائدة المرجوة، ولذلك فلن يعيدها مرة أخرى ! فسألته قائلا:

– أتقصد إنه كان يريد من الضيف شيئاً ذا بال، مثل تعبيد شارع أمام بيته، أو تحويل أرض ميري إلى أرض (منظمة تجاري)، أو الحصول على قرض بنكي، أو وظيفة جامعية لابنه، فذبح الحصان له ؟ فأجابني مستنكرا:

– وهل كان أيام حاتم الطائي، شوارع مُعبّدة، أو أراض منظمة تجاري، أو (قروض) بنكية، أو جامعات، أو شيئاً مما تقول ! ولكن بالتأكيد إن حاتم كان يريد مصلحة، من ذبح حصانه، لذلك الضيف، وما دامت المصلحة لم تتحقق، فلن يعيدها أبداً ! وقال فني التجميل:

– أستغرب أن رجلاً عربياً يذبح حصانه الوحيد، لشخص غريب قادم من بعيد ! وهل هذا كرم ضيافة، أم تدمير للذات ؟ وهل فكّر حاتم إنه قد يأتيه بعد كرمه هذا، غزوا من قبل جماعة ذاك الغريب، فلا يعود قادراً على المقاومة بدون حصانه، الحصان كان يستخدم للكر والفر، للحرب والسلم، للسفر والعمل والرحلات، للأفراح والأتراح وكل شيء. الحصان يا جماعة كان كل شيء بالنسبة للعربي في ذلك الوقت، كان سلاحاً استيراتيجياً ! فكيف ذبح العربي سلاحه الاستيراتيجي، ووقف مكشوفاً أمام الغريب ؟

فصرخ المخرج المترقب لحظة بدء الحدث قائلا:

– لا داعي لفتح مزيد من الجروح ! ها نحن نشاهد اليوم أعراباً يذبحون أوطانهم للغرباء، ويقدمونها لهم على طبق من ذهب ! إذا كنت أنا الذي هو أنا، لا أستطيع أن أستوعب، وأفهم ما يدور حولي ! فهل تريدون من هذا الرجل المومياء أن يُفهمكم الموقف ؟ ويحل لكم اللغز ؟ دعوا حاتم يتصرف بحريته، لنصور المشهد، وننتهي من هذا الفيلم ! دعونا نشاهد ماذا وكيف سيتصرف !...... فقال حارس الشركة المختفي خلف الواقفين:

– أعتقد أنه لو خُيِّر الطائي، فقد يستخدمه للحرب والكر والفر، فهذه الأيام هي أكثر الأيام حاجة لرباط الخيل ! فقال فني الكمبيوتر، الذي يضع كمبيوتراً نقّالاً على منضدة أمامه:

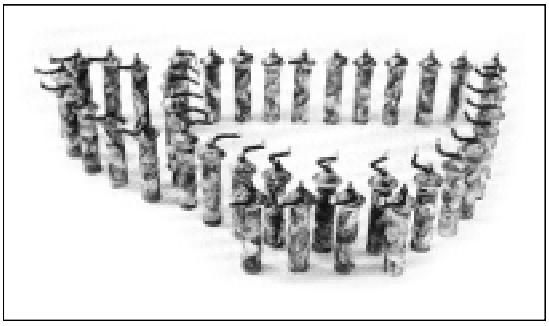
– لا دور للحصان، في زمن الحروب الكمبيوترية، والذرية، والبيولوجية، والكيماوية. فرد عليه فني الإضاءة قائلا:

– يا عمي ما يزالون يحسبونها بالحصان ؛ كم حصاناً قوة المضخة ؟ وكم حصاناً قوة السيارة؟، وكم حصاناً قوة الدبابة ؟ وكم حصاناً قوة القنبلة الذرية ؟ لم يزل الحصان سيد الموقف، ولكن هات من يطوّر الحصان العربي الأصيل، ويصنع لنا سيارة عربية أصيلة، أو دبابة عربية أصيلة، أو طائرة عربية مقاتلة، أو صاروخاً عربياً عابراً للقارات بقوة مليون حصان مثلاً ! ولكن أحصنتنا اليوم محنطة كهذا المومياء !

تضايق المخرج الذي أصدر إشارته لبدء التصوير للحدث، بعبارته المعروفة:

(أكشن!) وكررها عدة مرات.... ولكن حاتم الطائي لم يتحرك ليذبح الحصان، أو ليفعل أي شيء!. بقي واقفاً يتثاءب، متجهماً مترددا، مندهشاً! يغالبه النعاس.... فهجم المخرج باتجاهه، وأخذ منه لجام الحصان، وخرج هو وعصابته من منطقة الحفر، بينما جلس حاتم الطائي على حجر هناك، يغالبه النعاس، ثم نام على الأرض، وقالوا إنه مات مرة أخرى.

قام زوار (أبو مشرف)، وانفضوا خارجين، كل إلى بيته، وهم يتمتمون بأحاديث جانبية ! ■



فان غوخ ثانية

محمد الفشتالي *

جسم من تدويرات لا حد لها، يمتطي هرما مقلوبا، عيناه خطوط مرتعشة، يتنفس عاليا بأنف كبير أفطس... أحجام خشبية حوله في تداخل. تحيط بها هامات، يعلوها لون ترابي متدرج القتامة من أسفل لأعلى. لن أتركه راقدا داعنا للون، سيخرج إلي متجها من اليسار إلى اليمين. وهذه النقطة الذهبية هي محل كتفه المائل، لونها ناطق ... مشى قليلا إلى الخلف، وتفحصه من جديد، ثم اندفع يغزوه بالحرارة والضوء والإحساس. أية ملامح ستكسو وجها بارز العظام، فاقدا لطعم الحياة، لكن لايزايلة الانبهار في مدينة تلفها مساحات ترابية، وتتوغل في قلبها فوضى من إسمنت.

الإفريز خلفه والكراسي فارغة، وظلال لا تبارح مكانها. الوقت ليل إذن. هل سيطل القمر؟ ..لا.. لا معنى لذلك ... كفى لن يطل، الليلة حلكة تامة، ولاقمر. ضوء المصابيح شحيح ينذر بالتلاشي.

اكتملت ..؟ ... ليس بعد. قليلا من لمسات أخرى مرهفة، ومزيدا من ضباب هش على صفحة الليل، وليشح الضوء أكثر ويخمد اللون قبساً عن قبس. أما الوجه النحيل فليعتل جسد الدوائر، والقامة لتبق حسب وقفة الرائي ... هكذا أفضل، مادامت التدويرات إيقاعها متراكب... والتفاصيل؟ ... بعد تلك التحزيزات والتحريفات، هناك كليب يبحلق فيه. وقطة بيضاء فاغرة الفاه، ظمأى ربما، وأوراق كابية اللون تلاعبها الريح هنا وهناك.

تراجع كالعادة وحدق إليها، ويداه خلفه تلتصقان. لقد أدمنتا الالوان. ماذا تبقى؟..لا شيء تقريبا لا شيء سوى العينين. لأجلهما قرمزيتين. وهل هناك من

---

* قاص من المغرب.

● العمل الفني للفنانة **زهرة كوبونالي** / تركيا.

عينين كذلك فعلا؟ كيف يمكن أن تصهر نظرة واحدة الخوف والوجل والقوة والأمل والتردد جميعا؟ . نظرة تعني كل هاته الأشياء دفعة واحدة، فالحدس هو الطريق السليم للمعرفة. بمجرد التلفت تستقبل برقيات من هذه المعاني. متمردا على الحواس دوما؛ وضع الفرشاة في جيبه، وبدأ يشتغل بحافة أصبعه في خفة وحذق.. لالا.. قليلا من الضغط. وبدون بصمة .. آه .. هكذا ألطف ... جميل جميل، صاح وهو يتراجع ثم جس النبض عند معصمه المعرق، وبإبرة ثقب في سرعة خنصره، واستقى منه بعض اللون الصرف، ومرره خفيفا وعميقا في آن، عند الركن الأيسر؛ ليجف عند الخطوط العليا الحلزونية. خطوة خلفا، وأمعن النظر، وقد قوس عينه اليمنى، وقال: أنا فان غوخ أعلمكم الكتابة باللون .... انتبه إلي أخيرا وأضاف: تفضل. أجلسني أرضية الغرفة على كومة من جرائد وأوراق منثورة في كل مكان. كانت الجدران والاوراق بكل الالوان. لون البن، ولون الشاي، ولون الدم ولون السماء، ولون البحر، ولون الورد، ولون الصبار ... إلى ماتشاء. ربت كتفي، واسترسل: إني أقاوم .. دائما أقاوم .. هل أستسلم ؟. بالطبع لا ..لا أستسلم إلا لهذه الالوان فقط. حين تزحف علي؛ أقيم فيها، وهي التي تقودني حيث تشتهي، وأكتبها لكم لتروا بسحرها مالم تروه من قبل. وأستفيق أحيانا على كنبة صغيرة تسفحني، فأغادر هذه الروائح، لأن لكل لون رائحة. وأخرج أتهجى في وجوده والدروب من جديد، ألتقط ما شكلته عليها أنامل الأيام. والدوائر هي هي. فزاعات تتنحى، وأخرى تنبثق بلا انقطاع. انظر أمامك مثلا، ذاك بحث مصغر.. أين ؟. عند رجلك على ورق (كلينيكس)... يبحث في إقامتنا في خلايا دقيقة، وعبورنا في سراب عظيم، ورحيلنا في زفرات... أخذت الورقة، ولم أر عليها سوى خطوط متعرجة، ومحززة، ومتقطعة، ومنحرفة ومتدرجة وظليلة، ومتداخلة اللون.. استدار هو جهة النافذة، وتابع بنبرة متحشرجة: هذه كوة الضوء الوحيدة في هذا البيت، مذ صار خليا بدون ماء وبدون كهرباء لقد مات .. نعم ماتا معا، وبقيت وحيدا. حياتي كلها في هذه الألوان. لكن إياك، ثم إياك ... فإني لست توحشيا. أحذرك .. أحذرك فقط..!

فجعني وجهه وقد بدا نحيلا ومصفرا أكثر من أي وقت مضى، والسيجارة ملتهبة لا تفارق شفتيه، يمتص وينفث بدون توقف...

سألني: ماذا ترى؟ ألم يعجبك هذا الرجل؟ هل تريده أن يخرج إلينا؟ ماذا لوجعلته يقفز إلى السفلي؟ .. لن يحدث له أي شيء - أجاب - لقدسبق وجربت هذا، وصرت أقوى مما كنت. حدث هذا قبل أن يقتادوني للتداوي بمستشفى «أحراش»، هناك تملكتني إشعاعات اللون لما اكتشفتها في بعض أدوية العلاج. واستقيت منها مالزمني لتشكيل بورتريه للطبيب المعالج، على ورقة (كلينيكس). ذات صباح رآها عندي، فأخذها بين يديه، وسوى نظارته على أرنبة أنفه، وتأملها حتى دمار عينيه، وكافأني بصفعتين، وخرج ثائراً. وبعد قليل عاد وقبلني، واستسمحني ليطلب مني الإذن بأن يضع إطاراً ذهبياً للبورتريه، ويجعله في مكتبه. هناك في ذلك المستشفى الكريه أو هنا؛ الحياة أفضل بكثير من التي عرضها علي بالدار البيضاء بعض (البزناسة). لقد اقترحوا علي أن آكل وأشرب، وأنام وأصبغ. وقلت لهم إنني لا أريد حياة كلب موقوفة على سيده.

كرر: هل أجعله يقفز للسفلي إذن؟ .. لا تخف لقد سبق أن قفزت كما يفعل قط، ولم يحصل شيء كما حصل في المارستان حيث علجوني. هناك عشت قساوة الألم ، وغياب الأهل، وفظاعة الأصدقاء، وتأكدت من أن العالم- كما تراه على هذه الجدارية- مكعب كبير جدا وفارغ من الإحساس، لكنه يمتلئ بأحجام لا تحصى.. وما ينساه الجميع هو أن مثلي مثل فان غوخ؛ لن يحيا إلا بعد رحيله...

سلاما عليك .. سلاما عليك.. في الدرب أفعمت العين بالألوان التي لم تر من قبل.■

ملف الأدب الإسباني

نماذج من القصة القصيرة

إعداد: محمد الداهي *

-١-

مقدمة نقدية

محمد الداهي

يتكون هذا الملف من سبع قصص قصيرة، وهي:

- كتاب الرمل لخورخي لويس بورخيص.
- خوان مورانيا لخورخي لويس بورخيص.
- حكاية الحالمين لخورخي لويس بورخيص.
- ملكان ومتاهتان لخورخي لويس بورخيص.
- البساتين المتصلة لخوليو كورتزار.
- اللحم لبرخيليو بنييرا.
- هذا الطفل البدين الذي اشترى له أبواه كرة لمانويل بيلاريس.

لا يمكن طبعا أن يختزل القصص المكتوب باللغة الإسبانية في هذه القصص القصيرة، نظرا لغناه وتنوعه وامتداده الزمني والجغرافي. لكنها- بوصفها مختارة بدقة وعناية- تشكل عينات تسعف على استيحاء السمات الفنية والجمالية التي يتميز بها القصص المكتوب باللغة الإسبانية، كما أنها تمثل تجارب مختلفة في إعادة بناء الواقع فنيا وأسطرته، وتجريب تقنيات الحكي، واستعادة بنيات المتخيل الجماعي، واستكناه مغالق الذات ومجاهلها.

١-محطات الأدب الإسباني:

يتميز الأدب الإسباني بفرادته التي أسهمت عوامل متعددة في تكوينها، ونذكر منها على وجه الخصوص عاملين: العامل الجغرافي (تشكل إسبانيا حلقة وصل بين القارات) والعامل التاريخي (ثمانية قرون من تعايش ديانات مختلفة: الإسلام واليهودية والمسيحية). ومن مفارقات التاريخ الإنساني أن هيمنة إسبانيا على العالم الجديد صادفت انحطاطها. فهي- على عكس الدول الأوروبية الأخرى- لم تستطع تحويل تراكم المواد الأولية المستوردة إلى تراكم رأسمالي، وبالتالي تطوير بنياتها الاقتصادية والاجتماعية. وقد مر الأدب الإسباني عموما بالمحطات الآتية (١):

ا-أدب القرون الوسطى:

يحفل هذا الأدب بالمحكيات التي تسترجع حياة القديسين ومعجزات العذراء واستشهادات القسيس برسيو Berceo، وبالأعمال الملحمية التي نذكر من ضمنها شعر السيد .Cid وتميزت الفترة الممتدة من حكم خوان الثاني إلى ملوك الكاثوليك بتشكل الأجناس الأدبية. استثمر الشعر إيقاعات الأغاني الشعبية والصور البلاغية الباذخة. وانضافت إلى الأنواع الشعرية القصائد العاطفية التي تعرف بالرومانسيرو. أما النثر فقد انتعش وتجددت معالمه وسماته بظهور القصة القصيرة ورواية الفروسية والمسرح.

ب-العصر الذهبي:

* ناقد وباحث من المغرب.

وصلت رياح النهضة إلى إسبانيا لكنها وجدت مقاومة عنيفة. وهذا ما ولد لدى الإسبان نزعة إنسانية. ومن جراء تأثرهم بالإيطاليين أصبحت هذه النزعة تعبيرا عن الحرية والنقد الديني، وبحثا عن أوزان وأساليب شعرية جديدة. وتميز هذا العصر بظهور جنس جديد من القصص كان بمثابة مقاومة لقصص الفروسية والرعاة، وكان يسمى بقصص الشطار التي تعنى بحيوات الناس البسطاء وبتقاليد الطبقات الدنيا في المجتمع. وأول قصة من هذا النوع في الأدب الإسباني هي قصة حياة لا ساريودي تورمس Lazarillo de Tormes (1554). كما تميز هذا العصر أيضا بظهور رواية دون كيخوتة ، والقصص المثالية لميجيل ثرفانتس. وكل عمل من هذين العملين كان له تأثير خاص في تطور الأدب الإسباني والإسهام في الثقافة العالمية. فإذا كان للرواية الفضل في إثارة السخرية من قصص الفروسية وتشكل الرواية الحديثة، فإن القصص القصيرة كان لها الفضل أيضا في الوعي بخصوصية هذا الجنس الأدبي وتمييزه عن الحكاية.

ج-عصر الأنوار:

في هذا العصر تطور النقد والنثر الأكاديمي والشفهي. وفي هذا الصدد نذكر أعمال خوان ساريل Jean Sarrailh التي كشفت عن أهمية هذه المرحلة التاريخية في ظل الحاكم المستبد شارل الثالث، وأعمال مصلحين ورجال دولة كانوا متأثرين بأسلوب الموسوعات الفرنسية. وخير من يمثل اتجاههم الكاتب ورجل دولة خوبيانوص .(Jovellanos (1744-1811 كما انتشرت الرواية التي تعنى بتشخيص الأزمات الاجتماعية، ووصف المظاهر الخارجية، والمطالبة بحرية الأفراد وسعادتهم. ومن بين الروائيين الذين تألقوا في هذه المرحلة نذكر أساسا: بيدرو أنطونيو دو ألكرون، وخوان باليرا، وخوصي ماريا دو بيريدا، وخاصة بنيتو بيريز كالدوص (١٨٤٣-١٩٢٠). «كالدوص من فصيلة روائيي القرن التاسع عشر، ويعد نظيرا لبلزاك وتولستوي ودوستويفسكي وديكنز. توجد مدريد كالدوص على نحو باريس بلزاك ولندن ديكنز. فهو - على نحو منافسيه - يمتلك القدرة على تحويل واقع مدينة ومجتمع وقرن وعالم إلى ملحمة عظيمة» (٢).

د- الاتجاهات المعاصرة:

أثرت فترة حكم فرانكو سلبيا على الإبداع الفني (ممارسة الرقابة على أشكال التعبير، وفرض إيديولوجية الحزب الواحد). كما أن موت لوركا وميجيل هرنانديز ونفي رفائيل ألبرتي ورامون سندر وآخرين أحدثا قطيعة في السيرورة الأدبية. وبعد سنوات من الصمت ظهر الاتجاه الكلاسيكي الجديد في الشعر (الهروب من الواقع، ورفض الالتزام) والاتجاه الواقعي الجديد المشبع بالنفحات الوجودية في الفن القصصي (فشل الأنظمة الإيديولوجية والعبث والقلق الوجودي). وفي بداية السبعينات اختمرت الشروط الموضوعية (تقدم اقتصادي واجتماعي، تفتح إسبانيا على اتجاهات ثقافية متنوعة، انحسار الرقابة التي ستنتفي مع موت الجنرال فرانكو سنة ١٩٧٥) ليعاد الاعتبار لأدب المنفي، ويصبح الأدب أداة للتفتح والاستهلاك، وإثارة قضايا جوهرية (على نحو أزمة الهوية الثقافية)، وتنعش الآداب الجهوية. وقد انغمرت الثقافية الإسبانية في خلال العقود الأخيرة في موجة ما بعد الحداثة، التي يعتج المخرج السينمائي بيدرو ألمبودافار خير تثل لها. وقد أسهمت هذه الموجة في ترسيخ جماع من السمات الفنية (الفردانية والارتيابية والسخرية و المحاكاة الساخرة)، وتألق الكتاب الإسبان على المستوى العالمي. ونذكر منهم على وجه الخصوص: خوان مارصي، خوان كويتصلو (المقيم بالمغرب حاليا)، وكاميلو خوصي ثيلا (الحائز على جائزة نوبل في الآداب سنة ١٩٨٩)، خوان بنيت، خافير ماریاس، خوان خوصي ميلاص، بلانكا أندرو الخ.

من خلال هذه المحطات يتبين أن القصص الإسباني ظهر في القرون الوسطى. دشنه الكوندي لوكانور بما كان يسرده من حكايات مستلهمة من

ملف الأدب الإسباني

الحكي الشفهي والتراث الشعبي، وذلك على النحو الذي نعاين بعض تجلياته في كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة. وكان الإسبانيون يسمون الحكايات القصيرة récits brefs (٣) قصصا. ولقد اختمرت ونضجت على على يد ميجيل ثرفانتس في مجموعته القصصية الموسومة بالقصص المثالية. وهو ما أكده شارل صوريل Charles Sorel في كتابه (المكتبة الفرنسية ١٦٦٤) ولابي بريفو L'abbé Prévost في كتابه (مع وضد ١٧٣٧). يرى الأول أن القصة القصيرة انتعشت في فرنسا بعد ترجمة الديكامرون Décaméron (عشرة أيام) لبوكاتشيو .Boccace لكنها لم ترق إلى مستوى قصص ثرفانتس التي «تعطينا ما هو أكثر طبيعية وشمولية، كما أنها مفعمة بالبساطة ومباهج الحياة». ويرى الثاني أن الإيطاليين والإسبانيين عرفوا مفهوم القصة القصيرة قبل الفرنسيين. كان الإيطاليون يطلقون مفهوم القصة القصيرة على أي نوع حكائي مسل. ويستحق ميجيل ثرفانتيس أن يكون مبتكر نوع قصصي أصيل لم يعرف قبل أن ينشر قصصه الاثنتي عشرة. في حين أن ما كتبه بوكاتشيو ثم ملكة نافار(٤) هو مجرد حكايات(٥) .Contes ويعرف معجم أكاديمية المملكة الإسبانية القصة القصيرة على النحو الآتي: «هي فن أدبي يحكي حدثا متخيلا كليا أوجزئيا، ويهدف إلى إحداث المتعة الجمالية لدى القارئ واصفا ومصورا أحداثا أو وقائع لا تقل أهمية عن الطباع والأهواء والعادات» (٦).

٢- سيرورة الأدب الإسباني-الأمريكي (٧):

تدرج هذا الأدب عبر المراحل الأربع الآتية(٨):

ا- يصطلح على المرحلة الأولى بالإنسانيات (١٤٩٢-١٦٠٠)، وقد غلب عليها هاجس التعريف بالمناطق المكتشفة، وبيان تيزاتها العرقية والحضارية،. ومن بين أنواع الكتابة التي انتعشت في هذه المرحلة نذكر أساسا: تقارير المكتشفين ورسائلهم التي ترصد الاكتشافات الأولية وما يصاحبها من اندهاش وغرابة؛ والوصف التاريخي الذي اهتم في البداية بسير الأعيان وعلية القوم، ثم أكب فيما بعد على التجمعات السكانية الكبرى؛ والسيرة الذاتية التي كانت تكتب لأغراض شخصية أو عائلية (وخاصة إثبات عقود الملكية والتصريح بالممتلكات والثروة المتوافرة).

ب- تمحورت الثقافة الأمريكية من سنة ١٦٠٠ إلى سنة ١٧٠٠ حول الشعر.وحوله كانت تدور باقي الأجناس إن لم نقل المعارف كلها (٩). وقد تميز شعر هذه المرحلة بالتكلف، ودمج الأغراض الشعرية، واستثمار الأسطورة والعجائبي (١٠). فيما يخص الأشكال المنثورة، في الوقت الذي كانت فيه الرواية تبحث عن قوانينها لتصبح جنسا قائما بذاته، ظهر حكي المغامرات السيرذاتية الذي كان في الآن نفسه رد فعل عنيف على رواية الفروسة، وخاصة على اهتمامها بالتجارب المعيشة. تألق اسم لويس دي بلمونت برنوديز Louis de Belmonte Bermudez في القصة القصيرة، لكن القصص الاثنتي عشرة التي كتبها تعرضت للتلف والضياع. وشاع فن المسرح في جل بلدان ما كان يصطلح عليه بإسبانيا الجديدة، وخاصة في المكسيك التي أنجبت مسرحيين متألقين هما: خوان رويز دو ألاركون Juan Ruiz de Alarcon وسلازار وطوريس .Salazar y torress

ج- تميزت مرحلة الأنوار بانتفاضة الشعوب المستعمرة ضد المستعمر الإسباني لنيل استقلالها السياسي. وقد أسهمت الظروف في انتعاش جنس المقالة لكونه - بحكم طبيعته ووظيفته - قادرا على استيعاب الصراعات الداخلية والمشاكل السياسية، والصدع بالهوية الهندية l'indianisme والأصالة والنبش في المرحلة ما قبل الإسبانية .pré-hispanique كما استأثر الشعر الثوري باهتمام الناس على اختلاف مستوياتهم ومشاربهم، لأنه أضحى يخاطب الضمائر الحية، ويستنهض الهمم ، ويحث على مناهضة المستعمر. ولم يكتف الجنود الإسبانيون بمطاردة الشعراء وسجنهم لإخراس صوتهم، بل كانوا يعمدون إلى قتلهم (١١). ومن بين الشعراء الذين تألقوا في

هذه المرحلة نذكر أساسا أندريه كنتانا رو Andrés Quintana Roo (1787-1851) وخوصي ماريا هرديا José Maria Herdia (1803-1839)؛ وذلك لأنهما كانا لا يعيران أهمية فقط للمغزي الثوري في أشعارهما، بل يعتنيان أيضا بالانزياح اللغوي والطابع الإنساني والأصباغ المحلية. في هذه المرحلة ظهرت الرواية بالمكسيك، لكنها كانت ضعيفة من الناحية الجمالية. وكانت تهتم أساسا بمواكبة التحولات الاجتماعية والتاريخية، واستيحاء تقاليد الرواية الشطارية، واستثمار حكي المغامرات، والعناية بالواقعية البورجوازية.

د- تحررت اللغة في خلال مرحلة الحداثة (١٨٩٠-١٩٥٠) من النزوع الأكاديمي ومخلفات النثر البورجوازي، واسترجعت حيويتها وتلقائيتها وليونتها وتعدديتها. وأصبح الكتاب ينزعون إلى ما هو كوني، ويبحثون عن العلاقة التي تجمع بين الكتابة والفنون الجميلة، ويبنون عوالم تخييلية متسمة بالجمالية والطابع الإنساني. ومن بين الأسماء التي عرفها الشعر نذكر: مانويل كوتييرز ناخرا Manuel Gutiérrez Najere (1859-1896) الصحافي المكسيكي الذي يعد من الرعيل الأول للحداثة وأحد رموزها في أمريكا اللاتينية ، وسلفادور دياز ميرون Salvador Diaz Miron (18853-1906)، والشاعر الكولبي خوصي أصونسيون سلفا José Asuncion Silva (1865-1896)، والشاعر الأرجنتيني ليبولو دياز (Léopoldo _Diaz من مواليد سنة ١٨٦٢). وظهر النثر الحداثي في بحر الكرايبي. ومن الكتاب الذين ساهموا في موجة الحداثة نذكر الكاتب الكواتيمالي أنريكي كوميز كاريو(1873-1927) Enrique Gomez Carrillo والكاتب الفنزويلي مانويل دياز رودريكيز Manuel Diaz Rodriguez (1868-1927)، والكاتب الكوبي إميلو بوباديا .(1862-1921) Emilio Bobadilla وما يجمع بين هؤلاء الكتاب وغيرهم هو تأصيل الفن الروائي والقصصي في تربة أمريكا اللاتينية الذي أصبح -مع مر الزمن- يضاهي الإنتاج الشعري، والاستفادة من تجارب الأمم الأخرى وخاصة فرنسا وإنجلترا وألمانيا، ونقد التقاليد والحيف الاجتماعي والاستبداد السياسي.

ابتداء من سنة ١٩٥٠ عرف الأدب الإسباني- الأمريكي صحوة كبيرة(يصطلح عليها بالانفجار Boom) فاتسعت دائرته على المستوى العالمي(١٢). ومع مر الزمن ازداد هذا الأدب شهرة وتألقا، وتوج بإحراز بعض الأدباء على جوائز عالمية وفي مقدمتها جائزة نوبل (غابرييل غارسيا ماركيز، وأكتافيو باس). واستطاع بعض الأدباء رغم حداثة سنهم أن يتركوا بصماتهم في الآداب العالمية، ونذكر منهم على وجه الخصوص : كرستيان بيري روسيCristian Peri Rossi، ولويس سيبولبيداLuis Sepulveda وشليان أنطونيو صكارميتاChiliens Antonio Skarmita، رينا روفيReina Roffé ، مارسيلا سيرانو Marcela Serrano، مايرا مانتيرو .Mayra Monteroولقد عرف الأدب الإسباني-الأمريكي تحولا عميقا مع بداية السبعينات، إذ انخرط في موجة الطليعية الجديدة التي تزامنت مع مرحلة التوق إلى الحرية والديمقراطية والانعتاق من أشكال الحيف الاجتماعي والاستبداد السياسي. ومن السمات التي طبعت الأدب في هذه المرحلة وما بعدها نذكر أساسا ما يلي: التمرد على القواعد اللغوية والتقاليد الأدبية، العودة إلى الجذور الثقافية ، السخرية من الواقع، التشذير الحكائي، الواقعية السحرية (١٣).

في مستهل القرن العشرين اكتملت الملامح الفنية للقصة القصيرة في الأدب الإسباني -الأمريكي الذي ازدهرت فيه حركة أدبية امتد إشعاعها وتأثيرها إلى شبه الجزيرة الإيبيرية. وتتمثل هذه الحركة في الحداثة التي كان الشاعر والقاص روبين داريو من نيكاراغوا أحد مؤسسيها ورموزها. وقد استطاعت القصة القصيرة في أمريكا اللاتينية أن تشق لنفسها مسارا يختلف في مواضيعه ومكوناته البنائية عن

مثيلتها في إسبانيا. وفي هذا الصدد يمكن أن نجمل مميزاتها الفنية فيما يلي:

نزع القاصون – سيرا على نهج الروائيين – إلى استبدال البنية السطرية والمنطقية ببنية تقوم على التطور الروحي أو ببنيات تجريبية تعكس الواقع المتعدد، وأحلوا الفضاءات الخيالية محل الفضاءات الواقعية، و اعتنوا بتوظيف العناصر الرمزية، واستغنوا عن التتابع الكرنولوجي للأحداث، وعوضوا السارد العليم بساردين متعددين وملتبسين، وانخرطوا في موجة الواقعية السحرية (إبراز تقلبات الحياة اليومية للإنسان الأمريكي، وتشخيص ثقافته المحلية، والكشف عن ذهنيته وما تستضمره من رؤى للعالم وأساطير وأنماط العيش والتفكير، وإضفاء الطابع العجائبي على الواقع المعيش..) (١٤).

٣-المميزات العامة للقاصين الواردة أسماؤهم في الملف:

ا- يعتبر خورخي لويس بورخيص (١٨٩٩-١٩٨٦) من الرعيل الأول الذي أسهم في ازدهار الأدب الأسباني-الأمريكي (وهو ما يصطلح عليه بالانفجار). وبما أنه – على حد شهادته – يزدري «الأحجام الكثيفة» (١٥)، فقد كرس جهده لترسيخ جنس القصة القصيرة وتجديد عناصرها البنائية.كتب مجاميع قصصية كثيرة نذكر منها على سبيل التمثيل ما يلي: تخييلات (١٩٤٤) وألف (١٩٤٩) وحكايات استيهامية (١٩٥٥) وكتاب الكائنات الخيالية (١٩٦٧) وتقرير برودي (١٩٧٠) وكتاب الرمل(١٩٧٥) وقصة الليلة (١٩٧٧). نسج خورخي لويس بورخيص عوله القصصية من المتخيل البشري الرحب، مستندا إلى مقولات أدبية وفلسفية على نحو الكتابة والمكتبة والمرايا والمتاهات والارتيابية. وتتميز كتابته القصصية عموما باستبعاد الواقعية النفسية (البوح والاعتراف والمكابرة الذاتية)، واعتماد الميتافزيقا بوصفها فرعا من الأدب الاستيهامي، واستثمار الأسطورة والحلم، والتمرد على القوالب الاختزالية والأشكال الحكائية المكرورة. وبما أنه كان يفترش مدر القراءة ويتجول في مسارب الكتب التيهاء ١٦، فقد تقاطعت كتاباته مع نصوص كثيرة من ذخائر التراث الإنساني وفي مقدمتها حكايات ألف ليلة وليلة التي استفاد من عوالمها السحرية وتقنياتها السردية في بعض قصصه.

ب- يعتبر مواطنه خوليو كورتزار(١٩١٤-١٩٨٤) أحد أربعة عمالقة جيله في الأدب الأمريكي-اللاتيني، الذين جددوا اللغة الإسبانية، ومدوها بحيوية جديدة. الثلاثة الآخرون هم المكسيكي كارلوس فونتيس، وفارغاس يوسا (من بيرو)، والكولمبي غابريال غارسيا ماركيز. وربما لن نكون مبالغين في شيء إذا ما أخذنا بالرأي القائل- والذي يتقاسمه كثيرون-بأن كورتزار، هو من بينهم، الصوت الأعمق والأكمل إطلاقا. الصوت الأكثر نفاذا، والأكثر تعلقا بالحقيقة الفنية، والأكثر تطلبا للجهد والحضور الذهني الفاعل لدى قراءة أعماله ١٧ . وهو يعد من القاصين الذين يرون أن القصة القصيرة تهتم بالإحساس والظاهري من الضجيج الإيديولوجي ١٨. ويطغى على كتاباته القصصية الطابع الاستيهامي الذي يعرفه بأنه ظهور مفاجئ للغرائبي في مجرى اليومي والمألوف، ويتخذ أشكالا مختلفة: الشكل الأفلاطوني أو الخالص، والتحول المفاجئ للأشياء والأحداث، وامتداد الواقع في الخيال والحلم. ويعتمد خوليو كورتزار في معظم قصصه على المقاربة الشعرية التي يسميها «الواقعية السحرية»، ويستلهم أحيانا الأساطير العالمية والمحلية مازجا الكتابة الأدبية بالموسيقى وبالاستعارات البصرية (السينما) في أسلوب تطبعه السخرية الحادة، ويرتكز على تجريب تقنيات جديدة (نذكر منها تقنية تشخيص الكوابيس التي قضت مضجعه).

ج- كان خوليو بنيرا(١٩١٢-١٩٧٩) عضوا في المجموعة الثقافية والأدبية التي أصدرت – تحت إشراف الكاتب الكبير خوصي لثاما ليما – مجلة origines لنشر الحركات الأدبية الطليعية في كوبا،

ونقد المذهب الطبيعي والواقعية الفلكلورية اللذين كانا سائدين في الأدب الكوبي. وتتميز قصص خوليو بنييرا بعنفها ونبرتها الوقحة وأفكارها العبثية التي تصاغ في شكل سخرية لاذعة تطبعها روح الدعابة والمبالغة ومفارقة الواقع. وتتواتر في قصصه المواضيع العجائبية التي لا تتجاوز، رغم شدة سخريتها، قوانين السببية الواقعية، وإنما توظفها توظيفا حصيفا تحول المعتاد واليومي إلى دهشة مستمرة تحتفي بالعبث واللامعقول والمحاكاة الساخرة .

د- مانويل فرنانديس مارتينث (١٩١٢-١٩٩٢)

هو الاسم الحقيقي لمانويل بيلاريس، شاعر وقاص إسباني خامل الذكر رغم علو كعبه وتميز إنتاجاته الإبداعية. يقترن اسمه بالمعاناة النفسية للإنسان،والمواضيع الاجتماعية والأسلوب البسيط. يستمد النزوع الاجتماعي نسغه من الظروف التي عاشها بوصفه إنسانا عصاميا زاوج -لما كان طالبا - بين الدراسة والعمل، فاشتغل عاملا بمنجم ومساعد بناء وبائع حديد ومستخدما بمكتب السكك الحديدية. ويعكس في قصصه جوانب من حياته الخاصة التي قضى شطرا منها بالمناجم ،كاشفا عن معاناة العمال في ظروف تتسم بالقسوة والخشونة والألم.

٤- ملاءمة القصص القصيرة المترجمة:

يتداخل في قصص بورخيص البعد المحلي والبعد الكوني، وإن كان يعتمد على القصة ذات الحبكة ، فهو يستثمر تقنيات جديدة، يمكن أن نشخص بعض معالمها على النحو الآتي:

تثير قصة كتاب الرمل أسئلة وجودية تهم منزلة الكائن البشري في لانهائية الكون، وانشغاله بهمومه التي قد تبدو بسيطة أو تافهة لكنها تستحق المساءلة للكشف عن أسرارها وتناقضاتها وإيحاءاتها. وفي هذا السياق تندرج قصة شراء السارد للكتاب المقدس بثمن باهظ دون مساومة ثمنه ومعرفة هوية بائعه ونواياه. تدور القصة حول ميتافزيقا اللانهاية (لا نهاية الحرف والحجم والكتاب والكون إلخ)، وتحفل بالعينات السيرذانية (حرف السارد لجوانب من حياته الشخصية واستهاماته)، ومفارقات الواقع (استحالة الكنز إلى أسر، والفرح إلى حزن، والإعجاب إلى كراهية)، وتتضمن استعارة نصية (تشبيه الكتاب المقدس بالرمل) ورموزا وأبعادا عجائبية، وتضفي التخييل على الواقع المعيش. تنتهي القصة باتخاذ السارد/ الكاتب قرار عدم المرور من شارع مكسيكو حيث توجد المكتبة الوطنية التي «تحتضن تسعمائة ألف كتاب». لم اتخذ هذا القرار رغم أنه كان يذرع الشارع يوميا للالتحاق بمقر عمله بوصفه موظفا في المكتبة الوطنية ثم مديرا لها؟ لأنه - من بين أجوبة مفترضة - ارتاح من إتلاف الكتاب المقدس فوق أحد الرفوف الرطبة الموجودة في سرداب المكتبة الوطنية،ولا يريد أن يبقى أسيرا لأنه «يثير الكوابيس»، ويعد «شيئا بذيئا يشتم الواقع ويفسده». فكر السارد في إحراقه لكنه خشي أن يكون احتراقه لا نهائيا، يخنق بدخانه الكوكب الأرضي قاطبة. وإن كانت القصة تبدو ظاهريا بسيطة فهي تتضمن كثيرا من الأسئلة الغامضة: لم اقتنع السارد بعرض الزائر المجهول الهوية؟ لم لم تنتابه الارتيابية إلا بعد شراء الكتاب المقدس؟ لماذا تخلص منه بإتلافه في أحد رفوف سرداب المكتبة الوطنية؟ ما السر في تماثل الكتاب المقدس مع الرمل في صفة اللانهاية؟

تدور قصة خوان مورانيا حول نموذج من «الفتوات» الذين عاشوا أواخر القرن الماضي في باليرمو، وما يقترن بهم من بطولات وأساطير وصراعات دامية. وهي تستثمر الحكي الشعبي المنقول عن أفواه أناس عاشوا الأحداث عن كثب أو سمعوا عن رواة آخرين. وكل راو يحكي الحدث مضيفا إليه تفاصيل جديدة ونجات التفخيم حتى يغدو المتحدث عنه بطلا أسطوريا لا يقهر. وتتميز القصة عموما بتوظيف العينات السيرذاتية (استرجاع السارد للذكريات التي قضاها بباليرمو، والكشف عن أسرار الكتابة) والاستعارة النصية (تشبيه «الفتوة» خوان

مورانيا بالخنجر)، والاعتماد على الذاكرة في سرد وقائع عوض الوثائق (مكمن الفرق بين ما سرده بورخيص عن كارييغو وما حكاه طراباني عن خوان مورانيا)، وتشخيص الفتوة من منظور علية القوم ومن منظور عامة الناس.

في حكاية الحالمين يتبين مدى تأثر بورخيص بعوالم ألف ليلة وليلة السحرية وإعجابها بها أيما إعجاب. وقد صيغت القصة على منوال الحكايات التي كانت تسردها شهرزاد لشهريار بغية إنقاذ جلدها من القتل . وهي تدور حول إنسان يجوب البيد والفيافي بحثا عن الكنز. ولما يعود إلى موطنه الأصلي يجده في قعر داره. وهي القصة نفسها التي استثمرها الروائي البرازيلي باولو كويلو Paulo Coehlo في رواية الخميائي (١٩٨٨) (١٩). وتنشطر القصة–حسب ما هو مبين في العنوان– إلى حلمين: حلم الرجل القاهري الذي توهم بأن الكنز يوجد بأصبهان ، فلم يجن من رحلته إلا السياط والسجن، وحلم كبير العسس الذي أرشد السجين إلى الكنز الذي يوجد تحت نافورة حديقته.

يمتح بورخيص المواد الحكائية لقصة ملكان ومتاهتان من ذخيرة الثرات العربي مستثمرا رمز المتاهة. ويتخذ هذا الرمز في القصة صورتين مختلفتين: متاهة مصطنعة تمكن الملك العربي من الاهتداء إلى مخرج بعون من الله، ثم متاهة طبيعية ضل فيها ملك بابل إلى أن لقي حتفه من شدة الجوع والعطش. ورغم صغر حجم القصة، فهي تحفل برموز وأبعاد كثيرة، وتشهد على فطنة وذكاء الإنسان العربي الذي يعرف كيف يتخلص من الورطات، وينتزع حقه بلباقة وحذق، ويقطع الفيافي دون أن يصاب بالحيرة أو يضل فيها رغم أنها تعتبر من أصعب المتاهات وأشدها قسوة. ويقصد بورخيص بالمتاهة عند «رمزا جليا وحتميا للحيرة» (٢٠). فهو لم يتوقف خلال حياته من الحيرة حيال الكون، ومساءلته فلسفيا لفتق مغالق الزمن والهوية.

تكمن ملاءمة قصة البساتين المتصلة لخوليو كوزتزار في كونها تفضح لعبة الكتابة من خلال الكتابة نفسها، وتستضمر أسئلة نقدية حولها بلغة يغلب عليها الطابع الشعري. وتتكون القصة من محكيين يتقاطعان إلى حد الإيهام بأنهما يشكلان وحدة حكائية متراصة: المحكي – الإطار الذي يتعلق بما يضطلع به السارد من أفعال (وخاصة قراءة رواية تتعة) وما يشعر به من أحاسيس (وخاصة إزاء ما يقرأه) والمحكي المؤطر الذي يهم أحداث الرواية التي انهمك السارد في قراءتها. وما يلفت النظر أن المحكي المؤطر يكتسح فضاء القصة، ويصبح محتواه حدثا أساسيا. ولا يتدخل السارد إلا لنقل انطباعاته وأحاسيسه تا يقرأه أو يحيق به. إن غايته من تضمين الحدث هو إبراز قدرة الرواية العاطفية على التأثير في القراء المفترضين وإدماجهم في عوالمها.

لم يخرج برخيليو بنييرا في قصة اللحم عن أسلوبه المعتاد وهو السخرية اللاذعة)(le grotesque) التي يطبعها الغلو والغرابة في سرد الوقائع. يسخر من الإيديولوجية السائدة والشعارات الطنانة وينتقدهما، مجبرا معاناة المواطنين من ضنك العيش وانعدام الحاجات الضرورية. فبما أنهم لم يجدوا ما يسدون به رمقهم، فقد اضطروا إلى أكل أعضاء أجسامهم بطريقة مأساوية. وتصل المأساة أوجها لما قرر راقص البالي ،في مشهد دموي رهيب، إلى أكل الجزء اللحيم من إصبعه الكبير. وهو العضو الذي لا يعتمد عليه فقط لتحسين أدائه الفني وإنما أيضا لكسب لقمة عيشه.

يعتمد ما نويل بيلاريس في قصصه على مواضيع بسيطة، تحدث يوميا في الواقع لكن الناس لا يعيرونها أدنى اهتمام. وهو بذلك ينهج أسلوب لفيف من الفنانين التشكيليين الذين يهتمون بأشياء بسيطة ومبتذلة يحتك بها الإنسان يوميا دون أن يتوقف عندها لتأملها ومساءلتها (على نحو الكرسي والحجر والرمل والتراب والعظام والنفاية..). لكن لما يستثمرها الفنانون ويعيدون إنتاجها في علاقات وفضاءات

جديدة تصبح مثيرة وحمالة لدلالات عميقة. من بين المواضيع البسيطة التي استرعت انتباه القاص مانويل بيلاريس طفل بدين قرر التخلص من الكرة التي اشتراها له أبواه كرد فعل على ما طاله من تهميش واحتقار من طرف أصدقائه. وما يلفت النظر في سرد هذا الموضوع هو اصطباغه بنبرة جنائزية كما لو فقد الطفل البدين عزيزا عليه، واضطلاع المارة بوظيفة المعزين لمواساته وتهدئة روعه ومحاولة تعويض ما افتقده.

الخاتمة:

لا يسعى هذا الملف تقديم أجوبة جامعة مانعة عن القصة القصيرة المكتوبة باللغة الإسبانية، وإنما يهدف إلى إثارة أسئلة تخص سيرورتها التاريخية وتيزاتها الجمالية ومنزلتها ضمن الأدب الإسباني-الأمريكي عامة. وينضاف الملف إلى مجهودات متفرقة عبر ربوع العالم العربي (٢١) للتعريف بما يزخر به هذا الأدب من تيارات وأجناس أدبية وسمات جمالية، وما يستتبعه من تصورات نقدية منسجمة مع التحولات التي طرأت على مفهوم الأدب في المرحلة التي اصطلح عليها بـ «الانفجار». ورغم كثرة المجهودات والمحاولات للتعريف بالأدب الإسباني-الأمريكي فهي تظل مجرد جزر متناثرة في بحر مترامي الأطراف يحتاج إلى سفن ضخمة لتمخر عبابه طولا وعرضا، وتستكشف مجاهله وتضيء جوانبه الداجية.■

الهوامش

١ - اعتمدنا على:

Encuclopaedia Universalis Sous la présidence de Peter. F. Baumberger, Corpus 2, EUF, 1989, pp783-7789.

٢- المرجع نفسه ص ٧٨٦.

٣ - من بين الحكايات القصيرة التي كانت منتشرة في أوروبا نذكر أساسا:

- le lais : حكاية قصيرة منظومة تعتمد على الحبكة الروائية والمشاعر الجياشة. و اقترن هذا النوع من الحكي بماري دو فرانس . Marie de France

- Les fabliaux : حكايات شعبية منظومة يتوخى منها التسلية وإثارة الضحك.

- L'exemplum : حكاية ذات مغزى ديني تضطلع بوظيفة الإرشاد والموعظة.

- الحكاية الأخلاقية: تتضمن العبر والعظات والعجائب.

- La fable (الخرافة): محكي قصير منظوم يثير عبرا للاستفادة منها في الحياة.

- Le débat : نوع من الحكي تتضارب فيه المواقف والحقائق المشروعة.

٤- مارغريت دو نافار Marguerite de Navarre أخت الملك فرنسوا الأول. كتبت أول محاولة لتأصيل الجنس القصصي تحت عنوان L'heptaméron (سبعة أيام). صدرت المجموعة بعد موتها، وطبعت في نسخة مختصرة موسومة بقصص عشاق أثرياء. وإن اقتفت القاصة أثر بوكاتشيو واهتدت بخطواته في الديكامرون، فهي قد أضفت على قصصها نجة عاطفية خاصة.

٥- أنظر في هذا الصدد إلى الكتاب الآتي:
Jean-Pierre Aubrit, Le conte et la nouvelle, Armand Colin,1997, pp31-32

٦- Encuclopaedia Universalis France, CD-ROM,1997. -Etiemble et Fonyi Antoin Nouvelle

٧- نؤثر هذه التسمية لأنها مستعملة بكثرة من طرف الباحثين الإسبان، كما يعنى بها الأدب المكتوب باللغة الإسبانية. وتجنبنا استعمال مصطلح الأدب الإيبيري-الأمريكي لأنه يحتوي أيضا على الأعمال المكتوبة باللغة البرتغالية، ومصطلح أدب أمريكا اللاتينية لكونه - بالإضافة إلى اللغة الإسبانية - يشمل اللغة

البرتغالية والإيطالية والإنجليزية، ومصطلح أدب إسبانيا السوداء لكونه يتضمن إيحاءات عنصرية.

٨ - اعتمدنا على كتاب:

Ch. AUBRUN, Histoire des lettres hispano - américaines, coll. Armand colin, 1954.

٩- المرجع نفسه ص ٧٣.

١٠- من الشعراء الذين أنجبتهم المرحلة نذكر أساسا: الشاعرة دييغو ماكسيا، والشاعرة أماريليس، والشاعر خوان دو إصبيونزا مدرانو، والشاعر بدرو دو برالتا إي بارنوييو.

١١ - من بين الشعراء الذي قتلوا رميا بالرصاص نذكر أساسا: مانويل باينو (١٨١٠-١٨٩٤)، خوان دياز كاروبياص (١٨٣٧-١٨٥٩)، خوصي طوماص كويلار (١٨٣٠-١٨٩٤)، لويس انكلان (١٨١٦-١٨٨٥).

١٢- بفضل أعمال فاليخو، ونيرودا، وميسترال، وهويدوبر، وغارسيا ماركيز، وخورخي لويس بورخيص، وميجيل أنجيل أسترياس ، وإرنستو صاباتو، وخوليو كورتازار، وكارلوس فوينتيس، وليزاما ليما، وماريو فارغاص يوسا.. إلخ.

١٣- فيما يخص هذا التحول الذي عرفه الأدب الإسباني-الأمريكي خلال العقود الأخيرة يمكن الرجوع إلى كتاب:

Angel Asteban traduction Juile Amount et Julien Roger, Introduction à la littérature hispano-américaine, Ellipses Edition, 2000, pp55-60

١٤- انظر إلى :

Shaw , Donald , Nuueva narrativa hispano-americana ,Madrid, Catedra, 1981.

١٥- وفي هذا السياق، فهو يزدري الرواية ولا يستثني منها إلا ما كتبه ثرفانتس، وستيرن ، وستفنسن. «إضافة إلى ذلك فإنني إنسان خجول. لما أقتحم رواية أجد بناية من مئات الأشخاص. أشعر بالدوار والتيه تجاههم، كيف يمكن لي أن أتعرف عليهم. يجب أن أعرف هويتهم، وأكشف عن الوشائج والروابط التي تجمعهم. وهذا يتطلب مني جهدا مضنيا»، مجلة ماكزين ليترير، عدد خاص عن خورخي لويس بورخيص، العدد ٢٥٩، ١٩٨٨، ص٥٤.

١٦- لقبه صول يوركيفيش Saul Yurkievich بالجوال في الكتب Book-trotter، المرجع نفسه، ص٥٣.

١٧- كاظم جهاد، «الواقع السحري يسرق كورتزار»، مجلة الكرمل، العدد ١١, ١٩٨٤، ص٢٩٢.

١٨- وفي هذا الصدد يقول خوليو كورتزار: «لا أنطلق في قصصي من أي تصور ثقافي. على العكس، أنطلق مما أسميه إحساسا إزاء الواقع الذي ينثال علي من طفولتي. لقد كان لي منذ صغري هذا الإحساس بأن الواقع ليس هو ما أظهرته لي مدرستي أو أمي، وإنما هو عبارة عن عناصر متداخلة ومتواصلة لا تحيل - من خلال الإحساس الذي كان ينتابني-إلى هذا النوع من الأشياء». جون بيير-أبريت، الحكاية والقصة القصيرة، م. سا ص١٥٧.

١٩- يتنقل سنتياغو Santiago من الأندلس إلى الأهرام بحثا عن الكنز مرورا ببيد دول المغرب العربي، ولما يعود إلى الأندلس يجد ما كان يبحث عنه في قعر داره.

٢٠- مجلة ماكزين لترير، م. سا ص ٣٠.

٢١- نذكر منها على وجه الخصوص: «الأدب الإسباني المعاصر بأقلام كتابه»، مجلة الجسرة الثقافية، العدد٤، ٢٠٠٠، الكتاب الإسباني المعاصر، ترجمة وتقديم د. طلعت شاهين، المجمع الثقافي، أبو ظبي ٢٠٠٤. الثقافة الجديدة (المغرب)، العدد المزدوج ٢٦-٢٧، ١٩٨٣. الواحد المتعدد دراسات في قصص بورخيص، منشورات البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ط١، ٢٠٠٣. ندف النار مختارات من القصة القصيرة جدا في المغرب وإسبانيا، ترجمة د. سعيد بنعبد الواحد، ود. حسن بوتكى، مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ط١, ٢٠٠٣.

-٢-

أربع قصص

خورخي لويس بورخيص *

٢-١

كتاب الرمل

ترجمة: إبراهيم الخطيب **

حبالكم الرملية (١)

جورج هربرات (١٥٩٣-١٦٣٣).

يتألف الخط من عدد لا حصر له من النقَط؛ والسطح من عدد لا حصر له من الخطوط؛ والحجم من عدد لا حصر له من الأسطح؛ والحجم الهائل من عدد لا حصر من الأحجام، قطعا ليست هذه more geometrico أفضل طريقة للشروع في سرد خرافتي. لقد غدا من الشائع اليوم تأكيد أن كل خرافة خارقة هي خرافة حقيقية؛ ومع ذلك فخرافتي حقيقية.

إنني أعيش بمفردي في الطابق الرابع من عمارة بشارع بيلكرانو. ومنذ حوالي بضعة أشهر، عند نهاية الظهيرة، سمعت طرقا ببابي. فتحته فدلف شخص مجهول. كان رجلا طويل القامة، ذا ملامح باهتة أو ربما كان قصر نظري السبب في رؤيتها على هذا النحو. وكانت هيأته- في مجموعها- تعكس فقرا وقورا. كان يرتدي لونا رماديا، ويمسك بيده حقيبة. وشعرت للتو أنه كان أجنبيا. حسبت للوهلة الأولى أنه رجل مسن؛ ثم أدركت أنني كنت مخدوعا بشعره القليل الأشقر المائل إلى البياض كشعر الإسكندنافيين. وفي خلال حديثنا، الذي لم يستغرق ساعة، علمت أنه ينتمي إلى جزر الأوركاد.

قدمت له مقعدا. وقبل أن يتكلم، ترك بعضا من الوقت يمضي. لقد كان ينبعث منه نوع من الحزن، شبيه بالحزن الذي ينبعث مني اليوم. قال:

-إنني أبيع الكتاب المقدس.

أجبته بدون حذلقة:

-توجد في هذا البيت نسخ إنجليزية من الكتاب المقدس بما فيها الطبعة الأولى، طبعة جان ويكليف. لدي أيضاً طبعة كبريانو دي فاليرا، وطبعة لوثر، التي هي أكثر الترجمات سوءاً من وجهة النظر الأدبية، ونسخة باللاتينية من «الميسر» .كما ترى، ليست نسخ الكتاب المقدس ما ينقصني طبعا.

وبعد صمت أردف الرجل:

-لا أبيع نسخ الكتاب المقدس فقط. يمكنني أن أعرض عليك كتابا مقدسا قد يهمك. لقد اشتريته عند تخوم بيكانير.

فتح حقيبته ووضع شيئا على الطاولة. كان مجلدا من القطع الصغير، مسفرا بالنسيج. ويبدو أن العديد من الأيدي قد تداولته دون شك. تفحصته، فأدهشني وزنه الشاذ. قرأت على رأس الغلاف Holy writ وفي أسفله Bombay.

قلت ملاحظا:

-لا بد أنه ينتمي إلى القرن التاسع عشر.

فكانت الإجابة:

- لا أدري. لم أدر ذلك أبدا

فتحته بشكل عشوائي. كانت الحروف مجهولة لدي، وكانت الصفحات (التي بدت لي متلفة بما فيه الكفاية، وفقيرة الطباعة) مطبوعة على عمودين على نحو ما يطبع

---

* قاص وروائي من الأرجنتين.

** ناقد وباحث من المغرب.

الكتاب المقدس عادة. كان النص متزاحما، ومرتبا في شكل آيات. بينما وضعت في الزوايا العليا للصفحات أرقام عربية. ولقد أثار انتباهي أن الورقة الزوجية العدد تحمل، مثلا، رقم٤٠٥١٤، والفردية العدد، التي تتلوها، تحمل رقم ٩٩٩. قلبت هذه الصفحات، فإذا الترقيم على قفاها يتضمن ثمانية أرقام. كانت الصفحة مزينة برسم صغير، من قبيل ذلك الذي نعثر عليه في المعاجم: مرساة رسمت بالريشة، كما لو من طرف طفل عديم المهارة.

إذ ذاك قال لي الرجل المجهول:

– تأملها جيدا، فإنك لن تراها أبدا.

لقد كان في هذا التأكيد ما يشبه التهديد، لكن صوته لم يكن كذلك.

عينت موقع الصفحة في الكتاب بدقة ثم أغلقت المجلد. أعدت فتحه توا، وبحثت عن رسم المرساة، صفحة بعد صفحة، دون جدوى. ولكي أحجب دهشتي قلت:

– ألا يتعلق الأمر حقا بترجمة للكتاب المقدس إلى إحدى اللغات الهندية؟

أجابني:

– كلا

ثم أضاف خافضا صوته كما لو كان يأتمنني على سر.

– لقد اشتريت هذا المجلد في قرية من قرى السهل، مقابل بضع روبيات ونسخة من الكتاب المقدس. لم يكن مالكه قارئا، وأفترض أنه –حسب كتاب الكتب– تميمة . كان ينتمي إلى الطبقة الشعبية الأكثر انحطاطا وما كان بالإمكان السير في ظله دون الإصابة بالعدوى. لقد قال لي بأن كتابه يسمى كتاب الرمل نظرا لأن الكتاب والرمل– كلاهما– لا بداية ولا نهاية له.

وطلب مني أن أبحث عن الصفحة الأولى.

وضعت يدي اليسرى على الغلاف، وفتحت السفر بإبهامي، يكاد يلتصق بالسبابة. بذلت جهدا دون جدوى: فبين الغلاف واليد كانت هناك دائما بعض الصفحات، التي تبدو كما لو كانت تنبجس من الكتاب.

– والآن ابحث عن الصفحة الأخيرة.

أخفقت مجددا، فتمتمت بصوت لم يكن بعد صوتي:

– هذا غير ممكن

وبصوت هامس دائما، قال لي بائع الكتب المقدسة:

– غير ممكن ومع ذلك فهو تكن. إن عدد صفحات هذا الكتاب لا حصر لها تماما. فلا صفحة منه الأولى، ولا صفحة منه الأخيرة. ولست أفقه لماذا رقمت بهذا الشكل الاعتباطي. ربما بغية الإيحاء بأن مكونات سلسلة لا نهائية يمكن أن ترقم كيفما اتفق.

ثم أضاف، كما لو كان يفكر بصوت مرتفع.

–إذا كان الفضاء لا حصر له، فنحن في أية نقطة منه. وإذا كان الزمن لا حصر له، فنحن في أية نقطة منه.

أزعجتني تأملاته، فسألته:

– أنت متدين ، و لا ريب؟

– نعم، أنا كالفاني. إن ضميري مطمئن. فأنا متيقن أنني لم أخدع البدوي حينما أعطيته كلمة الرب مقابل كتابه الشيطاني.

أكدت له أنه لم يكن ليلام على صنيعه وسألته ما إذا كان مجرد عابر لهذه الأراضي. أجابني بأنه يفكر في العودة قريبا إلى وطنه. عندئذ علمت أنه كان اسكتلنديا من جزر الأوركاد فقلت له بأنني أحب اسكتلندا حبا شخصيا بسبب عشقي لستيفنسون وهيوم.

وصحح:

– وروبي بارنس.

وفيما كنا نتحدث، واصلت تصفحي للكتاب اللانهائي سألته متظاهرا باللامبالاة:

– هل تنوي إهداء هذه العينة الغريبة إلى المتحف البريطاني؟

أجابني:

– كلا، بل أعرضه عليك.

وحدد ثمنا مرتفعا باهظا.

أجبته، بصراحة، إن هذا المبلغ لم يكن بمستطاعي دفعه. ثم أغرقت في التفكير. وبعد بضع دقائق، كنت قد وضعت مخططي. قلت له:

–أقترح عليك مبادلة. لقد حصلت على هذا السفر مقابل بضع روبيات ونسخة من الكتاب المقدس؛ وأنا أعرض عليك معاشي التقاعدي الذي تسلمته حاليا ونسخة من الكتاب المقدس لويكليف بحروف قوطية، كنت ورثتها عن آبائي.

فهمس:

–..A black letter wiclef (٢)

قصدت غرفة نومي وأحضرت له المال والكتاب. تصفح هذا الأخير وفحص العنوان بحماس المولع بالكتب. قال لي:

– صفقة تاجر.

دهشت لكونه لم يشاكسني في الثمن. ولم أدرك إلا فيما بعد أن الرجل قصدني وقد عقد العزم أن يبيعني الكتاب. ودون عد الأوراق النقدية، وضعها في جيبه.

تحدثنا عن الهند، وعن الأوركاد، وعن سلالة الرنرويحيين (Jarls) الذين حكموا هذه الجزر. وحينما انصرف الرجل، كان الوقت ليلا. إنني لم أره بعد ذلك، و لا علم لي باسمه.

كنت أنوي وضع كتاب الرمل في الفرجة التي تركها كتاب ويكليف المقدس. بيد أنني قررت في النهاية إخفاءه وراء أسفار «ألف ليلة وليلة» غير المتجانسة.

استلقيت لكنني لم أنم. وحوالي الثالثة أو الرابعة صباحا أوقدت النور. بحثت عن الكتاب المستحيل وشرعت في تصفحه، فرأيت بإحدى الصفحات رسم قناع، وكانت الزاوية تحمل رقما، لست أدري الآن ما هو، مرفوعا إلى قوة تسعة.

لم أكشف كنزي لأحد. ولقد انضاف إلى سعادة امتلاكه الخوفُ من أن يسرق مني، ثم الشك في ألا يكون حقا غير متناه. ولقد جاء هذان الانشغالان لينميا حدة شراستي القديمة حيال البشر. كنت لا أزال أملك بعض الأصدقاء، فكففت عن رؤيتهم. هكذا لم أعد أغادر مثواي تقريبا وقد أصبحت أسير الكتاب. فحصت بالمجهر قفاه وغلافيه الخلقين، ودحضت كل إمكانية لوجود مكر ما. لقد لا حظت بأن الرسوم الصغيرة تبعد إحداها عن الأخرى ألفي صفحة. فسجلتها في فهرس أبجدي لم أتأخر في ملئه. غير أن تلك الرسوم لم تتكرر أبداً. وفي الليل كنت أحلم بالكتاب خلال الإغفاءات النادرة التي كان الأرق يمحضني إياها.

وكان الصيف على وشك الانصرام حينما أدركت أن هذا الكتاب كان رهيبا، بيد أن ذلك لم يجدني في الاعتراف بأنني كنت بدوري رهيبا. أنا الذي كنت أبصره بعيني وأتحسسه بأصابعي وأظافري العشر. أحسست أنه يثير الكوابيس، وأنه شيء بذيء يشتم الواقع ويفسده.

فكرت في النار، بيد أني خشيت أن يكون احتراق كتاب لا نهائي احتراقا لا نهائيا أيضا، يخنق بدخانه الكوكب الأرضي قاطبة.

تذكرت أنني قرأت، في مكان ما، أن أفضل موضع لإخفاء ورقة هو الغابة. وقبل إحالتي على التقاعد، كنت أعمل في المكتبة الوطنية التي تحتضن تسع مائة ألف كتاب؛ وأعلم أنه على يمين الممر ينساب سلم على شكل حلزوني إلى أعماق سرداب تحفظ فيه الصحف والخرائط. اغتنمت فرصة عدم انتباه العاملين فأضعت متعمدا كتاب الرمال فوق أحد الرفوف الرطبة، دون أن أحاول تحديد العلو أو المسافة اللذين يفصلانه عن الباب.

لقد ارتحت قليلا، بيد أني لا أريد حتى المرور من شارع مكسيكو.■

الهوامش

١ – وردت العبارة في الأصل باللغة الإنجليزية:
Thy rope of sands....

٢– وردت العبارة في النص الأصلي باللغة الإنجليزية.

المصدر: الأعمال الكاملة، الناشر إيميفي، ط١٩٧٥، ص–ص٢٣١/٢٣٥.

خورخي لويس بورخيص (١٨٩٩–١٩٨٦):

كاتب أرجنتيني، كان يحلم منذ صباه بأن يكون كاتبا كبيرا. تحقق حلمه بالمجهودات التي اضطلع بها في التحصيل الثقافي والإنتاج الإبداعي والفكري المتميز. اشتغل مستخدما في المكتبة البلدية (ميجيل كاني)، ثم مفتشا للدجاج والأرانب في سوق عمومي بزقاق قرطبة بعد فوز برون Peron في الانتخابات، ثم مديرا للمكتبة الوطنية ببوينس آيرس. درّس مادة الأدب الإنجليزي في كلية الفلسفة والآداب بجامعة بوينس آيرس. كرم في عدة جامعات ومحافل ثقافية، وقدمت له أوسمة وجوائز وشهادات الدكتوراة الفخرية في مختلف بقاع العالم اعترافا بمؤهلاته المعرفية والإبداعية وعطاءاته الثقافية. من مؤلفاته: أبحاث (١٩٢٥)، تاريخ الخلود (١٩٣٦)، الكاتب (١٩٦٠)، ذهب النمور (١٩٧٢)، كتاب الرمل (١٩٧٥)، تسع دراسات حول دانتي (١٩٨٢)، العدد (١٩٨١).

٢ــ٢

خوان مورانيا *

ترجمة محمد البكري **

طالما رددت، على مدى سنوات، أنني تربيت في باليرمو. وكما يتبين لي ، اليوم ، أن المسألة لا تعدو مجرد فخفخة أدبية.. الواقع أنني ترعرعت فيما وراء الجانب الآخر لسياج طويل من قضبان مدببة الرؤوس كالحراب: في بيت ذي حديقة، وفي مكتبة أبي وأجدادي. وكما كانوا يؤكدون لي فإن باليرمو السكين والقيتارة يجوس منعطفات الأزقة: في سنة ١٩٣٠، خصصت دراسة لكارييغو، جارنا الذي غنى ومجد الأرباض. صدفة التقيت، بعيد ذلك، بايميليو طراباني. كنت ذاهبا إلى (مرون). ناداني طرباني باسمي، وكان جالسا بقرب نافذة المقصورة، تلكأت هنيهة قبل التعرف عليه. كم سنوات انقضت منذ تلك الفترة التي تقاسمنا فيها المقعد نفسه بإحدى المدارس في زقاق طاميس! لا بد أن رو بيرطو غوديل يتذكره.

لم يسبق لنا أن تعاطفنا قط، لكن الزمن فرق بيننا، وكذلك اللامبالاة المتبادلة. أذكر الآن أنه علمني أوليات اللهجة التي كانت دارجة آنذاك. تجاذبنا أطراف أحد تلك الأحاديث السخيفة التي تستميت من أجل استرجاع وقائع لا طائل من ورائها، وتنعي لك أحد زملاء الدراسة الذي لم يبق منه في الذاكرة سوى الاسم. فجأة قال لي طراباني:

– لقد استعرت كتابك عن كارييغو: إنك تتحدث فيه، باستمرار، عن الأطفال الأشقياء. لكن، قل لي، يا بورخيص ، ماذا تراك تعرف عنهم؟

كان ينظر إلي بصورة المرعوب.

أجبته:

– استندت إلى الوثائق..

قاطعني قائلا ، دون أن يترك لي مجالا للاستفاضة:

– استندت إلى الوثائق! يالها من كلمة! أنا لست في حاجة للاعتماد على الوثائق. هؤلاء الناس، أنا أعرفهم جيدا.

أضاف، بعد برهة صمت، وكأنه يستأمنني علي سر:

– أنا ، خوان مورانيا زوج خالتي.

لقد كان مورانيا من «الفتوات» الذين عاشوا أواخر القرن الماضي في باليرمو، وهو أبعدهم صيتا.

– كانت خالتي فلورنتينا زوجة له. قد تحظى هذه الحكاية باهتمامك.

نغمة التفخيم التي تكاد تصبح بليغة، وبعض الجمل الطويلة جدا شككتني في كونه لا يسرد هذه الحكاية لأول مرة.

لقد اغتاظت أمي، دائما، لكون أختها قرنت حياتها بحياة خوان مورانيا الذي لا ترى فيه سوى رجل بلا إحساسات، وتراه خالتي فلورنتينا رجلا نشاطاً وعملاً. أشياء كثيرة حكيت عن زوج خالتي. فلقد قيل إنه في إحدى الليالي – وقد كان سكرانا– سقط من كرسي العربة ، وهو ينعطف بها في زاوية زقاق كورونيل، فانشذخت جمجمته على الحجر. قيل أيضا إنه هرب إلى الأروغواي في حين كانت الشرطة تبحث فيه عنه. لم تفسر لي أمي أبدا جلية الأمر، لأنه لم يكن بمقدورها تحمل عذابات صهرها. كنت صغيرا جدا،

---

* القصة مأخوذة عن مجموعة لخورخي لويس بورخيص، بيونيس إيريس ١٩٧٠، باريس ١٩٧٢، غاليميار، وقد عنونها ب «تقرير برونديي».

** باحث من المغرب.

ولم أستطع الاحتفاظ بأية ذكرى عنه.

حوالي سنة حلول الذكرى المئوية، كنا نسكن منزلا طويلا وضيقا في ممر راسل. بابه الخلفي، الموصد دائما بالمفتاح، يفضي إلى زقاق سان سلفدور. كانت خالتي تعيش في إحدى غرف المخزن . عجوز طاعنة في السن اختل عقلها قليلا، نحيفة وناتئة العظام. كانت، أو على الأقل كما بدت لي آنذاك، جسيمة الخلقة. لا تتكلم إلا لماما، تفزع من مجاري الرياح، نادرا ما تخرج، لا تتركنا ندخل حجرتها. لقد ضبطتها، أكثر من مرة، تختلس الطعام أو تخفيه. كان رائجا في الحي أن موت مورانيا، أو اختفاءه، أصابها بالخبال. كنت أراها متشحة ، دائما ، بالسواد. معتادة على الحديث مع نفسها.

كان المنزل في ملك رجل يدعي السيد لوتشيسي، وهو حلاق حي باركاس. كانت أمي خياطة في البيت. لقد كانت الأحوال قاسية. وكنت لا أفهم كلمات يوشوشن بها : منفذ الأحكام، الحجز، حلول آجال الاستحقاقات. اغتمت أمي إلى أقصى الحدود، وكانت عمتي تردد بعناد: لن يسمح خوان لهذا الإيطالي بطردنا. وتذكر بالقصة التي حفظتها عن ظهر قلب، قصة الوقح الذي جاء من جنوب المدينة وتجرأ على التشكيك في شجاعة زوجها، ولما علم الزوج بذلك ذهب إلى الطرف الآخر من المدينة، وبحث عنه ثم أنهى المسألة بطعنة سكين واحدة، رماه بعدها في رياشويلو. لا أعرف ما إذا كانت القصة حقيقية. المهم أن هذه القصة ترددت على الأفواه، وأن الناس صدقوها.

تصورتني نائما وسط الأراضي المهملة في زقاق سيرانو، متسولا أو أبيع الزليق في سلة، كان هذا الحل الأخير يستهويني، لأنه يخلصني من الذهاب إلى المدرسة.

لا أعرف كم استمر فزعنا ذلك. قال لنا المرحوم أبوك، ذات يوم: لا يمكن قياس الزمن بالأيام كما تحصى الأموال بالسنتيمات أو البيسوات. فالبيسوات تتشابه جميعها، في حين لا يوجد يوم يشبه الآخر. بل وربما الساعات نفسها لا تتشابه. لم أدرك جيدا مغزى كلامه. لكن العبارة ظلت راسخة في ذهني.

في ليلة من تلك الليالي حلمت حلما انتهي بكابوس. حلمت بخوان (زوج خالتي)، لم يسبق لي أن عرفته قط، لكنني كنت أتخيله خلاسي هندي، قويا بشارب دقيق، ولمة طويلة. كنا نتوجه نحو الجنوب، عج مروج شاسعة وأدغال، لكن هذه المروج والأدغال كانت هي زقاق طاميس. الشمس تتربع عاليا كبدَ السماء في ذلك الحلم، وزوج خالتي خوان يرتدي بدلة سوداء. توقف بالقرب تا يشبه الصقالة في تر ضيق. دس يده تحت معطفه إزاء قلبه. ليس كمن يريد إخراج سلاحه، ولكن كمن يخفيه . قال لي، بنبرة كلها حزن: «لشد ما تغيرت»، ثم أخرج يده فلمحت براثن نسر. استفقت وأنا أعول في بهيم الليل.

في الغد، أججتني أمي على اصطحابها للذهاب عند لوتشيسي. كنت أعرف أنها ستطلب منه مهلة، ولا ريب في أنها اصطحبتني كي يفهم غريمها مبلغ مأزقها الذي تتخبط فيه. لم تبح ببنت شفة لأختها التي لم تكن لتسمح لها بأن تهين نفسها بهذا الشكل. لم يسبق أن وضعت قدمي في حي باركاس. بدا لي أكثر ازدحاما وأسرع حركة، وأن الأراضي الفارغة فيه قليلة. وحين كنا ننعطف إلى زاوية الزقاق، لحظنا شرطة وحشدا من الناس أمام الرقم الذي ننشده. كان أحد الجيران يكرر، من مجموعة إلى أخرى، أنه استفاق، حوالي الثالثة صباحا، على وقع دقات قوية بباب لوتشيسي، وسمع الباب ينفتح ثم شخص يدخله، وبقي مشرعا. في الفجر، وُجد لوتشيسي مُمددا على عتبة الباب نصف عار. لقد قُتل بطعنات سكين. كان الرجل يعيش وحيدا، ولم تعثر الشرطة أبدا على المجرم. لم يُسرق شيء. وذكر أحدهم بأن المرحوم فقد بصره، كله تقريبا، في الأيام الأخيرة. قال آخر، بنبرة حاسمة: «لقد قُضي الأجل». هذه الحكمة ونبرة الصوت أثارا انفعالاتي. لقد أتيح لي، فيما بعد، ملاحظة أنه كلما توفي شخص، فلا بد أن يوجد، دائما، إنسان ليُعيد هذا الاكتشاف.

دعانا الأشخاص الذين سيسهرون بجانب الميت إلى شرب القهوة، فتناولت منها كأسا : في النعش، حل محل الميت وجه من الشمع، صرحت لأمي بذلك. فضحك أحد موظفي مصالح الدفن ثم أوضح لي بأن هذا الشخص المتشح بالسواد هو السيد لوتشيسي. نظرت مشدوها إليه فارتأت أمي أن تجذبني من ذراعي.

طوال شهور لم تتطرق الأحاديث إلى موضوع آخر غير تلك الحادثة. فالجرائم قد ندرت آنذاك: تذكروا الصدى والجلبة التي أحدثتها قضية (ميلينا)، و(كامبانا وسيتيرو) أما الشخص الوحيد في بوينوس أيريس الذي لم يأبه بتاتا بما حدث فهو خالتي فلورنتينا. كانت تردد، بإلحاح العجزة المعمرين: «ألم أقل لكم إن خوان لن يتيح لهذا الإيطالي فرصة رمينا إلى الشارع».

ذات يوم، كان المطر يهطل مدرارا. لم أستطع الذهاب إلى المدرسة، فبدأت أفتش المنزل. صعدت إلى المخزن. كانت خالتي هناك مشبوكة اليدين. تبيّن لي أنها لا تفكر في شيء. تفوح من الغرفة رائحة الحبيس. يوجد في إحدى زوايا الغرفة سرير من الحديد تتدلى سبحة من أحد قضبانه. في الزاوية الأخرى خزانة من الخشب للملابس. على أحد الجدران المصبوغة بالجير صورة لعذراء الكرمل. على طاولة النوم وُضع شمعدان.

ودون أن ترفع عينيها، توجهت خالتي إلي قائلة:

-أعرف ما الذي دفع بك للمجيء إلى هنا. إن أمك هي التي أرسلتك. فهي لا تريد أن تصدق بأن خوان هو الذي أنقذنا.

وجازفت بالقول:

-خوان ؟ لكن خوان مات منذ عشر سنوات.

وقالت لي:

- خوان هنا، أتريد أن تراه؟

فتحت درج طاولة سرير النوم وأخرجت منه خنجرا، ثم تابعت كلامها بصوت عذب:

- ها هو ذا. لقد تيقنت من أنه لن يتخلى عني أبدا. لم يدرج على وجه البسيطة رجل مثله، إنه لم يدع للإيطالي فرصة ليتأفف!

حينها فقط فهمت . إن هذه المخبولة المسكينة اغتالت لوتشيسي، تدفعها البغضاء، ولربما الجنون أيضا، ومن يدري ربما حبا. تسللت من الباب الخلفي، وعجت-تحت جنح الظلام- أزقة وشوارع حتى عثرت في النهاية على المنزل، وبيديها العظيمتين الضخمتين غرزت الخنجر في جسم الرجل. الخنجر هو مورانيا. إنه الميت الذي تستمر في حبه وإعزازه.

ولم أعرف أبدا إذا ما كانت قد أسرت لأمي بالحكاية. وماتت قبل قليل من طردنا.

بهذا تنتهي حكاية طراباني الذي لم أره قط فيما بعد. أعتقد أنني أستشف (في حكاية هذه المرأة التي خلطت-وقد بقيت وحيدة- بعلها بل نمرها بهذا السلاح الفتاك الذي تركه لها، سلاح جرائمه) رمزا إن لم تكن رموزا عديدة.

لقد كان خوان مورانيا رجلا، تسكع في أزقة أليفة لدي. عرف ما عرفه الرجال، وذاق طعم الموت، وصار سكينا فيما بعد ، ثم ذكرى سكين، وغدًا لن يصير سوى نسيان . الكل يصير نسيا منسيا.■

٢ـ٣

حكاية الحالمين*

ترجمة محمد البكري

روى المؤرخ العربي الإسحاقي هذه الحادثة:

عن الرجال الثقاة (غير أن الله وحده هو العليم بكل شيء والقدير الرحيم الذي لا ينام) أنه كان في القاهرة رجل بالغ الثراء والغنى، لكن سامي الخلق وكريما إلى حد أن بدد كل ثرواته الطائلة، ولم يتبق له سوى دار أبيه، فأجبرته الأحوال على الكدح ليكسب قوت يومه. ظل يعمل إلى أن رأى ذات ليلة وهو نائم تحت شجرة تين في حديقة بيته رجلا مبللا يخرج من فيه قطعة نقد ذهبية ويخاطبه: «كنزك في فارس، بأصبهان، سر لطلبه». «اذهب للبحث عنه». استفاق في الصباح الموالي وبادر إلى السفر الطويل مجابها أهوال الفيافي والقفار والوديان والبحار والقراصنة وعبدة الأوثان ومخاطر بني الإنسان، حتى وصل في النهاية إلى أصبهان. إلا أن الليل فاجأه وهو بظاهر المدينة قرب سورها، فقر قراره على قضاء الليلة بباحة أحد المساجد الذي كان بجواره منزل. وقضى حكم القدير على كل شيء أن تعبر عصابة لصوص المسجد الدار المجاورة له، فأيقظت الضوضاء النائمين الذين أسرعوا إلى طلب النجدة، وبدأ الجيران بالصراخ إلى أن حضر كبير العسس حيهم ومعه رجاله لكن العصابة تمكنت من الفرار عبر السطح. قام بتفحص المسجد حيث صادف الرجل القاهري. فانهال الخفر عليه يجلدونه بعصي البامبو إلى أن أشرف على الهلاك.

استعاد الرجل عافيته في السجن بعد يومين. أرسل كبير العسس في طلبه، لما حضر سأله: «من أنت؟ وما بلدك؟». رد عليه الآخر: «أنا من مدينة القاهرة الذائعة الصيت، واسمي محمد المغربي»؛ سأله كبير العسس: «وما الذي أتى بك إلى فارس؟»، ارتأى الرجل أن يسلك سبيل الصدق، فأجابه : «أتاني رجل في المنام ونصحني بأن أذهب إلى أصبهان ، ففيها سعدي وثرائي. ها أنا بأصبهان، يبدو أن الكنز الذي وعدت به هو هذه السياط التي أجزلتم في الجود علي بها».

لما سمع كبير العسس هذه العبارات ضحكك حتى برزت نواجده من شدة الاستمتاع، ثم قال له: «أيها الأحمق المغفل ثلاث مرات وأنا أرى في المنام داراً في مدينة القاهرة، بداخلها بستان، وفي البستان ساعة شمسية، ووراء الساعة الشمسية تينة، خلفها نافورة، وتحت النافورة كنز. لم أول أي اهتمام لهذه الكذبة. أما أنت فلا شك أنك ولدتك بغلة وجني، سرت تائها من مدينة إلى أخرى. يحذوك الإيمان بحلمك فقط. لا تعد لرؤية أصبهان. خذ هذه النقود واذهب إلى حال سبيلك».

أخذها الرجل، وقفل عائدا إلى موطنه.من تحت نافورة حديقته (نافورة حلم كبير العسس) استخرج الكنز. من ثم بارك الله فيه وجزاه وأجزل في جزائه. الله الكريم الذي يَرى لا يُرى.■

* من كتاب ألف ليلة وليلة، الليلة ٣٥١، ألبوم المؤلفات وصور الحياة، دار نشر أليانث، مدريد، ١٩٩٩، ص – ص٩٧ – ٩٨.

٢ـ٤

ملكان ومتاهتان *

ترجمة: مصطفى حسمي **

يروي أهل اليقين (والله أعلم) أنه كان في سابق الأيام، بجزر بابل، ملك جمع مهندسيه وسحرته وأمرهم ببناء متاهة تكون في آية التعقيد والدقة بحيث لا يغامر بولوجها حتى أنبه الفتيان. ومن غامر بدخولها فلا شك ضائع. فكان هذا الإنجاز فتنة، لأن الله وحده هو مدبر الأمور الغامضة والعجيبة وليس الإنسان. ومع مرور الأيام وصل إلى بلاطه ملك من ملوك العرب فما كان من ملك بابل إلا أن أدخل ضيفه إلى تلك المتاهة (كي يتسلى ببساطته). وظل الملك الضيق يجول حائراً مهاناً داخل المتاهة إلى أن أقبل الليل. وعندئذ طلب العون من الله فاهتدى إلى الباب. وعند خروجه لم تصدر عنه أي شكوى، ولكنه قال لملك بابل بأن له في بلاد العرب متاهة لا مثيل لها في الروعة والدقة، وأنه - إن شاء الله - سيعرفه عليها في أحد الأيام.

وبعد عودته إلى بلاده جمع فرسانه وقواده ثم أغار على تالك بابل، فاستطاع - من حسن حظه - أن يهدم قصورها ويلحق أضراراً برجالها ويأسر الملك نفسه. ربطه إلى ظهر جمل سريع وقاده إلى الصحراء. وبعد ثلاثة أيام من السير، قال له: «يا ملك الزمان وجوهر وقياس الأوان.. لقد هممت بهلاكي في بابل داخل متاهة البرونز المتعددة السلالم والأبواب والجدران، والآن شاء العلي القدير أن يعرفك على متاهتي، فليست فيها سلالم للصعود، ولا أبواب للاقتحام، ولا دهاليز للاجتياز، ولا جدران تصد عنك الطريق».

وبعد ذلك فك رباطه وأطلقه في وسط الصحراء إلى أن لقي حتفه من شدة الجوع والعطش. والعزة للحي الذي لا يموت.■

---

* الألف، بروغويرا ليبرو أميكو، ١٩٥٧، ص ٣٣٧.

** باحث من المغرب.

-٣-

البساتين المتصلة *

خوليو كورتزار * *

ترجمة محمد الداهي

سبق له أن بدأ قراءة رواية، ثم تخلى عنها بسبب انشغالات طارئة. فتحها من جديد وهو عائد على متن القطار إلى منزله الفخم. أصبح يفتتن شيئا فشيئا بالعقدة وطبيعة الشخوص. في هذا المساء، وبعد أن تخلص من كتابة رسالة إلى وكيل مفوض ومن التشاور مع كبير الخدم حول عقد استئجار أرض، استأنف قراءة الرواية من جديد مستمتعا بسكينة الشقة التي ترقد في حضن بستان مكتظ بأشجار البلوط. استرخى على أريكته المفضلة، مديرا ظهره إلى الباب حتى لا يعير أهمية لمختلف التشويشات التي يمكن تقتحم محرابه وتكدره، وملامسا بيده اليسرى المخمل الأخضر. ذاكرته تستوعب بيسر أسماء الشخوص وملامحها. وسرعان ما أسره الوهم الروائي.

ينتشي بمتعة شبه فاسدة تزيحه شيئا فشيئا وسطرا بعد سطر عن محيطه، وهو واع بأن رأسه ممدد في استرواح على مخمل المسند العلوي، وبأن السيجارة مثبتة في يده، وبأن وراء النوافذ ترقص ريح الغسق تحت أشجار البلوط.

جملة بعد جملة، أصبح يشعر بأنه مشدود إلى الاختيار الخسيس الذي وصل إليه البطلان، ومستسلم للصور التي تتراص وتكتسي تدريجيا ألوانا وحياة. وهكذا، سيكون شاهدا على آخر لقاء بين الشخصيتين في كوخ تحتضنه الأدغال. تدخل المرأة حذرة، ثم يأتي الرجل ووجهه مخدوش بأشواك غصن. أوقفت، بطريقة عجيبة، سيلان الدم من الخدوش بلثمة. يتهرب من المداعبات، فهو لم يأت لينخرط من جديد في محفل هوى يخفيه ويحميه عالم الأوراق اليابسة والممرات السرية. أصبح الخنجر دافئا من كثرة احتكاكه بصدره. تحته، على إيقاع القلب، تنبض الحرية المنشودة. حوار ضعيف يجري على الصفحات كسيل من الزواحف، نحس معه بأن كل شيء محسوم منذ مدة، مداعباته تشمل جسد الحبيبة (كما لو أنه أراد التأثير عليها وإخضاعه) وهي ترسم بشناعة تخوم الجسد الآخر الذي كان من الضروري صرعه.

لم يتم التغافل عن أي شيء: حجج وصدف وأخطاء ممكنة. ابتداء من الآن، كل لحظة ستحظى باستعمال مدروس بدقة. ما كاد التكرار الشديد والمتضاعف يوقف الزمن حتى حكت يد خدا. بدأ الليل يرخي أجنحته.

بدون أن يتبادلا النظرات فيما بينهما تفارقا عند باب الكوخ، وكل واحد منهما منشغل بالمهمة التي تنتظره. ينبغي لها أن تتابع السير في الممر المتجه إلى الشمال. في الاتجاه المعاكس، التفت لحظة فشاهد أنها تجري وخصلة شعرها منحلة.. أخذ بدوره يجري، وهو ينحني تحت الحواجز والأشجار. في الأخير تراءى له من خلال الضباب البنفسجي للشفق المسلك الذي يفضي إلى منزله.

لا يجب على الكلاب أن تنبح، وهي الآن لا تنبح. لا يجب على كبير الخدم أن يكون هنا في هذا الوقت، وهو الآن غير موجود. صعد الأدراج الثلاثة، ودخل إلى المنزل. تصله عبارات المرأة من خلال الدم الذي يدوي في أذنيه. في البداية، توجد غرفة مظلمة فممر ثم درج مغطى بطنفسة. في الأعلى، يوجد بابان. لا أحد في الغرفة الأولى، ولا أحد في الغرفة الثانية. عند باب الصالون، الخنجر مثبت في اليد، والأضواء متسربة من الفرجات المتسعة، والمسند العلوي لأريكة المخمل موجود، والرجل مستغرق في قراءة الرواية ورأسه يظهر من أعلى الأريكة.■

هامش

ولد خوليو كورتزار في بروكسيل سنة ١٩١٤ لأبوين أرجنتينيين، قضى طفولته في الأرجنتين، واستقر بفرنسا سنة ١٩٥١. توفي سنة ١٩٨٤. من بين أعماله: الجوائز (١٩٦٠)، الحجلة (١٩٦٣)، كتاب مانويل (١٩٧٣)، نهاية اللعبة (١٩٥٩)، كل النيران نار (١٩٦٦)، جولة حول اليوم في ثمانين عالما (١٩٦٧)، نحب كلندا كثيرا (١٩٩٨).

* عن المجموعة القصصية، الأسلحة الخفية، ١٩٥٩، ص/ص ٨٥-٨٦.

* * روائي من الأرجنتين.

–٤–

اللـــحـم ❖

برخيليو بنييرا *

ترجمة سعيد بنعبد الواحد **

حـدث هـذا بسـهـولـة كبيرة دون تصنـع. كـانت الساكنة – لأسباب لا داعي لعرضها – تعاني من نقص في مادة اللحم. انزعج الجميع وقيلت أشياء مؤسفة، بل وخطط بعض الناس لنوايا انتقامية. لكن، وكما يحدث دائما، سرعان ما رأينا تلك القرية المنكوبة تلتهم مختلف أنواع الأعشاب.

لـكن السـيـد انصـالـدو لم يـتبـع العـادة السـائدة. بهـدوء كبير شـرع يشـحـذ سكـيـنـا ضـخـمـا من أواني المطبخ. بعد ذلك، أنزل سرواله حتى الركبتين وقطع من ردفه الأيسر شريحة رائعة. بعد أن غسلها ونقعها في الماء والملح، وثبتها، كما يقال، في المشواة ليشويها ووضعها، أخيرا، في المقلاة الكبيرة الخاصة بتحضير طـرطـات يـوم الأحـد. جلس إلى المائدة وبـدأ يـتـذوق شريحته الرائعة. حينئذ، سُمع طرق بالباب؛ إنه الجار الذي أتي ليفرج عن همومه. لكن أنصالدو- وبإشارة أنيقة- جعله يرى الشريحة الرائعة. استفسره الجار، فاكتفى انصالدو بإظهار ردفه الأيسر. بدا كل شيء واضحا. خرج الجار بدوره مندهشا ومتأثرا دون أن ينبس ببنت شفة قبل أن يعود بعد هنيهة صحبة عمدة القرية. عج هذا الأخير لأنصالدو عن رغبته الملحة في أن يتغذى سكان قريته العزيزة، كما يفعل أنصالدو، على مذخراتهم الذاتية، أي على لحمهم الخاص، أوبعـبـارة أكثر وضـوحـا عـلـى لحم كل واحد مـنـهـم. بسرعة، تم الاتفاق على هذا الأمر،وبعد المبالغة في التعبير عن عواطفه، وفق عادة الناس المهذبين، انتقل أنصالدو إلى الساحة الكبرى للقرية ليقدم- حسب ما جاء في تعبيره الخاص- «عرضا تطبيقيا للجماهير».

حين وصـل إلى هـنـاك، أوضـح أنـه يـنـبـغـي لـكـل شخص أن يقطع شريحتين من ردفه الأيسر ، تعادلان تماما عينة من الجبص الملتحم المعلقة بسلك لامع. وأعـلـن أن الأمـر يـتـعـلـق بشـريـحـتين ولـيس بشـريـحـة واحدة. فهو إذا كان قد قطع من ردفه الأيسر شريحة رائعة، فلأن الأمر يجب أن يسير بتوازن، أي أنه لا يصح أن يلتهم شخص شريحة دون الأخرى. بعض توضيح هذه النقط، انهمك كل واحد في قطع شريحتين من ردفه الأيسر. كان مشهدا عظيما، لكن من الأحسن أن لا نقف كثيرا عند وصفه. انجزت تقديرات حول المدة التي ستتمتع من خلالها القرية بمنافع اللحم. وتكهن أحد علماء التشريح المرموقين بأنه من أصل كل وزن يعادل مئة رطل- وبعد خصم الأحشاء وأعضاء أخرى غير صالحة للأكل- يمكن للشخص الواحد أن يستهلك اللحم لمدة مئة وأربعين يوما،أي بمعدل نصف رطل في اليوم. كان هذا التقدير- بغض النظر عن ذلك- باطلا. الأهم هو أن يستطيع كل واحد أن يتناول شريحته الرائعة.

وسرعان ما ظهرت نساء يتحدثن عن الفوائد التي يـجـنـيـنـهـا من فكرة السـيد انصـالدو. فمثلا، لم تعد النساء اللواتي التهمن أثداءهن سابقا ملزمات بأن يغطين قفصـهـن الصـدري بالثوب، وأصبح لبـاسـهـن يقف عند حد السرة. بل إن بعضهن، وليس جميعهن،

❖ قصص Cuentos، منشورات الاتحاد، لاهابانا، ١٩٦٤، ص – ص١٤/١٨.

* كاتب من كوبا.

** باحث من المغرب.

لم يعدن قادرات على الصدع بأنهن ابتلعن ألسنتهن. وللإشارة فإن اللسان يعد من أطباق الملوك. كانت أمتع المشاهد تحدث في الشارع: هكذا لم تتمكن سيدتان لم تلتقيا منذ مدة من تبادل القبلات لأنهما استعملتا الشفاه في قلي طعام ذائع الصيت. كما أن مأمور السجن لم يستطع التوقيع على الحكم بالإعدام على أحد المحكوم عليهم لأنه أكل أنامله، التي كانت حسب «الذواقين» (كما هو شأن مأمور السجن) مصدرا لتلك الجملة المتداولة : «امتص فلان أنامله».

وقعت أيضا بعض الفتن الطفيفة. فقد رفعت نقابة صانعي حمالات الصدر احتجاجا شديد اللهجة إلى السلطة المعنية، فردت هذه الأخيرة بأنه ليس من الممكن خلق أي «شعار إشهاري» يحث النساء على استعمال حمالة الصدر من جديد. لكنها كانت فتنا بريئة لم توقف، بأي حال من الأحوال، استهلاك القرية للحمها الذاتي.

كان من أكثر الأحداث إثارة في ذلك اليوم الجميل تشريح آخر قطعة من لحم راقص بالي القرية. فتقديرا لفنه، ترك الراقص أصابع رجليه الجميلة حتى النهاية. لاحظ الجيران أنه كان قلقا جدا منذ عدة أيام. لم يتبق لديه سوى الجزء اللحيم من الأصبع الكبير. لذا دعا أصدقاءه ليشاهدوا العملية. وسط صمت دموي، قطع قطعته الأخيرة. ودون أن يضعها فوق النار تركها تسقط في الثقب الذي كان في ما مضى فمه الجميل. فجأة، تجهم الحاضرون كلهم.

لكنه بقي على قيد الحياة، وهذا هو الأهم. وماذا لو...؟ ألهذا السبب يوجد خُفا الراقص اليوم في إحدى قاعات متحف الذكريات المشهورة؟ لا نعلم سوى أن أحد الرجال الأكثر بدانة في القرية (كان وزنه مئتي كيلوغرام) استهلك كل مدخراته من اللحم الذي كان في متناوله في وقت قصير مدته خمسة عشر يوما (كان شرها إلى أقصى حد، وجسمه يتطلب كميات كبيرة من اللحم). بعد ذلك، اختفى عن الأنظار. كان يختبئ طبعا... لكن، لم يكن هو الوحيد الذي يختبئ، بل إن الكثير من السكان الآخرين بدأوا يتصرفون مثله. وهكذا، لما سألت السيدة أورفيلا ذات صباح ابنها- الذي كان يلتهم شحمة أذنه اليسرى - أين أخفى شيئا ما، لم تتوصل منه بأي رد. ولم ينفعها التوسل ولا التهديدات. بعد استدعاء الخبير في قضايا المختفين، لم يعثر سوى على كومة من الجاز في المكان الذي ظلت السيدة أورفيلا تحلف وتحنث بأن ابنها كان متواجدا به حين سألته. لكن هذه التحولات لم تُقَوض إطلاقا فرحة أولئك السكان. مم يمكن أن تشتكي قرية ضمنت رزقها؟. ألم يوجد حل نهائي لمشكل الأمن العام الذي خلفه انتفاء اللحم؟ أما اختفاء الناس شيئا فشيئا فتلك مسألة لا علاقة لها بالجانب الجوهري للمشكل، ولا يعدو أن يكون أمرا زائدا لا يغير شيئا من عزم أولئك الناس الأكيد على التزود بالغذاء النفيس. هل من الصدفة أن يكون هذا الأمر الزائد هو الثمن الذي يستوجبه لحم كل شخص؟ لكن يبدو من الحقير أن نطرح أسئلة ليست في محلها مادامت تلك القرية الحكيمة تتغذى بشكل جيد.■

هامش

(١٩١٢-١٩٧٩) **برخيليو بنييرا** مبدع كوبي ألف أعمالا في مجال القصة والرواية والشعر. ازداد وترعرع في كوبا حيث تلقى تعليمه وحصل سنة ١٩٤٠ على الدكتوراة في الفلسفة والأدب من جامعة لاهابانا. التحق بالعمل الدبلوماسي فاشتغل موظفا بالقنصلية الكوبية في بونس آيرس التي أقام فيها مدة أربع عشرة سنة، احتك في خلالها بأكبر مثقفيها وعلى رأسهم الكاتب خورخي لويس بورخيس الذي فتح له الباب للمساهمة في مجلة Sur الأدبية. ثم اشتغل بعد ذلك مصححا و مترجما لدى إحدى دور النشر الأرجنتينية. من بين أعماله: لحم روني (١٩٥٢)، مناورات بسيطة (١٩٦٣)، ثقل الجزيرة (١٩٤٢) وكل الحياة (١٩٦٩)، مسرح اللامعقول (١٩٦٧)، المخاوف القديمة (١٩٦٨)، قصص ١٩٦٤)، قصص باردة (١٩٥٦)).

–٥–

هذا الطفل البدين

الذي اشترى له أبواه كرة

مانويل بيلاريس *

ترجمة: حسن بوتكى * *

هذا الطفل البدين الذي اشترى له أبواه كرة هو الطفل الوحيد المتراخي في المجموعة، انقسم أصدقاؤه إلى مجموعتين، وضعوا معاطفهم وجمعوها في أكوام لإبراز المرْمَيَيْن ثم اشتبكوا وبدأوا في ركل الكرة.

هذا الطفل البدين لا مهمة له سوى حراسة المعاطِف. لا يمكنه أن يتسلى بمجريات المباراة، ولا يمكنه أن يتناول أكلا خفيفا بينما الآخرون يلعبون، ولا يمكنه حتى أن يصفق (لحركة لعب ما). إذا صفق أو احتج على حركة سيضربه الفريق الخاسر. وإذا قال لهم: «إنها كرتي!» سيضربه أيضا الفريق الرابح.

هذا الطفل يعلم أنه حتى في حالة ما إذا لم يضربوه فإنه لن يستطيع أن يقول: «الكرة كرتي!». سوف يدير له أصدقاؤه ظهورهم وسيبقى وحيدا وكرتُه تحت ذراعه تسبب له ثقلا رهيبا على معدته وكأن هواؤها أصبح رصاصاً؛ وكأنَّ بُطَيْناً آخر نشأ له فوق بطنه الصغير.

الأطفال البدناء الذين يشتري لهم آباؤهم كرات محكوم عليهم بأن يضحكوا بهدوء ويصمتوا.

– اذهب إلى البيت واحمل معك الكرة.

– خذ كرتك واذهب ودعنا في هناء.

– إذن احفظ كرتك حيث تحفظ الدجاجة بيضها.

رأيت طفلا بدينا يقترب من قنطرة البِيَدْوكَّتُو [١] كان ينظر حواليه بارتياب وكأنه يريد أنه يتأكد تا إذا كان أحد يتبعه. ولما رأيت أنه يحمل كرة، اعتقدت أنه ينوي الانتحار. جريت حتى اقتربت منه فنظر إليّ بخجل ثم قال بصوت عذب رنان:

– سأرمي الكرة. لقد سئمتها.

– تحب أن تلعب بالكرة؟

– أجل . يعجبني. لكن لا أحب أن ألعب وحدي.

– ولم لا تلعب مع أصدقائك الصغار؟

– لا يريدون.

أفرغ الطفل الكرة من الهواء.

– لماذا تفرغها من الهواء؟

– لا أريد أن تهبط وهي حية. لا أريد أن تنط وتعود إليّ مرة أخرى. لا أريد.

رمى الولد الكرة كمن يرمي نعلا من حلفاء أو قنب. سُمِعَ صوت الكرة وهي تسقط تحت القنطرة «بلاف». لكن الطفل لم يشعر بأي أسى، لأنه أفرغها من هوائها حتى تهبط وهي ميتة. وهكذا لم يحس بالضربة.

– كان علي أن أتخلص منها.

– فهمت.

– لا لم تفهم يا سيدي. كنت مستعدا أن لا ألعب بالكرة أبدا. لكن أصدقائي لم يرضوا أن أخلع معطفي ولو حتى لأحرس معاطفهم. كانوا يقولون إني كنت أخلع معطفي ليعتقد الناس أني ألعب

* قاص وشاعر من إسبانيا.

* * باحث من المغرب.

معهم. كانوا يقولون...

انفجر الطفل باكيا. تجمع حولنا بعض المارة.

- ما حصل لهذا الطفل؟

أجبت:

- الكرة.

وحتى لا أكذب، أشرت إلى الشارع السفلي وكأني أريد أن أُفْهِمَهُمْ أن الكرة ضاعت هناك.

فقال المارة بصوت واحد:- **لا تبك أيها الطفل. سيشتري لك أبوك كرة أخرى. لا تبك أيها الطفل، سيشتري لك أبوك كرة أخرى..**

واستمر الطفل في البكاء غير مكترث بهذه التعزية(٢).

وبعينين سابحتين في الدموع، محاطتين بالدموع، نظر إلي الطفل نظرة خوف. وكدت أقول له: «هيا. قد لا يشتريها لك أبوك»، لكن جماعة المارين ازداد عددها بشكل خطر. وإذا برجل يبدو جريئا وحازما يقترح بصوت مرتفع:

- فلنشتر حالا كرة لهذا الصبي. هذا نصيبي بسيطة هاتوا! فلنشتر له كلنا كرة.■

الهوامش

❖ بيلاريس، مانويل، قصص الغليون الجيد والغليون الرديء ، برشلونة، مطبعة روكاص ، ١٩٦٠

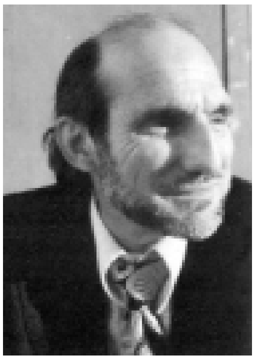
١- بيادوكتو: قنطرة من حديد علوها مئة وثلاثين مترا على خندق بشارع سيكوبيا بمدريد. تربط حي بالاصيو بحي لالاتينا. كانت مسرحا لعدة انتحارات نظرا لعلوها.

٢- استعار القاص للكرة صفة الموت (muerte) لما انفشت وانعدمت حركاتها، ولهذا تحلق المارة حول الطفل لتعزيته وتهدئة روعه كما لو فقد عزيزا عليه (المترجم).

مانويل فرنانديس مارتينث، وهو الاسم الحقيقي لمانويل بيلاريس (١٩١٢- ١٩٩٢) شاعر وقصاص إسباني ، يقترن اسمه بالمواضيع الاجتماعية و الأسلوب البسيط. تستمد النزعة الاجتماعية نسغها من الظروف التي عاشها بوصفه إنسانا عصاميا زاوج بين الدراسة و العمل. اشتعل عاملا بمنجم و مساعد بناء و بائع حديد ومستخدما بمكتب للسكك الحديدية. وجد في القصة القصيرة والشعر وسيلة للتعبير عن إحساساته ومشاعره وموقفه من الوجود.

من أعمال مانويل بيلاريس: قصائد منجمية (١٩٦٤)، مجتمع بلا حدود (١٩٥٠)، حكايات من حوض منجمي (١٩٥٠)، الرصيف (١٩٥١)، قصص الغليون الجيد والغليون الرديء (١٩٦٠).

بمناسبة مرور عام على وفاة الفنان التشكيلي العراقي شاكر حسن آل سعيد ستنشر «ثقافات» في عددها القادم ملفاً فنياً سيساهم فيه بعض الكتاب والباحثين وأصدقاء الفنان الراحل.



الفنان العراقي الراحل شاكر حسن آل سعيد

الفكر الممكن ومقاربة الظواهر الممكنة..

اكتناهات أخرى في خطاب السوبر حداثة

ياسر عثمان *

(١)

الأفكاروية

الأفكاروية.. اللامحدد في النص، والكون، واللغة،و الدين، والفلسفة، والمعنى.. الليبرالية وما بعدها.. الحداثة وما بعدها.. الحرية والحرية المتعالية.. الفرد، والمجتمع، والدولة، وكيف يتحقق معنى الأول ووجود الثاني من خلال الأخيرة.. ودوال معرفية وفلسفية أخرى يقارب لها حسن عجمي مؤلف هذا الكتاب «السوبر حداثة.. علم الأفكار الممكنة» الصادر عن دار بيسان للنشر والتوزيع والإعلام- بيروت ٢٠٠٥م.

ينطلق الكتاب من مقاربة العلاقة بين «الحداثة» و«ما بعد الحداثة»، و«السوبر حداثة»، وكيف يستخدم السوبر حداثة مفاهيم ومناهج ما بعد الحداثة من أجل الوصول إلى الهدف الرئيس للحداثة وهو المعرفة. وتتحقق تلك المقاربة من خلال فرضية رئيسة مفادها «إذا كانت الحداثة هي المذهب المؤمن بوجود منهج عقلي فلسفي أوعلمي مقبول يوصلنا إلى المعرفة، وهي أيضاً المذهب المؤمن بتأصيل المعارف، وإذا كانت ما بعد الحداثة هي المذهب المؤمن باستحالة تأصيل المعارف، فإن السوبر حداثة هي المذهب الذي يستخدم نتائج ومفاهيم ما بعد الحداثة في تحقيق الهدف الرئيس للحداثة وهو المعرفة».

ويقارب المؤلف «الأفكاروية» من منطلق كونها جزءاً من خطاب السوبر حداثة يدرس الأفكار الممكنة وكيفية تطبيقها في ميادين مختلفة، ويسعى إلى التوصل إلى معرفة العوالم الممكنة التي قد تشبه عالمنا الواقعي. فـ (الأفكاروية) أوعلم الأفكار يبحث في موضوعة «دراسة المذاهب الفكرية كافة (الفلسفية والعلمية والاجتماعية والأدبية... إلخ) شرط أن تكون تلك المذاهب لم تنشأ بعد. فهدف (الأفكاروية) هو بناء المذاهب، والأفكار الجديدة ومحاولة الدفاع عنها ورؤية فضائلها (أو نواقصها إذا أمكن) شرط ألا يعتبرها المؤلف هي حقاً مذاهبه وأفكاره. وبمعنى آخر، يحاول علم الأفكار أن يتوصل إلى تحديد مجموعة من الأفكار والمذاهب الفكرية التي من الممكن أن توجد، أو التي من الممكن أن يفكر بها فرد ما في عالم ما، أوالتي من الممكن أن تكون صادقة في عالم ما كما يقول مؤلف الكتاب. أي أن علم الأفكار (الأفكاروية) يساهم في إعطاء العالم حجة معرفية لكي يكتب وينشر ما فكر به، على الرغم من أنه غير مقتنع كلياً بما كتب أوفكر به، هذا لأن ذلك العلم يدرس الأفكار الممكنة، والتي قد لا يعتنقها، أولا يؤمن بها مؤلفها، أو أي فرد آخر.

و«الأفكاروية» علم ليس له منهج محدد بذاته لكن يمكن بفضل بنائنا فكرة ممكنة، أو مذهباً ممكناً أن نبني منهجاً تكناً.

ونظراً لتعدد العوالم، والظواهر الممكنة التي يبحث فيها علم الأفكار «الأفكاروية» فإن مناهج هذا العلم

* قاص من مصر / سكرتير تحرير المجلة.

تتنوع وتختلف باختلاف تلك العوالم والظواهر.

(٢)

من النص إلى المعرفة

- اللامحدد في النص:

لدى كل نص أوخطاب عناصر غير محددة، يقسمها المؤلف إلى ثلاثة أنواع:

- اللامحدد في المفهوم.
- اللامحدد في المذهب.
- اللامحدد في العلاقة.

وتلك العناصر اللامحددة هي التي تميز خطاباً عن خطاب، ونصاً عن آخر. واللامحددات هذه هي التي تميز الخطابات والنصوص. وهي التي لا تحلل ولا تفسر إلا بمحددات ومفاهيم أولية شديدة الوضوح يطرحها النص أوالخطاب لتكون مفاتيح الولوج إلى لامحدداته.

- اللامحدد في العلوم:

ثابت واحد يسعى الكتاب لتأكيده تحت هذا العنوان، ألا وهو أنه لا يمكن من بين النظريات العلمية المتنوعة تحديد الصادق من بين هذه النظريات على وجه الإطلاق، بما أن التناقض بين مضامين تلك النظريات هو السمة الغالبة، على الرغم من اشتراك بعضها في التنبؤ بظواهر بعينها.

- اللامحدد والوقائع:

وقائع العلم غير محددة، ولكن كيف لنا أن نرى اللامحدد في العلم المنظور؟.. كيف نبرهن على أن حدثاً ما هو حدث محدد موضوعياً،في الوقت الذي يحمل الحدث نفسه صفات قابلة للتغير بفعل الزمن؛ فوقائع الماضي أساس وقائع الحاضر. وبين الصفات الموضوعية لكل منهما هوة واسعة تؤكد أن أحداث الماضي تأخذ صفات جديدة ومغايرة من الحاضر والمستقبل بما يجعلها أحداثاً غير محددة.. وهنا يمكن القول إن اللامحدد يقع في صلب الوقائع كما يقع في صلب العلوم.

-اللامحدد في الفلسفة:

كما ما هو من الصعب تحديد الصادق على وجه الإطلاق من بين النظريات العلمية، فالأمر كذلك بالنسبة للمذاهب الفلسفية. إذ إننا لدينا حدوساً فلسفية متضاربة، ومتناقضة تدعونا إلى قبول أفكار ونظريات مختلفة، ومتناقضة، ومن هنا يبقى الحدس لدينا الطريقة الوحيدة لتقييم نظرية فلسفية معينة، وقبولها دون نظرية أخرى.

- الشك واليقين /اللامحدد في المعرفة:

يبرهن المؤلف على المذهب اللامحدد في المعرفة من خلال طرحه لعدد من الأمثلة التي تؤكد صعوبة البرهنة على صدق، أوخطأ نظام من المعتقدات لدينا. وما دام من الصعب برهنة صدق أوخطأ ذلك النظام، فإنه من الصعب ومن غير المحدد موضوعياً ما إذا كان نظام المعتقدات لدينا صادقاً أم كاذباً.. أما الاستدلال المنطقي الذي يطرحه ليؤكد ما ذهب إليه من صعوبة برهنة صحة أوخطأ نظام معتقداتنا هو أنه للبرهنة على صحة أوخطأ ذلك النظام فإن عملية البرهنة هذه تحتاج إلى معتقدات أخرى هي بدورها جزء من نظام معتقداتنا، ما يجعل عملية البرهنة مستحيلة.

ويؤكد المذهب الشكي- الذي يستدعيه الكاتب- النتيجة السابقة نفسها إذ يدعي ذلك المذهب أنه من غير الممكن الحصول على المعرفة، وذلك لأنه لمعرفة(أ) فلا بد أن يكون لدينا برهان على صدق(أ) وعملية البرهنة تلك تتم من خلال (ب) التي تحتاج هي أيضاً إلى برهان من خلال (ج) التي تحتاج إلى برهان من خلال (د).... وبذلك نجد أنفسنا في متوالية غير محددة وغير منتهية من البراهين هي نفسها المتوالية التي تكون لدينا لو بدأنا في معرفة (د) من خلال (ج) و(ج) من خلال(ب) و (ب) من خلال (ا). هذا بالنسبة للمذهب الشكي، أما بالنسبة للمذهب اللاشكي، فإنه يدعي أنه من الممكن أن نعرف (أ)من دون البرهنة على صدقه بل يكفي الاعتقاد به. لكن تبقى لدينا مسألة اللامحدد نفسها التي تقول إنه

من غير المحدد ما إذا كان للمذهب الشكي أوالمذهب اللاشكي قدرة تفسيرية مقبولة. وما سبق لا ينطبق على نظام المعتقدات لدينا فحسب، بل يقودنا إلى أنه من غير المحدد معرفة أي المعتقدات الراسخة لدينا خطأ وأيها صادق.

- اللامحدد في مسألة اللغة والكون والمعنى:

هناك تفسيران على الأقل في ما يطرح الكتاب لحقيقة أننا لا نستطيع إلا أن نستخدم مفاهيم الأشياء عندما نتكلم:

- التفسير الأول(المتعالي): ويذهب ذلك التفسير إلى كوننا لا نستطيع إلا أن نستخدم مفهوم الشيء في تعابيرنا اللغوية لأن الأشياء موجودة حولنا. فعندما نقول: إنها تمطر، فهذا معناه أن الغيوم هي التي تمطر. وهذا التفسير هو الذي يبرهن على وجود (أ) من خلال الإشارة إلى مفهوم(أ)

- أما التفسير الثاني: فهو التفسير الدارويني الذي يقول: إننا لا نستطيع إلا أن نستخدم مفهوم الشيء في لغتنا لأننا إذا لم نستخدم مفهوم الشيء فلن نبقى أحياءً. فاستخدامنا لصفات النمر عند التعبير عن وجوده بالقرب منا قد يستغرق وقتاً أطول. فإذا قلنا إنه توجد الصفات التالية خلف الأشجار: صفة المشي على أربع، وصفة السرعة في الجري، وصفة القدرة على التهام البشر إلخ. إذا قلنا ذلك، فإننا سنحتاج إلى وقت أطول لنعرف ماذا يوجد بالقرب منا خلف الأشجار.

وعلى الرغم من اختلاف التفسيرين السابقين، فإنه من غير المحدد معرفة أي منهما صادق وأيهما خطأ. هذا فيما يتعلق بمسألة اللامحدد في الكون واللغة. أما فيما يتعلق بمسألة اللامحدد في المعنى، فإنه من غير المحدد معرفة ما إذا كانت الظروف الخارجية أم الحالات الداخلية للفرد هي التي تحدد المضمون أوالمعنى.

- اللامحدد في الطبيعة، والفن، والأدب:

يقرأ المؤلف تحت هذا العنوان في عدد من الاستدلالات التي من خلالها يتحقق من فرضيته القائلة باستحالة تعريف المادة والفن والأدب. وتتحقق عملية الاستدلال لديه من خلال تفكيكه الماهيات والتعريفات المتنوعة للمادة والفن والأدب.

وبمنطق التفكيك ذاته الذي ينتهجه يثبت فرضيته عن المعرفة. تلك الفرضية التي تشير إلى أنه من غير المحدد ما إذا كانت لدينا معرفة أم لا.

(٣)

من البيولوجيا والدين

إلى الظواهر الاجتماعية والعقل الجماعي

- الفرضية الأولى التي يسعى المؤلف للتحقق منها في هذا الجزء من الكتاب هي أن لامحددية الأديان والأشياء والظواهر الاجتماعية والصفات والأنظمة هي التي تقودها إلى النمو والتطور.. فسؤال لماذا نشأت الأنظمة، والأديان، والصفات، والأشياء؟ لا توجد له إجابة محددة. وهذا ما قادها جميعاً للنمو، والتطور.

- أما الفرضية الثانية، فهي أن مقاربات الواقع، والظواهر، والأحداث الاجتماعية تحتكم إلى أسس ونظريات مختلفة ومتنوعة باختلاف وتنوع المجتمعات التي تنشأ فيها تلك الظواهر والأحداث. فالمجتمع الديني يتقبل فكرة أن الدين عاملٌ أساسيٌ في تحديد المجتمع وظواهره.

أما المجتمع الذي يسيطر عليه عامل الاقتصاد فهو المجتمع الذي اقتنع بفرضية أن الاقتصاد يشكل العامل الأساس في تحديد ظواهر المجتمع.

- وتأتي الفرضية الثالثة التي تقول: إن الظواهر الاجتماعية ظواهر تراكبية. ويستفيد المؤلف في تحقيقه هذه الفرضية من مفهوم التراكب القائم في ميكانيكا الكم. كما أن تلك الظواهر الاجتماعية لا يمكن التسليم بوجود قوانين تحكمها. وأيضاً لا يمكن التسليم بمطلقية وجود مثل تلك القوانين.

- وأخيراً يطرح هذا الباب مقاربات أخرى للمؤلف تتعلق بالفعل الجماعي والفردي والفرضيات التي تحكم عمل كل منهما.

(٤)

من الديمقراطية والأخلاق إلى الدولة والفرد

يقارب الكتاب في هذا الفصل عدداً من المفاهيم التي تبدو قلقة باستمرار في الفكر السياسي مثل:

- مفهوم الديمقراطية، والليبرالية، وكيف يشكلان معاً نظرية واحدة تشكل بدورها المدخل الرئيس للنظام السياسي الأفضل. ثم يراهن المؤلف بعد ذلك على مبدأ إعادة توزيع الثروة بوصفه الضمانة الأقوى للحفاظ على حقوق الآخرين في حرية التصرف فيما يملكون ولا يمكن لهذه الضمانة أن تتحقق دون منح الأفراد حقهم في امتلاك عمل وبيت، وتعليم مجاني، وطبابة مجانية، وكذا حقهم في امتلاك غذاء مجانا، ومنحهم ضمانة شيخوختهم.

- الحرية بمفهوميها السلبي والإيجابي، والحرية المتعالية، والرأسمالية اللااحتكارية.

وأخيراً مفهوما التعددية والقومية، وكيف يساهم احترام الدولة والمجتمع للأولى في بناء الثانية.

- من المثقف؟ وما دوره الاجتماعي؟

يقرأ المؤلف في هذا السؤال مستنداً بالأساس إلى رؤية إدوارد سعيد للمثقف ودوره الاجتماعي، ومستعيناً بمقولة سعيد «إن الدور الاجتماعي للمثقف يكمن في ان يكون لا منتمياً إلى جماعة، هاوياً لا يتقن العلم كحرفة، ومعكراً للوضع الراهن. فالمثقف هو الشخص الذي من غير الممكن التنبؤ بتصرفاته لأنه لا يرضخ لسلطة عقيدة ما أو حزب ما... ومن إحدى وظائفه أن يحطم المسلمات والمفاهيم السائدة التي تُحِدُ من التفكير والتواصل الإنساني..» بمعنى أن المثقف يجب أن يكون مستقلاً فكرياً. وهذا لا يتحقق له إلا عندما يصبح هاوياً لا محترفاً.

ويختم المؤلف مقاربته مفهوم المثقف بقراءة الاختلاف الكائن في مفهوم المثقف في كل من الحداثة، وما بعد الحداثة، والسوبر حداثة. فالمثقف في الأولى هو مالك المعيار الصحيح للحكم على المعتقدات وصاحب الحقيقة والمعرفة..وفي الثانية هو الناقد والرافض لمعيار صحيح ولحقيقةٍ، ومعرفةٍ واحدة، لأن المعيار متكثر والحقيقة والمعرفة نسبيتان.أما السوبر حداثة فتقول: إن المثقف غير موجود، هذا لأن مفاهيم: المعيار، والحقيقة، والمعرفة لابد أن تستبدل بمفهوم الممكنات، فالسوبر حداثة تدرس ما هو ممكن، وليس ما هو صادق، وما هو معرفة بالنسبة إلى معيار معين أوآخر.

ويؤكد المؤلف جوهر خطاب السوبر حداثة في هذه المسألة «فبدلاً من أن تقول السوبر حداثة أنا أعرف أوإنها لحقيقة بأن كذا، تقول من الممكن أن كذا».

- الأخلاق والثورة:

يقرأ هذا العنوان في رؤية الحداثة، وما بعد الحداثة، والسوبر حداثة في مفهوم الثورة وطبيعتها، وكيف أن الحداثة تدعي الأفضلية للنظام الديمقراطي الليبرالي،أو النظام الاشتراكي، وكيف تدعي ما بعد الحداثة أنه لا يوجد نظام من النظامين السابقين أفضل من الآخر. وأخيراً كيف تبرهن السوبر حداثة على أن النظام التوازني الذي يجمع النظامين الديمقراطي والاشتراكي هو النظام الأفضل الذي يحقق دولة ترعى الحقوق الإنسانية وتدشن منظومة الأخلاق.

- مقام الدولة مقام الفرد:

تدور تلك الموضوعة من الكتاب حول مفاهيم الفرد، والدولة، والمجتمع وطبيعة العلاقة السببية فيما بينهم. وكيف تصنع الدول مجتمعاتها. فالدولة التي تشغل مؤسساتها، وتحقق الحريات، والعدالة، وتهتم برفع دخول الأفراد هي التي تبني المجتمع، وتحقق له النهضة في شتى الميادين.

(٥)

من الهوية والحرية إلى الوعي والكون

موضوعة هذا الجزء من الكتاب تدور حول مفاهيم: الكون، الوعي وعلاقة الأول بالثاني، ثم

مقاربة مفاهيم الهوية، والحرية انطلاقاً من مقولة ماكس تغمارك Max Tegmark بوجود أكوان متطابقة، ولا متناهية في العدد. هذه العوالم متشابهة في أدق التفاصيل كأنها مرايا تنظر بعضها بعضاً إلى بعض».. من جهة أخرى، وانطلاقاً من فيزياء الأكوان المتطابقة فإنه حسب المؤلف تتنوع نظريات الهوية الشخصية استجابة لفرضية وجود أفراد مشابهين لنا في أكوان أخرى محتملة، كل فرد منهم هو قرين لفرد في عالمنا يطابقه مادياً وفسيولوجياً وسيكولوجياً.

وتواجه نظريتا المذهب المادي، والمذهب السيكولوجي، وهما أهم نظريتين تقاربان تلك المسألة (مسألة الهوية الشخصية) تواجهان انتقادات ترفض أن تكون الهوية الشخصية كامنة في التطابق المادي والسيكولوجي، ومن ثم فإن إمكانية الاختلاف الفيزيائية هي الأصدق في تحليل الهوية الشخصية، بما أنها ترينا كيف يختلف- فيزيائياً- كل فرد في أي عالم عن قرينه في العوالم الأخرى من حيث تصرفات كل منهما.

(٦)

التفسير اللغوي والمشاكل الفكرية

يبدأ هذا الجزء من الكتاب بطرح فرضيته الأساس وهي أن الحقائق والأشياء والأحداث ليست سوى بناءات لغوية. وبذا يمكن مقاربة مفاهيم مثل مفهوم الاحتمال، والدين، والمعتقد على أنها بناءات لغوية. فعملية الاشتقاق اللغوي، وعملية إعطاء معانٍ جديدة للكلمات الجديدة هما العمليتان اللتان تبنى على أساسهما الأديان.. فمثلاً يمكن مقاربة مفهوم «الله» نظرياً عن طريق الاشتقاق كما يسوقها الكاتب. فكلمة «الله» مكونة من أداة التعريف «ال» وكلمة « له». و« له» في اللغة تعني ملكه، ومالك الأشياء هو صانعها. أي أن الله هو مالك كل شيء وهو العظيم، وهو القادر إلخ. ويختم المؤلف هذا الجزء بإبراز دور التحليل والتحليلية في حل المشكلات الفكرية والجدليات العلمية القائمة في العلاقات بين الأشياء مثل العلاقة بين المادة والطاقة، والعلاقة بين العقل والجسد.

(٧)

الفلسفة الافتراضية والنصوص الممكنة

- المنهج العلمي والنصوص الافتراضية:

المنهج العلمي هنا هو المنهج الذي ينظر إلى النص الأدبي على أنه مكون من حقائق الفيزياء، ومحكومٌ من قبل قوانينها فيستعين بالنظريات العلمية من أجل أن يفسر النص. وانطلاقاً من هذه المقولة، ومن مبدأ الارتياب الذي يحكم العالم الفيزيائي يقارب المؤلف مسألة النص الافتراضي، وكيف تتسع المسافة بين ذلك النص، وواقعه، ويحقق مقاربته تلك من خلال مقاربته كتاب «رخامة الإسفنج» لمحمد خريِّف، وديوان «أبابيل على وتر الكرنفال» لـ لامع الحر.

ثم يختم المؤلف كتابه بطرح عددٍ من تحليلات السوبر حداثة، ورؤيتها للمفاهيم والأشياء. ومقاربة هذه التحليلات بما تقدمه الحداثة، وما بعد الحداثة من تحليلات للمفاهيم والأشياء نفسها، ثم يطرح المؤلف سؤاله الرئيس في هذا السياق «هل نحن في عصر السوبر حداثة؟».■



سعد الله ونوس والمسرح السياسي

هيا صالح *

منذ عرف الكاتب السوري الراحل سعد الله ونوس طريقة الكتابة للمسرح، وهو يسعى جاهداً، فيما أنجز من أعمال، وفي كتاباته النَّظرية على حدّ سواء، إلى خلق مسرح عربي له هويته الخاصَّة وملامحه المختلفة. فكان أن ابتدع مصطلح «مسرح التسييس» الذي كان الخيار التقدّمي والتطوّر الطبيعي للمسرح السياسي، الذي آمن به ونّوس أداةً من أدوات التَّغيير الاجتماعي، وفنّاً ذا رسالة تنويرية، تتعدَّى مجرد الإضحاك والتَّسلية، إلى الغوص في أعماق المجتمع، وطرح قضاياه، وتبنّي همومه، دون أن يُؤَثِّر ذلك على فنّيات المسرح.

ولا غرابة في ذلك، فونّوس يرى أن المسرح «نشأ سياسياً وما يزال، وحتّى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة، ويتحاشى الخوض في مشاكلها، ويبتعد ما استطاع عن شجونها ودوّاماتها، فإنه يعبّر عن موقف سياسي، ويؤدّي وظيفة سياسية، هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية، وإلهاؤهم عن التفكير بأوضاعهم، وسبل تغيير هذه الأوضاع، وذلك جوهر المسرح».

وانطلاقاً من وجهة نظره هذه، فإن ونّوس يدرك جيّداً أبعاد العلاقة الوثيقة تاريخياً بين المسرح والسياسة، منذ عصر الإغريق الذين توجّه مسرحهم لكل فئات المجتمع، معبّراً عن التناقضات الموجودة في ذلك الزمن، والتي فرضَتْها ظروفه السياسية والاجتماعية والاقتصادية... مروراً بمسرح شكسبير الذي ركّز على الصراع المرير بين المجتمعين الإقطاعي السائد، والرأسمالي الذي يسعى إلى فرض وجوده، وليس انتهاءً بالمسرح الذي ارتبط بالحركة الثورية الشيوعية، ممّا قاد إلى تعريفه بأنه «مسرح طبقي، انبثق من نضال الطَّبقة المُسْتَغَلَّة في نضالها ضدّ الطبقات المُستَغِلَّة».

هذا الموضوع الشائك، كان مدار اهتمام الباحثة صبحة أحمد علقم، التي أنجزت فيه كتاباً بعنوان «المسرح السياسي عند سعد الله ونوس»، والذي صدر بدعم من وزارة الثقافة الأردنية قبل فترة وجيزة، في ٢٣٠ صفحة من القطع الكبير، توزَّعت على ثلاثة فصول رئيسة، وتمهيد يتضمَّن تعريفاً بمصطلح المسرح السياسي وظروف نشأته، حيث أكّدت الباحثة فيه أن هذا الشكل من المسرح نشأ وازدهر عربياً بعد هزيمة حزيران (١٩٦٧)، في إطار محاولته تقديم رؤية واعية للواقع العربي ومشاكله، رغم ما اتَّسم به في بداياته من حماسة زائدة، وخطاباتية مباشرة، على يد كتَّاب المسرح، ومنهم ونوس نفسه الذي فضَّل لاحقاً تبنّي مصطلح «مسرح التسييس»، والترويج له، بدلاً من مصطلح «مسرح التسييس»، لأن مسرحه لا يقوم فقط على طرح القضايا السياسية، وإنَّما يَعْمَد إلى تسييس الطبقات الكادحة التي من المفترض أن يتوجّه إليها مع ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية، وهو ما ينسجم وتطلعاّت هذا الكاتب الإشكالي إلى بناء علاقة إشكالية مع اللغة، بدأت بالتبلور -كمشروع- بعد الهزيمة، حيث كان ونوس يطمح إلى إنجاز الكلمة- الفعل، التي يندغم في سياقها حلم الثورة وفعل الثورة

* كاتبة من الأردن.

معاً...

وتحدّد الباحثة ثلاثة عناصر رئيسة في مسرح ونوس التسييسي، وهي: القضية السياسية التي تستحق الاهتمام منه، والقالب الفني الذي يُجَسِّد هذه القضية، والجمهور -وهو أهم عنصر- لأنه محور العملية المسرحية عنده، كما يُشير في بياناته النَّظرية... وهذا الجمهور يتشكَّل من الطبقات الفعليَّة التي تحتاج إلى التسييس، وهي الطبقات الشعبيّة، لأن الطبقة الحاكمة مسيَّسة، وتهدف إلى تدمير الطبقة الشعبيَّة، وإبقائها في دائرة الجهل، مع امتلاكها القوة اللازمة لذلك، سياسياً واقتصادياً.

وربما كان أهم ما يميِّز مسرح التسييس الذي ابتدعه ونوس عن المسرح السياسي، أن جميع الوسائل والأشكال الفنيّة المسرحية بالنسبة له، مؤسَّسة على إقامة حوار بين خشبة العرض وصالة الجمهور. وفي ذلك يقول ونّوس في كلمة ألقاها في الاحتفال بيوم المسرح العالمي (١٩٩٦): «لو جرت العادة على أن يكون للاحتفال بيوم المسرح العالمي، عنوان وثيق الصلة بالحاجات التي يلبّيها المسرح، ولو على مستوى رمزي، لاخترتُ لاحتفالنا اليوم هذا العنوان: «الجوع إلى الحوار»... حوار متعدّد ومركّب وشامل...

فالحوار، كما نعلم، يتطلَّب أجواء مفعمة بالحرّيّة والديمقراطية، وهذا ما تفتقر إليه المجتمعات في العالم الثالث، حتى أنّ انعدام فعاليَّة المُتَفَرِّج العربي، يُعَدُّ من أبرز العوائق التي واجهت مسرح التسييس، منذ بداياته، إلى يومنا هذا، رغم أن هذه الظاهرة ناتجة بالأساس عن إحكام سيطرة السلطات الحاكمة على المجتمعات والشعوب التي تحكمها، وسلبها حرية الفرد في التعبير، وقراره الخاص المبنيّ على قناعاته.

ونتيجةً لما تلعبه السلطة من دور رئيس في تقليل فعالية المتفرج العربي، لجأ ونّوس (أسوة بغيره من كتَّاب المسرح) إلى التراث، كوسيلة للإفلات من الرقابة على مسرحه الذي يسعى من خلاله للوصول إلى الجماهير، والتأثير عليها. فكتب زونّوسس تحت تأثير وطأة المسرح السياسي المباشر أربع مسرحيات هي: (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران ، الفيل يا ملك الزمان، مغامرة رأس المملوك جابر، والملك هو الملك)، وظل مسكوناً بالمسرح التسييسي حتى أعماله الأخيرة، مثل: (الاغتصاب، منمنمات تاريخية، يوم من زماننا، أحلام شقية، ملحمة السراب، والأيام المخمورة)، ولكن بعيداً عن حدّية هذا الشكل من المسرح التي كانت موجودة في الستينات والسبعينات، وفي ذلك يقول ونوس، بعد ما شاهده من تغييرات في بنية المجتمع العربي في التسعينات خصوصاً: «إن فاعلية المسرح في تقديري الآن، هي بالضبط ألا يشغل نفسه في التغيير الثوري السريع، وأن يكون وسيلة معرفية توسّع أفق المتفرج معرفياً...».

وتدرس الباحثة صبحة علقم في الفصل الأول من كتابها القضايا السياسية في مسرحيات ونّوس، وأوّلها قضية السلطة، التي يأتي اهتمامه بها محصلة طبيعية لاهتمام مسرحه بتغيير المجتمع، فهو يعتقد أن السلطة تمتلك الوسائل القادرة على إحداث التغيير، بل تكاد تكون المسؤول الأساسي عنه، لأن المتفرج -الإنسان- الذي يُفترض أن يكون المالك لهذه القدرة مُغَيَّبٌ عن الفعل، ومُسْتَلَبُ الإرادة بفعل هذه السلطة.

وبهدف رصد التطور والتحوُّل الذي طرأ على فهم ونّوس للسلطة، ومعالجاتها، تعرض الباحثة مجموعة مسرحيات تمثّل المراحل المختلفة في تجربته، مثل مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير)، التي تتركَّز ثيمتها الأساسية في التنديد بالاستبداد، والطغيان، ودكتاتورية السلطة، وذلك من خلال حكاية مواطن بسيط مسالم بعيد عن أمور السياسة، لكنه يجد نفسه فجأة أسير شرك كلامي خانق قاده إليه أحد مخبري السلطة... ويتطرَّق ونّوس في هذه المسرحية إلى تصارُع السلطات وانقسامها، مع الانقلابات المسرحية المتوالية على صعيد الشكل، وهو في هذا الأمر إنّما يحاكي الواقع العربي في الستينات.

ويعالج الكاتب في مسرحية (جثّة على الرصيف) ما أفرزه الواقع السلطوي من تفاوُتٍ طبقي بين فئتين اجتماعيتين؛ الأولى تملك كل شيء، بما في ذلك

السلطة، بينما الثانية لا تملك حتى حقّ أفرادها في الموت بسلام، وقد عدَّ بعض الباحثين مناقشة ونّوس لهذه القضية في الستينات، بمثابة دلالة واضحة على تحوّله عن الفكر الوجودي العبثي إلى الاشتراكية العلمية، التي تطمح إلى تقويض أركان النظام الطبقي. ويبرز هذا التحوّل في مسرحية (الفيل يا ملك الزمان)، التي كشفت عن خطر الفئة التي تأخذ على عاتقها مسؤولية تبصير الناس بواقعهم، وتستثيرهم لتسهيل مهمّتها في الحصول على مكسب ذاتي، ولا يكون الخلاص إلاّ بالتوعية والتعبئة المعنوية لأفراد المجتمع، وامتلائهم بالفكر الثوري السياسي الاجتماعي، وبالمواقف الإيجابية في مواجهة الفساد.

وعموماً، فقد غابت السلطة الدينية عن مسرح أعمال المرحلة الأولى في تجربة ونوس، لتظهر ركناً أساسياً في بنية السلطة في مسرحية (الملك هو الملك)، وترتفع وتيرتها في الأعمال الأخيرة، مدفوعةً برغبة ونّوس في استجلاء أعماق الذات الإنسانية، بينما حافظت السلطة السياسية على وجودها قوّة ضاغطة على أفراد مجتمع المسرحيات، عبر أجهزتها الأمنية والعسكرية، فكانت الأداة التي تبطش بالشعب، وتنفّذ أوامر السلطتين الدينية والاقتصادية.

وفي الوقت الذي غابت فيه أحداث الصراع المباشر بين أقطاب السلطات في أعمال ونّوس، ظهرت السلطة التربوية – الاجتماعية، خصوصاً في مسرحية «يوم من زماننا» التي تكرِّس سطوة الدولة وأنظمتها، دون مراعاة لهدفها المتوقَّع، بزيادة وعي أبناء المجتمع، كما ظهر أفراد مجتمع المسرحيات يعانون الجوع والقهر والظلم، مع غيابهم عن المشاركة الفاعلة في سير أحداثها، في أعمال مرحلة ما قبل حزيران.

وبالنسبة لقضية فلسطين، فبالإضافة إلى مسرحية (حفلة سمر)، التي ناقش فيها ونّوس أسباب ضياع الأرض الفلسطينية عام ١٩٦٧، فقد أفرد مسرحية أخرى طويلة بعنوان (الاغتصاب) كتبها عام ١٩٨٩ لمعالجة هذه القضية، وهي عبارة عن تأمّل شخصي من جانبه، ودعوة إلى إعادة التفكير بهذه القضية الجوهرية، بصورة ديمقراطية بعيدة عن المخاوف والمحرّمات، والمناخ الإنشائي الذي أُحيطت به. إذ يتوجّب علينا أن نفهم جوهر الصراع العربي – الصهيوني، وأيديولوجية العدو، حتى نتمكّن من مقاومته، وهذا ما عمل الكاتب في مسرحيته على تحقيقه، خصوصاً وأن الأعمال المسرحية العربية التي تناولت حضور الشخصية الصهيونية الدرامية وجهاً لوجه مع الشخصية الفلسطينية في بؤرة درامية واحدة متشابكة، قليلة جداً.

وفي السياق ذاته، تؤكّد الباحثة أن مسرحية (حفلة سمر) فجَّرت جملة من القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية دفعة واحدة، وأظهرت هذه القضايا وتداخُلها من منظور تقدّمي، وهذا ما أدّى إلى منع عرضها في دمشق لفترة طويلة. فقد انتقدت المسرحية أبواق الإذاعات ووسائل الإعلام إبان الهزيمة، تلك التي أوقعت الناس في شرك التظليل، ولم تقدّم صورة واضحة وحقيقية عن أجواء المعركة، إذ كانت تتحدّث عن نصر مؤزّر، بينما كانت تجري على أرض الواقع هزيمة ساحقة.

أمّا الفصل الثاني من الكتاب، فقد جاء بعنوان (تقنيات مسرح التسييس)، ورصدت علقم فيه مجموعة من التقنيات التي استخدمها ونّوس في أعماله، وأهمها تقنية التغريب التي تُعَدّ ثمرة من ثمرات عشقه للمسرح الملحمي البريشتي. حيث يتجاوز التغريب كونه مبدأً جمالياً، ليشير إلى موقف أيديولوجي وسياسي، من خلال ربطه بمقاومة الاستلاب الاجتماعي. ويتم التغريب بوسائل عدّة، أبرزها: الرواية، بمعنى أن يحلّ السرد محل الدراما، بهدف تبديد الوهم الذي يسيطر على مُشاهد العرض المسرحي، وإبعاد الأحداث المسرحية، مِمّا يتيح للمتفرج فرصة الحكم على ما يجري أمامه، خصوصاً وأن الراوي يحرص على أن يؤكد بُعْدَ الأحداث عن الزمن الحاضر، وتعلُّقها بأناس وظروف سابقة.

ومن وسائل التغريب أيضاً: التأكيد على تاريخية الأحداث، أي نقل الأحداث من زمان العرض ومكانه

إلى زمان ومكان آخرين، وهناك أيضاً تقطيع الحادث المسرحي، فالحكاية في هذا المسرح البريشتي، لا تُقَدَّم بشكل متسلسل ومتصاعد، وإنما تتخلّلها وقفات وأغنيات وتعليقات، وعرض للافتات، وعناوين للأحداث، ووصف للشخصيات إلخ.

وقد استخدم ونّوس كل هذه الوسائل، فهي تبرز واضحة في معظم مسرحياته، خصوصاً: (الملك هو الملك، الفيل يا ملك الزمان، ومغامرة رأس المملوك جابر)، كما يلجأ ونّوس إلى الخطاب التعليمي المباشر، وفَضْحِ اللعبة المسرحية، والمسرح داخل المسرح (سهرة مع أبي الخليل القباني نموذجاً).

وتتوقّف الباحثة عند التسجيلية، كشكلٍ من أشكال المسرح السياسي، والتي تكمن قوتها في أنها تختار من جزيئات الواقع عيّنة قابلة للاستعمال والعرض نموذجاً للأحداث الحاضرة والمهمة، فهي لا توجد في مركز الأحداث، لكنّها تأخذ موقف المراقِب والمحلّل لتدمج الجمهور في القضية المطروحة بشكل مختلف، وتبسط الحقائق والمواقف التي تعرضها بشكل حادّ وعنيف. بعد ذلك تعرّج علقم على موقف ونّوس من الاقتباس والإعداد المسرحي، ومفاده أن النّص المسرحي ليس معطى ثابتاً وواحداً في الزمان، بل أن له تاريخيّته المتغيّرة والمتنامية، ويترتّب على ذلك أن أيّ نص مسرحي قابل للتجديد وإعادة الإبداع، وفقاً لطبيعة العصر الذي يعيش فيه المتفرج. أضف إلى هذا أن النص المسرحي إذا كان وليد زمانه، فإنه -بلا شكّ- وليد البيئة التي يظهر فيها ويحمل خصوصيتها، لذلك حين ترحل المسرحية لِتُقَدَّم في بيئات أخرى قد تتحوّل خصوصيتها البيئية إلى حاجز يحدّ من فعاليّتها، وإلى غرابة تصرف الجمهور العريض عنها، مّا يترتّب على المقتبِس أن يدرس بيئته التي ستُقَدَّم عليها العروض، ومتفرّجه الذي يحاوره.

ويُخْتَتم الكتاب بفصل، درست الباحثة فيه بعض مسرحيات ونّوس الأخيرة على مستوى الأحداث والشخصيات واللغة، بدءاً من مسرحية (الاغتصاب)، التي يعدّها النّقاد إضافة جديدة على صعيد الشكل والمضمون في تجربة ونّوس المسرحية، فكانت إبداعاً خالصاً له، وبداية مسار جديد في تحديد معالم شكل مسرحي خاص به، ينأى عن صالة العرض المسرحي وجمهورها، فضلاً عن أنّ ونّوس يستفيد في هذا العمل من جميع التيارات المسرحية التي اطّلع عليها، فثمَّة تأثر واضح بمسرح العبث، وثمّة استعارة لبعض التقنيات الروائية، كتداعي الذاكرة.

وما من شك في هذا الشكل المسرحي الذي ابتدعه ونّوس، كان حصيلة سنوات من القراءة والتأمّل والتجريب المسرحي، فهو يقول بهذا الشأن: «انقطعتُ عشر سنوات عن كتابة المسرح، كنت أعلم خلالها أنني لا أستطيع أن أواصل الكتابة إلاّ بعد مراجعة جدّية لما أنجزته، وإلى ما آل إليه المسرح في بلادنا». وونّوس هنا يعترف أن المسرح يعاني الآن من طغيان وسائل الاتصال الأخرى عليه، وتراجع دوره السابق، لذلك حاول تطوير أشكاله، حتّى يحقّق له البقاء؛ فهو «العلامة الحقيقية على وجود مجتمع مدني» الذي يفتح أقنية الحوار، ولا يُغلق الأبواب بوجهها، وغيابه يعني غياب الحرية الإنسانية، لا الفكرية فقط، لأنه في المحصّلة فنّ «لا يزدهر إلاّ بحريّة الكاتب والمتفرّج معا».■

أدونيس في حياة شعرية

جمال الموساوي *

صدر للباحث المغربي الدكتور محمد بونجمة عن دار ما بعد الحداثة بفاس كتاب جديد حمل عنوان «أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية: يقارب فيه قصيدة أدونيس «مفرد بصيغة الجمع» باعتبارها سيرة ذاتية، وفي ما يلي عرض لهذا الكتاب الفريد في موضوعه.

يطرق الدكتور محمد بونجمة في كتابه المعنون «أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية» موضوعا نادرا، من جهة العلاقة الملتبسة والتنافر الذي يبدو بينا بين الشعر كنوع أدبي قائم على استدعاء الخيال قبل كل شيء والسيرة الذاتية كجنس سردي على علاقة وثيقة بالرواية بما يطبعها من ارتباط بوقائع حدثت، قد تكون عادية ومبتذلة وقد تكون أرقى من ذلك. وهو موضوع نادر أيضا من جهة قلة الدراسات التي حاولت القبض على الصلة الممكنة بين الشعر والسيرة الذاتية.

حين نقرأ كتاب «أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية» نجد أنفسنا وسط خطين متوازيين أحسن الكاتب رسمهما ليسيجنا داخلهما، فهو لكي يدفع بأطروحته التي تتوخى إثبات كون قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» لأدونيس ما هي في الواقع إلا سيرة ذاتية، يستدعي عملا موازيا تمكن من خلاله من التقاط الإضاءات التي أثبت بها ما هو سيرذاتي في القصيدة، وهذا العمل هو حوارات وتصريحات الشاعر وخاصة كتاب صقر أبو فخر «حوار مع أدونيس: الطفولة، الشعر، المنفى» الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة ٢٠٠٠

ولكن قبل ذلك يمهد المؤلف لعمله، لأطروحته - لنقل - بالتأكيد على نزوع الكتابات الحديثة نحو تحقيق أكبر تداخل تكن بين الأنواع الأدبية حتى لا يبقى سؤال التباس العلاقة بين السيرة الذاتية والشعر سؤالا ذا أهمية لدى القارئ خاصة وأن أدونيس الشاعر كما ورد في الكتاب «هو صاحب مشروع مشروع حداثي ضخم سواء تعلق الأمر بالتجديد على مستوى اللغة أو بإعادة النظر في التراث» العربي بحيث إن أدونيس هدف إلى «تجاوز الأنواع الأدبية وصهرها في نوع واحد هو الكتابة»، بهذا يكون الدكتور محمد بونجمة قد وطد أساس كتابه، وجعلنا كقراء نبدأ بالتسليم بسلامة طرحه في اعتبار قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» سيرة ذاتية فعلا. كما يدعم توجهه هذا باستدعاء الشاعر الألماني غوته الذي اعتج كل ما كتبه «شذرات من اعتراف كبير» وجان كوكتو الذي يرى أن كل ما يصدر عن الشعراء والكتاب «يسهم في بناء رسمنا الذاتي ويفضحنا»، وبذلك أيضا يكون لعلاقة الشعر بالسيرة الذاتية ما يبررها خاصة مع فليب لوجون الذي غير من تحديده لمفهوم السيرة الذاتية بعد أن أقدم ليرى «على» إنتاج نصوص تتداخل فيها خصائص القصيدة الشعرية بخصائص السيرة الذاتية.

وحين قلت إن بونجمة يطرق موضوعا نادرا فقد كان ذلك وليد إحساس بكون كتابه يفتح الأفق أمام رغبة وفضول جامحين للبحث في هذا المجال بالغ التعقيد والالتباس. ومن هنا لذة القراءة في الكتاب.

ف «أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية» يضعنا في مباشرة في قلب حياة الشاعر الكبير الذي جاء ليزلزل طرائق الكتابة العربية وأشكال اشتغالها وهو المنحدر من من وسط فلاحي وأهله ملتصقون بالأرض والعمل فيها. من هذه الأرض بالتحديد جاء أدونيس والمؤلف يقتنص الحدث. حدث الولادة، حيث خرج الطفل علي إلى الفضاء الرحب (سجل الكتاب ثلاث ولادات لأدونيس: الأولى في قريته قصابين والثانية في بيروت والثالثة في باريس). إذن خرج أدونيس من هذه الأرض التي كانت جرحا. فهل كانت جرحا لأن الطفل علي الذي كانه لم يعش طفولته كأي طفل: لم يستمتع بها وبلهوها؟ ربما، لكن هذا الحرمان أتاح له من جانب آخر أن يعيشها في الشعر ويشكلها كما يريد.

---

* كاتب من المغرب.

يبدو من خلال «القرائن» التي يقدمها الكتاب أن قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» سيرة ذاتية فعلا وأن يحقق شاعر في حجم أدونيس الارتباط الصعب بين الشعر والسيرة الذاتية ليس بالأمر المستعصي، شاعر كل همه زعزعة ثوابن الكتابة العربية والتحليق بها في الآفاق الكونية الرحبة. و يتحدث الكاتب بونجمة عن مقارنة بين أدونيس ودانتي بحيث إن الأخير أعاد النظر في الحضارة الأوروبية بينما تأمل أدونيس صعودا ونزولا الحضارة العربية والإسلامية. إن تأملا بهذا الشكل لشاعر من حجم أدونيس هو تأمل أيضا في تشكيل الهوية كما هو تأمل في تحول الذات الفردية، فهو حين يراجع الحضارة العربية إنما ينظر إلى تحوله هو نفسه باعتباره إنسانا عربيا، وإلى صيرورته في الزمان وإلى تحديد علاقاته بما يحيط به، في ظل تطلعه إلى الكونية التي تمكن من تحقيقها. وقد عثر الدكتور محمد بونجمة على شواهد كثيرة على هذا التطلع المبكر لدى الشاعر وخاصة ما تعلق بلقائه بالرئيس السوري آنئذ شكري القوتلي وإصراره على إلقاء قصيدة عمودية بين يديه وهو لما يتجاوز الثانية عشرة من عمره ، وقد تُوج هذا اللقاء بخوله إلى مدرسة اللاييك في طرطوس، ليصعد منها إلى جبل المعرفة الشاهق ويصبح في ما بعد حامل مشعل الحداثة في الشعر العربي وفي الحياة العربية عموما. يستعرض المؤلف هذا الحدث فيورد المقطع التالي من قصيدة «مفرد بصيغة الجمع»:

ضعوا خشبة
ليتقدم ذلك الواقف
جلست أنظر
قمت مشيت حافيا تحت مطر يضحك
والهواء قصبة تبكي
سميت الفضاء قدما واتجهت نحو الطريق
«متى يبلغ العتبة» سمعت الريح تسأل الريح
«متى توضع الخشبة» سمعت الحجر يسأل الحجر
متى يخرج من اليوم
هذا الطالع كالعدد وأسماؤه النار»

لقد طلع أدونيس شمسا لتضيء طريق الشعر العربي الحديث فأشعلت النيران وبخرت ما ركد من المياه في بحور هذا الشعر حتى إنه عمد إلى تقصير المسافات بين نوعين من الكتابة: الشعر والسيرة الذاتية، فكتب جزءا من سيرة حياته شعرا، وهو ما يصر كتاب «أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية» على تأكيده أي التأكيد على أن أدونيس ألح على الشعر بوقائع حدثت ولكنه جللها بهاتا من الخيال الذي لا يتخلى عنه هذا النوع الأدبي أبدا.

في الفصل الثاني من الكتاب يعمد المؤلف إلى البحث في مسألة امتداد سيرة أدونيس أي قصيدة «مفرد بصيغة الجمع «في» الكتاب: أمس المكان الآن» وذلك من خلال قراءة موازية مرة أخرى . فهو يرى أن الكتاب هو المؤلف النهائي الذي حلم أدونيس – كعادة المفكرين والكتاب الكبار– بكتابته ليقدم عبره تفسيره الخاص للعالم سيرا بشكل خاص على نهج ملارميه الذي تأثر به الشاعر العربي عميق التأثرحتى أن أدونيس لم ينف كونه أخذ فكرة تأليف الكتاب أو المؤلف النهائي عن هذا الشاعر الفرنسي الذي يعتجه حسب ما ورد في كتاب محمد بونجمة شاعرا عربيا في العمق.

وبوقوف المؤلف في هذا الفصل على مناطق مشتركة كثيرة بين «مفرد بصيغة الجمع» و«الكتاب: أمس المكان الآن » يكون قد أثبت فعلا امتداد القصيدة في الكتاب، الكتاب الذي يشكل بدوره سيرة ربما غير مكتملة لأدونيس وقد ينقحها ويشذبها ما دام أن المؤلف النهائي ضرب من الأوهام.

ومع أن «أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية» واضح القصد من خلال العنوان بالذات فإن المؤلف أبى إلا أن يحلق في سماء أخرى محيبا بذلك ما شكل في وقت سابق موضوع جدل ونقاش، أعني التطرق لكتاب كاظم جهاد «أدونيس منتحلا» الذي اعتبره أدونيس في حينه – إذا لم تخني حافظتي– نوعا من تمرد الأبناء. لقد أثار هذا الكتاب حين صدوره زوابع مع توابع كثيرة لكنها لم تنل من قامة أدونيس. وقدلا نجد لتحليق المؤلف في هذا الاتجاه علاقة بسيرة أدونيس الشعرية بالرغم من جزمه بأنه «لا يمكن الحديث عن سيرة أدونيس الشعرية دون الإشارة إلى المسألة التي أثارها الناقد كاظم جهاد وهي الهوامش الأساسية» ولعل العلاقة الممكنة هي فقط كون قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» معنية جدا بهذه الهوامش وما أثارته حولها قراءات أخرى لعبد الرحمان مجيد الربيعي ومنصف الوهايبي وهو ما قد يتوسع فيه الدكتور محمد بونجمة مستقبلا بحكم تخصصه الأكاديمي في شعر أدونيس.■

فنــون





الشاعر والفوتوغرافي محمد الحلواجي *

أنا شجرة ضاربة في حقل الفلسفة وأرفض شرف الصاقي بالسريالية!

حاوره: عباس يوسف **

وكأنَّما الركون للقلب .. فضاءُ لا تَحُدُّهُ حُجُبٌ كي يرتضي هدأة الآفاق.. فالقلب حبٌ فسحته الهيام.. أرضه سبعُ سمواتٍ ثامنها إغراقٌ في الصورة وابتعادٌ عنها بشفيف خيطٍ قُزحيٍّ المروق .. كمن يبحثُ عن صورةٍ تجترحُ دواخله وهو غير قادرٍ على الهمس والبوح .. هسيس القلب متمكّنٌ من القبض والاجتراح.. دَالٌ على الجدَّةِ من المكان .. فاتحٌ لشعرية أو شاعريةٍ أخرى تنهضُ وتتأجّجُ في فُسَحٍ زمانيةٍ ومكانيةٍ ربّما تكونُ أنضر وقعاً على روحه .. أخفض وطأةً عليه مما كان فيه. هكذا عرفتُ الحلواجي.. وهكذا عَلَّنا نلامسهُ اليوم لنتحسّس صُوَرَهُ وصورته المتمارية عبر هذا الحوار:

❖ ما الذي جعلك تندفع للصورة الفوتوغرافية بهذا الشكل القوي؟

❖❖ لم أندفع للصورة.. ولكنها هي التي اندفعت إليّ! فقبل بضع سنوات.. كانت الصدفة وحدها ضالعة في هذا الاكتشاف.. كنتُ أقفُ أمام صخرة الروشة في بيروت.. تماما في البقعة التي يلقي منها المنتحرون أنفسهم إلى الزاوية الأخرى لهاوية العدم والألم! كنتُ واقفا هناك دون أن أفقه طبيعة المكان.. في يدي كاميرا صغيرة أحملها للمرة الأولى في حياتي دون أن أفهم السبب.. وفي تلك البقعة لم أرم نفسي .. لكنني بدأتُ أرمي ببطء بعضا من تاريخي الشخصي وبعضاً من نُثار حياتي السابقة. هكذا بدأ السحر مع الكاميرا التي اكتشفت فيما بعد أن لفظها مشتق من اللغة الإيطالية وهو ذو جذر عربي (قمرة). وكاميرا بالإيطالية تعني حرفيا: غرفة.. والكاميرا البدائية كانت تسمى الغرفة السوداء أو الغرفة المظلمة.. كما اقترح عالم بصرياتنا الحسن بن الهيثم الذي ابتكر في القرن الميلادي العاشر.. عدسة تعتبر بدائية جدا قياسا بالمعايير المتطورة لعدسات اليوم ولكنها كانت رائدة في عصره.. ففي كتابه (المناظر) بحث بن الهيثم في موضوعات انكسار الضوء وكان أول من قام تشريح العين وشرح كيفية تكوين الصور على شبكة العين ووضع لأقسامها

* شاعر وفوتوغرافي من البحرين.

** فنان تشكيلي من البحرين.



أسماء أخذها عنه الطب الغربي.. كما جعل علم البصريات علما مستقلا له اسمه وقوانينه واهتم بالآلات البصرية وقام بحساب درجة الانعكاس في المرايا المستديرة والمرايا المحرفة وتوصّل إلى معرفة قانون تأثير العاكسات الضوئية ثم حقق في تأثير الفضاء على الأشعة وتكبير الأحجام بواسطة الزجاجة المكبّرة. وقد استخدمها العرب والمسلمون في عصر ابن الهيثم لاستطلاع كسوف الشمس.

❖ هل ثمّة علاقة بين الصورتين.. الشعرية والفوتوغرافية؟ فالصورة الشعرية مصدرها القلب..والفوتوغرافية مصدرها العين.. كيف توفق بينهما على مستوى النص؟

❖❖ إذا تطرقت للتوفيق.. فإنني ما أزال أعتبر نفسي في بداية الطريق.. مع خوف لا أخفيه من مغبّة وضع الحدود الصارمة للفصل باعتساف بين أشكال التعبير الإنساني.. حتى أنني عندما أنشر نصاً أبادر إلى تسميته بـ (كتابة) كي أتحرر سلفاً من ورطة الشكل.. أو أعكس للمتلقي بشكل مباشر ورطتي في عدم قدرتي على تحديد هوّية ما كتبته بيقين بارد ومستسلم للطرائق السهلة في إطلاق التسمية؟ ثمَّ لماذا يجب أن تكون هناك تسمية مسبقة لما نكتب؟ لماذا لا يكون الشكل شاسعا مثل بياض الورقة على الأقل؟ فإذا كان المرء رافضا للتقاليد البالية.. كيف له أن يسهم في التأسيس لتقليد يومي أو مُعيش، أو معاصر دون وعي منه؟ لماذا نخاف ألاّ نكون بلا شكل؟ لماذا يجب علينا أن نشبه أحدا.. أو يشبهنا أحدٌ ما؟ لماذا يجب علينا تعليب الكتب على أرفف المكتبات لنكتب على طرف غلاف أحدها كلمة: شعر.. ونكتب على آخر رواية أو مسرحية إلخ.ألا تشبه هذه الكلمات التوصيفية ما يواجهنا لدى دخولنا إلى مركز للتسوق حين نجد يافطات تتدلى فوق رؤوسنا لتقول مثلا: لحوم/ أسماك/ خضراوات/ ألبسة/ أو أحذية!؟ هذا أمر فج.. أما إذا جرى الحديث عن تنوع النص اليوم في الساحة العربية.. فسنجد أن الشعراء يصنفون بتصنيفات مبتسرة تدعو للشفقة.. فهذا شاعر تفعيلة من الطراز الأول، وذاك شاعر نثر ممتاز الخ. أما فيما يتعلق بسؤالك حول مرجعية الصورة الشعرية للقلب والصورة الفوتوغرافية للعين.. دعني أجادلك في هذا الأمر ببيت شعري أعتبره من أجمل ما نزفتهُ روح المتنبي قبل أكثر من ألف سنة : «وإطراق طرفِ العينِ ليس بنافعٍ إذا كان طرفُ القلبِ ليس بمُطرقِ». فبصورة مبدئية أنا أرى أن كلا من الشاعر والمصوّر رائيان .. كلاهما يتعامل مع الصور المرئية سلفا.. انطلاقا من صورة العالم الأولى.. الدهشة الأولى المختزلة في عين البشرية.. كشف الضوء الذي لا يمكن للوجود أن يتبدى من دونه.. فبالضوء يستطيع الكائن رؤية الأشياء ورصد وجودها في العالم على اختلاف ألوانها وصور مادتها.. فمن دون الضوء تستحيل الحياة إلى مساحة لا متناهية من سواد العدم.. ومن هنا اكتشفت الكائنات جميعها بمن فيها الإنسان وللمرة الأولى: فعل الضوء والعتمة.. الفضاء والظل.. الليل والنهار.. الأبيض والأسود وعبرهما تباعا كل الألوان التي تعطينا مفارقة مدهشة.. فإذا ما قمنا بمزج جميع ألوان الرسم معا تنتج لنا اللون الأسود.. أما إذا قمنا بمزج



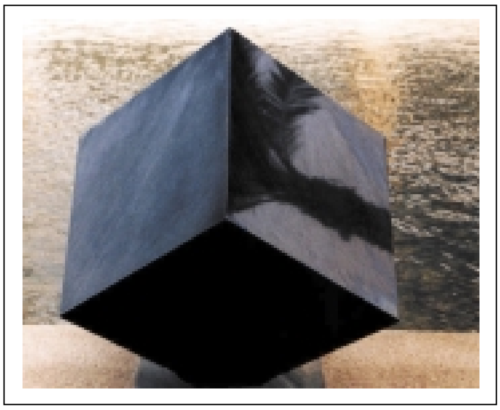
الألوان الضوئية المختلفة فإنها تنتج لنا ضوءاً أبيض. ثم إذا ما عرفنا أيضا أن كلمة «فوتوغرافي» تعبير يوناني قديم يعني حرفيا وفعليا: «الكتابة بالضوء». فإنك لن تجد تماهياً أكثر من هذا بين النص الشعري والنص البصري. أين لنا هنا أن نموضع الشكل؟ وأين نرسم الحدود؟ لقد كانت العلاقة بين الصورة الشعرية والصورة الفوتوغرافية هي المبحث الذي ورطت نفسي فيه دون محاولة الاكتفاء بوهم الوصول إلى إجابات أو تخريجات سطحية سهلة وسريعة من مثل: (الصورة القصيدة) أو العكس.

❖ مثلما هي الصورة الواقعية التي يمكن لآلة التصوير التقاطها.. إن الصورة الشعرية كذلك.. أكثر إغراقا في الوهمية..كيف تنظر إلى هذا الإشكال؟ أو تؤلف وتقيم علاقة بين ذاتك كشاعر موهوم وبين ما أنت واقع فيه من مأزق كعابر يلتقط صورا ستفنى؟

❖❖ كلٌ من الشاعر والمصور يتعامل مع الضوء والعتمة.. الوجود والعدم وما بينهما من مسافات شاسعة ليس أولها الواقع وليس آخرها الخيال وما يمكن أن يكون خارج الرقعة الصغيرة للواقع.. أي الذهاب إلى مكامن الابتكار والتنويع والإبداع. فبالعودة لوجود وكشف الضوء المؤقت وطمس وعدم العتمة المؤقت أيضا.. سنرى أن الأبيض والأسود ليسا لونين كسائر الألوان الأخرى.. بل هما ضوء وظلمة مجردان.. وعبرهما فقط يمكن للألوان أن تتبدى أو تُرى. لقد بدأ الوجود بالصورة، وهذا هو الأمر المدهش والمبهر الذي بدأه الخالق عندما صوّر الكائنات في الأرحام ﴿اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ قَرَاراً وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ ﴾. وتحضرني هنا صورة .. الفيلسوف أرسطو الذي قال أيضا في القرن الرابع قبل الميلاد: «لا تفكر الروح أبدا من دون الصور».

❖ ما المعيار الذي تعتمد عليه في اختيار اللقطة؟

❖❖ هذا سؤال غاية في الصعوبة.. المشكل أنني لا أملك معيارا محدداً ألجأ إليه دائما على الرغم من كل ما تعلمته واكتشفته .. فالأمر لا يتعلق بالمعايير بقدر ما يتعلق بلحظة التقاط الصورة نفسها.. وبخاصة عندما يفرض عليك فضاء المكان طبيعة ما سيجري بعد لحظات مع الكاميرا.. كأن تخرج من بيتك وفي نيتك أخذ لقطات للصحراء الممتدة وهي تتداخل بكثبانها الصفراء مع زرقة المساحة الهائلة للسماء مثلا.. وإذا بك عندما تتوغل في الصحراء تنسى كل ذلك فتنشغل بتصوير آثار أقدام خنفساء .. آثار دقيقة تكاد تكون مجهرية تم رقشها بعناية إزميل نحات بارع على الرمال.. فيجبرك ذلك على العودة إلى المكان ذاته مرة أخرى بأدوات وعدسات مختلفة لتصوير سلسلة من الصور للعالم الخفي لحشرات الصحراء.. وتأتي في المرة الأخرى فتفاجأ وأنت في منتصف الطريق بهيكل عظمي لحصان مات على ما يبدو منذ سنوات طويلة فنبتت من حوله وخلاله بعض النباتات.. تقوم بالدوران حوله مشدوها تلتقط الصورة تلو الأخرى حتى يصدمك المشهد بنبتة ظهرت بين أضلع الحصان فأينعت فيها وردة وحيدة متفتحة في موضع يستحيل عليك ألا تتخيل أنه كان يوما مكانا للقلب؟ وهنا فقط تبدأ أحاسيسك بالتدخل والتلاعب بك لتشرع بدراسة



الصورة وتكوينها وبيئتها المحيطة..وتفكر بحيرة: هل تعزل هيكل الحصان عن مشهد الصحراء؟ أم تقوم بدمجه بالبيئة المحيطة؟ وربّما تقوم بالتدخل بإضافة شيء آخر كإطار فارغ تضعه حول جمجمة الحصان مثلا من أجل تأليف الشكل النهائي للصورة.. وهو الأمر الذي قد يستغرق منك هنيهات، أو أياماً، أو حتى عدة أشهر حتى تقتنع بصورتك وتقرر عرضها حين تنظر إليها فتشعر أنها راكزة تماما بحيث لا تحتمل خدشا أو إضافة أخرى.. فتنتقل ساعتها للتفكير في حجمها وطريقة عرضها.

❖ اختيار اللقطة بحاجة إلى حساسية وعين ثاقبة لاصطيادها.. كيف تنطلق عندك هذه اللحظة؟

❖❖ التصوير عبارة عن عملية دربة يومية للنظر.. حتى تتكرس العين على فن الرؤية.. ولن تكون رؤية المصور مختلفة عن الآخرين في هذا المضمار من دون التيقظ الدائم والتأمل المستمر في المرور على الأشياء. هناك صور يمكن التقاطها بسهولة رغم تكوينها المعقد ظاهريا لبعض الناس وهناك لقطات تحتاج إلى إعمال الفكر بالنظر إليها من زوايا ومستويات وأوقات واضاءات مختلفة قبل التوصل إليها.. بحيث يأخذ المصور في الاعتبار تجاهل المنظور الاعتيادي الذي يمكن أن يستسلم إليه المصورون الآخرون بسهولة فيما لو قدر لهم أن يصوروا اللقطة ذاتها.. كما أن هناك لقطات لا تأتي إلا عن طريقة التأمل الطويل لنفس المشهد أو الموضوع ذاته.. فقد كنت أسكن في إمارة الشارقة بدولة الإمارات في منطقة تطل على قناة القصباء لأكثر من عام.. ولكن مفاجأتي كانت عظيمة عندما اكتشفت أن إحدى البنايات التي تقع أمام مرمى بصري كل يوم.. تتخذ في تداخلها مع مبنى آخر شكل مكوك فضائي جاهز للانطلاق! ولكنني لم أكتشف هذا الإيحاء في تكوين ذلك المشهد الذي كان يجب أن يكون اعتياديا إلا بعد ما يقارب الستة الأشهر فدهشت كثيرا.. وهذا يعني أن بعض اللقطات تحتاج إلى التركيز والتأمل والحظ في آنٍ معا.. قبل الخبرة البصرية التراكمية والمعرفة التقنية.. لذلك أعتبر أن أجمل صوري وأقواها بالنسبة لي هي تلك التي جعلتني لحظة التقاطها أقفز كمن هبط عليه الإلهام من السماء بطريقة غامضة في زمن لم تعد تحدث فيه المعجزات .

❖ أي المواضيع أقرب إليك؟ أعني تلك التي تفضلها في أثناء اشتغالك في التصوير الفوتوغرافي؟

❖❖ موضوعات عديدة كالبورتريه والمناظر الطبيعية المفتوحة والتقاط الظلال وصولا إلى الطبيعة الصامتة.. إلا أنني بشكل عام لا أعمد إلى الصورة التقليدية التي ربما أشبعت رغبتي فيها من خلال عملي كمصور صحفي رغم الإشارات العديدة من الآخرين إلى تميز ما قدمته في هذا السياق.. أجد نفسي دائما أذهب عميقا نحو الصورة الشاعرية.. الصورة المكتنزة بأسئلتها، أو الصورة التشكيلية ذات القوام الجمالي البحت أحيانا مع التأكيد على امكانية الإفادة الكبيرة من تطبيقات رسوميات الحاسوب في معالجة الصورة الخاصة بك.

❖ يقال أن الصورة الفوتوغرافية مجرد انعكاس لمنظر واقعي.. فما ردك على مثل هذا الطرح؟

❖❖ من المؤسف أن هذا إدعاء يركن إلى البلادة رافضا الاعتراف بالصورة كنص بصري ذي تأليف وتكوين معقد .. في حين أن العالم عبارة عن مجرات لا



متناهية من الصور.. أو المواد الخام للنص البصري الإبداعي الذي لم يتكشف لنا سوى القليل منه بعد.. فقبل أن تعرف البشرية المصوّر الفوتوغرافي أو الصور الضوئية الكلاسيكية..

كان الماء هو أول كاميرا طبيعية في الوجود.. في الماء رأى الإنسان صورته واضحة (نسبيا).. لكنه عثر آنذاك على صورة لا يمكن الاحتفاظ بها.. صورة مؤقتة وزائلة.. لا يمكن الإمساك بها أو حفظها أو نقلها إلا عن طريق وصفها أو الكلام عنها.. لذلك اعتبرها الإنسان ضربا من الخيال .. حتى أنه سَمَّى الصورة المنعكسة في الماء (خيالاً).. كونها خيالا آسراً لا يمكن القبض عليه.. لذلك أغرقت الأسطورة (نرسيس) في الماء.. وكان لا يمكن لجمال هذه الأسطورة أن ينتهي على نحو آخر أبدا.. لأن (نرسيس) سُحر بالصورة وانصهرت روحه فيها.. ليسجل بذلك أول افتتان إنسانيّ بالصور في التاريخ.. وبداية محاولة القبض عليها لتحويلها إلى حقيقة. وفي الطبيعة أيضا كانت هناك ثمة كاميرات بدائية أقل جودة من كاميرا الماء.. إلا أنها كانت تمتلك سحرها الخاص على سبيل التنوع.. من بينها صور السراب.. والصور التي ترسمها ظلال الشمس (كانت صورنا الشمسية الأولى). وعندما اكتشف الإنسان النار، راح يتأمل الصور الظلية التي ينتجها تلاعب اللهب بظلال الأشياء، وكانت الشمعة هي اللاعب الأثير في هذا الحقل. وطوال التاريخ القديم لم يعرف الإنسان سوى الصور اليدوية التي رسمها ونحتها بيده.

وعندما تم اختراع المرآة شكّل اكتشافها بالنسبة لأجدادنا قبل مئات السنين حدثا استثنائيا بصورة أقل ما يقال عنها أنها خرافية.. فقد كانت المرآة مثار استغراب وتساؤل بالنسبة للكثيرين من البشر.. عندما كانوا يرون أشكالهم منعكسة على هذا السطح السحري للمرة الأولى في حياتهم.

وقد ذكر العرب القدماء المرآة في أشعارهم، وكانوا يطلقون عليها اسم: السَجَنْجَل: وهو لفظ، روميّ معرّب.. وقد قال امرؤ القيس:

«تَرائِبُها مصقولةٌ كالسَجَنْجَل». وبقيت المرآة ساحرة وأخاذة لترتبط بحياة البذخ والترف والخرافات والأساطير حتى وقت ليس ببعيد.. إلى أن تمكن العلم من تفسير ظاهرة الانعكاس الضوئي فوق السطوح المادية وآلية تشكل الأخيلة الوهمية فوقها. وقد تمكن العلماء بعد ذلك من وضع القوانين الهندسية المفصلة للظاهرة.. وبذلك تم حل تلك الألغاز.. وقد كان استغراب القدماء وردود أفعالهم جرَّاء مشاهدة المرايا يشبه اليوم ردود أفعال الأطفال الصغار وبعض الحيوانات والطيور عندما ترى نفسها من خلالها. وإذا عدت لسؤالك، سنجد المقللين من شأن الصورة يقولون مثلا: «لقطة منعكسة ومجرد تسجيل للواقع» .. دون إدراك منهم لقيمة هذا الانعكاس وتعقيده على مستوى التقنية والرؤية لتسجيل الواقع. إن إحدى مشاكلنا تكمن في وجود من يطلقون على الدوام عبارات معينة يستوردونها من مقالات نقدية لآخرين في ساحاتنا الثقافية أو السُوح الخارجية الأبعد دون فهمها على أقل تقدير.. فما قد يصح للنظر لأبعاد السرد اللغوي مثلا ..لا يصح بالضرورة للنظر في بنية نص بصري سينمائي أو فوتوغرافي أو تشكيلي له أدوات مختلفة.



❖ أنت مسرحي وشاعر وكاتب صحافي.. ومصور فوتوغرافي أيضا.. تُرى ما العلائق التي يمكن أن تقوم بين هذه الصنوف؟ وإلى أي مدى يمكن التوفيق بينها؟

❖❖ تصعب الإجابة على مثل هذا السؤال دون الوقوع في شرك الدفاع عن الذات أو التنظير.. ولكن إذا سمحت لي بتوسل منحى أكثر بساطة.. يمكن أن أقول لك أنني أخذت من المسرح ظلاله المشهدية في قصيدتي، وأخذت شيئا من روح السرد القصصي إلى مقالتي الصحافية، وحاولت أن أتعامل مع الصورة الفوتوغرافية كنص بصري مستقل لا يتعكز على اللغة أو رموزها بقدر ما يحاورها من موقع استقلالية المجاورة والندّية. وأما العلاقة بين كل ذلك فهو فعل الحياة التي أعتبرها تراكما لا أعرف حقيقة الاتجاه الذي ربّما ستسلكه غدا أو بعد غد.. بما في ذلك التوفيق بين كل هذه الصنوف كما تسميها أو عدمه.. المهم لدي أنني أعمل، وأنني مشغول ومؤرق بفكرة جديدة تدهشني كل يوم.

❖ الكتابة بحاجة (للشطط والشطط له شروطه).. فهو بحاجة لمقدرة خاصة ودراية بشروط اللعبة .. فهل الكاميرا بحاجة إلى مثل هذا الجنون أيضاً؟ وهل تحتمل ذلك؟

❖❖ يبدأ الشعر مع الشاعر بالصور وليس الكلمات .. فشاعرنا الأثير المتنبي.. قبل أن يقول مثلا: «أدَرْنَ عُيونا حائراتٍ كأنّها مركبّة أحداقُها فوقَ زئبق» تخيّل المشهد.. فرأى المكان في رأسه .. ثم صورة النساء وحضورهن الشاخص في حال الفراق والوداع والرحيل.. واستحضر صور أعينهن في تلك اللحظة الدينامكية.. و بيت من الشعر على هذا القدر من التركيز غير العادي في بنائه اللغوي .. إنما يدل على قدرة المتنبي التخييلية الهائلة.. وغنى اللقطات الداخلية في صوره اللغوية إن جاز التعبير.. الأمر الذي ميّزه بين سائر شعراء عصره بحسن التأليف والتركيب.. عبر صياغة عالية لصوره الذهنية في قالب تعبيري مرسل على نحو أخاذ. وعلى أية حال .. فإن من أتى بعد المتنبي وردد عنه ذلك البيت من الشعر وسواه .. قام بكتابته باللغة التي تستخدم الحروف لرسم مبنى الكلمات.. أي تحويل الصور البصرية الذهنية إلى رموز مكونة من حروف وكلمات.. وما الكتابة إلا صورة من صور القلم.. رسم رمزي لصور وأفعال الكائن وحالاته في الوجود .. صار اليوم رمزا كتابيا شائعا أو متعارفا عليه.. فنحن بمجرد أن نقرأ، أو نسمع كلمة «زئبق» مثلا .. تنطبع في رؤوسنا مباشرة صورة للزئبق بأدق تفاصيل حالته المادية وخواصه الفيزيائية.. وأكثر من ذلك .. سنرى حالة الزئبق وحركته الدائبة في اللااستقرار والانفلات.

بعد كل ذلك التراكم الإبداعي والمعرفي الإنساني.. تأتي عيون عقل المصور الفوتوغرافي في زمننا الراهن ليقف على حافة جبل من المجازفات البصرية.. «وماذا يمكن أن يفعل بالكاميرا»؟ هو سؤاله الكوني البديهي.. فالكاميرا آلة عمياء مثلها مثل حروف الأبجدية في حياد قواميس اللغة.. بل هي أشبه بإنسان وقع في غيبوبة عقلية كاملة.. إنسان تسجل عيونه كل ما تراه بدقة.. لكن عقله لا يدرك كنه ما تراه العين



وليست له القدرة على التعرف على مكونات الصور وتحليلها.. حتى إن معاينة بعض الأدباء تستخف بالكاميرا وتطلق عليها لقب (البهيمة)! وبعيدا عن الوظيفة الأولى للكاميرا منذ اختراعها أول مرة.. حينما كان الهدف منها هو تسجيل صورة للواقع للاحتفاظ بها بشكل دائم.. فإن البشرية عرفت الكثير من المصورين المبدعين والعباقرة الذين عرفوا سر قوة الصورة التي تتخطى سائر العوائق اللغوية المكتوبة.. فقسموا فن التصوير الضوئي إلى مجالات وحقول ومذاهب متعددة.. انطلاقا من فن الرؤية و فن قراءة وفلسفة الصورة. وبالنسبة لي لا أكاد أجد فرقا بين المصور والشاعر.. فالمصور يكتب بالضوء والشاعر يصور باللغة. كلاهما يتعامل مع الصورة التي ينحني أسيرا لها فتكافئه بدفء الكشف واختصاص المسّرة.. الشاعر يُركب ويهذب صورته بنحت اللغة عبر تفكيكها وتركيبها وتكوينها وتشكيلها بمخيلته ليخرج صوره الشعرية (بصورتها النهائية).. والمصور يؤلف ويركب صورته بالتركيز على المنظور وإعادة صياغة تمظهر الكتل والعمق والأبعاد ليتحكم في التكوين الجمالي عبر مجال الرؤية وزاوية (الكادر) فيعدل من درجة الضوء والتباين والسطوع ليشكل ويكوّن الصورة بفرادة مخيلته ليخرج صورته (بنصها النهائي). وتبقى مسألة الإيقاع مسألة شائكة، فالبعض يعتبرها بمثابة مكون أساسي للنص الشعري، والبعض الآخر يراه مكملا لها.. إلى الحد الذي يشبه بروزة وتأطير الصورة الثابتة كلوحة .. كقصيدة.. كسؤال.. كمشهد ممسرح للحظة الوجود.. الصورة في ومضة إخراجها النهائي كنص بصري يتخطى بقوته ونفاذه ومرونته وحريات تخلقه حاجز الكلام واللغة المكتوبة ليصل بسهولة ويسر إلى أي إنسان على وجه الأرض. وأنا أكثر ميلا اليوم لهذا الانتصار الأخير للخروج من ورطة الشكل وإفساح المجال للنظر على مدى الرؤية إلى أقصاها. فقد تحولت الصورة اليوم بحضورها الشامل إلى أداة من أدوات تفكير إنسان العصر. وصدق محمد بن عبد الجبار النفري عندما صوّر مقولته الشهيرة التي تنسب خطأً لابن عربي: «كلما اتسعت الرؤية.. ضاقت العبارة».

❖ للموت دكنته وسواده وإضاءته أيضاً .. كما الفيلم الأبيض والأسود.. فأي جدلية تجمعهما؟ وهل أنت معني بمثل هذا الجدل؟

❖❖ الموت هو صديقنا الوفي الذي يرافقنا بشكل دائم منذ اللحظة الأولى لولادتنا.. إننا نمارس الموت منذ اليوم الأول لحياتنا حتى بلوغنا الشيخوخة.. وما لحظة مغادرة الحياة إلا إشارة إلى أن هذا الموت قد نضج واكتمل بوصوله إلى ذروته. وإبداعيا لا يتخذ الموت صورته الواقعية (أو قل صورته الكلاسيكية) فالشاعر مثلا يستدعى الموت في الكتابة كي يتجدد.. وعبر مثل هذه المفارقة ربما أفهم قول أدونيس: «إذا لم أُمِتْ صورةَ ما أكتب عنه.. فلن أقدر أن أحييه في صورة جديدة». لذلك لا يمكن لي أن أتصور الموت مخيفا أو مفاجئاً بقدر ما تخيفني لحظات الحياة التي لا تكفّ عن خلق الهزات والمفاجآت.. أليس هذا هو سبب بكاء الطفل حين ولادته، الخوف من الحياة وإمكانات رعب المستقبل؟ وإذا كنت قد فهمت سؤالك حقا، فإن جوابي



هو أنني أتأمل الموت كملاذ للهروب من رعب حياةٍ لا يمكن أن تُحتمل لو استمرت الأيام في دورتها لتتجاوز كل هذا الكم المخيف من المعاناة.

وأما جدلية الأبيض والأسود فقد سبق وأن أشرتُ إليها كون الأبيض والأسود ليسا لونين بقدر ما هما كشف مؤقت وطمس مؤقت لألوان وأشكال الحياة. وهما بهذا المعنى انعكاس صادق وخلاّب لحياة مؤقتة كساعات الاستيقاظ.. وموت مؤقت كساعات النوم.

❖ أين أنت من الشعر.. وأين الشعر منك يا هذا المجبول على الكلمة .. المجنون بفتنة الصورة؟

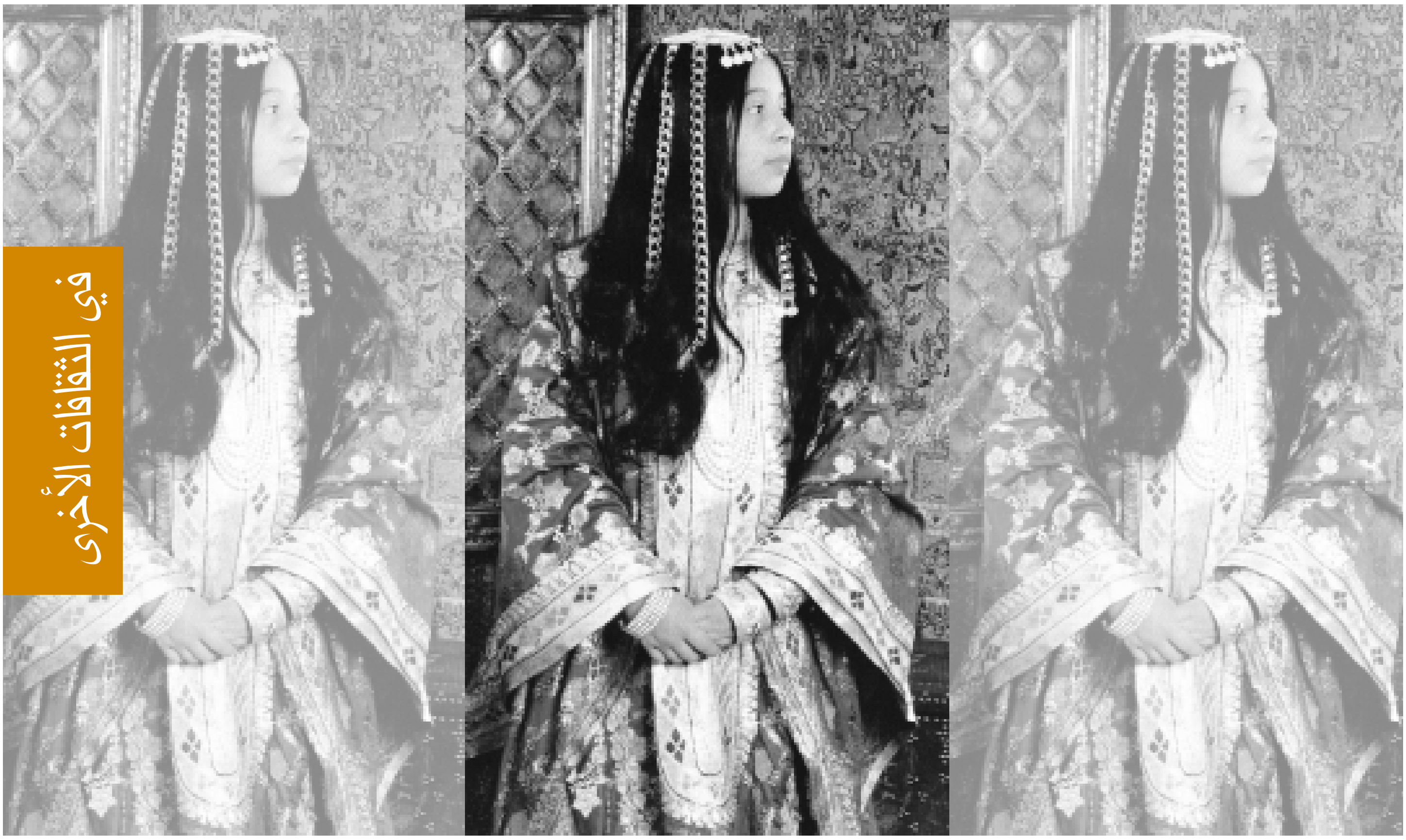
❖❖ سمعتُ هذا السؤال بصيغته وبصيغ أخرى أكثر مما أسمع اسمي.. ويتناهى إلى مسمعي أني تركت الشعر وهجرت الكتابة إلى التصوير.. أو اختفيتُ بعدما أسستُ لمنحى سريالي في الكتابة الشعرية البحرينية! وما إلى ذلك.. وقد ساد هذا الاعتقاد لدى البعض بعد أن توقفتُ عن نشر النصوص في الصحافة غالبا. فالبعض يعتقد أنني كنت حاضرا على الساحة وهذا غير صحيح.. فالنشر في الصحافة ليس حضوراً بقدر ما هو مرور.. كما أنني لست سرياليا بقدر ما أسيء فهم فضاء تجربتي التي أعتبرها شجرة ضاربة في حقل الفلسفة.. لذلك أرفض بكل تواضع شرف إلصاقي بالسريالية. أما حضوري فإنني أمارسه مع ذاتي وكتابتي بعيدا عن سلطة الأضواء.. وأعترف لك أنني كسول كلّ الشيء.. أو أنني لا أعرف ما الذي أنتظره حقا، ولكنني لست آخر من سينشر ديوانه الأول بعد سن الأربعين مثلا.! فأنا لست قلقا من هذه الناحية .. بقدر قلقي على الوقت اللازم لإنجاز مشاريع كبيرة أخرى بدأتها منذ خمسة أعوام بمشروع بحث جمالي ومحاولة تأصيل فلسفي يدور في فلك العتمة والكتابة بالضوء.. وصولا إلى بحث الانقلاب الذي أحدثه ظهور الصورة وانتشارها في العصر الحديث. ومشروع آخر بدأته للتو لإعادة الاعتبار لمكانة محمد بن الحسن بن الهيثم عرفانا بجميله كونه أحد أصحاب الفضل الأساسيين في التاريخ البشري لظهور ما ننعم به اليوم من وسائط بصرية مذهلة.

❖ وأين أنت من المسرح.. ألا تفكر في العودة إليه؟

❖❖ المسرح كان ولا يزال لدي.. ساحة اتصال واشتباك وتداخل مع الواقع والمستقبل.. طاقة للحلم والرؤى.. لذلك أشعر بالمسرح في كل حركاتي وسكناتي.. لا يفارقني مثل ظل خفي يحسن التسلل إليّ.. في الشارع .. في الكتابة.. في الحلم .. في الكلمات المعلقة بين الفم والسماء.. كهجس لا يكف عن الحلم والمراودة. ليست هناك قطيعة مع المسرح.. فعندما لا تذهب للبحر لسنوات عدة.. لا يعني ذلك أنك تخاصم الموج أو تتعمد نسيان السباحة.. المسرح..هذه الدنيا التي لا تعرف متى أو أين أو مع من ستخطو فيها خطوتك المقبلة؟ أشعر أننا نقترب بشكل آخر. من يدري.. ربما عبر الصورة ذاتها.. الكادر والضوء والظل.. النور والعتمة.. وربما الكلمات أيضا.. الكلمات التي غدت يابسة في الحلوق العربية كالخشبة.■

Arabic
Printing
Est. ad.

في الثقافات الأخرى



الاستشراق الإسبانيّ و الاستشراق الغربيّ

خوان غويتيسُولو قارئًا مُخْتَلِفًا

مصطفى الكيلاني *

١- الثقافة الإسبانيّة: عبقريّة الجنون الخلاّق.

إسبانيا اليوم هي استمرار لإسبانيا الأمس، بلد الإبداع المدهش في مختلف الفنون. وليس أدلّ رَاهِنًا على العبقريّة الإسبانيّة في مختلف الفنون من أنتونيو جودي (Antonio Gaudi) النحّات الساحر المُقتدِر على نفخ الروح في الصخر وسلفادور دَالي Salvador Dali الرسّام المجنون، بسرياليّته الآسرة المربكة لِجميع الأشكال والألوان ، حادثِها ومُمْكنها ومستحيلها أيضا.

ولأنّ الإبداع الإسبانيّ واحد عَدَدٌ بمختلف الوسائل والأساليب التعبيريّة فالكتابة الأدبيّة والاشتغال الفكريّ الملازم لها والمنفصل عنها في ذات اللحظة ضمن هذا المشغل البحْثِي وَجْهٌ آخر لِدَفْق ذلك الجنون الخلاّق، الموروث والناشئ، كأن تشي روايات خوان غويتيسولو (١) (Juan Goytisolo) ومقالاته الفكريّة الاستشراقيّة، والاستعرابيّة منها على وجه الخصوص، بالروح الإسبانيّة الكونيّة المتوهّجة المتجدّدة باستمرار، فتهتك ستر المخبّإ وتخترق مجال العري الدفين لتفضح عديد الإشارات الكامنة في ادّعاء «الصفاء الملائكي» المَحْض وطهارة العِرق ووُثوقيّة اعتبار الذات مكتملة مطلقا خلافا «لِنُقصان» الآخرس المروس، في التسمية الموروثة الشائعة ، أي العربيّ، ومُسلِم المغْرب العربيّ، والمغرب الأقصى على وجه الخصوص.

٢- خوان غويتيسولو: سُؤال الاستشراق والاستغراب.

فبين الاستشراق والاستغراب يتنزّل حوار الثقافات من موقعنا الحضاريّ. إلاّ أنّ المصطلح – المفهوم المتداوَل طيلة عقود هو الاستشراق، ولا بديل له. وفي ذلك نَفْيٌ ضمنيّ للاستغراب الّذي هو حقيقة وجود فكريّ تتأكّد مصداقيّة تسميته بعديد القراءات التي اقترن وجودها بأسماء كـ إدوارد سعيد وهشام جعيّط ومحمد أركون ومحمد عابد الجابري وعبدالله العروي...

إنّ نصوص هؤلاء زاخرة بالأمثلة المساعدة على تثبيت هذه التسمية. ويتدعّم هذا الرأي عند استقراء النجة المختلفة في صوت الآخر الغربيّ كمقاربة خوان غويتيسولو الاستشراقيّة الّتي يُحيل ضمنها على إدوارد سعيد وهشام جعيّط بصفة خاصّة، وبضَرْب من الحوار المفتوح القائم على النّديّة والاحترام المتبادَل والاحتكام إلى قيم التسامح الحقيقي الأنطلوجيّ بمختلف مراجعه الإنسانيّة، لا التسامح الشعاريّ المُؤَدْلَج والمُوَظَّف في خدْمة أغراض عاجلة سياسيّة أوجَغرا – سياسيّة بمنظور ذرائعيّ (pragmatiqe) خفاء بشاعات الهيمنة والتحكّم في الآخر ومحاصرته وإقصائه والسعي الدائم إلى نفيه أو قتله حِسّا ومجازًا.

إنّ الاستشراق شأن الاستغراب نزوع في الاتّجاهين إلى فهم الآخر والنفاذ إلى صميم وعيه بِدافِع الحبّ، لا الكراهية، وذلك بُغيَةَ التوصّل إلى وجود مشترَك لا تنفي الذاتُ من خلاله الذاتَ الأخرى، على أساس الاعتقاد في هويّة ديناميكيّة نسبيّة متغيّرة مشروطة بالتعدُّد الماثل في نواة الذات الواحدَة ماضيا وحاضرا

* أكاديمي تونسي، جامعة الوسط.

وإمكانا مستقبليًا.

٣- شرق / غرب: تَسْمِية تقريبيّة في مجال جغرا-سياسيّ مُتغيّر باستمرار.

لئن سبق الاستشراق الاستعمار العسكريّ المباشر للبلدان العربيّة والإسلاميّة وتزامَن معه فقد كان هو الآخر يُجسّد الوجهيْن معا، العِداء السافر للآخر أحيانا والتثاقُف المدفوع برغبة الحوار قصد فهمه والتعاوُن معه أحيانا أخرى. إلاّ أنّ الشرق مفهوم توارثه الخلف الغربيّ عن سلفه، وبه أنشأ منظوره الجغرا-سياسيّ الّذي استدلّ به استعمار بلدان الضفّة الأخرى للبحر الأبيض المتوسّط والبُلدان المجاورة العربيّة والإسلاميّة تحديدا، وانحصر، حسب التقريب، عند البدء في الشرق الأدنى وبلدان شمال إفريقيا والبلدان الإفريقيّة القريبة، في حين ظهر مفهوم آخر للشرق في طَوْر لاحق، وسّع من دائرة الآخر، فكان الشرق الإسلاميّ عامَّةً، والشرق الأقصى بمُتعَدّد البلدان الآسيويّة ضمن تَمَثّل جديد جغرا - سياسيّ للعالم أعاد النظر في مفهوميْ الغرب والشرق منذ الحرب الكونيّة الثانية وأدخل على التمثُّل الجغرا- سياسيّ العامّ تغييرات أساسيّة خلال الحرب الباردة بين الولايات المتّحدة الأمريكية والاتّحاد السوفياتيّ وُوصولا إلى راهن العَوْلمة بعد انهيار الاتّحاد السوفياتيّ وتفكُّك المنظومة الاشتراكيّة.

وبناءً على هذه الملاحظات البدئيّة يبدوالشرق مفهومًا متغيّرا، كالغرب تماما، إذِ الشرق في تقدير إدوارد سعيد: «ليس حقيقة خاملة من حقائق الطبيعة. فهو ليس مجرّد وجود ثمَّةَ، بالضبط، كما أنّ الغرب نفسه ليس مجرّد وجود ثمّةَ (...) إنّ الشرق، بقدر الغرب نفسه تمامًا، هو فكرة ذات تاريخ وتراث من الفكر، والصُور، والمفردات الّتي أسبغت عليه حقيقة وحضورًا في الغرب ومن أجل الغرب. وهكذا فإنّ كُلاّ من هذين الكيانيْن الجغرافيّيْن يدعم الآخر، وإلى حدٍّ مًّا يعكسه». (٢)

فكيف يتّفق الاستعراب والاستشراق ويختلفان؟ وكيف تتغيّر مفاهيم الاستشراق بتَغيُّر الوقائع الجغرا - سياسيّة من ثنائيّة الشرق والغرب، بمدلول المقابلة بين العالميْن المسيحيّ والإسلاميّ عَامَّةً إلى ثنائيّة الشرق والغرب بمفهوم الصراع بين المعسكرين الرأسماليّ والاشتراكيّ ومنها إلى عَوْلمة الصراع والهيمنة بين بلدان الشمال الغنيّة المتقدّمة وبلدان الجنوب الفقيرة في راهن العَوْلمة؟ وهل يختلف الاستشراق الإسبانيّ تحديدًا عن غيره من الاستشراقات الأخرى؟ وهل هو في ذاته استشراق واحد أم واحد متعدّد؟

٤- غويتيسولو: الوجه الآخر المختلف للاستشراق الغربيّ، والإسْبانيّ تحديدًا

إنّ البحث في مقالات خوان غويتيسولو حوْل الاستشراق الإسبانيّ ضمن الاستشراق الغربيّ يُثير فينا حَتْمًا دهشة السؤال، لأنّ تناوُل هذا الروائيّ الإسبانيّ للموضوع يَبْدولأوّل قراءة أكْثَر تَوَهُّجا مّا اعتدنا عليه من مواقف مطمئنّة في الشائع من الدراسات الاستشراقيّة، كأن يُغيّر غويتيسولو بأسلوب لافت للنظر موقع التفكير بتَحوُّله السريع من موقعه الغربيّ إلى المواقع الأخرى القريبة والنائية في المجاليْن العربيّ الاسلاميّ والإسلاميّ بمنظور كونيّ أصيل هو أبعد ما يكون عن افتعال الموقف الذرائعيّ قصد إخفاء التعصّب والعنصريّة واحتقار الآخر الشائعة في عديد البحوث الاستشراقيّة أو تجسيد الموقف المنتصر، صَراحَةً، لِهيمنة المركزيّة الغربيّة وتأكيد واقع التخوم التابعة بالمفهوم الاستعماريّ «القديم» أو «الجديد» أو «العَوْلميّ» اليوم، بل يتّضح تفكير غويتيسولو مَوْقِعًا غريبا يكسر الحدود الفاصلة بين «نحن» و«الآخر»، حَسَبَ منظُومة المواقع التقليديّة. وليس الّذي نعتجه إسبانيّا مَحْضا بوعي المفكّر المبدع ذاته إلاّ بنية فكريّة تتداخل ضمنها مختلف العناصر الثقافيّة بحنين جارف إلى استعادة أهمّ هذه العناصر المتمثّل في الحضور العربيّ الإسلاميّ، ذاك الكامن في أدقّ خلايا الذاكرة والمِخْيال وتصوُّر الوجود، على غرار الإثبات الوارد في تصدير كتابِهِ «في الاستشراق الإسبانيّ» (٣)، على لسان جرترود شتاين :(Gertrud Stein) «حُكّ جلد روسيّ وستجد تَتَريًا، حُكّ جِلد إسبانيّ وستجد مُسْلِمًا».

ولأنّ خوان غويتيسولو يكفر بالهويّة المغلقة الساكنة ويُؤثر العودة إلى البدْء حيث الجذور الأولى لتأكيد أصالة الانتماء إلى حضارة الإنسان الواحدة المتعدّدة فَقَدْ أمكنه فكّ الشفرة لِبعض حروف السلالة الأولى في بنية شخصيّته الإسبانيّة بمرجعيّتها الأندلسيّة، وفي انفتاحها الديناميكيّ الواقعيّ على المغرب وبلدان

شمال إفريقيا وكلّ من المجاليْن العربيّ والإفريقيّ على وجه الخصوص بتركيبٍ يجمع ولا يُفرّق بين الاسم الإسبانيّ الغربيّ والتراث العربيّ الإسلاميّ والروافد الأخرى الإفريقيّة والإسلاميّة عامّةً، والآسيويّة برؤية كونيّة ترفض التعصّب لعِرْق على آخر ولثقافة أو حضارة على أخرى، وذلك باعتماد فكر حواريّ يرى «الأنت – الآخر» جُزْءًا من «الأنا» (٤) والـ «هو» ملازما لـ «أنْتَ» القريب المندسّ وُجودُه في خلايا الذات المُفكّرة بتاريخ للذاكرة والوعي والحدْس الضارب بجذوره في القِدَم والفاعل في اللحظة، آنِ الوجود والتفكير.

٥- الاستشراق الإسبانيّ المتعدّد في منظور غويتيسولو

فكيف تتعدّد وجوه الاستشراق الإسبانيّ في قراءة غويتيسولو؟ ولِمَ ينزع إلى الاستعراب تحديدًا بتمَثُّل خاصّ للموقع الواصل بين إسبانيا والمغرب العربيّ والمغرب الأقصى على وجه الخصوص في حين يكتفي بالإلماح إلى المواقع العربيّة والإسلاميّة الأخرى دون إفاضة ؟ كيف يُمارس نقد الذات الغربيّة والإسبانيّة منها عند فضح نوايا الاستشراق التقليديّ الجاثم بظلاله إلى اليوم على منظور الوعي الغربيّ للآخر العربيّ والمسلم عامّةً منذ سقوط حائط برلين وانهيار الاتّحاد السوفياتيّ وتفكّك المنظومة الاشتراكيّة وانقضاء الحرب الباردة؟ كيف يُجادل غويتيسولو العقل الغربيّ من داخل بنيته بهدف تفكيك نظامه والكشف عن المخبّإ العنصريّ الكامن فيه، بِضَرْب من التطهير الّذي ينطلق بدْءًا من الاعتراف بُوجود الآخر في الـ «نحن» وإقرار مبدإ الاختلاف الّذي هو أساس الكينونة بين فرد وآخر ضمن المجموعة القوميّة الواحدة أو بين قوميّة وأخرى في خارطة التعدُّد الإثْنيّ للعالم؟

إنّ الاستشراق، في تقدير إدوارد سعيد وبإحالة غويتيسولو عليه، «توزيع للوعي الجغرا – سياسيّ إلى نصوص جماليّة، وبحثيّة، واقتصاديّة، واجتماعيّة، وتاريخيّة، وفقه لغويّة، وهو إحكام، لا لتمييز جغرافيّ أساسيّ فحسب (العالم يتألّف من نصفين غير متساوِيَيْن، الشرق والغرب) بل كذلك لِسلسلة كاملة من المصالح..»(٥)

وبناءً على هذا المنظور الجغرا- سياسيّ المنفتح على الأنطولوجيّ (الوجود) والإبيستيمولوجيّ (المعرفي) والإجرائيّ، كَرَبْط الجهود البحثيّة الاستشراقيّة بخُطّة الهيمنة على مقدّرات الشرق الماديّة والفكريّة والجماليّة وحُسْن استخدامها في إدامة سلطة التفوّق يتّسع موضوع الاستشراق ويضيق، كما يأتلف القصد من الاستشراق بين طوْر وطوْر لاحق ويختلف نتيجة تغيُّر الوقائع والوضعيّات وتعدُّد الذوات القارئة في مَوقِع الذات الغربيّة أو الذات الشرقيّة.

لقد خدم إصرار الاستشراق قديمًا وحديثًا على تأكيد «الغرائبية الشرقية» و«عدم التسامح الإسلاميّ» وغيرها من الأحكام الجاهزة، في تقدير غويتيسولو، الاستعمار المباشر بالأمس، وهي أحكام تُساعد اليوم استعمار «الشركات المتعدّدة الجنسيّات» على ضمان استمرار هيمنتها وانتشارها في بلدان الشرق (٦)...، لذلك استلزَم العقل الاستشراقيّ الغربيّ منذ بداياته الأولى الاستناد إلى تمييز مقيت يُقدّم الآخر الشرقيّ في صور عديدة قاتمة لتجير استعماره وبيان الحاجة إلى معرفته بُغيةَ الخروج به من وضع «التوحُّش» و«التخلّف» و«الانحطاط» إلى الحضارة والتقدُّم والسُمُوّ.

٦- الآخر المسلم في المنظور الاستشراقيّ: ازدواجيّة الصورة

يستخلص قارئ نصوص الاستشراق الغربيّ، والاستشراق الإسبانيّ على وجه الخصوص، دون كبير عناء، ازدواج صورة الآخر الشرقيّ، إنْ لم نقل تعَدُّدها وتردُّدها بين الواقع والغريب، وبين الظاهر والمحتجِب، وبين المُعْلَن المتحرّر والمكبوت الدفين، كَأن يسعى المخيال إلى تصويره على شاكلة شيطانيَّة أحيانا عديدة ويستمدّ منه في الاتّجاه الآخر أهمّ قُوى تَجَدُّده واندفاعه.

إنّ المسلم، على حدّ عبارة غويتيسولو، «مغربيًا كان أوتركيًّا وساراثين دُعِي أو مُورو(٧) لَيَتقدَّم في هذا المتخَيّل بُوجُوهٍ عديدة، ويُثير تارةً الذعر والحسد طوْرًا، الشتيمةَ حينا والملاحقة حينا آخر. وهو في هذا كلّه يُغذّي طيلةَ عشرة قرون، أساطير الإسبان وأعمالهم الخياليَّة، ويُشكّل مصدر إلهام لِقصائدنا وأغانينا، وشخصيّة محوريّة لِرواياتنا ومآسينا، مُنعِشا أواليّات الخيال الإسبانيّ بقوّة.»(٨)

وعند استقراء الوجه ونقيضه أونقائضه يَبْدُو هذا

«المُورو» (المُسْلِم) بعضا من الأنا – الإسبانيّ، إذْ هو البشاعة تستبدّ بالذات الإسبانيّة بَدْءًا لينشأ عن ذلك الانهيار المُفجع، ثم يليه التحرّر والتخلّص من لعنة السماء واستعادة الطهارة الأولى.

كذا تنعكس الصورة المتناقضة لهذا المسلم في المنظور الاستشراقيّ التقليديّ لِمَانويل غارثيامورنتيه (Manuel Gracia Morente)، كأنْ يُصيب حضورُه الذات الإسبانيّة باللّوثة ويظلّ وجوده عالقا بالأصل، ملازما لَهُ نتيجة التواصل والتداخل والاختلاط.

وإذا عدنا إلى الأدب الإسبانيّ على امتداد قرون، حسب قراءة خوان غويتيسولو المختلفة للسائد الاستشراقيّ التقليديّ بدت لنا النصوص زَاخرة بـ «الشتائم والنعوت القَدْحِيّة» لهذا الكائن الآخر (المُورُو) في مقاومة «المسلم الإسبانيّ»، فالمسلم التركيّس، ثمّ مُسْلِمي شمال إفريقيا.(٩)

فيحلّ الاستيهام الناتج عن تراكم الكراهيّة والمحبّة المتمازجيْن في شعور مزدوَج متناقض مَقام الحقيقة التاريخيّة لينعكس ذلك سَلْبًا في جُلّ الأعمال الاستشراقيّة على امتداد قرون، كَأَنْ يستقدم «الخيال الغربيّ عن الإسلام» تاريخ الفكر الغربيّ الخاصّ بالإسلام ويدفعه في اتّجاه تأكيد «التَمَرْكُز الغربيّ» و«صفاء الأصل» و«إرادة القوّة» العاملة على نَفْي العجز الحقيقيّ عن طَمْس وجود الآخر الماثل في الذات بعد أن ثبت أنّه «منذ أَلْفُنْصُو العاشر المعروف بـ «الحكيم» حتّى أيّامنا هذه تَرَاكَمَ تراثٌ أدبيّ واسع هو وليد هذه الحاجة الّتي شعر بها الإسبان إلى امتلاك شجاعة داخليّة، وهذه الإرادة، الّتي أملتها بالطبع عوامل دِعائيّة وتبشيريّة في احتقار خصم جوانيّ غير قابل للتذويب والتشويه، لا سيّما وأنّ حضوره الّذي دام على الأرض الإسبانيّة قرونا عديدة بات يندرج في تجربة الإسبان الجماعيّة بالذات..»(١٠) وكأنّ النزعة التطهيريّة الغالبة على هذا التمثُّل حتّمت المُكابَرَة بِنَفي العيوب عن الذات وإلصاقها بالآخر (المورو) بُغية إثبات التفوُّق المطلق باعتماد أسلوب المقابلة بين الكمال والنقص، وبين «لجوهر الملاكيّ» و«الماهيّة الشيطانيّة»، وبين «المقدّس» و«المُدنّس».

وليس أدلّ على هذا التمثُّل من الصورة الجاهزة الّتي اجترحها شعراء «الرومنثيرُو» ومؤرّخوه، وزخرت بها الحكايات الأسطوريّة والتّاريخيّة الّتي جمعها مينيديث بيدَال (Menéndez - Pidal) وعادت لتظهر بعد ثلاثة قرون و«تزدهر في ظلّ التقلّبات التاريخيّة للعلاقات الإسبانيّة السياسيّة والعسكريّة مع العالم الإسلاميّ».(١١)

إلاّ أنّ هزيمَة المسلمين العسكريّة ابتداءً من القرن السادس عشر وتَنَصُّر المورسكيّين(١٢) وتراجُع الثقافة الإسلاميّة عن الصدارة دفعت الإسبان إلى مراجعة موقفهم من الآخر، بل استحال «تبخيس» الآخر بَعْدَ زوال خَطَره ضربًا من التقديس، كَأَهَالي قشتالة الّذين عبّروا عن إعجابهم بحضارة أولائك المهزومين «وبالبذخ الشرقيّ الساحر في تصميم الأزياء» والمباني المُتقنة المُنَمْنَمَة وأساليب العَيْش العجيبة والفروسيّة، وقد دفع ذلك شعراء كَ الباريث دي بياساندينو (Alvarez de Villasandino) إلى إبداع أروع قصائد العشق وأغانيه(١٣)، كما شاعت أغاني الرثاء تفجُّعًا على مصير المسلمين المنهزمين وتذكيرًا بأخلاقهم النبيلة على امتداد القرن السادس عشر (١٤). فاستحال بذلك الفصل بين الحبّ والكراهيّة، بين التبخيس والتقديس، كـ «طبيعة إفريقية» في منظور آلاركون (Alarc-n) الّتي هي وجهٌ للتوحّش بأدغالها العصيّة الاختراق، وهي مصدر الإلهام للشعراء (١٥).

كذا يسُودُ التذبّذُب بين احتقار «المورود»، على صعيد الواقع، والانجذاب إلى صورته الذهنيّة المُفخّمَة، جميع صفحات «يوميّات شاهد على حرب إفريقية» لآلاركون.

٧- إعادة النظر في مرآة الذات الفرديّة المبدعة: صِدقيّة الكتابة الروائيّة.

كيف حرص خوان غويتيسولو في رواياته الثلاث (١٦) على تجاوُز حال الفصام والتخلّص من ازدواجيّة الموقف تجاه الآخر (المورو) عند إعادة النظر إليه من خلال الذات المُبدعَة، بضرب جديد من التعايُش، وبالوقوف في موقع إستراتيجيّ» (١٧) مختلف عن السابق؟

إنّ تغايُر القراءات الخاصّة بهذا الشرق ناتجة في الأساس عن تعدُّد «المواقع الإستراتيجيّة».. لذلك يسعى غويتيسولو إلى تحديد موقع رؤيته للآخر بالرجوع إلى التراث الاستشراقيّ والاستدلال برواياته الثلاث على أساس افتراضات أربعة يُمكن إجمالها

كالآتي:

أ- اعتبار الشرق «لوحة حيّة» خلافًا لصورة «المسرح المُغْلَق» الّتي سادت منذ «أغنية رولان» الفرنسيّة وأغنية «السيّد» الإسبانيّة إلى القرنيّن الثامن عشر والتاسع عشر، ومرورًا بدانتي و«الرومنثيرو».

ب- الانتصار للواقع الفعليّ على النصّ وللخبرة على الحكم المسبَق عكس «المحلّ الفكريّ» (١٨) (Topos) الّذي هيمن على حقيقة الموضع الجغرافيّ، لتتراجع بذلك «التجربة العيانيّة» أمام «الشبكة الواسعة من الرغبات والأحكام المُسْبقة والاستيهامات ومشاعر الحرمان والخوف والمنافسة».(١٩)

ج- إدراك واقع التجَاوُر الجغرافيّ والتهديد الّذي كان يُمثّله الإسلام (العربيّ والتركيّ) خلافا للبوذيّة أو البراهمانيّة وتأثير ذلك في اللاّ- وعي الأوروبيّ (٢٠). فَيتأكّد، بما لا يدع مجالاً للشكّ، حضور الأنا- الإسبانيّ في الآخر (المورو)، حسَب التسمية الشائعة القديمة وحضور الآخر في الأنا - الإسبانيّ بعيدًا عن أتّون العداء المفتعَل نتيجة تغليب المثال على الواقع والحُكم الجاهز على حقيقة الوجود كما هي في اشتغال التواصُل والتأثير المشترك المتبادَل بين الغرب والإسلام.

د- الدعوة إلى الحوار ونبْذ الصوت الواحد الّذي يُشبّهه إدوارد سعيد بـ «مسرح ذهنيّ يُمارس فيه الجمهور والمُؤلّف والمُخرج والمُمثّلون أدوارهم لِصالح أوروبّا وأوربّا وحدها» (٢١).

وإنْ عُدْنا إلى قراءة خوان غويتيسولو للأدب الغربيّ على امتداد قرون، بَدْءًا بالقرن السادس عشر ووصولاً إلى القرن العشرين تبيّن لنا موقفهُ النقديّ الرافض للسائد في الاعتقاد الاستشراقيّ الّذي يكتفي باعتماد الشرق والإسلام صدى «لأنانيّة الكاتب وأثرها على جمهوره الأوروبيّ، سواء كان الأثر مُضيئا أو عَلَى العكس مُكرَّرًا لِمَا سبقه، وسلبيّا باعتباره يساهم في ترسيخ «الكليشيهات» و«الأحكام المُسْبقة»(٢٢)، وذلك بِمساءلةٍ عامّة تنبثق عنها الأسئلة الحادثة والممكنة: كيف نُحرّر الآخر الشرقيّ من التبخيس الّذي شاع قرونا في التمثُّل العامّ الإسبانيّ ضمن عديد الحكايات والأشعار والبحوث التاريخيّة نتيجة المنظور السلبيّ الّذي مفاده تأكيد بربريّة المسلم والمغربيّ تحديدًا و«شذوذه عن المنطق ولا مبالاته وفظاظته وبهتانه المتفاقم»، إضافةً إلى الاستيهامات الزاخرة» بالحريم والعبيد والغلمان والأميرات والحُجُب والرقص الخلاعيّ والجنس المنفلت...(٢٣)

لقد أمكن لِخوان غويتيسولو في روايته «دون خوليان» تفكيك النفس الجماعيّة والنفاذ إلى مُتراكِم عُقَدِها بِواسطة الراوي دون خوليان، والى الأسرة الإسبانيّة الّتي هي حاكمة المغرب، الهارب من كُلّيانيّة فرانكو، العائد إلى بلاده إسبانيا لِغزوها من جديد وحكمها لِمُدّة ثمانية قرون، بما يُشبه إعادة تاريخ الحكم الإسلاميّ لإسبانيا، ولكنْ بأسلوبٍ مُختلِف.

فيسعى غويتيسولو بواسطة المخيال السرديّ تحرير النفس الجماعيّة من أخطر الاستيهامات لدى عَدَدٍ كبير من المؤرّخين والشعراء الإسبان على امتداد قرون، كإرْجاع «الغزوالإسلامي» وتدمير «إسْبانيا المُقدَّسة» إلى جريمة جنسيّة اقترفها آخر الملوك القوطيّين عند ارتباطه غير الشرعيّ بابنة دون خوليان، حاكمِهِ على المغرب. لقد «كان إشباع الملك رودريغُو (...) شهواته الجنسيّة السبب المباشر للعقاب الّذي تمثّل في الغزوالإسلاميّ، والّذي شكّل للإسبان مَدْعاة للعار طيلة ثماني مائة سنة» (٢٤). فاستحال هذا الاعتقاد الأسطوريّ، الّذي شاع لدى عامّة الناسّ وتَدَاوَلَتْه ألسنة الرواة وانتقل إلى الأدب المُدوَّن شعرًا وقصَصًا، كتابةً روائيّة تُقارن، بضربٍ من التناصّ، بين سيرة الملك القوطيّ وآدم، وبين كَفّارة رُودْريغو (الملك الآثم) والأَفْعَى، كأنْ تنتقل الغواية إلى عقوبة، في التمثّل الأسطوريّ الحادث، حينما قضى الراهب أن يظلّ الملك محبوسًا في مغارة بعد اعترافه بالذنْب، لِتنقضّ عليه أفعى بِرَأْسيْن كي تلتهم قلبه وعضوه الذكريّ في آنٍ واحِدٍ (٢٥).

إلاّ أنّ هذه الأسطورة، وإنْ تَوَقّف تناميها عند القرن التاسع عشر، فهي مُنْدَسّة في أعماق الوعي الإسْبانيّ، بل تعود لتظهر من جديد وتشتغل في تفسير الحالة الكارثيّة الّتي آل إليها وضع الحكومة الجمهوريّة، ورؤية الآخر، كصورة الريفيّين المغاربة العاملين في الجيش الإسْبانيّ وسحقهم انتفاضة عمّال المناجم في منطقة «الأستوريّ» الإسبانيّة عام ١٩٣٤ (٢٦). وبذلك يلتقي اليمين واليسار الإسْبانيّان في موقف واحد هو استثمار الدلالة الأسطوريّة المُتوارثة

المتراكمة رغم الاختلاف الإيديولوجيّ القائم بينهما، كأن يظلّ الآخر عُنْصُرًا شَيْطَانِيًّا باستمرار في مُوَاجهة الأنا - الإسْبانيّ النقيّ المتفوّق عقْلاً وَرُوحًا وخُلُقًا.

كذا يحوّل غويتيسولو مجرى الحكاية الأسطوريّة ليُكسِبُ بذلك «الخيانة محتوى ديناميًّا وإيجابيًّا» بتثوير القيم القديمة والمهترئة وإكسابها محتوى جديدا وتذويب المغرب والمغاربة في المشهد الذهنيّ الموصوف سردا. «فالأفعى القمعيَّة والّتي تُمارس وظيفة «الإخصاء» في الأسطورة تستعيد قوّتها الإغوائيّة من جديد (...) أمّا الجنس فينهض بدَوْرٍ إحيائيّ مُنعِش وحيويّ..» (٢٧)

وبهذا التثوير القِيميّ ينتقل «الآخر» من موقع الغَيْريّة المطلقة الوهميّة إلى مدار الذات الواعية بوُجودها ووجود الآخر مَعًا، بضرْب من التواصل المشروط بالتغايُر، ومن التغايُر المشروط بالتواصل حَدّ اندماج الواحد في الآخر أحيانًا عديدةً، لتهاجم الذات الساردة تراثها وتقوّضه من الداخل وتتعرّى به ومن خلاله وتفضح تناظمه الكاذب وتكشف عن فراغاته المستفحلة وتُعْلن تمرّدها عليه بخَلْخَلة ثوابته حَدّ الانتصار عليه بما هو نقيض كامن فيه، كأن يُدوّي صوت «دون خوليان» في أرجاء المشهد الحكائيّ: «إليّ يا فرسان الإسلام، يا بَدو الصحراء، أيّها العرب الغرائزيّون الأفظاظ، إنّني أهديكم بلادي بكاملها. اخترقوها؟ حطّموا كلّ شيء فيها: قُراها، مُدُنها، عَذَاراها، كلّ ما فيها إليكم يعود؟، هَدِّموا هيكل شخصيّتها المتداعي، واعصفوا بأنقاض ميتافيزيقاها.؟ اهجموا هجمة جماعيّة كاسرة؟..» (٢٨)

وبهذا العصيان اللاّفت للنظر يستحيل وعي الكتابة انتصارًا للحريّة والتعدُّد والتغايُر والطبيعة والخطإ والخطيئة والحنين إلى نبْض النطفة الأولى على التدجين والتعصّب للواحد والتماثل وحضارة الشعور الدائم بالعظمة والتفوُّق والصواب الكامل والورع وطهارة العقيدة المُثلى والعِرق الأسْمى. فتُوضع بذلك الذات على مِحَكّ تجربة الاختلاف كي ينزل المثال من عليائه إلى «حضيض» الواقع المكتظّ بوَهج الرغبة ونقائضها.

كما يتأكّد هذا النزوع إلى التحرُّر من استيهامات ذاتٍ جماعيّة عنصريّة وتخليص الوعي الفرديّ من سجن العادة والرضوخ لأحكامها في «خوان بلا أرض» و«مقبرة» بانتقال حال الذعر من توحُّش الآخر وتهتّكه واحتفاله المُذهل بالجسد واللذّة الجنسيّة إلى إغراء، إذْ يستقرئ غويتيسيلو نزعة امتلاك الأوروبيّ لِ «جسد الآخر»، كالشائع على سبيل المثال في بعض كتابات فلوبير وأندري جيد حيث الوجه الآخر الاستعباديّ الّذي حَوَّل الآخر من شيطان للذّة إلى جسدٍ للاستهلاك الجنسيّ تَزَامُنًا مع المقاومة وقتل الآخر في طَوْر سابق، ومع الامتلاك والاستعمار في طَوْرٍ لاحِق، كالّذي شاع في نُصوص مَنْ طَوَّفُوا في أقاصي الشرق وأدانيه من شعراء وروائيّين ومؤرّخين غربيّين خلال القرن التاسع عشر على وجه الخُصوص. فَيُعلن الراهب إسلامه في «خوان بلا أرض» المسيحيّ امرأة مسلمة من حاشية ملك تونس، ويتراءى المغرب في «مقبرة» «منظورًا إليه من زاوية الاحتجاج الأخلاقيّ والافتتان الإنسانيّ والجماليّ النابع من تعاطُف المؤلّف وعلاقته الحميمة بالبلاد»(٢٩).

٨- الحُبّ في مغالبة استيهامات اللا- وعي الجماعيّ.

إنّ الحبّ ثابت دلاليّ في روايات خوان غويتيسُولُو، كأن يتسلّح به الروائيّ والمفكّر في مغالبة استيهامات اللاّ- وعي الجماعيّ الكامنة فيه والتحرّر من «جدليّة الغيْريّة الّتي أنتجت الغرب المسيحيّ بمُواجهة الشرق المُسْلم».

وإذا الصراع المُفْتَعل والمدمِّر مع الآخر ليس إلاّ إخفاء لصراعٍ دفين واقعيّ، بدلالة المكبوت في النفس الفرديّة والجماعيّة، وقد حدث إرجاؤُه قرونا ليستعيد أُوَارَهُ بحوار الأنا مع الأنت - الآخر الماثل فيه على غرار المعنى الوارد في قَوْل جرترود شتاين الّتي صَدَّرَ بها غويتيسولو كتابه «في الاستشراق الإسبانيّ»: «حُكَّ جلد إسبانيّ وستجد مُسْلِمًا». وعند إماطة اللّثام عن المكبوت الدفين أو المُحاصَر تنبجس الحقيقة بالمُساءلة الجريئة حيث الفكر النقديّ والقيمة الإبداعيّة يتعالَقان برغبة معرفة الذات والآخر مَعًا أو معرفة الذات بالآخر والآخر بالذات، فَيَجْرُؤُ خوان غويتيسولو على التساؤل: كيف نُغالب فينا «شيطانيّة» ادّعاء التفوُّق بأكذوبة العِرْق الملاكيّ الأمثل تحت غطاء عَقَديّ أو إيديولوجيّ أو قَوْميّ مّا؟ ألا يرتبط أيّ «نصّ

أدبيّ هامّ (...) بِسلسلة واسعة من النماذج العائدة إلى أنواع وَحِقب وتقاليد أدبيّة مختلفة، وكلّما كانت الصلات الّتي تربطه بالمكتبة الكونيّة، على حدّ عبارة بورخس متعدّدة ووثيقة، كان عمله متعدّدا وثريّا؟» (٣٠).

فتُعتَبَر الكونيّة، بدلالة انتماء الكاتب إلى «المكتبة الإنسانيّة»، السبيل الأوحد إلى مغالبة التعصّب والانغلاق وادّعاء التفوُّق العِرْقيّ، كأن يتعمّد المفكّر المبدع لحظةَ إنشاء عمله نفي انتمائه الحضاريّ والثقافيّ الضيّق ليكتسب صفته الإنسانيّة بعيدًا عن أيّ استيهام في هذا الاتّجاه أو ذَاك.

كَذَا هي «لوثة» الانتماء، نقيض العراقة الكاذبة وصفاء الدم، تجعل النصّ مُتعدّد نُصوص، والسلالة وريثة عديد السلالات، كَنَصّ خوان رويث حيث الأصوات الصوفيّة والوثنيّة في آنٍ واحد و«الحكايات الغراميّة والصراعات والمُؤامرات يتخلّلها الغناء والضحك والخلاعة والشتائم والآيات القرآنيّة والتهديد والوعيد». (٣١) فيتحرّر الكاهن «المتديّن الفاجر الخبير بشؤون اللَذّة وصديق الحُواة والقوّادات العارف الجيّد بالنّساء» (٣٢)، كما يجمع الفقيه بين الورع والتهتّك، كالشائع من الأحاديث الخاصّة به في المجالس العامّة وفي الأوساط الشعبيّة الإسلاميّة لبُلدان المغرب العربيّ والمغرب الأقصى تحديدًا، إنْ نزّلنا نصّ خوان رويث في سياقه المباشر. كما يَبْدُو نصّ ثربانتيس مسكونا بتأثيرات ثقافة الإسلام (٣٣) رغم عِدَائِيّته المُعلَنة للآخر.

وليس أدلّ على عمق ذلك التأثير من بدايات نشأة الحكاية المُطوّلة، الوجه البدائيّ للرواية لاحِقا.

ويزداد مجال الاستدلال اتّساعًا لدى غويتيسولو بالإحالة على بيريث غالدوس الّذي يُدين الحرب والصراع بين الإسبان والمسلمين ويُميط اللّثام عن إسبانيا أخرى بثقافاتها الثلاث، المسيحيّة والإسلام واليهوديّة، في نصّه الروائيّ «أيتاتيتاوين» (Aita Tettaun) حيث نقد الذّات للتخلّص من قيود العنصريّة المقيتة واعتبار الحرب ضدّ «المورو» حَرْبًا أهليّة مستمرِّة إلى اليوم على أرض إسبانيا (٣٤).

إنّ صورة «المورو» القبيحة هي انعكاس لِصورة الأنا–الإسبانيّ وليست واقعا لِوُجود الآخر المختلف كالسائد في الاعتقاد العامّ خلال العصريْن الوسيط والحديث وفي البعض من تاريخنا المعاصر.

٩- استشراق غويتيسولو تحديدًا: ثقافة الحوار والتسامُح، لا الاستعداء البغيض

كذا يُصْبح المشروع الاستشراقيّ المختلِف لدى خوان غويتيسولو استمرارًا لِنهج القراءة الجديدة الناقدة للذات المتمرّدة على الموروث العِدائيّ التدجينيّ بمزيد الغَوْص في ثقافة الإسلام والحرص الشديد على المصالحة بينها وبين الثقافة المسيحيّة عن طريق الحوار وإعلان ثقافة التسامُح والسعي الجادّ إلى تَفهُّم الآخر كما هو بعيدًا عن التضخيم والتبخيس والاستيهام المسبق، كالصورة الّتي يظهر بها الإسلام المتعصّب الشبقيّ في عيون الغربيّين والإسبان تحديدًا على أساس الإقرار الجازم بانتصار المسيحيّة للروح واحتفاء الإسلام بالجسد كي يظهر الصدام الحادّ بين تحريم المُتَعِ الجنسيّة في اتّجاهٍ وتشريعها في اتّجاه آخر حدَّ التحريض على العُزوبيّة مُقابل تشْريع الزواج بأكثر من امرأة (٣٥)، كما تنقلب «جنّة المسلمين»، في المنظور العامّ المسيحيّ خلال القرون الوسطى، إلى «ماخور مُنَفِّر».

وقد انعكست هذه الرؤية المشمئزّة للآخر المسلم (المورو) في كتابات بيدرو باسكوال (Pedro Pascual) (٣٦).

كَمَا انتقلت عَدْوى هذه الرؤية إلى فولتير في كتابه «محمد والتعصّب»، وترَدَّدَتْ بأسلوبٍ مختلفٍ عند الجزم بـ «الاستبداد الشرقي» لدى كلٍّ من مونتاسكيُو وهيجل.

إنّ ازدواجيّة الموقف الغربيّ تُجاه الآخر المُسلم بَعْضٌ من الحوار الّذي عَادَ ليظهر في ذاتِ غويتيسولو المُتسائلة الناقدة، ولكن بفِكْرٍ يستقرئ المتناظِمَ بمفهوم التَعَدُّد ويكشف عن المنظور ونقيضه داخل النسق ذاته، لذلك سعى إلى تفكيك الوعي الاستشراقيّ لفهم عَدِيدِ تَنَاقضاته من خلال «الرحلة إلى تركيا» (١٥٥٧) لِكاتب مجهول زَارَ تُرْكيا وقضّى عامين أسيرًا في القسطنطينيّة، فوصف حياة المسلمين وقارن بين اللوثريّة والبربريّة والإسلام والكُفر، وكشف عن عقلانيّة الإسلام مقابل «ما يُرَافق البابويّة من تزمّت وروح خرافةٍ وتطيُّر». (٣٧) كما عاد إلى زرحلات عليّ بيكس (١٨٧١) لـ أدُولْفُو رِيفادينيرَا

Adolfo Rivadenyra (٣٨) حيث شذرات من العنصريّة الدفينة واحتقار الآخر في الجانب الخاصّ بممارسة الحياة الجنسيّة لدى المسلمين،. في حين يبدُو الإعجاب على أشدّه بالحجّ الّذي يجمع مختلف الأعراق ويُساوي بينها تحت رايةِ عقيدةٍ واحدةٍ الّتي هي الإسلام.

فَبَيّنَ اتّهام المسلمين بالانحراف والفجور في حياتهم الجنسيّة والإعجاب بمَناسك الحجّ يُؤالف المشهد الموصوف لحياة المسلمين بين الرفض والقبول، وبين الكراهيّة والحُبّ.

وتتّضح ازدواجيّة الموقف الغربيّ تجاه الآخر تمامًا عند استقراء كلّ من فلوبير وريتشارد برتون، كأنْ يمتزج في نصوصهما التصريحيَّة الإعجاب بالاستهزاء، والقبول بالرفض، ليستبدّ المشهد الإيروسيّ لدى فلوبير بمُجّمل صورة الآخر العربيّ، والمصريّ تحديدًا، ويتكرّر اتّهام برتون لهذا الآخر بالشذوذ الجنسيّ.

إنّ القصد المرجعيّ من استقراء التناقضات هو الكشف عن الخواءات المستفحِلة الكامنة وراء تَنَاظم المعرفة الاستشراقيّة وتَماسُكها المُخادع وفضح الخلفيّة العنصريّة الّتي تختفي لتظهر بعديد الأشكال والأساليب، كالتمركُز العرقيّ «في كتابات ماركس وأنجلز، حيثَما يجمع ماركس، على سبيل المثال، بين الانتصار للاستعمار الأنجليزي للهند الّذي يرى فيه تَمْدينًا لهذا البلد وبين فَضْح جرائمه، وهو بهذا الارتباك المُقنّع وَرَاء سِتارة الإيديولوجيا السميكة يقتدي بالموقف الشائع لدى المستشرقين الفرنسيّين على وجه الخصوص ويُنشئ منظوره للآخر على أساس استيهاميّ رومنسيّ لا يمتّ إلى الواقع بصلات متينة مُباشرة. وإذًا إسقاط الفكرة الضمنيّة القائلة بالتمركز الغربيّ ماثل في كونيّة مُفتعَلَة تتعمّد طمس الحقائق الخُصوصيّة للأوطان والقوميّات والثقافات. «فكثيرةٌ هي المُفْرَدَات الاحتقاريّة الّتي يستخدمها (كلّ من ماركس وأنجلز) عند وصفهما الثقافات والمجتمعات لأفرو-آسيويّة» (٣٩).

وإذًا المنظور واحد مشترك عند المقارنة بين مختلف الرؤى في الاستشراق الغربيّ، إذْ هو مُتراكِمُ أحكامٍ متوارَثَة منذ سقوط الأندلس. إلاّ أنّه منظورٌ محكومٌ في الداخل بالتوتّر والتعدُّد والتردُّد الحادّ أحيانا كثيرة بين التبخيس والتقديس، وبين الاشمئزاز والإغواء.

لذلك يلتفت غويتيسولو إلى تاريخ هذا المنظور عَبْرَ مُختلف أطواره لإدراك ثوابته ومُتَغيّراته، ويتحرّر في الأثناء من عديد الاستيهامات الّتي سادت الاستشراق الغربيّ، والإسبانيّ منه على وجه الخصوص، بالكشف عنها وتفكيك مقاصدها ونقدها. كما يستجير بثقافة كونيّة متعدّدة المراجع الحضاريّة والثقافيّة ليتخلّص من تأثيرات المركز الجاذب والحضارة الأمثل.

وبذلك يُدْرِك الحاجة إلى تقويض المقابلة الضدّيّة بين الشرق والغرب، من خلال وعي الذات واستقراء الواقع كما هُوَ دُون تدخّل لأيّ حُكم مسبق أو حَدّ إيديولوجيّ جاهز، وبالاستناد أيضا إلى نصوص الاستشراق لإضاءة الجوانب الخفيّة من تصدُّعَاتها وارتباكها الحادّ الدفين بين الحال والمختلف عنها وبين الموقف ونقيضه، إذْ ليس الغرب والإسلام بالضرورة «طرفي معادلة عنيفة» بل هما «إجابتان ممكنتان» للتعايُش في مواجهة «التقدّم» السلبيّ «المُبيد للحضارات والثقافات» (٤٠).

لقد أدرك غويتيسولو أنّ الشعوب الّتي تبلغ درجة عالية من التقدّم الماديّ والازدهار الثقافيّ، كالشعوب الغربيّة تحديدًا، تُصاب عادةً بفِقدان الذاكرة وتتناسى آلام الآخرين، بل تسعى إلى إيذائهم، لذلك يعتقد أنّ للمُثقّف الغربيّ دَوْرًا فعّالا في تشغيل الذاكرة وإيقاظ صوت الحقّ في الضمير الغربيّ لِفضح مختلف الاستيهامات والكشف عن المُخبَّأ العُنصُريّ المُعَادي للآخر. فلاَ يَتَردّد في الاعتراف بـ «أوروبيّته» الناقصة وإعلان التمرّد على شتّى المواقف العنصريّة وفضْح التَمَرْكُز الثقافيّ الغربيّ الزائف بنُزُوعٍ جارفٍ إلى محاولة فهم الآخر بدافع حُبّ صادق يُقرّ التساوي بين جميع الأمم والثقافات ويدعو صراحة إلى إنشاء حوار جديد بين أوروبا والحضارات والثقافات الأخرى، وفي مقدّمتها الحضارة الإسلاميّة والثقافة العربيّة (٤١).

كَذا يَبْدُو صَوْتُ غويتيسولو عَاليًا مُجَلْجِلاً في دعوته الصريحة إلى الانتصار للإنسان بقطع النظر عن الجنس أو الانتماء الثقافيّ أو الحضاريّ، وللآخر المسلم والعربيّ على وجه الخصوص، الّذي هو جُزْءٌ من الذّات، المُتّصِل بها المُنْدَمِج فيها، لا المنفصل عنها. وكما لقُوّة الذات معالمها البيّنة في واقع التغالُب

الموروث فإنّ للآخر الماثل في الذات وَهنَه الدالّ على الوجه الآخر، لذلك ينزع المفكّر الروائيّ إلى الاعتراف بأنّ الذات كُلٌّ مُتكامل مُشترك بين «الأنا» و«الأنت»، الماثل المندسّ في «الأنا» وما يعترض «الأنت» من خطر، خاصٌ بـ «الأنا»، أساسًا، وبذلك يتزحزح معنى الغَيْريّة المُنفصِلة عن الذات، كما يفضح الاستقراء الواقعيّ للعلاقة بين الأنا – الغربيّ والآخر – المُسْلم نزعةَ الاستعداء غير المبرَّرَة الكامنة في الضمير الأوّل: «إنّ تفوُّق الغرب التقنيّ والعلميّ والعسكريّ الصارخ والّذي كشفت عنه بجَلاء مجزرة حرب الخليج الأخيرة، تفوّقه بالمقارنة مع عالم إسلاميّ مُنقسم، عاجز، رازح إلى الآن تحت موروث قُرونٍ متعدّدة من الاستعمار والخضوع لِأَنْظمةٍ مُسْتبدّة (...) إنّ هذا التفوّق ليُقرّب تهديد الإسلام من تهديد النملة للسبُع. ومع هذا فإنّ مناخ معاداة هؤلاء «المورسكيّين» الجُدُد وملاقتهم ما فتئ يزداد سوءًا». (٤٢)

١٠- هَجَانَةٌ أصيلةٌ مقابل طهارة العرق الأمثل:

إنّ الصوت – النشاز الّذي أحدثه غويتيسولو في الجوقة العامّة الغربيّة بتسليط الضوء على الذات في مرآة الذات بَدْءًا لادراك خلفيّة الاستيهامات الموروثة والحادثة، ثمّ بإعادة الموقف الراهن من الآخر المُسلم إلى جذور الاستعداء الأولى، على أساس استقراء الوعي واللاّوعي الجماعيَّيْن خروجٌ واضح جريءعن نهج التواصُل بإحداث الكَسْر والإبْدال في سلسلة القراءات الاستشراقيّة.

لقد اتّضح «للابن العاقّ» في شِرْعَة الأبوّة الغربيّة المستبدّة بالآخر العربيّ والمسلم تبخيسًا أو تقديسا أنّ الآخر اسم وهميّ إذْ لا معنى للغَيْريّة الضِدّيّة، بل إنّ الآخر بعضٌ من نواة الذات وأُفُقٌ في الاتّجاه السالَف أو الحادث، كالنصّ المرجعيّ في بنية النصّ الناشئ. لذلك تتأكّد استحالة حُبّ الذات إن استبدّ شعور الكراهيّة بهذا الآخر الاستيهاميّ، كسلعنة السماءس تُضحِي هُنا نِتَاجًا لتَنَكُّر الأخ لِأخيه، أو السعي الدائم إلى نفيه أو قتله، خلافًا للأسطوريّ الّذي يرسم تلك اللعنة على كَوْنِها مُحَصَّلَ «تعالُق جِنسيّ مقيت» بين عِرق رفيع وآخر وضيع.

إنّ الحُبّ، بمنظور غويتيسولو، اكتشاف لِحُرّيّة الآخر الّتي بها تَخَلّصَ الأنا – الإسبانيّ والغربيّ عَامّة من استعباد التعصّب الكنسيّ طيلة قرون. وإذا التوالُج في الآخر الّذي أمسى جزءًا من الذات، شأن أيّ عناق حميم، تقويض للهرم الجاثم على صدر الكائن وافتضاض لِكثافة المعنى الواحديّ الإطلاقيّ الرافض للعدد وإعادة قراءة «للّعنة الأولي» باعتبارها زواجًا مباركًا بين ثقافة وثقافة مختلفة استحالتا عند التلازُم العنيف والتعايُش الهادئ، تبعا لاختلاف الأطوار والوضعيّات، كِيانا حضاريّا مشتركا، إذْ كيف استطاع الغرب أن يقطع مع ماضي تخلّفه وتزمّته فأعاد للكائن البشريّ تَوازُنه باعتباره جَسَدًا لروحٍ وروحًا لجَسَدٍ بعد سيادة المعنى الروحانيّ المُطلق؟ كيف نزّل العقلَ في خارطة الجسد، وأطلق الجسدَ من أصفاد التدجين والتهميش، وشحَن الروح بإرادة الحياة إنْ لم يستضئ بحضارة الإسلام وثقافات شعوبه المتعدّدة؟

ولأنّ خوان غويتيسولو مُدْرك لهذا البدء المرجعيّ فهو يتعرّى بالقصد كي يُمارس طقوس مَنْ يَرْفُضون تحريف التاريخ وحقائق البدء وتغليب الاستثناء على الأصل،. وكأنّه بذلك لا يحصر الأصل والمرجع في أُبُوَّة واحدة بعد أن استعان بسالمكتبة الكونيّةس واستقرأ سُلالته الأولى من خلال بطاقةٍ وراثيّةٍ تَصِل بين ما يظهر من ملامح مُعْلَنة وبين ما يختفي وراء الجلد حيث صدى العروبة والإسلام وظلال النَمْنَمَات الشرقيّة والقباب الفخمة والشُّرفات المُزهرة ومهرجان الفروسيّة وحكايات البطولة والحبّ في أزمنة تقضّت وتركت أحلامها بين الذاكرة والمخيال، وهي الفاعلة اليومَ وغَدًا.

فكيف يستبيح من آثر الاعتراف بسالهجانة الأصيلةس، لا «الصفاء الملائكيّ» و«طهارة العِرق الأمثل»، دَمَ الأب الآخر «مُمَثّلاً فيمن أسماهم «المورسكيّين الجُدُد»»، كالّذي حَدَث في حرب الخليج الثانية وما حدث اليوم؟ أليس احترام غويتيسولو لثقافة الآخر المُسْلم تأكيدًا في الواقع لِمَدَى الاقتدار على الحُبّ عكس من أعلنوا مرارا وتكرارًا حبّهم الكاذب، من أصحاب اليمين وأصحاب اليسار على حدّ سَوَاء، من السلف والخَلَف، باستيهامات قديمة موروثة وأخرى حادثة تقطع في الظاهر مع سالفها أو تستعيد قرونًا من استعداء الآخر بالسعي إلى محاصرته وتهميشه أو محاربته بهَدَف تدميره وإفنائه؟■

الهوامش

١- ولد في برشلونة عام ١٩٢٩، روائي، منعت مؤلفاته في إسبانيا طيلة العهد الفرانكي، بحث في المكبوت الغربي.
وقد ترجم للمورخ بلانكو وايت (Blanco White) من الإنكليزية إلى الإسبانية، وهو الاسم المستعار لماريا بلانكو إي تسبو (١٧٧٥ - ١٨٤١).

٢- إدوارد سعيد، «الاستشراق، المعرفة. السلطة. الإنشاء»، ترجمة كمال أبوديب، لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨١، ط٢، ١٩٨٤، ص ٤٠.

٣- خوان غويتيسولو، «في الاستشراق الإسباني»، ترجمة كاظم جهاد، المغرب: نشر الفنك، ١٩٩٧.

٤- إن «الأنا»، في واقع اشتغال الكلام، ضمير مزدوج، بمعنى أنا وأنت في بنية واحدة مشتركة.
انظر مقدمة قاستون باشلار (Gaston Bachelard) لكتاب «أنا-أنت» لمارتن بورر (Martin Bürer) فرنسا، أوبيي (Aubier)، ١٩٦٩. (بالفرنسيّة).

٥- إدوارد سعيد، «الاستشراق - المعرفة - السلطة - الإنشاء»، ص ٤٦.

٦- «في الاستشراق الإسباني»، ص ١٨.

٧- «هو الاسم الذي أطلقه الإسبان على المسلم المقيم في إسبانيا بعد فتح الأندلس، وتوسعا على المسلم عامة. ويختلف المؤرخون واللغويون في تحديد أصل المفردة. بعضهم يحيلها إلى «موريطانيا» التي كانت تشكل جزءا من المغرب، والبعض الآخر إلى قبيلة «الماوري» الذبرية. ولعل التخريج الأخير هو الأرجح، فأغلبية الفاتحين الذين رافقوا طارق بن زياد وموسى بن نصير كانوا من المسلمين البربر..»، من مقدمة كاظم جهاد لـ «في الاستشراق الإسباني»، ص ١٠.

٨- السابق، ص ٢٥.

٩- السابق، ص ٢٧-٢٨.

١٠- السابق، ص ٢٨.

١١- السابق، ص ٢٨-٢٩.

١٢- تسمية خاصة لمسلمي إسبانيا.

١٣- المرجع السابق، ص ٣١

١٤- نفسه.

١٥- «ففيها يكمن الممنوع والخطير والغريب والمجهول»، السابق، ص ٣٨.

١٦- «دون خوليان» و«خوان بلا أرض» و«مقبرة».

١٧- يحيل غويتيسولو في بيان دلالة «الموقع الإستراتيجي» على إدوارد سعيد في كتابه «الاستشراق».

١٨- من توظيفات إدوارد سعيد الاصطلاحية، وقد اعتمدها غويتيسولو.

١٩- «في الاستشراق الإسباني»، ص٥٠.

٢٠- يستند غويتيسولو في بيان هذا المفهوم إلى هشام جعيط.

٢١- السابق، ص ٥١.

٢٢- نفسه.

٢٣- السابق، ص ٥٤.

٢٤- السابق، ص ٥٥.

٢٥- السابق، ص ٥٧-٥٨.

٢٦ -السابق، ص ٥٩.

٢٧- السابق، ص ٦٣.

٢٨- السابق، ص ٦٣-٦٤.

٢٩- السابق، ص ٦٧.

٣٠- السابق، ص ٧٠.

٣١- السابق، ص٧٩.

٣٢- نفسه.

٣٣- «إن رائعة ثربانتي» التي خطط لها مبدعها انطلاقا» من الضفة الأخرى، ضفة كل ما قامت به إسبانيا بإقصائه ونفيه، يظل بمقدورها أن تمثل، بين أشياء أخرى كثيرة، محاولة لتصور اختيار ثقافي ووجودي انتهى ثربانتي «إلى استعباده رغم ما كان هذا الاختيار يمارسه عليه من إغواء.»، السابق، ص ٨٤.

٣٤- السابق، ص ٨٦.

٣٥- يستدل غويتيسولو في هذا الحيّز الدلالي بالقرآن والأحاديث النبوية وابن حزم في «طوق الحمامة» والشيخ محمد النفزاوي التونسي في «الروض العاطر» والمتصوف المرسي ابن سبعين.

٣٦- أكد في «كتاب ضد ملة محمد» (١٩٢٨) على أن المسلمين هم من أكلة لحوم البشر.

٣٧- «في الاستشراق الإسباني»، ص ١١٩.

٣٨- عمل موظفا في إحدى القنصليات الإسبانيّة. رحل إلى المغرب، وطنجة تحديدا .

٣٩- السابق، ص ٢١٢.

٤٠- السابق، ص ٢٣٥.

٤١- انظر «أية أوروبة تريدون؟»، نص خطاب ألقاه الكاتب في نوفمبر ١٩٩٢ في مدينة ستراسبورغ الفرنسية أمام البرلمان الأوروبي الذي دعا اثني عشر كاتبا إلى إبداء آرائهم في أوضاع أوروبة آنذاك.

٤٢- السابق، ص ٢٥٨-٢٥٩.

نيتشه أمام هايدغر

مصطفى الحسناوي *

«مع ميتافيزيقا نيتشه، اكتملت الفلسفة»

(هايدغر)

الكثير من القراءات الأساسية تكون مؤرخة ومهيأة لتلقي انفتاحات النص المقروء وممنوحة للتوقيع المضاد La contre signature الذي يوقعه الآخر، بل يستدعيه جوهريا باعتباره جزءا منه ومن فاعلية تأويله وسيرورته الفلسفية ووجهة نظره الخاصة، حول تاريخ الفلسفة. يتجلى معنى كون هذه القراءات الأساسية مؤرخة في ارتباطها بالتاريخ الفلسفي من جهة وبالتاريخ العام من جهة أخرى، مثل أن القراءة الهايدغرية لفلسفة نيتشه لم تبرز وتشتغل وسط الثلاثينيات من هذا القرن، وفي زخم الخطاب النازي وهيمنته وإواليات المستندة إلى فلسفة بيولوجية عنصرية تعتمد على عنصر التفوق العرقي، أوأن القراءة الفرنسية له المتعددة المداخل لم تشتغل بطريقة مجانية في نهاية الستينات وبداية السبعينات بل أتت بعيد ماي ٦٨ بفرنسا، وفي خضم الكثافة النيتشية التي انسكنت بها أحداثها، وخصوصا دعوتها إلى قلب الكثير من القيم وتغيير الكثير من المفاهيم حول الإنسان والحياة والجسد الخ إن توقيع الآخر يحضر هنا كإمكانية ضرورية، باعتبار كل توقيع ملوثا سلفا، كما يرى جوفري بيننغتون، من طرف هذه الغيرية altérité. إنها علاقة استدانة تحدد أفق القراءة وفاعليتها ووعودها. يسكن هذا التوقيع المضاد النص سلفا ويسكن التباسه وشروخه وإمكانياته وعدم الاكتمال الجوهري المكون له، تماما كما سكن أفلاطون التوقيع الغائب لسقراط، وديريدا العديد من التوقيعات الفلسفية (هايدغر، ليفناس، أفلاطون، هيجل...) بل والتوقيع المتافيزيقي نفسه، محاولا عبر استثماره وتملكه وتوقيع كل شيء داخله، رغم قول بيننغون Beninghton في كتابه عن فلسفة ديريدا (١) بأن هذا الأخير بمحاولته توقيع كل شيء لم يوقع ربما أيا من الأشياء مما جعل توقيعه منوشما بنوع من اللاتحديد هو نفسه. ضمن هذا السياق تنذعم قراءة هايدغر لنيتشه أوتحديدا مثول هذا الأخير امام الأول ومجابهته لأسئلته وتاويلاته. إنها قراءة مسكونة بتاريخيتها وشرطيتها الفكرية وأيضا بالعلاقة التأويلية بين التوقيع النيتشي والتوقيع الهايذغري المضاد.

يرى الفيلسوف الإيطالي جياني فاتيمو G. Vattimo في هذا الإطار، بأن هايدغر هو المفكر الذي يحدد بدقة ويشرط بشكل حاسم كل قراءة نيتشه اليوم. إن العلاقة بين هايدغر ونيتشه، على الرغم من وساطة الميتافزيقا باعتبار التاويل الهايذغري لنيتشه كآخر المفكرين الميتافيزيقين، علاقة من نوع ذلك الصراع الذي يقول عنه هايدغر في (رسالة في الإنسانوية) بأنه الصراع العاشق الذي يكون بين المفكرين. إنها من نوع القراءات / العلاقات المسكونة بتاريخيتها وشرطيتها الفلسفيتين، لأنها أنجزت داخل لحظة تاريخية أنوشمت بسيادة الخطاب النازي كما اسلفنا، الذي احتل التأويل المبتذل والإيديولوجي لنيتشه داخله وضعا اعتباريا اصبح معه مجرد مفكر لحركة فاشية عنصرية مسكونة بنزعة أيديولوجيه تعتمد ضمن ما تعتمد عليه على «إرادة القوة» ، ذلك المفهوم النيتشي الذي تم اختزاله بشكل رديئ من طرف الدعاية النازية في مجرد الرغبة في الهيمنة، وتميزت أيضا بفترة ما بعد الأشهر الثمانية التي قضاها هايدغر في عمادة جامعة

* كاتب من المغرب.

فريبورغ بعد انخراطه في الحزب النازي واضطلاعه بتاويل الحركة في إحدى جمل كتابه (مدخل إلى الميتافيزيقا) المشهورة التي يشيد فيها بالحقيقة الداخلية لهذه الحركة وعظمتها المتمثلتين في اللقاء بين التقنية المحددة كونيا والإنسان الحديث. إن هذه القراءة / العلاقة أنجزت أيضا داخل اللحظة الفلسفة لما بعد ١٩٢٩ سنة صدور كتاب (هايدغر الوجود والزمن) كتابه الأساس، وهي اللحظة التي ستعرف في الآن نفسه مصاحبات هايدغر الفلسفية التأويلية لشعر هو لدرلين والتي كانت من العمق والحميمية بحيث جعلته يلجأ إلى تصويرها كصنوبرتين متجذرتين في تربة الغابة الصامتة معتبرا في احدى نصوص كتابه [Questions]، أن جوار الشاعر المنشد يشكل «الخطر المنقذ» بالنسبة للمفكر. هذه المجابهة/ القراءة أواللقاء بين نيتشه وهايدغر هيمن إبان الثلاثنيات وبداية الخمسينات على الفضاء الفلسفي الهايذغري وأسهم في تطوره عبر (كتاب طرف موصدة) المتضمن لمقاله (الله مات) وكتاب (مقالات ومحاضرات) المتضمن لمقاله (زرادشت نيتشه) ويحضر بشكل أشمل واوضح في جزئي كتابه (نيتشه) الذي صدر سنة ١٩٦١ والذي اعتبره ديريدا كتاب (هايدغر الكبير) والذي لا يعتبر أبدا بسيطا في اطروحته، كما يتم القول عموما، إذ يستهل كما نعلم بالحديث وعن مسألة إرادة القوة باعتبارها فنا عن مسألة «الأسلوب الكبير».(٢)

يشير هايدغر في حوار مع المجلة الألمانية Derspiegl صادر بعد وفاته لتاريخية هذه القراءة وشرطيتها الفلسفية قائلا: بعد استقالتي اكتفيت بمهمتي كأستاذ إبان صيف ١٩٣٤ قدمت درسا حول «المنطق» وفي الفصل التالي من سنة ١٩٣٤-١٩٣٥ الجامعية قدمت اول دروسي عن هو لدرلين وفي سنة ١٩٣٦ بدأت الدروس حول نيتشه. إن كل من يتقن الإنصات، فهم أن الأمر يتعلق بمجابهة مع النازية (٣) هذا النوع من القراءة ينتمي إلى القراءات الأساسية التي لا تكتفي بإضاءة إنتاجيتها الفكرية بل وتضيء سيلا من الإنتاجات الني تنبجس منها وتمتد، أوتستلهم إوالياتها أوتستثمر تأويليا منطلقاتها. لقد صار لهذه القراءة تاريخ خاص إذ انتشرت عبر هيرمينو طيقا النصوص ودوائرها التأويلية اللانهائية، أوأثرت بعمق في الطفرة النوعية التي عرفتها قراءة نيتشه وتلقيه النقدي خصوصا لدى المفكين الفرنسيين في الستينات وبداية السبعينات أمثال فوكوودريدا وفيليب لاكولابارت وساراكوفمان وآخرين (...) والتي شكلت ندوة سوريزي لاسال Cerisy-la -salle سنة ١٩٧٢ محطتها الأساسية إذ تمحورت كلية تقريبا حول التأويل الهايدغري لنيتشه وثم سنة ١٩٧٣ نشر أعمالها تحت عنوان «نيتشه اليوم؟». إذا ما استثنينا قراءة دولوز الهامة له في كتابه (نيتشه والفلسفة) والذي أبرز فيه كيف أن نيتشه أبدع منهجه الخاص الدرامي الطوبلوجي والاختلافي وجعل من الفلسفة فن التأويل والتقويم وطرح إرادة القوة لا من حيث هي قوة بل عنصرا اختلافيا يحدد في آن علاقة القوى (الكم) وطبيعة هذه القوى الموجودة في علاقة إذ داخل عنصر الإختلاف يبرز التأكيد ويتطور باعتباره تأكيدا ابداعيا. إن إرادة القوة لدى نيتشه، حسب دولوز، هي مبدأ التأكيد المتعدد المبدأ الواهب. هكذا يكون المتعدد والصيرورة والصدفة باعتبارهم موضوع التأكيد الخالص معنى الفلسفة عند نيتشه، صرخته من أجل إقرار علاقات جديدة تشكل فكرا رحالا، فكر الخارج أوالبرانية ضد الفلسفة الحميمية والمستقرة. إذا ما استثنينا إذن هذه الدراسة الدولوزية فإن أغلب تأويلات نيتشه تتموقع إزاء التأويل الهايدغري وتخرج من عباءته. إن السؤال الممكن طرحه بصدد هذه القراءة هو : ما الذي جعل «استاذا عاما» للفلسفة ومفكرا مستقرا داخل لغة و ارض وجهاز مفاهيمي محدد واشكالية فكرية مركزية هي اشكالية الوجود وداخل جوانية مفهومه، مسكون بالجدية والصرامة مثل هايدغر يلتقي بمفكر خاص مسكون بعنفه الفكري بهزاته وترحيلاته ومضاد لنسقية الفكر ومركزيته ومفتوح على التقاطعات والوجود الرحال ونداءات الخارج حيث السهوب والصحراء والعزلات اللانهائية يعتبر الجنون وجهة نظر فكرية ويمارس الفكر، كما

يقول كل من دولوز وغاتاري، كماكنة حرب رحالة مدخلا إياه في عملية غريبة تجعل من الشذرة والقصيدة نمطي تعبير فلسفيين مفكر يفكر عبر أساطير حيوية وشخصيات مفاهيمية لا عبر مفاهيم واشكاليات ولغة فلسفية مشغولة بذاتها وأصولها الاشتقاقية أي مفكر مثل نيتشه؟

هناك بدءا مسألة استعادة نيتشه من التاويل النازي لفكره ومحاولة حمايته من التحريفات والتركيز عليه باعتباره فكرا حرا أساسا، كما أعلن هايدغر ذلك وهناك قراءته لنصوص نيتشه منذ مرحلة الشباب والدراسة ١٩٠٩-١٩١٤ وتأثر بعض دراساته لاحقا بنيتشه، رغم أن الاستشهاد بهذا الأخير نادر جدا في أهم الكتب الهايذغريه (الوجود والزمن). للمسألة إذن علاقة بتاريخ الفلسفة الذي يشكل خصوصية التقليد الفلسفي الألماني منذ هيجل، والمتمثل في جعل تاريخ الفلسفة محورا أساسيا للبحث بالنسبة للنظرية الفلسفية، عبره يتم الاشتغال على نيتشه انطلاقا من علاقته مع المتافيزيقا منذ افلاطون كتاريخ لنسيان الوجود بلغ نهايته. (إن صورة نيتشه التي خصها بجزأي كتابه نيتشة)، تظل مساهمة متفردة وعظيمة وملتبسة في آن ساهم بها هايدغر في حواره مع تاريخ الفلسفة. لم يلج نيتشه فعلا أفق هايدغر إلا متأخرا على أي حال بعد كتابه (الوجود والزمن) وسيكون زيادة على ذلك إسناد نوع من التعاطف الزائف لهايذغر مع نيتشه احتقارا مطلقا (...) إذا كانت أمنية هايدغر الأكثر أهمية إدماج نيتشه في تاريخ نسيان الوجود L'Etre والصعود بشكل معكوس عبر هذا الطريق تبعا لذلك فإن ذلك ما تدل عليه الكتلة الكبيرة من المقالات حول هذه الموضوعة التي أضافها للجزء الثاني من كتابه .(٤)

إنها إذن استعادة تتم انطلاقا من الإشكالية المركزية التي عالج هايدغر من وجهة نظرها، المتن الميتافيزيقي كله، وانطلاقا من تاريخ هذا المتن، بالشكل الذي يصبح معه الفيلسوف الذي أسس طرحه الفلسفي في جانب كبير منه على قلب الأفلاطونية باعتبارها مهمة فلسفة المستقبل بامتياز، وأسسه على نقد الحقيقة وتعرية المعنى وحشود اللامفكر فيه داخله، يصبح أقول فيلسوف نهاية الميتافيزيقا ومؤرخ العدمية الفعالة Nihilisme actif والمبشربها، بحيث تصبح العلاقة الوطيدة لديه بين إرادة القوة والعود الأبدي، المرحلة القصوى والأخيرة التي يتلبسها ويعبرها نسيان الوجود، متجاوزا الميتافيزيقا نحو الشكل الحديث جدا لنسيانه والمتمثل في مسألة التقنية. إنه نسيان الاختلاف الأونطلوجي بين الوجود L'Etre والموجود L'étant الذي يخترق المتن الميتافيزيقي من أفلاطون وأرسطو حتى نيتشه. لم يستثن هايدغر نيتشه إذن من تاريخ هذا النسيان واعتبره نقطة وصول الميتافيزيقا والأفلاطونية إلى نهايتها. لا يمكن بالنسبة لهايذغر اعتبار نتيشه مفكرا للاختلاف لأنه بالذات، مع فكره ستكتمل الميتافيزيقا وتشتغل بفعالية أي بلغة أخرى الفكر الذي نسي الوجود واختلافه مع الموجود. إن المسار الميتافيزيقي بلغ معه اوجه بحيث لم يعد الوجود نفسه في النهاية يعني شيئا. ذاك ما حدث، حسب هايدغر، وبطريقة نهائية مع الاصطلاح النيتشي «إرادة القوة» الذي يسميه هايدغر من منظوره التأويلي «إرادة الإرادة». يرى ديريدا في (الكتابة والاختلاف) بأن هايدغر، ليس بامكانه اعتبار نيتشه نقطة نهاية الميتافيزيقا والأفلاطونية إلا انطلاقا من «سوء نية» تساوي الصرامة والوضوح، وفي هذا السياق فإنه سيعارض بتصوره لنيتشه باعتباره فيلسوف الاختلاف، التصور الهايدغري له كآخر الميتافيزيقيين والأفلاطونيين. إن فاعلية التأويل هنا غير مفصولة عن المقصدية الفلسفية وعن قراءة نيتشه ضد نفسه، أي ضد نقده الجذري للميتافيزيقا ولأهم توابثها كاللغة والمعنى والوعي والله والاخلاق والحقيقة الخ. إنها قراءة مؤسسة على استراتيجيات وعلى شرعية تمارس عنفها بالضرورة على جسد المتن المقروء، لتفرض معاييرها ونمط إدراكها الخاص عليه. يفكر هايدغر أطروحات نيتشه معه وانطلاقا منه، لا يفكره كجزيرة بل كجزء، خصوصا بالنظر إلى إنتمائهما معا (هايدغر/نتيشه) لما بين لحظتين فلسفتين، ما بين عصرين، أي انتمائها الزمن العبور،

زمن الأزمة الفلسفية التاريخية للغرب بعدا انتهاء عصر الأنساق الكبرى (كانط/هيجل) وبزوغ إرهاصات الكوارث وعصرها والذي بلغ أوجه مع الحرب العالمية الأولى. إن هايدغر وكما هو الحال بالنسبة لتعامله مع باقي الفلاسفة، لا يعرض ولا يلخص أطروحات وفرضيات، ولكنه يتحاور مع نيتشه، ثم إن المجابهة /القراءة/ الحوار /الصراع العاشق ليس سهلا مع نيتشه الفيلسوف الذي أعلن بأنه سيولد بعد الوفاة والذي اعتج ان قراءه الجديرين به، هم الذين يتوفرون على تلك الفضيلة المنسية : فضيلة البقرة بامتياز وهـي الإجترار . La rumination ينضاف إلى هذا كون نيتشه هذا الفيلسوف- الديناميت، أوالقدر المحتوم، أوالفيلسوف- السهم كما قال عن نفسه، لا يحتاج لمن يدافع عنه أيا كانت حدة قراءته له، عمقها، فاعليتها اوعنفها. لقد سبق لنيتشه تحذير معاصريه الذين استعملوا أسطورة نيتشه لكي لا ينصتوا إليه، التحذير الذي ألزمه الصراخ من أجل قوله : (تلك الصرخة المكتوبة التي هي فكري). يرى أحد الدارسين بأن القضاء الفعلي على فكر المعنى الذي يشكله النقد النيتشي للوعي، يجب فهمه انطلاقا من الميتافيزيقا باعتباره لا وجودها. إن الإرادة التي تريد نفسها تنبثق باعتبارها المآل المتميز لفكر الذاتية الحديث وإذا وصل هايدغر إلى التفكير بشكل متزامن، وهوما لم يعلنه سوى كتناقض، في التجاور بين مذهب إرادة القوة وتحديدا الإنسان المتفوق وبين مذهب العود الأبدي للمثيل، فإن ذلك لم يتم حقيقة سوى كتعبير جذري جدا عن نسيان الوجود هذا الذي يشمل بالنسبة له تاريخ الميتافيزيقا كله.(٥) كون العود الأبدي وإرادة القوة الشكل الذي اتخذه نسيان الوجود لحظة انغلاق الميتافيزيقا أونهايتها يتجلى في كونهما الفكر الخاص بعالم التقنية الحديثة والتخطيط الكلي المهيمن داخله. سبق لنيتشه القول في هذا السياق، عن (مذهب العود الأبدي لديه بانه مجاورة قصوى بين عالم الصيرورة وعالم الوجود).

إن نيتشه هو أيضا بالنسبة لهايدغر مفكر العدمية الكاملة والانخطافية التي تتماهى سيادتها مع سيادة الميتافيزيقا منذ أفلاطون وحتى نيتشه آخر المتافيزيقيين ومفكري الغرب. لربما كان لهذه الموضعة الفكرية الهايذغرية لنيتشه أوإعادة الموضعة علاقة مع ما يقوله هايدغر في إحدى تعبيراته الأساس (إن إرث مفكر ما، هو نواة «ما يجب التفكير فيه» التي يرسلها لنا). إنها الموضعة التي تجعل المفكر فيه والمفكر ينتميان إلى عصر التفكير وتاريخيته وشرطيته، ينتميان لبعضهما البعض، باعتبار الأول كائنا سلفا في الثاني متفمصل مع فاعليته التأويلية. إن الموضعة اشتغال لماكنة أسر Machine de capture تأويلية، لربط نيتشه بجوانية المفهوم /الاشكالية ومركزيتهما اللتان تعدان القراءة وتوجهانها. إذ تماما وكما انبثق نسيان الوجود اوالاختلاف الأنطلوجي بين الوجود والموجود منذ ما بعد الصباح الاغريقي أي مع أفلاطون وارسطو كما تقول أولى فصول كتاب (الوجود والزمن) فإن هذا النسيان، وفي سياق النزعة الإرادوية القصدية ذاتها التي توجه الاشتغال الفكري ينبغي أن يعثر على نهايته هو ومسألة الوجود في آن، ضمن منظور الأونطلوجيا الأساسية التي تعيد قراءة هذه المسألة انطلاقا من تاريخية المتن. يرى جياني فاتيمو بأن تاريخ الميتافيزيقا الغربية، الذي جسد نيتشه لحظة اكتماله، هو بهذا المعنى تاريخ الوجود. إنه حدث عصر ممنوح للوجود، عصر مهيمن عليه من طرف الحضور البسيط الذي هو مثال الموضوعية، وبواسطة اللغة المفهومة كأداة تواصل بسيطة (...) سميت الميتافيزيقا في هذا السياق تاريخ أومصير الوجود le destin de l'Etre لأن الوجود نفسه ينتمي كلية للميتافيزيقا وتاريخها. إن نهاية الميتافيزيقا، كما أيضا مجاوزتها التي يفكر هايدغر في واجب الاعداد لها، تعادلان نهاية الوجود ونهاية الاختلاف الأونطلوجي. إن ما يصير في فكر نيتشه والمتمثل في كون الوجود نفسه لم يعد معه شيئا ذابال هو واقعة مجاوزة الميتافيزيقا بما هي قضاء على اصطلاح «وجود» نفسه (٦) ذاك ما يسميه نيتشه في (غروب الأوثان) (٧) خطأ الوجود الذي كانت له قوة إقناع مفرطة السذاجة كما عبر عنه وآمن به الإيليون Les

Eléates واستسلموا لفتنة مفهومه هم وخصومهم أيضا مثل ديموقريطس حين ابتكر ذرته. إن الغاية من هذه الموضعة ضمن التاريخ الفلسفي، هي ابراز ألا احد، حتى أكثر الفلاسفة تدميرا للأسس الميتافيزيقية يفلت من دائرة الميتافيزيقا وأسرها، من اقتصاد لغتها ومفاهيمها واستراتيجيتها الفكرية وإشكاليتها. إن ديريدا احد الأولين الذين ثاروا ضد هذه القراءة وضد هذا الاختزال الذي يؤسس نفسه ويطرحها منطق عرضه الخاص باعتباره نسقا تأويليا، وذلك في احدى محاضراته التي تضمنها مؤلفه (الكتابة والاختلاف)، والتي عنوانها (البنيه، العلامة واللعب في خطاب العلوم الانسانية). إن المسألة بالنسبة لديريدا Derrida تنسحب على هايدغر نفسه، ضمن نوع من التواطؤ المتافيزيقي المحتوم الذي يأسر خطاب المؤول نفسه، لأنه لا يشتغل داخل جزر مفصولة عن بعضها البعض بل داخل كل نسقي متعالق، أي كلية المتن المتافيزيقي. (داخل المفاهيم الموروثة عن المتافيزيقا اشتغل نيتشه وفرويد وهايدغر لكن بما أن هذه المفاهيم ليست عناصر ولا ذرات ومادامت كائنة داخل تركيب ونسق فإن كل اقتراض منها يجعل الميتافيزيقا كلها تلحق به. ذاك ما يسمح إذا لهؤلاء المدمرين بالتدمير المتبادل لأنفسهم). (٨) بالنسبة لديريدا يمكن تطبيق العملية ذاتها، والمتمثلة في إلحاق نيتشه بتاريخ المتافيزيقا، عليه هو نفسه. إن فكر نيتشه بالنسبة لديريدا مسكون بالاختلاف لأنه مفكره بالذات في تعارض كلي مع نيتشه المتافيزيقي أو «آخر الأفلاطونيين» كما يسميه هايدغر، والذي معه يبلغ نسيان الاختلاف الانطلوجي Ontologishe Differenz أوجه. المسألة هنا تتعلق بالانتقال من تأويل النص النيتشي إلى تأويل التأويل. إن تأويل النص وتأويل التأويل يحيلان معا على تلك الضرورة التي تحدث عنها هايدغر، ضرورة قراءة نيتشه عبر المساءلة الدائمة لتاريخ الغرب وإلا سنجتر أفكارا جاهزة فقط زاعمين أننا نحدث قطيعة مع أوهام متوارثة. نيتشه بالنسبة لديريدا، فكر يتذكر الاختلاف ويتوافق مع الوجود من حيث هو اختلاف ولا ينمنح أبدا للقراءة باعتباره نصا ميتافيزيقيا. لنستحضر هنا موقفين اثنين لديريدا بالاضافة إلى ذاك المعلن أعلاه، الأول وارد في مؤلفه (في الغراماتواوجيا): هنا وعبر تجدير مفاهيم التأويل والمنظور والتقييم والاختلاف وكل المحفزات «الأمبريقية» أواللافلسفية التي لم تكف على مسار تاريخ الغرب عن إقلاق الفلسفة (...) إن نيتشه، بعيدا عن أن يظل ببساطة (مع هيجل وكما يريد ذلك هايدغر) داخل المتافيزيقا، قد ساهم بقوة في تحرير الدال من تبعيته ومن انحرافاته بالمقارنة مع اللوغوس ومع مفهوم الارتباط بالحقيقة، أوالمدلول الأول، كيف ما تم فهم ذلك، من أجل إنقاد نيتشه من نمط القراءة الهايذغري لا يجب أبدا إقرار أوتوضيح «أونطلوجيا» أقل سذاجة، حدوسات أونطلوجية عميقة تتوصل إلى حقيقة أصيلة ما وتأسيس شيء مختفي تحت مظهر نص أمبريقي أوميتافيزيقي (...) ألا يجب، ربما، عدم تخليص نيتشه من القراءة الهايذغرية، بل العكس منحه لها كلية والاضطلاع بلا تحفظ بهذا التأويل، بطريقة ما وحتى النقطة التي يستعيد فيها الخطاب النيتشي، باعتباره مفقودا تقريبا بالنسبة لمسألة الوجود، غرابته المطلقة، حيث سيستدعي نصه في النهاية نمط قراءة آخر، أكثر وفاء لنمط كتابته. (٩) يحاول ديريدا هنا الدفع بالقراءة الهايذغرية لنيتشه كما لو أن هذا الأخير هو نقطتها أوحدها الأقصى، وكما لو أن نيتشه هو الامكانية اللامفكر فيها لهايدغر نفسه. المسألة تبدوكما لو أنها متعلقة بركح مسرحي تتكشف فيه فعالية الظل المشتغل بمكر خلف جسد المؤول. ألا يتعلق الأمر أصلا بمجرد مراكمة للتأويلات وبعلاقات للمعرفة داخل كل اشتغال تأويلي، تتحكم فيها علاقات السلطة بالشكل الذي يجعل المؤول نفسه محكوما سلفا بعنف التملك وموجها بالمكر السري الممارس عليه من طرف المؤول.

إن التوقيع الهايدغري لن يكتسب هنا شرعيته التأويلية إلا عبر اشتغال الاختلاف عليه وداخله، الاختلاف من حيث هو توقيع نيتشي مضاد يلوثه ويكشف حدوده. يتحدث غادامير Gadamer عن الوضع الإعتباري الملتبس بشكل غريب لنيتشه

وفلاسفة آخرين استدعاهم هايدغر داخل نصوصه : فهم من جهة يعبرون عنه هو نفسه ومن جهة أخرى يصدمونه، ، لأنهم كلهم هيؤوا لمصير نسيان الوجود Loubli de lêtre في الغرب . إن قراءة نيتشه ، عبر الأخذ بعين الاعتبار أوالمساءلة الدائمة لتاريخ الغرب وميتافيزيقاه، لا ينبغي أن تحجب الوضع الاعتباري الخاص جدا لمفكر السهوب هذا، الذي أسهم بشكل جذري في قلب الكثير من المراتبيات والثنائيات الميتافيزيقية. إنه الأمر الذي يدعونا للقول بأن نمط التأويل الهايذغري، هو نوع من القراءة العارفة التي توزع الشرعيات على القراءات التي تتموضع إزاءها، سواء معها أوضدها باستثناء تلك التي تنطلق أساسا من مجابهة تعدديات النص النتشي وترحيلاته كما هو الأمر بالنسبة لقراءات دولوز سواء في (نيتشه والفلسفة) و(نيتشه) مؤلفه الصغير أوفي صفحات وفقرات هامة من كتابيه (الاختلاف والتكرار) و(منطق المعنى) وهي القراءات التي اشتغلت بدون وساطة التأويل الهايدغري. بهذا المعنى تظل القراءة الهايدغرية تأسيسية . إن المراهنة على استراتيجية الاختلاف في التأويل مشروطة من منظور ديريدا، بالاضطلاع باقتصاد القراءة الهايذغرية، حد دفعها إلى اكتشاف الغرابة النيتشيه داخل البداهات التأويلية. إن استراتيجية الكتابة النيتشية، كفيلة بوضع كل استراتيجية تأويلية أمام حدها اللامفكر فيه (ليس هناك من حقيقة لنيتشه أو لنص. (١٠) يقول ديريدا. إن ما تروم قوله تلك الفقرات الهامة من كتاب (مهاميز) لديريدا عن التأويل الهايدغري، هو رصد نيتشه لا مفكر فيه داخل النص الهايدغري ، نيتشه الاختلاف الجنسي مثلا الذي لا يمكن ضم منطقتة للقارة الكبرى للاختلاف الأونطوجي: (إن القراءة الهايدغرية أصيبت بعطل (..) في اللحظة التي أخطأت فيها المرأة داخل حبكة الحقيقة إذ لم تطرح المسألة الجنسية أوأنها، على الأقل، أخضعتها للمسألة العامة لحقيقة الوجود. إلا أننا وصلنا إلى أدراك أن مسألة الاختلاف الجنسي ليست مجرد مسألة جهوية خاضعة لأنطولوجيا أساسية وأخيرا لمسألة حقيقة الوجود وأنها، ربما لم تعد مسألة (١١) هنا يصل الشكل الأنطو-هيرمينوطيقي للمسألة حده. إن علاقة القراءة مع النص المقروء الذي هو آخرها لا يمكن أن تنهض على بنية التعارض التي شكلت أساس الكثير من الأزواج والعلاقات الميتافيزيقية بل على أساس التفعيل الذي يفعل القراءة الهايدغرية عبر اكتشاف التعدديات والممكنات التي لم تفكرها بعد، أي المجازفة بقراءة نص التأويل الهايدغري خارج الدائرة الأونطو -هيرمينوطيقية وذلك برصد العناصر التالية: أولا: هايدغر قارئ ينتشه، ثم ثانيا: قراءة هايدغر ومعاييرها، وثالثا: طبيعة علاقات القوة الموسطة فكريا التي تربط المفكرين والنصين. تلك معالم هذا الإشتغال التأويلي الذي يشتغل مع هايدغر ومن أجل أن يكون هايدغر في أن ضد حدود قراءته. ان المسرح الفلسفي المسكون بالأقنعة والاختلافات، يتجاوز هنا العتبة النتيشية ليطال عتبات أخرى وليجعل من التأويل نفسه إنتاجا للاختلاف وتكرارا له يزيل عنه مسحة المماثلة. بهذا المعنى يتحدث ديريدا عن نوع من التفتح الذي يفتح هذه القراءة على ممكناتها الثاوية فيها دون نقضها، أي يفتحها على قراءات أخرى لا تترك نفسها أبدا تنغلق داخلها. (أن تقرأ وأن ترتبط بكتابة، هو إذن أن تثقب هذا الأفق أوالحجاب الهيرمينوطيقي. (١٢) إن هناك فرقا بين جعل نيشه يشتغل داخل هايدغر وهو موقف ديريدا والكثير من مريديه أمثال فليب لاكو-لابارث وجان -لوك نانسي وساراكوفمان وسيلفيان أغا سينسكي إلخ، وبين جعل هايدغر يشتغل داخل نيتشه وهو موقف الايطالي جياني فاتيمو الذي يعتبر بأن القراءة الهايذغرية تتأكد دوما باعتبارها نقطة العبور المفروضة والمتعذر مداراتها أوتجاهلها بالنسبة لكل من يريد فهم نيتشه. الفيلسوف. انه التأرجح بين قراءتين وموقفين : تذكر الاختلاف (ديريدا) ونسيانه (فاتيمو). لا يمكن بالنسبة لها يدغرا اعتبار نتيشه مفكرا للاختلاف مادمت الدائرة الميتافيزيقية قد اكتملت مع فكره تحديدا واشتغلت بفعالية وبلغة أخرى اكتمل الفكر الذي نسي الوجود وإختلافه مع الموجود .L'étant إن

مسار الميتافيزيقا هو المسار الذي بلغ الحد النهائي القائل بأن «الوجود نفسه لم يعد شيئا ذا قيمة» ذلك ما صاره الوجود بشكل نهائي مع الاصطلاح النتيشي إرادة القوة أوحسب الترجمة الهايذغرية إرادة الإدارة. إذا ما تبنينا هذا المنظور حرفيا، أي المنظور المتضمن عدا ذلك تأكيد نوع من الانسجام الأساس بين نيتشه والافلاطونية التي اعتقد التمرد عليها وقلبها، فإن علاقة نيتشه الممكنة مع الاختلاف سلبية بشكل خالص لآنها تمثل تلك المرحلة / من الفكر التي بلغ فيها الاختلاف نقطة انعتامه القصوى. بهذا المعنى يدل نيتشه أيضا على منعطف ويعلن بدون معرفته ورغم كل شئ، وبطريقة اشكالية كلية مجاوزة الميتافيزيقا لآنه أوجها ونهايتها في آن. (١٣) انها المجاوزة كتحقق كلي للميتافيزيقا في نزوعها العميق المتمثل في النسيان النهائي للوجود لصالح موجود منظم كنسق محسوب من العلل والنتائج، نسق التقنية كتنظيم كلي للعالم فيه ينكشف الرابط الأصلي المختفي، عبر تاريخ الميتافيزيقا كلها، بين هذه الأخيرة والهيمنة والإرادة. إن المنحى التأويلي الهايذغري، ينزع نوعا ما إلى ربط نيتشه بالعقلانية وبالإرادة التي أصبحت تريد نفسها أوتتشيد كموضوع لنفسها والمتجسدة في التقنية من حيث هي قمة هذا المنحى والمبشرة بالمرحلة اللاحقة. إنه تحقق الميتافيزيقا كمصير للغرب . يتحدث هايدغر في كتابه (مقالات ومحاضرات) عن الميتافيزيقا كقدر وحيد رغم أشكالها المختلفة وكل مراحل تاريخها، لكن أيضا كقدر ضروري بالنسبة للغرب وشرط هيمنته الممتدة على الأرض كلها . ينبغي فقط، وفي نهاية المطاف، الإشارة إلى نقطتين أساسيتن وهي أن فكر هايدغر ضد نيتشه يظل كما يقول أحد دارسيه (١٤) دوما في خدمة فكر اللقاء معه أي المجابهة عبر اللقاء. ذاك ما عبر عنه هايدغر غداة بدء سلسلة دروسه عن نيتشه محددا مهمة فكره كالتالي : جعل فكر نيتشه «يهب تطوره المملوء» عبر القراءة . إن الالتباس المميز لحركة التأويل هذه ولاستراتيجيتها، حسب ديريدا، تتمثل بالذات في إنقاذ نيتشه من براثن التأويل النازي البيولوجي والحيوي لألفريد بوملر منظر النازية وذلك عبر فقدانه، إذ في الوقت الذي يؤكد فيه نيتشه حضوره الفلسفي كمبشر ببداية فلسفة جديدة فعلية، فلسفة المستقبل بامتياز، يرى فيه هايدغر على العكس الاكتمال الهائل والمقلق للميتافيزيقا الغربية. لربما كانت تجربة الفقدان هذه، داخل اقتصاد التأويل وسياسته، هي ما يجعل فكر نيتشه دوما تكنا ومستقبليا، فكرا يلزم الإنصات لقوله الشذري دون الحكم المسبق عليه أواستغلاله التأويلي المفرط.■

الهوامش

1. Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, Derrida, Coll: Les Contemporains Edition du Seuil, 1991.
2. Derrida, Eperons, Champs- Flammarion, 1978. p.60.
3. Heidegger, Questions sur lhistoire et la politique, Editions Mercure de France, 1982. p .34.
4. Cahiers de l'Herne, Livre de poche, biblio- essais, 1983.p.128.
5. Ibid . p. 128
6. Gianni Vattimo, les aventures de la différence, coll : critique, Minuit, 1985.p.92-93
7. Neitzsche, crépéscule des idoles, coll : Idées, Gallimard, 1974.p.40-41.
8. Derrida, l'écriture et la différence, coll : Points, Seuil, 1967.p.413.
9. Derrida, De la grammatologie, coll : critique, Minuit, 1967.p.31-32-33.
10. Ibid . p.83.
11. Derrida, Eperons, op.cit.p.89.
12. Ibid .p.107.
13. Gianni Vattimo, op.cit.p.81.
14. Cahiers de l'Herne, op.cit. p.88.

ثقـافـات
مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية
T H A Q A F A T
A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates
(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	7 or equivalent
Gulf States	US $	30
Other Arab Countries	US $	20
Other Parts of the world	US $	45

For Organizations

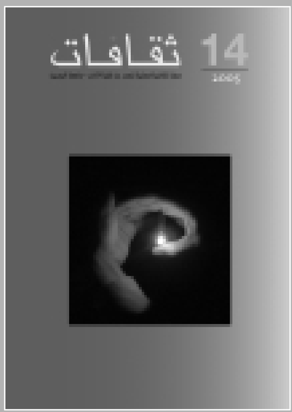
Bahrain	BD	20 or equivalent
Gulf States	US $	60
Other Arab Countries	US $	45
Other Parts of the world	US $	90

A free book will be offered for yearly subscription.

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

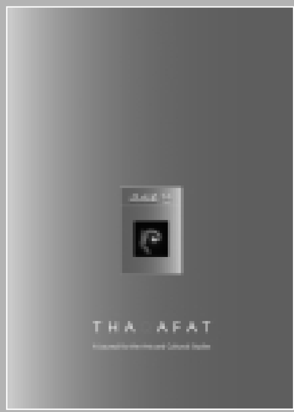
Bahrain	BD	1.5
Gulf States	US $	6
Egypt	US $	1
Other Arab Countries	US $	2 or equivalent
Other parts of the world	US $	8 or equivalent



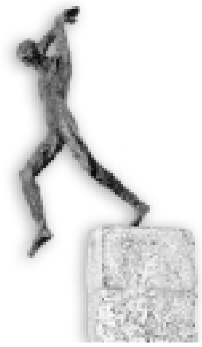
Couverture recto:
Peinture de **Mohammed Al-Halwachi / Bahrein**

Thaqafat No. 14, 2005

Sommaire



Couverture verso



Editorial

La critique littéraire et la scène humaine

A. Salam Al-Mesadi *

Traduction: **Samira Ben Ammou**

Il y a au sujet de la critique littéraire des questions qui touchent aux contenus sur lesquels elle se fonde ou aux méthodes et aux mécanismes au moyen desquels elle interroge le texte. Toutes ces questions ne comptent cependant pas au nombre de celles auxquelles se prêtent les éditoriaux et notamment ceux d'une revue qui s'est faite un devoir -en sillonnant l'océan des cultures- de toujours voyager entre le particulier, le spécifique et le général et exhaustif. Mais il surgit aussi autour de la critique littéraire d'autres questions qui la pressentent sur son avenir parce qu'elles prennent en considération les rapports qu'il y a entre la critique littéraire en tant que champs du savoir et le contexte intellectuel que crée l'événement historique majeur; car la critique littéraire ne s'est jamais coupée -dans aucune culture et à aucune époque- du système général de la pensée.

La pensée humaine ne cesse, de nos jours, de codifier ses révisions majeures en ce qui ressemble le plus à une inscription des pertes qui se sont accumulées au cours des vingt dernières années. L'homme contemporain exploitait en effet une somme d'héritages accumulés au long de l'histoire, celle qui fit la grande culture de l'humanité : la philosophie grecque, les constitutions romaines, la civilisation musulmane, la renaissance européenne, la philosophie des lumières, les mouvements de libération, le droit des peuples à l'autodétermination et la charte des droits de l'homme. Des séismes ont ensuite sévi qui ont secoué ces acquis et ont ébranlé les fondements de l'ensemble de la culture humaine : à la suite du consensus sur la relativité de la notion de vérité s'éleva haut la voix proclamant la suppression en elle des nuances de la couleur du spectre ; à la suite du consensus sur l'inculpation et les attributions judiciaires -qu'elles ne peuvent être les prérogatives d'un pouvoir absolu- celles-ci sont redevenues un objet de concurrence et de monopole; et après que la conscience morale chez l'homme ait opté pour le principe de la survie du meilleur, la logique de la survie du plus fort est revenu à l'attaque. Ainsi la relation de Moi à l'autre s'est-elle trouvée prise dans le détroit du système unique et la différence créatrice entre les hommes a-t-elle perdu toute valeur.

Cette scène adventice est ce qui a poussé le savoir humain à reconsidérer ses acquis : l'historien en diagnostiquant les lois régissant les événements, le philosophie en réfléchissant sur l'échelle des valeurs, le

* Professeur en linguistique, Université de Tunis.

sociologue en étudiant les mécanismes de la vie en société, l'anthropologue en explorant le patrimoine culturel, le juriste en traçant l'évolution des pactes internationaux, le politologue en étudiant la dialectique des pouvoirs législatif exécutif et judiciaire ... tous ceux-la ainsi que d'autres aussi, très nombreux.

Du haut de la tribune Thaqafat nous nous proposons de poser une question qui si elle s'avérait être hors contexte, la responsabilité de l'avoir formulée incomberait à son auteur mais qui serait accueillie, si elle s'avérait inhérente au contexte, par les lecteurs de Thaqafat avec une générosité qui -nous l'espérons- l'enrichirait en retour.

Ma question est la suivante :

Qu'en est-il de la critique littéraire dans le cadre de cette scène universelle nouvelle? Serait-elle non concernée par l'instant du malaise humain général? Est-il absurde de lui demander comment il se fait qu'elle ne soit pas incluse dans le processus de la révision des acquis généraux de la pensée? La critique littéraire ne serait-t-elle pas, à l'heure actuelle, entrain de continuer son chemin en marge de l'histoire et en perdant de vue la marche de l'histoire? Accepterions-nous avec complaisance qu'elle réponde : je rattraperai le cortège de ceux qui revoient leurs acquis le jour ou le texte surgira du sein de la scène nouvelle? Que répondrait-elle si nous lui rappelions que les grandes théories intellectuelles qui ont marqué le cours de l'histoire ont crée des méthodes critiques avant de créer des courants artistiques?

La critique littéraire est -de nos jours- forcée à observer les oscillations de la révision générale a laquelle procèdent les autres champs du savoir, forcée aussi à se scruter de l'intérieur à la lumières des acquis des sciences de la perception ; car les événements graves qui ont pris à l'improviste la vie de l'homme contemporain annoncent des transformations profondes qui changeront la notion d'appartenance à l'humain dans ce qu'elle a de plus essentiel et renverseront l'équilibre des oppositions mentales en place à commencer par l'opposition entre Moi et l'autre pour en arriver à l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, en passant par d'autres oppositions telles que celles entre le sujet et l'objet ou la signification et le discours.

Le pouvoir de plus en plus grandissant de la machine de la surabondante information en direct ne cesse de bouleverser les fondements traditionnels sur lesquels se base la communication par la langue. Les vents du changement n'épargneront pas les systèmes artistiques qui ont la langue pour support; car les mécanismes du discours humain ont changé au point d'en arriver avec la langue à un extrême où l'acte d'émettre le discours est devenu -en lui même- évènement et fait, et ce sur quoi se base le comportement exécutoire agissant dans le cours de l'histoire. Il fut aussi imparti à l'art locutoire qu'on en vienne à ce qu'il possède de plus spécifique, à l'image poétique en l'occurrence et qu'on s'en saisisse. il n'est pas -dans la nouvelle scène universelle- de discours politique qui ne recoure pas aux outils de la construction artistique de la parole -à un tel point où nous nous trouvons au seuil d'une rhétorique nouvelle.

La critique littéraire si elle ne se rattrapait pas se retrouverait bientôt essoufflée a poursuivre la locomotive des connaissances. Il lui serait alors difficile de mettre sa montre à l'heure du système de la pensée évoluée.

Quant aux révisions qui s'imposent dans le domaine de la science de la littérature, elles commencent par l'examen de ce qui est survenu aux mécanismes de la réception et aux lois de la communication et à ses constituants. Elles comprennent aussi l'étude les conceptions du beau telles qu'elles sont en cours dans les espaces locutoires que l'art littéraire prétendrait s'arroger. Elles se pencheront cependant obligatoirement sur des questions dont les chevaliers de la critique ne s'occupaient pas. Car jusqu'à quel point serait-t-il admissible que nous fermions les yeux, dans le domaine de la littérarité et de la poétique, sur les mécanismes de la promotion et de la diffusion des marchandises et sur ce qui en dépend comme outillage et qui gouverne le marché? Admissible que nous continuons à ignorer ce phénomène universel, de plus en plus important et qui ne cesse de conquérir les domaines de la création locutoire, c'est a dire le phénomène de la création des stars et de la création d'un consensus autour des stars?■

Hamdah Khamis ✧

حمدة خميس

Poèmes

قصائد

Traduction: Samira Ben Ammou

CROIRE ✧ ✧

ظَنْ

Je vais croire
Que, te revoir, je ne le voudrai jamais,
Ni ne brûlerais
Si tes mains me touchaient
Et que ceux qui passent près de moi
Je les aimerai,
Un... à un,
Pour que meure ton amour.

❖ ❖ ❖

سأعتقدُ
أنني لن أراكَ
ولن أشتعلَ
إذا لمستني يداكَ
وأنَّ الذينَ يمرونَ بي
سوف أعشقُهمْ
واحداً... واحداً
كي يموتَ هواكَ

❖ ❖ ❖

✧ Poétesse bahreinienne.

✧ ✧ Extraits d'un poème du même titre, *dans* "Ghibtatou al hawaa, 'anaaqidou al fitnah", Royaume du Bahrein 2004.

Je vais croire que
Si tu t'approchais juste un peu
Je tomberais dans tes bras ;
Aussi ... je creuserai, maintenant,
Comme dans les guerres,
Une tranchée entre toi et moi
Pour rester assiégée,
Dresserai barricade après barricade
Pour ne rompre jamais mes défences
Et élèverai, entre moi et toi,
Toute la superbe des femmes.

سأعتقدُ أنني
إذا ما دنوتَ قليلاً فقطْ
سأسقطُ بينَ يديكَ
لذا... سوفَ أحتفرُ الآنَ
كما في الحروبِ
خندقاً بيننا
كي أظلَّ محاصرةً
وأقيمُ المتاريسَ
دونَ اختراقي إليكْ
وأرفعُ بيني وبينكَ
كلَّ شموخِ النساءْ

❖ ❖ ❖

... Sinon que, croire
N'est pas plus que
Colère déchaînée
Et que si je t'apercevais
Ne serait-ce qu'à mille ... au loin,
L'amour qui agite
Mon sang aprés l'accalmie,
Je palpiterais tel un oiseau
Captif
Qui aspire à ton espace.

غيرَ أن اعتقاديَ
ليس سوى
سورةً من غضبْ
وأني إذا ما لمحتكَ
حتى على بعدِ ألفٍ
ورجَّ هواك
هدوءَ دمي
أرِفُّ كطيرٍ
أسيرٍ
يتوقُ فضاكْ

❖ ❖ ❖



Textes en Français



Vents déchaînés Et l'éternité ✧

العَصْفُ والأزلْ

1- Narrer la mélancolie.	á°ûMƒdG Oô°S -1
Elle dit :	قالتْ
Voici la femme	هذهِ هي المرأةُ
Née de femmes :	سليلةُ النساءِ
Une femme l'enfanta,	ولدتها امرأةٌ
Femme	ولدتها امرأةٌ
Née d'une fleur et de feu.	وُلدتْ من زهرةٍ ونارْ
Sur elle, elle jeta sa chemise	ألقتْ عليها قميصها
Rehaussée des crimes des temps	موشيً بجرائر العصورِ
Et dit endosse-la.	قالت لها ارتديهِ
Elle s'en vêtit ...	إرتدتهُ..
Mais son corps	لكنَّ جسدَها
Demeura enfant	ظلَّ صغيراً
Et innocent,	وبريئاً
L'habit étriquait sa pureté	والثوبُ لا يتسعُ

● Aquarelle, Souhail Benammou/ Tunisie.

✧ *Dans* “Ghibtatou al hawaa, ‘anaaqidou al fitnah”, Royaume du Bahrein 2004.

Elle s’insurgea	لنقائها
Contre l’habit.	فخرجتْ عليهِ.
❖❖❖	❖❖❖
Elle dit :	قالتْ تجيءُ إلى مُدُنٍ
Elle viendra dans des villes de rêves argentées	من فضةِ الأحلامِ
Qui ouvriront leurs portes	ستفتحُ أبوابها
A leur enfant,	لطفلتها التي
Venue à elles	جاءتْ إليها
De l’adversité.	من العثراتْ
....	......
....	......
Le crépuscule inclina.	ومالَ غسقٌ
Il l’ombrait	يظللها
De la terre en feu.	من الرمضاءْ.
❖❖❖	❖❖❖
Comment les villes argent	كيفَ تناهتْ إليها
Ont-elles terminé à ses confins	مدائنُ الفضةِ
Forteresses de plomb ?	قلاعاً من رصاصْ؟
....	......
Puis, dans la présence, elles s’évanouirent,	وغابتْ في حضورها
Couvertes de la sagesse de l’eau !	مجللةً بحكمةِ الماءْ!
❖❖❖	❖❖❖
Elle s’éloigna	سارتْ
Sur la pointe de ses illusions,	على أطرافِ أوهامها
Sur la traînée de couchant	وما تبَقّى
Restée au fond du rêve.	في قاعِ الحلمِ
Ployant sous exil, elle s’en alla	من ذؤابةِ الأفول
Vers une patrie	ذهبتْ تنوءُ بغربتها
Dont on lui dit -et elle dit- :	إلى وطنٍ
C’est la patrie ...	قِيلَ لها وقالت

Ainsi l'a-t-on appelée	إنّهُ الوطنُ..
Et l'appela-t-elle.	هكذا أسمَوهُ
Elle fit le salut	وأسمتْهُ
De celle qui revient de sa mélancolie.	ألقتْ تحيةَ العائدِ
Ni d'eau	من وحشتهِ
Ni de feu	لمْ يأنسْ بها ماءً
Le pays ne la fit se réjouir.	ولا نارا
Il bredouilla en une langue étrangère ;	لكنّهُ غمغمَ برطانةٍ
Effarouchée,	فأجفلتْ
Elle jucha sur son errance	وحطّتْ على تيهها
Et dit: me connais-tu ?	قالتْ أتعرفني؟
-....... ?	-.......؟
Elle comprit	فأدركتْ
Que la présence est absence ...	أنَّ الحضورَ غيابٌ...
Et sombra dans le ruisseau	وغرقتْ في جدولٍ
De ses débris.	من شظاياها
Elle en ferait don à l'oubli -dit-elle-	قالتْ تَهِبُهَا لنسيانٍ
Et dit aussi :	وقالتْ:
(Il est des villes	(ثمّةَ مُدُنٌ
Qui habitent dans les maux d'amour	تسكنُ التباريحَ
Et des exils	وثمّةَ منافٍ
Dans les patries)	في الوطن!)

❖❖❖ ❖❖❖

Pareille à un palmier	كما نخلةٍ
Voilé de sa solitude,	موشحةٍ بوحدتها
Refoulée au loin dans l'errance,	مقصيةً في التيهِ
Elle éparpille ses frissons	تُبعثرُ ارتعاشاتِها
Et frémit,	وتختلجُ
Laissant au vent	تاركةً للريحِ
Le désordre de ses mèches.	فوضى ذؤاباتِها

❖❖❖ ❖❖❖

2- Narrer l'extase

... Il était une fois que
La femme surgit de son argile
Un soir
Où se fendirent les univers
Et le crépuscule
Et que
Se répandit l'argent de Dieu
Au vu des rubis.

❖❖❖

Issue d'amants et de ports,
La ville
Au faîte de l'extase
Surgissait de l'eau
A peine mouillée.
Couronnée de son histoire,
Elle offrait ses tresses
Aux vagues joyeuses
Et se rafraîchissait
A l'eau enfant, qui joue,
Toute à son impétuosité
Et au bleu séducteur.
L'été traînait le pas
Et déployait ses soirées
Pour les murmures et les baisers!

❖❖❖

Elle vit... dans ce qu'elle vit
Une pythie
Déambulant
Entre bleu et soir
Qui exhumait dans les galeries des destins

I ƒ°ûædG Oô°S -2

.. وكانَ
أنْ خرجتْ المرأةُ
من صَلصَالها
ذاتَ مساءٍ
انفطرتْ فيه الأكوانُ
والأصيلُ
وتناثرتْ فضةُ اللهِ
على رؤيا من الياقوتْ

❖❖❖

المدينةُ
سليلةُ العشّاقِ والمراسي
خارجةٌ في أوجِ نشوتها
من الماءِ
ولم تبتلّ
متوّجةً بتواريخها
تُرخي جدائلَها
لمسرةِ الأمواجِ
وتبتردُ
بطفولةِ الماءِ إذ يلهو
غيرَ مكترثٍ إلا بسطوتهِ
وفتنةِ الأزرقْ
وكانَ الصيفُ متئداً
يرخي أماسيهِ
للهمسِ والقُبَلْ!

❖❖❖

رأتْ فيما رأتْ
عرّافةً
تطوفُ بينَ الزرقةِ
والمساءِ
تنبشُ في أروقةِ الأقدارِ

Ce que les coquillages avaient chuchoté.
Elle appela à elle la pythie des Gitans.
Ton argent, dit la pythie.
Elle jeta son argent.
La pythie jeta des talismans ;
On dirait les amulettes des secrets.

ما يشي بهِ الودعُ
نادت إليها عرّافةُ الغجرِ
قالتْ لها العرّافةُ: بياضُكِ
ألقتْ بياضها
فألقتِ العرّافةُ طلاسماً
كأنها تمائمُ الأسرارِ

❖❖❖

La femme dit
Dans l'anxiété de l'amour :
-Que vois-tu ?
La pythie détourna les yeux.
Dans ses murmures il y avait
Comme une certitude.
-Je vois ce que tu ne vois ...
La femme creusa ses doutes
Ne crut pas ses intuitions
Ni ne crut
Les coquillages indiscrets.

قالتْ لها المرأةُ
في لهفةِ العاشقِ
– ماذا ترينَ؟
فأغضت العرّافة
وكانَ في همسها
ما يشبهُ اليقينْ
– أرى ما لا ترينْ..
أوغلتْ المرأةُ في ظنونها
وكذّبتْ حدوسها
وكذّبتْ
وشايةَ الودعْ!

❖❖❖

Sur les quais du soir
Le thé était plus rutilant que le vin
Dans les jarres fortunées.
La main sur la sienne,
Elle l'appela des abysses du rêve.
Il buvait
Ce que tramaient les jours
Ce que le thé n'a pas chuchoté
Dans la sérénité du soir
Ni les coquillages
Dans la sagesse des gitans.

على رصيفِ المساءِ
كانَ الشايُ أزهى من نبيذٍ
في غبطةِ الدنانْ
يدُها على يدِه
نادتْ عليهِ في لجةِ الشرود
وكان يشربُ
ما اختمرتْ به الأيامُ
ولم يشِ بهِ الشايُ
في هدأةِ المساءِ
ولا الأصدافُ
في حكمةِ الغجرْ

❖❖❖

Ils s'en allèrent entrelacés,
Le cœur battant,
Que la terre entendait
Et racontaient les arbres en chuchotant.
Et badinant,
Ils se raillaient
De la révélation
Qu'elle seule dans son âme intime
Percevait
Dans les ténèbres du doute.

سارا مشتبكَين
بينهما وجيبٌ
تسمعهُ الأرضُ
ويهمسُ بهِ الشجرْ
لاهييَن كانا
لاغييَن
بما يوحي بهِ
وما لم تدركْهُ
إلا سريرتُها
في غيهبِ الظنونْ.

❖❖❖

Quand
Dans la fulgurante certitude
Il la toucha,
L'effaroucha,
Qu'en elle les eaux s'agitèrent,
Et que surgirent de son coeur
Une étoile,
Une lune,
Et la mer,
Tout, autour d'elle, s'évanouit,
S'effaça,
Et elle ne vit
Dans ce vaste espace -à lui-
Nul autre que lui autour d'elle.

وحينَ
في يقينِ الومضِ
مسّها
أجفلتْ
واختضَّ ماؤها
وانشقّ صدرها
عن نجمةٍ
وقمرٍ
وبحرْ
غابَ كلّ ما حولها
وامَّحى
فلم ترَ
في فضائهِ الوسيعِ
إلاّهُ حولَها.

❖❖❖

Elle se coula vers lui
On dirait des extases filantes
Et des forêts de nostalgie.
On dirait, quand l'envahissaient les
hennissements de ses secrets,
Le sanglot de l'argile

سرتْ إليهِ
كأنَّها شهبٌ من النشوةِ
وغاباتٌ من الحنينِ
كأنَّها
إذ تسري إليها حمحمةُ خفاياهُ
شهقةُ الطينِ

Quand la submerge la pluie battante	إذْ يغمرهُ الهطولْ.
❖❖❖	❖❖❖
Il a vallées profondes,	لوهادهِ
Mémoire de vin	ذاكرةُ النبيذْ
Que bordent deux fleuves	يحفُّ بهِ نهرانِ
De santal et de lait.	من لبنٍ وصندلْ
Elle se coula vers lui	سرتْ إليهِ
Ses horizons se fendaient	فانفطرتْ مراميها
En sept cieux,	عن سبعةٍ
Et les océans vacillaient sous ses pieds.	ومادتْ بها المحيطاتْ
❖❖❖	❖❖❖
Combien de temps s'est-il écoulé,	كم مرَّ من زمنٍ
Et elle, auréolée de sa félicité ?	وهي مجلوةٌ بهنائها
Et combien de cendres la couvriront	وكم رمادٍ سوفَ يجلِلُها
Que nulle pythie n'a chuchoté	لم تهمسْ بهِ عرّافةٌ
Ni les coquillages ?	ولم يشِ بهِ الودعْ!
❖❖❖	❖❖❖
Ah! cette femme,	يا لتلكَ المرأةِ التي
Qui est de marguerites des prés et de vin !	من نبيذٍ وأقاحْ
Ah! Cet homme,	يا لذاكَ الرجلِ الذي
Qui est d'éclairs !	من بروقْ.
❖❖❖	❖❖❖
Il est passé; à croire un nuage	مرَّ كما سحابةٍ
Et ses éclairs qui de partout déchirent l'horizon.	وانشقَّ برقُها من الجهاتِ
Un frisson de stupeur	سرتْ رعشةُ المأخوذِ
Parcoura son être.	في كيانِها
Et sous le charme d'un talisman,	مسحورةً بطلسمٍ
On dirait le musc	كأنَّهُ المِسكُ

Et le safran qui oublie,
Drapée de sa fertilité,
Elle se déversa
Somptueuse d'eau.
Racine assoiffée, il était,
Et la humait
Dans l'abysse de l'hébétude.

ومحو الزعفرانْ
رافلةٌ بخصبها
انسكبتْ
مترفةٌ بمائها
وكان جَذراً ظامئاً
يعبُّها
في لجةٍ من الذهولْ.

❖❖❖

Topazes et perles
Et thym sauvage, il était.
Et elle était maturation
Et âges
Et ambre
En un corps.

كانَ الزبرجدُ واللؤلؤُ
والزعترُ البريُ
وكانت النضوجَ
والأحقابَ
والعنبرَ
في جسدْ!

❖❖❖

Elle lui souffla à l'heure de la passion :
Bénis soient le sein
Et la naissance et le mystère,
Bénis soient ce qui t'entoure
Et ce qui sous ton regard flamboie.
Bénis soient tout fil
Qu'on attache à un autre
Et le rêve qui sur ton habit s'assoupit.
Bénis soient ton réveil et ton sommeil,
Ta compagnie
Et le désordre de tes pieds,
Toi qui es la force des éclairs
Et des nuages la féminité.

همستْ لهُ في خطرةِ الهائمِ:
تباركت الأرحامُ
والسّرُّ والميلادْ
تباركَ ما يحيطُكَ
وما يتوقّدُ تحت إبصارِكَ
تباركَ كلُّ خيطٍ
شُدَّ إلى خيطٍ
وكلُّ حلمٍ نامَ على ثيابكَ
تباركتْ يقظتُكَ ومنامُكَ
مجلسُكَ
وفوضى قدميكْ
أنتَ الذي فحولةُ البروقِ
وأنوثةُ السُحُبْ.

❖❖❖

Qu'est-ce que la mémoire ?
Qu'est-ce que l'oubli ?

ما الذاكرةُ؟
ما النسيانْ؟

Textes en Français

Et le jour ?
Et les préhistoires ?
Univers tenant son sceptre, il est ;
Et elle, la lumière,
Les temps en un
Et l'éternité.

ما اليومُ؟
ما قبل التواريخِ؟
هو كونٌ قابضٌ
على صولجانهِ
وهي الضياءُ
واختزالُ العصورِ
والسرمدْ.

❖❖❖

3- Narrer les confins

٣- سرد المنتهى

Par un été
Noyé dans l'abysse du cœur
Il apparut ...
Il alliait au nébuleux la transparence
Et joignait à la sérénité la dispersion ;
Semblable la puissance de l'obscur il était.
Disait-il aux choses soyez,
Elles naissent du néant !
Été s'abîmant
Dans la splendeur et l'enfance
Et la pénombre,
Été agrémenté de mer
De pulsations
Et de violettes.
Quel corps un en deux corps ils étaient
Et quelle complicité contre la mort
Quand elle a dit
Je t'aime !

كانَ صيفاً
غارقاً في لجةِ القلبِ
حينَ تراءى..
يجمع الوضوحَ بالمبهمِ
ويلمُّ الشتاتَ بالطمأنينةِ
كما قدرةُ الغموضِ كانَ..
يقولُ للأشياءِ كوني
فتولدُ من سديمٍ!
كان صيفاً موغلاً
في البهاءِ والطفولةِ
والغبشْ
متشحاً بالبحرِ
والنبض
والبنفسجْ
أيُّ تجاسدٍ كانا
وأيُّ تواطؤٍ على الموتِ
حينَ قالتْ
أحبُّكْ!

❖❖❖

Ne fut-elle pas issue de la pythie,
De celle qui répand dans l'invisible ses indiscrétions ?

ألمْ تكنْ سليلة العرّافةِ
الناشرةِ في الغيبِ وشايتها؟

كيفَ ألقى عليها بطلسمهِ
واستلّها من بذرةِ العرّافةِ
وميسمِ الغجرْ؟

Comment a-t-il jeté son talisman sur elle ?
Comment l'a-t-il soustraite à la graine de pythie
Et au scellé qu'apposent les gitans ?

❖❖❖

ها إنها بينَ مدارينِ
تهندسُ الرهبةَ
وتُعلي النضوجْ
الريح لا تؤتي..
والموجُ يغزلُ الهدوءْ.

La voici entre deux tropiques,
Arpentant sa frayeur
Et plaçant haut la maturation.
Le vent rien ne donne...
Et les vagues filent le calme.

❖❖❖

ستظلُّ بعدهُ
تضيءُ
على قممٍ
لا يعتريها الكشفُ
لعلَّ تائهاً في غربةِ الثلجِ
يأنسُ نارَها
لعل العشب يألفها
والطير
والرطب البهيَّ
والبحرَ في شجوهِ
وغربةُ المرجانْ.

Après lui, elle continuera
À briller
Sur des cimes
Qui jamais ne sont révélées.
Son feu réjouirait peut-être
Un égaré dans la neige en exil.
Elle apprivoiserait l'herbe peut-être
Et les oiseaux
Et les dattes splendides
Et la mer toute à sa tristesse
Et le corail en exil.

❖❖❖

وحدَها المحيطاتُ
نائيةٌ
والبيتُ في الرهّجِ
الذي يخبو
وحدهُ القلبُ
مضطجعاً في الظهيرةِ
وحدهُ..
الجسد!

Seuls les océans sont
Lointains.
La demeure, dans le brasillement
Qui pâlit.
Le cœur, seul,
Gisant, à midi.
Et seul ...
Le corps.

❖❖❖



Mystères ✣

المُسَارَرَاتْ

Elle dit ...	قالت..
-L'aube alors approchait ;	وكان الفجر يوشك
Et les ombres,	والظلال
Traces du noir de la nuit- :	ما تبقى من رداء الليل:
Femme je suis,	أنا امرأة
Issue	من أعالي الضياء
Du haut de la lumière.	انحدرت
Née pour être dieu ;	ولدت كي أكون إلها
Mon cœur	لكن قلبي
-En l'absence probable-	تعثر في فتنة الطين
Trébucha sur l'argile éblouissante	وفي جذوة الشك
Et sur le doute ardent ;	وعند احتمال الغياب

● Aquarelle, Souhail Benammou/ Tunisie.

✣ *Dans* "fi bahwi al nissaa", Royaume du Bahrein 2005,

Prophète je devins.
Le feu de la création dans ma main;
Ma main, une rose
Et un livre.

فصرت نبياً
بيدي جمرة الخلق
ويدي وردة
وكتاب!

❖❖❖

Et ...
Elle dit :
Les vents m'initièrent aux mystères
Et l'astre me parla
Dans l'épaisseur de la nuit.
Donne la flamme de ton âme, il m'a dit ;
Je tracerai pour toi le chemin,
Je dessinerai dans tes paumes
Les ramées
Et dans tes yeux
Brillera, éperdue,
La lumière diaphane

وقالت:
سارّرتني الرياح
وكلمني النجم
في الظلام الكثيف
قال هاتي ذؤابة روحك
أخط لك الدرب
وأرسم في راحتيك
الغصون
وفي مقتليك
يهيم
الضياء الشفيف!

❖❖❖

Et ...
Dans un semblant de murmure
Elle dit :
Les créatures ont jeté sur moi
L'habit de l'absence
Et le fleuve du doute
A dans mon coeur
Creusé ses méandres.
De peu s'en fallut-il que je me change
En lys
Dans un vase automne

وفيما يشبه الهمس
قالت:
ألقت الكائنات عليّ
رداء الغياب
وخط على القلب
نهرُ الظنون تعاريجه
فأوشكت أن أتحول
زنبقة
في إناء الخريف!

❖❖❖

Et ...
Elle dit :
Comment celer mon âme

وقالت:
كيف أخبئ روحي
التي لم تنم

Qui ne sut s'assoupir
Tous ces temps révolus ?
Et comment fermer ma fenêtre
Aux courants d'amour
Quand dans mon corps
La tristesse a creusé
Le lit de la blessure

في مدار العصور
وأغلق نافذتي
دون مسرى الهوى
وقد خط في جسدي
الحزنُ
مجرى النزيف؟

❖❖❖

Et ...
Elle dit :
Je fus seule avec l'astre à l'heure d'une splendeur ;
Je berçais l'ascension qui me hante
Pour le voir se voiler ;
Je voyais
Murmurer les jardins
Dans ce qui se dessèche ;
J'entendais le tumulte des plantes odorantes,
Luxuriantes,
Dans le jaune de l'automne.

وقالت:
توحدت بالنجم ذات ائتلاق
كنت أهدهد هجس الصعود
لكي يستكنّ
وأبصر في النزف
همس الأجنة
وأسمع لغط الرياحين
مدرارةً
في اصفرار الخريف!

❖❖❖

Et ...
Elle dit : c'est le doute
Il nous dévaste l'âme comme le font les vers qui dévastent
Le chêne.
Puis il nous éparpille comme poussière qui danse ; ni ne cicatrisons
Ni nous prend en pitié
Nul autre que le fantôme de nos rêves
Qui passe
Sur l'ombre du trottoir

وقالت:
هو الظن
ينغل في الروح كما ينغل السوس
في السنديان
وينثرنا كالهباءِ فلا نلتئم
وليس يحنُّ علينا
سوى طيف أحلامنا
عابراً
فوق ظل الرصيف!

❖❖❖

Et ...
Elle dit :
Je voyageais la nuit ;

وقالت:
سريتُ ليلاً
كان الضبابُ وشاحاً

Textes en Français

Le brouillard mon écharpe	والماء ملحاً،
Et l'eau, sel,	على يميني
Sur ma droite,	يتبع مسرى خطاي
Qui suivait sur mes pas.	وكان النهارُ يخاتلُ
Le jour approchait furtivement	لمّا وجدتُ سواي
Quand j'ai trouvé autre que moi	يغزلُ الماء مستبشرا
Qui filait l'eau, réjoui	بالنهارِ الأليف!
Du jour apprivoisé	

❖❖❖ ❖❖❖

Et ...	وقالت:
Elle dit :	إني أؤسسُ للضحى
Depuis l'heure pubère	منذ احتلام الوقتْ
J'assois l'éclat du jour	وأكنُّ أحلام الغبش
Et je cèle, entre lit et âme, les rêves	بين السريرة والسرير
De l'aurore pâlissante,	وأدّعي:
Et je vous dis :	لا ضوء
Il n'y a de lumière qui fende le brouillard	يخترق الضباب
Depuis l'eau commençant	من أول الماء
Jusqu'à l'extrême de l'herbe ...	حتى منتهى العشب..
Ni jamais ne m'avance à pas imprudents,	ولم أرني غير متئدٍ
Mon héritage la nostalgie,	يرثُ الحنين
Le désir ardent,	ويشتهي
L'astre, sur ma route nocturne,	والنجمُ في مسراي
L'invisible, éperdu,	تيه الغيبِ
Qui scintille,	يومضُ
Telle la poudre d'or,	كالنثارِ
Dans le chaos épais.	في السديم الكثيفْ!

❖❖❖ ❖❖❖

Et ...	وقالت:
Elle dit	سريت فجرا
J'ai voyagé à l'aube.	البحرُ يوشك
La mer qui approchait,	والريحُ هادئة
Le vent paisible	والضوء لا صبح
Et la lumière, ni matin	ولا غيم

Ni brume ;	ولا خطاي
Ni mes pas sur le sable des rives	على رمل الشواطئ
Qui guident le non-voyant.	يستدلُّ بها الكفيف!

❖❖❖

Et ...	وقالت:
Elle dit :	أوشكتُ أن ألجَ العصورَ
De peu s'en fallut-il que j'entre dans les âges,	وأسنّ للسهبِ المروجَ
Que j'ordonne les prairies pour les steppes,	وأبتني للغيمِ خارطة
Que je dresse une carte des nues	هكذا
Ainsi	أوشكت أن..
De peu s'en fallut-il ...	لكن التماع الرمل
Mais le sable miroitant fut un leurre ;	كان خديعة
La lance, plaies à verse	والرمح انهمار الجرح
Sur mon corps ;	في جسدي
Et le chemin	والدرب
-Entre un tournant vers l'amour	بين منعرج إلى الهوى
Et un autre-	ومنعرجٍ
Plus lointain que mes pas	أبعد من خطاي
Sur la cendre,	على الرماد.
Plus proche	وأقرب
Que le bruissement qui chuchote !	من همس الخفيف!

❖❖❖

Et ...	وقالت:
Elle dit :	قلت اقترب
J'ai dit approche	يا نجم
ô astre,	وانثرني رذاذا
Et répands-moi, pluie fine.	واقتربْ
Et approche	يا أيها النجم المعلق
ô toi l'astre suspendu	في سماوات الغيابْ
Dans les cieux de l'absence,	صل بين مائي
Et unis mon eau	والترابْ
Et la terre,	وبين حزني
Mon chagrin	والسحاب
Et les nues	

Textes en Français

Et guide moi
Vers la violette de l'amour
Qui se pavane, exubérante,
Inclinée délicatement.

ودلني
على بنفسجة الهوى
تختال مترعة
في انحناء رهيف!

❖❖❖

Et. ..
Elle dit :
Il n'est de puissance que l'eau
Autour de moi
Et autour de moi le sel ;
Le temps, graines de sable.
ô enfant,
Empoigne le sable de tes deux mains
Et répands Les foulées de la rose
Sur le large
-Mer par-ci... mer par là.
Toi, qui avance à pas prudents,
Eperdu, tu traverseras la pousse du coeur
Et, tu te dévoileras le mystère de ce qui scintille

وقالت:
لا حول إلاّ الماء
حولي
وحولي الملح
الوقت ذرات من الرمل
يا طفل
اشدد قبضتيك على الرمال
وانثر خطى الورد
على ثبج البحار
ثبج هنا.. ثبج هناك
وأنت المتئد
تيهاً ستعج عشبة القلب
وتجتلي سر الرفيف!

❖❖❖

Et ...
Elle dit
Celui-ci est mon chemin :
Les nostalgies de l'âme ;
Et l'eau, mon éternité.
Ce monde autour de moi,
Création qui abonde ;
Et l'abondance, ce que j'embrasse ;
Les prairies de l'univers, miennes ;
Et miennes, la magie des prophètes
Et l'ombre
Et le miracle de la rose ;
Mien, dans l'alphabet, ce que
Le sens recèle
Et ce que les secrets révèlent
Dans le flamboiement des lettres !

وقالت:
هو ذا دربي:
حنين الروح
والماء خلودي
وهذا العالم من حولي
فيض الخلق
والفيض احتضاني
ومروج الكون لي
ولي سحر النبوءة
والظلال
وآية الورد
ولي في الأبجدية
ما يضمر المعنى
وما توحي به الأسرار
في وهج الحروف!

❖❖❖

Et ...

Elle dit :

Je suis l'éprise de l'orange amère ;

De senteur je me vêts.

Je suis l'errante

Perdue dans l'errance,

De sable

-Depuis que je suis dans ce monde-

Je me chausse.

Plus haut que la narration me suis placée

Et dans l'argile tragique j'ai fait pousser

La passion de mes veines.

Mien est ce qui ressemble au zénith de l'eau

Et le vert, mon extrême ;

Mais poussière je suis, regorgeant d'or,

Pétrie du mystère de l'alchimie

... ...

Mien, tout cela ;

Et mien, ce que cèlent mes ans

Et ce qui dans les songes

Et les rêves

S'amasse,

Et les confidences de la sève

Aux oiseaux

Sur la branche délicate.

❖❖❖

وقالت:

أنا المأخوذة بالنارنج

والعطر ردائي

أنا الهائمة

الضالعة في التيه

والرمل

مذ جئت إلى الدنيا

احتذائي

سموت فوق السرد

فاستنبت من طين الفجيعة

كل توق في عروقي

لي مثل سمت الماء

والأخضر كنهي

لكني تراب زاخر بالتج

معجون بسر الكيمياء

... ...

كل هذا لي

ولي ما خبأ العمر

وما اكتنزت به

الأحلام

والرؤيا

وما باحت به الأنساغ

للطير

على الغصن الرهيف

❖❖❖

Et ...

Elle dit...

Le désir m'a voué à l'errance peut-être

Et consumée la nostalgie ;

Mais ne me suis inclinée.

Le plus noir de l'obscurté

J'ai scruté

Et j'ai vu

Et compris que

❖❖❖

وقالت..

ربما شردني التوق

وأضناني الحنين

غير أني ما انحنيتُ

في اشتداد العتم

حدقت

فأبصرت

Textes en Français

Chaque fois que j'ai cherché refuge en moi
Je me suis épanouie.
Chaque fois que je me suis livrée, obéissante, à mon âme
Doucement elle me mena
Et je vis l'univers sous la forme de mon cœur
Et fondre, je me vis.
Chaque fois qu'un nuage m'a ombrée,
De rosée je fus couverte
Semblable aux prairies que l'aube a étreintes
Et comblées la pluie battante.
Chaque fois que je me suis perdue
Et me suis appelée,
J'ai entendu l'eau dans les rivières
Couler généreuse et diaphane
A croire qu'on me répondait.
Chaque fois que j'ai cru en la lumière
Qu' elle était ma route de la nuit,
J'ai su avec certitude, que j'éclairais
Ainsi...
Me suis-je promis de demeurer paisible, à l'ombre de moi,
De m'infiltrer en moi,
Lumière d'aube
Entre obscurité et bruissement.

❖❖❖

وأدركت بأني:
كلما آويت إلى نفسي
اكتنزت
كلما أسلمت للروح قيادي
أسلستني
ورأيت الكون في هيئة قلبي
فانصهرتُ
كلما ظللني غيمٌ
نديتُ
كمروجٍ ضمها فجر
وأغناها هطول
كلما تهتُ
وناديتُ عليّ
سمعتُ الماء في الأنهار
ينسابُ شفيفا وسخيا
فكأني قد أُجبتُ
كلما آمنت أن النور
مسراي
تيقنتُ بأني قد أضأتُ
هكذا..
آليت أن أهدأ في ظلي
وأنسلّ إليَّ
ضوء فجر
بين عتم وحفيف!

❖❖❖



215 ثقافات 2005 THAQAFAT

Le rôle des traductions dans le dialogue culturel actuel

Nadia Anghelescu *

L'ouverture de la culture arabe sur d'autres cultures, y compris par l'intermédiaire des traductions, s'est manifestée tôt après la constitution du grand empire arabo-musulman; et la réflexion sur le rôle des traductions dans la circulation des idées qui méritent de circuler à travers les frontières et les générations est parue elle aussi assez tôt. On trouve chez al-Jahiz un émouvant éloge du livre et de la science qui appartiennent à l'humanité toute entière, qui sont, donc, plus dignes de perpétuer la mémoire des peuples que les belles constructions et la poésie, celle-ci produit purement arabe et intraduisible, selon lui : "On a traduit les livres des Indiens, les aphorismes des Grecs, on adapta les livres de la littérature persane. Certains de ces ouvrages gagnèrent en beauté tandis que d'autres ne subirent aucun préjudice (...). Ces livres passèrent d'une nation à l'autre, d'une langue à l'autre, siècle après siècle, jusqu'à ce qu'il furent arrivés à nous, les derniers qui les avons hérités et étudiés. Cela confirme que, bien plus que les belles constructions et la poésie, ce sont les livres qui s'avèrent dignes de conserver les choses mémorables" (de la préface de *Kitab al-hayawan*, trad. fr. dans Anghelescu *Langages et cultures dans la civilisation arabe*, Paris, l'Harmattan, 1995).

A l'aube de l'époque moderne, à l'époque de la "renaissance" arabe (*al-nahda*), les nouvelles nécessités spirituelles nées des contacts avec l'Occident posèrent le problème de la traduction avec une certaine urgence. Un article de Mikha'il Nu'ayma (1889-1998), portant le titre significatif *Fa-l-nutarjim* "Traduisons, donc !" (1923), demande aux auteurs arabes de se concentrer sur la traduction des chefs d'œuvres de la littérature universelle, comme un pas nécessaire en vue de diriger la littérature arabe vers le courant principal de cette littérature. Mais l'intérêt pour les littératures occidentales, surtout pour les littératures française et anglaise, avait commencé bien avant cette date au Moyen Orient et ce n'est pas par hasard que cette préoccupation coÏncide avec le commencement du mouvement national, dont le berceau était justement cette partie du monde arabe, qui se trouvait sous la domination turque à cette période, avec la majorité des pays arabes et avec les peuples du sud-est européen.

Il y a plusieurs traits communs entre les formes de manifestation de l'identité nationale, culturelle et religieuse dans les pays qui se trouvaient sous le joug ottoman, y compris entre les pays roumains et les pays arabes. Les personnes et les idées circulaient librement dans l'empire et les influences de l'Europe occidentale se sont exercées d'une manière semblable dans les pays arabes et les pays roumains. Ainsi, par exemple, bon nombre de jeunes gens étudiaient à Paris, puis revenaient dans leur pays avec les idéaux de liberté et de fraternité promus par la France. Tous étaient convaincus du rôle de la langue et de la connaissance de l'histoire nationale dans la lutte pour la libération. Enfin, voyageant en Europe ou pas, les intellectuels du XIXe et du commencement du XXe siècle lisaient et traduisaient à peu près les mêmes livres. Le théâtre naissant dans les pays arabes et les pays roumains jouait des pièces qui étaient

* Universitaire roumaine.

souvent la traduction ou l'adaptation des mêmes pièces françaises et britanniques. L'autre -allemand, danois, africain ou asiatique- arrivait souvent par des intermédiaires français ou anglais. On peut remarquer qu'il y a des similitudes entre les ouvrages occidentaux traduits en arabe et en roumain tout au long du XIXe siècle qui s'expliquent par les conditions socio-culturelles communes. Plus tard, au XXe siècle et, dans une moindre mesure, jusqu'à nos jours, il y a également des similitudes entre les auteurs occidentaux qu'on choisit pour traduire. Il est vrai que l'Occident arabe continue à traduire du français, tandis que la Roumanie et l'Orient arabe dirigent un peu plus maintenant leurs regards vers les pays anglophones. Par exemple, en matière de prose, pendant la deuxième moitié du XXe siècle les Arabes et les Est-européens ont traduit beaucoup de littérature américaine (la fortune de Faulkner, par exemple, des deux côtés de la Méditerranée, a quelque chose de surprenant).

De nos jours, ces ressemblances s'expliquent aussi, probablement, par les mêmes relations entre le savoir et le pouvoir qui marquent, plus ou moins directement, les autres domaines de notre vie. Nous savons que la fortune d'un écrivain sur le plan international est décidée par un ensemble de facteurs qui sont souvent extra-littéraires, pour ne pas dire, avec Hussam el-Khateeb, qu'elle est décidée de la même manière, et parfois par les mêmes centres qui décident la mode en matière de couture: Paris, Londres, Washington, Tokyo (Communication au deuxième colloque des comparatistes arabes, publiée dans *Al-Maarifa*, 1986).

On remarque surtout pendant la deuxième moitié du XXe siècle, tant dans les pays arabes, dont certains avaient accédé récemment à l'indépendance, que dans des pays qui avaient été soumis à une autre domination, comme la Roumanie, une préoccupation croissante pour l'affirmation de soi par rapport à l'autre, y compris dans le domaine de la culture. On sait que dans cette affirmation de l'identité collective la mémoire-réelle et mythique- est toujours mobilisée. Á cette période, le patrimoine culturel des pays arabes et de notre pays, par exemple, a été mobilisé pour démontrer que la culture a des racines profondes dans nos pays, que nos ancêtres ont fait des découvertes scientifiques avant l'Europe, que tel courant littéraire ou artistique (le baroque, par exemple) a été connu chez nous avant eux, que tel chef d'œuvre réputé dans le monde occidental a été préfiguré par nos œuvres à nous (la prolifération des travaux essayant de découvrir les racines de Robinson Crusoé dans Hayy ibn Yaqzan a été considérée récemment comme un phénomène typiquement post-colonial), etc.

La littérature roumaine n'a pas derrière elle un passée aussi brillant que la littérature arabe, mais dans les années "80" on l'a doré un peu en affirmant qu'elle a produit des ouvrages baroques avant le baroque européen, qu'elle a connu un ouvrage du type "miroir des princes" avant l'Europe, etc. C'était un professeur de littérature universelle qui soutenait des idées de ce genre en leur donnant un nom que le roumain ne connaissait pas avant, à savoir "le proto-chronisme", ce qui voulait dire "faire quelque chose avant", dans ce cas, faire des œuvres de culture d'un certain type avant l'Occident. Le paradoxe de ces positions a été mis en évidence par Fouad Zakariya que j'ai déjà cité à ce propos à plusieurs occasions (voir, par exemple, *Al-istishraq wa-l hiwar al-thaqafiy,* Sharja, 1999). D'après son opinion, les affirmations de certains auteurs arabes selon lesquels les découvertes scientifiques occidentales ont été préfigurées par celles des Arabes, selon lesquelles les philosophes arabes ont formulé certaines idées avant les philosophes occidentaux sous le nom desquels ces idées ont été retenues, ne font que valoriser indirectement la pensée occidentale, parce qu'elles acceptent implicitement les étalons occidentaux, même pour dire que les Arabes ont fait quelque chose avant.

L'affirmation de soi, l'idée d'imposer à l'autre sa propre image ont été liées à la préoccupation pour la propagation des valeurs culturelles orientales à l'Occident. On supposait que, si l'Occident n'acceptait pas notre supériorité dans certains domaines (culturels, évidemment, car il ne pouvait pas s'agir de la technologie) c'est parce qu'il ne nous connaissait pas, ou parce qu'il nous connaissait d'une manière déformée. Non seulement dans les pays arabes, mais en Occident également, des voix se sont élevées pour proclamer que les livres traduits, les ouvrages traitant des pays arabes d'hier et d'aujourd'hui (surtout les ouvrages des orientalistes) portent

l'empreinte d'une attitude néo-colonialiste, du mépris pour les peuples qui étaient en train de se bâtir une nouvelle culture. Le petit livre de Nada Tomiche *La littérature arabe, traduite. Mythes et réalités,* paru a Paris en 1978 contient déjà une bonne partie des reproches adressés depuis à l'Occident en ce qui concerne la politique des traductions. En examinant les traductions à partir de l'arabe mentionnées dans *Index translationum* (UNESCO) sous trois rubriques : œuvres classiques, traductions de *Mille et une nuits*, œuvres modernes, Nada Tomiche remarque que la grande majorité porte sur les contes et *Les Mille et une nuits* (275 textes sur un total de 401 œuvres relevées), ce qui signifie, selon son opinion, que "l'image du monde arabe que révèlent les traductions est marquée par l'exotisme somptueux, sensuel et naÏf des *Mille et une nuits*" (p. 2). Nous nous proposons de revenir sur la signification de la traduction de cet ouvrage pour la fortune de la littérature arabe traduite en Occident.

Ensuite, dit Nada Tomiche, "de 1948 à 1968 sur trente traductions anglaises d'œuvres littéraires arabes modernes, vingt deux sont tirées de Jubran", et cela parce qu'elles "passent bien en anglais": l'auteur, qui a vécu aussi à New York, connaissait bien les clichés de la vision de l'Orient par l'Occident, "les accents prophétiques bibliques flattent les habitudes littéraires anglo-saxones" (p. 27). Les traductions des auteurs modernes comme Tayeb Salih et Najib Mahfouz sont marquées par les clichés d'un Occident arabe soit idéaliste, à l'instar des visions marquées par les philosophies extrême-orientales, soit matérialiste à l'extrême. Nada Tomiche reprend quelques observations de ce genre et en ajoute d'autres dans la communication qu'elle a présentée au premier Colloque international de littérature comparée dans les pays arabes, à Annaba, en 1983 (les Actes du colloque sont parus en 1985). Elle remarque que les textes de la littérature arabe moderne qu'on choisit pour être traduits sont de ceux qui présentent une société arabe absolument dépassée, un monde folklorique qui a cessé d'être celui des Arabes d'aujourd'hui: c'est une littérature, dit-elle, qui répond aux demandes d'un public récepteur qui cherche dans la littérature un monde imaginaire qui puisse être opposé au réel vécu. A tout cela on peut bien répondre qu'une grande tranche du public occidental et oriental a toujours cherché dans la littérature un autre monde, meilleur. Ce qui est plus grave, ce que les autres ont remarqué au même colloque (par exemple, Jean Louis Maume) est que l'image de l'Arabe véhiculée par la littérature traduite et, surtout, par la littérature occidentale qui traite du Moyen Orient et du Maghreb est celle du "misérable-sale-voleur", ou "silencieux-mystérieux- inquiétant" ou "dur-sauvage-inhumain".

Le célèbre critique de l'orientalisme traditionnel qui est Edward SaÏd a écrit en 1990 un article intitulé *Embargoed Literature* (repris en 1995 dans *The Politics of dispossession*) où il exprime l'opinion que la littérature arabe a été soumise à une sorte d'embargo aux Etats Unis même après le prix Nobel de Najib Mahfouz. Il raconte une histoire qui mérite d'être reproduite ici: dix ans avant 1988, date à laquelle Najib Mahfouz a reçu le prix Nobel pour la littérature, une importante maison d'édition de New York lui a demandé quelques livres des auteurs arabes modernes pour être inclus dans une nouvelle série comprenant des auteurs du Tiers Monde. Edward SaÏd s'est exécuté, en indiquant deux ou trois ouvrages de Najib Mahfouz, qui était alors inconnu aux Etats Unis et à peine connu en Europe. En demandant après un certain délai si les romans de Mahfouz ont été choisis ou pas, il a reçu une réponse étonnante de la part de l'éditeur : "The problem is that Arabic is a controversial language". A l'heure où il a écrit, Said se demandait encore ce que signifiait la phrase "l'arabe est une langue controversée", qu'est-ce-qu'une "langue controversée" peut signifier en général.

Cette attitude, à peine changée depuis l'heureux événement de la carrière internationale de l'écrivain égyptien, témoigne, selon Edward SaÏd , "d'un préjugé contre l'Islam et les Arabes qui reste fort dans le cadre de la culture occidentale et, tout spécialement, dans le cadre de la culture américaine" (p. 373). Même traduits , mêmes excellents, comme c'est le cas des ouvrages d'Adonis *An Introduction to Arab poetics*, d'Edward al-Kharrat *City of Soffron*, de Hanan al- Shaykh *Woman of Sand and Mirrh* publiés pendant la même année (1988 par Quartet), ils sont restés inaperçus. Les remarques acides de SaÏd concernant la disparité entre le traitement de la littérature arabe et des autres littératures du monde par

les maisons d'édition, par les journaux, par les critiques et par le grand public sont, peut-être, exagérées, et la bibliographie publiée par Salih J. Altoma sous le titre "Arabic-Western Literary Relations in American Publications" (*Yearbook of Comparative and General Literature*, cité dans ce qui suit comme *YCGL*, vol. 48, 2000) le prouve bien, mais il est vrai que cette disparité continue d'exister même dans d'autres pays du monde.

La France semble faire exception à cette attitude assez répandue envers la littérature arabe. Un bilan présenté dans *Livres* du 5 Décembre 2002 consacré à la présentation de l'histoire d'une maison d'édition toute entière vouée à la littérature arabe (Sindbad, reprise par Actes-Sud) nous donne l'occasion de nous rendre compte encore une fois de cette situation particulière. Grâce au fondateur du Sindbad, Pierre Bernard, grâce, de nous jours, à Farouk Mardam-Bey d'Actes-Sud, grâce à quelques autres maisons d'éditions aussi, des centaines de traductions en français de la littérature arabe sont parus pendant les derniers trente ans, ce qui fait qu'une bonne partie de ce qui est important dans la littérature arabe classique et moderne se trouve dans les librairies et dans les bibliothèques. Il y a en France également un marché pour le livre en arabe, comme j'ai pu moi-même m'en rendre compte en visitant quelques librairies de Paris et de Lyon.

J'ai eu l'impression que la plupart des maisons d'édition du monde arabe ignorent ce marché: en visitant la foire du livre de Paris en 2000 j'ai remarqué que les deux maisons d'édition maghrébines qui s'y trouvaient ne présentaient pas de livres en arabe.

Certains disent qu'il faut dépenser plus d'argent pour assurer la fortune internationale des auteurs des pays moins favorisés jusqu'ici. Hussam el-Khateeb ne croit pas que l'opinion soit entièrement valable en ce qui concerne la promotion de la littérature arabe: "Il n'y a pas de doute que les plaintes qu'on répète souvent dans les milieux populaires concernant l'injustice que le monde fait à la littérature arabe moderne ont quelque chose de vrai : il y a des dizaines de facteurs (non-littéraires) qui décident la position internationale de la littérature arabe, mais, malgré cela, il n'est pas du tout correct de diriger le blâme seulement vers les autres. Les possibilités financières de beaucoup de pays arabes ont servi dans une large mesure la littérature arabe sur le marché international. On peut se plaindre, bien entendu, que les sommes qu'on dépense pour répandre la culture sont beaucoup moins grandes que celles qu'on gaspille autrement, mais il ne faut pas oublier que notre situation est meilleure que celle de dizaines des pays de l'Afrique et de l'Amérique Latine" (1986, p. 40-41).

Dans cette même communication Hussam el-Khateeb attire l'attention sur le fait que la littérature arabe classique doit subir ce processus de "réécriture" (*rewriting*) dans les pays arabes mêmes pour que son acheminement vers l'universalité soit facilité. Il remarque que le patrimoine ancien est loin de devenir le bien commun de tout le peuple arabe, comme la pénétration de la culture dans les couches du peuple le laisserait supposer, comme les bibliothèques des gens cultivés, garnies des belles éditions reliées en cuir des anciens poètes le laisserait entendre. Selon l'opinion de Hussam el-Khateeb, Al-Mutanabbi, Abu l-Ala al-Maarri ne sont pas à la portée de tous les intellectuels arabes: ce dernier devrait être mieux connu dans les pays arabes pour qu'il soit présenté en Europe d'une manière qui lui assurera la place qu'il mérite parmi les plus grands écrivains de l'humanité. Il faut ajouter à ce que le comparatiste arabe disait il y a vingt ans, qu'en Europe aussi le processus de "réécriture" de l'œuvre du grand poète a été entamé depuis un bon moment et que certains des grands orientalistes y ont apporté leur contribution.

La nécessité d'un changement d'attitude en ce qui concerne la promotion de la connaissance de la littérature arabe en Europe a été soutenue aussi par les comparatistes occidentaux, parmi lesquels je citerai Etiemble, qui s'est proposé d'intégrer effectivement, systématiquement et méthodiquement dans la littérature universelle toutes les littératures, à partir de la littérature chinoise qu'il connaissait bien et dont les chefs d'œuvres tiennent bon, selon son avis, devant n'importe quel ouvrage européen. Etiemble trouve que c'est un vrai scandale que la littérature arabe ne soit pas connue comme il se doit en Europe, il condamne l'orgueil culturel des Occidentaux

et leur rappelle que ce sont les Arabes qui nous ont civilisé, et non pas l'inverse. Convaincu que chaque littérature doit être connue par ce que le peuple qui l'a produit considère comme ses valeurs les plus précieuses, Etiemble, conseillé par Taha Husayn, s'est mis à étudier la poésie arabe classique, laissant de côté les trop célèbres *Mille et une nuits*.

Il est rare qu'une discussion concernant la littérature arabe traduite ou les influences orientales sur les auteurs occidentaux ne s'arrête sur ce livre, même de nos jours. Il suffit de feuilleter la bibliographie de Salih al-Toma que j'ai déjà citée (*Arabic Western Literary Relations in American publications*, YCGL, 2000) et quelques articles de l'annuaire où elle a été publié pour se rendre compte de la présence des *Mille et une Nuits* dans les discussions scientifiques de la dernière moitié du siècle passé, échos de la présence du livre dans les librairies et de son impact sur l'opinion publique. Dans le 7ème chapitre de la bibliographie qui traite de la réception occidentale des ouvrages arabes, il y a une section intitulée *The Arabian Nights* contenant à peu près cent titres d'ouvrages de littérature comparée se rapportant à ce livre. Les bibliographies européennes de ce genre contenaient, sans doute, des milliers de titres.

Je crois que le moment est venu pour un jugement plus serein de l'influence que Les *Mille et une nuits* ont eu en Occident, en général, et sur les traductions ultérieures de la littérature arabe particulièrement. Deux interventions à propos de ce sujet, ces dernières années, nous invitent à le faire: il s'agit du livre de Silvette Larzul, *Les traductions françaises des Mille et Une Nuits*. *Etude des versions de Galland, Trébutien et Mardrus,* précédée de *Traditions, traductions, trahisons* par Claude Brémond, Paris: L'Harmattan 1996, et de l'article de Hartmut Fandrich paru aux Etats Unis en 2000 dans YCGL sous le titre *Viewing "the Orient" and translating its litterature in the shadow of The Arabian Nights*.

Je n'ai pas l'intention de m'arrêter ici sur l'analyse très poussée des versions des *Mille et Une Nuits* que Sylvie Larzul présente en se rapportant surtout aux traductions de Galland et Mardrus: elle dit, en essence, que la première n'a rien à faire avec une traduction au sens moderne du terme, qu'elle "se fonde sur la réduction de la distance culturelle séparant l'univers des *Alf layla wa layla* de l'horizon d'attente des lecteurs du XVIIIe siècle français" (p. 115), tandis que la traduction de Mardrus se veut littérale, ce qui implique le recours à l'emprunt, transcriptions moins francisées, imitation des tours syntaxiques, calques, tout cela contribuant à l'exotisation du texte. Soit dit en passant, la traduction littérale des expressions arabes comme *sam'an wa ta'atan* par "j'écoute et j'obéis" au lieu de "à vos ordres", de *bayna yadayhi* par "entre ses mains" est passée en roumain aussi, car la seule transposition dite compète des *Mille et une nuits* est faite à partir de la version de Mardrus. Ce que Sylvette Larzul souligne et ce qui nous intéresse surtout ici est que les traductions de *Mille et une nuits* ont fait de ce livre "le réceptacle des images les plus conventionnelles de l'orientalisme littéraire". L'auteur énumère quelques clichés orientalisants qui nous semblent très connus parce que les traductions, la littérature sur l'Orient, la peinture orientaliste vont les perpétuer : caravanes et oasis, tapis et divans, bains et parfums, voiles et babouches, nègres et négresses...

Comme beaucoup l'avaient remarqué, la réception des traductions du livre de *Mille et une nuits* a été faite soit sous l'angle de son imaginaire sans rivages, qui privilégie le côté magique, mystérieux de l'Orient, soit sous l'angle réaliste, qui prend au sérieux le conte et situe dans l'Orient la terre des plaisirs, de toutes les voluptés, l'incarnation du paradis terrestre. Les *Mille et une nuits* ont créé aussi un horizon d'attente qui a influencé et continue d'influencer la fortune des ouvrages traduits de la littérature arabe. C'est Hartmut Fandrich qui le souligne lui aussi dans l'article que nous avons mentionné, qui traite de la situation dans les pays de langue allemande (l'auteur vit en Suisse allemande). Selon son opinion, l'adaptation du livre au goût populaire européen a contribué à la création de certaines images particulières du Moyen Orient en Europe, "images qui continuent à déterminer les attentes du public allemand, et, probablement, des autres lecteurs de la littérature arabe" (p. 96). L'auteur, un des traducteurs les plus connus de la littérature arabe moderne en allemand, s'est rendu compte par sa propre expérience que les ouvrages traduits des auteurs arabes qui se

sont alignés sur la modernité peuvent être en quelque sorte décevants lorsqu'il ne peuvent offrir au lecteur soit une atmosphère de conte, soit un miroir direct de la vie au Moyen Orient. Hartmut Fandrich croit que la longue histoire de la réception des *Mille et une nuits* a créé un obstacle insurmontable pour la traduction et l'interprétation de la littérature du Moyen Orient. Il ne lui reste qu'à espérer que les ouvrages des auteurs arabes modernes "soient traités finalement comme les ouvrages des autres parties du monde, qu'ils soient appréciés pour leur qualités et critiqués pour leur défauts, sans devoir satisfaire aux attentes et aux fantaisies sur le monde arabe, mais en contribuant à sa meilleure compréhension" (p. 105).

En Roumanie on a traduit beaucoup de l'arabe pendant la dernière moitié du siècle passé, et surtout après la parution des premières générations d'arabisants ayant fait leurs études en Roumanie et capables de traduire directement de l'arabe (le peu des traductions existantes jusqu'alors se faisait surtout par l'intermédiaire du français). De belles éditions des auteurs arabes classiques sont parues, une bonne partie bénéficiant de la science et du talent d'une poétesse, Grete Tartler, qui a réussi, parmi d'autres performances, à traduire les *Mu'allaqat* et certains auteurs classiques en respectant le mètre et la monorime de l'original arabe et à traduire les *Maqamat* en prose rythmée et rimée. Les deux volumes de *l'Anthologie de la poésie arabe classique* qu'elle a traduite et présentée avec Nicolas Dobrisan sont parus en 1982 dans une série qui représente l'équivalent roumain du "Livre de poche", ayant un tirage de quelques dizaines de milliers d'exemplaires, vite épuisés. On peut mieux apprécier la signification de ces chiffres si l'on sait que le tirage moyen d'un livre dans les pays arabes se situe entre 3000 et 5000 exemplaires et que pour la poésie il ne dépasse pas 1000 exemplaires (c'est Ali Okla Oursan qui fournit ces chiffres dans un article concernant la publication des livres dans le monde arabe paru dans *Al-Thaqafa wa qadaya al-nashri wa al-tawzi'i fi al-watani al-'arabiy*, Tunis, ALECSO, 1992).

L'intérêt particulier que certaines personnes, traducteurs ou chercheurs, manifestaient envers la littérature classique avant 1989 était dû, au moins en partie, au désir d'échapper à l'emprise du politique, très forte alors. Mais la littérature arabe moderne vendait bien elle aussi, ce qui fait que nos traducteurs réussissent à imposer des noms comme Najib Mahfouz bien avant son prix Nobel, que les poètes modernes réussissent à pénétrer dans les revues, dans les anthologies, dans les recueils individuels (Nizar Qabbani, Adunis, Salah abd el-Sabbur étaient, probablement, des plus traduits), que les encyclopédies, les dictionnaires, les ouvrages de littérature universelle, les revues littéraires parlent de la littérature arabe classique et moderne. En revanche, les livres sur l'islam étaient presque absents du marché: l'islam a fait sa timide apparition seulement dans les ouvrages d'histoire de la religion, comme c'est le cas du livre du roumain expatrié Mircea Eliade *Histoire des croyances et des idées religieuses* (paru chez Payot à partir de 1974) traduit en roumain dans trois volumes (I, 1981, II , 1988) ou dans des ouvrages traduits sur la civilisation de l'islam classique (par exemple, D. et J. Sourdel, *La civilisation de l'Islam classique* en 1975)

Pendant les derniers dix ans, l'intérêt pour l'islam, qui n'avait pas lieu de manifestation avant, trouve toutes les possibilités d'épanouissement. Des nouvelles traductions en roumain du Coran apparaissent, ainsi que des traductions des *hadith*, des ouvrages roumains sur l'islam voient le jour (mon *Introduction à l'Islam* en 1993), ainsi que des traductions des ouvrages en arabe (par exemple, *La vie de Muhammad* par Hussayn Haykal) et, surtout, dans des langues occidentales (par exemple, André Miquel, *L'Islam et sa civilisation* en 1994). Le patrimoine arabe est de nouveau objet d'une attention spéciale, surtout dans le cadre d'une série intitulée *Bibliotheca Islamica* de la Maison d'édition Kriterion, où Ibn Rushd et Ibn Tufayl sont publiés à côté des auteurs mystiques arabes, turcs et persans. Les ouvrages des auteurs mystiques ou sur les auteurs mystiques, ainsi que des ouvrages sur l'ésotérisme en islam sont traduits du français ou de l'anglais par beaucoup de maisons d'éditions, marquant encore une fois, de cette manière, l'alignement de la culture roumaine actuelle sur les tendances occidentales.

A vrai dire, après 1989 le paysage a totalement changé, non seulement en ce qui concerne l'attitude envers la littérature arabe,

mais en ce qui concerne la littérature étrangère en général et même la littérature roumaine.

Dans une conférence que j'ai donnée en 1996 à la Fondation Culturelle des Emirats Arabes Unis, j'exprimais l'opinion que de nos jours il ne faut pas insister seulement sur la traduction de la poésie, qu'il vaut mieux, peut-être, pour nous tous d'essayer d'exporter en Occident nos ouvrages à contenu idéologique qui s'inscrivent dans les courants modernes et post-modernes, nos œuvres en prose qui présentent, dans une écriture moderne, nos problèmes et nos crises dans le contexte de la modernisation et de la mondialisation.

Car je continue à croire que les pays est-europeens et les pays arabes ont beaucoup de choses en commun, y compris des choses à se communiquer par l'intermédiaire des traductions. Je crois aussi qu'ils ont beaucoup à se communiquer concernant leurs expériences dans le dialogue avec l'Occident par l'intermédiaire du livre, non seulement afin de rendre notre voix plus audible sur le marché occidental, mais afin d'apprendre à l'école de l'esprit critique et autocritique ce que certains auteurs occidentaux peuvent encore nous enseigner aujourd'hui, comme leurs devanciers nous l'avaient enseigné à l'aube de l'époque moderne.■

NOTES

- Altoma, Salih J. (2000) "Arabic-Western Literary Relations in American Publications" (*Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. 48)
- Anghelescu, Nadia (1993) *Introducere in Islam*, Bucarest: Editura enciclopedica
- Anghelescu, Nadia (1995) *Langages et cultures dans la civilisation arabe*, Paris : l'Harmattan
- Eliade, Mircea (1974) *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris : Payot
- Fandrich, Hartmut (2000) *Viewing "the Orient" and translating its litterature in the shadow of "The Arabian Nights", YCGL*, vol.48
- Al-Jahiz *Kitab al-hayawan*, ed. Fawzi Atawi (1978) , Beyrouth : Dar Saab
- El-Khateeb, Hussam (1986) Communication au deuxième colloque des comparatistes arabes, publiée dans *Al-Maarifa*
- Larzul, Silvette (1996) *Les traductions françaises des Mille et Une Nuits. Etude des versions de Galland, Trébutien et Mardrus*, précédée de *Traditions, traductions, trahisons* par Claude Bremond, Paris : L'Harmattan
- Miquel, André (1977) *L'Islam et sa civilisation*, Paris : Armand Colin
- Oursan, Ali Okla (1992) *Al-Thaqafa wa qadaya al-nashri wa al-tawzi'i fi al-watani al-'arabiy*, Tunis : ALECSO
- Saïd, Edward (1995) *Embargoed Literature*, repris dans *The Politics of dispossession*, London: Vintage
- Sourdel, D. et J. (1975) *La civilisation de l'Islam classique*, Paris : B. Arthaud
- Tartler, Grete et N.Dobrisan (1982) *Antologie de poezie araba. Perioada clasica*, I-II, Bucarest: Minerva
- Tomiche, Nada (1978) *La littérature arabe traduite. Mythes et réalités*, Paris : Geuthner

* Je remercie Jean Fontaine d'avoir revu le français de ce texte et de tant d'autres

مجلة علمية محكمة تعنى بالدراسات الثقافية
تصـــدرها كليــة الآداب بجـامعـة البحـــرين

العدد 22 / 2009م

ثقافات
مجلة علمية محكمة تعنى بالدراسات الثقافية
تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
THAQAFAT

ثمن العدد

البحرين	1.5 ديناراً بحرينياً
دول مجلس التعاون	6 دولارات أمريكية
جمهورية مصر العربية	دولار أمريكي
الدول العربية الأخرى	دولاران أمريكيان
الدول الأخرى	8 دولارات أمريكية

قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة مرتين في السنة، ويدفع الاشتراك بالدينار البحريني أو ما يعادله ويرسل إلى

مجلة ثقافات – كلية الآداب – جامعة البحرين – ص.ب: ٣٢٠٣٨

الرجاء اعتماد اشتراكي في المجلة ولمدة:

☐ سنة واحدة ☐ سنتان

للأفراد

البحرين	سنة واحدة 4 د. ب	سنتان 8 د. ب
دول مجلس التعاون	سنة واحدة 5 د. ب	سنتان 10 د. ب
الدول العربية	سنة واحدة 6 د. ب	سنتان 12 د. ب
الدول الأخرى	سنة واحدة 8 د. ب	سنتان 16 د. ب

للمؤسسات

البحرين	سنة واحدة 5 د. ب	سنتان 10 د. ب
دول مجلس التعاون	سنة واحدة 6 د. ب	سنتان 12 د. ب
الدول العربية	سنة واحدة 6 د. ب	سنتان 12 د. ب
الدول الأخرى	سنة واحدة 8 د. ب	سنتان 16 د. ب

اسم المشترك وعنوانه

الاسم: .... المهنة: ....

العنوان: ....

....

تدفع الاشتراكات بشيك لأمر مجلة ثقافات – كلية الآداب – جامعة البحرين على أحد المصارف البحرينية أو بتحويل مصرفي إلى حساب رقم (٨٨٥٠٠٨٠٢) لدى بنك البحرين الوطني.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع
ص.ب: 2323 / المنامة / مملكة البحرين
هاتف: 17275111 / فاكس: 17723763

مجلة علمية محكمة تعنى بالدراسات الثقافية
A Refereed Journal for Cultural Studies

العدد 22



لوحة الغلاف للفنان البحريني
محمد المهدي

– ترسل المواد المترجمة مصحوبة بنصها الأصلي المترجمة عنه.
– ترسل جميع المساهمات مع السيرة الذاتية للكاتب باسم رئيس التحرير بطريقتين فقط، على قرص (Disk) أوعلى البريد الإلكتروني للمجلة : thaqafat@arts.uob.bh
– تحتفظ المجلة لنفسها بالحق في نشر أو عدم نشر المواد الواردة إليها من دون ذكر الأسباب.
– لا تقبل المساهمات المكتوبة بخط اليد.
– صندوق بريد المجلة رقم: 32038 ، الصخير – مملكة البحرين.

العنــوان :

ثقافات – كلية الآداب – جامعة البحرين
ص.ب: 32038 – الصخير – مملكة البحرين
البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: 17438446 – فاكس: 17449770
موقع المجلة : http//www.thaqafat.uob.bh
موقع الجامعة : www.uob.edu.bh



قواعد النشـر

ترحب مجلة ثقافات بنشر الأبحاث والدراسات العلمية المتخصصة ذات الصلة بمجال الدراسات الثقافية، والأنثروبولوجيا الثقافية، وسوسيولوجيا الحياة اليومية، والاقتصاد السياسي، ودراسات الإعلام والاتصال، والدراسات السينمائية، والدرس الفلسفي والتاريخي الجديد، والنظريات النقدية بمختلف توجهاتها، والدراسات حول المجتمعات الإسلامية، ودراسات الجنوسة والنسوية، والتعددية الثقافية وسياسات الهوية، ودراسات ما بعد الاستعمار وما بعد الحداثة، ودراسات الآخر والأقليات وثقافة الهامشيين وغيرها، وذلك وفقاً للقواعد الآتية:

أولاً: قواعد عامة

١. تنشر المجلة الأبحاث والدراسات الأكاديمية الأصيلة، وتقبل للنشر فيها الأبحاث المكتوبة باللغة العربية، أو اللغة الإنجليزية التي لم يسبق نشرها، وفي حالة القبول يجب ألا تنشر المادة في أي دورية أخرى دون إذن كتابي من رئيس التحرير.

٢. تنشر المجلة الترجمات، والقراءات ومراجعات الكتب، والتقارير، والمتابعات العلمية حول المؤتمرات، والندوات، والنشاطات الأكاديمية المتصلة بحقول اختصاصها، كما ترحب بالمناقشات الموضوعية لما ينشر فيها، أو في غيرها من المجلات، والدوريات، ودوائر النشر العلمي.

٣. يلتزم الباحث بإرسال ملخصين بالعربية والإنجليزية للبحوث والدراسات شريطة ألا يزيد عدد كلمات كل منهما على ٢٠٠ كلمة.

٤. ترسل البحوث مطبوعة على IBM Text Only مصححة بصورتها النهائية على Disk خاص يتضمن البحث، والخلاصة باللغتين العربية والإنجليزية. ويمكن إرسالها بصورة Attache File إلى البريد الإلكتروني للمجلة.

٥. توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير ثقافات - جامعة البحرين

ثانياً: الأبحاث

١. يقدم الأصل مطبوعاً على الحاسوب شريطة ألا تزيد عدد صفحات البحث على ٤٠ صفحة مطبوعة ومضبوطة ومراجعة مراجعة دقيقة، على أن ترقم الصفحات ترقيماً متسلسلاً

بما في ذلك الجداول، والأشكال.

٢. تطبع الجداول، والصور، واللوحات على أوراق مستقلة، ويشار في أسفل الشكل إلى مصدره، أو مصادره، مع تحديد أماكن ظهورها في المتن.

٣. يذكر الباحث اسمه وجهة عمله على ورقة مستقلة، ويجب إرفاق نسخة من السيرة العلمية إذا كان الباحث يتعاون مع المجلة للمرة الأولى، وعليه أن يشير فيما إذا كان البحث قد قدم إلى مؤتمر، أو ندوة وأنه لم ينشر ضمن أعمال المؤتمر، كما يشار إلى اسم أية جهة علمية، أو غير علمية، قامت بتمويل البحث، أو المساعدة على إعداده.

٤. يمنح الباحث نسختين من العدد الذي يتضمن بحثه بالإضافة إلى (٥) مستلات من المادة، كما يمنح أصحاب المناقشات، والمراجعات والتقارير، وملخصات الرسائل الجامعية نسخة من العدد الذي يتضمن مشاركاتهم.

ثالثاً: المصادر والحواشي

١. يشار إلى جميع المصادر بأرقام الحواشي التي تنشر في أواخر البحث، ويجب أن تعتمد الأصول العلمية المتعارفة في التوثيق والإشارة بحيث تتضمن: اسم المؤلف، وعنوان الكتاب، أو المقال، واسم الناشر، أو المجلة، ومكان النشر إذا كان كتاباً، وتاريخ النشر، والمجلد، والعدد، وأرقام الصفحات إذا كان مقالاً.

٢. يزود البحث بقائمة للمصادر منفصلة عن الحواشي، وفي حال وجود مصادر أجنبية تضاف قائمة بها منفصلة عن قائمة المصادر العربية، ويراعى في إعدادها الترتيب الألفبائي لأسماء المؤلفين.

رابعاً: إجازة النشر

يتم إبلاغ أصحاب المساهمات بتسلم المادة خلال أسبوعين من تاريخ التسلم، مع إخطارهم بقبولها للنشر، أو عدم القبول بعد عرضها (في حال البحوث) على محكمين، تختارهم المجلة على نحو سري. أو بعد عرضها على هيئة التحرير (في حال المساهمات الأخرى). وللمجلة أن تطلب إجراء تعديلات شكلية، أو شاملة على البحث قبل إجازته.



المحتـويات

أبحـــــاث

دراسات ثقافية

البلاغة ومقاومة الخطاب

جماعات المهجر

دراسات بحرينية

مقاربات

أبحـــــاث

- عولمة الثقافي وثنائية الثقافة/الحضارة

- من الوعي إلى الفعل.. مقاربات معاصرة
في مقاومة الخطاب السلطوي

- الهجرة اليمنية الحضرمية إلى أندونيسيا
بين الهوية والاندماج

- الانتماء العرقي بين جماعات المهجر

- **Pearling and Pearl Merchants in Bahrain**
historical continuities and transformations in the Gulf

الأبحاث

عولمة الثقافي
وثنائية الثقافة / الحضارة
دراسة ثقافية

د. علاء عبد الهادي

باحث وناقد من مصر

الملخـــص

شهد القرنان الماضيان من الألفية المنصرمة تطورات هائلة قامت بتغيير العـالَم على نحو شديد التسارع، خصوصاً في العقود الثلاثة الأخيرة، وذلك بعد دخول كل من الرأسمالية التاريخية، والاشتراكية، في بداية السبعينات، في أزمة طاحنة، وظهور ما يسمى بسياسات العولمة، التي أضحى لها أثر بالغ في تشكيل الوعي الإنساني المعاصر بمفهومي الزمن والمكان، وبطرائق تنظيمهما، وبمحمولاتهما الرمزية ذات التأثير في البيئات الثقافية. وتكمن المشكلة الملحة التي تطرحها سياسات العولمة على كثير من شعوب العالم في أن المركز يقدم ثقافته بوصفها حضارة.

تنتمي هذه الدراسة إلى حقل "الدراسات الثقافية"، وتعالج مفهوم الثقافة في بيئتنا المعرفية المعاصرة، بوصفه مفهومًا متغيّرًا، لا يعرف الثبات، وذلك من خلال اشتباكه مع مفهوم آخر هو مفهوم الحضارة. "وبما ان الدراسات الثقافية تُعدّ في الأساس ذات توجه نظري، فتأخذ من الخطابات الماركسية، والسيميائية، والنسوية، وغيرها، فإنه لا ينظر إليها بوصفها مجالاً معرفيًّا مستقلاً بذاته، ولكن ينظر إليها بوصفها مجالاً متسعًا تتداخل فيه الاختصاصات، وتهتم بدراسة أوجه المجتمع الثقافية المختلفة. وتعد القيم الثقافية مهمة بخاصة لأنها تشكل المبادئ الأساسية التي ينتظم حولها النشاط الاقتصادي، ودون نشاط اقتصادي يغدو التقدم محالاً.

كما تتناول هذه الورقة في مجموعة من المحاور، أبرز استراتيجيات العولمة، وأبعادها التي أثرت في الواقع الدولي المعيش، وذلك من خلال الآتي؛

١- الإنسان، وتهديد فضائه الفيزيائي.
٢- هيمنة أنماط الإنتاج الرأسمالي.
٣- الصورة واللغة.
٤- التدفق الثقافي.
٥- الثورة المعلوماتية، والنموذج الثقافي الأميركي.
٦- الهويات الفردية، والهوية الكلية.
٧- سيادة الدولة القومية، وتحولات القانون الدولي.

وهي سبعة محاور أثبت تناولها زيادة اتساع الهوة بين الدول المتقدمة، والدول المتخلفة.

Abstract

The world has witnessed tremendous changes over the last two centuries. Such changes have manifested themselves particularly in the last decades of the previous millennium in what came to be known as the crisis of capitalism and socialism. The emergence and development of Globalization can be thus considered a response to such a crisis. The impact of Globalization can be felt on many levels. First, it has had a tremendous influence on human consciousness and the ensuing reformulation of the concepts and principles organizing time and space. Second, it has resulted in a revision of the symbolic systems that determine cultural formations. However, one of the problematic issues related to the practice of globalization worldwide is that it tends to present its culture as the central civilization of our modern times.

Thus, this paper which belongs to the general discipline of “cultural studies”, attempts to study the concept of “culture” today. It approaches it from within a perspective that views culture as a non-fixed and changeable concept. The paper seeks to present the multi-faceted aspects of the process of globalization as a cultural phenomenon, highlighting its strategies and impacts on people’s lives. These aspects include:

1- the threat to man’s physical and ecological space.
2- the predominance of the Capitalist mode of production
3- the role and impact of the image and language
4- the great advances made in information and technology
5- the domination of American culture
6- individual versus group identities
7- the domination of nation-states and the changes in International law.

These aspects have recently marked some of the main strategies and practices used by Globalization; however, they can offer and explanation of the great gap we witness today between the developed north and the developing south of our globe.

عولمة الثقافي

وثنائية الثقافة / الحضارة

د. علاء عبد الهادي

مقدمة

هذا البحث جزء من إطار نظري يضع أساسًا لمشروع بلاغي عربي يستهدف مقاومة الخطابات السلطوية بواسطة إضعاف الأثر الذي تُحدثه في المخاطَب، وتوليد استجابات بلاغية مضادة له. يقدم البحث مراجعة للمقاربات المعرفية، التي ظهرت تقريبا في العقدين الأخيرين، والتي استهدفت -بطرائق مختلفة- مقاومة سلطة الخطاب والخطابات السلطوية. هدف البحث التعريف بهذه المقاربات، وتحديد الفروق فيما بينها. يتضمن التعريف عرض الأسس النظرية التي تنطلق منها، ومبادئ الممارسة التي تقترحها، وأهم الكتابات التي تمثلها، مع التركيز على طرائق تحديدها للخطاب السلطوي، والإجراءات التي تقترحها لمقاومته. تختلف هذه المقاربات في الحقول المعرفية التي تنطلق منها، وفي تحديدها لطبيعة الخطاب السلطوي وآلية عمله، وفي الإجراءات المستخدمة في معالجته، كما تتباين من حيث طبيعة الظواهر التي تُخضعها للدراسة، والطرائق التي تقترحها لمقاومة الخطاب السلطوي. ويقوم البحث بالمقارنة بين هذه المقاربات استنادا إلى هذه الفروق.

أولاً: حول الثقافة والحضارة

تتحدد اللعبة الدولية الآن، أكثر من أي وقت مضى، من خلال اختيار المبادئ التي يجري على أساسها تنظيم المجتمعات، "فقد اكتشفت شعوب البلدان الصناعية الغربية، التي يعضدها تراثها الإنساني والديمقراطي، أنه لا يمكنها أن تحجم -كغيرها- عن التفكير في الأخلاق، وفي الكائن البشري. وليس التصدي لتدفقات الهجرة هو وحده الذي يثنيها عن ذلك، بل انتشار نماذج استهلاكية، وإنتاجية، وإدارية، أيضًا، تتعارض مع نماذج تنظيم العمل التقليدية، والعلاقات الاجتماعية، والقومية، فلم تعد "الذات" و"الآخر" مجرد مسألة فلسفية، أو مشكلة علاقات خارجية تعالجها سلطات الدولة، بل أصبحت السياسة الخارجية أمرًا يتصل بالحياة اليومية وتعني كل فرد"(١). ومن المهم أن نشير هنا إلى قانون مهم يمكننا استنتاجه في هذا السياق هو "أن قوة تأثير الصفوة الرأسمالية المحلية، وصور نتاجها الثقافية على المخزون الرمزي لمجتمعاتها، يتناسب تناسباً طردياً، مع اندماجها مع سياسات العولمة". فقد قامت "ثقافة الاستهلاك، المطعمة بالقيم الفردية، باختراق حثيث للثقافات التقليدية، مدمجة إياها في البنية الاستهلاكية للثقافة الحديثة، عبر خلق صور ذهنية لها امتداد عالمي، له علاقات مباشرة بالسوق الرأسمالية، على نحو يجعل (هذه السوق) مؤهلة لأن تلعب دوراً أساسياً في صوغ أشكال التفاعل بين البشر"(٢).

لم تبدأ العولمة الحديثة الدخول في مرحلة ملموسة نسبيًّا إلا مع ظهور الأفكار الواضحة المتعلقة بالصلة بين القومية والدولية، ويشير تاريخ مصطلح "العولمة" إلى أن الكلمة لم تستخدم في الأعمال الأكاديمية، أو الصحافة الشعبية، إلا منذ ما يقرب من ثلاثة عقود، حيث أضحت "العولمة" محورًا لمعظم المناقشات السياسية، والمناظرات الاقتصادية، فإذا ما اتفقنا على أن التفاعلات الثقافية التقليدية، كانت ترتبط بأماكن محددة، وكانت لها جغرافياتها النوعية، يصبح

الربط حينئذٍ بين الثقافة والعولمة عسيرًا، لكن التطورات التي شهدها القرن الماضي من الألفية المنصرمة في تكنولوجيا الاتصالات التي غيرت العالَم، معلنةً عن بداية ثورة معلوماتية جديدة، بعد الثورة الصناعية، في العقود الثلاثة الأخيرة بخاصة، تجعل هذا الربط مبررًا، خصوصًا بعد دخول الرأسمالية التاريخية، والاشتراكية، في بداية السبعينات في أزمة طاحنة، وظهور ما يسمى بسياسات العولمة، التي أضحى لها أثر بالغ في تشكيل الوعي الإنساني المعاصر بمفهومي الزمان والمكان، وبطرائق تنظيمهما، وبمحمولاتهما الرمزية ذات التأثير في البيئات الثقافية؛ لاتتعلق العولمة بالاعتماد الاقتصادي المتبادل فحسب، ولكنها تتعلق أيضًا بتحول الزمان والمكان في حياتنا. فالأحداث التي تجري بعيدًا عنا – اقتصادية كانت أم غير اقتصادية – تؤثر عليناعلى نحو مباشر وبشكل فوري أكثر مما كان يحدث من قبل[٣]. فقد ادى هذا الحضور القوي لتكنولوجيا الاتصال الجديدة، إلى إحداث تغيرات مهمة في ديناميات العلاقة بين الإنسان والمكان، وما يرتبط بذلك من إعادة تنظيم بنيوي للزمن نفسه، وأثر ذلك على خلق أسواق مستقبلية جديدة، تقود رأس المال من مفهومه القديم إلى بعده الثقافي المعاصر ايضًا، وهو بعد أضحى شديد التأثير على النسيج الاجتماعي في الدول القومية.

وينهض هذا الاقتصاد الكوكبي على الادعاء بأن السوق "يعمل عبر العالم بوصفه وحدة وظيفية في (ما يسمى) الزمن الواقعي، (وقد) أصبح هذا ممكنًا من خلال التحول الثقافي الذي غير من الأساليب التي يرتبط بها كل من بعدي الزمان والمكان"[٤]. على الجانب الآخر، هناك فريق يرى العولمة محض خرافة، أو أنها على أقصى تقدير استمرار لتطورات راسخة وطويلة.

وتعني العولمة في أعم معانيها "دمج العالم، وتكثيف الوعي به بوصفه كلاً"[٥]. وهذا ما ينشأ عنه على الجانب المقابل، "ازدياد الوعي بالذوات الفردية، والقومية، والعرقية، خوفًا من استلابها"[٦]. وذلك في ضوء "جدلية تفكيكية بين الاتجاهات نحو التجانس، والاتجاهات نحو التغاير[٧]. ويُعدّ تعبير "النظام العالمي الجديد"، وصفًا دقيقًا للعالم الذي نعيشه الآن، وهو عالم "يسمح لأصحاب البنوك، وخبراء التنمية، أن يرسموا خارطة تدفق موارد العالم، وذلك وفق رؤية شاملة لاقتصاد عالمي يعمل، بالأسلوب نفسه، في كل مكان، ويقوم بمجانسة أساليب الحياة، والثقافة، والقيم، وهذا ما جعل الاتجار بالثقافة ممكنًا ومتاحًا، فالأفلام السينمائية الكبيرة على سبيل المثال، تُصَمّم كي تحقق نجاحًا في بومباي، وفي بروكلين، على حدّ سواء"![٨].

وهذا ما جعل الثقافة مركزَ اهتمام اقتصادي وسياسي، جاوز الحدود الجغرافية المحلية، فشهد العالم نتيجة هذا التطور تبدلاً هائلاً في بنياته، وفي التجليات الرمزية الجديدة لهذه البنيات، وهناك من يذهب إلى أن العولمة ليست واقعًا فحسب، بل إنها واقع متقدم دون منازع. لأنها لا تتعلق بالاعتماد الاقتصادي المتبادل، ولكنها تتعلق أيضًا بتحولات الزمان والمكان في حياتنا. "فالأحداث التي تجري بعيدًا عنا – اقتصادية كانت أو غير اقتصادية – تؤثر علينا على نحو مباشر و فوري، أكثر مما كان يحدث من قبل"[٩]. لأن العالم الذي يعرف الاتصال اللحظي، ممثلاً في أدوات الاتصال المرئي بخاصة، هذا العالم الذي ينخرط فيه أولئك الذين يعيشون في أفقر بلدان العالم، يعمل على قلقلة المؤسسات المحلية، وأساليب الحياة اليومية، بما يبثه من تأثير، ويبدو تأثير التليفزيون هنا ملحوظًا في هذا المجال. فمعظم المعلقين –على سبيل المثال– يتفقون على "أن أحداث العالم ١٩٨٩ في أوروبا الشرقية لم تكن لتحدث على النحو الذي حدثت به لولا التليفزيون"[١٠].

إن العولمة بوصفها موضوعا، تعد مدخلا مفاهيميا لمشكلة النظام العالمي بالمعنى الأكثر عمومية. فتعدّ

العولمة عملية يتم من خلالها؛ "بلورة العالم الكلي بوصفه مكانًا واحدًا، وذلك للإسراع من نشوء الظرف الإنساني العالمي، والوعي بالكرة الأرضية بوصفها كلاً واحدًا. إن هذه الصيغة الخاصة للتجانس تتجسد في ذلك الامتصاص الهائل للأشياء، لكن التجانس لن يكون أبدًا كاملاً، بل إنه لا يطلب غير الاعتراف بتلك الاختلافات وامتصاصها فحسب، يحدث ذلك في داخل إطار أكثر اتساعًا لما يُعدّ في جوهره تصورًا أمريكيًا للعالم"(١١). كما يشير مصطلح العولمة إلى "أيديولوجية السوق التي يفرضها صندوق النقد الدولي (IMF)، والبنك الدولي، والدول الصناعية السبع الكبرى متوجة بالجات (GATT). وهذا ما يعني سوقًا عالميًا، كسبت فيه الولايات المتحدة الحرب الباردة فأصبحت القائد الأخلاقي الذي لا يحدّد معيار التجارة الحرّة فحسب، ولكنه يحدد حقوق الإنسان أيضًا، وبهذا المعنى نجد أن الذي ساد العالم وأصبح عولميًا هو رأسمالية النمط الأمريكي، ومفهومه الضمني لرؤيته العالمية"(١٢). وبعبارة أخرى، فإن العولمة بوصفها موضوعا، تعدّ مدخلا مفهوميًا لمشكلة النظام العالمي، وأهداف المسيطرين على هذا النظام. حيث ظهر – في السنوات الأخيرة– عدد هائل من الدراسات عن العولمة، تناولت جانبًا مهمًا فيها، وهو الجانب الخاص بتزايد هيمنة ثقافات مركزية معينة "الجانب الهرمي للإمبريالية، الذي اتسم بانتشار القيم والسلع الاستهلاكية، وأنماط الحياة الأمريكية، وهي سمة يُشارُ إليها في عدد من المناقشات باسم الإمبريالية الثقافية، التي انطلقت ضدها صيحات كثيرة تحذر من طمس الفوارق الثقافية، ليس في الهامش الاقتصادي الرسمي فحسب، بل في أوربا الغربية التي سادتها في أواخر الخمسينات، وفي الستينات حالة من الذعر – بين صفوف النخبة المثقفة على أقل تقدير– من "الخطر الأمريكي" وهيمنة ثقافة الكوكاكولا"(١٣). أما المسألة المطروحة هنا فتتمثل في أن المركز يستعمر عقول الأطراف على نحو تراكمي – وذلك من خلال أُطر العملية الثقافية التي يمر عبرها التدفق عابر القوميات بسهولة، ومن بينها إطار السوق الذي يبدو، بطبيعة الحال، بارزًا(١٤).

ويجدر بنا الإشارة إلى وجهة نظر شائعة حول العولمة لرونالد روبرتسون، وإن كنا لا نتفق معها، كما سيتضح لاحقًا، تتمثل في وجود مراحل خمس قادت العالم إلى الظرف الحالي هي(١٥):

المرحلة الأولى: وهي المرحلة الجنينية، وقد استمرت في أوروبا منذ بواكير القرن السادس عشر، حتى منتصف القرن الثامن عشر. وشهدت هذه المرحلة نمو المجتمعات القومية، كما اتسع فيها مجال الكنيسة الكاثوليكية، وتعمقت من خلالها الأفكار الخاصة بالفرد، وبالإنسانية، فسادت نظرية مركزية للعالم، وبدأ قيام الجغرافيا الحديثة، كما ساد التقويم الجريجورى، الذي لم يزل تقويمًا شائعًا في معظم دول العالم حتى الآن.

المرحلة الثانية، وهي مرحلة النشوء، وقد دامت في أوروبا –على نحو أساس– من منتصف القرن الثامن عشر حتى سبعينات القرن التاسع عشر. وفيها قام تحول حاد في فكرة الدولة الوحدوية المتجانسة، وأخذت تتبلور المفاهيم الخاصة بالعلاقة الدولية الرسمية، مثلما نشأ مفهوم أكثر تحديدا للإنسانية، فضلاً عن زيادة الاتفاقات الدولية إلى حد كبير، وظهور المؤسسات الخاصة بتنظيم العلاقات والاتصالات بين الدول، وهي المرحلة التي بدأت فيها مشكلة قبول المجتمعات غير الأوروبية في المجتمع الدولي.

المرحلة الثالثة: وهي مرحلة الانطلاق، واستمرت من سبعينات القرن التاسع عشر حتى منتصف العشرينات من القرن العشرين. ويشير الانطلاق هنا إلى الفترة التي أظهرت فيها اتجاهات العولمة نموًا متزايداً، أفسح الطريق إلى شكلٍ لا سبيل إلى الوقوف في وجهه، يرتكز على أربع نقاط مرجعية هي(١٦):

١- المجتمعات القومية:

-٢ الأفراد،

-٣ النظام العالمي للمجتمعات،

-٤ النوع الإنساني.

وقد ظهرت في هذه المرحلة مفاهيم كونية مثل "التطور الصحيح" للمجتمع القومي، بالإضافة إلى مفاهيم أخرى ارتبطت بالهويتين؛ القومية والفردية، كما شهدت هذه المرحلة إدماجًا متسارعًا في عدد من المجتمعات غير الأوروبية فيما يسمى "المجتمع الدولي"، بالإضافة إلى ظهور اهتمام دولي خاص بالأفكار الخاصة بالإنسانية، ومحاولة تطبيقها، فضلاً عن تزايد شكول الاتصال على المستوى الكوكبي، وتعاظم سرعتها. وقد وقعت في هذه المرحلة أول حرب عالمية، شهد العالم بعدها ظهور عصبة الأمم.

المرحلة الرابعة: وهي مرحلة الصراع من أجل الهيمنة، واستمرت من منتصف عشرينات هذا القرن حتى أواخر الستينات. وبدأ فيها تنامي الخلافات، والحروب الفكرية، إلى حدٍّ غير مسبوق.

المرحلة الخامسة: وهي مرحلة عدم اليقين؛ وبدأت في أواخر الستينات، وتشير هذه المرحلة إلى الأزمات التي شهدها العالم في التسعينات، كما شهدت هذه المرحلة نهاية الحرب الباردة، وشيوع الأسلحة الذرية، وازدياد عدد المؤسسات الكونية، والحركات العالمية.

تضع فكرة هذا التقسيم المرحلي تاريخ أوروبا بوصفه تاريخ العالم، فمن الواضح أن هذا التقسيم ذو نزعة أوروبية مركزية، وأن بداياته غير مبررة تاريخيًا، فضلاً عن أن تمفصلاته الزمنية، يقبل أي تناول لهذه الحقب الممتدة على مدى المراحل الخمس الآنفة، عشرات التقسيمات المختلفة التي يمكنها أن تتسم بتماسك منطقي، وبنية تحليلية أقوى، وهذا ما لا فائدة في ضرب المثل له، للتدليل على صحته في هذا السياق. أما ما يشير إليه هذا الرأي فهو أنه يجعل من مفهوم العولمة بعامة، مفهومًا دالاً على أية حقبة تمتد فيها "مجموعة متميزة من الروابط والممارسات الاجتماعية من مجال إقليمي إلى قاري، وذلك من خلال "بنى مؤسسية عالمية، تنظم المجال العالمي القائم، ومختلف الأنماط الثقافية العالمية"(١٧)، وهذا ما يمنح المفهوم أبعادًا تاريخية ممتدة، دون تحديد دقيق لحيزه التاريخي.

وللعولمة تأثيران أساسيان، على الثقافات المحلية والقومية، الأول تأثير قوي يقوم "بمجانسة السياقات المحلية، بحيث يصبح للذوات -في مختلف الأوضاع في النسق- ميل إلى إضفاء المعنى نفسه على الأشياء، والصور، وأنماط التجسيد المعولمة، والثاني تأثير ضعيف، يترتب عليه أن المحلي يستوعب العالمي في نطاقه الخاص بالمعنى الذي يتم تطبيقه"(١٨). فليست العولمة مجرد أمر من أمور اعتصار المجتمعات، والمناطق، والحضارات، بمختلف الطرائق الإشكالية فحسب، وإنما هي كثافة حدوث ذلك داخل المجتمعات المبنية قوميًا أيضا. وفي يومنا هذا، "لا يبدأ الشعور بالأجنبية (foreignness) عند حافة الماء، وإنما عند حافة الجلد"(١٩). وهذا ما يؤكد أن الأفراد يشكلون جزءًا من عملية العولمة. فعلى الرغم من أن مثقفي الغرب يفسرون العالم بوصفه مكانًا واحدًا، فإن هذا لا يُعَدّ في حد ذاته من حقائق العولمة، ما لم يتحول هذا إلى تفسير سائد في بقية أنحاء العالم أما "الشرط الأساس للعولمة القوية فهو مجانسة السياقات المحلية بحيث يكون للذوات في مختلف الأوضاع في النسق ميل إلى إضفاء المعنى نفسه، على الأشياء أنفسها والصور، وأنماط التجسيد المعولمة. أما العولمة الضعيفة فيترتب عليها أن المحلي يستوعب العالمي في نطاقه الخاص بالمعنى الذي يتم تطبيقه"(٢٠). فقد تضم العولمة مدى مذهلاً من التكيفات التي تدمج حركة السلع والخدمات في الثقافات المحلية، بدلاً من الهيمنة على هذه الثقافات وتسطيحها، وتجدر الإشارة إلى وجود أكثر من عولمة، "فهناك عولمة في مجال المعلومات، والمخدرات، والأوبئة، والبيئة، وطبعًا قبل كل هذا وذاك في مجال المال، أما ما يزيد الأمر تعقيدًا فيكمن في أن العولمة تتسارع في المجالات المختلفة

بسرعات متباينة"[٢١].

ويمكننا أن نحدد عملية العولمة، على نحو أوضح، "من خلال التمييز بين كلٍّ من الترابط من أعلى إلى أسفل، والتكيف من أسفل إلى أعلى، وما يتوسطهما من أرضية للتفاوض. تنتج العولمة في الحالة الأولى —من أعلى إلى أسفل- روابط بين مراكز القوة مثل الروابط التجارية بين التكتلات المالية، والروابط القسرية بين القوى العسكرية، والروابط الثقافية بين التجمعات الدينية أو العرقية، والتركيبات الممكنة بين الثلاثة. وتبدو العولمة في الحالة الثانية -من أسفل إلى أعلى- مختلفة؛ وتشمل روابطها؛ تيارات الهجرة بعيدة المدى، والمكالمات الهاتفية عبر الحدود والمحيطات، والإيداعات والهدايا التي يرسلها المهاجرون إلى قراهم في أوطانهم، والتشارك في المعلومات من منظمي الحركات الاجتماعية"[٢٢].

ولا تشجع العولمة منطق التكامل وحسب، بل تهيئ الظروف المواتية للاستبعاد أيضًا، وذلك حين تدفع إلى الأطراف جميع أولئك الذين لا يملكون القدرة على الدخول في الشبكات الدولية، أو يعدمون قدرة التأثير من أجل تعديل اتجاهها. وهو استبعاد مركب، ومتعدد الأبعاد: لأنه يتعلق بدول مهمشة على المسرح العالمي، وبسكان مهمشين في داخل جماعتهم في الآن ذاته. فقد تلعب الآليات الدولية للاستبعاد. دورها، في الواقع، في داخل المجتمعات ذاتها؛ مثلما هي الحال في العالم النامي؛ الذي يعاني من عمق الهوة بين سكان الريف وسكان الحضر، في عدد من دول العالم النامي، فضلاً عما نراه من فجوة تتزايد بين بورجوازية جديدة مميزة، وطبقة عمالية مستغلة تحضرت مؤخرًا، وبصورة سيئة؛ ومثل ما نلاحظه أيضًا في العالم المتقدم، الذي يتكون فيه الآن عالم رابع، يتألف من المهاجرين، والفقراء الجدد، الذين يعانون على نحو مباشر، من الضغط الذي يمارسه النظام العالمي الجديد، وهم مجبرون على التشكل وفق معاييره إلى حدّ كبير"[٢٣].

أما "الثقافة فهي محدِّد مهمّ لقدرة الأمة على أن تزدهر، ذلك لأن الثقافة تصوغ أفكار الأفراد عن المخاطرة والجزاء والفرصة. وندفع هنا بأن القيم الثقافية مهمة في عملية التقدم البشري، لأنها تصوغ حقًّا طريقة تفكير المرء بشأن التقدم[٢٤]. ويذهب عدد من المفكرين إلى أن ثمة شيئًا شديد الغرابة حول الكيفية التي يجري بها استخدام مفهوم الثقافة اليوم، وذلك بعد أن أضحى مفهوم الثقافة موضوعًا لتفكير متصل، أكثر شيوعًا وجدية من أية فترة سابقة. ويُعدّ "مصطلح الثقافة من الكلمات الشاملة ذات الدلالات المتداخلة والمعقدة في اللغة الإنجليزية؛ وقد توسع هذا المفهوم – من أوائل القرن السادس عشر– ليشمل العناية بالتطور البشري، بالإضافة إلى معناه الأساس الذي كان يشير إلى العناية بشيء ما، على نحو جوهري، مثل المحصولات والحيوانات"[٢٥]. ولا تدل كلمة ثقافة على ما هو أسمَى فحسب، فضلاً عن أنه من الخطأ أن ننظر إلى معنى هذه الكلمة بوصفها دالاً على عملية أحادية الاتجاه. وذلك لما تتسم به الثقافات من تعددية المعنى، وهي تعددية مرتبطة بالسياق إلى حد بعيد، ومضطربة داخليًا، فليس من الضروري أن تكون معرفتنا لموقع الإنتاج الثقافي ووسائله، وأسلوب توزيعه، قادرة على الكشف عن كيفية استهلاك الثقافة"[٢٦]. وذلك لأن تنوع المبادئ وتشابكها الخاص بتنظيم العملية الثقافية، يتضمن أمورًا عديدة غير يقينية، وهذا واضح دون لبس، فيما يتعلق بنتائجها بخاصة.

اُستعملت كلمة الثقافة في مفهومات عديدة، وفي مجالات مختلفة، وعبر أنماط تفكير متباينة، بل متضاربة أحيانًا؛ بحيث باتت من أكثر الكلمات غموضًا، وأشدها تضليلاً في الاستعمال. وتشير كلمة ثقافة إلى الاتجاه العام لثقافة أوروبا في القرن الثامن عشر، هذا الاتجاه الذي هوجم بسبب هيمنة أوروبا، واستبعادها للعالم، وهذا ما يدعونا إلى الحديث عن ثقافات، لا ثقافة واحدة؛ ثقافات متغيرة، لأمم مختلفة، وفي حقب

مختلفة؛ ثقافات تتغير بتغير مجتمعاتها، وأنماطها الاقتصادية في الأمة الواحدة أيضًا، حينئذ فحسب، تقترب الثقافة من مفهومها الإنثروبولوجي"(٢٧). وإن كان هناك اتفاق مبدئي، بين مجموعة من العلماء، يذهب إلى أن تعريف "الثقافة" "أصبح من المشكلات المركزية التي أخذت تزداد وضوحًا، يومًا بعد آخر"(٢٨)، فنحن "نعلم أن الثقافة تنتج للاستهلاك العالمي، لكننا لا نعلم ما الذي يفهمه العالم مما يستقبله. ربما كانت الثقافة "رصيدًا من الأفكار تنتقل اجتماعيًّا، وتتولد عبر الأجيال، وترتبط بكيفية العيش، وبإصدار الأحكام؛ سواء كانت أحكامًا عامة، أو أحكامًا تتعلق بمجالات محددة ومميزة للحياة، فهي منظومة معلومات لها مستويات متباينة من الخصوصية؛ وتشكل الثقافة -في مستوى آخر- إطارًا من الأفكار عن الأساليب التي تعرض الذات بها نفسها في نطاق عام؛ وهي على مستوى آخر منظومة معلومات صغرى، بل إنها قد تشير إلى وصفة لصناعة أطعمة مشهورة في مكان ما مثل الحمص بالكاري، أو القديد.."(٢٩).

تغير في أواخر القرن العشرين دور الثقافة في الدول الرأسمالية المتقدمة تغيرًا جذريًّا، إلى درجة يمكن القول معها إن الثقافة تساعد على تنظيم الحياة الاجتماعية، ولا تقتصر على مجرد تجسيدها. وذلك بعد أن تدنت مكانة الأحزاب السياسية، وسائر صيغ المشاركة التي توسطت بين المجال الليبرالي العام، والمجال الخاص، فزادت أهمية الشاشة المرئية، ووسائل الإعلام الحديثة، مثل برامج اللقاءات والبريد المباشر. كما ارتفعت مكانة الثقافة السلعية، و"المجتمع المدني"، والإعلام، بوصفها مجالات تسهم في خلق الهوية. وتعدّ الثقافة من وجهة النظر العالمية "نتاجًا أصيلاً للحداثة الغربية التي تحول الاختلاف إلى جوهر، أما نقطة البدء فيها فهي الوعي بالتميز، أي بالاختلاف، وبالسبل المغايرة لعمل الشيء نفسه، و"حين يمكن إرجاع الاختلاف إلى السكان المتميزين تكون لدينا ثقافة أو ثقافات، من هنا يتحول الاختلاف إلى عرق، ونص، ومثال، وقاعدة، وبنية، دون الحاجة إلى اختبار العملية الفعلية التي يُنسخ بها التميز"(٣٠). وقد مرّ النسق السلطوي لتأويل الاختلاف عن الآخر وتفسيره بتغيير كبير، إلى درجة أن كلمة ثقافة أصبحت تشيرعلى نحو مطرد إلى الاختلاف عن الآخر. "فقد حدث تحول من اغتراب الآخر غير الأوروبي، الذي كان يتم تأويله في الأفق المسيحي للقرن السادس عشر، وفق الانشغال التنويري بالآخر، بوصفه جاهلاً، ومن استخدام القرن التاسع عشر للزمن بوصفه محصورا بين ما هو أوروبي، وما هو آخر غير أوروبي، إلى توظيف القرن العشرين للثقافة"(٣١).

تؤدي الثقافة -وهي أداة حديثة- إذا طبقت على السياق العالمي الذي نشأت فيه، إلى تحويل العالم إلى جوهر، وإلى إيجاد صيغة لمختلف الثقافات الفرعية ذات التقاليد، أو الجماعات العرقية، أوالأجناس، حسب الحقبة التاريخية، وهويات القائمين بتحديد الهوية"(٣٢). فهي "منظومة من السمات التي تميز جماعة دون أخرى، بصرف النظر عن تمثيلها للأنواع الأدبية والفنية التي درجنا على إطلاق لفظ الثقافة حصرًا على تجلياتها، وهناك من يخصها بالمعنى الأدبي للمصطلح بوصفها منظومة من ظواهر أكثر تميزًا وحضورًا من منظومة أخرى من الظواهر في داخل جماعة محددة، وهذا تميز تقويمي ومحدد، يحسبه عدد من المفكرين جزءًا لا يتجزأ من مشكلة التعريف" (٣٣).ويرى ريموند ويليامز أننا يجب أن ندرك ثلاثة أصناف عريضة من الاستعمالات لكلمة ثقافة: (٣٤)

١. الاسم المستقل والمجرد الذي يصف عملية تطور ثقافي وروحي وجمالي بعامة، وذلك بداية من القرن الثامن عشر.

٢. الاسم المستقل، الدال على طريقة حياة معينة، سواء كان مستعملاً على نحو عام، أو على نمط محدد، لحقبة، أو لمجموعة، أوللبشرية بعامة.

٣. الاسم المستقل، والمجرد، الذي يضيف أعمال

النشاط الفكري، وممارسات النشاط الفني؛ بحيث تصبح الثقافة دالة على نحو أساس على النشاطات الموسيقية، والأدبية، والتشكيلية، والمسرحية، والسينمائية، والتي قد تشمل فيما تشمله؛ الفلسفة، والمعرفة، والتاريخ، وهذا هو الاستعمال المتأخر نسبيا في تطور معنى الثقافة والذي يصعب تأريخه بدقة.

وفي كل هذه الأحوال يمكن تقسيم محتوى الثقافة إلى ثلاثة أقسام، وذلك على أساس مدى اشتراك أفراد الجماعة في عناصر كل قسم منها، وهذه الأقسام هي[٣٥]:

١- عموميات الثقافة: وهي الأفكار، والعادات، والتقاليد العاطفية المختلفة، وأنماط السلوك، وطرائق التفكير التي يشترك فيها أفراد المجتمع العاقلون، وهذه العموميات تختلف من ثقافة إلى أخرى. وهي التي تكوّن الأساس العام الذي تتميز به الثقافات.

٢- خصوصيات الثقافة: وهي العادات والتقاليد والأنماط السلوكية المختلفة المتعلقة بنشاطات اجتماعية، بينها تأثير متبادل؛ حددها المجتمع للقطاعات المختلفة منه، في أثناء تقسيمه للعمل بين أفراده، والعناصر الثقافية التي تشتمل عليها خصوصيات الثقافة هي في معظمها خاصة بالمهارات اليدوية، وبالمعرفة الفنية. وبالرغم من كونها مقصورة على جماعات معينة في المجتمع، فإن فائدتها تعم جميع الأفراد. فجماعات الأطباء والمهندسين والمحامين لكل منها خصوصيات ثقافية تميزها عن غيرها من الجماعات الأخرى، وعلى الرغم من ذلك، فإن أنشطتها وفوائدها تعمّ المجتمع كله.

٣- متغيرات الثقافة: وهي تلك العناصر التي نجدها بين أفراد معينين ولكنها لا تكون مشتركة بين أفراد الثقافة جميعهم، بل إنها لا تكون سائدة بين أفراد الطبقة ذاتها الذين يملكون تنظيمًا اجتماعيًّا معيّنًا. أي أن هذه العناصر ليست من العموميات بحيث يشترك فيها جميع أفراد المجتمع، وليست من الخصوصيات بحيث يشترك فيها أفراد طبقة اجتماعية، أو مهنية، أو حرفية، معينة.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نشير إلى صفتين من صفات الثقافة الأساسية على النحو الآتي:[٣٦]

١- إن الثقافة مستقلة نسبيّا عن الأفراد الذين يحيونها، بالرغم من أنها لا تحيا دونهم.

٢- إن كل ثقافة تعدّ بالنسبة إلى أفراد الجماعة بمثابة النموذج، أو المعيار الذي يصرحون به، ويتقاسمونه، ويشاركون فيه، ولها معايير، ونماذج ضاغطة، ولكن بآثار متفاوتة.

وبنشأة المجال الثقافي مع نوع جديد من القوة والاستقلالية، تغير معنى تقسيم الثقافة إلى عام وخاص. ولما كانت كل من النظريتين الماركسية والفرويدية تفترض هذا التقسيم مسبقًا، فقد عاملتا الثقافة وكأنها ليس لها وجود مستقل، بل بوصفها قناعًا يحجب الحقائق عن المجال العام (الماركسي)، أو المجال الخاص (الفرويدي) [٣٧]. ويرى المفكر الفرنسي إدغار موران "أن هناك مسارين ومنهجين فلسفيين يمكن أن يحيط كل منهما بالمعنى الثقافي؛ الأول يردُّ الثقافة إلى الدلالة، ويسعى إلى المنظومات الثقافية، وأبنيتها، والثاني يرتبط بالوجوه الوجودية التي تقع في قلب الثقافة"[٣٨]. يتضح مما سبق وجود عدد كبير من تعريفات كلمة ثقافة، لكنها تعريفات تتسم كلها بدقتها، وبمحاولاتها الدؤوب في أن تمسك بمفهوم محدد للكلمة، وإن كان هناك، على الضفة الأخرى، من يرى الثقافة بوصفها "كلمة زائفة، تبدو واحدة، ومستقرة، لكنها كلمة فخ؛ حيث يذهب على سبيل المثال، ميشيل دي سيرتو، إلى أنه "لا ينبغي أن تعد الثقافة مفهومًا، أو مبدأ دلاليًّا، بل يجب أن ننظر إليها بوصفها الصورة المعيشة، (...)، ويمضي دي سيرتو موضحًا؛ "الثقافة هي الحدَّ، والفليس، اللذان لا يستطيع أي بحث أن يصفهما"[٣٩]، وذلك نظرًا إلى أن مدلول الكلمة يغطي وقائع شديدة الغنى، والثراء، يصعب حصرها. وعلى

الرغم من الصحة الجزئية لما ذهب إليه كلٌّ من موران، ودي سيرتيو، برغم اختلافهما، فإنني أميل إلى الاتفاق مع من يرون أن "الثقافة" مفهومٌ يتناول ما هو ملائم على المستوى الشكلي، وأيضا ما هو كفء وفعال، على المستوى الأيكولوجيّ، ومن ثمَّ فإن الثقافة هي ما يتعين على المرء معرفته، من أجل العمل على نحو كفء في بيئة ما". فضلاً عن كونها تشتمل -من ناحية أخرى- على سلوك منقول، ومناهض على المستوى الاجتماعيّ، أي أنها ليست السلوك المقبول من جماعة ما، فحسب"(٤٠). ومن الجدير بالذكر، "إن إضفاء سمات المادة على الثقافة يؤدي من الناحية الشكلية البحتة إلى فهمها بوصفها نواتج، لا بوصفها إنتاجًا"(٤١). و"تشارك الثقافة، بمعناها الذي يشمل الفن والأدب والسينما، والممارسات التمثيلية بكل أنواعها، في بناء الثقافة من حيث هي أسلوب حياة، أو نظام قيم ومعتقدات، وبهذا تصبح دراسة الثقافة فرعًا أساسيًّا في الدراسات الثقافية"(٤٢).

أما تعريفنا فيربط الثقافة بمفهومي المجال، والحقل، وذلك اشتباكًا بمفهوم بيير بورديو عن المجال، أما الحقل -في مفهومنا- فهو المساحة التي تتقاطع فيها مجموعة من المجالات. ويمكننا في هذا السياق أن نعرف الثقافة بوصفها الحقل الذي تتقاطع فيه ستة مجالات هي: الإثني، والعقدي، واللغوي، والمهني، والاجتماعي، والجنسي، في لحظة ما(٤٣).

ربما كان المفكر الفرنسي بيير بورديو محقًّا حين ذهب إلى أن "ما يصنع وحدة عصر ما ليست الثقافة المشتركة، بل الإشكالية المشتركة"(٤٤)، أما الإشكالية التي تدفع بها العولمة إلى السطح فهي دخول أشكال الحياة المختلفة في تزامن. ووفق ذلك، تصبح "الحضارة" المعيار الشامل الذي يمكن بموجبه أن يحكم المرء على أفعال ثقافية معينة(٤٥).

وقد اعترت فكرة الثقافة متغيرات ثلاثة عند منقلب القرن التاسع عشر بحيث بدأت "تبتعد عن كونها مرادفًا للحضارة لتتحول إلى ضد لها، وهذا ضرب من الانحراف الدلالي الذي يوجه الانتباه إلى انحراف تاريخي بالغ الأهمية، فالحضارة مثل الثقافة كلمة واصفة جزئيًا ومعيارية جزئيًا، بحيث يمكنها أن تصف على نحو حيادي شكلاً من أشكال الحياة (حضارة الأنكا مثلاً)، وقد تشير أيضًا إلى شكل حياتي ما بسبب إنسانيته واستنارته، وتهذيبه، وهذا ما تفعله اليوم الصفة "متحضر" بأشد ما يكون الوضوح وحين تمتنع الحضارة عن كونها مجرد مرحلة بذاتها من مراحل التطور، وتتحول إلى مرحلة دائمة التطور في داخل ذاتها، فإن الكلمة توحد من جديد بين الواقعة والقيمة، وهذا ما يجعل من كل وضع قائم وضعًا منطويًا على حكم قيمة، فهو مضطرد من الناحية المنطقية لأنه يمثل تحسنًا بالقياس إلى ما كان قبله، بمعنى أن هذا الوضع -أيًّا كان- لا يكون مقصوراً على كونه قائمًا وحسب، بل يتعدى ذلك إلى كونه أفضل مما كان بكثير"(٤٦).

إن الحالة الراهنة للنظام الدولي الجديد هي "امتداد للخصائص الكامنة في صلب طبيعته؛ الخصائص الدائمة والمقاومة للتطور"(٤٧) تلك الخصائص التي تحمل نسبة مرتفعة من الثبات، فقد "أدى الزعم القائل بأن كل أخلاقية هي ذات صحة كونية إلى إخفاء الحقيقة التي تنص على أن كل حضارة تمتلك، بوصفها كائنًا متجانساً مرتبةً أرقى، ودستورًا أخلاقيًا خاصًا بها، فهناك عدد من الأخلاقيات كعدد الحضارات"(٤٨) وهو استبصار مهم اتفق مع شبنغلر فيه حيث يشير بطرف خفي إلى أن ما نظنه مسيرة واحدة لحضارة إنسانية واحدة، هو في حقيقة الأمر سياق ملآن بالانقطاعات على مستويات أخلاقية وثقافية عديدة، حتى لو كان محملاً بالكثير من التقاطعات والمشابهات، فالتكرار هنا محمَّلٌ بالاختلاف، كما أن نية التوحيد، أو زعم حضارة ما بصحة مبادئها على المستوى الكوني، هي سلوك أيدولوجي في أساسه، في حين أن حقيقته لا تتعدى كونه ثقافة تقبل الحياة أن تسير في سياقات

ممكنة أخر غير تلك التي سارت فيها.

ربما يرجع منشأ فكرة التحضر في أساسها إلى رسالة التحضر الاستعمارية، وركيزة بنية التنوير الأوروبية. فمن أجل أخلاقيات هذا التحرر المزعوم، ظلت هذه المسألة قضية جوهرية دائمة. وذلك منذ أن ظهرت حركة مركزية، وعرقية، شديدة التناقض، افترضت أنّ أوروبا -منذ ألف وخمسمائة عام- عليها واجب تحويل هذا العالم إلى عالم مستنير ومتحضر؛ وتناسى هذا الافتراض الغربي الأوروبي، حضارات أخر، موجودة منذ قرون، مثل الحضارات؛ الصينية، والهندية، والإسلامية، وغيرها.."[٤٩]. "..فباتت الحضارة علامة أوروبا المسيحية المسجلة، وذراعها الذي تقيس به غيرها من المجتمعات في الآن ذاته.."[٥٠]. وهذا ما جعل "البربرية" الأوروبية الصاعدة تعدُّ نفسها مركزًا جديدًا للعالم، إن الرأي القائل بأن معيار الحضارة الذي أرساه الأوروبيون في نهايات القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين. كان مكونا محوريا لنظام ظالم يسوده الاستغلال، هو رأي صحيح بلا شك، وإن كانت الحقيقة أكثر تعقيدًا من ذلك"[٥١].

فقد قام الأوروبيون باستخدام جميع الوسائل لتحقيق أهدافهم، وذلك دون الامتثال إلى قواعد السلوك التي حددها دينهم، أو أقرتها فلسفاتهم، وكان نموذجهم عن الإنسان هو نموذج الإنسان القادر على فعل الإنجازات الأرضية الملازمة بروح الاستمتاع "esprit de fruition"، والذي لا يتخلى عن استخدام إرادة القوة، إذا كانت له مصلحة مادية ما في محل رهان، وهو يؤكد أنه حامل رسالة تمدين، إلى نوع من ثقافة ذات قيمة كونية من حيث جوهرها"[٥٢].

فإذا ما اقتربنا من مصطلح الحضارة، نجده قد مرَّ في حياته المفهومية بمسارات دلالية مختلفة؛ فقد اختلط مصطلحا الثقافة والحضارة، وكأنهما مفهومان لشيء واحد[٥٣]. ومنذ أوائل القرن التاسع عشر، تطورت كلمة الحضارة Civilization نحو معناها الحديث الذي تشير فيه إلى التنظيم الاجتماعي للمعرفة. إن مفهوم الحضارة الجديد هو جمع معين بين أفكار التقدم، وحالات متميزة، وهو فهم كانت تدعمه روح عصر التنوير، وذلك عبر اهتمامها بالتطور البشري العلماني والتقدمي. أما الآن فترتبط الكلمة، بحضارة غربية صناعية حديثة؛ وهي حضارة علوم وتقنية، بهذا أصبح مصطلح الحضارة، نمطًا حياديًّا نسبيًّا لأي تنظيم اجتماعي متميز، أو طريقة حياة عامة.

ويُستعمل لفظ حضارة لعرض حالة، أو وضع متميز من الحياة الاجتماعية المنظمة[٥٤]. إن "الحضارة كلية، ومجردة، ومغتربة، ومتشظية، وآلية، ونفعية، ومُسْتَعْبَدَة لإيمان شديد بالتقدم المادي، أما الثقافة؛ فنسبية، وعضوية، ومحسوسة، لا غاية لها لا تمثل سوى ذاتها"[٥٥]. لقد كانت الثقافة دائمًا سلاحًا للأقوى. فعلى مدار ثلاثمائة وخمسين سنة حاولت أوروبا الغربية استيعاب الآخر، إزالة الآخرية الخارجية، وقد نجحت في ذلك إلى حد بعيد، وذلك حين انتشر أسلوب حياتها، وتغلغلت قيمها مختلف أرجاء العالم، هذا النجاح غير العادي يرجع، ضمن أسباب أخرى، إلى سمة محددة للحضارة الغربية، اتصفت على مدار زمن طويل بأنها سمة للإنسان من حيث هو إنسان، ومن ثم فإن ازدهارها عند الغربيين قد صار برهان تفوقهم الطبيعي".[٥٦] وهذا ما يجعل تصور الغرب المتقدم عن علاقة الهوية بالثقافة مختلفاً اختلافًا جذريًّا مع ما تتبناه عقول الهويات -التي تنتمي إلى دول الأطراف ومنها الدول العربية- من أفكار وتصورات، "فلا حاجة بالغرب لأن يخشى على هويته بعد الآن ذلك أن كوننة ثقافته الخاصة تنطوي على الدفاع عن هذه الهوية إزاء الخارجيين البرابرة، فضلاً عن انطوائها على تحطيم أنظمة الحكم التي تجرؤ على تحدي سيطرتها"[٥٧].

فإذا كانت الحضارة "معيارًا شاملاً يمكن بموجبه أن يحكم المرء على أفعال ثقافية معينة[٥٨]. فإن الانتباه إلى المثلث المفاهيمي الذي تتبدل مواقعه، والذي تشير

رؤوسه إلى العناصر الثلاثة؛ "الهوية"، "الثقافة"، و"العولمة/ الحضارة"، يصبح ضرورة لا غنى عنها هنا. فحين يطرح نظام سياسي تاريخي –نسبي– مفاهيمه بوصفها حقائق كونية يجب فرضها على الإنسانية جمعاء، وتدمير كل ما يخالفها، تتلبس ثقافته وجهًا جديدًا، ويضحى لها صوت إمبريالي بالمفهوم الذي تبناه إدوارد سعيد "بوصف الإمبريالية "الممارسة والنظرية، ووجهات النظر التي يملكها مركز حواضري مسيطر، وهي العملية السياسية الاقتصادية، التي بها يتم تأسيس الإمبراطورية أوأدواتها والحفاظ عليها"[٥٩]. و"يخضع معنى الرأسمالية لمعانٍ ممهدة للرأسمالية، والنزاع المعبر عنه في هذه المواجهة سيكون نزاعا يكون فيه الإنسان هدفًا للإنتاج، وليس الإنتاج هدفا للإنسان"[٦٠]؛ وذلك بعد أن أصبح "الملمح المركزي للثقافة العولمية في يومنا هذا متمثلاً في سياسات الجهود المتبادلة للتماثل وللاختلاف، من أجل استيعاب كلّ طرف للآخر"[٦١].

إن المشكلة الملحة التي تطرحها سياسات العولمة على كثير من شعوب العالم، والتي ستبقى –لوقت غير قصير– موحدةً بين كل العولمات القائمة هي أن المركز يقدم ثقافته بوصفها حضارة، وانطلاقًا من أن "الدولة تحققت بوصفها إمكانية ملازِمَة لكل حضارة"[٦٢]، يمكننا أن نفهم الدافع من وراء هذا النزوع إلى التوحيد في سياسات العولمة -بنوعيه الصريح والكامن- وفقًا لشعار رائج يختصر الآن الوضع القائم في عبارة؛ قد أصبح العالم قرية واحدة، وتعبير قرية واحدة تعبير مختار بعناية وأفضل إعلاميًا من تعبير دولة واحدة، فلفظ القرية أكثر حيدة وخفاء على المستوى السياسي من لفظ الدولة! ولكنها قرية تقوم على حطام القرى جميعها. "ففي حين كانت الحضارة تقلل من أهمية الفوارق القومية فإن الثقافة كانت تبرزها وتسلط الضوء عليها"[٦٣]. أي أن "الثقافة" تظل دائمًا، بخلاف "الحضارة"، قوة تؤمن بالاختلاف. وهذا ما قد يثير أسئلة حول العلاقات المتحولة بين حضارة ثقافة، وثقافة حضارة؛ بين مفهوم تجاور حضاري قائم على مبدأ أخلاقي –لا محض تعبير عن القوى الموضوعية المجردة في المجال– وهو ما نشير إليه في هذا السياق بلفظ العالمية، ومفهوم آخر لا يترك فيه القويُّ مساحة مؤثرة لثقافات رمزية لمجتمعات أضعف في قواها المادية..

ثانيًا: عولمة الثقافي: سمات العولمة، وسياساتها

٢–١ الإنسان الكوني، وتهديد فضائه الفيزيائي:

أصبح الإنسان من العقد الثالث من بدايات القرن العشرين، أول مرة منذ نشأة الكون، أكبر من الأرض التي يعيش عليها، وأكثر عنفًا ووحشية من أشد حيواناتها ضراوة وشراسة، بل أصبح وجوده على هذه الشاكلة يمثل خطرًا على وجود الأرض ذاتها. وهي سمة يمكن أن تبدو غير ذات أهمية، ولكنها مرتبطة – على نحو وثيق – بالعلاقة بين العولمة وما أسميه الهوية على المستوى الكلي "Macro identity". يمكننا أن ننظر إلى هذه السمة بوصفها منعطفًا حقيقيًّا للحضارة الإنسانية نقلت الشعور بالخطر على الحياة الإنسانية ذاتها إلى مستوى كلي وجود الأرض من عدمه، على نحو رمى بثقل هائل من المسئولية على الإنسان؛ الذي امتلك أول مرة، قدرة تحطيم الفضاء الفيزيائي لوجوده، فضلاً عن وعيه بهذه القدرة، بصرف النظر عن اختلافات الهويات، والأعراق، والأنظمة السياسية، والثقافات..

وأذهب في هذا السياق إلى أن هذا الوعي قد شكل العلامة الأولى لبدء مرحلة جديدة في تاريخ الحضارة الإنسانية، هي مرحلة العولمة، التي أرى أنها بدأت مع صدمة الضربة النووية الأولى في التاريخ ؛ التي وجهتها أمريكا إلى اليابان، وهي مرحلة كان من نتائجها المباشرة بعد ذلك إصدار الإعلان الدولي لوثيقة حقوق الإنسان في عام ١٩٤٨؛ وذلك "بعد المآسي التي شهدتها البشرية إثر الحرب العالمية الثانية، التي أزهقت أرواح نحو خمسين مليونًا من البشر"[٦٤]. ونؤرخ للمرحلة الأولى من حقبة العولمة –في رؤيتنا النظرية– بظهور أول إدراك –في العصر الحديث– يجمع البشر حول إشكالية

مشتركة، هي الوعي الإنساني بخطر السلاح النووي، وإحساس الإنسان بخطر التقنية وتوظيفاتها، سواء على وجود الإنسان، أو على محيطه الفيزيائي. وهذه نتيجة محتومة لاستخدام السلاح النووي، وأخطاره، فأضحى هذا التهديد هاجسًا إنسانيًّا يشغل الإنسان بصرف النظر عن قوميته، وثقافته، وعرقه، من جهة، وسمة لهذا العصر من جهة أخرى.

أسفرت الحربان العالميتان؛ الأولى والثانية، عن تغيير الوعي الإنساني على مستويين، الأول: ما ارتبط بصدور ما يسمى الإعلان العالمي لحقوق الإنسان وتعميمه على نحو فاعل ودولي، والاهتمام العالمي بحق الإنسان في الوجود أيًّا كان جنسه، وموطنه – والثاني؛ ما تمثل في وعي الإنسان المعاصر – بعد استخدام السلاح النووي في الحرب العالمية الثانية – بخطورة وجوده على الأرض، بعد أن عاش آلاف السنين خائفًا منها على وجوده، وهو اتجاه شهدنا له إدراكًا متزايدًا وقويًّا، بل يكاد يكون شعبيًّا، في العقدين الأخيرين.

على المستوى الأول: تميز الإعلان العالمي لحقوق الإنسان عما سبقه من الجهود الدولية بشموليته وعالميته. فقد جاء في أعقاب حربين عالميتين عانت البشرية من ويلاتهما معاناة لا حد لها. ربما كان ما عبر عنه رئيس الجمعية العامة وقت إعلان الموافقة على الإعلان العالمي في الجلسة التي لحقته دالاً في هذا السياق حين قال: "هذه هي أول مرة تقوم فيها جماعة منظمة من الأمم بإعلان حقوق، وحريات أساسية للإنسان، تؤيدها الأمم المتحدة، كما يؤيدها الملايين من الرجال والنساء في جميع أنحاء العالم، فهم مهما كانوا على مسافات بعيدة، خليقين بأن يتجهوا إلى هذه الوثيقة، يستلهمون منها العون والرشاد"(٦٥). وقد اعتمدت الجمعية العامة هذا الإعلان وقامت بنشره على الملأ بوصفه "المثل الأعلى المشترك الذي ينبغي أن تبلغه الشعوب والأمم كافة، وقد صوت على الإعلان ثمان وأربعون دولة. وامتنعت ثماني دول فقط عن التصويت، وغابت دولتان ولم تعترض بصوت ضده أية دولة"(٦٦).

ويفترض الإعلان العالمي لحقوق الإنسان أن كل الشعوب تشترك في طبيعة عامة، حيث يفترض "الإعلان مسبقًا، وجود نظام اجتماعي يقوم على الديمقراطية الليبرالية؛ حيث يكون المجتمع مجرد مجموعة من الأفراد الأحرار، ومرة أخرى ينظر الإعلان في فحواه إلى الفرد بوصفه فردًا مطلق الحرية، وكاملاً، ومنفصلاً، ووجوده سابق على وجود المجتمع"(٦٧).

على الجانب النظري، هناك كثيرون، وأنا منهم، يرون أن الإعلان كان "إنجازاً ملحوظًا"، وخطوة متقدمة في مسار ارتقاء الأمم، والشعوب، والبلدان، بحقوق الإنسان وحرياته الأساسية. لكن إصدار هذه الوثيقة – في رأيي- كان تعبيرًا عن أزمة حضارية من جهة، وجزءًا أساسيًا منتجًا لسلسلة من الأزمات المستمرة، ومعبِّرًا عنها من جهة أخرى، فالإعلان صدر أسفل مظلة أقرَّت فروقًا بين الدول الأعضاء، بمنح حق الاعتراض "الفيتو" ومنعه، وهذا تعبير رمزي عن القوة في أعنف حالالتها حضورًا، فإقرار حق الاعتراض "الفيتو" كان خضوعًا لواقع القوة الراهنة آنذاك، ولحقائق تراتبها، وهذا ما منح للقوي شرعية حضوره، بصرف النظر عن صوابه، فما تقبله الدول الخمس، لا يخضع للمبادئ المجردة للحق والخير، والإدراكات الإنسانية المجردة المشكلة لهذه المبادئ، وهذا ما قيد قدرة الأمم المتحدة على التعهد بأية التزامات على المستوى السياسي، لأنها تفتقد قوة الإلزام بها، من جهة، كما أثر هذا الوضع تأثيرًا بالغًا في تقييد أية حركة في مجلس الأمن تهدف إلى تعديل أحكام ميثاق الأمم المتحدة، استجابة للمتغيرات الدولية الجديدة من جهة أخرى، وهي عوامل أثرت دون شك على مصداقية معظم الفاعليات التي صدرت من مختلف جهات المنظمة، وذلك بسبب قوة تأثير الدول الخمس هذه" (٦٨). هكذا تجلى نقصان جوهر الحق الدولي، من البداية، "بل إن مفهوم الأمن الجماعي ذاته يفترض وجود منظمة دولية قادرة على

أن تفرض احترام المقررات المتخذة على نحو مشترك، وهـذا أمـر يوجب اتفـاق كل الـدول الكبرى الأعضاء في المنظمة، ذلك برغم حقيقة إنـه حين تكون الدول العظمى على اتفاق، فإن الحرب أمر غير وارد، سواء بافتراض مفهوم للأمن الجماعي، أو من دونه"(٦٩).

وقد حصر هذا الوضع دور الأمم المتحدة الرئيس، في خلق التوازنات، والحفاظ على ميزان القوى، للأقوياء، وللضعفاء على حدٍّ سواء! فأخفقت هذه المنظمة الدولية في القيام بدور العادل قضاءً وممارسة، فالتوازنات التي تريد تحقيقها في هذه الظروف والمواثيق، لا يمكن أن تُقاس على أرضية العدل في ظل هذه الاستثناءات التي بدأت بها الأمم المتحدة حياتها، بل تقاس أولاً على أرضية القبول، لأن من يملك الاعتراض يملك الإبرام، جوازًا ومنعًا، أما النقض فلا يكون إلا على ما تم إبرامه حقًا، وهـذا ما لا يتفق مع مفهوم "الفيتو"، فهو حق اعتراض يسبق الإبرام، وليس حق نقض يأتي من بعده. يحتكم هذا الحق بدوره إلى مبدأ القوة –رمزية كانت عبر استخدام حق الاعتراض(٧٠)، أو فعلية، باستخدام القوة العسكرية والاقتصادية بخاصة، "هنا والآن"، وهي توازنات ليست لمصلحة الضعيف، ويمكن التلاعب بها بسهولة، مثل ما حدث في قضايا فلسطين، وفيتنام، والعراق، وهذه أمثلة قليلة تؤكد ما أذهب إليه. والواقع أن ما نراه اليوم من تزايد الفقر والبؤس على امتداد الكرة الأرضية، يشير إلى سمة من سمات هذه الحداثة؛ "تراكم الثروة عند قطب، وتراكم البؤس، وزيادة العبودية، والجهل، عند قطب آخر"(٧١).

كانت الوثيقة حقًا، إعلانًا يقر ميزان القوى العالمي آنذاك، ويعترف به، كما كانت انتصارًا لمجموعة من الدول على دول أخرى، وتعبيرًا رمزيًّا كونيًّا على هيمنة الحضارة الغربية التي تمثلها هـذه الـدول الخمس –باستثناء الصين– على الصورة الحقوقية، والأخلاقية، والثقافية، والسياسية، والاجتماعية، المقبولة للحياة على الأرض. بل إننا مازلنا بعيدين عن تطبيق روح الوثيقة، لأن القانون الـدولي يواصل تبعيته المفرطة للدول ذات السيادة والقوة. زد على ذلك، أننا عندما ننتقل إلى الفعل والتطبيق باسم حقوق الإنسان الكونية، أو ضد الجرائم المرتكبة ضد الإنسانية، "فإننا نقوم بذلك في الغالب بصورة غير منزهة عن الغرض، نقوم بذلك ونحن نضع في حسباننا الإستراتيجيات المعقدة والمتناقضة في بعض الأحيان، واقعين تحت رحمة الدول التي لم تتمسك بسيادتها فحسب، بل بسطت هيمنتها على المحافل الدولية، مدفوعة إلى التدخل وفق رغباتها ومصالحها، في كوسوفو مثلا عوض الشيشان، هذا إذا ما أردنا الإشارة إلى أمثلة معاصرة"(٧٢).

هكذا ظل التوازن الذي يفرضه القوي، توازنًا يمنع الصراع والحرب، حتى لو كان ذلك عبر الضغط على الضعفاء للتنازل عن حقوقهم دائمًا، بناء على مبدأ الأمـر الواقع، فالحال لم تتغير كثيرًا عما كانت عليه بعد الحرب العالمية الثانية، وذلك في مرتكزات الصراع الأساسية بخاصة، ولكن الأوضاع الدولية اختلفت في شكولها، وتجلياتها، وفي مستويات الصراع فيها، التي لم تكن دائمًا عسكرية، فلعب الاقتصاد دورًا مهمًّا في هذه الصراعات. من أجل هذا لا نستغرب أنه منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وحتى العام ٢٠٠٠، "شهد العالم أكثر من مئتين وخمسين حربًا إقليمية ودولية ومحلية أساسية ونـزاعًـا مسلحًا راح ضحيتها ما يقارب مئة وسبعين مليونًا من البشر، فضلاً على تشريد الملايين من أوطانهم وبيوتهم. وحسب بعض التقديرات، فإن البشرية تواجه مرّة كل خمسة أشهر على وجه التقريب نزاعًا مسلحًا عنيفًا في مكان ما من العالم"(٧٣).

أما النقطة الثانية في هذا السياق، فتشير إلى آثار التكنولوجيا المدمرة على مستقبل الأرض، وهو الموضوع الذي اجتاح اهتمام عددٍ كبير من الدول والبشر بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، هذه الحرب التي كانت إعلانًا صريحًا عن قرب دخول البشر في منافسة نووية متنامية، قادرة على التأثير على الأرض، على نحو يجعلها

مكانًا غير صالح للحياة، بصرف النظر عن الجنسية، و العقيدة، و اللون، و الدين، و الثقافة...إلخ. وهي الحقبة الأولى –في تاريخ الحياة البشرية– التي انشغل فيها الفكر الإنساني بهاجس خطر وجود الإنسان على وجود الأرض، وتُعد نقطة تحول مهمة في تاريخ الوعي الإنساني الجمعي، وفكر الحضارة الإنسانية. فبعد استخدام الولايات المتحدة الأمريكية للسلاح النووي، تأكد لدى عدد من المفكرين –على المستوى السياسي– وهم الحيدة العلمية، وتكشفت أشكال التوظيف السياسي للمكتشفات العلمية بدءًا باستخداماتها العسكرية، وانتهاء بسياسات حجبها التي تتغيا خلق تمايزات اقتصادية، وثقافية، واجتماعية. واستمر نموذج البلدان الصناعية القائم على الطاقة الرخيصة، واستغلال الموارد الطبيعية دون ضوابط، على نحو جعل الكوارث البيئية أمرًا محتومًا، فزادت هذه المخاطر وضوحًا، وكان من أبرزها التغير المناخي نتيجة انبعاثات ثاني أكسيد الكربون، ومن المهم أن نشير في هذا السياق إلى أن "ربع سكان العالم في البلدان الصناعية هم مصدر ثلاثة أرباع الغازات المحدثة لأثر الدفيئة (الاحتباس الحراري). فهناك تهديدات بيئية هي نتاج غير مباشر، أو مقصود، من الحياة التكنولوجية المعاصر، بحيث جعل التغير الذي يشهده على الصعيد العالمي نموذج نمو البلدان الصناعية القائم على الطاقة الرخيصة، واستغلال الموارد الطبيعية دون ضوابط، من الكوارث البيئية أمرًا محتومًا" [٧٤].

وبالرغم من تحذيرات الخبراء المختصين، فإن رجال الاقتصاد، ورجال السياسة، لم يهتموا بالتدهور الناجم عن انبعاثات الكلور، وعوادم غاز الكربون نتيجة التزايد المستمر في استهلاك الطاقة، والممارسات الزراعية المكثفة التي أدت إلى تغيير النظم البيئية النباتية. ومن المعروف حاليًا أن التركيب الكيميائي للغلاف الجوي قد تغير، وأن التوازن بين العناصر الأساسية المكونة للبيئة الأرضية – الجو، والمحيط الأوقيانوسي، والمحيط الحيوي – يشهد تحولاً خطيرًا في الوقت الراهن. وقد أصبحت هذه العملية ذات اتجاه واحد بالفعل. ولا تملك البشرية إلا إبطاء تقدمها، والحد من عواقبها في سياق ضد الزمن، وهذا تحدّ من أعظم التحديات التي واجهتها البشرية على الإطلاق"[٧٥].

يتضح مما سبق أن هناك سمة تطرح نفسها بقوة الآن على الصعيد العالمي، ونتوقع أن يزداد الاهتمام بها في السنوات العشرين القادمة على نحو متنام، وهي سمة تشيرإلى شعور إنساني مشترك حول الهوية الإنسانية الكلية "Macro-Identity" في ارتباطها بالحفاظ على سلامة كوكب الأرض الذي يقع تحت نير مجموعة من التهديدات غير المسبوقة في تاريخه، منذ نشأة الحياة الإنسانية على الأرض حتى الآن، وبعد خطر السلاح النووي الذي جاوز تهديد الدول إلى تهديد الحياة البشرية، وتهديد بقاء كوكب الأرض ذاته.

لقد أصبح الحفاظ على البيئة إشكالية بدأت تشغل الإنسان على الصعيد الكوكبي. بحيث إنني لا اعدو الحق إذا قلت إن القرارات التي تتخذ في وقتنا الحالي حول هذا الشأن، تمتد لتشغل حيزًا مكانيًا وزمانيًا غير مسبوق في اتساعه. "وهي لا تشمل العلاقات بين الدول والمجتمعات والأفراد وحسب، بل تمتد أيضًا لتشمل العلاقات البشرية مع سائر أنحاء الكون ومصير الأجيال المقبلة"[٧٦]. هكذا تلخص المناقشات الدائرة حول حماية البيئة في حد ذاتها كل الاهتمامات، وكل الصعوبات التي تكتنف المفهوم الجديد، مفهوم الحكم العالمي "Global Governance" ، وهذه هي النتيجة الطبيعية لمفهوم "الملكية المشتركة" التي توضح مدى تعقد القضايا، واختلاف الخصوم في آنٍ واحد.

لقد استمر الإنسان ملايين السنين وهو يخشى على حياته من الأرض، والآن بات يخشى منه عليها، وهذا مظهر من المظاهر المميزة لحقبة العولمة التي لم تنتبه إليها كتابات عدد كبير من المفكرين الغربيين، الذين أرخوا لتاريخها المختلف عليه، وهذا في رؤيتي، أول إعلان

عن بدء مرحلة حضارية جديدة، حيث طرحت هذه المشكلة بعدًا جديدًا على مفهومات العولمة وسياساتها، وذلك حين باتت تفرض بشدة ضرورة ارتباط السياسة بفكرة المسئولية، ليس على المستوى النظري، بل على المستوى العملي بسبب إرغام فيزيائي، هو الخطر على جميع اللاعبين، بصرف النظر عن مكاسبهم، أي أن الرؤية هنا قد جاوزت المفهومات القومية، إلى مفهوم إنساني أشمل، يهتم بالهوية الكلية، "Macro Identity"، بسبب ما فرضه الخطر المهدد لبيئة الحياة الإنسانية. إن القرارات التي تتخذ في وقتنا الحالي تمتد لتشغل حيزًا مكانيًّا وزمانيًّا غير مسبوق في اتساعه. وهي لا تشمل العلاقات بين الدول والمجتمعات والأفراد وحسب، بل تمتد أيضًا لتشمل العلاقات البشرية مع سائر أنحاء الكون، والاهتمام بمصير الأجيال القادمة.

٢-٢ سيادة أنماط الإنتاج الرأسمالي

"يكمن الفرق بين رأسمالية القرن التاسع عشر، ورأسمالية القرن العشرين، فضلاً عن اختفاء الاستعمار (بشكله التقليدي) وظهور الأمم الفتية، في تكوّنِ احتكارات من قوى سياسية كبرى محدودة العدد من جهة، وظهور مجموعات اقتصادية، ومالية مرتبطة بها على المستوى العالمي من جهة أخرى، وهذا ما نقل عل نحو ما الصراع من إطاره المحلي، إلى إطار كوكبي جديد، تتحكم فيه قوة أمريكية على نحو جوهري، وذلك بعد أن "قبلت الدول الإمبريالية القديمة بهذه الهيمنة، لاعتقادها أن تحدي هذه الهيمنة الأمريكية، في ظل الظروف العالمية الآن، وميزان القوى الحالي، ربما يكون مآله إلى الفشل. وهذا ما يرمي على كاهل الدول النامية، ودول الأطراف، عبء المقاومة، التي كان من المتوقع أن تصدر –حقًّا– عن التناقضات التي يسببها النظام الرأسمالي في هذه الدول المتقدمة أعينها"(٧٧).

وقد كان الاعتماد على المصادر الداخلية، قبل الستينات، سائدًا، أما الآن فقد أضحت معظم أسواق المنتجات الصناعية الرئيسة أسواقًا دولية، لها طابع تخصصي، وهذا ما أثر على الاقتصادات المفردة، وعلى قدرة الدولة على القيام بممارسات إستراتيجية لإدارة كلية قومية، وهو وضع يثير أسئلة مهمة عن الدور المحتمل الذي يمكن أن تلعبه الشركات متعدية القومية، في إضعاف قدرة الحكومات الوطنية على ممارسة سياسات اقتصادية مستقلة. وذلك بعد أن شهدت العقود الثلاثة الأخيرة بخاصة، تطورًا تكنولوجيًّا، وصل إلى مستويات على الصعيدين الكمي والكيفي، كان يُظن أنه من المحال الوصول إليها، أو تقبلها، وقد رافق ذلك حدوث تحول عميق، على كثير من المفاهيم الاقتصادية المستقرّة؛ فبعد سيطرة مفهوم الشركات الكبرى متعددة القومية "Multi National Companies"، وهي شركات ذات حجم هائل، وتتمتع بدرجة عالية من القدرة على خلق الاحتكار، وإدارته، لمتها تظل محافظة على مصالحها الخاصة، مع أخذها في الحسبان الجانب القومي، ومصلحة الدولة الأم –وهذا وضعٌ، كان يشير على نحو واضح إلى وجود الهُويّة، مرتبطةً بشرطها الاقتصادي القومي، ذاع مع ذيوع سياسات العولمة وانتشارها غير المحدود، مفهوم آخر جديد، أخذ يحل محل المفهوم القديم تدريجًا، وهو مفهوم الشركات متعدية القومية "Trans-National Companies"، وهي شركات "تسعى إلى احتواء العالم كله، والسيطرة عليه، في حركة تتفاوت ما بين الطبقة الاقتصادية الصغيرة جدًّا، والطبقة المتعددة الجنسيات، فتدفع بذلك إلى عملة واحدة، وجواز سفر واحد، وسوق واحدة، وحكومة واحدة، أي إنها تدفع العالم إلى فاشية كونيّة"(٧٨).

إن الرأسمالية المعاصرة عالمية، وسريعة الحركة، وشديدة التعقيد، أصبحت هذه العالمية ملحوظة على نطاق واسع، حيث أصبحت عولمة الأسواق، والعولمة المالية، وعولمة الشركات حقائق مفروغًا منها. فعلى الرغم من كون "الحركة الرأسمالية متقطعة، فإنها ممتدة، وشاملة في الآن ذاته، ومع كل أمة تتغير

الرأسمالية إلى مجال أوسع، في النشاط، وحقل أكبر من التغلغل، والتحكم، والاستثمار، والتحول، وهو أمر دال على مرونة الرأسمالية "(٧٩).

هناك زعم يذهب إلى "أن السوق في الاقتصاد الكوني أو المعولم" تعمل عبر العالم بوصفها وحدة وظيفية في (ما يسمى) الزمان الواقعي، وقد أصبح هذا الزعم ممكنًا من خلال التحول الثقافي الذي غير من الأساليب التي يرتبط الإنسان المعاصر بكل من بعديّ الزمان والمكان"(٨٠). ولا يمكن أن نغض الطرف في هذا السياق عن أن سياسة "الجات" الثقافية، هي "إحدى دوافع منطق الرأسمالية عمومًا في التوسع الاقتصادي. إنـه المنطق الـذي لا قِبَل بمقاومته لأنـه يرتكز على متطلبات تراكم الربح المتعاظم فيما يكون من المحال تخفيضه، أو إيقافه، أو تعليقه، أو إصلاحه، دون هدم النظام ذاته هدمًا مهلكًا"(٨١). وقد "بات من المقبول على نطاق واسع – خلال العقود القليلة الماضية- أن تظهر المعرفة بوصفها قوة رئيسة للإنتاج، وكان لذلك تأثير ملحوظ على تكوين قوة العمل في البلدان رفيعة التطور بخاصة، في الوقت الـذي مثل عنق الزجاجة الرئيس أمـام البلدان النـامية، في العصر مـا بعد الصناعي، وما بعد الحداثي"(٨٢). وهذا ما يدفعنا إلى استنتاج أن الفجوة بين الدول المتقدمة والدول النامية ستتسع أكثر في المستقبل. وترى إحدى المتخصصات البريطانيات في الاقتصاد السياسي الدولي، أن "القوة الهيكلية" الجديدة هي القدرة على تحديد أسلوب تلبية الاحتياجات الاجتماعية الأربع الأساسية في الاقتصاد الحديث: الأمن، والمعرفة، والإنتاج، والتمويل(٨٣). وهي قوة هيكلية تصوغ إطار الاقتصاد العالمي الذي تتحرك فيه الدول، والمشاريع، ورجال الاقتصاد، وتتصل بالنظام أكثر ما تتعلق بالعلاقات الدولية، وترتبط بمجموعة استخدامات، وقـواعـد، وأنـمـاط سلوكية، أكـثـر مما ترتبط بالسلطة السياسية، لقد قضى تدويل الاقتصاد على الارتباط القائم بين القوة والإقليم في واقع الأمر.

وقد أثرت هذه التحولات تأثيرًا بنائيًّا على الأطر التـي تتحرك فيها الثـقـافـات القومية في علاقاتها بالهوية، وبأنماط الإنتاج التي باتت تأخذ طابعًا كونيًّا، وذلك بعد أن أصبح الاقتصادي بعدًا من أبعاد الثقافي، ومكونًا رئيسًا فيه، فحين فارق مفهومُ الاقتصاد الكوني مفهومَ الاقتصاد العالمي، اتّسم الاقتصاد الجديد بسمة الاقتصاد المعلوماتي، بمعنى أن "الإنتاجية والنجاح التنافسي، أصبحا ينبعان من قدرة الفاعلين الاقتصاديين على خلق المعلومات، والتعامل معها، والسيطرة عليها، وتطبيقها، فهو اقتصاد عالمي أو معولم. نظرًا إلى أن الوظيفة المحورية للإنتاج والاستهلاك بالإضافة إلى عدد كبير من المـوارد المهمة بالنسبة إلى الاقتصاد، يجري تنظيمها على الصعيد العالمي، من خلال شبكة عالمية"(٨٤)؛ فالمفهوم الاجتماعي "السوسيولوجي" القائم لعصر المعلومات والمبدأ التنظيمي القائم عليه الآن هو مفهوم الشبكة، التي أسهمت في خلق حرية وهمية، "إن هامش حريتنا في واقع الأمر يضيق، وذلك مع تزايد تدخل الوسائط، وتزايد عدد الشبكات، وتعقد المسارات التي يتحكم فيها وفينا —مع ضيق الاختيارات البديلة- الآن جهاز يجعل من رؤية وسائطية للعالم واقعًا؛ جهاز له قوة تكوينية عالمية"(٨٥). بل إننا نستطيع النظر إلى الثورة المعرفية المعاصرة بوصفها محاولة لمقاومة التقويض -على المستويين العملي والنظري- للأنماط الرأسمالية، وذلـك برغم ما سببته هذه الأنمـاط من مشكلات هائلة عانت منها شعوب عديدة، ومازالت تعاني منها حتى الآن، "فالرأسمالية لا تتقدم إلا على أرض متناقضة، وعليها أن تتغلب على تلك التناقضات التي تُنتج أشكالها الخاصة للتوسع"(٨٦). ومـن هذه المشكلات المؤهلة للتفاقم زيـادة نسبة التبادل غير المتكافئ بين دول المركز ودول الأطـراف، فلم يصاحب التقدم التقني في دول الأطراف معدل رفاهية مناسب للقوى العاملة، بمعنى "أن معدل فائض القيمة في المحيط ظل أعلى من معدل فائض القيمة في المركز، "قيام

تكنولوجيا مع بقاء الأجور منخفضة"، حيث يتم تدويل سعر البضاعة، والسماح بالتجارة البينية التي تقوم آليات السوق فيها على أسس متقاربة، من دون أن يرافق ذلك تقارب الدخل العام للفرد بين المركز والأطراف، على نحو يحمل الأطراف عبء هذا التقارب، ويزيد من هيمنة المركز"(٨٧). وهو ما سيستمر لفترة غير قصيرة، بشكول مختلفة في الوضع العالمي الجديد.

إن غياب التكافؤ –على نحو مضطرد– في القوة، والثروة، والمعرفة، بين أجزاء مختلفة من العالم، مع امتداد غياب التكافؤ أيضًا على مستوى الدولة الواحدة، وعلى المستوى الجزئي أيضًا أي بين مدينتين في القطر الواحد – كما في الصين على سبيل المثال– قد أدى إلى خلق أنماطَ إنتاج، وسياساتٍ، وقيمًا، ومظاهرَ اجتماعيةً وثقافيةً جديدةً، اتسمت الحديثة منها بصبغة أمريكية"، حيث انتشر نمط الحياة الأمريكية، بعد الحرب العالمية الثانية بخاصة، وانتقل –دون لزوم– إلى الأوساط الأوروبية، على نحو أضاف مزيدًا من البلبلة، التي اتسمت بهوس اقتناء السلع، والجري من وراء الربح النقدي، الذي يسمح باقتنائها، وهذا ما قوّى من سرعة الحراك الاجتماعي من جهة، كما أسهم في انحلال التقاليد المحلية من جهة أخرى"(٨٨). وقد جرت هذه التحولات هذا على نحو متسارع لم يشهدِ العالمُ مثيلاً له من قبل، الوضع الذي أجج حدة التناقض بين عدد كبير من المجتمعات، برغم مشاركتها الجمعية لواقع افتراضي واحد، وذلك برعاية سياسات العولمة، وبسيطرة وسائل إعلام ذات سيادة أمريكية، وهذا ما أنشأ مصادر إنتاج واستهلاك رمزيين لم تكن معروفة من قبل، على نحو أسهم في تفكيك النظم التجارية المحلية، وأخضعها –في الآن ذاته– إلى إستراتيجيات رأس المال العالمي، حيث اقترن هذا الوضع بجهد قانوني وتشريعي لتوحيد عالمي للقوانين الاقتصادية، على نحو يزيد من قوة الدفع إلى الاندماج الاقتصادي في سوق واحدة. وقد بدأ هذا الجهد في الظهور بعد "أزمة الكساد العالمي، وما صاحبها من تقلص ربحي، وسياسات تقشف، مع ارتفاع معدلات البطالة.. إلخ. الوضع الذي أعاد تشكيل بنية النظام الرأسمالي العالمي وأنماط التحالفات في داخله، هكذا قامت الرأسمالية بتقويض أزمتها، عبر خلق عالم جديد"(٨٩). "أما القول بأن الرأسمالية سوف تؤدي إلى إساءة الأوضاع مدة قرن أو قرنين، ولكنها سوف تؤدي بعد ذلك إلى التحسين، فهو قول لا يجيب عن مشكلات المجتمع، بل يتفاداها"(٩٠).

٢–٣ الصورة واللغة

بدأت "الصورة المرئية" في العصر الحديث –على مستويي المضمون والشكل– تحتل تدريجًا مساحات كانت حكرًا على اللغة المنطوقة، وسياقاتها، وما تحيل إليه من بنيات، وثقافات، وأساطير، ومعتقدات، ذلك بعد أن أصبحت المعرفة، والقدرة على التلاعب بها، وتوظيفها –في عصرنا المعيش– أدواتٍ مهمة وقاسية، في المواجهة بين العقائد والأيديولوجيات؛ ساعد في ذلك التقدمُ العلمي التكنولوجي الهائل، وشيوع استخدام الوسائط البصرية، والحاسوب، على نحو رفع عنها المراقبة، وأطلق سراحها من حبسها الطويل. وقد مرّ تاريخنا بأنظمة بصرية عديدة، كانت تشكل دائمًا إطارًا لرؤية ما، "ففي نظام الأصنام، الذي يتشاكل مع الثيوقراطي، كان بإمكان المرء أن يُنكر المظاهر المحسوسة، ولكن لم يكن قادرًا على إنكار ما وراء المرئي. وفي نظام الفن، الذي أعلن عن ولادة الإيديوقراطيات، غدا بإمكان المرء الشك في الأصنام والآلهة، وذلك دون الحقيقة، أو ما يظنها كذلك، وفي نظام البصري، و الفيوقراطية، صار بإمكان المرء أن يتجاهل خطابات ما يُسمى الحقيقة، وأن ينكر الكليات والمُثل، ولكن لم يعد بإمكانه إنكار قيمة الصور"(٩١)؛ "كانت الصورة هي الأولى في "جينالوجية" الهيمنة، ثم جاء نظام الكتاب ليحدّ من تلك الهيمنة، وهي تستعيد مشروعيتها الضائعة (في إطار المشروع ذاته) من خلال الشاشة فقد أصبحت الأيقونة، والشاشة، بعد حروب (الحروف والكلام)

الرهان الأكبر لمعارك القوة والنفوذ، بحيث يمكن القول إن عاصمة العواصم قد نوّمت الوافدين عليها، وكسبت محبتهم بلا شعور منهم ، بالشاشة المرئية أكثر من الدولار هكذا أخلت الهيمنة المالية مساحات كبيرة كانت تحتلها للسيادة المتخيلة"(٩٢).

لقد أصبحت الصورة، في عصرنا الحالي، مشيرة إلى احتياج -لا واع- من قبل الفرد في التعبير عن فرادته وفرادة أشيائه، وقد "نشأ التصوير الشمسي من الوجهة التاريخية بوصفه فنًا للشخص، ولهويته، ولخصوصيته المدنية، ولما يمكن أن نسميه بكل معاني العبارة خصوصية الجسد واستقلاله"(٩٣). وأصبحت "الشاشة المرئية، نوعًا من مرآة نرجس، ومكانًا لاستعراض النرجسية"(٩٤). وأضحى الاهتمام بالصورة شكلاً من شكول تأكيد الهوية، وتعبيرًا عن احتياج توَّاق لها، في علاقات الفرد بذاته، وبأشيائه، وبمحيطه الاجتماعي والثقافي، خصوصًا بعد أن أخذت الصورة مكان الكلمة، دون حاجة إلى فائض قول، أو تفسير، بسبب قدرتها السريعة على الاتصال المباشر، باقتصاد هائل، على مستوى التعبير، فبينما يشير الدال اللغوي مثل لفظ "شجرة" إلى فئة شاملة، تضم كل أنواع الشجر الموجود على اختلاف صفاته، يدل الدال الفوتوغرافي لشجرة مثلاً على شكل ماهوي بعينه، وعلى وجود مفرد في النوع، وعلى مدلول مختار بعينه، وهذا ما حمَّل الصورة بدلالة ماهوية، فأصبحت -في بعد منها- جزءًا من حقيقة ما تدل عليه، وطيفًا لوجود ما، وجزءًا شبحيًا من الواقع، وليس محض دال مجازي، فالصورة تمنح معنى له محمول أقل من الكثافة المجازية التي تحملها اللغة. فالصورة اقتصادية، لأنها "توجز التفسيرات، وتختصر البراهين، ذلك أن ترسيمة ما، أجدى ألف مرة من خطاب مطول، إنها تمكّن من تفادي الخسارة الخطية، كما أنها ذات طابع عملي، لانها تقنع، وبكلفة أقل"(٩٥) فهي أسرع في التلقي، وأسهل في التذكر، من النص المكتوب، وأكثر حركة وانتشارًا. فالصورة محسوسة، "تتفاعل مع الكون، وتقتات من مصادر أقل خضوعًا للمراقبة، وأكثر خرقًا للحواجز، فإذا كانت الكلمات المكتوبة تظل دون حراك، فإن الصور تحتفظ دائمًا ببعض الحياة، لانها تثير فينا استعادة دائمة للمكبوتات، لذا فهي تهدد، وتثير، وتحافظ، وتحفّز، وتثبط الهمم، أما تمثيلها فيحافظ على حياة الممثَّل"(٩٦).

كما تُعد الصورة -في مستوى ما- عابرة للغات، وعالمية في توصيل المعنى، برغم اختلاف البيئات، من هنا كانت استخداماتها أيسر في نقل القيم، والمفاهيم، وفي تطبيع العادات في اتجاه أنماط معيشة جديدة، لا تبعد كثيرًا عن مصالح القوة التي توظف هذه الآلة الإعلامية الضخمة، التي تشبه كائنًا خرافيًّا، ما أن يملكه سيد، حتى يلبي له ما يريد، بصرف النظر عن طبيعته وأهدافه. و"يعود (إلينا الآن) المتخيَّل عبر توظيف بنيات عتيقة، خلناها متجاوَزَة، وذلك عبر خلق ميثوبيات جديدة، تعمل بصفتها رابطًا اجتماعيًا، وهذا ما يشير إلى انفجار الصور المرئية بوصفها برهانًا على ذلك، فبفضلها، تمارس المجتمعات الحلم، وتستعيد أجزاءً منها كانت قد كُبتتْ فيها، أو حُرمت منها بسبب حداثة ذات جوهر عقلاني، هكذا يمكننا أن نفهم تحولات الأسلوب التي نلاحظها في أيامنا هذه، هذا الأسلوب الذي يسعى بعد أن كان نفعيًا خالصًا، إلى احتواء كل الأبعاد الباطنية؛ "الحُلميّة، واللهوية، والرمزية" التي يمكننا الوقوف على آثارها، في كل لحظة من الوجود اليومي الحالي"(٩٧).

حلَّ الجسدُ المادي، وصور الإنسان والأشياء "الآن وهنا"، محلّ المجاز اللغوي وعالمه، على نحو قرب الصورة من مستوى ما من مستويات الأسطورة بمعناها المفتوح، كونها مركزًا من المراكز التي يتأسس عبرها وعي الإنسان المعاصر بالعالم وبالأشياء، فاحتلت "الصورة" بوصفها دالاً كثيفًا، مكان الموضوع بقداسته التاريخية، وخلقت بذلك سياقات خاصة بها، بل إننا لا نغالي لو قلنا إن "الصورة" قد أصبحت واحدةً من

الأساطير المؤسسة لوعي الإنسان المعاصر بالعالم والأشياء، فالعقل والعلم (بمعناهما المباشر) لا يربطان الناس إلا بالأشياء، "ولكن مايربط الناس فيما بينهم، وعلى المستوى المتواضع من السعادة، والهموم اليومية للجنس البشري، هو هذا التصور العاطفي، ذلك لأنه يعيش وتبنيه مملكة الصور"(٩٨) ذلك لأن "للصور تلك الخاصية التي يمكنها أن تنتج ما يسمى تأثير الواقع، فتؤدي إلى رؤية أشياء، وإلى الاعتقاد بما تراه، إن هذه القدرة على الاستدعاء، لها تأثيرات، ونتائج تعبوية، مشحونة بتورطات سياسية، أو أخلاقية، قادرة على إثارة مشاعر قوية، ليست إيجابية فحسب، بل سلبية أيضًا، مثل المشاعر العنصرية، ومشاعر كره الأجانب، "زينوفوبيا"(٩٩)، وهي ملاحظة تقبل التطبيق على الصورة بأنواعها كافة؛ ساكنة، ومتحركة، فحين تختار كل ثقافة حقيقتها، أو ما تظنه كذلك، تختار واقعها، "أي ما تحسبه قابلاً للرؤية، وجديرًا بالتمثيل والتشخيص، والحال أن الواقع غدا الآن مقولة تقنية ثقافية، وعالمية، تقوم بتأليه الصورة، عبر آلية تقنية واجتماعية؛ هكذا تضاعف الصورة المسجلة من سلطة الواقعة، عبر إرهاب البداهة"(١٠٠). فالمرئي لا يمكن تفنيده بالحجج، وإنما يُعَوّضُ بمرئي آخر. فالصورة لا تنام!

أصبح عالم الصورة، بمختلف شكوله، وسيلة مهمة من الوسائل التي وظفتها سياسات العولمة، لتأكيد قيمة المفاهيم المرتبطة بالهوية الفردية، ساعدها على ذلك المحيط الثقافي العالمي الجديد وثورة الاتصالات الحديثة، فتخلقت سياقات معرفية، ووسائل إدراك على المستوى الإنساني جديدة، احتلت الصورة فيها تدريجًا مساحة كبيرة من حيز التعامل البشري، بل احتلت جزءًا مؤثرًا في اللغة. ويتعجب المفكر الفرنسي رولان بارت من غياب تأمل الباحثين في الاضطراب الحضاري الذي جلبته الصورة الفوتوغرافية "فهذه الصورة قريبة العهد على الحضارة الإنسانية من المنظور التاريخي، لأن التصوير الشمسي هو قدوم الأنا نفسها بوصفها آخر، إنه تفكيك ماهر لوعي الهوية، "حيث تمثل الصورة على المستوى الخيالي تلك اللحظة التي لا أكون فيها ذاتًا ولا موضوعًا، فأعيش آنئذ تجربة الوضع بين قوسين"(١٠١). وقد أضحى الجسد -صورةً وموضوعًا- من أهم ما يعبر عن ذات ما، وعن وعيها الخاص، وموضوعها الثقافي، "فعلى الرغم من أن المعنى قد يفقد قيمته هنا، فإنه يحافظ على حياته "هكذا تظل اللغة؛ لغة الصورة هنا -كما كانت لغة الكلام من قبل- قرينة الإمبراطورية"(١٠٢). وقد نتفق مع بارت في أن "عصر التنوير الشمسي هو عصر شديد العنف لما تعمّمت الصورة أفسدت كليًا واقع العالم البشري عالم الصراعات والرغبات بذريعة تقديم صور له، ولا يرجع ذلك إلى أنها غير أخلاقية أو دينية في ذاتها، إن ما يميز المجتمعات المسماة متقدمة هو أنها تستهلك اليوم صورًا وليس معتقدات كما كان الحال في المجتمعات القديمة، أي أنها أكثر تحررًا ولكنها أوغل زيفًا، كما لو أن الصورة تنتج في الوقت الذي تتخذ فيه طابعًا كونيًا عالمًا بلا اختلافات، عالمًا لا مباليًا (وهو ما أختلف فيه مع بارت برغم اتفاقي على الجزء الأول من حديثه) أن الصورة بالتحديد هي سبب رئيس للعنف)"(١٠٣).

يطرح العنف ذاته من خلال لغة الصورة، على نحو متزايد، وذلك بعد التحول الذي حدث على الوسيط الثقافي، وتحوله من الجانب الذي كانت تسيطر عليه الكتابة، أو الشفاهة، إلى الجانب الذي يتحكم فيه البصر، والرؤية، وكل ما لا يقوم إلا على التحقق المشهدي، وذلك في ظل التطورات التكنولوجية الحديثة التي خلقت مجالات اتصال، وتسلية جديدة، مثل الإنترنت، والفيديو، وألعاب الكمبيوتر.

هكذا اختلط الواقعي، عبر تأثير التقنية، بما يسمى الواقع الافتراضي، وقد ساعدت وسائل الإعلام المعاصرة على تَعْمِية هذا الواقع المعيش، وتَحْريفه، فحولته إلى "نسخة مشابهة له، خالصة في زيفها وفي بعدها عنه، هي نسختها الخاصة بها تقدمها بوصفها

(الواقع) تلك الحالة التي أسماها بودريار المشابهة "Simulacrum"(١٠٤)، ومن الممكن أن نلاحظ بيسر، تعاطفنا الإنساني مع قضايا أناس آخرين، لم تطأ أقدامنا بلدانهم من قبل، بالرغم من أن هذا التعاطف يتحقق في عالم افتراضي. وهو شبيه العالم الحقيقي. غير أن الشبيه "Simulacrum"، فضلاً عن الطقس الآلي للتفاعل، والتقليد الأخرق، وغير ذلك، تحضر كلها عادة من أجل التشويش على احتفالية الشعور بالذنب. فها هي ذي إنسانية هَزَّتها حركة، تحسب نفسها محلّ إجماع، وها هو نوع إنساني يزعم أنه اتهم نفسه فجأة -على الملأ- بكل الجرائم التي ارتكبها، حقًّا، ضد نفسه، وضد الإنسانية. لأننا حين نشرع بوضع أنفسنا موضع اتهام، ملتمسين الصفح عن كل جرائم الماضي؛ التي ارتُكِبَتْ ضد الإنسانية، فإنه لن يبقى هناك بريء على وجه الأرض، هكذا، لن تجد شخصًا، يصلح لأن يحتل منزلة القاضي، أو الحكم"(١٠٥).

قام الاتصال المرئي بتخفيف وطأة المكان -على المستويين السياسي والإعلامي- وتغيير مفهوم السيادة العملي والقانوني للدول على حدودها، وهو وجه من أهم وجوه العولمة التي نجحت -قبل أن تكسب الحرب- في ان تحرز انتصارًا يتمثل في فرض نمط الحرب الخاص بها، فقد كانت اللغة دائمًا قرينة الإمبراطورية، إن "القوى المهيمنة، هي القوى التي تتمكن في ظروف معينة، من فرض تسمياتها، ومن فرض التأويل الذي يناسبها، وبالتالي إضفاء الشرعية على هذه المسميات بل وتقنينها على المسرحين القومي والعالمي"(١٠٦)، حيث ينتج كل مجال من خلال وسيطه الذي يتحقق فيه معايير الاعتقاد في الواقع، و ينزع -نتيجة لذلك- الثقة بما هو ليس واقعًا. إن مسألة الثقة مسألة دائمة، لكن الأجوبة عن سؤال (بمن تثق؟) تختلف حسب المعارف والآليات فمن ثقة بأفكار معقولة – كانت في عصر الخطاب – إلى ثقة بالأشياء المرئية – في عصر الشك والأشكال – إلى غياب الثقة بالأفكار – في عصر الشاشة – المهم أن تكون الصورة جيدة"(١٠٧).

لا تضع الوسائط الإعلامية جداول أعمال، وأطرًا للجدال فحسب، ولكنها تغير أيضًا وجهات الرغبة والذاكرة والخيال، ومستوياتها، كما توحي إلينا أن الواقع، يشبه عالمًا لا حاجة فيه إلى الذاكرة؛ حيث تصبح "الصور البصرية بديلاً عن الذاكرة"، فالشاشة المرئية تطلب منا أن نعيش حاضرًا، غير مستقر، تعوض الذاكرة فيه ، التي تنتج عن العيش من خلال الصور، متعةُ فقدان المرء لذاته."(١٠٨).

-٢ -٤ التدفق الثقافي:

بداية، لا توجد ثقافة غير هجينة في مستوى ما من مستوياتها، وتظل أية ثقافة على هذا النحو، إلى أن تصل إلى حدٍّ تستطيع فيه عناصرُها المختلفة أن تصلَ إلى شكل خاص من شكول الارتباط القوي الوجداني بمتلقيها، فتتسم حينئذٍ بمسحة من مسوح الانتماء، وسمة من سمات الوحدة، والهوية. ونذهب في سياقنا هذا إلى أن الثقافة هوية، ولكنها ليست الهوية، إذ إن معتقد الهوية كان يُفترضُ وجودُه في الوعي الإنساني العام في كل كينونة، وكان الاعتقاد الذي يذهب إلى وجود سمات مشتركة نقية في كل أمة، او شعب، أو قبيلة قائمًا، وهو اعتقاد ينتمي في أساسه إلى ما أطلقُ عليه "المتخَيَّل الاجتماعي" للهوية، وقد تعاملت بعض الأدبيات الاجتماعية، والأنثروبولوجية، والسياسية، نقديًّا مع جمّاع هذه السمات لمتخيل الهوية، والظاهر الآن هو نمو وعي عام بتداخل الحدود، والنظر ارتيابًا إلى فكرة النقاء، فضلاً عن الشك في فكرة الثنائيات المتضادة التي سادت إبان القرن الماضي بخاصة. وأشير في ذلك إلى ما مسّ مبدأ النوع ذاته من تداعٍ، شهدنا آثاره في هذه التداخلات القويّة بين حدود الأنواع، والمدارس، والتي مثلت طويلاً أنظمة دلالية، كانت، وما زالت، جزءًا لا يتجزأ من عملية بناء المعنى المستمرة في العالم الاجتماعي. فبتنا نلاحظ على سبيل المثال، ذيوع التداخل ما بين الأنواع الفنية والأدبية، وتداخل حدودها،

على نحو أنتج تغيرات جديدة في الأذواق، على مستويي الإنتاج والتلقي، بحيث أصبح هناك "اهتمام أقل ببناء أسلوب متماسك ومترابط، واهتمام أكبر بالتلاعب بالأساليب المعروفة، وتفصيلاتها، وهذا ما يشير إلى أن ما يحتل موقع الصدارة الآن هو الغياب الحاد للحدود النوعية، فضلاً عن ضبابيتها، بين الفن والحياة اليومية، بالإضافة إلى التشوش الأسلوبي الذي ينحاز إلى الانتقائية، وخلط القواعد. واستخدام المحاكاة الساخرة، والمعارضة، والتهكم، والهزل، فضلاً عن الاحتفاء بالثقافة في أبعادها السطحية، وليست العميقة فحسب، "فعندما يشيع الاعتقاد بأن الفن مجرد تكرار، لابد من أن تنهار فكرة الأصالة التي ينبغي أن تكون موجودة في المنتج الفني"(١٠٩).

وقد خلقت الثقافة العالمية الوسيطة تدفقات على المستوى الكوني، من خلال خمسة مجالات: "المجال الإثني الذي يتضح من خلال الهجرات، و حركة السياحة، واللاجئين، والعمال الغرباء، والمجال التقني الذي يظهر في التدفقات التكنولوجية عبر الشركات متعددة الجنسية، والشركات الوطنية، والوكالات الحكومية، والمجال المالي، الذي يمثل تدفقات النقود السريعة، وأسواق العملة، والبورصات، والمجال الإعلامي الذي يتضح في تدفقات الصور والمعلومات عبر الصحف، والمجلات و"الأفلام"، و""التلفزيون""، والمجال الأيديولوجي، الذي يرتبط بتدفقات الأفكار، والمفهومات حول الحرية، والديمقراطية، والتنوير" (١١٠). وعلى الرغم من غياب الدقة في هذا التقسيم، إذ خلط مثلاً بين مادة التدفق وأداتها أحيانًا، كما أهمل التدفقات العقدية، وغير ذلك، فإنه تقسيم كاف، ومقبول، للإشارة إلى حجم التدفقات التي تتحكم فيها الثقافة الآن.

وتشير التدفقات الديموغرافية، وهي تدفقات عبر قومية بطبيعتها، إلى انتقال أفراد، يغادرون بلدانهم من أجل الإقامة، أو الهجرة إلى بلدان أخر، وهذا ما قد يسهم في هدم بنية مجتمعهم الأصلي، وإعادة تكوين المجتمع الذي يستقبلهم. ويمكن ملاحظة ذلك في المجتمع العلمي الأمريكي، على سبيل المثال، وقد بدأت مظاهر التدفق الثقافي الأول، عبر الهجرة من أجل الحياة في أماكن جديدة، ومع إثنيات، وشعوب، وبيئات ثقافية مختلفة، وذلك بعد أن أصبحت هذه الهجرة، أمرًا ممكنًا في النصف الأول من القرن ما قبل الأخير بخاصة، وفي هذا المبحث تفصيلات كثيرة حول الشكول التي اتخذتها علاقات الهيمنة الثقافية المتنقلة بين أيدي الثقافة المحلية؛ "ثقافة الساكن المحلي"، وسمات الثقافة الوافدة، وبناها، "ويمكننا أن ننظر إلى مثلٍ لهذه التفاعلات، وتعقيداتها في العصر الحديث، بداية من علاقة المهاجرين الإيرلنديين والألمان إلى أمريكا في بدايات الهجرة، ثم علاقة المهاجر الأوروبي بعامة، بالهنود الحمر، والسكان الأصليين؛ "علاقة تصفية عرقية"، مرورًا بعلاقة الثقافة الأوروبية البيضاء في أمريكا، بثقافة الأمريكين السود العبيد قبل حرب الولايات الشمالية والجنوبية؛ "علاقة استعباد"، حتى علاقة الثقافة الأمريكية -الآن وهنا- مع المهاجرين الجدد إلى أمريكا؛ "علاقة احتواء، عبر ما يُسمى التعددية الثقافية".

ولهذا التدفق عبر الهجرات، الذي كوَّن كتلاً إثنية، تنوعت شكول اندماجها مع بيئاتها الثقافية المحلية الجديدة، آثار تظهر على مختلف مناحي الحياة السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، في الأراضي المُهاجَرِ إليها، ولكننا معنيون هنا بالوجه الثقافي لهذه التدفقات، فضلاً عن تأثيرها على مفهوم يُعدّ من أهم المفاهيم في العلاقات السياسية، والدولية المعاصرة، وهو مفهوم القومية، "فلا جدال الآن في أن النظام الرأسمالي العالمي، يسهم في إنتاج ما يسميه مجموعة من علماء الاجتماع "التميع" الثقافي، وعلى الرغم من ذلك، فإنه يجب علينا أن ننتبه إلى أهمية محتوى الثقافات القومية.

ومع النمو الاحتمالي الدال للهجرة الدولية، واختلاط ثقافات عديدة بعيدة عن مواطنها الأصلية، فإننا لا نعدو الحق إذا قلنا إنه "لا يوجد نموذج نظري مؤسس قوميًا يمكن أن يلائم التعامل -على المستوى المعرفي- مع هذا الوضع الثقافي. ليس هذا فحسب، بل إن عدد الناس الذين لا جذور لهم، ولا وطن، يتزايد على نحو متفاقم. ومن ثمّ يتم فكّ الارتباط الحتمي بين الثقافة ومنطقة بعينها. أي إننا دون إطار واسع، متعدٍّ للقوميات، لن نستطيع أن نتعامل بنجاح مع الظاهرة الثقافية، التي على الرغم من ارتباطها ارتباطًا واضحًا بهذا المجتمع، او بذاك، فإنها انتشرت في خارجه، ومن حوله"(١١١). هكذا حولت حركات الهجرة النظامَ الدولي، إلى نظام لامركزي، وذلك حين جعلت من كل مهاجر لاعبًا محتملاً، برغم تواضع مكانه في اللعبة الدولية، هكذا ينقلب مبدأ الإقليمية؛ وتواجه المطالبة بالعدالة، التي يلوح بها المهاجر، لتأكيد القانون الذي تعارضه الدول!"(١١٢).

قامت التدفقات الثقافية بين الدول، في ظل تخلصها من الخضوع إلى الشرط الجغرافي، بربط الثقافة بقوة بسياسات العولمة، وبتحريرها من المفاهيم التقليدية للجغرافيا السياسية، فإذا ما نظرنا إلى مفهوم الثقافة على المستوى الجغرافي لوجدناه منقسما إلى اتجاهين: الأول " يرى الثقافة إقليمية في جوهرها؛ فيفترض أن الثقافة تنبع من عملية تعلم محلية في الأساس. وهذه هي الثقافة بمعنى الثقافة، أي ثقافة مجتمع، أو ثقافة فئة اجتماعية، وهي فكرة ترجع إلى رومانتيكية القرن التاسع عشر؛ وضعت قواعدها في القرن العشرين، النسبية الثقافية بخاصة، ومن الأفكار المتصلة بها فكرة النموذج العضوي، أو نموذج "الشجرة" في الثقافة. أما الاتجاه الثاني فهو اتجاه أوسع نطاقًا للثقافة، يعالجها بوصفها بالنسبة إلى الإنسان كالبرنامج بالنسبة إلى الحاسب الآلي"(١١٣) ، وهي فكرة متضمنة في نظريات التطور والانتشار التي تعد الثقافة فيها عملية تعلم، تجاوز المحلية. وهذان الاتجاهان في معالجة المفهوم ليسا متنافرين؛ فالثقافة بناء على الاتجاه الثاني، أدخل في وظيفة التعبير منها في الاتجاه الأول.

وقد وضعت التدفقات الثقافية على المسرح لاعبين فرديين، ولاعبين جماعيين، "فقد تكون نتاج لعبة أفراد، وقد تصدر عن مشاريع، تنشأ من أجل هذا الغرض، على وجه التحديد؛ وهي تدفقات تشمل قطاعات بالغة الاختلاف، كاللغة، والدين، والأيديولوجية، والمؤسسات. من هنا كان اتصالها بعقليات شديدة التنوع، لا يجمع بينها إلا نشر قوانين ونظم، تستهدف خلق طرائق إدراك، ونظم معان، يتقاسمها الجميع، وهي ترجع بصفة أساسية إلى نظم رمزية، تصوغ مجموع التصرفات الاجتماعية على نحو مباشر، وتهيئ الظروف المواتية للهيمنة، على نحو لا يمكن إدراكه بصورة مباشرة، ولعل ذلك هو السبب في إدراج التدفقات الثقافية، بين جميع التدفقات عبر القومية، في منطق العلاقات الدولية، في خارج نطاق الدولة، أو منطق التبعية، أما التدفقات الفنية فهي أقل خطأ في الدراسة، وإن كانت تشكل برغم ذلك عنصرًا لا يستهان به في العلاقات الدولية"(١١٤) . هكذا، غزت الجغرافيا التخيلية المعاني، والناس، وتكونت هويات وصلية عديدة، ولهذه العملية جغرافية تاريخية، ارتبطت دائمًا بالإمبراطوريات، "فغالبًا ما أدى تقسيم العالم إلى غرب تقدمي عقلاني، و"بقية" ؛ إلى تفوق غربي أبيض، عبر عملية توليد مستمرة لمن يسمى (الآخر)"(١١٥). أما فكرة التهجين فتدل على "عملية ثقافية منتشرة في عالم اليوم. حيث يشير المفهوم إلى عملية تمتزج فيها المعاني، والأنماط الهادفة، من مصادر تاريخية مختلفة، هي في الأصل مستقلة، من حيث المكان. إن أي ثقافة في أصفى صورها، تفتقد -عند التأمل- النقاء في جوهرها؛ وهو ما نعدّه حقيقة إثنوجرافية، بصرف النظر عن أي قصد محدد. أما السياق الأمثل للتهجين فهو تلك البنية الاجتماعية، التي يكون لحاملي المواريث فيها حساب أكبر مما لغيرهم،

مثلهم في ذلك مثل مواريثهم أنفسها"(١١٦).

ويمكننا في هذا السياق أن نحدد اتجاهين تسير فيهما عملية التدامج الثقافي؛ يمثل الاتجاه الأول الآلية التي يمارسها المركز بنشر ثقافته إلى الأطراف، أما الاتجاه الثاني فيتمثل في دخول ثقافات الأطراف إلى المركز، لكن المشكلة هنا هي قدرة المركز دائمًا على تحويل حركة الثقافات في الأطراف، لخدمة مصالحه عبر استيعابها، ودمجها في فضائه تدريجًا بصفتها مكونًا أصيلاً في ثقافته. من خلال نسيج، متشعب اللغات: البصرية، والسمعية، والكتابية، وخلافه، فضلاً عن كونه تدفقًا لا يتحقق كما كان سابقًا، عبر الانتقال المكاني، أو الهجرة بأنواعها فحسب، ولكنه يتحقق الآن، على نحو مؤثر، وهائل، عبر تكنولوجيا اتصالات معاصرة، حاصرت الحدود، وهشمتها، وهذا ما يزيد من قدرة المركز على الإغراق الثقافي، من جهة كمية، وعلى التأثير على من يسميه آخر من جهة أخرى، لأن في ثقافته المبثوثة، ما يربط هذا الآخر بها، وذلك لأن المركز قد استوعب مسبقًا جزءًا من ثقافته، وهذا ما يشير إلى تزامن الخصوصية والعمومية على نحو دائم.

تهيمن على هذه الثقافة العالمية برغم هجنتها، ثقافاتٌ جزئية معدودة، وهي ثقافات تنتمي إلى أسٍّ غربي في جوهرها؛ حدد انتشارها ثلاثة عوامل الأول: عدد المتكلمين باللغة التي تحدث بها هذه الاتصال، من خلال وسائط الاتصال الحديثة، "الميديا"، والثاني هو: نسبة توزع هؤلاء المتكلمين على مساحة جغرافية واسعة ممتدة، بما يفرضونه من تفاعل في بيئاتهم الثقافية المختلفة، ومحيط كل منهم الثقافي، وهذا ما يجعل من عدد المتكلمين بلغة ما من غير أهلها، عاملاً مهمًا في هذا الإطار، والثالث هو: وجود هذه اللغات، إنتاجًا واستهلاكًا، على نحو فاعل في المنتديات الدولية، والمؤسسات العالمية. فعدد المتكلمين بالصينية هائل، لكن تأثير هذه اللغة على الشبكة، أو حضورها الفاعل في المؤسسات الدولية، يكاد يكون ضئيلاً، بسبب العامل الثاني السابق. ومن اليسير ملاحظة توافر هذه العوامل بقوة في اللغات: الإنكليزية، والفرنسية، والأسبانية، والألمانية، بخاصة، دون غيرها.

يتضح –من خلال هذا التحليل– أن التفوق الثقافي على المستوى الكلي، تتحكم فيه على نحو مؤثر العوامل الثلاثة المذكورة آنفًا، فكلما ارتفع نصيب ثقافة ما من عامل أو أكثر من هذه العوامل الثلاثة، زادت قدرة هذه الثقافة على التأثير على الثقافات الأخر، أما التدامج – في حدّ ذاته– فلا يحمل قيمة إيجابية، أو سلبية قاطعة، لأنه يقبل القيمتين معًا. لكنه يسهم –في الحالتين– في تفكيك متخيل الهوية، والحدّ من آثاره، ويرجع ذلك إلى حدوث هذا التدامج، بدرجات شديدة التفاوت، والسؤال هنا ليس عن التأثر، ولكن السؤال عن نسبته، على المستويين السلبي والإيجابي معًا، أما زمن استمرار هذا الاتصال بين ثقافتين، فعامل أساس في تحديد حركة التأثير والتأثر، على متخيل الهوية بخاصة. إن كلّ شكل جديد من روابط الاتصال، ييسر لمجموعة محددة من العلاقات الاجتماعية حضورها القوي، مستبعدًا –في الآن ذاته– مجموعة أخرى، تفتقر إلى إمكانية الوصول إلى وسيلة الاتصال المعنية، أو استخدامها، أو توظيفها.

ربما يثير حديثنا عن التدفق الثقافي، وعن التدامج الثقافي، سؤالاً، قد يبدو مفاجئًا في هذا السياق، والعلاقات بين التدفق والتدامج هي علاقات وثيقة، فالأول يشير إلى الحركة، ويشير الثاني إلى الأثر، ويُعدّ التدفق الثقافي –في حقيقته– تدفقًا غير متكافئ، تتحكم فيه، ثقافة مهيمنة، أمريكية الطابع، وتسيطر على أفقه الحضاري بيئة ثقافية غربية في أساسها، وهو في النهاية يقود الثقافات الأخر إلى شكل ما من شكول التوحيد الثقافي العالمي، أو التجانس الثقافي، أي أننا نرى ما يحدث الآن من تدامج، في حقيقته، ومن خلال التدفق الثقافي، مجرد وسيلة مرحلية من وسائل عولمة قيم ثقافة أمريكية في أساسها، وهي ملاحظة مهمة في هذا السياق. فهم يبيعون، والعالم يشتري. من خلال

بيئة استهلاك، وسوق نموذجي، يخدم مصالح هذه الثقافات المهيمنة، وقيمها، أما التجانس فيتحقق أساسًا عن طريق تدفق الثقافة بوصفها سلعة من المركز نحو الأطراف.

لقد غرق الجمهور دونما تمييز في فيضان من السلع الثقافية ضئيلة الجودة، على المستوى الفكري، ولكنها سلع ثقافية مُنتَجَة على نطاق شاسع. وهذا يعني تزايد خسارة الثقافات المحلية، فحين تقوم التكتلات الثقافية الاحتكارية الكبرى، بنشر أفكارها عما ينبغي أن تكون عليه الثقافة، "تصبح الأسئلة الأساسية هي: قصص من تلك التي تُروى ؟ ومن الذي يقوم بذلك ؟ كيف تُصْنَع وتُوَزع ؟ وكيف يتم تلقيها ؟ من الذي يتحكم في الإنتاج والتوزيع والعرض؟"(١١٧)."وتتمثل المسألة المطروحة هنا في أن المركز يستعمر (يطلب إعمار) عقول الأطراف على نحو تراكمي – وذلك من خلال أُطر العملية الثقافية التي يمر عبرها التدفق عابر القوميات بسهولة، ومن بينها إطار السوق"(١١٨). وفي هذه الأطوار الأخيرة، "تصبح شروط السوق مقياسًا معقولاً معدًا داخل أشكال الحياة في الأطراف، بحيث أصبحت هذه الأشكال قائمة، وشديدة التغير، بطبيعة الحال، حتى إن تعريفها الثقافي –هي ذاتها– يتم خلال الشروط المستقاة من المركز"(١١٩). وفي داخل إطار السوق، وتمشيًا مع خطة تحقيق التجانس العالمي، يمكننا أن نتوقع ضعف الرابطة القائمة بين الإقليم والعملية الثقافية. إن تدفق بعض السلع الثقافية عابرة القوميات يقوم، بطبيعة الحال، على حد أدنى من الاهتمام، أو إثارة الاهتمام، بأي سمات خاصة متمايزة من جانب المستهلكين. ويصدق ذلك على ما أسمته إحدى الباحثات "الإغراق الثقافي"، الذي قد "يماثل الإغراق بالأدوية منتهية الصلاحية، والحافلات التي لا تؤدي وظائفها بكفاءة"(١٢٠)..

على الضفة الأخرى، يرى عدد من الباحثين أنه حين "تمتص الثقافةُ الطرفية تدفقَ المعاني، من المركز، تقوم بتحويلها، وهضمها، وجعلها جزءًا منها إلى حد كبير، وهذا ما يجعل من هذه المعاني عاملاً مؤثرًا على زيادة الصلات الثقافية، بين المركز والأطراف، بحيث تُيَسِّر الطريق للمزيد من الواردات الثقافية، أما الوضع النهائي الناتج عن ذلك، فمن المحال تحديده"(١٢١). إن الاهتمام بالسوق، بوصفه القوة الرئيسة لتحقيق التجانس الثقافي، لا يجب أن يُتجَاهَل من البرامج البديلة المطروحة لثقافات الأطراف، وهذه قضية أخرى تخص المقاومة الثقافية، أما استغلال هذه الأسواق فغالبًا ما يظل محصورًا في إطار نشر الثقافة الشعبية المحلية، أي منح المسيطرين ما يريدون أن يروه، وهي مقاومات تتحكم فيها ظروف موضوعية، كثيرة، يخرجنا تناولها عن هذه الدراسة، وهذا ما يؤكد أننا نسهم أيضًا في تشكيل هذا السوق، وغالبًا ما يكون هذا عبر تصدير ثقافات العالم الثالث الشعبية.

هكذا يصعب في العصر الحالي فصل الآثار الاقتصادية، وأنماط الإنتاج والاستهلاك، وشكولهما الجديدة التي سببها التطور الاقتصادي الحادث على المستويين المفهومي والإجرائي، عن الأبعاد الثقافية الوافدة عبر الثورة المعلوماتية الجديدة، وكفاءة طرائق بثها، وسرعتها في التأثير، وأهمها قدرتها على التغيير الحقيقي في مظاهر الحياة الاجتماعية، وما ينتجه ذلك من تغيير في أنماط السلوك والقيم والمعتقدات والآراء، على نحو يؤثر على نحو فادح -غالبًا ما يكون سلبيًا- على الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية للفرد وللجماعة في دول الأطراف بخاصة، الأمر الذي يشكل عائقًا أمام دول أقل تقدمًا في تنفيذ برامجها الإنمائية، أي أن هذا الوضع يشكل باختصار تهديدًا لما يمكن أن نطلق عليه الأمن الثقافي مرتبطًا بالشرط الاقتصادي، هكذا أصبح الاقتصادي بعدًا من أبعاد الثقافي ومكونًا رئيسًا فيها، مثلما أصبح الثقافي مكونًا أساسيًا للاقتصادي، وبعدًا مهمًا فيه، خصوصًا حين اختلف مفهوم الاقتصاد الكوني عن مفهوم الاقتصاد العالمي،

حيث يتسم الاقتصاد الجديد "بأنه اقتصاد معلوماتي، بمعنى أن الإنتاجية والنجاح التنافسي ينبعان من قدرة الفاعلين الاقتصاديين على خلق المعلومات والتعامل معها، والسيطرة عليها وتطبيقها. كما يصعب، على الجانب الآخر، أن نحصر فداحة الأضرار التي يسببها أي طرح ينادي بالانغلاق الثقافي! إذا عرفنا أن حجم المعارف الإنسانية يتضاعف على نحو مستمر. إن عجز دول العالم الثالث عن دعم فضائها الثقافي على نحو منافس، ومؤثر، ومستمر، على المستوى العالمي، كي تحدّ من أن تتبني مجتمعاتها قيم مجتمعات أخر، وأنماط معيشتها، قد يؤدي إلى الاستلاب الثقافي والاجتماعي على مستوى الشعوب، والسياسي على مستوى الأنظمة، وهذا ما يخلق بيئة من التبعية التي تسود فيها أفكار وأخلاق ومعتقدات وسياسات، تضع الثقافات في مكان التابع، ومكانته على الدوام.

هكذا توجه الأثر الأيدولوجي لثورة الاتصالات الحديثةعلى نحو أساسي إلى دمج متواتر للهويات الثقافية المختلفة، من دون انتباه إلى تبايناتها الثقافية، بعد أن ظل المتحكم في هذا التصور على مستوييه المنظم والعشوائي مؤسسات وأفراد ينتمون إلى هويات ثقافية غربية متقاربة ومتقاطعة في جانب كبير منها، ويظل السؤالان الملحان لدول الأطراف قائمين، السؤال الأول هو سؤال المصلحة: لمصلحة من يتم هذا الانتشار في مفاهيم تحددها، وتخلق بيئتها الثقافية بمعناها الواسع والسائد هويةٌ ثقافية أميركية، يلي ذلك وبصورة أقل هويات تنتمي إلى المجتمع الأوروبي؟ والسؤال الثاني هو سؤال التوظيف؛ فعلى الرغم من أن الثورة المعرفية الحديثة يشارك في جانب كبير منها، أفراد ومؤسسات لا يملكون الأهدافَ ذاتها لمؤسساتهم، أو لتوجهاتها السياسية، فإن الكثير من مجهودهم الثقافي أو العلمي –دون شك- يصب فيها، أما سؤال التوازن فيظل قائماً. كيف يمكن أن توظف نظم دول الأطراف السياسية تلك الثورة التكنولوجية والمعرفية لمصلحتها الوطنية الخاصة؟ على الرغم من صعوبة الإجابة عن هذا السؤال من دول الأطراف.

٢-–٥ الثورة المعلوماتية، والنموذج الثقافي الأميركي؛ التكنولوجيا بوصفها سياسة

شهدت الحقبة المعاصرة ثورة معلوماتية هائلة، أضحت المعلومات فيها موردًا من الموارد الإستراتيجية بالمفهوم الاقتصادي للكلمة، ومثلما هو الحال مع كل الموارد، تصبح القضية هي "من يسيطر على هذه الموارد، ومن يتخذ القرارات الخاصة بتقسيم الحصص!"[١٢٢]. إن القوة التكنولوچية هي إلى حد كبير امتداد للقوة الاقتصادية والتجارية. ولكنها تتجه إلى ما هو أبعد من ذلك. فهي لا تهدد الثراء وحسب، ولكنها تُعرض إلى الخطر استقلالية القرار العسكري، والنفوذ السياسي، والإشعاع الثقافي، وهي الأدوات الثلاث الحاسمة للعمل الخارجي، بل إنها قد تهدد، في النهاية أنماط التنظيم الاجتماعي، من خلال نشر نماذج سلوكية مختلفة، وخلق توقعات جديدة. فأصبحت القدرة على إنتاج تكنولوچيات جديدة، واستيعابها، هي المعيار الحديث للنمو.

وقد ازدهرت في القرنين الماضيين ماديّة التصور الذهني للكون، على نحو رفع الإيمان بقدرة العلم إلى مستوى عَقَدِي، ودفع جمّاع البشر إلى الاعتقاد في قدرة العلوم التجريبية على إجابة الأسئلة جميعها. من هنا كان التساؤل عن التكنولوجيا في حقيقته، تساؤلاً عن معنى النشاط الإنساني، فلا يمكننا استيعاب التغيرات التاريخية، دون فهم الآثار التكنولوجية الكامنة من خلفها، فبعد أن عرف الناس العلوم التجريبية في القرن الأخير بخاصة من نافذة التكنولوجيا، ارتبط تطور العلوم التجريبية -في هذا السياق- بنزعة التّقانة "Technicism"، وهي نزعة صبت جلّ اهتمامها على توظيف المعرفة العلمية، بحيث بات من الصعب الآن فصل الخطاب العلمي عن التكنولوجيا، بسبب علاقة التبعية المتبادلة بين العلم وتجليات توظيفه،

وهذا ما أضفى على التقدم العلمي بعديه؛ الاجتماعي والسياسي، فأصبح كل من العلم والتكنولوجيا وجهين لعملة واحدة، بل إنني لا أعدو الحق إذا قلت إنهما أصبحا أساس مشروعية الدولة الحديثة. فأضحى الإنسان المعاصر في الدولة الحديثة ملحقًا للتكنولوجيا؛ بل إن مفهوم التكنولوجيا ذاته "ينضوي على سياق من الدلالات تجاوز معناها المحدد، إلى حدّ يصبح فيه السؤال حول إذا ما كانت كلمة تكنولوجيا ذاتها قد اكتسبت دلالة الأقنوم (Hypostasis)"[١٢٣] وأصبح لها بعد ميتافيزيقيّ، وكأنها وثن، تدور من حوله التصورات الإنسانية المختلفة للمدينة الفاضلة، ويُعدّ التقدم التقني عاملاً من عوامل التحول، وذلك لأنه "يضع في طريقه بذور التغير المستمر، فهو يغير ظروف الحياة والعمل والعلاقات بين البشر، ويفتح فضاءات جديدة، في الوقت ذاته الذي يبث فيه ألغامه لتقويض الأبنية القائمة، والعقليات العاجزة عن مجاراته، كما نجده يسلط الضوء على مصادر غياب التكافؤ وأسبابه، في الوقت الذي يدعم فيه غياب هذا التكافؤ، ومن ثَمّ يُنشئ صعوبة في استمرار التسامح مع وجوده، وهذا ما يحيل العالم إلى كون صغير أكثر وحدة، وأشد اعتمادًا متبادلاً" [١٢٤].

ارتبطت الثقافة الغازية – قديمًا- بالفتح المادي، أما الآن فإن الفتح المادي لا يمكن حدوثه قبل الفتح الرمزي، وهذا ما يحدث عبر ثقافة أمريكية مهيمنة قامت بتغيير مضطرد لمجموع البنيات الرمزية للمجتمعات الأخر، حيث أصبحت هذه الثقافة متاحة على نحو كوني، وذلك بعد تغير مفهوم الحدود المغلقة للدول، وضعف سيطرة الدولة على حدود فضائها الإعلامي أو الثقافي، وذلك بسبب تطور الميديا من جهة، وازدياد الشيوع الهائل لاستخدام اللغة الإنجليزية في هذه التواصلات والاتصالات من جهة أخرى، بحيث أصبحا وجهي عملة واحدة، فالانتشار الواسع المدى للغة الإنكليزية في التعاملات قد حجّم أية منافسة ممكنة لحضارات أخر، بما في ذلك التنافس الأوروبي القائم على لغات غير الإنجليزية، فالنشاط الإعلامي البيني بخاصة، والمؤثر، "يهيمن عليه على نحو واسع اللسان الإنجليزي- الأمريكي، الذي يرتبط بوشائج وثيقة بالخطاب السياسي المسيطر على المشهد الدولي الآن، وذلك عبر القانون الدولي، والمؤسسات الدبلوماسية، ووسائل الإعلام، وذلك من خلال أكبر قوة تقنية علمية رأسمالية وعسكرية"[١٢٥]. و لم يعدُ هذا الشكل المعين يتحدث بلغة الملكة. إنه يتحدث الإنجليزية بوصفها لغة دولية، وهو أمر مختلف. كما أنه يتحدث بعدد من الأشكال المختلفة من الإنجليزية؛ وهي اللغة التي استطاعت أن تحقق تجانسًا مع مجموعة متنوعة من اللغات الأخرى دون استبعادها[١٢٦].

يؤكد هذا التناول النمو المضطرد لتأثير الخطاب الثقافي الأمريكي على المستوى العالمي بعامة، والذي يطرح نفسه بوصفه ممثلاً دون منافس للحضارة المعاصرة، حيث اسْتُثْمِرَت الثورة المعرفية الجديدة -على نحو كبير- في الدعاية إلى هذا النموذج، وهذا ما وضعنا في عالم يجري تعديله على النمط الأمريكي، وجعل المتلقي في بلدان أقل تقدمًا سلبيًا أمام ما تطرحه هذه اللغة من ثقافات، وأقل قدرة على الانتقاد والمساءلة، وأشد ميلاً إلى الانقياد، نحو تقليد ما أنتجته نظم اجتماعية ومعرفية -غريبة عن ثقافته- من أنماط سلوك، وقد ساعد تأثير الثقافات الوافدة، وانتشارُها الهائل عبر الشاشة المرئية ووسائل النشر الإلكتروني، على سرعة حراكَ مفاهيم العولمة، وعجّلَ في الآن ذاته من ظهور تأثيراتها على شعوب العالم الثالث، ومعظم دول الأطراف، وذلك لمصلحة القوى المهيمنة على وسائط الاتصالات، ولفائدة منتج ثقافي أميركي على نحو أساس. أما التهديد الثقافي هنا فينجم عن أمرين، الأول: السيادة المضطردة لنماذجَ تنتمي إلى تصورات اجتماعية وثقافية وسياسية متناغمة بنائيًا، قائمة على الطرح الأمريكي -مع وعينا بوجود الاختلافات

والخلافات في داخل هذا النموذج، الذي يبدو متراصًا على ما يحمله في كليته من تناقضات- وذلك بعد أن أخلت القوى المتصارعة الأخرى له السبيل، لأسباب ذاتية وموضوعية، خصوصًا بعد انتهاء الحرب الباردة، الأمر الذي أدى إلى نمو مضطرد في استثمار البعد السياسي في الثقافي، ولا أستبعد توظيفه العسكري على نطاق واسع. أما الأمر الثاني فهو إمكانية نمو هذه البنية في اتجاه وحيد، على نحو يفقدها القدرة على المراجعة الداخلية والتصحيح، الأمر الذي يدفع العالم بمرور الوقت إلى بؤر صراع غير محسوبة، وفوضى دولية لها آثار وخيمة، فالاستخدام السياسي للثورة المعرفية القائمة، أمر وارد ومتاح -للأقوى- على الدوام، إن توظيف السياسي للثقافي لا يبتدئ بالإقناع فحسب، بل يجاوزه إلى قدرته على إحداث الاستلاب الفكري، والاحتواء المعنوي والروحي.

إن الخطاب الأمريكي المعاصر هو خطاب قوة دون منازع، "وكل مزاولة للقوة يصاحبها خطاب يهدف إلى إضفاء شرعية على قوة الذين يزاولونها"(١٢٧) إن معنى القوة التي أقصدها هنا ليس بعيدًا عن مفهوم برتراند رسل لها; الذي يعرف القوة بوصفها "إحداث نتائج مقصودة"(١٢٨)، فإذا فككنا هذا المفهوم نجده يشير إلى نتائج مهمة أولها: إن القوةَ يسبق استخدامها قصد ونية أي أن آثارها ليست بريئة، فهي تخدم مصالح من استخدمها، ثانيها: إن القوة مفهومٌ تاريخي -أي نسبي ومتغير- فلكي نتكلم عن القوة يجب علينا أن نحدد: من الذي يؤثر؟ ومن يتأثر؟ وأين؟ ومتى؟ فللقوة هدف أيدولوجي يهتم بالسؤال عن الفضاء الذي تعمل فيه هذه القوة وهدفها؟ أي أننا لا يمكننا كشف قوة ما، وتعيين اتجاه تأثيرها، إلا بتحديد ظروف ممارستها، وشروط إنتاجها.

إن التفكير في العلاقات الدولية يطرح أمامنا دائمًا مفهوم القوة. وهو مفهوم تدور حوله فئات مختلفة من النظم؛ ثنائية، ومتعددة، وغير ذلك. ويظل التفكير في القوة متأثرًا بالتفكير في الحرب. ولأنها تتبلور من منظور ثنائي بصورة أساسية، فهي تعرف بأنها القدرة على فرض الإرادة على الغير سواء على نحو إيجابي: أي حمل الآخر على فعل شيء لم يكن ليفعله بغير ذلك، أو على نحو سلبي: أي منع الآخر من أن يحملك على أن تفعل ما لا تريده. ويستخدم مصطلح "القوة" بنفس معنى مرادفه على الصعيد الداخلي "السلطة"(١٢٩). ولا شك في أن انتصار أفلام هوليود، وبرامج التليفزيون الأمريكية التي فاقت أهمية "الفيلم" الأمريكي، لم كين مقصوراً على كونه انتصارًا اقتصاديًّا فحسب، بل تكرّس بوصفه انتصارًا سياسيًّا أيضًا(١٣٠). أما أوروبا، بكل ماضيها الثقافي العريق، فقد فشلت في إنتاج ثقافة جماهيرية خاصة بها، الأمر الذي يُعدّ بالنسبة لثقافتها علامة فشل. فقد غرق الجمهور دونما تمييز في فيضان من السلع الثقافية ضئيلة الجودة ولكنها مُنتَجَة على نطاق كبير. "وتظل التكنولوجيا الغربية، ومركزية رأس المال، ومركزية التقنيات، ومركزية العمالة الماهرة في المجتمعات الغربية، فضلاً عن القصص والخيال بشأن المجتمعات الغربية، محطة توليد دائم لطاقة الثقافة الجماهيرية العالمية، فهي ثقافة؛ على الرغم من عالميتها، فإنها في الغرب، وتتحدث دائمًا بالإنجليزية"(١٣١).

أما أكثر ما يشد الانتباه من ظواهر العولمة، فهو هذا المدى من الانتشار والسيطرة الذي بلغته الثقافة الشعبية الأمريكية "Popular Culture"، "التي أثرت على نحو هائل على أذواق الناس في العالم، فضلاً عن انتشار النمط الأمريكي في اللباس، والأطعمة السريعة، وغيرها من السلع الاستهلاكية، وذلك على نطاق إعلامي واسع، بالأخص بين الشباب، بالإضافة إلى ذلك صارت اللغة الإنكليزية لغة كونية، ومن أسباب هذا النفوذ، أولاً: سيطرة الاقتصاد الأمريكي بوصفه سوقًا مستوردة ومصدرة، بالإضافة إلى هيمنة شركات الإعلان الأمريكية، وما لهذا من قدرة كبيرة في التأثير في الأذواق وتوجيهها عالميًا، وفي تنميط الرموز الثقافية الناشئة.

ثانيًا: التفوق الواضح للولايات المتحدة على منافسيها الاقتصاديين، في المجالات الثقافية والشعبية اللتين سبق لهما النمو تلبية لحاجات سوق داخلية ضخمة، تناسب تكوين المجتمع الأمريكي، بوصفه مزيجًا من المجموعات العرقية، والإثنية، والدينية، والثقافية، من دون هوية إثنية محددة، وهذا ما دفع إلى خلق "خلطة" ثقافية منفتحة تتمتع بقدر كبير من الجرأة والحرية؛ تخاطب أكبر عدد من هذا الجمهور، ثم أصبح لهذه المنتجات سوقًا خارجية لا تقل أهمية عن السوق الداخلية. وقد تمكنت الولايات المتحدة من استغلال قوتها في الإنتاج الفني و"التلفزيوني"، وفي الصناعة الترفيهية وشركات الأقمار الصناعية. لكن هذه الصادرات لا تعكس إلا المستوى المتدني من الأنشطة الثقافية الأمريكية، وبخلاف أوروبا الغربية، أدركت الولايات المتحدة في وقت مبكر، أن الثقافة الرفيعة سوقها محدود، فاتجهت إلى تقليد هذا النمط، شرائح كبيرة من مختلف بلدان الكرة الأرضية المنتمية إلى الشرائح الوسطى ذات التطلع الاستهلاكي على نحو خاص"(١٣٢).

وُلِدَتْ "الثقافةُ الجماهيرية" في الولايات المتحدة الأمريكية، وتوطنت في أوروبا الغربية، حيث لاقت فيها ذيوعًا وانتشارًا كبيرين، وتغلغلت عناصرها في معظم أنحاء الكرة الأرضية، بصفتها ثقافة كونية في رسالتها، وفي انتشارها الذي يقترح على البشرية ثقافة جماهيرية كونية، هي الأولى في تاريخ الأرض، سواء على مستوى مضموناتها، أو أدوات توصيلها، وهي ثقافة كمية في أساسها، وقادرة على خلق اتجاهات استهلاكية قوية، بابتذالها! وذلك على نحو يجعل من الثقافة سلعة لها طابع الغواية، أما إستراتيجياتها فتقف أمام ثقافة أخرى كيفية بأرستقراطيتها، وهما ضدان على مستوى التلقي، واحدة تريد أن يتكيف معها جمهورالمتلقين، وأخرى تتكيف معهم، ويذهب المفكر الفرنسي إدغار موران Edgar Morin(١٣٣)، إلى أن غداة الحرب العالمية الثانية هي البرهة التي اكتشفت فيها "السوسيولوجيا" الأمريكية الثقافة؛ التي أسمتها فيما بعد "الثقافة الجماهيرية"، وهي ثقافة أُنْتِجَتْ وفق معايير العمل الصناعي، وتُـرَوَّجُ عبر تقنيات نشر كثيفة، ووسائل إعلام جماهيرية، تستهدف أكبر شريحة اجتماعية ممكنة، وتتميز بأنها ثقافة مفتوحة، تقبل التلون بأكثر من صبغة قومية، أو دينية. أما السمة الثانية المهمة التي يتسم بها هذا الشكل من الثقافة الجماهيرية العالمية فهي شكلها الخاص لتحقيق التجانس. إنه شكل من أشكال التمثيل الثقافي يعمل على إضفاء طابع التجانس، وله قدرة امتصاصية ضخمة للأشياء، كما كان من قبل، وبالرغم من ذلك فإن التجانس لا يكتمل أبدًا على نحو مطلق، ولا يعمل من أجل تحقيق الاكتمال، إنه يرغب في إقرار وامتصاص تلك الاختلافات القائمة في سياق ذلك الإطار الكبير الخاص بما هو في الأساس التصور الأمريكي للعالم.

ولا نستطيع أن نغض الطرف –في هذا السياق– عن التشابه بين المجتمعات الأوروبية في حيواتها وعدد هائل من أنماط المعيشة الأمريكية، وهو تشابه ليس في مصلحة الأطراف بأية حال، لأن التشاكلات القوية بين التصور الأمريكي والتصور الأوروبي برغم ما تحمله هذه من تناقضات، هي تشاكلات سهلة الاندماج والتوافق على الدوام، الأمر الذي يؤدي إلى إضعاف آليات المقاومة في ثقافات الأطراف، فالثقافة الأمريكية من الوجهة السياسية مازالت حتى اليوم في أسسها الفلسفية "ثقافة من إفراز التنوير الفرنسي والإنجليزي، فهذا التنوير هو مصدر قناعتها الأساسية ونهاية تفكيرها"(١٣٤). إن القانون الذي يمكن أن نستخلصه من هذا التناول هو: يتناسب التقارب الأمريكي الأوروبي تناسبًا عكسيًا مع قدرة المقاومة الثقافية للأطراف، فكلما ازداد التقارب الأمريكي الأوروبي على مستوى البنيات الرمزية "التصورات الذهنية مثل صورة الأنا والآخر، والجغرافيا الخيالية المرتبطة بالهوية... ازداد ابتعاد ثقافات الأطراف عن التأثير على نحو هائل، وضعفت

قدرتها على المقاومة الجمعية. فأيديولوجية ثقافة الاستهلاك الجديدة، هي أيديولوجيا عابرة القارات. "إنها الثقافة التي تُغيّر العادات النفسية، والممارسات التقليدية، وتكتسحها في طريقها لتصبح مشابهة للحياة الأمريكية"(١٣٥).

إن تفرد الطرح الأمريكي بالساحة الدولية الآن وهيمنته الثقافية عليها، بالمقارنة مع وضعه السابق أدى -بعد انهيار الكتلة الاشتراكية- إلى استثمار هذا التفوق، بجانبيه المخطط له، أو العشوائي، ذاك الذي يقوم به أناس لا مصلحة لهم، وتَرْجَمَتَهُ إلى مصالح سياسية واقتصادية. فقد أدى عجز مجتمعات معظم دول الأطراف الحالي وأنظمتها السياسية إلى غياب مقدرتها على الحدِّ من تبني شعوبها لنماذج مجتمعات تفرض عليها -في مرحلة ثورة الاتصالات الحديثة- رؤيتها وقيمها، الأمر الذي يعيد تدوير الاستلاب بمفاهيم جديدة، ويخلق تبعية من نوع جديد متخف من وراء ضبابية فكرية تسود فيها أفكار ومعتقدات لا تسهم معظم دول العالم -حضاراته القديمة الكبيرة بخاصة في تشكيلها. حيث يطورالمضطهَدون -في هذا الوضع- سلسلة من المناهج تستبعد أي تصور للعالم بوصفه قضية أو مشكلة، وتهتم بإظهاره في صورة الكيان الثابت، أو بوصفه شيئًا معطى؛ شيئًا يتعين على الناس بوصفهم مجرد متفرجين أن يتكيفوا معه(١٣٦). و"يعكس أسلوب الحياة الأمريكية بدءًا من تفاصيلها إلى أعمق معتقداتها وممارساتها الشعورية نظرة إلى العالم مكتفية بذاتها، تمثل بدورها انعكاسًا دقيقًا لبنية الاقتصاد ذاته"(١٣٧) "ولكي يؤدي التضليل الإعلامي دوره بفعالية أكبر لابد من إخفاء شواهد وجوده، أي حينما يشعر المضلَّلون بأن الأشياء هي على ما هي عليه من الوجهة الطبيعية أو من الوجهة الحتمية"(١٣٨). وقد أدى عجز مجتمعات معظم دول الأطراف الحالي وأنظمتها السياسية إلى غياب مقدرتها على الحدِّ من تبني شعوبها لنماذج مجتمعات تفرض عليها -في مرحلة ثورة الاتصالات الحديثة- رؤيتها وقيمها، الأمر الذي يعيد تدوير الاستلاب بمفاهيم جديدة، ويخلق تبعية من نوع جديد متخف من وراء ضبابية فكرية تسود فيها أفكار ومعتقدات لا تسهم معظم دول العالم -حضاراته القديمة الكبيرة بخاصة في تشكيلها، حيث يطورالمضطهَدون -في هذا الوضع- سلسلة من المناهج تستبعد أي تصور للعالم بوصفه قضية أو مشكلة، وتهتم بإظهاره في صورة الكيان الثابت، أو بوصفه شيئًا معطى، شيئًا يتعين على الناس بوصفهم مجرد متفرجين أن يتكيفوا معه.

أما المشكلة الحقيقية لدول الأطراف هنا فتكمن في خلق توازن نسبي في التبادل الثقافي، لتحويل منتجات الأطراف الثقافية إلى بضاعة عالمية، من هنا يمكننا أن نتكلم عن إمكانات جديدة للعولمة عبر تأثير الخصوصية على الكونية، دون الاكتفاء باتجاه وحيد فقط تتحكم فيه الثقافة الأمريكية، وعدد قليل من الدول الأوروبية في العالم. وتغيير هذا الوضع رهين مقدرة سياسات المقاومة الثقافية لدول الأطراف على فرض حضورها. فبرغم هذا الوضع الشائك، فإن الاقتصاد الكوكبي في القرن الواحد والعشرين يقدم أمرين متداخلين معًا، من المحال فصلهما: الأول: فرصة غير مسبوقة في التاريخ لخلق رخاء يعم العالم؛ والثاني: خطرًا محتملاً على تراثات ثقافية امتدت قروناً في كل أنحاء العالم. (١٣٩). وتتمثل المسألة المطروحة هنا في أن المركز يستعمر عقول الأطراف على نحو تراكمي – وذلك من خلال أُطر العملية الثقافية التي يمر عبرها التدفق عابر القوميات بسهولة، ومن بينها إطار السوق الذي يبدو، بطبيعة الحال، بارزًا(١٤٠).

إن الشعور بالتهديد الثقافي الذي تمارسه هيمنة أمريكية على وسائل الاتصال، فضلاً عن مركزية الثقافة الإنكليزية، وذيوعها، وسيطرتها على مختلف وسائط الاتصال الحديثة، لم ينل من دول الأطراف فحسب، بل عصف بقوة بثقافات أوروبية وآسيوية

متقدمة، باتت تخشى على أمنها الثقافي، حيث ظهر - في السنوات الأخيرة- عدد هائل من الدراسات عن العولمة، تناولت الجانب الخاص بتزايد هيمنة ثقافات مركزية معينة، الجانب الهرمي للامبريالية، الذي اتسم بانتشار القيم والسلع الاستهلاكية، وأنماط الحياة الأمريكية، وهي سمة يُشارُ إليها في عدد من المناقشات العلمية الدائرة باسم الإمبريالية الثقافية الجديدة، التي انطلقت ضدها صيحات كثيرة تحذر من طمس الفوارق الثقافية، وامتصاص تلك الاختلافات القائمة في سياق ذلك الإطار الخاص، الذي يمثل في أساسه تصورًا ثقافيًّا أمريكيًّا للعالم، فبناء نظام عالمي، يزعم التوحيد، لا يشجع منطق التكامل فحسب، كما أشرنا إلى ذلك من قبل، بل إنه يهيئ الظروف المواتية للاستبعاد أيضًا، وذلك حين يدفع إلى الأطراف أولئك الذين لا يملكون قدرة الدخول في الشبكات الدولية، ولا مبادرة الضغط من أجل تغيير اتجاهها. أما فكرة المركز، فلا امتياز لها إلا قياساً بموقع النظر، وبالقوة التي تترجمها "هنا والآن"، فالطرف يمكنه أن يكون مركزاً للمركز، والمركز هو الذي حدد مكان الطرف، لكن المهم هنا هو مَنْ كان أسبق في ترجمة رؤيته إلى ممارسة، ومن كان أسبق في تحويل المعرفة إلى وجهها الآخر وهو القوة؛ لأن هذا هو ما حدد على مر التاريخ موقع المركز، ومكان الطرف. هكذا، أصبحت التكنولوجيا أساسًا لمشروعية "الحديث"، من جهة، وحجابًا في الآن ذاته للصورة القديمة للأيديولوجيا، من جهة أخرى، "من أجل هذا، لم تقم السيادة التكنولوجيا الجزئية لطبقة محددة من مالكي التكنولوجيا بقمع حاجة التحرر لطبقات أخر فحسب، بل طعنت في هدف هذا التحرر في حدّ ذاته"، بعد أن حلت التكنولوجيا -بوصفها أيديولوجيا- محل اختيارات سياسية واجتماعية أخر، وهذا ما جعل التكنولوجيا متفقة مع الأيديولوجيات القديمة في كونها قد قامت -مثل سابقاتها- بحجب التساؤل عن الأسس الاجتماعية للمعيش، وهي أسس تأثرت بنائيًّا بالتقدم العلمي، والتكنولوجي، اللذين أعادا تنظيم المجال الاجتماعي. ربما كان ماذهب إليه المفكر الألماني يورجن هابرماس صحيحًا في أن التكنولوجيا "هي في كل مرة مشروع اجتماعي- تاريخي، يتم فيها، ومن خلالها تخطيط المجتمع، وفق مصالح المسيطرين عليه.."(١٤١). وهذا ما يثير أسئلةً جديدة حول شكل الهوية الثقافية التي تقترحها العولمة، وثورة الاتصالات الحديثة، كما يثير الأسئلة حول أثر هذا التقدم التكنولوجي المتسارع على الهويات الثقافية القومية.

-٢ -٦ الهويات الفردية، والهوية الكلية

تعتمد أية هوية قومية على تاريخ يعمل بوصفه أرضية مشتركة لعامة شعب ما من جهة، ويمثل الصفات المميزة لمجموعة من الناس من جهة أخرى، بحيث "يجمع هذا التاريخ المشترك ما بين مكونات العلاقة الجماعية المذكورة آنفاً؛ مظاهر شعب شاهد، وأعراق هوية ثقافية خاصة"(١٤٢). فغالبًا ما نشأ التفكير في الثقافات القومية بوصفها أوعية تُنقل، أولا: بمحتوياتها من جيل إلى آخر، وهي حكر وحيد لأمة واحدة، وثانياً: بتمييز فضائي يتكون من مناطق ثقافية لها فرادتها، وهو فهم عكس شعبية الأفكار القائمة حول كمال الثقافات، وطهارتها، من جهة، كما ربط على نحو وثيق بين الهوية والسلالة من جهة أخرى، ذلك برغم خضوع الهويات السلالية إلى جانب اجتماعي يصوغها، بالقدر ذاته الذي تخضع به الهويات القومية، ففي المجال السلالي، كما هي الحال في مجال القومية، لا يوجد شيء اسمه سلالة نقية، بل إن القوميات حقًّا، هي "قوميات مهجنة". فالقومية ليست من معطيات الطبيعة، وأيًّا ما كانت الروابط البعيدة التي قد تربطها ببعض الجماعات السلالية السالفة، فإن القوميات نتاج تكوين تاريخ حديث نسبيًا؛ بُنيت جميعها من عناصر ثقافية متنوعة.

وعلى الرغم من أن هناك من يرى فكرة الدولة القومية بوصفها التنظيم الأساسي، وبؤرة الإشعاع، لبناء هوية ثقافية جمعية، فإن هناك على الجانب الآخر من

يرى –لأسباب متنوعة– "أن هذه العلاقة بين الدولة والهوية، قد أضحت علاقة متآكلة"(١٤٣). فلم يعد ممكنا التفكير في الهوية من خلال صيغة التجانس القديمة نفسها. وليس صحيحًا أنه حين نكون منتبهين إلى اختلافات الهويات، وتناقضاتها، وتجزؤاتها، وتمزقاتها الداخلية العميقة، فإننا نكون واعين بتجانسها، فلم تعد هذه الهويات تمتلك نوع الفاعلية التفسيرية الشاملة والمؤثرة التي كانت لها من قبل(١٤٤). ولم يعد الآن، في مكنة أية دولة أن تحتكر عملية التنشئة الاجتماعية، كما كانت من قبل، حتى لو زعمت ذلك. حيث تواجه دبلوماسية الدول الآن، تنظيمات، وشبكات دولية، يحل فيها العمل الفردي محل النظام المؤسسي. وسواء كانت هذه الشبكات لمشاريع تنتشر في أنحاء العالم، أو لمبشرين، أو لتكافلات تجارية، أو أيديولوجية، أو عرقية، فإن العلاقات الدولية هذه، هي –في النهاية– نتاج هيكل العلاقات الفردية، فضلاً عن أن تنوع الإغراءات الدولية، التي يتعرض إليها الأفراد، وتعددها، تحررهم جزئيًا من وصاية الدولة"(١٤٥).

وقد شهد القرن العشرون ثلاثة تطورات كانت تشجع الاتجاه نحو تحديد الهوية من منظور ثقافي، كان أول هذه التطورات، تعاظم الدور المسند إلى الوعي، والمعرفة، والعلم، مع زيادة كبيرة في القوة الإنتاجية للعمل، وهو ما أوجد إحساسًا بمحدودية النطاق الاقتصادي، وإمكانية إخضاعه إلى التحكم البشري. أما ثاني هذه التطورات، فكان هذا التحول الذي اتجه من تأكيد الادخار والتضحية، إلى تأكيد زيادة الاستهلاك، حيث نشأ الاستهلاك المكثف، والثقافة المكثفة بوصفهما نطاقين أساسيين لتكوين الهوية الشخصية. وأخيرًا، كان هناك تحول آخر اتجه؛ من نموذج صراع مجتمعي يقوم على العلاقة بين رأس المال والعمل، إلى نموذج تعاوني ارتبط –في الولايات المتحدة بخاصة– بمصطلح "الحقبة التقدمية". وهذا ما ساعد على ظهور خيال جديد، يهتم بالصراع فوق المادي؛ الشخصي، والاجتماعي، على حدٍّ سواء، القائم على الوسائل الذهنية"(١٤٦).

وقد أقام التشجيع العالمي للفردية، مجتمعاً مع التعددية الإثنية والثقافية المتزايدة، وهي تعددية نجمت عن الهجرات الواسعة، والشتات السكاني، وضعف الروابط القومية، وهي عوامل كانت حاسمة في التحرك نحو طرف صناعة "الأجنبية"، كما لعب –في الآن ذاته– ما يطلق عليه الاحتفال بالهوية الفردية الذاتية، المرتبط ضمنًا بالتنظيم الاجتماعي العقلاني، دورًا رئيسًا في التأسيس العالمي لأشكال متنوعة من الأقليات ذات الهويات الذاتية والجمعية(١٤٧).

تعني الفردية شكل وحدانية أكثر حميمية؛ وحدانيتنا النهائية والمحسومة، وسيكون المقصود حينئذٍ تحقيق الذات بأكثر ما فيها من شخصي، وعصيٍ على كل مقارنة. ويمكننا هنا أن نترجم كلمة "التفرد" بتحقيق الفرد لذاته؛ تحقيق الذات، وذلك من خلال تبنى الفرد لخيارات يحارب من أجلها، ولا يحيل بشأنها إلى كونه مواطنًا، بل يستند إلى تصورات تأتيه من مصادر أخر. فهو يعمل، ويتنقل، ويعبر عن آراء، ويجري مقابلات ومبادلات، لنفسه أولاً، وللجماعات التي يمثلها بعد ذلك. حيث تواجه النزعة القومية بوصفها الإطار الجامع للهوية الثقافية التي ترعاها الدولة، تحديات متزايدة، تتمثل هذه التحديات في ميل الهوية الآن إلى الارتباط بالانتماءات ذات النطاق الضيق، أو المحدود، سواء على المستوى الإقليمي، أو غير الإقليمي، وذلك في ظل تقلص فعالية القدرة التكاملية للدولة، وهذا ما أفقدها جزءًا من معناها في النهاية. كما زاد من تفتت دور الجماعة الأخلاقية التي تضع المعايير، التي تدعم أنساق التوافق، والإجماع الأخلاقي. ويعد نجاحها في اجتذاب المزيد من المؤمنين بالمعايير التي تدعو إليها، وزيادة أعداد التابعين لها، وهي عملية تماثل بدورها عملية إيجاد الجماعة"(١٤٨).

كانت كل من النزعة الفردية، والإيديولوجيات الجماعية، ردود أفعال لأزمة الهوية الحديثة، فقُدّمَت

الهوية بوصفها اختيارًا؛ حيث قدمتها الفردية للأقلية القادرة على الاختيار؛ وقدمتها إيديولوجيات "الانتماء" بوصفها جائزة ترضية، للأغلبية غير القادرة على الاختيار. وكان هناك طلب مستمر على كلا النوعين. ولعل تعايشهما كان يبدو غير متطابق مع أنصار العقل. وعلى الرغم من التناقض التجريدي، فالمعادلتان تنمان عن وجود تكامل بينهما بمجرد وضعهما في مواجهة المنطق النفسي الاجتماعي للمجتمع القائم بطبيعته على دعامتين. فمن يتميز بسعة الحيلة يجد في الاختيار بهجة. أما بالنسبة إلى من يفتقر إلى سعة الحيلة، فإن العجز عن الممارسة الفعلية للاختيار، الذي يبدو من الناحية النظرية مفتوحًا، سيؤدي إلى المهانة، والاحتياج الشديد إلى تعويض نفسي، لا يتحقق إلا بالهوية التي تنشأ على نحو جماعي. وإلى الرجوع إلى التراث، وما ارتبط به من حنين.

وقد تعلقت النزعة الفردية الجديدة –بانحسار التقاليد والعادات من حياتنا، وهي ظاهرة ارتبطت بتأثير العولمة بمفهومها الشامل، أكثر من كونها مجرد أثر من آثار نظام السوق. فقد لعبت دولة الرفاهية دورها: ونشأت تحت عباءة النزعة الجمعية مؤسسات عملت على تحرير الأفراد من ثوابت الماضي. بل إن هناك من يذهب إلى "أننا بدلاً من أن ننظر إلى عصرنا على أنه عصر تحلل أخلاقي، فإنه من الأفضل أن ننظر إليه على أنه عصر تحول أخلاقي. وإذا كانت النزعة الفردية المؤسسية ليست هي النزعة الأنانية، فليس لها الخطر ذاته على التضامن الاجتماعي، ولكنها تعني أننا يجب أن ننظر إلى أساليب جديدة لخلق هذا التضامن"[١٤٩]. خصوصًا "بعد أن تزامن تشظّي الهوية الاجتماعية، وتآكلها، مع غياب الاستقرار النسبي للدولة القومية، وأفول الاستقرار الذاتي للاقتصاد القومي، الذي ينبني عليه استقرار الهويات القومية، بوصفها أطرًا مرجعية تشير إليه"[١٥٠]. فمن الملاحظ في العقود الثلاثة الأخيرة بخاصة، هذا النمو المضطرد للهويات الفردية: "الأقليات، المجموعات الإثنية الصغيرة، الطوائف إلخ." وذلك على حساب الهويات الجمعية، أو القومية، وهو تفتيت يمس أكثر ما يمس الهويات الجمعية، والقومية بخاصة، ويسهل جمعَها في إطار أكبر، مثل القرية التي تنشد الوصول إليها سياسات العولمة، وذلك عبر مساعدة الأنا الفردية، أو الأنا الجزئية "Micro" في الوصول إلى أعلى حدودها الجمالية، متسمة بسماتها الكلية في أقصى درجات خصوصيتها وانعزالها، بصرف النظر عن انتمائها القومي، وذلك من خلال عملية مركبة لتفكيك آليات الحنين والولاء، وهما العنصران اللذان ربطا طويلاً حيوات مجموعة من الأفراد بوحدة حياة واحدة، عبر نشاط مناسب من الخيال. وهذا ما حدث تحت شعار التعددية في المجتمع الأمريكي بخاصة، أما المسألة "فليست تفضيل التعددية، لكن عبادتها، فعبادة الأثر تلك، تؤدي إلى تخريب البحث المتزن عن الحقيقة عن طريق الميل بها إلى الولع الأمريكي بالكم، المتمثل في أن الأكثر هو الأفضل"[١٥١]. ولكنها أكثرية لا تبتعد عن نزعة احتوائية أيضًا، وهو ما يشير إليه الشعار القومي الأمريكي الذي يظهر على العملة والرموز الرسمية في الولايات المتحدة الأمريكية؛ "E Pluribus Unum" أي "واحد من كثير"، أو "من الكثير واحد"، وهو شعار مقتبس من قصيدة لفيرجيل يقدم فيها وصفة إعداد كرة الجبن! هذه التعددية يراها أوكتابيو باث على نحو مختلف حين يذهب إلى أن "المجتمعات الصناعية، بغض النظر عن اختلافاتها الأيديولوجية، أو السياسية، أو الاجتماعية، تصر على تحويل اختلافاتها الكيفية، أي الإنسانية، إلى تناسق كمي، وتطبق نظم الإنتاج الجماعي على الأخلاق، والفن، والمشاعر، وفي هذا إلغاء للتعارض، والاستثناء، على نحو قد يغلق سبل الوصول إلى التجارب العميقة التي تمنحها الحياة إلى الإنسان، والتي تكمن في إدراك الحقيقة بصفتها وحدة تتفق فيها الأضداد، إن القوى الجديدة تلغي الوحدة بقرار، وتلغي معها الحب، وهو الصورة المستترة، والملحمية للمشاركة"[١٥٢] وعلى

الرغم مما تعانيه العبارة من اضطراب، فإنه اضطراب شديد الدلالة على العلاقة الجدلية التي استنتجناها من قبل حول الاهتمام الشديد بالفردي مقرون في سياسات العولمة باهتمام لا ينفصم بالكلي.

ثمّة عوامل ثلاثة على الأقل تساعد على تفجر الخصوصيات غير المحددة جيدًا على هذا النحو وهي: ارتداد الأيديولوجيات السياسية التعبوية، والأزمة التي تؤثر على أشكال التكامل المجتمعية، وتلك التي تؤثر على النظم الإمبريالية الأخيرة. إن إعادة النظر في الأيديولوجيات السياسية من شأنها أن تضعف عمليات التعبئة الحزبية، وأن تنال من الصيغ السياسية لشرعية الدول والأنظمة، وأن تؤدي بالتالي إلى زيادة الاتجاهات إلى الفوضوية: وعندئذ يتم تنشيط عمليات تحقيق الذاتية الخصوصية على سبيل الإحلال. وتتجلى هذه العملية كأوضح ما يكون في أوروبا الوسطى والشرقية، في بداية التسعينات(١٥٣).

أما الخلاصة التي يمكنني استنتاجها في هذا السياق فهي اهتمام خطابات العولمة المختلفة -التي تخضع في معظمها لتصور حضاري واحد- بقطبين اثنين هما، قطب الهوية الجزئية "Micro identity" في أضيق تمثلاتها، والتي يشار إليها في هذا التناول باسم الهوية الفردية، وتضم فضلاً عن الهويات الفردية، الهويات الصغيرة التي يطلق عليها أحيانا الهويات الاجتماعية أو الثقافية الفرعية، أو التحتية "subcultures"(١٥٤)، والثاني هو قطب الهوية الكلية "Macro identity" في أوسع تمثلاته، وأهملت هذه السياسات ما بينهما؛ الهويات القومية بخاصة. من هنا يجد تساؤلنا عن ثوابتٍ ما نسبية، يمكن تأطيرها، أو كشف حراكها التاريخي، لمفهوم الهوية ما يبرره، وهذا ما يدفع بالمفهوم إلى بعده السياسي، وذلك عبر السؤال الدائم عن الفضاءات المتاحة التي يمكن فيها توظيف هذا المتخيل على الجانب الاجتماعي، وصناعته، خصوصًا إذا سعت تكتلات إنسانية كبرى، على المستوى الافتراضي، مثل "الصينيين، أو العرب ، أو الهنود" إلخ. إلى إنجاز توازن في الخطاب المعرفي القائم، وتفكيك مركزيته الأمريكية الأوروبية، وهذا ما يصعب تحقيقه إلا عبر اشتراك أكبر عدد من الخبرات الإنسانية والتاريخية لهذه الحضارات فيه، وهو سبب إشارتنا إلى البعد القومي وأهمية توظيفه -على المستوى البراجماتي- في علاقته بمتخيل الهوية، من أجل تفكيك هذه الهيمنة القائمة من جانب واحد على الثورة المعرفية الجديدة، في أثناء التعامل النقدي مع مفهوم الهوية! وهو جانب يجاوز التعريف إلى التوظيف، وفي ظل العولمة التي تنتمي سياساتُها إلى ثقافة لها أصولٌ غربية متقاربة؛ تقوم -بشراسة- بفرض هيمنتها على الثقافات الأخَر، يصبح البحث في علاقة الثقافة بالهوية ملحًا.

إن رأس المال الرمزي المهيمن في حراكه الأمريكي الغربي المعاصر، لا يحاول طمس رؤوس الأموال الرمزية لدول الأطراف بخاصة، بل يحاول أن يعمل من خلالها. "فالرأسمالية لا تتقدم إلا على أرض متناقضة، وعليها أن تتغلب على تلك التناقضات التي تُنتج أشكالها الخاصة للتوسع. فهي ليست عملية تحدث في نهاية التاريخ. بل إنها عمل على أرضية ثقافية ما بعد حداثية، تتحرك بوصفها تشكيلاً عالميًّا، برغم كونها مساحة متناقضة بالكامل(١٥٥). ففي المجتمع الحديث الذي ينتج استنساخًا منظمًّا ومضطردًا لنماذج ثقافية قوية مسيطرة، نجد أن وظيفة من له السيادة هي أن يقدم المركز الذي يحفظ تماسك المجتمع. فتصبح الثقافة السائدة على هذا النحو ثقافة هيمنة؛ ثقافة يهتدي إليها، وثقافة تحول مفهومي، واستيعاب عقدي، ثقافة تقدم نفسها بوصفها مثلاً، وتقدم مقاييسها بوصفها مقاييس عالمية؛ ثقافة تتطلب الاحترام والتنافس"(١٥٦).

هكذا تزعزع الثبات الذي حظيت به الهويات الثقافية الوطنية في تاريخها الطويل، بوصفها معتقدًا اجتماعيًّا، وسياسيًّا على أقل تقدير، بعد أن قام الاهتمام بالهوية الفردية بنقل مختلف تجليات الهويات العالمية

وآدابها وثقافاتها اتفاقًا واختلافًا، تباينًا واندغامًا، إلى مختلف أرجاء البشر على ظهر البسيطة، من خلال تدفقات هائلة، وشديدة التفاوت في آن، إلى كل إنسان في الكون، بصرف النظر عن هويته الخاصة المتخيلة، أو مكانه الجغرافي الذي يبعده عن الآخرين، وهذا ما غير المعادلة القديمة لمفهوم الهوية، فأصبحت الثقافة هوية، ولكنها ليست بالهوية، إذ أصبح الاختيار الذي يمكن أن يتبناه المرء لمتخيله عن هويته أكثر اتساعًا بما لا يقارن، من ذي قبل، فنتاج التدفق الثقافي الهائل بين الثقافات، نتاج رحب، معبّأ بفضاءات لا نهائية هجينة، تتنامي على نحو حاد، وتضاعف على الدوام الهويات الفردية، في داخل الهويات القومية، بصفتها هويات مرتبطة باختيارات أفراد، وبما يرتضيه كل فرد لنفسه من ثقافات متداخلة، وهذا ما يقلل من حجم المشترك بينه وبين أفراد مجتمعه الوطني، أو القومي من جهة، فتصبح مساحة الآخرية متسعة إلى حدٍّ قد يقربه ممن كان يسميه "آخر" إبان سيادة الدولة القومية، من جهة أخرى، وقد أشعلت هذه الهجنة، على المستوى القومي، حدة الدعوات المنادية بالهوية القومية، والتي أرى أنها مرحلة لن تدوم طويلاً، وما نحصل عليه هنا وصف، لا تقويم، لأن تقليل الحدود القومية اللازمة لمتخيل هوية قومية ما عن نفسها، على الرغم مما يبدو من أنه يسير باتجاه التفتيت، فإنه سيضم فضاءً أوسع من الهويات على المستوى الكلي، لكن مستوى الوعي بها سيتغير، ويختلف على نحو كبير عن المفاهيم القومية التي كانت سائدة في الأدبيات القومية والوطنية، في علوم السياسة، والاجتماع، الكلاسية والمدرسية.

٢-٧ سيادة الدولة القومية، وتحولات القانون الدولي

أدى انهيار القطب السوفياتي الذي بدأ في عام ١٩٨٩، إلى تحرر البلدان الشرقية، وإعادة توحيد ألمانيا، وقد تأكد بتفكك الاتحاد السوفياتي ذاته، في خريف عام ١٩٩١، الانتقال من نظام عالمي مستقر نسبيًّا، إلى نظام آخر يتعذر إدراك مكوناته. وأصبح حق الشعوب في السيطرة على مقدراتها هو المهيمن على إعادة رسم الحدود في شرق أوروبا، وفي آسيا الوسطى، وذلك دون قدرة على التكهن بعدد السيادات الجديدة الممكنة، أو طرائق توزيع السلطة السياسية والروحية، فضلاً عن التحكم في القوة العسكرية، والنقد، والشؤون الضريبية، وأدوات السياسة الاقتصادية، وذلك بعد أن اختفى مفهوم القطب، والكتل المنافسة، وغاب التراث الفكري للحرب الباردة، ولم يبق سوى التعددية المركزية، ومع تعدد القوى العسكرية المحلية، ازدادت مخاطر انبعاث مطامع إقليمية تصعب السيطرة عليها، في مواضع عديدة من العالم. ثم جاء انتشار الأسلحة النووية، والكيميائية، والبكتريولوچية، ليضيف إلى حالة الاضطراب والفوضى الكثير..

وقد مثّلَ التغيرُ في الوعي بمفهومي الزمان والمكان -الذي فرضته ثورة اتصالات حديثة فتحت الأمكنة والأزمنة بعضها على بعض- تحديًّا واجه الأنظمة الحاكمة، خصوصًا ما اتصل بتوظيف الدولة القومية السياسي لمفهوم الهوية، بحيث أضحى مفهوم الهوية الوطنية الذي كان يتسم بشكل من شكول الحماية والثبات، والذي ظل -في الدولة الحديثة- موظفًا لحماية الأيديولوجيا الوطنية، وفق ما تراه كل دولة -من أجل حماية مصالحها القومية والإستراتيجية- عرضة تبدل سريع مضطرد على المستوى المفهومي، وذلك بسبب تناقص قدرة الدولة الوطنية على الهيمنة على حدودها الإعلامية، وحقلها الثقافي، وهذا ما جعل من مشكلة الحفاظ على الهوية الوطنية في الدولة القومية، إشكالية مشتركة، تتفق عليها معظم الأنظمة في الدول الحديثة؛ "حيث تؤثر التحولات في طبيعة المعرفة، على السلطات العامة القائمة، وذلك على نحو يجبرها على إعادة دراسة علاقاتها -القانونية والفعلية- مع الشبكات الكبرى، وبوجه أعم، مع المجتمع المدني"(١٥٧).

أما أهم سمة من سمات التغير الحادث على الوعي

المعاصر بالزمن، فهي تحرر الوعي من خضوع فهمه للزمن، مرتبطًا بانغلاقية المكان، فضلاً عن تحرره من احتكامه إلى توقيت الدولة الوطنية المغلق، وإيقاعاته، حيث يجري الآن عبر وسائل الاتصال المعاصرة، تنظيم متواتر يسهم في توحيد الإيقاعات الزمنية المتعددة، في إيقاع عالمي –أو عولمي- واحد برغم تشتته! ومع اتساع التحكم الدولي الاقتصادي، والبيئي، والاجتماعي، ازدادت أهمية التغيرات الحادثة على القانون الدولي، "وتأثيراته على نظم الحكم القومية، وفي الهيئات الدولية، والأنظمة الدولية القائمة على المعاهدات، والاتفاقيات الدولية، فضلاً عن الهيئات المدنية الدولية التي تزاول الآن وظائف عامة عالمية، دفاعا عن حقوق الإنسان"(١٥٨). وقد نجحت هذه المنظمات غير الحكومية في مجاوزة الحكومات جزئيًا، مثلما نجحت في الهروب من مركزية الدولة، وسلطتها، فشملت المنظمات القوية غير التابعة للدول شركات كبيرة متعددة الجنسيات، ومؤسسات مالية عالمية، والأمم المتحدة، والشركات السياسية مثل الاتحاد الأوروبي، والتحالفات العسكرية مثل منظمة حلف شمال الأطلنطي (NATO) (١٥٩)، وغير ذلك..

وقد دفع –في ظل هذه المعطيات- النمو الجديد لوقائع السلوك الاقتصادي المعاصر، الذي شهد تطورًا تقنيًا غير مسبوق، مقترنًا بانفتاح إعلامي هائل، فضلاً عن ذيوع وسائل الاتصالات الحديثة، من أقمار صناعية، وشبكات معلومات، وحاسبات آلية متقدمة، بتغيير حثيث على كثير من المفاهيم القانونية التي لم تعد تقبل الحصار في أطر محلية محدودة سابقة، أو في بنيات مغلقة، ولا تنصاع إلى النماذج القديمة "Old Paradigms" التي نشأت في فترة الحداثة، بحيث إننا لا نعدو الحق إذا قلنا إن الخط الرسمي الفاصل بين الشئون الداخلية والخارجية يتداعى سريعا. فبعد أن تصاعد تأثير رأس المال الأجنبي على الرأسمال القومي، وعلى السياسات الاقتصادية القومية، وبعد ازدياد الاعتماد الدولي المتبادل الذي بلغ حدًّا من التشابك لا تستطيع معه أية دولة –مهما كانت قوتها- إشباع جميع حاجاتها الضرورية اعتمادًا على قدرتها الذاتية، وبعد بروز الولايات المتحدة بوصفها مركزًا مهيمنًا، وقطبًا –يبدو حتى الآن- وحيدًا، ويقوم بتأكيد هيمنته يومًا بعد آخر، وهو يسعى إلى الانفراد بالتأثير على القرار الدولي في النظام العالمي الجديد، وذلك من خلال توظيف قدرته في التدخل العسكري المباشر، تهديدًا وممارسة، حماية لمصالحه "بنما، الصومال، العراق، يوغسلافيا"، أو لمصالح حلفائه؛ "الكيان الصهيوني"، حدثت تحولات مفهومية مهمة على المستوى القانوني بخاصة، فتغيرت حدود كانت لصيقة بمفاهيم قانونية، وبمبادئ تشريعية عامة، حافظ عليها النظام الدولي عددًا من العقود. أما أهم هذه المفاهيم التي مسها التغير، فتلك التي ارتبطت بالتحول الحادث على مبدأ يُعد من أهم مبادئ القانون الدولي، وهو مبدأ سيادة الدولة الوطنية على حدودها؛ وأعني بالسيادة(١٦٠) في هذا السياق؛ ولاية الدولة في حدود إقليمها ولاية مطلقة، وانفرادية على جميع الأشخاص والأملاك.

ساعدت ثورة الاتصالات، وتكنولوجيا الإعلام على إضعاف هائل لسيادة الدولة الوطنية على الإعلام في أراضيها، الأمر الذي دوَّل الأحداث المحلية، وخلق لها مسئولية جمعية، كما سمح هذا الانفتاح الإعلامي –على نحو كبير- بالتواصل بين الشعوب، وبزيادة تأثير ما يسمى بالمجتمع الدولي على سيادة الدولة المفردة على أراضيها ومواطنيها، فلم يعد المجتمع الدولي –بعد هذا الانفتاح- مكونًا من مجموع الشخصيات القانونية الممثلة له، بل يكاد يصبح شخصية قانونية منفصلة، وهو وضع قد أدى إلى اندغام بعض الحدود بين القانون الدولي والقانون الداخلي، بل أصبحت أولوية القانون الدولي على القانون الداخلي للدولة –في بعض التصرفات- هي السائدة والمقبولة الآن، فلم يعد للدولة الوطنية سلطة القول الفصل بالنسبة إلى ما

يحدث في داخل أراضيها، خصوصًا في التشريعات التي تخص قضايا البيئة، وحقوق الإنسان، وحقوق الأقليات، وحقوق الأطفال. إلخ. بل جاوز هذا التغيير المفاهيمي والسلوكي مجاليه؛ السلمي والعسكري، إلى التدخل في حق دول أخرى ذات سيادة، في حرية امتلاك سلاحها الرادع، وإلى تقييد هذا الحق، بما في ذلك حق الدولة في القيام بأبحاثها العلمية، خصوصًا تلك الأبحاث التي تتسم بدرجة ما من قابلية توظيفها العسكري فضلاً عن منعها من الحصول على تقنيات تتعلق بتصنيع ما يسمى "الأسلحة الإستراتيجية"، وذلك تحت دعوى المحافظة على المصلحة المشتركة للجماعة الدولية، وهي عناصر تثير القلق. فطبيعة الصراعات مبهمة، ولا يخضع أسلوب تداركها، ومجرياتُها، أو إنهاؤها إلى أية قواعد مجردة حاسمة. "فبعد اضمحلال حق الحرب، و"تسوية النزاعات بالوسائل السلمية"، ذلك الحق الطوباوي الذي كان سائدًا -إلى حدٍّ كبير- في ظل النظام الدولي القديم، ومع خصخصة العنف. لم ينجح شيء في موازنة تلك المظاهر الجديدة للفوضى العالمية، فعلاً وروحًا"(١٦١). وهذا ما منح المجتمع الدولي مساحة كبيرة يلعب فيها دورًا غير مسبوق في قضايا كانت إلى وقت قريب تقع ضمن اختصاصات الدولة الوطنية، وفي مجال سيادتها على أراضيها أو مواطنيها، بحيث جاوز القانون الدولي الآن دوره التعايشي، إلى دور أكثر فاعلية وخطورة في آن، وهو الدور المنوط بإخضاع ما يمكن أن يوصف بالخارج عن الشرعية الدولية، وهو وصف يشتبك بمفاهيم فضفاضة من جهة، ويرتبط تنفيذه بقدرة مركز دولي قوي، محدود، على إخضاع الآخرين لهذه المفاهيم من جهة أخرى.

كما يكمن في هذا التغير الحادث على المفاهيم والمبادئ القانونية بعد آخر وهو إمكانية إساءة ما يُسمى بحق التدخل الدولي، فضلاً عما يسبق استخدام هذا "الحق" من كيل بأكثر من مكيال، في قضية واحدة، مثل تصرفات المجموعة الدولية بخصوص السلاح النووي الكوري، أو الإيراني، مقارنة بالسلاح النووي الإسرائيلي، على سبيل المثال، بسبب الخوف مما يسمى إساءة التصرف به، "فإذا أردنا أن نسألَ سؤالاً يكسر الألفة قليلاً" لقلنا: ماذا عن السلاح النووي الأمريكي ذاته؟ فهي الدولة الوحيدة التي استخدمته بالفعل! إن الشواهد على الكيل بأكثر من مكيال كثيرة، وهذا طبيعي -على أية حال- من منظور منطق القوة، أما المأخذ الثاني الذي يبدو جليًّا من الوهلة الأولى، فهو أن هذا الحق في التدخل على مستوى التشريع الدولي، أو على مستوى التنفيذ هو حق مقصور على القادر؛ الدول النووية الكبرى بخاصة، تلك التي يمكنها فعليًا أن تحرك الرأي العام حشدًا للتأييد، أو أن تحرك قواتها من أجل الإنذار أو التهديد، وهذا ما يخلط علاقة المصلحة بالحكم من جهة، وبالحق من جهة أخرى، على نحو يُخضع هذه القرارات إلى مقاصد بأعينها، ويسمها بدرجة كبيرة من غياب التجرد، أوعدالة التقويم. وتجدر الإشارة إلى بعد آخر هنا، يتمثل فيما يوفره امتلاك السلاح النووي من شكل حضور سياسي مؤثر وقوي على المستوى الدولي، فجميع البلدان الحائزة لأسلحة نووية، أيًّا كانت عقيدتها الإستراتيجية، تؤمن أن قدرة الردع التي يوفرها السلاح النووي لها ميزة مزدوجة: فهي تحبط، من جانب، أي عدوان أجنبي على الإقليم الوطني، وتتيح، من جانب آخر، توسيع حرية العمل السياسي خارج الحدود. فلا تُمسّ سيادة الدول —على نحو عام- إلا حين يكون ذلك مُتيسرا (من الناحية الفيزيائية، والعسكرية، والاقتصادية)، وهذا ما تتعرض إليه دائمًا، الدول الصغيرة، والضعيفة نسبيا، من قبل الدول الكبرى، تلك الدول النووية التي أثبتت أن تمسكها بسيادتها الخاصة، لا يكون إلا عبر الحدّ من سيادة الدول الأخرى.

نحن هنا أمام نظام دولي، يحكم لمصالح "الأقوياء"، عبر حزمة فضفاضة من المفاهيم (يراد بها في هذا السياق جملة من المنطوقات الإنجازية المؤسَّسة،

القابلة للتغيير، والتلاعب)، وتظل الأوضاع كلها "متوقفة على السياسة التي تُوظّف هذه المفاهيم"(١٦٢) وهي سياسة ارتبطت، أكثر من أي وقت مضى، بمصالح الدول الكبرى، وبتحالفاتها، فعلى الرغم من إمكانية أن يقترن سلوك سياسي معين بفكرة الحرية، وبمبدأ حقوق الإنسان، فإن تطبيقه لا يعني خلوه من الأهواء، والمصالح، والأمثلة على ذلك كثيرة. فمازال المجتمع الدولي بعيدًا عن قدرة تطبيق هذه المفاهيم، تطبيقًا عادلاً، لأن القانون لدولي يواصل تبعيته المفرطة للدول ذات القوة. وهي دول عندما تنتقل إلى تطبيق ما تسميه مبادئ حقوق الإنسان، أو حينما تريد ان تقف ضد "الجرائم المرتكبة ضد الإنسانية"، فإنها تقوم بذلك -غالبًا- على نحو انتقائي، ومنحاز، وغير منزه عن الغرض، وذلك من خلال إستراتيجيات معقدة، بل متناقضة في بعض الأحيان، وهذا ما يؤكد وقوع النظام العالمي الجديد تحت رحمة دول "لا تتمسك بسيادتها فحسب، وإنما تبسط هيمنتها على المحفل الدولي برمته؛ تدفعها مصالحها إلى التدخل في هذا المكان، دون سواه، مثلما حدث في الكوسوفو مثلًا دون الشيشان، هذا إذا ما أردنا الاقتصار على أمثلة معاصرة"(١٦٣).

ثالثًا: الخاتمة

أود في النهاية، أن أشير إلى أن السمات التي قمت بتحديدها، هي أهم الركائز -في رأينا- التي يمكن أن نسند إليها بدء تاريخ العولمة من جهة، ونحدد من خلالها سياساتها، وآليات حراكها، من جهة أخرى، ومنها آليات، ساعدت على خلق الفضاء اللازم الذي حوّل مفاهيم ثقافية غربية نسبية إلى "حضارة كوكبية"، برغم كونها لا تزيد على ثقافات محلية تاريخية، تمتلك أصول معرفية واجتماعية متقاربة. وهي في حقيقتها ثقافات، تحاول بسبب تقدمها التقني، أن تفرض نفسها كوكبيًّا الآن، على المستويين الثقافي، والاجتماعي، وذلك برغم إن مفهوماتها الثقافية، ليست بالضرورة مفهومات أكثر منطقية، أو علمية، من غيرها من ثقافات.

وقد ذكرنا من قبل، إن لسياق الحضارة الجديد فهمًا، كانت تدعمه روح عصر التنوير، من خلال اهتمامها بالتطور البشري العلماني والتقدمي. ثم ارتبط هذا الفهم بعد ذلك بحضارة غربية صناعية حديثة؛ وهي حضارة علوم وتقنية، وقد أكدنا في السياق ذاته أننا لا نستطيع أن نغض الطرف عن التشابه بين المجتمعات الأوروبية في حيواتها، وعدد هائل من أنماط المعيشة الأمريكية، وهو تشابه ليس في مصلحة الأطراف بأية حال، لأن التشاكلات القوية بين التصور الأمريكي، والتصور الأوروبي، برغم ما تحمله هذه التشاكلات من تناقضات، هي تشاكلات سهلة الاندماج والتوافق على الدوام، وهذا ما قد يؤدي إلى إضعاف آليات المقاومة في ثقافات الأطراف، ذلك لأن الثقافة الأمريكية السائدة الآن، من الوجهة السياسية، مازالت حتى اليوم -في أسسها الفلسفية- "ثقافة من إفراز حركات التنوير، الفرنسي، والإنجليزي، أي أن هذا التنوير هو مصدر قناعتها الأساسية، ونهاية تفكيرها"(١٦٤). فعلى الرغم من وجود التنافس الأمريكي الأوروبي الذي قد يصل إلى درجة الصراع، والحرب الثقافية، فإن انتصار طرف ما، لا يضعف الآخر، كما كان الوضع في الحروب التقليدية، بل يقويه! وذلك لانتماء هذه الثقافات إلى نموذج بنائي رأسمالي واحد. إن معارضة الهيمنة الرأسمالية الأوروبية للهيمنة الأمريكية ليست - بالضرورة- مضادة لمنطق الرأسمالية في حقيقته"، (١٦٥) بقدر ما تمثل رأسمالية أخرى صاعدة تبحث لنفسها عن مكان، وهذا ما يدل على صحة الرأي الذي يذهب إلى "أن الاستثمار الأمريكي يساعد أكثر مما يعوق امتداد الرأسمالية الأوروبية، على نحو أوضح يمكن القول إن التوسع الرأسمالي قد يكون مكملاً، أكثر من كونه منافسًا للتوسعات الرأسمالية الأخر.

أخذت الثقافة الأمريكية، ذات الأصول الأوروبية، بعدًا حضاريًا مهيمنًا على ثقافات العالم الآخر، من خلال شبكة متداخلة من العناصر، وهي عناصر يصعب

الفكاك منها، دون وجود تكتلات قوية عالمية بديلة، على المستويين النظري والمادي، أما أبرز هذه العناصر، فهو سيطرة تلك المظلة الشاسعة من النظام الرأسمالي، على أنحاء الكرة الأرضية، وكوكبة أزماته، عن طريق توظيف القدرة التقنية من جهة، وفرض منتجاتها السلعية، عبر حركة تداول كوكبية من جهة أخرى، وهي منتجات اتخذت طابعًا "فتشيًّا"، له غواياته، فلا يمكننا النظر إلى التكنولوجيا الآن إلا من خلال بعدها السياسي، أما وسيلة التكنولوجيا، وأداتها الناجعة في خلق هذا التأثير السياسي، فكانت استبدال الصورة بالكلمة، فالصورة لغة عالمية لا تحتاج إلى فائض قول، استخدمتها سياسات العولمة، التي تهيمن عليها ثقافة شعبية أمريكية، لخلق تيار قوي –يصعب مقاومته– من التدفق الثقافي، يجاوز الثقافات المحلية، واللغات، وقد ساعده على ذلك شيوع وسائط الاتصال الحديثة، وهي وسائط يسود فيها استخدام اللغة الإنكليزية على نحو هائل، وهذا ما دعم هذه اللغة، وخلق انتشارًا هائلاً لها في المعاملات على الشبكة بخاصة.

لقد أضعف تشجيع الفروقات الثانوية بين الهويات، فضلاً عن دعم الهويات الفردية، والعرقية، والإثنية، والهويات الجمعية الصغيرة، من قدرة الدولة القومية على فرض تماسكها القومي، الذي حافظت عليه من قبل، كما منعها المحافظة على تكتلاتها الثقافية الجمعية القائمة على فلسفات الولاء، والحنين، وهو وضع يشاكل تكوين المجتمع الأمريكي الهجين ذاته، في مستوى بنيوي على أقل تقدير، وهو وضع أسهم في تداعي مفاهيم القانون الدولي على نحو ملحوظ، وهو تداع أثر من جانب آخر على هذه التحولات، التي دعمته بدورها، وهذا ما وضع الثقافة الشعبية الأمريكية، وقيمها الكامنة من أفلام، وبرامج، ومأكل، ومشرب، وملبس، وأساليب حياة، بما تحمله هذه المنتجات من قيم اجتماعية، وثقافية، وغير ذلك، في الصدارة، فشهدنا من خلال هذا الإغراق الثقافي للمنتجات الثقافية الأمريكية بخاصة، عولمة ثقافية قوية، لها آثارها السياسية والاقتصادية والاجتماعية على بقية ثقافات العالم، وهو انتشار دعم متخيلاً يعتقد أن الثقافة الأمريكية الجماهيرية، وقيمها، تُعَدّ ممثلاً – دون منازع– للحضارة في زماننا المعيش!

أما ما أذهب إليه هنا فهو، ما يمكن أن تتخذه العولمة من شكول أخر، عديدة، غير ما هي عليه الآن، وذلك لأنه من الخطأ أن نوحد بين الواقعة (سمات العولمة، والأطراف المتحكمين بها، هنا الآن)، والممكن الآخر الذي يستطيع أن يجعل للعولمة وجهًا حضاريًّا بحق، فالعولمة في النهاية، برغم كونها عملية "Process"، بالمفهوم العلمي للكلمة، لا تعدو أن تكون مرحلة من مراحل تطور الرأسمالية المتأخرة، ووسيلة من وسائل خروج الرأسمالية المعاصرة من أزمتها التاريخية، على المستويين النظري، والتطبيقي. وأذهب إلى أن هذا هو ما يحدث الآن، عبر إشراك العالم كله في أزمة الرأسمالية المتأخرة، هنا تكمن الإشكالية الحقّ، التي تطرحها العولمة على ثقافات الأطراف، وعلى شعوب الحضارات القديمة بخاصة. وهذا ما حاول الجزء الأول من هذا العمل أن يوضحه. فلن يتسنى للعولمة أن تتخذ شكلاً جديدًا أكثر إنسانية، وأشد مراعاة لقيم الثقافة، والتعليم، والتربية، النسبية، لشعوب العالم المختلفة، إلا بقدرة الثقافات الأخر؛ ثقافات الحضارات القديمة بخاصة، على المقاومة الواعية، وذلك بما تملكه من قدرة نسبية على الحشد القومي، والاجتماعي، وما تستطيع توظيفه من استخدام سياسات الولاء الوطني، والحنين، عندئذٍ ينشأ النزاع بين الثقافة والحضارة، بين شكلين من الشكول العديدة المكنة للعولمة؛ يقدم الشكل الأول نفسه بوصفه حضارة. أما الشكل الثاني فهو ذاك الغائب المحتمل، والآخر الممكن الذي تحاول ثقافات الأطراف المقاوِمَة أن تصل إليه، عبر إرغام من يقدم ثقافته بوصفها حضارة، على تقديمها بوصفها ثقافة. إن التناظر بين القوة الثقافية الرمزية، والقوة

المادية، والعسكرية، والتكنولوجية، خادع، لأنه افتراض لا يضع الإمكانات والقوى الكامنة لدول، تعدُّ جوانب غير ظاهرة من ثقافاتها، أقوى كثيرًا من قواها المادية، في الحسبان، ويظل هذا التناظر الموظف بين المادي، والعسكري، والرمزي -وما يدفع به من تأثيرات متبادلة، بينها، مهيمنًا على التيار العام لسياسات العولمة حتى الآن، وإن كنا نؤمن في النهاية، بأنه على الرغم من أن حركة التاريخ، ليست تلك التي يرسمها لنا الغرب، وأن اندراجنا -الواعي- فيها لا يعني استلابنا أمامها، فإن فكرةَ الثقافة النقية التي لايلوثها الاختلاط، وإن جاءت من فكر نقدي مختلف، تقع في الفخِّ ذاته أحادية النظرة التي تؤدي إلى نفي الآخر، وأنا ما زلت ممن يرون، باختصارٍ شديد، أن حركةَ الوعي المقاوم، تعي جيدًا، سطحيةَ الدعوى التي تنادي بتفادي بُنَى المعرفة الغربية.

يعد هذا التناول توضيحاً لما أشير إليه من أن كل تكنولوجيا تفرز أيدولوجيتها، حيث لا يمكننا استيعاب التغيرات الاجتماعية، والثقافية، المعاصرة، دون فهم آثار التكنولوجيا الكامنة من خلفها، فكل قفزة تكنولوجية جديدة تخلق تأثيرات اجتماعية، وثقافية، بينة على مختلف البيئات العالمية، وهذا ما يثير أسئلةً جديدة حول شكل الهوية الثقافية التي تقترحها العولمة وثورة الاتصالات الحديثة وأثر هذا الشكل على الهويات الثقافية الأخر، والسبل الصحيحة لإدارة الصراع معه إلخ. إن طرحي هذا يقف معادياً للطرح الذي يرى التكنولوجيا مفهوماً محايداً، إن التكنولوجيا في بعدها الاجتماعي ممارسة تاريخية، أي أنها ترتبط بشكل تبادلي مع أبعاد اقتصادية، وثقافية، وسياسية، تصوغ شكل الوجود القائم، وتؤثر بشكل رئيس في مضمونه ووظيفته. أي أن لها محمولاً سياسيًّا دائمًا، "فالتكنولوجيا سياسة قبل أن تكون أي شيء آخر، لأن منطقها الأول هو منطق السيطرة، والسياسة تفترض دوماً وجود سائسين ومسوسين، وهي سياسة أيضاً لأنها تخدم مصالح القوى الاجتماعية المسيطرة في العصر الراهن"(١٦٦).

أود في النهاية، أن أشير إلى أن السمات التي قمت بتحديدها، هي أهم الركائز -في رأينا- التي يمكن أن نسند إليها بدء تاريخ العولمة من جهة، وسياساتها، وآليات حراكها من جهة أخرى، ومنها آليات، ساعدت على خلق الفضاء اللازم الذي حوّل مفاهيم ثقافية غربية نسبية إلى مفهوم لحضارة كوكبية، برغم إنه لا يزيد على كونه ثقافة محلية تاريخية، تمتلك أصولاً معرفية واجتماعية متقاربة، انتشرت بسبب تقدمها التقني، واستطاعت أن تفرض نفسها كوكبيًّا الآن، على المستويين الثقافي، والاجتماعي، وذلك برغم إن مفهومات هذه الثقافة، ليست بالضرورة مفهومات أكثر منطقية، أو علمية من مفهومات غيرها من الثقافات. أما سؤال العولمة الأهم فلا يتعلق -في ظني- بالسمات أو بالمفاهيم فقط، بل يتعلق بالمالك المستخدم لأدوات نشر هذه المفاهيم ووسائلها من وسائط اتصال حديثة "ميديا" وخلافه، فلا يمكننا أن نتجاهل التأثير الحادث عن المفاهيم والأفكار السياسية، والاقتصادية، والفكرية، والثقافية، التي يسعى إلى تحقيقها على مستوى كونيّ مالكُ هذه الأدوات، ولا يمكننا أن نظن أن السلوك الإعلامي لا يخدم مصالح القائمين عليه، مهما غُلِفَّ هذا السلوك بأبعاد إنسانية، برغم وعينا أنه يمكن أن تمنح وسائل الاتصال وجهًا عالميًّا للثقافات، وتخرجها من محيطها الإقليمي، لكن الأمر سيظل في آخر المطاف رهينًا بمالك هذه الوسائل، وبالتوازن الدولي في إدارة هذه الملكية وحوزها، أي كل ما يكسر الاحتكار، والاحتكار المتعدد في

هذا السوق.

الهوامش والإحالات

١- بادى، برتران، ماري – كلودسموتس، **انقلاب العالم: سوسيولوجيا المسرح الدولي**، ترجمة، سوزان خليل، القاهرة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦، ص، ٢٣٠.

٢- انظر: أحمد زايد، "عولمة الحداثة وتفكيك الثقافة الوطنية"، **عالم الفكر**. ٣٢: ٧-٣٨.

٣- نفسه.

٤- انظر: محمد محيي الدين، "عالم جديد يتخلق"، (عرض لكتاب مانول كاستي حول عصر المعلومات)، **عالم الفكر**، ١١٢: -٢٧٥ ٨٨.

٥- انظر: مايك فيذرستون، وآخرون، **محدثات العولمة**، ترجمة، عبد الوهاب علوب، مراجعة وتقديم، جابر عصفور، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ص، ٩٤.

٦- انظر: بيير بورديو، مرجع سابق، ص، ٢٣٤.

٧- مايك فيذرستون. وآخرون، مرجع سابق، ص، ١١١.

٨- انظر: جووست سمايرز، **الفنون والآداب تحت ضغط العولمة**، ترجمة، طلعت الشايب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ص، ٢٢٧.

٩- انظر: أنتونى جيدنز، **الطريق الثالث تجديد الديمقراطية الاجتماعية**، ترجمة، أحمد زايد، محمد محيي الدين، مراجعة وتقديم، محمد الجوهري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص ص، -٦٢ ٣.

١٠- نفسه، ص، ٦٥.

١١- انظر: أنطوني كينج، "فضاءات الثقافة، فضاءات المعرفة"، في: **الثقافة، والعولمة، والنظام العالمي**، تحرير: أنطوني كينج، ترجمة، محمد يحيى، شهرت العالم، هالة فؤاد، ط، ٢، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١، ص، ٣٢.

١٢- انظر: جووست سمايرز، مرجع سابق، ص: ٢٢١.

١٣- مايك فيذرستون، وآخرون، مرجع سابق، ص، ٩٤.

١٤- أولف هانرز، "سيناريوهات ثقافات الأطراف"، في: **الثقافة والعولمة والنظام العالمي**، تحرير، أنطوني كينج، ترجمة، محمد يحيى، شهرت العالم، هالة فؤاد، مراجعة، محمد يحيى، ط، ٢، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١، ص، ١٧٨.

١٥- انظر: رونالد روبرتسون، العولمة: **النظرية الاجتماعية والثقافية الكونية**، ترجمة، أحمد محمود، ونورا أمين، مراجعة، محمد حافظ دياب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، ص ص، ١٣٢-٣

١٦- انظر: أنطوني كينج، "فضاءات الثقافة، فضاءات المعرفة"، في: **الثقافة، والعولمة، والنظام العالمي**، مرجع سابق، ص، ٣٤.

١٧- مايك فيذرستون، وآخرون، مرجع سابق، ص ص، -١٠٠ ١.

١٨- جوناثان فريدمان،، "النسق العالمي، والعولمة، ومتغيرات الحداثة"، في: **فيذرستون، مايك، وآخرون**، مرجع سابق، ص، ١٠٩.

١٩- انظر: رولاند روبرتسون، "النظرية الاجتماعية، والنسبية الثقافية، ومشكلة العالمية"، في: **الثقافة والعولمة والنظام**

العالمي، مرجع سابق، ص، -١١٦ ٧.

٢٠- مايك فيذرستون، وآخرون، مرجع سابق، ص، ١٠٤.

٢١- هانس- بيتر مارتين، هارالد شومان، **فخ العولمة: الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية**، ترجمة عدنان عباس علي، ط، ٢، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠٣، ص، ٢٩٦.

٢٢- انظر: تشارلز تِلى، **الحركة الاجتماعية ١٧٦٨ – ٢٠٠٤**، ترجمة وتقديم، ربيع وهبه، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ص ص، -٢٠٥ ٦.

٢٣- انظر: برتران بادى، ماري – كلودسموتس، مرجع سابق، ص ص، -١٩٣ ٤.

٢٤- انظر: ستاسى ليندساى، "الثقافة، والنماذج الذهنية، والرخاء القومي"، في: **الثقافات وقيم التقدم**، تحرير، لورانس إى. هاريزون، صمويل پي. هنتجتون، ترجمة، شوقي جلال، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ص ص، -٤٦٩ ٧٠.

٢٥- انظر: ريموند وليامز، **الكلمات المفاتيح**، ترجمة، نعيمان عثمان، تقديم، خلال أسد، مراجعة، محمد بريري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ص ، ١١٧.

٢٦- مورين توريم، "الخصوصية والثقافة"، في: **الثقافة والعولمة والنظام العالمي**، مرجع سابق، ص، ٢١٤.

٢٧- انظر: ريموند وليامز، مرجع سابق، ص ص: ٥٩ و ١١٦-١٢٠.

٢٨- والرشتين إيمانويل، "العالمي والمعين (المخصَّص): التوفيق بين نظريات الثقافة المتعارضة"، في: **الثقافة، والعولمة، والنظام العالمي**، تحرير، أنطوني كينج، مرجع سابق، ص، ٢٥١.

٢٩- لورانس إى هاريزون، وصمويل پى. هنتنجتون، مرجع سابق، ص، ٣٦٢.

٣٠- جوناثان فريدمان، مرجع سابق، ص، ١٠٧.

٣١- انظر: رونالد روبرتسون، **العولمة: النظرية الاجتماعية والثقافية الكونية**، مرجع سابق، ص، ٢١٤.

٣٢- انظر: مايك فيذرستون، وآخرون، مرجع سابق، ص، ١٠٧.

٣٣- انظر: أنطوني كينج، "فضاءات الثقافة، فضاءات المعرفة"، في: **الثقافة، والعولمة، والنظام العالمي**، مرجع سابق،٢٠٠، ص، ٢٠.

٣٤- انظر: ريموند وليامز، مرجع سابق، ص ص، ١١٦ – ٢٠.

٣٥- انظر: سيد محمد غنيم، **سيكولوجية الشخصية؛ محدداتها، قياسها، نظرياتها**، القاهرة، دار النهضة العربية، د. ت، ص ص، -١٠٠ ١.

٣٦- انظر: نفسه، ص، ١٠١.

٣٧- مايك فيذرستون، وآخرون، مرجع سابق، ص، ٣١٢.

٣٨- انظر: إدغار موران، **روح الزمان: النخر، الجزء الثاني**، ترجمة، د. أنطوان حمصي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥، ص، ٢٩٠.

٣٩- انظر: ميشيل دي سورتيو، سطوة الكلام (الجموع)، باريس، ديكليه دوبروبر، ١٩٦٨، في: **موران، إدغار، روح الزمان: النخر، الجزء الثاني**، ترجمة د. أنطوان حمصي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥، ص، ٢٩١.

٤٠- انظر: هاريزون لورانس إى، – وصمويل پى. هنتنجتون، **الثقافات وقيم التقدم**، مرجع سابق، ص، ٣٦٢.

٤١- انظر: مايك فيذرستون، وآخرون، مرجع سابق، ص، ١٠٩.

٤٢- انظر: أولف هانرز، "سيناريوهات ثقافات الأطراف"، في: **الثقافة والعولمة والنظام العالمي**، تحرير، أنطوني كينج، ترجمة، محمد يحيى، وشهرت العالم، وهالة فؤاد، مراجعة، محمد يحيى، ط، ٢، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١. ، ص، ١٧٩

٤٣- انظر: عبد الهادي، علاء، "شعرية الهوية ونقض فكرة الأصل، الأنا بوصفها أنا أخرى، دراسة ثقافية"، **عالم الفكر**، ٣٦: ٢٧٥- ٣٣١.

٤٤- انظر: بيير بورديو، **أسئلة علم الاجتماع، حول الثقافة والسلطة والعنف الرمزي**، ترجمة، إبراهيم فتحي، القاهرة، دار العالم الثالث، ١٩٩٥، ص، ٢٣٤.

٤٥- والرشتين إيمانويل، مرجع سابق، ص، ١٥٠.

٤٦- انظر: تيري إيجلتون، **فكرة الثقافة**، ترجمة ثائر ديب، سوريا، دار الحوار، ٢٠٠٠، ص، ٣٣.

٤٧- انظر: مارسيل ميرل، **سوسيولوجيا العلاقات الدولية**، ترجمة، حسن نافعة، بيروت، دار المستقبل العربي، ١٩٨٦، ص، ٥٠٨

٤٨- اسوالد شبنغلر، **تدهور الحضارة الغربية**، ترجمة، أحمد الشيباني، ج، ١، بيروت، دار مكتبة الحياة، د. ت، ص، ٥٤٦.

٤٩- رونالد روبرتسون، العولمة: النظرية الاجتماعية والثقافية الكونية، مرجع سابق، ص، ٢٥٩.

٥٠- انظر: ريموند وليامز، مرجع سابق، ص،٤٤.

٥١- نفسه.

٥٢- فرانسوا بيرو، **فلسفة لتنمية جديدة**، تقديم، علال سيناصر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٨٣، ص، ٢٣٩.

٥٣- ريموند وليامز، مرجع سابق، ص، ٥٨.

٥٤- انظر: نفسه، ص ص، ١١٦- ١٢٣.

٥٥- انظر: تيري إيجلتون، مرجع سابق، ص، ٣٣.

٥٦- انظر: تزفيتان تودوروف، **فتح أمريكا، مسألة اللآخر**، ترجمة، بشير السباعي، مراجعة، فريال غزول، ط٢، دار العالم الثالث، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ص. ٢٧١-٢.

٥٧- انظر: تيري إيجلتون، مرجع سابق، ص، ١٥٤.

٥٨- إيمانويل والرشتين، مرجع سابق، ص، ١٥٠.

٥٩- إدوارد سعيد، **الثقافة والإمبريالية**، ترجمة، كمال أبو ديب، القاهرة، مكتبة مدبولي، ص، ٨٠.

٦٠- انظر: مايك كرانغ، **الجغرافيا الثقافية: أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية**، ترجمة، د. سعيد منتاق، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠٥، ص، ٢٠١.

٦١- انظر: رولاند روبرتسون، **النظرية الاجتماعية، والنسبية الثقافية، ومشكلة العالمية**، مرجع سابق، ص، ١١٦.

٦٢- اسوالد شبنغلر، **تدهور الحضارة الغربية**، ترجمة، أحمد الشيباني، ج، ٢، بيروت، دار مكتبة الحياة، د. ت، ص، ٥٩٠.

٦٣- انظر: تيري إيجلتون، مرجع سابق، ص، ١٢٨.

٦٤- انظر: عبد الحسين شعبان، **الإنسان هو الأصل: مدخل إلى القانون الدولي الإنساني وحقوق الإنسان**، تقديم

محمد السيد سعيد، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ص، ١٧.

٦٥- نفسه.

٦٦- نفسه.

٦٧- انظر: جووست سمايرز، مرجع سابق، ص ص، ٢٨٠-١ .

٦٨- انظر على سبيل المثال لا الحصر: **قرارات الأمم المتحدة بشأن فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي، (حتى عام ١٩٧٩)**، مؤسسة الدراسات الفلسطينية بيروت، ١٩٨٠.

٦٩- انظر: بيير رينوفان، جان باتيست دوروزيل، **مدخل إلى تاريخ العلاقات الدولية**، ترجمة فايز كم نقش، بيروت، باريس، منشورات البحر المتوسط، ط٣، ١٩٨٩، ص، ٣٦٦.

٧٠ – انظر: محمد العالم الراجحي، **حول نظرية حق الاعتراض في مجلس الأمن الدولي**، الجماهيرية الليبية، طرابلس، الدار الجماهيرية للتشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٩. ص ص، .

٧١- انظر: فريدريك جيمسون، ماساو ميّوشى (تحرير)، **ثقافات العوْلمة**، ترجمة، ليلى الجبالى، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤، ص، ٣٧.

٧٢- نفسه، ص، ٣٦.

٧٣- انظر: عبد الحسين شعبان، مرجع سابق، ص،٣١.

٧٤- انظر: برتران بادى ماري – كلودسموتس، مرجع سابق، ص، ٢٠٩.

٧٥- نفسه، ص، ٢١٣.

٧٦- نفسه، ص، ٢١٨.

77- See: Anthony Brewer, Marxist *Theories of Imperialism: A Critical Survey*. London, Routledge & Kegan Paul. 1980. pp. 284- 5.

٧٨- انظر: فريدريك جيمسون، ماساو ميّوشى، مرجع سابق، ص،٩٢.

٧٩- انظر: فردريك جيمسون، **التحول الثقافي: كتابات مختارة في ما بعد الحداثة ١٩٨٣- ١٩٩٨**، ترجمة، محمد الجندي، مراجعة، د. فاطمة موسى، تصدير، السيد يسين، القاهرة، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٠، ص ص، ١٢٦-٧ .

٨٠- انظر: محمد محيي الدين، "**عالم جديد يتخلق**"، مرجع سابق.

٨١- باربارا أبو الحاج. "لغات ونماذج للتبادل الثقافي"، في: **الثقافة والعولمة والنظام العالمي**، تحرير، أنطوني كينج، مرجع سابق، ص، ٧٤.

٨٢- جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة، أحمد حسان، القاهرة، صدر هذا الكتاب بالتعاون مع البعثة الفرنسية للأبحاث والتعاون، دار شرقيات، ١٩٩٤، ص، ٢٨.

٨٣- انظر: برتران بادى ماري – كلودسموتس، مرجع سابق، ص ص، ١٤٦-٧ .

٨٤- انظر: محمد محيي الدين، مرجع سابق.

٨٥- انظر: ريجيس دوبري، **حياة الصورة وموتها**، ترجمة، فريد الزاهي، المغرب، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢، ص، ٢٩٢.

٨٦- مرجع سابق، ص، ٥٦.

٨٧- سمير أمين، **التبادل غير المتكافئ وقانون القيمة**، ترجمة، عادل عبد المهدي، بيروت، دار الحقيقة، ١٩٧٤، ص، ١٠٢.

٨٨- فرانسوا بيرو، مرجع سابق، ص، ١٦٣.

89- A. G. Frank, *Crisis in the World Economy and Crisis in the third World*. London. Heinman. 1980.

من: أحمد زايد، مرجع سابق، (لم يُذكر كاتب المقال رقم الصفحة التي اقتبس منها).

٩٠- سمير أمين، **مابعد الرأسمالية**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٨، ص، ١٠٠.

٩١- نفسه، ص، ٢٩.

٩٢- انظر: نفسه، ص، ٨٠.

٩٣- نفسه، ص، ٧٢.

٩٤- بيير بورديو، **عن "التلفزيون" وآليات التلاعب بالعقول**، ترجمة، د. درويش الحلوجي، القاهرة، المحروسة للنشر والمعلومات بالتعاون مع قسم الترجمة والنشر بالمركز الفرنسي للثقافة والتعاون، ١٩٩٩، ص، ٢٥.

٩٥- ريجيس دوبري، مرجع سابق، ص، ٧٥.

٩٦- انظر: نفسه، ص ص، -٣٩١.

٩٧- انظر: ميشيل مافيزولي، **تأمل العالم، الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية**، ترجمة، فريد الزاهي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ص ص ، ٥٣-٤.

٩٨- جيلبير دوران، **الخيال الرمزي**، ترجمة علي المصري، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١،ص، ١٢١.

٩٩- بيير بورديو، **عن "التلفزيون" وآليات التلاعب بالعقول**، مرجع سابق، ص، ٣٦.

١٠٠-ريجيس دوبري ، مرجع سابق، ص، ١٥٤.

١٠١-رولان بارت، **العلبة النيرة، رسالة عن التصوير الشمسي، رسالة في التصوير الشمسي**، ترجمة إدريس القري، مراجعة محمد البكري، المغرب، الدار البيضاء، كتاب فضاءات مستقبلية، ١٩٩٨، ص ص، ١٥-٦.

١٠٢-تزفيتان تودوروف، **فتح أمريكا**، مرجع سابق، ص، ٢٧٢.

١٠٣-رولان بارت، **العلبة النيرة**، مرجع سابق، ص، ١٠٦.

104- Jean Baudrillard, "The Ecstasy of Communication", trans. John Johnston in the; *Anti Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.), Port Tournsand. Wash: Bay, 1983. p. 130.

من: نيكولاس رزبرج، ما بعد الحداثة، ترجمة، ناجي رشوان، مراجعة، محمد بريري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص، ٤٥.

١٠٥- جاك دريدا، وآخرون، **المصالحة والتسامح وسياسات الذاكرة**، ترجمة، حسن العمراني، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ٢٠٠٠، ص، ٩.

١٠٦- انظر: نفسه، ص، ٨٦.

١٠٧- ريجيس دوبري ، مرجع سابق، ص، ٢٨٩.

١٠٨- جووست سمايرز، مرجع سابق، ص، ٢٥٧.

١٠٩- نفسه، ص، ٢١٤.

١١٠- أحمد زايد، مرجع سابق.

١١١- مايك فيذرستون، وآخرون، مرجع سابق، ص، ٢٤.

-١١٢ برتران بادى ماري – كلودسموتس، مرجع سابق، ص، ٩١.

-١١٣ مايك فيذرستون، وآخرون، مرجع سابق، ص، ٨١.

-١١٤ انظر: بيير بورديو، **أسئلة علم الاجتماع**، مرجع سابق، ص، ٢٣٤.

-١١٥ مايك كرانغ، مرجع سابق، ص، ١٠٩.

-١١٦ مايك فيذرستون، مرجع سابق، ص، ١٠٩.

-١١٧ جووست سمايرز، مرجع سابق، ص، ٢٢٩.

-١١٨ انظر: أولف هانرز، مرجع سابق، ص، ١٧٨.

-١١٩ نفسه، ص ص،-١٧٧ ٩.

-١٢٠ جووست سمايرز، مرجع سابق، ص، ٢٦٧.

-١٢١انظر: أولف هانرز، مرجع سابق، ص، ١٨٢.

-١٢٢ هربرت شيلر، أ، **المتلاعبون بالعقول - كيف يجذب محركو الدمى الكبار في السياسة والإعلان ووسائل الاتصال الجماهيري خيوط الرأي العام**، ترجمة، عبد السلام رضوان، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٦، ص، ١٩٥.

-١٢٣ يورغن هابرماس، **التقنية والعلم كأيديولوجيا**: دراسة علمية، ترجمة، د. إلياس حاجوج، سوريا، دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٠، ص، ١١.

-١٢٤ انظر: مارسيل ميرل، **سوسيولوجيا العلاقات الدولية**، ترجمة، حسن نافعة، دار المستقبل العربي، بيروت، ١٩٨٦، ص، ٢٢٧.

-١٢٥ جاك دريدا، **ما الذي حدث في حدث ١١ سبتمبر**، ترجمة، صفاء فتحي، مراجعة، بشير السباعي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣، ص، ٥٦.

-١٢٦ انظر: ستيوارتهول، "**المحلي والعالمي: العولمة والأثنية**"، مرجع سابق، ص ص، -٥٤ ٥.

-١٢٧ انظر: بيير بورديو، **أسئلة علم الاجتماع** مرجع سابق، ص،٢٤٣.

128- See: Bertrand. Russell, *Power*. London, Unwin Book. Sixth Impression.1971, p. 25.

-١٢٩ انظر: برترانبادى، ماري – كلودسموتس، مرجع سابق، ص،١٤٠.

-١٣٠ انظر: باربارا أبو الحاج، مرجع سابق، ص، ٧٦.

-١٣١ انظر: مايك فيذرستون، وآخرون، مرجع سابق، ص، ١١٠.

-١٣٢ انظر في هذا الخصوص: **بول سالم**، "**الولايات المتحدة والعولمة - معالم الهيمنة في مطلع القرن الحادي والعشرين**"، المستقبل العربي، ٢٢٩: -٧٨ ٩٠.

-١٣٣ إدغار موران، **روح الزمان: العصاب**، ج، ١، ترجمة د. أنطوان حمصي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥، ص، ٩٧-٨.

-١٣٤ ريتشارد هيسي، "العقلانية والأسطورة في العصر الذري، ضرورة السلام الشامل كإطار للبحث عن الهوية الثقافية" في: **أبحاث المؤتمر الخامس للمجموعة العربية الأوروبية للبحوث الاجتماعية، الهوية الثقافية للزمان**، تحرير مراد وهبة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٢، ص، ٤٨.

-١٣٥ باربارا أبو الحاج، مرجع سابق، ص، ٨٥.

136- Paulo. Freier, *Pedagogy of the Oppressed*. New York, Herder and Herder. 1971. p. 13.

في: هربرت شيلر ، أ، مرجع سابق، ص، ٢٢.

١٣٧- هربرت شيلر، أ، مرجع سابق، ص، ١٥.

١٣٨- نفسه، ص، ١٦.

١٣٩- هاريزون لورانس إى. – وصمويل پى. هنتنجتون، **الثقافات وقيم التقدم**، مرجع سابق، ص،٤٦٩.

١٤٠- أولف هانرز ، مرجع سابق، ص، ١٧٨.

١٤١- يورغن هابرماس، مرجع سابق، ص، ٧٨.

١٤٢- مايك كرانغ، **الجغرافيا الثقافية** مرجع سابق، ص، ٢١٨.

١٤٣- انظر: أنطوني كينج، "فضاءات الثقافة، فضاءات المعرفة"، في: **الثقافة، والعولمة، والنظام العالمي**، مرجع سابق، ص، ٣٢.

١٤٤- انظر: ستيوارت هول، مرجع سابق، ص، ٧٧.

١٤٥- نفسه، ص، ٧٥.

١٤٦- فيذرستون مايك ، وآخرون، مرجع سابق، ص، ٣٠٦.

١٤٧- انظر: جووست سمايرز، مرجع سابق، ص ص، -٢٢٤ ٥.

١٤٨- انظر: مايك فيذرستون، وآخرون، مرجع سابق، ص، ٢٠٢.

١٤٩- انظر: أنتونى جيدنز، مرجع سابق، ص ص، -١٧٠ ١.

١٥٠- ستيوارت هول، مرجع سابق، ص، ٧٥.

١٥١- راسل جاكوبي، **نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللا مبالاة**، ترجمة، فاروق عبد القادر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠١، ص، ٤٨ و ٤٣.

١٥٢- أوكتابيو باث، **متاهة الوحدة**، ترجمة، نادية جممال الدين، الكويت، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢، ص ص، -٢٠٩ ١٠.

١٥٣- برتران بادى، ماري – كلودسموتس، مرجع سابق، ص، ٤٣.

154- See: Dick Hebdige, Subculture: *The Meaning of Style*, London, Methuen, 1979, p. 148.

١٥٥- انظر: ستيوارت هول، مرجع سابق، ص ص، -٦٥ ٧.

١٥٦- مايك فيذرستون، وآخرون، مرجع سابق، ص ص، -١٩٦ ٧.

١٥٧- جان فرانسوا ليوتار، **الوضع ما بعد الحداثي**، مرجع سابق، ص، ٢٩.

١٥٨- بول هيرست، وجراهام تومبسون، مرجع سابق، ص، ٢٨٥.

١٥٩- انظر: تشارلز تِلى، مرجع سابق، ص، ٢٠٥.

١٦٠- انظر: إحسان هندي، **مبادئ القانون الدولي العام في السلم والحرب**، دمشق، دار الجيل، ١٩٨٤، ص ص، ١٧٢-٥.

١٦١- بادى. ماري برتران، – كلودسموتس، مرجع سابق، ص، ١٧٥.

١٦٢- انظر: جاك دريدا. وآخرون، مرجع سابق، ص ص، -١٣٠ ١.

١٦٣- نفسه، ص، ٣٦.

١٦٤- ريتشارد هيسي، مرجع سابق، ص، ٤٨.

165- Anthony Brewer, op, cit, p. 293.

-١٦٦ هربرت ماركوز، **الإنسان ذو البعد الواحد**، ترجمة جورج طرابيشي، ط، ٣، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٨، ص، ١٩.

المراجع العربية

- الراجحي، محمد العالم، **حول نظرية حق الاعتراض في مجلس الأمن الدولي**، (الجماهيرية الليبية: طرابلس، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٩).
- زايد، أحمد، "**عولمة الحداثة وتفكيك الثقافة الوطنية**"، عالم الفكر، ٣٢: -٧ ٣٨.
- سالم، بول، "**الولايات المتحدة والعولمة؛ معالم الهيمنة في مطلع القرن الحادي والعشرين**"، المستقبل العربي، ٢٢٩: -٧٨ ٩٠.
- سمير، أمين، **مابعد الرأسمالية**، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٨).
- شعبان، عبد الحسين، **الإنسان هو الأصل: مدخل إلى القانون الدولي الإنساني وحقوق الإنسان**، تقديم محمد السيد سعيد، (القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ٢٠٠٢).
- عبد الهادي، علاء، "**شعرية الهوية ونقض فكرة الأصل، الأنا بوصفها أنا أخرى، دراسة ثقافية**"، عالم الفكر، ٣٦: -٢٧٥ ٣٣١.
- غنيم، سيد محمد، **سيكولوجية الشخصية؛ محدداتها، قياسها، نظرياتها**، (القاهرة: دار النهضة العربية، د. ت).
- **قرارات الأمم المتحدة بشأن فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي**، (حتى عام) ١٩٧٩، (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ١٩٨٠).
- محيي الدين، محمد، "عالم جديد يتخلق"، (عرض لكتاب مانول كاستي حول عصر المعلومات)، **عالم الفكر**، ١١٢: -٢٧٥ ٨٨.
- هندي، إحسان، **مبادئ القانون الدولي العام في السلم والحرب**، (دمشق: **دار الجيل**، 1984).

المراجع المترجمة

- أمين، سمير، **التبادل غير المتكافئ وقانون القيمة**، ترجمة، عادل عبد المهدي، (بيروت: دار الحقيقة، ١٩٧٤).
- إيجلتون، تيري، **فكرة الثقافة**، ترجمة ثائر ديب، (سوريا: دار الحوار، ٢٠٠٠).
- تودوروف، تزفيتان، **فتح أمريكا، مسألة اللآخر**، ترجمة، بشير السباعي، مراجعة، فريال غزول، ط، ٢، (القاهرة: دار العالم الثالث، ٢٠٠٣).
- بادى، برتران، ماري – كلودسموتس، **انقلاب العالم: سوسيولوچيا المسرح الدولي**، ترجمة، سوزان خليل، (القاهرة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦).
- باث، أوكتابيو، **متاهة الوحدة**، ترجمة، نادية جمال الدين، (الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٢).
- بارت، رولان، **العلبة النيرة، رسالة عن التصوير الشمسي، رسالة في التصوير الشمسي**، ترجمة إدريس القري، مراجعة محمد البكري، (المغرب: الدار البيضاء، **كتاب فضاءات مستقبلية، ١٩٩٨**).
- بورديو، بيير، أسئلة علم الاجتماع، حول الثقافة والسلطة والعنف الرمزي، ترجمة، إبراهيم فتحي، (القاهرة: دار العالم الثالث، ١٩٩٥).
- **عن "التلفزيون" وآليات التلاعب بالعقول**، ترجمة، د. درويش الحلوجي، (القاهرة: المحروسة للنشر والمعلومات

بالتعاون مع قسم الترجمة والنشر بالمركز الفرنسي للثقافة والتعاون، ١٩٩٩).

- بيرو، فرانسوا، **فلسفة لتنمية جديدة**، تقديم، علال سيناصر، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٨٣).
- جاكوبي، راسل، **نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللا مبالاة**، ترجمة، فاروق عبد القادر، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠١).
- جيدنز، أنتونى، **الطريق الثالث: تجديد الديمقراطية الاجتماعية**، ترجمة، أحمد زايد، محمد محيي الدين، مراجعة وتقديم، محمد الجوهري، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩).
- جيمسون، فردريك، **التحول الثقافي: كتابات مختارة في ما بعد الحداثة -١٩٨٣ ١٩٩٨**، ترجمة، محمد الجندي، مراجعة، د. فاطمة موسى، تصدير، السيد يسين، (القاهرة: أكاديمية الفنون، ٢٠٠٠).
- جيمسون، فريدريك، ماساو ميّوشى (تحرير)، **ثقافات العوْلمة**، ترجمة، ليلى الجبالى، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤).
- دريدا، جاك، وآخرون، **المصالحة والتسامح وسياسات الذاكرة**، ترجمة، حسن العمراني، (المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ٢٠٠٠).
- دوبري، ريجيس، **حياة الصورة وموتها**، ترجمة، فريد الزاهي، (المغرب: الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢).
- دوران، جيليبر، **الخيال الرمزي**، ترجمة علي المصري، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١).
- رزبرج، نيكولاس، **ما بعد الحداثة**، ترجمة، ناجي رشوان، مراجعة، محمد بريري، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢).
- روبرتسون، رونالد، **العولمة: النظرية الاجتماعية والثقافية الكونية**، ترجمة، أحمد محمود، ونورا أمين، مراجعة، محمد حافظ دياب، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨).
- رينوفان، بيير، جان باتيست دوروزيل، **مدخل إلى تاريخ العلاقات الدولية**، ترجمة فايز كم نقش، ط. ٣، (بيروت وباريس: منشورات البحر المتوسط، ١٩٨٩).
- سمايرز، جووست، **الفنون والآداب تحت ضغط العولمة**، ترجمة، طلعت الشايب، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥).
- شبنغلر، اسوالد، **تدهور الحضارة الغربية**، ترجمة، أحمد الشيباني، ج. ١، (بيروت: دار مكتبة الحياة، د. ت).
- **تدهور الحضارة الغربية**، ترجمة، أحمد الشيباني، ج. ٢، (بيروت: دار مكتبة الحياة، د. ت).
- شيلر، هربرت، أ، **المتلاعبون بالعقول; كيف يجذب محركو الدمى الكبار في السياسة والإعلان ووسائل الاتصال الجماهيري خيوط الرأي العام**، ترجمة، عبد السلام رضوان، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٦).
- فيذرستون، مايك، وآخرون، **محدثات العولمة**، ترجمة، عبد الوهاب علوب، مراجعة وتقديم، جابر عصفور، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥).
- كرانغ، مايك، **الجغرافيا الثقافية: أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية**، ترجمة، د. سعيد منتاق، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠٥).
- ليندساى، ستاسى، "الثقافة، والنماذج الذهنية، والرخاء القومي"، في: **الثقافات وقيم التقدم**، تحرير، لورانس

إى. هاريزون، صمويل پى. هنتجتون، ترجمة، شوقي جلال، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥).

- ليوتار، جان فرانسوا، **الوضع ما بعد الحداثي**، ترجمة، أحمد حسان، (القاهرة: صدر هذا الكتاب بالتعاون مع البعثة الفرنسية للأبحاث والتعاون، دار شرقيات، ١٩٩٤).
- ماركوز، هربرت، **الإنسان ذو البعد الواحد**، ترجمة جورج طرابيشي، ط، ٣، (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨).
- مافيزولي، ميشيل، **تأمل العالم، الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية**، ترجمة، فريد الزاهي، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥).
- موران، إدغار، **روح الزمان: النخر، الجزء الثاني**، ترجمة، د. أنطوان حمصي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥).
- ميرل، مارسيل، **سوسيولوجيا العلاقات الدولية**، ترجمة، حسن نافعة، (بيروت: دار المستقبل العربي، ١٩٨٦).
- هابرماس، يورغن، **التقنية والعلم كأيديولوجيا: دراسة علمية**، ترجمة، د. إلياس حاجوج، (سوريا: دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٠).
- هانس- بيتر مارتين، هارالد شومان، **فخ العولمة: الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية**، ترجمة عدنان عباس علي، ط، ٢، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠٣).
- هيسي، ريتشارد، "العقلانية والأسطورة في العصر الذري، ضرورة السلام الشامل كإطار للبحث عن الهوية الثقافية" في: **أبحاث المؤتمر الخامس للمجموعة العربية الأوروبية للبحوث الاجتماعية، الهوية الثقافية للزمان**، تحرير مراد وهبة، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٢).
- وليامز، ريموند، **الكلمات المفاتيح**، ترجمة، نعيمان عثمان، تقديم، خلال أسد، مراجعة، محمد بريري، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥).

المراجع الغربية

- Baudrillard, Jean. *"The Ecstasy of Communication"*, John Johnston (trans.) in the; *Anti Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.), Port Tournsand. (Wash Bay, 1983).
- Brewer, Anthony. *Marxist Theories of Imperialism: A Critical Survey*. (London: Routledge & Kegan Paul. 1980).
- Frank, A, G. *Crisis in the World Economy and Crisis in the third World*. (London: Heinman. 1980).
- Freier, Paulo. Pedagogy of the Oppressed. (New York: Herder and Herder. 1971).
- Hebdige, Dick. Subculture: *The Meaning of Style*. (London: Methuen. 1979).
- Russell, Bertrand. *Power*. (London: Unwin Book. Sixth Impression.1971).

من الوعي إلى الفعل
مقاربات معاصرة في
مقاومة الخطاب السلطوي

د. عماد عبد اللطيف

قسم اللغة العربية – كلية الآداب- جامعة القاهرة

الملخـــص

هذا البحث جزء من إطار نظري يضع أساسًا لمشروع بلاغي عربي يستهدف مقاومة الخطابات السلطوية بواسطة إضعاف الأثر الذي تُحدثه في المخاطَب، وتوليد استجابات بلاغية مضادة له. يقدم البحث مراجعة لبعض أهم المقاربات المعرفية، التي ظهرت تقريبا في العقدين الأخيرين، والتي استهدفت -بطرائق مختلفة- مقاومة سلطة الخطاب والخطابات السلطوية. هدف البحث التعريف بهذه المقاربات؛ وهي التحليل النقدي للخطاب، والبلاغة النقدية، والكلام المضاد، وبلاغة المخاطب. يقوم البحث بعرض الأسس النظرية التي تنطلق منها هذه المقاربات، ومبادئ الممارسة التي تقترحها، وأهم الكتابات التي تمثلها؛ مع التركيز على طرائق تحديدها للخطاب السلطوي، والإجراءات التي تقترحها لمقاومته. ويناقش البحث في خاتمته إمكانية الإفادة من هذه المقاربات في إطار مشروع تكاملي لمقاومة سلطة الخطاب.

Abstract

This study is part of an Arabic rhetorical approach that aims at resisting the discourse of power through reinforcing the audience response against it. The study reviews four contemporary approaches: 1) Critical Discourse Analysis; 2) Critical Rhetoric; 3) Speaking back; 4) Rhetoric of Audience. It examines the theoretical background of each approach, its procedures and practices. In conclusion, the study examines the possibility of establishing an integrated approach that could challenge the discourse of power.

من الوعي إلى الفعل

مقاربات معاصرة في مقاومة الخطاب السلطوي

د. عماد عبد اللطيف

مقدمة

هذا البحث جزء من إطار نظري يضع أساسًا لمشروع بلاغي عربي يستهدف مقاومة الخطابات السلطوية بواسطة إضعاف الأثر الذي تُحدثه في المخاطَب، وتوليد استجابات بلاغية مضادة له. يقدم البحث مراجعة للمقاربات المعرفية، التي ظهرت تقريباً في العقدين الأخيرين، والتي استهدفت -بطرائق مختلفة- مقاومة سلطة الخطاب والخطابات السلطوية. هدف البحث التعريف بهذه المقاربات، وتحديد الفروق فيما بينها. يتضمن التعريف عرض الأسس النظرية التي تنطلق منها، ومبادئ الممارسة التي تقترحها، وأهم الكتابات التي تمثلها، مع التركيز على طرائق تحديدها للخطاب السلطوي، والإجراءات التي تقترحها لمقاومته. تختلف هذه المقاربات في الحقول المعرفية التي تنطلق منها، وفي تحديدها لطبيعة الخطاب السلطوي وآلية عمله، وفي الإجراءات المستخدمة في معالجته، كما تتباين من حيث طبيعة الظواهر التي تُخضعها للدراسة، والطرائق التي تقترحها لمقاومة الخطاب السلطوي. ويقوم البحث بالمقارنة بين هذه المقاربات استناداً إلى هذه الفروق.

يقوم البحث على بعض المسلمات التي تخص طبيعة السلطة والخطاب. ففيما يتعلق بمفهوم السلطة وتجلياتها وأنواعها يتبنى البحث مسلمةً مؤداها أن السلطة تتحدد وفقا لغاياتها ونتيجتها وليس وفقا لطبيعتها وجوهرها. ومن ثمّ، فإننا نتبنى مفهوما وظيفيا للسلطة، يرى أن السلطة هي ممارسة تؤدي إلى سيطرة وهيمنة حائزها على مفتقدها، ويلازمها من ثم الفصل والتمييز. وبناء على ذلك، فإن الخطاب السلطوي هو الخطاب الذي ينجز ويدعم سيطرة حائزي هذا الخطاب على مستهلكيه. والمفهوم السابق للسلطة متأثر إلى درجة كبيرة بطرح فان دايك (٢٠٠١)، الذي يعرِّف السلطة استنادا إلى معيار السيطرة. فكل ما يؤدي إلى السيطرة، ماديةً كانت أم رمزية، فهو سلطة. ويرتبط بذلك أهمية التمييز بين السلطة المادية الخالصة وسلطة الخطاب. ولا يتجلى هذا التمييز في طبيعة أدوات ممارسة السلطة؛ أعني القسر في مقابل الإقناع أو التضليل، فحسب، بل يتجلى كذلك في طبيعة السيطرة الناتجة عن كلٍ منها ومداها الزمني وإمكانية مقاومتها، وطبيعة ارتباطها بحائزها، وطبيعة العلاقة بين حائزها والخاضع لها...إلخ[١]. وعلى الرغم من ذلك، فإن لمعظم أشكال السلطات المادية تجليات خطابية، كما أن سلطة الخطاب قد تكون متبوعة أو مصحوبة أو مسبوقة أو متزامنة مع السلطة المادية. فهما، رغم تمايزهما، مترابطان بأكثر من وجه، ويندر الاقتصار على استخدام إحداهما في صورتها النقية لمدى زمني طويل.

لقد شهد العصر الحديث تراجعا نسبيا في استخدام السلطة المادية، خاصة مع انتشار وسائل الإعلام والوسائط التربوية التي يسرت إلى حد ما سبل تحقيق الهيمنة والسيطرة دون حاجة شديدة إلى القسر. وسوف تكون هذه الدراسة مقصورة على الأطروحات التي قُدمت لمقاومة سلطة الخطاب. ولكن، لأن سلطة الخطاب لا تُمارس في فضاء متخيل، وإنما في سياق واقعي متعين فإن مقاومة الخطاب السلطوي لن تصبح فاعلة إذا ما أُغفلت الترابطات بين الخطاب السلطوي المستهدف مقاومته والسياق الاجتماعي والسياسي والاقتصادي...الذي يتيح له ممارسة سلطويته. ومن ثم

فإن كل طموح لمقاومة الخطاب السلطوي هو، في الوقت ذاته، طموح لإبطال السلطة المادية المدعمة للخطاب السلطوي، والتي تؤسس سياق إنتاج هذا الخطاب وتلقيه.

يرتبط بالتمييز بين السلطة المادية وسلطة الخطاب تمييز آخر بين خطاب السلطة وسلطة الخطاب. ومن نتائج هذا التمييز أن الخطاب يمكن أن يمثل سلطة في حد ذاته، وأن خطاب السلطة ربما لا يكون –وذلك في أحوال نادرة– سلطويا. وذلك على خلاف مع أطروحة بورديو عن سلطة الخطاب[٢].

وأخيراً فإن البحث يستند إلى مسلمة تخص تعريف مصطلح 'الخطاب'. فالبحث يستخدم مصطلح الخطاب ليشير به إلى النص أو الكلام في حال الاستعمال الفعلي. وهو ما يعني أن النصوص التي تعتمد لغة صناعية ليست موضع نظر. وأن الاهتمام ينحصر فحسب في تحليل ودراسة نصوص وكلام طبيعيين، ينتجان ويستهلكان في واقع استخدام فعلي. غير أن هذا التقييد للمادة يواجهه انفتاح من زاوية أخرى؛ فالمقاربات التي يعرضها هذا البحث تتعامل مع الخطاب بوصفه جامعا لإطار واسع من الأنظمة السيميوطيقية، التي تشمل، بالإضافة إلى اللغة، الصورة والحركة واللون والصوت..إلخ.

يدرس البحث أربع مقاربات: هي: ١- التحليل النقدي للخطاب ٢- البلاغة النقدية ٣- الكلام المضاد ٤- بلاغة المخاطَب. تنتمي هذه المقاربات إلى حقلين معرفيين هما البلاغة وتحليل الخطاب. وفي حين تُعد مقاربتا التحليل النقدي للخطاب والبلاغة النقدية من التوجهات المعرفية المستقرة وواسعة الانتشار فإن المقاربتين الأخريين لا تزالان في مرحلة التشكل، وهما أقرب إلى الأعمال الفردية.

أولاً: التحليل النقدي للخطاب

منذ تسعينات القرن العشرين ظهر التحليل النقدي للخطاب Critical Discourse Analysis بوصفه توجها جديدا في تحليل الخطاب في الأوساط الأكاديمية في أوروبا الغربية. ومع نهاية القرن كان يمثل أحد أكثر توجهات تحليل الخطاب استقطابا للباحثين (بلومارت وبولكان(Blommart and Bulcaen2000، وقد وصفه ويدوسن H.G.Widdowson في عام ٢٠٠٤ بأنه أصبح حقلاً مكتظًا بالنشاط.

يحدد فان دايك[٣]، موضوع التحليل النقدي للخطاب بأنه دراسة الكيفية التي يقوم بها النص والكلام بتقنين وإنتاج ومقاومة اعتداءات السلطة الاجتماعية وهيمنتها ولا مساواتها. وأن المحلل النقدي للخطاب يسعى إلى فهم اللامساواة الاجتماعية والكشف عنها تمهيدا لمقاومتها. ومن ثمّ فإن التحليل النقدي للخطاب له توجه عام يستهدف، وفقا لتيتشر وآخرين[٤]، توعية البشر بالتأثيرات المتبادلة بين اللغة والبنى الاجتماعية، تلك التأثيرات التي لا يعيها البشر غالبا. ويقدم فايركلوف تفصيلاً أكبر لأهداف التحليل النقدي للخطاب. ففي مقدمة كتابه التأسيسي "اللغة والسلطة" الصادر في ١٩٨٩، يحدد أهداف الكتاب في هدفين؛ الأول هو المساعدة في تصحيح الإبخاس الشائع لأهمية اللغة في إنتاج علاقات السلطة وترسيخها، أما الثاني فهو المساعدة في زيادة الوعي بالكيفية التي تسهم بها اللغة في إنجاز هيمنة بعض البشر على بعض، لأن الوعي هو الخطوة الأولى نحو التحرر. هذا الوعي يمكِّن من مساعدة البشر على إدراك المدى الذي تعتمد فيه لغتهم الخاصة على المسلمات الشائعة، والطرائق التي يمكن لعلاقات السلطة أن تشكِّل بواسطتها هذه المسلمات الشائعة. ويرى فايركلوف أن الوعي الذي يحققه الاطلاع على نماذج من استخدام اللغة أداةً للقهر والهيمنة يمكن أن يكون حافزا على المقاومة والتغيير. وهو، وإن كان يثق في قدرة البشر على الخلاص من الهيمنة التي يمارسها بشر آخرون، فإنه يربط هذه القدرة بتطور وعي نقدي بهذه الهيمنة وأوضاعها. ويتحقق الوعي عن طريق التحليل النقدي للظواهر اللغوية والسيميوطيقية للخطاب؛ مثل المفردات والنحو والعلاقات النصية، واللون والصورة..إلخ. ومن ثم ينخرط المحللون

النقديون للخطاب في تحليلات تفصيلية لهذه العناصر، ويقومون بشكل مستمر بتأويلات تربطها بعلاقات السلطة في المجتمع.

فيما عدا الغاية التي يسعى التحليل النقدي للخطاب لتحقيقها فإن كل شيء فيه مبنيٌّ على التعدد، بدءاً من التسمية التي تُطلق عليه. فبينما يطلق عليه بلومارت وبولكان (٢٠٠٠) اسم "مدرسة School"، يرفض فان دايك هذا الاسم الذي يصر بلومارت عليه ويحاول التعليل له في كتابه الصادر في عام (٢٠٠٥)[٥]. ويذهب فان دايك (٢٠٠١) إلى أن التحليل النقدي للخطاب ليس توجها أو مدرسة أو تخصصا يُضاف إلى المقاربات الأخرى في تحليل الخطاب، بل يراه أقرب إلى هيئة أو منظور للتحليل والتنظير والتطبيق عبر حقل تحليل الخطاب بأكمله. وبينما يرى تيتشر وآخرون أن التحليل النقدي للخطاب يمثل منهجا في تحليل الخطاب، تذهب ليلي شاولياركي ونورمان فايركلوف[٦] إلى أنه يمثل منهجا ونظرية في الآن نفسه.

يصدق هذا التعدد على الأصول النظرية التي يستند إليها ممارسو التحليل النقدي للخطاب، والتي تختلف وفقا للتوجهات أو المناهج المتعددة التي تعمل في إطاره. هذه الأصول النظرية تشمل وفقا لفايركلوف وفوداك (١٩٩٧)، "الماركسية الغربية" وتضم أعمال أنطونيو غرامشي؛ خاصة تصوره للهيمنة، وأعمال مدرسة فرانكفورت، التي قدمت ما يُعرف ب"النظرية النقدية"، خاصة التطويرات التي أدخلها عليها يورغن هابرماس، وأعمال لوي ألتوسير خاصة نظريته حول الإيديولوجيا. كما تضم هذه الأصول مقاربة فوكوه في تحليل الخطاب، وكتابات باختين؛ خاصة تصوراته لتعدد الأصوات، ومفهومه للتناص الذي طورته جوليا كريستيفا فيما بعد. وأخيرا، كتابات فولوسينوف التي تقدم ما يعتبره المؤلفان أول نظرية لغوية للإيديولوجيا.

يرى فايركلوف وفوداك أن هذه الأصول النظرية يشترك فيها كل ممارسي التحليل النقدي للخطاب. غير أن فيليب ويورغنسن (٢٠٠٢) Marianne Jørgenson and Louise Phillips يذهبان إلى أن هذه الأصول لا يشترك فيها جميع ممارسي التحليل النقدي للخطاب، ويضربان مثالا على ذلك بفان دايك الذي يختلف مع تصور فوكوه للخطاب على أنه مُنتِج productive. ويميل إلى تصور معرفي اجتماعي للخطاب.

أما فان دايك نفسه فهو لا يحيل، في عرضه للأصول النظرية للتحليل النقدي للخطاب، إلى مدارس فكرية أو إلى كتابات مؤلف ما، أو إلى مناهج معينة؛ بل يحيل إلى مفاهيم مثل السلطة، الهيمنة، السيطرة، الإيديولوجيا، الطبقة، العرق، النوع، التمييز، المصالح، إعادة الإنتاج، المؤسسات، البنية الاجتماعية، النظام الاجتماعي. ويرى أن هذه المفاهيم بتصوراتها النظرية هي الأصول النظرية للتحليل النقدي للخطاب. والملاحظ أن بعض هذه المفاهيم، مثل النوع والعرق والتمييز والهيمنة، هي نفسها موضوع للتحليل النقدي للخطاب. وهو ما يعني أن العلاقة بينهما مركبة، حيث تمثل المفاهيم السابقة أساسا نظريا للعلم وموضوعا له في الوقت ذاته.

يرى تيتشر وآخرون (٢٠٠٠) أن الأصول النظرية للتحليل النقدي للخطاب تنقسم إلى أصول عامة يشترك فيها كل ممارسيه؛ وتضم نظرية لويس ألتوسير حول الإيديولوجيا، ونظرية ميخائيل باختين حول الأنواع Genre، والتقاليد الفلسفية لأنطونيو غرامشي ومدرسة فرانكفورت النقدية. أما الأصول الخاصة فهي تختلف بحسب كل ممارسة، فبينما يرتبط فايركلوف على سبيل المثال بميشال فوكوه وبنظرية ميشال هاليداي حول " اللغويات الوظيفية النسقية"، تتأثر روث فوداك وفان دايك بالنماذج المعرفية لتنظيم النص.

يؤدي التباين في الأسس النظرية بين التوجهات المختلفة للتحليل النقدي للخطاب إلى تباينات في تحديد طبيعة العلاقة بين الخطاب والمؤسسة الاجتماعية، وفي فهم الكيفية التي ينتج بها الخطابُ السلطةَ ويمارسها ويصونها. ومع ذلك، فإن هذه التوجهات تشترك في المنطلق اللغوي لتحليلاتها. وذلك استنادا إلى أن اللغة مجلىً للسلطة. وربما كان هذا الفهم العام للعلاقة

بين السلطة والخطاب جزءًا من المشترك العام بين ممارسي التحليل النقدي للخطاب. وهو يمارس، في الوقت ذاته، توجيها لأهداف ممارستهم الأكاديمية، التي تلخصها فوداك[٧] في "تحليل العلاقات البنيوية الكامنة والظاهرة للهيمنة والتمييز والسلطة والتحكم كما تظهر في اللغة في حال التعبير بواسطتها. وبصياغة أخرى، يهدف التحليل النقدي للخطاب إلى الفحص النقدي للامساواة الاجتماعية كما يُعبر عنها ويؤسسها ويسن لها قوانينها الاستخدام اللغوي". وعبارات فوداك لا تحدد هدف التحليل النقدي للخطاب فحسب، بل تنطوي على إدراك للعلاقة المتساندة، أو بالأحرى علاقة الإنتاج المتبادل، بين السلطة والخطاب. وتنطوي كذلك على تحديد أولي للمادة التي يدرسها التحليل النقدي للخطاب ممثّلةً في اللغة، وإن تجاوز كثير من التحليلات النقدية للخطاب اللغةَ إلى دراسة أنماط سيميوطيقية أخرى.

رصد فايركلوف وفوداك(١٩٩٧) ثماني توجهات مختلفة للتحليل النقدي للخطاب هي: ١- التوجه الفرنسي في تحليل الخطاب، خاصة كتابات ميشيل بيشوه، ٢- اللغويات النقدية ممثلة في كتابات فاولر وكريس وهودج، ٣- التحول السوسيوثقافي وتحول الخطاب، ممثلة في أعمال فايركلوف، ٤- السيميوطيقا الاجتماعية ممثلة في كتابات كريس وآخرون، ٥- الدراسات السوسيومعرفية، وتضم معظم كتابات فان دايك، ٦- منهج التحليل التاريخي للخطاب، ممثلاً في كتابات جماعة فيينا المتحلقة حول روث فوداك، ٧-تحليل القراءة، ممثلاً في كتابات أوتز ماس، ٨- مدرسة دويسبرج، ممثلة في كتابات جاجر وجاجر. وكما لاحظ فيليب و يورغنسن فإن أربعة توجهات فحسب من بين هذه التوجهات هي التي تقدم نفسها بوصفها منتمية إلى التحليل النقدي للخطاب؛ وهي السيميوطيقا الاجتماعية، والدراسات السوسيومعرفية ومنهج التحليل التاريخي للخطاب، وتوجه فايركلوف. وعلى الرغم من هذا التعدد فإن توجه فايركلوف يُنظر إليه غالبا بوصفه الأكثر وضوحاً وطموحاً من بين التوجهات السابقة (بلومارت وبولكان٢٠٠٠).

لا يُعد الاختلاف في الأسس النظرية التباين الوحيد بين هذه التوجهات، إذ ثمة اختلاف في إجراءات التحليل، وآخر في الظواهر المخضعة للتحليل. فعلى الرغم من أن هذه التوجهات تتفق في اتخاذ اللغة موضوعا لدراستها، فإنها تختلف، إلى حد ما، في تحديدها للظواهر التي يراها كل توجه جديرة بالدرس (ماير 2002). وهو ما قد يرجع إلى الاختلاف في التقييم النسبي لقدرة كل ظاهرة على الإفصاح والكشف عن السلطة التي يمثلها منتج اللغة ويبتغيها.

ركز العرض السابق على الطبيعة المتشظية للتحليل النقدي للخطاب. وقد قصدت ذلك لعدة أمور هي؛ أولا: توضيح تنوع هذا التوجه في تحليل الخطاب وثرائه. ثانيا: إظهار كيف أن الأفكار والتوجهات ذات المنطلقات المختلفة يمكن أن تتعايش وتتعاون فيما بينها لتكون إطارا عاما يشجع من داخله على حرية الاختلاف. ثالثا: التأكيد على الطبيعة عبر النوعية لهذا الحقل المعرفي. فالتحليل النقدي للخطاب بحسب فان دايك لا يمكن إلا أن يكون عبر نوعي. ويؤكد شيلتون (٢٠٠٥) هذه الخاصية، وإن أكد في الوقت ذاته على عدم نجاح ممارسيه في أن يقدموا معرفة عبر نوعية بشكل واضح. رابعاً، وأخيراً، الكشف عن بعض الصعوبات التي يواجهها بعض من يحاولون الانضمام إلى جماعة المحللين النقديين للخطاب، وهي جزء من صعوبات أكبر وأعمق لا يتسع هذا السياق للتعرض لها[٨].

ربما كان مشروع التحليل النقدي للخطاب هو الأهم على الساحة الأكاديمية من بين مشاريع مقاومة الخطابات السلطوية. فقد استطاع اجتذاب عدد كبير من الباحثين من كل أرجاء العالم. وربما يرجع ذلك، إضافة إلى قوة الجذب التي ينطوي عليها نبل الغاية التي يعلن أنها مقصده، والتي تداعب حلما رومانسيا لدى كثير من البشر يتمثل في تقوية المستضعفين وإضعاف المتجبرين- أقول: ربما يرجع، إضافة إلى

ذلك، إلى قدرته على تقديم نفسه بوصفه ممارسة أكاديمية بالأساس، يستطيع الباحثون، الذين ينتمون أساسا إلى حقل الدراسات اللغوية، مناوشة الواقع بمشكلاته وتحدياته انطلاقا منها. وربما تكمن إحدى نقاط الضعف الحقيقية في التحليل النقدي للخطاب بوصفه ممارسةً مقاومةً للخطاب في إمكانية تحوله إلى مجرد ممارسة أكاديمية، أي عزله بشكل أو بآخر عن الواقع الاجتماعي. يعزز هذا التخوف أمور؛ أولها: إنه لم يتطور التوجه البيداغوجي الموازي للتحليل النقدي للخطاب بالوتيرة نفسها التي تطورت بها إجراءات التحليل التي يستخدمها، والأسس النظرية التي يتأسس عليها. وثانيها: إن اللغة التي يكتب بها رواد التحليل النقدي للخطاب—من وجهة نظر الباحث- ربما تزداد تعقيدا بمرور الوقت. ولم نعد نقرأ عبارات من قبيل "لقد بذلت كل جهدي لأيسر الإفادة من هذا الكتاب"[٩] انطلاقا من الطموح بأن يصبح كتاب المؤلف سهل التلقي. وثالثها: أن التحليل النقدي للخطاب ربما لم يتجاوز طموحه عتبة الوعي بالسلطة التي يمارسها أو ينتجها أو يُجليها الخطاب. هذه العتبة رغم أهميتها القصوى يواجهها تحديات ثلاثة؛ الأول: إأنها محصورة بدرجة أساسية في السياق الأكاديمي. والثاني: إنها غالبا ما تكون قوة مقاومة بالقوة وليست بالفعل، إذ إن مرحلة ما بعد تعرية الخطاب السلطوي والوعي به لا تكاد تدرس في التحليل النقدي للخطاب. لكن التحدي الأهم، هو أن هذه التعرية تستند إلى قدرات تأويلية بالأساس، أي أن ثمة طابعًا شبه ذاتي يطبع النتائج التي يتوصل لها المحللون النقديون للخطاب. وأظن أن هذا الطابع راجع إلى إغفال التلقي الفعلي للخطابات من قبل متلق متعيّن، والاكتفاء بدراسة ما يمكن أن تعنيه هذه الخطابات أو تفعله أو تكونه أو تحيل إليه في فضاء تأويلي لا تاريخي. وربما أدى هذا الإغفال إلى التشكك في النتائج التي يمكن أن يتوصل إليها المحللون النقديون للخطاب (ويدوسون ٢٠٠٤).

يمكن القول، بناء على ما سبق، إن التحليل النقدي للخطاب، بوصفه مقاربة مقاومة للخطاب السلطوي، يوفر ذخيرة تنظيرية هائلة تخص العلاقة بين الخطاب والسلطة، والمفاهيم الأساسية التي تتحرك حولهما؛ مثل مفاهيم الإيديولوجيا، والهيمنة، والتاريخ، والطبقة، والنوع،..إلخ. كما يوفر تراثاً متصلاً من التحليلات التي تربط اللغوي بالاجتماعي في سياقات تاريخية واجتماعية متباينة. كما يقدم معرفة عميقة بالكيفيات التي يمكن أن تنطوي بها ظواهر لغوية بعينها على السلطة أو تنتجها أو تدعمها. ومن ثم، فإن مقاربة التحليل النقدي للخطاب، وعلى الرغم من أنها تدور، إلى حد كبير، في فضاء تأويلي، تعد رافدا على درجة عظيمة من الأهمية لأي توجه يستهدف المساهمة في مقاومة خطاب سلطوي.

ثانيا: البلاغة النقدية

تعد البلاغة النقدية Critical Rhetoric بحسب يازنسكي ٢٠٠١ أحد أهم اتجاهين بلاغيين في البلاغة الأمريكية المعاصرة. و قد ارتبطت بكتابات بلاغي أمريكي هو ريمي مكرو.

تنقل البلاغة النقدية مركز الاهتمام، في إطار الدراسات البلاغية، من إنشاء الخطاب إلى نقده؛ حيث إن مهمتها تكمن في الانخراط في نقد مستمر ثابت[١٠]. هذا النقد يُمارس بشكل أساس على الخطابات العامة، مثل المقالات الصحفية والبرامج الإذاعية والتليفزيونية..إلخ، التي يرى مكرو أنها وإن لم تكن في حد ذاتها نصوصا راقية فإنها تمارس تأثيرا كبيرا، خاصة في تشكيل الثقافات الشعبية.

يذكر مكرو أن "المهمة الداخلية للبلاغة النقدية" تتمثل في "إعادة خلق أو إنشاء حجاج يحدد التكامل بين السلطة والمعرفة، ويصور بدقة دور السلطة / المعرفة في تشكيل الممارسات الاجتماعية"[١١]. هذه الوظيفة تتحقق عن طريق عمليتين متصلتين؛ الأولى: مساءلة الهيمنة، والثانية: مساءلة التحرر. والعمليتان تستهدفان بدورهما تعرية وكشف الطرائق التي يساعد الخطاب من خلالها

في إنتاج القهر الاجتماعي و/أو السياسي، ومن ثم تأسيس متطلبات التحرر منه. ويرى يازنسكي أنه على الرغم من اتصال العمليتين وتكاملهما فإنهما تتمايزان بحسب فهمهما للسلطة؛ فمساءلة الهيمنة تفهم السلطة على أنها قمعية، تقوم بتقليص ممكنات الفعل الإنساني، أما مساءلة الحرية فتفهم السلطة على أنها منتِجة، أي أنها قوى إيجابية تؤسس علاقات اجتماعية وترسخها.

إن خطاب التحرر وخطاب الهيمنة لا يشكلان خطابين متمايزين؛ بل هما بالأحرى عمليتان تخصان خطابا واحدا. ويمكن أن نعيد تحديد الفرق بين عمليتي مساءلة الهيمنة ومساءلة التحرر في الخطاب السلطوي. فالعملية الأولى تركز على ما تم إقصاؤه وقمعه من خطابات بديلة. أما الثانية فتدرس ما أنتجته السلطة من خطابات. ومن ثم فإن مساءلة التحرر لا تُعنى بالتحرر (الخطابي) بوصفه بديلا عن الهيمنة (الخطابية)؛ حيث إن خطاب التحرر ليس إلا خطابا سلطويا يمارس هيمنة وقهرا..إلخ. وأي خطاب يتعارض معه أو يناقضه سوف يكون هو أيضا خطابا سلطويا. وربما نتج هذا الفهم لصيرورة الخطابات من مفهوم الإرجاء التفكيكي، خاصة أن المعنى هو المبتغى لدى البلاغي النقدي. وفي الواقع يوجد تناقض بين الأساس التفكيكي الذي فُهمت الخطابات السلطوية وفقا له، والذي يُسقط السلطوية على كل الخطابات، وسعي مكرو إلى الوصول إلى "معنىً" محدد؛ حيث يرى أن "البلاغة النقدية تُمكِّن المرء من خلق معنى من خليط الخطابات التي تميز تجربتنا ما بعد الحداثية". فالمعنى الواحد الذي يسعى إليه مكرو ينطوي على ثبات واستمرار، وهو ما يتناقض مع تعدد وتصارع المعاني لدى التفكيكيين. وربما ينضم ذلك إلى عناصر أخرى للتوتر بين الحداثي وما بعد الحداثي الذي لاحظه هاريمان (١٩٩١) في مشروع مكرو.

لم يحدد مكرو المهمة الخارجية التي يمكن أن توازي المهمة الداخلية للبلاغة النقدية، أو تتقاطع معها، أو تكملها. ولكننا يمكن أن نخمن أنها ترتبط بما أشار إليه يازنسكي من أن البلاغة النقدية هدفها تقديم توجه ما، أو منظور ما، يكيّف تفاعل الناقد مع عالمه. وفي حين أن المهمة الداخلية، بغض النظر عن كونها مشتركة بين عدد من المعارف، يمكن أن تكون متصلة بالممارسة المعرفية الخاصة بالبلاغي الناقد، بحسب تسمية مكرو، فإن المهمة الثانية عامة إلى حد الإطلاق؛ حيث إن أي توجه أو منظور معرفي يتبناه أي إنسان يكيّف تفاعله مع عالمه، دون تخصيص. وهذه الفاعلية غير موقوفة على منظور بعينه أو تخصص أو متخصص بذاته. وربما كان الفرق يكمن في درجة الوعي بالعلاقة بين المنظور المعرفي/السياسي/الأخلاقي..المتبنّى وطبيعة التفاعل مع العالم.

تعددت السياقات التي يؤكد فيها مكرو أن مشروع البلاغة النقدية لا يقدم منهجا أو إجراءات للبحث، وأنه لا يتعهد بتقديم نظام محدد لبروتوكولات البحث أو إستراتيجيات القراءة. وتتحرك ممارسة البلاغة النقدية تبعا لمقتضيات البحث Inquiry، وتنظمها مبادئ للممارسة Principles of practice. ووظيفة مبادئ الممارسة تنحصر في تحديد شروط تكيف البلاغة مع السياق ما بعد الحداثي الذي يؤدي فيه البلاغيُّ نقده.

يذكر تشارلاند (١٩٩١)، أن استناد مكرو إلى مشروع فوكوه في تحليل الخطاب- جعله يهمل عنصرا مركزيا في البلاغة هو الاهتمام بالمخاطَب. فقد ركز مشروع فوكوه، وتبعه في ذلك مكرو، على إنتاج الخطاب وتأثيراته، مهملا لحظة تلقيه وتأويله بواسطة فاعل متعين أخلاقيا وتاريخيا. والملاحظة الأخيرة تبدو بالغة الأهمية لأنها تفتح الباب أمام التساؤل حول خصوصية مشروع البلاغة النقدية من ناحية، و حول مشروعية اندراجه في إطار الدراسات البلاغية من ناحية أخرى. فالمراجع للأهداف التي يسعى مشروع البلاغة النقدية إلى إنجازها سواء أكانت عامة أم خاصة يكتشف أنها هي ذاتها أهداف توجهات مثل تحليل فوكوه للخطاب. وفي ظل غياب تحديد لموضوعات خاصة بمشروع البلاغة النقدية، أو مادة خاصة بها، أو مقاربات أو

مناهج أو أدوات خاصة للتحليل يصبح السؤال حول مبرر إعلانها مشروعا معرفيا جديدا أمرًا ضروريًا. لقد رفض مكرو إعادة موضعة البلاغة، واختار تحويلها إلى ممارسة جديدة. فقد ذكر أنه للهرب من تأثير أفلاطون "فإن المهمة لا تقتضي إعادة موضعة البلاغة، بل إعلانها ممارسة نقدية" مكرو(١٢). إن إعادة الموضعة تتضمن الاحتفاظ بالخصائص الأساسية للمُمَوضَع. ويؤدي افتقاد هذه الخصائص إلى تحويل البلاغة إلى ممارسة معرفية أخرى. وأظن أن مشروع البلاغة النقدية كان محاولة لتحويل البلاغة إلى تحليل فوكوهي للخطاب. وهو أمر نبيل وأخلاقي، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار طبيعة الدراسات البلاغية الأمريكية، والتي تُعنى بالأساس بمد المؤسسات المسيطرة بما تحتاجه من أدوات بلاغية لإنجاز الهيمنة والسيطرة على مخاطبيهم، لكنه لا يترك للبلاغي النقدي أرضية خاصة يقف عليها. ويمكن القول إن ممارسة البلاغي النقدي هي التي سوف تحدد أي أرض يقف عليها، وأي تسمية يجدر بنا أن نطلقها على ممارسته. لكن معظم المشاركين في الجدل النظري حول البلاغة النقدية، بمن فيهم مكرو، لم ينخرطوا في ممارسة تطبيقية لها.

لقد وضع مكرو أهدافا اجتماعية طموحة تتعلق بمقاومة الهيمنة التي يمكن أن يمارسها تحالف المعرفة والسلطة على المجتمع. لكن هاريمان (١٩٩١) أوضح أن هناك تناقضا جذرياً بين هذه الأهداف وطريقة عمل البلاغة النقدية، المعنية فحسب بشحذ القدرة على التأويل. وهو ما يجعل من خطاب البلاغة النقدية، خطابا أكاديميا بشكل خالص. يجرد بعض الخطابات من سلطويتها، ليحوزها هو. وليست هذه هي العقبة الوحيدة التي تحول بين الممارسة والطموح. فقد ذهب مكرو إلى أن مقاومة السلطة يمكن أن تتم من خلال إنتاج معانٍ متعددة للخطابات؛ لكن المعاني المتعددة لا تؤدي إلى تجريد السلطة من ممارسها. فتعدد المعنى لا يقوض سلطوية الخطاب. على العكس من ذلك، يمكن القول إن سلطوية خطاب ما قد تُدعّم بواسطة قدرته على خلق خليط من المعاني التي يسعى للتمويه بها. وربما كان ذلك وراء صفة الغموض التي تميز بعض أكثر الخطابات سلطوية؛ أعني الخطاب السياسي. إن تعدد المعنى لا يمكن أن يكون آلية لمواجهة الخطاب السلطوي؛ لأن الخطاب لا يمارس سلطويته بواسطة عملية إنتاج المعنى فحسب، بل يقوم بإنجاز الهيمنة والسيطرة والتمييز والمقت..إلخ. فالمعنى ليس حاصل الخطاب، وليس أهم ما يتكشف عنه، أو يسعى إليه. وأخيرا، فإن مشروع البلاغة النقدية، إضافة إلى الانتقادات السابقة، لم يُطور وعياً خاصاً بالعلاقة بين الخطاب والسلطة، ولم يقدم أدوات أو إجراءات يمكن الركون إليها في تحليل خطاب ما، ولم يقدم أدوات للتمييز بين السلطوي وغير السلطوي من الخطابات. وهو ما يؤدي، بالتأكيد، إلى صعوبة الإفادة منه في سياق مقاومة خطاب سلطوي.

ثالثاً: الكلام المضاد

قدمت كاثرين جيلبر (Gelber 2000) مخططا يمكِّن هؤلاء الذين يتعرضون لخطاب مقت Hate Speech- وهو المصطلح الذي يطلق على الخطاب الذي يمارس تمييزا عنصريا أو عرقيا أو جنسيا- من أن يقدموا خطابا مضادا يقاوم اللامساواة التي يحاول كلام المقت ترسيخها، ويقوض حالة الصمت التي يبغي كلام المقت فرضها، وأخيرا يقيم توازنا في القوى عن طريق منح هؤلاء الفاقدين للسلطة (الذين يمارَس التمييز ضدهم) القوة على الكلام.

يقوم الإطار النظري لمخطط جيلبر على ثلاثة محاور. المحور الأول: يستهدف دراسة الآثار التي يُحدثها كلام المقت. وقد استخدمت جيلبر في هذا المحور أطروحة أوستن حول القدرة الإنجازية للأفعال اللغوية، التي قدمها في كتابه الرائد "كيف تصنع أشياء بالكلمات". المحور الثاني: يستهدف تعيين كلام المقت، ومن ثمّ، تحديد خصائص الخطاب البديل. ووظفت جيلبر في هذا المحور جزءاً من نظرية هابرماس في

الفعل التواصلي، هو "دعاوى الصدق" Validity Claims. المحور الثالث: يستهدف توفير إطار تشريعي يمكن في سياقه تقديم خطاب مضاد لكلام المقت. واستعانت جيلبر في هذا المحور بنظرية الممكنات Capabilities Theory التي توفر الكيفيات التي يمكن بها تطويع المنافع بهدف تحسين شروط الحياة.

سوف نركز في هذا العرض على الأدوات التي اقترحتها لتعيين أحد أكثر أشكال الخطابات السلطوية شيوعا؛ أعني كلام المقت. وقد اعتمدت جيلبر على دعاوى الصدق التي وضعها هابرماس كقواعد يمكن بواسطتها الاتفاق على المعنى بين المرسل والمستقبل في اتصال ما[١٣]. وتشرح جيلبر المقصود بدعاوى الصدق بأن المتكلم يقدم في سياق عملية الاتصال دعاوى تتعلق بحقيقة العالم الموضوعي الذي يقدمه، وصحة المعايير والقيم البين-شخصية التي يمثلها، وأخيرا إخلاصه الذاتي. وفي كل تلفظ، تقدّم هذه الدعاوى متزامنة. ويؤدي فهم الدعاوى الثلاث وتقييمها إلى فهم التلفظ وتقييمه.

يستطيع السامع، وفقا لجيلبر، تقييم الفعل الكلامي عن طريق رفض أو قبول هذه الدعاوى الثلاث، وفقا لما يأتي:

أولاً: يستطيع السامع تقييم الفعل الكلامي من حيث 'حقيقيته'؛ بمعنى طبيعة تمثيل العالم الذي يمكن للمتكلم والسامع التشارك فيه. وهو ما يمثل وضعا ما في عالم موضوعي؛ أي العالم حولنا. ويتم اختبار دعوى الحقيقية عن طريق الفحص التجريبي للعالم الذي يقدمه المتكلم.

ثانياً: يمكن أن يقيّم الحدث التواصلي من حيث 'صحته'؛ بمعنى أن المتكلم والسامع يتفقان على معايير وقيم مشتركة ومتعارف عليها فيما بينهما. تقوم هذه المعايير والقيم بتأسيس العلاقة البين-شخصية، والمحافظة عليها. ويمكن تقييم صحة هذه المعايير والقيم استنادا إلى ما إذا كانت هذه المعايير والقيم توجد بالفعل في المجتمع الذي ينسبها المتكلم (بشكل ضمني) إليه أم لا، أو استنادا إلى ما إذا كانت هذه القيم والمعايير مناسبة في إطار العالم الحقيقي الذي يحدث فيه التلفظ أم لا.

ثالثاً: يمكن أن يقيّم فعل التواصل استنادا إلى كونه 'صادقا' أو 'مخلصا'؛ بمعنى أن المتكلم يمثل Represent ما يقصده. وفي هذه الحالة توضع ذاتية المتكلم (مشاعره ومقاصده ورغباته) في الحسبان. ووفقا لجيلبر فإن هذا المستوى هو الأصعب في تقييمه؛ لأنه ينطوي على تقييم للمقصد الظاهر للمتكلم. ويمكن أن ينجز هذا التقييم عن طريق التحري عما إذا كان المتكلم والسامع قادرَين على تأسيس ثقة متبادلة فيما يتعلق بالإخلاص الذاتي للمتكلم، أو عن طريق فحص اتساق سلوكيات المتكلم.

وفقاً لنموذج هابرماس في التواصل فإن كل أفعال الكلام التي تستهدف الوصول إلى الفهم يمكن أن تُقبل أو تُرفض استنادا إلى الدعاوى الثلاث السابقة الذكر. وترى جيلبر أن هذه الدعاوى تقدم إطارا يمكن من خلاله تقييم ما يعنيه المرء حين ينتج تلفظاً ما[١٤]. كما أنها تقدم في الوقت ذاته إطارا يمكن من خلاله تحديد الأخطاء التي توجد في تلفظ ما وإدراكها وتصحيحها؛ نظرا لأن الحوار حول دعاوى الصدق يسمح للمشاركين فيه أن يختبروا معنى التلفظات. كما يتيح لهم الاستجابة لفهمهم لمعنى تلفظ ما عن طريق تقديم دعاوى الصدق الخاصة بهم. إضافة إلى ذلك، قد يؤدي اختبار دعاوى الصدق إلى تكييف المتكلمين لدعاواهم عقب التلفظات، في حال ما أصبحوا مقتنعين بذلك بواسطة دعاوى المشاركين الآخرين. وبهذه الطريقة يستطيع المشاركون الدخول إلى 'الخطاب' أي الدخول في نقاش متصل يمكن من خلاله تحقيق اتفاق حول دعاوى الصدق الصادرة.

استنادا إلى ما سبق تقترح جيلبر أنه يمكن استخدام إطار دعاوى الصدق الذي يقترحه هابرماس بطريقتين:

-١ يوفر تحليل دعاوى الصدق التي يقدمها المتكلم استبصارات تتعلق بمعنى أفعال اللغة وأفعال الكلام

الماقتة. -٢ يمكن أن يُستخدم تحليل دعاوى الصدق في تأسيس إطار لتطوير استجابة اتصالية مناسبة تقاوم كلام المقت؛ بحيث يمكن استخدامه في تطوير نظام من الحجاج المؤسّس institualized argumentation، وهي عملية يستطيع من خلالها ضحايا فعل الكلام الماقت تقديم دعاوى الصدق الخاصة بهم استجابة للمتكلم الماقت. ووفقا لهذا النموذج، فإن دعاوى الصدق المقدمة من خلال تلفظ المتكلم الماقت يمكن فهمها، كما أن استجابة السامع لفعل الكلام الماقت يمكن توليدها. ولأن هذه الاستجابة تُنتَج في سياق اجتماعي، يمكن أن يشجعها أو يقمعها، تولدت الحاجة إلى سياسة تشريعية تساعد ضحايا كلام المقت كي يتمكنوا من إنتاج دعاوى صلاحية بديلة تستهدف مناقضة الدعاوى التي قدمها المتكلم الماقت. ويتحقق ذلك عن طريق توفير استجابة مساندة لهؤلاء الذين يسعون لمواجهة ومقاومة تأثيرات أفعال كلام المقت؛ أي تعزيز قدرة المواطنين على ومواجهة تأثير تلفظ ما، والتمييز الذي ينطوي عليه. وأعطت أمثلة لهذه السياسات الاجتماعية مثل تفعيل حق النشر التفنيدي سواء في الصحف أم في غيرها من وسائل الإعلام، والاحتجاجات الجماعية في البيئات التي يُمارس فيها كلام المقت، والمقاضاة القانونية لأفعال التمييز التي تُمارس داخل المؤسسات..إلخ.

يمكن من ثم إيجاز الخطوات التي تقدمها مقاربة جيلبر لمقاومة كلام المقت في، أولاً: تدعيم قدرة الأفراد على معرفة ما إذا كان خطاب ما هو خطاب مقت أم لا، وذلك من خلال تطبيق دعاوى الصدق التي وضعها هابرماس كمحدد للاتصال الحر. ثانياً: التعريف بجملة الآثار التي يُحدثها كلام المقت أو يسعى لإحداثها. ثالثاً: تطبيق سياسة، تشريعية بالأساس، توفر لمن يخضع لكلام المقت سبلاً يدعمها القانون، يستطيع من خلالها تقديم كلام مضاد.

يشترك مقترح جيلبر مع المقاربات الأخرى في أسبقية الوعي بالخطاب السلطوي، وهو هنا كلام المقت. وتنفرد باستنادها إلى دعاوى الصدق كمعيار للتمييز بين الخطاب السلطوي والخطاب غير السلطوي وفي محاولتها تدعيم حق المخاطَبين، تشريعيا واجتماعيا، في النفاذ إلى مصادر الخطاب وإنجاز خطابات بديلة؛ أي تهيئة الفضاء المناسب لإنتاج كلام مضاد.

ثمة خصوصية لكلام المقت الذي تدرسه جيلبر؛ فهو أحد الخطابات التي تمارس إقصاءً ظاهراً وليس تضليلاً. فخطابات المقت لا تُقنّع نفسها؛ بل ربما يتوقف إنجازها لوظيفتها الأساسية؛ أعني التمييز والإقصاء، على وضوح رسالتها ومباشرتها، وجلاء مقصدها وضيق أفق تأويلها. وعلى خلاف ذلك، تتكئ معظم الخطابات السلطوية الأخرى على خفاء المقصد، وغموض الرسالة، وانفتاح أفق التأويل؛ فالخطابات السياسية والإعلامية والدينية... تستهدف التحكم في وعي المخاطَب وقيمه وسلوكياته، وقد تستخدِم في بعض الأحيان التضليل والخداع لتحقيق ذلك. وفي حين يؤسس كلام المقت حالة الفصل التام بين منتج الخطاب والمخاطَبين به، تؤسس الخطابات الأخرى حالة إدماج تستهدف تقديم قناعات المتكلم بوصفها قناعات للمخاطب، والتوحيد بينهما.

رابعاً: بلاغة المخاطَب

وهي مقاربة في طور التشكل، تمثل في الأساس توجها مقترحا للبحث في إطار البلاغة العربية. وقد قام عبد اللطيف (٢٠٠٥) بصياغة أطرها النظرية، وتقديم نموذج تطبيقي.

تفترض بلاغة المخاطَب أن الخطابات البلاغية الجماهيرية هي خطابات توظف اللغة لتحقيق أغراض بلاغية هي إقناع المخاطَب (الجمهور)، والتأثير فيه. هذا الإقناع والتأثير قد يستهدف تمكين منشئي الخطاب أو المستفيدين من هذا الخطاب من السيطرة والهيمنة على المخاطَب، وهو ما يعني أن منشئي هذا الخطاب يستخدمون اللغة بكيفيات معينة، قد تتضمن التضليل والخداع، كي يتمكنوا من تحقيق السيطرة والهيمنة على المخاطَب؛ أي التحكم في صياغة نسق معتقداته واتجاهاته وسلوكياته بما يجعله يعتقد ويتجه ويسلك

وفقا لمصلحة منشئي الخطاب التي ربما تتعارض مع مصالح المخاطَب ذاته.

يتم إنتاج الخطابات البلاغية الجماهيرية واستهلاكها في إطار عملية اتصال يمثل المخاطَب طرفا فاعلا فيها. وتتبنى بلاغة المخاطَب بعض التصورات (فيسك ١٩٨٩) التي ترى أن المخاطَب ليس طرفا سلبيا في هذه العملية؛ فهو ليس مجرد 'مستقبل' لنص المتكلم. فبالإضافة إلى قيام المخاطَب بعملية إنتاج معنى نص المتكلم عن طريق التأويل والتفسير فإنه يستطيع أن يُدخل تغييرات جوهرية على الرسالة ذاتها من خلال استجاباته لها؛ حيث إن الاستجابات الآنية للمخاطب والمتمثلة في رد الفعل والتغذية الرجعية، والخطابات المتزامنة..إلخ تؤثر في الطريقة التي يبني بها المتكلم إستراتيجية خطابه. ومن ثم فإن المخاطَب الذي يدرك قدرة استجابته على تعديل خطاب المتكلم، ويمتلك قدرة على التمييز بين خطاب سلطوي يستهدف السيطرة عليه وخطاب غير سلطوي يستهدف تحريره- يستطيع بواسطة تطوير وتفعيل استجاباته أن يقاوم خطاب سلطوي. وتنطوي هذه المقاومة على نقد خطاب المتكلم بما يمكّن من نقله من دائرة اليقين إلى الاحتمال، من دائرة التسليم المطلق إلى دائرة المساءلة، من دائرة حرية التأثير إلى دائرة البحث في الأغراض والمصالح. والاستجابة التي تنجح في فعل المقاومة يسميها الباحث 'استجابة بلاغية'. ويستطيع المخاطَبون، الذين يمثلون وفق تصور جيدن (نقلا عن ويلسون ٢٠٠١) فواعل اجتماعيين قادرين على الاختيار مهما كانت قيود الظروف، توظيف بلاغة المخاطَب في تحسين قدرتهم على الاختيار وتطوير قدرتهم على الفعل.

لبلاغة المخاطَب اهتمامان أساسيان؛ الأول بيداغوجي والثاني أكاديمي. يعد الاهتمام الأول امتدادا للتصورات التقليدية للبلاغة (الإنشائية) بوصفها مهارة إنتاج الكلام البليغ، ولعلم البلاغة بوصفه العلم الذي يحدد هذه المهارات ويمرن على ممارستها، وللمادة البلاغية بوصفها النصوص التي يرى البلاغيون أنها بليغة. وقد حددت البلاغة الإنشائية المهارات البلاغية بأنها مهارة المتكلم، وحددت المتكلم البليغ بأنه القادر على الوصول إلى أهدافه عبر أفضل استخدام للغة. ومن ثم انشغلت بتطوير قدرات المتكلم على توظيف اللغة بهدف التحكم في المخاطَب. أما بلاغة المخاطَب فإنها تعيد تعريف المهارة البلاغية بأنها مهارة الاستخدام غير السلطوي للغة ومهارة إنتاج استجابات بليغة. وتعرف البلاغة بأنها العلم الذي يقوم بتحديد مهارات إنتاج الخطاب غير السلطوي ويمرن على ممارستها ويحدد خصائص الخطاب السلطوي ويمرن على مقاومته، وتعرف المتكلم البليغ بأنه من يقوم بإنتاج خطاب غير سلطوي، والمخاطَب البليغ بأنه من يقوم بإنتاج استجابات بليغة، أي مقاوِمَة للخطاب السلطوي.

تختلف بلاغة المخاطَب عن المقاربات المعرفية التي تتخذ من مقاومة الخطاب السلطوي هدفا لها في إنها: ١- تتخذ من طبيعة الاستجابات البلاغية الفعلية والمحتملة للمخاطَب الذي يتلقى خطابا بلاغيا عاما موضوعا ومادة لدراستها. ٢- تحاول أن تطور مقاربة خاصة لدراسة هذه الاستجابات تستفيد فيها من علوم أخرى مثل علم النفس والأنثربولوجيا. ٣- أنها ممارسة موجهة، بشكل أساسي، للمخاطب، أي المواطن العادي الذي يتعرض للخطابات الجماهيرية، وليس للمتخصصين.

ولعل أهم ما تختص به بلاغة المخاطَب هو أنها تتخذ من استجابة المخاطَب مدخلا لدراسة العلاقة بين الخطاب والسلطة. فالخطاب السلطوي، لا يُحدّد في ذاته فحسب، بل من خلال الآثار التي يُحدثها في استجابة المخاطَب بشكل أساس؛ أي أن القيود والمحددات التي قد تفرضها الظواهر اللغوية على استجابة المخاطَب تُعتبر معيارا لتحديد ما هو سلطوي. كما أن السلطة لا تتجلّى في اللغة فحسب، بل في طبيعة استجابات مستهلكيها بالدرجة الأولى. والسلطة لا تمارس عبر اللغة فحسب، بل عبر الاستجابات الموجهة التي تتعاضد معها. وأخيرا فإن مقاومة الخطاب السلطوي لا تكون بتعريته فحسب،

بل بإجهاض قدرته على التحكم في استجابات مستهلكيه، وتعرية الاستجابات المتواطئة معه. ومن ثم فإن نجاح خطاب سلطوي ما في تحقيق وظائفه، يُقاس أساسا بقدرته على السيطرة على استجابات مستهلكيه.

خاتمة

إذا كان الوعي سابقاً على الفعل، كما يقول هربرت ماركيوز (١٩٦٩)، فإن الوعي هو شرط الفعل. ومن ثمّ فإن كل مقاربة تستهدف إكساب البشر وعيا بالسلطة التي قد يمارسها خطاب ما، أو بالطريقة التي يكون بها خطاب ما خطابًا سلطويًا هي مقاربة مقاومة للخطاب السلطوي. لكن عنوان البحث يشي بالتمييز بين مقاربات تتخذ من التوعية بطبيعة الخطاب السلطوي ووظائفه موضوعا وغاية لها، ومقاربات أخرى تتخذ من الفعل الذي يمكن أن يواجه الخطاب السلطوي ويقاومه موضوعا وغاية لها. وهذا صحيح. فالعرض السابق يكشف عن وجود نوعين من المقاربات التي تُعنى بمقاومة الخطاب السلطوي؛ الأول: يتضمن المقاربات التي تحصر عملها في نقد الخطابات السلطوية، أي الكشف عن الكيفية التي تنتج بها هذه الخطابات السلطة وتحافظ عليها. مثل مقاربتي التحليل النقدي للخطاب والبلاغة النقدية. والثاني: يتضمن مقاربات تُعنى بتفعيل قدرة المستهدف بالخطاب السلطوي على مقاومة الخطابات السلطوية. وذلك إما بتدعيم حقه، تشريعيا واجتماعيا، في الكلام المضاد، كما في طرح كاثرين جيلبر في (٢٠٠٢). أو تدعيم قدرته على تقديم استجابات بلاغية مقاومة في سياق التلقي نفسه، وتدعيم قدرته على تقديم خطاب غير سلطوي حين يُصبح متكلما، كما في طرح عبد اللطيف (٢٠٠٧).

ومع ذلك فإن هذا التمييز لا ينطوي على أي فصل بين النوعين، ولا ينطوي كذلك على أي حكم قيمي. فنحن أمام مقاربات يمكن أن يوجد بينها نوع من التكامل والتعاون تفرضه وحدة الهدف، واختلاف الأدوات والمنطلقات. وأستطيع القول إن مشروعا مكتملا في مقاومة الخطاب السلطوي يمكن أن ينجز بواسطة تكامل ثلاث من هذه المقاربات. حيث يوفر له التحليل النقدي للخطاب أدوات للكشف عن التأثيرات المتبادلة بين اللغة والسلطة. أما مقاربة الكلام المضاد فتمد المشروع بأساس للتمييز بين الخطاب السلطوي والخطاب غير السلطوي من ناحية، وبأساسٍ نظري لتهيئة الفضاء الاجتماعي لممارسة خطاب بديل من ناحية أخرى. في حين توفر بلاغة المخاطَب للمشروع معرفةً بالكيفية التي يمارس بها الخطاب السلطوي سيطرته على استجابة المخاطَب، ومقترحات لتعديل وتطوير استجابة المخاطَب بهدف مقاومة الخطاب السلطوي. وكلي أمل أن يكون هذه البحث حافزا على انخراط الباحثين العرب في هذه الممارسات المعرفية، التي لا تنطوي على نبل المقصد، أو شدة الحاجة إليها فحسب، بل تفتح الباب أمام تحديات معرفية حقيقة يمكن أن تثري كل من يتصدى لمواجهتها.

الهوامش والإحالات

١- يمكن الرجوع إلى مقال ويليام أو بار (١٩٨٤)، وذلك لمزيد من التوضيح للعلاقة بين اللغة والسلطة المادية:
William M. O' Barr, “Asking the Right Question about the Language and Power”, in: Kramarae et al. (eds.), *Language and Power,* London, Sage Publication, 1984.

٢- لمراجعة أطروحة بورديو حول نفي وجود خطاب سلطوي في ذاته، يمكن الرجوع إلى:
بيير بورديو، **الرمز والسلطة**، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الثانية ١٩٩٠.

3- Teun A. Van Dijk, ”Critical Discourse Analysis”, in: D. Schiffrin D. Tannen and H.E. Hamilton (eds.). *The handbook of Discourse Analysis*. Oxford; Malden, MA. Blackwell Publishers, 2001 . p.252.

4- S. Titscher, , M. Meyer, R. Wodak and E. Fetter, *Methods of Text and Discourse Analysis*, London: SAGE Publications, 2000, p.147.

5- J. Blommaert, *Discourse: A Critical Introduction*. New York: Cambridge University Press, 2005, p.21.

6- N. Fairclough, *Language and Power.* London/ New York: Longman, 1989, p.16-17.

7- R. Wodak, “*What is Critical Discourse Analysis”*, in: R. Wodak, (ed.), *Methods of Critical Discourse Analysis*: London, Sage Publications, 2002, p.2.

٨- ناقش ويدوسون (٢٠٠٤) بعض هذه المشكلات في كتابه "النص، والسياق، والسياق النصي"، الذي يمثل أكثر المراجعات شمولا في انتقادها للتحليل النقدي للخطاب.

9- N. Fairclough, *Language and Power*, p.5.

10- R. E. McKerrow, “Critical Rhetoric in a Postmodern World”, Quarterly Journal of Speech 77, 75-78, 1991, p.450.

١١- المرجع نفسه، ص ٤٥١.

12- R. E. McKerrow, ”Critical Rhetoric: Theory and Praxis”, Communication Monographs 56, 91-111, 1989, p.441.

13- K. Gelber, *Speaking Back: the Free Speech Versus Hate Speech Debate*, Amsterdam: Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company, 2002, p.61.

١٤- المرجع نفسه، ص ٦٤

المصادر و المراجع

١- عبد اللطيف، عماد، «بلاغة المخاطَب: البلاغة العربية من إنتاج الخطاب السلطوي إلى مقاومته». ضمن Proceedings of the 8th International Symposium on Comparative Literature "Power and the Role of the Intellectual" 22-24 November 2005. Cairo, 7-36.

2- Blommaert, J. *Discourse: A Critical Introduction*. New York: Cambridge University Press, 2005.

3- Blommaert, J. and Bulcaen C., "Critical Discourse Analysis", Annual Review of Anthropology 29, 2000.

4- Charland, M, "Finding a Horizon and Telos: The Challenge to Critical Rhetoric", Quarterly Journal of Speech; Vol. 77 Issue 1, 1991.

5- Chouliaraki, L. and Fairclough N., *Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

6- Fairclough, N., *Language and Power*, London/ New York: Longman, 1989.

7- Fiske, J., *Understanding Popular Culture*, London/ New York: Routledge 1989.

8- Gelber, K. *Speaking Back: the Free Speech Versus Hate Speech Debate*, Amsterdam: Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company, 2002.

9- Hariman, R., "Critical Rhetoric and Postmodern Theory", Quarterly Journal of Speech, Vol. 77 Issue 1, 1991.

10- Jasinski, j., *Sourcebook on Rhetoric: Key Concepts in Contemporary Rhetorical Studies*, London: Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 2001.

11- Jørgensen, M. and Phillips L., *Discourse Analysis as Theory and Method*, London; Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 2002.

12- Marcuse, H., *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.

13- McKerrow, R. E., "Critical Rhetoric: Theory and Praxis", Communication Monographs 56, 1989.

14- McKerrow, R. E., "Critical Rhetoric in a Postmodern World", Quarterly Journal of Speech 77, 1991.

15- McKerrow. R. E., "Critical Rhetoric", in: Sloane T., (Ed.), *Encyclopedia of Rhetoric*, NY: Oxford University Press, 2001.

16- O' Barr, M.W., "Asking the Right Question about the Language and Power", in: Kramarae et al. (eds.) *Language and Power*, London: Sage Publication, 1984.

17- Schiffrin, D., Tannen D. and Hamilton H. E. (eds.), *The handbook of Discourse Analysis*, Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

21- Titscher, S., Meyer M., Wodak R. and E. Fetter, *Methods of Text and Discourse Analysis*, London: SAGE Publications, 2000.

22- Widdowson, H.G., *Text, Context, Pretext: Critical Issues in Discourse Analysis*, Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

23- Wodak, R and Fairclaough N., “Critical Discourse Analysis”, in: Van Dijk, (ed.), *Discourse Studies: a Multidisciplinary Introduction*, London: Sage Publications, 1997.

24- Wodak, R. and Meyer M. (eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: SAGE, 2001.

25- Wodak, R. and Chilton P., (eds.), *A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis: Theory, Methodology and Interdisciplinarity*, Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins, 2005.

الهجرة اليمنية الحضرمية إلى أندونيسيا بين الهوية والاندماج

د.عبدالله سعيد الجعيدي

أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر المساعد - كلية الآداب /جامعة حضرموت

الملخـــص

اليمنيون والهجرة مفردتان تكادان تتلازمان عبر مسافات تاريخية بعيدة. ويعد الحضارم أكثر أهل اليمن شهرة في الهجرة والترحال وخاصة إلى الساحل الشرقي الإفريقي ومناطق كثيرة من شرقي آسيا .وإذا كانت الجغرافيا من أهم العوامل التي تشكل حركة التاريخ، فإن منطقة حضرموت تعد صناعة جغرافية خالصة، ذلك لأن انفتاحها على المحيط الهندي عبر بحر العرب جعل منها نافذة مفتوحة أثرت وتأثرت بما حولها من ثقافات وشعوب، لهذا ليس غريبا القول إن جغرافية حضرموت الثقافية تمتد بامتداد مهاجر أبنائها.

انتشر الإسلام في أندونيسيا تدريجيا وكان الحضارم ممن أسهم بشكل بارز في نشره فيها قبل الاستعمار الهولندي لها. وفي هذا المهجر مارس الحضارم التجارة وأسسوا لهم مركزا تجاريا مهما، وكان لهم عند الأهالي تقدير وقبول لما اشتهر به أكثرهم من الأمانة والميل إلى السلام ونبذ العنف وفي أثناء اشتداد المقاومة الاندونيسية ضد الهولنديين واجه الحضارم تحديات كبيرة سواء كانت في علاقتهم مع المواطنين أو مع أنفسهم، فالهولنديون حاولوا من جانبهم شق العرى والروابط الإسلامية والاجتماعية بين الحضارم والاندونيسيين في وقت ميز الحضارم أنفسهم عن التنوع الثقافي والإثني الاندونيسي وحافظوا على نظمهم الاجتماعية المنقولة من الوطن الأم، وفي غضون ذلك ظهر في الحضارم جماعة مستنيرة اتصلت بالصحف العربية في مصر وسوريا وفي مقدمتها مجلة المنار وتطلعوا نحو الحرية والتقدم، وشعروا بواجب التفكير في إصلاح أمورهم، ونتج عن ذلك انقسامهم إلى تيارين متصارعين الأول محافظ يتمسك بتراث قديم ممتد لقرون، وتيار ناشئ يتطلع إلى جديد، بمعنى آخر كان صراعا بين ماض قوي وحاضر متنام، وفي جوهره كان تعبيراً صارخاً لصراع الهوية والاندماج الحضرمي في المجتمع الأندونيسي.

Abstract

The "Yemenis" and the "emigration" have been two sides of the same coin for very long historical times. The Hadhrami people are the most famous among the Yemenis in their emigration and nomadic life especially to the eastern coast of Africa and many countries in southern of East Asia.. If geography is one of the most important factors of shaping the history, Hadhramout Area will be a pure geographic industry. The openness of Hadhramout to the Indian Ocean via the Arabian Sea made it an open window that influences and was influenced by the surrounding culture and nations. Thus, it is not strange to say that the Hadhrami cultural borders was extended with the emigrations of its sons.

Islam spread gradually in Indonesia. The Hadhrami people played a prominent role in spreading Islam during the pre- Dutch colonialism in Indonesia. There the Hadhramis worked in trade and established a tremendous economic power. The Indonesians respected and trusted them for their honesty, integrity , and tendency to peaceful life-style and antiviolence .when the Indonesian resistance against the Dutch intensified, the Hadhramis faced great challenges in their relationship with the Indonesians and even within themselves. The Dutch tried to sow discord among the Hadhramis and the Indonesians and tear apart the Islamic and the social relationships, at the time the Hadhramis distinguished themselves from any cultural diversity and the Indonesian ethnic communities. By that, the Hadhramis discriminated themselves and kept their own social system that was transferred with them from the motherland. Meanwhile, a new Hadhrami enlightened group appeared that was connected with the Arabian publication in Egypt and Syria, at the head was "Al-Manar Magazine". That group was looking forward to the confused matters of those regions and the preparedness of the uplift, freedom and the feeling of the necessity of thinking in reforming their matters. Arise from that the Hadhrami split within themselves into two different movements: a conservative persistent with the grandfathers heritage and a nascent movement looking forward to the new. In other words it was a struggle between a mighty past and a developing present. The core of this struggle was a glaring expression in the struggle of the identity and the assimilation .

الهجرة اليمنية الحضرمية إلى أندونيسيا بين الهوية والاندماج

د.عبدالله سعيد الجعيدي

من الصعوبة بمكان تحديد بداية تاريخية واضحة لهجرة اليمنيين من أراضيهم .بل إن الخرافات والأساطير تمتزج أحيانا مع الواقع مما يصعب معه معرفة الحقيقة[١]. كما أن معظم الكتابات التي تناولت مشكلة هجرة اليمنيين جعلت منها لغزاً غير قابل للحل ، ومثل هذه المعالجات تبعدنا عن فهم هذه الظاهرة وعن إدراك أسبابها وأبعادها الحقيقية واحتمالات تطورها في المستقبل. وتصوير البعض لمسألة الهجرة وكأنها صفة ملازمة لليمنيين يستحيل أن يتخلصوا منها أو يعيشوا بدونها إنما يحول القضية من ظاهرة تاريخية قد تظهر وتختفي إلى ظاهرة خالدة غير قابلة للتفسير والتحول[٢].

إن قضية الهجرة اليمنية وعلاقاتها بالمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية كافة لاتزال تحتاج إلى المزيد من الدراسة والتحليل. وإذا كانت الهجرة كظاهرة عالمية أصبحت في العقود الأخيرة مشكلة رئيسة بالنسبة لعديد من بلدان العالم خاصة البلدان النامية ،غير أن هذه المشكلة تكتسب بالنسبة لليمن أهمية خاصة فهي ذات أبعاد متعددة شديدة التعقيد، كما أصبحت بالغة التأثير في جميع أوجه الحياة اليمنية

الأهمية التاريخية للهجرة اليمنية الحضرمية:

لابد من الإشارة هنا إلى أن الهجرة اليمنية الحضرمية كحركة اجتماعية عامة نابعة من مجمل الأوضاع التي يعيشها المجتمع اليمني لايمكن إرجاعها إلى عامل واحد فقط، وإنما يجدر القول بأن هناك عدة عوامل متضافرة بشرية وطبيعية قد ساهمت في خلق وإذكاء هذه الحركة ، ولاشك في أن للعوامل البشرية الدور الأساس فيها لأنها تبين مقدرة الإنسان على التعامل مع إمكاناته الطبيعية سلباً وإيجابا [٣]. وقد وضع المؤرخ بامطرف دوافع عامة للهجرة اليمنية حددها في الآتي:" تجاري، أو فرار من الأوبئة والمجاعات والفتن العشائرية وجور الحكام، أو السعي خلف المقر الأفضل على اقل تقدير"[٤] وقد قيل عن حضرموت بأنها بيئة طاردة لسكانها، وهذا القول يحظى بكثير من الصحة ، فأرض حضرموت تتوزع طبوغرافيا بين الصحراء القاحلة والوديان والجبال والسهول الجبلية والسهل الساحلي. لهذا فإن أهم صادرات حضرموت هو رجالها الهاجرون، وانتعشت بخيرات أبنائها والعكس ليس صحيحاً.

ولأن هجرة الحضارم في مجملها نابعة من قرارات فردية، فإن أولويات دوافع الهجرة تختلف باختلاف الظروف التاريخية والمكونات الثقافية والاجتماعية للأفراد. وقد أخذت أعداد كبيرة من الحضارم تتسرب منذ قرون إلى مناطق محددة داخل اليمن ،والحجاز وإلى مصر وسوريا وخلال القرون الحديثة إلى الهند وجزر الهند الشرقية. ومن بين كل أجزاء الجزيرة العربية فإن حضرموت هي موطن الهجرات الأول [٥].

وعندما نتناول هجرة اليمنيين الحضارم إلى ماوراء شواطئهم الجنوبية عبر المسافات التاريخية يكون من الضرورة بمكان الإشارة إلى أن المساحة البحرية المحصورة بين الشاطئ العربي الجنوبي والشاطئ الهندي الغربي والإفريقي الشرقي تمثل لازمة

من لزوميات تلك الهجرة. وهي الرقعة المعروفة عند الجغرافيين بحوض المحيط الهندي، وعرف في أدبيات الباحثين العرب بأنه بحيرة عربية لنشاط العرب الجنوبيين(يمنيين-وعمانيين)المكثف قبل منافسة الأساطيل البرتغالية لهم في القرن السادس عشر(٦) .إن هذا الالتصاق والترابط بين المحيط الهندي والهجرات الحضرمية جاء نتيجة تعاملهم مع مياهه وتراكم خبراتهم بدروبه وبراعتهم في بناء السفن(٧) وكانت التجارة أبرز مظاهر النشاط في المحيط الهندي و المظهر الذي حمل في أعطافه جميع المظاهر الدينية والثقافية والحضارية فضلاً عن الهجرات(٨).

لقد عمل الحضارمة في نقل السلع الهندية والصينية على أسطولهم التجاري ، وامتد نشاطهم إلى إقليم ناتال في جنوب شرقي إفريقيا وإلى جزيرة تيمور في جنوب شرقي آسيا وإلى خليجي العقبة والسويس في شمال البحر الأحمر، ومع مرور الزمن أصبحت هذه المناطق الجهات الرئيسة لهجرة اليمنيين الحضارم(٩).

وكان لهجرة الحضارمة طابع مختلف يتمثل في أنها هجرة نوعية في المحل الأول، حيث برز بينها فئة معينة من السكان هم رجال الفقه والدين ، وهي هنا تقترب كثيرا من هجرات وترحال رجال العلم في القرون الماضية . ويعود الاختلاف بين نوعية المهاجرين من حضرموت وبقية أنحاء اليمن إلى ظروف تاريخية عديدة ،غير أن اختلاف طابع الهجرة يعود إلى حد كبيرأيضا إلى قيام بعض المدن الحضرمية بدور كمراكز للمعرفة في العالم الإسلامي خاصة مدينتي سيئون وتريم . وبينما نجد أن معظم الذين هاجروا من مناطق اليمن الأخرى في القرن التاسع عشر كانوا من أبناء الريف المستعدين لأي نوع من أنواع العمل العضلي، فإن النسبة الأكبر من الذين هاجروا من حضرموت ينتمون إلى الصفوة المتعلمة الذين انتقلوا لنشر الدعوة ولخلق الثروة بعملهم الذهني أكثر من عضلاتهم .ومن ثم كانت نسبة الأثرياء من المهاجرين الحضارم أكثر ارتفاعا(١٠) وقد أعطى المهاجرون الحضارم بعدا جديدا للهجرة اليمنية لوصولهم وبأعداد كبيرة إلى شرق آسيا وكونوا مستوطنات عربية في مختلف أرجاء الأرخبيل الأندونيسي(١١).

ومثلت الهجرة الحضرمية عنصرًا من عناصر الامتدادات الثقافية ذات التأثيرات المتبادلة، وتختلف في بعض جوانبها عن الهجرات الأخرى ، فقد خرج الحضارم من مناطق معينة من بلادهم وتكثف نشاطهم في المحيط الهندي وبلدان الشمس المشرقة مما جعل الرحالة البريطاني الشهير (سيررتشارد بيرتون) يقول: "من المعلوم أن الشمس لاتشرق على أرض لايوجد فيها رجل من الحضارم"(١٢) وتعين على هؤلاء الحضارم المجردين من الحماية والسلطة أينما حلوا أن يشقوا طريقهم بأنفسهم داخل التركيبة الاجتماعية والسياسية المحلية في المنطقة التي استقبلتهم ، ولذلك صاهروا سكان هذه المجتمعات وأسسوا عائلات ارتبطت إلى حد ما ببلدهم عبر صلة الدم وعبر ثقافة قامت على مفاهيم التنقل والعودة والثقافة الدينية الأخلاقية لإنشاء مجتمع يمتد عبر البحار والمحيط يعتبر نفسه مرتبطاً بثقافة الوطن(١٣).

وتناولت عدد من المؤسسات العالمية والباحثين من بلدان غربية وآسيوية بحث تاريخ ونشاط الحضارم في مهاجرهم بأفريقيا وآسيا بما لهم من تأثير وإسهام في تطوير شعوب بلدان المهاجر ذات المساحة الجغرافية الواسعة مع كثرة عدد السكان والتنوع الثقافي والاجتماعي بها ،يقابل ذلك قلة عدد سكان حضرموت وصغر مساحة أرضهم لهذا فهجرتهم تمثل الصورة الأكثر إثارة وتميزا عن غيرها من الهجرات اليمنية عامة عبر التاريخ (١٤).

ومنذ ظهور علم الأنثروبولوجيا الاجتماعي زاد الاهتمام بظاهرة الهجرات وأصبح تعبير الشتات (Diaspora) كثير التداول وهو يعني في الأصل الشتات اليهودي بعد تدمير القدس في القرن الأول الميلادي

وانتشارهم في بقاع الأرض، وصار الشتات يعرف اليوم بأنه"مجموعة من الأقليات العرقية التي هاجرت واستقرت في بلد آخر ومارست فيه نشاطا متنوعا وحافظت على روابط عاطفية ومادية متينة مع الوطن الأم"(١٥). واستخدم هذا المصطلح في كثير من الدراسات التاريخية والاقتصادية والأنثربولوجية لظاهرة الهجرة الحضرمية وخاصة الهجرة إلى الشرق الأقصى وشرقي إفريقيا .ويرى بعض الباحثين أن دراسة سكان الشرق الأقصى المنحدرين من أصل حضرمي في إطار دراسة الشتات(١٦) يطرح عددا من المشكلات المرتبطة بالتعريف الدقيق لهذا المفهوم والأهداف الحقيقية لتلك الدراسات التي قد تظهرهم اثنيه مميزة يمكن أن تهدم في أحد أبعادها بعض ماحققه المهاجرون الحضارم من اعتراف كامل بمواطنتهم بفضل اندماجهم التام في المجتمع الأندونيسي الحديث(١٧).

وقد دشنت جامعة بيرقن بالنرويج عام ١٩٩٦م مشروعا باسم برنامج المحيط لدراسة الهجرة الحضرمية ثم تبعتها جامعة استكهولم ولندن وعقدت لكل واحدة مؤتمرا في الموضوع نفسه. كما عقدت ندوات علمية في بطرس جراد وماليزيا. وجذبت ظاهرة الهجرة اليمنية عامة والهجرة الحضرمية على وجه الخصوص الكثير من الباحثين العرب والأجانب مثل كتابات كل من: شكيب أرسلان، وعبدالله البجرة، وأمين السعيد، وفان در ميولن، وسارجنت ، وانجرامس وغيرهم. ويمكن وضع أسباب اهتمام مراكز البحوث الغربية والآسيوية بالهجرة الحضرمية إلى الآتي:

١- ارتباط هذه الهجرة بنشر الإسلام في بعض مناطق آسيا وإفريقيا مثل أندونيسيا وسنغافورا والفلبين وكينيا وجزر القمر وحيدرأباد ، وارتباط مقاومة الجزء الكبير من أبناء هذه المناطق للاستعمار بالإسلام وربط الغرب كما هو حال هولندا والبرتغال وبريطانيا بين المقاومة والإسلام والمهاجرين العرب وخاصة الحضارم.

٢- تأسيس بعض المهاجرين لمراكز نفوذ اقتصادي وتجاري كبير في بلدان المهجر وهذا هو حال البعض من مهاجري حضرموت في أندونيسيا وسنغافورا والمملكة العربية السعودية فقد برز في تلك الدول أثرياء كبار مثل آل الكاف، وآل السقاف، وآل العطاس، وباعبيد في أندونيسيا وسنغافورا. وبن لادن وبن محفوظ وبقشان وباخشب والعمودي وغيرهم في المملكة السعودية. والقعيطي، والكثيري في حيدر أباد بالهند. وغيرت بعض العائلات الثرية الخارطة السياسية في حضرموت في النصف الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي.

٣- تأسيس سلطنات في بعض جزر الشرق الأقصى وبعض أقاليم الهند وشرق إفريقيا.

٤- حدوث اندماج وذوبان لجيل أحفاد المهاجرين في بلدان الهجرة مع استمرار بعض جوانب العلاقات الوجدانية بين الأحفاد ووطن الأجداد(١٨).

ويدفعنا هذا المدخل الموجز لوضع التساؤلات الآتية: كيف دخل المهاجرون الحضارم إلى جزائر الهند الشرقية الهولندية (أندونيسيا)؟ وماذا قدموا لها؟ وماذا قدمت لهم؟ وكيف هي علاقاتهم مع السكان المحليين والمستعمرين الهولنديين، وذلك خلال المدة التي تبلورت وتكثفت فيها هذه الهجرة من مستهل القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين؟

الهجرة الحضرمية إلى أندونيسيا ومؤثراتها:

لايسعى هذا البحث في دراسة تاريخ ظهور وانتشار الإسلام في أندونيسيا وجزائر جنوب شرقي آسيا فهناك العديد من الدراسات تناولت هذا الجانب. ولعله من المفيد الإشارة فقط إلى أن الروايات تعددت وتضاربت في تحديد متى وكيف دخل الإسلام أندونيسيا فيرى بعض الكتاب الأوربيين أن الإسلام دخل أندونيسيا عن طريق الهند ورفضوا قبول ما هو شائع من دور العرب في نشر الإسلام في أندونيسيا ، وعزوا ذلك إلى الهنود (١٩) أما المستعرب الهولندي فان دن بيرخ فيميل إلى الرواية

المغايرة وقال إن البحارة والتجار العرب هم الذين ادخلوا الدين الإسلامي إلى اتشي وبالمبنج أولاً ثم في القرن الثالث عشر الميلادي إلى جزيرة جاوا.[٢٠]

ولايعرف على وجه التحديد بداية الهجرة الحضرمية إلى جزائر الهند الشرقية ولكن المحقق أنهم وصلوها في أواخر القرن الثامن الميلادي[٢١]. ويذكر باكثير أن الحضارم اتخذوا هذه الجزر مهاجر منذ عهد بعيد ونشروا هناك أو ساعدوا على نشر الإسلام[٢٢] ويتفق الباحثون على أن هجرة الحضارم في التاريخ الحديث إلى جاوا وماجاورها كسومطرة وسليب والملايو بدأت في القرن الثامن عشر الميلادي واتوها عبر المحيط الهندي في مراكبهم الشراعية من شواطئ البحر العربي[٢٣]. وقسم من هؤلاء قدموا إليها من الهند وهم أحفاد المهاجرين الأوائل . ومعروف أن الهند إحدى محطات الهجرة العربية القديمة ومنطقة عبور إلى الجزر الأندونيسية . وقد نجحت بعض الشخصيات الحضرمية الطموحة في تأسيس سلطنات مستقلة في جزيرة جاوا مثل: سلطنة سياك، وسلطنة بونتياك وسلطنة اتشي[٢٤].

وقد سهلت الملاحة البحرية بوساطة البخار خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر عملية التواصل بين موانئ الجزيرة العربية وجزائر الهند الشرقية وأخذ عدد المهاجرين الحضارم في ازديـاد[٢٥]. وقد أدخلهم هذا التطور العلمي في عصر جديد تقربت بموجبه الجغرافيا وأفرز ملابسات وتحديات جديدة .

حمل المهاجر الحضرمي معه نظمه الاجتماعية السائدة المتوارثة، ففي حضرموت مثلها مثل بقية مناطق اليمن كان السكان منقسمين إلى تراتبيات تتحرك أفقيا في سلم اجتماعي معين وإن اتفقوا في بعض مظاهر الحياة وسبل كسب العيش . وهذا الانقسام قام على أساس عامل الدور والوظيفة الاجتماعية لهذه الشرائح وعلى هذا الأساس ترتب السكان إلى شرائح وفئات على النحو الآتي: السادة، المشايخ، القبائل، الفئات الأخرى (فلاحون –حرفيون- عبيد- أخدام)[٢٦] قد عزز مكانة السادة انتسابهم إلى الرسول محمد صلى الله عليه وسلم .

ومن الظواهر البارزة في الهجرة الحضرمية أن السادة العلويين - كما يطلق عليهم في حضرموت - هم أكثر الشرائح هجرة وانتشارا [٢٧] وساعدتهم مكانتهم وعلمهم في الإثراء في يسر أكثر من الفئات الأخرى من المهاجرين من غير السادة [٢٨] وأول نقطة لهجرة السادة في القرون الإسلامية الوسيطة هي الهند، ولكن أكبر وأهم هجرة لهم كانت إلى جاوا وسومطرة والملايو وآتشي وقد وصلوا إليها قبل وصول الهولنديين وحرص السادة أن ينشروا المذهب الشافعي في كل منطقة يقيمون فيها نشروا كتبهم ونقلوا بعض عاداتهم في الأذكار كراتب الحداد المشهور.[٢٩]

وقد مهد السادة بجدهم ، وتقبل السكان المحليين لهم ، الطريق للحضارم المهاجرين في دور سماه مؤرخ حضرمي "التجاري"تمييزا له عن دور الدعاة السابق[٣٠] والدور الأخير لم يختص به السادة العلويون بل شاركهم جميع الفئات الحضرمية الذين استطاعوا بما اوتوا من صبر وهمة عالية وأمانة في المعاملة أن يشقوا طريقا لهم في تلك البلاد النائية والغنية[٣١]. وقد تحسن الوضع المادي لهذه الفئات الذين ينتمون في مجملهم لمشايخ وقبائل حضرموت. ووجدوا في هذه المستعمرات الهولندية مناخاً وبيئة تختلف عن موطنهم، وأعطاهم ذلك إحساسا متناميا بالندية مع السادة.[٣٢] وتطور ذلك في بداية القرن الماضي إلى خلاف مرير ستتم الإشارة إليه .

إن الهجرة الحضرمية صناعة وطنية حقيقية لأنها تحرك أكثر ٢٥٪ من السكان والقسم الأكبر يتجه إلى جزائر الهند الشرقية [٣٣] وقد ازداد عدد المهاجرين الحضارم في الجزر الأندونيسية بسهولة المواصلات وازدياد مواليدهم .فمعروف أن الحضارم لايصطحبون زوجاتهم في مهاجرهم ولأنهم يقضون الجزء الأكبر من

حياتهم في مهاجرهم فقد تزوجوا من النساء المحليات وهكذا ظهرت في جاوا مايسمى بالمولدين اوالحضارم المهجنين[٣٤] وتدلنا الإحصائيات الرسمية الآتية على تنامي أعدادهم باضطراد: ففي سنة ١٨٥٩م كان عددهم في جاوا ومادورا (٤٩٩٢) وسنة ١٨٧٠م (٧٤٩٥) وسنة ١٨٨٥م (١٠٨٨٨) وسنة ١٩٠٥م (١٩١٤٨) وسنة ١٩٢٠م (٢٧٨٠٦) وفي الجزائر الأندونيسية الأخرى بلغ عددهم سنة ١٩٢٠م (١٧١١٥).[٣٥] وأضاف إلى هذه القائمة المستعرب الهولندي فان دربيرخ عدد المواليد الحضارم من أبناء المهاجرين في حضرموت وأندونيسيا على النحو الإجمالي الآتي: سنة ١٨٥٩م كان عددهم (٢٧٧٦) وسنة ١٨٧٠م وصل عددهم إلى (٤٩١٧) وفي سنة ١٨٨٥ازداد عددهم إلى (٩٦١٣).[٣٦]

ولمعرفة حجم الهجرة الحضرمية إلى أندونيسيا ومقارنتها مع مناطق المهاجر الأخرى يمكن أن نستعين بالإحصائيات التي تعود إلى سنة ١٩٣٥م وهي على النحو الآتي:

أندونيسيا والملايو	٧٤٣٣٥
الهند	١٣٠٠٠
شرق إفريقيا	
(زنجبار – كينيا - تنجانيقا)	١٢٠٠٠
الصومال والحبشة	٢٠٠٠
السودان ومصر	٧٦٨
المجموع	**١٠٢١٠٣**[٣٧]

ويقارب مجموع المهاجرين الحضارم نصف سكان الإقليم) لهذا ليس غريبا أن توصف حضرموت بأرض المهاجرين .كما نستفيد من هذا الإحصاء المقارن أن أندونيسيا والملايو احتضنت مايقارب٧٠٪من مجموع المهاجرين . ولعل التساؤل الذي يطرح نفسه: لماذا هذه الهجرة المكثفة إلى أندونيسيا؟ سنترك الإجابة إلى مؤرخ حضرمي معاصر زار جاوا ثلاث مرات في سنوات: ١٩٢١م- ١٩٢٧م ١٩٣٥م حيث قال" كان مركز جاوا الممتاز وما آتاه الله من جمال الطبيعة وغزارة الأمطار وطيب الهواء وكثرة الحاصلات مدعاة لهجرة شتى الجاليات إليها على العموم ،ولما تحلى به أهلها من حسن الأخلاق والوداعة واللين والإحسان إلى الأضياف وإكرامهم العرب وتبجيلهم بوصفهم الواسطة بينهم وبين هذا الدين الحنيف ،كان ذلك أكبر جاذب لهجرة العرب إليها "[٣٨]

وحتى العقد الثالث من القرن الماضي عدَ المهاجرون الحضارم أندونيسيا وطنهم الثاني على أنه من المهم التمييز الحذر بين المهاجرين الجدد وجيل المولدين من حيث رصد درجة الانتماء لوطن الأجداد وهي قضية سنتناولها لاحقاً. وما تجدر الإشارة إليه إن خط الاتصال بين المهاجرين والوطن ظل ممدودا بوتائر متفاوتة وجاء ذلك عبر الرسائل والحوالات المالية التي تبعث لذويهم. وعن طريق حركة الذهاب والإياب عبر الخطوط الملاحية الحديثة شبه المنتظمة التي لم تعد محكومة فقط باتجاه الرياح عبر السفن الشراعية وخاصة بعد فتح قناة السويس ١٨٦٩م، وتتجلى تلك الحركة أكثر في المهاجرين غير المولدين .

ويذكر الرحالة الهولندي (فان در ميولن) الذي زار حضرموت سنة ١٩٣١م أن ضابط الجوازات اخبره أن حوالي ٢٠٠٠حضرمي يرجعون من جاوا كل عام ، وعندما كان في المكلا شاهد سفينة هولندية ضخمة تحمل ١٥٠ حضرمياً قدموا من جاوا[٣٩]، ويأتي إلى حضرموت في العادة من حقق نجاحاً معقولاً والكثير من هؤلاء يعودون بعد زيارة ذويهم إلى أعمالهم ،أما الميسورون المستقرون فيبعثون بأبنائهم المولدين إلى حضرموت لفترة خمس أو ست سنوات لتعزيز ارتباطهم بأسرهم ولغتهم وتقاليدهم .[٤٠]

ويقدر التجار المحليون ،بصورة تحفظية تحاويل المهاجرين من النقود قبل الحرب العالمية الثانية

بسبعين ألف جنيه من أندونيسيا والملايو فقط ، [41] ولاشك في أن هذا المبلغ الضخم يدخل بشكل أو بآخر في نسيج الاقتصاد الحضرمي وجزء منه يتسرب إلى مجالات غير ضرورية ولا تدخل في مجالات ذات أبعاد اقتصادية واجتماعية نافعة وبعيدة المدى، ولامجال هنا لذكر الأسباب. وحول هذه المسالة كتب بامطرف نقدا لاذعا للمهاجرين الحضارم حيث قال: "لقد طفق المهاجر الحضرمي في غدوه ورواحه بين وطنه والمهجر يرفع تدريجيا من مستوى معيشته ويعقد أكثر وأكثر استهلاكاته المنزلية والشخصية ، ولكنه لم يحاول إلا في حدود ضيقة لاتكاد تذكر لتعمير أرضه ليجعل منها مصدر رزق لنفسه أوفر مما كانت عليه لآبائه وأجداده . والواقع أن كل ما استطاع عمله في أحسن حالاته أن جعل بلاده تنطق بخيرات المهاجر في المسكن والمطعم والملبس فخلق بقصد أو بدون قصد هوة سحيقة بين حضرموت الحقيقية وحضرموت الاصطناع"[42].

لقد قدمت أندونيسيا فرصة العمل وكسب العيش والثراء لكثير من الحضارم ، ومن جانب آخر أسهم الأثرياء الحضارم في نمو حركة الانتعاش الاقتصادي والتجاري والعمراني في أندونيسيا ، وساهم العلماء والدعاة الحضارم في الحفاظ على الهوية الإسلامية الأندونيسية بنكهة حضرمية صوفية. وبعيدا عن منطق المكسب والخسارة ، فان أندونيسيا بلا شك أعطت الحضارم الشيء الكثير. ولكن كيف هي علاقة المهاجرين بالسكان الأصليين ؟ وإلى أي مدى وفقوا في مواجهة تحديات الأندماج والحفاظ على الهوية؟

عندما نتحدث عن المهاجرين الحضارم في أندونيسيا، ونحاول تناول حياتهم المعيشية وعلاقتهم المتوازنة بكل المكونات التي حولهم ،لابد أن نتفهم قضية في غاية الأهمية وهي: أن المجتمع الحضرمي المهجري يتكون في ذاته من ثلاثة أجيال متعايشة في وقت واحد .وهذا الوضع نتاج طبيعي لديمومة حركة الهجرة. الجيل الأول هم الذين ينتمون إلى أب وأم كلاهما مولود في أندونيسيا . وهم الموالدة ويلقبون في الأوساط الحضرمية(مجلد) والجيل الثاني ينتمون إلى أب مواليد حضرموت وأم مولدة في أندونيسيا، وهم أيضا موالدة ويلقبون (ابن طرف) تمييزا لهم عن الصنف الأول. والجيل الثالث المهاجرون الجدد وهؤلاء ولدوا وترعرعوا في حضرموت ويلقبون (ولايتي) وهم العرب الأصلاء.

ورغم التجانس الظاهري العام الذي قد يبدو فيما بينهم بوصفهم ينتمون إلى أصول واحدة ،إلا أنهم يمثلون عقليات وثقافات متباينة . على أن هناك فاصلاً رقيقاً بين جيلي الموالدة الأول والثاني،ويصنفون في خانة واحدة (الموالدة) ونستبعد من هذا التقسيم قدامى المهاجرين الذين حسموا قضية انصهارهم الكامل في المجتمع الأندونيسي .

كان المهاجرون الأصلاء يدركون أكثر من الموالدة الأهمية الاقتصادية للجزر التي هاجروا إليها ، وأكثر حرصا على الاستفادة منها وجمع المال لأنهم قدموا من بيئة تعاني الجفاف والفقر [43] وغذت ثقافة الهجرة هذا الجانب فيقال في حضرموت: (السواحل والكروش) و(الهند والناموس) (وجاوا والفلوس) ويقصد بالأولى أن الهجرة إلى السواحل الشرقية الإفريقية تعني وفرة الغذاء وانتفاخ البطون. والناموس المكانة والشرف بوصفهم يخدمون جنودا في قوات الإمارات الإسلامية في الهند. أما الفلوس في جاوا فهي للحالمين بالثراء، ومعظم الأثرياء الحضارم برزوا في جزر الهند الشرقية. ولاشك في أن الثقافة الشعبية والمأثور يعد انعكاساً لتراكم الذاكرة الجمعية وتعبيراً مباشراً للمكونات النفسية للمجتمع.

ويعبر المهاجرون الجدد عن ثقافة حضرموت الحقيقية، ويعد رجال العلم منهم استمرار للرسالة الإسلامية الثقافية للجزيرة العربية عبر الخط اليمني الحضرمي ويغذي هؤلاء أندونيسيا بدماء متجددة تتغلغل في نسيج المجتمع الجديد. ويسند أصحاب

العمل لهؤلاء المهام التي تتطلب الثقة والصبر . ولأن المهاجرين الجدد يمثلون معظم التراتبيات الاجتماعية في حضرموت فيظهر من بعضهم ما يعكس صورة مغايرة سلبية . وغالبا ما يقع الكثير من هؤلاء على حافة الأندماج . ويمكثون سنين عديدة يبحثون عن النجاح وهم مرشحون أكثر من غيرهم للعودة إلى الوطن ومن يساعده الحظ بفضل البقاء، وتظل مشاعر الوطن القوية في داخله مزيجاً من ذكريات الفاقة والحرمان المريرة وذكريات الصبا والشباب الحلوة(٤٤) ويذكر انجرامس أنه لايوجد بين العرب الذين ولدوا في حضرموت من قطع ارتباطه بها ،ولأغلبهم أمنية واحدة أن يقضون آخر أيام حياتهم في حضرموت.(٤٥)

آما جيل المولدة من خط الآباء الأصلاء (الولايتية) فيمكن القول إنهم يعيشون فترة انتقال أو تجاذب ثقافي بين ثقافة الأب وثقافة الأم التي قد تكون اندونيسية أو عربية من المولدة تجهل اللغة العربية إلا ماله علاقة قريبة بالشعائر الدينية ، ولأن لغة التخاطب في المنزل هي اللغة الأندونيسية أو الملايوية، فان الكفة غالبا ما تكون لمصلحة ثقافة المهجر . ومن نتائج عدم وجود الزوجات الحضرميات الأصيلات أن تتشابه الحياة العائلية للأزواج العرب مع عائلات السكان المحليين من حيث البساطة في السكن ونوعية الطعام (٤٦). ولاشك في أن رابطة العقيدة الإسلامية التي تربط بين الأندونيسيين والمهاجرين الحضارم تمثل عامل دعم قوي لمزيد من التقارب والتصاهر والأندماج ،كما أن ضخامة التنوع الثقافي والإثني الأندونيسي يجعل عملية الامتصاص التدريجي للمهاجرين أمراً ممكناً ، والهجرة المتجددة تجعل هذا الامتصاص والتأثير والتأثر عملية مستمرة.

وجيل المولدة الأول أقرب ما يكون مرشحا للذهاب إلى وطن الآباء لاكتساب اللغة والتقاليد .ولكن السنين القليلة التي يقضيها المولد في حضرموت لا تكفي لتحويلهم إلى عرب حقيقيين ،فعند عودتهم يستخدمون اللغة الأندونيسية في حياتهم اليومية بشكل تلقائي ويبحثون عن أصدقاء الطفولة ، ويأنفون معاشرة العرب القادمين من حضرموت(٤٧) وربما رسموا صورة قاتمة عن حضرموت القاحلة.

ويدرك الآباء أن أبناءهم متأثرون بطباع السكان المحليين أكثر من تأثرهم بالعرب، وأنهم سينصهرون في البيئة المحيطة . وأمام هذا الميل الحتمي للاندماج يفضل العرب الحضارم تزويج بناتهم من رجال حضرموت حتى وإن كانوا فقراء .(٤٨) وفي اعتقادنا أن محاولات الآباء (الولايتية) المكثف لاكتساب أبنائهم المولدة ثقافة الوطن ينبع من أن الوطن أكثر حضورا عندهم من الآخرين.

أما المولدة أبناء المولدة (مجلد) ففيهم تتأصل الشخصية الأندونيسية شكلا وثقافة، ويعبرون بوضوح عن سلاسة الأندماج الحضرمي . وما يربطهم بالعروبة أسماء عوائلهم التي تمثل وفتئذ علامة شرف محترمة ومقبولة عند الأندونيسيين . بل يتفاخر الأندونيسيون بالتصاهر مع العرب خاصة السادة بوصف هؤلاء جميعا أحفاد الناشرين للإسلام في أندونيسيا .وتفضل الأسر العليا والحاكمة التصاهر فقط مع أبناء السادة يعزز ذلك النسب النبوي الشريف. ومكنت هذه الزيجات من وصول بعض أسر السادة إلى مراكز الحكم بل تأسيس السلطنات المستقلة (٤٩)

وباستثناء الأسر المشهورة يلاحظ أن قسماً كبيراً من أحفاد المهاجرين فقدوا روابطهم الأصلية مع وطنهم الأم، وفقدوا لغتهم العربية، بل إن منهم من لايهمه إلا أن يكون أندونيسيا اسماً وجسماً وثقافة (٥٠) ولكن هذا لايمثل قاعدة محكمة ويختلف باختلاف المستوطنات العربية والمراتب الاجتماعية للمهاجرين. فقد لاحظ فان در بيرخ أن في سربايا يحتفظ المولدة بسماتهم القومية لفترة طويلة وأن أبناء العائلات الميسورة يتكلمون اللغة العربية ويفتخرون كونهم لم يصبحوا بعد محليين (٥١) وعلى النقيض من ذلك نجد أن أحفاد المهاجرين العرب الذين قدموا من الهند فقدوا هويتهم

وتسموا بأسماء اندونيسية (٥٢) وبعض المولدين استطاع أن يطور لغته العربية دون أن يغادر أندونيسيا، وذلك بواسطة الدراسة والمحادثة مع الحضارم إلا إن جميع تلك الحالات استثنائية ونادرة ، وتؤكد حقيقة أن المولدين بشكل عام يميلون إلى جهة أمهم أي إلى جهة السكان المحليين(٥٣)

تجدر الإشارة إلى أن بعض الذين فقدوا هويتهم غلبت عليهم الاعتبارات السياسية وخاصة أولئك الذين اعتلوا المناصب الكبرى وصاروا أمراء وسلاطين ، فطغى شرف المنصب الجديد على شرف العائلة القديم .أو أولئك الذين ليس لديهم إلا الشئ اليسير من الثقافة وليس لديهم نسب يعتدون به ويدافعون عنه (٥٤)

إن الأندماج عملية ثنائية شبه مشتركة من حيث ملاحظة مدى تقبل الطرف المستقبل للطرف الوافد واستعداده لاستيعابه كما أن مسالة الأندماج بشكل عام ليس نتاجا لقرارات شخصية آنية بل عملية متدرجة تدخل فيها الكثير من الاعتبارات . ويمكن أن نلخص أهم العوامل التي ساعدت على الأندماج الطبيعي المتوازن للمهاجرين الحضارم في المجتمع الأندونيسي في الآتي :

-١ وحدة العقيدة الإسلامية ،وما تفرضه من قيم تشجع على التآخي بين المسلمين وتفهم الأندونيسيين لذلك،والسمعة الطيبة للحضارم بوصفهم حاملين لغة الدين المشترك.

-٢ ظلت علاقة الموالدة بأرض أجدادهم ضعيفة لأسباب منها: عدم وجود علاقات أسرية أو وجدانية بين أمهات الموالدة ووطنهم وهذا من سلبيات الزواج بغير العربيات الأصيلات، وعزز من ذلك بعد المسافة بين حضرموت والجزر الأندونيسية وكلفة الرحلة .

-٣ كما أن أوضاع حضرموت الاجتماعية المتردية وشيوع الفوضى القبلية لاتشجع من يرغب في استثمار أمواله والاستقرار في الوطن ، هذا فضلاً عن مستوى الحياة المعيشية الأرقى في أندونيسيا مقارنة بحضرموت.

إن ثقافة الهجرة المتأصلة في الوجدان الحضرمي تدفع الحضرمي إلى التثاقف مع الآخر وربما الانصهار في بوتقته . لقد كان للعرب مكان ومكانة لايستهان بها في المجتمع الأندونيسي أكبر من علاقتهم بالوطن ولكن الترابط والأندماج العربي بشكله الإيجابي لم يقدر له أخذ مداه الطبيعي المتوازن، لأن السلطة العليا في هذا المجتمع للمستعمرين الهولنديين الذين أصبح لهم مع تطور هذه العلاقات رأي آخر . فما هو موقف المستعمرين الهولنديين من الهجرة الحضرمية ؟

بالنسبة للموقف الهولندي من الإسلام الذي يمثله العرب حسب فهمهم فكان خليطا من التناقضات من بين الخوف والرجاء وذلك لقلة معرفتهم بالإسلام(٥٥) فبداية لم تعر السلطات الهولندية أي اهتمام يذكر بالأقليات الموجودة بالأرخبيل الأندونيسي من عرب وصينيين وهنود ويابانيين وغيرهم، وكان يطلق على الجميع الأجانب الشرقيين وكان هؤلاء يعيشون في أحياء أو مستوطنات تحت سلطة قادتهم المباشرين، وكانت السلطة الهولندية متساهلة في دخول المهاجرين الجدد (٥٦) .

وبعد ازدياد موقع العرب الحضارم في الأوساط الاجتماعية والحاكمة المحلية ، وتنامي مركزهم التجاري والمالي ثم دعم ومشاركة بعض العرب للحركات الوطنية المناهضة للاستعمار الهولندي ، وعرقلتهم لحملات التبشير المسيحي كل ذلك خلق لدى الهولنديين (الفزع العربي) حسب تعبير مؤرخ اندونيسي من أصل عربي (٥٧) ودفع إلى تغيير سياستهم تجاه المهاجرين الحضارم.

كانت الخطوة الأولى علمية استطلاعية ، فقد كلف الحاكم الهولندي العام لجزر الهند الشرقية المستعرب الهولندي (فان دن بيرخ) بإعداد دراسة مفصلة عن العرب المقيمين في الأرخبيل الأندونيسي . وبعد دراسة ميدانية للأحياء الحضرمية نشر عام ١٨٨٦م نتائج دراسته باللغة الفرنسية في كتاب أسماه "حضرموت

والمستعمرات الهولندية في الأرخبيل الأندونيسي"(٥٨) وهو أول وأطول كتاب عن العرب هناك . وحمل في ثناياه أبعاداً سياسية هدفت إلى مساعدة السلطة الهولندية في معرفة البناء الاجتماعي والاقتصادي والخلفية الثقافية للمهاجرين الحضارم . وهو كتاب وثائقي مهم أظهر فيه المؤلف العلاقة الوثيقة بين العرب والسكان الأصليين وخرج باستنتاجات تقلل من درجة الخوف تجاه العرب ،وطبعا لم يخف نزعته الاستعمارية عندما تعمد تشويه صورة العرب وتكلم عن وقاحة العربي وخشونته التي جلبها معه من الصحراء .

لم تنل استنتاجاته بخصوص العلاقات الأندونيسية العربية قبول الساسة الهولنديين المحافظين وفي مقدمة هؤلاء المستشرق الهولندي الشهير(سنوك هورخروني) المستشار في مكتب المستعمرات في بتافيا ، الذي يعد المخطط للسياسة الهولندية الرامية للضغط على العرب وإضعافهم، ومحاولات القضاء على قوة الإسلام في أندونيسيا . وكان إسلامه وتزوجه من امرأة مسلمة وأداؤه لفريضة الحج يدخل في باب معرفة الآخر عن كثب (٥٩).

قدم سنوك مقترحات ونصائح سرية لحكومته -كشفت مؤخرا- للحد من الهجرة العربية، وخلاصة هذه المقترحات التي تكشف جانباً من السياسة والموقف الهولندي من الهجرة الحضرمية فقال : إنه على الحكومة الهولندية معالجة أمر العرب وأبنائهم الذين هم في نظر هولندا محرضو الأئمة وعلماء الدين والشعب الأندونيسي يشكلون خطرا على هولندا إذا ما استقر بهم المقام في أندونيسيا واقترح الآتي:

١- إعاقة هجرتهم إلى أندونيسيا بشتى الوسائل وعرقلة إجراءات من يصل منهم.

٢- تعقيد إجراءات الإقامة.

٣- إجبار المقيم على الحصول على إذن مسبق عند مغادرته المدينة التي يسكن فيها إلى مدينة أخرى بل من جزء إلى جزء آخر من المدينة نفسها (٦٠).

وتوضح رسالة أخرى من سنوك وجهها من بتافيا إلى الحاكم العام الهولندي بتاريخ ١٢/٢٢/ ١٩٠٢م، كيف كان ينظر الساسة الهولنديون إلى الحضارم ومدى معاناتهم من جراء هذه السياسة، ومما جاء في هذه الرسالة" إن وجود الحضارم في هذه البلاد لايفيد الشعب والبلاد ،بل من الناحية السياسية يجلب الخسارة دائما ، وإنهم سيشكلون خطرا إذا ما الغي قانون أماكن إقامتهم وحرية تنقلهم وإذاً فتحت جزيرة جاوا لهؤلاء سيصبح عددهم بدل الآلاف عشرات الآلاف "(٦١).

لاقت هذه النصائح والمقترحات آذاناً صاغية لدى الحكومة الهولندية واتخذت لها مكاناً في التطبيق العملي. وتزامنت الإجراءات القوية ضد الحضارم مع استمرار الثورة في جزيرة آتشه التي استمرت من ١٨٧٣م-١٩٠٣م التي قادها مجموعة من العرب أشهرهم الحبيب عبد الرحمن الزاهر(٦٢).

وعكست الصحافة الهولندية جانباً من هذه السياسة المعادية للعرب فجاء في إحدى المقالات : "إن العرب يعكرون صفو الأمن ويسببون القلاقل لذا فهم أعداء الحكومة والشعب.... لذا فإن الإجراءات الحازمة تجاه العرب لايجب تأجيلها "ومنذ سنة١٩١٦م بدأت الحكومة الهولندية تخفف من سياسة العزل العنصري.وبعد الحرب العالمية الأولى مباشرة رفعت قيود الحركة وأصبح بالإمكان الانتقال في كل أجزاء الهند الهولندية(٦٣).

ومن جانب آخر حرصت السلطة الهولندية في أندونيسيا على إيجاد شرخ في علاقة العرب الحضارم بعضهم ببعض وفي علاقتهم مع السكان المحليين، واستمرت تلك السياسة حتى نهاية الحكم الهولندي باحتلال اليابانيين أندونيسيا سنة ١٩٤٢م .وتجسدت تلك السياسة في المقالات التي كتبت في الصحف والمجلات الهولندية التي يقرؤها الطبقة المثقفة من الأندونيسيين. حيث قدمت صورة مشوهة للعرب. بأنهم يستغلون الأندونيسيين بالربا، ويلهثون وراء

جمع المال بمختلف السبل. وأظهرت مدى ابتعاد البعض منهم عن التقاليد الإسلامية الشائعة أنهم حملتها والناشرين لها[٦٤] وتعمدت إظهار صورة المهاجر بهيئته وملابسه الوطنية عند قدومه لأول مرة. ثم صوروه وقد انتفخت كرشه وترهل جسمه ،ثم وهو يضرب خادمه الأندونيسي[٦٥] وتسللت هذه الصورة المشوهة للعرب التي رسمها الهولنديون إلى كثير من الشباب الأندونيسي المثقفين بالثقافة الأندونيسية ثم تبلورت إلى حالة عداء وازدراء للعرب[٦٦].

وهكذا نجد أن المهاجرين الحضارم عانوا من هذه السياسة الهولندية وظلت شخصية العربي في نظرهم (الوقح والمحرض) وصنفت قوانينهم العرب ضمن الأجانب الشرقيين . وماهت بين الإسلام والعرب ولم تقبلهم بوصفهم جزءاً من الدائرة الإسلامية الأندونيسية الكبيرة . وفي حقيقة الأمر عزز هذه السياسة ممارسة بعض الحضارم الربا. بل بعض الدعاة استغل طيبة الأهالي لخدمة أغراضه الشخصية تحت ستار الدعوة الإسلامية[٦٧] كما استفاد الهولنديون من التناقضات في نظام التراتب الاجتماعي الحضرمي ، واختلافهم على بعض المفاهيم والقيم الحضرمية المنقولة التي حاولت الاستمرار في بيئة مغايرة، وعملوا على تأجيجها.

لقد انقسم الحضارم على أنفسهم ، واشتد بينهم ماعرف في كتب التاريخ بالصراع العلوي الإرشادي،فزاد من اهتزاز صورتهم عند الأندونيسيين . ووضعتهم كل هذه التطورات في مفترق طرق. وطرحت مسالة الهوية والأندماج نفسها بشكل قوي وملح .

الحضارم في أندونيسيا بين الحفاظ على الهوية وتحديات الأندماج.

في أواخر القرن التاسع عشر وحتى أواخر العقد الثاني من القرن الماضي واجه المهاجرون الحضارم تحديات عديدة ومتسارعة . فقد جاءت السياسة الهولندية بثمارها . وشهدت هذه المدة مؤثرات خارجية تمثلت في حركة الحداثة التي أفرزتها الثورة الصناعية في أوروبا ، ووصلت تيارات من هذه الحداثة إلى المهاجرين في أندونيسيا عبر مصر خلال الحركة الإصلاحية والتنويرية التي شهدتها وقتئذ .فقد قرأ العديد من المهاجرين المجلات والكتب المصرية التي نشرت وحملت مفاهيم الإسلام الحديثة، وأصبحت شخصيات الإصلاح مثال جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ومحمد رشيد رضا تثير الاهتمام وتبعث الآمال[٦٨].

وبرزت قيادة جديدة داخل المجتمع المهجري الحضرمي تكون أفرادها من التجار الأغنياء وملاك العقارات والضباط الذين تعينهم الإدارة الهولندية للإشراف على شئون أهل منطقتهم، فبينما كان العديد منهم من السادة، فإن الأثرياء من غير السادة شكلوا جانبا من هذه القيادة الجديدة . فلم يعد المعيار للوضع الاجتماعي النسب الشريف وإنما الثراء والتعليم .[٦٩] وكانت الجالية جزءا من نظام سياسي متطور،أي الإدارة الاستعمارية الهولندية في أندونيسيا التي كانت تعتبر نظريا على الأقل كل الحضارم متساويين[٧٠].

لا بد أن هذه التطورات مجتمعة جعلت المهاجرين يضعون لأنفسهم التساؤلات الآتية : من نحن؟ وما هي الخطوات العملية للتعامل مع هذه المتغيرات ؟ وعندما حاولوا التصدي لهذه التساؤلات ومواجهة التحديات ظهر ماعرف بالنهضة الحضرمية التي ارتكزت على تأسيس الجمعيات والتعليم الحديث والصحف .وخلال ثلاثة عقود نشأت عشر هيئات وجمعيات عربية في أندونيسيا وهي :

(جمعية خير ١٩٠٣م) (الجمعية الخيرية١٩١٠) (الجمعية العربية الاسلامية١٩١٢م) (جمعية الإصلاح والإرشاد ١٩١٤م) (الجمعية اليافعية١٩٢٥م) (جمعية الرابطة العلوية١٩٢٨م) (الوحدة العربية١٩٢٩م) (الجمعية الكثيرية الشنفرية ١٩٣١م) (وحدة مواليد العرب١٩٣٢م أو رابطة عرب أندونيسيا) (اتحاد عرب أندونيسيا ١٩٣٤م)[٧١] حملت هذه الجمعيات الهم

المهجري الحضرمي العام ، والمسالك الخاصة التي تبنتها، ومواقفها تجاه تحديات الأصالة والمعاصرة والهوية والأندماج. والبحث ليس معنياً بالخوض في تفاصيل هذه الجمعيات وصراعاتها رغم أهمية ذلك .وما سنركزعليه هو الإفرازات والمضامين التي لها علاقة مباشرة بموضوع البحث .

إن التحدي الأهم الذي زلزل المجتمع لحضرمي هو ظهور جمعية الإصلاح والإرشاد، والرابطة العلوية وانقسم الحضارم إلى جناحين كبيرين من حيث قوة التأثير هما :الارشاديون والعلويون . وكان الباعث إلى هذا الانقسام والتنازع سببا كما يبدو عديم الأهمية وهو حق غير العلوي في الزواج من العلوية .وأفتى السيد العطاس بعدم شرعية هذا الزواج وأرسلت الفتوى للشيخ محمد رشيد رضا الذي عأرض فتوى العطاس . وكان هذا أول أزمة هزت تفكير الحضارمة في الشرق الأقصى وأدت إلى إدراكهم لقيم حرية التفكير وروح المساواة المتأصلة في الإسلام [٧٢] وانفجرت المعركة عام ١٩١٣م عندما أفتى الشيخ السوركتي بشرعية الزواج[٧٣]، وأصبح للفتوى صدى كبير في الأوساط الحضرمية المهجرية بل في حضرموت نفسها مما أثار حفيظة السادة العلويين وسخطهم. واضطر السوركتي لتقديم استقالته من جمعية خير ثم أسس جمعية الإصلاح والإرشاد بمساعدة بعض الأثرياء الحضارم وفتحت الجمعية مدرسة لها وصحيفة عبرت عن أهدافها[٧٤]. وكانت الجالية الحضرمية في أندونيسيا تعيش في حالة توتر قبل وقوع هذه الأحداث التي أدت إلى الصراع المكشوف. فكان الحضارم من غير السادة يشعرون باستياء من إصرار السادة على المحافظة على مكانتهم الاجتماعية كما هي مقرّة ضمن التركيب الاجتماعي في حضرموت نفسها، ومن هنا فإن الانقسام ظهر في وضع قابل للانقسام[٧٥].

قال الأديب العربي علي احمد باكثير عن هذه الجمعية " ....لكن جمعية الإرشاد بمبادئها القويمة ومطالبها العادلة ، ومناصرة روح العصر لها وكونها حاجة أتت في حينها تشعر بها نفس كل حضرمي أبصرت عينه النور تغلبت على كل تلك المقاومات وأخذت طريقها في القوة والاتساع "[٧٦].

تقوم أيدلوجية الإصلاح على أن الإسلام تحول من دين إلى مجموعة من الخرافات والانحرافات. وكانت الدعوة للعودة إلى الكتاب والسنة صدى لحركة الاستنارة المصرية[٧٧] ومن أبرز أهدافها: الإصلاح الاجتماعي، وتحقيق مبدأ المساواة بين المسلمين على اختلاف أجناسهم ، ورفض الامتيازات الخاصة بالسادة المنقولة من حضرموت كتقبيل اليد وتخصيصهم فقط بلقب سيد قبل أسمائهم [٧٨].

لم يقف العلويون مكتوفي الأيدي أمام الحركة الإرشادية وأسسوا (الرابطة العلوية) التي حددت لنفسها أهدافا منها : السعي إلى كل مايحصل به تقدم الشعب الحضرمي ، أدبياً ومادياً وتقوية روابط الإخاء بين العلويين خاصة والحضرميين عموما، والقيام بضبط أنساب العلويين[٧٩] ولعقدين من الزمن تفاقم الصراع بين العلويين والإرشادين واتخذ مظاهر شتى تطور من الاتهامات المتبادلة والوشايات والأحقاد وفي حالات محدودة إلى الاشتباك المباشر[٨٠] وتنافست الجمعيتان في إنشاء العديد من المدارس العربية وفي نشر الإصدارات الدورية وسعى كل منهما إلى جذب المهاجرين الحضارم [٨١].

إن هذا الانقسام المهجري يعبر بشكل واضح عن أزمة المهاجرين في التعامل مع أوضاع صعبة فرضت عليهم أن يكونوا خارج النسيج الأندونيسي المسلم. ولأن معظم المؤسسين لهذه الجمعيات من المهاجرين الجدد[٨٢] (الولايتية) فقد كانوا أقرب إلى مواجهة هذه التحديات بالعودة إلى حضرموت نفسها وإلى الهوية اليمنية العربية إذ عرفوا أنفسهم بأنهم امة حضرمية مميزة، بدلاً من أن يشكلوا جزءاً من المجتمع الأندونيسي المسلم متعدد الأجناس[٨٣]. ويمثل هذا انتكاسة لسلاسة

الأندماج المهجري الإيجابي .ولعلنا لانبالغ عندما نقول إن الانقسام الحضرمي في أندونيسيا هو جزء من تاريخ حضرموت الحديث المحلي وجد مجالاً مساعداً للظهور في أرض بعيدة.

وغني عن القول أن هذا الانقسام المهجري لايمثل إلا حيزاً ضئيلاً من مجمل النشاط الحضرمي الايجابي في أندونيسيا، بل نجد وسط هذا الانقسام نفسه تنافسا مفيدا لإقامة المشاريع الخيرية مثل بناء المدارس والمستشفيات .(٨٤) وأوجد حراكا ثقافيا قدم العديد من الأدباء والصحفيين ،وأسست دور للنشر والطباعة طبعت الكثير من كتب التراث ،كما ألفت في هذه المدة مؤلفات في التاريخ والأنساب والفقه وغيرها.(٨٥) وقد ألقت هذه التطورات بظلالها على الواقع السياسي والاجتماعي في حضرموت من خلال محاولة البعض سحبه إليها .وقد حالت بنية المجتمع الحضرمي الاقتصادية والاجتماعية المتخلفة مقارنة بأندونيسيا دون انتشاره على نطاق واسع واتسم بالصراع شبه النخبوي .ولكنه حمل في حركته البطيئة عوامل قابلة للظهور والبروز .

ومع تزايد انعزال الحضارم عن التيار العام شعر القادة منهم بأن وضعهم في أندونيسيا أصبح مهددا واسر أحدهم مخاوفه للموظف الهولندي (فان در بلاس) عام١٩٣١م قائلا: " إذا ما رحل الهولنديون من أندونيسيا فعليهم وضعنا في السفينة التالية" (٨٦).

لقد كان لهذا النشاط المهجري الحضرمي الكثير من الايجابيات والسلبيات .ولكنه سار خارج الزمان والمكان وخلق نوعاً من العزلة الثقافية والاجتماعية في المجتمع الأندونيسي الذي تزايد نضال أهله من أجل الحرية والتطور.وظهر الأمر وكأن المهاجرين يسبحون بعيدا عن التيار. وقد تنبه المولدون لخطورة هذه الوضعية على مستقبلهم وبدأوا يأخذون زمام المبادرة من خلال العودة إلى المجتمع الأندونيسي . ولكن كيف سارت خطى المواليد نحو الأندماج في هذا المجتمع الكبير؟

أدت السياسة الهولندية –سواء العزل العنصري أم تشويه صورة العرب –إلى وحدة المسالة المهجرية الحضرمية . وهذه السياسة لم تميزبين المواليد(الموالدة) و المهاجرين الجدد والمتجددين .لهذا ارتد الجميع وبنسب متفاوتة إلى الهوية العربية اليمنية، والحال كذلك كان منطقيا تحمل المهاجرين الجدد مقاليد الأمور للجالية بوصفهم حاملين أصول الثقافة المحلية الوطنية . ولاشك في أن جيل الموالدة كانوا أكثر من غيرهم إحساسا بالاغتراب والاضطراب بين مجتمع اندونيسي ينتمون له بالجغرافيا والوجدان ولكنه رافض لمواطنتهم، وجذور لايمكن الانفصال عنها ولكنهم لايدركونها. وما حدث في أندونيسيا من انقسام في المجتمع المهجري كانوا فيه أطرافا غير مباشرين بحكم الانتماء أو الميل وليس بضغط التراث والتقاليد القديمة المنقولة من حضرموت .

ومن عناصر الموالدة جرت محاولات لرأب الصدع العربي عندما أسس الشيخ محمد عبدالله العمودي جمعية الوحدة العربية عام ١٩٢٩م وهو من الموالدة الذين تعلموا في المدارس الهولندية. وكان الهدف منها توحيد جهود الجمعيات العربية وتقريب أفكارها(٨٧)، إضافة إلى ذلك تركيز الجهود للوقوف أمام المنافسة الاقتصادية القوية للجالية الصينية(٨٨) لكن هذه الجمعية تلاشت ولمّا يمض على قيامها غير سنة وبضعة أشهر، ويذكر البكري أن سبب تلاشيها حادث حل بدعاة الوحدة فجأة ودب إليهم الخلاف والانشقاق.(٨٩) ولعل للموضوع أبعاداً أخرى تتمثل في أن الجمعية لها أهداف عربية حماسية آنية جمعت بين متناقضات، في وقت كان تيار الانقسام في بدايه قوته. ولكن هذا الفشل هيأ الظروف لظهور تيار يهتم بالمواليد العرب لهذا تأسست كما يقول بارجاء وحدة المواليد العرب(٩٠) أو رابطة عرب أندونيسيا على غرار حركة المولدين الهولنديين (أوروبي أندونيسيا) وهدفت إلى لم شمل مواليد العرب الحضارم والسعي لمصلحة مستقبلهم ورفع مستواهم العلمي والاجتماعي والمادي والمطالبة

بحقوقهم الوطنية في تمثيل عادل في المجالس النيابية الحكومية المركزية العربية، وركزت اهتماماتها على العروبة إذ سعت إلى تقوية الحس العربي داخل وخارج الرابطة " وأن أبناء العرب عرب ويجب أن يظلوا عربا " ولكن الرابطة فشلت في محاولاتها لأنها اعتمدت على مساعدات أثرياء الحضارم ولم تستطع التخلص من النظام العشائري الذي سبب الانقسامات، ولم يربطوا أنفسهم بالواقع الأندونيسي نفسه، حيث إن معظم أبناء العرب قد اندمجوا وابتعدوا عن نظام حضرموت العشائري [٩١] .

وفي عام ١٩٣٤م ظهر اتحاد عرب أندونيسيا الذي تعامل مع المسالة المهجرية في تلك الظروف الخاصة بواقعية سياسية .إذ رأى قادة الاتحاد أن الأندماج الكامل والمواطنة الأندونيسية وربط مصير المواليد بمصير الأندونيسيين هو الحل الأمثل للحفاظ على مكانتهم ووجودهم ، فقد تغلغلت بين المواليد العرب في أندونيسيا مبادئ القومية الوطنية بعد ظهور الأحزاب الأندونيسية التي من أهدافها الاستقلال التام عن هولندا، وكان من أهدافهم البعد قدر المستطاع عن الاشتراك رسمياً في الجمعيات والهيئات العربية وصراعاتها [٩٢] وذكر البكري الأسباب التي دفعت إلى تأسيس هذا الاتحاد منها :

١- شعور أولئك المواليد بالعجز عن مجاراة مواليد الصينيين والهولنديين ومشاركتهم في الحقوق.

٢- عجز المدارس العربية عن تكوين ناشئة مثقفة تثقيفاً عالياً.

٣- النزاع القائم بين العلويين الذي طال أمده ولم يسفر عن شئ [٩٣].

لقد ظهر هذا الاتحاد منافساً قوياً لرابطة عرب أندونيسيا، وذكر القادري وهو احد المؤسسين له أن الاتحاد تخلص من نظام حضرموت العشائري وربط نفسه مع الواقع الاجتماعي في أندونيسيا، واستبدلت لفظة السيد (موضع الخلاف) بلفظة الأخ بين أعضاء الإتحاد كما هو متبع في نطاق الحركات الوطنية الأندونيسية وتتماشى مع تعاليم الإسلام. واعترف الاتحاد أن أندونيسيا وطن أبناء العرب ، وربط الاتحاد نفسه بالحركات الوطنية الأندونيسية .[٩٤] لقد انتشرت مبادئ الاتحاد بسرعة كبيرة أينما وجد العرب في أندونيسيا حيث شكلت فروعاً وأغصاناً للاتحاد . وخرج العرب الحضارم من المجموعتين المتنازعتين وانضموا إلى هذا الحزب (صار حزباً عام ١٩٤٠م) وأصدر مجلة بعنوان التيار الحديث [٩٥].

وكان لاعتراف الاتحاد بالمواطنة الأندونيسية صداه الإيجابي لدى الحركات الوطنية الأندونيسية، وعزز من ذلك نشاط الاتحاد الثقافي عبر الصحافة والكتابات الأدبية التي سعت لتصحيح الصورة المشوهة للعرب. فقد أصدر الإتحاد صحيفة باللغة الملايوية لتفيهم الأندونيسيين بأهدافهم الحقيقية [٩٦] كما كتب حسن بافقيه أحد زعماء الاتحاد مسرحية "فاطمة"عرضت في عدد من المدن الأندونيسية وانتقدت هذه المسرحية بقوة وبدون تحفظ المعاملة الربوية عند العرب ووصفتها بأنها عملية ملعونة تتعارض مع تعاليم الإسلام . وقد أورد القادري مقتطفاً من استحسان الصحافة الأندونيسية لهذه المسرحية ومما جاء فيه(.... نقدم تقديرنا لمؤلف ومنفذي هذه المسرحية ، ونحن واثقون أن كل من شاهد هذه المسرحية سيكون مع رأينا في أن مسرحية كهذه انتقدت مجتمعها ، وعرضت بهذا الأسلوب، سيتعاطف معها الناس، وستحقق الهدف المنشود، وستلقى أفكار هذه المسرحية التأييد الكامل ١٠٠٪) [٩٧].

وقد دفعت سياسة الاتحاد وأهدافه الواضحة إلى إحداث تغير لصورة العرب القديمة. وعند مساندة الاتحاد المتواصل للحركة الأندونيسية قبل عضواً دائماً في اتحاد الأحزاب الأندونيسية الذي كان يعد نفسه للبروز قبيل حرب الباسفيك[٩٨] وبعد الاحتلال الياباني لأندونيسيا ألغت الحكومة العسكرية اليابانية كل الأحزاب السياسية في الساحة الأندونيسية ومنها

اتحاد عرب اندونيسية (٩٩) بعد الحرب العالمية مباشرة صارت أندونيسيا جمهورية مستقلة وشجع اتحاد عرب أندونيسيا أعضاءه للانضمام في الأحزاب السياسية الأندونيسية التي فتحت أبوابها لقبول العرب. وفي اعتقادنا أن هذا الإتحاد قدم قراءة سياسية صحيحة للأحداث، وكان اندماجه ذكيا في الحركة الوطنية سهل في ما بعد قبول المجتمع الأندونيسي للمهاجرين الحضارم مواطنين كاملي الحقوق وهذه مرحلة لاتدخل في نطاق هذا البحث .

ومن جانب آخر احتفظت مجموعة رابطة عرب أندونيسيا التي يقودها العمودي بالهوية العربية للمواليد، وعاد البعض إلى الوطن وخاصة على أثر الظروف الصعبة التي مرت بها أندونيسيا في أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية مباشرة . وبينما نجح اتحاد عرب أندونيسيا ي إنهاء النزاع العلوي الإرشادي وإلغاء التمييز بين العرب وغيرهم من سكان أندونيسيا لكنه أذاب الهوية للمهاجرين، وحولهم إلى جزء من نسيج المجتمع الأندونيسي ، ينظر إلى أصوله العربية كماض قديم أو جزء من تاريخ العائلة (١٠٠).

إن اتحاد عرب أندونيسيا مثل اندفاعه حادة نحو الأندماج و الهوية الأندونيسية، وجاء كرد فعل نحو الأندفاع العربي في المجتمع الأندونيسي نحو الهوية العربية وللاتجاهين أسبابهما التاريخية التي تسوغ هذا الجنوح . وفي ظننا أن الدم اليمني الحضرمي سيظل إلى مدى طويل خطاً رفيعاً ومميزاً في الجسم الأندونيسي الكبير، وسيمتد هذا الخط بشكل أو بآخر نحو جنوب الجزيرة العربية جنباً إلى جنب مع امتدادا ثقافة هذا الجسم الدينية نحو القبلة في وسط هذه الجزيرة .

الهوامش والإحالات

١- عبدالله سعيد باحاج، **قراءة جغرافية وتاريخية في دوافع الهجرة اليمنية**، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، ٢٠٠٢م، ص ١٥.

٢- أحمد القصير، **اليمن الهجرة والتنمية**، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٥م،ص٤٧

٣- عبدالله سعيد باحاج، المصدر السابق، ص١٩

٤- محمد عبد القادر بامطرف، **الهجرة اليمنية**، صنعاء، الآفاق للطباعة والنشر، ٢٠٠١م، ص٦٦

٥- دانيال فان در ميولن وفون فيسمان، **حضرموت إزاحة النقاب عن بعض غموضها**، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد سعيد القدال، عدن، دار جامعة عدن للطباعة، والنشر، ١٩٩٨م، ص١٣

٦- عبد الرحمن عبد الكريم الملاحي، **اليمنيون في المهاجر الإفريقية-هجرة الحضارم الدوافع .. الاستيطان.. التأثير**، مجلة شعاع الأمل، العدد السابع والستون، ٢٠٠٧م، ص١٦

٧- شوقي عبد القوي عثمان، **تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية**، الكويت، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، رقم ١٥١ص١٣

٨- عد بعض المؤرخين الاستعاضة بالمحيط الهندي من السهوب مع نهاية القرن الخامس عشر وما بعده بمثابة ثورة تكنولوجية ذات أهمية كبيرة. وساعد على ذلك تمكن البرتغاليين من الوصول إلى سواحل الهند الشرقية فازداد ارتباط الشرق بالغرب عبر هذا الطريق الأسرع في حينه. وكان ذلك على حساب السيادة التجارية الإسلامية في المحيط الهندي الممتدة لقرون خلت .

٩- محمد عبد القادر بامطرف، المصدر السابق،ص٩٢

١٠- احمد القصير، المصدر السابق، ص٧١

١١- دبليوإتش إنجرامس، **حضرموت ١٩٣٤-١٩٣٥م**، تعريب: سعيد عبد الخير النوبان، عدن، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، ٢٠٠١م، ص١٦١.

12- William. G. Clarence-Smith, “Hadhramaut and the Hadhrami Diaspora in the Modern Era : an Introductory Survey” in: *Hadhramaut Tradres, Scolars and Statesmen in Indian Ocean 1750-1960s*, Brill, 1997,p.1.

١٣- روجر اوين، قبور تريم،مجلة شعاع الأمل، العدد السابع والستون، ٢٠٠٧م، ص١٩

14- William. G. Clarence-Smith, op.cit. p18

١٥- دانيال فان در ميولن، **رحلة في جنوب شبة الجزيرة العربية**، ترجمة: محمد سعيد القدال، عدن، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، ٢٠٠١م، ص٧.

١٦- من أهم الدراسات التي تناولت الهجرة الحضرمية من منظور الشتات :

William. G. Clarence-Smith. op.cit and Farid Alatas, “Hadhramaut and Hadhrami Diaspora: Problems in Theorical History”.

١٧- مسعود عمشوش، **الحضارم في الأرخبيل الهندي**، عدن، دارجامعة عدن للطباعة والنشر، ٢٠٠٦م، ص٤٣

١٨- صالح علي باصرة، **دراسات في تاريخ حضرموت الحديث والمعاصر**، عدن، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠١م، ص٨٦-٨٧.

١٩- حامد القادري، **كفاح أبناء العرب ضد الاستعمار الهولندي في أندونيسيا**، ترجمة: زكي باسليمان، عدن، دار جامعة عدن للطباعة والنشر،١٩٩٨م.ص٢٤

٢٠- عمشوش، المصدر السابق، ص٦٨

٢١- صلاح البكري، **تاريخ حضرموت السياسي**، ج٢، ص٢٤٠، ويذكر علوي بن طاهر الحداد أن المسلمين وصلوا أندونيسيا في أواخر القرن السابع الميلادي في عهد الخليفة عثمان بن عفان. ينظر : **المدخل إلى تاريخ الإسلام في الشرق الأقصى**، جدة، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، بدون تاريخ،ص١١٦

٢٢- علي أحمد باكثير، **همام أو في بلاد الأحقاف**، منشورات مؤسسة الصبان، ١٩٦٢م،ص١٣

٢٣- صالح علي باصرة، المصدر السابق،ص٩٠

٢٤- جعفر محمد السقاف، «المغتربون اليمنيون الحضارم»، من أدبيات ندوة: المغتربون الرافد الأساسي للتنمية، صنعاء ١٩٩٩م، ص٦٠. وفان در ميولن، **حضرموت إزاحة النقاب**، المصدر السابق، ص١٣

٢٥- عمشوش، المصدر السابق، ص٦٩.

٢٦- محمد عد القادر بامطرف، **المعلم عبدالحق**، عدن، دار الهمداني، ط٢، ١٩٨٥م، ص١٩٥. عبدالله سعيد الجعيدي، **الاوضاع الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية في حضرموت**، ١٩١٨-١٩٤٥م، الشارقة، دار الثقافة العربية للنشر،٢٠٠١م، ص٢٥.

٢٧- محمد عبدالقادر بامطرف، **الهجرة اليمنية**، ص٩٦.

٢٨- محمد سعيد القدال وعبد العزيز علي القعيطي، **السلطان علي بن صلاح القعيطي ١٨٩٨-١٩٤٨م ونصف قرن من الصراع السياسي في حضرموت**،عدن، دار جامعة للطباعة والنشر، ١٩٩٩م، ص٢٧.

٢٩- آر.بي سارجنت، **حول مصادر التاريخ الحضرمي**، ترجمة: سعيد عبد الخير النوبان،الكويت، مطبعة الكويت، بدون تاريخ، ص١١٧. وتنسب هذه الأذكار أو ما يعرف في حضرموت براتب الحداد، إلى الصوفي الحضرمي عبدالله بن علوي الحداد (١٦٧٤-١٧١٩م) وهي أذكار وأدعية تردد بعد الصلاة، ولاتزال إلى الآن يعمل بها في بعض مساجد حضرموت.

٣٠- صالح بن علي الحامد، **رحلة جاوا الجميلة وقصة دخول الإسلام إلى شرق آسيا**، صنعاء، مركزعبادي للدراسات والنشر، ٢٠٠٢م، ص٣٨

٣١- صلاح البكري، المصدر السابق، ص٢٤١.

٣٢- محمد القدال وعبد العزيز القعيطي، المصدر السابق، ص٢٧.

٣٣- محمد عمر الحبشي، **اليمن الجنوبي سياسيا واقتصاديا**، ترجمة: إلياس فرح وخليل أحمد خليل، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٦م، ص٥٢٧.

٣٤- م.أ.رودينوف، **عادات وتقاليد حضرموت الغربية (العام والمحلي في الثقافة السلالية)**، ترجمة: علي صالح الخلاقي، عدن، دار جامعة عدن للطباعة والنشر،٢٠٠٣م، ص٣٤.

٣٥- صلاح البكري، المصدر السابق، ص٢٤١.

٣٦- عمشوش، المصدر السابق، ص ٧٠ .

٣٧- محمد عبدالقادر بامطرف، **الهجرة اليمنية**، ص٩٤.

٣٨- صالح بن علي الحامد، المصدر السابق، ص٣٩.

٣٩- فان در ميولن، **حضرموت إزاحة النقاب**، ص ص ٥٠-٣٥

٤٠- إنجرامس، المصدر السابق، ص١٦٤.

٤١- محمد عبدالقادربامطرف، **الهجرة اليمنية**، ص ٩٤.

٤٢- المصدر نفسه، ص ٨٣

٤٣- مسعود عمشوش، المصدر السابق، ص٨٣ . وفان در ميولن، **حضرموت إزاحة النقاب**، ص١٥

٤٤- محمد عبد القادر بامطرف، **الهجرة اليمنية**، ص٨١.

٤٥- انجرامس، المصدر السابق، ص١٦٤.

٤٦- مسعود عمشوش، المصدر السابق، ص١٣٥.

٤٧- المصدر نفسه، ص١٦٠.

٤٨- المصدر نفسه، ص١٧٢.

٤٩- علوي بن طاهر الحداد، المصدر السابق، ص١٣٥.

٥٠- محمد عبدالقادر بامطرف، **الهجرة اليمنية**، ص٦٩.

٥١- عمشوش، المصدر السابق، ص٧٨

٥٢- المصدر نفسه،ص١٦١-١٦٢

٥٣- حامد القادري، المصدر السابق، ص٣١.

٥٤- عمشوش، المصدر السابق، ص١٧.

٥٥- حامد القادري، المصدر السابق، ص٢٥.

56- Huub De Jonge. "Dutch Colonial Policy Pertaining to Hadhrami Immigrants", in: *Hadhramaut Tradres, Scolars and Statesmen in Indian Ocean 1750-1960s*, op.cit. p.96

٥٧- حامد القادري، المصدر، ص ٦٣.

٥٨- ترجم هذا الكتاب مؤخراً مسعود عمشوش، ضمن أبحاث نشرها في نفس الكتاب تتناول الهجرة الحضرمية بعنوان: **الحضارم في الأرخبيل الهندي**، عدن، دار جامعة عدن، ٢٠٠٦م

٥٩- في عام ١٩٣١م وتعزيزا لهذه المعرفة أرسل سنوك السياسي المستشرق الهولندي (فان دن ميولن) إلى حضرموت لدراسة الأرض التي انحدر منها المهاجرون العرب الحضارم ونشرت تفاصيل الرحلة في كتاب: **حضرموت إزاحة النقاب عن بعض غموضها**، وقام بزيارة حضرموت في عامي ١٩٣٩م١٩٤٥-م ونشر أيضا كتابين عن هاتين الزيارتين.

٦٠- حامد القادري، المصدر السابق، ١٠٠.

٦١- المصدر نفسه، ١٠١. ويبين نص نسبه احد الكتاب الحضارم المعاصرين للمستشرق (المسلم) سنوك ان النظرة له كانت إيجابية ، ويفيد أيضا في إظهار معاناة المهاجرين من جراء السياسة الهولندية، يقول سنوك: " .....لكن بعد أن سمحت لهم بالإقامة جعلت تراقب تحركاتهم بصورة لاتطاق، وربما كان لسياسة المأمورين التي تختلف أنظار بعضهم عن بعض في الشدة وعدمها مدخل في تشديد هذا الخناق على الحضارمة، بحيث أصبح العربي لايملك هناك شيئا من الأمان على حاله واستقباله "، ينظر : محمد بن عقيل، «حضرموت»، ضمن مجموعة أبحاث صدرت بعنوان: **حضرموت فصول في التاريخ والثقافة والثروة**، جمع مادتها وقدم لها محمد أبو بكر حميد، القاهرة، الناشر جمعية أصدقاء علي أحمد باكثير، ص٣٥

٦٢- حامد القادري، المصدر السابق، ص٥٨. علوي بن طاهر الحداد، المصدر السابق، ص١٩٩ .

٦٣- صلاح البكري، المصدر السابق، ص٢٤٢. وفي حضرموت زاد ضغط الأهالي والمهاجرين من أجل إصدار جوازات سفر حضرمية ولو بختم الحماية البريطانية حسب الوضع السياسي في حضرموت وقتئذ .

٦٤- حامد القادري، المصدر السابق، ص ٢٠.

٦٥- سالم علي عبدالله الجرو، **بلاد الأحقاف رموز وكنوز**، الرياض، مكتبة التراث الإسلامي، ٢٠٠١، ص٤٣.

٦٦- حامد القادري، المصدر السابق، ص١٩.

٦٧- محمد عبد القادر بامطرف،المصدر السابق، ص ٦٨

٦٨- حامد القادري،المصدر السابق، ص ١١٧

69- Natalie Mobini-Kesheh, "Islamic Modernism in Colonial Java: the al-Irshad Movement", in: *Hadhramaut Tradres, Scolars and Statesmen in Indian Ocean 1750-1960s*, op.cit.p.234

٧٠- عبدالله بوجرا، **الصراع السياسي والتراتب الاجتماعي في حضرموت**، ضمن إصدارات المعهد الأمريكي للدراسات اليمنية –سلسلة الدراسات المترجمة -٢ اليمن كما يراه الآخر، ١٩٩٧م، ص٤١.

٧١- عبد الرحمن عبدالله بارجاء، **الجمعيات والهيئات العربية في أندونيسيا**، مخطوط،المكلا، دار حضرموت للدراسات والنشر، ص ٢.

٧٢- عبدالله بوجرا، المصدر السابق ص ٣٠.

٧٣- صلاح البكري، المصدر السابق، ص٢٥٦. أحمد إبراهيم أبو شوك، **تاريخ حركة الإصلاح والإرشاد وشيخ الإرشاديين أحمد محمد السوركتي في أندونيسيا**، ماليزيا، دار الفجر،٢٠٠٠م، ص٢٢٦

٧٤- عبدالله سعيد الجعيدي، المصدر السابق، ١٥٠

٧٥- عبدالله بوجرا، المصدر السابق، ص٢٨

٧٦- علي احمد باكثير، المصدر السابق، ص١٥

77- Natalie Mobini. Op.cit. p.239

٧٨- صلاح البكري، المصدر السابق، ص٢٤٣

٧٩- علي أحمد السقاف، **لمحات عن جمعية خير**، دار الأيتام، الرابطة العلوية، ١٩٩٣م ص٤٧

٨٠- أحمد إبراهيم أبو شوك، المصدر السابق، ص٣٢٣-٣٢٤

٨١- م.أ. رودينوف، المصدر السابق، ص٨٩

82- Natalie mobini.op.cit.p.235

83- ibid.p.246

٨٤- سقاف علي الكاف، **حضرموت عبر أربعة عشر قرنا**، بيروت، مطبعة أسامة، ١٩٩٠م ص١٢٧

٨٥- سارجنت، المصدر السابق ص٨٧.

86- Natali Mobini.op. cit.p247

٨٧- رودينوف، المصدر السابق، ص٨١.

٨٨- عبد الرحمن عبدالله بارجاء، المصدر السابق، ص٣٦.

٨٩- صلاح البكري، المصدر السابق، ص ٣٤٩ .

٩٠- عبدالرحمن بارجاء، والمصدر السابق، ص٤٠ .

٩١- حامد القادري، المصدر السابق، ص١١٨.

٩٢- عبدالرحمن بارجاء، المصدر السابق، ص٤٠.

٩٣- صلاح البكري، المصدر السابق، ص٣٤٩.

٩٤- حامد القادري، المصدر السابق، ص١٢٣.

٩٥- صالح باصرة، المصدر السابق، ص١٠٤.

٩٦- صلاح البكري، المصدر السابق، ص٣٥٠.

٩٧- حامد القادري، المصدر السابق،٢١.

٩٨- المصدرنفسه، والصفحة نفسها.

٩٩- عبد الرحمن بارجاء، المصدر السابق، ص٤١.

١٠٠- صالح باصرة، المصدر السابق، ص١٠٥.

المصادروالمراجع

أولا: المؤلفات العربية

١) أبو شوك، أحمد إبراهيم، **تاريخ حركة الإصلاح**، والإرشاد وشيخ الإرشاديين أحمد محمد السوركتي في أندونيسيا، ماليزيا، دار الفجر، ٢٠٠٠م.

٢) الحامد، صالح بن علي، **رحلة جاوا الجميلة وقصة دخول الإسلام إلى شرق آسيا**، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر،٢٠٠٢م.

٣) الحداد، علوي بن طاهر، **المدخل إلى تاريخ الإسلام في الشرق الأقصى**، جدة، عالم المعرفة للنشر والتوزيع ، بدون تاريخ.

٤) الجرو، سالم علي، **بلاد الأحقاف رموز وكنوز**، الرياض، مكتبة التراث الإسلامي ،٢٠٠١.

٥) الجعيدي، عبدالله سعيد، **الأوضاع الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية في حضرموت،١٩١٨-١٩٤٥م**، الشارقة، دار الثقافة العربية للنشر، ٢٠٠١م.

٦) باحاج ، عبدالله سعيد، **قراءة جغرافية وتاريخية في دوافع الهجرة اليمنية**، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر،٢٠٠٢م.

٧) السقاف، جعفر محمد، **المغتربون اليمنيون الحضارم** ، صنعاء، من أدبيات ندوة "المغتربون الرافد الأساسي للتنمية، ١٩٩٩م.

٨) السقاف، علي أحمد، **لمحات عن جمعية خير** ، دار الأيتام، الرابطة العلوية ،١٩٩٣م.

٩) بارجاء، عبد الرحمن عبدالله، **الجمعيات والهيئات العربية في أندونيسيا** ، مخطوط ، المكلا، دار حضرموت للدراسات والنشر.

١٠) باصرة، صالح علي، **دراسات في تاريخ حضرموت الحديث والمعاصر**، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠١م.

١١) باكثير، علي أحمد، **همام أو في بلاد الأحقاف** ، عدن، منشورات مؤسسة الصبان ،١٩٦٢م.

١٢) بامطرف، محمد عبد القادر، **المعلم عبد الحق**، عدن، دار الهمداني، ط٢، ١٩٨٥م.

١٣) بامطرف، محمد عبد القادر، **الهجرة اليمنية**، صنعاء، الآفاق للطباعة والنشر، ٢٠٠١م.

١٤) عثمان، شوقي عبد القوي، **تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية** ، الكويت، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – رقم ١٥١.

١٥) عمشوش، مسعود، **الحضارم في الأرخبيل الهندي**، عدن، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، ٢٠٠٦م.

١٦) القدال، محمد سعيد، والقعيطي، عبد العزيز علي، **السلطان علي بن صلاح القعيطي١٨٩٨-١٩٤٨م ونصف قرن من الصراع السياسي في حضرموت**، عدن، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، ١٩٩٩م.

١٧) القصير، أحمد ، **اليمن الهجرة والتنمية**، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٥م.

١٨) الكاف، سقاف علي، **حضرموت عبر أربعة عشر قرنا** ،بيروت، مطبعة أسامة ، ١٩٩٠م.

ثانيا:المؤلفات المعربة

١٩) الحبشي، محمد عمر، **اليمن الجنوبي سياسيا واقتصاديا**، ترجمة: إلياس فرح وخليل أحمد خليل، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٦م.

٢٠) القادري، حامد، **كفاح أبناء العرب ضد الاستعمار الهولندي في أندونيسيا** ، ترجمة: زكي باسليمان، عدن، دار جامعة عدن للطباعة والنشر ، ١٩٩٨م.

٢١) إنجرامس، دبليوإتش، **حضرموت ١٩٣٤-١٩٣٥م**، تعريب: سعيد عبد الخير النوبان، عدن، دار جامعة عدن للطباعة والنشر ، ٢٠٠١م.

٢٢) بوجرا، عبدالله، **الصراع السياسي والتراتب الاجتماعي في حضرموت**: ضمن إصدارات المعهد الأمريكي للدراسات اليمنية –سلسلة الدراسات المترجمة-٢ اليمن كما يراه الآخر ،١٩٩٧م.

٢٣) رودينوف، م.أ، **عادات وتقاليد حضرموت الغربية (العام والمحلي في الثقافة السلالية)**، ترجمة: علي صالح الخلاقي،عدن، دار جامعة عدن للطباعة والنشر،٢٠٠٣م.

٢٤) سارجنت،آر.بي، **حول مصادر التاريخ الحضرمي**، ترجمة: سعيد عبد الخير النوبان، الكويت، مطبعة الكويت، بدون تاريخ.

٢٥) ميولن، دانيال فان در، **رحلة في جنوب شبة الجزيرة العربية**، ترجمة: محمد سعيد القدال ، عدن، دار جامعة عدن للطباعة والنشر ،٢٠٠١م.

٢٦) ميولن، دانيال فان در – فون، فيسمان، **حضرموت إزاحة النقاب عن بعض غموضها**، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد سعيد القدال، عدن، دار جامعة عدن للطباعة، والنشر، ١٩٩٨م.

ثالثا: المؤلفات الانجليزية

27- Fritag U. and Clarence-Smith William. G., *Hadhramaut Tradres, Scolars and Statesmen in Indian Ocean 1750-1960s*, Brill, 1997

رابعا: الدوريات

٢٨) الملاحي، عبد الرحمن عبد الكريم، «اليمنيون في المهاجرالإفريقية –هجرة الحضارم الدوافع– الاستيطان التأثير»، مجلة شعاع الأمل، العدد السابع والستون ،٢٠٠٧م.

٢٩) أوين، روجر، «قبور تريم»، مجلة شعاع الأمل، العدد السابع والستون، ٢٠٠٧م.

الانتماء العرقي بين جماعات المهجر

دراسة تحليلية

د. عبدالله الأحمري

أستاذ علم الإنسان المساعد بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

الملخـــص

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على العوامل التي تؤثر تأثيرا مهما في الاندماج الثقافي في مجتمعات الهجرة (المجتمع المضيف) وبخاصة مجتمع الولايات المتحدة الأمريكية باعتباره المكان الذي استوعب الكثير من الثقافات المهاجرة منذ البدايات الأولى للهجرة ومنحها الفرصة في أن تتفاعل بعضها مع بعض، وأن تقدم نموذجا ثقافيا فريدا في تنوعه، متينا في بنائه ونسيجه.

الهجرات الإنسانية حدث عالمي قديم، يتجدد مع حركة الزمن، ومازالت قنواته المختلفة الناقل الأهم للتنوع الثقافي، والذي عمل عملا مهما ومؤثرا في بناء ثقافة جديدة في المجتمع المضيف تستوعب التنوع الثقافي، وتعزز من عوامل التنافس والتقارب بين الثقافات، وتؤمن بالتعددية من خلال المؤسسات الثقافية والتربوية في المجتمع المضيف. ولم يكن ذلك سهلا ومرنا، بل قابل ذلك صعوبات كثيرة نفسية وعقلية واجتماعية تلاشت مع مرور الزمن، مع زيادة وتيرة التفاعل الإيجابي والانسجام بين الثقافات.

هذا البحث سيركز في مناقشته تحليل عوامل الانتماء الثقافي في مجتمعات الهجرة التي تؤثر تأثيرا مهما في رسم خارطة جديدة من العلاقات بين الثقافات المختلفة وفتح قنوات للاتصال الثقافي من خلال مؤسسات المجتمع التربوية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية. سيناقش هذا البحث أيضا أهم الدراسات التي وضعت معالم على الطريق لتحديد مفهوم الانتماء الثقافي والتغيرات التي رافقت التحولات في بناء المفهوم، كما سيناقش البحث الهويات الثقافية والعلاقات للمجموعات العرقية المختلفة والتوضيح لأهم المؤسسات التي أسهمت في تسهيل عمليات التفاعل داخل مجتمعات الهجرة ،ولا يغفل البحث مناقشته وتحليله للنظريات المهمة والتي تؤثر تأثيرا مهما في عمليات الانتماء الثقافي في مجتمعات الهجرة.

المصطلحات الأساسية:

المجموعات العرقية، الهويات المتعددة والعرقية، العلاقات العرقية والعنصرية، التعددية الإنجليزية، بوتقة الانصهار، التعددية الثقافية، التكامل، الدين، اللغة.

Abstract

This article explores the process of cultural integration among immigrant groups in host societies. The article focuses on the United States' society as a realistic example of host society since the ninteen fifties.

The United States provided a context in which many immigrants growps shared in their cultural and values.

The article investigates how Anglo Saxon cultural valueo and patterns Succeded in becoming the dominont Cultural model in the New World, immigrat and how White Ethnic groups were structurally assimilated, lost their identity, and became economically, politically, and psychologically part of the Anglo culture. Non-white ethnic groups, on the other hand, were not allowed to structurally assimilate and were only culturally assimilated without completely losing their identity. Furthermore the article argnes for a theoratical frame work that would explain how non-white groups have used their institutions to maintain their ethnic Identity and pass it on to their children.

Keywords:

Ethic groups, Identities and Ethnicity, Racial and Ethnic Relations, Anglo-Conformity, The Melting Pot, Cultural Pluralism, Integration

Social Class Stratification, Multiethnic.

الانتماء العرقي بين جماعات المهجر

دراسة تحليلية

د. عبد الله بن عازب الأحمري

مقدمة

على الرغم مما نحن فيه من عصر العولمة الذي نعيشه الآن، ونتعايش مع عناصره ومكوناته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، وفي أحيان أخرى السياسية، وعلى الرغم من التقارب الذي يعيشه العالم اليوم وتقارب الأطراف المتباعدة بعضها من بعض، أمام هذه الثورة الثقافية الواسعة والتي كانت الثورة المعلوماتية سبباً رئيساً فيها إلا أن الهجرات البشرية ما زالت حدثاً عالمياً مثيراً في كثير من الأحيان ومزعجاً في أحيان أخرى.

أولاً: حول الثقافة والحضارة:

والهجرات الإنسانية منذ القدم وحتى اليوم كانت ولا تزال تمثل مصدراً للتنوع الثقافي المتميز داخل المجتمعات المضيفة، ومما لا شك فيه أن الهجرات الإنسانية والتي بدأت مع الإنسان منذ وجوده على سطح هذا الكوكب لأسباب تتجلى في معظمها إلى أسباب اقتصادية، وسياسية، واجتماعية، بلغت هذه الهجرات ذروتها في منتصف القرن التاسع عشر وحتى ثمانينات القرن الماضي، منطلقة من أماكن متعددة منها أوربا الغربية، آسيا، أفريقيا، وأمريكا الجنوبية وهدف الوصول واحد الولايات المتحدة كما قيل عنها "ارض الأحلام"، وعلى الرغم من أن الهدف الأول اقتصادي إلا أن الجانب الثقافي قد ظهرت ملامحه منذ عشرينات القرن الماضي ، الهجرات البشرية أصبحت موردا ثقافيا مهما للبلد المضيف مع تقدم الزمن، وأصبحت الهجرات باختلاف مصادرها تضفي على الثقافة المستضيفة لمساتها وجمالها بل أثرت الثقافة المستضيفة وعززت من قوتها وقدرتها على الاستيعاب الثقافي المتنوع وقد أدى ذلك بدوره إلى خروج ثقافة تؤمن بالتعديدية الثقافية، وترى أنها من الأسباب المهمة في انتشار الثقافة الأمريكية اليوم، وهذا لا يعني أن التقاء الثقافات وتداخلها واندماجها كان سهلا ومرنا، بل لابد أن نعلم أن ذلك الاندماج قابله الكثير من المصاعب والآلام النفسية والاجتماعية، فهناك ثقافات ذابت داخل الثقافة المضيفة وأصبحت بلا هوية ثقافية، وهناك ثقافات أخرى حاولت الانعزال للمحافظة على موروثها الثقافي أمام قوة الثقافة المضيفة، وظهر تصارع بين الأجيال داخل هذه الثقافات ، وأخرى قاومت وقدمت نماذج ثقافية متميزة للثقافة المضيفة من خلال التفعيل الإيجابي لمؤسستها الدينية والتعليمية والاجتماعية والتي استفادت بشكل واضح من دعم المجتمع المضيف لها، هذه الصراعات بين الثقافات المهاجرة والثقافة المضيفة كانت موضوعاً خصباً للكثير من الدراسات منذ ثلاثينات القرن الماضي وحتى يومنا هذا. والكثير من هذه البحوث والدراسات المهتمة بالاتصال الثقافي بين المهاجرين والثقافة المضيفة أشارت إلى أن الاتصال المباشر والمستمر بين المهاجرين الوافدين من أماكن مختلفة و خلفيات ثقافية متنوعة يمكن أن تؤدي إلى تقليل الفروق، وخلق قنوات للتقارب والتفاهم بينهم.

وحيث إن هذا التقارب والتمازج بين الثقافات

الوافدة والثقافة المضيفة ليس سهلا كما يتوقعه البعض بل يصحبه الكثير من الاضطرابات العقلية والنفسية والاجتماعية إلا أن دور المؤسسات الدينية والتعليمية والاجتماعية المصاحبة للثقافات الوافدة تؤثر تاثيرا رئيسا في التخفيف من هذه الإضرابات والاختلافات وخلق مسارات مناسبة للتواؤم مع نمط العيش في المجتمع المضيف وفي نفس الوقت المحافظة على الهوية الثقافية في المجتمع المتعدد الأعراق والجنسيات. هذه الهوية تقوم على الانتماء العرقي، ويتم التعبير عنها في الغالب عبر الدين باعتباره العامل الثقافي الأساسي واللغة باعتبارها المكون الثقافي والعرقي والمؤسسات الاجتماعية (مثل الأسرة والقرابة) والتحرك الاجتماعي والوضع الاقتصادي.

من هنا تبرز أهمية هذا البحث في تحليل عوامل الانتماء الثقافي في مجتمعات الهجرة حيث إنها تتماشى مع توجه الكثير من حكومات المجتمعات المضيفة حتى تستطيع أن تتعامل بشكل قانوني وعلمي منظم مع موجات الهجرة المتزايدة في ظل الحروب والفقر والكوارث الطبيعية في معظم دول الهجرة.

سيناقش هذا البحث أهم الدراسات التي وضعت معالم على الطريق لتحديد مفهوم الانتماء الثقافي والتغيرات التي رافقت التحولات في بناء المفهوم، والتغيرات التي قادت إلى خروج تعريفات جديدة للانتماء العرقي لم تكن معروفة في البدايات الأولى للدراسات في عشرينات القرن الماضي.

وسيناقش البحث أيضاً نوعية التفاعلات بين المهاجرين والمستوطنين وكذلك الهويات الثقافية والعرقية المتعددة والتدرج الطبقي للطبقات الاجتماعية وعلاقات المجموعات العرقية الداخلية والخارجية. هذا البحث سيعطي مساحة مناسبة لمناقشته وتحليل أهم النظريات التي رسمت خارطة للعلاقات بين الثقافات المختلفة الوافدة والثقافة المضيفة عن طريق المؤسسات التربوية والاجتماعية في المجتمع المضيف، و من أهمها: نظرية التطابق الإنجليزي، نظرية بوتقة الانصهار، نظرية التعددية الثقافية، والنظرية التكاملية. سيحاول البحث توضيح دور المؤسسات الدينية والتربوية التي ساهمت في خلق قنوات الاتصال الثقافي الإيجابي مع المجتمع المضيف وكيف ساعد ذلك في الحفاظ على الهوية الثقافية المتميزة داخل مجتمعات الهجرة.

الدراسات المؤثرة في تحديد مفهوم الانتماء العرقي:

لا شك في أن الانتماء العرقي من المفاهيم التي يصعب تحديدها أو الاتفاق حول العناصر الثقافية التي تؤثر تأثيراً كبيراً في بناء هذا المفهوم، وهذا يعود إلى أن هناك مجموعة من العناصر تشترك في تكوين هذا المفهوم كالدين، اللغة، الجنس، اللون، أو الانتماء الوطني و الهوية، ومازال علماء الإنسانيات بوجه عام وعلماء الإنثروبولوجيا (علم الإنسان) بوجه خاص وطلبة الدراسات العليا مختلفين حول تحديد مفهوم الانتماء العرقي والعناصر الثقافية الأخرى المكونة له. هناك العديد من الدراسات التي أجريت منذ بدايات القرن الماضي للتعرف على مفهوم الانتماء العرقي أو تحديد العوامل المؤثرة في بناء هذا المفهوم. ومع قلة هذه الدراسات وتواضعها إلا أنها أجمعت على أن الانتماء العرقي موضوع شائك وواسع له تعريفات عامة وأخرى دقيقة كما أن له نظريات ومناهج مناسبة ومستويات تحليل تتناسب مع التغيرات السريعة التي يتعرض لها المهاجرون في المجتمع المضيف، بالإضافة إلى الحاجة الماسة إلى مراكز بحوث متخصصة وباحثين مهرة وأجهزة ومال.

إننا في هذا البحث لا نستطيع أن نغطي كل جوانب الانتماء العرقي لأن هذا ليس هدف هذا البحث ، ولكن الهدف هو إعطاء فكرة عامة عن مفهوم العرقية الذي يعتبر إطاراً رئيساً لهذا البحث. إن العمل الذي يقوم على مفهوم الانتماء العرقي ظهر منذ عصر Franz

Boas في عشرينات القرن الماضي، وعلى أية حال فما تزال الدراسات حتى اليوم محدودة وضعيفة. ومن الأعمال الأولية التي عكست اهتمام Boas العلاقة بين الجنس (العنصر) والثقافة والذي قام بكتابته تلميذته Ruth Benedict (الجنس والعلم والسياسة)[1].

في مطلع الأربعينات كان هنالك بعض المساعي للكتابة في مجال الانتماء العرقي مثل كتاب Arthur Fauset «العرقية المدنية بين الأمريكان الأفارقة». بالإضافة إلى أطروحته عن "Black Gods of "Metropolis في عام ١٩٤٤م ودراسات أخرى مثل «التقصي والتحقيق في أسباب الإجحاف أو العنصرية» (١٩٤١م) ودراسة "Gunnar Myrdal An American Dilemma". وفي تلك الأيام كان الاهتمام الأساسي لعلماء الإنثروبولوجيا وطلبة الدراسات العليا منصبا على المجموعات العرقية ومن الأمثلة الجيدة لهذه الدراسات دراسات Boas لليهود في مقالاته المتنوعة عن الأعراق وكذلك دراسات Herskovits عندما حاول إيضاح وبيان مصطلح «يهودي»[2].

وفي عقد الستينات والسبعينات أجريت دراسات عديدة تصف مفهوم الانتماء العرقي . ويمكننا تقسيم الجهود والأعمال البحثية في تلك الفترة إلى ثلاث مراحل هامة : المرحلة الأولى ركز فيها العلماء والكتاب والمعلقون في بحوثهم على العلاقات بين الأجناس والثقافة المضيفة ، وتم ايضاح هذا الأمر بشكل واضح فى الدراسات الأولية لـ Glazer و ١٩٦٣) Moynihan) وOrdon في ١٩٦٤م وSchermerhorn في ١٩٧٠م. وركزت المرحلة الثانية على الخصائص الفردية للسلالات العرقية، وتجلى هذا الأمر بشكل واضح في الأعمال الأخيرة لـ Greely في عام ١٩٧١م ١٩٧٤-م وSowel في عام ١٩٧٨م . وكانت المرحلة الثالثة عن المنظور حول الثقافة المتبادلة cross-cultural perspectives للانتماء العرقي وقدمت هذه المرحلة معلومات حقيقية وإطاراً تحليلياً للانتماء العرقي في المجتمعات المتعددة الجنسيات على نطاق العالم ومن الأمثلة المهمة لهذه الأعمال أعمال ١٩٧٥ Despres(م) Cohen) ١٩٧٤م) ١٩٧٥ Glazer and Moynihan م Henry ١٩٧٦م .

الانتقال نحو تعريف جديد للانتماء العرقي:

وفي السبعينات قام كل من ١٩٧٥ Glazer) و Moynihan بتقديم مفهوم جديد لفكرة الانتماء العرقي، وهذا الانتقال يعطي فهما عاما للمجموعات العرقية، ويعيد البحث في ظاهرة الانتماء العرقي، ويؤدي إلى ايجاد طريق آخر في الحصول على فهم عملية التغيير الاجتماعي، ويتضح هذا الأمر بناء على ما أشار إليه Glazer و Moynihan " كان ينظر لها في السابق بأنها بقايا من العصور الأولى يتم التعامل بشكل مختلف من الضيق والتسامح والفرح المعتدل mild celebration. والآن لدينا شعور متنام بأنها أشكال للحياة الاجتماعية لها القدرة على إعادة التجديد والتحول[3].

وفي عقد الثمانينات والتسعينات كان هنالك تغيير جدير بالاهتمام في الأعمال والدراسات الخاصة بالانتماء العرقي. كان هنالك تأكيد على ملاءمة الاقتصاد السياسي والمواضيع المتعلقة بكيفية تفعيل هذا العامل لفهم الانتماء العرقي . ويمكن فهم الانتماء العرقي في هذه الفترة الزمنية والتي كما أشرنا إلى أن الاقتصاد السياسي أثر تأثيرا مهما في تحديد الفهم الجديد للانتماء العرقي والذي يسعى العلماء للحد أو التقليل من حدوث الطبقية في هذا الوقت بالتحديد. يرى ١٩٨٩ Thompson) أن الانتماء العرقي الجديد يمكن أن يفهم بشكل أفضل كتعبير للعواطف المستترة للطبقة latent class sentiments التي أخذت شكلا أو مظهرا عرقيا في غياب النظام الطبقي الفاعل في الولايات المتحدة الأمريكية المعاصرة[4]. لقد أضحت العملية التاريخية والحدود العرقية عنصرا مهما في العملية الشاملة overall process لفهم الانتماء العرقي

. وأشار Nash بأن العرقية في معناها الحديث هي عملية تاريخية، أي أن حركة التاريخ والتغيرات التي تحدث داخل المجتمعات تؤثر تأثيرا مهما في تحديدها وتأطيرها، وأضاف أن المجموعات العرقية نالت أهميتها في النظام السياسي الحديث والذي سعى إلى إذابة كل الانتماءات العرقية ودمجها في الانتماء الوطني القومي والذي يرعاه النظام السياسي الجديد ممثلا في الدولة بأنظمتها وقوانينها والذي بدوره يعزز من قوة النظام السياسي لتلك الدولة من ناحية، ومن ناحية ثانية يبرز الانتماء العرقي والسياسي للدولة(٥).

وفي عقد التسعينات كان للتغيرات الاجتماعية التي حدثت في ظل العولمة التي اجتاحت العالم، كان هناك تأكيد واضح على أهمية الثقافة وقد أخذت الثقافة تؤثر تأثيرا رئيسا في بنا الهوية والانتماء الثقافي. و في دراساته للهوية الثقافية أشار ١٩٩٠ (Linnekin) إلى أن الهوية الثقافية قد تعرضت إلى الكثير من التوجيهات الأيديولوجية والسياسية في سبيل إحداث بعض التغيرات النوعية "إن الفكرة المستندة على المذهب الإحيائي أو البيولوجي (الأخذ بالتعليلات البيولجية في تحليل الظواهر الاجتماعية) للهوية الثقافية غير المتغيرة والتي تم تعريفها بشكل موضوعي هي جزء من الغزو الأيدولوجي الذي بدأ مع التبشير واستمر في ميدان السياسة الدولية. ولم يكن الغزو كاملا ولكن كان تأثيره ملحوظا في تسيس الثقافة في الإقليم الباسفيكي بالإضافة إلى الأقاليم الأخرى في العالم»(٦).

وفي أواخر الثمانينات ومطلع التسعينات بدأت هجرات من نوع آخر تظهر وتشكل اهتماما جديدا بين الباحثين في مجال العلوم الإنسانية وخاصة علم الإنسان، المرأة المهاجرة أصبحت تظهر بشكل واضح في العديد من المدن الأمريكية مما دعا الباحثين في علم الإنسان الاهتمام بهذه الظاهرة. حيث أظهر العديد من هذه الدراسات الإنثروبولوجية أن هجرة المرأة للولايات المتحدة أصبحت ظاهرة ملموسة، وتعتبر نتيجة طبيعية للعولمة بأشكالها المختلفة سياسية واقتصادية وثقافية واجتماعية التي تجتاح العالم. كما أوضح العديد من نتائج هذه الدراسات أن هجرة المرأة شكلت مع الزمن شبكات قرابية وشبكات عائلية kin network and household networks بين مكان الوصول والموطن الأم، هذه الشبكات أثرت تأثيرا رئيسا وفعالا في بناء الهوية والانتماء الثقافي(٧). وكانت هذه الفترة مرحلة نشطة للعديد من الدراسات ذات الاهتمام الخاص بالمرأة المهاجرة منها ١٩٨١ (Bolles م) و Bastro ١٩٨٦ (م) و G.Nash و ١٩٨٦ (H.Saf) و Powel (١٩٨٢)(٨).

ومما تجدر الإشارة إليه أن المهاجرات من النساء في هذه الفترة الزمنية واجهن الكثير من الصعوبات في بداية حياتهن في الولايات المتحدة الأمريكية، وهذا يعود للاختلافات الثقافية بين الولايات المتحدة والموطن الأم، وكذلك الاختلاف في الأعمال التي تمارسها المرأة المهاجرة في الولايات المتحدة وموطنها الأم ، وقد أوضح ١٩٩٣ (Ho) مثالا لذلك من واقع المهاجرات الكاريبين، حيث أشار " ... لقد بدأ الكثير من النساء الكريبين حياتهن عاملات في البيوت بالإضافة لعملهن في أسواق العمل الثانوية secondary وأصبح هؤلاء النسوة يعملن ساعات طويلة بأجور قليلة، وضمانات أمنية وظيفية قليلة وفرص قليلة للانتقال(٩). وكان لهذه الصعوبات الأثر السلبي في عدم اندماج الكثير من المهاجرات، إما بسبب حاجز اللغة أو عدم الرغبة في الاندماج لأسباب تعود في معظمها إلى العنصرية. ويحسن القول بأن علماء العلوم الاجتماعية بشكل عام وعلماء الإنثروبولوجي بشكل خاص في فترة الثمانينات والتسعينات وجهوا عنايتهم للتغيرات العالمية التي أثرت بشكل ملفت للنظر على وظائف الأسرة والقرابة. حيث توصل البعض من هذه الدراسات إلى العديد من المفاهيم المبتكرة حديثا مثل الأسرة المتداخلة الأجيال intergenerational family وشبكة القرابة والشبكات العائلية Household

Networks، وهذه واحدة من عدة تغيرات بسبب العولمة والتي أحدثت رد فعل، وشجعت على البحث والتقصي في موضوعات كثيرة من أهمها: -١ الحركة الدائرية للسكان. -٢ أهمية القرابة في التدفقات ثنائية الاتجاه. ٣) أسبقية المرأة في هذه الهجرات(١٠).

التفاعل بين المهاجرين و المستوطنين:

التغيرات التي رافقت موجات الهجرة في مراحلها الأخيرة وخاصة في فترة التسعينيات والتي تتركز بشكل كبير في العلاقات بين المهاجرين الجدد والمستوطنين والمؤسسات الوسيطة كانت جديرة بالاهتمام والدراسة من قبل علماء الإنسانيات وخاصة علم الإنسان والذي يعنى بشكل كبير ومركز على حركة الإنسان وإنتاجه الثقافي في المجتمع. كانت هذه المرحلة من مراحل الهجرة مهمة جدا للكثير من الباحثين لعدد من الأسباب من أهمها أولاً: الاهتمام والتركيز على العلاقة بين المهاجرين والسكان المحليين. ثانياً: ربط المهاجر أثناء الدراسة بمكان العمل والمجتمعات السكنية وكذلك المؤسسات التعليمية الوسيطة. وأوضح الباحثون في علم الإنسان أنهم تمكنوا من اكتشاف أن العلاقات المتبادلة ليست هي قضية الجنس أو الانتماء العرقي أو وضع المهاجرين ولكن يمكن أن تتأثر كذلك بنظام مكان العمل والمجمعات السكنية أو المؤسسات التعليمية الوسيطة .إن التركيز على العلاقة مفتاح هام جدا لفهم التغير الذي حدث في العديد من مدن الولايات المتحدة الأمريكية. وأكدت Lamphere أن العلاقة بين المهاجرين الجدد والسكان الأصليين في الولايات المتحدة أكثر تعقيدا مما تشير إليه صور وسائل الإعلام . إن التركيز على العلاقة ذو أهمية بالغة لفهم طبيعة التغيير الحادث لمدن الولايات المتحدة في الثمانينات والتسعينات ولكننا بحاجة إلى تجاوز حالات العنف المدهشة والتركيز على التجربة اليومية للمهاجرين الجدد والمستوطنين(١١).

إن للمؤسسات الوسيطة mediating institution أثرها السياسي والاقتصادي على الإفراد من الجانبين (المهاجرون والسكان المواطنون) ، ويمكن لهذا التأثير أن يشكل العلاقة بين الوافدين الجدد و المستوطنين . هذه المؤسسات تقوم بدور الوسيط في إحداث التفاعل بين الوافدين الجدد والمستوطنين ، لذا أصبح اهتمام جديد للباحثين الإنثروبولوجيين في فترة التسعينات أدى إلى أهمية دراسة المهاجرين الجدد في ظل العلاقات بينهم وبين السكان المحليين، ودراسة المهاجرين الجدد، وربطهم بالمؤسسات الوسيطة والعلاقات المتبادلة، ولا يكون التركيز في البحوث فقط على الأمور المتعلقة بالخلافات والنزاعات ، وهذا مما يساعد الباحث والباحثة في الدراسات الإنثروبولوجية إلى اكتشاف كيفية اشتراك المهاجرين الجدد في العلاقات المتبادلة بينهم وكيفية انصهارهم في البناء الكبير للحياة الحضرية.

ويلاحظ في هذه الفترة الجمع بين الدراسات الكيفية والتي تعتمد في مجملها على الملاحظات الميدانية والدراسات الكمية والتي تعتمد استطلاع الرأي والاستبيان والعمليات الإحصائية، وهذا بدوره سيكشف أهمية وأثر الاقتصاد السياسي المحلي على الحياة العامة للمهاجرين والعلاقات التي ستنشأ مع مرور الزمن مع السكان المحليين، الجمع بين الدراسات الكيفية والدراسات الكمية سيساعد الباحثين الإنثروبولوجيين على فهم تعقيدات الهجرة الجديدة وتنوع العلاقات التي تم تزويرها والتي تتراوح بين حق الوصول والاندماج من جانب وأنماط البعد أو الصراع من جهة أخرى ، وعلى الباحثين أن يفهموا أهمية الاقتصاد السياسي المحلي وكيف أنه يشكل العلاقة بين الوافدين الجدد والمستوطنين، وقد أكد Lamphere أهمية الجمع بين المناهج للوصول إلى أفضل النتائج البحثية فيما يخص العلاقات بين المهاجرين وخاصة في تعقد وتطور هذه العلاقات والدور السياسي والاقتصادي الذي يوجه هذا النوع من العلاقات «مثل هذا المنهج مهم في

دراسة العلاقة بين المهاجرين الجدد والمستوطنين . إن المهاجرين أنفسهم قد تم دفعهم أو تشجيعهم للبقاء في أوضاع اقتصادية مختلفة على نطاق الولايات المتحدة. إن الأحوال الاقتصادية والسياسية وضعت الأساس لعلاقات التعاون وتسوية الخلافات أو العزلة»(١٢).

إن استخدام المنهج الكيفي والكمي في الدراسات الإنثروبولوجية سيعطي هذا النوع من الدراسات المتعلقة بالدراسات العرقية مواكبة للتطور في العلاقات الإنسانية بين المهاجرين والسكان المحليين وتمنحها فرصة جيدة لتتكامل بعضها مع بعض. وهذا أيضا يعطي علماء الإنثروبولوجيا الفرصة لإجراء المزيد من البحوث في المناطق الحضرية والتي هي في الأساس حكر على علم الاجتماع.

المجموعات العرقية:

قبل أن نتحدث عن المجموعات العرقية بأشكالها وأنوعها وخصائصها نريد أن نضع سؤالا هاما مضمونه ماذا نقصد بالمجوعة العرقية ؟ الإجابة على هذا السؤال سيقودنا للتعرف عن قرب عن أهم خصائص هذه المجموعات، وكيف تتشكل والبيئات التي يمكن أن تتعايش معها هذه المجموعات. سيكون تركيزنا هنا على عرض ما تم الحديث عنه من المهتمين بالمجموعات العرقية لاعتقادنا أنهم أصحاب خبرات وتجارب في هذا المجال ويمكن أن نحصل منهم على ما يحقق أهدافنا في هذا المجال ويسهل لنا تقديم شرح مبسط لما يخدم هذا البحث. فعلى سبيل المثال عرف Weber المجموعة العرقية بأنها المجموعة التي يشترك أفرادها في أصلهم العرقي وثقافتهم، ويستمر Weber في تعريفه للمجموعات العرقية حيث يقول :

"هذه المجموعات العرقية التي تتمتع بإيمان ذاتي في أصلهم المشترك descend نظرا لتشابههم في أشكالهم البدنية أو لتشابه العادات أو ذكريات الاستعمار والهجرة وحيث إن هذا المعتقد مهم لاستمرار العلاقات المشتركة مع غير ذوي القرابة وتسمى هذه المجموعة بالمجموعة العرقية، وتختلف المجموعة العرقية من مجموعة ذوي القرابة في كونها مجموعة تؤمن بأصلها المشترك ولكن ليس بالضرورة أن تعمل كمجموعة ذات عمل جماعي مشترك كما تفعل المجموعة العرقية. وبناء على إحساسنا الحالي فإن المجتمع العرقي ليس هومجتمع بنفسه ولكن يسهل العلاقات المشتركة ، فهو يسهل كل أنواع العلاقات المشتركة خاصة في المجال السياسي"(١٣).

وفي المجال نفسه وضع ١٩٦٩ (Barth) تعريفاً جامعاً للمجموعات العرقية على النحوالتالي:

١- الاشتراك في أصول بيولوجية واحدة.

٢- تشترك في قيم ثقافية أساسية ، تتمثل في الوحدة المعلنة في شكلها الثقافي .

٣- تشكل مجالا للاتصال و التفاعل .

٤- لها عضوية تعرف بنفسها و يتم تعريفها عن طريق الآخرين ، حيث إنها تمثل فئة متميزة عن غيرها من الفئات التي تماثلها في النظام(١٤).

كما يضيف ١٩٧٤ (Isajiw) تعريفا في مقاله "تعريف الانتماء العرقي" جمعه من أكثر من ٢٠ تعريفا للانتماء العرقي تم استخدامها من قبل ٢٠ من علماء الاجتماع والإنثروبولوجيين، وخلص إلى التعاريف التالية للمجموعات العرقية:

١- تنتمى إلى أصل جغرافي أو قومي مشترك.

٢- لها ثقافة وعادات متشابهة .

٣- تشترك في الديانة .

٤- من جنس متشابه وملامح بدنية مشتركة.

٥- لها لغة واحدة .

٦- الولاء للأشخاص من قرابتهم وهويتهم .

٧- لها قيم وأخلاقيات مشتركة .

٨- علاقات اجتماعية غاية في التعقيد.

٩- المشاركة في مجموعة من المؤسسات منفصلة عن المجتمع السياسي الكبير.

-١٠تكون المجموعة العرقية دائما مجموعة مهاجرة(١٥).

ويعرف **معجم الإنثروبولوجيا** الجماعة العرقية بأنها أي جماعة من الأفراد حدوداً لأنفسهم طريقة معينة للحياة تديرها مجموعة من القيم والعادات الاجتماعية في المجتمعات الخاصة بهم كذلك في تعاملهم مع العالم الخارجي أو المجتمع المضيف من خلال مؤسسات خاصة تنظمها لغة خاصة وأصول عرقية واحدة وثقافة واحدة، ومفهوم الجماعة العرقية خليط من الجوانب الاجتماعية و الخصائص الثقافية والبيولوجية والنفسية.

هذه الاختلافات في التعريفات للمجموعات العرقية دليل واضح على الاهتمام بهذه الظاهرة الاجتماعية والتي أصبحت تميز المجتمعات المتقدمة والصناعية حيث تظهر هذه المجموعات بشكل واضح في التركيبة السكانية في تلك المجتمعات. ١٩٧٥ (DeVos) يرى أن الجماعة العرقية مجموعة من الأفراد يجتمعون حول مجموعة من العادات والتقاليد التي تميزهم عن المجموعات الأخرى وبخاصة السكان المحليون، ومن هذه العادات والقيم الدين وما يشتمل عليه من معتقدات وممارسات، اللغة، الارتباط من خلال قنوات التاريخ بأصول واحدة وموطن واحد أيضا، وأنماط ثقافية وبيولوجية متميزة(١٦).

فمن خلال استعراضنا لهذه التعاريف المختلفة في مصادرها إلا أنها أكدت مجموعة من الحقائق في أن أي مجموعة عرقية تعود أصولها في الغالب إلى أصول عرقية واحدة تتلون بقيم وعادات ثقافية واحدة يجمعها في الغالب دين واحد، تتواصل في علاقاتها من خلال لغة واحدة عن طريق مؤسسات وعلاقات غاية في التعقيد، ترفع شعار الولاء للقرابة والهوية والانتماء.

هذه المجوعات العرقية لا تظهر في الغالب إلا إذا حركت داخل المجتمع الأم بإثارة النعرات القبلية والعائلية، أو خارج مجتمع الأم عن طريق الهجرات، وهذا واضح بشكل صريح في مجتمع الولايات المتحدة والمجتمعات الأوروبية التي استقبلت أعداداً هائلة من المهاجرين خلال القرن الماضي.

الهويات المتعددة والعرقية:

من خلال النقاش في الفقرة السابقة " المجموعات العرقية" وجدنا أن الانتماء العرقي والهوية الثقافية من الأمور المعقدة والمتداخلة في الكثير من أجزائها، وهذا ما جعل النقاش في مثل هذه المواضيع يحتاج إلى ربط الأجزاء المتباعدة وتجميع الصور المبعثرة حتى نتمكن من الوصول إلى حقيقة الهويات المتعددة وعلاقتها بالعرقية، وكيف تتناغم هذه العلاقات بعضها مع بعض في مجتمع المهجر.

الأصول البيولوجية عامل من العوامل المهمة في بناء الانتماء الثقافي وتشكيل الهوية الثقافية والتي تكون أكثر وضوحا في المظهر الخارجي للمهاجرين والتي لا يمكن بأي حال من الأحوال الانسلاخ عنها.

الدين عامل مهم آخر يجتمع حوله المهاجرون عندما يظهر هناك خطر يهدد وجودهم أو يلغي انتماءهم فيجتمعون لتحقيق مصالح مشتركة، اللغة من عوامل الاتصال المهمة والتي تسهل اتصال الأجيال بعضهم ببعض وبناء التراكم الثقافي.

فالهوية الثقافية والانتماء العرقي يقوم على أساس الدين واللغة و المنشأ أو الأصول البيولوجية. كما وصف Rose المجموعة العرقية على النحو التالي: هي سلسلة النسب المشتركة المستمدة من الجنس والدين أو الأصل القومي .

إن التدقيق عن قرب للهوية العرقية سوف يبين – المجتمع المسموح به – بأن واحدا أو أكثر من هذه المعايير الثلاثة للعرقية قد يتم التأكيد عليه على حساب المعايير الأخرى .وفي بعض الأحيان فإن الثلاثة يدعم بعضها بعضا وتقدم مفهوم الهوية الذي يكون بالتأكيد عرقيا ودينيا وقوميا. فمثلا الأنقلوساكسون البيض ذوو

الديانة الكاثولكية أو الإيرلنديين عند تطبيقها للمفهوم الأمريكي للعرقية لا تعني فقط الجنسية ولكن تمتد إلى الديانة الكاثولكية والجنس الأبيض(١٧).

وللغموض الذي يحيط بمفهوم الهويات المتعددة والعرقية فقد خلص عدد من الباحثين الاجتماعيين إلى أن هناك مجموعة من العوامل يكاد يكون عليها شبه اتفاق أنها تؤثر تأثيرا رئيسا في بناء هذه الهويات العرقية المتعددة وبقائها صامدة في وجه التحديات المختلفة في العصور المتقلبة، الدين ،الأصول القومية والاقليمية، وعوامل اجتماعية من أهم هذه العوامل. وصف Bradley ١٩٩٥)) الهوية العرقية بأنها مفهوم هام وضروري في العلوم الاجتماعية، نظرا لأنه يقوم على مجموعة من العوامل مثل الطبقية والانتماء العرقي والجنس والديانة(١٨)، ويمكن القول بان الانتماء العرقي عامل انتقالي يمكنه الاشتراك مع الهويات الأخرى في أزمنة القهر لخلق الوعي والتضامن بين الأشخاص المظلومين . ويمكننا أيضا رؤية المجتمع والسياسة بأنها مشتقة من الفردية وأنماط توجه المجتمع community patterns of orientation والأنظمة العقدية و الهويات(١٩). إن الهويات يمكن تشكيلها وإيجادها بواسطة عوامل عديدة مثل العوامل الدينية والاجتماعية والقومية والإقليمية.

الهوية والعرقية من المفاهيم المتداخلة والتي يصعب الفصل بينهما، وهما ملازمان للأفراد لفترات طويلة من الزمن، وتتكون هذه المفاهيم لدى الأفراد والمجتمعات من خلال تراكمات ثقافية اثر الزمن في تكوينها تأثيرا مهما ونقلتها اللغة عبر الأجيال مع تغيرات محدودة وتأصيلا للانتماء العرقي والثقافي في قلوب وعقول الأجيال المتتالية. يصف كل من Rokkan و Urwin ١٩٨٣) الهوية والعرقية بقولهما إنها "بناء على موضوع من أنا ؟ وما وظيفتي؟ وأين موضعي؟ ، إن الفرد لا تتجاوز نظرته أكثر من تراكم مواقفه وانحيازه التي تحددها بيئته الثقافية . هذه الأنماط من التوجه تزود الفرد بهويته وتمنحه معيارا يفسر به العالم وبه يضبط تفاعلاته. وتشكل هذه الأنماط مجتمعة مجموعة من الأنماط الثقافية التي تتمتع بممارسات الشعائر على الأقل لجيل واحد"(٢٠).

كثير من الباحثين في الإنثروبولوجيا وفي علم الاجتماع أيضا يرون أن كل المعتقدات السياسية والسلوكيات الاجتماعية والنشاطات الاجتماعية مهمة في تكوين الهوية والعرقية وتؤثر هذه العوامل تأثيرا مهما في الإبقاء على نوع معين من الهوية والعرقية مستمرا لفترات طويلة من الزمن وقد تلعب هذه العوامل دورا آخر لإضعاف أو ربما إلغاء الهوية والعرقية ودمجها في هويات أخرى وأعراق أخرى. " إن معرفة الجذور أمر هام لأنها تساعد الفرد في معرفة من هو ومن هو الشخص الذي يستحق أن يثق به ، فهي (الجذور) حياة الهوية الثقافية ولكن الخيارات مهمة على حد سواء ، من خلال فائض الخيارات هنالك خيارات مضللة- كما يعتقدون- قد تؤدي إلى سلب الشخصية بشكل سري"(٢١).

إن مفهوم الهوية صعب الإدراك، لأنها لا تتعلق بالكيفية التي يأكل بها الناس أو بالزي الذي يرتدونه، ولكن مفهومها أكثر من ذلك. إن المجتمع الرأسمالي الراهن والتطورات السياسية التي يشهدها العالم اليوم ودعم العولمة بكل أشكالها الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية قد يؤدي ذلك إلى تنفيذ المشروع المسمى" بأنسنة الثقافة" وهذا يعني" إيجاد ثقافة عالمية تراعي في الإنسان إنسانيته فقط، أما غير الإنسانية من أمور التمزق الاجتماعي العالمي مثل اختلاف الدين، والجنس، واللغة، والوطن، فأمور مطلوب ضمورها واختفاؤها في الطرح الثقافي الجديد" الغامدي(٢٢).

الهوية و العرقية كيان اجتماعي له مكوناته وجزئياته التي تبقي على هذا الكيان متماسكا ومنتجا عبر الأجيال والأزمنة مهما تغيرت الظروف السياسية والاقتصادية، قد يتعرض هذا الكيان للمرض والضعف، ولكنه لا يموت بل تعود له الحياة عندما يتعرض لتهديد من الداخل أو الخارج.

وإذا نظرنا بنظرة فاحصة لما يحدث في العالم من قلاقل وحروب فإنها بسبب تعرض هذا الكيان لشيء من التهديد، الوضع في أفغانستان والعراق من الأمثلة الحية التي لا يمكن أن نغض عنها الطرف ولو لفترة بسيطة. السر في بقاء كيان الهوية صامدا يكمن في الأجزاء المكونة لهذا الكيان والتي تدفع هذا الكيان و توجهه نحو التجانس الاجتماعي." يمكن تقسيم الهوية إلى أربعة أجزاء مكونة لها:الأسطورة والرمز والتاريخ والمؤسسية ، ويمكن تعريف الجانب الخرافي للهوية بأنه مجموعة من المعتقدات (المشاعر والعواطف والطموحات والأفعال) التي تساهم في إيجاد نمط فاعل ومؤثر للسلوك بمعني أن تزود هذه المعتقدات أتباعها بأهداف. إن أكثر الأساطير أهمية من الناحية التاريخية هو الدين (على حد زعمهم) ، بينما تعتبر القومية في الغالب شكلاً من أشكال الدين المدني منذ القرن التاسع عشر، ويمثل العنصر الرمزي الجانب الثابت والمعبر للثقافة، والذي يقوم بنقل قيمها من فرد إلى آخر ومن جيل إلى جيل آخر"[٢٣].

وإذا كان هناك جوانب معنوية في الهوية العرقية تتمثل في الدين و الثقافة والسلوك الثقافي والذي رافق المهاجرين منذ اللحظات الأولى من الهجرة، ولازمهم طيلة بقائهم في المجتمع المضيف، فإن هناك جوانب مادية للهوية والانتماء ربما أنها أكثر وضوحا وليس من السهل تغيرها أو إنكارها ،وتعتبر علامة مميزة للمهاجر، وكلما تمسك بها المهاجر كانت مصدرا لعزة وبقائه ونجاحه، أما إذا حاول إنكارها والانسلاخ منها فإنه يكون محلا للسخرية والتهكم ولا يستطيع أن يبني شخصية مبدعة في مجتمع الضيافة[٢٤].

نخلص هنا إلى القول: إن الهويات المتعددة والعرقية مفاهيم من الصعب فصلها بعضها عن بعض، وهذه المفاهيم يتوجب على دارس العلوم الاجتماعية وخاصة علم الإنسان أن يتعرف عليها، ويخضعها إلى الفحص والدراسة حتى يستطيع أن يقف على تركيبتها الاجتماعية والعوامل المؤثرة فيها. الهويات الثقافية المتعددة والعرقية تتأسس على مجموعة من العوامل المهمة يأتي في مقدمتها الأصول العرقية أو البيولوجية والتي تشكل الجانب المادي من هذه الهويات، الدين عامل مهم آخر يجمع الأفراد، ويحفزهم لتحقيق أهداف معينة، ويحميهم في حالة الظلم والتهميش، اللغة من العوامل الاجتماعية والتي تكون مفاهيم خاصة بالأفراد وتؤثر تأثيرا مهما في انتقال القيم الثقافية عبر الأجيال والحدود لتستقر في نفوس الأفراد. هذه الهويات تكمن في حالة السلم، ولا تظهر على السطح بوضوح، وتظهر عندما تستثار إما بالظلم أو الحرب أو الإقصاء.

مفهوم الثقافة والعرقية المتعددة:

تقوم الفكرة الأساسية لهذا المفهوم على التعليم (أو التعليم الوطني) والذي يقوم بالتزويد بمعرفة واسعة عن أنماط الهجرة العالمية و يناقش كل المجموعات العرقية والأجناس والثقافات من وجهة نظر تزخر بمعلومات مفيدة .يكمن مفهوم الثقافة المتعددة في البيئة المدرسية حيث يعتبر التعليم من أهم العوامل وأفضل الوسائل التي يمكن من خلاله الاستفادة من تنوع الأعراق وتنوع الثقافات وإعطاء فرصة لهذا التنوع أن يبرز من خلال النظام التعليمي المعد مسبقا لاستيعاب هذا التنوع الثقافي والعرقي والذي سيسهم بدوره في عمليات التغيير. "لقد تم تخصيص التعليم العرقي المتعدد لكل الطلاب من كل الأجناس والمجموعات العرقية والطبقات الاجتماعية وليس فقط للمؤسسة التعليمية التي لديها سكان مختلطون عرقيا بحيث تكون البيئة المدرسية كلها هي وحدة التغيير)[٢٥].

التدرج الطبقي للطبقات الاجتماعية

عند الحديث عن الطبقات الاجتماعية والتقسيم الطبقي في مجتمعات الهجرة فإنه من المهم التمييز بين نوعين من التقسيم الطبقي هما الطبقة العرقية

والاجتماعية . إذا نظرنا بإمعان في المجتمع الأمريكي سوف نجد أن التقسيم الطبقي قائم على نوعين من التقسيم وهما الطبقة العرقية والاجتماعية . يقوم الأول على الدين أو الجنس أو الأصل القومي، والثاني على الوضع الاجتماعي أو المكانة الاجتماعية ،التحكم الاقتصادي ، والقوة السياسية. وعلى أية حال فإن هذين النظامين مرتبطان ببعضهما بشكل قوي ومتماسك(٢٦).

وأشار Hollingshead (١٩٥٢) إلى أن هذين النوعين من التقسيم الطبقي يتحدان لينتج عنهما بنية اجتماعية تقوم على أجزاء مشتركة "عندما تتحد عوامل التمييز للجنس و الدين و الأصل العرقي مع التعليم ، ومكان الإقامة و هلم جرا سوف ينتج عنها بنية اجتماعية"(٢٧).

تأثر Gordon بنظرية Hollingshead في تحليله لما يحدث في المجتمع الأمريكي الذي استطاع أن يستوعب العديد من الأصول العرقية المختلفة والخلفيات الثقافية المتنوعة ولم يؤثر ذلك في بقاء المجتمع واستمراره، بل كانت من عوامل قوته وبقائه وتطوره، ومن خلال بحوثه وتحليلاته استطاع Gordon أن يضيف إلى ما قاله Hollingshead أن المجتمع الأمريكي يتميز بأنه:"يتقاطع بواسطة نوعين من التقسيم الطبقي يقوم أحدهما على الوضع الاجتماعي والقوة السياسية والاقتصادية والآخر على التقسيم العرقي"(٢٨). وسمى Gordon اتحاد البنائيين بـ ethclass .

لقد تمت دراسة بنية الطبقة الاجتماعية والمكانة الاجتماعية و الصراع الخاص بالطبقة الاجتماعية من قبل العديد من علماء الاجتماع مثل Greely & Mack (١٩٦٨) Grady(١٩٧٤) و Krauss (١٩٧٦) و Sowell (١٩٨١) وأشارت كل هذه الدراسات بأن التقسيم الطبقي هو ميزان القوة والمكانة الذي يختلف عن الميزان الذي يقوم على الخلفية العرقية.

ونستطيع أن نخلص إلى نتيجة مفادها أن الهوية العرقية لأي مجموعة مهاجرة بشكل عام والى المجتمع الأمريكي على وجه الخصوص أن تتأثر بمجموعة عوامل مهمة منها:

١- الدين كعامل ثقافي أساسي.
٢- اللغة كمعلم ثقافي وعرقي.
٣- المؤسسات الاجتماعية (الأسرة والقرابة) .
٤- الحراك الاجتماعي والوضع الاقتصادي.

العلاقات العرقية والعنصرية:

العلاقة بين العرقية والعنصرية علاقة يشوبها الكثير من التوترات والتناقضات نظرا للتداخلات المعقدة بين المفهومين من جانب، ومن جانب آخر التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عصفت بالكثير من المجتمعات فتغيرت العلاقات في المجتمعات البشرية في ضوء هذه التغيرات، ورافق هذه التغيرات أيضا استمرار الجدل بين دارسي العلاقات الإنسانية في المجتمعات البشرية والذي يقوم في أساسه على اتجاهين مهمين أصحاب المذهب البدائي وأصحاب المذهب البنيوي. حيث يرى أصحاب المذهب البدائي بأن الهوية العرقية مكونة من عناصر بدائية (منذ بداية العالم)، بينما أصحاب المذهب البنيوي خلاف ذلك ويناقضون الأسس التي قام عليها المذهب البدائي فلو كانت الهوية العرقية مكونة من عناصر بدائية يجب أن تنتظم كل أفراد المجتمع، ولكن للاختلافات البنيوية داخل أي مجتمع دورا هاما في إبراز الخلافات والتوترات في العلاقات العرقية داخل المجتمع.

ويشير Hechter (١٩٨٥) إلى أن من أهم أسباب الخلافات العرقية كما يراها أصحاب المذهب البنيوي اختلاف المصالح، وتوزيع الموارد الاقتصادية والسلطة، وتظهر أشكال الخلاف في صورتين مهمتين:

١- الأوضاع الاجتماعية تحدد أنماط العلاقة بين المجموعات ويتم إيضاح الاختلافات في التماسك بين المجموعات بالفروق في الحقوق المدنية والسياسية بين المجموعات العرقية.

-٢ الاختلاف في التماسك على الفروق في التقسيم الثقافي للعمالة ، وتشغل مجموعات مختلفة مواقع مختلفة في البناء الطبقي، وحينئذ يمكن أن يكشف الانتماء العرقي عن معلومات متعلقة بفرص الحياة للمرء .

إن المجموعات التي تشغل الموقع الأدنى في البناء الطبقي من المحتمل أن تكون أكثر إدراكا بهذا، وبالتالي تسهم في تطوير الوعي لانتمائهم العرقي . وعلى سبيل المثال الأمريكيون من أصول افريقية في الولايات المتحدة أخذوا يدركون أهمية انتماءاتهم العرقية حيث بدأوا يعملون بأنفسهم على الرفع من مستوى الوعي الفكري الذي أدى إلى إيجاد حركة الحقوق المدنية التي حطمت وقضت على نظام التفرقة العنصرية في الستينات [٢٩].

لقد بدت الصورة الواضحة للعلاقات العرقية والعنصرية في شكل التعددية البنيوية . إن الأسباب الرئيسية لظهور المجتمع الطبقي في العصر الحديث بسبب الحركات الغير منتظمة من وقت لأخر والتي لم يتم تعريفها بوضوح[٣٠]. ويرى Gordon (١٩٧٥) أن نظرية العلاقات العرقية والعنصرية بين المجموعات تقوم على أربعة متغيرات فرعية. -١ نوع الاستيعاب. -٢ درجة الاستيعاب الإجمالية. -٣ درجة النزاع. -٤ الوصول إلى المكافآت الاجتماعية[٣١].

لقد نجح الاستيعاب الثقافي في مجتمع الولايات المتحدة إلى حد كبير في احتواء المجموعات العرقية والاستفادة من خبراتها التاريخية وخلفياتها الثقافية في بناء نمط ثقافي يؤمن بالتعددية والانفتاح. ويجب أن نشير هنا إلى عملية الاستيعاب الثقافي لم تكن سهلة كما يظن البعض بل إنها مرت بمراحل مهمة من أهمها: مراحل التفرقة والمراحل الهامشية ومراحل الدمج ومرحلة الاستيعاب. بغض النظر عن هذه العوامل فقد نشأت الحركات العرقية واستخدمت كل الوسائل للدخول في المجال السياسي الذي نتج عنه تغيير اجتماعي عميق ، يؤكد Daniel Bell (١٩٧٥) بأن " الحركات السياسية قد أخذت شكلا سياسيا بسبب النقلات الأساسية في السلطة والقيم خلال المجتمع الأمريكي والتي جعلت الهوية العرقية وسيلة فاعلة في التغيير الاجتماعي[٣٢]. وأشار أيضا إلى مجموعة من الاتجاهات الاجتماعية الرئيسية العديدة التي تبنت إحياء الانتماء العرقي منها: -١ توسعة الحدود السياسية والمجال السياسي. -٢ الانتقال من الأعمال البسيطة والهامشية إلى القرار السياسي -٣ توزيع الأوضاع والمنازل الاجتماعية والامتيازات -٤ فتح المجال للصراع السياسي و المنافسة . -٥ ضعف وتدهور السلطة. -٦ تطوير وتهيئة المجتمع بعد التصنيع للاستيعاب الثقافي. -٧ التحول والتغيير في الأيدولوجية الأمريكية نحو سياسات الأبواب المفتوحة مع الثقافات المهاجرة[٣٣].

والسؤال الذي يمكن طرحه هنا هو : هل تستطيع المجموعات العرقية تجاهل هويتها العرقية من أجل المكاسب المادية ؟

يمكن أن تكون الإجابة على هذا السؤال بنعم أولا. هنالك بعض المجموعات اندمجت في مجموعة سائدة دون ايدولوجية عرقية، نظرا لعدم وجود ظلم اجتماعي. وبالتالي فإن القومية تنشأ عندما تسمح المجموعة السائدة للأقلية بالتمكن من الثقافة والدين ولكن تقيدهم وتمنعهم من المشاركة السياسية والاقتصادية الكاملة.في المراجعات الأدبية لنظريات الهجرة، ونستطيع أن نطلع على الكثير من الأحداث والمواقف التي واجهت الأقليات العرقية في الولايات المتحدة، وكيف استطاعت بعض هذه الجماعات من العبور في قنوات الاستيعاب الثقافي، وأخرى فشلت في العبور، فعاشت على هامش المجتمع، وأصابها مرض العزلة الثقافية والتجهيل وفقدان هويتها الثقافية وانتمائها العرقي.

نظريات ومفاهيم الاستيعاب:

المهتمون بدراسة العلاقات الإنسانية في المجتمعات

البشرية ينظرون لمفهوم الاستيعاب بمناظير عديدة منها الاحتواء الإيجابي للثقافة، أي أن البيئة الثقافية المضيفة تمتلك عناصر ثقافية مشجعة للثقافة الوافدة في أن تبدع وتنتج وتتميز ولكنها لا تفقد هويتها ، ومنها الأصول الثقافية والعرقية والاستعدادات البيولوجية لدى الأفراد في المشاركة الثقافية. وصف Vander Zaden (١٩٧٢) عملية الاستيعاب بأنها إحدى المفاهيم الخاصة exclusive التي تم توظيفها في دراسة الجنس والعلاقات العرقية وتم تطبيقها على التغييرات الخاصة بالنوع الاجتماعي والثقافي .

وقد قدم Park (١٩٣٥) تعريفاً خاصاً بالاستيعاب حيث أكد أهمية المنطقة الثقافية والأصول العرقية في تحقيق الأهداف وقال:" ... هي العملية أو العمليات التي بواسطتها يشغل أشخاص من أصول عرقية متنوعة منطقة لتحقيق التضامن الثقافي ... إن النظرة النابعة من الآراء العادية هي أن استيعاب المهاجر بمجرد وصوله للبلاد. وهذا – علاوة على أشياء أخرى – يدل على أنه قادر على تحصيل مكان له في المجتمع دون الإشارة إلى أصله الاجتماعي وميراثه الثقافي بطريقة تثير البغضاء والخلافات. ويمكن وصف الاستيعاب بشكل ما بأنه function of visibility طالما لم يعد المهاجر يظهر الأشياء التي تدل على أنه عضو في مجموعة أجنبية"(٣٤).

هذا التعريف السابق فضفاض و غامض، لبعض الأسباب مثل المراحل، والمستويات المتنوعة للاستيعاب قد يستغرق على الأقل ثلاثة أجيال للوصول إلى التضامن الثقافي الذي يتميز بالاندماج الكلي typical of complete integration وعلاوة على ذلك فإن مصطلح الرؤية visibility ليس واضحا لأنه يمكننا أن نرى مستوى أعلى للاستيعاب دون فقدان المجموعات لرؤيتها أو صفاتها العرقية . وهذا أمر جدير بالملاحظة في الأمريكان الأفارقة في المجتمع الأمريكي بالتحديد.

وأخيرا أشار Gordon (١٩٦٤) "في سياق التجربة الأمريكية over the course of American experience انتظمت الفلسفات أو نظام تحقيق الأهداف للاستيعاب حول ثلاثة محاور يشار إليها بـ : التطابق الإنجليزي Anglo – conformity والبوتقة المنصهرة melting pot والتعددية الثقافية cultural pluralism

التطابق الإنجليزي:

تعتبر نظرية Anglo Conformity أو كما هو متعارف عليها التطابق الإنجليزي من النظريات القديمة والقوية في تاريخ العلاقات العرقية في المجتمع الأمريكي. هذه النظرية تقوم على فرضية واحدة تؤمن بتفوق أنماط الثقافة الإنجليزية و المؤسسات التابعة لها مما أدى إلى فرض هذا النوع من الثقافة في ذلك المجتمع الأمريكي، وأصبح لها قبول واسع وأصبحت أنماط الحياة في ذلك المجتمع تتشكل وفقا لهذه الأنماط الثقافية والتي عرفت بعد فترة زمنية بالثقافة الأمريكية، وأخذت تتعدى الحدود الجغرافية للولايات المتحدة إلى خارجها كمنتج ثقافي له قبوله وجمهوره. أما داخل الولايات المتحدة فكان التشجيع للمجموعات العرقية المهاجرة بالتخلي عن خصائصها الثقافية وتبني أنماط الثقافة الأمريكية ملحوظا من خلال مؤسسات التعليم والمؤسسات الإعلامية و قنوات الحياة الاجتماعية بشكلها الواسع.

ومصطلح Anglo Conformity يتم تصوره من أوجه عديدة . كما وصفه Gordon (١٩٦٤) بأنه مصطلح لمظلة واسعة يمكن استعمالها لتغطية مجموعة وجهات النظر حول الاستيعاب والمهاجرين(٣٥). هذا المصطلح تم تضمينه في الحركة السياسية والاجتماعية تحت مسمى الأمركة (١٩٦٤).

وترى هذه النظرية أنه لابد من إيجاد قنوات بديلة تسهل من عمليات الاندماج ونشر الأنماط الثقافية الأمريكية خارج القنوات الاقتصادية والسياسية فلم

تجد بديلا أفضل من المؤسسات التعليمية والأكاديمية والتي تلعب دورا رئيسا ومهما في نشر أنماط الثقافة الأمريكية بين فئات الشباب المهاجرين الذين يلتحقون بهذه المؤسسات ويتميزون بخلفيات ثقافية متنوعة وأصول عرقية مختلفة وقدرات ومهارات في تعلم اللغة، والتي تعتبر المعبر الوحيد لهؤلاء الشباب إلى أرض أحلامهم وطموحاتهم. فهذه النظرية ترى أن التعليم وقنواته المختلفة والمتنوعة له الأثر الأكبر في تعجيل الاندماج. وأكد أهمية هذه المؤسسات التعليمية Salem في بحثه (١٩٨٨) حيث أشار إلى أن Elwood (Currbery ١٩٠٩) أشار إلى أن الأهداف النهائية للتعليم هي استيعاب هؤلاء المهاجرين ودمجهم في المجتمع الأمريكي وتنفيذ المفهوم الأنجلو سكسوني (Anglo Saxon) للأحقية على أطفالهم[٣٦].

وقد تعرضت نظرية التطابق الإنجليزي (Anglo-Conformity) للنقد الشديد عندما حاولت إنكار حق المجموعات العرقية في المحافظة على هوياتهم الثقافية.

بوتقة الانصهار:

تعتبر نظرية بوتقة الانصهار من أقدم النظريات المعاصرة وقد انبثقت هذه النظرية من فكرة توحيد الثقافات المتعددة والمختلفة وتوحيدها في ثقافة واحدة تكون هي الثقافة السائدة في المجتمع. ومن المعروف أن هذه النظرية شكلت ولا تزال تشكل أحد أهم الوسائل والطرائق لتحقيق الاستقرار النسبي والذي تتلاشى فيه كل الفروقات الفردية بين هذه الثقافات المندمجة إلا أنها لا تدعي إمكانية منع التنوع والاختلاف في الثقافة الواحدة بمعنى أن نظرية بوتقة الانصهار تؤمن بفكرة الوحدة في التنوع، ولذلك تركز هذه النظرية على دمج عناصر معينة في الثقافة ترى النظرية أن هذه العناصر أساسية ومهمة لتحقيق الاستقرار والانسجام بين أفراد المجتمع، ومن أهم هذه العناصر الأساسية اللغة، حيث لابد من وجود لغة مشتركة يتحدثها غالبية أفراد المجتمع وكذلك التعليم ثم يحتل الدين المرتبة الثالثة وهناك عناصر أخرى مهمة.

تقوم هذه النظرية على عنصرين مهمين:

١- العناصر الثقافية بجوانبها المادية والمعنوية (القيم، العادات، والتقاليد ونظام الحياة بشكل عام).

٢- التفاعل بين الأفراد داخل المجتمع. هذه النظرية تشبه المجتمع الأمريكي بالإناء الكبير وتفاعل المهاجرين مع الثقافة المحلية بالحرارة الشديدة فكلما زادت درجة الحرارة زاد الانصهار ، أي أنه كل ما زاد التفاعل بين عناصر الثقافات المهاجرة داخل المجتمع الأمريكي ارتفعت بذلك نكهة الثقافة الأمريكية، ومن ثم يخرج منها خليط من تلك الثقافات فيها نكهة الثقافة الإنجليزية والروسية والأسبانية والفرنسية والإفريقية والآسيوية واللاتينية وغيرها من ثقافات المهاجرين وهذه النظرية ليست خاصة بالمجتمع الأمريكي بل تشمل أي مجتمع فيه ثقافات متنوعة وهجرات إنسانية على سبيل المثال بريطانيا، الهند، جنوب أفريقيا.

في بداية القرن العشرين وصلت العلاقة بين المواطنين الأصليين والمهاجرين إلى طريق مسدود فقد تعرض المهاجرون والمجموعات العرقية إلى ضغوط من السكان الأصليين (تحت ستار الأمركة) لكي يتقبلوا الاستيعاب الثقافي والفكري في المجمتع الأمريكي. وبروح الحركات الوحدوية وحركات الفلسفة المتعالية في نيو إنجلاند ((New England بدأت فكرة بوتقة الانصهار تنشأ كتحدٍ جديد بين النظريات الثقافية .

ونقل ١٩٦٤) Gordonم) بعض الأفكار عن ظاهرة بوتقة الانصهار والتي ظهرت مع بدايات القرن العشرين في المجتمع الأمريكي وبالتحديد ما كتبه Israel Zangwil في عام ١٩٠٨ م عن مميزات هذه الظاهرة حيث أشار إلى أن " أمريكا هي البوتقة الإلهية إنها أكبر بوتقة الانصهار حيث ينصهر فيها كل السلالات العرقية في أوروبا، ها أنت تقف مع مجموعاتك

الخمسين ومعك الألمانيون و الفرنسيون و الإيرلنديون والإنجليز واليهود والروس في هذه البوتقة حيث أوجد الإله الأمريكيين"(٣٧).

وعلى الرغم من أن فكرة بوتقة الانصهار قد أدخلها Turner في عام ١٩٢٠م إلا أنها مازالت تعرف باسم Zangwill's drama (٣٨). إن الفكرة الأساسية لبوتقة الانصهار هي النظر إلى كل المجموعات العرقية بشكل موضوعي دون وضع أحكام تتعلق بالأحقية والأفضلية .

تدعو بوتقة الانصهار المجموعات العرقية والثقافية المهاجرة إلى علاقة تعاون وشراكة مع الثقافة المضيفة من خلال التفاعل البناء والإيجابي عن طريق قنوات التعليم والقنوات الاجتماعية الأخرى من أجل خلق ثقافة متميزة تؤمن بالتعددية والانسجام. ولكن بوتقة الانصهار لم تقدر حقيقة الاختلافات الثقافية بين مجموعات المهاجرين وأنه من الصعب إزالة كل العناصر الثقافية أو حتى دمجها في شكل ثقافي جديد، هذه الفكرة فشلت وتم الاعتراف بأن الاختلافات الثقافية للمجموعات العرقية هي عامل أساس في العلاقات العرقية في المجتمع الأمريكي.

إن فكرة ومفهوم البوتقة المنصهرة تم انتقادها بنفس الطريقة التي تم بها انتقاد التطابق الإنجليزي. وطبقا لما قاله Gardon (١٩٦٤) و Kennedy (١٩٤٤)) جاء بمفهوم جديد يسمى (بوتقة الانصهار الثلاثية) تقوم على اتجاهات دينية" لقد انتقدت فكرة بوتقة الانصهار من قبل العديد من علماء الإنثروبولوجيا وكتاب علم الاجتماع مثل Gordon (١٩٦٤) و Stewart (١٩٥٤) و Gilazer (١٩٨٣) وقد توصلوا بأن كلا النظريتين التطابق الإنجليزي و بوتقة الانصهار Anglo -Conformity & Melting Pot هما مفهومان لهما ` جانب واحد ينكر حرية الفرد وهوية المجموعة.

التعددية الثقافية:

تقوم فكرة التعددية الثقافية على المشاركة والتعاون بين مجموعة من الثقافات في الإسهام في خلق بيئة صالحة للتعاون بين أغلب العناصر العرقية داخل المجتمع، وهذه التعددية تعطي الفرصة لكل عنصر ثقافي أو عرقي الفرصة في المشاركة في بناء نوع من الثقافة الجديدة التي تتسع لكل العناصر الثقافية وتتسم بالشفافية في تعاملاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية بين العناصر الثقافية في ذلك المجتمع،ويعتبر مجتمع الولايات المتحدة أحد الأمثلة الواقعية التي نرى فيها تعددية ثقافية، وهناك في أوروبا الغربية بعض الأمثلة الحية أيضا.

فكرة التعددية الثقافية كانت محط أنظار الكثير من الباحثين في العلوم الاجتماعية وخاصة في الإنثروبولوجيا والهدف هو التعرف عن قرب والكشف عن بعض المسببات الهامة التي سهلت عمليات التقارب الثقافي وكذلك التعرف على المؤسسات التي ساهمت في تسهيل هذه العمليات وتذليل العقبات أمام هذا التقارب، يؤكد الظاهرة Gordon (١٩٦٤) أن أول محاولة لدراسة مثل هذه الظاهرة وأول من أدخل فكرة التعددية الثقافية هو Horace Kallen (١٩٢٤) حيث يرى أن التعددية الثقافية تتطلب مجتمعات أو بيئات ديمقراطية تؤمن مؤسساتها بحرية الأفراد واحترام إرثهم الثقافي، وإتاحة الفرص لهؤلاء الأفراد بالإبداع من خلال مؤسسات المجتمع المختلفة والتي يأتي التعليم في مقدمتها(٣٩).

وتسعى التعددية الثقافية إلى الرفع من مستوى المشاركة والتعاون والمساهمة عن طريق التفاعل الإيجابي الفعال بين كل المجموعات العرقية وثقافتها دون استعلاء لمجموعة على الأخرى . وتعترف بحق كل المجموعات العرقية والأفراد للمحافظة على هويتهم أو إرثهم الثقافي.

ويعتقد بعض العلماء والباحثين في العلوم الإنسانية أن المجتمع الأمريكي مجتمع متعدد الثقافات، وربما لعبت الصدفة في ذلك دورا رئيسا. ويرى Gordon أن

مفهوم التعددية الثقافية يوجد في المجتمع الأمريكي قبل أن يكون نظرية."... كانت التعددية الثقافية حقيقة في المجتمع الأمريكي قبل أن تكون نظرية وتم تفسير مفهوم التعددية الثقافية من وجهات نظر عديدة ومن تلك المفاهيم المشهورة والعالمية مفهوم التكامل"(٤٠).

التكامل:

التكامل الثقافي يعتبر المرحلة الأخيرة التي تهدف كل جماعة ثقافية أو عرقية أن تصل إليها وهي المرحلة التي تختفي فيها الفروق الفردية بين الثقافات حيث تبدأ مرحلة التكامل أي التوحد واختفاء نزعة السيطرة من عناصر ثقافية أو عرقية معينة على عناصر ثقافية أو عرقية أخرى، في هذه المرحلة تتسع فيها هوامش التعاون بين الثقافات وتختفي أو تقل هوامش الاختلاف والتصارع، وللوصول إلى هذه المرحلة لابد من جهود عظيمة وقرارات جريئة على المستوى السياسي،الاقتصادي، الثقافي، والاجتماعي في المجتمع المضيف تقبل من جميع الأطراف المشاركة في هذه العملية في ظل مؤسسات ديمقراطية تؤمن بالتعاون والمشاركة الفكرية والاستفادة من الخبرات الثقافية المختلفة في المجالات المتنوعة وتنبذ الخلافات والتجاهل والعنصرية بشتى أنواعها.

التكامل يرتبط بالتفاعل الاجتماعي ارتباط وثيقا جدا كلما زادت وتيرة التفاعل الإيجابي بين العناصر الثقافية اختفت أو قلت نسبة الفروقات الثقافية وأدى ذلك إلى التعاون المشاركة والإسهام في بناء عناصر ثقافية جديدة تتميز بالمرونة والحرية والمساواة . وصف هذه العملية ١٩٧٢ (Vander Zanden) بقوله:"يستلزم التكامل التغيير في العلاقات بين الناس فلم يعد المنتسبون للمجموعات العرقية السابقة والمنتسبون للمجموعات السائدة السابقة يميزون لمجموعة الأقلية السائدة"(٤١).

والتكامل لا يعني السيطرة من قبل عناصر ثقافية وإنما يعني إزالة الحدود الثقافية بين العناصر الثقافية المختلفة وإيجاد قنوات للتعاون و المشاركة والإسهام في بناء عناصر ثقافية جديدة تتسم بالمتانة والاستمرار في العطاء ، في مجتمع الولايات المتحدة قد نرى صورة للتكامل بين العناصر الثقافية أكثر وضوحا من المجتمعات الأخرى. وقد أوضح ذلك ١٩٥٦ (William Bernand) إلى هذا النوع من التكامل في قوله:" لم تقم الولايات المتحدة باستيعاب القادمين الجدد ولكن تم التكامل بين السلالات العرقية المهاجرة والسلالات الأصلية المستوطنة وتم تغيير كل عنصر بالارتباط مع العنصر الآخر دون الفقدان الكامل للهوية الثقافية و مع التغيير في التمازج الثقافي الناتج للحضارة"(٤٢).

ويوضح ١٩٨٨ (Salem) بأن فكرة التكامل تم قبولها بشكل واسع في الولايات المتحدة وكندا وأستراليا و نيوزلاند(٤٣).

التكامل الثقافي بما أنه المرحلة الأخيرة في سياق هذه النظريات فإنه يحتاج إلى دعم سياسي واع وواضح يقدر التحديات، ويوظف الفرص، ويذلل الصعوبات، وهذا ما حدث فعلا لدول أوروبا. فبالرغم من الاختلافات الكبيرة والواسعة بين مختلف دول أوروبا في الجوانب السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية إلا أنها استطاعت في خلال فترة وجيزة جدا في أن توجد تكاملا سياسيا واقتصاديا، وتركت الهوامش الأخرى الثقافية والاجتماعية مفتوحة لتراكمات الخبرات الرسمية وغير الرسمية في الإسراع في عملية التكامل، في الاتحاد الأوروبي مؤسسات واعية أدركت أهمية التكامل الثقافي الذي يوفر الحماية للمجتمع الأوروبي من سيطرة السياسية الأمريكية وهيمنة الأمركة الثقافية." استطاعت دول أوربا أن تطور من أنظمتها الداخلية وخاصة السياسية والثقافية حتى تستطيع أن تتقبل الأنظمة المجاورة لها ...صحيح أن ذلك أخذ وقتا كبيرا جدا ولكن في النهاية أصبح هناك نظام سياسي واقتصادي يمهدان للتكامل الثقافي والاجتماعي والذي

يسعى هذا النظام في النهاية إلى إيجاد نظام أوروبي يفرض احترامه قد يكون له الحق في منافسة النظام الأمريكي (George: 1992 :49)".

عوامل الانتماء الثقافي والعرقي:

المهتمون بدراسة المهاجرين والهجرات الثقافية يركزون بشكل كبير على العناصر الثقافية التي ترتبط ارتباطا مباشرا بالإنسان المهاجر، تؤثر تأثيرا رئيسا في بناء الانتماء الثقافي وتحصينه ضد تيارات تذويب الثقافة المهاجرة في الثقافة المضيفة. واكتشفوا أن هناك عوامل مهمة تعزز من بقاء الثقافة المهاجرة لفترات زمنية طويلة وعبر أجيال متتالية من أهم هذه العوامل الدين واللغة. فالدين مازال له دور مهم في الإبقاء على الثقافة نشطة فعالة منتجة ومثبتا للهوية الثقافية في حالات التغيرات والتقلبات الثقافية والاجتماعية. من العوامل الداعمة لبقاء الانتماء الثقافي والعرقي متواجدا في عقول وقلوب المهاجرين، اللغة وهي أداة الاتصال بين الأجيال داخل مجتمع الهجرة من ناحية، ومن ناحية أخرى هي جسر يعود من خلاله المهاجرون إلى البلد الأم ليتزود بالقيم الثقافية عن طريق اللغة. فاللغة هي صانعة الثقافة وهي أداة المحافظة عليها. سنناقش في هذا الجزء كيف استطاع الدين واللغة أن يلعبا دورا مهما جدا في الإبقاء على الانتماء الثقافي والعرقي، وتحصينه ضد حركات التذويب الثقافي في المجتمع المضيف.

الدين كعامل ثقافي أساسي:

لا يزال الدين في حياة الشعوب والجماعات الاجتماعية عاملا من عوامل قوة بقاء الجماعات الاجتماعية محافظة على هويتها الثقافية والاجتماعية في خضم الحراك الاجتماعي السريع والتغيرات الاقتصادية والثقافية المتنوعة والمؤثرة، ولكن الدين في مثل هذه التغيرات والتقلبات يعتبر من العوامل المثبتة للهوية الثقافية الخاصة لأي جماعة اجتماعية وأداة مهمة لاستمرار الحياة الاجتماعية منتجة مع استمرار بقاء هذه الجماعة بالرغم من تنوع الأخطار المنذرة بتهميشها وعزلتها. فالدين كما ذكر الميلاد (٢٠٠٥) نقلا عن اليوت " لم تظهر ثقافة ولا نمت إلا بجانب دين. ومن هنا تبدو الثقافة نتيجة من نتائج الدين، أو الدين نتيجة من نتائج الثقافة، طبقا لوجهة نظر الناظر "(٤٤).

ففي المجتمع الأمريكي على سبيل المثال وبالرغم من المدنية التي فاقت خيال الإنسان والخدمات الاجتماعية التي تخطت الحدود الثقافية والعرقية، ليستفيد منها كل من قدم للولايات المتحدة سواء للدراسة، أو العمل، أو الإقامة فإن الدين مازال يؤثر تأثيراً مهما في توجيه سلوكيات الأفراد على اختلاف الثقافات وتنوعها داخل المجتمع الأمريكي، وما زالت الكنيسة ودور العبادة الأخرى في هذا المجتمع بالرغم من تطوره واحدة من المؤسسات القوية والمؤثرة في المجتمع . وتظل الحياة الحقيقية للفرد والمجموعة العرقية تتشكل بواسطة التوجيهات الدينية والتعليمات السلوكية التي تحمي الأفراد والجماعات من الأخطار القادمة. يؤكد DeVos ١٩٩٠)) أهمية الدين في المجتمع الأمريكي ويرى أنه أداة مهمة في درء الأخطار عن الأفراد و الجماعات."لقد وجد علماء الإنثروبولوجيا بأنه يمكن استخدام الدين لتعبئة أفراد المجموعة للتعامل مع الخطر المحدق بوجودهم المستمر أو بشكل مباشر كوسيلة للتغيير الواعد للوضع من خلال الثورة الاجتماعية الموجهة بشكل ديني"(٤٥).

المؤسسات و المراكز الدينية للمهاجرين المسيحيين من أوروبا الغربية والذين أصبحوا يشكلون أغلبية في مجتمع الولايات المتحدة وأصبحت ثقافتهم هي الثقافة السائدة والمسيطرة السائدة في المجتمع مازالت هذه المؤسسات والمراكز الدينية مهمة في المحافظة على الثقافة الدينية لتلك الجماعات وكذلك أصولهم وهويتهم العرقية، المساجد والمدارس الإسلامية وهي

خاصة بالمهاجرين المسلمين منذ ما يقارب القرن من الزمان تلعب دورا مهما في حماية الأفراد المسلمين والأسر المسلمة من تأثير الثقافة السائدة وتلعب هذه المراكز دورا في الاستفادة من الدعم الحكومي لها في تطوير برامجها التعليمية والاجتماعية للاستفادة من الخدمات المقدمة في المجتمع وترسيخ الهوية الثقافية من خلال العودة إلى تعاليم الإسلام ونشر الثقافة الإسلامية من خلال البرامج المعدة لذلك الغرض في المراكز الإسلامية المنتشرة في معظم الولايات.

لقد عبرت المجموعات العرقية في الولايات المتحدة أيضا عن وعيها بمركزية المؤسسة الدينية لخيارهم في الحياة الاجتماعية الشاملة. وتم نشر العديد من الدراسات والتي تناقش بالتحديد طبيعة هذه الظاهرة (١٩٥٦ .Herzberg) أكد بأن الدين كان يؤثر تأثيرا هاما على المجموعات العرقية في المجتمع الأمريكي . وأخذ المهاجرين كمثال و برر كيف يكون من السهل تغيير المعايير الثقافية إلى Anglo-Saxon configuration باستثناء الولاء لدينهم ." تم تغيير كل المكونات للـ idealized Anglo –Saxon model ويتوقع القادم الجديد تغييراً شديداً في العديد من الأشياء المتعلقة بذاته عندما يصبح أمريكيا من حيث الجنسية واللغة والثقافة، وعلى أية حال فهنالك شئ واحد لا يتوقع أن يغيره وهو دينه الذي أصبح عنصر تمييز وأداة مهمة في سبيل إثبات الذات"(٤٦).

لذا فإن المجتمعات والمؤسسات الدينية في قلب المدن في الولايات المتحدة الأمريكية تشير إلى أهمية الهوية الدينية في حياة المجتمع الأمريكي. ومن المهم الإشارة إلى أن المظهر الديني في المجتمع الأمريكي لم يوجد ليرسخ العقيدة أو يبرزها أو يحقق هدفا أو وضعاً سياسياً معيناً، ولكن لأن الدين هو الوسيلة المقبولة والمهمة في المحافظة على الهوية الثقافية والعرقية. في دراسته للجالية الفيتنامية في مدينة أوكلاهوما توصل (١٩٨٥ Rutledge) إلى النتائج التالية:

"لقد أصبح الدين هو الجسر الذي يمشى عليه الفيتناميون ذهابا وإيابا بين الثقافتين المتصلتين دون الاستيعاب والتغرب من قبل الثقافة المضيفة. لقد استوعبت الديانة الفيتنامية جوانب الثقافة المتصلة contact culture دون أن تفقد هويتها . إن الجسر مستخدم للحصول على القبول ولكنه لم يتم عبوره بقصد البقاء في الجانب الأخر بل هو الآلية التي يتم توظيفها عند الحاجة إليها بسبب ظروف اجتماعية معينة ولكن العودة تكون دائما للثقافة الأم. فالدين يستفاد منه في الحصول على القبول عند المحافظة على التميز العرقي"(٤٧).

وفي رسالتها الشاملة للقيم الثقافية الخاصة بالمجموعات العرقية الأمريكية تعتبر ١٩٥٦) Wood) أن الدين هو العامل الثقافي الغالب في بين المجموعات العرقية في أمريكا وأشارت إلى أهمية ذلك في خلاصة بحثها في قضايا المهاجرين:

"عندئذ يمكن للدين أن يخترق كل جوانب الحياة البشرية. فمن الممكن أن يؤدي الدين إلى إعاقة أو دفع عجلة الاستيعاب . لقد تحقق Huguenots الذين أتوا إلى الولايات المتحدة بأن ديانتهم البروتستناتية جعلتهم أكثر قبولا . بينما البوذيون والمسلمون وجدوا ديانتهم عقبة في طريق الاستيعاب .يعتبر الدين عاملا بين العديد من المجموعات المهاجرة في المحافظة على اللغة الأجنبية حية بين المواليد الجدد"(٤٨).

لقد تشكلت علاقة المجموعات المتداخلة عن طريق التأثير الديني و السلطات. وأجريت العديد من الدراسات على العلاقات الداخلية والزواج الداخلي بين المجموعة العرقية . وتوصلت معظم هذه الدراسات إلى الرغبة في الزواج خارج المجموعة العرقية غير مقبول على النطاق العالمي بالنسبة لأعراف المجموعة .

ومن بين هذه الدراسات أفادت Ruby Kennedy ١٩٤٤)) بأن دور التزاوج الداخلي والدين تسبب في استمرار الزواج بين أفراد القبيلة الواحدة بمعدل

٪٨٠ بين البروتستانت و ٪٨٤ بين الكاثوليك و ٪٩٤ بين اليهود. كما قام ١٩٦٦) Elkholy) بدراسة مماثلة بين المسلمين العرب في الولايات المتحدة و أشار بأن نسبة الزواج فيما بينهم تصل ٪٨٦ خلال المجموعة . كما أشار Sengestock أن ٪٨٧ بلغت نسبة التزواج بين التشاديين من خلال المجموعة العرقية(٤٩).

ينبغي إثارة السؤال: هل يعتبر الزواج بمقتضى الدين من عوامل المقاومة لعملية الاستيعاب؟ وفرق Geertz (١٩٧٣) بين نوعين من أعمال الدين: نماذج الحقيقة models of reality و models for reality ولا تقوم نماذج الحقيقة على المعرفة ولكن على الإيمان بالسلطة التي تتغير من ديانة لأخرى(٥٠). وفي الديانات التي تتضمن عقيدة التوحيد على سبيل المثال فهذه السلطة هي الإله (الله) وكل فعل يتعلق بالوحي يصدر منه. وفي الديانات البدائية تكمن هذه السلطة في التفسير بواسطة الأرواح و السحر. لقد مرت النماذج الدينية عبر الزمن والثقافات بتغيرات متوازية تقوم على:

١- تكييف المفاهيم الثقافية الدينية.

٢ - الطريقة التي يتم بها توجيه التغيير(٥١).

ويستمر Tibi في توضيحه، حيث يقول عن الإسلام إنه صالح لكل زمان ولا يقبل التعديل.

" طبقا للأصولية الإسلامية فإن التصور الإسلامي والوحي بالقران للنبي محمد هو حقيقة نهائية وصالحة لكل الأزمنة. .. فالدين الإسلامي لا يقبل التعديل و لا يمكن أن يتكيف مع أي حقيقة ... فهنالك حقيقة واحدة مطلقة فقط وصالحة لكل الأزمنة وغير مشروطة بالتاريخ . إن ميل كل ديانة نحو الحقيقة المطلقة هو ظاهرة عالمية جديرة بالملاحظة بالطبع . ولكن في الديانة الإسلامية يبدو هذا الأمر بشكل أكبر من أي ديانة أخرى"(٥٢).

قسم Vander Zanden (١٩٧٩) الدين إلى عنصرين رئيسين: هما المعتقدات والممارسات practices . ويرى أن عالم الاجتماع يجب عليه أن يكون أكثر اهتماما بالجانب العملي للممارسة الدينية التي تتعلق بالسلوك الإنساني(٥٣).

وبعد المقارنة التي أجراها Zanden بين الطبيعة الإنسانية للديني مع الطبيعة العلمانية توصل في النهاية بأن الدين يشكل حجر الزاوية في الثقافة و بالتالي من الصعوبة تغييره وذكر " إن للدين وضعاً محمياً وحتمية متفردة أكثر من أي مؤسسة أخرى وقد يقف الوحي عائقا أماما إعادة التقييم وإعادة التعديل ، وبعد إعداد المذاهب وتشكيل قواعد الإيمان وأشكال العبادات، فإن أي انحرافات أو أراء مخالفة لها تعتبر ضلالا وبدعة"(٥٤).

من الدراسات التي أجريت على المجموعات العربية الإسلامية دراسة Elkholy (١٩٦٦) في توليدو في الجالية العربية الإسلامية في أوهايو وبين Elkholy باختصار أن مجموعة العرب المسلمين تنكروا لبعض التعاليم الأساسية ليتكيفوا مع الثقافة الأمريكية .وقسم Elkholy الدين إلى معتقدات وأعراف ويعتقد أن التغيير يمكن قبوله في الجانب المتعلق بالعنصر الاجتماعي للدين وهذه التغييرات أكثر وضوحا في الجيل الثالث للعرب المسلمين في توليدو، وحيث إن الجيل الثاني للمسلمين العرب من الإناث يعاني من صراع نفسي في كفاحه للتكيف مع الحياة الأمريكية خاصة فيما يتعلق بالتوقعات غير المألوفة للمرأة ودورها في المجتمع. كما يضيف العسيري (٢٠٠٤) في دراسته عن الارتباط الديني والثقافي لأبناء العرب والمسلمين في الولايات المتحدة الأمريكية أن نوع الإقامة تلعب دورا مهما في قوة الارتباط بالدين حيث أوضح: " ...أن أبناء العرب المقيمين بصفة مؤقتة أكثر ارتباطا بثقافتهم الأصلية والدين الإسلامي من أبناء المقيمين بصفة دائمة"(٥٥).

من الدراسات الحديثة التي أجريت على الجاليات الإسلامية خارج الولايات المتحدة، دراسة Ho) ٠٠٣) والتي أجراها على المهاجرين الباكستانيين لبريطانيا

وهونكونغ والتي أدت هجرتهم منذ ثلاثينات القرن الماضي أثناء العهد الاستعماري، وقد توصل في نتائج بحثه إلى أن الدين اثر تأثيرا مهما في أبناء الجالية الإسلامية الباكستانية حيث استطاعوا أن يوجدوا لأنفسهم ثقافة إسلامية مستقلة تستطيع من خلالها أن تتعايش مع الأوضاع الجديدة في كل من بريطانيا وهونكونغ، وتحمي الأجيال القادمة من فقدان هويتهم الدينية والعرقية كذلك خلقت همزة وصل بين الثقافة الباكستانية المهاجرة والثقافة الأم وتتبادل معها الخبرات وتصحيح المسار.

وفي الختام يمكننا أن نخلص إلى أن الدين أكثر أهمية من الانتماء العرقي، لأنه يحدد علاقات الناس بعضهم ببعض. وأكد ١٩٧١) Greeley) ذلك بقوله:"... الدين أكثر أهمية من الانتماء العرقي كوسيلة للتعريف والدعم الاجتماعي، وكوسيلة للتعريف بأنفسنا بالنسبة للآخرين . ومع ذلك فإن الدين والانتماء العرقي مرتبطان في الولايات المتحدة بحيث يصعب جداً الفصل بينهما ومحاولة فصل هذه العلاقة هي واحدة من التحديات الكبرى التي تواجه المنظرين الاجتماعيين الذين لديهم اهتمام بالمجموعات العرقية.

اللغة كعلامة ثقافية وعرقية:

لا شك في أن اللغة من عناصر الثقافة المهمة إن لم تكن العنصر المهم الوحيد، فاللغة تعتبر أداة الاتصال بين الأفراد وصانعة الثقافة للشعوب والجماعات والأفراد، يتعدى كون اللغة للتواصل فهي أيضا مهمة في نقل التراث بين الأجيال وتقوم أيضا بتهيئة البيئة الاجتماعية لعمليات التغيير وتنمية القدرات الإنسانية وتطوير قنوات التثاقف بين الشعوب والحضارات.. فاللغة كنظام للأصوات يتم به إيصال الرسائل هو أكثر من كونه وسيلة اتصال فقد ترسخ الفهم بأن هنالك علاقة قوية بين اللغة والثقافة والمجتمع هو المكان الذي يتفاعلون فيه، فكل لغة من اللغات لها طريقة خاصة في التعامل مع الأحداث اليومية في المجتمع كذلك لها طريقة أخرى في الاحتكاك بالثقافات الأخرى والاستفادة من الخبرات التي لديها، واللغة أيضاً له ادور في تطوير وسائل التواصل بين الأفراد داخل المجتمع الواحد، فاستخدامنا اللغة دائما يؤثر ويتأثر بالثقافة[٥٦].

ويشير بعض العلماء والباحثين والمهتمين باللغة بين المهاجرين إلى أنها عامل من عوامل الربط بين الخلفية الثقافة لأي مجموعة من المجموعات وكذلك علامة بارزة لإظهار الهوية العرقية، ويكون تأثير اللغة أكثر وضوحا في مجتمعات الهجرة، ويظهر التنافس والتفاعل بين اللغات المهاجرة في داخل المجتمع المضيف وتظهر أهميتها كوسيلة كبرى لتأكيد الكيان العرقي المنفصل. ١٩٩٠) DeVos) أكد بأن اللغة تشكل معلماً فريداً characteristic للهوية العرقية المنفصلة[٥٧]، بينما وجد باحثون وعلماء آخرون بأن الانتماء العرقي مرتبط برمز اللغة المنفصلة دون الاستخدام الفعلي للغة من قبل كل أعضاء المجموعات العرقية. وفي دراسة أجراها DeVos على المهاجرين الإيرلنديين أشار أن هؤلاء المهاجرين يستخدمون بعض الرموز كدليل على انتمائهم العرقي.

" فالإيرلنديون مثلًا يستخدمون Gaelic كرمز للانتماء العرقي السيلكتي كما يفعل الإسكتدلنديون ولكن التحدث ب Gaelic ليس ضروريا للمحافظة والتأكيد على الهوية في كلا الحالتين"[٥٨].

إن اللغة قد تتغير أويتم تعديلها متي ما حدث التغيير الاجتماعي . وعلاوة على ذلك قد تكون علامة رمزية لتضامن المجموعة والهوية العرقية و الحدود القومية. وذكر ١٩٤٩) Sapir) "إن حقيقة الأمر أن العالم الحقيقي مبني بشكل لا شعوري وإلى حد كبير على عادات اللغة الخاصة بالمجموعة"[٥٩].

الكثير من الدراسات المهتمة بقضية اللغة كعنصر ثقافي أو كهوية عرقية مستقلة قامت بفحص العلاقة بين اللغة والمجتمع من وجهات نظر مختلفة .ويركز

البحث الحالي على أن اللغة تعتبر العامل الثقافي الهام والسلوك العرقي الرمزي الذي يؤثر على درجة عملية الاستيعاب الثقافي بين المجموعات العرقية التي تطمح لتكييف نفسها مع الثقافة الأمريكية.

وقد بررت دراسة ١٩٧٢) Labove) كيف أن استخدام اللغة يعكس التصنيف الطبقي الاجتماعي و أنماط ا لحياة المختلفة، فعند مقارنة لهجة ghetto مع لهجة الطبقة الوسطى في مدينة نيويورك توصل Labove إلى أن كل اللهجات منطقية، وتمثل كل لهجة نمط مختلفا من الحياة[٦٠].

في المجال نفسه أجري (١٩٥٦) Whorfn دراسة شاملة يؤكد من خلالها بأن اللغة و الأنماط الثقافية تنمو سويا في عقل الفرد عمليا وروحيا وبالتالي فإن مفهومنا وانطباعنا وسلوكنا والطريقة التي نعالج بها التأمل والخيال لدى الأفراد في المجتمع يتم تأسيسها باستخدام اللغة.

وبالنسبة للتغير الثقافي اكتشف ٩٧١) Gumperz) عبر دراسته كيف أن اللغة تنتقل للاستيعاب الثقافي عندما تكون المجموعات الأقلية فرصة للتفاعل مع المجموعات الأكثرية (المواطنون الأصليون).نتيجة لذلك فإن المجموعات الأقلية بدأت تتخلى عن لغتها لأجل لغة وثقافة المجتمع المضيف[٦١]. في المجال نفسه توصل العسيري (٢٠٠٤) في دراسته الارتباط الديني والثقافي لأبناء العرب والمسلمين في الولايات المتحدة إلى أن الأطفال العرب، وبخاصة المسلمون الذين يتحدثون اللغة العربية بشكل يومي، و يتواصلون مع أسرهم من خلالها فإن هذا ينعكس إيجابا على الارتباط الديني بشكل خاص والانتماء الثقافي والعرقي بشكل عام، أما الأطفال الذين فقدوا الاتصال بواسطة اللغة العربية مع أسرهم فإن ذلك أثر سلبا على انتماءاتهم الثقافية والعرقية[٦٢].

فاللغة كعنصر هام من عناصر الثقافة بل نستطيع أن نقول: إنها صانعة الثقافة وحاميتها هي في نفس الوقت القناة التي يتصل بها الأفراد عبر الأزمان والأجيال بثقافتهم الأم وتعزز أيضا انتماءاتهم الثقافية والعرقية. ولكن مع الهجرات المتكررة للمجموعات البشرية قد يواجه الأفراد الكثير من الصعوبات والتغيرات التي تضعف من قوة اللغة فيؤدي هذا الضعف إلى نتائج سلبية على انتماءاتهم الثقافية والعرقية.هذه التغييرات في اللغة و المعايير الثقافية بين المجموعات العرقية لن تكون أكثر وضوحا حتى الجيل الثالث والرابع . عندما يتخلى معظم أفراد المجموعة عن لغتهم الأم لأجل لغة المجتمع المضيف . فإن النظام اللغوي للمجموعة العرقية يكون متأصلا في المعايير الاجتماعية ، أي تغيير يحدث للبنية الاجتماعية فإن النظام اللغوي سوف يتأثر وربما ينهار وبذلك تتأثر الهوية الاجتماعية للأفراد وتخسر اللغة مكانتها[٦٣].

يرى بعض المهتمين في دراسة الجاليات أن هناك بعض العناصر التي يمكن اعتبارها رمزا للولاء العرقي ذكر بعضها ١٩٨٠) Keefe) مثل الثقافة و الطعام والشعائر و اللغة (ص ٩١). وتعتبر اللغة إحدى الروابط القوية لتوحيد المجموعة العرقية . فهي علامة التمييز وعلامة الأخوة[٦٤]. وتعتبر اللغة مثل الدين واحدة من العلامات الهامة في الغالب للهوية في جنوب آسيا، وأشار ١٩٧٥) Gupta) في دراسته لأهمية اللغة كعنصر تتكون من خلاله الهوية العرقية:

" إنها السياسة القائمة على الدين هي التي أدت إلى تقسيم شبه القارة إلى باكستان و الهند في عام ١٩٤٧م . وفي عام ١٩٧٢ حدث التقسيم الثاني لشبه القارة والذي بسببه أصبح شرق باكستان " بنغلاديش " على أساس دعوى لغوية لتقرير المصير البنغالي ولكن سرعان ما بدأت المجموعات المنتمية للغة الباكستانية في تأسيس حركة الحكم الذاتي . وقام المتحدثون السند و المتحدثون البلوش و المتحدثون البشتو بمهاجمة المتحدثين باللغة البنجابية"[٦٥].

ومن جانب آخر يعتقد Gumperz أن الولاء للغة

قد يتحول إلى قضية سياسية في المجتمع المتمدن عندما يتم تعبئة المجموعة الأقلية المعزولة اجتماعيا. كذلك يرى(1975) Gupta أن اللغة أثرت تأثيرا مهما في التغيرات السياسية في الماضي حيث رسمت اللغة من الماضي الوضع السياسي الراهن ومازالت تؤثر تأثيرا مهما في توحيد العناصر العرقية ذات الأصول الواحدة، وتميزها دون غيرها(٦٦). ومن نفس المنظور أشارت Nancy Dorain إلى : " أن العلاقة بين اللغة والانتماء العرقي عميقة جداً، بحيث من الممكن أن الناس الذين يستخدمون لغة يتكلمها القليل منهم تمثل رمزا لهويتهم العرقية المستقلة"(٦٧).

عندما ندرس لغة المجموعات العرقية يجب أن ندرك ونتعامل مع اللغة كعلامة عرقية للمعايير الثقافية للمجموعة وروابطها الثقافية والاجتماعية طالما أن اللغة تعتبر واحدة من أقوى الروابط الثقافية التي تجمع وتميز مجموعة عن مجموعة أخرى فإن أي تغيرات في البنية الاجتماعية أو المعايير الثقافية للمجموعات العرقية يتبعه أيضا تغيرات في اللغة.

الدراسات التي اهتمت بالمهاجرين العرب والمسلمين في الولايات المتحدة أثبتت أن اللغة العرقية قد أثرت في تعلم واستخدام اللغة الإنجليزية ويتبع ذلك تأثر التحصيل العلمي. النتائج التي خرجت بها الدراسات حددت ثلاثة عوامل مهمة في التدخل: -١ التدخل الخاص بعلم الأصوات والذي يشمل نظام الصوت واللهجة. -٢ التدخل الخاص بالقواعد وتراكيب الجمل والذي يتعامل مع التركيب المتعلق بقواعد اللغة. -٣ والتدخل المتعلق بالمعاني وهو أكثر شيوعا ومنطقية لعلاقته بالمعاني .لقد فرضت اللغة العرقية قواعدها على اللغة المستقبله recipient language ولهذا فقد يترجم الطالب المتحدث بالعربية بعض الأشكال الصوتية من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية. فعلي سبيل المثال قد يقول الشخص المتحدث بالعربية " اشعل النور " open the light بدلا عن قوله turn the light on أو يقول " اغلق التلفاز " بدلا عن قوله turn the TVoff (٦٨).

فاللغة رمز من الرموز الثقافية ووسيلة اتصال بين المهاجرين وثقافاتهم المختلفة حيث يستمدون منا سر المقاومة و البقاء وبين المجتمع المضيف حيث يتم إمداد الثقافة المضيفة ببعض المفاهيم والتي تتكون مع مرور الزمن وتقوى حيث تصبح إضافة متميزة في نسيج الثقافة المضيفة، وتعتبر اللغة سرا من أسرار بقاء الأجيال، متصلة بتراثها الثقافي وهويتها العرقية مهما تقادم الزمن.

خلاصة البحث:

ناقشت ورقة البحث الانتماء العرقي بين جماعات المهجر في مناقشاتها التحليلية مفهوم الانتماء العرقي وأبرزت النظريات التي رافقت مسيرة الدراسات الاجتماعية بشكل عام والدراسات الإنثروبولوجية بشكل خاص، وكيف أن هذه النظريات مرت بمراحل زمنية مختلفة كانت سببا مباشرا في إثراء هذه النظريات وتحويل ضعفها إلى قوة وضيق الأفق إلى اتساع في الرؤية مع تقدم الزمن وتطور البحوث. وكان من أهم النتائج التي تم التوصل إليها ما يلي:

- إن الهجرات البشرية رافقت الإنسان منذ زمن بعيد منذ أن استقر على سطح هذا الكوكب، وهذه الهجرات ليست حركة للإنسان فقط بل هي حركة للثقافة أيضا وبناء لها في ظل التغيرات التي ترافق الهجرات.
- إن الهجرات البشرية قابلها الكثير من الصعوبات والعقبات والتغيرات التي أثرت بشكل مباشر على المهاجرين فمنهم جماعات قبلت الأوضاع الجديدة على حساب ثقافتها وهويتها، وأدى ذلك إلى ذوبانها في الثقافة المضيفة، وهناك جماعات قاومت التغيير وانعزلت لكي تحافظ على قيمها وهويتها الثقافية فعاشت على هامش الثقافة المضيفة، وجماعات أخرى استطاعت أن تشارك الثقافة المضيفة وتثريها بالكثير

من القيم الثقافية المهاجرة فأثمرت مزيجا ثقافيا يؤمن بالحرية والتعددية.

● شكلت الثقافات المهاجرة بيئة جديدة ظهر فيها الكثير من المفاهيم الجديرة بالاهتمام مثل الهوية الثقافية ، الانتماء الثقافي، الانتماء العرقي، والعنصرية والجنس، هذه البيئة لفتت انتباه الباحثين في العلوم الاجتماعية بشكل عام و الباحثين في علم الإنسان بشكل خاص إلى التفكير في دراسة تلك الثقافات المهاجرة للتعرف عليها ومحاولة تفسير الكثير من الغموض الذي يحيط بتلك المفاهيم الجديدة في أواسطها البيئة الجديدة.

● البدايات الأولى للقرن العشرين كان الانطلاقة المؤطرة للدراسات الاجتماعية وخاصة الإنثروبولوجية من أجل تفسير الغموض الذي يحيط بمجتمع المهاجرين والمفاهيم الثقافية المرافقة لهم، وبالرغم من ذلك إلا أن الكثير من مجتمعات الهجرة بقي بدون دراسة ومازالت الدراسات حتى اليوم محدودة وضعيفة.

● مع قلة الدراسات في هذا المجال إلا أنها أجمعت على أن الانتماء الثقافي موضوع شائك وواسع له تعريفات عامة وأخرى أدق ونظريات ومناهج وتحليلات تتناسب مع التغيرات السريعة التي يتعرض لها المهاجرون في المجتمع المضيف.

● الحاجة مازالت ماسة إلى إيجاد مراكز بحوث متطورة لدراسة المهاجرين وكذلك الأمر بالنسبة للباحثين فمازال الباحثون المهرة قلة في هذا المجال ويحتاج إلى المزيد من الباحثين والمال والتدريب.

● الدراسات في مجال الانتماء العرقي كان أول ظهور له في أربعينات القرن الماضي عبارة عن مقالات وليست بحوثاً معمقة، وكان في معظمه يركز على العنصرية في المجتمع المضيف وخاصة بين الأفارقة الأمريكيين واليهود.

● في عقد الستينات من القرن الماضي كان هناك نقلة نوعية حيث مرت الدراسات العرقية بثلاث مراحل مهمة: المرحلة الأولى ركزت على العلاقات بين الأجناس أو الأعراق والثقافة المضيفة. المرحلة الثانية ركزت على الخصائص الفردية للسلالات العرقية. المرحلة الثالثة فقد ركزت على الكيفية التي تم فيها التبادل بين الثقافات العرقية المختلفة والثقافة المضيفة.

● في عقد السبعينيات تم تقديم مفهوم جديد للانتماء العرقي في ظل التغيرات الاجتماعية السريعة في المجتمع المضيف.

● في عقد الثمانينات والتسعينات بدأ الاهتمام بالاقتصاد السياسي وكيف لعب دورا مهما في تحديد الفهم الجديد للانتماء العرقي بإذابة كل الانتماءات العرقية إلى الانتماء الوطني القومي.

● في منتصف التسعينات كان للتغيرات الاجتماعية في ظل العولمة أهمية كبرى لدى المهتمين بالدراسات الإنسانية حيث ظهرت أهمية الانتماء الثقافي والهوية الثقافية بشكل واضح في ظل الضغوط السياسية والتوجيهات الأيديولوجية المختلفة.

● في بداية التسعينات بدأت هناك هجرات من نوع آخر تصل إلى مجتمع الولايات المتحدة، المرأة المهاجرة مصطلح ومفهوم جديد وظاهرة جديدة بدأت تبرز في العديد من المدن الأمريكية، وأصبحت اهتماما جديدا لدى الباحثين في علم الإنسان يفسر على أنه من التأثيرات المباشرة للعولمة.

● بعد أن أصبحت المرأة جزءاً من الهجرة مع مرور الزمن ظهر ما يسمى بشبكات القرابة أو شبكات العائلة بين مكان الوصول والموطن الأم، هذه الشبكات لعبت دورا مهما وفعالا في بناء الهوية والانتماء الثقافي.

● في مجال الدراسة والبحث وخاصة في فترة التسعينيات تم الاهتمام بشكل كبير بالعلاقات بين المهاجرين الجدد والمستوطنين والمؤسسات الوسيطة ومكان العمل وكيف لعبت هذه المؤسسات دورا مهما في تسهيل عمليات التفاعل بين المهاجرين الجدد والمستوطنين.

● استطاعت الدراسات الاجتماعية وخاصة الدراسات الإنثروبولوجية خلال نصف قرن من الزمن أن تحدد الكثير من المفاهيم مثل المجموعات العرقية والهويات الثقافية والعرقية المتعددة والتدرج الطبقي، حيث وضح بعض الغموض الملازم لذلك.

● نظريات الاستيعاب الثقافي مرت بالكثير من التغيرات الهامة وهذا دليل على أن الهجرات البشرية تمر بمراحل زمنية مختلفة وتحتاج إلى نظريات مناسبة لكل فترة من الفترات وهذا ما حدث لنظريات الاستيعاب الثقافي، فظهور التطابق الإنجليزي كان مناسبا لنوعية الهجرات في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ثم ظهرت نظرية بوتقة الانصهار لتناسب المهاجرين في بدايات القرن العشرين، ثم جاءت التعددية الثقافة لتناسب خمسينات القرن الماضي، وبعدها جاءت نظرية التكامل لتناسب المراحل المتأخرة من الهجرات في سبعينات وثمانينات القرن الماضي حتى الآن.

● ولفهم التفاعل بين المهاجرين و المواطنين يجب أن لا يقصر الباحثون الدراسة على السلالة والانتماء العرقي أو وضع المهاجرين ولكن يجب أن تشمل دراستهم تنظيم مكان العمل والمجمع السكني و مؤسسات التعليم الوسيطة. وهذا يوضح التغيرات التي تعاني منها المجتمعات المدنية. ويتوجب على الباحثين أن يفهموا أهمية الاقتصاد السياسي المحلي وكيف أنه يساهم في تشكيل العلاقة بين القادمين الجدد والمواطنين. إن السلالة والانتماء العرقي مرتبطان ببعضهما ولا يمكننا الفصل بينهما نظرا للعلاقة المعقدة بين الثقافة و المعرفة والسلطة.

● لقد أصبح التنوع الثقافي عاملا مهما في العالم المعاصر . لقد حلت الثقافية culturlism محل الإحيائية (استخدام التعليلات البيولوجية في تحليل الأوضاع الاجتماعية) والعلمية فيما يتعلق بدراسة المجموعات العرقية . إن الثقافة هي السبيل الوحيد الذي يمكننا من خلاله وصف الفرق والتشابه بين الناس . ويعتبر الدين و الإقليم واللغة جزءاً من الثقافة وجزءاً من الانتماء العرقي. ولا خطر في القول بأن الهوية العرقية يتوجب عليها أن تقوم بإعداد فئة من المفكرين يمكنها الدراسة والنضال باسم شعوبهم.

إن عدم الوعي هو الذي جعلنا نفشل في المشاركة مع العالم الخارجي في المجال السياسي والاقتصادي وحتي النواحي الاجتماعية لكي تتوجه قيادتنا نحو تأسيس المجتمع المتعدد الثقافات . ولم يكن لقليل من الأمريكان الأفارقة قبل ١٩٦٠م مستوى تعليمي، لذا فقد كافحوا من أجل تحقيق هذا الهدف ولكن لم يحالفهم النجاح إلى حد كبير. عندما انتقل الأمريكان الأفارقة من المناطق الريفية إلى المناطق الحضرية استفادوا من فرص التعليم التي أتيحت لهم وأصبح نضالهم من أجل المساواة في الحقوق ناجحاً بشكل أكثر. منذ الستينات أصبح الأمريكان الأفارقة أكثر نجاحا لأنهم تمكنوا من إنشاء قيادتهم. لقد ساعد التمدن في ربط المجموعات العرقية المتنوعة مع العالم حيث لا يمكنهم التعبير فقط عن مشاكلهم ولكن بيان الحلول المفضلة لهذه المشاكل أيضاً.

● ليس من الخطأ القول بأن التغير الاجتماعي والسياسي له أثر كبير جداً على السلالة والانتماء العرقي. لماذا؟ لأن مفهوم الرأسمالية يقوم على نشر الهوية البيضاء وثقافاتها بشكل واسع، وبدون فهم الرأسمالية والاقتصاد السياسي لا يمكننا فهم الجنس والانتماء العرقي.

الهوامش والإحالات

1- Paul. Rutledge, *The Role of Religion in Ethnic Self- Identity- A Vietnameses Community*. New York; University Press of America, 1985, p. 44.

2- Ibid, p. 44-45.

3- N. Glazer and D. Moynihan, (eds), *Ethnicity: Theory and Experience*. Cambridge: Harvard University Press, 1975, p. 4.

4- Richard H. Thompson, *Theories of Ethnicity: A Critical Appraisal*. Westport, CT: Greenwood Press, 1989, p. 79.

5- Manning Nash, *The Cauldron of Ethnicity in the Modern World*. Chicago: University of Chicago Press, 1989 p. 22.

6- Jocelyn Linnekin and Poyer Lin (Eds.), *Cultural Identity and Ethnicity in the Pacific*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1990, p. 152.

7- Christine G.T. Ho, "The Internationalization of Kinship and Feminization of Caribbean Migration: "The Case of Afro-Trindadian Immigrants in Los Angeles", in: Human Organization, 52, No 1 Spring, 1993, p. 32.

8- Ibid, p. 33.

9- Ibid, p. 33.

10- Ibid, p. 38.

11- Louise Lamphere, (Ed.). *Structuring Diversity: Ethnographic Perspective on the New Immigration,* The University of Chicago Press, 1992, p. 3.

12- Ibid, p. 11.

13- Ronald A. Reminick, *Theory of Ethnicity: An Anthropologist's Perspective*. New York: University Press of America, 1983, p. 10.

14- Fredreik Barth, *Ethnic Groups and Boundaries :The Social Organization of Cultural Differences*. Boston: Little Brown, 1969, p. 10-11.

15- Wsenolod Isajiw, " Definition of Ethnicity". Ethnicity, 1974, p. 117.

16- George DeVos and Lola Romanucci-rose, (eds.). *Ethnic Identity: Cultural Continuities and Change*. Palo Alto: Mayfield, 1975, p. 9.

17- Jerry D. Rose, People: *The Ethnic Dimension in Human Relations*. Chicago: Rand McNally, 1976, p. 18.

18- M. Joseph Bradley, "Ethnic and religious Identity", in: *Modern Scotland: Culture, Politics and Football*. Brookfield U.S.A.: Avebury, 1995, p. 15.

19- Ibid, p. 15.

20- S. Rokkan and D. Urwin, *Economy, Territory and Identity-Politics in West European Peripheries*. London: Sage, 1983, p. 67.

21- Ibid, p. 67.

٢٢- سعيد صالح الغامدي، **مستقبل الخليج العربي وصراع الهوية: في ظل الطائفية، العولمة... والطريق الثالث**، المركز العالمي للاستشارات الإستراتيجية، الطبعة الثانية، (١٤٢٥) هـ، ص٩٣.

23- S. Rokkan and D. Urwin, *op cit*, p. 67.

24- Anya Peterson Royce, *Ethnic Identity*. Bloomington, Indiana University.

25- J. Banks, *Multiethnic Education: Theory and Practice*. Boston, MA: Allyn and Bacon, 1981, p. 30.
26- Milton Gordon, *Acculturation in American Life*. New York: Oxford University press, 1964, p. 49.
27- Ibid, p. 49.
28- Ibid, p. 48.
29- M. Hechter, " Theories of Ethnic Relations", in: F. Stack Jhon, (Ed), *The Primordial challenge: Ethnicity in the Contemporary World*, 1986, p. 16-17.
30- N. Glazer and D. Moynihan, (eds). *Ethnicity: Theory and Experience*. Cambridge: Harvard University Press, 1975, p. 13.
31- Milton Gordon, op cit, p. 89-90.
32- D. Bell, “ Ethnicity and Social change”, in: Glazer and Moynihan (Eds.), *Ethnicity Theory and Experience*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975, p. 141.
33- Ibid, p. 142-152.
34- R. Park, " Social Assimilation". *Encyclopedia of the Social Sciences*, 1935, 2, p. 281-282.
35- Milton Gordon, op cit, p. 88.
36- Jamil R. Salem, "The Impact of Socio-Cultural Factors Upon the Assimilation of Lebanese Muslim Groups In Metropolitan Detroit". Unpublished Dissertation, Wayne State University, Detroit, Michigan, 1988, p. 24.
37- Milton Gordon, op cit, p. 120.
38- Ibid, p. 25.
39- Ibid, p. 143.
40- Ibid, p. 125.
41- Zanden J. W. Vander, *Sociology: A Systematic Approch*, New York: The Ronald Press, 1979, p. 261.
42- Jamil R. Salem, op cit, p. 27.
43- Stephen Grorge, “Cultural Diversity and European Integration: The British Political Parties”, in: Staffan Zetterholm (Eds.), *National Cultures and European Integration: Exploratory Essays on Cultural Diversity and Common Policies*. BERG, Oxford, Providen, 1992, p. 49.
٤٤- زكي الميلاد، المسألة الثقافية: **من أجل بناء نظرية في الثقافة**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م، ص ١٠٢.
45- George A. DeVos, "Conflict and Accommodation in Ethnic Interaction", in: A. George DeVos and Marcelo Suarez-Orozco (eds.) *Status Equality: The Self in Culture*. New York: SAGE Publications, 1990, p. 222.
46- W. Herzberg, *Protestant-Catholic-Jews: An Essay in American Religious Sociology*. New York: Doubleday, 1956, p. 34-35.
47- Paul. Rutledge, *op cit*, p. 73.
48- F. J. Woods, *Cultural Values of America Ethnic Groups*, New York: Harper & Brothers, 1956, p. 51.
49- Jamil R. Salem, op cit, p. 43-44.
50- Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*. New York, Basic Books, 1973, p. 93-94.
51- Bassam Tibi, *Islam and the Cultural Accommodation Of Social Change*. San- Francisco &

Oxford, Westview Press: Boulder, 1990, p. 8.
52- Ibid, p. 9.
53- Zanden J. W. Vander, op cit, p. 441-442.
54- Ibid, p. 445.

٥٥- عبد الرحمن محمد العسيري، "الارتباط الديني والثقافي لأبناء العرب والمسلمين في الولايات المتحدة الأمريكية: دراسة ميدانية"، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، (١٤٢٤) هـ، العدد ٤٤، ص ٥٧٧.

56- William A. Haviland, *Anthropology*, Holt Rinehart and Winston, Inc, 1989, p. 351.
57- George A. DeVos, op cit, p. 225.
58- Ibid, p. 225.
59- E. Sapir, *The Psychological Reality of Phonemes*. Berkeley: University of California Press, 1949, p. 134.
60- W. Labove, *Language in the Inner City*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972, p. 39-41.
61- John Gumperz, " Language in social groups", in: S. Anwar (Eds.) *The Speech Community*. Stanford, C A: Stanford University Press, 1971, p. 119.

٦٢- عبد الرحمن محمد العسيري، مرجع سابق، ص ٥٨٨.

63- John Gumperz, op cit, p. 7.
64- F. J. Woods, op cit, p. 34.
65- S. D. Gupta, " Ethnic-Language Demand and National Development in India. In Nathan Glazer and Daniel P.Moynihan (Eds). *Ethnicity: Theory and Experience*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975, p. 471.
66- Ibid, p. 470.
67- N. C. Dorain, " Linguistic Lag as an Ethnic Marker". Language and Society,9, 1980, p. 34.
68- Jamil R. Salem, op cit, p. 49-50.

المراجع العربية

١- العسيري، عبد الرحمن محمد، "الارتباط الديني والثقافي لأبناء العرب والمسلمين في الولايات المتحدة الأمريكية: دراسة ميدانية"، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد(٤٤)، (١٤٢٤) هـ.

٢- الغامدي، سعيد صالح ، "مستقبل الخليج العربي وصراع الهوية: في ظل الطائفية، العولمة... والطريق الثالث"، المركز العالمي للاستشارات الإستراتيجية، الطبعة الثانية، (١٤٢٥)هـ.

٣- الميلاد، زكي . **المسألة الثقافية: من أجل بناء نظرية في الثقافة**، بيروت، المركز الثقافي العربي، (٢٠٠٥) م.

المراجع الأجنبية

4- Abraham, N. "The Yemeni Immigrant Community of Detroit :Background, Emigration and Community Life", in: Sameer Y.Abraham and Nabeel Abraham (Eds.) *Arabs in the New World*. Detroit: Wayne State University Center for Urban Studies, 1983.

5- Aswad,B.(Ed). *Arabic Speaking Communities in American Cities*. New York: Center of Migration Studies, 1974.

6- Banks, J., *Multiethnic Education: Theory and Practice*. Boston, MA: Allyn and Bacon, 1981.

7- Barth, Fredreik, *Ethnic Groups and Boundaries :The Social Organization of Cultural Differences*. Boston: Little Brown, 1969.

8- Bell, D. “ Ethnicity and Social change”, in: Glazer and Moynihan (Eds.), *Ethnicity Theory and Experience*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1975.

9- Bradley, M. Joseph. "Ethnic and religious Identity", in: Modern Scotland: *Culture, Politics and Football*. Brookfield U.S.A.: Avebury, 1995.

10- Cohen, Abner. Tow Dimensional Man: *An Essay on the Anthropology of Power and symbolism*. Berkeley And Los Angeles: University of California press, 1974.

11- Cubberly, E.. Changing Conceptions of Education. Boston: Houghton Mifflin, 1990.

12- Depres, leo,ed. *Ethnicity and Resource Competition in Plural Societies*.Chicago: Aldine, 1975.

13- DeVos, George and Romanucci-rose, Lola, eds. *Ethnic Identity: Cultural Continuities and Change*. Palo Alto: Mayfield, 1975.

14- DeVos, George A., “Conflict and Accommodation in Ethnic Interaction”, in: George A. DeVos and Marcelo Suarez-Orozco(eds.) Status Equality: *The Self in Culture*. New York: SAGE Publications, 1990.

15- Dorain, N.C. “Linguistic Lag as an Ethnic Marker”. *Language and Society*, 9, 1980.

16- Elkholy, A.A., *The Arab Moslems in the United State: Religion and Assimilation*. New Haven, CT: College University Press, 1966.

17- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. *Basic Books*, Inc. New York, 1973.

18- Grorge, Stephen, “ cultural Diversity and European Integration: The British Political Parties”. In Staffan Zetterholm (Eds.), *National Cultures and European Integration: Exploratory Essays on Cultural Diversity and Common Policies*. BERG, Oxford, Providen, USA. 1992.

19- Glazer, N. and Moynihan, D. Beyond the Melting Pot: *The Negroes, Puerto Ricans, Jews, Italians, and Irish of New York City*. Cambridge: MIT Press, 1963.
20- Glazer, N.and Moynihan, D., eds. Ethnicity: *Theory and Experience*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
21- Gordon, M. "Toward a General Theory of Racial and Ethnic Group Relations", in: Glazer and Moynihan (Eds.), Ethnicity: *Theory an Experience*. Cambridge: Harvard University Press. 1975.
22- Gordon, Milton. *Acculturation in American Life*. New York: Oxford University press, 1964.
23- Greely, Andrew. *Why Can't They Be like Us?* New York: E.P.Dutton, 1971.
24- Greely, Andrew., *Ethnicity in the United States: A Preliminary Reconnaissance*. New York: Wily And Sons Interscience, 1974.
25- Gumperz, John., "Language in social groups", in: S.Anwar (Eds.), *The Speech Community*. Stanford, C A: Stanford University Press, 1971.
26- Gumperz, John. *Language and Social Identity*. Cambridge University Press. Cambridge, 1982.
27- Gupta, S.D. " Ethnic-Language Demand and National Development in India, in: Nathan Glazer and Daniel P.Moynihan (Eds). *Ethnicity: Theory and Experience*. Cambridge, MA:Harvard University Press, 1975.
28- Haviland,William A., *Anthropology.* Holt Rinehart and Winston, Inc, 1989.
29- Hechter, M. "Theories of Ethnic Relations", in: Jhon F. Stack,Jr. (Ed), *The Primordial challenge: Ethnicity in the Contemporary World*.1986.
30- Henry, Frances (ed.) *Ethnicity in the America*. Chicago: Aldine, 1976.
31- Herzberg,W. Protestant-Catholic-Jews: *An Essay in American Religious Sociology*. New York: Doubleday, 1956.
32- Ho,Christine G.T. "The Internationalization of Kinship and Feminization of Caribbean Migration: The Case of Afro-Trindadian Immigrants in Los Angeles", in: Human Organization, 52, No. 1 Spring, 1993.
33- Ho,Wai-Yip."Situating Transnational Ilam in Nanyang Hitory from Colonial to the Postcolonial Era:Life Historical Account of a Southeast Asian Muslim Family Diaspora" *The American Journal of Islamic Social Sciences*. 21;1, 2003.
34- Isajiw, Wsenolod. "Definition of Ethnicity". *Ethnicity*, 1, 1974.
35- Keefe, Susan E. "Ethnic Identity: The Domain Of Perceptions and Attachment of Ethnic Groups an Culture". *Human Organization*, 51 (1) Spring, 1992.
36- Labove, W. *Language in the Inner City*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
37- Lamphere, Louise. (Ed.), Structuring Diversity: Ethnographic Perspective on the new Immigration The University of Chicago Press, 1992.
38- Linnekin, Jocelyn and Lin Poyer (Eds.). *Cultural Identity and Ethnicity in the Pacific*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1990.
39- Lipset, Seymour M. and Reinhard Bendix. *Social Mobility in Industrial Societies*. Berkeley: University Of California Press, 1966.
40- Nash, Manning. *The Cauldron of Ethnicity in the Modern world*. Chicago: University of

Chicago Press, 1989.
41- Park, R. "Social Assimilation". Encyclopedia of the Social Sciences, 2, 1935.
42- Reminick, Ronald A., *Theory of Ethnicity: An Anthropologist's Perspective*. New York: University Press of America, 1983.
43- Rokkan, S. & Urwin, D. Economy, *Territory and Identity-Politics in West European Peripheries*. London: Sage, 1983.
44- Rose, Jerry D. People: *The Ethnic Dimension in Human Relations*. Chicago: Rand McNally, 1976.
45- Royce, Anya Peterson. *Ethnic Identity*. Bloomington, Indiana University Press, 1982.
46- Rutledge, Paul. *The Role of Religion in Ethnic Self- Identity- A Vietnameses Community*. New York; University Press of America, 1985.
46- Salem, Jamil R. "The Impact of Socio-Cultural Factors Upon the Assimilation of Lebanese Muslim Groups In Metropolitan Detroit". Unpublished Dissertation, Wayne State University, Detroit, Michigan, 1988.
47- Sapir, E., *The Psychological Reality of Phonemes*. Berkeley: University of California Press, 1949.
48- Schermerhom, Richard. Comparative Ethnic Relations: *A Framework for Theory and Research*. New York: Random House, 1970.
49- Skinner, William. "Modernization and Family Extension in the Philippines: A Social Demographic Analysis". *Journal of Marriage and the family, Volume 41, No. 1* (February), 1979.
50- Sowell, Thomas, (ed.), *Essay and data on American Ethnic Groups*. Washington, D.C.: The Urban Institute, 1978.
51- Tibi, Bassam. *Islam and the Cultural Accommodation Of Social Change*. Westview Press: Boulder, San- Francisco & Oxford, 1990.
52- Thompson, Richard H. Theories of Ethnicity: A Critical Appraisal. Westport, CT: Greenwood Press, 1989.
53- Vander Zanden, J. W., Sociology: A Systematic Approch New York: The Ronald Press, 1979.
54- Whorf, B. Language, *Thought and Reality*. Cambridge MA: The Technology Press, 1956.
55- Woods, F. J., *Cultural Values of America Ethnic Groups* New York: Harper & Brothers, 1956.
56- Zanden, V., *American Minority Relations*. New York: The Ronald Press, 1972.

- Lorimer
1908/1915 The Pearl and the Mother-of-pearl fisheries of the Persian Gulf. Appendix C in *The Gazetteer of the Persian Gulf*, pp. 2220- 2283.
- Niebuhr, Carsten
1778 *Beschreibung von Arabien.* Copenhagen, Nicolaus Möller.
- Niebuhr, Carsten
2004 *Rejsebeskrivelse fra Arabien og andre omkringliggende Lande*. (Description of a Journey to Arabia and other surrounding countries). Copenhagen, Vandkunsten.
- Olsen, P.R.
2003 *Music in Bahrain.* Aarhus, Moesgård.
- Pliny (the Older)
[77] *On Natural History*. Book IX, 105-128 on pearls et.al. Loeb Series
- Shamlan, Saif
2000 *Pearling in Kuwait and the Arabian Gulf*
- Shirai, Shohei
1970 *The Story of Pearls.* Tokyo, Japan Publications.
- Al-Tajir, Mahdi A.
1987 *Bahrain 1920-1945. Britain, the Shaikh and the Administration*. (chapter 5 on Pearling). London, Croom Helm.
- Villiers, A.
1940 *Sons of Sindbad.* New York, Charles Schribner.
- Yarwood, John
1988 Al-Muharraq. Architecture, Urbanism and Society in an Historic Arabian Town. PhD-dissertation, Sheffield University.
2005 Al-Muharraq. Architecture, Urbanism and Society in an Historic Arabian Town. Bahrain, Miracle Graphics.
- Zahlan, R.S.
1998 *The Making of the Modern Gulf States*. Reading, Ithaca Press.
- al-Zayani, Rashed
2004 *Pearl Fishing and Trading.* Bahrain

Thomas Fibiger has been affiliated with Moesgård Museum since 2003, and was carrying out the research for this report for this museum working closely with Bahrain National Museum. He is currently a PhD student with the University of Aarhus, department of Anthropology, working on a project on ‘The Impact of History in Bahrain today’.

Bibliography

- Anderson, Heather
2003 Jewels from the Sea. Pp. 142-153 in *Visitor's Complete Guide to Bahrain*. Arab World Tours.
- Battuta, Ibn
1972 (c.1354) Account of the Pearl Fishery. I *The Travels of Ibn Battuta,* ed. H.A.R. Gibb, pp. 408ff. Lichtenstein, Hakluyt Society.
- Belgrave, Charles
1937 The Pearl-Diving Industry. Notes in *Government of Bahrain Annual Report,* development 1926-1937, pp. 47-52
- Belgrave, Charles
1960 *A personal column.* Chapter 4 on diving (pp. 41-53). London, Hutchinson.
- Braudel, Ferdinand
1980 *On history.* London, Weidenfeld & Nicholson.
- Bro, T.C.
2001 *Ibn Battuta.* Copenhagen, Gyldendal.
- Carter, Robert
2005 The History and Prehistory of Pearling in the Persian Gulf. Pp. 139-209 in *Journal of the Economic and Socal History of the Orient.*
- Chaudhuri, K.N.
1990 *Asia before Europe. Economy and Civilisation of the Indian Ocean from the Rise of Islam to 1750*. Cambridge University Press, UK.
- Crystal, Jill
1990 *Oil and Politics in the Gulf. Rulers and Merchants in Kuwait and Qatar*. Cambridge, University of Cambridge Press.
- Dresch, Paul
2005 Societies, Identities and Global Issues, pp. 1-33 i Dresch/Piscatori (red): *Monarchies and Nations. Globalisation and Identity in the Arab States of the Gulf.* UK, I.B. Tauris.
- Højlund/Andersen
1994 *Qala'at al-Bahrain* vol. 1. *The Northern City Wall and the Islamic Fortress.* Aarhus, Jutland Archaeological Society Publications 30:1.
1997 *Qala'at al-Bahrain* vol. 2. *The Central Monumental Buildings.* Aarhus, Jutland Archaeological Society Publications 30:2.
- Field, Michael
1985 *The merchants. The big business families of Saudi Arabia and the Gulf States.* New York, The Overlock Press.
- Frank, A.G.
1998 *ReOrient. Global Economy in the Asian Age.* Berkeley, University of California Press.
- Khalaf, Suleyman
1992 Gulf Societies and the image of the Unlimited Good. Pp. 53-84 in *Dialectical Anthropology,* 17/1.
- Kenwood/Lougheed
1992 [1971] *The growth of International Economy 1820-1990.* London, Routledge
- Kervran, Monik
1988 *Bahrain in the 16th Century. An impregnable island.* Bahrain, Ministry of Information.
- Kunz/Stevenson
1908 *The Book of the Pearl*. New York, Dover Publications.

24- Apart from Lorimer's reliance on the modern invention of statistics I do not find any reason to doubt that the pearl markets around the Indian Ocean have been interconnected through many centuries.
25- Sometimes, however, if the nakhoda had borrowed money from a certain tawash or musaqqam he was obliged to sell his pearls to him.
26- The classification of pearls is based on information from Mr. Abdel Razaq Al-Mahmood, Mahmood Pearls, and Mr. Sureesh, Pearl Jewellery, Gold Souq.
27- As the international interest in natural pearls diminished and the Sheikhs of the Gulf grew rich with oil the royal families of the Gulf became major customers of the tawawesh. The recent low conjunctures were by some tawawesh explained by the death of Sheikh Zayed, president of the Emirates (1971-2004) and a major buyer and distributor of pearls, conscious as he was of appraising Gulf heritage and identity. Moreover, natural pearls are seen as a good investment among the present elites of the Gulf.
28- It adds considerably to the complications of the system that *chaus* are estimated differently in various markets. There are certain values of a Bahrain chau compared to a, say, Kuwaiti, Doha or Bombay chau. (see Lorimer 1908: 2238 for the differences in 1906).
29- This case is however not very likely, as the pearl may be imperfect due to the mother-of-pearl cover. However, it is illustrative of the possible values in this business.
30- The notion of 'real pearls' shows that the Englishman had developed a very Bahraini attitude to the cultured pearls (that are not artificial, they are made by the oyster itself, only it has been provoked to produce). In his memoirs from Bahrain, Belgrave admits to have a preference for natural over cultured pearls (Belgrave 1960).
31- I saw two photos with Europeans together with a group of Bahraini tawawesh; both were referred to as a Cartier.
32- Interview information. These two Bahrainis were not themselves tawawesh, but bigger merchants. Among the copied letters on Al Matter family I received one is from an Abdel Rahman in Paris, probably al-Ghosaibi, to Salman Matter.
33- Al-Tajir also refers to Zayani as head of the opposition against Daly (al-Tajir 1987: 62ff).
34- See also Khalaf 1992 for and interesting analysis of how 'the image of the unlimited good' in many Gulf countries have made people unwilling to opt for political change.

1772: 331, for an interesting case study of the power struggle of the island Kharq, see also Niebuhr 2004, vol II-III pp. 199-221).

13- This fort situated on the north coast of Bahrain, a few kilometres to the west of the modern capital Manama, was formerly known as Qala'at al-Portugal, the Portuguese fort. The area has been extensively excavated since the beginning of Danish archaeological expeditions to Bahrain in the 1950s, and it has appeared that the mound on which the Portuguese Fort is situated covers remains of cities dating all the way back to the beginnings of the Dilmun culture, ca. 2200 bc. Also the fort itself is probably a Portuguese enlargement of previous constructions at the site. Thus, the name of the area is now known as Qala'at al-Bahrain (for archaeological reports see Højlund/Andersen 1994; 1997; Kervran 1988; 2005).

14- At the time of Ibn Battuta, Bahrain could denominate both the islands that are today the Kingdom of Bahrain and also the coastal regions of Eastern Arabia from Qatar to Kuwait. There seem to be some inconsistency in Battuta's use of the word Bahrain, but as he is here distinguishing mainland al-Qatif from al-Bahrain he is probably thinking about the islands (cf. Carter 2005: 146). It should also be noticed that Ibn Battuta only had his travels documented in written form as he returned to Fez in 1354 (Bro 2001).

15- The quotation from the Quran opens the Bahraini merchant Rasheed Zayani's book on pearling (Zayani 2004), and this translation is taken from there.

16- Kunz and Stevenson quotes a translation from assyriologist Jules Oppert who defines the 'sea of changeable winds' as the Persian Gulf.

17- It should be noted, however, that this theory does not fit well to the fact that the snake burials are only found in period IV, a period of much Mesopotamian and Achaemenian influence – but on the other hand, snake burials have only been found on Bahrain (Højlund/Andersen 1997: 144).

18- Mikimoto, who is known to have developed the cultured pearl, basically refined and industrialised old Chinese techniques, so the practice of cultured pearls was actually known before the 'invention' of the Japanese (Shirai 1970: 27).

19- Social stratification from Lorimer (1908: 2227f) and interviews on Bahrain 2006. In my interviews, people did not use the word musaqqam, however they spoke of a class of merchants financing the boats but otherwise not engaged in the industry. In 1906 the role of the musaqqams was quite minimal, and there were only 3 of them; 2 baharnah and 1 Sunni Arab. Both Lorimer and Shamlan mentions the Amir, however, I did not hear about the special role of the Amir in my interviews. Lorimer (ibid: 2236) also mentions the *tajir*, the wholesale merchant who might or might not be engaged in pearling. Literally, *tawash* is the merchant going to the sea to buy pearls from the boats, but today most people in Bahrain would call any merchant engaged in pearling a tawash.

20- Lorimer, for instance, does not mention the naham at all, and also in Bahrain today only people with an involvement in music stresses the particular role of music on the pearl boats. To know more about this and the role of the naham, see 'Music in Bahrain' (Olsen 2003).

21- The list of tools and their local names are taken from Shamlan (2000: 107) and from my field study.

22- In Qatar and the Emirates as many as 75% of the population are immigrants without citizenship. In Bahrain it is around 40% (see Dresch 2005).

23- Divers as well as nakhodas could also borrow money from the tawawesh or other merchants. I obtained a collection of copied letters relating to the distinguished tawash Salman Matter. Some of them are loan contracts, after the reforms of the 1920s attested by the government and written on official paper. Other letters are correspondence between Bombay and Bahrain, in one case a letter from Paris, and also a letter ordering Salman Matter to help customs declaring whether a collection of pearls were natural or cultured (*japani*).

(Footnotes)

1- The first parliament was established shortly after national independence in 1971. However, it was closed down in 1975 after only two years of service. The appointed *shura* was opened in 1990, and upon the ascendance of the present ruler, King Hamad bin Isa Al Khalifa, political reforms made way for the reopening of the elected *majlis* in 2002. In November 2006 Bahrain reelected this parliament for the first time.

2- The field study was sponsored by Moesgaard Museum in Aarhus, Denmark, which has worked in Bahrain for more than 50 years. The field study was intended as background for the coming permanent exhibitions on the history and culture of the Arab Gulf in a new museum building at Moesgaard, planned to open in 2012.

3- I wish to thank all my informants as well as the kind hospitality of the Department of Culture and National Heritage, the helpful staff at Bahrain National Museum, the Royal Court Director of Cultural Research Ali Abdullah Khalifa, the historians Issa Ameen and Ali Akbar Busheri, the anthropologists Abdullah Yateem and Sawsan Karimi, and not least the extraordinary help and interest from the publisher Ali Mushaima, himself very committed to the heritage of pearling in Bahrain. In Denmark, I thank Moesgaard Museum for their support and especially Dr. Mohammed Bander who has been very helpful in translating Arabic texts. I also thank Dr. Flemming Højlund, Dr. Robert Carter, Hans Henrik Hjermitslev, and the anonymous reviewer for useful comments on earlier drafts of this article.

4- I owe this information on old houses in Manama and Muharraq to guided tours by Dr. Essa Amin, president of the Bahrain Society for Archaeology and History, and Abdel Wahab al-Khaja, Director of Bahrain National Museum. For a thorough account of the old houses of Muharraq, see Yarwood (1988, 2005).

5- There were Indian families involved in the pearl trade as well, and still there are Indian families with a history of more than 150 years in Bahrain and they have been involved in the pearl trade too. Apart from the Sunni Arabs of the Persian coast (locally known as *hawalah*), Persian Shi'a families (*ajam),* many of whom came to Bahrain before 1900, seem not to have been involved in the pearl trade except for, according to informants, the later trade in shells.

6- Today, according to one informant, only two persons in the world can do such operations, one in Dubai and one in Paris.

7- Ibrahim al-Fardan himself donated money for the building of *matams* in Dubai, where there were few rich Shi'a muslims. A *matam* is a congregational house for Shi'a mulims, literally a funeral house.

8- According to Mohammed al-Mannai the original document is now in Qatar.

9- The Shura is housed in an old house of another tawash family, al-Zayani, in the Gudaibiya area south of old Manama. Also Mohammed al-Mannai himself moved from Muharraq to Gudaibiya, living near the Shura.

10- Worries that are more expedient in Bahrain than among its neighbours. Reports constantly say that it will be only a couple of years before the Bahraini oil resources are emptied, and one day this economy really will finish, just like pearling. Both Bahraini and other governments in the region are thus taking measures to diversify their economies.

11- The pearls of the Gulf consist of up to 7 layers, which is more than any other in the world. (see also Lorimer 1908: 2226)

12- The European powers were competing with shifting local powers to control the regional trade routes, and not least the entrepôt of Bahrain. The Danish traveller Carsten Niebuhr reports about the many power struggles of Bahrain and the region in generel in the middle of the 18th century. He also notes that "Die Perlfisheren den Bahhrein ist noch jezt berühmt" (Niebuhr

be the single most important part of Gulf history and heritage. It should therefore be dealt with when discussing this heritage, but in broad ways acknowledging its historical and mythological potential for representing a variation of trends in the historical Gulf societies. As we have seen, pearling has a huge impact on the social, cultural and economic structures through a long history and even with present perspectives. Pearling is a unique cultural heritage to the Gulf region and a special craft forming a special social system with a special material culture. And the history of pearling is not only of local interest, as it has provided a historical place for the Gulf in the *longue durée* of the world system. Both local and global, social and cultural, past and present, the history of pearling contains many perspectives for further interdisciplinary research and discussions, hopefully widening the view of the Gulf for anyone interested in its past and present.

him and his family he is severely cut by the very same oyster and dies before reaching the shore. His saddened mother receives the big pearl but throws it back into the sea with the words *bas ya bahr* – enough oh sea – as this has created so much pain for her and her family that she cannot appreciate its outcome. The film was a huge success in the cinemas of the Gulf and catalysed a sad memory for many people in the post-pearling generations (Field 1985: 177). Saif Shamlan, on the other hand, as a *nakhoda* descendant with personal experiences from the sea, points to a number of flaws and mistakes in the film and argues that the sea should also be appreciated for the livelihood it has provided for the Gulf people (Shamlan 2000: 157ff).

This small, but locally important, example of the cultural memory of pearling shows how cultural memories are never neutral and that there may be rival interpretations of a given past, due to how this past should be understood and reconstructed for action in the present. The history of pearling has a big potential in this regard, given its importance to the whole Gulf society, its differentiated social system and its historical importance for placing the Gulf in the world. Therefore discussions and presentations about various aspects of the pearl history – the rich and the poor, the good times and the bad times, the local and the global – as well as various interpretations of its cultural memory are important in order to understand both past and present of Gulf society. This means that not only the history of pearling is important, but also the way the history is being narrated in the present, as a mythological base for understanding past and present.

Such myths are always active in any society, but an awareness of their potential interpretations may make them more useful for the development and understanding of societies. In Kuwait, for instance, Jill Crystal notes that there are myths about both the position of the rulers and of the merchants in the pearl system that was the base of the historical nation:

> *Well before the 20th century Kuwait already had a founding myth, a well-defined legend of its own origins. In the interwar period the symbolic and practical concomitants followed. To the myth of the nation was now grafted this myth of a long tradition of merchant equality and democratic opposition. It was a merchants' myth that the ruling (not royal) family had come to power almost by accident when the others left it behind during the pearling season to watch over the city. Despite the fact that it was a counter myth, it was also an integrating myth because as it developed it came to accept the state of Kuwait as a basic premise.* (Crystal 1990: 58)

Thus the variation of mythologies may also work together to form collective myths as is the case of the Kuwaiti nation-state. The history and heritage of pearling is particularly interesting to the understanding of the variations and unity of mythologies because pearling represents such variations through a long history that has, however, collectively shaped the modern Gulf states.

The history of the pearl economy may

interesting that when political reforms were coming to Bahrain, in this decade, it has made way for new groups of influential people rather than the old prominent families. Especially religious and other groups active in improving social and cultural standards for the people that have benefited less from modernisation – villagers and urban masses, both Sunni and Shi'a – have become more important. Today they dominate not only the elected *majlis*; also many of the civil society institutions, like for instance Shi'i *matams*, have turned more religious in recent years. A Persian informant thought of his family as previously prominent, engaged in trade and the Persian community since the 1860s, but after the family had lost its role in their matam to new religious groupings their general status had diminished. These processes attest to the multiple ways of modernisation and democratisation, and that such processes do not necessarily imply secularisation or what is often termed Westernisation. The strengthening of the authoritarian system in the first decades of the oil economy and the degrading influence from traditional groups of political participation, like the tawawesh, may have some significance in these early tendencies of democratization. However, the tawawesh families and their descendants still form a recognised, if diverse, cultural and social group in modern Bahrain, and individuals from this traditional group may still come to play significant roles in their society. Jawad al-Orayed, since my interview with him appointed deputy prime minister, is an example of this, actually nuancing his own statement in the introduction of this article; he is now formally the highest ranked Bahraini outside the royal family, he is a descendant of a prominent tawash family, and though not particularly known for its religiosity al-Orayed is even a family of Shi'a descent (cf. The Peninsula (a Qatar daily), December 2006).

Conclusions and perspectives

> *Repent, repent oh ye sea,*
> *You who deprived us of food*
> *You who dispersed our goods.*
> *And in the pearl fields they dive*
> *Without finding pearls*
> *(tob tob,* a womens' song (Olsen 2003: 182)

Pearling may have finished in the Gulf as an industry and influential economy; but in cultural memory and social structures the heritage of the pearl age is still very much alive in the Gulf countries. Maybe this is even more the case for Bahrain than for its neighbours, because Bahrain is the historical centre of the Gulf pearl fishing and market. Bahrain has developed on this background and this is visible in the urban topography today, compared to many of its neighbour city states that seem to have risen from almost scratch during the last decades.

What is today most prominent in the cultural memory is the harsh life on the pearl boats. Especially the indebtedness of the divers is today remembered by the Gulf people as an unfair system. Resembling the women's song quoted above, in 1971 the Kuwaiti film *Bas Ya Bahr* gave a popular but critical view of the times of pearling, as it portrayed a diver's struggle to get rid of his debts. As he finally finds the pearl that could give relief to

hospital, which apart from regular customers is also partly charity and does free treatment for poor people. As a whole, the Zayani family is one of the most well known business groups in the country.

The Zayani family is a tribal family that has remained influential in both economy and politics; like for the royal family the main family quarters have been moved from Muharraq to Riffa'a, but their main business building – Zayani House – is an 8-storey building in the busy Diplomatic Quarter of Manama. The two daughters of Rashed al-Zayani have both taken part in the Shura council, and Rashed himself tells how the family as well as Bahrain as such has come at ease with development:

> *After the British protectorate was removed and we became independent, things became normal, and of course all the families, good families, became advisers to the ruler of Bahrain until the present King came, and he made these two* Majlis*… Before the* Amir*, he is the ruler, he can do whatever he like. Now it's not. It's all going to the parliament. The parliament will discuss, and if they pass anything, it will go to the* Shura*. The* Shura *is appointed. If they approve it, it's ok. If they don't approve it, or approve part of it, they will return it to these people. If the two clashes on something, the two* Majlis *will go together, and they are presided by the king, and they will decide what is better, this or that. This is the system now.*

The recent democratic reforms – the new constitution was inaugurated in 2002 – have thus once again changed the role of the prominent families. The constitution followed after the death of Sheikh Isa (r. 1961-1999); it reopened the elected *Majlis* closed since 1975, but this time with the *Shura* as appointed body (the Shura was established in 1990); and it transformed the title of the ruler from *Amir* to *Malek*, or King. There is a role, then, for the old, prominent families, first and formally through being appointed to the advisory Shura. This constitutional body continues an old principle of political participation in Arab society, based on the Quran, and it has been the traditional forum of influence for the tawawesh and other important families. The developments over the past century have, however, challenged the role of these families. First, when pearling collapsed, their economic position was threatened. Then, when oil began to provide revenues, the surplus went directly to the Sheikhs, making them economically independent of their former advisors, supporters and – sometimes – competitors. As Jill Crystal points out, it also allowed them to structure wealth in society, providing the merchant class with economic wealth rather than political influence. This explains why many of my merchant informants did not seem engaged in using their socio-cultural status to take part in the political development of society – as Crystal also notes, the level of pressure for political reforms have been remarkably low in the Gulf countries compared to other parts of the postcolonial world (Crystal 1990: 171).[34] Given its ethno-sectarian complexity, Bahrain is an important exception to this tendency, but it is equally

My grandfather had a great role in that time, when the British discharged the Sheikh of Bahrain, Sheikh Isa. My grandfather fought that, and he collected other people, he went to the British council and said: "We protest, you have no right to interfere in our own interior [affairs]. *You are here to protect us, not to interfere". So the British, at that time Major Daly, took my father and exiled him in India, and he died in exile…*

Major Daly was British representative here. But unfortunately he was not reasonable. He wants force, he is a military man. Whatever he wants to be done should be done. So he wanted to introduce certain things that people didn't like to see. So he arranged for the ruler of Bahrain to remove him, and bring his son who is a timid and easy man to listen to what he said. Well, this made the old tribes to protest against that, they were lead by my grandfather, and that's why my grandfather was caught and sent on a ship to India, in exile…

After that those things have changed, of course. Protection has gone, we became independent, and things have changed. The British changed afterwards, they realised that Major Daly was doing wrong. They removed him and brought somebody else who was reasonable, and things have settled down. (Personal Interview, October 2006)[33]

The Zayani family: Influence in the past and the present

Rashed al-Zayani, the grandchild of Abdul Wahab, was the last tawash of the family that came to Bahrain around 1800, from the area around Mecca where there is a placed called Zayan. After Abdul Wahab died in India in 1925, his son Abdul Rahman became the leading merchant of the family. Rashed Zayani learnt about the pearls and the business from him, and at the age of 14 he got his own small boat, so that he could go to the pearl banks to buy pearls from the nakhodas there. As he was only a child he had to wait until the big tawawesh finished their business and he would visit the boats after them. He did only get small pearls of little value, then, but in that way he learnt the business and he continued well after the world war. But already in the 1930s, as a very young man, he acknowledged that there would be a need to go into other businesses as the pearling went down, and he opened his first shop in Manama. During the war, however, Rashed went on to Baghdad to open a jewellery shop. In 1946 he returned to Bahrain and during a business trip to England he got his first car agency, for Austin – one of the first European cars to come to the Gulf. The agency developed with Austin Trucks and other agencies were added, like Rover, LandRover, Chrysler, BMW and Mitsubishi. Today Zayani Motors, managed by Rashed's grandson Nawaf, is the biggest car agency on Bahrain. The family also deals with properties and investment and they have started industrial production of both cables and car wheels in Bahrain. A few years ago they opened a private

Salih. They write about the state of the pearl market, prices and sales. I regret that they describe neither Paris and how they lived there, nor their journey, for in those days Paris had allure as a go-ahead city. The reason for their not writing about Paris was that they went there unwillingly.They went after the slump in the Bombay market and they hoped things might be better in Paris, a major market for pearls. (Shamlan 2000: 170)

If globalisation means the increase of cross-continental encounters, so the Gulf merchants travelling to Europe were becoming globalised unwillingly. And also the British administration in the Gulf were worried about the consequences of this globalisation, as the Political Agent on Bahrain, Major Daly, wrote to his government in Calcutta in 1923/4:

That Bahrain is gradually becoming more civilized may or may not suit us, but I fail to see how we can stop it. Every year more people from here go to Europe in the pearl trade and come back somewhat enlightened, and a number of educated people now come here frequently from India. It is not possible therefore that ideas should remain fixed.It was precisely because Sheikh Easa refused to move a little with the times, while his subjects were advancing, that gave rise to necessity for a more enlightened ruler. (Al-Tajir 1987: 79)

Major Daly had played a key role in the replacement of the old ruler, Sheikh Isa (r. 1869-1923) with his son Hamad (r. 1923-42), despite the fact that such internal affairs were not part of the British treaty with Bahrain (ibid: 93). The enlightenment that worries Daly at the same time as he promotes it seem to be enlightenment the British way; when Bahrainis go to Europe or when they get educated in British India they learn about the European ideas that equals enlightenment and knowledge about other systems of ideas and societies – the way of globalisation in the minds of most people today. However, though it may seem so to the British-European eye, this knowledge of other worlds and world views did not begin with British world domination in the 19th and twentieth centuries. The international value of the pearl economy throughout history should open our eyes to the involvement of seemingly peripheral societies like the Gulf region in world economy and distribution of ideas long before the coming of European powers to the eastern side of Africa.

Most importantly, the prominent families of the Gulf took part in the development of societies and the tawawesh were certainly among these families. Also when Sheikh Isa was deposed the Bahraini community reacted, some with support and some with anger; taking an active stance towards the development and formal organisation of society did not necessarily mean being enlightened the British way. Rashed al-Zayani, in his interview with me, remembers how his grandfather, Abdel Wahab al-Zayani, lead the protests against Major Daly and the British intervention in 1923:

by hiring the wrong people. We would like to have everybody in the company be part of us, and be part of our culture and what we stand for. And we don't really care who we hire, if they are a Chinese, Japanese - well I don't think we will get any Japanese here - but whether he is Sunni, Shi'a, we don't have a problem with that. (personal interview, October 2006).

Despite maybe not being attractive to Japanese employees, there is no doubt that Bahrain today is a globalised society with as many as 45% foreigners in the workforce. However, the pearl economy also invited foreign people to Bahrain before the oil boom. As previously mentioned, the divers were a heterogeneous community, but so was also the merchant class. Not only were they Sunni and Shi'a, also Indian merchants came to Bahrain and some settled there. According to Lorimer this was increasing in the good years of pearling around the turn of the 20th century:

A number both of the Tajir and Tawwash class are Indians, and the number of Indian Tajirs has increased in recent years, while that of Indian Tawashes has not diminished; nevertheless, in both grades of the profession, Arabs have multiplied more rapidly, and it is estimated that three-fourths of the entire trade is now in Arab hands. (Lorimer 1908: 2236)

The European connection

In those years European jewellers were coming to Bahrain too. Lorimer mentions a Madame Nattan from Paris that had difficulties in establishing relations to the local market (ibid: 2251). Other Europeans, however, are today very well remembered on Bahrain, and many tawash descendants have copies of photos with their grandfathers together with Cartier,[31] who was on Bahrain at least in 1911. Also another famous figure among Parisian jewellers, Monsieur Rosenthal, is well remembered on Bahrain. The Europeans probably came more in the later part of the pearl ages, because of the development of transportations, political stabilisation and not least good times of the market. However, already Linshoeten in 1596 reported how pearling was an important part of the Portuguese establishment on Bahrain (quoted above) and all the other historical quotations show that pearling did play a global role long before the 20th century.

It was also in the 20th century that Gulf merchants began travelling to Europe, which is also part of the global memories of the tawawesh community today. From Bahrain at least Abdel Rahman al-Ghosaibi and Jasem al-Shirawi went to Paris in 1933, trying to sell a collection of pearls there.[32] That it was an option to visit the European market was probably also due to the means of transportation and Saif Shamlan notes that it was not least because of the troubled market situation in the Gulf and Bombay after around 1925. It simply was not attractive to go further away than Bombay before, as the whole world used to meet there.

In my collection I have a bundle of letters sent to Kuwait from Paris by Husain, Yusuf and Muhamad from the Al Saif family, and 'Isa and Musa'id al-

1930s he went bankrupt. His situation was as desperate as for the people who used to live on the money that these tawawesh would distribute in society. But he was a merchant, a leading figure in his community and an entrepreneur willing to change. He was one of the many Bahrainis to start work at BAPCO, the British-Bahraini petroleum company, and due to his skills and background he quickly became supervisor of his team.

During World War II, when the British used the airport on Muharraq more extensively, Hassan al-Jawad was supervisor of the store rooms there. When the war ended, so did most of the business of these store rooms. But acquainted now with such general supplies he bought a small boat to transport goods from the big ocean ships to the Bahrain shore – in 10 years he had established a fleet of more than 30 boats. This business, however, was also finished when Manama established the modern port of Mina Salman in 1958. Therefore, in 1960, al-Jawad changed again and opened his first grocery store in Manama. Now, four decades later, Jawad Group is a big business group, still with grocery stores as the company backbone but also with various agencies, like the international Costa Coffee, and retail stores in both Bahrain and other Gulf countries. In this way, the Jawad family is a fine example of how the tawawesh families have been able to move with the times, thanks to their business skills and position in society.

Jawad Group today employs more than 3000 people in the Gulf region as a whole. Contrary to many modern companies in Bahrain, Jawad aims to employ as many Bahrainis as possible, or as Faisal Jawad explains: *"hiring Bahrainis is an important part of us. But again, we will hire Bahrainis as long as Bahrainis want to work"*. Coming himself from the villages west of the capital – the poorest area in Bahrain with a high unemployment rate – it is a priority for Faisal Jawad to participate in and help his society where possible. He was one of the founding members of the Wefaq political society that is today the biggest group of the Bahrain parliament and known as representing the native *baharnah* community. When I was waiting for my interview with Faisal Jawad in the Jawad Group headquarter in Manama, I noted three posters on the walls of the very modern front reception. One was in English and titled 'customer creed', advising to put the customer first. Another was some poetic verses about Imam Ali, the founder of the Shi'a sect (d. 661). And the third was a document from a charity donation, I was explained.

Charity and participation in society is an important part of this well-positioned company, as it was and is also to most tawawesh, Shi'a or Sunni. This could be religious charity, to health organisations, to education or to the poor and needy. It is part of the Islamic *zakat*, donations that should be 2.5% of the annual income. But, as Faisal Jawad stresses, discussing the company policy on charity, employment and participation in society:

> *We are not a charity ourselves, we are a business, and we have to conduct ourselves in business, and we have to be profitable. We would rather make money and give to charity rather than becoming a charity ourselves, otherwise we won't make any money*

has its own chau, and after this the other pearls are grouped 4 by 4 as to how they are sorted and stringed according to size and quality. The prize of one chau is regulated by the quality and classification of the pearl; a *dana* pearl of *jiwan* quality may have the value of 300 Bahraini Dinars per chau. The highest chau of a single pearl I experienced in Bahrain was 8250 for a very big pearl still locked in the mother of pearl of an oyster shell. Depending on the quality of this pearl – which has not been estimated because the pearl is hidden by the mother of pearl - it could be worth 2.475.000 Bahraini Dinars or about 7 million US dollars.[29]

Two things may be said about this, relating to the world market. First, it is still clear that there is a highly esteemed value of such fine natural pearls among a small connoisseur elite on a global scale. Bahrain is maybe more than ever the world centre of this market, as the attention to natural pearls on the Bombay market has declined. Second, it is no surprise that when the world market was offered cultured pearls of a much more regular quality at a much lower price, it was very attractive to the world's consumers in general, and the reasons for the devastating competition and deroute of the natural pearl industry are obvious. Belgrave, in 1937, notes that when cultured pearls first appeared on the market *"they were sold at about one-third of the price of real pearls; now they cost less than one thirtieth of real pearls"*.[30]

So the sale of natural pearls dropped dramatically on the world market, which was also marred by the depression and the crash of the New York stock exchange in 1930. The consequences were rapidly felt in the Gulf and Bahrain, where the numbers of boats and crew employed fell dramatically with the value of catch, as can be seen in the government figure from 1926-1936 (noted in *hijra* year 1345-1355, Belgrave 1937: 50)

Year	Number of Boats Civing	Number of Divers	Value of Catch Rs
1345	515	16,250	Not recorded
1636	507	18,500	,,
1347	531	19,650	,,
1348	538	20,150	,,
1349	509	19,300	21,25,000/-
1350	504	17,600	18,32,000/-
1351	546	16,650	12,14,000/-
1352	436	16,000	13,40,000/-
1353	340	12,700	10,00,000/-
1354	316	11,550	8,33,000/-
1355	264	9,800	6,07,000/-

Note, - Value of catch and number of divers is only approximate.

These were years of disaster in Bahrain and the Gulf, and the beginning of the deroute was cosmologically marked by 1925 being also *The year of the sinking*, a season of stormy weathers where hundreds of boats and divers' lives were lost to the sea. In the middle of the 1930s there was no employment, no money and no market, and only few had an idea of the future impact of the oil that had just begun to be exported. It was a catastrophe for all classes in the Gulf, heavily felt by divers, captains, merchants and Sheikhs alike.

The Jawad Group – the background of a modern company

Hassan al-Jawad was one of the tawawesh who kept on travelling to Bombay to sell his collection of pearls – but without much luck, and while in Bombay some time in the

The global system of the pearl economy

First and foremost, pearls are a luxury commodity. Contrary to other primary industries in the Gulf like fishing and agriculture the production, or collection, of pearls was not intended for local consumption but for distribution on the world market. Pearls were and are used among the Gulf elites, but this is probably more an off-spin rather than an origin of their value. It was the international demand for pearls as jewellery that developed the economy, as has been witnessed by the above quotations from international authors throughout history.[27] These authors also demonstrate the importance of the Gulf in the global pearl economy, as the quality of the Gulf pearls have always been appreciated world wide, just as they are today. This made the otherwise small and peripheral towns of the Gulf central to this special economy, and among them Bahrain was the main location of the pearl market, as Kuwaiti Saif Shamlan notes:

> *The most important pearl market in the Gulf was Bahrain, which was second only to Bombay*. (Shamlan 2000: 71)

Bahrain was the centre in the Gulf, but Bombay was the centre in the world for the pearl economy. Shamlan probably refers primarily to the last couple of centuries when the system was enforced by the structure of the British Empire, but the trade routes between India and the Gulf have been well established through a long international history of the Gulf, where the Indian Ocean provided connections to a wider world both east – towards East Asia – and West – towards Africa and subsequently Europe. Pearls were the main commodity offered by the Gulf in this system, and Bombay was the meeting place for traders from all around the known world.

The value system of pearls was probably also of Indian origin. Pearls were and are weighed by *chau,* which is a complicated system in which the value of bigger pearls grows exponentially.[28] *Chau* does not follow the gram system, as the modern system of *karat* or the old, but still used, system of *mithgal* do. The *chau* of a single pearl or a necklace has to be calculated, it cannot only be weighed. To assist and systematize the value estimates merchants used a special book, locally known as *kitab al-chau (*simply 'the chau book'), which listed the chau values of various types and sizes of pearls (cf. the list of pearl types above). However, the base of the system was still the weight of the pearls, and an arithmetic formula was developed which in Lorimer's time was by *mithgal* and today by *karat.* A *mithgal,* in Bahrain, is 4.5 grams, and still smaller pearls are valued in collections by *mithgal.* A *karat*, used worldwide for gemstones and precious metals, is 0.2 grams, and this system is what most international customers would acknowledge today. Among tawawesh, however, the chau system is still the established system of value, and one *chau* equals $karat^2$ x 135/88, whereas by *mithgal* the formula was $mithgal^2$ x 330. All tawawesh today have a digital karat weight, but also they still have the kitab al-chau; however the formula is more used. When the value of a necklace is estimated, the pearls of the necklace are sorted into different groups. Often the central pearl is a fine *dana,* which

the pearls were the gateway to the international market, when they brought their collections to Bombay. In total, by way of the heterogenous workforce and the internationally appraised commodities, pearling made the Gulf take part in world trade throughout history. The merchants played a most important role in this system by their benefits, their concrete connections in and awareness of the world system and thus by their important role – socially, economically, politically – in their home communities.

Pearl colours

lulu qillabi - 'fickle' - white with a touch of red inside (S)
lulu aswad/ Lulu soda: black pearl (aswad = black)
lulu wardi: white pearl with rose luster
lulu banefsh siji: full rosecolouredd
lulu basli - onion coloured (onion = basl) (S)
lulu samavi / lulu uthmani: grey pearl (samavi = grey)
sinjibasi - with a constant colour
khadra - green, the worst colour (S)
(l*ama'an* = luster)

(S = from Shamlan 2000:81)

26

Types and Arabic names of pearls

lulu Tabi 'ayat: Natural pearls
ordered according to quality/price/chau

The quality classification (single or lot of pearls)

1st quality: jiwan - perfectly round, good luster, no marks (litt. life in urdu)
2nd quality: yaqa - 80-95% round

The single pearls classification, acccording to sahape. ordered by value:

dana: (big) round pearl, any single exclusive pearl, good quality.
sijini: teardrop shaped (from urdu: *teardrop*)
bejdawi: Oval shaped towards dropshape
adasi: Oval shape
tawali: long pearls, big but not round
bton: Half-round, one side is flat (from english: botton)
badih: Irregular
hasba: Unusual big pearl, often irregularly shaped
blister: Pearls stuck to the shell (mother of pearl) (English work, Arabic bathra)
sadaf - Mother of pearl in Arabic (*um al-lulu* is the name for a very big pearl)
buqa - Small pearls (can be crushed and eaten to give power)
khasha - Left out

good pearl necklace was perfectly completed with pearls in adequate shape, size and colours. Today stories go about necklaces which took 14 years to complete (cf. Anderson 2003).

The tawash went to the sea two or three times during the season, to call in on various boats, learn about their catch and possibly trade with the nakhodas. They were away for a week or so in a small boat and with a small crew of assistants (often foreign slaves?) and often a musician, too. Shamlan describes the route of the bigger Kuwaiti tawawesh:

> *The large-scale tawash would go in his own ship to the pearl-banks be they in Kuwaiti territorial waters, or off Hasa, Bahrain or Qatar or even sometimes as far afield as Omani waters. They would call in at Darin in Hasa to get supplies and would meet there and exchange news with other pearl merchants from Hasa, Bahrain and Qatar who happened to be in Darin. They would stop off in Bahrain, unquestionably the biggest pearl-trading centre in the Gulf. Bahrain was also a place for supplies and whatever was needed for the boats. Information about the state of the market there, in India and in Europe would be acquired which would determine operations.* (Shamlan 2000: 76)

In this way the tawawesh were part of the life on the sea but not part of the life of the boats and the practice of diving. When coming to the shore during and after the season nakhodas might also themselves go to the *souq al tawawesh*, the pearl market, in Bahrain primarily in central Manama, where merchants either had a shop or they just met in the *qahwe al-tawawesh*, the pearl merchants' coffee shop. Here, as I was told by descendants of merchants, people brought small bags of pearl collections (*tbaba*) but they would not open the bags. They discussed the price for each bag by a special system of secrecy, in which – while several merchants were there – two people would sit together, put their hands under a handkerchief and with their fingers touching each others' hands arrange a price. Maybe the seller could go around to find out who would give the best price, but according to my informants no buyer had seen the actual pearls.[25] The seller could be a nakhoda or a merchant. After this the lot of pearls was taken into the collection of the tawash who would organise it according to a complicated system of quality, types, size and colour. He then used the pearls either for jewellery or he sold them on as another lot of pearls, in the Gulf or in India. The most valuable pearl type is the *dana* which is a pure, big and perfectly round single pearl; merchants would often buy a big catch of pearls from a boat just to get one single dana, used as a single piece of jewellery or as the main pearl of a necklace. The dana must have a pure colour, with no marks or itches, but it is at the same time preferred to have a good luster, and a rosy luster of a white pearl is still the most precious. Black pearls, however, which are very rare are very valuable too.

The merchants had and still have great knowledge of the classification and values of the pearls. Lorimer notes that ”even when otherwise illiterate [the merchant] is ordinarily a clever mental arithmetician” (Lorimer 1908: 2239). Their knowledge in sorting and trading

> *the divers have been unable in the past to obtain any redress from the powerful and united class of the Nakhudas.* (Al-Tajir 1987: 109)[23]

Because of their indebtedness, pearl fishers would often be forced to work for the Nakhodas either with the repair of boats, houses or in their gardens. Bedouins, according to Shamlan, would however be able to return to their animal herds and desert life, and on Bahrain most villagers would also themselves have gardens to attend. It was a possibility also to go outside of the Gulf to dive for pearls, as other places had other seasons. Lorimer (1908: 2229) notes that some boats went to the Red Sea and also as far as Ceylon. He thinks, however, that this is a recent development since trips to Ceylon had not been recorded before 1889. But as we have seen people knew well about the markets and pearl banks in other places throughout history and might very well have tried their luck in foreign waters.[24]

The tawawesh and the trade of pearls

The nakhodas, though masters of their crew, were often indebted themselves, as they had to get money to pay advances and loans in order to keep people on their boats. The nakhodas borrowed money from the bigger merchants, who, as it is explained by Belgrave (and confirmed by many of my informants), had a subtle way to make an interest on their loans, despite interest being forbidden by the Quran.

> *The nakhudas took to borrowing money of the shore merchants at the beginning of each season, and the shore merchants demanded interest on their loans. Because interest is forbidden by the Quran, it became the practice of the merchants to make their advances in kind, by handing over bags of rice, but if a receipt was given for one hundred bags, the recipient only removed eighty bags, the remaining twenty bags representing the interest. This state of things existed over a hundred years ago and probably before then. The amount of interest varied; it was never less than 20%, and in most cases it was very much higher.* (Belgrave 1937: 48)

In this way both divers and nakhodas had money trouble, but so had the merchant class. Belgrave later mentions that they would also be indebted, but downwards; they would only be able to pay their people as their buyer of pearls would sell on the commodities.

> *It is the practice for the buyers of pearls to pay for them when they re-sell, and this system has become a vicious circle: until the big merchants sell they cannot pay the medium merchants, and until the medium merchants are paid they cannot pay the small men.* (Belgrave 1937: 52)

In short, everybody was always in lack of money. The principal merchants, however, had quite secure positions as long as the markets were good; they were assured of money and kept on developing their pearl collections and increasing their worth. It was when the pearls came to the merchants that they were sorted out for jewellery; it could be years before a

did people coming to Bahrain and other pearl centres to look for work, from near and far in the Indian Ocean region. Such was the case at least in the 20th century, according to a note from the British Political Resident, in the later years of crisis and demonstrations among the impoverished divers:

> *The divers… are a heterogenous community – Baluchis, Arabs, Negroes, Nejdis, Persians, etc., and are difficult to control; I hope however that they have now realised that a resort to force is not the best method of representing grievances. On the other hand so far as economic conditions permit steps will have to be taken to remedy these grievances, though the problem is an exceedingly difficult one.* (in Al-Tajir 1987: 121)

Possibly, many of these foreigners would leave the Gulf in the off-season, if not bound to work for their nakhodas, but still Gulf societies seem to have been as heterogenous in the pre-oil era as in today's society largely based on migrant labour.[22] But as it is today, affiliation to powerful families would structure the status among the pearling work force. With their good relationship to Bedouin nakhodas, crew with Bedouin descent would probably be more likely to get the divers' position than immigrants or the native villagers of Bahrain, the *baharnah* who were Arab but Shi'a Muslims and not affiliated to the Bedouin families and life form.

According to one informant on Bahrain, a descendant of a Bedouin nakhoda family, the collapse of pearling was even worse to the nakhodas than to others in the system. The Bedouin nakhodas used to be leaders of their own business and were not – like their crew – willing to be employed by others in the newcoming oil companies, run and dominated by Westerners. To the crew, on the other hand, the work in the oil companies proved to be quite a relief from the hard work, economic dependency and many months away from their families. Now they could have a regular salary and daily job.

To the four month main season was added a small journey in the spring (*al-rakbah*) and another in the autumn (*al-quffal*), but in total the boat crews had no labour for more than half of the year. They needed money for their families when away during the season, and they needed money for their living in the off-season, so they had to have advances and loans from their respective nakhodas. As they were paid by the share system, their hope was that a good season would provide enough pearls and income to set them free, but this happened very rarely, if ever. In this way they would always be indebted to their employer and thus attached to him until they could pay their loans. Usually, the pearl fishers would die indebted, and therefore their sons had to take on the debt and work for the same nakhoda. This is the reason why the system has been compared to slavery, which is often the case in both historical literature and in the remembrance of many Bahrainis, divers, nakhodas and merchants alike. As the Bahraini historian Al-Tajir concludes:

> *The system as at present worked, amounts therefore for all practical purposes to enslavement from which*

Tools for pearling
dayyin - basket
futam - noose peg
zibal - rope with which the saib hauled up the diver
hajar - weight of stone, attached to the rope
khabt - finger cover of leather
bild - rope with which to measure ba'a, fathoms of water depth
mufiliq - knife
shemlol - clothes for proteciton
shamsul - pair of short black trousers used for diving
wizar - lungi (waist shirt)
(cf. Shamlan 107)
bestaktih - box for keeping pearls and tools
kitab al chau - book on the value of the various pearls
mizan - scale
tos - sieves (tasah, sing.)
dashta - red cloth containing pearl collections

21

Pearl diving was indeed hard work, and the conditions of work and life on the boats were harsh. Because it was the only occupation possible, people would go on working on the boats until of high age. Lorimer mentions some typical diseases among the divers, but also notes that it was not seen as "particularly injurious to health":

> *.. the occupation of diving, though a severe form of labour and fatiguing at the time, is not considered by those engaged in it to be particularly injurious to the health, and that it is practised even by old men; on the other hand it undoubtedly gives rise, in some cases, to diseases of the respiratory system and to deafness. A common ailment among divers is a skin disease, to guard against which those who are liable to it occasionally rub themselves before going to sleep with a decoction, called* jaft, *from the inner shell of the Persian acorn. Senna leaves and a few other common drugs are carried by pearling boats; but, in case of serious illness, recourse is generally had, whatever the nature of the symptoms, to actual cautery with a hot iron.* (Lorimer 1908: 2231)

The relationship between divers and nakhodas

Like the tawawesh – the pearl merchants who were not really a part of the pearl fishing itself – the nakhodas, or boat captains, formed a special class. Nakhodas were, not least in the last two centuries of the economy, typically from Bedouin families who had come to the coast from inner parts of Arabia to establish themselves as boat owners. They have usually come along with the ruling families of the various Sheikhdoms that established themselves in the 18th and 19th centuries (Zahlan 1998). According to Shamlan, also many of the divers were Bedouin who returned to desert life in the off season. In Kuwait as many as 90% of the divers were Bedouin (Shamlan 2000: 108). As a small island with no real desert, Bahrain has not been as dominated by Bedouin as neighbour Sheikhdoms, and many villagers took part in the diving too. So

Though the sea was free, the people fishing were not; the system was based on the belonging to a certain boat in the pearl fleet that operated collectively from each Sheikhdom, going at the same time and to the same pearl banks. Pearl fishing was not only the most important economy, it was also constituting a social system that had developed a differentiated and clear cut

The social stratification of Pearling

The *ghair* - dived for the pearls
The *saib* - hauled the divers on to the boat
The *radhif* - assistant
The *walaid* - apprentice (litt. boy)
The *naham* - the singer of the boat
The *nahkhoda* - the captain of the boat
The *tawash* - the merchant of pearls
The *musaqqam* - financed advances to boats and crew families
The *amir (al-ghawa)* - admiral of the pearling fleet
The *sheikh* - the ruler, taxed boats andtrade [19]

hierarchy. The main season – usually 4 months from May to September – was decided and ceremonially opened by the Sheikh, the local ruler. One of the captains of the Sheikhdom's pearl fleet was appointed the *amir al-ghaws* and was the leader of the fleet, deciding where to go. Each boat was managed by a *nakhoda*, who could also be the owner of the boat or could lease it from another nakhoda or from a merchant. The crew of the boat was divided into classes and paid various shares of the seasonal catch. The nakhoda, or the owner of the boat, received 5 shares and all nakhodas moreover had 3 shares, which were also a diver's share, the haulers had 2 shares and assistants 1. Apprentices, usually boys around 14 years of age, had no share (Lorimer 1908: 2233). A special role, and not always mentioned in this system, was played by the *naham*, who was employed by the nakhoda to lead the singing and music on the boat, providing rhytm during work and leisure in the nights.[20]

In the main season – *ghaws al-kabir* – the boats would only return to the shore 2 or 3 times to renew provisions. The diet would usually consist of fish, and rice and dates were brought from land. A usual dish was *muhammar*, rice sweetened with the juice of dates. The workers would only eat one meal a day, as the divers especially should stay slim and not be full of food when working. They could make up to 50 dives a day, starting at sunrise and finishing in the afternoon, each dive lasting usually 40-75 seconds. According to Lorimer, they would collect up to 20 oysters per dive, depending on the abundance at the chosen bank (Lorimer 1908: 2230). As mentioned above, divers closed their nostrils with the *futam*, nose peg, and wore protection clothes when necessary. They collected the pearls in a net basket, *dayyin*, which they wore around their neck. They covered their fingers with *khabt* of leather. When out of air they would pull the rope with which they were attached to the boat, and the haulers on boat would pull up the divers. On the boats, the oysters would dry and after that be opened by the crew collectively. When a pearl was found it was given to the nakhoda who would organise a collection in his *bestaktih*, a wooden box with numerous small rooms for pearls and his items, sieves, weigths, weigth stones etc.

the continuity of the social system, despite the economic transformations:

> *At the beginning of the century the merchant community in Kuwait formed a small, close-knit, homogeneous elite, an aristocracy of wealth, status and power. Fifty years later, on the eve of oil, the merchant community in Kuwait still formed a small, close-knit, homogenous elite, an aristocracy of wealth, status and power. In one way, nothing had changed. Yet in a period of significant socioeconomic transformation this continuity is remarkable.* (Crystal 1990: 56)

This complex relationship of continuity and change is important in understanding the historical developments and present structures in the Gulf. It is therefore necessary to look at the social system of the pearl economy as a background to the present. This also involves a description of the practice of pearl fishing.

The social system of the pearl economy

Pearls are found in oysters primarily at a number of certain pearl banks – *heirat* (sing. *heir*) – around the Gulf. Thus, fishing for pearls meant going to these banks. There never seems to have been attempts to industrialise or culturally control the pearl production by making oyster farms, as in Japan and elsewhere from around 1900.[18] On the contrary, it was quite a mystery how the pearl was produced, and many people believed in the old legend that the oyster came to the surface of the sea during night, opened itself and let in a piece of dew or a raindrop out of which the pearl was formed (Lorimer 1908: 2225; Shamlan 2000: 42ff). Comparisons between a cultured and a natural pearl just adds to the mystery; one of the qualities of natural pearls is that they have no core of seed or anything, but are just layer after layer of pearl neatly produced by the oyster.

The pearl banks were primarily found along the Arabian coast and especially around Bahrain. As Shamlan notes in his book on Kuwaiti pearling:

> *The pearl-banks of Kuwait are small and limited in contrast to the more extensive ones in the waters around Bahrain. When the banks are good they are called 'noble land', and when bad, they are called 'ignoble'.* (Shamlan 2000: 135)

However, oysters move in unpredictable ways, so a certain bank may provide a good catch one year but only little the next season. Therefore it was necessary for the pearl fleets to move around and they could do so freely; the sea was not divided among the various Sheikhs, according to the twentieth-century author Abd al-Wahab bin Isa al-Qatami:

> *There are no clear geographical boundaries between these banks. They exist only in the minds of the divers and in the nature of the seabed. A Bahraini diver may dive in any part of the Gulf, indeed from anywhere have the right to dive wherever there are pearls.* (in Shamlan 2000: 136)

of Gilgamesh, the hero and Babylonian king travels to Dilmun – ancient Bahrain – where he dives for the flower of immortality on the bottom of the sea. This flower is often thought of as the pearl. However, as Gilgamesh returns to the shore, he is tired and falls asleep; meanwhile a snake comes to take the precious flower. Thus, the snake but not Gilgamesh obtained eternal life and man had to accept his mortal place in cosmos. Archaeological excavations in Bahrain have found numerous snake burials in small jars; T.G. Bibby suggests that these refer to some version of this story that has been part of the mythology of ancient Dilmun (Bibby 1969: 164).[17]

Humanity may be somewhat disappointed with the lack of responsibility shown by Gilgamesh on the Dilmun shore, being too tired to take care of immortality. On the other hand, the plural accounts – historical and present – of the practice of diving clearly give the impression of a very hard and tiring life. The inhabitants of the Gulf were no Babylonian kings on a legendary adventure but were struggling to create a livelihood for their families the only way possible: To go year after year diving for pearls, in their youth hoping to find the one pearl that may not have promised eternity but at least a wealthy life on earth, in their later years suffering from hard work and bad conditions. Since there were little other paid work, and since the divers took advances for their families and thus indebted themselves to boat captains and merchants, the pearl fishers were tied to this profession in a manner resembling slavery. As Charles Belgrave, for 30 years advisor to the ruler of Bahrain, wrote in a report on the state of pearl fishing in the years 1926-1937:

> *There was practically no other occupation except diving, and while the men were young they were glad to dive; it was when they became old that they began to complain. These old conditions, for many years now a thing of the past, gave rise to the frequent and, in my opinion, previously justified criticisms in books and in newsarticles which described the conditions of the Bahrain pearl divers as almost that of slavery.* (Belgrave 1937: 48)

Belgrave is here also hinting to the reforms of the 1920s that he himself helped carry out, trying to reduce the dependence of the boat crews to their captains (al-Tajir 1987). But such conditions have probably been the situation for most of the Gulf inhabitants through large parts of history. ”We are all slaves of one master - pearl”, as the Doha Sheikh Mohammed bin Thani said to the British writer Palgrave (quoted at the top of this article).

A few years later people began to see this slavery conditions as part of history. Oil made way for rapid changes and offered a new prosperous economy organised in whole new, industrialised ways. The question is how this has affected the social structure of the Gulf societies, and especially the role of the merchant classes, hitherto so important in the economical and political life of their countries. Jill Crystal draws a comparison between the merchant class in Kuwait in 1900 and 1950, when the pearl economy had practically finished. To her the most remarkable feature is

included a description of pearls and the use of pearls especially in the Mediterranean region:

> *The first place therefore and the topmost rank among all things of price is held by pearls. These are sent chiefly by the Indian Ocean… but those round Arabia on the Persian Gulf of the Red Sea are specially praised.* (Pliny 77: IX,105)

Besides these plain reports, Pliny also tells a few stories about special pearls that are known to him thanks to the extension of the Roman Empire. Queen Cleopatra in Egypt were known to be in possession of some extraordinary valuable pearls with which she could entertain her Roman emperor guests.

> *There have been two pearls that were the largest in the whole of history; both were owned by Cleopatra, the last queen of Egypt – they had come down to her through the hands of the Kings of the East.* (Pliny 77: IX, 119)

Cleopatra invited the Roman Emperor Anthony to a banquet worth 10 million sesterces. Interesting to see how this could be done, Anthony attended and saw the queen take one of these two pearls – used as earrings – put it in a strong vinegar that supposedly melted the pearl, and then drank the vinegar. Both Anthony and Pliny seems impressed with this show of decadence – while Pliny's English translator notes that no vinegar exist that can melt a pearl, and that Cleopatra would know that by swallowing the pearl it would reappear in her possession.

In Greece, in the 4th century bc, Theophrastus wrote a treatise on stones, '*De Lapidibus'*. He notes on the pearl:

> *The so-called 'pearl' which is transparent in nature and is made into costly necklaces, also ranks as a precious stone. It grows in an oyster which is comparable to the* pinna*, but smaller. The dimensions of the pearl are those of a fish's eye of large size, and it is produced off the coast of India and certain islands in the Red Sea* (§ 36, here from Potts 1990: 138)

The archaeologist Potts notes that "most commentators agree that 'certain islands in the Red Sea' refers to Bahrain". The comparison of pearls with fish eyes is known from ancient Mesopotamia as well; at least the fish eyes imported to Ur in the second millennium bc is usually thought of as pearls (cf. Nielsen 1958; Carter 2005: 143). There are other accounts of pearling in Mesopotamian sources and significantly in a poetic obelisk inscription. The obelisk was presumably erected by a king in Nineveh, present day Mosul in northern Iraq.

> *In the sea of the changeable winds*
> *His merchants fished for pearls*
> *In the sea where the North Star culminates*
> *They fished for yellow amber*
> (Kunz/Stevenson 1908: 85)[16]

The most famous ancient reference to pearls is, however, only indirect (cf. Carter 2005: 143). In the 7th century bc version of the *Epic*

the sea. They also paint their feet and thighs black so as not to be swallowed up by the beasts of the sea, for these creatures shun black. The noise made by divers on the seabed is like that made by dogs. The sound passes through the water and the divers can hear each other. Many remarkable things are said about divers, pearls and the beasts of the sea. We have come upon all kinds of descriptions and accounts of pearls, their characteristics, prices and ways of weighing them. (Shamlan 2000: 35)

Al-Mas'udi clearly has great respect for the dangerous and hard life of the pearl divers. Shamlan comments that al-Mas'udi is right in pointing to the simple diet, that divers also today may put cotton in their ears to avoid pain or water, and that they protect themselves against beasts of the sea – ie. jellyfish, seasnakes and sharks – by wearing black, though in Shamlan's time it was rather black garments than colours under the feet. The *futam* used to close the nostrils is part of the heritage material of souvenir shops and museum collections also today, mostly established from the 1950s onwards, and the *futams* in Moesgård Museum's collections are made of horn. Fantastic as it may sound, other writers tell about the use of oil to enhance visibility in the sea (Shamlan: ibid), and according to Shamlan the special oil from sharks, called *sall*, can be used for this purpose. The Kuwaiti historian rejects, however, that divers howl like dogs in the water; but they may communicate by sounds.

By such references and accounts we are able to see that there is a remarkable continuity of both practice and importance of pearl fishing in the Gulf beyond the second millennium. And even Prophet Mohammed (c. 570-632), used pearls to describe Paradise, according to a *hadith* (saying of the prophet) collected by al-Timirdhi. Asked about people's life in the Afterworld, the Prophet answered:

*They wear crowns, the lowest pearl of which can light up all that is between east and west (*in Shamlan 2000: 32)

And in the Quran itself there are a number of references to pearls (cf. Shamlan 2000: 29ff). Interestingly, relating to Bahrain, Sura 55 refers to the two seas created by Allah, from which come the pearl and the coral. The name of Bahrain, as is often speculated upon, means in Arabic the two seas, and with its location in a sea rich on pearls the reference may be to this area.

He let forth the two seas that meet together, between them a barrier they do not overpass. Which of your Lord's bounties will you deny? From them come forth the pearl and the coral. Which of your Lord's bounties will you deny? His too are the dhows that run, raised up in the sea like landmarks.[15]

(Al Rahman (The Merciful), sura 55 verses 19-24)

Shamlan (2000: 34) also mentions Arab accounts of pearling from pre-Islamic times, and it was also an important part of the descriptions of Roman and Greek writers. Pliny, in the 1st century CE, wrote a lengthy thesis 'On Natural History' in which he

– but the reason for being in the Gulf was rather geopolitical, controlling developments in rival empires, Persia as well as Ottoman Mesopotamia and Arabia. Before the English, however, other European powers came to the Gulf with interest in trade, and according to the Dutchman Linshoeten pearling was the main reason for the Portuguese establishment in Bahrain,[12] where the first European colonists of the region had an important bastion during most of the 16th century.[13] In 1596 Linshoeten reports:

> *The principal and the best that are found in all the Orientall Countries, and the right Orientall pearles, are between Ormus and Bassora in the straigths, or Sinus Persicus, in the places called Bareyn, Cattifa, Julfar, Camaron, and other places in the said Sinus Persicus, from whence they are brought into Ormus. The king of Portingale hath also his factor in Bareyn, that stayeth there onlie for the fishing of pearles. There is a great trafficke used with them as well in Ormus as in Goa.* (here from Kunz/Stevenson 1908: 86)

Pearls were, however, an important part of the established Asian trade systems that the new European superpowers came to be part of after 1500. When the great Arab traveller, Moroccan-born Ibn Battuta, journeyed through the Gulf around 1350, pearling was in focus of his account and Bahrain mentioned as one of the centres.

> *The pearl fishery is situated between Siraf and al-Bahrain, in a calm channel like a great river. When the month of April and the month of May come round, large numbers of boats come to this place with divers and merchants of Fars, al-Bahrain and al-Qutaif.* (Battuta 1972 [1355]: 408f)[14]

Ibn Battuta goes on with a description of the diving process, but it is quite clear that this is based on second-hand information, and that Ibn Battuta has not himself seen pearl fishing in action (cf. Shamlan 2000: 36). It may be that he was not there in the diving season, which he himself describes as beginning in April and May, as it seems to have done throughout history, in the 20th century as well as in accounts earlier than Battuta's, for example the historian Ali bin al-Husain al-Mas'udi's (d. 956) in the 10th century, presented by Saif Shamlan:

> *Pearl-fishing in the Persian Sea takes place from the beginning of April to the end of September. Outside those months there is no pearl-fishing… Pearls do exist in other seas. They are a feature of the Abyssinian sea, and of the waters of Kharg, Qatar, Oman, and Ceylon. The divers take hardly anything with them except fish and dates and what goes with them. Eardrums could be burst when breath escapes the ears instead of through the nostrils which are blocked. They fix pegs made from coral or horn rather than wood over their noses. Into their ears they put cotton wool dowsed in grease. They squeeze some oil into the water and this enables them to see into*

possibly at its historical height, two outstanding works were published on the subject. Kunz and Stevenson wrote 'The Book of The Pearl' as a world survey of the economy, highlighting the historical importance of pearls in the Gulf and the high quality and value of Gulf pearls on the world market (Kunz/Stevenson 1908:85ff).[11] The most important and thorough analysis, however, stems from the Gazetteer of the Persian Gulf, masterfully put together by the British surveyor A.G. Lorimer. His appendix on the pearl fisheries is full of social, material and statistical details, and it is an important source for understanding the role of pearl economy in the Gulf (Lorimer 1908, cf. Carter and Shamlan).

The *longue durée* of the pearl economy

As can be seen from Lorimer's introduction to this appendix, quoted above, pearling was simply the monoeconomy of Gulf societies before the coming of the oil. It is probable that Lorimer's account comes just at the historical height of the pearl economy. The world economy as a whole grew rapidly during the 19th Century, and the British presence in the Gulf, making the region part of the Calcutta government, enforced the historical trade routes between the Gulf, the Indian Ocean and the rest of the world (cf. Chaudhuri 1990, Frank 1998). Lorimer himself documents the statistical growth of the economy from 1860 to 1905 (Lorimer 1908: 2252), and especially the Arab side of the Gulf was in this period strengthening its position. The relative importance of the former trade centre Lingeh on the Persian side was taken over by first Bahrain, then Dubai, making way for the later establishment of this booming city-emirate that is now the trade centre and icon of Gulf modernity:

> *Until so recently as 1902 Manamah and Lingeh were the only pearl marts of importance in the Persian Gulf; the former drew to itself all the trade of the middle, the latter that of the lower Gulf. Lately, however, in consequence of the stringency of the Persian Customs at Lingeh and of the extensions of steamer communication to the free port of Dibai, the trade of Lingeh has been in large measure transferred to Dibai… The great bulk of the pearls from Bahrain, Lingeh and Dibai are exported to Bombay, where they are classified for despatch to European and other markets, but some are sent to Baghdad.* (Lorimer 1908: 2236)

The centres of pearl trade may have shifted in this way throughout history, due to political, ecological and strategic currents, however it seems that the position of Bahrain as one of the entrepôts has been fairly stable.

Overall, it appears that pearling as such has had a continuous importance in the history of the Gulf, as I will try to show by the historical references in this section. Since Lorimer is the first to present a thorough statistical analysis, it is hard to say whether it has been a monoeconomy, as it was at Lorimer's own time. That it has been an important part of society, and had an international reputation, is, however, quite clear. The British Empire may have had some interest in the pearl economy – royal jewellery collections bear witness to that (cf. Kunz/Stevenson 1908)

al-Mannai reveal that the merchants were and are also central in the political structure of the Gulf societies. Mohammed al-Mannai, however, does not see himself as having been involved in politics – he was just helping the government in the field he knew about: trade and commerce. Many merchants seem to see things this way today. They are prominent families but government affairs are primarily for the ruling family and their appointed government. According to the British Political Resident in 1954, Sir Bernard Burrows, the view of the ruler of Bahrain, Sheikh Salman (1942-1961), was that ”the function of the government [is] to govern, of the merchants to trade, of the farmers to farm and of the workers to work” (quoted in Zahlan 1998: 69). Oil, in fact, had a strong effect on this division, ending the rulers' economic dependence on the merchants. As Jill Crystal opens her work on rulers and merchants in Qatar and Kuwait during the 20th century:

> *The development of oil in the postwar years has led to the withdrawal from formal political life of the merchants, the group which historically pressed its claims most effectively on the state. Merchant claims have not been put forward because of a tacit arrangement between the rulers and the trading families: a trade of wealth for formal power.* (Crystal 1990:1)

Thus, by making good business opportunities for the merchant class in the new economy the Sheikhs were secured their support. I will return to the discussion of the importance of these tawawesh families and the social and economic transformations of Bahrain at the end of this article. As this article also seeks to demonstrate the importance of the pearl economy through a long history, I will now look at how the long history of pearling in the Gulf is documented in historical literature, beginning with the most valuable works on pearling in the Gulf that I have consulted for the present study.

Literature on pearls

Given its historical importance, pearling has been the subject of a number of recent and historical accounts of the Gulf. The most recent, and very thorough, historical study of pearling is made by the British archaeologist Robert Carter (2005). Carter has found archaeological evidence of pearling in Kuwait and Abu Dhabi, and this is the point of departure for a very clear historical survey of pearling in the Gulf. A principal secondary source for Carter is the Kuwaiti historian Saif Shamlan (2000), himself a descendant of a *nakhoda* (pearl boat captain) family. Shamlan's original 2-volume treatise on pearling of the Arab Gulf, focused on Kuwait, has recently been translated into English. It provides a number of references especially to Arab literature on pearling, from the Quran onwards. In Bahrain, the former *tawash* (pearl merchant) Rashed al-Zayani, now chairman of the Zayani business group, presented me with a translation of his own book on 'Pearl Fishing and Trading' (2004) which, like Shamlan for Kuwait, gives a personal and thorough account of the importance of pearling to the Gulf societies.

In the beginning of the 20th century, when the pearl economy was still flourishing and

used to rule in Duraiya some 600 years ago. They may have family relations to the present ruling family in Arabia, the Saud family, but there are various opinions in this matter (cf. a book on Saudi genaelogy by Rashid bin Ali al-Hanbali). From Duraiya the tribe spread to many places in the Arab world, as far as Morocco. On the way to the Gulf they first settled in the Qatif oasis, growing dates and shipping them to Persia and India, bringing clothes and other goods back from there. They are now represented in all the Gulf countries. 7000 Mannais live in Qatar, among them some ministers in the present government. Also in Kuwait they are influential, and likewise in Bahrain where they count 2000 members. In Bahrain they started trading in pearls, according to a letter from Ceylon dated 1824. In this letter, a merchant connection in Ceylon expresses how he is sorry to know about this shift of business that has made the Mannais leave trade in Ceylon. However, he wishes them luck in their new business with pearling.[8]

Pearling was indeed good business for the Mannai family, and today Mohammed al-Mannai continues the family tradition as well as being head of the many commercial activities of the Mannai Group. At the age of 10, young Mohammed went with his grandfather, Isa bin Ali al-Mannai, to the pearl banks to trade with the pearl boats there, and he has been in the business since those days in the 1940s. He was educated in jewellery design in Pona near Bombay and on his return he quickly got involved in both family and national affairs. In 1955, at the age of 20, he was the youngest member of the new-established Council for Trade and he has since then taken on many trade related duties for the government. From 1990 to 1998 the ruler appointed him as a member of the *Shura*, the advisory body to the Government that was established in those years.[9] Mohammed al-Mannai's main office is above his pearl jewellery shop in the Sheraton Commercial Complex and there are other Mannai jewellery shops as well. He is also chairman of Mannai Group and other companies like Dilmun Poultry. The Mannai Group is also involved in trade with real estate and runs Mannai Glass and Aluminium (delivering, for example, glass for the brand new World Trade Centre in Manama), Redmack Industrial Services, and Universal Enterprises with food stuff and other activities.

The Mannai family story illustrates how pearl merchant families have been able to react on the the deroute of the pearl trade by diversifying and entering new types of businesses; even when they started pearling this was a shift from other businesses. By way of their experience in trading, contacts and savings these families have been able to continue their role as important business families in Bahrain, just as in other places of the Gulf. Knowledge of pearls, pride of heritage and also pure business – helped by the special status of Bahrain as the market of only natural pearls – have kept the families in the pearl trade, but many of them have skilfully diversified their economies. Thus, for these merchants the transformation from pearl economy to oil economy has presented both break and continuity. Maybe this can give hope to the many worries of what will happen when oil disappears from the Gulf.[10]

The stories of both al-Fardan and

The Fardan family: From Bahrain to all of the Gulf

Today, Ahmed al-Fardan is a jeweller with a shop in Bahrain Commercial Complex as well as in Seef Mall. Moreover he has the heritage shop in Bab al-Bahrain, the entrance of the old Manama Souq, and the heritage shop of the Bahrain National Museum. He is well known for his interest and skills in the traditional music of the Gulf which is also very much connected to the pearl business (see later, and especially Olsen 2003), and in general as a local historian. Ahmed al-Fardan can trace his family back five generations, the first of them most probably tawawesh from Sitra. His grandfather Hassan Ali al-Fardan, however, left both Sitra and Bahrain around 100 years ago. He settled in Kuwait but travelled all around the Gulf establishing the international reputation of the family.

The most famous and most wealthy tawash in the family, however, was Ahmed's father Ibrahim, who died as a very old man in 1980. He is well remembered by many Bahrainis and he was probably one of the most important pearl merchants of the 20th century. He travelled extensively around the Gulf and also spent a lot of time in Bombay, the Indian commercial centre for the pearl trade. He bought and sold pearls, but he was also one of the few people able to 'operate' pearls, a craft he had learned from his father. An operation means to cut the outer layer of a pearl, hoping that the inner layer is more perfect and thus making the pearl more valuable (see Shamlan 2000:48; Villiers 1940:381).[6]

Ibrahim had 7 wifes who gave him 16 children, born in Iraq, Bahrain, Qatar, Dubai and Bombay. Ibrahim al-Fardan's huge knowledge on pearls and trade made him sought after wherever he came in the Gulf as well in Bombay, and he also had close links to the ruling families of the various Gulf Sheikhdoms. At one time, when he returned to the Gulf from Bombay, he learned that one of his friends had been imprisoned. He immediately went to the Sheikh and inquired about this incident and as Ibrahim al-Fardan could guarantee that the prisoner was a good man he was released. It was also during a visit to the royal palace in Dubai that he accidentally fell and died a few days later.

Because of the widespread activities of Ibrahim al-Fardan the family is also today represented in all the countries of the Gulf, most significantly maybe Hussein in Qatar, Khalil in Dubai and Hassan in Abu Dhabi, all sons of Ibrahim. In Sharjah a commercial centre is known as al-Fardan complex, and in Dubai one of the big new mosques, Mesdjid Makki, has been built by Eimat and Mahmood Makki in honour of their father Hassan Makki (d. ca. 2000) who was a cousin of Ibrahim al-Fardan.[7]

The Mannai tribe: From Nejd to Bahrain and the Gulf

The Mannai tribe came to the Gulf area around 200 years ago. Around the same time as the Khalifa family settled in Bahrain, a branch of Mannai, lead by Salem bin Darwish al-Mannai, founded the village of Qalali on the northeast coast of Muharraq island. Both the Khalifa and the Mannai family are originally from Nejd, like many other tribal families. The Mannai tribe used to live in Duraiya near the present Saudi capital of Riyadh; according to some documents a Mannai ancestor (Mana)

among the many big traditional houses on Muharraq, which used also to be the residence of the ruling family of Bahrain and of other important merchant families – like the Fakhro family, for instance, with a big and fine old house in central Muharraq that used to be a public centre of the neighbourhood – and important tribal families like, for instance, Jelahmed family, whose fine old house is still to be found there.[4]

During my field study in Bahrain in the autumn of 2006 I was introduced to a number of these families. Apart from the families mentioned above, other important families came from various villages, and some of these families are also today involved in business. The Muharraq village of Qalali, for instance, is founded by the Mannai tribe, who moved to Bahrain in order to take part in trade and eventually pearl trade; and in the neighbouring village of Hidd, the Mahmood family, also of tribal descent, was invited to settle as religious Sheikhs. At some point in the 19th century they received a donation that allowed them to enter the pearl trade, and today Mahmood Pearls is one of the most important centres for pearl trade in Bahrain. Hidd and Qalali were both founded as tribal villages for Arabs coming from mainland Arabia around the time of the ruling Al Khalifa family, who established themselves on Bahrain in the 1780s. But also from the old villages of Bahrain came tawawesh families like the Fardan family from Sitra – still a famous and important tawash family – and the Jawad family who traces its origin to Karbabad. I will present a selection of these family histories in this article, namely al-Fardan, al-Mannai, al-Jawad and al-Zayani; the first two families in this section and the last two at the end of the article. Other families would surely be as notable as these, but these four families are singled out because they represent important varieties and similarities in the past and present of the pearl merchant families

Some of the pearl merchants, then, are Sunni Arab who came with or shortly after the establishment of the Sunni Khalifa government of Bahrain, and others are Shi'a Arab – locally known as *baharnah* - whose families have inhabited the islands before this important point in the history of Bahrain. Most Sunni merchants – coming from Arabia or later on from Persia – settled in Muharraq whereas the market of Manama was still dominated by the baharnah merchants who probably already had a well established market there. This is important as it shows both break and continuity in the social structure with the arrival of the present dynasty. It also shows a certain tendency towards a spatial division; but in light of the current global image of Sunni/Shi'a relationships it should be acknowledged that both groups were and are part of the merchant class and that both groups had prominent families important in trade as well as the traditional *majlis* and *shura* political consultations of the ruler. So ethnicity, sect and class are not necessarily parallel classifications and they should be distinguished in sociocultural analyses.[5] To better understand the role and development of merchant families I will now present two important families still active in the pearl trade: the Fardan family from Manama, originally Sitra, and the Mannai tribe from Qalali, originally Nejd.

pearl, developed in Japan at the turn of the century, and the interwar depression of the world market created a crisis to the economy of the Gulf that was about to result in the above forecast of A.G. Lorimer. Lorimer had experienced pearling at its height in the first part of the 20th century. What is important to understand, therefore, is that the change of primary economic resource from pearls to oil was not simply a natural shift from a traditional, arduous and to most people unrewarding work into a modern, industrialised and much more lucrative oil economy. It was rather a most fortunate takeover of one monoeconomy, oil, when the former, pearl, had just collapsed and had created a desperate situation in the Gulf. Pearling was declining from the late 1920s, and in 1932 oil was discovered on Bahrain, as the first place in the Gulf. It was, however, some difficult years in the 30s and 40s, before the Gulf societies could trust oil as their new base of existence.

Tawawesh families today

100 years ago, Lorimer registered more than 4500 pearl boats in the Gulf and in Bahrain alone 917, providing work for 17,633 men. According to Lorimer the population in Bahrain was around 100,000 (based on an estimated average of 5 people per household (1908:Vol 2, 237)), so probably more than half of the working men were in the pearl business. But after the collapse in the 1930s and the subsequent coming of oil, pearling has finished as an industry in the Gulf. There are, however, still a number of pearl jewellers and merchants, and culturally they form a distinguished group both in the local market – where they are still called *tawawesh* families - and in the world market, as the region has in fact strengthened its reputation as the world centre of the luxury commodity of the natural pearl. Bahrain, as the only country in the world, still prohibits trade with cultured pearls, and the trade in natural pearls, though not of important size in Bahrain's economy, is still a distinguished part of the Bahraini market, the old souq in Manama as well as the modern commercial complexes. A remarkable gathering of old tawawesh is today found in the fashionable Sheraton Commercial Complex in the centre of modern Manama. Likewise the most popular shopping centre, Seef Mall, in 2006 hosted as many as 19 jewellers, many of them pearl merchants, and neighbouring Al A'ali Mall presents the modern version of a *Souq al-tawawesh* – the pearl merchants' market – but despite the name only a few of the tawawesh are found there.

The old souq al-tawawesh was in the central part of Manama market, a few streets behind the present *Gold Souq,* a modern building with small shops of various gems and precious metals – also some descendants of tawawesh. Many of the big, old merchant houses are also found near this area, known for their family names like Bait al-Orayed, Bait al-Mudaifa, Bait al-Khalaf, and Bait Sayed Said. Only the Khalaf family still occupies and maintains their old house, but the others mentioned still stand. Other merchants lived in Muharraq and were nor are not linked to the Manama Souq. Among these are still well-known families such as the Zayani family, the Seyadi family or the Matter family. Some of their old houses, notably the fine Bait Seyadi, which is due to restoration by the Department of Culture and National Heritage, still stand

ecological structures – a *longue durée* in Braudelian terms (Braudel 1980). Second, the economy and practice of pearling is in itself interesting and specific to the region both historically and ethnographically. And third, it provides a necessary and useful historical background to the development of socio-cultural structures of the Gulf, due to the social system of the economy itself and the status of merchant families in particular. This article, therefore, includes these three fields by briefly presenting the history of four selected pearl merchant families, by giving a review of historical references of pearling in the Gulf, and by discussing the social structure of the pearl economy.

The study is based on research in Bahrain. Bahrain is singled out because it used to be the centre of pearl trade in the Gulf. Moreover it is currently on the forefront of political reforms in the region, inviting a broader population to take part in the development of society through the (re)establishment of *Shura* and *Majlis*, ie. an appointed and an elected chamber of parliament.[1] In this light, structures and developments of political participation is an important study, and especially the historical and present role of prominent families.

This particular field study was carried out in September and October 2006. I interviewed around 20 descendants of pearl merchant families, focusing on the role of these families in the Gulf society in the past as well as in the present.[2] These interviews provided a lot of information, not only about these families and the structures of an Arab Gulf society, but also on the structures and history of the pearl economy; hence this broad article. The article has the form of a report, as it was originally done for Moesgård Museum in preparation of new transhistorical exhibitions in the museum. A new exhibition building will host a permanent exhibition about the Gulf and is planned to open in 2012.[3]

Change and continuity for the tawawesh

> *Pearl fishing is the premier industry of the Persian Gulf; it is, besides being the occupation most peculiar to that region, the principal or only source of wealth among the residents of the Arabian side. Were the supply of pearls to fail, the trade of Kuwait would be severely crippled, while that of Bahrain might – it is estimated – be reduced to about one fifth of its present dimensions, and the ports of Trucial 'Oman, which have no other resources, would practically cease to exist.* (Lorimer 1908: 2220)

Usually when discussing the development of the Gulf, people focus on the great transformations of the oil economy, and for very good reason. Oil, when it began to provide revenues from approximately the mid 20th century, has transformed some very poor societies into some of the richest in the world (Zahlan 1998; Dresch 2005). It has crucially enforced the long history of geopolitical importance of the waterway linking the Indian Ocean to the Fertile Crescent and thus to the Mediterranean world. However, though on a different scale, oil took over just decades after another important and prosperous economy, pearling, had suffered a dramatic collapse. The industrialisation of the cultured

Pearling and Pearl Merchants in Bahrain

historical continuities and transformations in the Gulf

We are all, from the highest to the lowest, slaves of one master: Pearl
Mohammed bin Thani, Sheikh in Doha, 1863
(Palgrave 1865)

...Not even the most optimistic think that the pearl business will ever again become what it was in the past, when both Arabs and Europeans made huge fortunes out of Bahrain pearls. **(Belgrave 1937:52)**

The tawawesh families have more or less ended.. as a power. Because their power was derived from their financial strength. Once the financial strength is weakened so the influence is weakened. Now the influence will shift to families with a sort of modern avenues of trade... Where the money is, the power is, the influence is. It is as simple as that. **(Personal Interview with Jawad al-Orayed, descendant of a pearl merchant family, now deputy prime minister in Bahrain, 2006)**

This article seeks to provide an overview of the historical importance of pearl fishing and trading in the Arab Gulf and to discuss its continuous impact on present society. Thus, it aims to further the understanding of links between the past and present of social and cultural structures in the Gulf. The focus is on the economic resource that was most important to the societies before the twentieth-century discovery of oil. This resource is the natural pearl, the small gemstone produced inside the oyster shell, living in abundance in the shallow, warm waters of the Gulf. For centuries, most probably millennia, pearls were the gateway to the international market for the Gulf inhabitants. This was creating the social structure of the societies, making a few people rich and powerful – especially the *tawawesh* (sing. *tawash*) or pearl merchants in focus of this study - and the lives of the broad population dependent on the catch of the season and the conjunctures of the world market. In this way little has changed in the Gulf, distinguished today by its richness on oil and its authoritarian political system. However, as Jill Crystal points out in a study of merchants and rulers in Kuwait and Qatar (1990), before the coming of oil the ruling families were quite dependent on the merchant class in terms of customs, taxes and loans and therefore also advice and political backing. Thus, merchants were also an important part of the political structure.

The story of pearling has interesting perspectives for at least three different, but interrelated reasons that I will discuss in this article. First, it provides an example of a long historical continuity of economic, social and

Pearling and Pearl Merchants in Bahrain

historical continuities and transformations in the Gulf

Thomas Fibiger

University of Aarhus, Denmark

مقاربات

مقاربات

الدين والمجتمع في بادية الإمارات: رؤية أنثروبولوجية

عبد الله عبد الرحمن يتيم

أنثروبولوجي وأكاديمي من البحرين

الدين والمجتمع في بادية الإمارات:
رؤية أنثروبولوجية

عبد الله عبد الرحمن يتيم

المقدمة :

من الأمور اللافتة للنظر عند دراسة البِنى الاجتماعية لمجتمع مثل الإمارات العربية المتحدة خلال أواخر القرن التاسع عشر وبواكير القرن العشرين، أن تلك البنى لا تُبدي من السمات كتلك المتأصلة في البنى الاجتماعية للمجتمعات المجاورة له مثل: عُمان واليمن والسعودية.[١] إذ نجد أن الإباضية والزيدية والوهابية في البلدان والمجتمعات آنفة الذكر كنظم ثيوقراطية كانت تشكل جزءاً من الحياة اليومية وكذلك من بنى السلطة، بل هي أيضاً جزءٌ من الممارسة الدينية والاجتماعية. إن الملاحظة الآنفة الذكر، تقودنا إلى استنتاج مُفاده: أن تاريخ البنى الاجتماعية في الإمارات لم يخضع للمسار، أو المسارات، التي مرت بها بنى تلك المجتمعات؛ بل على العكس مما سبق نجد أن «الإمارة»، بوصفها نمطاً مبكراً للنظام السياسي في الإمارات، قد منح فئاتها الحاكمة المتمثلة في الشيوخ والأمراء دوراً أكبر وسلطة أعظم مقارنةً بالبلدان المجاورة، ونتيجة لذلك حظيّ رجال الدين في الإمارات بدور سياسي أقل أهمية.

ربّما كانت الأسباب الكامنة وراء هذا الدور الأقل أهمية الذي حظيّ به رجال الدين في تاريخ الإمارات الحديث كثيرة، منها على سبيل المثال: غياب نظام سياسي مركزي في البلاد بأسرها؛ فالحرب الأهلية التي مرت بها عُمان في القرن الثامن عشر، بما فيها الإمارات العربية المتحدة الحالية، وبخاصة الحروب المتتالية بين أكبر حلفين قبليين فيها، أي الهناوية والغافرية، أدت إلى ظهور العديد من الإمارات المتفاوتة من حيث حجمها الطبيعي وثقلها السياسي. وبينما عمدت الإباضية والزيدية والوهابية إلى توحيد بلدانها من خلال فرض هيمنتها على جماعاتها القبلية وخصومها إلى الحد الذي تمكنت من فرض سياسة تتجه إلى فرض أنظمة سياسية مركزية ، نجد أن الإمارات، من ناحية أخرى، خاضت سلسلة من الانقسامات التي ولدت بدورها العديد من الإمارات المتناثرة في طول البلاد وعرضها.

قد تعدّ هذه السمات واحدة من الاتجاهات العامة للبنى الاجتماعية والثقافية في الإمارات، لاسيّما عند مقارنتها ببنى بعض المجتمعات الأخرى في الجزيرة العربية.إن السؤال الجدير بالطرح في هذا الصدد هو: إذا كان لرجال الدين في الإباضية والزيدية والوهابية دورٌ مهمٌ وتاريخيٌّ في مجتمعاتهم، لماذا افتقد نظراؤهم في الإمارات إلى مثل هذا الدور؟ وإذا علمنا أن الجواب هو بالنفي، فما الدور الذي لعبوه إذن في ظل غياب نظام سياسيٍ مركزي واحد ؟ أشارت بعض الدراسات المهمة التي أُجريت مؤخراً في موضوع تاريخ التحولات الاجتماعية والسياسية في الإمارات إلى الدور الملحوظ الذي مارسته النُخب الدينية في مثل هذه التحولات ومن ضمنهم قُضاة الشّرّع، مثلاً، في المدن الساحلية.[٢] وبالنتيجة، ألمحت هذه الدراسات إلى ضرورة أن ننظر إلى هذا النوع من الأدوار بوصفها واحدة من المصادر الأصيلة في صيرورات التحول تلك. كما تشير دراستنا الراهنة، ومن منطلق نتائجها الإثنوغرافية، إلى إمكانية

أن تكشف المزيد من البحوث الإثنوغرافية والتاريخية في مختلف ثقافات الإمـارات ومجتمعاتها، بما فيها تلك المتعلقة بمنطقة الجبال والصحراء والساحل، عن المزيد من الجوانب المتعلقة بممارسات السلطة الدينية الإسلامية.

وانطلاقاً من عملي الحقلي الإثنوغرافي في أحد المجتمعات الإماراتية ؛ في سلسلة جبال الحجر تحديداً، أي مجتمع «أهل الحَيَر» فإن الدراسة الراهنة تهدف إلى تسليط بعض الضوء على دور السلطة الدينية الإسلامية،التي تتخذ من المدينة قاعدة لها، في الحياة السياسية والثقافية لبدو الحَيَر في المنطقة الجبلية. ولما كانت هذه المشكلة قد استقطبت اهتماماً ملحوظاً في النظرية الأنثروبولوجية والدراسات الإثنوغرافية، كان لزاماً علينا التوسع في إطارها النظري قبل الشروع في طرح إشكاليتنا الراهنة.

ما الأمر المهم أنثروبولوجياً هنا؟

أرغـب، بـدءاً، في القول إنني وجدت أن الضبط الاجتماعي والسلطة هما السياقان الأكـثر مناسبة لدراسة دور قاضي الشّرْع في الحَيَر، إلا أن مجرد الادعاء بهذا القول قد يوقعني في إشكال، ألاوهو أن المشكلة التي تتصدى لها هذه الدراسة ليست بالجديدة تماماً، بل إن العديد من جوانبها طالتها كتابات الأنثروبولوجيين الـذين عملوا في مجتمعات الشرق الأوسـط، وكان للمحصلات التي خرجوا بها أثـراً في تشكيل نظرية وممارسة تخص الظواهر التي تمت دراستها تحديداً. ولهذا السبب سيكون من المهم جدا أن نـرى الكيفية التي يمكن أن ترتبط بها إشكاليتنا الإثنوغرافية التي تخص مجتمع الإمارات بالمشكلات الأخرى التي درسها أنثروبولوجيو الشرق الأوسط. [٣]

لابد من الإشارة هنا إلى أن بعض المجتمعات القَبَلية الإسلامية التي درسها أنثروبولوجيون، مثل إيفانز بريتشارد وإرنست غيلنر في شمال أفريقيا، وفريدرك بارث وأكبر سيد أحمد في شمال غرب باكستان، وأوين لويس في الصومال، وعبدالله بوجره في جنوب اليمن،قد أمدتنـي بمعـارف غنية مـن الناحية الأنثروبولوجية عن بعض السمات المهمة التي تتصف بها السلطة والضبط الاجتماعي في المجتمعات الإسلامية؛[٤] إذ نجد في هذه المجتمعات أن ممارسة الزعامة والسلطة دائماً متجسدة في بِدْنات قبلية تمتد بنسبها القرابي إلى الرسول، صلى الله عليه وسلم،وتحظى مثل هذه البِدْنـات في المجتمعات القبلية الإسلامية بمعاملة تتسم بقدر كبير من القدسية مكنتهم من التمتع بمنزلة اجتماعية رفيعة. جعلت زعماء هـذه البدنات بالغي التأثير والسلطة في مجتمعاتهم. ويبدو جلياً أيضاً أنهم عززوا لأنفسهم سلطة تقبلها جميع الجماعات القبلية في مجتمعاتهم؛ ونتيجة لهذا الـدور أصبح لهم تأثيرٌ كبيرٌ في ترسيخ دعائم الضبط الاجتماعي والمحافظة على النظام الاجتماعي. ويتضح كذلك أن ما يجعل سلطة هؤلاء الزعماء المحليين مشروعة هو أولاً موقعهم في التنظيم الاجتماعي بوصفهم أعضاء في بدنات قبلية تتمتع بنسب مقدس، وثانياً نسق المعتقدات في المجتمع الذي يمنح رجال الدين المقدسين منزلة خاصة.

وإذا مـا تخطينا تخوم منظور المدرسة البنائية الـوظيفـيـة الـبريـطـانـيـة إلى مـنـظـور مـدرسـة الفعل الاجتماعي،سنجد عندئذ أن مفهوم الدين لدى أبرز أساتذة هـذه المدرسة وهـو الأنثروبولوجي الأمريكي، كـلـيـفـرد غـيرتـز،مـن الاتجـاهـات الـمـؤثـرة في حقل أنثروبـولـوجـيـا الـديـن عـامـة وأنـثروبـولـوجـيـا الإسلام خاصة، إذ نجد أنه على العكس من المقاربات السالفة الذكر،والتي عكفت على دراساتها المدرسة البريطانية ممثلة في نظرية الانـقـسـامـات القبلية والـمـحـددات الإيكولوجية، والعلاقات الديناميكية، والدين بوصفه سلطة لتكريس الضبط الاجتماعي، نجد أن كليفرد غيرتز يستمد مفهومه عن الإسـلام من رؤيته للدين بوصفه «مهماً من الناحية السوسيولوجية ... ليس لأنه

يصف النسق الاجتماعي ... بل لأنه، مثله مثل البيئة والسلطة السياسية والثروة والإلزام القضائي والوجدان الشخصي والإحساس بالجمال، بل إنه يُشكّل ذلك النسق».[٥] وهكذا فإن الدين، حسب غيرتز، لا يصف الكيفية التي يعمل بها النسق الاجتماعي فحسب، بل إنه يؤثر فيه أيضاً مثلما تفعل العوامل الأخرى مثل البيئة والسلطة السياسية و... إلخ.

والأهم من كل ذلك أن غيرتز يتعامل مع الدين بوصفه نسقاً ثقافياً وبوصفه أيضاً نسقاً للمعاني كذلك،[٦] وبناءً عليه ينبغي على الأنثروبولوجي، تبعاً لما يراه غيرتز، أن يقوم عند دراسة الدين، بتحليل «نسق المعنى المتجسد في الرموز التي تؤلف الدين تحديداً، وعليه ثانياً أن يربط هذه الأنساق بالبنى الاجتماعية والصيرورة السيكولوجية.» [٧]

ويعتقد غيرتز أيضاً أن بمقدور البعد الثقافي في الدين أن يكشف لنا عن نسق الحياة، وطريقة الاتصال، والموقف من الحياة،[٨] كما يشدد على أهمية أن نعدّ الدين بصفته «منظوراً دينياً، نمط رؤية ... طريقة خاصة في النظر إلى الحياة وأسلوباً خاصاً في فهم العالم»[٩] . ولهذا السبب يؤكد غيرتز أنه لا يمكن فهم الدين ضمن سياقه المناسب إلا من خلال «الوصف المكثّف» للنسق الثقافي في الدين. ولذلك نرى غيرتز يتطرق في كتابه «الإسلام الملاحظ» إلى ضرورة اتخاذ خطوات معينة بغية خلق فهم أفضل للدين في السياقات المحلية،[١٠] بما فيها «وصف الطيف الواسع من الأشكال التي تجلى عبرها الدين، وكشف النقاب عن القوى التي تقوم بخلق أو تغيير أو تدمير تلك الأشكال، والعمل كذلك على تقويم تأثيراتها المتنوعة وبحسب سلوك الناس في الحياة اليومية». [١١]

حظيت مقاربة غيرتز، في الآونة الأخيرة، بتقدير كبير من طلابه الذين عملوا على مواصلة عملهم الميداني الإثنوغرافي في مختلف المجتمعات الإسلامية. فعلى العكس من إيفانز بريتشارد وطلابه الذين رأوا أن المشكلة تكمن في سياق العلاقة بين الإسلام والقبلية، لم يهتم طلاب غيرتز بالأفراد بوصفهم فاعلين في المجتمع فحسب، بل أبدوا عميق اهتمامهم بالمعاني الرمزية للأفعال الاجتماعية والكيفية التي ينظر بها العامة من أفراد القبيلة إلى الإسلام. وحسب هؤلاء الطلاب الباحثون فإنه في حالة الكشف عن هذا المعنى الرمزي سيتم فهم النسق الثقافي للإسلام بصورة أفضل. وكانت هذه، مثلاً، مقاربة ديل إيكلمان في كتابه «الإسلام في المغرب» عندما درس دور سلطة الإسلام الدينية في أحد المزارات الصوفية التقليدية في مدينة بوجاد في المغرب. [١٢]

وعلى الصعيد النظري نفسه، عمد أنثروبولوجي آخر مثل، لورنس روزين، إلى تطبيق هذه المفاهيم في دراسته للمجتمع الإسلامي في مدينة «سفرو» في المغرب بغية التعرف على الكيفية التي يتمكن من خلالها المسلم العادي من الإمساك بالواقع الاجتماعي.[١٣] ولعل أكثر الدراسات صلة بمفهوم الضبط الاجتماعي بين طلاب غيرتز، هي تلك التي قام بها برنكلي ميسيك عن اليمن؛ فقد وجد أن دور المفتي في حل مشكلات المسلمين اليومية مكنته من لعب دور المؤول الثقافي الأصيل للنصوص الشّرعية الإسلامية. [١٤] كما وجد أن المفتي اليمني يعمل بصفته وسيطاً بين المسلم العادي في المجتمع والقاضي الشّرعي في المحكمة الشّرعية، وفي ضوء ذلك يستمد المفتي قوته وسلطته من تأويل النصوص الشّرعية الأمر الذي يؤدي إلى فض النزاعات بين الناس قبل وصولها إلى المحكمة.

وأخيراً، وعلى الصعيد ذاته، درس ريتشارد أنطوان أهمية السلطة الدينية من خلال تقصيٍّ دور القاضي الشّرعي في إحدى المجتمعات القروية القبلية في الأردن، ورأى أن القاضي يعمل بصفته وسيطاً ثقافياً فيتاح له إحداث التغييرات في قيم القرية عن طريق دوره في المحكمة الشّرعية. ويُطالب القاضي، من خلال فضه للنزاعات، بتأويل القوانين الشّرعية أو ملاءمتها

أو تسويتها لتتوافق مع مشكلات الناس اليومية، وهو بذلك يتسبب في إحداث التغييرات على المجتمع وعلى القوانين الشّرْعية أيضاً. (١٥)

وإذا ما قارنا الأمثلة الإثنوغرافية المذكورة أعلاه بحالتنا الراهنة في الحَيَر الإماراتي، سيتضح لنا عدداً من الملاحظات الهامة. فعلى سبيل المثال إن المشكلة التي نواجهها هنا، ولاسيما بين طلاب مدرسة الأنثروبولوجيا الاجتماعية البريطانية، هي أن معظم الدراسات الأنثروبولوجية تستمد أمثلتها من مناطق إثنوغرافية يمارس فيها السادة أو الأولياء دور السلطة والزعامة في النسق القبلي الانقسامي. والسؤال الذي يمكن طرحه هنا هو: ما الحال التي يمكن أن تكون عليها الأمور في بعض المجتمعات القبلية الإسلامية الأخرى كتلك التي لا يوجد فيها سادة أو أولياء؟ كيف سيتسنى للسلطة، حينذاك، أن تؤسس شرعيتها ؟ هل الدور الذي تمارسه سلطة بلا نسَب قرابي يرتبط بالسادة أو الأولياء في حالة هذه المجتمعات سيكون أقل من ذلك الذي يُمارَس في المجتمعات السابقة التي درسها الأنثروبولوجيون ؟

إن المنطقة التي أجريتُ فيها عملي الحقلي الإثنوغرافي،أي حَيَر الإمارات، فضلاً عن مناطق أخرى في الشرق الأوسط كتلك التي درسها أنثروبولوجيون آخرون مثل: طلال أسد، وريتشارد أنطوان، ودونالد كول، ووليام لانكيستر،والتي امتازت جميعها بعدم وجود سادة أو أولياء يؤدون وظيفة الزعامة والسلطة، ومع ذلك استمر الدور القوي الذي تمارسه الزعامة المحلية من خلال رجال القبيلة أو رجال الدين. (١٦) فعلى سبيل المثال، لا يوجد في المجتمعات القبلية في الإمارات أي جماعات أو أفراد يدعون أو يلعبون دور السادة أو الأولياء، بل على العكس من ذلك تخضع تلك المجتمعات لحكم الشيوخ الذين يتصرفون بصفتهم زعماء وحكاماً للمنطقة. ولهؤلاء الشيوخ ممثلون محليون معظمهم من زعماء القبائل أو العشائر المحلية. وفي بعض المجتمعات يعمد الشيخ إلى تعيين ولاةٍ يتصرفون كممثلين عنه. ولا يستمد الشيوخ هنا سلطتهم من الولاية أو السيادة بل يرتكز مصدر سلطتهم على الشجاعة والكرم، وعلى سُمعتهم كزعماء يتميزون بممارسة الحكمة في الأزمات والحروب. ولهذا يُنظر إلى القبائل التي ينتمي إليها هؤلاء الشيوخ على أنها من القبائل النبيلة ويتم التعامل معها على هذا الأساس.

ويتمتع الشيوخ بسلطة كبيرة وبشعبية واسعة في مجتمعاتهم. وكعلامة على شعبيتهم، مثلاً، فإن أفراد القبيلة يسمون هؤلاء الشيوخ بأسمائهم المجردة أثناء أحاديثهم عنهم فيقولون، مثلاً، سالم أو ناصر أو عبد الله ولا يقولون الشيخ سالم أو الشيخ ناصر مثلما يفعل بقية أبناء الخليج العربي.

وثَمةَ سمة مثيرة أخرى تتصف بها سلطة الشيوخ في الإمارات، وهي أنه بينما يتمتع مثل هؤلاء الشيوخ بدورٍ مُؤثرٍ في الحياة السياسية في القرى القبلية، إلا أنهم لا يقيمون في تلك القرى بل يعيشون في مدن ساحلية مثل: أبوظبي، ودبي، والشارقة، والفجيرة . وهكذا ترسخ منذ منتصف القرن الثامن عشر واقع أن الشيوخ يعيشون في المدن بينما يعيش أتباعهم في الصحارى أو الجبال منذ أن تولى الشيوخ السلطة.

وهناك كذلك سمة أخرى مهمة يتسم بها واقع وممارسة السلطة في المجتمعات القبلية في الإمارات، وهي أنه بينما ينعدم وجود السادة والأولياء الذين يمارسون دورهم بصفتهم سلطة دينية، تتألف هذه السلطة بالدرجة الأولى من رجال الدين الأتقياء الذين لم يكتسبوا منزلتهم الدينية عن طريق الوراثة، كما هو الحال مع الأولياء والسادة، بل عبر دراسة العلوم الدينية أو بسبب تقواهم وورعهم الديني. ويستطيع رجل الدين، تبعاً لصفاته الشخصية ومهاراته، احتلال مستوى أعلى في السُلّم فيصبح «شَرْع» أو مستوى أقل يكون «مُطَوَّع» للقرية. ونجد في تاريخ الإمارات أن أغزر رجال الدين علماً، مثل القضاة والمشرعين، جاءوا من المدن. (١٧) وهكذا كانت المحاكم الشّرْعية، وحتى

عهد قريب، تدار أساساً من قضاة يتخذون من المدن مراكزاً لهم،[١٨] بينما تركت القُرى القَبَلية في الهامش بأيدي رجال دين القرية ليقيموا الصلاة ويُلقوا الخطب والمواعظ وغيرها من الفُروض والواجبات الدينية.

يعرض المجتمع الإسلامي القَبَلي في الإمارات تحدياً جديراً بالدراسة، هذا التحدي يتمثل في إشكالية العلاقة بين السلطتين السياسية والدينية، التي تمارس هيمنتها من مركزها في المدن من ناحية، والمجتمعات القَبَلية عند الهامش التي تضم رجال القبيلة، من ناحية أخرى. وسؤالي هنا هو: كيف واصلت هاتان السلطتان، السياسية والدينية، المحافظة على دورها ونفوذها في هذه المجتمعات على الرغم من الاعتقاد الذي ينظر إلى المجتمعات القَبَلية في الهامش بأنها في صراع مستمر مع الدولة أو السلطة المركزية؟ لقد فسر أحد الأنثروبولوجيين المشكلة بقوله: «إن وجهة النظر الأكثر شيوعاً هي تلك التي تنظر إلى الاثنين من منظور الثنائيات البسيطة بوصفها تمثل مبادئ للتنظيم الاجتماعي والسياسي مختلفة جذرياً. ووفق هذا النموذج، تكون القبيلة والدولة على علاقة تعارض وصدام دائمين؛ فكلاهما معرضتان للتهديد من خلال العصيان، عموماً، ومحاولات الدولة المركزية للحد من تمرد رجال القبيلة، حيث يعد ذلك من أهم الموضوعات في تاريخ المنطقة»[١٩]. ولهذا السبب نريد في حالتنا هذه أن تكون دراستنا مقصورة على إحدى هاتين السلطتين، وأعني بها السلطة الدينية، حيث أرغب في إيضاح الكيفية التي حاز بها القاضي الشّرْعي في المدن القوة والسلطة في القرى القبلية في الهامش، وكيف تمكنت المؤسسة الدينية من تزويد القاضي بالسلطة والقوة اللازمتين للتدخل في النزاعات المحلية في القرية،بل إصدار الأحكام القضائية فيها.

الحَيَر:

ولكي نضع أهل الحَيَر في سياقهم الاجتماعي والثقافي الملائم، وللبرهنة على تميّز ثقافتهم الفرعية مقارنة بغيرهم في بقية مناطق الإمارات، سأقدم وصفاً لبيئة الحجر يهدف إلى توضيح أثر مثل هذه البيئة على أنساقها الثقافية والاجتماعية.

يُعدّ الحَيَر، في الإمارات، جزءاً من منطقة أوسع تعرف باسم «جبال الحِجر»، وهي منطقة تتألف من سلسلة جبلية تغطي منطقة مساحتها ٠٠٠ ٣٥ كيلو متر مربع تقع إلى الجنوب الشرقي من شبه الجزيرة العربية. ويمتد سهل الحَيَر من المنحدرات الحادة في مضيق هرمز في الشمال الشرقي إلى منطقة راس الحد جنوب شرقي سلطنة عُمان. أما سهل الجبل الأخضر الذي يصل ارتفاعه إلى ٠٠٠ ٣ متر فوق مستوى سطح البحر، فيقسم السلسلة الجبلية إلى منطقتين هما الحِجر الشرقية والحِجر الغربية. وتقع معظم سلسلة جبال الحِجر الشرقية والغربية في أراضي عُمان ولا تمتد سوى سلسلة صغيرة من سلسلة جبال الحِجر الغربية إلى الإمارات. ويشكل الجزء الذي يقع في أراضي الإمارات نسبة العُشر من إجمالي سلسلة جبال الحِجر. وتنقسم سلسلة جبال الحِجر، إقليمياً، بين سلطنة عُمان والإمارات.ويحتل الجزء الذي يقع في أراضي الإمارات الجزء الجنوبي الشرقي من البلاد، وتتقاسمه الإمارات السبع التي تتألف منها الدولة، وبذلك يصبح لكل إمارة من الإمارات السبع حصة جغرافية وسكانية من منطقة الحَيَر.

وقد مارس الحَيَر تأثيراً قوياً في مجتمع الإمارات وثقافتها، وذلك بسبب طبيعة وخصائص الحَيَر الإيكولوجية، ولذلك شكل الحَيَر مجتمعاً يختلف عن المجتمع الصحراوي (الظاهرة) وعن المجتمع الساحلي(الباطنة). كما شكلت القُرى والمدن الساحلية، من الناحية التقليدية، مجتمعاً يعتمد على التجارة والصيد وكان مفتوحاً على اتصالات مباشرة بالثقافات الأجنبية مثل الفارسية والهندية والأفريقية. هذا الموقع الجغرافي منح المنطقة الساحلية القدرة على الهيمنة وبالتالي أتاح

لها تلعب دور المركز. ومن ناحية أخرى، صار للمنطقة الصحراوية طابعها الخاص ؛ فبسبب تمتعها بمساحة رملية كبيرة صارت بمثابة وطن للقبائل التي تمتهن رعي الجمال والتي يشكل سكانها وقبائلها الدعامة الأساسية للشيوخ حكام هذه المراكز. ومقارنة بالمناطق الصحراوية والساحلية، شكل الحَيَر مجتمعاً وثقافة كانت، ولا تزال، تختلف بصورة ملحوظة عن المنطقتين الأخريين. يتألف مجتمع الحَيَر من قبائل ليست من سكان المدن ولا من بدو الصحراء. ويشكل أهل الحَيَر في الإمارات وفي سلطنة عُمان كذلك، جزءاً من قبائل يعتمد بعضها على الرعي الجبلي ويعتمد بعضها الآخر على الزراعة أو كليهما معاً.

ومن قبائل الحَيَر المختلفة التي تسكن سلسلة جبال الحِجر نجد قبائل الشرقيين، التي تُعد من أكبر القبائل. ويشكل الشرقيون الذين يسكنون منطقة الحِجر الجبلية جزءاً من حلف الشرقيين لإمارة الفجيرة، ويمكن تقسيمهم، عموماً، إلى مجموعتين مميزتين ؛ مجموعة تعيش في المدن والقرى الصغيرة في المنطقة الساحلية لإمارة الفجيرة وهم من سكان المدن والقرويين، أي أهل الباطنة، ومجموعة ثانية تشكل ثلثي الإمارة تعيش في جبال الحِجر. ويعرف سكان هذه المنطقة بـ «أهل الحَيَر» وهم من قبائل المنطقة الجبلية. ويعيش الشرقيون بصورة متفرقة بين بعض الوديان في ذلك الجزء من سلسلة الحِجر الجبلية الواقع تحت سيادة إمارة الفجيرة. ومن هذه الوديان وادي حام الذي يعد من أكثر الوديان أهمية إستراتيجياً وإقليمياً.

أما من الناحية الجغرافية، فينتمي الحَيَر إلى بيئة المنطقة الجافة ذات التضاريس القاحلة جداً، وتهيمن على جبال المنطقة الصخور البركانية الجرداء والدكناء اللون، وغالباً ما تعمل الفيضانات اللامنتظمة على ترسب التربة الخصبة في التجاويف الصغيرة الحاوية على المياه الموجودة في المنحدرات. أما التربة فمالحة وطينية حمراء ذات نتوءات بارزة، إلا أنه وبسبب ندرتها وخصوبتها، إضافة إلى التعرية التي تتعرض لها بفعل عاملي الرياح والفيضانات أصبحت عزيزة على نفوس القرويين. في الغالب يظل الحَيَر جافاً في معظم أوقات السنة باستثناء بعض الأمطار التي تتساقط خلال أشهر محدودة جداً. وهو محاط بجبال عالية ومنحدرة، ويختلف ارتفاع هذه الجبال من الشمال إلى الجنوب. هذا وتقع أعلى الجبال في الشمال، حيث يصل ارتفاعها إلى ٢٠٠٠ متر فوق مستوى سطح البحر، أما جبال الجنوب فيتراوح ارتفاعها بين ١٠٠٠متر - ١٥٠٠ متر. يصل معدل تساقط الأمطار الكلي في منطقة الحَيَر إلى ١٤٠ملم سنوياً. [٢٠] ولا يعتمد الحَيَر على المطر مباشرة، كما لا تُروى المحاصيل الشتوية للقرية بالأمطار بل تعتمد القرى على مخزون المياه الجوفية في قيعان الأودية. ويروي القرويون مزارعهم وبساتينهم باستخدام نظم القنوات الجوفية المعروفة بـ «الأفلاج». وتتنوع المنتجات الزراعية بحسب المواسم، فيزرع الفلاح، على مدار السنة، محاصيل مثل: التبغ، والذُرة والحِنطة والشعير والدخن والعلف في فصل الشتاء، والتمور والمانجو والليمون في فصل الصيف. ويشتهر الحَيَر أيضاً بالمواشي كالماعز الجبلي والأغنام والجِمال، وأنواع قليلة من المواشي المحلية.

الطقوس والمعتقدات:

عليّ الانتقال الآن إلى نسق المعتقدات الخاص بأهل الحَيَر. وهنا، في هذه المنطقة، يتمكن كل من القاضي الشّرْعي الذي يسكن المدينة وأهل الحَيَر في المنطقة الجبلية من إيجاد أرضية مشتركة للحوار. وهنا أيضاً في هذا المكان يجد شخص قادم من مكان بعيد مثل القاضي الشّرعية والقوة لسلطته. ومن خلال وصفي لنسق المعتقدات الإسلامية عند أهل الحَيَر، ولكي أوضح نوع البيئة التي ينبغي أن يعمل فيها، سأحاول إيجاد توازن بين مفهوم الإسلام الرسمي ومفهوم الإسلام العملي.

من المعروف أن أهل الحَيَر هم من بين الجماعات القبلية الأولى في الجزيرة العربية التي تبنت الإسلام ديناً وطريقة حياة بعد القرن السادس بعد الميلاد. واليوم، لا يختلف أهل الحَيَر في ممارستهم للطقوس والشعائر الإسلامية اختلافاً كبيراً عن أي مجتمع إسلامي قبلي آخر يضم جماعات مختلطة من الفلاحين وبدو الجبال. وأعني بذلك أن للإسلام تأثيراً كبيراً في قيم ومعتقدات أهل الحَيَر.تُشكّل شخصية النبي محمد، صلى الله عليه وسلم، ونهجه عنصراً مهماً في النموذج المثالي لأهل الحَيَر؛ فمثلاً، يتمثّل أحد جوانب إعجابهم بالنبي محمد صلى الله عليه وسلم باتباع سنّة إطلاق اللِّحى الطويلة ليظهروا أنهم متبعون لنهجه من حيث رجولته وورعه، تماماً مثلما يختتم كل شعراء أهل الحَيَر قصائدهم الشعرية بذكر اسم النبي عليه الصلاة والسلام.

وتُعدّ قبائل الحَيَر، من حيث المبدأ، من المسلمين السنّة، بينهم قبائل أو فئات قليلة تتبع المذهب الشافعي بينما يتمسك الآخرون بالمذهب الحنبلي ؛ فقبائل مثل الكنود، والجلايلة، وبني كعب، والصفدانة، والعبادلة، تتبع المذهب الشافعي، أما قبائل أخرى مثل الزيود، واليمامحة، والدهامنة، والزحوم، والحفتيات، والصريدات، فيتبعون المذهب الحنبلي. وتوجد، عموماً، اختلافات قليلة جداً في ممارساتهم لطقوس هذين المذهبين.

يُقيم أهل الحَيَر، ممن يتبعون المذهبين الشافعي والحنبلي، صلاتهم في مساجد مشتركة ويدفنون موتاهم كذلك في مقابر مشتركة. وهم لايختلفون في الطقوس الأخرى التي يؤدونها في دورة حياتهم، مثل الولادة والختان والزواج والموت، والشعائر الأخرى، المتعلقة بالطهارة والاجتناب.ويؤدي أهل الحَيَر، من المذهبين الشافعي والحنبلي،صلاتهم مجتمعين خلف إمام واحد مشترك، مثلما ينظر في نزاعاتهم المتعلقة بالزواج أو الطلاق أو الميراث قاضي شَرع واحد. كما يحتفل كلا المذهبين بمولد النبي محمد عليه الصلاة والسلام، وهي من المناسبات الدينية التي يلتمسون فيها المغفرة والرحمة بالدعاء للموتى والمرضى ولمن هم في دور النقاهة، أو للتعبير عن الفرحة المشتركة بإنجاب طفل بعد سنوات طويلة من الانتظار،ولكن هناك أعداداً كبيرةً من الحنابلة في المدن الحضرية للإمارات، على سبيل المثال، لا يحتفلون بمولد النبي محمد صلى الله عليه وسلم، بل يعّدون ذلك بِدعة.

يحتفل أهل الحَيَر بميلاد أول طفل ويُسعدون بذلك كثيراً خاصة إذا كان المولود ذكراً، ويحتفلون بميلاد كل مولود جديد بذبح خروف أو ماعز له بعد مُضي أسبوع على ولادته، ويطلقون على هذه الشعيرة تسمية «العقيقة» إذ يوزعون لحم الذبيحة المقدس عادة على الأقارب والجيران ويطبخون قسماً منه للوليمة أو يعدون وليمة أخرى للرجال بعد مرور بضعة أيام. ولا يحدث اتصال جنسي بين الزوجين إلا بعد مرور أربعين يوماً على ولادة الطفل. وعلى الأم أن تطهر جسدها بمسحوق مصنوع من أوراق شجرة السِّدِّر بعد أخذ هذه الأوراق إلى المُطَوّع ليقرأ عليها آيات من القرآن للبركة فتستخدمه الأم لتنظيف شعرها وجسدها قبل أن ترتدي الملابس الجديدة. وفي اليوم التالي، تُعلن الأم عن تطهرها وإتمامها مدة الأربعين يوماً بإعداد وليمة تدعو لها نساء الحي تُطلق عليها تسمية «الأربعين». وفي اليوم نفسه، يتم حلق شعر الصبي أو الصبية بالكامل، ويعدون شعر الطفل المحلوق جزءاً من شعائر التطهر.

أما الخِتان فيعدّ الطقس الثاني في دورة الحياة، ويخضع له الذكور والإناث. فعندما تبلغ الفتاة السنة من عمرها، تُؤخذ إلى امرأة متخصصة تُحدث لها شقّاً صغيراً في الجزء الأعلى من فرجها لا يسمح بخروج سوى القليل من الدم. تتم عملية ختان الفتيات بتكتم وبلا مراسيم احتفال، أما ختان الفتيان، فيقيمون له احتفالاً كبيراً ويعدون له وليمة يدعى لها أهل القرية كلهم. يتم ختان الفتيان، أحياناً، بين سِنّي الرابعة

والعاشرة. ومنذ أواخر السبعينات من القرن الماضي، صار ختان الفتيان كلهم يتم في مستشفيات المدينة. ويُعدّ ختان الفتيان والفتيات من طُقوس التطهر التي ينبغي أن يخضع لها كل طفل حديث الولادة.

لا تُقام لسن البلوغ أية طقوس احتفال عامة، عدا حالة وصول الفتيات لسن البلوغ ؛ إذ تأمر الأمهات بناتهن بتطهير أجسادهن، ولاسيما شعر رؤوسهن، عند انتهاء الحيض. وحينما تحيض الفتاة للمرة الأولى، تعمد الأم إلى إخبار الأب بأن ابنتهما قد أنهت فترة الطفولة «كَسَرَت». وحالما تصل الفتاة لهذه السن عليها الامتناع تماماً عن الاحتكاك بغير المحارم قبل زواجها وبعده. ولا توجد فترة طويلة بين بلوغ الفتاة وزواجها ؛ إذ حالما يعرفون أنها «كَسَرَت» يتم تهيئتها عندئذ للاقتران بزوج مناسب. وتتزوج معظم الفتيات في سن الخامسة عشرة، ومنذ اليوم الأول لزواجها تبدأ المرأة بتغطية وجهها بما يعرف محلياً بـ «البُرْقع».

يتأخر الاحتفال ببلوغ الصبي قليلاً ؛ حتى يصل إلى سن البلوغ في الخامسة عشرة من عمره. ويتضمن هذا الاحتفال اختيار زوجة مناسبة له ؛ ويتزوج الفتيان بين سِنّيِ الخامسة عشرة والثامنة عشرة. ويُعدّ الزواج في دورة الحياة هذه إعلاناً اجتماعياً عن حقيقة وصول الفتى إلى سن الرشد والرجولة. وفي هذه المرحلة، يعتني الفتى كثيراً بذقنه.

عندما يموت شخص في الحَيَر، رجل أو امرأة، تتم عملية تطهيره طقسياً بغسله بالماء مع مسحوق السِّدْر؛ ويقوم بعملية الغسل والتطهير للميت بنو جنسه. ثم يغطى بكفن أبيض، يُؤخذ بعدها إلى المسجد لتقام عليه صلاة الميت ليُحمل إلى المقبرة «المدينة» حيث يدفنه الرجال. وينبغي أن تتم مراسم الدفن خلال النهار، ثم بعد ذلك تقام في الليل وليمة «وِحْشه» لأهالي القرية كلهم، ويستمر العزاء أسبوعاً. وتخضع الزوجة التي فقدت زوجها إلى فترة عزل تامة «دين» حيث تعزل نفسها في بيتها مدة تسعين يوماً. ويحق لها خلال هذه المدة أن ترى أولادها وبناتها وعدداً قليلاً من محارمها من الأقارب، على أن العار سيلحق بهذه المرأة إذا ما خرجت من بيتها خلال مدة الدين هذه، لكن من وجهة أخرى يحق لها، بعد انقضاء مدة الدين، الزواج بشخص آخر إذا أرادت ذلك ورغبت في استمرار حياتها بشكل طبيعي.

وبعيداً عن الطقوس ذات الصلة بدورة الحياة لدى أهل الحَيَر، يُعدّ الحسد جزءاً من معتقداتهم الشعبية والدينية التي يؤمنون بها بشدة ويسمونه محلياً «العين»، كما يعتقدون بالسحر والشعوذة؛ بالرغم من أن السِحر محرم وممقوت في القرآن، إلا أنهم يعتقدون أن بعض الأزمات التي تصيبهم ربما تكون بسبب السحر. ويرتبط الاعتقاد بوجود السحر باعتقادات أخرى مثل الاعتقاد بوجود الجن. ووفقاً لما ورد في القرآن الكريم ومعتقدات أهل الحَيَر، يوجد نوعان من الجن ؛ الأول صالح، والآخر مُؤذٍ «مُو صالح». ومن يمارس السِحر والشعوذة يكون على علاقة بالجن، ويستطيع أن يوجههم للقيام بعمل خير أو شر. أما الأشخاص الذين يعدّون أنفسهم ضحايا السِحر أو الحَسد فيلجأون إلى المَطَوّع أو العرّاف «الباصِر» الذي يستخدم طرائق مختلفة مثل قراءة آيات قرآنية على المريض الذي يعد ضحية الحَسد، أو يستعمل العِرافة ليُبطل مفعول الأذى الذي سببه الجن غير الصالح، المُرسل من قبل الساحر. كما يؤمن أهل الحَيَر بأن عدداً من المناطق والأماكن في الوديان مسكونة بجن غير صالح، وبأن هؤلاء الجن يسكنون القرى ليلاً. ولذلك يوصون أطفالهم بضرورة العودة إلى البيت قبل مغيب الشمس، وينصحونهم كذلك بعدم اللعب أو البقاء في أزقة الوديان. ويرون دائماً أن الأطفال الذين يمرضون فجأة من دون سبب واضح هم بالضرورة من ضحايا الجن أو الحسد. ولإبعاد الجن والحَسد عن أفراد العائلة، تعمد الأمهات، عادة، إلى حرق كميات كبيرة من البخور في البيت عند مغيب الشمس.

وثمة نوع شائع من الجن يُصيب أهل الحَيَر أو يؤثر في صحتهم وهو «الزار» ، ومعظم الذين يتعرضون للإصابة به من الرجال والنساء البالغين. يمكن أن يكون الزار في الشخص نتيجة كونه مسكوناً بجني صالح أو غير صالح. ويُعدُّ «الخدّام»، ذوو البشرة السوداء المنحدرون من أصل العبيد،من أكثر الناس الذين يستخدمون الزار كمعالجين للمرضى. ويمكن أن يكون ضحايا الزار من كلا الجنسين ومن أية منزلة اجتماعية. ويقوم المعالجون «الأُبَـوَه» بإعداد جلسات خاصة لمرضاهم «العّيال»، إلا أن المسكونين بالزار من الممكن أن يتلبسهم الجن أثناء عزف الموسيقى أو أثناء رقصة«الرّزْفة» في حفلات الزفاف وكذلك أثناء تلاوتهم للمدائح النبوية في احتفالات الميلاد.

ولا تعدّ الطقوس والمعرفة ذات العلاقة بالممارسات الدينية متطورة عند أهل الحَيَر، كما هي عليه عند سكان الحضر من الرجال الورعين في المدن الساحلية؛ فالبيئة القاسية وغياب التعليم جعل مجتمع الحَيَر مفتقداً للشخصيات الدينية البارزة، ولذلك لا تعدو ممارساتهم الدينية الصورة المبسطة والعملية للمُثُل الإسلامية. وهذا لا يعني ما تكرره الكتابات الإثنوغرافية، الخاصة بالبدو العرب وأهل القبائل الإسلامية، من أن أهل الحَيَر متهاونون في فروضهم ومعتقداتهم الدينية. ملاحظاتي عن أهل الحَيَر مختلفة تماماً ؛ فقد لاحظت أنهم لم يستعملوا الصخور أو الطين في بنائهم للمساجد إلا في الآونة الأخيرة وما زالت مقابرهم حتى الآن بلا زخارف. وأكثر ما تكون مساجدهم مجرد قطعة أرض خالية من كل شيء تحيطها أحجار صغيرة بالقرب من بيت الأمير أو في ضواحي القرية حيث تقام فيها صلاة الجمعة والعيدين. وأثناء إقامتي في أحد الوديان، أصدر والي إحدى القُرى أمره إلى«البِيادير» بتنظيف المساجد مرتين، مرة قبل انتهاء رمضان ، أي قبل عيد الفطر بأيام قليلة، ومرة أخرى قبل عيد الأضحى.

في السنوات الأخيرة، أي منذ السبعيات من القرن الماضي، أصبح في كل قرية في الوادي مسجد رئيس بمنارة متوسطة الارتفاع، يستعمله الأهالي لإقامة صلاة وخطبة الجمعة وكذلك لإقامة الصلوات الخمس اليومية، وهناك القليل من المساجد بلا منارات. وتتألف هذه المساجد الصغيرة، بصفة عامة من غرفة صغيرة للصلاة، وعادة ما تبنى على نفقة الوجهاء من الزعامات المحلية. وتخلو هذه المساجد وكذلك المساجد القديمة من أية زخارف، كذلك لا يوجد أولياء أو عائلات من أهل العلم تسيطر على بوصفها مراكز دينية، كما هو الحال في أمكنة أخرى من المجتمعات القبلية الإسلامية، ومع ذلك تظل الحياة الدينية في القرى نشطة جداً، حيث تمتلئ معظم المساجد بالرجال والصبيان خلال إقامة الصلاة اليومية. وقد يقل عدد المصلين عند صلاتي الظهر أو العصر، نظراً لانشغال الرجال في حقولهم أو بساتينهم أو لوجودهم في المدن، وخلاف ذلك تكون المساجد مكتظة بالمصلين.

أهل الحَيَر صارمون جداً في أداء فروض صلاتهم ؛ إذ يشجّع الآباء أبناءهم على الذهاب معهم إلى المسجد في أوقات الصلاة. ولا يعدّ الذهاب إلى المسجد أيام الجُمع والأعياد فرضاً دينياً فقط، بل واجباً اجتماعياً أيضاً. وفي الأعياد، يلتقي أهل الحَيَر ببعضهم ويستقبلون ضيوفهم في اليوم الأول في الساحات الأمامية للمساجد، ثم يدعونهم إلى حضور الوليمة أو للالتقاء في مناسبة اجتماعية في بيوتهم في الأيام التالية. وتجري العادة، مثلاً، بعد انتهاء صلاة الجمعة والعيدين أن ينتظر الأمير والوالي بقرب مدخل المسجد لتلقي تهاني القرويين بالمناسبة.

ومن أركان الإسلام الخمسة التي يُؤمن بها أهل الحَيَر، إلى جانب الإيمان بالله ووحدانيته وإقامة الصلاة، صوم رمضان. ويمتنع الناس كلهم، عدا الأطفال الصِغار، والنساء في فترة الحيض، عن الأكل والشُرب والاتصال الجنسي بين الزوجين. كما يمتنع الناس كذلك عن المقابلات الاجتماعية والزيارات والعمل

الشاق في الحقل أثناء النهار. بعد مغيب الشمس، يقضي القرويون، ولاسيما الرجال، أوقاتهم في المساجد لإقامة صلاة التراويح. وخلال هذا الشهر، يُقدم الوجهاء، مثل الولاة وأسياد الحي، الولائم اليومية للقرويين، كما يقوم أفرادٌ آخرون من القرية بدعوة هؤلاء الوجهاء للضيافة. أما أصحاب الأراضي ومالكوها الذين يوقفون بعضاً من أشجار النخيل المزروعة كنوع من الزكاة «الفِطْرة» فإنهم يوزعون تمور تلك النخيل أو ما يقابلها من حنطة على الجيران والأقارب في القرية.

أما بالنسبة للزكاة بصفتها ركناً رابعاً للإسلام، فلا يزال عددٌ كبير من أهل الحَيَر يقوم بتأديتها، بل ويعدّونها طريقة لتطهير أموالهم ومآكلهم وجعلها حلالاً. ويعتقد أهل الحَيَر أنهم إذا لم يجعلوا الأرض التي يمتلكونها وماشيتهم حلالاً، من خلال دفع الزكاة، فسيكون واردهم من هذه الأرض والمواشي حراماً. وقد تكون من التَبِعات الأخرى على الممتنع عن دفع الزكاة أن الله سيمحق البركة من بقية أرضه وماشيته. وقد اعتاد الوالي جباية زكاة المواشي حتى أواخر الستينات من القرن الماضي، ولا تزال زكاة التمور مفروضة على الأرض بموجب نظام حِيازة الأرض وافلمحاصصة «البيدَرَة»، في حين ما عادت تُجبى زكاة التبغ بل تُرك الأمر منوطاً بمالكيها أو أصحاب الحيازات. واليوم، زاد تحول الزكاة إلى واحدة من مسؤوليات الفرد الدينية التي ينبغي له أن يؤديها. وفي الوقت الذي كانت فيه الزكاة، قبل بِضع سنين، تُجمع وتُرسل إلى حاكم الإمارة نجد اليوم أن الوالي يقوم بجمعها وتوزيعها على العائلات المعوزة في القرية. وتوجد في كل بستان تقليدي، في الحَيَر، أشجار نخيل يُراوح عددها بين النخلة الواحدة إلى أربع نخلات يهبها أصحابها لأغراض دينية، وتكون إما للمارة «السّبِيل» أو لدفع الفطرة في شهر رمضان. كما تتم هبة بساتين ومزارع كاملة للوقف. ومن خلال تقديم مثل هذه الهبات يسعى أصحاب الأراضي ومالكوها إلى جلب البركة لأنفسهم وعائلاتهم ولتطهير أموالهم.

يُعد الحج الجانب الأخير من ممارسات الإسلام الرسمية ؛ إنه الركن الخامس من أركان الإسلام. كان الحج، وحتى عهد قريب، مقصوراً على عائلات الحَيَر الثرية. وبسبب ربط الحَيَر بطريق عام في العقود القليلة الماضية، أصبح بمقدور الكثير من رجّال القبائل الذهاب إلى مكة مرة أو مرتين خلال حياتهم. ويقوم مُتعهد الحُجاج بإعداد حافلات لنقلهم من القرى في الوديان إلى المدن، حيث يمكنهم بعد ذلك من السفر إلى جِدة ومن ثَمّ يستقلون الحافلات إلى مكة والمدينة. ويُفضل بعض الحجاج السفر بالعربات عبر الطريق الصحراوي، لينالوا حسب اعتقادهم أعظم الأجر من الله في حجهم هذا.

يحتفل أهل الحَيَر بعيد الأضحى في وديانهم، بينما يحتفل أقاربهم من الحجاج في مكة، ويُعد العاشر من ذي الحجة علامة على قدسية هذا الشهر.ومن بين الذين يؤدون فريضة الحج، يُعد كبار السن من الرجال والنساء الأكثر عدداً، وبأدائهم لفريضةالحج يكونون قد أنهوا بعضاً من طقوس العبور المحلية لانتقالهم للفئة الاجتماعية التي تعدت مرحلة الشباب. ويكتسب الفرد الذي أدى مناسك الحج لقب «حاج» الذي يعطيه مكانة متميزة بين أهل القرية الأكبر سِناً وحكمة. ومع أن اكتساب اللقب يُعدّ جزءاً من الطقوس الإسلامية لأهل الحَيَر، إلا أنه يمنح حامله المكانة والنفوذ الاجتماعي الذي يمكنه من شغل مكانة رفيعة المستوى في القرية. واليوم، يندر أن نجد زعيماً محلياً في أي وادٍ من أودية الحَيَر لم يُؤدّ فريضةالحج.

وإلى جانب الاحتفال بعيد الأضحى بوصفه شكلاً من الطقوس الدينية يحتفل أهل الحَيَر فيه بقدسية هذا الشهر، نراهم يحتفلون أيضاً بعودة أقاربهم من الحج وذلك من خلال زيارتهم وتهنئتهم لأدائهم مناسك الحج. وتُزين بيوت الحجاج، عادة، بعلم الدولة احتفالاً بعودتهم. وبعد أيام من رجوعهم، تقام وليمة لأهالي القرية كلهم ويقدمون لزائريهم الهدايا مثل السّبُحَ

والغُتَر الرجالية والطاقيّات. كما يجلب الحجاج معهم بعض الصور لمكة والمدينة ولوحات من الآيات القرآنية ليعلقوها في غرفة الضيوف من الرجال.

وتكاد تكون المعرفة الدينية المتقدمة بين أهل الحَيَر معدومة ؛ ففي الماضي، يمكن عّد الذين يجيدون قراءة القرآن على الأصابع. ويعمد رجال الحَيَر الأثرياء إلى جلب معلم قرآن مُتخصِّص ليعلم أبناءهم المعارف عبر دراسة القرآن. بينما ظل بقية رجال الحَيَر ونسائها أميين حتى مطلع السبعينات من القرن الماضي، حينما بدأ الجيل الجديد من الفِتيان والفتيات الالتحاق بالمدارس. ويشجع الآباء أبناء هذا الجيل كثيراً على دراسة القرآن من أجل إمامة رجال الحي أثناء الصلاة. وفي بيئة تتميز بالأمية مثل هذه، يحظى المتعلمون وأهل العلم «المطاوِعة» أو العرافون «الباصرون: باصر للمذكر، باصرة للمؤنث» وكذلك الذين بلغوا مستويات متقدمة في العلوم الدينية والشريعة الإسلامية بتأثير وقوة فاعلين، وبذلك تكون لهم سلطة أكبر. وتميل طقوس أهل الحَيَر الإسلامية ومعتقداتهم إلى إنتاج متخصصين ومحترفين يزعمون أنهم ذوو قدرات عرفانية، مثل الباصر ووالد الزار، أو بسبب معرفتهم المتفوقة، مثل الشّرْع والمُطَوّع، أو بسبب ميزاتهم وإمكانياتهم الشخصية.

قضاة المدن وأئمة القرى :

يُعدّ «الشّـرْع» رتبة من الوظائف الدينية، وتُعدّ وظيفته الدينية، مقارنة بممارسي الوظائف الدينية الآخرين، هي الأعلى من حيث السلطة والقوة. يُطلق أهل الحَيَر تسمية الشّرْع على قضاتهم الإسلاميين وينادون القاضي بلفظة « شيخ» حينما يخاطبونه أو يتحدثون معه شخصيًا. لكنهم في محادثاتهم اليومية يطلقون تسمية «شَرْع» على القاضي وعلى المحكمة الشّرْعية معاً. ولذلك تُعدّ كلمة الشّرْع إحالة إلى نوع من السلطة، مثلما تعني أيضاً القوانين والأحكام الإسلامية.

يستمد الشّرْع سلطته وشرعيته من القرآن والسنة النبوية؛ فهو رجل مقتدر ومتمكن بسبب تدريبه الديني الرسمي الذي يجعله يفرق بين الحلال والحرام ويهدي الناس إلى الطريق الواجب اتباعه. ويتمتع الشّرْع بموقع متفوق من حيث السلطة والقوة أكبر من موقع المُطَوّع بسبب طول فترة تعليمه الديني، التي قد تستمر سنين عديدة.

وبخلاف المُطَوّع، يتصرف الشّرْع بطريقة متحفظة جداً ورسمية في علاقاته الاجتماعية بالناس. كما تعني مكانته، بوصفه أعلى سلطة دينية، أن يعامله الناس باحترام ووقار ؛ فهو ليس مثل المُطَوّع القروي العادي الذي يختلط بالقرويين في الحياة اليومية ويتبادل الطرائف معهم، بل عادة ما يكون رجلاً طاعناً بالسن أمضى معظم حياته في تعلم الدين ويكرس نفسه لخدمة الإسلام. ويرى أهل الحَيَر أن الشّرْع هو الذي يقرر كون هذا الأمر حراماً وذاك حلالاً، وبالنتيجة فهم يحترمون مشورته ويأخذون بها.

تُعدّ مشاركة الشّرْع في الحياة اليومية لأهل الحَيَر أمراً مُهماً جداً يختلف تماماً عن دور المُطَوّع، فعلى المستوى السياسي المحلي للقرية، قد يجد المُطَوّع نفسه مغموراً في دور الوسيط لحل الخصومات المحلية، لكنه لا يستطيع أن يُلزم المتخاصمين بقبول التسوية التي يقترحها، في حين يتمتع الشّرْع بسلطة أكبر، كما يحظى بالسلطة التي تؤهله للتصرف بصفة مؤسسة شَرعية رسمية. ولهذا فإنه حالما تُرفع له أية قضية فإنه يحلها إما بالصلح أو بحُكم رسمي يتم التوصل إليه مع الشّرْع الذي يمتلك بطبيعته سلطة كافية لتطبيقه. وبينما يتصرف الشّرْع كمفتٍ من خلال تقديم فتاويه، فإنه يعمل أيضاً بصفة قاضٍ ويمارس تأثيراً كبيراً في حياة القرية. وكمثالٍ على قوة سلطته وتأثيره تلك الفتوى التي أصدرها لرجال القرية بخصوص تنقيب الآثار على يد فريق من علماء الآثار الأجانب الذين بدأوا التنقيب، خلال شهر يناير ١٩٨٨، في المقابر التي يعود تاريخها إلى ألف سنةٍ قبل الميلاد في إحدى ضواحي قرى الحَيَر.

وفي هذه القضية تحديداً أصدر الشّرْع فتوى أعلن فيها أن التنقيب عن الآثار حلال ما دامت المقابر لا تخص المسلمين وما دامت المنطقة التي تكون فيها الآثار ليست جزءاً من أوقاف المسلمين. وقد أنهت الفتوى جدلاً دار بين الرجال الذين اعتادوا الحضور يومياً إلى غرفة الضيوف الخاصة بالوالي.

يلتقي الشّرْع بالقرويين في محكمته في المدينة، ويلعب دوراً فعالاً بوصفه أعلى سلطة دينية. يزور أهل الحَيَر محكمته طلباً للمشورة والنصح في الأمور الخاصة والعامة. ويذهبون طوعاً أو يوصيهم الشيخ بالذهاب إليه من أجل خصوماتهم. قد تكون القضية بسيطة مثل تحرير عقد الزواج، أو معقدة مثل توزيع الإرث أو تطليق الزوجات المكرهات على الزواج أوالمضطهدات من قبل الزوج، ولذلك لا توجد حدود لنوع القضية التي يعالجها الشّرْع أو لحدود سلطته على الأطراف المتنازعة.

ومن المظاهر الأخرى لنفوذ وسلطة الشّرْع وتأثيره، إيجاده الحلول للعديد من النزاعات على الأراضي والخلافات الزوجية في مختلف القرى. وتعرض هذه القضايا كلها على الشّرْع لمعرفة أحكامه الشّرْعية وفق الشريعة الإسلامية، أي «حكم الشّرْع» حسب تعبير أهل الحَيَر. ويُنهي أهل الحَيَر جدالاتهم، عادة، بتحدي أحد الأطراف للآخر لرفع القضية إلى الشّرْع إذا ظن بصواب فعله. والعبارة الشائعة المستخدمة هنا هي «بيني وبينك الشّرْع» أو «قل ما شئت لكن الشّرْع هو الذي سيقرر إن كان ما قمت به حلالاً أو حراماً».

وإذا لم تتأكّد للقرويين الشّرْعيةُ الدينيةُ لموقف أو سلوك معين، فإنك غالباً ما تسمعهم يقولون «خليك بعيد بمعرفة الحلال من الشّرْع». وقد يستشير ابن الحَيَر أي قاضٍ يشاء فيه، لكنه حينما يحتاج إلى حكم شَرعي في خلافٍ ما، يلجأ إلى الشّرْع الذي يعمل ضمن هيئة الفقه والسيادة في الإمارة التي ينتمي لها هذا الفرد والقاضي. وفي أكثر الحالات يذهب أهل الحَيَر إلى الشّرْع الموجود في أقرب مدينة ساحلية، مثل الفجيرة، كلبا، خور فكان، دبا، أو يذهب إلى المدن، مثل الشارقة، دبي، عَجمان، راس الخيمة. وبينما كان القضاة، في السنوات التي سبقت السبعينات من القرن الماضي، يؤدون مهامهم القضائية في منازلهم أو في مجلس الشيخ الحاكم، ينبغي على القضاة كلهم، اليوم، تنفيذ واجباتهم في بناية جديدة في المدينة يتم تصميمها مكاناً للمحكمة الشّرْعية. ولا يزال أغلب قضاة الشّرْع الآن يستخدمون منازلهم خصوصاً بين الصلوات أو بعدها لإصدار الفتاوى أو للإجابة عن سؤال ما، بينما تحُال القضايا الخطيرة إلى المحكمة.

ولابد لي، قبل التفصيل في الموضوع، من العودة إلى موضوع هؤلاء القضاة أشخاصاً وتاريخاً. فطوال التاريخ، المذكور، لوادي حام، والوديان الرئيسة الأخرى في الحَيَر، ظل الشّرْع يقيم في المدن حيث يعيش الشيخ الحاكم. لم يكن ثمة شّرْع متزوجاً من أي من قرى وادي حام أو يعيش فيها؛ قد يأتي الشّرْع لواد ما للزيارة أو بصحبة الشيخ لكن عمله يتطلب منه البقاء في المدينة.

اكتسب الكثير من الرجال الذين يقومون بوظيفة القاضي الشّرْعي معرفتهم وتدريبهم بدايةً من المدن البعيدة التابعة للإمارات مثل الشارقة أو رأس الخيمة. وتلقى أهل العلم معارف الفقه الإسلامي على أيدي علماء كانوا يأتون من السعودية وبلاد فارس ؛ إذ يقوم العلماء السعوديون بتدريسهم وفقاً للمذهب الحنبلي، وتعاليم الإمام محمد بن عبدالوهاب، وابن تيمية، في حين يقوم علماء فارس بتدريسهم وفقاً للمذهب الشافعي. وفي بداية القرن العشرين توجه عدد من طلاب العلوم الدينية، ممن أصبحوا بعد ذلك قضاة للشّرْع في مدن ومناطق متفرقة من الإمارات، إلى مراكز دينية مختلفة في السعودية وبلاد فارس للحصول على المعارف الدينية المتطورة والتدرب عليها. [٢١]

وكان للمدن الكبيرة الواقعة على الساحل الشرقي، خاصة تلك التي يزورها أهل الحَيَر بصورة منتظمة،

قضاة للشّرّع من أصول غير إماراتية أحياناً. ففي منطقة الشميلية، ولاسيما في مدنها الساحلية مثل خورفكان، ودبا، والفجيرة، لعب، ولا يزال، بعض علماء الدين السعوديين والعرب من أهل فارس دور قضاة الشّرّع منذ عدة عقود. فمثلاً، كان القاضي الشّرّعي للشرقيين في الفجيرة، المعيّن من قبل شيخ الشرقيين آنذاك، حمد بن عبدالله الشرقي، منذ أواخر الثلاثينات وحتى أواخر الخمسينات من القرن الماضي هو الشيخ عيسى بن موسى، وهو عالم دين وفقيه متضلّع من بلاد فارس وكانت لديه معرفة كبيرة بأمور الشّرّع.

وحينما كبر الشيخ عيسى بن موسى وتقاعد عن عمله كشَرّع، ولم يخلفه أحد في الفجيرة، لجأ الشرقيون وأهل الحَيَر إلى قضاة الشّرّع في المدن الأخرى من الشميلية مثل كلبا، وخورفكان، ودبا. وفي كلبا، قام الشّرّع المحلي، الشيخ حمد بن فلاو، بمهام قاضي الشّرّع لمدة من الزمن. وقد تلقى الشيخ حمد بن فلاو تعليمه الديني، في الشارقة وبعدها في قطر، وكان ذلك وفق منهج العلماء الوهابيين في السعودية، وتلامذتهم من الحنابلة في الإمارات من الذين عرفوا محلياً بـ «الموحدين».

أما في خورفكان، فقد مارس دور القاضي الشّرّعي الشيخ أحمد بن حسن والشيخ أحمد بن عبد الله، وهما من أحفاد العرب المهاجرين من فارس، تدربا سابقاً في بلاد فارس ثم أكملا تعليمهما على أيدي علماء من السعودية في الشارقة. وحينما تقاعد الشيخ حمد بن فلاو، قاضي الشّرّع في كلبا آنذاك، توجّه للعيش في رأس الخيمة، وحل محله الشيخ أحمد بن حسن ؛ القاضي الشّرّعي في خورفكان ليدير محكمة كلبا الشّرّعية مرتين في الأسبوع. وقد اعتاد الشيخ أحمد بن حسن السفر من خورفكان إلى كلبا في تلك الأيام لهذا الغرض. وفي مدينة مربح، إحدى قرى الفجيرة الساحلية، عمل هناك قاض آخر هو الشيخ راشد بن حسن،وهو من أصول عرب فارس، وقد ظل يقوم بمهام الشّرّع حتى وفاته عام ١٩٦٧م.

وفي أواخر الستينات من القرن الماضي، عين شيخ الشرقيين قُضاة شَرّع سعوديين كان أحدهما الشيخ عبد الكريم الشيحا، حيث عمل بصفته كبير القضاة ويساعده في عمله قضاة أصغر منه سناً. وكان الشيخ محمد الدخيل أول قاضٍ خلال المرحلة الأولى من عملي الحقلي الإثنوغرافي (١٩٨٧- ١٩٨٨م). بمثابة مساعد قاضٍ للشيخ عبدالكريم وتدرب كلاهما في السعودية وحصلا على تعليمهما الديني هناك.

والسبب الأكثر وضوحاً في وجود قضاة الشّرّع من فارس والسعودية في الإمارات الشمالية عموماً، وفي منطقة الشميلية على وجه التحديد، هو أن السعودية وفارس كانتا من المراكز الرئيسة للتدريب الديني لعدة قرون، ولم تكن الوجهة إلى اليمن أو عُمان، بسبب وجود الزيدية في الأولى والإباضية في الثانية، أمراً مرغوباً فيه، في أوائل القرن العشرين.كان المتاح أمام عالم الدين في الإمارات، بصفته مسلماً سنياً، خيار الذهاب إلى أقرب بلدين مجاورين له من أجل الحصول على تعليمه الديني؛ وهما السعودية من ناحية وفارس من ناحية أخرى. وفي يومنا هذا، تناقص وجود وتأثير قضاة الشّرّع من عرب فارس بصورة ملحوظة في الإمارات الشمالية مما ترك السلطة الدينية العليا للشّرّع بأيدي الأغلبية المكونة من الفقهاء السعوديين. وتلقى معظم الفقهاء السعوديين تعليمهم الديني في الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة في السعودية.

بعد تلك الخلفية المختصرة التي قدمناها للقضاة والشّرّع في الشميلية، سننتقل الآن لإيضاح دورهم من خلال الوصف الإثنوغرافي للمحكمة الشّرّعية. سأوضح دور القاضي الشّرّعي ونوع الخلافات والنزعات التي سعى لحلها أو إصدار الاحكام فيها، مع تقديم مثال لاحدى الحالات العملية التي نظر فيها الشّرّع. وآمل أن أوفق في إيضاح الكيفية التي يقوم بها قاضي الشّرّع بالتوسط بين عادات أهل الحَيَر وأعرافهم وتقاليدهم المحلية من

جهة، وبين التراث الفقهي والشّرْعي الإسلامي من جهة أخرى، وكيف يتيح كل ذلك للشّرْع إحداث التغييرات في عاداتهم وثقافتهم من جهة أخرى.لقد ارتبطت تجاربي الشخصية والميدانية ارتباطاً كبيراً بقضاة الشّرْع بالمحاكم الشّرْعية في دبا، وكلبا، والفجيرة، وخورفكان، ولذلك سأختار إحداها للتوضيح.

محكمة وقاضي كلبا:

تُعدّ المحكمة الشّرْعية في كلبا من المحاكم الرئيسية في هذه المنطقة من الإمارات، وتوجد محاكم إسلامية أخرى في المنطقة الشمالية منها تعمل إما يومياً أو مرة واحدة في الأسبوع، أما محكمة كلبا فتعمل يومياً. (٢٢) شيدت المحكمة على أرض تبلغ مساحتها عشرة آلاف متر مربع، وذلك بالقرب من الديوان الأميري ومبنى البلدية. فوق البوابة الرئيسة للمحكمة توجد لوحة بيضاء مكتوب عليها بالعربية وباللون الأسود عبارة «محكمة كلبا الشّرْعية».

يتألف مبنى المحكمة من قاعة رئيسة ومكاتب للقضاة تحتل حوالي ثلث مساحة المحكمة، أما المساحة المتبقية، فقد تم استغلالها في بناء مسجد خاص بالمحكمة وموقف للسيارات. يتكون مبنى المحكمة من طابقين، خُصص جزء كبير من الطابق الأرضي مكتباً لكبير القضاة، ويضم أيضاً قاعة لجلسات المحكمة تبلغ مساحتها ٦٠٠ متر مربع، كما توجد منطقة مساحتها ١٦٠٠ متر مربع مخصصة للانتظار، بالإضافة إلى مكتب للتسجيل والاستقبال. وهناك أيضاً غرفة لانتظار الرجال تشتمل على غرفة أصغر ومعزولة خاصة بالنساء. كما توجد كذلك غرفة للسجلات والأرشيف ومرافق صحية. أما الطابق الثاني، فيضم مكتبين، يُستعمل الأول كقاعة محكمة خاصة بصغار القضاة، وبجانبها مكتب مخصص لمقابلة النساء في حالة جلسات الاستماع الخاصة جداً.

واعتاد الشّرْع، قبل السبعينات من القرن الماضي، إقامة المحكمة في غرفة الضيوف في منزله أو يعقد الجلسة في مجلس الشيخ. ولم يحتفظ القضاة السابقون بالوثائق القانونية الصادرة عنهم، وإنما كانت تسلم للمتخاصمين. وقد خصّصت المحكمة، منذ السبعينات من القرن الماضي، موظفاً يدون القضايا في سجل خاص بكل قضية ليقوم الشّرْع بعد ذلك بدراستها. واليوم، يقوم كاتبان بمساعدة القضاة إضافة إلى شرطيين وساعٍ واحد.

تستمر ساعات العمل في المحكمة بين الساعة السابعة والنصف صباحاً حتى الواحدة والنصف ظهراً. وينتظر الرجال والنساء ممن لديهم معاملات أو قضايا تنظر فيها المحكمة في قاعات منفصلة. يصل القاضي عادة حوالي الساعة الثامنة صباحاً ويحييه الحضور وقوفاً عند مدخل المحكمة، تاركاً خلفه حذاءه ثم يدخل غرفة المحكمة. ويعدّ خلع الأحذية بالنسبة للشّرْع وكل من في القاعة، من علامات احترام المحكمة. ولهذا ينبغي لكل من يأتي إلى قاعة المحكمة أن يدخل بقدمين عاريتين.

توجد منضدتان في غرفة المحكمة؛ واحدة كبيرة للشّرْع وأخرى صغيرة للكاتب. وحول جوانب الغرفة الثلاثة الأخرى هناك صفان من الكراسي. و توجد أمام مكتب الشّرْع أربعة كراس متراصة مخصصة لجلوس المتخاصمين أو مقدمي الشكاوى لعرض قضاياهم. توجد خلف القاضي خزانة كبيرة للكتب، مزدحمة بكتب دينية مختلفة عن الإسلام، وبجوارها صُفّتْ الكثير من التقاويم الإسلامية القديمة والحديثة، ويتم تعليق التقاويم الحديثة على الرفوف.

وما إن يدخل الشّرْع قاعة المحكمة حتى يدخل بعده الحضور كلهم. وقبل أن يبدأ بسَماع القضية الأولى، يقضي القليل من الوقت في توقيع الوثائق الصادرة عنه حديثاً. وبينما هو يوقع وينظر إلى الأوراق، يردد التسبيحات بصوت مرتفع، ثم ينادي على المدعي الأول أو صاحب القضية أو الملتمس ليمثل أمامه جالساً.

تُعرض القضايا في المحكمة ويتم الاستماع إليها

عَلناً، وبمقدور بقية الحضور الجلوس والاستماع إلى وقائع القضية. وفي الكثير من القضايا يدعو الشّرْع بقية الحاضرين للمساعدة في الصلح أو لحسم الخلاف قبل أن يدرسه هو ويصدر حُكماً فيه. وعلى أية حال فإن القضايا التي تستدعي حضور النساء والتعامل مع الأمور الخاصة جداً، مثل العلاقات الجنسية بين الزوجين، يستمع إليها الشّرْع عادة في مكتب خاص. ويعمد القاضي أثناء جلسات المحكمة المنعقدة إلى التخفيف من جدية القضية بطرح بعض الطرائف على الحاضرين وسرد القصص المسلية أو إبداء بعض التعليقات الطريفة بخصوص القضايا المعروضة عليه، وقد يستمد قصصاً من التاريخ، ويطلب من الساعي، مراراً، تقديم الشاي. وفي غضون ذلك يمنح المدّعين فرصة الاتعاظ من طرائفه وقصصه، كما يشجع الحاضرين على إقناع المدّعين بالصفَح والصُلح.

يستعمل الشّرْع لغة مميزة جداً؛ فهو يتكلم اللهجة المحلية لكن تطغى على حديثه المصطلحات العربية الفصيحة. وعند الساعة الثانية عشرة ظهراً تقريباً يُنهي الشّرْع جلسته مؤقتاً، ليذهب مع موظفي المحكمة والحضور إلى مسجد المحكمة لأداء صلاة الظهر، ولتبدأ الجلسة مرة أخرى حال انتهاء الصلاة وتستمر بعد ذلك حتى الواحدة والنصف بعد الظهر.

لا توجد قواعد مكتوبة تخص إجراءات المحكمة الشّرْعية ؛ فالشّرْع يصغي إلى المدعي ثم يعطي المدعى عليه فرصة للإجابة. ولا يتم توكيل محامٍ لأي من المدّعين بل يُتوقع من الشّرْع أن يمارس دورَ القاضي والمحامي معاً. وفي الجلسات التي حضرتها مع كبير القضاة والقاضي الأصغر، وجدت أنهم قد يطلبون الشهادة، بعد سماعهم لكلا الطرفين، إذا ما اعتقدوا بأهمية وخطورة القضية المعروضة. وعند وجود الشهود في المحكمة، يتمُّ استدعاؤهم للشهادة في الحال، أما في حالة عدم وجودهم، فيطلب الشّرْع من المدّعين إحضارهم إلى المحكمة، ويُعاد فتح القضية مرة أخرى حالما يصل الشهود إلى المحكمة. ويدرس الشّرْع قضايا المدّعين الذين يعرضونها مباشرة عليه في المحكمة، إما باتفاق الطرفين المتنازعين، أو بمبادرة أحد الأطراف المتنازعة؛ على أن هناك قضايا تحُال للشّرْع إمّا عن طريق ديوان الحاكم، أو الشرطة، أو إدارة الأراضي بالبلدية. بعض القضايا التي لاتحمل صفة النزاع، بل تكون من النوع المباشر مثل إصدار شهادة الميلاد، ونقل الملكية، ومعاملات الطلاق والزواج، وتسجيل الصفقات التجارية في المحكمة.

فهذه القضايا ليس فيها مدّعون بل يدرسها الشّرْع في الحال بالاستعانة بالشهود، ومن ثم يصدر أمر المحكمة لإثبات شّرْعية القضية. وهناك قضايا تتصف بانتهاكها للشريعة الإسلامية، بوضوح صارخ، مثل تجاهل الشريعة في عقد الزواج أو الطلاق، أو ارتكاب الزنى أو التوزيع الخاطئ وغير الشرعي للميراث. ويدرس الشّرْع هذه القضايا بالاستماع إلى المدّعين وإلى الشهود ويعلن حُكمه في القضية عند وجودهم في الجلسة نفسها. يهدف حكم الشّرْع في مثل هذه الحالات إلى حسم الأمور بالحلال، وإلى الحيلولة دون وقوع الحرام في المجتمع الإسلامي، مثلما يهدف إلى تأديب من ينتهك الشريعة جهلاً أو عن نية مبيتة.

وتُحل قضايا الادعاء التي يعرضها المدّعون على الشّرْع بطريقة مشابهة للقضايا أعلاه ؛ إذ يمنحهم الشّرْع وقتاً كافياً لمناقشة مشكلاتهم شريطة وجود الشهود. وتُعدّ الشهادة، بالنسبة للشّرْع، الدعامة الأساسية لإصدار الحكم، ذلك أن الإسلام يمنح شهادة المسلم قيمة كبرى، إذ أن شهادة المسلم دليلٌ على إيمانه. ولذلك عندما يقدم المدّعون دعاواهم واتهاماتهم للقاضي فإنه يأمر بحضور الشاهد ليدلي بشهادته بوصفها عاملاً حاسماً في إصدار حكمه على القضية. ولا يتسرع الشّرْع في إصدار حكمه في القضية بل يُقدم فرصاً كثيرة للتوصل إلى الصلح بين المتخاصمين. وفي مناسبات كثيرة، يطلب من شهود القضية الجلوس

معه لرسم خطة الصلح أو قد يدعو إلى محكمته وجهاء قرية أو مدينة المدّعين للتوصل إلى الصلح.

وفي أكثر القضايا المقدمة إلى المحكمة الشّرْعية في المدينة، والتي شهدتها بنفسي، يحاول الشّرْع أن يتوصل إلى الصلح من خلال جهود وجُهاء القرية، إذا حُسمت الكثير من الخلافات والنزاعات الزوجية وقضايا الأراضي في منطقة الحَيَر بهذه الطريقة. وفي حالة فشل مثل هذه المحاولات، يلجأ الشّرْع إلى وضع اللوم على المدّعين لأنهم سمحوا بنمو الكراهية والضغينة بينهم. عندما يبذل الشّرْع جهده للتوصل إلى الصلح وحسم القضية أو يعلن حكمه الشّرْعي فيها فإنه يلجأ إلى أهل الحَيَر من خلال مناشدتهم بوصفهم مسلمين صالحين يتبعون دين نبيهم، محمد صلى الله عليه وسلم، كما يناشد فيهم أعراف وقيم القبيلة وعاداتها وتقاليدها النبيلة، المعروفة محلياً بـ «السِّنة والسالفة» حيث يستفيد منها الشّرْع في حسم الخلاف عند عدم تعارضها مع الشريعة الإسلامية.

وفي إحدى المرات سألتُ الشّرْع إذا كان استخدام الأعراف والعادات القبلية المحلية جائزاً في الشريعة الإسلامية، فأجابني : «لقد ولد الإسلام في الجزيرة العربية، وأما الأعراف و العادات التي كانت تتعارض مع الإسلام فقد ماتت منذ زمن بعيد، ولا أرى سبباً يمنعنا من الإفادة من الأعراف والعادات التي لا تتعارض مع الشريعة ؛ فالشريعة تجُيز استخدام مثل تلك الأعراف والعادات إذا كانت تعود بالنفع على المسلمين». ولهذا، مثلاً، يناشد الشّرْع، في الكثير من قضايا الخلاف أو الإدانة، القيمة العظيمة التي يمنحها أهل الحَيَر لولائهم القبلي بصفتهم أبناء «شَف» واحد، أي قبيلة واحدة أو حلف قبلي واحد ، وذلك من بين انتماءات قبلية «شُفُوف» مختلفة ينتمي لها أهل الحَيَر، وكثيراً ما يوجه الشّرْع اللوم للمدعين لعدم إنهائهم للخلاف وتركه يصل إلى أبواب المحكمة، دون اعتبار منهم لـ «شفهم» القبلي. وهناك العديد من الحالات التي يلجأ فيها الشّرْع إلى مناشدة المتخاصمين من أهل الحَيَر لاحترام شرف «شفهم» وأعرافهم وتقاليدهم «السِّنة والسالفة»، للقبول بوساطته وتجنيبه إصدار حكم شَرْعي في القضية المتنازع عليها.

واستطاع مجتمع أهل الحَيَر عبر تاريخه مأسسة أعراف كثيرة من «السِّنة والسالفة»، حيث استطاع من خلالها تكريس الضبط الاجتماعي وفرض النظام السلطة. ومن بين المؤسسات العُرفية الكثيرة التي يتم من خلالها حل الخلافات وتفاديها، مثلاً المؤسسة المعنية بحماية حق الشُّفعة، وأخرى لحماية الأرض التي يجعلها الشيخ أو المجلس القبلي ملاذاً للآخرين «مرفوقة»، وأخرى للتعويض البسيط والمحدود «رَضْوَة»، وهناك «الغرامة»، وأخرى للتعويض الكبير «مُراضاة»، أخرى مثل «الفِدية» في الموت أو القتل بقصد أو بدونه. ولا تعدّ هذه المؤسسات، وغيرها الكثير، متعارضة بطبيعتها مع تعاليم الشريعة الإسلامية، ولذلك يلجأ الشّرْع إلى استخدامها عند الرغبة لمنع ارتكاب أي شيء قد يُفسح المجال أمام حصول ممارسات منحرفة. فهو، مثلاً، سيمنع ويُبطل أي عقد زواج يحصل بالإكراه لدفع المرأة للموافقة على الزواج من ابن عمها. وفي حالة إعطاء هذه الصفة مبرراً معقولاً، فإنه سيلغي عقد الزواج ويمنح المرأة الحق في رفض الرجل الذي لا ترغب في الاقتران به. وهكذا، على الشّرْع أن يعتمد على مختلف عادات وتقاليد أهل الحَيَر المحلية في حسم الخلافات في محكمته، أن يختار بين المؤسسات العرفية التي تتفق وتعاليم الشريعة أو تتلاءم معها، وبين تلك المؤسسات التي تتعارض مع قانون الشّريعة أو تنحرف عنه.

أنتقل الآن إلى جزء آخر من الدراسة، حيث أهدف من خلاله إلى تصوير الحياة اليومية وذلك من خلال اختياري لأحد الأيام العادية في المحكمة الشّرْعية، مبرزاً نوع القضايا المعروضة، وكذلك مُجمل ونوع القضايا المعروضة على احدى المحاكم وذلك خلال عام ١٩٨٨م. وسيتضح من خلال القضايا التي نظرت فيها المحكمة

ودور الشّرْع بصفته وسيطاً ثقافياً بين الإسلام الرفيع المتمثل في الشريعة الإسلامية من جهة، والأعراف والمعتقدات والتقاليد المحلية، أي الثقافة الشعبية لأهل الحَيَر من جهة أخرى.

الحياة اليومية في المحكمة:

اليوم هو الاثنين، منتصف الأسبوع من يناير ١٩٨٨م. وصل الشّرْع بين الساعة الثامنة والنصف والتاسعة صباحاً تقريباً، وبدأ مباشرة النظر في القضية الأولى المعروضة أمامه إلى أن انتهت الجلسة في تمام الساعة الواحدة وخمسٍ وأربعين دقيقة بعد الظهر، بعد أن أمضى القاضي استراحة عند الثانية عشرة ظهراً لمدة نصف ساعة لإقامة صلاة الظهر. (٢٣)

القضية الأولى:

بدأت القضية الأولى حينما تقدم رجل وجلس على أحد الكراسي المقابلة للشّرْع، وبعد أن سأله الشّرْع عن قضيته، رد الرجل : «يا شيخ، أتيت لأخبرك أن زوج أختي توفي مؤخراً وهي الآن في العدة «دين»، وقد خولتني أن أكون وكيلها في جميع القضايا الخاصة بميراث زوجها، خاصة حصته في الأرض ». فسأله الشّرْع: «هل لديك شهود؟» قال الرجلان الجالسان خلفه بعيداً في قاعة المحكمة: «نحن الشهود يا شيخ». أخبر الشاهدان الشّرْع أنهما سمعا الأخت تخبر أخاها بأنها أعطته توكيلاً. وبعد أن دوّن القاضي أسماء الأخت والأخ وزوجها المتوفى والشاهدين، طلب من الكاتب تحرير أوراق التوكيل، وأبلغ الرجل بالمجيء للمحكمة في اليوم التالي لتسلم ورقة التوكيل.

القضية الثانية:

طلب الشّرْع من الأشخاص الآخرين في قاعة المحكمة أن يتقدموا ويطرحوا مشكلاتهم، فتقدمت امرأة في الخمسين من العمر بصحبتها ابنها الشاب وجلست على الكرسي المقابل. تحدث الابن إلى الشّرْع وأخبره أن والده توفي منذ زمن طويل وأن عمه الآن يريد توزيع ميراثهم وترغب والدته في أن يكون ابنها وكيلاً عنها في القضايا المتعلقة بتحصيل نصيبها من الإرث. سأل الشّرْع والدته إن كان كلام ابنها صحيحاً، فأجابت:«نعم يا شيخ»، ثم طلب من اثنين من الحاضرين ليكونوا شهوداً على هذا التوكيل، قالا:« نعم». ثم سأل الأم وابنها والشهود عن أسمائهم فكتبها، ثم طلب من الابن الحضور في اليوم التالي للمحكمة لتسلم التوكيل.

القضية الثالثة:

تتعلق القضية الرابعة برجال من قبيلة الكنود أتوا من وادي مي؛ طلب الأب وابنه من الشّرْع تقسيم الميراث الخاص بابن له عمل جندياً في الجيش وتوفي مؤخراً. كما أخبرا الشّرْع أن زوجة المتوفى تريد أن يكون شقيق المتوفى ولياً على أطفالها لحين بلوغهم سن الرشد. كان المتوفى في الثلاثين من العمر، وترك وراءه عائلة مكونة من زوجة وولدين وبنتين. ويتألف ميراثه من ٤٥ر٠٠٠ درهم حصل عليه من الجيش لقاء سنوات خدمته. أدلى ثلاثة شهود جاءوا مع والد المتوفى بشهادتهم. ولأن الشّرْع يعرف هذه العائلة، سأل عن كيفية وفاة الابن وقدم تعازيه إلى الأب وابنه قبل أن يبدأ بالعملية الحسابية الخاصة بتوزيع الميراث. قال الشّرْع: «هذه مشيئة الله ونحن لسنا الأفضل منهم،هم السابقون ونحن اللاحقون». ثم بدأ بحساب إجمالي إرث المتوفى، وبعد دقائق قليلة رفع الشّرْع قلمه وورقته وأخبر الأب بأن نصيبه هو وأم المتوفي السدس من الميراث، أما زوجة المتوفى فلها الثُمن، ويوزع الباقي بين أبناء المتوفى، «للذكر مثل حظ الأنثيين» هكذا كان يُردد الشّرْع. وقد أبلغ الشّرْع والد المتوفى أن الطلبين الآخرين سيصدر حكمها في اليوم التالي؛ الطلب الأول خاص بتوزيع الميراث والثاني خاص بولاية العم «شقيق المتوفى» على أطفال المتوفى.

القضية الرابعة:

تتعلق آخر القضايا المعروضة على الشّرْع اليوم،بخلاف حول حالة طلاق. حضر المدّعون على شكل طرفين إلى المحكمة. يتألف الطرف الأول من الزوج، وهو شاب في العشرين من عمره وبصحبته والده، أما الطرف الثاني فلم يضم سوى والد الزوجة الذي حضر نيابة عنها.

سأل الشّرْع المتخاصمين: «ما مشكلتكم ؟». رد والد الزوج: «تزوج ابني منذ سنة من ابنة هذا الرجل. كانت زوجة صالحة في الأشهر القليلة الأولى من الزواج، لكن بعد ذلك بدأت تزور بيت والدها كثيراً، ثم أخذت في الفترة الأخيرة ترفض القيام بأي عمل منزلي في بيتنا. نصحها ابني مرات كثيرة، ولكن بعد أسبوعين ردت عليه بفظاظة فضربها وأرسلها إلى بيت أبيها. رجاءً يا شيخ ابني يريد تطليقها، لقد عانينا الكثير من هذه العائلة».

ثم سأل الشّرْع والد الزوجة عن صحة ذلك، فأجاب: «أن ابنته كانت شابة صغيرة جداً وصحتها سيئة أيضاً ولا تستطيع القيام بأعمال هذا العائلة الكبيرة طوال اليوم، وأضاف أنه لايعارض عائلة زوجها في طلب الطلاق. وعندما انتهى والد الزوجة من حديثه رد عليه الشّرْع بغضب، موجهاً اللوم لوالد الزوج والزوجة لتشجيعهما ابنيهما على المضي قُدماً في قضية الطلاق. وأضاف: «إن لم تكونا حكيمين، فمن المؤكد وجود من هم أكثر حكمة منكما، أنا لن أسمح بالطلاق. تعالا غداً مع واليكما، وفكّرا بالموضوع مئات المرات قبل الكلام عن الطلاق، الذي هو أبغض الحلال عند الله».

وفي اليوم التالي حضر المدّعون إلى المحكمة بصحبة الوالي الذي اقترح على الشّرْع التوصل إلى حل وسط بين العائلتين. وافقت عائلة الزوجة على أن تأتي ابنتهما إلى زيارتهم كل أسبوع، وأنهم سيبذلون جهدهم ليتأكد لهم أن ابنتهم تقوم بجميع واجباتها في بيت زوجها. ويجب على الزوج أن يدفع لزوجته مبلغ خمسمائة درهم بسبب الخطأ الذي ارتكبه بحقها، وأن يدفع لوالدها مبلغ خمسمائة درهم أخرى أيضاً كـ«رَضْوة».وافق الشّرْع على ذلك وهنأ العائلتين على الصلح، وحذر الأبوين من ترك الأمور لأبنائهما فيوصلانهما إلى طريق الخطأ. ووعد الوالي بمتابعة قضيتهم وأكد له أنه لن يسمع عنهما في المستقبل سوى الأخبار الطيبة.

نوع وعدد الحالات التي نظر فيها قاضي الشّرْع خلال عام ١٩٨٦م

نوع القضية	عدد القضايا المنظور فيها
عقود زواج	٩
تصديق بيانات عقود زواج	٧٥
حالات طلاق	٣٠
صكوك خاصة بالنساء المترملات	١٩
صكوك شهادات الميلاد	٣٩
تقسيم الميراث	٦٣
صكوك مِلكية	٢٦
توكيل	٣٧
تعيين بنوّة	٩
إقرار	١٩
تصحيح الاسم الشخصي واللقب	١٢
المجموع	**٣٣٩**

يتبين من القضايا الأربع أعلاه نوع العمل الروتيني الذي يقوم به الشّرْع، كما تتجلى قيمة الشهادة عند أهل الحَيَر بوصفها تمثل إيمان المسلم والأساس الذي يرتكز عليه الشّرْع في إصدار حكم شَرْعي موثوق. كما توضح القضية الرابعة أهمية إيديولوجيا الصلح بين أهل الحَيَر وأهميتها للشّرْع وللمحكمة.

سأنتقل الآن لوصف قضية خلاف بين عيال محمد بن حسن حول ميراثهم من ملكية الأرض. تهدف القضية إلى إظهار دور الشّرْع على مستوى القرية، كما ستوضح الكيفية التي تتعاون بها سلطة الشيخ والشّرْع وزعماء

الوادي البارزين لتقليل الصراعات عن طريق التوسط بين سكان الوادي ومصالحة الأطراف المتخاصمة. يبذل الشّرْع قصارى جهده لينجح في مهام الوسيط والحكم، ولا يستعمل دوره كقاضٍ بصورة صارمة ومطلقة إلا عند الضرورة القصوى. وتنعكس نتيجة موقف الشّرْع من دوره في تقليص الخلافات التي تنشب بين أهل الحَيَر، ويلعب موقفه هذا في فرض إيدولوجيا الإجماع وجعلها الأكثر هيمنة. والسبب وراء تبني الشّرْع لمثل هذا الموقف، هو أنه إذا أصر على العمل بصفة قاضياً فسيكثر الصراع والخلاف بين أهل الحَيَر بدلاً من التضامن والإجماع. وعلى الرغم من ضرورة أن يتحلى الشّرْع بالصرامة، إلا أن عليه أن لا يسمح للمجتمع بالانقسام، بل يتحتم عليه أن يتوصل إلى حلول وسطية دائماً، أي بين تراث الشريعة الإسلامية،في صورتها المثالية، والمراكز الحضرية، والتراث الشعبي والممارسات المحلية للأهالي بما فيهم أهل الحَيَر في الهوامش والأطراف.

الشّرْع والمتنازعون من أهل الحَيَر:

تتألف بِدنة عيال محمد بن حسن، وهم بدنة فرعية من عشيرة بن سعيد من قبيلة الزيود، من أربع عائلات، هي: الأم الأرملة، ظبية، وثلاثة أبناء متزوجون،سالم، وعلي، وحسن، وابنتين متزوجتين هما: فاطمة، وروضة. توفي محمد،الأب، وهو في الخامسة والسبعين من عمره، وذلك بعد مرض عُضال وخلّف لهم بستان نخيل ومزرعة تبغ اسمها «الحَنّية». وعندما توفي الأب عام ١٩٧٥م عمل أبناؤه الثلاثة معاً في الأرض إلى جانب عملهم جنوداً في الجيش مستعينين كذلك ببعض العُمال الزراعيين في الحقل، وواصلوا بذلك زراعة التبغ على حسب نظام الشراكة. تزوجت أختاهما من رجلين لم يكونا من القبيلة ذاتها ولا الوادي نفسه «غُربتيه»، ولم تكن لهن حصة بالمحاصيل لكن كانتا سعيدتين لأن حصتهما من الأرض كانت تزرع جماعياً ومحل عناية واهتمام أخوتهما.

وفي عام ١٩٨٥م، وجدت الأختان، فاطمة وروضة، أن أخاهما الأكبر،سالماً، قد سيطر على الأرض بسبب تغيب الأخوين، علي وحسن، عن المنزل مدة أسبوعين نظراً لطبيعة عملهما في الجيش. استغل سالم غيابهما واستثمر أموالاً كثيرة في الأرض وأجرى العديد من الإصلاحات حيث رمم السياج وأعاد بناء جدران المدرجات الزراعية. كما بدأ باستخدام جزء من الأرض «حَرَم» التي تحيط بالأرض المحروثة، ثم استصلح الأرض وحرثها في الموسم التالي. بالإضافة إلى ذلك، قام بزراعة شجيرات نخيل جديدة، وحفر كذلك بئراً جديدة وبعض القنوات المائية. كما قام ببناء جدار وقائي من الجانب الرئيس للأرض يقابل قعر الوادي لحماية الأرض من إضرار السيول.

ونتيجة لاستثمار سالم للأرض وتوسيعها، بدأ القرويون يتحدثون ويتبادلون القيل والقال عن دوافعه الخفية؛ قالوا إنه ينوي استخدام الاستثمار ذريعةً للسيطرة على الأرض ومن ثَم يطالب بأكبر حصة من الأرض إذا أراد الأخوة توزيعها بعد ذلك. وبدأت فاطمة وروضة بسماع الإشاعات اليومية عند الالتقاء بالنسوة. ونتيجة لذلك، أرسلت فاطمة وروضة زوجيهما للتحقق مما فعله سالم بالأرض.

التقت فاطمة وروضة مرات كثيرة وأخبرتا والدتهما عن غرض سالم واتهمتا أخويهما الصغيرين بالإهمال والسذاجة، ورأتا أن غرض سالم هو الخطة التي أعدها مستغلاً غياب أخويه المتكرر وعدم رغبتهما في استثمار الأرض وجعل هيمنته عليها أمراً واقعاً. رفضت الأم ادعاءات فاطمة وروضة وطلبت منهما الابتعاد عن شؤون الأرض قائلة: يجب أن تشيدا بسالم لاهتمامه بالأرض. لم ترض الأختان عن موقف أمهما أو جوابها ولذلك قررتا التحدث مع أخويهما علي وحسن.

بعد أسابيع قليلة التقت فاطمة وروضة بحسن وعلي على انفراد. لم يوافق حسن وعلي على ادعاءاتهما واتهاماتهما لأنهما وجدا أن جهود سالم في تحسين الأرض

هي جزء من تضحيته، بينما لم يهتم أي منهما بذلك. لم تصغ الأختان إلى كلامهما وقررتا، بدلاً من ذلك، رؤية سالم لتطلبا منه أن يعطيهما حصصهما من المحاصيل نقداً إن أراد الاستمرار بحِراثة الأرض وحده. وأكدتا أنه إن لم يوافق على اقتراحهما هذا، فلابد عندئذ من تقسيم الأرض بينهم بوصفهم ورثة شرعيين.

كان الغضب الشديد هو رد فعل سالم الذي أساء معاملتهما بشدة ثم اتهمهما بالجشع قائلاً إنه في الوقت الذي حافظ فيه على الأرض لم تكونا تفعلان سوى الجلوس وانتظار المال جاهزاً. فاجأ سالم أختيه بذهابه إلى مجلس الشيخ في صباح اليوم التالي ليسعى إلى تقسيم الأرض؛ الإرث الذي تركه لهم والدهم.

لم يتعجب الشيخ من رؤية سالم في مجلسه ولا مما سمعه منه بعد أن أصبح الخلاف بين «عيال محمد» معروفاً في القرية. لكن لم يتوقع أحد من هذه العائلة أن تُطالب بتوزيع الإرث. وطلب الشيخ رجلاً بارزاً من قبيلة الزيود من الحاضرين في مجلسه ليطلب من رفاقه، أعضاء لجنة منازعات الأراضي، النظر في القضية وإبلاغه بالنتائج. تألفت اللجنة من الوالي وأمراء الوادي وأربعة رجال بارزين من قبيلة الزيود. بحيث ينوب الحاج سيف عن اللجنة، وهو عضو بارز فيها. وأوصى الشيخ أعضاء اللجنة بأن يكون هدفهم هو الصلح بين أفراد العائلة وذلك بتوجيه النصح لسالم لإعطاء مبلغ من المال كدخل سنوي من الأرض لأختيه. وعندما التقى الحاج سيف بفاطمة وروضة، وافقتا، وأخويهما، على اقتراحه لكنّ سالماً رفض وأخبر الحاج سيف بضرورة أن تقوم اللجنة بتقسيم الأرض لتجنب حدوث خلافات أكثر في المستقبل. واستخدم الحاج سيف عدداً من الوسائل في محاولته لإقناع سالم لكنه فشل في ذلك، وتحتم عليه الرجوع إلى أعضاء اللجنة لإبلاغهم بإصرار سالم على تقسيم الأرض.

ومع فشل جهود الحاج في التوسط، طلب رجل بارز آخر من أعضاء اللجنة، هو الحاج عبد الله، السماح له بإقناع سالم على الموافقة على اقتراحات اللجنة. وفي هذه المرة، وجد الحاج عبد الله أن سالماً لم يكن الوحيد الراغب في توزيع الأرض بل جميع الإخوة. رجع الحاج عبد الله إلى اللجنة وأبلغهم بقرار «عيال محمد» بخصوص تقسيم أرضهم. التقى الحاج سيف والحاج عبد الله، بالنيابة عن أعضاء اللجنة، بالشيخ وأخبراه بنتيجة جهودهما وحقيقة طلب «عيال محمد» المتمثل في تقسيم أرضهم. وقد أبلغني الحاج عبد الله والحاج علي: «لقد وافقنا على تقسيم الأرض لتفادي حصول خلافات أكثر بين «عيال محمد»، ووضعنا القرار أمام الشيخ للمصادقة عليه». وبعد مناقشة جهود أعضاء اللجنة وافق الشيخ، لكنه أصر على عدم بناء أسوار أو أسوِجة «حْضار» بين الأرض المقسمة. وهذا يعني أنه لا يحق لأحد من ورثة «عيال محمد» إنشاء أو بناء أسوار أو أسوِجة تُعلّم حدود أرضه والاكتفاء بوضع الأحجار التي يطلق عليها «اليِواميد» في زاوية كل أرض منهم علامات للحدود. وعلى جميع الأطراف أن يشتركوا جميعاً في الآبار الموجودة، ويكون استخدامها والوصول إليها من حق الجميع. وقد برهنت طريقة توزيع الأرض هذه بأنها المُثلى على المدى، حيث إنها ستقلل من التوتر الحاصل بين أفراد العائلة وتجعل بعضهم يعتمد على بعض.

وفي النهاية أصدر الشيخ أمره للجنة برفع القضية إلى المحكمة الشّرْعية قبل الشروع بتقسيم الأرض. وبعد مرور ستة أشهر على بدء الخلاف، عقد الشّرْع جلسة حضرها الإخوان الثلاثة وأختاهما والحاج عبد الله والحاج سيف. جلس المدّعون على كراسي أمام الشّرْع، أما الحاج عبد الله والحاج سيف فجلسا على الكراسي الواقعة إلى يمين مكتب الشّرْع. ولأن الشّرْع يعرفهما، أمرهما الشيخ بالذهاب إليه وإطلاعه على القضية، باختصار، وعلى القرار الذي توصلا إليه.

بدأ الشّرْع الجلسة بعد استدعائه أبناء «عيال محمد»، طالباً من كل فرد منهم نطق اسمه بصوت مسموع، كما دوّن الحاج سيف والحاج عبد الله اسميهما

في القضية. أخبر الشّرْع الرجال من «عيال محمد» أنه لا ضرر فيما يريدون فعله بأرضهم، لكن قد ينتج الضرر عندما يضمرون الكراهية لبعضهم، وستزداد هذه الكراهية من خلال إنشاء الأسوار والأسوِجة على «الأرض التي ورثوها من أبيهم ».

أشاد الشّرْع بجهود اللجنة وبالطريقة التي ينبغي أن يتم فيها تقسيم الأرض وفق قوانين القِسمة الشّرْعية للميراث. وذكّر الحاج عبد الله الشّرْع بأرملة محمد، ظبية، التي لا تريد الحضور إلى المحكمة لكنها وكلت اللجنة لتمثيلها في المحكمة. دوّن الشّرْع اسميهما كما أملاه عليه الحاج عبدالله، وبدأ يحسب عدد الحصص لكل من الورثة الشّرْعيين. وبعد خمسين دقيقة أعلن عن حصة كل فرد في العائلة على النحو التالي:

نصيب عيال محمد من الأرض وفق القسمة الشَّرْعية

اسم الوريث	مستوى القرابة بالمتوفى	الحصة من الميراث	النسبة المئوية
ظبية	زوجة	١/٨	١٢٪
سالم	ابن	١٤	٢٢٪
حسن	ابن	١٤	٢٢٪
علي	ابن	١٤	٢٢٪
فاطمة	ابنة	٧	١١٪
روضة	ابنة	٧	١١٪

وشرح لي الشّرْع بعدها، أن حصة «نصيب» كل فرد ستوزع حسب درجة قرابته من المتوفى وبحسب الجنس. قال الشّرْع: «أبدأ عادة بعزل حصة الزوجة قبل كل شيء، وهي الثُمُن، ثم دراسة العلاقة بين الوريث والمتوفى بحسب الجنس، ويسهل عليّ بعد ذلك تقسيم حصص الورثة بهذه الطريقة».

وفي نهاية الجلسة كرر الشّرْع أمنيته للورثة قائلاً: «عليكم اجتناب المحرمات والخلافات «الضِّرابة» على الأرض، لأنكم ستموتون جميعاً مثل أبيكم وتتركون كل شيء وراءكم وتذهبون إلى قبوركم لا يغطيكم سوى الكفن، فلماذا هذا التكالب والجشع على الحياة المادية». ثم صافح الشّرْع أبناء محمد والحاج سيف والحاج عبد الله ووعدهم بإعداد الصك الشّرْعي خلال ثلاثة أيام، وهكذا أصدرت المحكمة الصكوك الشّرْعية للقضية بعد ثلاثة أيام.

اجتمع أعضاء اللجنة في أرض «عيال محمد» بعد يوم من انعقاد جلسة المحكمة،وبدأوا يتجولون في المزرعة والحقول وهم يعدّون أنواع أشجار النخيل، وعدد الأحواض «اليِلبّات» الموجودة في المزرعة. ثم التقوا مرة أخرى بجانب البئر بينما كان سالم وأخواه يجلسون معاً، وبدأوا يقترحون حول أجزاء الأرض التي سيأخذها كل وريث، واضعين في حسبانهم التقسيم العادل لنوع أشجار النخيل وعددها وقرب أحواض المزرعة من البئر.

ومع قليل من التعديلات، وافق الإخوة على اقتراحات اللجنة. وفي تمام الواحدة بعد الظهر، دُعي أعضاء اللجنة إلى مجلس الأمير حيث أعدت وليمة لأبناء «عيال محمد» والأعضاء احتفاءً بمصالحتهم. وتُوِّجت المصالحة باتفاق «عيال محمد» على إبقاء بعض الأَحجار «اليواميد» علامات عند زوايا أراضيهم لتبيان حدودها،مع التقيد بعدم بناء الأسوار والأسوِجة. كما اتفقوا على أن يستخدم ويزرع سالم الأرض كلها، ذلك أنهم وجدوا أن استخدامه لها هو أفضل وسيلة لاحيائها. في اليوم التالي، التقى الحاج عبد الله والحاج سيف بالشيخ وأبلغاه نتيجة الصلح. كما التقيا أرملة محمد وبناته لإطلاعهم عن حصصهم من الأرض وموقعها.

الخاتمة:

سعت هذه المقالة إلى إيضاح كيف أن مجتمعاً مثل « الحَير»، حيث يشكل افتقاد رجال الدين فيه إلى ما أسماه إرنست غيلنر بـ «الأرستقراطية الدينية»

وذلك نظراً لغياب ما يمكن أن يستندوا إليه: كقدسية انتمائهم إلى نسب الرسول صلى الله عليه وسلم، أو الأولياء الصالحين، (٢٤) الأمر الذي كان من الممكن أن يمكنهم من احتلال مكانة متقدمة في سلم السلطة الاجتماعية في مجتمع قبلي إسلامي مثل الحَيَر. على أن غياب ظاهرة الأستقراطية الدينية في مجتمع الحَيَر لم يترتب عليه غياب أو أي فراغ للدين بشكل عام أوللسلطة الدينية بوجه خاص، لذا وجدت في ضوء دراستي الأنثروبولوجية لمجتمع الحَيَر بعضاً من مظاهر ممارسة السلطة تتجسد فيما هو متعارف عليه محلياً بـ «الشّرْع» و« المْطَوّع». لذا سعيتُ للكشف عن دور كل من قاضي الشّرْع، وذلك من خلال دوره في المحكمة الشّرْعية في المدينة، والمْطَوّع في المجتمع المحلي للحير، وذلك من خلال النظر إليهما كفاعلين اجتماعيين، يستخدم كل منهما رأس ماله الرمزي والاجتماعي والثقافي، وكذلك رأس مال المجتمع في الخصوص، لتأدية دورهما في ممارسة السلطة بنجاح. (٢٥)

لقد أُجريت مؤخراً دراستان أنثروبولوجيتان في غاية الأهمية عن دور الواعظ في المجتمعات الإسلامية، أو المْطَوّع كما هو معروف عند أهل الحَيَر؛ الأولى قام بها باتريك غافني حول دور إمام المسجد في أعالي مصر،والثانية قام بها ريتشارد أنطوان عن دور إمام مسجد صلاة الجمعة في إحدى المجتمعات المحلية في الأردن. (٢٦) وركز كل من غافني وأنطوان على دور هاتين الشخصيتين على مستوى المجتمع المحلي، وأظهرا أهمية الطقوس الإسلامية والمواعظ، ودور المسجد في تحديد مظهر الواقع الاجتماعي في المجتمعات الإسلامية.

أما المْطَوّع لدى أهل الحَيَر، ففي الوقت الذي يَؤُم أبناء القرية في صلاتهم اليومية ويلقي عليهم خطبة يوم الجمعة، ويتولى مسئولية المسجد، فإنه يؤدي أيضاً دوره كسلطة دينية تمارس فعلها في المحافظة على الضبط والنظام في المجتمع. ولكن الأمر المختلف هنا هو أن المْطَوّع لا يمتلك السلطة والقوة نفسها التي يتمتع بها الشّرْع أو الأولياء في جبال أطلس في المغرب أو سوات في شمال غرب باكستان أو حضرموت في جنوب اليمن. (٢٧) ومع ذلك نجد أن مكانته، بوصفه واعظاً وإماماً للصلاة، تستمر بمنحه السلطة والتأثير للتحكم بطقوس المجتمع، وتمكنه أيضاً من فرض أيديولوجيا المساواة والتضامن بين أهل الحَيَر كإخوة في الإسلام وكأفراد ينتمون إلى«شف» الحَيَر.

يواصل المْطَوّع تحكمه بالوادي عن طريق منزلته كواعظ للمجتمع وإمام للصلاة، إلا أن دور السلطة الدينية في مجال الضبط الاجتماعي في المجتمع لا يتوقف عند هذا الحد بل يمتد إلى أبعد وأعمق من ذلك، إنه يقوم بكل ذلك من خلال الدور المؤثر الذي يمارسه قضاة الشرع عبر المحكمة الشّرْعية في المدينة.

إن الأهمية التي يحظى بها الشّرْع في حياة أهل الحَيَر لا تشير إلى دور السلطة الدينية في المدينة، أي المركز، وتفوقها على المجتمع المحلي للحير في الوادي بصفته هامشاً، فحسب، بل تظهر أيضاً أهمية أن يكون ابن الحَيَر مُتسقاً مع مُعتقده الإسلامي المتجلي في ممارسته. ومع أن من دواعي وجود السلطة الدينية أن تُظهر للفرد من أهل الحَيَر ضرورة التمييز بين ممارسات الحلال والحرام من خلال استخدام أحكام السلطة الدينية، إلا أنها تبين أيضاً أن محافظة أهل الحَيَر على هويتهم يتطلب منهم أيضاً المحافظة على الهويتين الإسلامية والقبلية معاً.

إن انغماس الشّرْع في الحياة المجتمعية لم يظهر لنا النظام السياسي «الإماري» فقط كجزء من نظام سياسي مركزي، يتضح أنه هو السائد كنمط عام في كل إمارة على حدة، وإنما أظهر لنا أيضاً الاعتماد المتبادل بين المركز والهامش. وبسبب وجود الشّرْع في المركز؛ بخبرته ومعرفته الدينية المتطورة، أصبح بمقدوره استخدام هذه السلطة في تكريس الضبط الاجتماعي والنظام إما بمصالحة المدّعين ومراقبة شرعية الممارسات الإسلامية عند أهل الحَيَر، أو بإبداء رأيه

الشّرْعي الديني الذي يحتاجه أهل الحَيَر كي يبقوا على اتساق وتوافق مع معتقدهم الديني.وبالنتيجة، تتباين أدوار الشّرْع ولا تكون مقصورة على الشؤون الشّرْعية الدينية فقط؛ إذ يُعدّ دوره جزءاً من نسق ثقافي يتحول الشّرْع بموجبه إلى وسيط ثقافي؛ أي وسيط بين ثقافة أهل الحَيَر القبلية والفلاحية وثقافة أهل الحضر في المدينة. ولذلك فهو، أي الشّرْع، يُدخل على الممارسات الإسلامية قِيماً ومعايير جديدة، والأهم من ذلك، تأويلات متجددة، أي اجتهادات جديدة كلما استدعت الحاجة.

إذاً، وفي ضوء ذلك، علينا أن لا نقتصر في رؤيتنا الشّرْع كما لوكان يملأ ثغرة بين الشّريعة، بوصفها قانوناً مثالياً، والواقع الاجتماعي من خلال الإجراءات غير المنهجية والإستبدادية كما يراها ماكس فيبر. [٢٨] كما لا ينبغي أن ننظر إلى مثل هذا الشّرْع، بوصفه منتمياً لدين الإسلام،الذي « يفتقر إلى متطلبات المعرفة الشاملة بالقانون ويعوزه التدريب الفكري في التحليل الشّرْعي» برأي فيبر، [٢٩] بل ينبغي أن نفهم الشّرْع ضمن المفاهيم الثقافية والعلاقات الاجتماعية التي يعمل فيها. [٣٠]

ويبدو أن منزلة الشّرْع بين أهل الحَيَر ومصدر قوته التي يبني عليها سلطته تبرهن على أنه وسيطٌ ثقافيٌّ في الدورين اللذين يمارسهما: بوصفه قاضياً، وبوصفه شكلاً من أشكال المؤسسة القانونية في محكمتِه. ومن خلال موقعه في المحكمة الشّرْعية في المدينة، يمثل الشّرْع التراث والفقه الإسلامي المنتمي إلى الإسلام العريق، ولا يتمكن منهما الشّرْع إلا عبر سنوات من التعليم الديني، ولا يتم ذلك إلا في مراكز العلم البعيدة حيث تُدرس علوم الفقه والدين، وحيث تُطاع الشريعة الإسلامية ويُعمل بها.

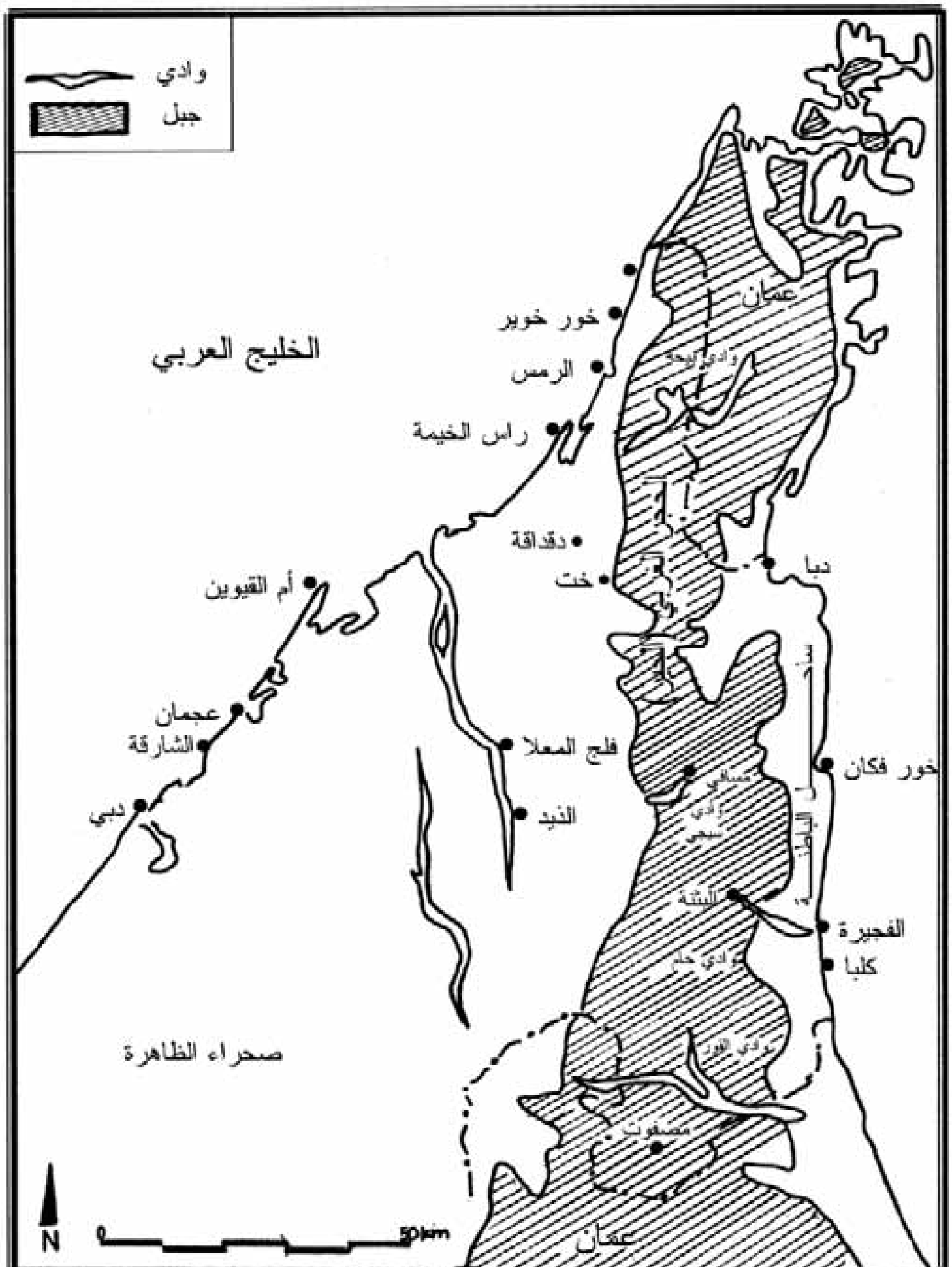
وإذا نظرنا إليه بوصفه شرعاً ورجل علم، فهو إذاً ليس مسؤولاً عندئذ عن المحافظة على الضبط الاجتماعي في المجتمع القروي لوادي حام فحسب، بل وسيطاً ثقافياً أيضاً، يتوسط بين تراث الإسلام الرفيع وتُراث أهل الحَيَر الشعبي. إذ يؤكد أنثروبولوجي معروف مثل ريتشارد أنطوان أن الهدف من الأدوار المؤداة من قِبل القاضي الشّرْعي والمحكمة هو ملاءمة الشريعة الإسلامية مع عادات المجتمع الفلاحي وتقاليده. [٣١] ويمكننا القول أن القاضي الشّرْعي يتمتع أيضاً بموقع سياسي، يتمثل ذلك في دوره في إرساء النظام والضبط من خلال حسمه للنزاعات. وهو، أيضاً، الرجل الذي يحظى بالسلطة من خلال دوره كوسيط بين أهل الحَيَر من جهة، والقرآن والسنة من جهة أخرى؛ ففهم القرآن والسنة يحتاج إلى المعرفة التي لدى الشّرْع، وإلى مسؤوليته الشجاعة في تأويل القرآن والسنة لجعلهما في متناول الناس، بل ممكنة في الحياة العملية أيضاً. [٣٢]

وثمة مسألة أخرى من المهم الإشارة إليها وهي أنني مثل معظم الأنثروبولوجيين الذين يرغبون في دراسة مجموعة محددة من الناس، رغبت في أن أكون عَملياً في مهمتي، أي أنني كنت أريد اختيار مجموعة صغيرة من الناس يعيشون ضمن مجتمع مُحدد، واعتقدت أن هذا الشرط سيمنحني فرصة أكبر في استخدام ما أتيح لي من وقت ومن موارد مُحددة. إلا أن واقع حياة أهل الحَيَر، وحال انتقالي لهذه المنطقة، غيّر كثيراً من تلك الرغبة،إذ وجدتُ أن أهل الحَيَر كانوا على غير ما وصفه لي أصدقائي الحضريون، الذين يسكنون المدن الساحلية في الإمارات، من أنهم سكان منعزلون ولا يمتلكون أية صلة بالعالم الخارجي. الحقيقة على العكس من ذلك؛ فقد كانت لأهل الحَيَر، الذين جئتُ لمعرفتهم، علاقة اقتصادية وسياسية واجتماعية و ثقافية مستمرة ليس بالمناطق الساحلية والصحراوية من الإمارات فحسب، بل أيضاً بالمناطق الأخرى النائية جداً التي هي أبعد من مناطق في الجزيرة العربية ذاتها.

ومثلما تبين من الحالة الراهنة، أن لأهل الحَيَر، في مجتمعاتهم البعيدة، أفراداً وجماعات كانوا ولا يزالون على علاقة بالأفراد والمؤسسات العاملة على مستوى المراكز الحضرية الإماراتية في الماضي، أو على مستوى

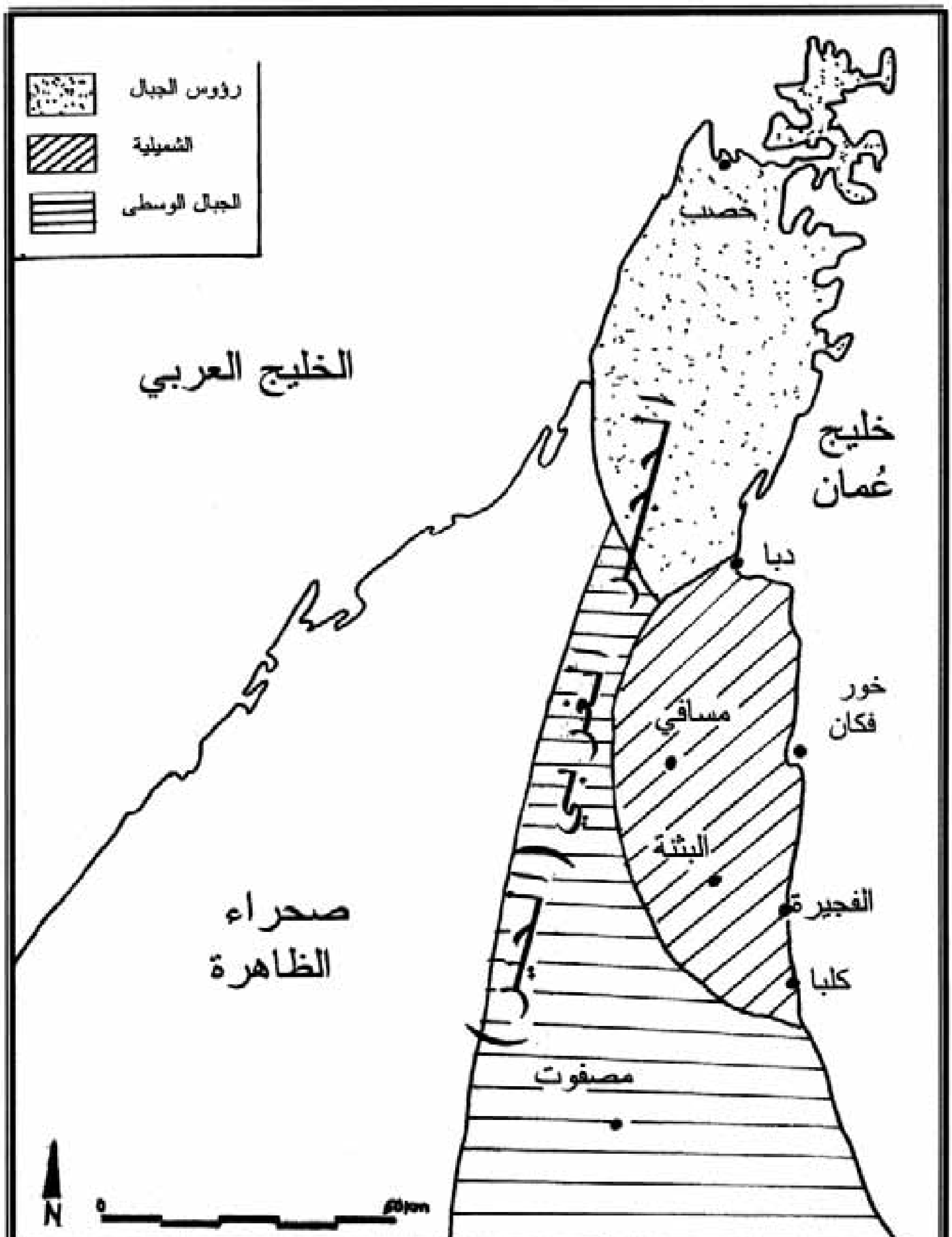
الدولة الفيدرالية الوطنية في الحاضر. فهل ينبغي علينا، نحن الأنثروبولوجيين، أن نأخذ هذه العلاقة بين المجتمع والفرد، والتراث الشعبي والتقليدي، أو بين المركز أو الهامش بعين الاعتبار، وإلى أي حد؟ لقد ناقش عدد من الأنثروبولوجيين الفائدة، بل النتائج الإيجابية المترتبة عن هذا النوع من المقاربة. (٣٣)

ومع اختلاف نسبة التركيز على الطريقة التي تتواصل وتتفاعل بها مجتمعات الأطراف مع المراكز، تجُمع هذه الدراسات على أمر واحد: إنها تهتم برؤية الكيفية التي يعمد بها المركز إلى إدخال التغيرات على الثقافات البعيدة في الأطراف، كما إنها تؤكد أهمية الكشف عن الدور الذي يؤديه الفرد أو المؤسسة بصفتهما قوة فاعلة في مثل هذه التغيرات. (٣٤) أما دراستنا الحالية فهي ترغب، بالمقابل، في أن تضيف بُعداً آخر: وهو الحاجة إلى المزيد من الأبحاث والإثنوغرافية والتاريخية في طبيعة دور الفرد والمؤسسة في ثقافات مجتمعات الشرق الأوسط المعقدة من أجل تسليط ضوءٍ أكثر على الطريقة التي تحولت بها هذه المجتمعات عبر التاريخ.



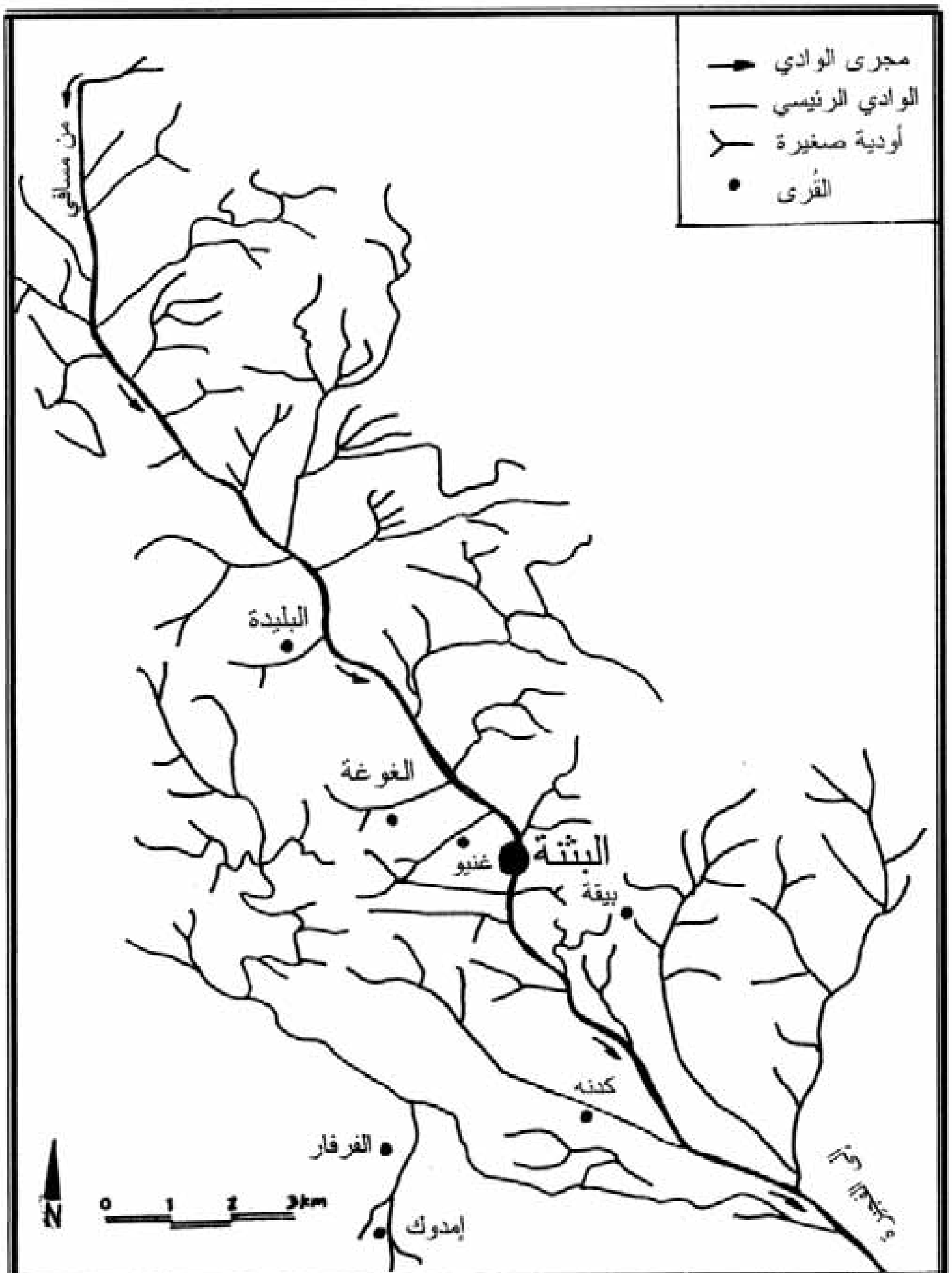
إقليم الحجر (الحير)، الإمارات العربية المتحدة

خارطة رقم: 1



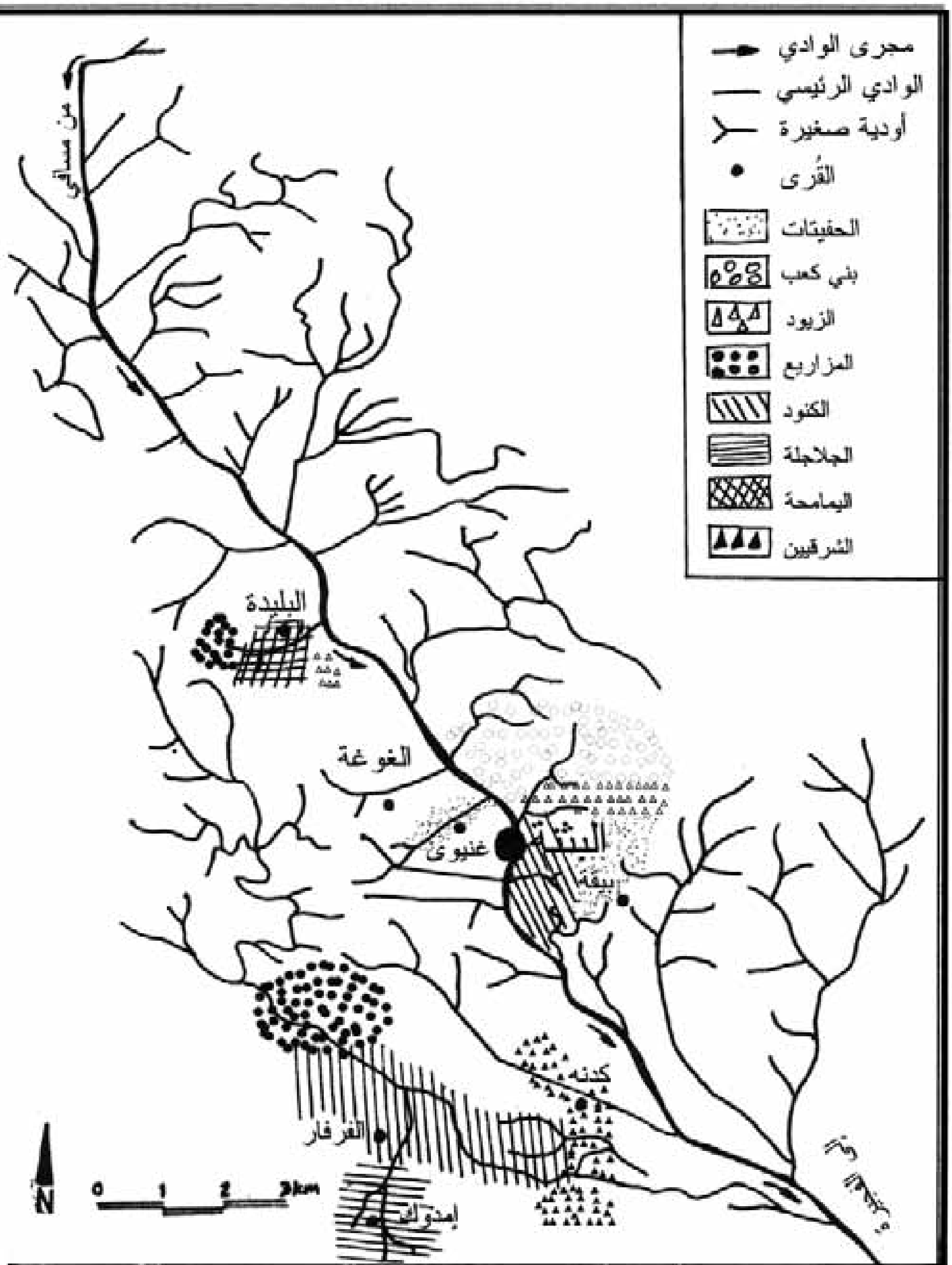
إقليم الحجر (الحير)، الإمارات العربية المتحدة

خارطة رقم: 2



وادي حام بإقليم الحجر (الحير)، الإمارات العربية المتحدة

خارطة رقم: 3



توزيع قبائل الشرقيين بوادي حام 88-1987

خارطة رقم: 4

الهوامش

(١)

إقرار: تعتمد المعلومات الإثنوغرافية الواردة في هذه المقالة على إقامتي في الإقليم الساحلي من دولة الإمارات العربية المتحدة فيما بين عامي (١٩٧٦-١٩٨٣)، وفيما بعد، على عملي الحقلي الإثنوغرافي بين سكان أهل الحير في جبال الحجر الغربية (١٩٨٧-١٩٩٥). و قد قمت بعملي الحقلي بشكل كبير في أوساط الجماعات القبلية شبه المترحّلة، التي تسكن النطاق الجبلي من دولة الإمارات، أي الحِجر. إنني ممتن للغاية للدعم الذي قدمته لي جامعة البحرين أثناء إنجازي لعملي الحقلي خلال عامي(١٩٨٧-١٩٨٨). على أنني ممتن بصورة أعمق لجميع أصدقائي من أهل الحير، الأحياء منهم والذين توفاهم الله، فلولاهم لما تمكنت من الاقتراب بعمق أنثروبولوجي كافٍ من مجتمع «الحير» وثقافته.

المقالة الحالية هي ترجمة عربية لمقالة الباحث المنشورة في الأصل باللغة الإنجليزية، وقد أجرى عليها الباحث بعض التعديلات الضرورية سواء في متن النص أوالهوامش، وذلك بمناسبة إعدادها للنشر باللغة العربية، راجع:

Abdullah A. Yateem, "The Muslim Qadi and the Peasant Bedouin of the Emirates", *New Arabian Studies*, 2004, Vol. 6, 156-186.

(٢)

Abdullah, M. M., *The United Arab Emirates: A Modern History*, 1978.

Heard-Bey, F., *Form Trucial States to United Arab Emirates: A Society in Transition*, 1982.

عبدالله عبدالرحمن، **الإمارات في ذاكرة أبنائها**، الجزء الأول، ١٩٨٩.

عبدالله عبدالرحمن، **الإمارات في ذاكرة أبنائها**، الجزء الثاني، ١٩٨٩.

عبدالله علي الطابور، **رجال في تاريخ الإمارات العربية المتحدة**، ١٩٩٣.

إبراهيم محمد بوملحة، **الشيخ محمد نور: رائد التعليم في الإمارات**، ١٩٩٩.

(٣)

للحصول على رؤية أوضح وأشمل للصلة بين هذه الأعمال وتجربتي الإثنوغرافية في الإمارات، يُنظر مراجعتي النقدية لهذه الأعمال :

Yateem, A. A., "Anthropological Approaches to Social Control in Islamic Tribal Societies: A Critical Review", 1993-1994.

عبدالله عبدالرحمن يتيم، **الأنثروبولوجيا إزاء مشكلات السلطة والضبط الاجتماعي في المجتمعات القبلية الإسلامية: مراجعة نقدية**، ٢٠٠٣.

(٤)

Evans-Pritchard, E. E., *The Sanusi of Cyrenaica*, 1949

Gellner, E., *Saints of the Atlas*, 1969.

Barth, F., *Political Leadership among Swat Pathans*, 1959.

Ahmed, A. S., *Pukhtun Economy and Society: Traditional Structure and Economic Development*

in a Tribal Society, 1980.

Lewis, I. M., *A Pastoral Democracy: A Study of Pastoralism and Politics Among the the Northern Somali of the Horn of Africa*, 1961.

Bujra, A. S., *The Politics of Stratification: A Study of Political Change in a South Arabian Town*, 1971.

(٥)

Geertz, C., *The Interpretation of Cultures*, 1975, p. 119.

(٦)

ibid, pp. 123-125.

(٧)

ibid, p. 125.

(٨)

ibid, p. 89.

(٩)

ibid, p. 110.

(١٠)

Geertz, C., *Islam Observed: Religious Development in Morocco and Indonesia*, 1968.

(١١)

ibid, p. 97.

(١٢)

Eickelman, D. F., *Moroccan Islam: Tradition and Society in a Pilgrimage Centre*, 1976.

(١٣)

Rosen, L., *Bargaining for Reality: The Construction of Social Relations in Muslim Community*, 1984.

(١٤)

Messick, B., "The Mufti, the Text and the Worl: Legal Interpretation in Yemen", 1986.

Messick, B., *The Calligraphic State: Textual Domination and History in a Muslim Society,* 1993.

(١٥)

Antoun, R., "The Islamic Court, the Islamic Judge, and the Accommodation of Tradition: A Jordanian Case Study", 1980.

(١٦)

Asad, T., *The Kababish Arabs: Power, Authority and Consent in a Nomadic Tribe,* 1970.

Antoun, R., *Arab Village: A Social Structural Study of a Transjordanian Peasant Community,*

1971.

Antoun, R., *Low-Key Politics: Local-Level Leadership and Change in the Middle East*, 1979.

Cole, D. P., *Nomads of the Nomads: The Al Murrah Bedouin of the Empty Quarter*, 1975.

Lancaster, W., *The Rwala Bedouin Today*, 1981.

(١٧)

Abdullah, M. M., *The United Arab Emirates: A Modern History*, 1978.

Heard-Bey, F., *Form Trucial States to United Arab Emirates: A Society in Transition*, 1982.

(١٨)

أرغب هنا في الإشارة إلى الإسهامات الهامة لبعض المؤرخين المحليين، أذكر على سبيل المثال إسهامات كل من عبدالله عبدالرحمن وعبدالله علي الطابور في مجال السيرة الذاتية لبعض قضاة الشرع الإماراتيين، أنظر مراجعتي النقدية لكتاب عبدالله عبدالرحمن:

عبدالله عبدالرحمن يتيم، مراجعة لكتاب الإمارات في ذاكرة أبنائها، ١٩٩٣.

عبدالله عبدالرحمن، الإمارات في ذاكرة أبنائها: الحياة الثقافية، ١٩٨٩.

عبدالله عبدالرحمن، الإمارات في ذاكرة أبنائها: الحياة الاقتصادية، ١٩٩٠.

عبدالله علي الطابور، رجال في تاريخ الإمارات العربية المتحدة، ١٩٩٣.

(١٩)

Christensen, R. O., "Tribes, States and Anthropologists", 1986, p. 286.

(٢٠)

Ministry of Agriculture and Fisheries, *Meteorological Reports on Rainfall of the Eastern Region and Mountain Zone*. 1986.

(٢١)

نذكر من بين رجال الدين الإماراتين الذي تلقوا العلوم الدينية في الشارقة وقطر والأحساء ومكة والمدينة وفارس والأزهر بمصر، قضاة الشّرع التالية أسماؤهم:

علي بن محمد المحمود، حميد بن محمد بن فلاو، محمد بن سعيد بن غباش، عبدالله بن علي بن سلمان، أحمد بن علي المناعي، أحمد بن حجر البنعلي، عبدالرحمن بن عبدالله بن عتيق، عبدالله بن محمد الشيبه.لمزيد من التفاصل السيرية لهؤلاء القضاة، راجع:

عبدالله على الطابور، **رجال في تاريخ الإمارات العربية المتحدة**، ١٩٩٣ .

(٢٢)

تمّ التحفظ على الأسماء الحقيقية للمحاكم وبعض قضاة الشّرع لأسباب تتعلق بأخلاقيات النشر الإثنوغرافي، فمحكمة كلبا كما ترد في متن البحث والهوامش لا تعني في الحقيقة المحكمة الشّرعية نفسها، وإنما محكمة شَرْعية أخرى.

(٢٣)

كل الأسماء الواردة في القضايا المنظور في أمرها في المحكمة الشّرعية تم استبدالها بأسماء وهمية، أما الأسماء الحقيقية فقد تم التحفظ عليها لأسباب تتعلق بأخلاق النشر الإثنوغرافي.

(٢٤)

Gellner, E., "The Tribal Society and its Enemies". In Tapper, R. (ed.). *The Conflict of Tribe and State in Iran and Afghanistan*, 1983.

(٢٥) المقصود بالرأسمال الرمزي والاجتماعي والثقافي في هذا السياق، هو حسب توظيفات بيير بورديو الأنثروبولوجية والسوسيولوجية المعروفة في هذا الصدد، راجع:

Bourdieu, P., *Outline of a Theory of Practice*, 1977.

Bourdieu, P., *The Logic of Practice*, 1990.

(٢٦)

Antoun, R., *Muslim Preacher in the Modern World: A Jordanian Case Study in Comparative Perspective*, 1989.

Gaffney, P., *The Prophet's Pulpit: Islamic Preaching in Contemporary Egypt*, 1994.

(٢٧)

Gellner, E., *Saints of the Atlas*, 1969.

Barth, F., *Political Leadership among Swat Pathans*, 1959.

Bujra, A. S., *The Politics of Stratification: A Study of Political Change in a South Arabian Town*, 1971.

(٢٨)

Weber, M., *The Sociology of Religion*, p. 821.

(٢٩)

ibid, p. 262.

(٣٠)

Rosen, L., *Bargaining for Reality: The Construction of Social Relations in Muslim Community*, 1989, p. 18.

(٣١)

Antoun, R., "The Islamic Court, the Islamic Judge, and the Accommodation of Tradition: A Jordanian Case Study", 1980.

(٣٢)

Messick, B., *The Calligraphic State: Textual Domination and History in a Muslim Society*, 1993.

Lambek, M., "Certain Knowledge, Contestable Authority: Power and Practice on the Islamic Periphery", 1990.

(٣٣)

Redfield, *R., Peasant Society and Culture*, 1959.

Wolf, E., "Aspect of Group Relations in a Complex Society: Mexico", 1959.

Wolf, E., *Europe and the People without History*, 1982.

Geertz, C., "The Changing Role of the Cultural Broker", 1959.

(٣٤)

راجع على سبيل المثال إسهامات كل من عالم الاجتماع الفرنسي،بيير بورديو، والأنثروبولوجي الأمريكي، مارشال سالينز، في صياغة وتأسيس هذا المفهوم:

Bourdieu,P., *Outline of a Theory of Practice*, 1977.

Sahlins, M., *Culture and Agency in History*, 2004.

المراجع العربية

الطابور، عبدالله علي، **رجال في تاريخ الإمارات العربية المتحدة**، الجزء الأول، دبي، المطبعة الوطنية، ١٩٩٣.

بوملحة، إبراهيم محمد ، الشيخ محمد نور: رائد التعليم في الإمارات، دبي، ندوة الثقافة والعلوم، ١٩٩٢.

عبدالرحمن، عبدالله، **الإمارات في ذاكرة أبنائها: الحياة الاقتصادية**، الجزء الثاني، دبي، القراءة للجميع للنشر والتوزيع، ١٩٩٠.

ـــــــــ، **الإمارات في ذاكرة أبنائها: الحياة الثقافية**، الجزء الأول، الإمارات، إتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٨٩.

يتيم، عبدالله عبدالرحمن، **الأنثروبولوجيا إزاء مشكلات السلطة والضبط الاجتماعي في المجتمعات القبلية الإسلامية: مراجعة نقدية**، مجلة العلوم الإنسانية، (البحرين)، العدد ٦، ٢٠٠٣.

ـــــــــ، **مراجعة لكتاب الإمارات في ذاكرة أبنائها: الحياة الثقافية العامة (الجزء الاول)، الحياة الاقتصادية (الجزء الثاني)، تأليف عبدالله عبدالرحمن**، مجلة شئون اجتماعية، (الإمارات)، المجلد ٣٩، العدد ٢٥، ١٩٩٣.

Bibliography:

Abdullah, M. M. 1978. *The United Arab Emirates: A Modern History.* London: Croom Helm.

Ahmed, A. S. 1980. *Pukhtun Economy and Society: Traditional Structure and Economic Development in a Tribal Society*. London: Routledge & Kegan Paul.

Antoun, R. 1971. Arab Village: *A Social Structural Study of a Transjordanian Peasant Community.*

Bloomington: Indiana University Press.

______. 1979. *Low-Key Politics: Local-Level Leadership and Change in the Middle East*. Albany: State University of New York Press.

______. 1980. "The Islamic Court, the Islamic Judge, and the Accommodation of Tradition: A Jordanian Case Study". *International Journal of Middle East Studies*. 12, 455-67.

______. 1989. *Muslim Preacher in the Modern World: A Jordanian Case Study in Comparative Perspective*. Princeton: Princeton University Press.

Asad, T. 1970. *The Kababish Arabs: Power, Authority and Consent in a Nomadic Tribe*. London: Hurst.

Barth, F. 1959. *Political Leadership among Swat Pathans*. London: The Athlone Press.

Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge Univeristy Press.

______. 1990. *The Logic of Practice. London*: Polity Press.

Bujra, A. S. 1971. *The Politics of Stratification: A Study of Political Change in a South Arabian Town.* Oxford: The Clarendon Press.

Christensen, R. O. 1986. "Tribes, States and Anthropologists". *Middle Eastern Studies*. 22, 2, 286-92.

Cole, D. P. 1975. *Nomads of the Nomads: The Al Murrah Bedouin of the Empty Quarter*. Chicago: Aldine.

Eickelman, D. F. 1976. *Moroccan Islam: Tradition and Society in a Pilgrimage Centre*. Austin: Texas University Press.

Evans-Pritchard, E. E. 1949. *The Sanusi of Cyrenaica*. Oxford: The Clarendon Press.

Gaffney, P. 1994. *The Prophet's Pulpit: Islamic Preaching in Contemporary Egypt*. Berkeley: University of California Press.

Gellner, E. 1969. *Saints of the Atlas*. London: Weidenfeld & Nicolson,

Chicago: The University of Chicago Press.

______. 1983. "The Tribal Society and its Enemies". In *The Conflict of Tribe and State in Iran and Afghanistan*. (ed.) R. Tapper. London: Croom Helm.

Geertz, C. 1959. "The Changing Role of the Cultural Broker". *Comparative Studies in Society and History*. 2, 228-49.

______. 1968. *Islam Observed: Religious Development in Morocco and Indonesia*. New Haven: Yale University Press.

______. 1975. *The Interpretation of Cultures*. London: Hutchinson & Co.

Heard-Bey, F. 1982. *Form Trucial States to United Arab Emirates: A Society in Transition*. London: Longman.

Lambek, M. 1990. "Certain Knowledge, Contestable Authority: Power and Practice on the Islamic Periphery". *American Ethnologist*. 17, 23-40.

Lancaster, W. 1981. *The Rwala Bedouin Today*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lewis, I. M. 1961. *A Pastoral Democracy: A Study of Pastoralism and Politics Among the Northern Somali of the Horn of Africa*. Oxford: Oxford University Press.

Messick, B. 1986. "The Mufti, the Text and the World: Legal Interpretation in Yemen". *Man* (N.S.) 21, 102-19.

______. 1993. *The Calligraphic State: Textual Domination and History in a Muslim Society*. Berkeley: University of California Press.

Ministry of Agriculture and Fisheries. 1986. *Meteorological Reports on Rainfall of the Eastern Region and Mountain Zone*. Dubai.

Redfield, R. 1956. *Peasant Society and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.

Rosen, L. 1984. *Bargaining for Reality: The Construction of Social Relations in Muslim Community*. Chicago: The University of Chicago Press.
______. 1989. *The Anthropology of Justice: Law as Culture in Islamic Society*.

Cambridge: Cambridge University Press.

Sahlins, M. 2004. “Culture and Agency in History”. In *Apologies to Thucydides: Understanding History as Culture and Vice Versa*. Chicago: University of Chicago Press.

Weber, M. 1956. *The Sociology of Religion*. (trns. E. Fischoff) London: Methuen & Co. Ltd. (4th. ed.).

Wolf, E. 1956. "Aspect of Group Relations in a Complex Society: Mexico". *American Anthropologist*. 59, 1065-1956.

______. 1982. *Europe and the People without History. Berkeley:* University of California Press.

Yateem, A. A.1993-94. "Anthropological Approaches to Social Control in Islamic Tribal Societies: A Critical Review". *Dilmun*. 16, 65-86

______. 2004. "The Muslim Qadi and the Peasant Bedouin of the Emirates", *New Arabian Studies*, Vol. 6, 156-186.

ثلاثة نماذج معيارية للديمقراطية

يورغن هابرماس

ترجمة وتقديم محمد الأشهب *

* باحث من المغرب

ثلاثة نماذج معيارية للديمقراطية

يورغن هابرماس
ترجمة: محمد الأشهب

يعد سؤال الديمقراطية من الأسئلة التي تحضر في الفلسفة السياسية "المتأخرة ليورغن هابرماس. ففي الوقت الذي كان يعتقد نقاد هابرماس أنه وصل إلى أوج إبداعه الفلسفي سنة ١٩٨١ بإصداره للكتاب الضخم "نظرية الفعل التواصلي"الجزء الأول والجزء الثاني.

سيفاجئ هابرماس في مطلع التسعينات الأوساط الفلسفية بكتاب لا يقل أهمية عن كتاب ١٩٨١ تحت عنوان "الحق والديمقراطية: بين الوقائع والمعايير" ١٩٩٢. الذي يوصف الآن بأهم كتاب في الفلسفة السياسية في القرن العشرين بعد كتاب راولز "نظرية العدالة" ١٩٧١. وقد تزامن صدور الكتاب مع التحولات التي عرفتها أوروبا بعد انهيار المعسكر الشرقي وسقوط جدار برلين. هذه الأحداث عمقت بشكل أكثر اهتمامات هابرماس بنظرية الديمقراطية. فهابرماس يعتبر أن الديمقراطية يمكن أن تساهم في حل المشاكل التي يعرفها الوقت الراهن سواء تلك المتعلقة بالفرد أو بالجماعة.

تعد أبحاث هابرماس بخصوص "نظرية الدمقراطية" في كتبه المتأخرة "الحق والدمقراطية" ١٩٩٢، "مجرات ما بعد الدولة -الأمة" ١٩٩٩، "سجال العدالة السياسية مع راولز" ١٩٩٦، والاندماج الجمهوري" ١٩٩٦، الذي ترجمنا منه هذا المقال، امتدادا لأبحاثه الفلسفية السابقة في فترة السبعينات حول "التداوليات الكلية" و"أبحاثه السوسيولوجية في فترة الثمانينات، وأخيراً أخلاقيات المناقشة إلى جانب زميله كارل آتو آبل.

إن نظرية الديمقراطية عند هابرماس تتأسس على معطيات الفلسفة التداولية Pragmatique. فاستنادا لهذا المبحث يريد هابرماس تأسيس جماعة تواصلية خالية من الإكراه والهيمنة والسلطة باستثناء هيمنة أفضل حجة meilleur argument. ويعد مفهوم "التشاور" déliberation في هذه النظرية من المفاهيم المركزية لأنه يعطي للفرد حق النقد ورفع "دعاوى صلاحيته" validity claims في إطار فضاء عمومي ديمقراطي يكون فيه الحق متكافئاً بالنسبة للجميع من أجل المشاركة في تشكيل رأي عام وإرادة سياسية معبرة عن المصالح العامة.

إن العملية الديمقراطية عند هابرماس لا تختزل في الدفاع عن المصالح الخاصة لجماعة ما (الجماعيون communautariens) ولا عن المصالح الفردية الليبرالية السياسية مع راولز، وإنما الديمقراطية هي تعبير عن المصالح العامة للمجتمع ككل. وعلى هذا الأساس فكل مواطن مطالب بالدفاع في ظل فضاء عمومي ديمقراطي عن هذه المصالح العامة وإقناع الآخر بتبني رأيه اعتمادا على منطق الحجاج والتشاور والمناقشة.

وتعد المساهمة المترجمة هنا تحت عنوان "ثلاثة نماذج معيارية للديمقراطية" استمرارا للنقاش الذي ابتدأه هابرماس في كتابه "الحق والديمقراطية" هذا الأخير الذي ترجع أسسه إلى الفلسفة السياسية الأمريكية مع راولز ودوركين ومشلمان. وفي هذا المقال يستحضر هابرماس مفاهيم متداولة لكن بدلالته الفلسفية الخاصة، سأحاول أن أوضحها لأنها ستتكرر في هذا النص. خاصة وأن النموذج الذي يقترحه هابرماس والذي أسماه ب"السياسة التشاورية" deliberative

politik هو بديل للنموذجين الليبرالي والجمهوري بالرغم من أنه يستمد عناصره من كلا النموذجين.

وسأعتمد في هذه التحديدات على هوامش وتحديدات الباحث حسن مصدق مع إدخال بعض التعديلات. (حسن مصدق: ٢٠٠٥ ص ٢٦-٣٨).

-١ الليبرالي:

يستعمل هابرماس هذا المفهوم استعمالا خاصا إلى جانب لفظ "الجمهوري" فالليبرالية لا تعني الليبرالية الاقتصادية والسياسية التي تستند إلى حماية استقلال المجال الخاص للأفراد وشرعية اقتصاد السوق من جهة والحريات الفردية من جهة أخرى، خلافا لذلك يعني مصطلح الليبرالية عند هابرماس أطروحات فلاسفة القانون والسياسة راولز ودوركين اللذين يشددان على ضرورة المساواة وبالأخص احترام نفس التساوي في سياق مجتمع تعددي أو ما يسميه راولز حجاب الجهل the veil of ignorance.

-٢ الجمهوري Répubicain

لقد حاول هابرماس إرساء المنظور الجمهوري التواصلي بديلا عن المنظور الجمهوري الكلاسيكي القائم على العقد الاجتماعي (نقد تصور روسو) وإكره الدولة، ففي استضافته من طرف شعبة الفلسفة بجامعة السوربون سنة ٢٠٠١ اقترح هابرماس منظورا لأخلاقيات المناقشة يقوم كليا على فرضيات مادية بالأساس. عكس ما كان يردده في أطروحته الأولى التي كانت تعتمد منطلقات نظرية كانطية بالأساس، بحيث تحول كليا إلى تبني منطلقات التحليل اللساني وخاصة منطلقات علم التداول عند كل من بوهلر، أوستين، وبراندوم، وسورل.

من الناحية السياسية يقترح هابرماس حاليا شروط مواطنة عالمية -في عصر العولمة- تتعدى حدود الأوطان والنظرية الشوفينية الضيقة للجنس واللون والثقافة، ويعتبر أن المواطنة الأساسية يجب أن تقوم على حقوق عالمية للفرد تتخطى حدود السياسة الوطنية لتشمل الكوكب، وهنا يظهر الحضور القوي للفلسفة الكانطية وخاصة مفهوم "الكوسموبولت"، ولتحقيق ذلك فإن المهام تتوقف في نظره على حركات المجتمع المدني المناهض للاستبداد وعدم احترام حقوق الإنسان وضد التمييز العنصري والتوزيع الدولي الجديد للعالم بزعامة قطب واحد.

مذهب الجماعيين Communautarisme

فأتباع هذا المذهب، وضد الفردانية الليبرالية التي يمثلها راولز ودوركين يدافعون عن الخصوصيات الجماعية تناول تايلور Taylor الذي لفت الانتباه إلى أن أهمية أطروحة الجماعيين تكمن في الأطروحات الأنطولوجية التي ترتكز على أن هوية الأفراد مرتبطة بطريقة مركبة بالجماعات التي تعد جزءاً منها. ومذهب الجماعيين يعد مذهباً في الفلسفة السياسية ظهر في أمريكا في بداية التسعينات وهو يشير إلى مجموعة من المفكرين (Sandel،MaCintyre، Walser). يتقاسمون هاجس التأكيد على دور أهمية الجماعة في صقل الروح الوطنية كيفما كانت هذه الجماعة. فقد حمل رواد هذا التيار بشدة على التيار الليبرالي لتركيزه على الفردانية Iindivudialisme والفرد أولا في المجتمع: والحال أن هذا الانتماء إلى الجماعة يمكن اعتباره شرطا ممكنا للاستقلالية والتحقق الذاتي.

في الواقع، إن إطار الفهم والتقييم المقدم من طرف اللغة والدين والتقاليد الثقافية والمعايير والقيم المشتركة، أو بفعل اقتسام تجربة تاريخ مشترك، تعتبر عناصر تمنح للأفراد نقطة في بحثهم عن هويتهم وتحديد الغايات التي من خلالها يريدون توجيه وجودهم وهو ما يبرر أهمية الجماعة على الفرد.

النص الأصلي

ثلاثة نماذج معيارية للديمقراطية

-I-

سأحيل في هذا المقال على كل من التصورين "الليبرالي" و"الجمهوري" للسياسية، فكلاهما يقدمان بوصفهما نماذج مثالية فهذان المصطلحان

يميزان اليوم حقل النقاش الفلسفي المثار في الولايات المتحدة الأمريكية، من طرف من نسميهم بالجماعيين communautariens.

سأشرع في ضوء أعمال فرانك مشلمان Frank Michelman بوصف هذين النموذجين للديمقراطية المتعارضين فيما بينهما بصفة سجالية، وذلك من خلال وجهات نظرهما المختلفة حول تصوراتهما للمواطن، الحق وطريقة تصورهما لطبيعة تشكل الإرادة السياسية. في الفقرة الثانية والتي تنفتح على نقد الحضور المفرط للأخلاق في النموذج الجمهوري، سأطور تصورا ثالثا ذا طبيعة إجرائية وهو النموذج الذي أفضل تسميته "بالسياسة التشاورية".

إن تصور دور العملية الديمقراطية هو مجال الاختلاف بينهما، فوظيفتها في التصور الليبرالي هي برمجة الدولة لمصلحة المجتمع وتقدم الدولة في هذا النموذج كجهاز للإدارة العمومية، والمجتمع كنسق للعلاقات بين الأفراد العاديين وعملهم الاجتماعي "مبنينة" structuré باقتصاد السوق. فالسياسة بمعنى تشكل الإرادة السياسية للمواطن تقوم في هذا النموذج بوظيفة تجميع وإبراز المصالح الخاصة بالجميع إزاء جهاز الدولة التي تتحدد وظيفتها الخاصة في التوظيف الإداري للسلطة السياسية بهدف تحقيق المشاريع المشتركة.

في المقابل، فالسياسة حسب التصور الجمهوري، لا تختزل في هذه الوظيفة الوسطية بل على العكس إن الدولة تتشكل هنا بسيرورة التنشئة الاجتماعية في كليتها. فالسياسة في هذا النموذج تتصور كشكل تأملي لسياق حياة أخلاقية، الوسيط الذي يدرك فيه أعضاء الجماعة المتضامنة والمشكلة عفويا، ارتباطاتهم وعلاقاتهم المتبادلة، وبصفتهم مواطنين في الدولة فإنهم يؤطرون ويتقنون بالإرادة والوعي الشروط الموجودة للاعتراف المتبادل بهدف تأسيس رابطة لأصحاب حق Sujet du droit أحرار ومتساوين وفي الوقت نفسه فحتى المعمارية الليبرالية للدولة والمجتمع طرأت عليها تحولات مهمة. فإلى جانب السلطة التراتبية للتنظيم وهي سلطة سيادة الدولة وسلطة التنظيم غير المركزة للسوق، وبالتالي إلى جانب السلطة الإدارية ومصالح كل الناس يظهر التضامن كمصدر ثالث للاندماج الاجتماعي. فهذا الشكل للإرادة السياسية كنموذج أفقي صيغ لإدراك التفاهم والإجماع الذي تم التوصل إليه بواسطة التواصل، بالرغم مما لديه من أولوية سواء من جهة تكوينية أو معيارية، بالنسبة لممارسة تقرير المصير المواطنية، نفترض أنه توجد، وبشكل مستقل عن الإدارة العمومية والمبادلات الخاصة في المجتمع الاقتصادي، قاعدة اجتماعية مستقلة التي بفضلها لن يكون التواصل السياسي حكرا على الدولة ولا مماثلا لبنية السوق. ففي التصور الجمهوري، يكتسب الفضاء العمومي السياسي وبنيته التحتية المؤلفة من المجتمع المدني دلالة إستراتيجية، فكلاهما اعتبرا فضاءين لممارسة التفاهم بين المواطنين يضمنان لهذه الممارسة قوة الاندماج والاستقلالية [1]. بخصوص القطيعة بين التواصل السياسي والمجتمع الاقتصادي يتقابل ذلك الربط بين السلطة الإدارية المؤسسة على التواصل الذي يجد مصدره في تشكل الرأي والإرادة السياسية.

إذا قارنا هاتين المقاربتين المتنافستين فيما بينهما سنجد أن لهما نتائج مختلفة.

أ- نلاحظ في البداية اختلافا بين التصورين معا بخصوص رؤيتهما لمفهوم المواطن. يحدد وضع المواطنين حسب التصور الليبرالي بالحقوق الذاتية التي يتمتعون بها في علاقتهم بالدولة أو بالمواطنين الآخرين. فالمواطنون في هذا النموذج بما أنهم أصحاب حق بقدر ما يسعون وراء تحقيق مصالحهم الخاصة في حدود ما سطره القانون، فهم يستفيدون من حماية الدولة، بما في ذلك الحماية من تدخلات الدولة ذاتها التي تنتهك التقييد الشرعي للتدخل الشرعي. إن الحقوق الذاتية هي الحقوق السلبية التي تمنح هامشا فرعيا والذي في إطاره يتحرر أصحاب الحق من كل إكراه خارجي. إن الأمر نفسه ينطبق على الحقوق السياسية التي لها

البنية نفسها. هذه الحقوق السياسية تسمح للمواطنين بالدفاع عن مصالحهم الخاصة بشكل يمكنهم في نهاية المطاف من تشكيل إرادة سياسية تمارس تأثيرا على الإدارة، وذلك بالتوحد مع مصالح أخرى خاصة عن طريق التصويت وتشكيل فرق برلمانية وأخيرا تشكيل حكومة تضمن لهم حماية مصالحهم الخاصة. بهذه الطريقة فأصحاب الحق بإمكانهم التأكد من أن سلطة الدولة تمارس لمصلحة أعضاء المجتمع [٢].

لا يتحدد وضع المواطنين حسب التصور "الجمهوري" بنموذج الحريات السلبية التي يمكنهم الاضطلاع بها بصفتهم مواطنين عاديين، فالحقوق المدنية وبالدرجة الأولى، حقوق المشاركة، حق التعبير السياسي هي بالعكس حقوق إيجابية، فهي لا تضمن غياب كل إكراه خارجي، بل المشاركة في ممارسة جماعية بدونها لا يستطيع المواطنون تحقيق ما يطمحون إليه: أي ذوات مسؤولة سياسيا لجماعة الذوات الحرة والمتساوية فيما بينها[٣].

في هذا الاتجاه فإن السيرورة السياسية لا يجب أن تسمح ببساطة بمراقبة نشاط الدولة من طرف المواطنين الذين اكتسبوا سابقا استقلالاً قبلياً في ممارسة حقوقهم الخاصة وحرياتهم ما قبل السياسية Pré-politique. فهذه السيرورة لا تقوم بوظيفة الربط بين الدولة والمجتمع، لأن سلطة الدولة ليست وبأية صفة سلطة أصلية في النظام الديمقراطي بل على العكس، فالسيرورة السياسية للسلطة مؤسسة على التواصل ومشكلة في إطار ممارسة تقرير مصير للمواطنين. ومشرعنة لكونها تحمي هذه الممارسة عن طريق مأسسة الحريات العامة[٤]. فوجود الدولة ليست مشرعنة بالدرجة الأولى بحماية الحقوق الذاتية المتساوية، وإنما يضمان سيرورة تشمل تشكل الرأي والإرادة، هذه السيرورة التي في سياقها يتفاهم المواطنون الأحرار والمتساوون فيما بينهم حول الأهداف والمعايير التي تكون في خدمة المصالح المشتركة للجميع. كما أن هذه السيرورة تقتضي من المواطن الجمهوري أن يتصرف تبعا للمصالح التي هي بالطبع مصالح الجميع.

ب- إن السجال حول المفهوم الكلاسيكي "لصاحب الحق" المتمتع بالحقوق الذاتية انطلق من السجال الذي كان رهانه تحديد مفهوم الحق ذاته. فحسب التصور الليبرالي، يكمن معنى كل نظام قانوني في كونه يسمح -وفي كل الحالات- بتحديد الحقوق المستحقة لعدد من الأفراد مقابل التصور الجمهوري، تصور هذه الحقوق الذاتية عن النظام القانوني الموضوعي الذي يضمن في الوقت نفسه كمال الحياة المشتركة ويجعلها ممكنة، وذلك يتوقف على المساواة في الحقوق، واستقلال كل الذوات والاحترام المتبادل، ففي الحالة الأولى، أي في التصور الليبرالي، نقيم النظام القانوني انطلاقا من الحقوق الذاتية، بينما في التصور الثاني نعطي الأولوية لمضمون الحقوق الموضوعية.

في الحقيقة، هذه المفاهيم المتفرعة ثنائياً لم تتناول المضمون "البيذاتي" Intersubjective للحقوق التي تطالب بالاحترام المتبادل للحقوق والالتزامات في شروط الاعتراف المتماثلة. فالصيغة الجمهورية تمنح على الأقل للكل تصورا للحق يعطي أهمية متساوية لكمال الفرد مع حقوقه الذاتية. وكمال للجماعة التي فيها فقط يمكن للذوات أن تتعارف بينها بشكل متبادل بصفتها أفرادا أو أعضاء من الجماعة. فالصيغة الجمهورية تربط مشروعية القوانين بالطريقة الإجرائية الديمقراطية لميلادها؛ محافظة كذلك على تماسك داخلي بين ممارسة تقرير المصير للشعب والهيمنة اللاشخصية للقوانين "فالبنسبة للجمهوريين، ليست القوانين في نهاية المطاف شيئا آخر سوى تحديدات الإرادة السياسية المهيمنة، بينما بالنسبة لليبراليين، فالعديد من الحقوق تجد أساسها دائماً في "قانون أسمى" صادر سواء عن عقل متعال بالنسبة للسياسة أو عن وحي ما.

انطلاقا من وجهة نظر جمهورية، فهدف كل جماعة هو الخير المشترك الذي يكمن بالنسبة لجزء كبير في نجاح مجهوده السياسي في تحديد، تأسيس، تنفيذ وحماية مجموع الحقوق "Right" (أو بمصطلح أقل

تحديدا القوانين) الأكثر ملاءمة لشروط وأخلاق هذه الجماعة، في المقابل، ومن وجهة نظر التصور الليبرالي، فإن الحقوق تكون مؤسسة على القانون الأسمى، تقدم بنيات متعالية وتشكل عوائق مفروضة أمام السلطة لكي يتم متابعة المصالح المتعددة والمختلفة (وهي المصالح التي تكون موضوع تعارض وصراع بين هذا الطرف والآخر) بكيفية مرضية وممكنة [٥].

لقد أصبح الاقتراع كممارسة لحرية وضعية "براديغما" للحقوق، ليس لأنه مكونا لتقرير المصير السياسي وإنما لكونه يظهر وبشكل واضح كيف أن الاندماج في جماعة لذوات متساوية في الحقوق مرتبط بحق فردي يحمل مساهمات مستقلة وإتخاذ المواقف: "على كل واحد أن يهتم بقبول الكل في الاقتراع لأن لدينا الاختيار بين (١) أن نكون مندمجين أو منفعلين (٢) يتعلق الأمر بكوننا مندمجين بالضمانة المعطاة للكل بشكل متبادل بحيث يجب أن تكون المصالح الحيوية لكل واحد محفوظة من طرف الآخرين (٣) في ظل شروط التعددية المتجذرة في المجتمع الأمريكي المعاصر، فإن مثل هذه الضمانات يمكن أن تمنح، لكن فقط للحفاظ على مظهر السياسة، يمكن لكل واحد فيها أن يسمع صوته" [٦]. فبواسطة السيرورة التشريعية المكونة من الحقوق، فإن هذه البنية التي تقتضي نموذج حقوق المشاركة والتعبير السياسي تنقل إلى كل الحقوق. إن الترخيص الذي يمنح الحق الخاص لاقتفاء الأهداف الخاصة المختارة بشكل حر تفرض علينا في الوقت نفسه احترام حدود النشاط الإستراتيجي المتوافق عليه من طرف الجميع.

ج: تعبر التحديدات المفهومية المختلفة لدور المواطن وللحق، عن اختلاف عميق جداً فيما يخص طبيعة السيرورة السياسية. ففي التصور الليبرالي تختزل السياسة بالأساس إلى صراع من أجل احتلال المواقع التي تسمح فيما بعد بالتصرف في السلطة الإدارية. ففي الفضاء العمومي، والبرلمان، تتحدد سيرورة تشكل الرأي والإرادة السياسية بالمنافسة بين الفاعلين الملتزمين جماعة بفعل إستراتيجي هدفهم من ورائه الحفاظ على مواقع السلطة، ويقاس نجاح المعركة هنا بالموافقة التي يمنحها المواطنون لعدد من الشخصيات والبرامج وذلك استنادا على عملية التصويت. فرضى المواطن في التصور الليبرالي يقاس بعدد الأصوات المعبر عنها. فعبر آلية التصويت يعبر الناخبون عن اختياراتهم أن قراراتهم الانتخابية لها بنية اختيارات الفاعلين نفسها في السوق الذي يكون فيه الفعل مؤسساً على البحث عن النجاح. كما أنها قرارات تخول لهم اكتساب العديد من مواقع السلطة التي تتصارع حولها الأحزاب السياسية بهدف تحقيق النجاح لنفسها أيضا. إن مدخل Input الأصوات ومخرج output السلطة يخضعان أيضا لخطاطة الفعل الإستراتيجي نفسه. في مقابل هذا التصور فإن تشكل الرأي والإرادة السياسية في الفضاء العمومي والبرلمان لا يخضع حسب التصور الجمهوري لبنيات السوق Marché وإنما لبنيات مستقلة لتواصل عمومي موجه نحو التفاهم، فالسياسة بمعنى ممارسة تقرير مصير المواطنين ليس السوق بل التخاطب conversation هو الذي يكتسب قيمة البراديغم في البنية بين السلطة كما تستخلص من التواصل السياسي بوصفه يعكس آراء الأغلبية المشكلة اعتمادا على المناقشة العمومية والسلطة الإدارية التي تتصرف في جهاز الدولة. فالأحزاب التي تتصارع من أجل ولوج مواقع سلطة الدولة يجب عليها كذلك أن تمتثل للأسلوب التشاوري واستقلالية المناقشات السياسية "فالتشاور يحيل إلى موقف أكيد بخصوص التعاون الاجتماعي وبالخصوص إلى إرادة الاقتناع بالحجج التي تأخذ بعين الاعتبار كذلك مطالب الآخرين لا المطالب التي نعبر عنها نحن فقط. فالتشاور يتم بوساطة تبادل وجهات النظر على أساس الانطلاق من نية حسنة. بما في ذلك ما يعرفه المشاركون بالطريقة التي يفهمون بها مصالحهم الحيوية الخاصة- بحيث إننا إذا أجرينا الاقتراع فإنه سيشمل مطابقة الأحكام" [٧]، لهذا فإن سجال الآراء الممارس في حلبة السياسة يمتلك قوة

المشروعية ليس فقط بالمعنى الذي يسمح باحتلال مواقع السلطة وإنما كذلك ما دام أن المناقشة السياسية تتبع وبصفة مستمرة قوة الإلزامية، بما في ذلك بالنسبة للطريقة التي تمارس بها الهيمنة السياسية فلا يمكن استعمال السلطة الإدارية على أساس السياسات وفي حدود القوانين المتبناة في إطار العملية الديمقراطية.

-II-

للمقارنة بين النماذج الديمقراطية المهيمنة حالياً، خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية، نشير إلى السجال الدائر بين الجماعيين والليبراليين" فالنموذج الجمهوري له إيجابيات وسلبيات في الآن نفسه أرى أن الجانب الإيجابي يتمثل في كونه يحافظ على المعنى الراديكالي-الديمقراطي لتنظيم الذاتي للمجتمع المنجز من طرف مواطنين يوحدهم التواصل القائم بينهم، كما أنه نموذج لا يختزل الأهداف الجماعية فقط في مساومات بين المصالح الخاصة المتعارضة. أما الجانب السلبي من وجهة نظري، فيكمن في كون هذا النموذج مبالغ في المثالية ويخضع العملية الديمقراطية لفضائل المواطنين الموجهة نحو الخلاص العمومي Salut public فالسياسة لا ترتكز فقط، وبالدرجة الأولى، على الهوية الجماعية بخصوص التفاهم الأخلاقي. والخطأ الذي وقع فيه هذا النموذج يكمن في اختزال المناقشة السياسية في الإفراط في استحضار المسألة الأخلاقية أثناء تحليلاته، ولاشك في أن المناقشات المرتبطة بالهوية الجماعية هي مكون أساسي للسياسة فبواسطتها يعي المنتمون للجماعة في الآن نفسه الطريقة التي يتفاهمون بها فيما بينهم كأعضاء لأمة محددة لجماعة أو دولة أو كسكان لجهة ما...إلخ كما يكون لديهم وعي بالتقاليد التي يسعون إلى تطويرها، وانطلاقا من الهوية نفسها يعي هؤلاء الطريقة التي يريدون العيش بها مع الآخرين والجماعات المهمشة وأيضا نوع المجتمع الذي يتمنون العيش فيه. لكن في شروط التعددية الثقافية والاجتماعية. فالأهداف المهمة سياسيا تخفي غالبا المصالح والتوجهات الأكسيولوجية المكونة لهوية الجماعة في كليتها، والمكونة، إذا لكلية شكل الحياة المتقاسمة بشكل "بيذاتي" بين الناس. هذه المصالح والتوجهات الأكسيولوجية التي تتعارض بشكل غير مختزل في نطاق الجماعة نفسها تستدعي اتفاقا لا تستطيع المناقشات الأخلاقية بلوغه، بالرغم من أن تأثيرات هذا الاتفاق الذي لا يمكن أن يتحقق أبدا ًبالمناقشة، لا يجب أن يضر بالقيم الأساسية التي تشكل موضوع إجماع داخل ثقافة ما.

إن توزيع المصالح بواسطة اتفاق بين الأحزاب التي تعتمد على إمكانياتها وعلى قدرتها على فرض العقوبات وبكل تأكيد فإن مفاوضات من هذا النوع، تقتضي إرادة التعاون، والوصول إلى نتائج مقبولة من طرف جميع الأحزاب في إطار احترام قواعد اللعبة حتى وإن كان لأسباب مختلفة. لكن الاتفاقات لا تستخلص من أشكال المناقشات العقلانية التي تُحيِّد neutratise السلطة وتستبعد الفعل الإستراتيجي. في الحقيقة، فعدالة الاتفاقات مرتبطة بالاقتضاءات والإجراءات العقلانية التي تستدعي بدورها تبريرا عقلانيا، هذه الاتفاقات من ذات النمط المعياري تستحضر من خلال وجهة نظر العدالة. خلافا للقضايا الأخلاقية، فإن قضايا العدالة لا تحيل في طبيعتها إلى جماعة محددة. فالحق المؤسس بواسطة السياسة لكي يكون شرعيا يجب على الأقل أن يكون متطابقا مع مبادئ أخلاقية تدعي الصلاحية الكونية فيما وراء الجماعة القانونية الواقعية.

لا يكتسب مفهوم السياسة التشاورية deliberative أهمية إمبريقية إلا إذا أقمنا وزنا لتعدد أشكال التواصل التي بواسطتها تتشكل الإرادة الجماعية، ليس فقط بالتفاهم الأخلاقي حول الهوية الجماعية، وإنما أيضا، وفي الوقت نفسه، بتوزيع المصالح والاتفاق العقلاني بالمعنى الغائي بواسطة اختبار الوسائل الملائمة، وكذلك بالاعتماد على التبرير الأخلاقي وفحص التماسك القانوني. في هذا السياق، فالنموذجان السياسيان اللذان قابلا بينهما ميشلمان FM بوصفهما نمطين مثاليين يمكنهما أن تتداخلا وتتكاملا فيما بينهما كما ينبغي. فإذا كانت أشكال التواصل المتطابقة "ممأسسة" بما فيه الكفاية، فإن سياسة حوارية dialogique وسياسة أداتية يمكنهما ما أن تتحددا في وسط المشاورات. إن كل

شيء متعلق إذا بشروط التواصل والإجراءات التي تخول للشكل المأسس للرأي والإرادة قوة شرعيتهما.

إن النموذج الثالث للديمقراطية الذي أريد أن أقترحه يرتكز على شرط التواصل التي فيها يمكن افتراض أن السيرورة السياسية ستكون محظوظة لإظهار نتائج معقولة لأنها ستتم في نطاقها على أساس النموذج التشاوري.

إذا جعلنا من المفهوم الإجرائي للسياسة التشاورية مركزا معياريا لنظرية الديمقراطية فالاختلافات تتضح مرة بالنسبة للتصور الجمهوري الذي يعتبر الدولة بصفتها جماعة أخلاقية، ومرة بالنسبة للتصور الليبرالي الذي يعتبر الدولة بصفتها حارسا للمجتمع الاقتصادي. وبمقارنتنا لهذه النماذج الثلاثة للديمقراطية، انطلق من بعد السياسة التي تسترعي انتباهنا لحدود الآن، سياسة التشكل الديمقراطي للرأي والإرادة التي تتم عبر الانتخابات العامة وعمل البرلمان.

إن هذه السيرورة السياسية لن تتم في التصور الليبرالي إلا على شكل اتفاق مستخلص من بين مختلف المصالح، فالقواعد التي تتأسس الاتفاقات تبعا لها والتي لها وظيفة تثبيت عدالة النتائج اعتمادا على وسيط الاقتراع العادل والكوني، كما لها أيضا وظيفة التشكل التمثيلي للفرق البرلمانية وقوانينها التنظيمية، فكل هذه القواعد تكون مبررة انطلاقا من المبادئ الليبرالية للدستور. في المقابل، فالتشكل الديمقراطي للإرادة حسب التصور الجمهوري، يتم عبر تفاهم حول الهوية الجماعية، فعلى مستوى مضمونها، فالتشاور يمكن أن يعتمد على خلفية إجماع مؤسس ثقافيا-أي الثقافة المشتركة المشكلة لهوية الجماعة، وهو إجماع يتم إعادة إنتاجه من جديد بواسطة الذاكرة "المطقسنة" Ritualité لفعل جمهوري مؤسس.

في ضوء هذين النموذجين تستعير نظرية المناقشة عناصرها من كلا الجانبين وتدمجهما في المفهوم الإجرائي المثالي للتشاور والقرار. هذه الإجرائية الديمقراطية تقيم علاقة داخلية بين المفاوضات والمناقشات حول العدالة، كما تسمح هذه الإجرائية الديمقراطية كذلك بافتراض أنه في مثل هذه الشروط يمكن الحصول على نتائج معقولة ومنصفة للجميع. فالعقل العملي يعود إلى حقوق الإنسان الكونية والأخلاقية الواقعية لجماعة محددة من أجل استثمار قواعد المناقشة والأشكال الحجاجية التي تستعير مضمونها المعياري من بنية التواصل القائم على اللغة (٨).

تفتح هذه الأوصاف البنيوية للعملية الديمقراطية الطريق لمفهوم معياري للدولة والمجتمع، إذ إن كل ما تقتضيه هو وجود إرادة عمومية من نمط تلك التي طورت في بداية العصور الحديثة مع أنساق الدولة الأوروبية والتي طورت في علاقة تضامنية وظيفية مع النسق الاقتصادي الرأسمالي.

إن تشكل الرأي والإرادة السياسية للمواطن حسب التصور الجمهوري، هو الوسيط الذي من خلاله يتكون المجتمع بصفته كلية Totalitaire سياسية. فالمجتمع يجد مركزه في الدولة، لأن ممارسة تقرير المصير السياسي للمواطنين يجعل الجماعة واعية بذاتها وتتصرف مع ذاتها عن طريق الإرادة الجماعية للمواطنين. فالديمقراطية تعني هنا التنظيم الذاتي السياسي للمجتمع. حيث إن تصورا للسياسة كهذا يحافظ على علاقة سجالية مع جهاز الدولة، ففي الكتابات السياسية لأرنتHanna Arnedt نلاحظ بشكل واضح التوجه الحجاجي الجمهوري وهو توجه ضد النزعة "الخصوصية" Privatisme المدنية التي تميز ساكنة غير مسيسة Dépolisé. وضد البحث عن الشرعية باستعمال الأحزاب التابعة للدولة étatisé. إن الأمر يتعلق هنا في هذا النموذج بإعادة الاعتبار للفضاء العمومي السياسي إلى حد أن مواطنة مجددة تستطيع وفي شكل سيرذاتي غير متمركز إعادة تملك سلطة الدولة المتحررة من هذه الأشكال بوصفها بيروقراطية.

إن الفصل بين جهاز الدولة والمجتمع حسب التصور الليبرالي لا يمكن تجاوزه، لكن يمكن تعويضه فقط بعملية ديمقراطية. في الحقيقة فالإيحاءات المعيارية

الضعفية لتوزيع منتظم للسلط والمصالح يجب أن تتم بدولة الحق. ففي الحد الأدنى المفهوم، فالتشكل الديمقراطي للإرادة لمواطنين يتصرفون في مصالحهم الخاصة ليس سوى عنصر من عناصر الدستور، فهذا الأخير يجب في الوقت نفسه، أن ينظم سلطة الدولة مع احتياطات معيارية (من نمط الحقوق الأساسية، فصل السلط، وإلزامية الإدارة الإدارة نحو القانون). وأن يقود السلطة لتأخذ بعين الاعتبار، وعلى نحو ملائم، المصالح الاجتماعية والتوجهات الأكسيولوجية وهذا سيتم طبعا عن طريق المنافسة بين الأحزاب السياسية من جهة والحكومة والمعارضة من جهة ثانية.

إن مثل هذا التصور السياسي المتمركز حول الدولة يمكنه التخلي عن فرضية شيئا ما واقعية لمواطنين قادرين على الفعل جماعة في الواقع، هذا التصور غير موجه بمدخل input لتشكل معقول للإرادة السياسية وإنما بمخرج output لحصيلة إيجابية لنشاط الدولة. فالمحاججة الليبرالية تستهدف المكون الذي يحدث اضطرابا في سلطة الدولة والذي يعيق المبادلات الاجتماعية المستقلة للمواطنين العاديين. فقوام النموذج الليبرالي ليس تقرير مصير المواطنين الذين يتشاورون فيما بينهم يتعلق بشؤونهم، وإنما هو الخضوع لمعايير دولة الحق لمجتمع اقتصادي يضمن الخلاص العمومي المفهوم في معنى غير سياسي، وذلك بإجراء انتظارات السعادة الخاصة لمواطنين ملتزمين بالإنتاج.

إن نظرية المناقشة التي تضم للعملية الديمقراطية إجراءات أكثر قوة من تلك التي يقوم بها النموذج الليبرالي ولكن أقل ضعفا من تلك التي يقوم بها النموذج الجمهوري، تستعير عناصرها من كلا النموذجين وتعيد التأليف فيما بينهما بطرائق مختلفة. فالاتفاق مع النزعة الجمهورية يمنح نظرية المناقشة مكانة مهمة لسيرورة تشكل الرأي والإرادة السياسية، لكن دون أن يفهم من ذلك أن دستور دولة الحق مجرد شيء ثانوي: ففي نظرها، فالحقوق الأساسية ومبادئ دولة الحق هي بالعكس من ذلك بمثابة جواب ناتج عن مأسسة اقتضاءات العملية الديمقراطية المطلوبة بشأن التواصل. إن هذه النظرية لا تخضع تحقيق السياسة التشاورية لشرط أن مجموعة من المواطنين يكونون قادرين على التصرف بشكل جماعي، وإنما تنتظر أن تكون الإجراءات الملائمة ممأسسة.

إن نظرية المناقشة لا تعمل أبداً بمساعدة مفهوم كلية اجتماعية ممركزة حول الدولة وممثلة كماكرو ذات Grobssubject/ Macro sujet(طبقة اجتماعية، شعب، جماعة أخلاقية إلخ) تتصرف تبعاً لغايات محددة. كما لا تموضع أيضا هذه الكلية في نسق لمعايير دستورية والتي تنظم وبشكل غير واع توزيع السلطة والمصالح حسب نموذج السوق. بصفة عامة، فهذه النظرية تتخلى عن أشكال الفكر الموجودة في فلسفة الوعي التي تنزع إلى منح ممارسة تقرير مصير المواطنين تشمل المجتمع بأكمله أو تربط الهيمنة غير المعروفة للقوانين بذوات فردية متنافسة فيما بينها. ففي الحالة الأولى اعتبر المواطنون كفاعل جماعي يعكس الكلية ويتصرف باسمه، أما في الحالة الثانية، فالفاعلون الفردانيون يشتغلون كمتغيرات خاضعة للصدفة في سيرورات السلطة التي تحدث دون علمهم ما دام أن الاختيارات الفردية نفسها لا يمكن أن تكون لها قرارات جماعية واعية، وإنما بالمعنى المجازي فقط، في المقابل، فنظرية المناقشة تعتمد على "البيذاتية العليا" Inersubjectivité.Superieure لسيرورة التفاهم الذي يجري على شكل مداولات ممأسسة في الفرق البرلمانية من جهة، وفي شبكات التواصل في الفضاء العمومي السياسي من جهة ثانية. هذه الشبكات غير الموجهة بذات داخل وخارج الفرق السياسية المبرمجة قصد البلوغ إلى قرارات، تشكل الحلبات التي يمكن فيها تشكيل عقلاني للرأي والإرادة بخصوص مواضيع ذات أهمية كبرى بالنسبة للمجتمع بأكمله، وأيضا بصدد مواضيع تحتاج إلى تنظيم، فالتشكيل غير النظامي للرأي ينطلق من اختيارات ممأسسة وقرارات تشريعية التي بفضلها تتحول السلطة الناتجة عن التواصل إلى سلطة قابلة للتطبيق من طرف الإدارة، مثلما نجد في النموذج الليبرالي فإن الحد بين الدولة والمجتمع يكون

محترماً.

فالمجتمع المدني في النموذج "البيذاتي" بوصفه قاعدة اجتماعية للفضاءات العمومية المستقلة، يتميز كذلك عن نسق الفعل الاقتصادي والإدارة العمومية، فمن وجهة نظر معيارية هذه الطريقة لفهم الديمقراطية تقود منطقيا إلى ضرورة إعادة توزيع الموارد الثلاثة: المال، السلطة الإدارية، والتضامن. هذه هي الموارد التي من خلالها تشبع المجتمعات الحديثة حاجياتها في الاندماج والتنظيم. فالتأثيرات المعيارية في هذا النموذج تبدو واضحة. في الواقع، فقوة الاندماج الاجتماعي للتضامن، والتي لا يمكن أن تُرجع حصرا للمصادر الأصلية للتواصل، يجب أن تتسع في الآن نفسه عبر المجال الواسع للفضاءات العمومية المستقلة، وفي إجراءات تشكل الرأي والإرادة الممأسسة بدولة الحق والقانون، كما أن قوة الاندماج هذه يمكن أن تثبت ذاتها ضد القوى الأخرى وهما : قوة المال والسلطة الإدارية.

-III-

لاشك في أن هذا التصور له نتائج على الطريقة التي سنفهم بها الشرعية والسيادة الشعبية. فالتشكل الديمقراطي، حسب التصور الليبرالي، له وظيفة "شرعنة" ممارسة السلطة السياسية ونتائج الانتخابات تجيز احتلال السلطة الحكومية. بينما الحكومة يجب أن تبرر الاستعمال الذي تقوم به هذه السلطة أمام الشعب والبرلمان. مقابل ذلك، فالتشكل الديمقراطي للإرادة، حسب التصور الجمهوري، له وظيفة مهمة جدا: إنه يشكل المجتمع بصفته جماعة سياسية ينعش من جديد في كل فترة انتخابية ذاكرة هذا الفعل المؤسس. فمن خلال برنامجها، فهي ملتزمة لتحقيق سياسة محددة سلفا، إن لجنة أو بالأحرى جهاز الدولة تمثل جزءاً من جماعة سياسية تدير نفسها بنفسها. فهي ليست إذا قمة لسلطة الدولة المميزة. يتعلق الأمر في نظرية المناقشة بتمثل آخر الذي يدرج فيه منذ البداية: الإجراءات واقتضاءات التواصل المتعلقة بالتشكل الديمقراطي للرأي والإرادة، والتي تشتغل كموزع ecluse ذي أهمية كبرى للعقلنة الخطابية المؤسسة على المناقشة Rationalisation discursive التي في ضوئها تصاغ القرارات المتخذة من طرف الحكومة والإرادة المرتبطتين بالقانون والعدالة. فالعقلنة تعني هنا أكثر من شرعنة بسيطة، لكن أقل من تشكيل للسلطة. فالسلطة التي تمتلكها الإدارة تغير التركيبة عندما ترتبط بتشكل ديمقراطي للرأي والإرادة الذي لا يكتفي بمراقبة ممارسة السلطة السياسية بعد فوات الأوان، وإنما يساهم في إعداد البرنامج، بيد أن النسق السياسي وحده قادر على التصرف، فهو الجزئي المالك لقدرة محددة لاتخاذ القرارات التي تلزم الجماعة. بينما بنيات الفضاء العمومي المؤسسة على التواصل تشكل شبكة واسعة من الغيورين الذين يعارضون الضغط الذي تمارسه الإشكالات الخاصة بالمجتمع بأكمله والتي تثير آراء مؤثرة. فالرأي العام كمحول إلى سلطة حسب إجراءات ديمقراطية مؤسسة على التواصل لا يمكن أن يهيمن وإنما يمكنه فقط أن يوسع من مجال استعمال السلطة الإدارية.

يجد مفهوم السيادة الشعبية أصله في تكييف وإعادة التقييم الجمهوري لتمثل السيادة الذي يرجع إلى بدايات العصور الحديثة والذي ارتبط في البداية بسيادة الحكومة. فالدولة المحتكرة للوسائل تسمح لها باستعمال القوة بشكل مشروع، وتقدم كدولة بصفتها مركزا لسلطة قادرة على التغلب على باقي القوى الأخرى في العالم.

إن هذا الشكل من الفكر الذي يعزى إلى بودان Boudin حوله جان جاك روسو إلى إرادة الشعب الموحدة؛ ومزجه مع الفكرة الكلاسيكية للحكم الذاتي لذوات حرة ومتساوية وأدمجها مع المفهوم الحديث لاستقلالية الذات. بالرغم من هذا التسامي المعياري بقي مفهوم السيادة مرتبطاً بتمثل تجسيد للشعب أي الشعب حاضر فيزيائياً-. في التصور الجمهوري، فالشعب الحاضر على الأقل بالقوة-بالمعنى الأرسطي- هو صاحب السيادة والذي لا يفوض عنه مبدئيا. في الواقع، فالشعب في منزلته كصاحب السيادة لا يحتاج إلى تمثيل. تتأسس السلطة المشكلة على ممارسة تقرير مصير المواطنين بأنفسهم وليس بالاعتماد على ممثليهم،

فالنموذج الليبرالي المعارض للنموذج الجمهوري، يقدم تصورا أكثر واقعة لمفهوم السيادة. وفي دولة الحق والديمقراطية، بالنسبة لهذا التصور، فسلطة الدولة التي هي ملك للشعب "لا تمارس إلا بواسطة الانتخابات والاستفتاءات وكذلك، بالاعتماد على الأجهزة الخاصة المكلفة بالتشريع، والسلطة التنفيذية والعدالة" وهذا ما يقر به القانون الأساسي الدستور الألماني. الفصل ٢٠للدستور.

في الحقيقة إن التصورين معا لن يكونا بديلين كاملين إلا إذا قبلا المقدمة الإشكالية لمفهوم الدولة والمجتمع، وهو مفهوم ينطلق من الكل وأجزائه. فالكل مكون إما من السيادة العامة للمواطنين أو من الدستور على العكس من هذا، فمفهوم المجتمع المؤسس على نظرية المناقشة يقابل صورة مجتمع غير متمركز، لكن يطور وبطريقة متباينة حلبة سياسية نوعية لها وظيفة إدراك وتحديد ومعالجة المشاكل التي تهم المجتمع برمته، وفي الوقت نفسه مجتمع مؤسس على هذه النظرية يطور ، كذلك، الفضاء العمومي السياسي.

إن "ذات" Soi الجماعة القانونية التي تنظم نفسها هي ذات منشغلة بأشكال التواصل التي لا موضوع محدد لها سلفا، والتي تنتظم بالاعتماد على المناقشة، تشكل الرأي والإرادة، وذلك بطريقة تسمح بالتفكير أن نتائجها القابلة للخطأ نتائج معقولة. ليس هنا ثمة تكذيب للحدس الذي قارناه بفكرة السيادة الشعبية، وإنما هذه الفكرة نفسها تؤول في سياق "بيذاتي".

بالرغم من أن الفكرة أصبحت غير معروفة، فالسيادة الشعبية لا ترجع إلى الإجراءات الديمقراطية والوضع القانوني للاقتضاءات المطلوبة بقوة بشأن التواصل، إلا لتثبت نفسها بصفة سلطة ناتجة باستعمال التواصل. في الحقيقة، فهذه السلطة هي نتاج تفاعلات بين تلك الإرادة التي "مأسستها" دولة الحق والفضاء العمومي المعبأ بالحقل الثقافي، هذه الفضاءات التي بدورها لها أساسها في جمعيات المجتمع المدني الذي تفصله مسافة بين الدولة والاقتصاد.

بخصوص الجماعة القانونية، فالتصور المعياري الذي للسياسة التشاورية حول نفسها يتطلب بالتأكيد نموذجا للتنشئة الاجتماعية مؤسسا على المناقشة لكن هذا النموذج لا يمتد ليشمل المجتمع بأكمله الذي يندرج فيه النسق السياسي المؤسس على دولة الحق والقانون كنسق منتظم، بما في ذلك الطريقة التي تدركها بها السياسة التشاورية نفسها، فهي تبقى مكوناً للمجتمع المركب بصفته كلية يتهرب من الاعتبارات المعيارية لنظرية الحق. انطلاقا من هذه الرؤية. فتصور الديمقراطية المؤسس على نظرية المناقشة أدرك وجهة النظر البعيدة عن العلوم الاجتماعية، وهي رؤية تدافع عن فكرة أن النسق السياسي لا يوجد في القمة ولا في مركز المجتمع، كما أنه ليس النموذج المبنين Structurant له. وإنما هو مجرد نسق للفعل من بين الأنساق الأخرى الفاعلة في المجتمع. وما دام هذا التصور التشاوري يضطلع بإيجاد حل للمشاكل الاجتماعية التي تنطوي على مخاطر تهدد اندماجه في غياب توفره على ضمانات؛ فإنه يجب على النسق السياسي أن يكون قادرا على التواصل واعتماده على وسيط الحق مع كل مجالات الفعل الأخرى التي لها شكل النظام الشرعي كيفما كانت بنيته وطريقة تنظيمه، فالنسق السياسي وبالمعنى المبتذل، لا يتوقف على خدمات أخرى نسقية مثل المساهمات المالية للنسق الاقتصادي، وإنما بالعكس من ذلك، فالسياسة التشاورية سواء تمت حسب الإجراءات النظامية للتشكل المأسس للرأي والإرادة أو فقط بطريقة لا نظامية في شبكات الفضاء العمومي السياسي، فإنها سياسة مرتبطة بسياقات عالم معيش ملائم من جهة ومعقلن من جهة ثانية. فأشكال التواصل السابقة بالخصوص، والتي تمر عبر المشاورات مرتبطة بموارد العالم المعيش، بمعنى آخر، بثقافة سياسية مؤسسة على الحرية وتنشئة اجتماعية متحررة سياسيا، خاصة مبادرات الجمعيات التي تساهم في تشكل الرأي العام. ففي هذا العالم المعيش تتكون الموارد ويتولد جزء كبير منها عفويا وهي موارد لا تسمح في كل الأحوال بتدخلات الجهاز السياسي.

الهوامش والإحالات

- هذه ترجمة للنص الأصلي: وتم مراجعة الترجمة من قبل د. عز الدين الخطابي.

- Traduit de habermas j" l ' integration republicane" tr Rainer Rochlitz.Fayard 1998.

١- Voir H.Arendt "Essai sur la révolution" Tr. M. chrestein, Paris Gallimard 1967, "Du mensonge à la violation" Tr G. Durand, Paris, Calmann-levy 1972.

٢- Voir F.I. Mchelman "Political Truth and the rule of law" - Tel Aviv university Studies in law n!8- الحقيقة السياسية ودور القانون- 1980.

"إن المجتمع السياسي كما نظر إليه الجمهوريون خاصة les rupublicain de choc Bumper-sticker Republicains qui afficheent leurs convictions sur leurs pare-choc.

هو مجتمع لأصحاب الحقوق الخاصة ، فهو رابطة مبدأها الأساسي هو حماية: حياة، حريات، والممتلكات الخاصة للأفراد الذين يشكلون أعضاءه، فهذا المجتمع يبرر وجود الدولة بمدى الحماية التي توليها لهذه المصالح ما قبل- سياسية Pré-politique وهدف الدستور في هذا المجتمع هو أن يضمن أن جهاز الدولة أي الحكومة بالخصوص، هو تأمين مثل هذه الحماية للناس بصفة عامة، لا حماية المصالح الخاصة بالحاكمين وأقربائهم. إن وظيفة المواطنة هي تحريك الدستور ودفع الحاكمين للتصرف طبقا لهذه الغاية الحمائية، فالقيمة التي لديكم هي حقوقكم السياسية. حق التصويت، الكلام، إبلاغ التصورات الخاصة للجهات المعنية لأخذها بعين الاعتبار- وهي الوسيلة التي منحت لكم للتأثير على النسق، بحيث يمكنه أن يحافظ ويحمي بطريقة ملائمة حقوقكم الخاصة ذات طبيعة ما قبل- سياسية ومصالح أخرى". ميشلمان.

٣- "propos de la liberté positive et de la liberté négative. voir C.h. Tylor "What is Humain action" -ما معنى الفعل الإنساني in Philosophical papers 1 combridge. combridge university Press 1985.

٤- F.I Michleman " Political Truth" Loc. cit. p: 284.

"تبعا للتصور المدني للدستور، فالمجتمع السياسي في المقام الأول ليس فقط مجتمعاً للمستلمين للحقوق، وإنما هو مجتمع للمواطنين، إنه رابطة مبدأها الأساسي هو خلق وتنظيم الفضاء العمومي الذي فيه يستطيع الناس التحاج والتحاور بخصوص المفاهيم الملائمة للوجود الاجتماعي، والمفاهيم التي سيحددون تعاريفها بشكل جماعي هي التي ستعرف كمفاهيم تعكس مصالحهم المشتركة. وبالتالي فالدولة هنا وجودها مبرر بهدفها القائم على تأسيس الفضاء العمومي الذي في إطاره يمكن للأشخاص تحقيق الحرية بمعنى الاستقلالية المعززة بواسطة الاستعمال العمومي للعقل في الفضاء العمومي عبر الحوار الخالي من الإكراه والخارجي".

٥- "F.I Michleman " Conception of democrcy in Americain Constutisional argument: voting right -تصور الديمقراطية في الجدال الدستوري الأمريكي: حق التصويت- Florida law. Review N! 41- 1989 p: 446.

٦- Ibid P: 448.

٧- F.I Michleman Conception of democrcy in Americain Constutisional argument: the case of pornography regulation.

- تصور الديمقراطية في الجدال الدستوري الأمريكي: حالة الأفلام والمنشورات الجنسية الإباحية.
Tenesse low Review V/56. 1989. P:293:

٨- Voir J-Habermas "la souverainté populaire comme procedure" Tr.M.. Hunyad Lignes. N! 7. 1989. P: 50-59.

النسوية وما بعد الحداثة

سابينا لافيبوند
ترجمة: د . ممدوح يوسف عمران*

* قسم اللغة الإنجليزية - جامعة تشرين - اللاذقية - سورية

النسوية وما بعد الحداثة*

سابينا لافيبوند
ترجمة : د . ممدوح يوسف عمران

-I-

إن لمصطلح "ما بعد الحداثة" سحراً مباشراً، لأنه يوحي، على نحو متناقض ظاهراً، أن "الحداثة" أصبحت في عداد الماضي. وبالتالي، هناك حاجة لوعي جديد منسجم مع أحوال اجتماعية جديدة. لكن المصطلح، بالطبع، لا يفصح عمّا يُفترض أن تكون عليه السمة المميزة لهذه الأحوال الجديدة، أو للوعي المصاحب.

غالباً ما تتخذ تفاسير ما بعد الحداثة في إطار النظرية السياسية الثقافية من فكرة "التنوير" نقطة إسناد سلبية. لذلك أنوي النظر في هذا البحث إلى بعض أمثلة الجدال المعاداي للتنوير، وأدرس معناها من وجهة نظر نسوية. سوف استخدم في هذا البحث كتابات ثلاثة فلاسفة مشهورين هم: جان فرانسوا ليوتار Jean-Francois Lyotard، وآلاليسداير ماكينتاير Alasdair Maclntyre، وريتشارد رورتي[1] Richard Rorty.

إن هؤلاء الكتاب من أقوى الشارحين للحجج والقيم، التي تكّون ما بعد الحداثة ضمن الفلسفة الأكاديمية. من المحتّم، إذن، أن تكون استجابتي لأعمالهم هي، أيضاً، استجابة للصورة الأكبر التي سأتتبّعها في أعمالهم. لكن هذا لا يعني أني أعتقد بإمكانية الإحاطة بما بعد الحداثة، حتى بشكلها الفلسفي، في تلك الصفحات التي اخترتها للدراسة. إذْ ما سيأتي هو، في المقام الأول، عرض لمقدار محدد من الاستكشاف النصي.

مما لاشك فيه أن النصوص، التي اخترتها، تُظهر بعض الاهتمامات المشتركة، التي قد يكون أكثرها إثارة، هو الكره لفكرة الشمولية. فقد صوّر التنوير الجنس البشري بأنه منشغل في إثبات شامل عقليٍّ ومعنويٍّ للذات، وبالتالي فهو موضوع تجربة تاريخية شاملة. كما طالب التنوير، أيضاً، بعقل إنساني شمولي يمكن بموجبه تقييم الميول الاجتماعية، والسياسية، بأنها "تقدمية" أو خلاف ذلك (لأن هدف السياسة، تعريفاً، هو إثبات العقل في الممارسة)[2]. ترفض ما بعد الحداثة هذه الصورة، أي أنها ترفض مبدأ وحدة العقل، كما أنها ترفض أن تتصوّر الإنسانية فرداً أحادياً يكافح من أجل الوصول إلى هدف الانسجام التام (بمخزونه من المعتقدات المشتركة) أو التماسك والاستقرار التامين (بالممارسة السياسية).

يوضح فلاسفتنا الثلاثة جميعهم، بطرائقهم المختلفة، دعوة ما بعد الحداثة إلى التعددية في علم الأخلاق، والسياسة، والمعرفة. فجميعهم مأخوذون بفكرة أن التبرير أو "التشريع" عبارة عن ممارسات تحافظ على بقائها بسبب ميل جماعات إنسانية تاريخية معينة للاعتراف بهذا وليس ذلك سبباً وجيهاً لفعل شيء ما أو للإيمان به. ويربطون جميعهم "التنوير" مع حملة إقامة اتصال بين مبادئ عقلانية محلية، بغية جعلها خاضعة لمعيار واحد. لكن هذا هو بالضبط ما يشكو منه مفكرو ما بعد الحداثة، لأنهم يشكون في جدارة الإجماع، بوصفه مثال خطاب ضبطي يحتذى به. يبدو أنه من الممكن الاعتراض على سياسة العمل من أجل هذا الإجماع لاعتبارين اثنين: الأول ، لأنه أصبح متجاوزاً تاريخياً، والثاني لكونه مضللاً بحد ذاته، ومشكوكاً فيه.

يظهر الادعاء الأول، في الأغلب، على شكل تعليقات حول هزيمة الاشتراكية الثورية في الغرب، حيث يتقصّد ماكينتاير، على سبيل المثال، الماركسية بالاسم كعرف

سياسي "مستهلك"[٣]. وبلهجة مماثلة، يزعم ليوتار أن "معظم الناس فقدوا الحنين إلى السردية المفقودة " (أي إلى فكرة الإنسانية، التي تنزع نحو حالة من التحرر الشمولي، الذي يضفي توقعه معنىً على التقدم التاريخي[٤]، كما أنه يربط التأثير المتضائل لمثل هذه "السرديات الكبرى" مع إعادة بناء الرأسمالية الليبرالية المتقدمة (ما بعد ١٩٦٠) ... وهو التجديد الذي أزال البديل الشيوعي، وثبّت الاستمتاع الفردي بالبضائع والخدمات"[٥].

الادعاء الثاني، أي الادعاء القائل: إن السعي وراء إجماع مثالي هو سعي مضلل، يجد التعبير عنه في حجج من أجل سلوك أكثر تقبلاً لاحتمالية، "ألعاب اللغة" عندنا وخصوصيتها. لا يعني هذا أن ما بعد الحداثة تقرّ أن الموجود مقدّس بالفعل، بل الصحيح هو العكس تماماً، كما هي الحال عند رورتي، وليوتار، اللذين يثمنان التجديد لمجرّد التجديد. ومع ذلك، ينكر الادعاء الثاني إمكانية تقييم استبدال "لعبة" بأخرى وفق أي معيار مطلق (سواء أكان "تقدمياً،" أم عكس ذلك، بالمعنى المحدد في النظرة الغائية للتاريخ). والفكرة هي بما أنه ليس للتاريخ أي اتجاه (أو بما أنه لم يعد ممكناً التفكير أن له اتجاهاً)، فإن أي شكل جديد من ألعاب اللغة، قد ينجح في استبدال الشكل الحالي، سيكون "عرضياً" تماماً مثل سلفه. فهو لن يكون أكثر أو أقل بعداً عن "تحقيق العقل (الشمولي) في الممارسة".

ليس مفاجئاً، إذن، أن نكتشف في هذا الأدب ميلاً نحو أوصاف غائية للنشاط الخطابي، حيث يرغب رورتي أن يجيّر الاحترام، الذي يتمتع به " الاستعلام " enquiry6 حالياً إلى المحادثة. وتقود تأملات ماكينتاير بخصوص الأخلاق إلى نتيجة مفادها أن الميثولوجيا، أي سلسلة الأنماط التي من خلالها يتعلم أعضاء أية حضارة هويتهم، هي "لب الأمور."[٧] وطبيعي ألاّ تُفهم المحادثة أو "الميثولوجيا" أنها تهدف إلى تمثيل وحيد ومستقر لواقع جدير باسم "الحقيقة،" سوى بالمعنى السياقي أو الشرطي. وهذه هي السمة السلبية التي تلائم الشروط، موضوع البحث، بسبب دورها في شرح "ما بعد الحداثة في التفكير".

لكن الطلاق بين النشاط الفكري والسعي وراء إجماع مثالي هو موضوع مهم لدرجة لا يمكن الائتمان به إلى كلمة أو كلمتين منتقاتين بنجاح. كما سنرى لاحقاً، يقول روتاري بوضوح إن شكل الحياة، الذي لم يعد يطمح نحو أكثر من حقيقة شرطية، سوف يكون وفق المعايير الثقافية العريضة، أفضل من الشكل الذي يستمر في القيام بذلك. في حين يمضي ليوتار أبعد من ذلك فيساوي الطموح مع "الإرهاب،"[٨] لأنه يعتقد أنه يقود، حتماً، إلى كبح التنوّع أو "الاختلاف". حتى إنه يدعو "إلى حرب على الكلية،" أي إلى إعادة إثبات المذهب الليبرالي المعتاد القائل إنه، في حين قد يكون من المؤسف وجود ضرورة لوضع قيود على الحرية باسم النظام الاجتماعي، فإنه يجب على المرء أن يسعى بنشاط لضم تنوّع الفكر والممارسة في "نظام أخلاقي" وحيد أو في "كل مهم"[٩].

إن الشراكة القوية بين هذه النصوص تؤهلنا أن نرى "ما بعد الحداثة" حركة تعرّف نفسها بالإشارة إلى الحداثة، وردة فعل عليها. لا يمكن نكران حقيقة أنه لا توجد طريقة واحدة توضح من خلالها مصادرنا الثلاثة ردة الفعل هذه، إلا أنهم متحدون في معارضتهم مطالبة التنوير بضرورة أن يبرر الموجود ذاته أمام "محكمة عقل" سرمدية. فكل تبرير (أو تشريع)، من وجهة نظرهم، هو دوماً محلي ومتصل بسياقه. ويجب ألا يُنظر إلى كبح معيار من الشرعية بوساطة معيار آخر على أنه اقتراب من معيار نهائي يتجاوز الانحياز المحلي. لكنه، في أبعد تقدير، نتيجة للاستفسار الذاتي من قبل تقليد معين.

تُقدم رؤية التشريع هذه، أحياناً، كمنافس (أكثر جاذبية) للرؤية المسماة "أفلاطونية". وتُعرّف هذه الأفلاطونية بالإشارة إلى مبدأ وحيد مأخوذ من أفلاطون التاريخي، وهو أن الحقيقة تتجاوز أو تمضي أبعد من معايير الحقيقة عندنا. فالسمة المتكررة

لنظرية ما بعد الحداثة هي الزعم أن الأفلاطونية، بهذا المعنى، قديمة، أي لم يعد ممكناً الإيمان بحقيقة فائقة يجري بموجبها قياس كل الإنجاز الفكري للجنس البشري حتى الآن، فيظهر أنه قاصر. ويطال الشك ما بعد الحداثي، أيضاً، مفهوم الحقيقة هذا إلى الطريقة المميزة للاستعلام، التي تصوّرها أفلاطون وسيلتنا للوصول إلى المعرفة الحقيقة. بكلمات أخرى، يمتد الشك إلى صورة الفكر البشري كعملية دياليكتيكية: أي عملية تولد نتيجة إيجابية (مجموعة معتقدات كانت ثابتة تماماً، لأنها غير قادرة على المزيد من الإصلاح) عبر تطبيق مستمر لطريقة سلبية (طريقة اصطياد التناقض الداخلي وتصفيته).

تبعاً لهذه النظرية الدياليكتيكية في المعرفة، فإن النتيجة الإيجابية هذه تميز غاية الاستعلام، وهي النقطة، التي ينتهي عندها الفكر، بسبب عدم وجود إمكانية للمزيد من التقدم. لكن لم يعد يُنظر إلى هذا الأمل بحماس شمولي لأنه أصبح مثيراً للجدل. وبالتالي، نحن مدعوون كي نراه ميزةً "للمحادثة" ما بعد الحديثة، التي تهدف (على النقيض من الدياليكتيك) إلى استمراريتها، وليس إلى جمودها: إنها توفر لنا إمكانية مستقبل لا متناهٍ، ومفعم في مرحلة ما، بقصص الإتقان، "وباختلاف مثيرٍ ومثمر" في مرحلة أخرى[11].

يوجد تطور مثير بمحاذاة إعادة تقييم ما بعد الحديث لتعاملنا مع العالم المحسوس أو مع "الواقع" لجهة الفرد الأخلاقي المدرك. هنا يوجد، أيضاً، بعض التبرير التاريخي لإلصاق صفة "أفلاطونية" على وجهة النظر، التي تثور ما بعد الحداثة ضدها. ففي جمهورية أفلاطون يُفترض أن يمضي تقدم النظرية الدياليكتيكية نحو انسجام تام جنباً إلى جنب مع النزعة المشابهة للانسجام في عقل المستعلم. فبينما تقوّي ممارسة الدياليكتيك فهمي للحقيقة والجودة، فإن عليّ أن أتصور نفسي متقدماً نحو توحّد عقلي تام، أي نحو حالة لا تستطيع فيها أية نوبة عاطفية مفاجئة، ولا أية سمة غير مدروسة سابقاً الإخلالَ بترتيب معتقداتي وقيمي.

إن هذا النموذج المثالي من الفردية الموحدة أو "المركزة" يرتبط، منذ اكتشافه وحتى الآن، بالحرية الشخصية. ومع هذا، ليست الحرية، التي تعد بها مجرّد تلك الحالة السلبية للتحرر من القيود الخارجية – "الحرية التلقائية،" التي أكدّ هيوم Hume، على سبيل المثال، أنها النوع الوحيد، الذي يمكننا أن نفضّله بوضوح. بل إنها "حرية إيجابية"[12] ناجمة عن تنظيم داخلي مناسب للعقل. فالحرية الإيجابية (المعروفة "بالاستقلال الذاتي") تنتج عن تحقيق حالة عقل لا يمكن فيها للبواعث أو العواطف المستعصية أن تقلب القرارات والأوامر الصادرة عن الفرد الحقيقي (فرد بوصفه مثالاً للانسجام والاستقرار التامين). بهذا المعنى، أن يكون المرء حراً يعني أن يتحرر من تأثير المعتقدات والرغبات، التي يعدّها حكمنا النقدي غير عقلانية.

إن النتيجة المنطقية لهذا النمط من النقاش هي أن الحرية تُعزى من دون أي تحفظ لأولئك الذين تتحقق فيهم إمكانية العقل بشكل تام، أي فقط للكائن العاقل تماماً. ويمكن للآخرين (وهذا يخصنا، على الرغم من أننا مقصّرون، بالطبع، عن هذا الهدف بدرجات متفاوتة) الاستمتاع بشعور حرية ذاتي في أعمالنا. ولكن إذا بقينا نتطور فكرياً، فإننا محكومون أن نتصور، في يوم ما (ولو كان متأخراً)، عدم الحرية النسبية في أنماط سلوكنا الحالية.

يمكننا أن ندّون أمل تحقيق الحرية الإيجابية كعنصر آخر في رؤية التنوير، وذلك عبر إزالة القيود العرضية (أي غير العقلية) من طريقة تفكيرنا وعلمنا. لقد كان "الفرد المركزي" الكلاسيكي حراً لأنه لم يعد تحت رحمة نوبات من العاطفة أو الشهوة التي لا يمكن التنبؤ بها، وعلى نحوٍ مشابه، فإن الفرد الحديث حر بفضل تحرره من تأثيرِ القوة الاجتماعية، التي لا يفهمها، وبالتالي، لا يمكنه مقاومتها. على سبيل المثال، تشجعنا الشيوعية على العمل من أجل الحرية بهذا المعنى من خلال فهم النظام الاقتصادي الرأسمالي والإيديولوجية المصاحبة

له، وتدعونا النسوية (نحن النساء)، على الأقل، أحياناً أن نبحث في سلوكنا وفي حياتنا الداخلية عن إشارات التأقلم مع حضارة تكره المرأة، كي نتمكّن من التغلّب، تدريجياً، على الكره الذاتي الذي يسببه التأقلم. (كانت هذه هي الفكرة وراء "رفع الوعي").

يمكن اختصار الزحف الطويل نحو الاستقلالية، من خلال التغلّب على غبائنا (أو بشكل أدق جعل أنفسنا أقل عرضة للقيد الخارجي)، بكلمة "تجاوز". والتجاوز في الإطار الأخلاقي والسياسي، كما في الإطار المعرفي، هو المضي إلى ما هو أبعد. فالسعي وراء ذاتية متوحدة تماماً يأخذ شكل محاولة الارتقاء فوق محدودياتنا العقلية الراهنة.

لقد جذبت فكرة التجاوز هذه انتباهاً معادياً في السنوات الأخيرة. تأتي العداوة، جزئياً، من نقاد التنوير ما بعد الحديثين، الذين لاحظوا، عن حق، ارتباط تلك الفكرة بفكرة "العقل الشمولي". (إن كنتُ أحاول الارتقاء فوق محدوديات الفهم الجزئي أو المحلي للأمور، فمن المفترض، إذن، أني أهدف إلى فهم مكتمل، ومتجرّد، أو شمولي). وهكذا، يتحدث ماكينتاير بعبارات جازمة متعالية عن الكلمة الأخيرة في استقلال الأخلاق ذي الأسلوب التنويري، الرجل النيتشي Nietzschean Übermensch أو "الرجل الذي يتجاوز"[١٣]. ومن الواضح أن هذا الفرد يحتاج إلى مساعدة عامل اجتماعي نفساني لأنه معزول، ومنهك، "وقاصر في علاقاته ونشاطاته على حدٍ سواء".

وعلى الرغم من ذلك، فمن المثير للاهتمام بخصوص موضوعنا، أننا بدأنا نسمع في الأوساط النسائية نقداً للتجاوز كمثال أخلاقي. كانت الحجة، منذ البداية، أن الفلسفة الغربية ابتدعت برنامج تصوّرات تلو الآخر كي توصل فكرة واحدة أساساً مفادها أن الرجل، الممثل الطبيعي أو الكامل للجنس يقف مقابل خلفية من "الطبيعة" البحتة؛ وأن تلك الخلفية تتمثل، على الدوام، بالمرأة أو الأنوثة. يخرج حُرّاس أفلاطون من كهف "حس عام" شبيه برحم المرأة إلى ضوء نهار المعرفة؛ ويصل مواطنو هيغل إلى النضج بمغادرة عالم الأسرة الخاص الغامض، حيث تكون المرأة هي النابغة المترأسة. باختصار، تم تصوير الرحلة من الطبيعة إلى الحرية، أو من "التبعية" إلى الاستقلالية وفق شروط هروب الذكر من محيطه الأنوثي المحمي، الذي يبدأ حياته فيه[١٤].

وصلنا إلى نقطة التقاء ظاهري بين النسوية وما بعد الحداثة — وهي البرود المشترك تجاه أحد العناصر الأساسية في نموذج التنوير. وحان الوقت الآن كي نحول انتباهنا وندرس، في ضوء الاهتمامات النسوية، إلى أي مدىً يمكن لهاتين النزعتين أن تتلاقيا في علاقة صداقة.

-II-

إن إحدى أولى الأفكار، التي يُحتمل أن تخطر في البال في أثناء أي تأمل تاريخي في النسوية، هي أنها حركة حديثة على نحو نموذجي، ويمكن رؤية ظهور المساواة الجنسية هدفاً سياسياً عملياً، وعنصراً واحداً في مسار الأحداث المعقّد، الذي مهّد الموروث، من خلاله على مدى قرون، الطريق، لأسلوب حياة غير تقليدي إلى حد بعيد — وهو بالحقيقة "الحداثة" بالمعنى شبه التقني للكلمة (المعنى الذي نشير فيه إلى فترة تاريخية).

إن الظروف "الحديثة" هي تلك، التي خلقها التقدّم التقني، والتوسّع المتعاظم للتجارة بين الأمم. إنها ظروف من النوع، الذي يقتلع الناس من جماعات قديمة، ويجبرهم على التفاوض حفاظاً على ذواتهم ضمن "سوق رأسمالية حرة". إن النص الرئيس في تطوّر فكرة الحداثة هذه هو وصف كارل ماركس وأنجلز الشهير لفوضى الحياة ونشوئها في ظل الرأسمالية. وهو مع ذلك، وصف يتم التعويض عنه عبر رؤيتهما الإيجابية للنظام الاقتصادي القديم بأنه حامل للنظام الجديد.[١٥] وتبعاً لوجهة النظر هذه، إن "انهيار كل العلاقات الثابتة المتجلّدة" يخلق الفرصة التاريخية للإنسانية، الممثلة،

في المقام الأول، بالطبقة العاملة الصناعية، كي تمتلك السيطرة على وجودها الجماعي الخاص عبر الثورة. فبحسب المعايير الماركسية التقليدية، تمتلك الطبقة العاملة المدنية كل المؤهلات الضرورية لهذا الدور، لأنها مكوّنة من أناس حديثين، رجالاً (ونساء أيضاً، وإن كان هذا إشكالياً)، تحرروا عنوّة من أساليب الحياة التقليدية، وبالتالي من وجهة النظر المحدودة الخاصة بأسلافهم الفلاحين. ويعود الفضل في تشكل مثل هذه الطبقة إلى أن رعب الحداثة يتضمن، أيضاً، وعداً، وهو أن السلطة التعسفية ستختفي عاجلاً أم آجلاً.

لا يزال من يحرضه مثل هذا الوعد، إلى حد ما، ضمن عادة التفكير التنويري. إذ تشير استجابتهم إلى تعاطف مع رفض التنوير ربط أي زخم أخلاقي أو معنوي مع الموروث في حد ذاته.

يصعب، الآن، تصوّر أن يعّد المرء نفسه نسوياً، ويبقى غير مبالٍ تجاه وعد ما بعد الحداثة في إعادة البناء الاجتماعي. فمن وجهة نظر أنثوية، يمتلك "الموروث" (باختصار) سجلاً تاريخياً لا يُحسد عليه. ومع ذلك، في مجال العلاقات الجنسية، تثبت "القيم الموروثة" (الزواج، ملكية البيت، والحياة العائلية برمتها...الخ) أنها الأكثر استعصاءً على التغيير. إذ لم تستمر أية صفة من صفات المشهد ما قبل الحديث مثلما استمرت السيطرة الذكورية، لأن النظام الطبقي مبني على أساس الاختلاف البيولوجي الجنسي. ومن المؤكد أن التفكير بزمن تصبح فيه مفاهيم، مثل "الزوجة" "والزوج،" مع كل الجو الأخلاقي الذي يحرضانه، مفاهيم بالية تتسبب بانهيار العقل مثلما تفعل كلمات "الفلاح" "والإقطاعي". ومع ذلك، لو قيمنا، بتجرّد، مضاعفات الرفض "الحديث" للامتيازات غير المكتسبة على الجنس (أقصد الذكورة، والأنوثة كبنى ثقافية)، يجوز لنا أن نستنتج أن هذا التطوّر هو جزء لا يتجزأ من الصفقة. وإذا كان الأمر كذلك، فيتبع أن النسويين يمتلكون مثل بقية الناس، على الأقل في الوقت الراهن، سبباً كي يعدّن "مشروع الحداثة" مشروعاً غير كامل[١٧].

ماذا نفهم، إذن، من المقترحات القائلة إن المشروع قد نفد وقوده، وإن لحظة إعادة بناء المجتمع على أسس عقلية ومتساوية قد ولت؟ سيكون من الطبيعي جداً لأي امرئ يقع في النهاية القصوى لواحدة أو أكثر من بُنى القوى القائمة (الجنس، العرق، الطبقة الرأسمالية) أن يشعر بوخزة الخيبة عند سماع هذا الخبر. ولكن أليس متوقعاً أن نشعر بالشك؟ فكيف يمكن لأي شخص أن يطلب مني القول وداعاً "للسرديات ما بعد التحررية،" في حين أن تحرري الخاص لا يزال مسألة غير كاملة تعتمد على الخطأ والصواب؟

دعونا نركّز ثانية على فكرة "العقل الشمولي،" وعلى الشك في هذه الفكرة مؤخراً. لاحظنا أن الأسئلة أثيرت بين النسويين بسبب الإحساس بالعلاقة التاريخية بين النماذج العقلانية والإيمان في التعارض الهرمي بين "العقل" "والطبيعة". يرتبط التعارض الأخير بدوره مع ازدراء "مبدأ الحلول،" والمحدودية، والتخبط المجسّد في الوجود عامة ("أوزان الوجود الرئيسة،" كما عرضها أفلاطون)[١٨]. وتبعاً لهذا التحليل، يصبح خطاب "التحرر" و"الاستقلالية" التنويريين، وأمثالهما مشاركاً في فنتازيا الهروب من الحالة المجسّدة[١٩]. بهذا المعنى، يغذي الخطاب أحد أكثر الانحرافات شهرة في الحضارة الأوروبية، ويُرجّح أن يكون لأية فلسفة تتحدّاه قوة نقدية هامة.

بالفعل، إن النظرية النسوية مدينة جداً إلى جهود الفلسفة في القرن الماضي، وما بعده، في "تطبيع" علم المعرفة، أو بعبارة أخرى، في تمثيل النشاط، الذي ندعوه "استعلام،" بوصفه جزءاً من التاريخ الطبيعي لبنى البشر. فقد مكّنتْ التحاليل الطبيعية والمادية[٢٠] مؤسسات إنتاج المعرفة – المدارس، الجامعات، "جمهورية صناعة الثقافة" الأوسع – من فضح الدور، غير المتكافئ، الذي لعبته الجماعات الاجتماعية المختلفة في تحديد معايير القيمة. بهذا الطريقة، كشفت السمة الإيديولوجية لمنظومة القيم التي عُدّت، في السابق عموماً، موضوعية (تمعّنوا، على سبيل المثال، في نمو

الشك في المعايير الأكاديمية "للعظمة" في الأدب).
تستطيع النسوية الاستفادة، مثل ما تستفيد أية حركة راديكالية أخرى، من إدراك أن أفكارنا حول السمة الشخصية، والتقنية، أو الفنية أو حول الوضوح والإقناع في النقاش لا "تهبط من السماء،" إنما تتوسطها عملية لا متناهية، تقريباً، من التعليم والتدريب الاجتماعيين.

يبدو أن هذه النجاحات تُظهر الإمكانية النقدية لتصوّر محلي أو متعدد "للعقل،" وبالتالي تضمن ثقة النسويين. لكن قبل القفز إلى أية نتائج، من الأفضل لنا أن ننظر بتمعّن أكثر إلى الطرائق، التي يتم فيها تشغيل هذا المفهوم من قبل نظرية ما بعد الحداثة. سوف أقدّم فيما تبقى من هذا البحث ثلاثة موضوعات مؤهلة بتميّز أن تكون ما بعد حداثية. وسوف أعرض، في كل حالة، أسباب الشك في إمكانية أن ترى النسوية في ما بعد الحداثة حليفاً نظرياً. ولتسهيل الإسناد، سوف أضع علامات على الموضوعات الثلاثة ما بعد الحداثية، حيث بإمكاننا أن ندعوها على التوالي: "التعددية الديناميكية،" "التعددية الهادئة،" "وتعددية النزعة".

علينا أن نتذكر، ونحن نبدأ سردنا، أنه لا غبار على الرؤية الجماعية في حد ذاتها (أقصد، في الفكرة القائلة إن معايير الحكم تتحدد تاريخياً وثقافياً)، التي تفسّر العداوة ما بعد الحداثية لنموذج الإجماع المثالي. فمن الممكن أن يُعجب المرء كثيراً بالسمة المنظورية لمزاعم معرفة، إلا أنه يرى، مع ذلك، أن الاستعلام يحاول بالضرورة أن يجعل كل "وجهات النظر" حول الحقيقة في حالة تواصل، وذلك كي يكوّن بنية تفكير، أو منظومة قيم يمكن الوصول إليها من أية نقطة بداية. هذا هو، في النهاية، "الأمل المفرح،" الذي أنعش نظريات معرفة انسجامية، من أفلاطون إلى سي .أس . بيرس C.S.Peirce وما بعده(٢١). وليس واضحاً، بأية حال من الأحوال، أنه سيتحتم على هذه النظريات، عندما تنحو منحىً طبيعياً، أن تنبذ المبدأ الكانتي Kantian Postulate القائل إن هناك "مصلحة خاصة للعقل" في تصوير الواقع بأنه نظام وحيد ومتحد(٢٢). وفي الحقيقة، ليس هناك، من حيث المبدأ، سبب يفرض على المعرفة الطبيعية ألّا تُفسّر بحسب معاييرها الخاصة – أي إنها تشير إلى فكرة تنظيم حضارة إنسانية وحيدة ومتحدة – وهذه هي استعارة "النقطة الخيالية" عند كانت، التي تتوضع خارج حدود التجربة الممكنة، ويبدو أن جميع مسارات النشاط العقلاني تلتقي فيها(٢٣).

إن الزعم أن هذه النقطة "خيالية" هو، من وجهة النظر المعرفية، مجرّد تسجيل لعدم أهمية المخاوف المتعلقة بزمن الوصول إلى هدف الاستعلام، إن كان لنا (أبداً) أن نتوقع ذلك. ويمكننا القول، لو تابعنا لبرهة الحديث بلهجة كانتية، إنه وعلى الرغم من أن النظرية (مثل الأخلاق) ستصبح، دون شك، مستحيلة إنْ لم ينجذب العقل إلى "الأحكام" الذاتية. ومع ذلك فإن الجهد النظري (مثل الجهد الأخلاقي) غير تعاقدي أساساً: بمعنى، إن لم تكن منشغلاً، حقيقة، بأي منهما، ستجعل إسهامك مشروطاً بضمان أن كل الإسهامات المطلوبة لتحقيق هدف الممارسة آتية بالفعل. إذن، نحن مهتمون هنا بالمعادل المعرفي لركن إيمان، أي التزام بالاستمرار في البحث عن أرضية مشتركة مع الآخرين. وهذا، في الحقيقة، شيء ليس بالإمكان التخلي عنه تحت طائلة الغوص في "كره العقل والإنسانية"(٢٤).

ما إن يتم تمثيل التصوّر العقلاني للاستعلام كسياسة حتى تصبح صيداً حلالاً للتفسير النفسي: أي يمكن عدّها معبّرة عن مزاج ما، أو عن حالة نفسية (وهذه فكرة تضمّنها حديث كانت عن "اهتمامات" العقل). هنا على هذه الأرضية النفسية، تُطلق النزعة، التي دعوتها "التعددية الديناميكية" تحديها. ويصبح ليوتار هنا موضوعاً مناسباً لدراسة ميدانية، لأن أطروحته التاريخية حول كسوف "السرديات الكبرى" تطوّر نفسها فتصبح، نوعاً ما، سلسلة من الاقتراحات الواضحة حول موضوع الصحة العقلية ما بعد الحديثة.

كما رأينا أعلاه، يؤمن ليوتار أن مثل التنوير العقلي المنشود في "إجماع معدّل يتحكم بكل لعب اللغة التي تلعبها الجماعة،"(٢٥) لم يعد يستحوذ على الخيال

الجماعي. إنه يعتقد، هذه الأيام، أن الحافز الرئيس للنشاط الفكري هو الأمل في الاستفادة من "قدرات التمثيل" لـ "آلية مادية ومفاهيمية معقّدة،" حتى وإن لم يكن مستخدموها "يملكون لغة عليا، أوسردية كبرى، يصفون بوساطتها الهدف النهائي الصحيح لتلك الآلية واستخدامها".[٢٦] وقد تمّ، تحت هذه الظروف، تجاوز الطلب العقلاني لتشريع قسط مزعوم من "المعرفة،" عبر البحث غير المحدود عن تجدد خطابي أو "منطق خاطئ."[٢٧] بالتالي، يجب النظر إلى أي اعتقاد متبقٍ بأن للفكر هدفاً واقياً، أي مكاناً ما يمكنه الاستراحة فيه، هو علامة تأقلم قاصرة مع ما بعد الحداثة. إن الوعي ما بعد الحديث حقيقة هو وعي تجريبي، مقاتل، "وقاس،" لأنه ينكر على نفسه عزاء الأشكال الحسنة، أي الإجماع في الذوق، الذي يمكّن من المشاركة الجماعية في التوق إلى ما هو صعب المنال"[٢٨].

إن ما بعد الحداثة، بالنسبة إلى ليوتار، إذن، عبارة عن امتدادٍ للحداثة، من حيث إنّها تسعى للإفصاح عن تجربة عالمٍ فوضوي عديم الهدف. هذه تجربة مؤلفة من الفرح، والألم تتم إدارتها ضمن بهرجة التقنية العالية، التي تذهل الخيال،[٢٩] مثل الجليل الكانتي. لكن الموقفين مختلفان بشأن نوع الوعي المطابق لمثل تلك الظروف أو الجدير بها. وتبقى الحداثة ضمن "مشروع التنوير" بقدر ما تصوّر السيطرة التأملية على الحداثة، بوصفها خطوة على طريق إنهائها (بإعادة فرض جماعي لنظام الفوضى، كما هي الحال في نظرية الثورة الماركسية).[٣٠] أما ما بعد الحداثة، فتريدنا أن نغوص بشكل رومنتيكي في الدوامة دون أن نجعل هدفنا أن نظهر على اليابسة.

كيف يجب على القراء النسويين الإجابة عن تهمة "الحنين" الموجهة نحو المثل العقلانية العليا؟ يمكن أن نجد عند دراسة هذه المسألة أنه من المفيد الاعتماد على الدليل التاريخي، أي، تفحّص تشكل الحساسية المفصح عنها في النصوص ذات الصلة. وإذا ما فهمنا إشارة بعض تعليقات ليوتار الموّقرة، فيمكننا أن نتعمق أكثر في جو معاداة التنوير عبر كتابات نيتشة- الذي قد يكون، عموماً، أكثر نقّاد "المثالية" قساوة، من حيث ميله إلى مقارنة العالم الحقيقي مع العالم المثالي ليكتشفه قاصراً. إن هذه النزعة هي التي تكوّن "العدمية،" بحسب المعايير النيتشية، وهي نزعة يصوّرها، على مستوى مؤسساتي أعلى، بأنها مرض منتقل إلى الحضارة الأروربية عبر التأثير المشترك للأفلاطونية والمسيحية. وبقدر ما تصبح الإنسانية "ممتعة" بفضل هذا المرض،[٣٢] بقدر ما تكتسب فكرة نيتشة الخاصة مغزىً تاريخاً عالمياً (أو هكذا يدّعي هو)، وذلك بإيصالنا إلى عتبة الخلاص والعبور إلى "البراءة الثانية" من الإلحاد. لكن حالة "الإلحاد" ليست سهلة المنال بالقدر الذي يتخيله العديد من المفكرين الأحرار المزيفين. يعلّق نيتشة على وضعيي زمانه بالقول: "هم بعيدون عن كونهم شخصيات حرة... 'إذ لا يزال لديهم إيمان بالحقيقة'، في حين يرقى الشك الأشد إلى اكتشاف أن حقائق الإنسان (هي في نهاية المطاف) مجرّد أخطاء لا يمكن دحضها"[٣٣].

قد يبدو، من النظرة الأولى، أن نقد نيتشة للحقيقة موجه، بشكل رئيس، إلى أنصار علم معرفة تأسيسي وفق مبادئ تجريبية (أي لأولئك الذين يؤمنون أن المعرفة تستند على فرضيات ثابتة لأنها محض تجريبية). لكننا، من وجهة نظر أعم، نجده لاذعاً، على نحوٍ متساوٍ على الأقل، فيما يتعلق بطريق بديلة "للإيمان بالحقيقة،" أي بتلك الطريقة المجسدة في ممارسة الديالكتيك، (وضمناً) في النظريات الانسجامية الحديثة. وبالفعل، يرى نيتشة في طريقة النقاش، التي ابتدعها سقراط وأفلاطون المفتاح النفسي لكل تجليات العقلانية اللاحقة. لأن عادة التفكير عند سقراط هي عادة تفترض الإمكانية والرغبة في حل الصراع، من خلال التلاقي التدريجي لكل الأحزاب حول وجهة نظر وحيدة ومستقرة. وتبعاً لذلك، إن لهذه الفكرة صبغة عامة على الدوام، لأن إزالة الصراع، كما يلاحظ نيتشة، هي هدف قابل إلى أن يروق، قبل كل شيء،

لأولئك الذين يمكن توقع هزيمتهم في الصراع. بكلمات أخرى، يروق للضعفاء:

حيث لا تزال السلطة جزءاً من الاستخدام المقبول، وهو الاستخدام الذي 'لا يعطي أسباباً' وإنما يصدر أوامر، يصبح الدياليكتيكي نوعاً من المهرّج ... إذ يختار المرء الدياليكتيك، فقط، عندما لا يمتلك أية وسيلة أخرى... فالدياليكتيك يمكن أن يكون فقط سلاحَ دفاعٍ أخير في أيدي أولئك الذين لم يبق لديهم أي سلاح آخر، ولهذا السبب كان اليهود دياليكتيكين(٣٤).

تبقى العقلانية، من وجهة نظر نيتشة، مخلصة لأصلها في إرادة القوة عند المطرودين؛ وينكشف نسبها برغبتها في تحويل الصراع من حلبة الضربات (أو الاستعراض) إلى حلبة النقاش، الذي يحكمه القانون، حيث يمتلك المستضعف الاجتماعي والمادي أملاً في الربح. إن هذه الرغبة تميّز العقلانية، كحليف طبيعي للحركات الديمقراطية، في العالم الحديث. لأن هدف هذه الحركات هو قلب الأحوال الاجتماعية، التي يعدّها نيتشة ضرورية للتعبير عن "النظام الطبيعي للمرتبة،" أي إنها تهدف إلى إزالة مختلف أنواع العلاقة الطبقية، ومن ثم إزالة مختلف أشكال الاستغلال ونزع الملكية. (بعبارة أخرى، إن هذه الحركات تسعى إلى أن تميز، بشكل أكثر حدّة، نظاماً اجتماعياً يمكن ضمنه توّقع المشاركة الاختيارية لكل الأشخاص العاقلين، أي "مملكة نهايات" تحول دون الانتماء إليها عوائق ترتبط بالطبقة، أو بالدين، أو بالعرق، أو بالجنس على التوالي). باختصار، إن الحقيقة، كمثل ضبطي أعلى، هي، إذن، وليدة نوع من العقل الأدنى اجتماعياً. إنه غيظ الرعاع – نزعتهم الشريرة لجعل "الصالحين بالفطرة" يشعرون بالسوء حول أنفسهم – مما يفسح المجال أمام هذا المثل الأعلى. وحالما تسمح الإنسانية لنفسها أن تقع في شراك "السعي وراء الحقيقة،" فإنها تنزلق إلى طريق تعريف الفضيلة الفكرية بالمقارنة مع الزريلة، التي ابتدعها الرعاع كأداة للحرب النفسية ضد من هم "أفضل منهم." وهذا عيب مناقضة المرء نفسَهُ، أو الالتزام (عن غير قصد دون شك، لكن هذا يُعزز فقط قوة تخويف الطريقة الدياليكتيكية) بإثبات الفرضيات ذات الصلة. (لاحظوا جرأة اقتراح نيتشة القائل إن مناقضة الذات ليست خطأ بأي معنى مطلق أو أبدي، فهو يؤكد أن الكائنات البشرية، بل مجموعة معينة من تلك الكائنات، هي التي وقعت على الانسجام كمعيار قيمة في تقييم العمليات الفكرية).

ويحلم نيتشة، أيضاً، في التغلّب على "الحداثة،" بكل بشاعتها الفوضوية، لكن ذلك، من وجهة نظره، لن يتم إنجازه عبر تحقيق طموحات التنوير السياسية، وإنما عبر الشفاء من "مرض" مُثل التنوير العليا، كالحقيقة، والعقل، والأخلاق (الورثة الحديثون "لله"). ويوافق نيتشة على جمع كل النزعات الداعية إلى المساواة في أوروبا، طوال القرون الأخيرة، من ليبرالية، واشتراكية، ونسوية على حد سواء، تحت عنوان "الحداثة". بكلمات أخرى، إنه يعد النسوية عنصراً في البرنامج السياسي العقلاني. وبالفعل، هذه وجهة نظر يمكن للكثير من النسويين تبنيها(٣٥). ويمكن تلخيص وجهة النظر هذه بالقول إن النسوية، على الأقل في الحالات الطوباوية، (بالمقارنة مع حالتها الغاضبة والمشاكسة، وهما بالطبع أساسيتان بالنسبة إليها) تطمح إلى إنهاء الحرب بين الرجال والنساء واستبدالها بشفافية أو مصداقية تواصلية.

من المعروف جداً، الآن، أن التعبير عن الاشمئزاز الأخلاقي من الحرب هو، بالنسبة إلى نيتشه، "علامة حياة منحدرة."(٣٦) لكن ربما لا يوجد نوع من الحياة تكون فيه العقلانية والسلامية أكثر إزعاجاً له مما هي الحالة في الجنسانية(٣٧). فقوة إيمان نيتشة في هذه النقطة توحي له بعلاقة حميمية، بل وشبه مفهومية، بين فكرة التحرر من العقل، من ناحية، وفكرة التحرر من غاية النسوية من جهة أخرى. يتوسط هذه العلاقة مفهوم الرجولة، وهي الصفة التي من المفترض التعبير عنها في حب "الخطر، والحرب، والمغامرات، "أي في رفض الحل الوسط، والأسر، والمصالحة، والخصاء."(٣٨)

علينا أن نفهم هذه المقولة، ليس بمعناها الحرفي الواضح وحسب، وإنما، أيضاً، بمعناها المعرفي. ففي

عالم يفتقر إلى الحقيقة، عالم انتفى فيه التناقض بين "الواقع" و"المظهر،" يصبح تفسير التجربة في حد ذاته، مجالاً للإبداع، وللمجازفة بإيماءات، أو أعمال المرء التعبيرية، الخاصة دون السعي وراء أمان إثباتها (أي دمجها في هيئة نظرية مشتركة ثابتة). إن النشاط الإدراكي في المستقبل، بل و في الإنسانية، لن يتضمن كبتاً للفردية والحسية فقط ("الذات الخاصة المزيفة العائدة للنظام الانسجامي")، وإنما سيتضمن، أيضاً، إخضاعها لإرادة مهيمنة:

من هنا، أعزائي الفلاسفة، دعونا نحترس ضد الوهم المفهومي القديم والخطر، الذي يفترض وجود "الفرد الأزلي، العالم، عديم الإرادة والألم". دعونا نحترس ضد أفخاخ المفاهيم المتناقضة مثل "العقل الصافي،" و"الروحانية المطلقة،" و"المعرفة بحد ذاتها": فهذه المفاهيم تتطلب منا، دوماً، أن نرى بعين لا يمكن تخيلها أبداً، عين ليست موجهة في اتجاه معين، ويُفترض أن تكون قواها التفسيرية الناشطة، التي تصبح الرؤية من خلالها عبارة عن رؤية شيء ما فقط، قوىً قاصرة. لأن هذه القوى تتطلب من العين عبثية وهراء على الدوام. فهناك رؤية نسبية فقط، معرفة نسبية فقط، وبقدر ما نسمح للعواطف أن تفصح عن شيء واحد، وبقدر ما تستخدم من عيون، عيون مختلفة، في مراقبة شيء واحد، بقدر ما يكون" مفهومنا،" عن هذا الشيء أكثر كمالاً، وأكثر موضوعيةً. لكن ماذا يعني أن نزيل الإرادة بشكل كامل، أن تُعلّق كل أنواع العاطفة، على افتراض أننا قادرون على ذلك، فماذا يعني ذلك سوى إخصاء الفكر؟ [٣٩].

بالإضافة لقوله باستمرار، إن محاولة الحصول على رؤية غير شخصية، أو "غير أنانية" للواقع تعني "إخصاء" العقل، يصف نيتشة، في موضع آخر، عمله بشكل عام، أنه "معاد لكل النسوية الأوروبية (أو المثالية إن (نحن) فضلنا تلك الكلمة)"[٤٠]. ويتكلم على "إيمانه بأن أوروبا سوف تصبح أكثر ذكورية"[٤١]. "النسوية،" إذن، موجودة في كتابات نيتشة، ليس كاسم لحركة سياسية معاصرة وحسب، (على الرغم من أن لديه، بالطبع، الكثير مما يقوله حول تحرر النساء على المستوى الناقم المبتذل)،[٤٢] وإنما، أيضاً، كمصطلح مختصر عن العجز العقلي المتضمن (أو هكذا يُعتقد) في ربط الفكر مع مثل ضبطية عليا، كالحقيقة، والواقع، والجودة. ويجادل نيتشة أن الفكر مفرّغ بقدر قبوله "بالارتقاء" (عبارة غوتي) نحو غاية منحسرة باستمرار، كحالة مستقرة تماماً يمكن للفكر أن يجد السلام ضمنها.

لم يكن دافعي لإقحام نيتشة في النقاش دافعاً سلبياً بحتاً. وليس لدّي رغبة في السخرية من عرضه للمعنى النفسي للعقلانية المعرفية والسياسية، أي من تفسيره المشروعَ العقلانيَّ تبعاً للرغبة في إزالة الصراع وعلاقات السلطة التعسفية. ببساطة، أريد أن أقترح أن نأخذ على محمل الجد فهمه الخاص لعمله كإسهام في التغلّب على "النسوية". وأريد أن نحتفظ كنسويين بموقفٍ نقدي مناسب تجاه عودة ظهور واحد من موضوعات نيتشة الرئيسة في الفلسفة الحديثة، وهو كبت "الحداثة" بوساطة شكل أصلب من الذاتية، وأقل ضعفاً[٤٣]".

عليّ التأكيد أن تبيان السمة الذكورية أو "الاحتجاج الذكوري" لفلسفة نيتشة، وكذلك للنظرية ما بعد الحداثية، بحالاتها النيتشية الصريحة، لا يهدف أن يكون مقدّمة تبرهن أن القيم، التي يحتقرها هذا الموروث تستحق أن تستعيد موقعها المشرّف لأنها "أنثوية،" وبهذا المعنى فهي جيدة. لا أقصد الإيحاء أنه علينا أن نلتفت إلى نيتشة كي نفهم ما هو "نسوي" أكثر منه إلى متعهدي إيديولوجية الجنس السائدة. إنما افتراضي هو أنه علينا، عند قراءتنا النظرية ما بعد الحداثية، أن نترصّد إشارات الانغماس في فنتازيا جماعية للفاعل أو للهوية الذكورية. فلو طبقنا على النيتشيين طريقتهم النسبية الخاصة المفضّلة، لأمكننا أن نسأل: من يظن أنه من المهين جداً الوقوع في موقف "الحنين إلى الوحدة،" أو التوق إلى عالم الأفراد الإنساني "المركّز" بما يكفي للكلام عن فهم بعضنا بعضاً[٤٤].

-III-

كنت أجادل من أجل استجابة مشككة بذلك النوع من الموقف ما بعد الحديث، الذي وصفته بـ"التعددية الديناميكية". كما اقترحتُ، يتغذى هذا الموقف بلاعقلانية يكمن أصلها التاريخي في نفور رجعي من الحركات الاجتماعية الحديثة، وخاصة من الحركة نحو المساواة الجنسية. أما الآن، فأتحول إلى الموضوع الثاني من موضوعات ما بعد الحداثة الثلاثة، وهو "التعددية الهادئة". وسوف يكون اهتمامنا منصباً على "دعوة الاكتشاف" ما بعد الحديث للمحلي والمعتاد – أي المعادل الاجتماعي لانبعاث هندسة محلية.

قد يبدو للوهلة الأولى أن هناك بوناً شاسعاً بين رؤية نيتشة الخاصة، أي نبذه الراديكالي لأسلوب الحياة "السقراطية" نحو الحقيقة، وبين الاقتراح ما بعد الحديث المنادي بالتخلص من مشروع التنوير في التشريع المطلق (على سبيل المثال، محاولة خلق مجتمع لا يمكن لأي كائن عاقل أن يخطّئه). ومع أخذ هذا الفرق بالحسبان، يمكن الاعتراض بالقول إن اكتشاف آثار نيتشية في خطاب النظرية ما بعد الحداثية ليس بذي أهمية فلسفية أكثر من هامشية. لأن قراءة تلك النظرية، بوصفها نيتشية، محّدثة (كما يقضي الاعتراض) يعني إغفال نقطتها المركزية. إذ لا تدين ما بعد الحداثة البحث عن الحقيقة أو الفضيلة ضمن جماعات تخاطبية محلية مستقلة – البحث عن "حقيقة" تختلف عن "الحقيقة،" كما يمكن أن يصوغها رورتي، أو "فضيلة" تختلف عن "الفضيلة" (وتعني الفضيلة تميّز الكائن البشري، من حيث هو بشري، دون إشارة إلى أي دور اجتماعي). إنها تحتفظ بنقدها فكرةَ وجوبِ تقييم نشاط كل من هذه الجماعات بمقياس شمولي - أي علينا محاولة جعلها بمجملها "متناسبة".

يجب أن ندرك أن نظرية ما بعد الحداثة تسلّم طوعاً بمقدرة "ألعاب اللغة" المحلية – العلم الطبيعي والتقاليد الأخلاقية... الخ - على التأمل في ذواتها وإطلاق أحكام قيمة على "حركات" معينة صنعها المشاركون فيها أو تأملوا فيها. (أي إنه بإمكانهم، حسب هذا التسليم، أن يطرحوا أسئلة من قبيل، "هل هذا إسهام مشروع في النظرية العلمية؟" أو "هل هذا النوع من السلوك منسجم مع المثل العليا المتعارف عليها في جماعتنا؟") وهكذا، "إن السمة المثيرة في المعرفة العلمية ما بعد الحديثة هي أن الخطاب بخصوص القواعد التي يشرّعها منحصرة فيها بشكل موضح" عند ليوتار؛ في حين أن ماكينتاير، التوّاق إلى تأكيد إحياء نظرية أخلاقية مرتكزة على الفضيلة وغير معارضة بالضرورة للنقاش والإبداع، ويدعى أن "التراث (الأخلاقي) الصحي يستمد بقاءه من حججه وصراعاته الداخلية الخاصة."[٤٦]

إن هذا الإقرار مهم، في المقام الأول، بسبب التساؤل الذي يثيره وهو: كيف لنا أن نميز مبدئياً بين رفض عقلانية التنوير ورفض التشريع في حد ذاته؟ هذا الإقرار مهم جداً في نهاية المطاف. فبعد إعلامنا أن الموروثات العقلية تتضمن المقدرة على التأمل النقدي، يمكننا بحق أن نفترض أن قوى التنوير قد استحوذت على الأرضية السامية في الجدال الحالي. وإذا كانت الجماعات الخطابية قادرة، من حيث المبدأ، على نقد الذات، عندئذٍ يجوز لنا أن نتساءل: من الذي سيقرر إلى أي مدى سوف يأخذونه؟ أليس هناك على الدوام مجال للمزيد طالما أنه يمكن توجيه أي نقد مفهوم نحو النظام الأخلاقي أو التأملي الذي نعيش في ظله؟ وما هو ذلك الالتزام غير المحدود للمراجعة الدياليكتيكية في النظرية والتطبيق، إن لم يكن بالضبط التزاماً تنويرياً في جذب كل شيء في الحياة للمثول أمام محكمة العقل؟[٤٧].

الجواب المحتمل لهذا التحدي هو أنه ليس هناك من سبب حقيقي للإحراج هنا، على الرغم من أن ما بعد الحداثة قد تكون بالفعل حائرة، ولا تجد أية طريقة رسمية مسبقة لتحديد المدى الذي يمكن أن يصله التأمل النقدي. إذ ليس هناك من سبب حقيقي

للحرج، لأن السؤال، على أية حال، يمكن فهمه بشكل أمثل بالمعنى العملي أو الوجودي، أي فقط كواحد من بين الأسئلة العديدة، التي تدعو إلى الاختيار الجماعي المتروّي واللافت في عموميته غير العادية. يعرض روتري المسألة بإيجاز:

يراهن الذرائعي (أي رورتي نفسه) على أن وريث الثقافة "العلمية،" التي أنتجت ثقافة التنوير، سيكون أفضل ... (هذه الثقافة الوريثة هي ثقافة) لا يتم فيها النظر إلى الكهنة، ولا إلى الفيزيائيين والشعراء، ولا إلى الحزب على أنهم أكثر "عقلانية" أو أكثر "علمية" أو "أعمق" من بعضهم بعضاً ... ومع هذا، ستبقى عبادة البطل في مثل هذه الثقافة، لكنها لن تكون عبادة للأبطال كأطفال للآلهة يميّزهم قربهم من الخالدين عن بقية الجنس البشري. بل ستكون مجرّد إعجاب بالرجال والنساء الاستثنائيين، الذين كانوا جيدين في القيام بأنواع مختلفة جداً من الأمور التي قاموا بها[٤٨].

إن شكوى ماكينتاير ضد ما يدعوه "الحداثة الفردية الليبرالية،" وضد "الذات الحديثة" المصاحبة لها، ترتكز، أيضاً، على اعتبارات ثقافية. فالسمة المميزة لهذه "الذات" هي أنها ترتبط بعلاقة خارجية محضة مع الأدوار المختلفة، التي قد تضطلع بها من وقتٍ إلى آخر. ويعني ذلك أن الشاطات التي تنهمك فيها لا تتخللها، بحيث يؤدي الانقطاع عنها إلى تقويض سلامتها[٤٩]. يتجسد الثمن المدفوع مقابل هذا التحرر الراديكالي، كما رأينا، بالمصير الحزين للرجل النيتشي، الذي يستخدمه ماكينتاير نقيضاً يوازي مفاتن أرسطية منتعشة. فالفحوى العملية لبرنامجه الأرسطي الخاص، هي أنه يجب علينا أن نوقف السعي وراء 'تجاوز' "أخلاقي وسياسي،" ونكرّس أنفسنا لبناء أشكال محلية للجماعة، التي يمكن المحافظة ضمنها على الكياسة والحياة الأخلاقية والفكرية"[٥٠]. أما بالنسبة إلى ليوتار، فقد لاحظنا مسبقاً استخدامه كلمة "إرهاب،" في وصف فكرة الاستعلام كعملية دياليكتيكية تهدف، في نهاية المطاف، إلى كمالها الخاص أو انغلاقها.

إلا أنه وعلى الرغم من التذكير القيّم الصادر عن ما بعد الحداثة القائل بعدم وجود شيء مثل "العقل المحض،" المنعزل عن أي أساس في العرف المحلي، فإني لا أعتقد أنه يجب على النسويين، أيضاً، أن يتأثروا بإفراط في هذه النسخة المعدلة من النظرية. أعتقد أن لدينا مبرراً هو أن نكون حذرين، ليس فقط من الرؤية النتيشية غير المشروطة لنهاية التشريع، وإنما أيضاً لاقتراحه القائل إنه سيكون "أفضل،" إلى حد ما، لو تم عن قصد تنفيذ تمارين التشريع بروح أبرشية. فإذا كانت النسوية تطمح أن تكون شيئاً أكثر من حركة إصلاحية، فسيتحتم عليها، إذن، أن تجد نفسها عاجلاً أم آجلاً تشك بحدود الأبرشية.

ولتوضيح هذه الاستعارة قليلاً أقول: يجب على النسويين أن يعلموا ما تعجز النظرية ما بعد الحديثة عن شرحه، وهو كيف يمكننا إنجاز تنقيح شامل لسلسلة المخطوطات الاجتماعية، والنماذج السردية، وطرق الحياة، ووسائل كسب العيش ... إلخ، المتوافرة لدى الأفراد من رجال ونساء. تأملوا، على سبيل المثال، في المشاريع المدهشة بغرابتها، إنما الضرورية جداً، مثل إعادة توزيع الثروة والموارد العالمية، وإعادة تخصيص العمل والفراغ، ومنع الحرب والدمار البيئي. حسناً، دون شك، سيقال لنا إن هناك شيئاً ما عفا عليه الزمن في عادة العقل ذاتها، التي لا يزال بإمكانها صياغة هذا النوع من الجدول الإنساني الكلاسيكي، مع الأخذ بالحسبان "الإفلاس" المزعوم لكل تقاليدنا السياسية (ماكينتاير) واختفاء أي "حنين مشترك لما هو بعيد المنال" (ليوتار). لكن من جهة أخرى، إذا لم يكن بالمستطاع إيجاد أية معالجة سياسية منظمة لمسائل الثروة، والقوة، والعمل، فكيف يمكن إيجاد أي تحدٍ فعّال للنظام الاجتماعي الذي يوزّع، بشكل منتظم، فوائدَه وأعباءَه بين الجنسين على نحو غير عادل؟ وهكذا، على الرغم من أنه لجميل من رورتي أن يشمل النساء مع الرجال في طبقة "الحكام الخبراء،" الذين

سوف يحلون محل الحكام الفلاسفة الأفلاطونيين في طوباويته الذرائعية، يبقى غامضاً "كيف" لنا أن نتمكن من تحقيق تقسيم عادل للقوة بين الجنسين، ما لم "يُسمح" لنا (من قبل نظرية المعرفة والنظرية السياسية) أن نعالج الأسباب البنيوية الراهنة لعدم المساواة الجنسية. لكن هذا يعني هجوماً على كل مؤسسة اجتماعية أو عرف يعتمد على الافتراضات البيولوجية بخصوص "الطبيعة" الذكورية والأنثوية، أي على كل شيء في أسلوب حياتنا المعتادة، الذي يمكن إرجاعه إلى المفهوم الوظيفي القائل إن النساء موجودات لأجل تناسل الجنس البشري وتربيته. وهذا بدوره ليس ذلك النوع من البرنامج الذي يمكنه أن يتعايش مع موقف ضعيف، غير تدخلي، تجاه المخزون الحالي من "الأدوار" الاجتماعية أو الوظائف المتخصصة. وهكذا، تبدو ما بعد الحداثة وكأنها تواجه المعضلة التالية: إما أن تستطيع الإقرار، وفقاً لأهداف النسوية،(٥١) بضرورة "قلب العالم رأساً على عقب،" كما تم إيجازه توّاً، وبالتالي تفتح الباب مرة ثانية للفكرة التنويرية بإعادة بناء كاملة للمجتمع على أسس عقلانية. أم أنها تستطيع أن تعيد تأكيد الحجج، التي سيقت مسبقاً ضد تلك الفكرة، وبالتالي تجيز التفكير المشكك، هنا كما في أماكن أخرى، وهو "من سيفعل هذا، ولمن، في ظل تعددية جديدة ومستقرة على نحوٍ مخزٍ؟"(٥٢)

يتضمن نقاش ماكينتاير، على مستوىً أكثر حدسية، الكثير من الأدلة حول المعاني الرجعية لعودة مفترضة للأخلاق المعتادة. هذا لا يعني أن وصفه "للميثولوجيا،" كمصدر إرشاد، وكرؤية أخلاقية، بعيد جداً عن الصواب، من الناحية الظاهرانية. فمن ينكر الصفة المشتركة للأفكار، التي نستند إليها عندما نشرع في البناء الخيالي لحياتنا، بوصفها سلسلة من حوادث متحدة وذات معنى؟ دون ريب، تقدّم لنا "الأسطورة،" بهذا المعنى، مفهوماً أكثر إشراقاً لتجربتنا الخاصة، وتجعلنا أقل مللاً وأكثر تحكّماً. إلا أن النظر بتمعن أكثر لأساليب العملية يجعلنا أقل طمأنينة من وجهة نظر السياسة الجنسية. يصور ماكينتاير العملية كما يلي:

يمكنني أن أجيب فقط عن السؤال: "ماذا عليّ أن أفعله؟" إذا استطعت الإجابة عن السؤال السابق، وهو "في أية قصة أو قصص أجد لنفسي دوراً؟" ندخل المجتمع الإنساني... بواحدة أو أكثر من الشخصيات المنسوبة – أدوار تم تجنيدنا لها – وعلينا أن نتعلم ما هي كي نصبح قادرين على فهم كيفة استجابة الآخرين لنا، وكيف تصبح استجاباتنا عرضة للتفسير. إذ يتعلم الأطفال ما هو الطفل أو لا يحسنون تعلم ذلك، وما هو الوالد/الوالدة، على حد سواء، وما قد تكون أدوار الشخصيات في المسرحية التي وُلِدوا فيها، وما هي أساليب الكون، وذلك من خلال سماع القصص حول زوجات الآباء الشريرات، والأطفال المفقودين، والملوك الجيدين والمضللين، والذئاب التي ترضع توأما من الصبيان، والأولاد الكبار، الذين يضيعون إرثهم في حياة تهتك فيصبح عليهم الذهاب والعيش مع الخنازير.(٥٣)

وإذا ما كان القصد من هذه القطعة جدياً، فإنها تفترض أن حجار الزاوية لذخيرتنا الأسطورية هي الإنجيل، وحكايا غريم الخرافية Grime's Fairy Tales والأعمال الكلاسيكية، الإغريقية، واللاتينية. وإن كان الحال كذلك، فسيتحتم على جميع الليبراليين الجيدين أن يسألوا أنفسهم فيما إذا كان بالمستطاع، على نحوٍ معقول، الطلب إلى النصف النسائي من السكان أن يلملم نفسه من الغبار العلاماتي المتساقط من هذه المصادر. (فهل مصادفة أن يكون الدور النسائي الوحيد، في قائمة ماكينتاير الطويلة، لكائن بشري على كل حال، هو دور "الخالة الشريرة"؟). لكن الواقع أقسى من ذلك بالطبع. فالميثولوجيا الفعّالة عندنا، أي تلك التي تقرر الأخلاق المعتادة لعالم (ما بعد) حديث، تدعونا إلى توضيح أنفسنا وجيراننا طبقاً لمجموعة موضوعاتية نوعاً ما من "الشخصيات المنسوبة": مثل الأمهات الخيرات والأمهات السيئات، والنساء الموظفات الصلبات، والشقراوات (المغفلات) الفاتنات الجمال، وسيدات البيوت العاديات، والنساء اللواتي لسّن أفضل

مما يجب أن يكّن، والنساء السحاقيات، المعتوهات، الموصومات ... وبإمكان أي امرئ يقرأ جريدة أو يشاهد تلفزيوناً أن يزيد على هذه القائمة.

قد نتساءل فيما إذا كان من العدل إعطاء مثل هذا التأويل القاتم لنموذج الهوية الشخصية "القصصي." فما المانع من استرداد بعض الأدوار المتوافّرة وتحويلها، بروح هدّامة، نحو غايات تقدمية؟ أليست معظم الثقافات السياسية، في أواخر القرن العشرين، أو بعضها على كل حال، متنوّعة بما يكفي كي تزود الناس ذوي العقل النقدي (الناشط الذي لا يعرف الكلل ... إلخ) بخيوط قصصية بديلة؟

لكن يبدو أن ماكينتاير قد استبق هذه الخطوة، لأنه، وعلى الرغم من ذكره "للمحتج" كواحدٍ من "الشخصيات العادية في الدراما الاجتماعية الحديثة،"[٥٤] يودع هذا النموذج (مع "الجميل" و"البيروقراطي") في نوع من سجن يقطنه أولئك الذين رهنوا ذاتهم للوهم. ويفترض ماكينتاير أن هذه الأدوار الاجتماعية الحديثة، بشكل متميز، قد تضفي على حامليها مجرد هوية زائفة، بما أنهم جميعاً يعتمدون، بشكل أو بآخر، على السرديات الأخلاقية، التي أحدثها التنوير. وبخصوص "المحتج، فإن السردية ذات الصلة، هي سردية الحقوق الطبيعية[٥٥] التي، على ما يبدو، أن ماكينتاير يرى في الدفاع عنها أساساً للسياسة المعارضة. ويجب التخلي عن أية فكرة تقول إن "الاحتجاج" قد يولد مفهوماً محسوساً للفضيلة الشخصية، ومن هنا، أسلوب حياة ما بعد حديث قابل للتطبيق.

لاشك في أنه من الصواب أن نرى النسوية في علاقة سلبية، بشكل عام، مع الثقافة التي تنبثق منها. ولو استخدمنا مصطلح ماكينتاير، فلن يكون بمستطاع أية نسوية أن ترضى عن مجموعة "قصص الحياة" المتوافّرة حالياً للفتيات والنساء. من جهة أخرى، لو توجهنا بالنظر إلى مجموعة الاقتراحات الميثولوجية الخاصة، فهذا لا يعني أنه علينا أن نتطلع، بأي شوق، إلى نظام "أخلاق ومدنية"[٥٦] أرسطيه مزعومة، وجديدة (وبالفعل تثير هذه الكلمات بحد ذاتها رغبة غامضة في اقتراف الأذى الاجتماعي) .

ومع ذلك، لسنا ملتزمين بقبول الوصف المبتذل للسياسة الراديكالية تبعاً "للاحتجاج." ويمكننا، بدلاً من ذلك، أن نشير إلى الهدف الإيجابي، الذي تشترك فيه النسوية مع حركات التحرر الأخرى، وهو هدف يؤهل هذه الحركات، على نحوٍ متناقض ظاهراً، أن تكون أرسطيتها أكثر صدقاً من ماكينتاير نفسه. لأن هذه الحركات جميعها مهتمة في تحديد حياة جديدة بالكائنات البشرية وبنائها: وهي المسألة ذاتها التي يعتقد أرسطو نفسه بأن "الحياة الصالحة" الفردية تندرج في كنفها[٥٧]. ومن المثير للاهتمام أن هذه المسألة تستوقف ماكينتاير، أو بالأحرى، إن معرفته الأخلاقية تعكس اتجاه معرفة أرسطو بمعاملته مشروع الفرد كنوع من التبصر في المشروع الجماعي:

مم تتكون وحدة الحياة الفردية؟ الجواب هو أن وحدتها هي وحدة الحكاية المتجسّدة في حياة واحدة. فالسؤال: "ما هو الجديد بالنسبة إليّ؟" يعني أن أسأل، كيف يمكنني أن أعيش هذه الوحدة بشكل أمثل وأكملها، وأن أسأل "ما هو الجيد للإنسان؟" يعني أن أسأل عمّا هو حكم مشتركٌ في جميع الأجوبة على السؤال السابق[٥٨].

إن أثر هذا العكس هو سد الطريق على النظرية السياسية، وإجبار المنظّر الطامح إلى العودة إلى حقل "الميثولوجيا" المشبعة إيديولوجياً، أي العودة إلى الاختيار بين الأنماط السردية المختلفة التي يقدّمها المجتمع الراهن. من السخرية، إذن، أن يتبين أن دوافع ماكينتير ليست مختلفة جداً عن دوافع نيتشة، على الرغم من استخدامه نيتشة موضوعَ درسٍ حول مخاطر الفردية النيتشية، وذلك، على كل حال، في تلك اللحظات غير الميتافيزيية نسبياً حين يتأمل الأخير في "الغباء الهائل للأفكار الحديثة."[٥٩]

-IV-

يبقى، أخيراً، أن ندرس الموضوع الثالث من الموضوعات ما بعد الحداثية، وهو "النزعة التعددية": أقدم هذا المصطلح (وهو بحق بديل مؤقت نوعاً ما) كوسيلة لإضفاء سمة إيجابية على تطوّر سبق ذكره، بشكل سلبي، أي في ردة الفعل ضد المثل العقلانية للحرية الإيجابية، وللفرد الإنساني المتوحّد تماماً.

إن مراجعة تصوير الفردية بشكل عام وكأنها "غير مركزية" و "مستمرة" هي بمنزلة خروج عن مجال هذا البحث. على أي حال، لقد تم شرح هذه الحجج بوضوح للقراء الأنجلوفونين من قبل منظرين لغويين وأدبيين(٦٠). ولا يمكنني أن أقدّم أي تقييم عام لـ "فلسفة الرغبة" كوريث محتمل للتراث المادي التاريخي (أقصد إلهابه المقاومة ضد أدوات السيطرة السياسية والاجتماعية). ومع ذلك، يمكننا الاستفادة من حقيقة أن تلك السجايا من التفكير المعادي للتنوير قد بدأت تترك أثراً على نوع التعليق الثقافي، الذي انتجه الاشتراكيون والنسويون البريطانيون(٦١).

أعطت النسوية، على الدوام، أهمية مركزية لسياسة الاختيار والتذوق الشخصيين، ولأن ذلك الأمر ذو مغزى ينبغي أن تقدم الحركة، في معالجتها لهذه المسائل طوال السنوات الأخيرة، تنازلات كبيرة للحالة الراهنة غير العقلانية. وربما كانت النزعة الأكثر أهمية هي فقدان الثقة بفكرة الوعي الزائف: بكلمات أخرى، فقدان الثقة بالفكرة القائلة إن استجاباتنا الجمالية والعاطفية قد تتطلّب نقداً، على ضوء التحليل النسوي للعلاقات الجنسية.

إن رفض "الوعي الزائف" يعني اتخاذ خطوة كبيرة نحو التخلي عن سياسة الحداثة التنويرية. لأنه يعني رفض وجهة النظر القائلة إنه يمكن الوصول إلى الاستقلال الذاتي الشخصي عبر التجاوز التقدمي لبنى تأملية سابقة وغير كافية. وفي حالتنا فإنه يعني تجاوز مستويات غير كافية للتبصّر في عمل القوة الذكورية.

يبدو أن كثيراً من الكُتاب النسويين يعتقدون الآن أننا سنكون أكثر أهلية للتفكير بخصوص سياسة الحياة الشخصية، فيما لو وضعنا التنوير وراءنا. والكتاب المؤثر في هذا الصدد هو كتاب إليزابيث ويلسون (معبودات في الأحلام: الموضة والحداثة .Elizabeth Wilson Adorned in Dreams. Fashion and Modernity ١٩٨٥))، الذي يستهجن نزعة "الثوب العقلاني" ضمن النسوية، ويؤكد "الموضة " كوسيلة تعبير معارضة (كامنة):

(تكتب ويلسون) قد نكون مقيدين اجتماعياً، لكننا نبحث، باستمرار، عن صدوع في ثقافتنا تسمح لنا بلحظات حرية. ولأن الموضة هي تماماً لعبة على مستوى ما ... فيمكن لعبها من أجل المتعة(٦٢).

لقد تم تناول الموضوع ذاته من قبل الصحفية سوزان مور Suzann Moore، التي كتبت في الدفاع عن مجلاّت النساء المصقولة:

نستفيق الآن على أهمية الفنتازيا، والمتعة، والموضة، وعلى شعور بأن السياسة التي تستبعد هذه الأمور لن تكون شعبية أبداً ... ولا يمكننا أن نجلب المتعة إلى الفضاء الإيديولوجي الصحيح عبر النية السياسية فقط. إذ إن القول بأنه يمكننا القيام بذلك أبداً، يتأتى من مناخ نخبوية أخلاقية سائدة عند اليسار تشّربتها النسوية عن غير وعي(٦٣).

وشنّتْ بريندا بولان Brenda Polan في جريدة الغاردين The Guardian مؤخراً هجوماً على النسويات اللواتي يرفضن المفاهيم المعتادة للكيفية التي يجب على النساء الظهور بها:

إن أكثر نقد يزعجني هو ذلك النقد الصادر عن النساء المتزمتات، اللواتي يدّعين الصلاح لأنفسهن في اعتناقهن المبدأ القائل إن غياب التصنّع يساوي البراءة. فالغياب العدواني للتصنع ... ينم عن رفض الإمتاع، والافتتان، وراحة العين. إن هذا لغرور كبير؛ فهو إعلان بعدم ضرورة أي تحسّن، وإن الإجماع الجمالي خاطئ، وإن اللواتي يشتركن فيه مجنونات (٢٥ آب ١٩٨٨) .

إن فكرة المتعة بارزة في جميع هذه النصوص – سواء

في صيغتنا أو الصيغة الأكثر فجاجة عند بولان؛ فالمتعة التي نمنحها للآخرين (وبالتالي تبرر وجودنا ومن المفترض أننا نستحوذ على شيء من الإشباع النرجسي المسموح به للنساء بشكل تقليدي). إن كلمة "متعة" في جميع الأحوال هي كلمة قابلة للظهور باضطراد وكأنها حسمت قضية رؤية الإمكانات التقدمية أو الخلاّقة في شيء كان يُنظر إليه بعين الشك. وهذا يفترض أن النسويات قد الحقن الضرر بقضيتهن، قد نفرّن الناس بذهنهن غيرالواعي في المكياج، واللباس النسوي الداخلي، وما شابه ذلك. لكن هذا يستدعي الاعتراض التالي: من الذي يريد الادعاء أن الأنوثة التقليدية، حتى في أتعس صورها، لا يمكن أن تكون ممتعة للنساء؟(٦٤) منذ فترة، ليست بطويلة، كان مقبولاً بشكل واسع كأمر بدهي لو أني، على سبيل المثال، وجدت أن شراء الثياب الجديدة سيساعدني على درء الملل أو الحزن. إن هذه ليست حجة لمصلحة التسوّق، وإنما هي نقطة بداية للتأمل في حاجاتي غير المشبعة خلافاً لذلك. وإذا كانت هذه لم تعد أرضية مشتركة بين النسويين، فالأمر القابل للنقاش هو أن هذا التحوّل ليس دالاً على تقدّم في الحكمة أو الإنسانية، بقدر ما هو ملاذ لمواساة المغلوبات على أمرهن، أو للواتي لا يملكن قوة شرائية أكثر من قوة التأثير على مجرى حياتهن المشتركة.

وهناك بالطبع ما هو صحيح في التحذيرات ما بعد الحداثية ضد الإصرار الكبير جداً على "السلامة الإيديولوجية،" سواء أكانت من الذات أم – وهذا أسوء – من الآخرين. دون شك، توجد هنا محاذير أكثرها وضوحاً الغرور وغش النفس. وبالتالي، من المعقول الإقرار بعدم وجود مستقبل لمحاولة التكيّف على أرضية نظرية، مع تعريف المتعة البعيدة جداً عن مقدراتنا الحالية للتمتع بحياتنا فعلياً. لكن إن قبلنا أن التحوّلات في هذه المقدرات قد تكون تحررية ــــ أي أنها تعطي الأمل بإصلاح بعض الأذى الذي لحق بنا من خلال إظهارنا كنساء – فنحن، إذن ، ملتزمات سلفاً بفكرة أن مدى الحالة الراهنة، بخصوص قوى الاستمتاع عند المرأة، هو مسألة بحاجة لتقييم سياسي. وفي هذه الحال، ستُفهم الأخلاقية الطارئة أو النخبوية الأخلاقية لدى الحركات الراديكالية الأخلاقية" أنها رذيلة إفراط، بدلاً من علامة عناد أساسية. بكلمات أخرى، لا يكمن الخطر في عدم الرغبة في جعل رغباتنا (المحسوسة، التجريبية) متفقة مع فهمنا العقلاني، وإنما في معالجة العمل بطريقة غير متقنة وتثير، حكماً، ردة فعل واشمئزازاً.

مرة أخرى، أحياناً يكتسب الاحتفاء ما بعد الحدثي بالمتعة خصلة، من خلال لعبه على دور المتعة المباشر في تقويض النظام النفسي(٦٥). إن فكرة الذاتية المكونة اجتماعياً (أو خطابياً)، وبالتالي المرنة أو الشرطية أصلاً، تفتح الباب أمام عالم من الإمكانات(٦٦). لكن إن تبرأتِ النسوية كلية من إغراء "التنوير،" ستكون في حيرة عند التعبير عن الرغبة في جعل هذه الإمكانيات حقيقة. إذ يمكن للذاتية أن تكون مرنة بقدر ما ترغب، إلا أن هذه الرؤية – متى انفصلت عن الطموح النسوي في إعادة بناء المعقولية لمصلحة النساء – لن تكون لها بعد ذلك أية منفعة سياسية محددة. ويكمن فحواها السياسي في المعنى القائل إنه خلافاً للمظاهر (للتوحيدية المروعة، وللأخذ والرد في تنوعات روتين "أسلوب" التمثيل الثقافي للفرق الجنسي)، يمكننا إعادة صياغة أنفسنا كأناس أفضل – أكثر استقلالية وأقل استجداء – للشفقة. أناس "أفضل،" بحسب الهاماتنا الراهنة، بالطبع، لكن هذا هو مجرّد شرط الانغماس في النشاط التأملي. فهل توقّع أحد من النظرية النسوية أن تمحو بين عشية وضحاها كل أثرٍ للميثولوجيا، التي هي بلغة الفروق الجنسية في صميم الأمور؟ إن كان الجواب بالنفي، أليست موجة الحماس الحالية نحو "المتعة "، بالحقيقة، علامة تشاؤمية مريعة ؟(٦٧).

أقترح أن البديل لهذا النوع من التشاؤمية هو أن يستمر النسوييون في التفكير في جهودهم على أنها موجهة ليس نحو البرامج السياسية المحلية المختلفة فقط، وإنما، في نهاية المطاف، نحو نظام عالمي ينتفي

فيه النظام الطبقي، الجنسي، وأشكال الحياة الداخلية التي تخصه. هذا البرنامج "عالمي،" ليس بمعنى أنه يتوجه إلى كل زاوية في الأرض فقط، وإنما، أيضاً، بمعنى أنه يهدف، في النهاية، إلى اللقاء مع أهداف كل تلك الحركات المساواتية أو التحررية الأخرى. (سيكون من التعسّف العمل من أجل المساواة الجنسية، ما لم يؤمن المرء أن المجتمع الإنساني قد تشوه بعدم المساواة في حد ذاتها).

إذا كان هذا وصفاً إجمالياً للنسوية، فالذي يتبع هو أنه يجب على الحركة الاستمرار في رؤية نفسها عنصراً أو فرعاً من حداثة التنوير، بدلاً من كونها سمة أكثر "إثارة" (أو مجموعة سمات) في المشهد الاجتماعي ما بعد الحديث. أما الذي لا يتبع، فسيكون من المرغوب فيه للحركة النسائية، سواء على صعيد العالم أو صعيد بلد بعينه، أن تبقي تحت السيطرة بوساطة سلطة مركزية ما (هذا الشبح "الاستبدادي" الذي أصبح ما بعد الحديثين، بالاشتراك مع مقاتلي الحرب الباردة القدماء، مولعين في استحضاره). وإذا كانت النسوية الأوروبية، والأمريكية الشمالية، على سبيل المثال، متهمة، من قبل النساء السوداوات، أنها تشترك في عنصرية الثقافة المحيطة، فإنّ شكواهن تخلق، عن حق، برنامجاً سياسياً جديداً - ومجموعة مؤشرات جديدة نحو هدف "حياة عامة مغايرة الخواص[٦٨] بصدق. فمن المؤكد أن مثل هذا النوع من التطوّر يجعل الحركة (بلغة تجريبية) أقل توحداً مما سبق. لكنه لا يضر بالوحدة المثلى للنسوية[٦٩] ويلفت الانتباه، بدلاً عن ذلك، إلى شأنٍ ما تصبح فيه النسوية قاصرة عن صورتها الذاتية النموذجية كشاغلة "لوجهة النظر الشمولية" (وهذا على النقيض من اليسار التقليدي الذكوري). فليس "الشعور الليبرالي بالذنب" أو حرية الضمير بالمجرّد هو الذي يعطي الاتهامات بالعنصرية أهمية عاجلة، وإنما الذي يعطيه هو الالتزام التأسيسي للنسوية في إزالة التشوه التأملي (الأناني).

الهوامش والإحالات

* اسم الكاتبة وعنوان المقالة والمصدر باللغة الإنكليزية:

Sabina Lovibond, "Feminism and Postmodernism," Postmodernism: A Reader, edited by Thomas Docherty (Calombia University Press, New York: 1991), pp.390-414.

١. سوف أعتمد على الكتب التالية بشكل خاص:

ليوتار، (الحالة ما بعد الحديثة : تقرير حول المعرفة) يُرمز له فيما بعد بـPNC

Lyotard, The Postmoderm Condition: A Report on Knowledge (hereafter PMC)

وكتاب ماكينتاير (بعد الفصيلة: دراسة في النظرية الأخلاقية) يرمز له فيما بعد بـAV.

MacIntyre, After Virtue: A Study of Modern Theory, 1981 (hereafter AV)

وكتاب رورتي (الفلسفة ومرآة الطبيعة) يرمز له فيما بعد بـPh.MN

Rorty, Philosophy and the Mirror of Nature, 1980 (hereafter Ph. MN)

ومقالة " الذرائعية والفلسفة" في كتابه (نتائج الرائعية) الذي أعيدت طباعته في كتاب (بعد الفلسفة: نهاية أم تحول؟)

"Pragmatism and Philosophy" in his Cousequences of Pragmatism 1982, reprinted in Kenneth Baynes, James Bohman and Thomas McCarthy (eds), After Philosophy: End of Transformation?(MIT Press, Cambridge, MA, 1987).

من الواضح أن أية محاولة لفهم أي نقاش معقد في عرض موجز قابل أن يقود إلى بعض الإفراط في التبسيط، وعلى الأخص يجب ملاحظة أن رورتي يشير في كتاب (الفلسفة ومرآة الطبيعة) إلى عزل التنوير العلم عن الدين والسياسة كـ"مورثنا الثقافي الأغلى ثمناً" (ص ٣٣٣). ومع ذلك،فإن الحافز الرئيس لكتابه هو الإعراب عن "الأمل أن الفراغ الثقافي الذي تركه انحسار علم المعرفة (أي، الالتزام في إيصال الخطاب بقدر مناسب) لن يتم ملئه (ص٣١٥). وهذا ما يميزه فيما نحن بصدده كمنظّر معادٍ للتنوير.

ويتم تطوير مواضيع كتاب (بعد الفضيلة) After virtue في كتاب ماكينتاير الأحدث وهو (عدالة من؟ أية عقلانية؟) طبعة جامعة نوتردام، N 1. 1988.

Maclntyre, Whose Justice? Whose Rationality? (University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1N, 1988).

٢. للتعبير عن هذا النوع من وحدانية الكون الفكرية، قارن مع كانت Kant في تصديره "للمبادئ الميتافيزيقية للحق" في كتاب (المبادئ الميتافيزيقية للفضيلة) ترجمة جيمس غيلينغتون، ١٩٦٤ (ص ٥) . حيث يقول : "مثلما يمكن أن يوجد عقل إنساني واحد، فإنه لا يمكن أن توجد عدة فلسفات، أي أنه يمكن أن يوجد نظام فلسفي حقيقي واحد يعتمد على مبادئ مهما كان الناس قد تفلسفوا واختلفوا، غالباً، بتناقض حول الفرضية ذاتها".

Kant, "Preface to The Metayhysial Principles of Right" in The Metaphysical Principle of Virtue, transl. James Ellington,)1964(, p.5.

٣. AV، ص ، ٢٢٤.

٤. PMC ، ص ، ٤١ .
٥. المصدر السابق ، ص ٣٨ .
٦. Ph.MN، ص ، ٣١٨.
٧. AV، ص ، ٢٠١.
٨. PMC، ص، ٨٢.
٩. فيما يخص "النظام الأخلاقي" قارن مع كتاب (دراسات أخلاقية) للكاتب إف. إيتش. برادلي، مطبعة جامعة أوكسفورد، أكسفورد ١٩٦٢ ، ص ، ١٧٧

F.H. Bradley, Ethical Studies)Oxford University Press, Oxford, 1966(, p.177.

وبالنسبة إلى "الكل المهم،" قارن مع كتاب (طبيعة الحقيقة) ، للمؤلف إيتش جويتشان ، مطبعة غرين وود ، ويستبورت ، ١٩٠٦ ،CT، أعيد طبعه في ١٩٦٩، ص ٦٨ وما بعدها .

H.H. Joachim, The Nature of Truth)Green Wood Press, Westport, CT, 1906, Repub.1969(, pp.8.ff.

١٠. على سبيل المثال ، يرى ليوتار في تجربة ما بعد الحداثة "صحة" التجربة الحديثة (فالسابقة كما يقول هي جزء من التالية وترث منها مبدأ "كل ما تم تلقيه... يجب الشك فيه" (PMC ، ص ٧٩)؛ وعلى النقيض من ذلك، يبدو موقف ماكينتاير أكثر ارتباطاً بما بعد المحدثين في مجال الفن والتصميم، حيث إنّ السمة المميزة لهذه المدرسة موجودة في علاقة ما مع الماضي – أي إعادة الاستيلاء على الأشكال التقليدية للتعبير وربطها، رغم ذلك، مع المعرفة التاريخية المكتسبة في مرورها عبر الحداثة (قارن مع كتاب تشارلز جينكز (ما هي ما بعد الحداثة؟)، ١٩٨٦ الطبعات الأكاديمية (لندن ، ص ، ١٨)

Charles Jencks, What is Postmodernism? Academy Editions)London, 1986(p.18.

١١. Ph.MN ، ص ، ٣١٨.
١٢. بالنسبة إلى هذا الوصف "الإيجابي" و "السلبي" للحرية قارن مع مقالة إسحاق برلين "مفهومان للحرية" في كتابه (أربعة مقالات حول الحرية) مطبعة جامعة أوكسفورد، أوكسفورد ، ١٩٦٩ .

Isaiah Berlin, “Two Concepts of Liberty”, in his Four Essays on Liberty (Oxford University Press, Oxford, 1969).

١٣. AV ، ص ، ٢٣٩.
١٤. حول هذه القراءة لـ(الجمهورية VII) قارن مع كتاب لويس ايرغاري (منظار المرأة الأخري) ترجمة جيليان سي جيل، مطبعة جامعة كورنيل، إثاكا ١٩٨٥ ،.N.Y، ص٢٤٣ وما بعد.

Luce Irigaray, Speculum of the Other Woman, transl. Gillian C. Gill (Cornell University Press, Ithaca N.Y. 1985), pp. 243ff.

وحول إعادة تصور أوضح لفكرة الذكورية كتجاوز، قارن مع (رجل العقل: "الذكر" والأنثى" في الفلسفة الغربية) لمؤلفه جينيفيف لويد، مطبعة جامعة مينيسوتا، مينيابوليس، ١٩٨٤.

Genvieve Lloyd, The Man of Reason: “Male” and “Female” in Western Philosophy (University of Minnesota press, Minneapolis), 1984.

١٥. ماركس وانغيلر "بيان الحزب الشيوعي" في كتاب كارل ماركس (ثورات ١٨٤٨: الكتابات السياسية) ، المجلد ١،

تحقيق ديفيد فيرنباخ، طبعة بينغوين، هارموندس ورث، ١٩٧٣، ص ، ٧٠.

Karl Marx, The Revolutions of 1848, Political Writings Vol.I, ed. David Fernbach (Penguin /NLB, Harmonds worth, 1973), p.70.

"إن التطوير المستمر لوسائل الإنتاج، والتشويش غير المنقطع للأحوال الاجتماعية، والقلق والتحريض المتسمرين يميزون الحقبة البرجوازية عن كل الحقب التي سبقتها. إذ تتم إزالة كل العلاقات الثابتة والجامدة، مع كل ما يتبعها من الآراء والمحاباة القديمة الواهية، وتصبح جميع الأشكال المكوّنة حديثاً مهجورة قبل أن تتحجر. فيذوب كل ما هو صلب ليصبح هواء، وكل ما هو مقدّس يصبح مدّنساً ... "

يتابع مارشال بيرمان هذا التحليل بعمق في كتاب (كل ما هو صلب يذوب ليصبح هواء: تجربة الحداثة) مطبعة سيمون وشوستر، نيويورك ، ١٩٨٢ ، الفصل الثاني .

Marshal Berman, All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernism (Simon Schoster, New York, 1982), Ch.2, Ch4.

١٦. لمراجعة المشاكل هنا، قارن مع كتاب آليسون أم. جاغر (السياسة النسوية والطبيعة الإنسانية) مطبعة رومان وآلان هيلد، لاهام ، ١٩٨٣ ،MD ، الفصل الرابع.

Alison M. Jaggar, Feminist Politics and Human Nature (Roman & Allan held, Lanham, MD, 1983).

ويمكن أن نجد المزيد من النقاشات الجدلية بخصوص نواقص طرائق الماركسية المعروفة تجاه سألة المرأة" في مقالة كريستين ديلغي "العدو الرئيس " في كتابها (قريباً من البيت تحليل مادي لاضطهاد النساء) ترجمته وحققته ديانا لوينارد مطبعة هاتشنسون لندن ، ١٩٨٤.

Christine Delphy, Close to Home, A Materialist Analysis of Women's Oppression وtransl. and ed. Diana Leonard (Hutchinson, London) 1984.

وفي مقالة هيدي هارتمان Heidi Hartmann "الزواج التعيس بين الماركسية والنسوية: نحو اتحاد أكثر تقدمية" في كتاب (الزواج التعيس بين الماركسة والنسوية: نقاش حول الطبقة والأبوية) حققته ليندای سارغينت Lyndia Sargent، مطبعة بلوتو، لندن، ١٩٨١.

Lyndia Sargent, ed., The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism A Debate on Class and Patriarchy (Pluto Press, London, 1981).

١٧. أنظر مقالة يورغن هابرماس "Jurgen Habermas" "الحداثة – مشروع غير مكتمل،" في كتاب توماس دوتشرتي (ما بعد الحداثة : مجموعة مقالات مختارة) ، نيو يوركن ١٩٩٣.

Thomas Docherty, ed., Postmodernism: A Reader (New York, 1993).

18. Republic VII، 519 ص.

١٩. كان فضح هذه الفانتازيا واحداً من مشاغل الكتابة النسوية حول الصور الإباحية. قارن مع كتاب سوزان غريفن (الصور الإباحية والصمت: انتقام الثقافة من الطبيعة) مطبقة هاربر رو، نيويورك، ١٩٨١.

Susan Griffin, Pornography and Silence: Culture and Revenge against Nature)Harper & Row, New York, 1981(.

٢٠. "طبيعي أم مادي" : يوجد في نظرية المعرفة سلسلة من المواقف مبعثها فشل البحث الديكارتي عن اليقين. ففي

إحد طرفي السلسلة، الطرف "الوصفي" إن جاز التعبير، لدينا على سبيل المثال رؤية كوين في المعرفة أو ما شابهها، التي، ببساطة، تتفق مع فصل في علم النفس، وتبعاً لذلك مع العلم الطبيعي، "كما أنها تنسجم مع تصريحه المبرمج القائل "إننا نبحث عن فهم للعلم كمؤسسة أو عملية في العالم." (قارن مع مقالته "علم المعرفة المطبّع" في كتابه (النسبية الوضعية ومقالات أخرى)، مطبعة جامعة كولومبيا، نيويورك ، ١٩٦٩، ص٨٢،٨٤.

W. V. Quine, Ontological Relativity and Other Essays (Colombia University press, New York 1969), pp.82,84.

وفي طرف "النقد" الآخر، لدينا العديد من وجهات النظر التي تتبنى البرنامج بالمعنى السياسي ، وتبحث في علاقات القوة الخفية التي تشكل الأساس ليس للعلم (الطبيعي) وحسب، وإنما، أيضاً، لكل شيء آخر يُنسب إليه لقب "المعرفة" المشرّف. إذ باستطاعة "الطبيعية المعرفية" أن تقوم بوظيفة مصطلح كمظلة يغطي السلسلة الكاملة لكل المواقف؛ وربما كان أفضل ادخار "المادية المعرفية" كمجموعة بديلة لها، أي لتلك التي تسعى لتطبيق الطريقة الماركسية في المادية التاريخية على الموضوعات المشار إليها. (لكن لا تستنفد الماركسية الخيارات الهدّامة التي لم يعدّ بالإمكان تلخيصها تحت عنوان "النقد". (لاحظوا عمل نيتشة وفوكو).

٢١. بالنسبة إلى موقف بيرس، قارن مع مقالته "كيف نجعل أفكارنا واضحة" في كتابه (مجموعة مقالات) ، المجلد الخامس، مطبعة جامعة هارفرد، كيمبريدج، مساشوتس، ١٩٣٤، ص.٢٦٨.

C. S. Peirce, Collected Papers, Vol. V (Harvard University Press, Cambridge, MA, 1934), P. 268.

"يتشجع معظم اتباع العلم بالأمل المفرح القائل إن عملية التحري فيما لو دُفعت إلى مدى أبعد، سوف تعطي جواباً واحداً لكل مسألة يتم تطبيقها عليه. ويتجسد هذا الأمل العظيم في مفهوم الحقيقة والواقع .

٢٢. (نقد العقل الصرف) Ab48/B 676 .

٢٣. المصدر السابق، Ab44/B 672.

٢٤. أفلاطون، Phoedo. 89d.

٢٥. PMC, p.65.

٢٦. المصدر السابق، ص، ٥٢.

٢٧. المصدر السابق، يجد هذا الموضوع صدى له في وصف رورتي للقوى المحرضة للخطاب ما بعد المعرفي الذي يتضمن إشارة إلى الرجال الأذكياء الذين يفكرون بالشيء الجديد" (Ph. MN, p. 264).

٢٨. PMC، ص، ٨١.

٢٩. المصدر السابق، ص، ٧٧. قارن مع كتاب كانت، " نقد الحكم الجمالي ."

Kant, Critique of Aesthetic Judgement.

٣٠. قارن مع مقالة بيري أندرسون "الحداثة والثورة" في (مجلة اليسار الجديد) .

Perry Anderson, Modernity and Revolution, New Left Review, 144,113.

وهي بالمناسبة مقطوعة تحتوي على تصحيح مفيد للميل إلى خلط إزالة التناقض مع محو الخلاف. (للحصول على جواب أكثر للتهمة القائلة إن الخطاب الذي يهدف إلى الحقيقة (الشاملة) يسعى بالضرورة إلى "التوحيد بشكل قسري للمواقف المتعددة" قارن مع كتاب بيتر ديوس (منطق التحلل: الفكر ما بعد البنيوي وادعاءات النظرية التقليدية)

Peter Dews, Logics of Disintegration: Post Structuralist Thoughts and the Claims of Critical

Theory, 1987, pp.220ff

الكلمات المقتطعة هنا تظهر على الصفحة ٢٢٢.

٣١. PMC ، ص ، ٣٩. لقد حذفت ، لأسباب تتعلق بضيق المقال، أي نقاش لاختلاف ليوتار الواضح مع نيتشة بخصوص الادعاء أن "العدالة كقيمة ليست مهجورة ولا هي مشبوهة" (ص ، ٦٦) . لا أظن أن هذه بالضرورة تمنّعنا من فهم حجته العامة بما أن فكرة وجوب إنقاذ العدالة تنال اهتماماً سطحياً في كتاب (حالة ما بعد الحداثة) بالمقارنة مع الفكرة القائلة بوجوب التخلّص من الشمولية.

٣٢. قارن مع كتاب نيتشة (نسب الاختلاق)

Nietzsche, The Genealogy of Morals, Random Hanse, New York, 1969, (hereafter GM). Essay II, § 1-6.

٣٣. (نسب الأخلاق) المقالة الثالثة.

GM, Essay III, § 25 (transl. Watter Kauffmann, 1969); The Gay Science)Random House, New York, 1974((hereafter GS), §265 (transl. Kauffmann, 1974).

٣٤. (شفق الأوثان) "مشكلة سقراط."

Twilight of the Idols, “The Problem of Socrates”, § 226, transl. R. J. Hollingdale (Penguin, Harmondsworth, 1968).

٣٥. "العديد" وليس الكل، فمن الواضح أن هذا المفهوم يستهين بـ"نسوية الاختلاف" ويضرب بها عرض الحائط. أعتقد أن التأمل بشأن الاختلاف الجنسي يمكن أن يقوي من كلا الناحيتين السياسية، ولكنه يميل في نهاية المطاف إلى وجهة النظر القائلة إن "تمجيد الشخصية الأنثوية يتضمن إهانة كل اللواتي يحملنها". (تيودر أدورنو، الأخلاق في حدودها الدنيا، ١٩٧٤، ص٩٦) .

Theodor Adorno, Minima Moralia, 1974, p.96.

ومع ذلك، لا يمكنني هنا أن أثبت النقطة.

٣٦. قارن مع مقالة كوفمان في كتاب (نسب الأخلاق، ص، ١٥٤).

Cf. GM, Loc. Cit. (Kauffmann, p.154).

"إن سيطرة المندارين (حكام الصين) تعني على الدوام أن هناك شيئاً ما خطأ، وهكذا يعني حلول الديمقراطية والمحاكم الدولية محل الحرب والمساواة للنساء، ودين الشفقة وأية سمات أخرى موجوده دالة على انحطاط الحياة".

يجب وضع هذه السمة في شكل جلي مقابل جميع المذكّرات- مهما كانت مشروعه – القائلة إن نيتشة رسول فظ للعدوان وليست إرادة القوة " عنده مساوية التعطّش للدم (قارن مع كتاب جيليان روز "دياليكتيك العديمية: ما بعد البنيوية والقانون.)

Gillian Rose, Dialectic of Nihilism: Potstrucluralism and Law (Blackwell, Oxford, 1984), pp. 200ff.

دون شك، إنه لمن سوقية المستقبليين الإيطاليين أن يثرثروا حول "الحرب، أي الصحة الفريدة ..." ولكن تبقى الحقيقة بالنسبة إلى نيتشة في نهاية المطاف أن علامة القهر الروحي هي اعتبار الحرب، والأذى، والاستقلال تحرف الانتباه عن كمال العالم.

٣٧. نيتشة "لماذا أكتب مثل هذه الكتب المفيدة ؟"

F. Nietzsche, “Why I Write Such Good Books?”, Ecce Homo, §5, transl. Kauffmann (Random House, New York, 1969).

"هل سُمع تعريفي للحب؟ إنه التعريف الوحيد الجديد للفلسفة. الحب، ومن وسائله الحرب، على الأقل الكره المميت للجنسين."

38. GS, §377 (transl. Kauffmann).

39. GM, Easay III, §12 (transl. Kauffmann).

٤٠. نيتشة (الفجر)، ترجمة كوفمان، مطبعة جامعة كيمبريدج، كيمبريدج،١٩٨٢، مقدمة ٤.

F. Nietzsche, Daybreak, transl. Kauffmann (Cambridge University Press. Cambridge, 1982), Preface, § 4,

٤١. GS. §362, and cf, GM, Essay III ad fin حيث إن الإعلان أن "الأخلاق سوف تندثر تدريجياً الآن" يشير إلى الأمل التاريخي ذاته.

٤٢. نيتشة، (ما بعد الخير والشر)، بينغوين، هارموندسورث، ١٩٧٣، ٢٣١-٩.

Cf. F. Nietzsche, Beyond Good and Evil (Harmondsworth, Penguin, 1973), §§ 231-9.

٤٣. ليس من المفاجئ أن يكون موضوع "العداء للنسوية" مكبوتاً في الخطاب النيتشة الجديد هذه الأيام. لكن لهذه المادة المكبوتة طريقتها في العودة ضمن أطرٍ يصبح فيها مشروع التشريع التنويري موضوع نقد. يعرض فينسان ديسكومب Vincent Descambes مثالاً يوضح فيه أفكار ليوتار في كتابه (الفلسفة الفرنسية الحديثة) ترجمة إل سكوت فوكس وجي إم هاردينغ، مطبعة جامعة كيمريدج، كيمبريدج، ١٩٨٠، ص، ١٨٢.

Lyotard, Modern French Philosophy, transl. L. Scott Fox and J.M. Harding)Cambridge University Press, Cambridge, 1980(, p.182.

حيث يقول : "بعبارات أكثر عمومية، ما إنْ نصبح واعين أن 'الحقيقة' هي فقط التعبير عن إرادة الحقيقة حتى يجب علينا مواجهة واقع أن هذه "الحقيقة" تكشف عن رفضٍ خجول للعالم بقدر ما هو "غير صحيح" (مستقر ومنظم وعادل)." لاحظوا التوبيخ الساخر: رفض خجولٍ! هذا هو الخطاب المنمق ذاته الذي يسعى نيتشة من خلاله أن يضع التنوير في موقع دفاعي، وهو الخطاب الذي يربط عادة التفكير الموجهة نحو الحقيقة مع "الخصاء" (بمعنى علم النفس التحليلي).

٤٤. من المؤكد إن لفكرة الغريب أو "البدوي" (أي الفرد الذي، باللغة الأخلاقية، يمضي دون أن يكون له أية قاعدة محلية) أشجانها الخاصة، بل وحتى مبرراتها الخاصة (إذ يجب علينا أن ننكر على أنفسنا المتع الخاطئة كي لا ننحرف عن البحث عن المتع الصحيحة، أي عن عالم أفضل). لكن علامة النخبة الذاتية التكوين – "أرستقراطية الروح" النيتشية فهي مجرّد جانب للنظام البرجوازي. البدوي هو "الآخر" من رؤساء البيت المعتمد عليه، إنه الذكر "غير المدّجن" الذي هرب من مصيدة المنزلية. قارن مع مقال جايلز ديلوز "أمهات وأخوات وزوجات مريعا" في كتابه (نيتشة والفلسفة).

Gilles Deleuz, "Terrible Mothers, Terrible Sisters and Wives”: Nietzsche and Philosophy, transl. Hugh Tomlinson)Athlone Press, London, , 1983(, p. 189.

وقد بدأت هذه الكليشة الثقافية تجذب بعض النقد النسوي الذي تستحقه بجدارة. قارن مع كتاب ديبرا كاميون واليزابيث فريزر (شهوة القتل: تحقيق نسوي في الجريمة الجنسية).

Deborah Cameron and Elizabeth Frazer, The Lust of Kill: A Feminist Investigation of Sexual Murder)Oxford, Polity Press, 1987(esp. pp. 52-69; 155-162.

كما ويحتوي كتاب باربرا إيهرنريتش (قلوب الرجال : الأحلام الأمريكية والهروب من الالتزام) على مادة ذات صلة بالموضوع .

Barbra Ehrenreich, The Hearts of Men: American Dreams and the Flight from Commitment)New York, Doubleday, 1983).

٤٥. PMC، ص، ٥٤.

٤٦. AV ، ص، ٢٤٢.

٤٧. يوحي البعض، أحياناً، أن هذا النوع من "التشريع من الداخل" ربما لا يستطيع إبقاء مشروع التنوير حياً، بما أن داخليته في الخطاب الذي يعتمد عليه تمنعه من أن يصبح صادقاً على الإطلاق. يبدو أن هذا هو تفكير ليوتار الذي يقول، أيضاً، في العلم (ما بعد الحديث) إنه "غير قادر على تشريع نفسه مثلما يُظن أن العلم قادر على ذلك" (PM، ص، ٤٠؛ تمّ إضافة التوكيد) . لكن يصبح هذا التعليق في غير موضعه تماماً، لولا الافتراض (غير الممتحن) القائل إن أي تشريع يستحق هذا الاسم يتطلب الوصول إلى معيار تشريع فائق بكل ما في الكلمة من معنى، أي، إلى شيء ما مستثنى من سمة المحدودية والشرطية التي تقترن بكل الخطاب الإنساني. (ويمكن ملاحظة هذا الافتراض تطبيقاً في محاولة تكذيب حداثة التنوير بإطلاق أحرف كبيرة فيتشيه على الأفكار التطبيقية التي يثيرها : "العقل" و"الحقيقة،" إلخ) .

٤٨. "الذرائعية والفلسفة" في كتاب باينز وبومان ومكارثي (ما بعد الفلسفة) ص ص، ٥٥-٥٦.

Baynes, Bohman and McCarthy, After Philosophy , pp. 55-56.

٤٩. Cf AV، ص، ٣٠.

٥٠. المصدر السابق، ص ، ٣٠؛ تمّت إضافة التوكيد .

٥١. وبالطبع تلك الخاصة بالاشتراكية أيضاً، على الرغم من أن المرغوب هنا هو تبسيط النقاش.

٥٢. قارن مع (شهوة القتل) Cameron frazer, The Lust to kill, p. 175 (تشير هذه الملاحظة في إطارها الأساسي إلى "تعددية" الممارسة الجنسية).

٥٣. AV، ص، ٢٠١.

٥٤. المصدر السابق، ص، ٢٣٨.

٥٥. المصدر السابق، ص، ٦٨-٩.

٥٦. المصدر السابق، ص ، ٢٤٤.

٥٧. (الأخلاق فرع من السياسة) . Aristotle, Nicomacheam Ethics, I,2

٥٧. AV، ص، ٢٠٣.

٥٩. Cf Beyond Good and Evil, 239، المقاطع الأخرى ذات الصلة موجودة في Twilight of the Idols، Expeditions. 39،. بالطبع إن ماكينتاير واعٍ في تصويره نيتشة مثيراً للجدل على الرغم من كل الاعتبارات Aufklärersلكنه يقرر بفظاظة ألا يباليّ بها (AV, P.241) . ومع ذلك بالنظر إلى مفهوم نيتشة الواضح بشأن عمله كتطوّر منطقي لـ"نقد العقل " الكانتي ، فإني غير مقتنعة أن ماكينتاير ينجح في تحديد أي خلل في نصوص نيتشة.

وكحاشية للنقاش السابق الذكر، يمكن أن أصادق بحرارة على كلمات سيلا بن حبيب Seyla Benhabib

ودروسيلا كورنيل Drucilla Cornell في مقدمتهما لكتاب Feminism as Critique المحقق من قبلهما، ١٩٨٦، ص.ص.١٢-١٣: "على الرغم من العناصر العديدة المشتركة في نقدها للمفهوم الليبرالي ذاته فإن المنظورات النسوية والجماعاتية تختلف فيما بينها، حيث يؤكد الجماعانيون على وضع النفس المحررة ضمن شبكة العلاقات والقصص، فإن النسويات بدأن أيضاً من النفس المتوضعة، لكنهن ينظرن إلى إعادة التفاوض على هوياتنا النفسية، والجنسية، وكذلك إعادة تكوينها الاستقلالي من قبل الأفراد كأمرين ضرورين لتحرر النساء والتحرر الإنساني.

٦٠. انظر، على سبيل المثال، إلى ديبرا كامرون (النسوية والنظرية اللغوية) ماكميلين، لندن، ص، ١٩٨٥، الفصل السابع؛ توريل موي (السياسة الجنسية/النصية: النظرية اللغوية النسوية) ١٩٨٥، ص ٦٦، الحاسية؛ وجاكلين روز (الجنسانية في مجال الرؤية) فيرسو، لندن، ١٩٨٦، خاصة المقدمة؛ وكريس ويدون (الممارسة النسوية والنظرية ما بعد البنيوية) بلاكويل، أوكسفورد، الفصلين ٤ و ٥.

Cf. For example Debrah Cameron, Feminism and Linguistic Theory (Macmillan, London 1985), ch. 7; Torli Moi, Sexuall/Textual Politics: Feminist Literary Theory (1985), pp.66ff; Jacqueline Rose, Sexuality in the Field of Vision (Verso, London, 1986), esp. Introduction; Chris Weedon, Feminist Practice and Post- structuralist Theory (Blackwell, Oxford, 1987), chs, 4.5.

٦١. من أجل بيان غير النسوي للنقاش ضد "السلامة السياسية" في مجال الذوق، قارن مع مقال روبرت إلمز في مجلة الاشتراكي الجديد، أيار ١٩٨٦، Robert Elmes, New Socialist, May, 1986. فمن اللافت أن بعضاً من ادعاءاته في مقالته بشأن "المصمم الاشتراكي" ذات طابع أفلاطوني ("ليس هناك فارق بين الشكل والمضمون، فكلاهما يعكسان بعضهما بعضاً. وتبدو الأشياء الجيدة جيدة..."). لكن تصبح هذه الادعاءات من فمه بعيدة عن المعنى العقلاني، بما أن ألمز يفترض في تحديه لأي تقليد "أفلاطوني" إن ما يبدو جيداً يصبح قابلاً للمعرفة أكثر مما هو جيد – أي أن المظاهر تفوق النظرية بالفعل في إطلاقها أحكام معيارية سياسية.

٦٢. إليزابث ويلسون (معبودات في الأحلام)، فيرغو، لندن، ١٩٨٥، ص، ٢٤٤.

Elizabeth Wilson, Adorned in Dreams (Virago, London, 1985), p.244.

لاحظوا أن ويلسون لا تقيّد نفسها في فصلها الموسوم "النسوية والموضة" بنقد بسيط للتطهيرية، لكنها تنتهي برسالة تحريمية قوية هي: "أن المشروع التقدّمي ليس بحثاً عن شكل ما من اللباس النفعي الممتع جمالياً، لأن ذلك سيكون تخلياً عن الوسيلة، بل علينا أن نستخدم اللباس كي نعبّر عن طموحاتنا الأكثر جسارة ونكتشفها ". (ص٢٤٧ تمّت إضافة التوكيد).

٦٣. "المتع المسموحة" في مجلة النساء ١٩٨٦ ،Women's Review. August (إن ترتيب المقتطفات معكوس).

٦٤. قارن مع وصف كاثرين ماكينون للتعصب الجنسي بأنه "عدم المساواة السياسية التي يتم الاستمتاع بها جنسياً حتى وإن كان الاستمتاع غير متكافئ؛" وذلك في كتابها (النسوية غير المعدّلة: خطب في الحياة والقانون) مطبعة جامعة هارفيرد، كيمبريدج، مساشوتس، ١٩٨٧، ص، ٧.

Catharine A. Makinnon, Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law (Harvard University Press, Cambridge, MA, 1987), p.7.

٦٥. تقول لنا مور Moore في مقالتها "المتع المسموحة" إننا "لسنا ممهورات بختم الأنثوية بشكل ثابت، لكن الأنثوية

في عملية إعادة خلقٍ لذاتها على الدوام". إلا أن ذلك لا يمنعها من الكتابة عن "بداية السبعينات (عندما) كان بعض النساء يحاولن بشكلٍ يائس الحصول على النوع المناسب من الفنتازيا الجنسية، التي لا تتطلب بالفعل أيّاً من الأشياء التي تجعل الجنس مثيراً". وعلى الرغم من النبرة الساخرة، فإن هذه الكلمات تتضمن، بوضوح، أننا نعلم ما الذي "يجعل الجنس مثيراً. حسناً، هل نعلم؟ إنه من السهل جداً القول إنكِ إن كنتِ مهتمة "بالجنس"، عندئذ لا يمكنك تجنب المعرفة. دون شك هذا صحيح من ناحية، لكن من الناحية الإستراتيجية، فإن المبدأ الأكثر نفعاً للنسويات (والمعارضين الآخرين للنظام الأبوي) هو أن نفترض إنه ما يزال هناك الكثير مما يجب تعلمه.

٦٦. هذه هي الاحتمالات التي حاولت الاستحواذ عليها بحسب مفهوم "الجذب نحو الموضوعية عند كوين": والذي تعنيه هذه العبارة أنه يمكننا أن نسحب إلى الجهة الأخرى، أي، يمكن أن توجد مقاومة واعية ذات طابع سياسي لعمليات التكييف الاجتماعي. قارن مع سابينا لافيبوند (الواقعية والخيال في الأخلاق) بلاكويل، أوكسفورد، ١٩٨٣، ص، ١٩٤، حاشية ٥٨.

Sabina Lovibond, Realism and Imagination in Ethics (Blackwell, Oxford, 1983), pp.58ff; 194.

٦٧. إن كلمات تيري إيغلتون Terry Eglton بشأن المزج المميّز بين ما بعد البنيوي وبين التشاؤم والشعور بالنشاط (الرأسمالية، الحداثة وما بعد الحداثة، ٦٤)، تبدو ذات صلة قوية بالمسألة بوصفه تعليق على سياسة "التصدعات" و"اللحظات".

٦٨. قارن مع الفصل رقم /٤/ الموسوم "الموضوعية والجمهور المدني: بعض مضامين النقد النسوي للنظرية الأخلاقية والسياسية" لكاتبته مريون يونغ Merion Young في كتاب (النسوية كنقد) تحقيق إس بن حبيب ودي كورنيل، بوليتي، أوكسفورد، ١٩٨٧.

S. Benhabib and D. Cornell (eds), Feminism as Critique (Polity, Oxford, 1987).

كما يجب أن يكون قد أصبح واضحاً الآن أني لستُ مقتنعة برؤية "التنوير" التي أثارت مقولة يونغ القائلة إنه "لا يمكننا تصوّر مثل هذا التجديد للحياة العامة على أنه استعادة لمُثُل التنوير" (ص٧٣٠).

٦٩. أي أنها لا تكوّن حجة ضد تصوّر النسوية أنها حركة وحيدة أصلاً (لأنها مكونة من هدف وحيد، هو إنهاء الاضطهاد الجنسي).

بــلاد الســود

في روايات المؤلفين العرب القدامى

دريسا دياكيت

ترجمة: المبارك الغروسي*

* مترجم من المغرب

بــلاد الســود
في روايات المؤلفين العرب القدامى*

دريسا دياكيت
ترجمة: المبارك الغروسي

انطلق العرب بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم في حرب جهاد مقدس بقيادة الخلفاء الراشدين جعلتهم بفضل فتح مصر و بلاد المغرب يتصلون للمرة الأولى بالشعوب السوداء. فقبل البعثة المحمدية لم تعرف العرب من إفريقيا غير الحبشيين "الذين بسطوا لمدة طالت حتى سنة ٥٧٢ سلطانهم المتجبر على المملكة الحميارية باليمن"

وتلا تلك الغزوات المسلحة الأولى انخراط التجار العرب و بفضل الجمل تحديدا في الضفاف الجنوبية للصحراء لينتهوا إلى إرساء روابط تبادل تجاري متواصل بين إفريقيا السوداء جنوب الصحراء و العالم العربي. و ستشهد القرون اللاحقة من القرن الثامن إلى القرن السادس عشر نموا تدريجيا لعلاقات سياسية ودبلوماسية على قاعدة تلك العلاقات الاقتصادية.

وحظيت منذ تلك اللحظة إفريقيا المدارية التي كان العرب لا يعلمون حتى وجودها قبل ظهور الإسلام باهتمام متزايد في الأدب العربي المكتوب. وبالاعتماد على روايات الرحالة والمخبرين العرضيين على مدى حوالي الثمانمائة يقدم لنا الجغرافيون والمؤرخون والأدباء العرب إفادات توسع الاطلاع عن أفريقيا وإن كانت إفادات متفاوتة القيمة.

وقد تم تمثيل أفريقيا على أنها تتضمن أربعة أقوام كبرى:

• الزنج الذين كانوا يمتدون على الساحل الشرقي للقارة الإفريقية ابتداء من زايلا أو موقاديشيو بالصومال وحتى سوفالا بالموزمبيق.

• والنوبة الذين كانوا يحتلون وادي النيل ابتداء من الشلال الأول إلى غاية ملتقى النيل الأزرق والنيل الأبيض.

• والحبشة سكان الهضبة الإثيوبية وقد اشتهروا بين العرب بكونهم آووا المسلمين الأوائل المضطهدين في مكة إبان حياة الرسول صلى الله عليه وسلم.

• ثم السودان سكان السافانا جنوب صحاري ليبيا وبلاد المغرب.

غير أنه يبدو أن مصطلح السودان قد استعمل كذلك من أجل الإشارة إلى مجموع الشعوب السوداء فيفترض أن «الحبشة والزنج والسودان أسماء مترادفة على الأمم المتميزة بالسواد». أما تعبير "بلاد السودان" وإن كان يعني اشتقاقا "أرض السود" فإننا سنطلقه في بحثنا هذا على السود الغربيين خاصة أي سود السودان السنغالي النيجيري الذين بحكم انسجامهم النسبي في العيش مع العالم العربي الأمازيغي نجد لهم حضورا لا يكاد ينقطع في الأدب العربي المكتوب.

ولنذكر بداية بعض المؤلفات الأساسية لهذا الأدب الذي يغطي إفريقيا: فهناك كتاب البلدان لليعقوبي (القرن التاسع للميلاد)، ومروج الذهب للمسعودي (القرن العاشر للميلاد)، وكتاب صورة الأرض لابن حوقل (القرن العاشر للميلاد)، وكتاب المسالك للبكري

(القرن الحادي عشر للميلاد) وكتاب روجار للإدريسي (القرن الثاني عشر للميلاد) وكتاب الاستبصار مجهول التأليف (القرن الثاني عشر للميلاد) ومسالك الأبصار للعمري ورحلة ابن بطوطة وكتاب العبر لابن خلدون.

حدود غير دقيقة:

إن بلاد السودان هي مجموعة أراض لم تعرف النصوص العربية حدودها بدقة فهي حسب إسحاق بن الحسين(حوالي ٩٥٠م) تمتد من المحيط الأطلسي إلى البحر الأحمر(بحر القلزم) بينما يمثلها الإصطخري على أنها أرض معزولة لا تجاور أي مملكة وأنها تنتهي إلى البحر المحيط (الأطلسي) وتفصلها الصحاري عن بلاد المغرب ومصر. أما المقدسي فيسجل بكل بساطة:"أما بلاد السودان فإنها تتاخم هذا الإقليم (أي المغرب) ومصر من قبل الجنوب".

تشهد هذه البيانات المأخوذة عن نصوص تنتمي للفترة نفسها (أي القرن العاشر للميلاد) على غياب الدقة الذي ميز محاولات المؤلفين العرب لتعيين حدود لبلاد السود. فالتخوم الجنوبية تظل ضبابية فقد كان الجزء الجنوبي لهذه البلاد مجهولا بحق من طرف العرب الذين لم يجرأوا بسبب طقسه الوبيء (الحر والرطب) على المجازفة داخل هذه الغابة. واكتفوا بأن يجوبوا الجهات التي يتمكن فيها الجمل والخيل من الصمود رغم أن الروايات التي بين أيدينا تصف بالخصوص الممالك والشعوب الموجودة مباشرة جنوب الصحراء، وأما بخصوص باقي المناطق فقد كانت هذه الروايات صدى لما راج من إشاعات وقصص أسطورية وحكايات ملأت بالعجيب والعجاب.

وعلى العموم فقد تم تمثيل السودان على أنهم يضمون أقواما متعددة يفترض أن لها جداً مشتركاً واحد وهوحام بن نوح الذي تلون "بلون السواد لدعوة كانت عليه من أبيه ظهر أثرها في لونه"فباعتمادهم الظاهر على كتاب الأسفار المشهور في العالم الإسلامي باسم التوراة أرجع عدد كبير من الكتاب العرب سواد لون السودان لهذه اللعنة التي أصابت حام بالنقيض من ذلك دافع كتاب آخرون عن فكرة أن البشرة السوداء للسودان وشعرهم القصير الجعد و"أبدانهم (ال) يابسة (ال) نحيفة".. إنما هي ناجمة عن الحرارة المفرطة التي تميز البيئة حيث يسكنون.

وقد أقام الحجة على هذه النظرية ابن خلدون الذي اجتهد في الآن ذاته في دحض نظرية اللعنة حيث إنه ينعت أنصارها بأنهم "ممن لا علم لهم بطبائع الكائنات".

ولكن هذا الأمر لم يمنع أن كلا الطرفين ينفيان عن السود كل اعتدال في مجمل طرائق عيشهم "لأنهم مستوحشون غير مستأنسين وجميع أحوالهم بعيدة من أحال الأناسي قريبة من أحوال البهائم".

ضالون في ديانتهم:

وبغض النظر عن البناءات النظرية التي تميل إلى إفراغ الشعوب وعاداتها واجتماعها في قوالب تصنيف جامدة (مرتبطة ببنية الاقتراب أو الابتعاد من الاستوحاش والاستئناس بحسب مجالها الجغرافي أو حتى بحسب لون بشرتها)، فإن النصوص العربية تقدم كذلك طابعا حيويا. ولن نمر هنا دون أن نسجل كثرة التكرار بين كاتب وآخركما أننا لن ننسى التطور الذي عرفته على مر القرون المجتمعات السودانية وعاداتها وتقاليدها وكذا بنياتها السياسية...ويظهر من خلال هذه النصوص أن الإسلام والتجار يشكلان العاملين الرئيسين في تطور المجتمعات السوداء وقد كانت أحكام الكتاب العرب بخصوص السود تتأسس بناء على مفاهيم الإسلام خاصة.

فقبل القرن العاشر الميلادي كان السود يمثَّلون عموما باعتبارهم كفارا ومجوسا يعبدون الشمس والنار والأصنام، أو بتعبير آخر كانوا وثنيين متأصلين"لأن انتظام الممالك بالديانات والآداب والحكم وتقويم

العمارات المستقيمة وهؤلاء مهملون لهذه الخصال ولاحظ لهم في شيء من ذلك".

وكان هؤلاء الأدباء يصفون، أحيانا بمهارة وإتقان فائقين،الطقوس والشعائر الدينية لمختلف المجموعات السودانية بدءا بالزغاويين الذين يعبدون ملوكهم بدل عبادة العلي القدير وحتى سكان غانا الذي يقدسون" دكاكير" وضعت في غابات "ولتلك الغابات حرس ولا يمكن دخولها ولا معرفة ما فيها" مروراً باللملم أو الدمدم الضالين في ديانتهم وعباداتهم "ففي بلدهم قلعة عظيمة عليها صنم في صورة امرأة يتألهون له ويحجونه".

مع مرور القرون وبالتوازي مع تعمق الروابط بالعالم العربي الإسلامي ظهر بين السود دين جديد، الدين الحق الوحيد لدى الأدباء العرب: إنه الإسلام. بالفعل، فالصورة التي رسمها أدباء نهاية القرن العاشر والقرنين الحادي عشر والثاني عشر عن المجتمعات السودانية تظهر أنه تمت أسلمة - ولو بالاسم على الأقل- أغلب الحواضر التجارية وكذا ملوك منطقة الساحل المعروفة وقد تم ذكر حالات اعتناق للدين الحق ورحلات حج للملوك السود وكذا أحياء مسلمة داخل الحواضر الكبرى مثل غانا وكوكو.

فبدأ التمييز بين السودان الوثنيين والسودان المسلمين. وقد كان المسلمون بطبيعة الحال معروفين أكثر من غيرهم ويقدمون على أنهم يسكنون المدن ويلبسون المخيط من اللباس . انتهى الأمر إلى إرساء سلم قيم أساسه درجة الاتصال بالإسلام حيث نجد في أعلى السلم المسلمون العرب والبربر ثم يليهم السودان المهتدون إلى الإسلام ويأتي بعدهم السودان الذين لا يؤمنون وفي أدنى السلم نجد الدمدم المجاورين للمسلمين وكذا الدمدم النائين الذين يظهرون على أنهم متوحشون (cannibales) ويمكن اعتبار هؤلاء الدمدم بمثابة «برابرة» بلاد السودان، وبما أن «البربري» يكف أن يكون كذلك بمجرد دخوله إلى مدار «العالم المتحضر». فالدمدمي ليس كذلك بمجرد انفتاحه على تأثير العالم العربي الإسلامي، ولذلك نرى الإدريسي يشير إلى أن أرض اللملم في أواسط القرن الثاني عشر كانت تبتدئ على بعد عشرة أيام فقط من بريسي (على نهر السنغال) وتضم مالي ودو ، مهدَي دولة مالي المستقبلية..

لا دين ولا عقل:

بضعة قرون بعد ذلك، في عهد مانسا موسى (القرن١٤)، وبينما كانت مملكة مالي تشهد أوجها تراجعت الحدود الشمالية ل"بلاد اللملم"وغدت تبدأ عند تخوم الغابة. وُتظهر الإفادات التي أوردها العمري الدمدم على أنهم ألد أعداء ملك مالي ويشبههم في ذلك بالتتار وفي حقيقة الأمر فمع تقدم انتشار الإسلام أصبح الرواة العرب يميزون بين السودان أناسا فضلاء وهم أولئك المسلمون الذين "يصومون ويصلون ويحجون إلى مكة كل سنة مشاة"؛ أما الآخرون الذين ينعتون في غالب الأحيان بالدمدم أو حتى بالهمج فهم أمم متخلفة "يأكلون الأغراب عن سلالتهم توحشا" ولما كانوا بلا دين، فهم بلا عقل.

تحدث الأدباء العرب عن بعض العادات الأخرى للسودان وقد بدت لهم أول الأمر مطبوعة بالقسوة والعنف وهكذا كان "بناؤهم بالطين والقصب وأقواتهم من الذرة والعشب وملابسهم أوراق الشجر يخصفونها عليهم أو الجلود وأكثرهم عرايا من اللباس".

ثياب مختزلة:

ركز مختلف الرواة من كل العصور(بين القرن التاسع والقرن الرابع عشر) على هذا العري الذي يكاد يكون عاما كما أشار إلى ذلك ابن خردادبة لكن الإفادات غدت أكثر دقة وتمييزا مع مرور القرون؛ فبداية من القرن الثالث عشر وحتى قبل ذلك سيظهر أن سكان الأدغال وكذا الكفار الوثنين هم الذين لا

يستترون بينما" المسلمون منهم يسترون فروجهم بعظام أو جلود".

ومع ذلك فقد تم ذكر زراعة القطن وكذلك تقنيات النسج منذ القرن الحادي عشر من طرف البكري إذ كانت بعض المناطق تنتج مآزر جميلة تدعى شاغيات بعرض أربعة أشبار ومثلها طولاً، ويبقى في الآن من نفسه خلال النصوص العربية أنه فقط "من خالط البيض (أي العرب) أو تخصص اتخذ لباسه من الصوف والقطن وذلك مجلوب له". ويظهر حسب إفادات الأدباء العرب القدامى أنه في مجموع بلاد السودان كان اعتماد ألبسة القطن نتيجة لنفوذ المسلمين. ونجد من بين من أثبت هذا الدور للإسلام البكري الذي كتب في معرض ذكره مملكة الملل (الإسلام) واعتناق ملكها الإسلام: "فلم يزل به (أي الرجل الذي أسلم على يديه) حتى أسلم وأخلص نيته وأقرأه من كتاب الله ما تيسر عليه وعلم الفرائض ما لا يسع جهله ثم استانا به إلى ليلة الجمعة فأمره فتطهر فيها طهراً سابغاً وألبسه المسلم ثوب قطن كان عنده".

ذلك أن الدعاة تعهدوا بالمناسبة بأن يلبسوا المسلمين السودان الجدد "كما يليق" محققين بذلك مبدأً جوهرياً من مبادئ الدين. وبعد ذلك في القرن الرابع عشر جعل السودان المعتنقون للإسلام من الشرف ارتداء أجمل الثياب يوم الجمعة: " ولو لم يكن لأحدهم إلا قميص خلق غسله ونظفه وشهد به الجمعة".

أكواخ من قصب أو بيوت من طين:

أما بخصوص مساكنهم فقد كان السودان أحيانا يمثلون على أنهم يعيشون في مغارات وأدغال ويربون أبنائهم في تجويفات يحفرونها في الرمل وأحيانا يقدمون على أنهم يقيمون في أشجار عجيبة يمكنها إيواء ثلاثين ألف فارس لكن أكثر المؤلفين العرب جدية تمكنوا من استنتاج أن أغلبهم يسكنون أكواخاً من قصب أو بيوتاً من طين وفي غالب الأوقات ما يتساوى في هذه الحال الملوك ورعاياهم – إلى غاية فترة معينة بطبيعة الحال. هناك حالة واحدة لبناء ملكي محصن تمت الإشارة إليه في كوكو خلال القرن العاشر. ويذكر البكري بعد ذلك في القرن الحادي عشر أنه هناك في مدينة الملك بغانا «المساكن بينها متصلة ومبانيهم بالحجارة وخشب السنط وللملك قصر وقباب...» وصحيح أنها مجاورة لأكواخ ذات سقوف مكورة.

وعلى العموم فقليلة هي الشهادات بخصوص هندسة معمار من حجر لدى السودان، لكنها تطورت مرة أخرى على حد زعم الرواة العرب بفضل المهارات العربية الإسلامية. ويبدو أن المساكن الملكية هي أول من استفاد من هذه المهارات كما يشهد على ذلك هذا النص لابن خلدون: «فرجعنا إلى حضرة ملكه (مانسا موسى) فأراد أن يتخذ بيتا في قاعدة سلطانه محكم البناء مجللا بالكلس لغرابته بأرضهم فأطرفه أبو إسحاق الطويجن ببناء قبة مربعة الشكل استفرغ فيها إجادته وكان صناع اليدين وأضفى عليها من الكلس ووالى عليها بالأصباغ المشبعة، فجاء من أتقن المباني ووقعت من السلطان موقع الاستغراب لفقدان صنعة البناء بأرضهم».

الثابت: أكل لحوم البشر

تنضوي العادات الغذائية للسود ضمن عاداتهم الخشنة والشديدة، وتتجلى الخشونة والشدة بالخصوص في عادة أكل لحم البشر لدى بعضهم. وتعتبر الإشارة لهذه العادة من ثوابت النصوص العربية كما تذكر أغلبها أنها من خصائص الكفار المتخلفين سكان الأدغال الذين تشبه عاداتهم عادات الحيوان.

على اعتبار أنهم شعوب معزولة ينعت هؤلاء الوثنيون آكلو البشر باسم الدمدم أو اللملم وهم مذكورون عند المسعودي وعند أغلب الكتاب العرب لكن هناك شعوبا أخرى مذكورة مثل «الأنكار» عند الأقاليم (القرن١٤) والذين يشتركون في طبائع الدواب المتوحشة أو حتى كل الشعوب المحيطة ببحيرة كوري (بحيرة تشاد) مثل بدي

وجابي وكوري التي تأكل لحوم البشر هي أيضا حسب ابن سعيد: «وإذا مات لهم ميت دفعوه إلى جيرانهم وكذلك يفعل معهم جيرانهم».

وبعض هذه الشعوب الآكلة للبشر المتوحشة في وثنيتها والمتمردة في غالب الأحيان كانت خاضعة لحكم سلاطين مسلمين جعلوا من بلادهم خزانا للعبيد أو حتى فضاء للسجون. فنجد ابن بطوطة يذكر حالة قاض أبيض نفي لمدة أربع سنوات من طرف ملك مالي مانسا موسى إلى بلاد الوثنيين الآدمين فيقول: «وإنما لم يأكله الكفار لبياضه لأنهم يقولون إن أكل الأبيض مضر لأنه لم ينضج والأسود هو النضج بزعمهم».

أطعمة أخرى:

وزيادة على اللحم الآدمي تفضل بعض أقوام عباد الأوثان الكلاب على الخرفان كما أنهم يأكلون الجرذان «وجميع أنواع الحيات والأفاعي والثعابين»٤٥ لكنه وباستثناء هؤلاء الوثنيين فقد كان «الغالب على أكلهم القطاني (عصايد مختمرة) والخبز عندهم لا يوجد إلا طرفة عند الملوك المتخلقين بأخلاق البيض».

ومع ذلك فالسودان لا يعيشون على الثمار البرية فقد ظهروا في وقت مبكر في النصوص العربية كمزارعين يعيشون على غلة زرعهم، وهي بالأساس الذرة البيضاء وحبوب الفاصوليا. والذرة بالخصوص منتشرة كثيرا في كل الأرجاء ويسجل العمري إلى كونها غذاء لهم وعلفاً لخيولهم وطعاماً لدوابهم. وحسب الإدريسي فهذه الحبوب كانت تصلح لصنع شراب يستحسنه السودان وربما تعلق الأمر بجعة الذرة المشهورة في إفريقيا الغربية.

وأما الحبوب الأخرى المزروعة فهي الفوني والرز الذي له أنواع برية والقمح وإن كان قليل الانتشار. بالإضافة إلى ذلك "أهل المدن يزرعون البصل والقرع والبطيخ ويعظم عندهم كثيرا". ويذكر العمري من بين الفلاحة الخضرية الفاصوليا والباذنجان والملفوف.

لن نطيل في ذكر وصفات الطبخ عند هذه الشعوب لكننا سنذكر هذه الإشارة عند البكري: "وبها (أي في أودغست) سودانيات طباخات محسنات تباع الواحدة منهن بمائة مثقال وأكثرهن تحسن عمل الأطعمة الطيبة من الجوزنيقات والقطايف وأصناف الحلويات".

ولا يتغذى السودان على زرعهم وحده بل وكذلك على اللبن ومواده والدجاج واللحم المجفف في أغلب الأحيان وعلى ما صيد من السمك.

وهذا يعني أن هذه الأقوام كانت توفر حاجة عيشها الضرورية، بل وتصل إلى إخراج فائض يصدر نحو مدن الشمال مثل تازاغا وولاطا.

خزان للعبيد:

ولما كانت عاداتهم غريبة وتقترب كثيراً لدى بعضهم من عادات الحيوان و"لايعرفون نبوة ولا يدينون بشريعة" ولا يعرفون القراءة ولا الكتابة ولا يستعملون عقلهم في الحكم على الأمور، فقد رأى العرب الأوائل في أرض السودان خزانا للعبيد بالدرجة الأولى. فإضافة إلى كونها أرض الذهب الخالص الذي اقتفى أثره التجار العرب كانت أرض السودان البلاد الذي يجلب منها العبيد؛ وقد عرفها كذلك أحد كبار علماء المسلمين خلال القرون الوسطى وهو البيروني (القرن الحادي عشر). وابتداء من اليعقوبي (٨٩٠) كانت مسألة جلب العبيد السودان موضوع إفادات عديدة قدمها الكتاب العرب. ويقول اليعقوبي بهذا الصدد "وبلغني أن ملوك السودان يبيعون السودان من غير شيء ولا حرب".

وقد كان هؤلاء العبيد يباعون مدة قرون للعرب خصوصاً الذين أظهروا طلباً مطرداً. ويورد الاصطخري(٩٥١) أن العبيد الذين كانوا يباعون في بلاد الإسلام كانوا من السودان وليسومن "النوبة أوالزنج أوالحبشة أوالبجة".

ويبدو أن العبيد السودان كانوا يستحسنون خاصة في هذه البلدان بما في ذلك مصر واليمن حيث كانوا

يصارون طواشي وخداما، وكانوا يستخدمون في بلاد المغرب لزراعة قصب السكر. وكانت مطاردة العبيد ممارسة شائعة بين السودان؛ فكان منهم من يسرقون أبناء بعضهم البعض لبيعهم للتجار حال مجيئهم. لكن أكبر أعداد العبيد كان يأتي من خلال الغارات والغزوات؛ إذ كانت إمارات وممالك المنطقة المعتنقة للإسلام غالبا ما تباشر حملات على الجماعات الوثنية لتأسر فيها. ويثبت على هذا الأمر الزهري (١١٥٤-٦١) والإدريسي (١١٥٤) وابن سعيد (١٢٨٦) وابن خلدون (١٣٧٥-٨٢) . فقد كان الوثنيون يشكلون جمهور الأسرى لأنه كما يبين ذلك ابن سعيد: «وهذه المدينة كالقرية تحت طاعة كفار لملم.. يعرف جنسهم في الرقيق بالمغرب». وكانوا يباعون جماعات للتجار الذين ينقلونهم لأقطار أخرى حيث «يخرج منهم في كل عام إلى المغرب الأقصى أعداد كثيرة». ويثبت ابن بطوطة هو كذلك أهمية هذه التجارة الذي يخبرنا أنه وهو عائد من مالي حيث أقام مدة ثمانية أشهر (١٣٥٢-١٣٥٣) أنه سافر ضمن قافلة تحتوي حوالي ست مائة من العبيد النساء.

هذا يعني أن تجارة العبيد كانت من أهم مصادر الدخل لهذه الدول والإمارات بالمنطقة (التي تحصل مقابل ذلك على الخيول والملح بالتحديد)، ذلك لأن هذه الأقوام، التي لا شريعة لها ولا وحي ولا استئناس ولا علم، عرفت وهو ما يبدو مفارقا- كيف تؤسس لذاتها كيانات سياسية منظمة لعب بعضها دوراً جوهرياً في علاقات التبادل مع العالم العربي الإسلامي.

كيانات سياسية منظمة:

هذه الكيانات السياسية كانت تدعى في غالب الأحيان بمصطلح ممالك لكن من الراجح أن بعضها لم تكن سوى إمارات وراثية تتمتع بدرجة من الاستقلال.

لقد اكتفى الكتاب العرب فيما بين القرن الثامن والقرن العاشر بذكر بعض المدن المهمة باعتبارها أكبر مراكز بلاد السودان. وكانت أسماء تلك المدن تشير في الآن نفسه للممالك التي تشكل عواصم لها. فالمراكز والممالك التي جرى ذكرها أكثر آنذاك هي غانا وكوكو والكانم (أو زغاوة). ويبدو أن غانا وكوكو كانتا في تلك الحقبة أكبر ممالك المنطقة بما أن سلطتهما اتسعت لتشمل عددا من الملوك الآخرين.

وفي القرنين الحادي والثاني عشر بدأنا نشهد في النصوص العربية إضافة إلى غانا وكوكو ممالك وإمارات شتى وخصوصا بالمناطق التي تقع على ضفاف حوض نهر السنغال. لنذكر تكرور وصنغانا وسيلا وكلنبو وزفكو وبريزا.. وقد أمدنا بهذه الإفادات أكبر جغرافيين عرفهما الغرب الإسلامي البكري والإدريسي. وقد تم ذكر الملل أيضاً (وكذلك دو)؛ لكنه بينما يتحدث البكري (القرن ١١) عن اعتناق ملكها للاسلام يذكرها الإدريسي ضمن بلاد اللملم غير المتحضرة.

أما كتاب القرنين الثالث عشر والرابع عشر فيمثلونها باعتبارها مكونة أساساً من «مملكتين» كبيرتين تغطيان الأدغال الإفريقية من المحيط الأطلسي وحتى البحر الأحمر: إنهما مملكتا مالي والكانم ويجب أن نلحق بها بورني وكلتاهما تضمان ممالك مراكز متعددة. وهكذا فمملكة مالي كانت تضم بحسب العمري ثلاث عشرة مملكة من بينها تكرور وغانا وكوكو، أما الكانم فتمتد من مملكة كوارو حتى مملكة فازان وتضم حواضر جاجه والمغزاة والعاصمة جيمي ونيفي وماتان...

الملك أول الكهنة:

ويقود هذه الحواضر والممالك زعماء يلعبون دوراً اجتماعياً ودينياً غاية في الأهمية؛ فالأمير المسئول عن سعادة ورفاه الشعب يعتبر أول الكهنة المكلفين بطقوس الاستغفار والقربان الضرورية لهذه الرفاهية؛ ولذلك فهو موضع إجلال كبير حتى عندما يعلن تحوله للإسلام. ويقول ابن بطوطة بهذا الصدد إن «السودان

أعظم الناس تواضعا لملكهم ،وأشدهم تذللا له ويحلفون باسمه».

وقبل ذلك بكثير إبان الوثنية الخالصة رصد الكتاب العرب طابع القداسة عند الملك والذي تعتقد بعض تلك الشعوب في ربوبيته. وبالتالي فإن له عادات تختص به مغايرة تماما لعادات عامة الناس.

وهكذا وبحسب المهلبي فإن ملك الزغاويين كانت له عادة أن يأكل خفية. ولما اشتهر بكونه يحيا دون طعام فإنه كان يصفي كل من يصادف الجمل الذي يحمل المئونة الملكية. ويسجل البكري في مملكة كوكو حيث الملك مسلم أنه «يضرب بجلوس الملك (للطعام) الطبل وترقص النساء السودانيات»، ويتوقف النشاط في المدينة حتى ينتهي الملك من أكله.

هناك إذن لغز محير حول أكل الملك ولغز محير حول شخصه. وبذلك كان ملك الكانم المسلم بحسب رواية العمري يبقى متخفيا عن أنظار رعاياه ولا يظهر إلا بمناسبة الاحتفالات الكبرى، وطيلة باقي العام لا يكلم أحدا ولوكان أمير الأمراء إلا من وراء حجاب.

أما في مالي فالملك يرتدي ثيابا يحرم على الجميع تقليدها.كما يمنع العطس في حضرته وإذا ما أخذ العطس أحدهم فإنه يرتمي أرضا ويعطس دون أن يلحظ أحد الأمر. وإذا ما كان العاطس هو الملك فإن الحضور يضربون على صدورهم. ثم إن من يدخل منتعلا حذاءه لدار الملك فعقابه الموت.

وهذا التبجيل للملك يمتد إلى ما بعد موته، فيحظى بعد التحاقه بعالم الأرواح بطقوس الأموات والقرابين والشراب بصفة دورية، وذلك حسب ما تبرزه إفادات البكري بخصوص ملك غانا.

تنبثق هذه الممارسات عن معتقدات ممعنة في القدم وتوضح بجلاء مدى الارتباط الوثيق بين السلطة السياسية والسلطة الدينية.

إثبات حالة دون مسعى نقدي:

سيسجل القارئ في نهاية هذا البحث أننا تجنبنا مناقشة القيمة التاريخية لكتابات المؤلفين المذكورين. كان الهدف بكل بساطة هو استخلاص الصورة التي تعكسها لنا النصوص العربية القديمة بين القرن الثامن والقرن الرابع عشر دون أي مسعى نقدي. والأكيد أن هذه الصورة مرتبطة جداً بالمعتقدات والمفاهيم الثقافية للعالم العربي الإسلامي. ومن جهة ثانية، فإن غياب الشهود العيان في هذه النصوص يجعل ترسيخ صحة الوقائع أمراً صعباً، فيفترض بالتالي أن الأسطورة قد حلت في بعض الأحيان محل الحقيقة التاريخية. وقد آثرنا عدم الإشارة ضمن هذا البحث إلى الأساطير المفرطة في الخرافة. في حقيقة الأمر إن المواضيع الكبرى التي تدور حولها هي دين وعادات وأعراف شعوب السودان، وهي تقدم عموما في بعدها المحلي أي باعتبارها إنكاراً للحياة التي تخلو من القيم، الأمر الذي يدل على الجهل وعلى التوحش والغضب الإلهي.

أما القيم الحقيقية فتقتفي أثر الإسلام الذي ترويه التجارة الصحراوية والذي يرفع السودان المتكاثرين باطراد إلى صفوف الناس المستأنسين. فإما أن يكونوا قد تمكنوا من إقامة بنيات دول قوية من ذاتهم، أو أن يكونوا قد تعلموا بوسائلهم الخاصة حرث الأرض وتوفير حاجاتهم، فهذا أمر لا يهم. المهم هو أن السودان لم يكتسبوا فضائل الإنسان إلا بفضل تأثير العالم العربي الإسلامي. إنها بالتحديد الفكرة الأساس التي يبدو أنها تهيمن على النصوص العربية التي قمنا بدراستها.

---

* المقال مستل من مجلة Notre Librairie الفرنسية ضمن عدد ٨٥ (أكتوبر ديسمبر ١٩٩٨) الخاص عن موضوع المغرب العربي وإفريقيا السوداء. ودريسا دياكيت هو أستاذ بالمدرسة العليا بباماكو.

العلوم الإنسانية
ومسألة الأنموذج العلمي

سالم يفوت

العلوم الإنسانية ومسألة الأنموذج العلمي

سالم يفوت

مقدمة:

هيمن مناخ وضعاني يستلهم نموذج العلوم الطبيعية والمنهج التجريبي في النظر إلى العلوم الإنسانية وإلى شروط إمكان قيامها. وهو ما أدى إلى اختزال موضوعها. وإقصاء كل ما اعتبر طفيليا عليه كالوهم والأسطورة والرمز والأيدولوجيا. فهل تعتبر هذه الأخيرة بحق عائقا أمام معقولية العلوم الإنسانية؟ هذا السؤال والأسئلة المتفرعة عنه هو ما تريد هذه الورقة تناوله بالفحص و الدرس.

يتحدد غرضنا في هذا البحث، إذن في محاولة إبراز رهانات ومدارات المعقولية العلمية في العلوم الإنسانية.

إغراء المنهج التجريبي وجاذبيته:

اتخذت العلوم الإنسانية من علوم الطبيعة نموذجا علميا يحتذى. وبهذا المعنى يمكن الحديث عن تبعيتها لهذه الأخيرة، تلك التبعية التي تجلت في اقتباس المناهج والتصورات، كما تجلت في كون جميع المحاولات التي كانت تهدف إلى إقامة علوم إنسانية، بالمعنى الصحيح، استوحت، بصورة أو بأخرى، من العلوم الطبيعية. إذ في المحاولة التي قام بها "علم النفس الفيزيائي" في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع كل من فيخنر FECHNER وفيبر WEBER نجد إيمانا راسخا بأن سبيل تقدم علوم الإنسان عامة وعلم النفس خاصة هو تبعيتها للفيزياء واتخاذها الأنموذج العلمي، وأن يوجه اهتمامه لدراسة الجانب الكمي من الظواهر ووضع قوانين، لها من الضبط واليقين ما لقوانين العلوم الطبيعية. بهذه الروح وضع كل من "فيخنر" و"فيبر" قانونهما الشهير حول علاقة شدة المنبه بشدة الإحساس (وهو قانون رياضي للإحساس يقول: إن شدة المنبه تزداد حسب متوالية هندسية بينما شدة الإحساس تزداد حسب متوالية عددية، أي أن هناك عتبة معينة تدعى العتبة الفارقة لابد حسبها من ازدياد نسبة معينة في المنبه الحسي لكي يصبح الفرق محسوسا به).

كما أسس فونت WUNDT سنة ١٨٧٥ أول مختبر علمي للدراسات السيكولوجية التجريبية أنشأه على غرار المختبرات الفيزيائية إيمانا منه بإمكانية إخضاع العمليات النفسية لدى الإنسان للأساليب التجريبية والمختبرية نفسها في العلوم الفيزيائية ... الشيء نفسه نجده في علم الاجتماع الذي سمي مع "أوغست كونت" الفيزياء الاجتماعية. تشبيها له بالفيزياء الطبيعية من حيث هي علم "دقيق" وتأكيدا على الأهداف التي كان يراها "كونت" منوطة به والمتمثلة في جعل هذا العلم الجديد في منأى عن الدخول في متاهات الإيديولوجيا وجعله قادرا على التصدي لها بتكريسه نظرة "وضعية"وواقعية للمجتمع مناقضة لتلك التي كرستها التيارات الاشتراكية الحالمة التي عرفتها فرنسا في عهد "كونت"... ينبغي دراسة قوانين المجتمع بالدقة نفسها التي تدرس بها القوانين العلمية للطبيعة وعلى أسس وركائز موضوعية ومحايدة لا دخل فيها لرغبات الباحث ومشاعره الذاتية.

وعليه فإن علم الاجتماع مطالب بأن يدرس الواقعات كما هي، لا كما ينبغي أن تكون، أي الاهتمام بها في تجرد كامل وكلي عن الأهـواء. وشبيه بهذه المحاولة محاولة علم الاجتماع الشكلي الذي نشأ في ألمانيا وحاول أن يستوحي المنهج الرياضي في إقامة علم الاجتماع. لهذا قال بضرورة أن يكون هذا الأخير مقصوراً على دراسة أشكال الظواهر الاجتماعية وصورها بغض النظر عن مضامينها الاختبارية الفعلية، وكان يريد من كل ذلك إعطاء علم الاجتماع صبغة علم مستقل دقيق يدرس العلاقات القائمة بين الظواهر مثلما تفعل الميكانيكا النظرية والرياضيات اللتان لا تحتويان سوى مفاهيم مجردة وقواعد عامة يظهر نفعها أثناء تطبيقها في العلوم الجزئية الأخرى. إن علم الاجتماع لن يهتم إلا بالعلاقات داخل المجتمع من حيث هي علاقات عامة تدخل فيها عناصر متعددة. أما الباحث الميداني فإنه يجد في تلك العلاقات العامة هياكل يؤطر فيها الظواهر العينية التي يدرسها. ويطول بنا الحديث هنا إذا حاولنا سرد مختلف المحاولات المعروفة لإقامة علوم إنسانية مستوحاة من العلوم الطبيعية.

وتجدر الإشارة إلى أن كل هذه المحاولات أصبحت في ذمة التاريخ، ولم تصب الهدف المنهجي الذي سعت إليه، بل أثارت ردود فعل مغرقة في الروحانية مثل تلك التي نلحظها عند الفيلسوف الفرنسي برغسون H. BERGSON الذي أكد خصوصية الحدث النفسي ونوعيته ممثلا في " معطيات الشعور البديهية" وفي فك الارتباط بين "المادة والذاكرة".

إن سبب فشل تلك المحاولات هو أنها أدركت وحدة المنهج العلمي التجريبي، كما أدركت ضرورة تبنيه في ميادين ظل الاعتقاد سائدا، و لمدة طويلة من الزمن، أنها ميادين لا يمكن أن تخضع للتحديد اليقيني والضبط العلمي، إلا أنها لم تدرك أن المنهج العلمي التجريبي، رغم وحدته تلك، يتلون بتلون الموضوع ويتخصص بتخصصه، لذا لم تعط كبير قيمة لخصوصية الظواهر الإنسانية ونوعيتها. إننا نذكر هذا دون أن ننفي الوجوه الإيجابية لتلك المحاولات التي هي وجوه تتلخص في جانب حرصها على ميلاد علوم إنسانية ذات أساس علمي ووضعي كباقي العلوم.

تجدر الإشارة إلى أن الخصائص التي اعتبرتها العلوم الإنسانية خصائص مميزة للفكر العلمي على الإطلاق، من موضوعية وإيمان بالحتمية ونبذ الأفكار المستبقة والتجرد ... بدأت تعرف تضييقا في صلاحيتها منذ مطلع القرن العشرين وفي الفيزياء الكوانطية بالذات.

إن المناخ الذي كانت تتلمس العلوم الإنسانية فيه طريقها نحو قيامها كغيرها من العلوم الدقيقة، كان مناخا وضعانيا يقوم على شد نظر العالم إلى الواقعات وإلى الواقع كموضوع واحد ووحيد للمعرفة العلمية واختزال هذه الأخيرة في ما هو واقعي وموضوعي مع إقصاء ما يعتبر دخيلا ومتطفلا عليه، أي كل ما من شأنه أن يشوش ويزيف ويوهم ويرمز ويتخيل، وكلها عمليات تهدد الانشداد إلى الموضوع الواقعي والتعامل بإيجابية معه، حسب روح وضعانية أوغست كونت والوضعانية المحدثة.

ولكي يحصل تحول نوعي في العلوم الإنسانية كان لابد وأن يتم الإقرار والاعتراف برمزية الواقعي و واقعية الرمزي، وتعيين الأبعاد الرمزية لما هو واقعي، بل الإعلاء من شأنها في دراسته.

لقد دشنت الثورة البنيوية هذا التحول النوعي المنهجي والمعرفي ذاهبة به إلى أقصى حدوده الممكنة.

فتنة الرمزي وجاذبية البنية

يمكن القول أن الثورة البنيوية كانت ثورة قوامها الرغبة في رد الاعتبار للرمزي ولكل ما كان يدرج في خانة "البناء أو البنية الفوقية"، والتي هي "مجرد

انعكاس للبنية التحتية" أي للواقع المادي والشروط التاريخية، والذي هو بناء فوقي "يستحق وحده" أن تولى إليه العناية الضرورية من البحث والدراسة والتحليل واستكشاف قوانينه التي هي قوانين شاملة تفسر الكل المجتمعي، حسب التقليد الماركسي.

وقد أصابت رياح تلك الرغبة العلوم الإنسانية من أنطربولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النفس واللسانيات والتاريخ ... والسيميولوجيا وغيرها.

ففي سنة ١٩٥٥ أصدر كلود ليفر ستروس كتاب "المدارات الحزينة" مهد به الطريق لتقبل البنيوية بوصفها محاولة ممنهجة للكشف عن الأبنية والبنيات العقلية الكلية العميقة كما تتجلى في أنظمة القرابة والأنظمة الاجتماعية الزواجية ...

يستلهم ليفر- ستروس في محاولاته الانطربولوجية العلوم الفيزيائية المعاصرة والتي هي في نظره غيرت تغييرا عميقا نظراتنا إلى الواقع الفيزيائي: لم تعد تساوي هذا الأخير بالواقع الحسي وبمعطيات الحساسية بل أصبحت تركبه وتبنيه بناء نظريا ورياضيا وذلك بوضع نماذج له تجمع خصائصه بكيفية صورية خالصة لا جمعا تراكميا بل جمعا علائقيا وبنيويا. فمبادئ العلم الفيزيائي ونظرياته تشكل نماذج نصنعها للإفصاح عن البنية الحقيقية للواقع المتوارية خلف مظاهره. وينبغي أن نفعل الشيء نفسه في الأنطربولوجيا. فإذا كانت الاتجاهات التطورية قد أولت عناية كبرى للظواهر الجزئية المنعزلة وركزت بحثها عليها من حيث هي ظواهر تتحول في الزمان وتختلف باختلاف المكان، فإن الدراسة الأنطربولوجية الستروسية حاولت أن تلعب بالنسبة للعلوم الإنسانية الدور ذاته الذي لعبته الفيزياء الذرية في العلوم الطبيعية: أي الاعتناء لا بالجزئيات الفردية بل بوضعها داخل المنظومة وداخل سياقها الكلي وبنيتها، أي دراسة الظواهر كبنيات القرابة، مثلا، من حيث إنها عنصر داخل كل أشمل وأسبق منطقيا، واستعمال التعبير الرياضي باعتباره يمثل لغة سهلة ويسيرة تضفي على سير البحث ونتائجه طابعا من الدقة والضبط يقربها من العلوم الطبيعية.

تجلى هذا واضحا في كتاب "البنيات الأولية للقرابة" حيث قدم ليفر- ستروس رسوما ونماذج توضيحية تعكس تلك البنيات. كما حاول في كتابه "أسطوريات" أن يكشف عن البنيات العميقة للتفكير الأسطوري.

أما في الميدان النفسي فقد قام جاك لاكان (١٩٠١-١٩٨١) بقراءة جديدة لفكر "فرويد" اعتبرت قراءة بنيوية. حيث التأكيد على أن تشكيل "الأنا" إنما يتحقق من خلال تصدعات وتشويهات تماثل ما يحدثه انعكاس المرايا على المرايا. وهو تأكيد ينطوي على إرهاصات نظرة جديدة تعاكس ما ألفه التيار الفرويدي من إلحاح على سيكولوجية الأنا أو الذات. اختط "لاكان" لنفسه طريقا خاصا به في التعامل مع نصوص فرويد، يستند إلى رفض التقاليد الديكارتية القائمة على بداهة الكوجيطو ويقين إدراك الذات لنفسها، مؤكدا أن إدراك الذات ليس نتيجة إدراك خالص بل هو نتاج حاجات الجسد بوصفها توسطات مع العالم الخارجي؛ ومازجا بين علاقات التوسط في اللسانيات البنيوية والديالكتيك الهيغلي على نحو جعل التحليل النفسي لديه جانبا من تاريخ اجتماعي واسع المجال. إن استحضار الآخر كمكون من مكونات الذات في إدراكها لذاتها جعل التداعي الحر لديه ينقلب إلى أداة منهجية تكشف عن كل من الأصول الثقافية والفردية. كشف "لاكان" هذا المفهوم الثوري في ما أسماه "مرحلة المرآة" والتي تعكس أساس إدراك الذات بواسطة الغير.

إذا كان "ليفي- ستروس" قد طبق الأصول المنهجية للسانيات البنيوية على الظواهر الاجتماعية بإيجاد عناصر مشتركة للسرد الأسطوري في نوع من لاوعي الأنماط العتيقة فإن "لاكان" نظر إلى الرموز المستخدمة في الأساطير الثقافية والشخصية ليعين على الكشف عن

الفكر الواعي واللاواعي للفرد في السياق الخاص بهذا الفكر.

يلح "لاكان" على أن استخدام مبادئ اللسانيات عند دوصوسير يضيف إلى فهمنا لفرويد. ذلك أن الفعاليات اللغوية وحدها هي التي تساعدنا على إدراك تعقد العلاقات المتغيرة دوما بل على إدراك المعنى بعون من التعارضات الثنائية. يضع "لاكان" لغة اللاوعي في مستوى منفصل أو بنية مستقلة هي لغة الرغبة عند الهو. وهي لغة غير عقلية بالمعنى الفرويدي وتتضمن كل العلاقات الثنائية لعلم اللغة.

إن اللاوعي، حسب "لاكان" ملئ بالآخر واللغة دون إقصاء للجنس. إن اللاوعي مبني على شاكلة اللغة، والصلة بينهما أساسية في عملية التحليل النفسي.

سيتحول التركيز على لغة النص، الشغل الشاغل لرولان بارط من ثمة اهتمامه بالبحث في السيميولوجيا أو في علم العلامات من حيث حياتها في المجتمع وفي عملية التواصل التي من أبرز مكوناتها التواصل بالكتابة.

يركز "بارط" على أن السلطة كامنة في كل خطاب. إنها حاضرة في أكثر الآليات التي تتحكم في التبادل الاجتماعي رهافة، في الدولة، وعند الطبقات والجماعات، لكن أيضا في أشكال الموضة والآراء الشائعة والمهرجانات والألعاب والعلاقات ...

إن اللغة بطبيعة بنيتها تنطوي على علاقة استلاب قاهرة. ليس النطق أو الخطاب بالأحرى تبليغا، كما يقال عادة: إنه إخضاع، فاللغة توجيه وإخضاع معممان.اللغة هي التي تتكلم الشخص و ليس الشخص الذي يتكلمها.

في اللغة، إذن، خضوع وسلطة تمتزجان بلا هوادة. فلا مكان للحرية إلا خارج اللغة.

وعليه لا يمكن للسيميولوجيا أن تكون قط دراسة لما وراء اللغة، وهذا على الرغم من أنها تبدو كذلك لأول وهلة مادامت لغة تنكب على اللغات. وهي تكشف استحالة قيام علاقة خارجية بين لغة وأخرى بالضبط عندما تتخذ الدليل أو العلامة موضع تفكيرها.

لا تنشد السيميولوجيا الذهاب إلى ما وراء الدليل أو العلامة، بل تستمتع بها كوهم أو لوحة فنية.

هكذا تصبح الكتابة قضاء على كل صوت وعلى كل أصل. إنها هذا الحياد واللف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة. هذا ما أصبح يطلق عليه "موت المؤلف" وقد تم بتزامن مع ميلاد النص، وميلاد القارئ من حيث إن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف.

يلازم موت المؤلف ميلاد النص، وهو ميلاد يلازمه ميلاد السلطة، سلطة النص أو سلطانه أو نظامه.

سيحتل مفهوم السلطة مكانة بارزة و متميزة في الدراسات الإنسانية المعاصرة. ولعل الفضل في ذلك يرجع إلى الدور الذي لعبه البنيويون في تطوير هذا المفهوم وبلورته كمفهوم مركزي جديد يتجاوز العديد من المفاهيم التي كانت منتشرة والمنحدرة أساسا من الأدبيات الماركسية.

فقد أكد فوكو، خصوصا في إرادة المعرفة أن الخطاب لا يعكس حقائق أو وقائع بل يصور تمثلات أو ألوانا من التمثيل حيث تتخفى القوة والمؤسسة والمصلحة. إنه خلق جديد للواقع أو إعادة إنتاج له على صعيد التصور والتمثيل مما يجعل من الواقع موضوع معرفة متخلية ومتوهمة. إن الموقف التقليدي من مسألة السلطة انطبع بمسلمات من بينها:

مسلمة الملكية: والتي مفادها أن السلطة في ملك طبقة وهي ملكية أساسها الغلبة والقهر. في مقابل هذا يؤكد فوكو أن السلطة إستراتيجية أكثر مما هي ملكية ولا ترجع آثارها ومفاعيلها إلى تملك ما بل تعود إلى تدابير وحيل و وسائل وتقنيات وأفعال. فهي تمارس أكثر مما تتملك، ليست حقا تحتكره الطبقة السائدة بل هي مفعول مجمل مواقعها الإستراتيجية. ولا يطعن هذا الطرح، بطبيعة الحال، في وجود طبقات وصراعات طبقية، بل يريد أن يرسم لذلك لوحة مغايرة لتلك التي

عودنا عليها التحليل التاريخي التقليدي، بما فيه التحليل المادي التاريخي. إن السلطة نقط مواجهة لا حصر لها، بؤر عدم استقرار، صراعات، انقلاب في علاقات القوى. لذا فإن السلطة ليست متجانسة بل تتحدد بفرديات ونقط فردية تتخذها "السلطة" لتمر عبرها و تتستر خلفها.

مسلمة انحصار السلطة وانحصار موقعها : ومفادها أن السلطة سلطة الدولة والفئات المرتبطة بها في حين أن الدولة ذاتها مفعول أو أثر يفرزه المجتمع، ونتائج لكثير من الدواليب والبؤر التي تجد مكانها في مستوى مختلف أتم الاختلاف عن ذلك الذي توجد فيه السلطة. لذا فان السلطة غير محددة الموقع، بل هي منتشرة لا تنحصر في مكان مميز (ليست علائق السلطة في موقع براني بالنسبة لباقي أنواع العلائق ... ولا تحتل موقع بنية عليا ... بل توجد حيثما كان، وتلعب دور منتج مباشر).

وبدل الهرمية التي ما انفكت تطبع الموقف الماركسي التقليدي، يطرح التحليل الوظيفي نوعا من المحايثة والمثول الثاوي حيث تشكل بؤر السلطة والتقنيات التأديبية عددا من القطاعات المرتبطة فيما بينها كالأسرة والمدرسة والمصنع...

إن علاقة السلطة هي مجموعة علائق القوى التي لا تخترق القوى الغالبة أكثر من اختراقها للقوى المغلوبة.

إنها تحاصر المغلوبين وتخترقهم وتتكلم فيهم بالصورة نفسها وبذات الكيفية التي يرتكزون بها، هم بدورهم، إلى التأثير والسطوة اللذين تمارسهما عليهم في صراعهم ضدها.

ومن وظائف السلطة التي لم يتم الانتباه اليها انها تنتج الواقع، كما تنتج الحقيقة قبل أن تضفي عليها رداء إيديولوجيا وقبل أن تجرد وتموه. ومن هنا اتخاذها شكل "وعي مغلوط" مثلما يحلو للتحليل الكلاسيكي أن يقول، يتجلى في كون البروليتاري لا يحمل بالضرورة أفكارا بروليتارية، وإن كان في الحقيقة لا يوجد تطابق بين "الوعي المغلوط". وما نحن بصدده، ذلك أن الأدبيات الماركسية التقليدية تعتبره مجرد عرض أو استثناء للقاعدة في حين أن انتشار السلطة أصلي ومتأصل فيها حسب ما ذكره "فوكو" وما أكده بكيفية رائعة "ادوارد سعيد" في تحليله للسلطة. هنا إذن يتمثل الفرق بين المحاولات الرامية إلى جعل الاستشراق مجرد قطاع نظري من بنية فوقية، مع التأكيد على طابعه الطبقي التاريخي، واللجوء إلى مفهوم "الوعي المغلوط" عند الاقتضاء، والمحاولات الجديدة الرامية لاعتباره تشكيلة خطابية تاريخية برزت على أرضيتها من حيث هي تربة معرفية مواقف شتى تلتقي في الأساس النظري الواحد، وإن كانت تختلف في ما بينها كمواقف.

ثمة إذن سلط محايثة للمعارف، تجعل حياد هذه الأخيرة وهما. وقد أكد "بيير بورديو" في هذا الصدد أن علم الاجتماع ينزعنا عن البراءة التي تسمح لنا بأن نقوم بكامل الرضا بما تنتظره منا المؤسسة. كما أبرز أنه، إلى جانب الخصائص المادية التي تميز الأفراد إلى طبقات، ثمة خصائص متباينة هي أساسا رمزية تنتج عن علاقة الأفراد مع ذوات قادرة على إدراكهم وتقدير قيمتهم تتطلب هي كذلك أن ينظر إليها من خلال منطقها الخاص. وعليه، وخلافا للفيزياء الاجتماعية، لا يمكن لعلم الاجتماع أن يرتد إلى مجرد تسجيل لأقسام المؤشرات المادية بمختلف أنواعها، دون أن يؤول هذا العلم إلى مجرد تقرير من التقارير.

يعجز الدارس الاجتماعي عن فهم العلاقات الاجتماعية دون استحضار المتمثلات التي يكونها أفراد ذلك المجتمع عن أنفسهم والتي هي لعبة رموز وإستراتيجيات رمزية.

لذا فإن ادعاء الدراسة الموضوعية للمجتمع ينطوي على إقصاء لعنصر هام في هذا الأخير هو عنصر التمثلات الرمزية المتبادلة.

ولذا فمن اللازم رفض القول بأن الاختلافات

والفروق لا توجد إلا لكون الأعضاء يعتقدون أو يتوهمون وجودها. لكن من اللازم القبول، في الوقت ذاته، أن الفروق الموضوعية التي توجد في الثروات المادية وما تذره من فوائد تتحول إلى امتيازات معترف بها في التمثلات التي تكون لدى الأعضاء.

فكل اختلاف وفرق معترف به معقول كفرق مشروع يعمل بفعل ذلك كرأسمال رمزي يخول فضل الامتياز.

"إن الموضوعية العلمية لا تكتمل إلا إذا هي صدقت كذلك على التجربة الذاتية التي تقوم ضدها. والنظرية لا تكون ملائمة إلا إذا أدخلت في اعتبارها الحقيقة الجزئية التي تدركها المعرفة الموضوعية. وكذا الحقيقة الخاصة بالتجربة الأولى من حيث هي تجاهل لتلك الحقيقة". "بيير بورديو الرمز والسلطة، ص. ٧٧".

سبق لـ "كارل مانهايم"، رائد علم اجتماع المعرفة، أن أصدر سنة ١٩٢٩ كتابا بعنوان "الإديولوجيا والطوباوية" انتقد فيه أطروحة أن الإيدولوجيا "وعي زائف" مثلما اعتقد "ماركس" في "الإيدولوجيا الألمانية"، مؤكدا على ضرورة الانتقال من هذا الفهم إلى فهم جديد قوامه أن الدارس نفسه مقصوراً على كشف العلاقة المتبادلة حيثما وجدت بين وجهة النظر الفكرية التي يؤمن بها والمكانة الاجتماعية التي يشغلها، وكذلك، اعتماد أسلوب نسبي في النظر إلى الأمور، أي الاعتراف بأن كل الفكر التاريخي مرتبط بالمكانة المقررة الثابتة التي يشغلها المفكر في حياته.

بهذا المعنى يصبح الموقع الاجتماعي للباحث وموقعه العقدي منظومة مرجعية تشكل عنصرا من موقفه، ولا تمثل بأي حال عنصرا طفيليا ودخيلا عليه. وهذا هو ما يسمى بالمنظورية والقائمة على اعتبار موقع الدارس أو الباحث أو عالم الاجتماع جزءا من النتائج التي يتوصل إليها بحثه. ثمة إذن، طابع نسبي لكل معرفة تاريخية، اجتماعية تمنع من الكلام عن حقائق مطلقة ومنفصلة عن القيم ومكانة الذات. ولا صلة لها بالسياق الاجتماعي.

لا بد إذن من النظر إلى العنصر الإيديولوجي في الفكر البشري مرتبطا دائما بوضعية الحياة التي يعيشها الأفراد. وليس بالضرورة في ذلك أي مبرر للقول بوجود زلل أو خطأ أو زيف في هذه الحقيقة.

تكرس لا حقا، هذا الطرح مع "التوسير" سنة ١٩٦٥ في سياق دفاعه عن ماركس وقراءته قراءة جديدة، قوامها الدفاع عن فهم مغاير لمفهوم ماركس للإيديولوجيا.

يتبين لنا إذن، كيف تكرس الجزم بواقعية الرمزي والخيالي والوهمي، وكيف تقررت رمزية الواقع و واقعية الرمزي. لقد تم الإعلاء من شأن هذا الأخير الذي أضحى يشكل واقعا اجتماعيا لا يقل واقعية عن الفعاليات المادية التي ظن التحديد الوضعاني للعلم ولخصائص الفكر العلمي. إنها وحدها موضوع الدراسة العلمية.

إن المستوى الرمزي يعمل في المجتمعات التقليدية، خصوصا، الدور ذاته الذي يلعبه الاقتصاد في المجتمعات الرأسمالية. وهذا ما جعل الدراسة السوسيولوجية تتجه نحو هذا الجانب المغبون متخذة إياه موضوعها المفضل.

خاتمة

لقد انطبعت المرحلة الأولى من ميلاد العلوم الإنسانية بالإصرار على اختزال الرمزي والإيديولوجي والوهمي والخيالي والاستعاري والأسطوري لمصلحة الواقعي والموضوعي. أما المرحلة الثانية من ميلادها، مع الثورة البنيوية، فقد اتسمت برد الاعتبار لكل ذلك واعتباره جزءا لا يتجزأ من الواقع الموضوعي نفسه وعليه، ليست الإيديولوجيا أمراً متطفلاً على الواقع أو عائقاً خارجياً أمام قيام معرفة علمية به، بل هي مكون من مكوناته.

وبذلك تكون العلوم الإنسانية قد بلورت لنفسها نموذجا للعلمية غير وضعاني، بدت صلاحيته واضحة في الدرس الإبستمولوجي عامة، حيث بدأ الكلام عن دور الخيال والوهم و الاستعارة وغيرها في العلم عامة.

المصادر والمراجع

- إديث كيروزيل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، الدار البيضاء،١٩٨٦.
- بيير بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة ع. بنعبد العالي، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- جورج لايكوف، الاستعارات التي بها نحيا، ترجمة ع. جحفة، الدار البيضاء ١٩٩٦.
- جيل دولوز، المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، بيروت ١٩٨٧.
- سالم يفوت، سلطة المعرفة، الرباط، ٢٠٠٥.
- سالم يفوت، فلسفة العلم المعاصرة ومفهومها للواقع، بيروت، ١٩٨٦.
- كارل مانهايم، الإيديولوجيا والطوباوية، ترجمة عبد الجليل الطاهر. بغداد،١٩٦٨.

- Cl. Lévi – Strauss, la pensée sauvage, Paris, 1961.
- F. Braudel, Ecrits sur l’histoire, Paris, 1969.
- H. Bergson, Les données immédiates de la conscience, Paris, 1934.
- J. Lacan, Ecrits I et II Paris, 1976
- M.Foucault, la volonté de savoir, Paris, 1976.
- P. Claval, les Mythes fondateurs des sciences sociales, Paris, 1980.

سؤال الفن

منصور مبارك

كاتب من الكويت

سؤال الفن

منصور مبارك

ينظر إلى نايجل ووربيرتون على أنه أحد أنشط فلاسفة الجيل الجديد في بريطانيا، فقد قام بتأليف عدد من الكتب أصابت نجاحاً معقولاً في العالم الإنجلو – ساكسوني توزع مضمونها ما بين تلك التي كتبت كمدخل للفلسفة وبعض تفريعاتها، وأخرى في فلسفة الفن، حيث أصدر كتاباً عن المعماري إرنو غولد فينغر وحرر آخراً عن المصور البريطاني المعاصر بيل براندت.

يزاوج كتاب سؤال الفن "The Question Of Art" بين هاتين المقاربتين بل إنه يصهرهما معاً؛ إذ يستعين ووربيرتون بالفلسفة لتعريف الفن وفحص ماهيته. لذا يعد الكتاب مدخلاً لفهم فلسفة الفن، وبالتالي محاولة للإجابة عن السؤال الكبير : ما الفن ؟

يعلل ووربيرتون استعانته بالفلسفة بسبب حمولتها الدلالية حب الحكمة، والسعي وراءها. فالفلسفة وفقاً لهذا التعريف لا تقف عند المظاهر، بل تحفر عميقاً للظفر بالنواة الصلبة المستقرة في الغور البعيد لمفهوم ما أو ممارسة بعينها. وأجدني متفقاً مع المؤلف في أن الدور الحقيقي للفلسفة يتمحور في إعادة تعريف المشكلات وصياغتها، وليس في إيجاد حلول لإشكاليات تتسم بالمباشرة والوضوح ؛ فمسؤولية الفلسفة ليست تقديم الإجابات أو الحلول، بل إضفاء الوضوح والإتساق على الطريقة التي تُطرح بها الأسئلة.

تنهض أطروحة ووربيرتون على ما سلف ذكره، حيث خصص الفصل الأول من الكتاب للحديث عن علاقة الفلسفة بالفن، ورسم فيه كذلك إشكالية الكتاب ومخططه، وأبان المشقة التي ينطوي عليها تسمية شيء ما بالعمل الفني، والشروط التي تجعلنا نصف عملاً دون آخر بالفني. ويدلل ووربيرتون على هذا المأزق بأمثلة شائقة من الفن المعاصر – وهي بالفعل حالات قلقة – كاستشهاده بتقديم الفنان مارك والينجر أحد أحصنة السباق بوصفه عملاً فنياً، أطلق عليه مسمى A real Work Of Art، وكذلك إعادة تذكيرنا بحادثة مارسيل دوشامب الشهيرة، حينما شارك في معرض فني في مدينة نيويورك عام ١٩١٧ بقطعة من أدوات دورة المياه – أثارت آنذاك لغطاً كبيراً – وحظيت في نهاية المطاف باعتراف النقاد بكونها عملاً فنياً.

إن هذين المثالين وغيرهما، ينظر إليهما ووربيرتون بوصفهما دليلاً على صعوبة "أن العمل الفني يجب أن يكون من صنع يدي الفنان، أو معبراً عن عاطفة أصيلة، أو أن يكون ذا مستوى جمالي رفيع"(١). ويؤكد ووربيرتون أن الفلسفة لم تقل كلمتها النهائية في هذه المعضلة، ولذا يتناول فلسفياً – أي من خلال جهد عقلي منظم يفحص الحجج ويقدم حججاً مضادة – نظريات فنية مختلفة وزعها في كتابه على أربعة فصول، وختمها بفصل خامس وضع فيه ما انتهى إليه من حصيلة معرفية.

يفحص المؤلف في الفصل الثاني النظرية "الشكلية"، ويستعين في ذلك بإسهام أبرز ممثليها الناقد الفني بيل كلف وبنظريته المتكاملة للفنون البصرية كما قدمها في كتابه "الفن" الصادر عام ١٩١٤، ويؤكد المؤلف أن "الشكلية" لا تعد محض نظرية ؛ بل برنامجاً متسقاً ومتكاملاً لتأمل اللوحات الفنية. ويذكر المؤلف تعريف كلف الشهير لمفهوم "الشكل المميز" بكونه "أي عمل اجترحته يد الإنسان، وتميز

بقدرته على إثارة مشاعر جمالية في نفوس مشاهدين يتمتعون بحاسية فنية". والشكل المميز في نظر كلف "مزيج من الخطوط، والأشكال، والألوان في علاقات محددة. وليست جميع الأشكال مميزة، فلئن كان شيء ما مميزاً، فذلك بسبب من العلاقات بين تلك الخطوط، والأشكال، والألون"(٢). ويجزم المؤلف أن كلف أفاد من خبرته الطويلة بالرسم في تطوير تلك النظرية، عارضاً بعدها لآراء كلف على نحو سلس وواضح، مستعيناً – في الوقت عينه – بلوحات فنية للتدليل على مواقف الأخير، كلوحة سيزان (١٨٩٦) Lac d.anncey ولوحة فريث، (Padding Stating 1860). وينتهي ووربيرتون إلى القول بأن النزعة الحدسية في النظرية الشكلية هي علة ضعفها، ومصدر الاعتراضات الوجيهة التي ثارت في وجه تلك النظرية وأضعفتها إلى حد كبير.

ينتقل ووربيرتون في الفصل الثالث إلى نظرية أخرى، فيعرض نظرية الفيلسوف البريطاني كولينغوود كما تضمنها كتابه "The Principles Of Art"الصادر عام ١٩٢٨. ويتوقف ووربيرتون عند سؤالين مركزيين أثارهما ذلك الكتاب : ما الفن ؟ وما الفرق بين الفن الزائف والأصيل؟ ويلتقط ووربيرتون الخيط، من خلال الفقرة الشهيرة التي يميز فيها كولنيغود ما بين الحرفة والفن، إذ الحرفة برأيه : "باختصار، هي نشاط يروم تحويل مادة خام إلى منتج جرى تصوره قبلها، وتم التفكير في خلقه مسبقاً..." ويوضح كذلك السمات العديدة المرتبطة بالحرفة بقوله : "تتطلب – على سبيل المثال – تمييزاً بين الأشياء المستخدمة والنتائج المبتغاة من استخدامها : أي التمييز ما بين الوسائل والغاية"(٣). ويضرب في ذلك مثالاً النجار قبل شروعه بصنع طاولة ما، إذ لابد وأن لديه فكرة مسبقة عن المادة التي يجب أن تصنع منها الطاولة، وعن قياساتها، والهدف من استخدامها. غير أن الفنان – بحسب كولينغوود – لا يتبع هكذا نهج، طالما أنه يجهل مسبقاً ما سيقوم بعمله. ويدلل ووربيرتون – كأمارة عن رضاه على ذلك التمييز – باستشهادين لبيكاسو وللرسام البريطاني فرانسيس بيكون، يتفق فيه كليهما على استحالة أن يكون العمل الفني فكرة ذهنية مكتملة قبل بدئه. فمن جهة،ما الحدس والإلهام والمفاجأة إلا عناصر أساسية في العمل الفني. ومن جهة من شأن هذه العناصر أن تنقض مبدأ الأفكار القبلية. هكذا، يقلل كولينغوود من شأن الحرفة، والتقنيات المستخدمة في إنجاز العمل، فالفن الأصيل بالنسبة إليه ما هو إلا " العاطفة معبراً عنها بطريقة ساحرة"(٤).

يتحرر ووربيرتون في الفصل الرابع – ويحرر القارئ معه – من ضيق النظريتين السالفتين، فيحلق في الأفق الفلسفي – تحديداً مع فتغنشتين – قاصداً تجاوز محاولات تعريف الفن من خلال الخواص الأساسية للعمل الفني كشأن كلف وكولينغوود، متناولاً الإشكالية من منظور أرحب، وجاعلاً نقطة انطلاقه مفهوم "التشابه العائلي" لفتغنشتين. فبعد تعريفه لهذا المفهوم، يورد ووربيرتون على لسان فتغنشتين : أن محاولة الظفر بتعريف للفن ليست سوى عبث لا طائلة منه، طالما أن الفرضية القائلة بوجود قاسم مشترك بين الأعمال الفنية هي فرضية في غير مكانها، مطلقاً عليها مصطلح "التشابه العائلي". فعلى الرغم من أنه لا يبدو أن هنالك شيئاً مشتركاً بين أفراد العائلة – على سبيل المثال – إلا أن ثمة نمط من الشبه المتداخل والمتجاوز يجعلنا نعتقد بذلك. ويصدق ذلك على فكرة "الألعاب " التي لا يوجد قاسم مشترك بينها بل مجرد نمط من الشبه المتداخل والمتجاوز. ويرى فتغنشتين "أن ذلك المبدأ كمثال يمكن التدليل عليه، ولكن حينما ننظر إليه كمفهوم فمن المتعذر تعريفه تعريفاً عاماً يستند إلى شرطي الضرورة والكفاية"(٥). ويتنكب ووربيرتون مناقشة هذه النظرية عند تناوله وجهة نظر الفيلسوف موريس فيتز – التي توكأت على أطروحة فتغنشتين – القائلة بأن الفن غير قابل للتعريف طالما أن محاولة تعريفه ما هي إلا خطأ منطقي بالأصل. إذ يلجأ فيتز إلى التمييز ما بين مفهوم مفتوح وآخر مغلق. فالأول في نظره متوافق مع نظرية فتغنشتين "الشبه العائلي"،

في حين تتوافر في المفهوم المغلق الشروط الضرورية والكافية لتطبيقه. وهكذا، يعتقد فيتز بأن الفلاسفة يتوجب عليهم التركيز على ما هو مهم في كشف نمط الشبه المتداخل والمتجاوز.

يخصص ووربيرتون بعد ذلك الفصل الخامس لتحليل النظرية المؤسساتية Institutional Theory، مبرزاً خطوطها العامة بالقول : "إنها ليست النظر إلى العمل الفني كما يبدو للعيان، ولكن بالأحرى، إلى سياقاته : كيف تعامل معه صانعه، وكذلك من قاموا بعرضه وتقييمه. إنها نظرية تجلي الشيء المشترك في الأعمال الفنية من خلال لفت انتباهنا إلى خواصها غير الظاهرة، أو خصائصها العلائقية"(٦).

ويفند ووربيرتون مقولات جورج ديكلي، مبدع هذه النظرية في أواخر ستينات ومطلع سبعينات القرن الماضي. ويتركز نقد ووربيرتون في أن تلك النظرية أشبه ما تكون بالنظرية الإجرائية في الفن، وهي بذلك تقابل النظرية الوظيفية التي تعرف العمل الفني بالإشارة للممارسات الاجتماعية السائدة التي ظهر خلالها، أكثر من النظر إلى السمات الداخلية للعمل ذاته. لذا فإنها نظرية من شأنها جعل من شيء ما عملاً فنياً، دونما حاجة للإحالة على عناصر فيه بادية للعيان.

غني عن القول أن ما سبق يقدم مسوغاً وجيهاً لاعتبار بعض الأشياء - التي قد تكون في حقيقتها وموقعها الاجتماعي أشياء عادية - كأعمال الأمريكي آندي وارهول أعمالاً فنية. ويوضح ووربيرتون بأن مفهوم ديكي للعمل الفني يتسم بسمتين، أولاً، كونه مفهوماً عريضاً يستوعب أي شيء بوصفه عملاً فنياً كامناً. ثانياً، كون العمل الفني يرتبط بخواص علائقية مع الفنان، أو مع سياق فني، أو من خلال عرضه في قاعة فنية.

ويقدم ووربيرتون حججاً مناهضة تدحض ما سبق وتنقض نظرية ديكي ؛ أبرزها تلك التي تهدم فكرة السياق الفني التي ذهب إليها ديكي. إذ يضرب ووربيرتون المثل بأعمال فنية "أنتجت" خارج "عالم الفن" كأعمال ألفرد ويليس التي اكتشفها بالمصادفة الفنانين بن نيكلسون وكريستوفر وورد، حيث لم ينظر ويليس إلى نفسه كفنان ولم يخالط أي مجتمع فني حينما أنتج أعماله الفنية ولم ينظم معرضا فنيا لأعماله . أما المثال الآخر فهو الأعمال الفنية المتميزة التي قدمها بعض المرضي في المصحات العقلية ممن لم يعتبروا أنفسهم فنانين على الإطلاق.

ويختتم ووربيرتون كتابه بفصل سادس وأخير يعرض فيه باقتضاب موقفه من النظريات السابقة، وفي ظني أن ذلك الفصل هو أضعف فصول الكتاب، فلئن عرض المؤلف النظريات السابقة على نحو واف وشائق، ولم ينفض يديه في النهاية عن إشكالية كتابه، إلا أنه لم يكن عميقاً ودقيقاً في مسعاه. فهو بدأ ببيان أهمية تعريف الفن، والتي تتمثل في : أولاً، بكونها تعيننا على الانتهاء إلى رأي واضح، وبخاصة حينما يتعلق الأمر بحالات صعبة كتلك التي أسماها المؤلف "الأشياء القلقة" كأعمال وارهول أو قطعة دوشامب . ثانياً : بأنها تساعدنا في تلك الحالات التي نعود فيها أحياناً إلى الماضي لمعرفة السبب في وصف أعمال سابقة بأنها أعمال فنية، فبعض النظريات الفنية تجعل المهتمين بالأعمال الفنية كأمناء المتاحف والقاعات الفنية، أو الفنانين أنفسهم في منأى عن الأخطاء والخلط في كافة جوانب عالم الفن. ثالثاً: أن ذلك يجعلنا على معرفة بتلك الأشياء الموجودة في العالم والتي تستحق منا انتباهاً كبيراً. فالفن وفقاً لكولينغوود يحتل مكانة مركزية في العالم، طالما أن له قيمة أخلاقية كبرى.

وينتهي ووربيرتون إلى القول أن مشكلة الفن ستبقى دون حلول طالما بقيت الأسئلة تطرح بصورة مجردة أو بعمومية شديدة، وإلى أن تصاغ أسئلة تتعلق بعمل بعينه، آنذاك سيكون تقصي حالة العمل وقيمته أمراً يسيراً، وكذلك تقرير ما إن كان فناً من عدمه. ويرى ووربيرتون بأن ذلك أمر لا يدعو للشعور بالإخفاق، فمشكلة الفن برمتها لا تعدو كونها أسئلة يطرحها أشخاص يهتمون بالأعمال الفنية لا بفكرة الفن بحد ذاته. ومن هنا تأتي

نصيحة ووربيرتون بضرورة التركيز على الأعمال الفنية نفسها.

قد تبدو ملاحظة ووربيرتون الأخيرة نقطة ضعف رئيسة في الكتاب؛ طالما أنه أعلن في الفصل الأول من الكتاب بأنه يهدف إلى تعريف الفن بألف لام التعريف متوسلاً في ذلك التفكير الفلسفي والاتساق المنطقي، مثنياً على ذلك بدحض النظريات السابقة التي قدمت تعريفاً للفن رآه قاصراً، ولكنه في النهاية ينتهي إلى الاعتراف الضمني بصعوبة تلك المهمة، ما يجعل مقدمة الكتاب مناقضة لنتيجته التي انتهى إليها.

على الرغم من ذلك، يقدم الكتاب مشكلة الفن على نحو مبسط يتحاشى معاضلة المصطلحات الفلسفية، فقراءته لا تتطلب دراية عميقة بالفلسفة أو الفن. ولهذا السبب تحديداً، فإنه يعد مدخلاً ملائماً لدراسة فلسفة الفن. وأشير في هذا السياق إلى أن ووربيرتون قد استبعد من كتابه نظريات معروفة في ميدان فلسفة الجمال والفن؛ كنظرية التمثلات، أو نظرية الفن بوصفه جمالاً، ولكني قد أجد مبرراً مقبولاً للمؤلف يتمثل في حصره موضوع الكتاب في الفنون البصرية.

يتميز الكتاب -من جانب آخر- بتقسيمه إلى فصول كُرس كل منها لنظرية فلسفية تتناول إشكالية الفن، الأمر الذي مكّن المؤلف من تناول كل تلك النظريات بطريقة سجالية تدفع الملل بعيداً عن القارئ، ووفرت على المؤلف ذاته مشقة التشعب في موضوعات أخرى قد تفلت من يديه موضوع كتابه.

كما أن المؤلف أضفى على الكتاب جانباً بيداغوجياً وجمالياً -في الوقت عينه- باستعانته بالأعمال الفنية عند تحليله للنظريات الفلسفية، وهو ما ساعد على تبسيط الملاحظات والأفكار لذهن القارئ غير المتخصص ونزع عن الكتاب لغة التجريد.

أراد المؤلف منذ البدء التوجه إلى القارئ المثقف العام وعرض النظريات الفنية والفلسفية دونما تعقيد أو غموض، فكان له ما أراد.

الهوامش والإحالات

1- The Question of Art. Nigel Warburton. Roteldge, London, 2006, P.3.

٢- المرجع نفسه، ص ١٠.

٣- المرجع نفسه، ص ٣٩.

٤- المرجع نفسه، ص ٤٩.

٥- المرجع نفسه، ص ٧٠.

٦- المرجع نفسه، ص ٩٥.

2. Tables, pictures and illustrations must be provided on separate sheets. Each item must have its sources and position in the body of the article clearly indicated at the bottom.

3. Authors of research papers should provide on a separate sheet of paper their names, affiliation and, if applying for the fist time, CV's outlining their academic careers. They must also indicate whether the manuscript was submitted to a conference or seminar and whether it was published by the conference organizers. Sources of financial assistance, sponsorship by academic or non-academic institutions must also be clearly acknowledged.

4. Authors of research papers shall receive two copies of the issue containing their papers as well as 5 off prints of their articles. Authors of reviews, commentaries, reports and abstracts of these and dissertations shall receive one copy of the number which prints their contributions.

III. Sources and References

1. All sources must be acknowledged in note sprinted at the end of the article. Such notes must conform to the accepted connections for citations and notes. A note should provide the name of the author, title of the book or article, the name if the periodical or publisher, the year and place of publication in the case of books and the volume, issue and page number in the care of articles published in periodical: Arthur Mizener, the Saddest Story: A Biography of Ford madox (New York: World, 1971) 265.

2. Research papers should have, in addition to the above-mentioned notes, a bibliographical list of sources. This should be alphabetically arranged by the name of the authors. Non-Arabic sources should be indicated in a separate list.

IV. Approval for Publication

A manuscript submitted for publication shall be acknowledged within two weeks of its receipt. Authors of such manuscripts shall also be notified of the decision concerning publication, which shall be based upon the recommendation of two confidentially - appointed referees in the case of research articles and the evaluation of the editorial board for other types of material. The Journal reserves the right to require minor or comprehensive alterations before a manuscript is approved for publication.

Opinions expressed in this journal are solely those of their authors

Distributor in Bahrain and the Arab World

Al Ayam

P.O. Box: 3232 Manama - Bahrain, Tel: 17 725111, Fax: 17 723763



Guidelines for Authors

In accordance with the following guidelines, *Thaqafat* welcomes for publication research papers and specialized academic studies in areas of cultural studies, cultural anthropology, everyday life sociology, political economy, media theory, film studies, new historical and philosophical studies, critical theory, studies of Islamic societies, gender and feminism, multiculturalism, politics of identity, post colonialism, postmodernism, and studies of the other marginal-minority groups.

I. General Guidelines

1. The Journal invites for publication previously unpublished original research papers and academic studies in Arabic and English. A paper, once accepted for publication, may not be published in another journal without obtaining in advance the written consent of the Journal's editor-in-chief.

2. The Journal also welcomes reviews, book reviews, commentaries, and follow-up reports on conferences, seminars and other academic activities falling within its areas of interest. It also invites objective critiques of studies and opinions published on its own pages or in other journals and periodicals and similar scientific publications.

3. The Journal furthermore invites abstracts of academic theses and dissertations for which degrees have been awarded provided subject of such works is in the field of Cultural studies and the abstracts are prepared and submitted by the author themselves.

4. All manuscripts submitted for publication must be accompanied by two abstracts in Arabic and English, not exceeding 200 words each.

5. All correspondence should be addressed to:
   Editor-in-Chief, Journal of Thaqafat,University of Bahrain
   P.O. Box: 32038, Bahrain, Fax: 17 449770
   e-mail: thaqafat@arts.uob.bh

II. Manuscripts

1. A research paper submitted for publication should not exceed 40 pages written in disk copy IBM compatibles. It must be thoroughly revised and fir for publication. All pages of the manuscript should be consecutively numbered. Charts, diagrams and illustrations should be similarly numbered.

مجلة علمية محكمة تعنى بالدراسات الثقافية
A Refereed Journal for Cultural Studies

Issue No 22



Painting by Bahraini Artist
Mohammed Al- Mahdi

Price

Bahrain	BD 1.500
Gulf States	US $ 6
Eygept	US $ 1
Other Arabic Countries	US $ 2
Other Parts of the world	US $ 8

Subscription

Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038, Kingdom of Bahrain

☐ One Year ☐ Two Years

For Individuals

Bahrain	One Year 4 BD	Two Years 8 BD
Gulf States	One Year 5 BD	Two Years 10 BD
Other Arabic Countries	One Year 6 BD	Two Years 12 BD
Other Parts of the world	One Year 8 BD	Two Years 16 BD

For Organizations

Bahrain	One Year 5 BD	Two Years 10 BD
Gulf States	One Year 6 BD	Two Years 12 BD
Other Arabic Countries	One Year 6 BD	Two Years 12 BD
Other Parts of the world	One Year 8 BD	Two Years 16 BD

Subscribers Name & Addess

Name: .... Job: ....

Address: ....

....

Cheques are payable to the order of the Thaqafat - College of Arts - University of Bahrain at the Bahraini Bank or a Bank Draft - Account No. (88500802) National Bank of Bahain

Issue No. 22, 2009

A Refereed Journal for Cultural Studies
Published by the College of Arts University of Bahrain



● لوحة للفنان الأردني محمد العامري



● لوحة للفنان العماني موسى عمر

ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts

University of Bahrain

الاشتراك السنوي (أربعة أعداد)

(يشترط للمؤسسات أن يكون الاشتراك لمدة سنتين أي ٨ أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	7 دنانير بحرينية	40 ديناراً بحرينياً
دول مجلس التعاون	30 دولاراً أمريكياً	120 دولاراً أمريكياً
الدول العربية	20 دولاراً أمريكياً	90 دولاراً أمريكياً
الدول الأخرى	45 دولاراً أمريكياً	180 دولاراً أمريكياً

ثمن النسخة الواحدة

البحرين	1.5 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	6 دولارات أمريكية
جمهورية مصر العربية	1 دولار أمريكي
الدول العربية الأخرى	2 دولار أمريكي
الدول الأخرى	8 دولارات أمريكية

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

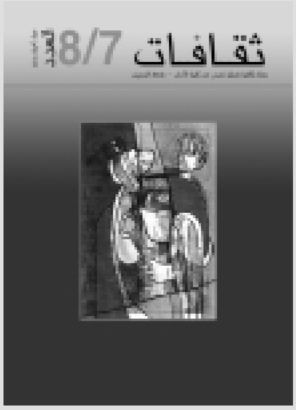
هاتف: ١٧ ٧٢٥١١١ / فاكس: ١٧ ٧٢٣٧٦٣

ثقافات

- ترسل جميع المساهمات مع سيرة ذاتية للكاتب باسم رئيس التحرير بطريقتين فقط (على قرص (Disk) أو على البريد الإلكتروني للمجلة hb.bou.stra@tafaqaht).

صندوق بريد المجلة رقم: 32038 ، الصخير - مملكة البحرين

العدد ٨/٧ - صيف/خريف ٢٠٠٤

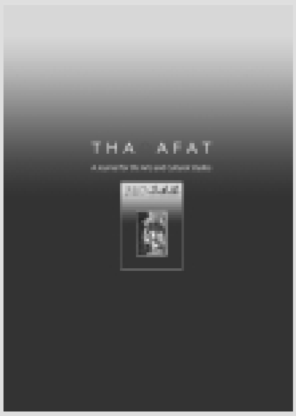


الغلاف الأول

لوحة للفنان عبدالجبار الغضبان / البحرين

الإخراج والتنفيذ الفني

سيد جعفر حميد



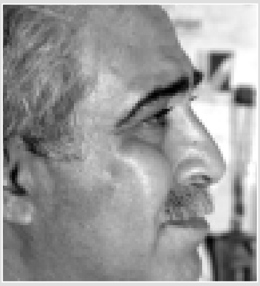
الغلاف الأخير



5



101



176

العنـــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب – جامعة البحرين

ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير – مملكة البحرين

البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh

هاتف: ١٧ ٤٣٨٤٤٦ – فاكس: ١٧ ٤٤٩٧٧٠

موقع الجامعة على الإنترنت: www.uob.edu.bh

Distributors المـوزعـــــون

SAUDI ARABIA
AL WATANIA CONS. DIST
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565
TEL: 47820000

KUWAIT
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT
TEL 4816885, FAX 4841026

QATAR
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR
TEL 4661282 , FAX 4661865

EGYPT
AL AHRAM DIST. AGENCY
AL JALA A AVENUE , CAIRO
TEL: 5747044

JORDAN
JORDAN DIST. AGENCY
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152

LEBANON
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE
TEL: 743710-742993, FAX: 741652

YEMEN REPUBLIC
AL KAID TRADING AGENCIES
P.O.BOX 3084, HODEIDAH
TEL: (967-3)217444-217745

SULTANATE OF OMAN
AL-ATTAA DISTRIBUTION
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130
TEL: 597456-591399, FAX: 593200

SYRIA
DAMASCUS
AL-MADA PUBLISHING COMPANY
P.O.BOX 7366
TEL: 2322275, FAX: 2322289

U.A.E
EMIRATES MEDIA
P.O.BOX 791, ABU DHABI
TEL: 451601 - 455555

المملكة العربية السعودية
الشركة الوطنية الموحدة
ص.ب ٦١٤٦٦ – الرياض ١١٥٦٥
هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠

دولة الكويت
شركة الخليج لتوزيع الصحف
ص.ب ٤٢٠٥٧ – الشويخ ٧٠٦٥١
هاتف ٤٨١٦٨٨٥ – فاكس ٤٨٤١٠٢٦

دولة قطر
دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
ص.ب ٣٤٨٨ – الدوحة
هاتف ٤٦٦١٢٨٢ – فاكس ٤٦٦١٨٦٥

جمهورية مصر العربية
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء – القاهرة
هاتف ٥٧٤٧٠٤٤

المملكة الأردنية الهاشمية
شركة وكالات التوزيع الأردنية
ص.ب ٣٧٥ – عمان – ١١١١٨ الأردن
هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ – فاكس ٦٣٥١٥٢

لبنان
المؤسسة العربية اللبنانية
ص.ب ١١٣/٦٩٤٦ – بيروت
هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ – فاكس ٧٤١٦٥٢

الجمهورية اليمنية
محلات القائد التجارية
ص.ب ٣٠٨٤ – حوديدة
هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥

سلطنة عمان
العطاء للتوزيع
ص.ب ٤٧٣ – عصيبة – الرمز البريدي ١٣٠
هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ – فاكس ٥٩٣٢٠٠

الجمهورية العربية السورية
شركة المدى للنشر
ص.ب ٧٣٦٦
هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ – فاكس ٢٣٢٢٢٨٩

الإمارات العربية المتحدة
الإمارات للإعلام
ص.ب ٧٩١ – أبوظبي
هاتف ٤٥١٦٠١ – فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288



محمود البريكان

الافتتاحية

يلملم «همّي».. ويدفع به إلى الشمس

وردةً سوداءْ

عبد الكريم حسن *

ولستُ أريد أن أختزل الهمَّ الذي يلملمه الشاعر بالضمير الذي يُضاف إليه. فالهمُّ همُّه وهمُّك وهمّي.. وهمُّ الذي يحيا.

هكذا- دفعةً واحدةً - أجد نفسي بإزاء شعرٍ ينتقل بي من شعر الحياة إلى شعر الوجود. فأما الوردة السوداء التي أضعها بين يديكَ ، أو أنتزعها من يديكَ، فوردةٌ أجزتُ لنفسي أن أتصورها..أقطفها ..أضعها بين يديكَ.. أضمَّ بين وريقاتها كل هذا الشعر.

«محمود البريكان» شاعرٌ وجودي. لا وجوديٌّ بالمعنى التقني للكلمة، بل وجوديٌّ بالمعنى الذي ينطوي عليه تناولُ الموجودات.

«البريكان» وجوديٌّ وإن لم يلتحقْ بمدرسةٍ وجوديةٍ محددة. هو يقترب من «سارتر»، ولكنه ليس هو. شعره ينصبُّ على معاناة الذي يحيا .. إنساناً كان أو كان شجرةً أو سواها. وجوديٌّ لأنه يمتح من معاناة الإنسان في مواجهته للشرّ..الشرِّ الذي في داخله .. والشرِّ الذي في العالم. ومن جحيم هذه المعاناة تبزغ بين الفينة والأخرى أحلامٌ تهدهد الإنسان.

تلك هي الوردة التي سأعكف على نشر تفاصيلها وريقةً وريقةً .. قصيدةً قصيدةً.. تجاوباً مع تلك اللفتة الرمزية الحميمة التي خصَّني بها صديقي «علوي الهاشمي» عندما أعارني قلمه لافتتاحية العدد الحالي من «ثقافات» ❖ .

فإلى وريقات الوردة ..

❖❖❖

* أستاذ النقد الحديث ومناهج البحث في جامعتي تشرين والبحرين.

❖ فلقد رأى صديقي «الهاشمي» أن تكون الافتتاحية مدخلاً لملف «ثقافات» الذي تقدمه المجلة لقرائها والذي تخصصه لشاعرٍ طالما بقي في الظل إلى أن جاء الكاتب «محمد الأسعد» فوضع شعره في منطقة الضوء.

◎- في «**البدوي الذي لم يرَ وجهه أحدٌ**» صورة الشرّ الذي غطّى براءةً أولى:

لعلكَ يوماً سمعتَ عن البدوي العجيبِ
الذي كتب اللهُ ألا يموتْ
وألا يرى وجهه أحدٌ
وجهه الأول المستدير البريء الذي غضّنتهُ
المهالكُ وافترسته الحروب وخطّتْ عليه
المآسي علاماتها)

قديمٌ هو الشر قدم الإنسان .. قناعةُ الحروب مرةً، والمآسي مرةً أخرى.. والمهالكُ والأوبئةُ والأعنّةُ والسجون. براءةُ الإنسان الأولى غَضَّنها الشرّ.. براءةٌ.. جنةٌ أولى خرج منها.. سقط منها، لا بالمعنى الديني إنما بالمعنى الدنيوي. ما الذي أطفأ وجه الكائن؟ كيف انطفأت براءته الأولى؟ متى كان السقوط ولماذا؟ أسئلةٌ تنطوي عليها القصيدة تاركةً أصداءها .. لا جوابٌ.

قديمٌ هو الشرُّ قدم الإنسان. إذاً أين تكمن البراءة الأولى؟ لستُ أدري، ولا الشاعر يقول. كلُّ ما يقوله إن الشرّ غضّن وجه الإنسان .. أنساه صورته الأولى.

على أن في الإنسان ما فيه من بذور طيبة. فيه ما يحمله على المعرفة.. فيه «امرؤ القيس» تائهاً.. و«المتنبي» طامحاً.. و«المعري» مفكراً.. وفيه أنه كان يُكرم الضيف.. يصغي إلى كلام النبي.. ويهدي قوافل العابرين. وما إن رأى الإنسانُ الدماء التي انفجرت، ورأى حروب السلالات والقوى العارية.. حتى بدأ بالتساؤل : من أين جاء الشرّ؟ لماذا الحروب ؟ وهل ثمة مخرجٌ من طاحونة الشر؟ هل يستطيع أن يتعرف ثانيةً على نفسه؟ أن يستعيد نفسه قبل أن تدخل في دوامة الشر؟ أسئلة وهواجس تستعر في البدوي ولكنها لا تُختزل فيه. فالبدوي هو الإنسان الذي يتساءل عن وجوده كإنسان..هو الإنسان الذي كان بريئاً فأدخله الشرُّ في دوامته .. هو الإنسان الذي يحاول الخروج من دوامة الشر، ولا ندري أيخرج منها؟ أم يبقى فيها يدور؟.

◎- في «**إنسان المدينة الحجرية**» صورة الإنسان الذي انفصل عن نفسه .. ترك الطبيعة، والتحق بالحجر.. هو يهلك شوقاً إلى الحياة من حيث إنه هو الذي ترك الحياة.. ترك الحياة في الخارج ..أخطأ الطريق .. فامتلأ قلبه بالوحشة والضياع. هل يظفر يوماً بما أضاع؟ هل يستعيد الحب الذي كان في قلبه؟ سؤالٌ يربط «**إنسان المدينة..**» بـ «**البدوي الذي لم يرَ وجهه أحد**». ثمة شيء أضاعه الإنسان .. براءته الأولى، والدفء الذي كان يعمر قلبه.

◎ - في «**القوة الطاردة المركزية**» جوابٌ عن القصيدتين السابقتين. الحب ليس مستحيلاً.. والجمال ليس خدعةً.. ولا ندى السحر خرافةٌ .. غير أن مرقص البشر يضجُّ بالعنف والعويل.

◎ - في «**أسطورة السائر في نومه**» سيرة هذا الكائن الشرير:

الكائن الذي تبثُّ كفُّهُ الصفراءْ
من حوله أشياءْ
ترعبهُ
أشياءَ
لا يمكن القبضُ عليها مرةً أخرى!؟
يعرفه الظلامْ
تعرفه برودة الليل وقد يكونْ
أي امرىءٍ ترونه يسير في الطريقْ

إنسانٌ يخفي ظاهرُه باطنه .. يحيا كما يحيا سواه .. شرُّه لا يظهر.. يحيا كالآخرين، ولكنه لا يحسُّ بالآخرين.. هو لا يرى الجمال.. لا يحسُّ بالبشر أو الشجر.. كائنٌ خاوٍ في داخله .. يجد الشرُّ مأواه في خوائه، ويستمد غذاءه من خلوّه.

◎ - في «**أغنية رعب هادىء**» وجوديةٌ عدميةٌ. فالسدُّ في وجه ما يمكن أن يأتي سدٌّ لا يمكن أن يقوم.

◎- ومن «**خلف الزجاج**» يرتسم اثنان؛ طفلٌ ورجلٌ أشيب. أبٌ يجهد نفسه للتواصل مع ابنه، ولكن جهده مهدور. لا الأول يفلح في التفاهم مع الآخر.. ولا الآخر يفهم الأول. قطيعةٌ بين الإنسان وأقرب الناس إليه.. ذاك هو الإنسان في وحدته الوجودية القاتلةِ.

◎- هكذا «**عندما يصبح عالمنا حكاية**» تكون مأساة الإنسان في وحدته مع مآسيه. تخرَّبتْ براءته الأولى .. فوجد نفسه وحيداً مع الشرّ. حاول العثور على حريته .. ولم يجدها.. فهل وجدها الشاعر؟

◎- في قصيدته «**عن الحرية**» اختار «البريكان» أن يكون نفسه .. أن يبقى نفسه..أن يحافظ على اختلافه .. ألا ينتمي إلى القطيع.. لأنه لا يبدل بحريته شيئاً :

جئتمْ بوجهٍ آخرٍ جديدْ
لي، متقنٍ حسب المقاييس المثاليةْ
شكراً لكم، لا أشتهي عيناً زجاجيةْ
فماً من المطاطْ
لا أبتغي إزالة الفَرْقِ، ولا أريدْ
سعادة التماثل الكاملْ
شكراً لكم، دعوه يبقى ذلك الفاصلْ
أليس عبداً في الصميم سيدُ العبيدْ؟

◎ - «**في الرياح التاريخية**» خلاصةٌ لموقفه التاريخي. بشرٌ يقتتلون. تقتتل إرادتٌ، ليمجّ التاريخ إرثه المصبوغ بالسواد والضياع :

أنا تخليتُ أمام الضباعْ
والوحش، عن سهمي
لا مجد للمجد، فخذْ يا ضياعْ
حقيقتي واسمي

◎ - «**في التمثال من آشور**» تنتصب صورة التمثال الذي يتملى المائة التاسعة في رعب. أتُراها عصارة العصور؟ تمثالٌ يقول الشاعر من خلاله ما يريد أن يقول.. تمثالٌ مقدسٌ لإلهٍ تَجرجر.. تكسَّرَ.. ارتحل.. ثم آلَ إلى متحف بعد أن عاين الكثير عبر مغامراته. تمثالٌ تكثفتْ في عينيه رؤية الشاعر للطقوس وللتاريخ.. رأى البشر يقدمون النذور.. يمارسون الطقوس لا من وجه حبٍ، بل من وجه رعب.. ورأى البشر يقتتلون.. رأى التاريخ دماً.. ورأى محركَ التاريخ شهوة قوةٍ وإرادة تحطيم.

◎- فليكنْ «**حارس الفنار**» الإنسانَ المنذور للموت. وليكنْ أن يكون الإنسان من المهد إلى اللحد سليل الكوارث والمآسي والحروب.

◎- فـ «**الهمُّ توأمكْ**».. قرينكَ الذي يصاحبك.. يحلُّ حيث تحلّ.. حَراكهُ على وقع خطاك.. وموعد موته «**هو بالضبط موعد موتكْ**».

◎- وفي «**القصيدة**».. خيارك الوحيد هو القفز من اليأس إلى المجهول.. خيارك الوحيد هو القفز إلى دوامات المحيط.. أتَبتلعكَ؟ ربما. أتجتازها؟ ربما. مصيركَ مفتوح.. فربما قضيتَ.. وربما انتحرتَ ..وربما تحولتَ .. وربما ..

◎- و«**من معقل المنسيين أغنيةُ حبٍّ**» تشقُّ قلب الظلام حاملةً للشاعر وجه «سلوى» المضيء. و«سلوى» هو لا يعرفها.. وهي لا وجود لها.. هي هذا الحلم الذي يهدهده.. هي نصفه الآخر الذي يسكن إليه.. يُخرجه من الحزن.. يعوضه عن البشاعة والوحشية في العالم.

◎- ويبقى وجه «**سلوى**» الوجه الأنثوي الوحيد الذي يشرق في عالم «البريكان» المظلم.. لا يشرق معه إلا وجهٌ آخر لا يسميه، وإنما يُمنّي نفسه بالمستقبل السعيد معه.. وجهٌ يطلع من «**هواجس عيسى بن أزرق في الطريق إلى الأشغال الشاقة**» ليبدد لوهلةٍ كثافة العتمة التي تملأ عالم الشاعر الذي يكفيه منه أن يكون

وعداً بالعناق، و إلا فوعدٌ بإخباره عما يكون قد آل إليه.

وتواصل العتمة حياتها.. ويواصل حياتَه الطريقُ الموحشُ الطويلُ:

ما أطول الطريقْ !

ما أبعد العالم ! ما أغربهُ كلَّهْ !

أعرفه، فهو طريقٌ موحشٌ سحيقْ

ولم تكدْ تبتدىء الرحلهْ

❖❖❖

ذاك هو الانعطاف الفكري الكبير الذي حمله «البريكان» إلى ذروة الشعر.. حمله وهو يحمل تحته فلسفةً لم تعدْ تهتم بالكون، وإنما بالإنسان، وبالصيغ التي يمارس فيها الإنسان وجوده. فالحياة والموت «**قصيدتان متوازيتان**».. دورتان متكاملتان .. الشعر تأملٌ فيهما.. تأملٌ في الوجود. ومهما أظلم العالم.. كان على الإنسان ألا يستسلم.. أن «**يبدأ من جديد**».

ذاك هو شعر «البريكان».. شعرٌ وجوديٌ يجتاحه الظلام .. وجوديٌّ.. تأملٌ في الوجود.. ظلامٌ لا تبزغ في كثافته الرهيبة غير نجمةٍ هنا. ونجمةٍ هناك .. نجمةٍ لا تكاد تضيء نفسها.. ولا تضيء في عالم الشاعر إلا الحلم.

أتلك هي الوجودية ؟ ألأنها المسكونةُ برعب النهاية تنتهي إلى التشاؤمية ؟

كان «سارتر» يجيب على ذلك بقوله: «**إن وجوديته متفائلةٌ، لكنها حازمةْ.. مثاليةٌ، لكنها محتجَّةْ.. عقلانيةٌ، لكنها نقديهْ**».

ذاك هو شعر «البريكان».. ولقد أفهم الآن لماذا فضَّله «السياب» على نفسه، ومن أي وجه. ولقد يذهب بي الأمر إلى أن صاحب «المطولات الأربع» لم ينجح في معانقة الهمِّ الوجودي للإنسان.. بل وقف عند حدود ملامسته. ويذهب بي الأمر إلى أن الواقع الإنساني الذي طمح إلى نقده وتصعيده لم يكن واقع الإنسان بقدر ما كان واقع «السياب».

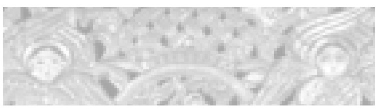
لغة «البريكان» لغةٌ عاريةْ .. لا تقول إلا ما تريد أن تقول. لغةٌ عاريةٌ لا تحفل بالبلاغة والمجاز .. ولا تؤلم نفسها لتنشقَّ عن صورة. لغةٌ لا تدعوك إلى أن تبحث عن صورةٍ هنا، أو صورةٍ هناك.. بل تدعوك إلى أن تستقبل القصيدة كلها كصورةٍ.. كرسمٍ يخلّفه أثرٌ.

القصيدة بهذا المعنى تعطي انطباعاً بالحكائية.. غير أنها ليست الحكائية الخاوية.. بل هي الحكاية «الأليغورية» التي تقدم الواقع بالتجريد، والتي وصفها «بودلير» بـ «**الشكل البدائي والأكثر طبيعيةً للشعر**».

❖❖❖

ولستُ وجودياً.. غير أني بإزاء شعرٍ يحمل «همّي».. ويدفع به إلى الشمس وردةً سوداءَ.

البحرين في ٢٠٠٤/١/١





في الثقافة العربية

في تفكيك الخطاب الثقافي العربي (الأنساق – المستويات)

إسماعيل نوري الربيعي *

الحدث الكبير يولد الأسئلة الكبرى:

بقي الخطاب العربي يعاني من إسار الظرفية التي تفرض سطوتها عليه بكل قوة، حيث تكريس السياسي وفرض الاشتغال وقسرها على المضامين، في ظل اقصاء غير مبرر لآليات الخطاب فيما مثل التاريخ الفكري المعين الرئيس الذي لا يمكن الإفلات من اساره، هذا على الرغم من التطلع الحثيث نحو قراءة الخطاب والعناية به. لكن الأشد لفتا في هذا المشهد يقوم على حالة التكريس التي تتوجه إليها بعض القراءات لاسيما الايدلوجية منها، والتي تحاول أن تحدد معالم الابتعاد والاقتراب من خلال إثبات وتقرير حالة الزج في التنافس بل والتنابز بين التيارات الأخرى. فيما تم إهمال الموّجهات الثقافية والاجتماعية والسياسية المرتبطة بالخطاب، حتى توسعت الثقة وصار النظر إليه يتم عن طريق وسائط معرفية أخري، كان لها الأثر المباشر في إقصاء العناية المباشرة[1] فيه، والتطلّع نحو موّجهات مختلفة. حتى غدت الأحوال تشير إلى حالة الخلط، فبدلاً من أن تكون العناية بالموجهات الكافية في داخل الخطاب، صار الاهتمام مكرّساً نحو موّجهات مرتبطة بأحد أطوار الخطاب، التي ظهرت أمام المهتم لتعزز حالة الاشتباك المعرفي وتعميق الهوّة، والتداخل الذي يجعل الأمر أشد عسراً وهضما[2].

في ظل هذه المحددات غاب البحث النقدي وصارت المسافة شديدة النأي عن الموضوعية وكل هذا كان نتيجة لقراءة الخطاب تحت هاجس الركود المفاهيمي وغياب الفهم العميق بآلياته، حيث الابتعاد عن فرز الفواصل الزمنية بين خطاب وآخر ولعل اللافت في الأمر أن الوعي بالخطاب كان يتم عبر تحديد معالم الولاءات ازاء خطاب صالح وآخر طالح، خطاب مقبول وآخر مرفوض، خطاب يستدعي حشد الإمكانات والبراهين والأدلّة لمواجهة خطاب آخر متهم بالرفض والتقاطع والتعارض وعبر هذا المكنون تمركزت الأيدلوجيا في لبّ الخطاب الذي غاب عنه التوجّه نحو الغور في آليات التفاعل العميق الذي يبرز مستوى الفكر[3] ومضامينه المعرفية داخل الاختلاف واللاتطابق في الميول والاتجاهات.

إن الخضوع لتاريخ الأفكار جعل الأمر يخضع بشكل شديد المباشرة لتقييمات اليقين واللايقين، في ظل التهميش لأهمية الفاعل الاجتماعي ودوره في تحقيق الشرعية والحضور عبر سلطة الخطاب

---

* كاتب عراقي مقيم في عمان.

وتمكينه من الوقوف على رأسماله الرمزي. فالحقل الخطابي يقود إلى إقرار حقيقة لا يمكن التغاضي عنها، يتمثل مكنونها في حالة التشابه القائم مع الحقول الأخرى إن كان في مستويات التوجه نحو فرض الحضور من خلال التمكين في مجال تعين السلطة وتثبيت معالم قواعدها الثقافية، والنظر إليها باعتبارها رمزاً للقيمة داخل النظام الثقافي. والاستناد إلى آلياتها باعتبارها وسيلة تبادل. ولعل معيار القيمة فيها، يكمن في فعاليتها داخل النطاق الذي تعمل فيه وعبر هذا المعيار يكون التداخل حاضرا في مفهوم سلطة الخطاب، لاقترابه الشديد من مفهوم السلطة الذي يمثل قاعدة السياسة والنظر إليه باعتباره وسيلة تبادل ورمزا للقيمة داخل النظام السياسي[٤].

ويبقي الملمح الأشد حضورا في هذه الآليات من التنافس، قوامه التطلع الحثيث نحو السيطرة والنزوع إلى فرض سطوتها والتمكن من تحقيق ثروتها ومعالم اقترابها من النتائج والمكتسبات إن كان في مجال تحقيق الصدارة أو السيطرة على تفصيلات التوّجه الثقافي ومحاولة الهيمنة علي تطلّعات المجتمع. إنها في واقع الأمر آلية من الاشتغال المتطلع بكل قوة نحو تثبيت الحضور ومحاولة الحصول على المكتسبات والتأثير والتفعيل ولا تختلف عن آلية أخري داخل الفعل الاجتماعي، إن كان على صعيد الثروة والاستراتيجيات والمواقع المؤثرة في توجيه المجتمع ويبقى الفاصل الموضوعي في كل هذا قوامه التعالي الإدراكي الذي يسند إليه قوام الخطاب الثقافي، الذي يبرز معالم الصراع الاجتماعي، بآلية شديدة الاختلاف عن سلطة التأثير التي تمارسها السياسة على سبيل المثال أو الاقتصاد أو الحكم هذا باعتبار أن الحراك القائم فيها يقوم على مستويات التحليل الداخلي المسند إلى سمة التواصل[٥] الذي تحفزه النصوص باعتبار تعين انتمائها إلى التشكيلة الخطابية التي تمثلها. مع أهمية النأي عن المضامين وضرورة الفرز في ارتباط الخطاب بنظامه النسقي إن كان كلّيا أم فرعيًا.

من الأهمية بمكان الإشارة هنا إلى أن أهمية الخطاب لا تكمن في فرز احتواء الخطاب واستيعابه لمضمون الصراع الاجتماعي. إن رؤية كهذه قد عفا عليها الزمان وباتت من بقايا عهد ولى ومضى. بل أن المنهجيات الجديدة غدت تؤصّل لأهمية اعتبار الخطاب في صميم لحمة الحراك الاجتماعي عبر التمثيل الأصيل والواقعي الذي تجسدّه النصوص ومدى ارتباطها بآليات الفعل والتواصل الاجتماعي[٦] وعلى هذا يغيب مفهوم البنية الفوقية الذي طالما ارتبط بمفهوم الخطاب.

تبتدي مظاهر الزمانية على معالم الخطاب بشكل شديد الوضوح، لاسيما في مجال فرز التنويعات الخطابية، الأشد قربا منّا ولعل اللافت في الأمر أن الخطاب الذي كان ينشر فعله وسطوته وتأثره، سرعان ما يتحول إلى تراث مركون يثير في أحسن الأحوال الشفقة والتبرّم والإهمال بل أن النصوص القريبة والتي كانت بمثابة الرأسمال الرمزي للثقافة صارت اليوم وكأنها بقايا ركام منثور يفتقر وجودها إلى التأثير الفعلي وهذا ما يكشف عنه بجلاء حالة التلّقي الناجمة عن قراءة مباشرة للنصوص الأيديولوجية التي كانت تفرض سطوتها وهيمنتها إلى واقع شديد القرب زمانيا. بل أن شروط تحرير الخطاب المباشر، إنما كانت تخضع شروط حضوره وانتشاره وتوزيعه وتدبيجه، عبر معالم الخضوع لهذه المقايسات.

أنماط الخطاب العربي بأشكاله الكلّي: «الخطاب العربي المعاصر» والفرعي «الخطاب العراقي المعاصر» يكشف عن حالة القلق الداخلي في طبيعة التلّقي، والتي لم تعد متوقفة عند المضمون، بل أن قيمة التواصلي الاجتماعي صار يفرض حضوره بكثافة شديدة الألفات وإلا كيف هو موقف العرب اليوم من خطاب التحرر والثروة والإصلاح والقومية العربية والتقديسية والاشتراكية والوطنية ورومانسية الشهادة أين ملامح الاصطدام وخط الشروع في تدبيج مقولات الاستسلام

والمهادنة والمصالحة والرجعية والعمالة والتآمر والخضوع لإرادة الأجنبي كيف هي ملامح الانتهازية والوصولية والابتزاز السياسي، وكم هو حجم الاستجابات والتلقي وتكريس مقولات الآخر في صلب مقولات الخطاب العربي المعاصر. وكم هو الزخم الذي تدبره الوضع الاجتماعي في رسم ملامح وتشكيل صورة المثقف النهضوي ومن بعده الثوري. وما هو موقع المثقف المعاصر الذي وجد نفسه في لجّة من الطروحات المنادية بنهاية التاريخ وصراع الحضارات[7] وسقوط الأيديولوجيا.

أي وطأة تلك التي يعيش تحت ثقلها الجيل الجديد، وهو يطالع كمّ المقولات المتداخلة حول رجعية نوري السعيد ووطنيته، وثوريه عبد الكريم قاسم وحماقته، وديمقراطية النظام الملكي ورجعيته، وإنجازات النظام الجمهوري واستبداده وطغيانه. وماذا سيقول الجيل الجديد عن نمطية مصطفى جواد عالم اللغة الجليل، وانطباعية علي جواد الطاهر النقدية وتاريخوية جواد علي في مفصله الجليل عن العرب قبل الإسلام. كيف هو الموقف والذائقة من شاعرية جيل التحديث في القصيدة العربية حيث التفعيلة وروادها المؤسسون؛ السياب ونازك والبياتي وبلند الحيدري. وأي موقع يحتله الجواهري العظيم في نفوسهم، وأين يصفون إبراهيم احمد السيد وذنون أيوب وعبد الملك نوري وغائب طعمه فرمان وفؤاد التكراب وكيف سيتذوقون الأعمال التشكيلية لاسماعيل الشيخلى وعبد القادر رسام وعطا صبري وجواد سليم وفائق حسن وخالد الرحال. وبأي أذن سيستمعون لمحمد القبالجي وناظم الغزالي ويوسف عمر وداخل حسن وحضيري أبو عزيز في أي خانة سيضعون حقي الشبلي وإبراهيم جلال وسامي عبد الحميد وجعفر السعدي وقاسم محمد ووجيه عبد الغني، وجهودهم المسرحية. وبأي ذائقة سيطالع العراقي معمار مدينته وهندسة شوارعه.

من هذه الأسئلة وكثير غيرها يبدأ الغور في ثنايا الخطاب العراقي المعاصر الذي يحتاج اليوم، كما لم يحتج له من قبل إلى قراءة فاعلة حقيقية، قوامها الوقوف الدقيق على الصياغات المنظمة للقضايا، والتفاعل مع الحاضر بمفاهيم قوامها الواقعية وذر الارتباط غير المسوّغ بتراكمات الماضي وآثاره وبقاياه، إنها الدعوة الصحيحة إلى تفكيك الخطاب ونزع هذه الأحمال الثقال من بقايا المساجلات والمنافحات والاتهامات. مع أهمية الوقوف على حالة الفرز وسط التنوع والاختلاف الذي يتشكل داخل لحمة الخطاب وسداه المعرفية. من خلال تحديد ملامح المراحل وتمايزاتها، وملامح الهيمنة لمرحلة خطابية على غيرها انطلاقاً من رصد ملامح الثقافة ومآلها، ومدى ارتباطها بحركة التاريخ والتحوّلات القائمة عنده والتي توّضح معالم المستويات المختلفة فيه.

إن قراءة من هذا النوع تستدعي العناية بالمفاهيم والاشتغال المنهجي حيث التطلّع نحو تعميق الرؤية النقدية والخروج من إسار الخضوع للجاهزية الأيديولوجية ومصادرة الرأي الآخر، كحق وازع الإخضاع وتثبيت خطوط الصح والخطأ. في حين أن الدرس الحديث يتوجه نحو النهل من معين العلم الحديث وتركيز ملامح الوعي فيه من خلال تنوع القراءات والتطبيقات المنهجية عليه. حيث البحث الجاد في السلطة والمرجعيات التي يتحصّل عليها الخطاب والتطلع الحثيث نحو القراءة الدقيقة المتفحصة التي توجّه عنايتها نحو قراءة الظواهر الدقيقة المتماهية في لحمة الظاهرة الأوسع التي تلفت الانتباه بشكل دائم. من هنا تكون التعددية مسارا شديد الوضوح والتفعيل نحو منطق التماهي مع المشكلات الحقيقية القائمة في داخل المجتمع، وليس المجلوبة بحساب الموضة[8] أو انتشار الموديل الثقافي. إنها النظرة الباحثة المحللة والمتخصصة من الزوايا المختلفة والمتعددة للظاهرة، والإتاحة الواسعة من الفرض والفرضيات والتخمينات وإتاحة مهنه الاختيار لانطلاق الأفكار والآراء بعيداً عن سلطة القهر والقسر

والفرض التي استمدت شرعيتها ومرجليتها من الكمون والثبات والاستقرار الأقرب إلى الركود. إنه الرفض لكل معالم الاكتمال المعرفي والاحتكار الثقافي الذي تشرنق تحت ظل زعامة ثقافية واحدة لا تقبل سوى أن تكون الحقيقة الواحدة، التي تراها هي من زاويتها فقط، الأجدر بالحضور والتداول والاستهلاك.

الحادثات تترى واللوك لا ينقطع:

من أي زاوية يتم النظر إلى مجمل النوازل والأحداث التي تمر على هذا التشّكل الحديث الذي يدعونه تاريخ العراق. لماذا تتصدر المشهد الحالي تكرار مقولات ما بين: أن أول ملك إله ظهر في تلك الأرض كناية عن تأصّل الطغيان، أو أن هذه البلاد مبتلاة بالحوائج والبلايا والرزايا، حتى بات الاستشهاد ببيت شعر السياب «ما مر عام والعراق ليس فيه جوع» إلى حد الإحلال والاستهلاك السلبي. بأي وعي وذهنية يتحرك فيه تاريخ العراق وبأي تمثّل تم كتابته وتحريره. هذا إذا ما أغفلنا الحقيقة المرعبة والمقلقة، والمتمثلة بإعادة كتابة التاريخ، التي أغوت الاتجاهات والتيارات، وصلت من هذا الميدان، حلقة مران وتجريب وأداة للتقرير والتسجيل وليّ عنق التصوّرات عبر مّوجهات معدّة لايمكن الحياد عنها.

بأي وعي تم ابتناء التصوّر حول الحادث الاجتماعي والثقافي والسياسي، وكيف يتم للحدث أن يحضر في الواقع باعتباره بنية شديدة الرسوخ والاكتفاء في حين أن الوعي بالحادثة يكون له الحضور الأشد والأمضى والأهم علي صعيد التفاعل والهضم والاّ كيف يمكن تفسير قيام النظام الجمهوري في العراق، واشتداد ملمح التصادم بين القوي السياسية الذي بلغ من المباشرة والقسوة، ما لم يشهده العهد الملكي الذي طالما كيلت له التهم باضطهاد القوى الوطنية والتنكيل بها. ولماذا بقيت السلطة تمثل الغاية والأمل المنشود لجميع الاتجاهات السياسية، التي رفعت من الوطنية شعاراً وأداة ترويج، حتى ليكون السؤال ألا يمكن للوطنية أن تحضر إلاّ من خلال السلطة. ولماذا هذا الوعي المجتزأ بمفهوم السلطة وكأنها وحدة التبادل والقيمة داخل حقل بعينه، هو السياسي تحديدا أين هو الإحساس بالمواطنة، بالانتماء، بالتضحية، بالإنجاز، بالتقدم، بالحرية، بالديمقراطية؟

لعل من المفيد هنا الإشارة إلى أن الوعي بالحادثة يكون له الحضور الأوفق من الحادثة عينها. فالأمر لا يرتبط بتوجّه ما نحو تطبيق شعار وتدبيج فرضياته علي صعيد الواقع. بل إن الأثر الذي يحدثه هذا الحادث في الوعي الجمعي، يكون له الأثر الأهم في تدبيج التمثلاّت. وعبر هذا المكنون يبرز الوعي العميق الذي شكل معالم القدرات الذهنية في تفسير الحادثة.

فنحن على سبيل المثال ننادي بالديمقراطية والحرية وحقوق الإنسان وحق الاختلاف، حتى إننا نلوك مقولة «الاختلاف في الرأي لا يفسد للود قضية». ولكن بتصورات وتمثلات القبلية المنبعثة من عمق تراث الغنيمة والكرّ والفر والانقسام إلى بطون وأفراد وعشائر. إنه مخيال البداوة الذي يظل جاثماً علي العقول ليحضر في نزعات طائفية مرّة وأخوانية في أخرى، وانتماء للجغرافية الصغيرة في مّرات كثيرة.

يحيل الخطاب إلى موضوعية اللغة، ولكن أية لغة؟ هل هي القاموس والمفردات والكلمات، أم ما تزخر به من أفعال تواصلية، بحسب الرؤية النظرية التي وضع أسسها الفيلسوف الألماني يورغن هابرماز حول نظرية الفعل التواصلي وطريقة الوعي بالبني اللغوية التي تشكل منظومة البديهيات التي يتكيّف في ظلها الوعي الجمعي للمجموعة الاجتماعية. حيث التمثّلات لطبيعة الوعي والعلاقة مع المحيط المعاش وبالتالي ترسيم معالم القدرة على الاستدلال. لكن هذه التمثلات سرعان ما تتحول إلى معيقات بوجه الاستدلال ذاته، بحكم الرسوخ واعتياد الاستهلاك حتى لتغدو جزءا صحيحاً من مكونات البني العميقة للغة. وهكذا تبرز أهمية التفكير الجدّي بتجديد الوعي باللغة لا عن طريق توجيه النقد إلى قواعدها الصورية، بقدر ما يكون الحفز نحو اسكتناه معالم الوعي[٩] في تلك

العلاقات التي تفرزها اللغة، من حيث كونها، نتاجاً إنسانياً قابلاً للنمو والتطور واستيعاب ملامح التحولات والتغيرات. مع أهمية التطلع إلى تجديد روح الاستدلال من خلال الخروج من إسار آليات التفسير السابقة، والعمل على تكثيف السؤل في الحادثات وطريقة الوعي بالماضي وكيفية التطلّع إلى المستقبل.

هل يمكن الخلاص من المواقف المستبقة والأحكام الجاهزة. وما هو مستوى النظر الذي يمكن من خلاله أن ينظر المتابع والمهتم نحو الظواهر يفيدنا الدرس الموضوعي إلى أهمية التساوي في القيمة، إذا كان التطلع نحو دراسة الآراء والاجتهادات، أي أهمية الانصراف عن العواقب والمخلفات التي تتركها تلك المواقف على صعيد الواقع وأهمية الخضوع إلي التقييم الموضوعي للظواهر والتزام جانب الحياد. لكن الحياد هذا وعلى الرغم من القول به يكون بمثابة الوهم الذي يطبع عملية التفكير. هذا بحساب أن أي عملية اشتغال لابد أن تنطوي على معطى رؤيوي يكون بمثابة التكريس للانضواء في تصوّر فكري معين.

بقي الفكر العربي يراوح في مسألة التعامل مع الثنائيات الجاهزة التي تحدد مرجعيات الأفكار والمفاهيم ومدى انضوائها لهذا الطرف أو ذاك. حتى أن المفاهيم ذاتها غدت بمثابة ملك صرف لهذا الطرف من دون الآخرين فالاشتراكية على سبيل المثال غدت حكرا على الأحزاب الماركسية، وحقلاً شديد الخصوصية لايمكن الاقتراب منه، حتى أن إحدى شعارات المرحلة كانت تؤكد على أن «الاشتراكية هي حكر لاتجاه سياسي بعينه» وعد هذا المضمون غدت التقدمية والتحرر والإنسانية رديفاً لهذا الاتجاه، وبالمقابل كانت خطوات التيارات السياسية الأخرى، تتطلع بكل ما أوتيت من قوة نحو توطيد مفرداتها الخاصة بها، وليس جهازها الاصطلاحي الخاص. حتى أن لوثة من «كراريس الرونيو» كانت قد شهدتها اغلب العواصم العربية، متضمنة تعريفات جاهزة لابرز المصطلحات السياسية العربية، متضمنة تعريفات جاهزة لأبرز المصطلحات السياسية المعرّبة، مقتبسة عن القواميس الذائعة الصيت مع قليل من التصرّف.

تمثّل الاستغراق الأيديولوجي في مكنون الواقع الفكري العربي، حتى لم تعد من منسمه للتعبير عن أي قضية من دون الخضوع لهذا المحدد الصارم، حتى تداخلت واختلطت أوراق التفاعل المنهجي في إشكاليات طرح القضايا. وبات الجميع يتنادي بأهمية الفروض من الموضوعية من دون الوعي بمكنونها الحقيقي. حيث أهمية الانفتاح على المناهج والفرضيات والمفاهيم، لتأسيس رؤى جديدة يتم من خلالها التفاعل مع الموضوع بعيداً عن المعرفة الجاهزة والتي تصورها التضمينات والفرضيات المسبقة. الموضوعية هنا قوامها جعل كل شيء خاضع للدرس التحليلي. فلا يوجد شيء أعلى مقامًا من التحليل والتنقيب. أما المساجلات والخوض في الجدل المباشر فإنه لا ينتج سوى قوالب جديدة ولكن تحت ذات المضمون.

في ظل التحولات السياسية التي شهدها العالم، غدا الحديث عن الأيديولوجية وكأنها الشر المسيطر الذي يجب الخلاص منه، والقضاء عليه. وفي هذا العصاب المقيم تم التغافل عن الوظيفة الرئيسة التي تضطلع بها الأيديولوجيا في فرز المعطيات وتوجيهها نحو رصد الظواهر الاجتماعية والثقافية والسياسية وبلورة الاتجاهات العلمية فيها من أجل التطلع نحو مضمون التقدم والتطور بالمجتمعات، وتعميق رؤية الوعي من خلال كشف الحجب والاستناد إلى الشفافية في تدبيج معالجات الواقع والنهوض به[10]. وترسيخ مضمون الإتمام عبر تكريس جميع الوسائل المتاحة من أجل تأسيس رؤية واضحة وعميقة لمسار العمل المتطلع نحو فدية الأهداف الكبرى. بالمقابل نجد أن التفكير الموضوعي يسعى جاهداً نحو تدبيج ملامح المكنونات الأيديولوجية وتوجيه رؤاها نحو ترسيمات تتعلق بعموم القضايا الإنسانية من خلال التركيز على الملامح الذهنية والعقلية.

شعرة رقيقة تفصل بين الأيديولوجية والموضوعية، فاصلة تغيب فجأة عندما يتم تجييش الفكر وإخضاعه

للسياسي من دون ترو، لتتحول الأيديولوجية إلي أدلجة شديدة القتامة، بالغة السكونية. ولا يقل الأمر حدّة وخطورة عندما يُصار إلى تحويل كل شيء تحت مقولات التحليل الموضوعي والتطلّع إلى تحييد الطاقات والإمكانات إزاء المواقف الكبرى، تحت لافتة العلمية والاستكانة للتحديات والاستغراق في لحظات التفكير السلبي وجعله الأداة والوسيلة لإفراغ محتوى التفاعل مع الواقع. ولعل الموقف الآتي، الذي جاء في أعقاب أحداث الحادي عشر من سبتمبر يكشف بجلاء عن عمق هذه الأزمة التي ألقت بظلالها على واقع الخطاب العربي المعاصر، الذي وجد نفسه مفرغاً من أية أيديولوجية أو نظرة موضوعية متجذرة وأصيلة تتمكن من تحليل الوقائع، أو التفاعل الحقيقي مع موضوع الإرهاب الذي بات بمثابة اللعنة والكابوس المقيم علي واقع التصورات والذهنية العربية[11]، التي فرّغت فيها جميع المثالب والاتهامات من دون انقطاع

حضرت منظومة التأثر والتأثير في التفكير العربي، بشكل شديد الإلفات حتى تعالت الدعوات نحو حوار الحضارات، بشكل ملؤه التبرير ومحاولة إقناع الآخر بمقولات مكرورة جاهزة كأنها اللافتات والشعارات القديمة التي كانت ترفعها الأنظمة الأيديولوجية في فترة الحرب الباردة. وعبر هذا المنظور تبرز حالة التمثلّ للتراث الفكري الذي تسرّب في عمق الذهنية العربية، والتي لم تجد من وسائل الدفاع العلمي، سوى المقولات التي تعرفها واعتاشت عليها لتدبيج مقولاتها وتقديم تصوراتها وتنظيم رؤاها، باعتبارها آليات دفاع شرعية إزاء الهجوم الذي يمارسه الآخر عليهم.

في ظل الابتسار والفهم المحدود لآليات الاشتغال المنهجي، تم تغيب مستويات أساسية في مجال التحليل العلمي للموضوعات. حتى ضاع النقد المعرفي والذي تتماثل فيه مكوّنات التحقق من مستوى المعرفة المتحصلة لنا، في منظومة الذات. بعبارة أخري إمكانية اختياركمّ المعرفة الموجود لدينا حول الظاهرة.

والواقع أن ممارسة النقد المنهجي على ما نملك من وعي إزاء موضوع الإرهاب على سبيل المثال يكشف لنا عن طبيعة الهوة التي تفضل عن مستوي وعينا نحن بالمضامين والمفهوم التي تتلبس هذا الموضوع، وطبيعة الوعي بذات الموضوع. وبنيات الكشف التحليلي الذي يقود إلى مزيد من الكشف والتوضيح للموضوع باعتبار التركيز على المنهجية والتحقق من المفاهيم، وإتاحة الفرصة للنظر إلى الموضوع من زوايا مختلفة والبحث في المستويات العميقة من التفكير. تتبدى أمامنا حالة التخبط التي يعيشها المثقف العربي، والجهاز الرسمي الإعلامي المنشغل بكرنفال الشعارات وتقديم المقولات المفرّغة من المحتوى الحقيقي والفاعل.

بقيت الممارسات التحليلية تعاني من النقص والخلل الفاضح في توظيفها، حتى طغى على الممارسة النقدية سمات الاستبدال الأيديولوجي ومحاولات السجال وطغيان المنطق الواحد على البنية المعرفية. فيما تبلدّت آلية الكشف في مساحة التثبيت والإقرار للحقائق ورفض جميع المقولات السابقة ولفظها والنظر إليها وكأنها بقايا ركام فائض عن الحاجة. وهكذا تتبدى الأحوال ومنطق الكشف عن المواقف المتداخلة بين الأطراف المتعارضة. طرف أول يعمل على تثبيت كل شيء له ولصالحه ولتراثه المقيم الذي لا يقبل التقاطع أو التعارض، بل انه يقدّم مقولاته بإطلاق شديد الإرباك، حيث الإدعاء بالاكتمال والادعاء الصارم والأكيد بأن الباطل لا يأتي من بين يديه وطرف ثان منشغل حدّ الاستغراق بتعداد مثالب الأول ونقائضه ونقاط ضعفه وهلهلته من دون تقديم البديل الموضوعي المستند القراءة الواعية والحصافة المنهجية[12]، وتوضيح الاستراتيجيات والتراتبيات المنهجية من أجل الوقوف على حلقات التواصل الخطابي الأشد قُرباً من توجهات الفاعلين الاجتماعيين، والتطلّع نحو الكشف عن الآمال والرؤى والتصورات التي تمثلّ مجمل القضايا الأساسية التي تميزّ حركة المجتمع وتوجّهاته ■

المصادر

١ د. إسماعيل نوري الربيعي، العرب والاستعمار، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ٢٠٠٠، ص ١٧٢.

٢ وجيه كوثراني، التاريخ ومدارسه في الغرب وعند العرب، الأحوال والأزمنة للطباعة، بيروت ٢٠٠١، ج١ ص١٧٨.

٣ عبدالله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٧، ج١ ص ١٨٢.

٤ عبدالله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٧، ص١٤٧

٥ د. سمير أمين، نحو نظرية للثقافة، معهد الإنماء العربي، بيروت ١٩٨٩، ص١٤٧

٦ عبدالله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٧، ج٢ ص٢٨٧.

٧ د. إسماعيل نوري الربيعي، العرب والمستقبل، دار الحامد، عمان ٢٠٠٢، ص٦١.

٨ د. الزواوي بغورة، ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت ٢٠٠١،ص٢٨.

٩ د. اسماعيل نوري الربيعي، مفهوم التاريخ عند العرب، مركز الجهاد الليبي، طرابلس ٢٠٠٠، ص ١٥٨.

١٠ السيد ولد أباه، التاريخ والحقيقة لدى ميشال فوكو، دار المنتخب العربي، بيروت ١٩٩٤، ص ١١٤.

١١ د. اسماعيل نوري الربيعي، التاريخ والهوية، دار الحامد، عمان ٢٠٠٢، ص ٨٢.

١٢ عبدالله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٩، ص٧٧.

التعدد النحوي

بين القراءة الدلالية والنسبية اللغوية

منذر عياشي *

● تمهيد:

هل تعد ولادة المعرفة استجابة لظروف اجتماعية، أم تعد استجابة لظروف معرفية تخلقها المعرفة ذاتها؟ ولكن هل تنفصل الظروف المعرفية عن الظروف الاجتماعية؟ ما هي الظروف المعرفية؟ ثم هل تعني الظروف الاجتماعية شيئاً غير موضوعيتها وشروطها كالإيديولوجيا مثلاً؟ أم ثمة خلط يغطي على هذا وذاك؟ وهل هو خلط فقط، أم هو أيضاً محاولة للهيمنة؟

هذه أسئلة يمكن أن تطرح في علم اجتماع المعرفة، ولكن يمكن أن تطرح كذلك في إطار اللسانيات الاجتماعية. فطرحها، قد يحول جملة الملاحظات إلى حقائق علمية. وإننا لنرى، والحال كذلك، أن الأسئلة حين تكف عن الإتيان بأجوبة معلبة، وجاهزة، ومسبقة الصنع، فإنها تساهم إيجابياً في تكوين عقل معماري كما تساهم في تكوين مناخات خلاقة للمعرفة والعمل العلمي بآن معاً.

ولتفكيك الأطروحة القائمة في هذه الأسئلة، ومعرفة الهاجس الدافع إليها، يجب أن نبدأ بالأطروحة نفسها، فنستخلصها، ثم ننظر فيها. والأطروحة هنا، تتراوح بين شاطئين: الأول، ويتم فيه تنظيم العلاقة بين المعرفة بوصفها ناتجاً لصراع طبقي والإيديولوجيا بوصفها مديرة لهذا الصراع. الثاني، ويتم فيه تنظيم العلاقة بين المعرفة لذاتها والمجتمع بوصفه إطاراً لها.

ولقد يبدو لنا أن الشاطئ الثاني لطرح المعرفة يقصي الفكر من مجال رؤيته، بينما هو يعد ركناً مؤسساً في شاطئ الطرح الأول. ولقد نرى أن صراعاً خفياً بين منهجين يقوم من خلف هاتين الأطروحتين. هذا الصراع هو بين الإيديولوجيا والمعرفة. فالإيديولوجيا تريد، حين تحيل الأمر إلى المجتمع وظروفه، أن تعطى للقوى الاجتماعية المتصارعة إمكان إنتاج المعرفة. في حين أن المعرفة ذاتها تحاول، في الرؤية الثانية، أن تكون مستقلة إلا من شروطها الخاصة والموضوعية. ويمكننا أن نتكلم، والحال

* ناقد من سوريا ، استاذ اللسانيات بجامعة البحرين.

كذلك، في الحالة الأولى عن الإيديولوجيا والصراع في إنتاج المعرفة، كما يمكننا في الحالة الثانية، أن نتكلم عن المجتمع والمعرفة، من غير صراع، في إنتاج المعرفة. وإننا إذ نقول هذا، فإننا نكون قد فككنا، في الأطروحة الأولى، الأسَّ الإيديولوجي الذي تستند إليه في نشوئها، كما أننا نكون قد فككنا، مع الأطروحة الثانية، الأسَّ الاجتماعي والمعرفي في إنتاج المعرفة.

ولقد يمكننا، عبر هذا النظر، أن نعيد ترتيب المقولات على النحو التالي:

١. تنشأ المعرفة، من منظور الإيديولوجيا، من صراع القوى الاجتماعية. فهي الوحيدة التي تستطيع أن تقرأ الواقع، وأن تقيم علماً يستند إلى هذا الواقع.

٢. تنشأ المعرفة من توافق المجتمع والمعرفة على إنتاج المعرفة، ويتم إنجاز هذا التوافق على ثلاث مراحل: الأولى، ويتحول فيها الواقع إلى وقائع. الثانية، وتقرأ فيها هذه الوقائع. وأما الثالثة، فهي مرحلة التركيب، وفيها يستند العلم إلى القراءة وليس إلى الوقائع.

ولعل لكل منظور وجاهته. فالتباين بين المنظورين يرسم ليس فقط تباينات المنهج والإجراء، ولكنه يسمح لنا بتنبؤ اختلاف النتائج والأهداف أيضاً.

وأما ما سنقف عليه هنا، فهو المنظور الثاني، وسندع النظر في الإيديولوجيا ونشوء المعرفة إلى بحث قادم. وأما مبررات موقفنا هذا، فتأتي من كون المنظور الثاني ينفتح على التعددية، ويقرأ بها المادة العلمية وعلى ضوئها. وإن هذا لما يتفق مع طبيعة الموضوع الذي نعالجه من جهة، والحدود التي ترسمها المعارف المتضمنة فيه، من جهة أخرى. ألا وإننا في المنهج الذي اتخذناه لأنفسنا في اللسانيات الاجتماعية، قد ارتضينا أن نقرأ الواقع اللغوي بغية تحويله إلى وقائع نحوية نقرأ فيها التعدد ما أوتينا إلى ذلك سبيلاً. ولذا، فقد رأينا أن نقف على مفهوم التعدد النحوي بوصفه مفهوماً منتجاً لمعرفة تعددية ونسبية أولاً، وبوصفه ثانياً مفهوماً يقتضي، على الصعيد الاجتماعي وتبعاً للتأويل الذي يجرى له، الالتزام بسلوك اجتماعي معين. وأما بالنسبة إلى التحديد المفهومي للتعدد النحوي فنقول يعد التعدد النحوي نتاجاً لأمرين. الأول، لأنه يقوم على «القراءة دلالة». الثاني، لأنه يستند إلى «النسبية اللغوية». ولما كان ذلك كذلك، فقد رأينا أن نقف على المفهومين قبل أن نلج إلى أمثلة نحاورها ونستنطقها.

١. القراءة الدلالية

● **المفهوم:**

القراءة الدلالية هي تلك القراءة التي ينفتح فيها التأويل على تعدد المعاني بتعدد الممكنات النحوية التي ينتظم بها الكلام، موضوع القراءة، جملة أو نصاً. ويجب أن نعلم أن هذه القراءة لا تأتي من لبس في الكلام فقط وعلى نحو مخصوص، ولكنها تأتي من ممكنات توليدية يقوم عليها الكلام في أصل بنائه. وبذا تصير القراءة الدلالية، والحال كذلك، كلاماً على كلام أو نصاً على نص.

ولو أردنا أن نسير خطوة أكثر وأعمق في هذا المفهوم وحوله، بغية الوصول إلى نتيجة أخرى، لقلنا إن الكلام لا يعد بعد إنجازه نصاً منتهياً أو بنية مغلقة، وإنما يعد نصاً في الصيرورة قائماً وبنية مفتوحة، وإنه أكثر ما يكون شبهاً بشيء فبالرحم. ومن هنا، فهو يبني نموذجه ثم يلغيه، ثم يبني نموذجه ثم يلغيه، ثم يبني نموذجه ثم يلغيه، ثم يعيده من بعد خلق خلقاً آخر.

ولقد يستطيع المرء، مع هذه الخطوة أن يرى في هذا الرحم اللغوي، الذي هو الكلام، بعد انتهاء المؤلف منه، ما لا حصر له من المنتجات الكلامية أو النصية التي يلد السابق منها اللاحق، ثم يعود اللاحق بنموذجه ليلغي السابق ويلد لاحقاً له يأخذ مكانه، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية. وبهذا لا تكف القراءة الدلالية تعدداً لأن الكلام لا يكف بنفسه عن نفسه تولداً.

٢. النسبية اللغوية

● **المفهوم:**

ما دام النحو هو جملة القوانين التي يضعها المجتمع ويتواطؤ عليها لتمثيل الظواهر الكلامية وإنتاجها، فهو إنساني في نسبه، واجتماعي في انتمائه. ولكن إذا تأملنا، فسنجد أنه في الوقت نفسه، وهذا هو مقصد كلامنا في هذه الفقرة، نسبي في كينونته وخلقه، ونسبي في تمثيله وإنتاجه. أما كيف يكون هو كذلك، فلأن الإنسان، مبدع النحو وموجده، يخلق الأشياء على مثاله ولا يقوى على خلقها فوق مثاله. ولذا، فهو يعيش في الزمان والمكان ويتغير فيهما، وكذا أشياء الفكر العالية والمجردة التي يبدعها، كالنحو، والقوانين، والأنظمة هي مثله خلقاً، وإنها لتعيش في الزمان والمكان وتتغير فيهما.

ثم إن الزمان والمكان مفهومان نسبيان أيضاً، ولذا فهما لا يصلحان لقياس المطلق، وإنما، بسبب كونهما نسبيين، يصلحان لقياس الزائل وليس الباقي، وقياس البائد وليس الدائم. ولقد يعني هذا إذن أن الإنسان الذي يقيسه الزمان والمكان، نسبي في خلقه هو بالذات، ونسبي في إبداعه للأشياء، ولذا كان لا يقوى على خلق المطلق لا في نفسه ولا فيما يبدع. ولقد كانت الأشياء التي يبدعها، بسبب كونه هكذا، خلقاً نسبياً. فهي متغيرة في الزمان والمكان. والنحو إن هو إلا من جملة الخلق. ولما كان كذلك، فإنه لا يملك جوهراً ثابتاً ومطلقاً يعلو به فوق الزمان والمكان. ولذا، فهو يماثل في نسبيته نسبية مبدعه وواضعه.

ولقد نعلم أن لكل نسبي ممكناته واحتمالاته. والنحو من هذا الضرب. ولا أدل على ذلك من كونه يملك أن يتجلى في صور عديدة، على سبيل الممكن والمحتمل، في حين أن الظاهرة الكلامية التي يمثلها، ويتعدد بسببها تأويلاً، فواحدة. وبقول آخر، تستطيع الظاهرة الكلامية الواحدة أن تتعدد جملاً وحضوراً لأن النحو الذي ينتجها إنما يقوم على الممكن خلقاً وعلى المحتمل جبلة. ولذا، فإنه يمكن القول، بعد هذا الذي تقدم، إن كل نصوص الثقافة في العربية وفي غيرها، إنما تقوم دلالة على الممكن نحواً وعلى المحتمل تركيباً. ولقد يعني هذا أمرين:

● **الأول:**

آ- أن الثقافة قادرة على امتلاك ديمومتها. وإن هذا ليكون لأن المحتمل يأتي بمحتمل مثله، ولأن الممكن يأتي بممكن مثله على الدوام. ولقد يعطي هذا للثقافة دينامية بها تصير إلى استمرارها، فلا هي تزول بسبب من نسبيتها، ولا هي تبيد لأنها تتوالد بالممكن والمحتمل إلى ما لا نهاية.

ب- وهو يعني أن التعددية هي الناتج النهائي والحتمي لكل نص، سواء أراد ذلك مؤلفه أم لم يرد. ولقد أثارت هذه النقطة في تراث الإسلام الديني جدلاً كبيراً، وإنه لمن أجلها وضعت كتب تدور على مقاصد الشريعة، وكان على رأس المشتغلين بهذا الأمر الإمام الشاطبي، فإذا تجاوزنا، فيما نحن فيه،مقاصد الشريعة بحثاً عن أسباب هذه التعددية، فسنجد أن ذلك يكون، هنا أيضا، لأن الممكن والمحتمل يضعان النصوص فيما يصير ويتخلق في كل زمان ومكان، وليس فيما صار وتخلق وثبت في زمن معين ومكان مخصوص.

● **الثاني:**

آ- ويعني أن النحو جهاز بنيوي ثابت في الآنية وليس في المطلق. ومعنى أنه جهاز بنيوي، أي أنه يتكون من عناصر هي الكلمات، وعلاقات بين هذه العناصر أو الكلمات.

وجدير بالذكر أن العلاقة تعني الروابط التي تجعل كلاً من الإسناد الصوتي (هو الذي يعطي الكلمات أجسادها وصيغها التي تظهر فيها) والإسناد الدلالي (هو الذي يعطي المعاني تعينها ويجعل لها مقاصد تتناسب والسياق الذي قيلت فيه) موجودين الواحد بسبب الآخر وإنجازاً له وأداة لتحققه وأدائه.

وما يجب أن يكون معلوماً لدينا لأهميته القصوى، هو أن تحديد نوعية العلاقات (إحكام وترتيب، تنظيم واضطراد)[1]، هو الذي يوجه إنتاج الجملة لدلالتها، وهو الذي يفرض على الكلمات فيها (خصوصاً الأدوات، مثل: إن، أن، نعم، هلاً، إلى آخره) معنى

دراسات عربية

معيناً في بعض الأحيان. ومن هنا، فإننا نجد على هذا المستوى أن كل تأويل، إنما يتصاحب في حدوثه مع تغيير في تحديد نوع العلاقة بين الكلمات.

ب- وكذلك يعني أن النحو يتضمن قدراً من النسبية يسمح للكلام، الذي يتم به بناء ومعماراً، بقدر من الخلخلة، كما يسمح بتحوله وانتقاله، بالنظام ومن داخل النظام، من بنية مقدرة ومعينة، جملة أو نصاً، إلى بنية أخرى تكون هي أيضاً مقدرة ومعينة جملة ونصاً.

ولقد يدل هذا على أن نظام النحو هو نظام الممكن والمحتمل. كما يدل على أنه نظام رياضي مفتوح، تلد به ومن خلاله الكائنات الكلامية، جملاً ونصوصاً، إلى ما لا نهاية.

١. المثال

إن الأمثلة الدالة، في اللغة، على أن نظامَ النحو هو نظامُ الممكن والمحتمل كثيرة. ولقد نرى أنها أجل وأعظم من أن تحصى. ذلك لأنها فيما نحسب هي أساس اللغة نفسها. ولذا، فإنها تشمل القرآن، والشعر، والنثر. ولقد اخترنا مثالاً من القرآن، هو لشهرته، يكاد لا يخفى على أحد. فقد جاء في قوله تعالى من سورة «طه» الآية ٦٣، قوله تعالى: «قَالُوا إِنَّ هَذَانِ لَسَاحِرَانِ يُرِيدَانِ أن يُخْرِجَاكُم منْ أَرْضِكُم بِسِحْرِهِمَا وَيَذْهَبَا بِطَرِيقَتِكُمُ الْمُثْلَى»(٢).

- **القضية**

إن القضية التي تعالجها نصوص التراث الإسلامي، اللغوي والتفسيري، لهذه الآية، تقف عند حدود اسم الإشارة «هذان»، لماذا جاء مرفوعاً بالألف وحقه أن ينصب بالياء لوجود الحرف المشبه بالفعل «إنَّ» قبله.

- **اتجاهات المعالجة**

سنلاحظ أن القراءة الدلالية والعمل بنسبية النحو يتضافران في إيجاد فرص للنص تمنحه الصواب إزاء معيار غائب، لم يذكر، ولكنه فاعل ويضع النص في خانة الخطأ. ولسوف نتعرض لذكر هذا المعيار الغائب بعد قليل. ولذا، فقد رأينا أن نعدد اتجاهات المعالجة لنقف على كل أمر في موضعه:

١. لقد كان من بين ما قيل في هذا النص إنه ينتمي إلى لغة «بني الحارث بن كعب»، أي إنه ينتمي إلى نحو بني الحارث في بناء الجملة ونظمها. وتذكر المصادر أن هذه اللغة تأخذ بالألف في حالة المثنى رفعاً، ونصباً، وجراً، ولا تأخذ بالياء نصباً وجراً وفق معيار لغة قريش والقبائل التي تحاكيها في نحوها.

وقد ذهب كثير من العلماء إلى التعلل لصواب هذه الآية بالنموذج النحوي، في حالة المثنى، القائم في لغة «بني الحارث بن كعب» ومن كان على طريقتهم من القبائل مثل «خثعم، وزبيد، وكنانة، وبني العنبر، وبني الهجيم، ومراد، وعذرة، وقبائل من ربيعة»(٣).ومن العلماء الذين ذهبوا هذا المذهب، نجد الكسائي، والنحاس في إعرابه للقرآن الذي نقل فيه أيضاً رأي الكسائي. وقد كان الفراء يقول: وقوله (إنَّ هذان لساحران) قد اختلف فيه الفراء، فقال بعضهم هو لحن، ولكنا نمضي عليه لئلا نخالف الكتاب، فقراءتنا بتشديد إنَّ وبالألف على جهتين: إحداهما على لغة بني الحارث بن كعب، يجعلون الاثنين في رفعهما ونصبهما وخفضهما بالألف. والوجه الآخر أن نقول وجدت الألف من «هذا» دعامة، وليست بلام فعل، فلما ثنيت زدت عليها نوناً، ثم تركت الألف ثابتة على حالها لا تزول كما قالت العرب: ثم زادوا نوناً تدل على الجمع فقالوا: «الذين في رفعهم ونصبهم وخفضهم، كما تركوا «هذان» في رفعه ونصبه وخفضه»(٤).

٢. وقد ذهب بعضهم في المعالجة اتجاهاً مخالفاً ومعترضاً على اتجاه الكسائي، والنحاس، والفراء. ومن بين هؤلاء المبرد الذي قال إن «أولى الأمور بأن المشددة أن تكون ها هنا بمعنى نعم»(٥).

٣. وثمة اتجاه آخر رأى وجود هاء مضمرة بعد «إن»، وبذا تكون «إنه هذان لساحران»، فاسم «إن» هو «الهاء»، وخبرها هو «هذان لساحران».

٤. وقد اعترض فريق رابع على الاتجاه السابق

بدعوى أن «اللام» لا تدخل على خبر المبتدأ. ولذا فقد تأولها بـ «إنه هذان لهما ساحران». وهنا نجد أن اللام قد جاءت مع المبتدأ المحذوف «هما»(٦).

٥. وذهب ابن هشام إلى القول: «إنه لما ثُنِّيَ «هذا» اجتمع ألفان: ألفُ هذا، وألف التثنية. فوجب حذف واحدة منهما لالتقاء الساكنين فمن قدَّر العكس لم يغير الألف عن لفظها»(٧).

٦. وقد ذكر ابن هشام رأياً متكاملاً، عرضاً وتحليلاً، لابن تيميَّة، فقال إنه «لما كان الإعراب لا يظهر في الواحد - وهو «هذا» - جُعل كذلك في التثنية، ليكون المثنى كالمفرد، لأنه فرع عليه».

ويتابع ابن هشام فيقول: «واختار هذا القول الإمام العلامة تقي الدين أبو العباس أحمد بن تيميَّة رحمه الله، وزعم أن بناء المثنى، إذا كان مفرده مبنياً، أفصح من إعرابه، قال: وقد تفطن لذلك غيرُ واحدٍ من حذاق النحاة».

«ثم اعترض على نفسه بأمرين، أحدهما: أن السبعة أجمعوا على البناء في قوله تعالى: «إِحْدَى ابْنَتَيَّ هَاتَيْنِ» (القصص - آية ٢٧)، مع أن «هاتين» تثنية «هاتا» وهو مبني، والثاني: أن «الذي» مبني، وقد قالوا في تثنيته اللذين في الجر والنصب، وهي لغة القرآن كقوله تعالى: «رَبَّنَا أَرِنَا الَّذَيْنِ أَضَلَّانَا» (فصلت-الآية ٢٩).

وأجاب عن الأول بأنه إنما جاء «هاتين» بالياء على لغة الإعراب لمناسبة «ابنتيَّ»، قال: فالإعراب هنا أفصح من البناء، لأجل المناسبة، كما أن البناء في (إن هذان لساحران) أفصح من الإعراب، لمناسبة الألف في «هذان» للألف في «ساحران».

وأجاب عن الثاني بالفرق بين «اللذان» و«هذان» بأن «اللذان» تثنية اسم ثلاثي، فهو شبيه بالزيدان، و«هذا» تثنية اسم على حرفين، فهو عريق في البناء لشبهه بالحروف».

إذا تأملنا الاتجاهات الخمسة الأولى، فيمكننا أن ندلي بعدد من الملاحظات حولها تحدد الأسس اللغوية والاجتماعية التي انبثقت منها، وتأسست بها، ودلت بتعليلاتها عليها. أما الاتجاه السادس، فيجب أن لا يوضع معها لأنه، لتميزه، يخرج عن سائر منطق التعليل الذي ساد فيها. وإنه بهذا ليندرج في خط نظري يرسم فرادة نفسه، وخصوصية معالجته، ووحدانية مساره.

كنا قد قلنا إن ثمة تضافراً بين القراءة الدلالية والعمل بنسبية النحو. وحددنا بأن الغرض من ذلك هو إيجاد فرص للنص تمنحه الصواب إزاء معيار غائب، لم يذكر، ولكنه فاعل ويضع النص في خانة الخطأ.

وبالفعل، فقد كان ذلك. وهذا ما سنحاول أن نتبينه:

١- إذا عدنا إلى الاتجاه الأول، فسنجد أنه ينطوي على أمرين:

أ- إنه يسعى لكي يرسي توجهاً بوجود تعددية نحوية تستند إلى تعددية لغوية تتوزع على مجموع الجغرافيا البشرية للقبائل العربية. فالنص القرآني الذي يسير في معظم نحوه وتركيبه، ونظمه على معيار قريش، يتضمن أيضاً، في نظمه ونحوه وتركيبه، معياراً آخر هو معيار نحو «بني الحارث بن كعب». ولقد يدل هذا على وجه مزدوج في نسبيته: الوجه الأول، ويشمل مجمل اللغة التي لا تقوم في إنشائها للكلام، جملاً ونصوصاً على نحو واحد. الوجه الثاني، ويفصح عن أن النحو القرآني يقوم على هذه التعددية النحوية، مما يعني أنه نسبي في نحوه هو أيضاً.

ب- ولقد نجد أن الفراء، في هذا الاتجاه، ينتصر (وهنا ثمة لغز ينبغي فكه) لما هو عليه الرسم القرآني في هذه الآية. وكانت حجته المقدمة بدءاً أنه لا يريد أن يخالف القرآن. وهذا موقف يحمل بحد ذاته تفسيرات كثيرة ويخفي أموراً أخرى عديدة، ربما يكون من أقلها مخالفة معيار لغة قريش المهيمنة والمسيطرة. وهذا يعني على صعيد العلم الاجتماعي للغة وجود صراع ضمني بين ما سماه العرب قديماً «اللغات العربية»، وهم يريدون بهذا «اللهجات العربية». فالانتصار للآية، في نحوها هذا، هو انتصار للهجة على لهجة

بمقدار ما هو انتصار للقرآن في المطلق في بناء الجملة. أما فيما يخص الأمر الأول، فلقد نعلم أن هذا الضرب من الصراع بين اللغات قد يخفي في كثير من الأحيان ضرباً من الصراع على السيادة. وأما فيما يخص الأمر الثاني، فلقد نعلم أن الصراع بين الأنحاء في القرآن قد فتح الباب واسعاً لضرب آخر من الصراع، تأسست به نظم فكرية، وعقدية، وإيديولوجية. وهذا ما سنلامسه فيما بعد.

٢- تمثل الكلمات قبل دخولها في الخطاب وحدات معجمية افتراضية مجردة[٩]. وإنها لتظل كذلك إلى أن تنخرط في الخطاب، فحينئذ تتحين فيه. ومعنى أنها تتحين أي أنها تثبت على صورة سمعية، وتؤدي وظيفة نحوية أو وظيفة تبلغ الدرجة صفر نحواً، ويكون لها معنى. وهذا المعنى هو الأساس المنشود والمطلوب من هذه العملية كلها. وإن الكلمة لتنتقل بهذا، أي بالتحيين، من واقعها المعجمي الافتراضي المجرد إلى تعيينها في قلب الخطاب الذي يحددها صورة سمعية، ووظيفة نحوية، ودلالة لسانية. ولقد يتخذ هذا التحديد أحد الشكلين أو الشكلين معاً، بحيث يمكننا أن نقول إن الكلمة تحدد في سياق الخطاب اللساني أولاً، أو لربما تتحدد في السياق غير اللساني للخطاب، ثم يأتي الخطاب ثانياً، فيتضمن السياق غير اللساني ويحتويه بما فيه من محددات للكلمات. والجدير بالذكر أن كل عملية تحيين يمكن أن نطلق عليها اسم العملية المعجمية.

وإذا عدنا الآن إلى الاتجاه الثاني وتأملنا فيه، فسنلاحظ أنه يتخذ من المعجمية إجراء لمعالجة علاقة «أن» بتحيينها في الخطاب أولاً، أي بـ «هذان»، ذلك لأن هذا الأمر الأخير يأتي ثانياً، أي يأتي بعد تحيين «إن» في الخطاب أولاً.

ولقد نلاحظ أن «إن» قد انتقلت من وجودها المعجمي الافتراضي المجرد إلى الخطاب حاملة معها صورتها السمعية البدئية «إن» نفسها. ولكن صورتها السمعية هذه لم تنسجم، إذ صارت إلى تحيينها، مع الخطاب دلالة، كما لم تتناسق مع ما بعدها في السياق التركيبي لهذا الخطاب نحواً. ذلك لأنها كانت تحمل في الواقع إرثاً آخر، هو كائن معها افتراضاً، وبالقوة، ومسبقاً قبل مجيئها إلى الخطاب، وهذا الإرث شائع بسبب تحيين هذه الصورة السمعية في منظومة الأحرف المشبهة بالفعل، أي بسبب استعمال المنظومة النحوية لهذه الصورة السمعية استعمالاً متكرراً بوضعها حرفاً مشبها بالفعل لا يأخذ دلالته من نفسه، ولكن من اتصاله بغيره وما يتركه هذا الأمر فيه من أثر مورفولوجي. ولذا، فقد وجب تأويل هذه الصورة السمعية، أي إعادة قراءتها دلالياً لكي يصح تحيينها، أي انسجامها مع الخطاب معنى، وتناسقها مع ما بعدها في السياق التركيبي نحواً.

ولقد حدثت إعادة القراءة، وحينئذ، تم تأويل «إن» بـ «نعم». وكما نعلم، فإن كلمة «نعم» تعد:

١- حرف جواب. ودلالة هذا الحرف هي كونه هكذا، أي كونه حرف جواب.

٢- وكذلك نعلم أنه لا عمل لهذا الحرف، ولا محل له من الإعراب. وهذه وظيفته التي تبلغ الدرجة صفر نحواً.

وبهذا فقط، استطاعت الصورة السمعية «إن» التي تعني «نعم» أن تنسجم دلالة وتتناسق نحوا، وصارت العبارة التي جاءت فيها عبارة معيارية تماما: «نعم، هذان لساحران». وقد حل بهذا مشكل رفع «هذان».

وهكذا، فإن الأمر لا يخرج عن كونه تضافرا بين القراءة الدلالية والنسبية النحوية كما نرى.

٣- ليست الجملة جوهرا متعاليا، ولكنها عرض متغير، وحدث متبدل، ووحدة افتراضية يصنعها الاحتمال في النحو وممكناته الكثيرة. وليس أدل على ذلك من أنها قد تظهر على صورة، وقضاء بناء النحو فيها يوجب أن تكون على أخرى. ولما كان هذا، فإن قانون الصحة فيها قد لا يأتي إليها من مظهرها، وتجسدها، وتعينها شكلا وصورة، ولكنه يأتي إليها من النظام الكامن في بنية مخبرها معنى، ونسق مضمرها دلالة. ومن هنا، فإن العبرة ليست في بنية مظهرها،

ولكن العبرة في بنية التأويل المضمرة والتحتية التي تؤكدها، وتجيزها، وتعطيها شرعيتها. فإذا كانت بنية التأويل التحتية والمضمرة تملك القدرة على تشكيل نموذج به تفسر الجملة، وبه تُبنى جمل لا حصر لها عبر تكراره فيها، فإن هذه البنية تصلح أن تصبح قانونا يؤخذ به ويعتمد عليه في قراءة الجملة التي يخضعها التحليل للفحص والامتحان. ولم لا يكون الأمر كذلك، ونحن نعلم أن النحو يقوم من فوقه نحو، ومن تحته أنحاء لا نكاد نراها، يظهرها التحليل ويكشف عنها؟(١٠).

وإذا جئنا الآن إلى الاتجاه الثالث، فسنجد أن هذا الأمر ينطبق عليه تماما. فهو يعرض لجملة قرآنية، وكأنما، لا يقر الحس اللغوي الأول والمباشر بصوابها، ولكن الحدس اللغوي، الذي هو حدس معرفي عميق وغير مباشر، يقرها ويدفع باتجاه عقلانية تفسيرها وفق مبدأ النماذج اللغوية.

فماذا يقول الاتجاه الثالث في جملة «إنَّ هذان لساحران»؟ إنه يرى وجود «هاء» مضمرة بعد «إن». وإذا صح هذا التأويل، فإنه يعني أن الجملة من غير إضمار هي: «إنه هذان لساحران». وهكذا، فإنه يمكننا النظر إلى هذه الجملة المؤولة بوصفها بنية تحتية محولة إلى بنية فوقية عن طريق الحذف أو الإسقاط.

والسؤال الذي يطرح بهذا الخصوص هو: هل تستطيع هذه البنية التحتية أن تشكل نموذجاً به تبنى جمل صحيحة نحواً ولا حصر لها، وذلك بعد أن قامت بدور تفسيري للجملة القرآنية «إنَّ هذان لساحران»؟

إن الجواب الذي يمكن أن نحظى به، في الواقع، يأتي إلينا عن طريق سيبويه بالإيجاب، ولكن بصورة غير مباشرة. فلقد جاء سيبويه بجملة موازية، يتطابق نموذجها التركيبي نحواً مع النموذج التركيبي لنحو الجملة القرآنية. والجملة التي جاء بها هي جملة كان الخليل قد رواها: «إن بك زيد مأخوذ». ولقد يعني هذا أن سيبويه قد استعمل القانون المستنبط من بنية التأويل (البنية التحتية) لا من بنية المظهر (البنية الفوقية)، وبنى به جملة عبر تكرار هذا القانون فيها، فصحت الجملة بناء، فرأى، والحال كذلك أن لا بأس باعتماده قانوناً وباعتماد الناتج الجملي عنه. وقد كان ذلك منه من غير أن ينظر في الجملة القرآنية، أو حتى أن يذكرها، مع كبير ظننا، وعظيم اعتقادنا بأنه يعلم بها، وأنه لا يتكلم عن شيء إلا عنها(١١)، مع اعتماد الرفع هنا بعد «إن» تبعاً للغة قوم آخرين.

٤- وإذا نظرنا في الاتجاه الرابع، فسنجد أنه يقف إزاء الجملة القرآنية موقفاً ينطوي على أربع عمليات تحويلية:

- أما الأولى، فهي التي رأينا مثالها في الاتجاه الثالث، والتي وصلت بالجملة القرآنية إلى بنية تحتية ترى وجود ضمير بعد الحرف المشبه بالفعل «إنّ»، بحيث تصير الجملة، كما رأينا، «إنه هذان لساحران».

- وأما الثانية، فقد جاءت نتيجة لنقد وجهه الاتجاه الرابع إلى الاتجاه الثالث بخصوص «اللام». فهي لا تدخل على خبر المبتدأ، والجملة بصورتها «إنه هذان لساحران» لا تمتلك إذن صحة نحوية. وكان لا بد من البحث عن عنصر غائب عن بنية «لساحران» الفوقية ونقله إليها من بنية تحتية يوجد فيها، وبذا تصير الجملة: «لهما ساحران»، أي بإضافة الضمير «هما».

- وأما الثالثة فنستطيع أن نسميها «التضمين – enchassement» بمصطلحات النظرية التوليدية. وإن التضمين ليقتضي في مثل هذه الحالة إدراج «جملة مكوِّنة = لهما ساحران» في إطار «جملة حاضنة = إنه هذان». وهكذا، فإن التضمين يعطي في البنية التحتية: «إنه هذان لهما ساحران».

- وأما الرابعة، فإننا نقوم فيها، بعد ذلك، بعملية تحويلية أخيرة لكي نحظى بالبنية الفوقية النهائية: «إن هذان لساحران».

وهكذا، فإننا إذا نظرنا إلى الاتجاه الرابع، فسنرى أنه هو أيضاً لا يتعدى المفهوم الرياضي للممكن والمحتمل في التركيب النحوي. كما سنرى أنه يتقدم،

تبعا للقراءة التي حاولنا فهمها على ضوء النحو التوليدي التحويلي، خطوة أخرى في النسبية النحوية.

٥- وإذا جئنا إلى الاتجاه الخامس، فسنجد أنه قد ترك الأمر اختياراً بين ألف هذا وألف التثنية، وذلك استناداً إلى وجوب الحذف لالتقاء الساكنين. ولذا، فإنه:

- من نظر إلى الألف في «هذان» على أنها ألف «هذا» لم يغير الألف عن لفظها، وترك الاسم مبنياً.
- ومن نظر إلى الألف في «هذان» على أنها ألف التثنية، أعربها وقلبها في الجر والنصب ياء.

ولقد نعلم، لمرة إضافية، أن الأمر لا يخرج عن إطار الممكن، وبالتالي، عن إطار النسبية. ولذا، فإن النحو في «هذان» موكول إلى طبيعة القراءة والاختيار.

٦- إذا عدنا إلى الاتجاه السادس والأخير لكي ننظر في القراءة التي أنجزها، فسنلاحظ أنه ينطوي على بحث حثيث عن المعيارية. وهنا يتبدى لنا سؤالان جوهريان: الأول، وهو أين توجد هذه المعيارية؟ الثاني، وهو هل يسبق النحو الكلام أم هو يتزامن معه حدوثا، ويستنبط منه بعد حدوثه؟

ولقد تبنى الفقيه الأصولي هذا البحث عن المعيارية بمنهجية تعد، هي نفسها، جزءا من المعيارية التي يسعى إليها. فقد وضع فرضية ذات توجه بنيوي، فقال: «إن بناء المثنى إذا كان مفرده مبنيا، أفصح من إعرابه». ثم اعترض على هذه الفرضية البنيوية باعتراضين، وبغيته من ذلك أن يعززها. فخرج من الاعتراض بمعيار دلالي، أضافه إلى المعيار البنيوي في فرضيته، وهو المناسبة. وخرج من الاعتراض الثاني بمعيار شكلاني يتعلق بالمشابهة بين الصيغ في تجسد الكلمات صوتا، أو بالتماثل بين أجساد الكلمات كما يمكن أن نقول. وبهذا، فقد قوَّى، على طريقة الأصوليين رأيه، أو فرضيته بامتحانين تجريبيين: الأولي دلالي، والثاني شكلاني. وبهذا، صارت هذه الفرضية، من منظورنا، بالامتحانين التجريبيين لها، ترقى إلى مرتبة النظرية في هذا الباب من أبواب مثنى اسم الإشارة.

ولقد يعني هذا، في الإجابة على السؤالين اللذين طرحا سابقا، أن ابن تيمية قد بحث عن المعيارية في الكلام نفسه واستقاها من داخله، ولعله ما كان يستطيع ذلك إلا لأنه أدرك، عبر الاعتراضين اللذين قدمهما، أن النحو لا يسبق الكلام ولكنه يتزامن معه حدوثا.

بيد أن ما تقدم لا ينهي القضية بالنسبة إلينا. ذلك لأننا نستطيع أن نتوسع في مفهوم المعيارية باستخدام المعيار الدلالي الذي استخدمه ابن تيميه، وإذ ذاك ننتقل من النظر نحوا إلى الكلام، ومنه إلى النظر أسلوبا. وبهذا تغادر الظاهرة الكلامية مجالها التداولي والاجتماعي إلى مجالها الفني والأدبي. ألا وإنه يمكننا أن نقدم بيانا عن هذا على النحو التالي:

١. إن الإفصاح عن وجود معيارية نحوية أخرى غير معيارية النحو السائد ليرتد بنا نحو نسبية المفهوم النحوي. فما هو صواب في نحو، قد لا يكون كذلك في نحو آخر، والعكس صحيح. ولقد يعني هذا أن بعضهم كان على وعي مضمر أو ضمني بحقائق النسبية النحوية التي تفتح للغة وأمامها باب الممكن والمحتمل.

٢. إذا كان ثمة تزامن بين التكوين نحوا والحدوث كلاما، فقد يكون هذا الأمر هو ما تتطلبه مقتضيات الدلالة عبر إشارات اللغة التي هي الكلمات وبوساطتها. وإذا كان هذا هكذا، فإن هذا سيفسح المجال لقراءة سيميولوجية لدلالة الآية، بحيث يتناسب فيها بناؤها النحوي، الخارج عن العبارات المألوفة والشائعة والمعروفة في جميع القرآن، مع مضمونها الدلالي الذي يتجلى في الآية في عمل السحرة الخارج عن المألوف، وذلك بإخراج الناس من أرضهم، والخارج كذلك عن الشُرَعِ المتواضع عليها بإخراجهم أيضاً من طريقتهم المثلى.

وبهذا، فقد رأينا أن الخارج عن المألوف نحواً يدل على الخارج عن المألوف دلالة، كما رأينا أن كل واحد منهما قد اقتضى الآخر إنْ في التشكيل الأسلوبي خضوعاً لاقتضاء التوازن في التناسب، وإنْ في البناء

الدلالي طلباً لاقتضاء التوازن في التناسب بين شكل التعبير ومضمونه.

وختاماً، فإننا إذ عدنا إلى جملة القراءات التي أمكن الوقوف عليها، لوجدنا أنها تتميز بميزتين:

– الأولى، وتمثل عمل النص، أي تمثل مجمل العمليات التي يتكوَّن منها بوصفه نصاً.

– الثانية، وتمثل قراءة لإنتاجية النص. ولقد رأينا أن هذه القراءة تعد قراءة غير متناهية، من جهة، وتنفتح على قراءات أخرى، هي أيضاً غير متناهية من جهة أخرى.

ولقد رأينا أن خير تعبير عن هاتين الميزتين هو القول الذي يعكسهما إذ يقول: ليست القراءة سوى «قراءة لعمل النص، أي للعمليات التي تكوِّنه بوصفه نصاً. إنها قراءة لإنتاجيته، قراءة غير متناهية، ومفتوحة دائماً على قراءات أخرى تستخدم تقانات أخرى للتحليل وتعترف هي بنفسها لنفسها بوصفها ممارسة»[١٢]. ■

المراجع والمصادر

١. د. منذر عياشي: اللسانيات والدلالة. مركز الإنماء الحضاري. حلب./١٩٩٦/.ص/١٢٢-١٢٣/.

٢. لقد استندنا بخصوص المادة الأولية الخاصة بعدد تأويلات هذه الآية إلى كتابين:

● ابن هشام الأنصاري: «شذور الذهب». ومعه كتاب «منتهى الأدب» تأليف محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية. بيروت. /١٩٩٥/.

● د. عبد القادر هنادي: ظاهرة التأويل في إعراب القرآن الكريم. مكتبة الطالب الجامعي. مكة المكرمة. /١٩٨٨/. ص /٣٤-٤٧/.

٣. د. عبد القادر هنادي. مرجع سابق. ص /٤٤/.

٤. الفراء: معاني القرآن. عالم الكتب. بيروت. ط/٢/./١٩٨٠/.ج/٢/.ص/١٨٣-١٨٤/.

٥. ابن خالويه: الحجة في القراءات السبعة. ت. عبد العال سالم مكرم. دار الشروق. /١٩٧٧/. ص/٢٤٣/.

٦. الزجاج: إعراب القرآن. ت. إبراهيم الإبياري. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. /١٩٦٤/ القاهرة. ج/٢/. ص /٧٧٠/.

٧. ابن هشام. مرجع سابق. ص/٧٩/.

٨. المرجع السابق والصفحة.

٩. Galisson/ D. Coste: Dictionnaire de didactique des langues. éd Hachette. Paris 1976. P 317.

١٠. انظر «التأويل الدلالي» عند «N. Chomsky» في كتابه:
Aspects de la theorie syntaxique. éd, Seuil. Paris 1971.

١١. سيبويه: الكتاب. المطبعة الأميرية، بولاق. القاهرة. /١٣١٦/ هـ. ج/١/ ص /٢٨١/.

١٢. R. Galisson/ D. Coste: Ibid. P 314.

التحليلية والشعر المعاصر

حسن عجمي *

كيف نستطيع أن نفهم الشعر المعاصر؟ ليس موزوناً، ليس مُقفّى، لا يُحدثنا عن بطولات العاشق أو الزعيم. لا يروي لنا تاريخ الماضي أو الحاضر. يسكتُ حين يحاول أن يتكلّم كأنه يختصر القواميس والكُتُبَ في لفظة أو لفظتين. ماذا يريد أن يقول؟

يبدأ فهمنا للشعر النثري المعاصر من خلال فهم أهدافه. وأهدافه تتنوّع. ومن أهدافه تقديم تحليلات للمفاهيم. يوجد التحليل في الشعر الكلاسيكي، لكن الأخير لا يهدف فقط إلى تحليل المفاهيم. فتحليله عَرَضي. يُدهشنا المتنبي قائلاً:

«**بأبي مَن وددته فافترقنا**
وقضى اللهُ بعد ذاك اجتماعا
فافترقنا حَوْلاً فلمّا التقينا
كان تسليمه علَّي وداعا».

يُعرِّف المتنبي التسليمَ على أنه وداع. لكن لا يهدف شعره هذا فقط إلى التعريف بالتسليم بل جاء تعريفه عَرَضياً هادفاً إلى وصف العلاقة القائمة بين المتنبي وحبيبته. يُضاف إلى ذلك أن هذه القصيدة الصغيرة موزونة ومُقفاة وتحتوي على مشاعر جياشة. فتهدف إلى التعبير عن الإيقاع والمشاعر. هذا هدفها الأساسي.

أما إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشعار الحرّة المعاصرة فنجدها بلا وزن وقافية، وقد تكون بلا عاطفة وبلا أي نوع من الجمالية. ما الذي يدعو هذه الأشعار إلى أن تتخذ كيانَها الحالي؟ لأنها تهدف فقط إلى أن تكون تحليلية. والذي يميّزها عن الفلسفة التحليلية هو أنها حرّة في أن لا تدعم تحليلاتها بأي برهان. تقدِّم الفلسفة التحليلية تحليلات للمفاهيم وبراهين على صدق تحليلاتها. مثال ذلك أن تُحلِّل المعرفة على أنها اعتقاد صادق.

نبدأ بيوسف الخال. في قصيدته «إلى عزرا باوند» يقول: «سألناك ورقة تين/ فإنّا عراةٌ، عراة. / أثمْنا إلى الشعر، فاغفرْ لنا/ وردَّ إلينا الحياة»[1]. لماذا كَتَب يوسف الخال هذه الجُمل؟ يريد أن يُجيب على السؤال: مَن نحن؟ وجوابه: «نحن العُراة، نحن الذين أثموا إلى الشعر، نحن مَن يطلب الغفران والحياة». وفي قصيدة «الجذور» تسأل الجذورُ عن ماهيتها: «في الصيف تسأل الجذورُ عن مصيرها، / والنهرُ لا يُجيبُ / الورقُ الذي يهرُّ جسدٌ، / والسرُّ في الجذورِ»[2]. لقد

* كاتب وناقد من لبنان.

اكتمل التحليل: نحن جسدٌ. ويُنهي قصيدته بتعزيز أطروحته: «فالموتُ والحياةُ واحدٌ، / والأرضُ وحدها البقاءُ»[٣]. بما أن الإنسان جسد حيّ يهرُّ كالورق متجهاً نحو الموت، للموت وللحياة ماهية واحدة، وتبقي الأرض حيث الجذور التي لا نعرف ماهيتها.

يُدهشنا يوسف الخال بقصيدة «أعمى»، يقول: «أعمى/ أبحث عن أحدٍ يبصرني»[٤]. لماذا لم يُقل «أنا كالأعمى» أو «لا أبصرُ جيداً»؟ الجواب واضح: يحاول الخال أن يقدِّم تعريفاً لماهيته أو لماهية الإنسان، والتعريف هو: الإنسان هو الأعمى الذي يبحث عن أعمى آخر كي يبصره. لماذا؟ لأنه فقط حين تبصرني كإنسان أصبح إنساناً. هكذا قرأنا هيغل والوجودية. لنودّع يوسف الخال بقراءة مقطعٍ من «القصيدة الطويلة»: لا ترقصوا على قبري. أنا لم أمت بعد. أتلفَّتُ منذ الفجر، فلا من سيدٍ في الجمع»[٥]. بما أن الشاعر يطلب أن لا ترقصوا على قبره، فهو لم يمُت بعد، لكن بما أنه يملك قبراً فهو ميّت. هنا يُحلّل الشاعرُ ماهية الإنسان فهو الحي المائت.

قد يقع شعر خليل حاوي ضمن هذه المجموعة من الأشعار. قصيدته «لعازر عام ١٩٦٢» خير مثال على شعره. تبدأ القصيدة بمناشدة الحفّار: «عمّق الحفرة يا حفّار،/ عمِّقها لقاعٍ لا قرارْ/ يرتمي خلف مدار الشمسِ/ ليلاً من رمادٍ/ وبقايا نجمة مدفونة خلف المدارْ»[٦]. لماذا لم يقُل إن قبر لعازر عميق كأنه يقع خلف مدار الشمس، كأنه ليل من رماد، وكأنه بقايا نجمة مدفونة خلف المدار؟ لأنه لا يهدف إلى إظهار عبقريته في استخدام التشابيه وإبداعها بل يهدف إلى تقديم تعريف مُحكَم عن ماهية لعازر. فقبره يقع خلف مدار الشمس، وقبره ليل من رماد، وبقايا نجمة مدفونة. تُعبّر زوجة لعازر عن أحد معاني هذه القصيدة: «وفي عينيَّ عارُ امرأةٍ/ أنَّتْ، تعرَّتْ لغريبْ/ ولماذا عاد من حفرته/ ميتاً كئيبْ»[٧]. وتنتهي القصيدة بقوله: «(كنت أسترحم عينيهِ)/ (وفي عينيَّ عارُ امرأةٍ)/ (أنَّتْ، تعرَّتْ لغريبْ)/ (عاد من حفرته ميتاً كئيبْ)»[٨]. لماذا تمّ التكرار؟ لماذا عرّفت زوجة لعازر ماهيتها وماهيته؟ لماذا قالت إنها المرأة التي تحمل عاراً وإن زوجها ميّت كئيب؟ لأن كل المقصود هو تعريف المرأة والرجل. وتمّ التعريف على هذا النحو بما أن الإنسان يحمل تاريخه، وتاريخ لعازر هو الموت، فمن البديهي أنه سيعود ميتاً كئيباً بعد أن بُعِث من الموت. وأصبح غريباً على زوجته وشعرت هي بهذا، مما استدعى شعورها بالعار إذا تعرّت له. كل هذا تفسيرٌ وبرهانٌ على صدق مقولته التحليلية بأن الرجل ميتٌ والمرأة عار.

لا يدهشنا شوقي أبو شقرا بل يصدمنا. تتفكك اللغة بين يديه، وتتخلّى عن مسلماتها التقليدية، وتصبح تحليلات صرفة، كأنه تفكيكيٌّ ولا أروع. لكنه تفكيكيٌّ أعرج لأنه تحليليٌّ بالدرجة الأولى. لا يقع اللوم عليه بل على نوعية شعره. لنخترْ عشوائياً بعض الجُمل من قصائده. العشوائية مفيدة في تقدمة نموذج عن الموضوع المدروس فمن دونها يتم اختيار النماذج على أساس مسلّمات مُسبقَة.

يقول أبو شقرا: «منزلي مضاء/ وفي القهوة المُرّة يغتسل الساهرون./ مياهي صبايا تشربونهنّ/ تتمايل الأرض العذراء./ والحروف مكواتي/ مُخرّمة شراشف الأوراق/ صحن عنب الأسوار/ عنكبوت الشهوة»[٩]. فالمنزل هو المنزل المضاء، والقهوة هي القهوة المُرّة، ومياه الشاعر صبايا، والحروف مكواته. تحليلات وتعاريف. وهل أبشع من أن نقول «عنكبوت الشهوة»؟ لا يقع اللوم على الشاعر، بل على هدف شعره ألا وهو الوصول إلى التعريف: فالعنكبوت هو عنكبوت الشهوة. ولا جمالية في أن نقول «صعفص» و«الشحتار»: «مهرّجي صعفص/ ورقُ الغار في مدخنتي،/ أتمتم فيحضر من الشحتار»[١٠]. لا يهدف هذا النوع من الشعر المعاصر إلى السمو بالجمال اللغوي كما لا تهدف أقوال أبي شقرا إلى أي جمالية بل تسعى وراء تحليلات معينة. فمهرّج الشاعر هو ورق الغار في المدخنة.

أما إلياس لحود فيدعونا في ديوانه «مراثي باز وليني» إلى تحليل هوية ماهر. يبدأ ديوانه بالاقتراب من هذا التعريف: «قد كانَ/ أن سكنتْ زهورُ العتم في عينيه/ والتهمتْ نوافذَه المشاتلُ/ وانتهى في البيلسان»[11]. ومَن هو ماهر الذي يحمل هذه الصفات؟ «لكنّ شاعراً دعوه ماهراً يُغنّي/. يا ماهراً هل تسمعُ الرذاذْ؟/- سمعته منذُ اختفى من ثغر أبجديتي/. متى تنامُ؟/- مثلما ينامُ أغلبُ المزوّجينَ/ والذين يعشقون مرّة على زوجاتهم/ ومرّة على أطفالهم/ ومرّة على بيوتهم/. متى تُحبُّ؟/- غالباً في أوّل البلادْ/. متى تموتْ؟/- عندما أذكرُ أنني أموتُ جيّداً»[12]. ما الذي يُميّز هذا النص؟ تتكوّن كينونته من تعاريف منها: ماهر (المقاوم الشهيد) هو الشاعر،ومن صفاته أنه ينام مثلما ينام أغلب المزوّجين، ويعشق مرة على زوجته ومرة على أطفاله ومرةً على بيته ويموت حين يذكر أنه مات جيداً.

يُتابع إلياس لحود التعريف قائلاً: (وكي نتابع الفصلَ الذي سمّاه باز وليني/ ماهراً أو باز وليني / لا بدّ من التالي):/ محبرةٌ/ أوراقُ صفيح/ أقلامُ رصاصٍ/ رَجُلٌ مبذورٌ في أعلى الكرْم / إنكما في الوجه الصخرُ وضوءُ الصخرِ/ وإنكما»[13]. نفهم تحليل إلياس لحود لماهر وباز وليني فهما الصخر وضوء الصخر. لكن ماذا تفعل كلمات مثل محبرةٌ، أوراقُ صفيحٍ، أقلامُ رصاصٍ الخس في هذا النص؟ إما أنها وصفٌ للمحيط المرتبط بماهر وباز وليني وإما أنها أجزاء من ماهيتيهما. لا توجد مشكلة في التفسير الثاني؛ فما زال النصُ يُعنى بالتحليل. أما التفسير الأول فقد يبدو على أنه معضلة بالنسبة لنا. لكن الحقيقة غير ذلك. هذا النص لا يُحلّل الكلمات: محبرة، أوراق صفيح، وأقلام رصاص الخ، بل يعرضها كأنها أشياء في متحف للفنون الجميلة. من الممكن أنه لا يُحلّلها لأنها غير قابلة للتحليل فهي مفاهيمُ لا تحتاج إلى التحليل أو تحليلها يوقعنا في الضلال. هذه المقولة جزء من الفلسفة التحليلية التي لا تُحلّل بعضَ المفاهيم من أجل استخدامها في تحليل مفاهيم أخرى. فهذا النوع من النصوص الشعرية تحليليٌّ كأصدق فلسفة تحليلية.

نصلُ الآن إلى محمود درويش. وعملاً بعشوائيتنا المعتادة، تختارنا قصيدةُ «ضباب على المرآة». تبدأ القصيدة: «نعرفُ الآن جميع الأمكنة/ نقتفي آثار موتانا/ ولا نسمعهم»[14]. وتنتهي: «نعرف الآن جميع الكلمات/ والشعارات التي نحملها:/ شمسنا أقوى من الليل/ وكل الشهداء/ ينبتون اليوم تفاحاً، وأعلاماً، وماء/ ويجيئون / يجيئون / يجيئون / وآه»[15]. هل يريد محمود درويش التأثير علينا بالنغم والقافية؟ طبعاً لا. كأن درويش يتساءل: مَن نحن؟ فيجيب مُحلّلاً: نحن الأشخاص الذين يعرفون جميع الأمكنة ويقتفون آثار الأموات، ونحن الأشخاص الذين يعرفون جميع الكلمات والشعارات. ومن بين صفاتنا أن شمسنا أقوى من الليل وكل الشهداء. مَن هم الشهداء؟ هم الذين ينبتون تفاحاً، وأعلاماً، وماء ويجيئون. لا يجيب محمود درويش بإجابة أخلاقية حين يسأل مَن نحن والشهداء، لأن غرضه التحليل في الدرجة الأولى. لنكسر القاعدة ونختار هذه الجُمل من قصيدته «أبَدُ الصُبّار»: «- لماذا تركتَ الحصان وحيداً؟/- لكي يُؤْنسَ البيتَ، يا ولدي،/ فالبيوتُ تموتُ إذا غاب سُكانُها»[16]. كأن درويش يُحلِّل البيوت والحصان: البيوت هي «البنيات» أو «الأشياء» التي تموت إذا غاب سكانها، والحصان هو الكائن الذي تُرِك وحيداً.

ونختم بأدونيس. ماذا يقول؟ ولماذا قال؟ لا نستطيع في هذه العجالة أن نشرح أساليب أدونيس الشعرية ومراميه الفكرية. عوَضاً عن ذلك سنستعين ببعض أشعاره لتدعيم مقولة أن نوعاً لا يستهان به من الشعر المعاصر هو شعر تحليلي بالدرجة الأولى. لهذا الغرض سنكون عشوائيين في اختيارنا لكي نرى صدق المقولة السابقة.

في قصيدة «وجه مهيار» يقول أدونيس: «وجهُ مهيار نارٌ/ تحرقُ أرض النجوم الأليفه،/ هوذا يتخطّى تخومَ

الخليفه/ رافعاً بَيْرق الأفول»[17]. كأننا سألنا فأجاب أن مهيار هو الشخص الذي وجهه نار وهو الذي يتخطّى الخليفه مُنذراً بالأفول أو مناشداً له. هذا تحليلٌ لهوية مهيار.

في عشوائية اختيارنا نصادف هوية المؤلف: «من الرغبة والقصد/ ركّبت ماهيتي/ مستقلاً ولي مُعين/ تاماً وبي نقص»[18]. لا يكتفي أدونيس بتحليل ماهية مهيار فُيضيف تحليلاً لماهيته أو لماهية الإنسان. ماهية الإنسان تتركّب من الرغبة والقصد ومليئة بالتناقضات فهي تامة وناقصة، مستقلة وغير مستقلة.

في أعماله اللاحقة يُكمل مشروعه التحليلي فيفتتح ديوانه «فهرسٌ لأعمال الريح» بتقديم تعريف للجسد: «جسدكَ وردةُ طريقكَ،/ وردةٌ تذبلُ وتتفتّح في اللحظة ذاتها»١٩. ويستمر في تعريف الجسد: «جسدي كلماتٌ/ تتناثرُ في دفاتر أيامي./ لا شئَ أكثر كثافة مني/ يقول الجسدُ-/ ولا شيء أكثر شفافيةً»[20]. هل يكتفي؟ لا. «الجسدُ كتابٌ/ يُقرأُ في اتجاهين-/ من الألف إلى الياء،/ ومن الياء إلى الألف»[21]. ويُنهي قصيدته: «العقلُ تراكمٌ/ والجسد ابتداء./ الجسدُ، في آنٍ،/ نرجسٌ وبحيرة»[22]. كلُّ هذه التعاريف تنتمي لقصيدة واحدة هي قصيدة «جسد». كما تُلاحظ الهدف الأول والأخير من هذه القصيدة هو تحليل الجسد. لا يوجد تفسيرٌ آخر لتكرار مفهوم الجسد ولتقديم تعريفات مختلفة له.

كيف يُنهي أدونيس ديوانه السابق؟ كل ما يفعل في قصيدته الأخيرة «دليلٌ للسفر في غابات المعنى» (عدد صفحاتها٢٨) هو أن يسأل ويجيب عن أسئلته. يبدأ بالسؤال «ما الطريق؟» ويُجيب عنه[23]. وينتهي في السؤال عن ماهية المعنى: «ما المعنى؟/ بداية اللامعنى،/ ونهايته»[24]. ألا يكفي هذا كي تقتنع بأن ماهية بعض الشعر المعاصر تكمن في تحليل الماهيات؟■

المصادر

١. يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩، ص ١٩٧.
٢. المرجع السابق، ص ٢١٣.
٣. المرجع السابق، ص ٢١٣.
٤. المرجع السابق، ص ٢٤٣.
٥. المرجع السابق، ص ٢٩٠.
٦. ديوان خليل حاوي: دار العودة، بيروت، ١٩٩٢، ص ٢٢٩.
٧. المرجع السابق، ص ٢٤٩.
٨. المرجع السابق، ص ٢٨٧.
٩. شوقي أبي شقرا: حيرتي جالسة تفاحة على الطاولة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ص١٥.
١٠. المرجع السابق، ص ٦٢.
١١. إلياس لحود: مراثي باز وليني، طبعة أخرى جديدة، دار النضال، ١٩٩٩، ص٩.
١٢. المرجع السابق، ص ٢١-٢٣.
١٣. المرجع السابق، ص ٣٢-٣٥.
١٤. ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة عشر، ١٩٨٩، ص ٢٧١.
١٥. المرجع السابق، ص ٢٧٣.
١٦. محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص ٣٣-٣٤.
١٧. أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٥، ص ٢٦٨.
١٨. المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ٧١٢.
١٩. أدونيس: فهرس لأعمال الريح، دار النهار، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص ٩.
٢٠. المرجع السابق، ص ١١.
٢١. المرجع السابق، ص ١٢.
٢٢. المرجع السابق، ص ١٤.
٢٣. المرجع السابق، ص ٢٢٣.
٢٤. المرجع السابق، ص ٢٥٠.

إحالات

١- حسن ناظم، مفاهيم شعرية «دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم» المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤ من ص١١١-١٤٠.
٢- د. محمد صالح الشنطي: رؤية لموروثنا النقدي، مجلة رؤى، العدد الثاني، السنة الأولى؛ محرم ١٤١٩هـ، مايو ١٩٩٨م.
٣. أنظر، د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: ٥٣، عالم المعرفة / ١٦٤، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أغسطس ١٩٩٢م.
٤. السابق، ص: ٥٤.
٥- د. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب (ص: ٣٣٢ – ٣٣٣) القاهرة: دار نهضة مصر ١٩٧٢م.
٦- تتبع أستاذنا الدكتور عبد الرحمن عثمان هذه القضية عند الجاحظ واستقصاها في مؤلفاته ورسائله، انظر؛ د. عبد الرحمن عثمان: مذاهب النقد وقضاياه، ص: ١٥١ – ٧٥١، القاهرة: مطابع شركة الإعلانات الشرقية – ٥٧٩١م.
٧- لودفيج جوزيف جوهان فيتجنشتين (١٨٨٩ - ١٩٥١م): Ludwig Wittgenstein فيلسوف نمساوي، بدأ حياته بدراسة الهندسة ثم شغف بفلسفة الرياضيات، وفي عام ١٩١١ أصبح معاوناً للفيلسوف الشهير براتراند راسل Russel في كامبردج، وقد اهتم في بحوثه بطبيعية اللغة، والطريقة التي تمثل بها العالم، وفي المرحلة الأولى من نشاطه ركز جهده على نظرية صورة المعنى Picture Theory of Meaning التي ترى أن العبارة تمثل حالة العلاقات بكونها نوعاً من التصوير أو نموذجاً لهذه العلاقات.
٨ – د. محمد مندور: في الميزان الجديد، ص: ١٤٩ – ٠٥١، ط ٢، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.
٩- دلائل الإعجاز، ص: ش - من مقدمة الإمام عبد القاهر، ط دارالمعرفة.
١٠-
١١- Abo_Deeb; Op. Cit.,P.178. -
١٢- دلائل الإعجاز، ط دار المعرفة، ص: ٦٩.
١٣- انظر؛ جودت فخر الدين: في لغة الشعر والبحث عن «الشعرية»؛ في:
– http://209.15.166.132/nizwa/volume12/p47_52.html
١٤- الشكليون الروس: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة ابراهيم الخطيب، ص٢٧، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط، بيروت، ١٩٨٢م.
١٥- Huit questions de poetique, p. 64
١٦- المرجع نفسه، ص ٤٦.
١٧- د. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص: ١٥٦، سلسلة كتابات نقدية: ١٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة – أغسطس ١٩٩١م.
١٨- دلائل الإعجاز، ص: ٣٦٩.
١٩- د. محمد مندور: في الميزان الجديد، ص: ١٤٩، ط ٢، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.
٢٠- النقد المنهجي عند العرب، ص: ٣٣٤.
٢١ – دلائل الإعجاز، ص: ٤١٥ – ٦١٤.
٢٢ – النقد المنهجي عند العرب، ص: ٣٣٥.
٢٣ – دلائل الإعجاز، ص: ٤٥.
٢٤ – دلائل الإعجاز، ص: ٦٤.
٢٥ – دلائل الإعجاز، ص: ٦٤ – ٥٦؛ وانظر: إشكاليات القراءة، ص: ١٥٨.
٢٦ – إشكاليات القراءة، ص: ١٥٩.
٢٧ – مصطفى ناصف: النحو الشعر .. قراءة في دلائل الإعجاز، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، ص: ٣٥، هيئة الكتاب، القاهرة ـ إبريل ١٩٨١م؛ وانظر:
– Kamal Abu Deeb; Al -Jurjani's Theory of Poetic Imagery, Aris and Phillips LTD, Warminster, wilts, England, 1979, P. 46 .
٢٨ - أحمد أمين: النقد الأدبي، (ص: ٤٥١)، ط ٣ - لجنة التأليف والترجمة والنشر ومكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٣م.
٢٩ – إشكاليات القراءة، ص: ١٦٠.
٣٠ – د. محمود الحسيني المرسي: مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ص: ٢٩٣، دار المعارف، الإسكندرية ١٩٨٣م.
٣١ – محمد مصطفى بدوي: كولردج، ص: ٩٦، دار المعارف بمصر، د. ت.
٣٢ – دلائل الإعجاز، ط المنار، ص: ٧٣ - 83.
٣٣ - دلائل الإعجاز، ط المنار، ص: ٧٤.
٣٤ – دلائل الإعجاز؛ ص: ٣٨.
٣٥ ـ وجدت هذه الفكرة صدى رائجاً عند المحدثين الغربيين والعرب، راجع metaphora, P.34؛ وكذلك هيربرت ريد الذي عد الاستعارة تعبيراً عن فكرة معقدة تظهر في تركيب مكون من عدة وحدات تتلاقى في صورة واحدة مسيطرة، من خلال علاقة موضوعية تترجم إلى مساوٍ محسوس: English prose style, p.25، وهي على التقريب فكرة تشابه عند الإمام عبد القاهر فكرة (الجامع في كل) التي تجاوزت القول بوجود وجه الشبه وإن كانت قريبة منها إلا أنها أكثر تركيباً وتوحداً، انظر: د. محمد حسن عبد الله: الصورة البناء الشعري، ص: ١٦٠، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م.

٣٦- د. محمد مندور : في الميزان الجديد ، ص : ١٤٩ .
٣٧- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٣٠٢ .
٣٨- د. محمد بن مريسي الحارثي : عمود الشعر العربي .. النشأة والمفهوم ، ص : ٣٢٧ ، ط١ - مكة المكرمة : مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي ، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م .
٣٩ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٨ .
٤٠ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٢٥٤ - ٥٥٢ .
٤١- د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، ص: ١٦٦ .
٤٢- د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، ص:١٦٥ .
٤٣- انظر ؛ دلائل الإعجاز ، ط المنار ، ص: ٧٠ ، ٢٨٣ ؛ وانظر :
- http://www.siteavie.com/aslim/hai17.htmÅ
٤٤- انظر؛إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم،ص:١٢٥،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة١٩٩٩م.
٤٥- - http://www.siteavie.com/aslim/naq2.htm
٤٦- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٢٩٢ .
٤٧- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٤٢ .
٤٨- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص: ٣٦٤ .
٤٩- د. عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤.
٥٠ - الباحث : ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص : ١٢٤ ، ط ١ - اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٩٦م ؛ وانظر مناقشة رولان بارت وتزفيتان تودوروف لهذا المصطلح في :
- THE. , in :. Style and its Image. Roland Barthes ; ed.. LITERARY STYLE : A SYMPOSIUM Schatman, Oxford Univ. Press, 1971, (P.7), & Tzvetan Todorov; The Place of Stylen in the Structure of the Text . in : the Literary Style of the Text , Op. Cit. (pp. 77 - 89).
٥١ - جون كوين : بناء لغة الشعر ، ص : ٢٠٠ ، ترجمة : د. أحمد درويش ، القاهرة : هيئة قصور الثقافة - ١٩٩٠م ؛ وانظر ؛ حسن ناظم : مفاهيم شعرية .. ، ص١١١- ١٤٠.
٥٢- د. سعد مصلوح «دراسة لغوية إحصائية»، ماهية الأسلوب ، دار الفكر العربي ط٢، بيروت ١٩٨٤.
٥٣- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص ٧٠ .
٥٤ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص: ٦٦ ، ٣٠٢ .
٥٥- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٣٠٦ .
٥٦- د. أحمد درويش : التراث النقدي .. قضايا ونصوص ، كتابات نقدية : ٧٧ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أغسطس ١٩٩٨م ، ص: ١٢٨ .
٥٧ - دلائل الإعجاز ، ط - دار المعرفة ، ص : ٧٨ - ٩٧ .
٥٨ - أنظر ؛ د. عبد الرحمن بدوي ، الصورة الشعرية عند سانت جون برس ، مجلة المجلة ، يناير ١٩٦١م.
٥٩ - د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص: ٦٤ .
٦٠ - د. جابر عصفور : مفهوم الشعر ، المركز العربي للنشر ، القاهرة ١٩٨٢م ، ص : ٧٣ .
٦١ - د. أحمد درويش : التراث النقدي ، ص : ١٣٠ .
٦٢ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص :٧٤ - ٦٧ ؛ و ص : ٢٩٤ .
٦٣ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص: ٢٩٣ .
٦٤ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ١٠٠ .
٦٥ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٧٤ - ٦٧ .
٦٦ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٧٤ .
٦٧ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٣٠٢ .
٦٨ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٢٩٥ .
٦٩ - سعيد علوش : المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص : ١٢٣ - ٤٢١، منشورات المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء ١٩٨٤م .
٧٠ - انظر للكاتب : ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، فصل التناص .
٧١ - انظر؛ د. محمد عبد المطلب : التناص عند عبد القاهر الجرجاني ، مجلة علامات في النقد ، ج ٣ - م ١، جدة : شعبان ١٤١٢ - مارس ١٩٩٢م ؛ و عبد الله أبو هيف : الحداثة في الشعر ، مجلة عالم الفكر مج ٣٠ - ع ٢ ، أكتوبر ديسمبر ٢٠٠١م ، ص : ٢١٤ ؛ و د. عبد الملك مرتاض : فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ، مجلة علامات في النقد، ج١ م١، ذو القعدة ١٤١١ - مارس ١٩٩١م .
٧٢ - د. بدوي طبانة : السرقات الأدبية ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، القاهرة ١٩٥٦م ، ص : ٢٨ .
٧٣ - السرقات الأدبية ، ص : ٣٦ .
٧٤ - أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين .. الكتابة والشعر ، تحقيق د. مفيد قميحة ، ط ٢ - دار الكتب العلمية ، بيروت ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م ، ص: ٢١٧ .
٧٥ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٤٨٩ - ٨٠٥ .
٧٦ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٧ .
٧٧- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٧ - ٨٠٥ .
٧٨ دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٩ .
٧٩- سعيد السريحي : تكثيف اللغة الشعرية ، كتاب الندوة،المجلد الثاني ، ص٧٤٩.
٨٠- د. محمد صالح الشنطي : رؤية لموروثنا النقدي ، مجلة رؤى ، العدد الثاني ، السنة الأولى - محرم ١٤١٩هـ ، مايو ١٩٩٨م .

قراءة النّص الأدبي

من المنظور الأسلوبي الحديث

عزيز عدمان *

إن الركون إلى التصورات الفكرية في التعامل مع النص الأدبي؛ هو دليل عجز عن رؤية النص في مظاهره التعبيرية المختلفة ؛ فهل هناك بديل لرؤية أكثر نقاءً وصفاءً وبراءة؟ فإذا كانت القراءة المغرضة تفتقر إلى الإحساس بالمسؤولية النقدية؛ فهل يمكن اكتشاف آلية تسمح بقراءة محايدة مسؤولة واعية؟.

ومن الثابت في مجال الدراسات التأويلية المعاصرة أن اللغة هي فضاء الممارسة التأويلية، ومجالها الحيوي ؛حيث إن النص هو بؤرة التأويل الأسلوبي ، وهذا اللون من القراءة النقدية خير عاصم من الانزلاق في الافتراضات المسبقة، والتحيز إلى جانب المبدع، أو ضده؛ فالناقد في هذه المعالجة اللغوية للنص لا يتحرك إلا وفق مستويات التحليل الأسلوبي (المستوى الصوتي - المستوى الصرفي - المستوى التركيبي - المستوى الدلالي)؛ وهي مستويات التعبير اللغوي التي تعكس - بحق -البنية الحقيقية للنص؛ ومحاولة مقاربة النص من هذا المنظور حَريّة بالكشف الموضوعي لخصائص النص الأسلوبية ؛ فالقارئ محكوم بعلامات النص، ومحدداته اللغوية ، ولا يمكنه أن يحوّل مسار القراءة إلى قراءة نوايا الكاتب ،ومحاكمته وفق صورة مسبقة قد تكون مشوهة،ومحرّفة.

ولا مشاحة في أنّ التذرع بوسائل التأويل الأسلوبي من أسلم السبل العاصمة من السقوط في التحليلات الإيديولوجية التي لا يحكمها ضابط لغوي، أو نقدي ؛ وهي في نهاية المطاف تنتهي إلى هدم مقومات النص ؛ متذرعة بآليات العنف والإلغاء والجدل الفض.

فالاستعانة بالتحليل اللغوي العميق في التعامل مع النص ؛ يسدّ باب التفسير الإيديولوجي الذي يتخذ من نوايا الكاتب حقلاً للإسقاط المذهبي ،والعقائدي ؛ وما وجد النص إلا لكي يُقرأ، وقراءته تعني الغوص في أعماقه وتخومه؛ قصد استجلاء معانيه، ومضامينه، وسماته الأسلوبية؛ ؛ فلا يجد الناقد سوى العلل اللغوية المكونة للنص؛ ليحاورها وفق منطق لغوي يتخذ من الوصف، والتحليل الموضوعي وسيلة للتعامل مع النص ؛حيث :((إن قراءة النص بمعزل عن أي انحياز إلى المؤلف أو ضده ، وإقحامه بوسيلة أو بأخرى فيه، يجعلنا نقرأ بشكل مختلف يكون أكثر حيادية ومنطقية وعدلا))(١).

وإن القراءة المحايدة كما هو واضح من نص حسن غزالة هي قراءة نقدية تروم استجلاء البنية الجمالية للنص الأدبي، واستكشاف مقومات بنائه المنطقي ؛ في ظل موقف نقدي يطمح إلى تشييد النص بمنأى عن المقولات الجاهزة المسبقة ؛ وتبقى القراءة الأسلوبية حبيسة إيحاءات النص ذاته ، ولا تتخطى الخطاب الأدبي نفسه ، إلى نوايا الكاتب ؛ ولضمان براءة القراءة يستعين الناقد بأدوات القراءة المنتجة الفعّالة التي تنطلق من الخبرات القرائية المكتسبة سابقاً، يوجهها العقل المُسدد لمسار القراءة ، والمُرشد إلى فضاء فحص مكونات النص ،وآليات اشتغاله؛ ولعل المقصود بالحياد، أو البراءة في مجال القراءة النقدية هو التعامل النزيه مع النص بروح نقدية عالية من الثقة في التحكم في الوسائل الإجرائية ، والمنهجية أثناء متابعة المسار المنطقي للنص؛ بعيدا عن الإساءة

* باحث جزائري متخصص في البلاغة والنقد الأدبيّ.

إليه ،وسوء الفهم .

ولعل التصور الخاطئ الذي علق بأذهان بعض المهتمين بالدراسات التأويلية المعاصرة بأن الوجود التاريخي للنص، والمغاير لوجود القارئ ، وسياقه التاريخي؛ هو العائق في بلورة رؤية نقدية محافظة على الخصائص الجوهرية للنص ؛فضلا عن موضوعية أدوات القراءة التي يرونها مغرضة؛ والواقع أن الوصف العلمي لمكونات النص الأدبي وتحليلها وفق طرائق علمية؛ كفيل بتعرية أوهام الإيديولوجيا، ومن حقنا على أنفسنا أن نتساءل في هذا السياق: هل يمكن للناقد أن يتحرك في فضاء النص بمنأى عن أفكاره المسبقة ؟ ألا يمكن أن يتحكم الناقد في ضبط انفعالاته وتنظيمها وفق إيقاع النص؟ هل حقيقة أن أدوات الفحص الأسلوبي ليست بريئة؛ لأنها تتحرك وفق غايات ومقاصد خفية ؟.

١.القراءة الأسلوبية وخلود النص الأدبي :

لو مضينا نتعقب آليات القراءة المغرضة لألفيناها تستند إلى مطلق الحرية في التعامل مع النصوص الأدبية؛ وهي حرية تمارس حضورها الفعلي في كل المتون اللغوية على اختلاف أشكالها؛ ومن المقرر عند أصحاب النقد الجديد أن كل النصوص صالحة للقراءة الأدبية؛ بما فيها النصوص السياسية، والاجتماعية؛ والحقيقة أن غياب التدقيق في حسن اختيار النص القابل للقراءة أشاع ضرباً من الفوضى النقدية؛ فهل كل النصوص قابلة للتأويل ؟ وما مواصفات النصوص التي تستجيب للقراءة الأسلوبية ؟ وهل النص السياسي يندرج ضمن النصوص المحوجة إلى تأويل؟.

ولا نزاع في أن النص الرفيع الخالد هو النص الذي يستجيب لآليات القراءة الأسلوبية؛لما فيه من الخفاء والعمق والتوهج الفني والجمالي ، وفيه من دقة الصنعة ما يثير كثيرا من التدبر، والنظر العميق؛ ولقدرته أيضا على إثارة القُراء وتحريكهم، واستفزازهم؛ في حين تحمل النصوص الإبلاغية المألوفة بذور الفناء في ذاتها ؛لمحدودية طاقاتها الدلالية ؛ فهي لا تصلح إلا أن تكون فضاء للقراءة الإيديولوجية التي لا تخرج عن الاعتقادات الضيقة؛ حيث إنها محصورة مقيدة بصيغتها الكتابية الخطية؛ وهو تقيد تفرضه نظرة المبدع الضيقة؛ فكلما كان النص الأدبي مشبعاً بالقيم الجمالية، وموغلاً في التشكيل اللغوي؛ كان أقدر على استثارة القارئ، واستدراجه، ومن ثم فإن: «الآثار الفذة هي تلك التي تتحمل عدداً لا يحصى من التأويلات بفضل ما في خصائصها الصياغية من كثافة خلاقة»(٢)؛ فالخلود الفني هو سمة النصوص الراقية الفذة التي توجه الناقد توجيها صافيا بريئاً ؛ ليتلمس مقاصدها داخل تخوم النص لا خارجه ،وتوقد جمرات مشاعره . والحاصل أن الممارسة التأويلية لا تكتسب مشروعيتها إلا من خلال نص بلغ مبلغا جليلاً من الصياغة على نحو يجعله ينفلت من إطار محدوديته اللغوية؛ متمردا على القوالب الجاهزة المعدة سلفا؛ ليحث القارئ الناقد على البحث عن مواقع الإثارة، ومواضع الإنارة في النص.

٢.آليات القراءة الأسلوبية :

إذا كانت القراءة المغرضة تسعى إلى تضييق دائرة المعرفة الموضوعية للنص الأدبي من خلال جملة من آليات توظفها الإيديولوجيا لغايات ذاتية صرف ؛وهي في المحصلة سعي دائم ،ومستمر للتلاعب الحر بالعلامة اللغوية؛ فإن القراءة الأسلوبية بحكم وسائلها المنهجية ، والإجرائية تُسددها وسائل عديدة نابعة من فضاء ممارسة تأويلية مسؤولة راشدة ؛ ونظرا لتعدد آلياتها، ولاعتبارات منهجية خالصة سنأخذ بالآليات الأكثر شيوعاً، ودوراناً ، وبناء على تفاعل هذه الوسائل، وتآلفها تآلفاً يضفي على القراءة الأسلوبية الانسجام، والتناسق ؛ فإننا سنعرض لأبرزها ، وهي كالآتي :

أ -لغة النص باعتبارها فضاء الممارسة التأويلية :

لقد حظيت اللغة بوصفها وسط التجربة التأويلية مركز الصدارة في الدراسات التأويلية المعاصرة ، ولا نجانب الصواب إذا قلنا: إن إغفال مركزية اللغة في

التعامل مع النص في بعض المقاربات النقدية المعاصرة، هو مبعث التسلط والعنف الممارس على النص .

وليس من شك أن القراءة النقدية تحكمها سلطات مرجعية كثيرة ، لعل أبرزها النص بوصفه السلطة المرجعية المركزية لقراءة محايدة ؛ وهي سلطة تستمد مشروعيتها من فضاء المادة المقروءة ؛ وكل تجاوز للنص هو تجاهل لمعطيات الممارسة التأويلية ؛ وأغلب الظن أن مسوغات استناد القراءة الأسلوبية إلى النص تتبدى في أن المقاربة النقدية هي محاولة علمية؛ قصد فهم حقائق النص وفق منظومة من آليات التحليل اللغوي ؛ كما أن عِلْمية الفهم دقيقة المأخذ محوجة إلى ارتياض ، ودربة لغوية ، وخبرة عميقة بطرائق التحليل اللغوي ؛ثم إن من مزايا المعالجة اللغوية للنص التحلي بالموضوعية في التحليل، وهذا ما يمنع الناقد من الانزلاق إلى فضاء إصدار الأحكام المسبقة ؛ وبالتالي فإن تحديد المنحى الأسلوبي هو المحدد لحضور الإيديولوجيا، أو غيابها.

وإن التحليل الأسلوبي للنص وفق مناهج علمية مقررة له أطيب الأثر في توجيه النصوص الأدبية الوجهة الصحيحة في ضوء القيم الثقافية للجماعة اللغوية؛ ويكمن جوهر اللغة في أنها الوعاء الحامل لهذه المعاني الثقافية ، والقيم الاجتماعية ، والمقومات الفكرية التي تنقلها ؛ فالتأويل اللغوي يسمح للناقد بأن يقرأ النص ضمن علل لغوية ثابتة أقرّتها الجماعة اللغوية؛ إذ الغاية القصوى من التأويل الأسلوبي هي استكشاف حقائق النص المختفية وراء الألفاظ، والكلمات ؛ ولا يفصح هذا المحجوب عن خصائصه الجوهرية إلا باستنطاق لغوي يفك ما استغلق من النص؛ ومن ثم يمكن الاطمئنان إلى نجاعة إجراءات التحليل اللغوي في قدرتها على كشف المستور من بنية النص؛ ذلك أن سلطة النص من السلطات الشرعية المتفق على شرعيتها في التاريخ الثقافي للجماعة اللغوية ؛حيث إن طبيعة العمل الأدبي بوصفه كياناً لغوياً هي المحددة لفضاء التحليل اللغوي ،و المرشدة إلى مدى إمكانية حضور التصورات الفكرية ، أو ضمورها ؛ فاللغة لها سلطة مرجعية أقوى من سلطة المعتقد، وقد بّين أحد الباحثين قوة المرجعية اللغوية بقوله: «فالنظر اللغوي يسبق غيره، ليس فقط في تحديد المفاهيم المتعلقة بالمعنى والدلالة، بل في اتخاذ الأسباب التي يحاول بها اختراق المحجوب االمُشكّل من الدلالات ، ومحاولة النفاذ إلى المستور منها . وتقضي من جهة أخرى أن يكون النظر إلى المعنى فيه القدر من العلمية والمنهجية من منطلق أن البحث اللغوي يدعي توافر هذا الشرط لمجاله»(٣).

وإذا تقرر أن النظر اللغوي أسبق من النظر الفكري في قراءة النص الأدبي لسببين: أولهما: مشروعية سلطة النص التاريخية ، وثانيهما: طبيعة المنجز اللغوي التي تفرض إجراءات التحليل اللغوي؛ فإن مزية المدخل اللغوي تكمن في عِلْمية المعالجة اللغوية ، وموضوعيتها على نحو يَحُدّ من حدود القراءة الذاتية التي لا تخضع لأي معيار أو مقياس.

فالتجربة التأويلية تمثل سياقا لغوياً ؛كما يرى أحد العلماء الذين وضعوا حجر الزاوية في صرح البناء الاصطلاحي لمفهوم التأويل في الغرب وهو المفكر الألماني شليرماخر (١٨٣٤م)؛ إذ يقرر بأن أي نص في حقيقته هو نسيج لغوي في المقام الأول، وأنسب مدخل لفهم النص هو المدخل اللغوي باعتباره التجلي الحقيقي للجانب الموضوعي من الظاهرة اللغوية ،وفي هذا السياق يذهب إلى أن : «هناك في أي نص جانبان: جانب موضوعي يشير إلى اللغة ، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة».(٤).

ولعل هذه القسمة الثنائية المُشّكلة لأي نص تبرز حقيقتين هما:

١- أن اللغة هي وسط التجربة التأويلية، وفضاء الممارسة النقدية على نحو يعطي المدخل اللغوي في المعالجة مشروعية ثابتة بوصف اللغة تجسيداً موضوعيا للنص.

٢-الجانب الذاتي من الظاهرة اللغوية يتجلى في

توظيف المؤلف للغة على نحو خاص ؛ وفي امتزاج هذين الجانبين يتشكل النص الذي هو في المحصلة مبتغى الفهم، ومرام الناقد في فهم المبدع، أو تجربته؛ بما يعني أن المسلك اللغوي في التعامل مع النص مسلك أصيل مكين في البنية الداخلية لتجربة المؤلف؛ مما يحتم على الناقد الاستعانة بلغة النص الموظفة؛ لرصد عملية التشكيل الجمالي، ومن هنا: «ليس لصاحب مذهب فاسد أن يجعل مذهبه أصلا، والتفسير تابعا. وليس لغير متعمق في الخبرة اللغوية حقوق كذلك»(٥).

وإذا صح أن فهم النص من طبيعة لغوية؛ صح معه أيضا أن يراعي الناقد هذه الطبيعة الأصلية؛ ذلك أن الاشتغال بما هو فكري في النص ؛ قد يحجب الحقيقة الأدبية عن الظهور؛ لتخلي الناقد عن اللغة التي هي المرشد إلى فهم المبدع؛ حيث إن الاهتداء إلى مركز النص وملامسة خلايا نظامه لا يتم إلا عبر وسائل اللغة المتاحة للتشريح، والفحص؛ وهي أدوات أقدر على كشف ما نتعمد غالباً في ستره؛ وبهذا يكون الناقد الذي يملك ناصية اللغة، ويتفنن في طرق التعبير ؛ أحرص على تفعيل النص في جوانبه الموضوعية والذاتية ؛ لأن: «التجربة التأويلية حادثة لغوية بمعنى أن الأدب يخسر ديناميته الصادقة القوية إذا نظر إلى اللغة في ضوء مقولات وتصانيف ثابتة»(٦) .

وقد أقرّ كثير من الباحثين بمركزية التفسير اللغوي باعتباره وسيلة من وسائل الولوج في عمق النص؛ مع اعتراف بعضهم بعدم كفايته في التعامل النقدي ؛ إذ يرى كولر أن اللغة يمكن: «أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبي، لكنها لا تقدم منهجاً لتفسيره»(٧).

يتبيّن من نص كولر أن اللغة هي عتبة المعالجة النصية ،ومرتكز التعامل النقدي؛ ومع إقراره بمركزية المدخل اللغوي ؛ فإننا لا نوافقه الرأي ، ويمكن ا لاعتراض على هذه الدعوى من الأوجه الآتية :

١- أن المسلك اللغوي في مقاربة النص الأدبي هو من المسالك المقررة في أعظم الممارسات التأويلية المعاصرة .

٢- طبيعة النص الموضوعية تستوجب وسائل لغوية، وإجراءات منهجية ،وعلمية في التعامل.

٣- تؤكد الممارسة التأويلية الفعلية، أن التوسل بالمنهج الأسلوبي في استنطاق النص قادر على تشريح النص وفق مستويات التعبير اللغوي .

٤- أن النص كيان لغوي أساساً؛ وبهذا الاعتبار يمكن إخضاع نشاط القارئ إلى سيطرة النص، وسلطته المشروعة في التأثر والتأثير، وفي هذا الصدد يرى أحد الباحثين أن: «الأثر الأدبي مهما كان غامضا، يحتوي على دلالات معينة يتقيد بها تأويله ويحد بها فهمه. وأدل هذه الحدود اللغة التي يظهر فيها، (...). إن اللغة التي يكتب بها الأثر الأدبي وما تحيل عليه من قيم حضارية تلزم القراءة بشيء من الموضوعية لابد منه أما الحدود الأخرى فهي مضمنة ببناء النص نفسه، بذلك الغموض الذي يتعهده»(٨).

فطبيعة النص اللغوية هي الموجبة لمعرفة الناقد بأسرار اللغة، وطرائق التعبير المختلفة ؛ إذ صحة المعرفة اللغوية شرط لفهم معاني النص، ودلالاته ؛ ذلك أنه: « لما كان النص منطوقا مدونا بلغة معينة ، وكان لكل لغة فقهها ومنطقها فإن معرفة فقه اللغة التي كتب بها النص تكون أحد المداخل لقراءته وفهم معناه»(٩).

إذن ؛ منطق اللغة، وفقهها يحتم على كل ناقد أن يستنير باللغة في تعامله مع النص ؛ ويسترشد بفقهها في اقتحام تخوم الظاهرة الأدبية ؛ وهذا ما عبّر عنه أحد كبار منظري نظرية القراءة في الغرب، وهو الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو ؛ إذ يرى أنـــه: «ليس صحيحاً بأن كل القراءات مقبولة ، بعضها خاطئة؛ ذلك أن بعض التأويلات تُمسك بعمق أكثر من غيرها ببنية النص»(١٠).

يشير الناقد الإيطالي إلى حقيقة مركزية في الممارسة التأويلية المعاصرة ؛وهي أن المعول عليه في الإقرار بصحة بعض التأويلات دون الأخرى ،هو مدى استجابة التأويل لإشارات النص، ومكوناته اللغوية ؛

فالاقتراب من عمق النص، والاستنارة بما فيه من علامات لغوية هو المحدد للتأويل الأعدل، والكاشف في الوقت ذاته عن التأويلات المغرضة ؛ وبهذا الاعتبار يصير النص ملاذا لكل معالجة تأويلية تطمح إلى كشف الحقيقة الأدبية وفق منظور النص ومنطقه؛ باعتبار النص الفلك الذي تسبح فيه كل التأويلات ؛ وهذا ما قرره أيضا أمبرتو إيكو قائلا: «ولهذا علينا أن نأخذ النص بصفته مؤشرا على تأويلاته الخاصة به»(١١).

ب - الوعي التأويلي باعتباره إطارا مرجعياً للقراءة الأسلوبية :

يكاد يغلب على اعتقاد كثير من الدارسين أن التحرر من المعتقدات في التعامل مع النص من الأوهام الإيديولوجية؛ بل خرافة تدحضها الموجهات الواعية، واللاواعية التي توجه قراءة النقاد؛ وليس يخفى ما في هذا التصور من مجانبة الصواب؛ والدليل على ذلك أن التأويل اللغوي الذي يستلهم حضوره في النص من مرونة القارئ، ويقظته الذهنية، واستعداده؛ لكي يتحرك بمعزل عن معتقداته ؛ خير شاهد على إمكانية إنجاز قراءة نقدية بعيدة عن التعسف المسلط على النص في القراءات المغرضة؛ وبالجزء القليل من الوعي التأويلي يستغرق الناقد؟ استغراقاً نفسيا في النص، وينصهر داخليا فيه؛ وهذا الانصهار ممكن التحقق بمحاولة الابتعاد عن الاهتمامات الذهنية التي تشغل الناقد ، وهو ما عبّر عنه إنغاردن بقوله: «خلال القراءة نحاول أن نبعد أي مشاغل تلهينا عن التركيز. وهذا الابتعاد عن العالم الحقيقي إلى عالم منفصل يتحقق في مساحته استيعاب وعي النص ذاته »(١٢).

والواقع أن فهم الناقد للنص، وإدراكه لمعانيه يستوجب جودة الفكر، ومعرفة عميقة، بالألفاظ، ومراتبها ؛على نحو يؤدي إلى قراءات أكثر انسجاماً مع فحوى الخطاب ، ولا سبيل للناقد إلى الدخول في عالم النص إلا بالتضحية بعالمه الذاتي؛ وهنا ينبغي أن نوضح مسألة بالغة الشأن في سياق الحديث عن أفكار الناقد المسبقة.

وإن الناقد لحظة تحركه في فضاء النص الأدبي لا يأتي من فراغ ؛ بل يقبل على النص وهو محمل برواسب ثقافية، وأعراف أدبية تشكل البناء القبلي للإدراك ،أو البناء المعرفي الذي يُعد نقطة انطلاق في عملية الفهم ؛ فبداية عملية فهم النص لا تخلو من افتراضات مسبقة بحكم ارتباط الناقد بقيم ثقافية، ولغوية واجتماعية ، ولا غرو من الانطلاق من هذه الأفكار؛ لأنها من العناصر الفكرية التي لا فكاك منها؛ ذلك أنه: «ليس ثم تفسير نابع من خلاء أو حياد وهمي. العالم لا يتجلى لنا قط خاليا من الافتراضات . الافتراضات عريقة في الوجود»(١٣).

إذن ؛ فهم النص في غياب افتراضات سابقة غير ممكن التجسيد ؛غير أن الافتراضات الإيجابية التي تمسك بتلابيب النص، وتدفعه في اتجاه الإضاءة والكشف ،والوضوح، والإبانة؛ هي من العناصر المركزية في كل تفسير موضوعي؛ بينما التصورات القبلية المستمدة من الإيديولوجيا، والمستبدة هي عوامل مسيطرة على النص ، وفي الوقت ذاته كأنها بمثابة الأعشاب الضارة التي تعترض جريان الماء الصافي الرقراق ؛ فالصفاء التأويلي مبعثه المشاركة الفعالة الخصبة للناقد الذي يحرص على التخلص من دوافع التسلط ، والهيمنة والاستمرار في إهانة النص، والتلذذ بإذلاله.؟ و يتضح مما ذكرناه سابقا أن عملية فهم النص الأدبي محوجة إلى كثير من الصبر والأناة، ولطف خاطر ؛ للتعمق في تخومه؛ وهو تعمق أشبه ما يكون بالتسلل إلى موطن الأسرار؛ موطن يلفه من الغموض، والإبهام الشيء الكثير؛ مما يفرض على الناقد أن يلطف من حضور ذاته، ويتوجس خيفة من الاعتداء على حرمة النص، و قداسته، ولن يبوح النص بأسراره، ويفضي إلى الناقد بدلالاته ،ومعانيه؛ إلا إذا تخلى عن مشاعر الحقد، وكبح جماح نزواته وشهواته؛ ليتم الإفضاء في لحظة من اللقاء بين النص والناقد ، وهي لحظة عسيرة المنال، شاقة الوصول،كثيرة الإشكال دونها أهوال.

فالتخلي، والابتعاد عن فضاء العوامل الذاتية في

القراءة النقدية، هو من صميم الممارسة التأويلية الرصينة؛ بل إن القراءة النقدية هي قراءة حرة طليقة من العزلة التي تفرضها ذات الناقد ؛ ولا يتم هذا التحرر من أسر التدخل الشخصي إلا بحسن الظن في النص، والتعامل معه وفق رؤية لغوية تعصم من الإغراق في وَحل الرغبات والشهوات.

ولقد أقرّ كثير من المشتغلين بنظرية القراءة بحتمية الاستغناء عن الأحكام المسبقة المعرقلة لسير النص الطبيعي والمثبطة لحركته ، وهذا ما أشار إليه ريتشاردز قائلا: «في كل القراءات يجب أن يتم التخلي عن شيء ، و إلا فلن نصل إلى معنى، إن إغفال ذلك الشيء مهم بمعنيين : من دون ذلك الإغفال لن يتبلور أمامنا معنى ، ومن خلال الإغفال يصبح ما نريد فهمه هو ما هو موجود»(١٤).

ولا غرو من أن الوصول إلى الكينونة الأساسية للنص يتم عبر التحرر، أو التجرد عن شيء، ويمكن أن يفهم هذا الشيء الذي لم يحدده ريتشاردز من وجهين : أولهما : أن المقصود بالتخلي هو الاستغناء عن النزوات الشخصية أثناء القراءة؛ لبلورة رؤية نقدية مضيئة تكشف عن مرامي النص، ومعانيه .؟

ثانيهما: نتيجة للتحرر، أو استبعاد الذات من القراءة؛ سيفضي بنا ذلك إلى الصفاء التأويلي، ووضوح النص في طبقاته الدلالية المختلفة.

والواقع أن الشيء المتخلى عنه ليس هو النص؛ كما شاع في النقد التفكيكي، وإنما ذاتية الناقد؛ وبقدر ما يُغض الطرف عن هذه العوامل الذاتية يصفو مشرب النص ،ويكثر ناقدوه؛ ذلك أن المورد العذب كثير الزحام على -حد تعبير البلاغيين -؛ وقد نوّه يول ريكور بفكرة التخلي لحصول الفهم، والإدراك بقوله: «لا تحقق الهيرمنيوطيقا ما يبتغيه الفهم إلا بانتزاع ذاتها من المباشرة والتلقائية اللتين تميزان عملية فَهْم الآخرين ، ولنقل بانتزاع ذاتها من القيم الحوارية»(١٥).

ولا مشاحة في أنّ صفاء فضاء المحاورة النقدية يستند في جوهره إلى علاقة تبادل ، وتأثير بين النص والناقد؛ ذلك أن الإدراك مشروط بالتصور المسبق من خلال تفاعل ثنائي خصب؛ ولعل ما يستوجب هذا التفاعل الطبيعي استحالة الإدراك الصرف للنص، ومن ثم فإن: «تأويل الأدب، في الحالة المثلى، هو معرفة غير متحيزة (بالرغم من أنها تثار بصورة فعالة) فالمؤول Interprétator كأنه يرحل بروحه (إلى داخل) العمل ويسلم نفسه لسلطانه، ممتنعا عن مظاهر الاستعراض الذاتي »(١٦).

ونستنتج من نص الباحث خاليزيق أن التأويل الأعدل هو رحلة مضنية في عالم النص، ومعانقة شاقة لفضائه بمنأى عن التدخل الذاتي؛ ذلك أن النص لا يلتمس أبدا خارج حدوده ؛ فالتأويل الأسلوبي قادر على رؤية معاني النص ودلالاته بوضوح، من غير دوافع،أو بواعث فكرية ؛ ومن هنا : «ينبغي تجديد تصور الفكرة المسبقة بصورة أساسية، والاعتراف بوجود أفكار مسبقة مشروعة »(١٧).

ج - الحوار والمساءلة المثمرة :

يشكل مفهوم المحاورة أحد المفاهيم المركزية التي تدخل في البنية الاصطلاحية للتأويل ؛ وليس غريبا في حقل الممارسة التأويلية المعاصرة أن يرتبط التأويل بالمساءلة ؛ ذلك أن التأويل هو فن السؤال ؛ ولكن ما المقصود بالمساءلة في سياق الحديث عن آليات القراءة الأسلوبية للنص؟ وما طبيعة محاورة الناقد للنص ؟ هل هي مساءلة فجة فضة تنتزع المعنى من النص انتزاعا تعسفياً؟ وما خصائص المحاورة النقدية؟ أهي المساءلة التي تستجيب لمنطق السؤال؟ وهل كل النصوص تسمح بمحاورتها ومساءلتها؟ وهل يسمح النص المنغلق على ذاته بأن ينعتق من إطاره الحرفي والخطي، ويقبل الانفتاح على السؤال والجواب؟.

معلوم أن النص بمكوناته اللغوية المختلفة، ومستوياته التعبيرية المتباينة ؛يفصح عن ذاته من خلال لغة النص التقريرية، الإبلاغية، ويمعن في الإخفاء بغموضه، وبين قطبي الكتمان، والإبانة؛ يستطيع الناقد أن يسائل النص، ويحاوره؛ طبقا لما يعاينه من محددات لغوية مشكلة للنص الأدبي. فكيف

تتم المحاورة ؟.

وإن نقطة انطلاق المساءلة تبدأ من حديث النص للناقد؛ حيث يُقدم النص نفسه من خلال صيغته الخطية الكتابية التي تقوم على الوضوح في ألفاظها؛ ويصمت النص أحيانا عندما يجنح إلى الغموض والإبهام، وبين حديث النص وصمته يسعى الناقد إلى كشف الحقيقة الأدبية المستورة خلف سكوت النص؛ فالمحاورة معايشة من القلق والتوتر الذي يُعانيه الناقد؛ ذلك أن النقد: «عملية شفافية متبادلة بين وعيين : وعي المؤلف المبدع ووعي الناقد الذي يجب أن يخلي ذهنه تماما من صفاته الشخصية حتى يتحقق الالتقاء التام مع وعي المؤلف»(١٨).

ولكي تتم مخاطبة النص للقارئ وفق وعي المبدع ؛ ينبغي أن يتجرد الناقد من نزواته، ورغباته؛ تحقيقاً لصفاء اللقاء؛ وهكذا لابد في كل محاورة جادة، ومساءلة رشيدة تخلي الناقد عن هوى نفسه، والإقبال على النص بنيّة الكشف عن معانيه،وإزالة غموضه؛ حيث إنّ تحقيق فعالية المحاورة يرتد إلى إضافة الناقد للنص إضافة نوعية؛ وإنارته بعد صمته ؛إذ أن : «غاية القراءة تصبح هي صياغة الإشكالية على نحو يسمح بمساءلتها ومحاورتها، بمعنى أن تكون قراءة جديدة تنضاف إلى القراءة الأولى الأصلية التي يقوم بها المؤلف ذاته، فهي إذن بالضرورة تأويل»(١٩).

إذن؛ هناك فضاءان متباينان في كل قراءة نقدية : فضاء الظل: وهو الملاذ الذي يلوذ به الناقد، والنص؛ بحثاً عن إقامة جسر من العلاقة والاتصال؛ وفضاء الوضوح :وهو حيز المحاورة والمساءلة المؤدية إلى اللقاء التأويلي؛ فلِم يُحجم النص عن الخروج من عزلته إلى فضاء المحاورة ؟ ولِم يُصرّ الناقد على خصومة النص، وهجره ؟.

وإن النص الأدبي المتميز هو النص الذي يحمل في ذاته قدرة أصيلة على العطاء المتواصل، وإمكانات المخاطبة؛ ولا يخشى المساءلة؛ لأنه نص استوفى شروط الإبداع الفني، وبلغ درجة عالية من الاستواء الجمالي؛ كما أن الناقد الذي يسمح بالحوار هو الناقد الواثق من عدته النقدية، وآلياته الإجرائية والتحليلية؛ ذلك أن الناقد العاجز عن كشف مرامي النص من خلال إقامة حوار تأويلي هو الذي ينزع منزع الخصومة؛ لعجزه عن المواجهة والمجابهة؛ ولا خير في حوار تأويلي مستفز يبتغي هزيمة النص، والتنكيل به؛ وهذا كله نابع من نرجسية الناقد والاعتداد بنفسه؛ فلو أنّ المؤول أقبل بروح الناقد الأمين على النص،وبذل جهداً لا يخلو من إرهاق في استنطاقه؛ لانتهى إلى فهم بعض معانيه، وانقادت إليه لطائف المعاني مهما بلغ النص من درجات الغموض، والكتمان والخفاء.

د- الإصغاء والإنصات :

تعد آلية الإصغاء، والإنصات من إفرازات الحوار التأويلي؛ فما المقصود بالإصغاء؟ وهل إصغاء الناقد للنص يعني الاستجابة السلبية؟ وهل إنصات المؤول للنص هو انعكاس لعجزه عن اقتحام عملية التفسير؟ كيف يصغي الناقد للنص؟ وما شروط حسن الاستماع من الطرفين؟.

تكاد تجمع الدراسات التأويلية التي لازمت نشأة الهيرمنيوطيقا أن الإنصات يُشكل حجر الزاوية في إقامة اتصال مثمر بين النص،والمؤول؛ لدرجة اعتبره أحد كبار منظري نظرية القراءة في الغرب فناً قائماً بذاته؛ إذ يقول جادامر: «الهرمنيوطيقا هي فن الإصغاء»(٢٠)(herméneutique est art de entente).

إذن؛ يتجاوز الإصغاء حدود الآلية إلى فضاء الفن بوصفه تعبيراً صامتاً عن مشاركة وجدانية، وعقلية؛ فالناقد عندما يقرأ نصاً أدبيا؛ فإنه يصغي لصوت المؤلف، وينصت إليه؛ رغبة في إعادة صياغة إشكالية النص ومحاورتها، ولا يتم الإصغاء بالشكل المطلوب إلا إذا أمهل الناقد النص حتى ينقضي من الإفضاء بما يعتمل في عالمه الداخلي؛ ذلك أن قطع الناقد لحديث النص قبل أن يفضي إليه بذات نفسه؛هو صنيع يُهجن صواب ما يكشف عنه النص، ويذهب بهجته؛ فقلة تلفت الناقد إلى أجوبة النص، والوعي لما يقول؛ من شروط حسن الاتصال؛ بل إن الإنصات قد يدوم طويلا خاصة في النصوص العظيمة حيث إننا: «نحتاج إلى أن

نتحلل من كثير، وأن نصغي سنوات حتى تبدو أمامنا بعض الكلمات متحدية مثقلة نافرة من القيد والعرف والتجارب السابقة »(٢١).

وإن من أجَلّ مقاصد القراءة النقدية التأني، والأناة في محاورة النص، والإصغاء إليه إصغاء خلاقاً دون قسر، أو تحكم أو اعتراض؛ بما يعني أن نمنح النص جزءاً كبيراً من الثقة لكي يعبّر عن ذاته؛ ولا شك أن الآثار الأدبية الفذة هي أكثر الأعمال الأدبية استجابة لفن الإصغاء، ومراعاة للحظات انتقال الحوار بين الطرفين؛ لسببين أساسيين : أولهما : أن النص الأدبي الرفيع بما يحمله من دلالات عميقة،وكثافة أسلوبية تجعله يستجيب للمساءلة، والمحاورة، والإصغاء؛ ما لم يتجاوز الناقد ضوابط الإنصات، وقيوده .

ثانيهما : قدرة النص على العطاء الدائم، والإفراز الدلالي المتدفق؛ تحتم على الناقد أن ينصاع للنص؛ رغبة في الوعي لما يقول، والإقبال عليه؛ وهكذا: «تكون القراءة أداة نمو وكمال، أداة كسب للإخلاص والتواضع وحسن الإصغاء »(٢٢).

هـ- الاختلاف بوصفه مولدا للتفاعل والتواصل الروحي المُنتج :

و إذا تقررت مكانة الإصغاء في التجربة التأويلية باعتبارها كياناً لغويا؛فإن من أهداف إنصات الناقد للنص، هو الاختلاف مع النص اختلافاً مثمراً يحقق فاعلية القراءة الجادة، ولا يختلف الناقد مع النص شهوة في الاختلاف، ورغبة في المعارضة،والمناوأة؛بل إن الذي يولد حرارة الاختلاف هو شعلة البحث والتنقير والسؤال؛ وقد درج كثير من النقاد على التلذذ بنزوة الاختلاف؛ وسرعان ما تنطفئ جذوته أمام الطاقة الدلالية للكلمات، وقدرتها على السيولة الإيحائية؛

وكثيرا ما يختلف الناقد مع نص بلغ درجة راقية من التشكيل الفني؛ وهو عاجز عن ملامسة حقيقة هذه الصياغة الأدبية؛ فينزع إلى الاختلاف من غير مسوغات لهذا النزوع؛عدا الرغبة في الاستفزاز والاعتداء على نص متصلب عنيد لا يصغي إلا لناقد أمين، وقارئ يدرك جوهر الاختلاف، وماهية المحاورة وحقيقة المساءلة .

وإن الاختلاف المستنير هو رؤية إنسانية للنص باعتباره إنساناً لا نسقا فكرياً ذهنياً؛ والناقد المتمرس هو الذي يدرك حقيقة الاختلاف، وشروطه ودواعيه؛ لا يرفض لمجرد قراءة عابرة دون إجالة نظر، أو لطف تأمل؛ فكثيرا ماتتحرك العوامل الذاتية في القراءة؛ لتعتدي على المبدع أو نصه؛ اعتداءً مجانيا في غياب أخلاق الممارسة التأويلية، وضوابط المقاربة النقدية .

الخاتمة :

والقول الجامع :إن القراءة الأسلوبية ممكنة التحقق في فضاء الممارسة التأويلية من خلال المراقبة العقلية لمسار القراءة، وبعض التجرد، أو الحياد من الأفكار المسبقة؛ وهذا الضرب من القراءة ممكن من أوجه :

١- التزام الناقد باحترام القراءة ومقاصدها وأهدافها، وعدم الاعتداء على حرمة الممارسة القرائية.

٢- تحرر الناقد - ما أمكن - من سيطرة الهواجس الإيديولوجية، والمشارب الفكرية؛ وهو تحرر يفضي إلى إضعاف علاقة التأثير المتبادلة بين الإيديولوجيا، والأحكام المسبقة .

٢- كبح جماح التأويل الإيديولوجي في قراءة النص؛ لعجزه عن تحقيق المعنى، واستكناه دلالات النص.■

الهوامش

١. حسن غزالة ، لمن النص اليوم ؟ للكاتب أم للقارئ ؟ ، مجلة علامات في النقد ، الجزء ٣٩، المجلد العاشر ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ،ذو الحجة ١٤٢١هـ ، مارس ٢٠٠١م ، ص ١٣٧.

٢. حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية ، منشورات عيون ، المغرب ، ١٩٨٤، ص ٦٧.

٣. محمد ربيع الغامدي ، حضور الدلالة وغيابها (وجهة نظر لغوية في قراءة النص) ، مجلة علامات في النقد ، الجزء ٣٩ ، المجلد العاشر، مارس ٢٠٠١م ، ص ٩٠. ينظر المرجع نفسه ، ص ٩٢.

٤. نصر حامد أبوزيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، الطبعة الرابعة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٩٦، ص ٢٠.

٥. مصطفى ناصف ، نظرية التأويل ، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ذو الحجة ١٢٢٠هـ- مارس ٢٠٠٠م ، ص ٢٠٢.

٦. مصطفى ناصف ، اللغة والتفسير والتواصل ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، رجب ١٤١٥هـ - يناير /كانون ثان ١٩٩٥م، ص ١٧٥.

٧. onathan Culler , Structuralist PoeticsÅ: Structuralism, Linguistics and The study of . 1975 (P, 109 literature(IthacaÅ: Cornell UP,

٨ .حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية ، ص ٧٦- ٧٧.

٩. حسن حنفي ، قراءة النص ، مجلة البلاغة المقارنة ألف ، العدد الثامن ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ربيع ١٩٨٨، ص ١٩.

١٠. Umberto Eco, Les Limites de L interprétation, (1990 Italien) traduit par Myriem Bouztter,1992, édition Grasset, Paris,1992, P,43.

١١. Ibid. ,P 43.

١٢. Ingarden Roman, The Literary Work of art , Evanston, Northwestern ,University, Press,1973, P , 355.

١٣. مصطفى ناصف ، نظرية التأويل، ص ٨١.

١٤. I. A. Richards, How To read a page: a course in effective reading with in Introduction Teahundreg Work (New York: Norton,1942), PÅ, 93

١٥. بول ريكور، النص والتأويل ، ترجمة منصف عبد الحق ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، العدد السادس ، خريف ، شتاء ، فاس ، المغرب ، ١٩٩٢، ص ٤٢.

١٦. ق.ي.خاليزيق ، التأويل ، ترجمة عمر ألتنجي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ٥٤/٥٥، جويلية أوت ، ١٩٨٨، ص ٩٧.

١٧. Gadamer , Hans. George , Vérité et Méthode , édition du seuil ,pour la traduction Française, paris ,1976, et Avril 1996, P, 298.

١٨. عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ذو الحجة ١٤١٧هـ - إبريل /نيسان ١٩٩٨، ص ١٠٥.

١٩. سعيد بنسعيد ، الإيديولوجيا والحداثة (قراءات في الفكر العربي المعاصر) ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٧، ص ٤٠.

٢٠. Gadamer .H.G. L'art de comprendre, Herméneutique et tradition philosophique traduit de L'allemand par Marianna Simon, éditions, aubier Montaigne, Paris, 1982, P ,147

٢١. مصطفى ناصف ، اللغة والتفسير والتواصل ، ص ٧٧.

٢٢. المرجع نفسه، ص٢٨٩.

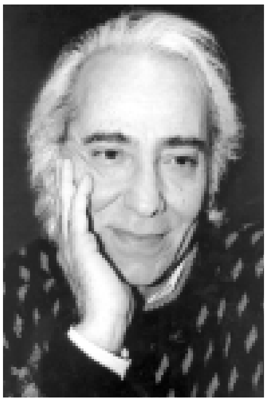
تنويه

جاء في العدد السادس (السابق) في هامش الصفحة رقم ٨٢ أن الكاتبة (وجدان عبدالإله الصائغ) هي روائية من سوريا، والصواب هو أنها روائية وقاصّة من العراق، لذا لزم التنويه.



ملف البريكان

إعداد: محمد الأسعد



محمد الأسعد

شرارة على حدود الأبد

دراسة في تجربة محمود البريكان الشعرية

محمد الأسعد *

بعزلته وابتعاده عن الوسط الادبي، وانشغاله بقضايا ومصائر يؤمن انه لايستطيع مواجهتها الا وحيدا، لم يترك محمود البريكان (١٩٣١ - ٢٠٠٢) لنقاده سوى القصيدة، أي لم يترك سوى فن الشاعر وطريقته الفريدة التي يستطيع بها مواجهة العالم وتحرير ذاته. أما فضول عدسات التصوير واعلانات الصحف اليومية فقد كان موضع تندره الدائم واستخفافه، بل وسخريته الجارحة.

لايتعلق الأمر بنهج سيجد الناقد أو القارىء نفسه مجبراً على اتباعه بعد وفاة الشاعر فحسب، بل ويتعلق أيضاً بنهج وجدنا أنفسنا جميعا، نحن الذين لسنا طرفاً من تجربته الشعرية، مجبرين على اتباعه حتى خلال حياته.

هل كان الامر مصادفة أم تصميماً مسبقاً من الشاعر على أن لايتمثل في أذهاننا الا بوصفه عملاً ابداعياً قبل كل شيء ؟ وانه توارى لهذا السبب عن الانظار والتجمعات منذ الخمسينات خالقاً بذلك، ودون أن يقصد، أسطورة حية؟

مراجعة تصور البريكان للشاعر، ولذاته هو بوصفه شاعرا، توحي بانه كان واعياً بما يفعله، وانه اتخذ قراراً باتاً بأن لايترك سوى القصيدة عارية من كل الاسقاطات الخارجية. لأن للقصيدة اذا أرادت البقاء أن تنهض بنفسها، وللشاعر الحقيقي اذا أراد تحقيق انجازات باقية أن يتحرك وحيداً ضمن خلفية تاريخية مدركة او عبرها، أي الى ما يتجاوزها. الشاعر الحقيقي، على حد تعبيره، مغامر يراهن على المستقبل، وينزع الى شيء أبعد من الراهن واكبر من الموجود، تقوده خريطته مثلماً تقود الصوفي حدوسه، واثقاً بأن الاجيال القادمة ستنصفه. شهوده ليس من

---

* شاعر وناقد من فلسطين.

جايله بل قصيدته التي ستحيا بعده.

وكم كان يصاب بالدهشة حين ينسبه ناقد الى مجموعة أو أقرباء. وكم كان يستغرب أن يمنحه ناقد هوية ليست له. وكم كان يتألم حين لايستطيع ناقد استكشاف موقفه واعطاءه حقه من الوضوح ؛ موقف الإدانة القاسية لوضعية ثقافية تسيء بالجملة الى القيم الثقافية الرفيعة، وتميل الى تسطيح الأعماق وتحويل الفكر الى نشاط استعراضي. لقد كان مؤمناً ايمان صاحب رسالة برسالته بأنه لا يمكن أن يتم ابداع حقيقي الا بالقفز فوق هذه الوضعية، وتجاوز تام لمنطلقاتها، وقبل كل شيء وبعد كل شيء أن يكون المرءُ حيا ملء الحياة.

في أواخر ثمانينات القرن الماضي، وفي سياق انتاج وعي شعري جديد يقوم على شواهد مغيبة، فكرتُ باستكشاف تجربة البريكان التي التقيت بها في مطلع الستينات عبر قصائد قليلة لافتة للنظر، وشخصية أقل ما يمكن أن يقال فيها أنها حية وغامضة ويقظة على تيارات العصر ومايموج في أعماقه. فوضعت أمامي هدف الرحيل الى مدينة البصرة حيث يقيم الشاعر، واجراء حوار مطول معه عن سياق حركة تجديد الشعر العربي الحديث بجوانبه الفكرية والاجتماعية والسياسية التي عاشها الشاعر. كنت معنياً في الحقيقة بما هو أوسع : بنقد مراحل التجديد الشعري من دون الاكتفاء بالمصادر التقليدية (الصحف المطبوعة والمجموعات الشعرية وأقوال الشعراء الذين يتصدرون الواجهات الاعلامية ونقادهم). وتعزز لدي هذا الميل بعد اطلاع موسع على هذه المصادر التقليدية المعلنة، واكتشافي لما يمكن أن اسميه مناطق الصمت على خريطة الابداع الشعري. واعنى بها تلك المناطق التي احتشدت بالممكنات الثقافية ولم يتح لها أن تتفتح في أجواء ثقافتنا، إما بسبب القصور الثقافي الشائع، أو بسبب الميل الى السهولة، أو بسبب هيمنة المفاهيم المغلوطة على وسائط الاعلام، فظلت شبه مضمرة ومنسية ومكبوته رغم انها كانت تلتمع بين الحين والآخر في هذه المنطقة أو تلك. كنت أبحث إذن عن الشرارات الضائعة وسط هرج شعري وإعلامي لا يحمل من الشرارات وهجها وان انتحل ألوانها، ولا يحمل من الإبداع مساره وإن انتحل اسماءه.

هذه الرحلة لم يقيض لها أن تتم، ولم تتم مشروعات نقدية أخرى كنت في سبيلي الى مباشرتها، بسبب الغزو العراقي للكويت، وتشردي لبضعة أعوام في العواصم الاوربية بحثاً عن المأوى والطعام، وعن زاوية صغيرة في هذا العالم يمكن ان يسند الانسان فيها رأسه بعيداً عن هواجس ومفاجآت الترحيل والابعاد والبحث عن مكان جديد، فأنا لاجيء فلسطيني لا أحد يسمح له أن يقف على قدميه.

وظل لقائي بالبريكان أمنية في النفس، وظل مشروعي فتح صفحة مجهولة من صفحات شعرنا الحديث بعيد المنال.

الثقافة العربية السائدة لاتعترف بوجود المجهول والمنسي والمكبوت، ولاتعترف بالذاكرة الإبداعية أيضا، هذا ان اعترفت بأي ذاكرة من أي نوع. انها لاتسمح بمراجعة ونقد ماتم تثبيته من أنساق ومواضعات في ظل هيمنة المتمكنين من وسائط سياسية وثقافية واجتماعية، أو أكاذيب ثبتها التكرار. إنها ثقافة لاتعترف بوجود حفريات المعرفة، أو أي علم خطر من هذا النوع يمكن أن يقوض الرسمي والقار. ومحمود البريكان ذاكرة، وذاكرة أغنى مما يمكن أن نجد في ثقافة الاستعراضات والغناء المريح، لأنها ذاكرة الغريب والمغترب في وسط لم يتعرف على نفسه بعد، بل ويأبى أن يتعرف على نفسه.

اليوم، وبعد وفاة الشاعر في حدث عرضي عجيب (الموت على يد لص سارق) أجد نفسي في مواجهة المهمة نفسها، ولكن وفق شروط تمليها حياة الشاعر البعيدة عن الاضواء، وقناعاته التي حولته إلى نص مجهول. ومالم يُكتشف للشاعر دفتر مذكرات، ومالم تنشر مجموعاته الشعرية وكتبه النثرية كاملة، سيظل ما أقدمه تقريراً مؤقتاً حدوده واقعة انني لم أصل الى الشاعر وذكرياته، ولم تتجمع لدى قصائد كافية،

ولاتتعدى لقاءاتي الشخصية به أصابع اليدين عددا، كان مستمعاً فيها أكثر مما كان متحدثا. وأتساءل بداية : هل كان البريكان نصاً مجهولا؟

لأبدأ بهذه النزعة الى الانعزال والتوحد والابتعاد عن الاضواء، وهي أكثر الوقائع وضوحاً في شهادات مجايليه واصدقائه القليلين. فلماذا كان على الشاعر أن يؤمن أنه لابد من الوحدة لمواجهة العالم؟ ولماذا هذا الايمان بأن على الشاعر أن يكون متفرداً في هذه المواجهة؟ ولماذا المواجهة أصلا؟

ينتمي الشاعر عائلياً الى أسرة نجدية تسكن بلدة الزبير (تبعد عن البصرة الحديثة حوالي ٢٠ كليو متراً جنوبا). وهي بلدة تقع على حافة الصحراء، وما بعدها ليس سوى صحراء الجزيرة العربية الهائلة. وليس هذا هو مايميز الزبير عن بقية المدن والقرى العراقية المجاورة فقط، بل وتميزها أشياء أخرى : أن لها طابعاً تقليدياً محافظاً نشأ معها منذ ان اختطها الفاتحون العرب، فهي ذاتها البصرة القديمة، وفيها يقع سوق المربد الشهير، واليها ظلت تتوافد قوافل الجزيرة العربية حتى عقود قريبة، أي قبل أن تنشأ الدول العربية الحديثة وتتوزع العرب، بداةً ومتحضرين، هذه الدول القائمة. وظلت هذه البلدة محافظة على طوابعها العتيقة حتى سبعينات القرن العشرين. فمبانيها ظلت هي المباني الطينية بأنماطها المعمارية المنتشرة في مناطق شمالي الجزيرة العربية، وسككها لاتزال هي سكك البصرة القديمة الضيقة التي تحمل اسماء العائلات أو القبائل التي نزلتها، ولا زال لباس أهلها لباساً مميزاً يذكر بلباس سكان نجد لاسكان جنوبي العراق. وحتى اقتصادها لم يبتعد كثيراً عن اقتصاد القوافل التجارية القديمة اذ ظل اقتصاداً تجارياً (يعمل معظم سكانها بالتجارة). وظلت القوافل تأتيها، مع فارق واحد، وهو انها الآن قوافل مهربين يمتطون الخيول ويتسللون عبر الحدود الدولية خلسة ببضائع نادرة من الكويت والسعودية.

وأميل الى الاعتقاد بأن هذا القدم، على خلاف جِدَّة المدن المجاورة الحديثة النشأة، وهذا النمط السكاني المتميز وسط سكان المدن الاخرى، خلق تركيبة نفسية (فكراً ووجدانا) تميزت بالانعزال، وخلق نزعة الحفاظ على التقاليد القديمة خشية الذوبان في المحيط الذي يبدو غريباً من عدة وجوه، بدءا من اللباس ونمط المعمار والنشاط الاقتصادي ووصولاً الى المذهب الديني (سكان الزبير الاصليون سنيون قاطبة). وتعززت نزعة الانعزال هذه بظهور المملكة العربية السعودية على أجزاء كبيرة من الجزيرة العربية وعودة الحيوية الى روابط الأسر الزبيرية بامتداداتها في نجد والحجاز، وانتشار دعاة المذهب الوهابي منذ القرن التاسع عشر على أطراف الجزيرة العربية بين المدن والقرى. وتوج هذا الإحياء بتوصية الملك عبدالعزيز بن سعود الخاصة بمنح من يرغب من أهل الزبير الجنسية السعودية (شرط اثبات أصوله النجدية). وهو اتجاه كان قد بدأه مبكراً حين كان سلطاناً على نجد يقوم بتوزيع شهادات الجنسية على المهاجرين من نجد الى مختلف البلدان العربية.

هذه العناصر ساهمت في اعتقادي بطبع نفسية شاعرنا البريكان بأول طوابع النزعة الى الانعزال عن المحيط العراقي الذي عاش في خضمه، وعن الوضعية الثقافية هناك، وان يكن ليس الطابع الوحيد. فهناك طوابع لاحقة ستفرضها تجربته الثقافية، وردود فعله في سياق الاتصال بالآخرين، والمستويات الفكرية التي تطلع اليها ولم تكن مما يتوفر حوله. وأعني بهذا منابع تجربته الروحية التي تتخطى محيطه ومحيط الثقافة العربية بمجملها نحو محيط عالمي أوسع، تلك التي عزلته حتى عن الوسط الثقافي العربي. صحيح ان هذه المنابع البعيدة كانت في متناول مجايليه أيضا، ولكن حصيلة الموقف الشعري والوجودي لاتحددها هذه المنابع وحدها، بل وبنية كل فرد على حدة ومحيطه الذي نشأ فيه. ومن هنا نرى أن هذه العزلة الروحية تهيأت أسبابها وكوامنها قبل اطلالة الشاعر على أفق الثقافة العالمية التي ستزوده بالوسائل والمبررات لتوطيد تجربته ووجوده في فضاء آخر.

النشأة في هذا النمط من المدن، وفي ظل شروط اجتماعية وثقافية واقتصادية متميزة قد تدفع إلى الحإساس بالتميز والاختلاف، إلا أن هذه النتيجة ليست حتمية، فقد يختلف تأثير الخصوصية بين فرد وآخر ؛ قد تطمسه عند بعض الأفراد عناصر جمعية أشد نفوذا، وقد تعززه عناصر أخرى، ويظل مجرد ممكن بين ممكنات عديدة (دالة موجة) تحدد تمثله في هذا النمط الحياتي أو ذلك عوامل تطرأ على مجرى تطور الشخصية لا يمكن حسابها بدقة. ومع ذلك لا يسعنا إلا أن نلاحظ آثار هذا الممكن في شخصية محمود البريكان وشخصية مجايل آخر له من البلدة ذاتها هو نجيب المانع الذي شابت حياته كمثقف عزلة من النوع ذاته حتى وفاته. ولا زالت آثار خصوصية النشأة في البصرة القديمة، وفي هذا الوسط الاجتماعي الذي يحتفي علنا لاموراية بأصوله النجدية، تطبع بطوابعها غالبية أهالي الزبير.

ولعل ما قرر هذا المصير لمثقف نشأ في ظل مثل هذه الشروط، ومصير المثقف الذي يختار العزلة ومواجهة العالم وحيداً من دون استناد الى رأي عام وجمهور أو مؤسسة عامة، شيء مضاف من قيم ومفاهيم ليست مما هو قائم في الجو الثقافي العام، أو ليست مما ورثه هذا الجو من ماضيه، بل جاءت من عوالم ثقافية أخرى وتمكنت من نفس هذا المثقف وأصبحت مثلاً يحسب حسابها في كل مايأتيه من سلوك أو تفكير، واعياً أو غير واع، رغم اننا ندرك ان البريكان كان على وعي بمصادر وعيه وموقفه ومثله وأحكامه.

هذا الذي نقوله قد يبدو غريباً للوهلة الأولى، ففي بغداد الاربعينات كانت تتدافع موجات التجديد بعد الحرب العالمية الثانية، وتعلو الاصوات بما لايدع مجالاً للخاص وسط توق عارم للتجدد، مشترك ومبثوث يتناول كل شاعر منه ماشاء، بل ويتبارى الشعراء للأخذ به زرافات ووحدانا، وتمتزج الموجات بما كانت تحمله الى الوسط الثقافي المجلات والكتب القاهرية والبيروتية حاملة النبأ الجديد : ثورة الشعر الحديث.

فكيف يمكن أن ينعزل أفراد أو فرد من بلدة نائية مثل الزبير في وقت غلبت فيه هذه الموجات مجتمعاً وشاركت في نسج علاقاته وأفكاره وتطلعاته ونمّطت توجهاته الثقافية والاجتماعية؟

ربما لهذا السبب ذاته، أو على الرغم من مظاهره، كان الموقف الثقافي يدفع الى التفرد، والى البحث عن الطريق الخاص والصوت الخاص. ان احتشاد ساحة من الساحات بالعديد من الاتجاهات والميول والنزعات يمكن أن يكون حافزاً على المشاركة في الطقس الجماعي والبحث عن هوية عامة، ولكنه يمكن أن يكون أيضاً حافزاً على التفرد، ومانعاً لسيادة الاتجاه اللاشخصي في التفكير عند من يأتون الى الجماعة من خارجها. فاذا اضفنا الى هذا الانفتاح الموثق والاكيد على الثقافة الغربية (فناً وأدباً وموسيقى وسياسة ونقداً وفلسفة) نجد أن فرص التفرد (الذي يستتبع الانعزال حتماً) كانت متاحة نظراً للهوة الواسعة بين ثقافة عربية تقليدية وثقافة غربية حديثة طرحت عنها ثياب التقليد والاتباع منذ بضعة قرون، فما بالك بالنسبة لمن هو ذو استعداد بحكم نشأته وانتمائه لالتقاط ما يفرده ويميزه؟

في بغداد الاربعينات ومطلع الخمسينات وفي جامعاتها بخاصة، وعلى يد العائدين من البعثات الدراسية في العواصم الغربية، نشأ جيل جديد متقارب الاعمار من شعراء الحداثة مختلفي الاتجاهات الفكرية والمطامح، تجد بينهم أشباهاً لشعراء الثورات الاشتراكية، واشباهاً لشعراء الحي اللاتيني المشردين، وأشباهاً لشعراء الرومانسية ما بين الحربين، وأشباهاً لشعراء أوائل القرن الذين ارتدوا مسوح الوعظ والتعليم، وتجد بين هؤلاء أشباه التوفيقيين الذين أخذوا من كل طرف بنصيب. ولكن المؤسف ان هذا الجو الثقافي بكل نزعاته لانجد له صورة متكاملة وجامعة في ماخلفه الشعراء والباحثون والنقاد من شهادات، فقد كان الصراع على أشده بين الاتجاهات الفكرية التي طغت عليها المواقف السياسية طغياناً كبيراً في اواخر الاربعينات ومطلع الخمسينات،

ولاتتيح الوثائق المتوفرة الا خيوطاً منعزلة ومنفصلة من النسيج الكلي، بحيث يخيل للمتابع أن كل شاعر أو ناقد لم يكن يرى من الكل الأكبر الا زاويته أو التفصيل الذي يعنيه أو الجوقة التي يواليها، فينقله إلى الاجيال التالية وكأنه الكل الكبير. ونلمس هذا بخاصة في حديث التجديد الذي ألم بالقصيدة وانتقل بها من القصيدة التقليدية الموروثة إلى القصيدة الحرة (قصيدة التفعيلة). فعلى الرغم من الشواهد المتوافرة على أن بدايات تحرر القصيدة من أشكالها التقليدية (الجارية مجري معلقات العصر الجاهلي) ظهرت في عدة بلدان عربية في وقت واحد معا، في لبنان ومصر على وجه التحديد منذ منتصف القرن التاسع عشر فصاعدا، ثم انتقلت متأخرة الى العراق في أواخر الاربعينات، الا أن الشعراء والنقاد العراقيين شغلوا أنفسهم في توزيع أدوار الريادة والصراع حولها. لقد اخفوا منابعهم التي صدروا عنها، بل وتنكر بعضهم لبعض، وانهمك كل فرد منهم بنحت تمثاله المستقبلي وإخفاء آثار ازاميل المجايلين في بغداد والعواصم العربية الاخرى، الا من عبارة هنا أو هناك لا تنير للباحث طريقا، ولاتمنح للحركة الشعرية معنى الكل الكبير.

لم تكن الكلية مما يخطر ببال الساعين الى التميز على صعيد الاتجاه السياسي وعلى صعيد الإبداع الأدبي، لأن الاحساس بالكلية يتولد من نظرة الي الوجود أعمق لاتراه صراعاً بقدر ماتراه تكاملا، ولا تراه أحادي الوجه بقدر ما تراه متعدد الوجوه. وحتى حين يحاول باحث التقاط قطع الوجود المتشظي كما تظهر في كتابات قبائل الشعراء واحداث تكامل من نوع ما، أو تكوين مشهد يتجاوز الافراد، فلن تسعفه الشهادات المتوافرة، فقد طُمست التفاصيل وغابت صورة ذلك العالم كما عاشه الشعراء الافراد حقا، وماظل منه سوى ما التقطته أذ هانهم مختصراً ومجزءا.

إذن، أين سنجد صورة البريكان؟

هل نجدها في ذاكرة من تحدثوا عنه بوصفه أهم شاعر عراقي (السياب) وبوصفه الاكثر تطرفاً في التجديد (طهمازي) وبوصفه معلماً (سعدي يوسف)؟ أم في تعليقاته المنقولة عنه على لسان غيره ممن اقترب منه فجاءت تعابير منقوصة اختلط فيها قصد الشاعر بمستوى فهم الناقل وقدرته على الاستيعاب؟

اننا لن نجده في شيء من هذا، بل في ما اختاره ان يكون صورته : في مقالاته القليلة التي ظهرت في فترات متباعدة، وفي قصائده القليلة المنشورة. وهذا هو الاساس الذي أراد لنا الشاعر ان نبني عليه صورته، وهو ماراهن عليه بقوة مبعثها إيمانه الفريد بقيم عزيزة المنال في محيطه الذي عاش فيه.

قبل أن أتحدث عن القيم العزيزة المنال، والتي استمدها الشاعر من قراءاته الموسعة في الثقافة الغربية المعاصرة، والفلسفية منها بخاصة، والتي ترسخت بسبب بيئة البصرة القديمة الدافعة الى الاحساس بالخصوصية، وبالتطرف في الانعزال الذي أشرت اليه، سيكون من المفيد تقديم لمحة عن القيم الشائعة التي رأى البريكان في الخمسينات أنها «تسيء إلى قيم الثقافة الرفيعة») البيان – يناير ١٩٦٩).

في اواخر الأربعينات واوائل الخمسينات (وهي الفترة الاساس في تكوينه كما أعتقد) لم يكن البريكان معزولاً عما يجرى في الوسط السياسي والثقافي، لا العراقي ولا العربي بعامة، بقدر ما كان مراقباً للمشهد يطل عليه من نافذته لا من نافذة سواه.

بصرة تلك الأيام، وهي ميناء نفطي مزدهر ومقر شركة تمور تستثمر ما يقارب ١٦ مليون نخلة، احتشدت بالمطبوعات القادمة من العواصم العربية الاساسية، وبخاصة بيروت والقاهرة، وبالريفيين وبقايا أعيان العصر العثماني، كما احتشدت بالاجناس القادمة على ظهور السفن سواء أكانت حديثة أم خشبية عتيقة من سواحل الهند والخليج العربي. ولذا لم يكن غريباً ان نصادف مقالاً لمحمود عباس العقاد يرد فيه على قارىء كتب اليه من قرية نائية في جنوبي العراق، ولا تستولي علينا الدهشة اذا رأينا المقاهي المنتشرة على امتداد شط العرب تشهد

نقاشات أدبية وفنية بين البريكان والسياب وسعدي يوسف وآخرين من أدباء البصرة الشبان محورها ماكانت تنشره الصحافة القاهرية والبيروتية. لقد كان العالم في أعقاب حرب عالمية، ولم يكن العراق بعيداً عن آثارها الجانبية، بل كان يتموج بالتطلعات والرغبات والطموحات السياسية والثقافية والاقتصادية للخلاص من نظم بالية في كل جانب من جوانب حياته. ولكنه لم يكن عالماً واحدا. لقد كان عالماً واضح التشظي بين ريفيين فقراء اتيحت لهم فرصة التعليم لأول مرة، وبين سكان مدن تخللت أشعة العصر نوافذ بيوتهم العثمانية الادوات والازمنة، وبين برجوازية ثرية تسنمت مناصب ووظائف سياسية واجتماعية في دول انشأتها الادارة الاستعمارية لادارة مناطق نفوذها، وبين عمال نفط ومشروعات اقتصادية نزحوا من الريف ايضاً وعاشوا على هوامش المدن ودورة حياتها الجديدة في أكواخ من القصب.

وعكس كل هذا نفسه قلقاً وتوتراً ومطامع في نفوس المحرومين القادمين الى احتلال اماكن لهم بالتعليم والثقافة والجدارة الشخصية والتجمعات الحزبية، وتوجساً في نفوس الوارثين المستقرين في ألقاب ووظائف هيأتها لهم أملاكهم الاقطاعية والتجارية الموروثة عن العصر العثماني. بالطبع كان مصدر التوتر أكثر من مجرد انقسام طبقي، واكثر من مجرد طموحات المتعلمين الجدد، كان التوتر وجودياً موضوعه اختراق النظام الغربي للحياة العربية بوجوهه المتعددة: احتكاراته النفطية، وتسلطه على الحكومات والادارات التابعة، وقيام قاعدته الارهابية اسرائيل التي نجح في زراعتها في فلسطين، وثقافته أو ثقافاته بالاحرى، بكل ماحملته من ميول ماركسية وقومية ووجودية، وفنونه وآدابه واشعاعه المبهر المتواصل منذ القرن التاسع عشر: اشعاع التنوير والتحديث من جانب وظلمة البربرية والهمجية الكالحة من جانب آخر. وتغلغل هذا الاشعاع بجانبيه المتناقضين في الجغرافية العربية شيئاً فشيئاً وصولاً الى أبعد نقطة فيه مستثيراً حساسية جديدة.

وهكذا كان من المنطقي أن تعيش بغداد ما عاشته القاهرة وبيروت قبلها بعقود طويلة، وان تنبعث فيها قضايا التجدد والإحياء، وان في ظروف مختلفة، أعنى في ظروف بداية الحرب الباردة بين الدول الاستعمارية المهيمنة والنظم الاشتراكية.

وتعكس صفحات مجلة شهيرة آنذاك هي مجلة «الاداب» البيروتية ملامح هذا التوتر والقلق والتطلع والطموح والتوجس على صفحاتها. فقدكانت منبراً جديداً بكل معنى الكلمة جامعاً لشتى التيارات الثقافية، غيّر مفهوم المجلة الثقافية ذاته ومعنى الثقافة في الاذهان، فنقلها من مجلة الأدباء التقليدية الى مجلة المثقفين: سياسيين ومتفلسفين ونقاداً وشعراء واجتماعيين، وحوّل اتجاه الثقافة نحو الكل الكبير بوصفها نتاجاً للفكر بكل جوانبه الفنية والأدبية والسياسية والاجتماعية. وترافق ظهور هذه المجلة التي شهدت صفحاتها أوائل القصائد الجديدة المهمة مع بزوغ المحاولات الناجحة في تجارب الشعر الحر، وغياب المنابر التقليدية التي تغذى عليها المثقفون العرب حتى ذلك الوقت، وأعني بها مجلات مثل «الرسالة» و«الثقافة» وشيوع نبض جديد أخذ شيئاً من حيوية القرن وبدأ يضيف اليه. صحيح أن المجلات المحلية العراقية شهدت ظهور الاسماء الجديدة، السياب والبريكان والبياتي وبلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي واكرم الوتري وآخرين إلا أن ظهور مجلة عربية جامعة كان حدثاً بارزا، وكان ميل كفة الميزان باتجاه بيروت حدثاً له دلالته يؤذن بقطيعة مع تيارات ثقافة النهضة الاولى التي اضطربت في القاهرة زمناً ورسخت رموزها ومعاييرها.

في وسط هذا التجاوز للمحلي الى العربي ثم الى الدولي يمكننا أن نشعر بالكيفية التي تلقى فيها البريكان أفكاراً من نوع تلك الافكار التي ترى وظيفة الادب أن يشغل قارئه عن نفسه وعما حوله ومن حوله (طه حسين) أو أخباراً من ذلك النوع الذي يتحدث عن الشاعر بشارة الخوري وهو يتلقى هبة أميرية مثلما كان يتلقاها شعراء البلاط العباسي، او الدعوة الى

استبعاد صور الشقاء والتعاسة والاحزان التى تطلقها نازك الملائكة في وسط يجتاحه الشقاء والعجز والعقم، أو شعراً لا زال يحاكي شعر الندماء والمهرجين، ثم هذه الاحاديث عن أزمة الأدب تارة وعن ضعف النزعة الانسانية في الأدب العربي الحديث تارة أخرى في غيبة مطلقة لحرية الفكر والعجز عن انتاج شيء ذي قيمة، وانتحال يكاد يكون قانوناً لمفاهيم ومدارس واتجاهات وأدوار شعرية.

إن شاعراً تجتذبه قراءات في الثقافة الغربية ومفاهيمها وفلسفاتها آنذاك، وينجذب الى الموسيقى الكلاسيكية، وتتوالي أمامه صور الضحالة الشائعة وهو يتنقل صامتاً بين البصرة وبغداد ودمشق وبيروت والكويت،لا بد ان ذهنه انشغل بعبء ماتكشف له من عوالم ومعايير جديدة للابداع والخلق والحياة هي غير مابدأت تعتاده حتى حركات التجديد الثائرة في هذه الزاوية أو تلك من دون ان تصل الى الصورة الكلية: ان حياة تفتقر إلى النضال وإلى تدمير البنى البالية لا يمكن ان تنتج شيئاً خلاّقا، وإن مجتمعاً لا ينخرط في حركة حياة نضالية يواجه فيها انهياراته وخرائبه لن يهتدي الى الوان عذاباته، وسيظل تائهاً ينتحل هذا الوجه أو ذاك بلا نهاية.

جاء في مقالة حملت عنوان «تلك الازمة» نشرتها مجلة «الآداب» غفلاً من التوقيع في ابريل ١٩٥٤: «هنالك حقيقة بسيطة لم تعص على الانسان الحجري، ولم تزد تعقيداً على مرّ الاجيال، غير انها لم تجد منا الصدر الذي يستقبلها، لذا انزوت عنا تاركة إيانا نتلمس المستند دون جدوى. وهذه الحقيقة هي اننا يجب ان نناضل لنحيا، وان متع الحياة العميقة بجميع ماتنطوي عليه تتسلسل في حياة نضالية يقودها الفرد أو الجماعة». وتساءل الكاتب المجهول : «أية حياة نضالية نقودها في هذه المرحلة التاريخية المليئة بمستوجبات النضال ضد العادات، ضدالتقاليد، ضد الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، ضد الموجات السياسية، ضد القصور الثقافي الضارب أطنابه في عالمنا العربي؟ أية رسالة نحملها ونتوجه اليها بكياننا كاملا، ونفنى فيها لنجعل من حياتنا بكل دقائقها ومظاهرها شيئاً ذا معني؟».

وشعرت منذ القراءة الأولى لهذه المقالة ان فيها شيئاً من البريكان ومن صوته المألوف في الخمسينات، ومن أسلوبه في التفكير الذي لمحته لمحاً خلال أحاديثي معه، بل وحتى طريقته في صياغة محاكماته الفكرية. وانتابني شبه يقين انه صاحب هذه المقالة.

لقد كان يشدّد في أحاديثنا على ضرورة أن تتعدد اتجاهاتنا ولكن ايضاً على ضرورة أن يكون لنا طابعنا الخاص، ولعذاباتنا التاريخية لونها الخاص فكراً وسلوكا. وأجد في أكثر فقرات هذه المقالة دلالة على تفكيره شيئاً من لغة اكثر الفلاسفة تأثيراً فيه، وأعني نيقولاي برديائيف، ذلك الذي يعتقد أن «الحب والتعاطف ليسا وحدهما ما يساعد على تحصيل المعرفة، بل ويساعد العداء والكره أيضا».

تقول الفقرة: «نريد أن نحل أزمة الادب؟ اذن علينا ان نكون في الطليعة النضالية مع إعطاء هذا التعبير شموله الكامل، فنحارب في حقول العائلة والمجتمع والسياسة، في جميع الحقول وحيث نري مجالاً للجهاد. لنعط عواطفنا القوة الكافية لتصبح سيلاً جارفاً بدلاً من أن تكون الواناً باهتة تلصق فينا لصقا.لنتعلم الحقد والكره والحب، ولنر في تغذية هذه العواطف سعادة منشودة. لنحطم ولنفن في التحطيم، ولنبن ولنفن في البناء، ولنتخذ في جميع هذه الاحوال طابعا».

ان الانتباه الى طريقة المحاكمة : «نريد.....؟ اذن علينا...» تذكر القارىء فوراً بطريقته في كلمته أمام تمثال السياب «هل تحبون إحياء ذكرى الشعراء الذاهبين؟ هذا ولاشك جميل، واجمل منه ان يكون الشعر جزءاً من نسيج حياتكم». وتذكرنا التعابير التي تشدد على ماهو كلي وشامل، وعلى النضال ضد الأوضاع الداخلية والقصور الذاتي والمهمة الرسولية بحديثه عن محنة الشاعر و «معركته مع المسخ الكامن في قلب الانسان» الكلمة نفسها) .وتحيلنا ايضاً الى ما ورد في رده على عبدالرحمن طهمازي حين أكد «ان

ملف البريكان

الشاعر الفج يتسلّى بصفع المجتمع أما الشاعر الناضج فيهتم بتعرية أعماقه خلال مجاهدة ذاتيه لسبر الواقع».

هذا القرب الحميم بين أسلوب المحاكمة في هذه المقالة واسلوب مقالاته، واستخدام الفاظ تتكرر في أحاديث البريكان، بالاضافة إلى لب الموقف الثائر، بل والمتطرف في ثورته في ذلك الزمن، والعناية بكشف غرابة الحاضر، والوصول الى أقصى الإدراكات والادانات، يجعلني أضع هذه المقالة في سياق رده على الوضعية الأدبية والاجتماعية والسياسية التي لم يستطع التلاؤم مع متطلباتها لا ماضياً ولاحاضراً على حد تعبيره. ويجعلني أضعها في سياق هذا الموقف الذي حير الكثيرين: موقف العزلة المضيئة التي هي ليست عزلة، بل مجاهدة للتغلب على العزلة باتصال وثيق بالحياة على مستوى اكثر عمقا، وهو ما سينكشف في قصائده على شكل توق لاستشراف الوجود من موقع يعلو على الزمن أو يتغلب عليه بالأحرى، بفعل إرادة الحياة والرؤيا اللازمنية أو ما يطلق عليه مرة «اختراق الأزمنة» ومرة «التحديق في وجوه الأزمنة». إنه يشدد على انشغاله بالحياة والإبداع في أكثر من مناسبة، فما الذي يعنيه هذا؟

اعتقد أن فهم أصول هذا الموقف المتفرد بين مواقف الشعراء العرب في مطلع الخمسينات يتطلب عدم تعليق أهمية كبيرة على تأثر الشاعر بالفكر السياسي الماركسي الذي كان الاكثر بروزاً في الاربعينات والخمسينات بين المثقفين العرب. وذلك ان هذا التأثر وان برز خلال حياته القصيرة في الكويت (١٩٥٣ - ١٩٥٩) اثناء مناقشاته مع رواد النادي الاجتماعي الثقافي هناك كما أخبرني أحمد النفيسي رئيس تحرير مجلة «الطليعة»، الا انه سرعان مابدأ يذوب في موجة أكثر عمقا، فيأخذ من هذا الفكر نزعته الانسانية مثلما فعل برديائيف، ويرفض أن يقرر الواقع الاجتماعي معنى الحق والعدالة، ويضعها مثلماً يضع قيم الخير والجمال في استقلال كامل عن صراع البشر الطاحن ومصالحهم. إن هذه القيم كما يتضح في قصيدة «القوة الطاردة» هي التي تقرر موقفه من الواقع الاجتماعي :

ليس الحب مستحيل
ولا الجمال خدعة، ولا ندى السحرْ
خرافة، لكن يفيض مرقص البشر
بالعنف والعويل

من هنا ينـد شعر البريكان وفكره عن التفسير الأحادي بالمذهب السياسي، أو أي تفسير آخر من التفاسير الاجتماعية والنفسية التي اتخذها نقاد الخمسينات منهجاً في تحليل شعر شعراء من أمثال نازك الملائكة والسياب والبياتي على سبيل المثال، ويطالب بتفسير ملائم اكثر التصاقاً بقصائده، فهي لم تكن عواطف وأفكاراً بقدر ما كانت تجارب روحية، أي أنها تنبع من منابع تهبط على الواقع النسبي والزائل، لتكشف عن نسبيته وزواله وغرابته على حد تعبيره، أو اللا معقول الكامن فيه، كما يكشف تحويره لبيت المعري : «تعب كلها الحياة...» ليصبح لديه «عبث كلها الحياة...») ذكره مهدي عيسى الصقر - الخليج الثقافي ١٦ أغسطس ١٩٩٩). أعني أن الشاعر المشغول بالكوني والشامل أو الجوهري، في كل موقف ولمحة وصورة ومظهر من مظاهر الحياة البشرية، كان معنياً بالكشف عن الأبدي واضاءته، مأخوذاً بهذا الابدي، وان لم يتخذ صورة محددة في ذهنه. صحيح ان المعبَّر عنه لدى البريكان جزء من الظاهرة، ولكن مايجربه هو الواقع الباطن الذي يتجاوز ما يعبر عنه. الواقع الذي قد يكون شعوراً كونياً شاملاً بحضور يتحقق نتيجة حالة إدراك يتوحد فيها الشاعر بالمصائر والتاريخ والطبيعة، فمن دون هذا التوحد أو الحلول بالأحرى لانستطيع اكتشاف معنىً عميقٍ للحياة يتجاوز العبث الظاهر واللا معقول الكامن : «ذلك السد الذي يبنى على الرمال» (قصيدة أغنية رعب هادىء).

قلت إن بردياٸيف هو أكثر الفلاسفة تأثيراً فيه. والحقيقة هي أن تأثير هذا الفيلسوف الذي استعرت كتابه «خمسة تأملات في الوجود» من مكتبة البريكان ذات يوم (ترجمه فؤاد كامل عبدالعزيز ترجمة ثانية

تحت عنوان «العزلة والمجتمع» في العام ١٩٨٢) تجاوز التأثير الى صياغة رؤيا بريكانية لموقف الشاعر استناداً إلى رؤيا بردياثيف لموقف الفيلسوف. ويمكن أن نفهم هذا الترادف بين تجربة الشاعر وتجربة الفيلسوف في ضوء ان فلسفة بردياثيف ذات طابع شعري لايخفى لأن محورها تجربة الإنسان بوصفه كائناً خلاقاً يواجه سر الوجود وحيدا.

يؤمن فيلسوف بردياثيف بان مهمته هي التبشير بحرية الروح والرسالة الخلاقة للشخصية المستقلة. فرغم أن الإنسان يتلقى سيلاً من مؤثرات المحيط وتجارب التاريخ الماضي، إلا أنه في استجابته حر في جوهره، وكائن فعال، ولايمكن أن تفهم مشكلته من دون وعي الفرق الجوهري بين عالم الروح والحرية والنشاط الانساني الخلاق وبين عالم الطبيعة والمجتمع حيث تتجلى هيمنة الموضوع الآلية. ومنشأ هذه الآلية هو الإنسان ذاته إذا جعل المجتمع مثلاً أعلى وأسبغ عليه الجلال والعظمة وأحل الدولة محل الله خالقاً بذلك منهما أساطير تستعبده. وعلى الانسان (أو الشاعر هنا) أن يختار بين موقفين في كل فعل ابداعي، فهو إما أن يواجه سرّ الوجود، أو السر الإلهي بتعبير بردياثيف، أو يكتفي باقامة علاقاته على مستوى اجتماعي بحت، ولكن الوجود الانساني لا يكتسب دلالته من هذه العلاقات، من الضغط الذي يفرضه عالم الطبيعة والمجتمع على الشخصية فيحولها إلى موضوع من الموضوعات (إلى شيء)، بل من القضاء على كل عبودية انسانية ومن تحرير الشخصية من سيطرة العالم والدولة والأمة أو من الفكر المجرد. ولتحقيق هذا لا بد من اكتساب الحرية الباطنة، وتحرير الإنسان من كل تحديد خارجي. ولكن الشعور بالحرية عبء يثقل الانسان ويصاحبه الشعور بالألم والعذاب والعزلة. ومصدر هذا الشعور الفاجع هو محاولة الإنسان تنمية شخصيته بصرف النظر عن حياة النوع الإنساني. إنه في موقف طابعه الثنائية، فحريته تستوجب شعوراً بالعزلة والتجرد من ضغط الوجود المتشيء، وهي تفسر التاريخ من جانب آخر بوصفه جزءاً من مصيرها الشخصي. ولا يدرك الانسان شخصيته وأصالته وتفرده وتميزه عن كل شخص وعن كل شيء الا حين يكون وحيدا.

هنا نجد معنى تشديد البريكان على أن للشاعر الحقيقي أن يتحرك وحيداً ضمن خلفية تاريخية مدركة وعبرها»، ومعنى قوله «ان من البؤس ان لايستطيع ناقد تبين الطريقة الفريدة التي يستطيع بها الشاعر مواجهة العالم وتحرير ذاته».

واذا سألنا لماذا الوحدة، أجابنا بردياثيف، لأن الفيلسوف (الشاعر عند البريكان) ليس بحاجة إلى توحيد نفسه بالوعي الجماعي لكي يواجه عزلته ويتغلب عليها، انه يستطيع هذا بطلب المعرفة. والمعرفة عند البريكان بكل ما يرافقها من تفكير وتعليم وتذكر وتصور وابتكار للمعاني هي التي تجعلنا بشرا، وفي ضوئها يمكن ان يتضح مغزى التاريخ. ولكن المعرفة ليست هي الخبرة العقلية، فقط، بل هي أيضاً خبرة ذات مصادر لاصلة لها بالعقل، تتدفق زاخرة من فيض حقيقة أعلى لا يمكن اعطاؤها صفة المعرفة بالمعنى المتعارف عليه، لأنها تقع وراء حدودها. ويذكرنا هذا بالحدس الصوفي، ولكنه يذكرنا ايضاً بالتجربة الفنية التي تستعصي على الادراك المنطقي.

الفكر هو الذي يلقي وهجه على الواقع كما يقول في قصيدة «انتماءات»، ولكنه ليس الفكر المجرد، بل الفكر الذي يدرك بالحس والصورة، وكأن الشاعر يصغى هنا إلى صوت فيلسوف آخر هو «فردريك نيتشة» الذي يضع الفن في المركز من تجربة الوجود، وفيه وانطلاقاً منه يتم الكشف عن حقيقة العالم. ولا يصل الفكر الى الغوص في قلب العالم الا ببصيرة الفن :

وحيداً أنتمي، حرا، إلى فكرة
ارادت نحتها الموتى (ولم تنحت على صخرة)
الى صوت النبوءات البدائي
الى الثورات قبل تجمد الرؤيا
الى الحب السماوي الذي ترفضه الدنيا
الى البرق الذي يكشف وجه الدهر في لحظة.

ولكن أي نوع من الفن؟ إنه المأساوي، لانه وحده

يمتلك هذه البصيرة الثاقبة. وهنا نعود مرة أخرى الى رؤية برديائيف الوجودية للزمن بوصفه شرا، لانه يعني التفكك والزوال، وبوصفه مأساة الانسان في هذا الوجود المحكوم بالزمنية، وغاية الانسان تأكيد صدق شخصيته ازاء الخوف والقلق من الحياة والموت. ألا تحيلنا هذه العبارة الأخيرة إلى عبارة البريكان : «أبلغ تمجيد للشعر، أن يحن الانسان إلى الحرية كأكبر حاجة من حاجاته، وان يجرؤ على الرؤية الساطعة، والتحديق في وجوه الأزمنة، وأن يتعلم من الشعراء الحقيقيين هذا السحر: معانقة الحياة بلا خوف ولا رياء.»؟ إن الحكمة الحقة لدى برديائيف تتحقق حين يعرف الانسان كيف يجعل لكل لحظة من لحظات حياته دلالة ومعنى، ومعنى التاريخ الذي يشغل مخيلة البريكان أكثر من أي شيء آخر، يمكن الوصول إليه في كل لحظة. وهكذا نجده يستقطر هذه الافكار الفلسفية في قصيدته الآنفه الذكر حين يعلن وحدته (عزلته) وحريته (من كل تحديد خارجي) بانتمائه «إلى البرق الذي يكشف وجه الدهر في لحظة». أن يجعل الحاضر والأبدية شيئاً واحدا. وهذا هو نهجه في التغلب على الزوال والذبول والقنوط، أي على شر الزمان؛ نهجه إلى الابدية حيث تكون اللحظة امتلاءً تشمل حياة الانسان المنعزلة التي تنير ذاكرة الكون معناها. وبهذا تستطيع الروح التغلب على الخوف والفزع من المستقبل.

في الموسيقى يتجلى منبع آخر من منابع المؤثرات التي صاغت تجربة البريكان وتفكيره في التجربة الشعرية. ان الشاعر «الحقيقي» (وهذا أحد مفاهيمه المركزية) هو الذي «يتألق على يديه الشعر» وهو الذي «يتحرك وحيداً ضمن خلفية تاريخية مدركة وعبرها» وهو الذي يتطلب منا فهمه الدخول الى عالمه للرؤية والسماع من دون آراء جاهزة، والشاعر الحقيقي أخيرا، هو ذلك المجرّب للاشكال الذي يستطيع «أن يقرر ان كتابة شعر حر جيد تحتاج إلى حس موسيقى خاص، والى درجة عالية من التركيز والقدرة، ولكي يحقق الصياغة المثالية والتناغم الداخلي دون أن يقع في شرك النثرية». ولكن الموسيقى ليست ايقاعاً صوتياً أو «نقراً»، كما فهمت منه ذات يوم حين لاحظ بلهجة ناقدة عناية شاعر عناية مسرفة بالنقر، ونبهنى الى أن أدوات التجديد: الأشكال الجديدة بما فيها من تغيير موسيقي، هي في المقام الأول تجربة روحية.

هناك خبرات وادراكات يتعرض لها الانسان لاتجيء من مصادر فكرية ذهنية أو من مجرد الاصغاء لأصوات الكلمات وفيض العاطفة، بل من كلية أكثر حقيقية من المظاهر الجزئية، أو من إحساس بالكلي الشامل الذي يتجاوز الجزئيات وان كان يحتضنها، مثلما يحتضن الشاعر المشاهد المتعددة، ومثلما يحتضن الموسيقي العلامات الموسيقية والجمل المتعددة. والموسيقى هي أكثر الوجوه التي تتجلى فيها صياغة هذه الخبرات والإدراكات وضوحاً وقوةً، لانها وحدها لاتستخدم أداة شائعة الاستخدام في أغراض مختلفة مثل اللغة.

لقد تردد على لسان أكثر من صديق من أصدقاء البريكان ولعه بالموسيقى، حتى أن أخاه عبد الله البريكان يعتقد انه يمتلك أندر مكتبة موسيقية في المنطقة العربية. ولم يكن في هذا القول مبالغة لانني تأكدت منه بنفسي حين وددت ذات يوم في اواخر السبعينات مفاجأة الشاعر باهدائه تسجيلاً علي اسطوانه لبعض مقطوعات الهندي «راي شنكر»، ففوجئت بأن البريكان كان على معرفة وثيقة به قبل ذلك بسنوات. وأخبرني عبدالله أيضاً أن أحد أصحاب محلات التسجيلات الموسيقية في لندن أصيب بدهشة بالغة حين وصلته من البريكان قائمة بمعزوفات يود الحصول عليها. وكان سبب الدهشة معرفته ان قلائل نادرين في العالم يعرفون هذه المعزوفات وأصحابها. وتساءل : «أين يعيش صاحب الطلب وماهي مهنته».

حسب «جلبرت هايت» صاحب كتاب «عقل الانسان الذي لا يغلب» (وهو أحد كتب البريكان المترجم تحت عنوان «جبروت العقل» في العام ١٩٥٤) ان هذه التجارب والخبرات النادرة التي تقع وراء حدود المعرفة العقلية، والتي يعلن عنها الصوفيون والفنانون

بأشكال شتى، تعلو بالانسان فوق الزمن والتغير. ومثل عليها بجلوس انسان ليلاً في غرفة هادئة وحيداً واستماعه الى عدة الات تتحدث في مابينها في مجموعة متباينه عجيبة من الكلمات والاصوات التي تضحك وترقص وتبكى وتحزن وتجادل جدالاً نشيطاً أو تتنافس تنافساً ملحا، ولكل آلة من هذه الالات كيان مستقل، ولكنها تستمتع بحياة مجتمعة متآلفة. ويحدث الأمر نفسه حين تجلس في قاعة كبيرة للحفلات الموسيقية، وتسلم نفسك مع آخرين للحيوية المتدفقة من روح بيتهوفن وقد انبعثت أنبعاثاً عجيباً في تيار متحرك من النغم المنطلق من خمسين آلة موسيقية، فتتغلب خلال نصف ساعة على الزمن والتغير. أي يضاء أمامك وجه الدهر في لحظة كما يقول البريكان، أو تصل إلى معنى التاريخ في كل لحظة من هذه اللحظات المتميزة كما قد يقول برديا ثيف.

هل هي الديمومة البرجسونية التي يحدث الاحساس بها اذا تعمقنا ذاتنا ووجدنا نوعاً من التوازن الداخلي، فننجو من حياة الاندفاع والنزوة والأسف؟

هذه ديمومة، أو إحساس بالديمومة، لايدرك بالتفكير المنطقي، أي لايدرك بالإحالة الموضوعية التي تكره فيها الذات على الخضوع للموضوع، للجزئي والمنفصل والمتعاقب، للشيء، بل بادراك الوجود الإنساني بكليته، بالكشف عن المعنى، ذلك الذي يجيء نتيجة نشاط روحي، وعمل عقل متكامل لاجزئي. وادراك الوجود يعني انارته وابراز مغزاه، ويتبع ذلك بعثه من جديد وإغناؤه بعناصر لم تكن مميزة حتى ذلك الحين. وكل هذا، ولكي يصبح مفهوما، يفترض حرية الذات المدركة والمجربة لكل مستويات الوجود، ذات هرمسية بالأحرى.

منحوتات جياكومتي التي كانت تسترعي اهتمام البريكان أو تجريدات هنري مور، والأساطير والشعائر والتناغمات الموسيقية، ليست مجرد أدوات تقنية، بل هي رؤى للكون منبعها حرية روحية تعلو بالانسان فوق العرضي والمتعاقب والمحدود والموضوعي، وتصله بمنبع أصيل أشد خفاءا، بشيء هو أقرب الى اللغز منه الى المقولة المنطقية أو المعادلة الرياضية.

وبالعودة الى التلميحات القليلة التي تحدث فيها البريكان عن طرائق بناء القصيدة لديه، نكتشف ان تعددية الاصوات والمشاهد والازمنة ومحاولة تكوين تناغم ضمن شكل دال، سمات أساسية في وعيه الشعري.

انه مؤمن بداية بأن الصيغ لا يمكن عزلها عن طوابع التجربة، وتشمل هذه الصيغ الظواهر التعبيرية التي هي ليست مجرد مهارات، لأن عزلها عن سائر العناصر يفقدها خواصها الدالة.

يقول البريكان انه مال منذ اواخر الاربعينات وفي قصائد كثيرة الى «استعمال صيغ الازمنة بأشكال خاصة في السياقات المتغيرة». ويضرب مثلاً على ذلك باستخدام صيغة الماضي على نحو يضفي صفة أسطورية على الحدث (قصيدة خرافة روح – ١٩٤٨، وغيرها)، والميل باطنياً (لاشعوريا) إلى السياق المتغير (مداخلة الازمنة أو المراوحة بينها) كما في مطولة أعماق المدينة – ١٩٥١. بل وجرب أيضاً بصورة استثنائية الجمل الساكنة، أي الخالية من الفعل لتجسيم لحظة روحية كما في قصيدة ساكنة – ١٩٦٩.

فاذا أضفنا الى هذا، المراوحة بين الامكنة، أو المجاورة المقصودة بين أحداث متباعدة زمنياً ومكانياً وتسريدها سرداً يوحي بتزامنها وتحاورها أو يحققه بالأحرى، نكتشف ان كل هذه الخصائص الفنية إنما هي ترجمة لخصائص موسيقية (السمفونية منها بخاصة) حيث تتزامن الأصوات وتتحاور عدة آلات مختلفة مثلما تتحاور المشاهد الطبيعية والأحداث الإنسانية، وينبعث تيار متدفق واحد هو في الاصل نتاج وصول دقائق صوتية (أو بصرية في حالة الشعر) الى اقصى حالات التناغم، فتتحول الى تيار واحد أو صورة واحدة، أو الى «ايقاع لانهائي يشبه ان يكون حلماً ابديا» حسب تعبيره.

ولئن كانت قاعدة هذه الخبرات والادراكات في الموسيقى هي تعددية الآلات، فان قاعدتها العملية في

الشعر هي تعددية اللقطات وتجاورها عن وعي مسبق بهدف ايجاد تصميم للقصيدة ذي دلالة معينة يحتوى مستويات من الازمنة والامكنة في قبضة واحدة.

وتصادفنا في كتاب «جلبرت هايت» المشار اليه آنفاً صور من هذه التجارب يقترحها الكاتب للدلالة على سعة الإدراك. يقول «هايت» واصفاً عالماً يخلو من البشر: «انظر في العالم بمعزل عن البشر تره اما جامداً لايحول واما انه يتحول تحولاً بطيئا، وكأنه يتبع ايقاعاً آليا. فالكواكب تدور حول الشمس، وهي تبطيء شيئاً فشيئاً في دورانها، أما المد والجزر فيتبعان القمر في زيادته ونقصانه، وأما الطقس فيبري الصخور، والبحر يأكل الشواطيء والثلج القطبي يزحف ثم يرتد... تنمو الاعشاب السرخسية وتسبح الاسماك، وتتذبذب الاحياء المجهرية في عالمنا هذا، كما كانت تفعل دائماً منذ زمن بعيد قبل أن انتصب الانسان ومشى على الارض، أما النمال الدؤوبة فتمضي في نهجها الرتيب، من حفظ النوع وتخليده، كما كانت تفعل يوم كانت الديناصورات العملاقة تسيطر على الارض».

وفي مكان آخر ينوه بخبرة يحظى بها الانسان حين ينظر فيجد ان اصغر الاشياء في الطبيعة تقف على قدم المساواة مع أعظمها في ماتنطوى عليه من عجب ومعنى : «ان النظر الى زمج الماء يركب متن الريح او الى فراشة تحاكي ورقة، أو الى نهر ينحدر في هاوية لمشهد يحمل خبرة نفسية عميقة».

ان مصادر الشاعر البريكان تبدو غامضة للوهلة الاولى، وغريبة من نوعها، لانها تظهر في قصائده ضمن تصميم خاص عماده ان الشاعر فنان يتصرف في زوايا الالتقاط، ويتحرك على مختلف المستويات، ويخترق الازمنة كما يقول. والحق انني لم أدرك دلالة صورة «.. وحيث تبني النملُ من تراب / مملكة التوازن الاعمى» الواردة في قصيدة «قصة التمثال من آشور (٩٦٩١) الا حين قرأت لمحة «جلبرت هايت» عن النمال الدوؤبة التي تمضي في نهجها الرتيب من حفظ النوع وتخليده، كما كانت تفعل يوم كانت الديناصورات العملاقة تسيطر على الارض» وستصادفني مرجعيات أخرى ساهمت في بناء تصميم قصيدة البريكان الطامحة إلى الوصول الى كلية وشمول يتسق أو يجسد كلية وشمول التجربة الروحية في سعي شبيه بسعي الهرمسي الى المعرفة المطلقة.

ربما كانت قصيدة «القوة والاغلال» آخر أغنية انتصار يكتبها البريكان، وآخر قصيدة يشعر القارىء معها بنشوة الشاعر أمام رؤيا فجر جديد.لقد وصل الظلام أقصى حدوده، وأتم الشاعر وجيله رسالته الثورية، وها هو يلمس حدود الفجر لمس اليد، ولم يبق له إلا أن يكتب وصاياه للأجيال القادمة.

هذا هو الانطباع الأول الذي تتركه قصيدة تتذكر الماضي وتذكر به ليشعر القادمون بما عاناه السابقون في سجونهم الموحشة، وماهجس به السجناء المحمولون في اغلالهم الى الأشغال الشاقة، وجاهد للوصول اليه المعلقون على أعواد المشانق. لقد انتهى كل هذا الآن، وها هو عالم جديد يولد بعد ثورة العام ١٩٥٨، وها هو حلم يتحقق بعد أن عاش طويلاً في أفكار شعراء الثورات المقبلة والانقلابات التاريخية، وظل يستحث أفضل المواهب الشعرية الحداثية في عراق ما بعد الحرب العالمية الثانية. ولكن هذا الحلم ذاته، حلم الشعراء، هو ما سيقيض له أن يتشظى ويتفتت على إيقاع هدير صاخب يجرف حتى الحلم نفسه، ولا يبقي إلا على صورة إنسان أرضي عتيق، إنسان الغابة بكل غرائزه وقد استيقظ فيه الوحشي والمدمر واللاعقلاني، وها هو ينشر الفزع والرعب في كل مكان. ولا تتلبث أغنية الانتصار الاخيرة إلا قليلا، أي ريثما يبدأ الشاعر بتبين فظاعة المشهد الجديد. فما أن تتوارى جثث الأموات، ويتضح المشهد، حتى تتجسد فظاعة المأساة وتفقد الأشياء معانيها، ويرتد الشاعر مرتعباً إلى الوراء جافلاً :

أنا تخليت أمام الضباع
والوحش، عن سهمي
لامجد للمجد، فخذ ياضياع
حقيقتي واسمي

أمام هذا المشهد البدائي لا يتخلى الشاعر عن أسلحته فقط بل وتتخلى الأشياء كلها عن معانيها، وتشارك الشاعر وستظل تشاركه هذا الضياع حيث لاحقيقة ولا اسم يمكن أن يمنح الفعل، أي فعل، قيمة أو جدوى.

قبل أن تتوفر نصوص كافية قد يكون من المبكر الحديث عن هذه المرحلة الثورية التي انتهت في حياة الشاعر، مرحلة عايش فيها الحلم بالثورات المقبلة، متمرداً ومتطرفاً في مطالبه بتغيير الحياة تغييراً شاملا، ولكن قصيدة «القوة والاغلال» تنبيء بما كان يدور في فكره منذ الأربعينات ومطلع الخمسينات : لقد كان معنياً عناية جادة بالتغيير السياسي، إلا أنه كان يضعه خلافاً للكثيرين من شعراء جيله في أفق أوسع يحتوي الفرد والمجموع، أي يحتوى كل جوانب الحياة الاجتماعية والثقافية، ويشمل الروح مثلما يشمل المادة. أو بعبارة اخرى، كان معنيا بمعايير شاملة يرى انها خالقة للقيم لا بمعايير نسبية تخضع للضرورات السياسية والحزبية الضيقة. لاتبرير للجريمة وانتهاك القيمة الجوهرية، القيمة الأولية التي يمتلكها الانسان بكونه انساناً فقط بمعزل عن التصنيفات الطبقية أو المذهبية أو العرقية. وسيقوده هذا الإيمان الجوهري بأسبقية الحرية والماهية الإنسانية إلى أقسى الإدانات للمشهد السياسي والثقافي الذي تجلى بعد ثورة العام ١٩٥٨.

لم يكن الأمر تطوراً إذن، بقدر ما كان اليقظة على وضعية فجع فيها الشاعر بأحلامه وقيمه. وعمقت هذه الفجيعة احساسه بالعزلة من جانب، وإحساسه بالقوة من جانب آخر. فالانسان كما يقول برجسون، يتصل بالناس على السطح من ذاته. إنه يشبههم ويتحدد بهم بنظام يخلق بينه وبينهم ارتباطاً متبادلا. ولكن وسيلة الارتباط بشيء راسخ وطيد ليست هي الاستقرار في هذا الجزء الاجتماعي من الذات، إنها وسيلة واحدة من عدة وسائل لإنسان لا يستطيع النجاة من النزوات والطقوس الجماعية العمياء، فيختار توازنه على السطح من ذاته، أما الانسان القادر على النجاة، الانسان الحر داخليا، فسيختار طريقة اخرى للخلاص. انه يتعمق ذاته ويحسن التنقيب، فيجد نوعا آخر من التوازن. انه يجد جذورا للذات في داخله تحرره من هذه الارتباطات السطحية والتوازن الوهمي الذي تحققه.

لا أدري إن كان البريكان قد جمع في هذا بين الموقف البرجسوني وموقف برديائيف الذي لايجد سلاماً بالخضوع للرأي العام ولا في الخضوع لأي سلطة خارجية، بل في سلطة ضميره الخاص وعنايته بكمال الإنسان والكون كله، إلا أن حديث برجسون عن قوة الشخصية الكامنة في أعماقها، سنجد له صدى في إصرار الشاعر على رفض أن تحدد له أي قوة خارجية معيار القيم أو زاوية الرؤيا أو معنى الحياة. وسنجد شخصية السائر في نومه البرجسونية، تلك الشخصية الخاضعة للعادة، والتي يتخذ نشاطها شكل الغريزة التي لايشق ليلها وميض تفكير، تبرز في قصيدة من قصائده تحت عنوان «اسطورة السائر في نومه» في تحد واضح لكل تسلط وهيمنة. ان مايعرّيه الشاعر هنا هو الاستبداد برفع ضحيته شاهدا.

نشرت قصيدة «القوة والاغلال» في صحيفة دمشقية في العام ١٩٥٨، وقرأتها في مكتبة الشاعر البيتية في منتصف الستينات، وعرفت من شقيقه عبدالله (الصديق الذي كان أول من عرفني بالبريكان الشاعر وقدمني الى مكتبته) انها كانت مقدمة لعودة الشاعر من الكويت الى بغداد حيث سيتمكن من استكمال تعليمه الجامعي في كلية الحقوق في مابعد.

ولاحظت للوهلة الاولى تماثلاً بين هذه القصيدة الطويلة نسبياً وبين مطولات السياب الشهيرة مثل «حفار القبور» و «المومس العمياء» و «الأسلحة والاطفال» في اسلوب تدوير التدفق الايقاعي وفواصل المعنى. كان التماثل صارخ الوضوح. فكلا الشاعرين لاينهى تدفق المعنى بشكل يتوافق مع نهاية الوقفة الوزنية، بل يتخطاها الى السطر الثاني، ويتوقف في أوله أو منتصفه، ثم يبدأ دورة تدفق جديدة، بالطبع هذه احدى تقنيات القصيدة الانجليزية التي تمنح

القصيدة تضاداً حيوياً بين الايقاع العروضي وايقاع الافكار، أو بين ايقاع العروض وموسيقى صور الافكار، وتبث في القصيدة الحرة حيوية جديدة تميزها عن تطبيقات القصيدة التقليدية التي يتجانس فيها كلا الجانبين، فيتدفقان معاً ويتوقفان معا على حافة القافية الا في حالات شاذة. كان هذا الاسلوب خروجاً على مبدأ التماثل التقليدي واكتشافاً لموقف ايقاعي جديد يقوم على التناسب، ليس بين أطوال السطور فقط (الموسيقى الكمية) بل وبين تدفقات المعاني (الموسيقى النوعية)، وأحداث تداخل بين السطر سعياً وراء وحدة شعورية لاوحدة وزن خارجية فقط، يفقد فيها السطو استقلاله التقليدي ويتحول إلى لمسة صورة فكرية وصوتية في لوحة أكبر.

بالطبع فسرتُ هذا التماثل، وأخذت بالاقرب الى الذهن، وهو ان البريكان استمد هذه التقنية من السياب. ولكن شقيق الشاعر فاجأني حين قال إن الأمر عكس ما ظننت، فهذا النسق الأسلوبي في التدوير الذي تميزت به قصائد السياب، ومطولاته بخاصة، هو في الأساس من مبتكرات البريكان في أواخر الأربعينات، وكان قد ظهر في مطولته «أعماق المدينة»، ثم «المجاعة الصامته» قبل أن يظهر في قصائد السياب بسنوات. وذكر لي ان البريكان حدثه عن واقعة اعتراف السياب بانه حين كتب «حفار القبور» كان يحتذي في الحقيقة القصيدة «البريكانية».

مطولات البريكان اذن، وقصيدة «القوة والاغلال» قد تكون آخرها ان لم يظهر دليل معاكس حملت الى مناخ الحداثة الشعرية العربية هذا النسق العروضي الذي احتفظ بتنويع القوافي وتفاوت أطوال السطور كما جرت عليهما القصيدة الحرة، إلا أنه أدخل ميزة التدوير التي تحررت فيها موسيقى صور الافكار من موسيقى الوقفة العروضية، وكان هذا الأمر جديداً جدة بالغة آنذاك، وسيظل كذلك لسنوات طويلة، الى أن يجيء الزمن الذي تعتمد فيه القصيدة على موسيقى صور الأفكار وحدها، ولا تطرح عنها القوافي فحسب، بل والايقاع العروضي التفعيلي وتبتكر ايقاعات حرة تماماً من أي قيد سوى ما تتطلبه مادة القصيدة من داخلها، أي قصيدة النثر أو القصيدة الايقاعية.

هل كان هذا النسق العروضي معزولاً عن طوابع معينة للتجربة الشعرية؟ صحيح اننا نجده في القصيدة الانجليزية، ولكن دخوله في القصيدة العربية لم يكن دخولاً تقنياً فحسب، بل استجابة لضرورة باطنة استوجبت التنظيم بعد الفوضى التي أحدثها الخروج على نمط القصيدة التقليدية، واستوجبت، وهو الأهم، صياغة رؤيا جديدة للعالم.

الشكل ليس مجرد تقنية، بل هو الطريقة الدالة لرؤيا. واعتقد ان ثمة رؤيا اجتماعية سياسية تقف وراء هذه الرغبة في تحويل سطور القصيدة إلى أجزاء أو شظايا لا كليات، تتكامل في أفق كلية أوسع هي القصيدة كلها. وهذه تحتاج الى شكل أكثر انفتاحاً وقوالب بناء جديدة.

إن النزوع الشعري نحو اكتشاف المعنى الكلي للتجربة في أفق أوسع من الذات الفردية والاجتماعية، وهو نزوع مبعثه فلسفي عند البريكان، يصل في نهاية الأمر إلى ملامسة تجربة تشارك فيها «الأنا» في الأشياء جميعا، وتشارك الأشياء جميعاً في «الأنا». قد يتوقف شاعر ما عند مقتضيات الأفق الاجتماعي كما فعل السياب، وقد ينزع شاعر ما الى أبعد من ذلك كما فعل البريكان. لكن هذا النسق العروضي لا يكف عن كونه وليد الحاجة الا عمق لدى الشاعر إلى الإحاطة، التحول من موقف لايرى منه الاصلته بالأشياء الخارجية المجردة، إلى موقف روحي يتغلب فيه على العزلة ويتجاوزها، مثلما يفعل الصوفي النازع إلى الامتزاج بالكل الكبير ومزج الكل الكبير فيه: الفرد في المجموع والمجموع في الفرد. ولكنه هنا مجموع كوني يتخطى الإنساني إلى ما يؤسس معناه.

في هذا السياق بدت أغنية الانتصار في «القوة والأغلال» اغنية طائر في وحدته ومنفاه لثورة محلوم بها ولم تتحقق بعد، غريبة ومعزولة لا تجد صدى في حمى المهرجانات والأضواء، فكيف اذا تحول كل هذا

إلى حجاب لا يحجب الأفق الجميل فقط، بل ويحجب كل ماحلمت به الانسانية؟ وكيف اذا تحولت أصوات الشعراء إلى نشيد للطغاة، ولتبرير كل ما يفعله الطغاة؟

لشاعر حساس مثل البريكان، لم يخضع للمشهد منذ البداية، لم يبد هذا المشهد «الثوري» بكل فظاعاته وتبريراته مستساغاً بمعايير روح شفافة معنية بالقيم أولا، وهل هناك من مبرر لكي يفقد الإنسان براءته الجوهرية وتنقلب القيم، ويصبح مجرما في الجوهر عليه أن يقيم الدليل على براءته بالولاء، أي أن تتشوه روحه ويتحول إلى مسخ من المسوخ؟

سينبثق هذا المشهد الذي راقبه الشاعر في مابعد في قصيدة «حارس الفنار»، بل وسيزجه بالاحرى في هذه القصيدة زجاً :

> شاهدتُ ما يكفي، وكنت الشاهد الحي الوحيدْ
> في الف مجزرة بلا ذكرى، وقفت مع المساءْ
> أتأمل الشمس التي تحمر، كان اليوم عيدْ
> ومكبرات الصوت قالت : كل انسان هنا
> هو مجرم حتى يقام على براءته الدليلْ

ومع ان هذا المشهد بالذات لايتصل اتصالاً عضوياً بتجربة حارس الفنار، شاهد الازمنة المتقلبة على بحر الوجود وكل مفرداته لهذا السبب تنبثق من البيئة البحرية لاساحات المدن، الا انها تتصل اتصالاً حميماً بلقطة يومية من اللقطات التي شاهدها في الشوارع من حوله : ان مكبرات الصوت تذكر بالطبع بأداة المهرجانات الحزبية الحاشدة التي تكاثرت بعد العام ١٩٥٨ في العراق، وكانت الجماهير تتحول فيها الى جموع هائجة مهيأة للانقضاض على أي انسان يتهمه مكبر الصوت، أو جموع مستسلمة مسلوبة الارادة.، وهو المشهد نفسه الذي يتجلى في الدول الحديثة، الا انه يذكر أيضاً من جانب آخر بذلك الصوت الذي يطلقه المتوحشون سكان الأعماق في رواية ه. ج. ويلز «آلة الزمن» آمراً الفئة الاخرى من النوع البشري الوديعة وداعة الاطفال بالدخول من البوابة الحديدية حيث ينتظرها موت لا تفقه معناه، لانها بلا ذاكرة.

ومكبرات الصوت ايضاً هي الأداة نفسها التي تخاطب بها الدولة الاستبدادية رعاياها وتصدر لهم أوامرها في أماكن العمل والبيوت الخاصة والمقاهي، مثلما يحدث في رواية «العام ١٩٨٤» «لجورج اورويل». انها علامة تشييىء الانسان.

ولم ينتظر البريكان طويلا، وأطلق قصيدته «أسطورة السائر في نومه» كحكاية تروي يوميات انسان من هذا الحشد المسلوب الارادة، وضحية الأمر المطلق المحض ذي الطبيعة الغريزية، أمر «الثورة» أو «الحزب» أو «القائد» الذي أشار اليه «برجسون» في كتابه «منبعا الاخلاق والدين»، ذلك السائر في نومه الذي يرنّ في مسمعه الصوت الآمر الخارجي كلما بدأ بالخروج من الحلم الذي يعيشه، فيواصل سرنمته (أي سراه الليلي) مسلوب الفكر والروح والجسد وقد تحول الى شيء من الاشياء.

لم تستقبل هذه القصيدة استقبالاً حسناً في الجو الثقافي آنذاك، وأخذ عليها النقاد «روحها السلبية البعيدة عن روح المرحلة الثورية»، فقد كانت لفظة الثورة والمستقبل الزاهر تعويذة شعرية يعلقها شعراء من أمثال عبدالوهاب البياتي وجملة غفيرة من الشعراء فيضمنون جمهوراً كبيراً وشهرة عريضة. ووصف هذا التصوير لانسان «الثورة» الجديد (المفترض انه ايجابي ويقظ) بالسوداوية والشذوذ في وقت يشرق فيه النهار وتقرع الأجراس ويدعو الشعراء حبيباتهم للمشاركة في هذا العرس الجماهيري.

وفي هذا الجو نفسه ظهر نقاد يفسرون إحساس شاعر مثل السياب بالاختناق في دروب مدينة تلتف حوله وتستبدل قبضة الطين بجمرة القلب بأنه عداء لمدينة الثورة المشرقة، وإن هذا الشاعر يستحق ما ينزل به من آلام بعد أن تنكر للثورة ومدينتها !

حقيقة الأمر هو ان قصيدة «اسطورة السائر في نومه» المنشورة في العام ١٩٥٩، أي في ذروة احساس جمهرة من الشعراء والمثقفين واسعة بان حلمهم الثوري قد تجسد على الأرض، كانت تعرية لهذا

الإحساس واظهاراً لتهافته ولا واقعيته. فهذا النموذج الانساني الخاضع الذي يمارس حياته ممارسة آلية، مفتقراً للإرادة الحرة والذاكرة والروح سيكون اكثر واقعية من النماذج الوهمية التي اختلقتها عقول لم تر من الواقع الاسطحه الظاهر وشعاراته وأبواقه ومهرجاناته وتبريراته المألوفة. انه صناعة النظم الاستبدادية في العائلة والمجتمع والدولة مهما كانت ألوانها وفلسفاتها. وسيرى البريكان في هذا السائر في نومه ملامحنا جميعاً :

اصغوا اليّ أصدقائي ! وهو قد يكونْ
أي امرىء يسير في الطريقْ
في وسط الزحام
وقد يكون بيننا الآن، وقد يكونْ
في الغرفة الاخرى يمط حلمه العتيقْ

وسيقدم البريكان بهذا المنحى لأول مرة في شعر الحداثة العربية امثولة الشاعر الذي يخترق ادعاءات العصر واعلاناته ومزاعمه الى حقيقة أعمق تتجاوز شباكه ومساوماته.

لاتنفصل الظواهر التعبيرية عن طوابع التجربة، هذا المبدأ أراد البريكان أن نراعيه حين ننظر في شعره بخاصة، وهو وان كان من المبادىء العامة التي تنطبق على النظر في كل الأعمال الفنية، الا ان التشديد عليه جاء في سياق نقد اهمال هذا المبدأ عند الناقد عبد الرحمن طهمازي في تناوله لقصيدة «عندما يصبح عالمنا حكاية». وفي هذا السياق نفسه يؤكد الشاعر انه صمم قصيدته على اساس معين، وعنى تماماً ان يحول الحاضر إلى تاريخ ليكشف عن غرابته. وأنا من الذين يميلون إلى الاهتداء بوعي الشاعر في هذه النقطة، ليس لأنه يتحقق في هذه القصيدة فقط، بل ولأن تقنية «التغريب» أي جعل المألوف غير مألوف بالكشف عن غرابته، يتم الحديث عنها هنا لأول مرة بوعي متقدم لانجد له مثيلاً بين مجايلي الشاعر، ويتم انجاز نصوص على أساسه لم يلتفت إليها النقد العربي، وان التفت اليها جاءت الالتفاتة تحت مسميات غير دقيقة، مثل قصيدة «القناع» أو استخدام «الاسطورة» أو «المفارقة».. وما الى ذلك.

ما نجده هنا هو تقنيه تحوّل الحاضر الى ماض يتحدث عنه ويراه انسان من المستقبل، فتنكشف أمامنا غرابة هذا الحاضر. والتقنية هنا بسيطة تقوم على تحويل المضارع الي فعل ماض. ولكن البريكان يمارس تقنيات أخرى في سياق تجارب أخرى. ومنها ما سبق وان ذكره وأشرنا اليه، مثل استخدام الفعل المضارع مدورا للإيحاء بالحضور المستمر، أو تغيير السياق، باحداث تداخل بين الأزمنة أو التنقل بينها، أو تجريد صيغ الافعال من دلالاتها الزمنية، وأيضا، وهو أمر لم يذكره، التنقل بين الامكنة أو المجاورة بينها من أجل الغاية ذاتها : التغريب.

ان الكشف عن الغرابة أو المفارقة أحيانا، وهو الهدف المركزي الذي توظف هذه التقنيات من أجله، يتخذ عند البريكان اسلوب عرض أفعال أو مواقف درامية، أو عرضها عبر مشاهد والتقاطات توتر معينة، وتتجسد هذه الالتقاطات بسلسلة من الوقائع البصرية (ليس الافكار المجردة أو التقارير) ولاتستهدف استثارة عاطفة المتلقي بقدر ماتستهدف ان تكون موضع ادراك ووعي من قبله. واكثر سمات هذه الالتقاطات وضوحاً هو انها لاتقدم حلاً جاهزاً للتوتر. انها تترك للمتلقي ان يتخذ موقفاً ويجد حلاً لوضعية أو رؤيا بدأ يدرك التباسها فلم تعد مألوفة وعادية. والبريكان هو الأكثر قدرة على قيادة المتلقي إلى وضعية ملتبسة تنبثق منها الدلالات انبثاقا. ويكاد المتلقي لقصيدة «قصة التمثال من آشور» أن يقبض على معنى منذ السطور الأولى، الا انه سرعان ما يضطر إلى تأجيل المعنى أمام مشاهد تتوالى،ليس أمام عين بشرية، بل أمام عين لابشرية (قصة يرويها تمثال) وكأن الطبيعة والازمان والاحداث التي يتحدث عنها التمثال تتوالى في كون خال من وجود البشر، وحتى حين تظهر ملامح أفعال بشرية أو مواقف، نجدها تندمج في تيار أحداث أشمل منها تحتويها وتأخذها في تيارها، فلا شيء يمتاز على شيء أمام

عين خالدة خلود الحجر ذاته. هل هذه النتيجة حكمة ام أمثولة؟ قد تكون هذا وغيره، فلا شيء مؤكد الا هذا الزوال وهذه النظرة القاسية التي يسلطها تمثال على مطامح البشر وتقلبات الطبيعة والفصول. ولنا ان نخرج من هذا بحكمة ما، أو فكرة، ولكن ما يستولي على المتلقي هو شعور شامل بغياب «الانسان» في عالم لازال يعتقد إنه مصنوع من أجله، أو هو من صنعه. ان التساؤلات الانسانية المضمرة التي ربما تتردد حين يحاول المتلقي تكييف عالمه الشخصي مع عالم هذه القصيدة، لا يجيب عليها سوى الخواء، خواء «محاجر بيضاء مفتوحة لعالم النجوم». هل نحن أمام الغامض الملتبس سر الوجود؟

هذا التصميم المتفرد الذي تقوم عليه هذه القصيدة النموذجية (العالم منظوراً اليه عبر تاريخه الانساني والطبيعي بعين تمثال حجري)يكشف عن ان هناك هذا الغموض أو هذا السر، أي ما يبقى بعد كل هذا التوالي العابث للاحداث الطبيعية، والانسانية التي لم تتميز عن احداث الطبيعة. هاهي العناصر كلها تقريباً تواصل حركتها العمياء لا فرق في ذلك بين رياح وصقور وامواج وبشر ونمال، وها هي الافعال تسيطر ولكن الهدف غامض:

ينحسر البحرُ ولاتبقى سوى الاصدافْ
في باطن الارض، تهبُّ الريح بعد الريحْ
تعيدُ توزيع الرمال الحمر، والغربانْ
حطت هنا، واندمجت في دورة الافقْ
قوادمُ الصقورْ
رفت على العنقْ
واحترقت على ذرى الكثبانْ
عجائز الذئابْ
توسدت جسمي
هاربة الى مكان ما
قوافلُ اللصوصْ
تفيأت جنبي، حيث تترك الفصوصْ
أثارها، وحيث تبني النملُ من ترابْ
مملكة التوازن الأعمى.

نتذكر هنا بالطبع وصف «جلبرت هايت» لعالم يخلو من البشر، ولكن الشاعر الذي اثارت مخيلته ولاشك أفعال خالية من المعنى أمام عين لازمنية أكثر نضجاً من أن يحاكي سطور هايت. إنه يسعى إلى غاية أخرى، إنه ينقل ماكان وصفاً تمثيلياً لفكرة تأملية إلى تجربة حية (وسيلتها تمثال آشوري يجرب ويعاني) إلا أنها من جانب آخر اختراق الشاعر ذاته للزمن، تحركه على عدة مستويات وتصرفه في زوايا الالتقاط، وماكان لهذه التجربة ان تتجسد الا بتقنية من هذا النوع، أي تحويلها إلى شكل دال لا تنتمي فيه الحقيقة الفنية إلى التعابير في القصيدة، ولا إلى مجازاتها الواضحة، بل تنتمي إلى هذه التعابير والمجازات كما هي مستخدمة في القصيدة، أي بوصفها طريقة إدراك الشاعر لاستبصاره، وعن طريق هذا التغريب؛ ان يكون الشاعر «آخر». أن يتخذ شخصية تمثال.

هذه القصيدة النموذجية (قصة التمثال من آشور) تكاد تختصر فن البريكان وجوهره : تصميم القصيدة وفق منحى خاص يستهدف كشف الغرابة أو تحويل المألوف إلى لامألوف، ويتم ذلك بالتحول : تحويل الحاضر إلى ماضي (عالمنا حكاية)، أو تحويل الشاهد إلى موجود خالد (التمثال) أو إلى كائن خيالي يحضر في كل العصور (حارس الفنار) يحيط بالازمان كلها دفعة واحدة ويصغي إلى حوارها، أو تحويل الشاعر إلى عين لازمنية تنظر من موقع يعلو على الزمان والمكان. ويمكننا أن نطلق على هذا المنحى الخاص تسمية منحى التحولات، بكل ما تحمله هذه التحولات من نزعة إلى تحويل حكاية الانساني إلى ما يشبه الأسطورة، أي إلى ادراك التاريخ وتجاوزه إلى ما هو أبدي.

ان الشاعر في تحولاته اذ يكشف عن اللامعقول في الوضعية الانسانية والطبيعية، لا يخفي حنينه إلى تجاوز كل هذا إلى المعنى بكامل امتلائه في الأبدي، إلى زمن البراءة. إنه يكاد يتقمص مهنة ساحر القبيلة (الشامان) وقدراته الخارقة على الرحيل واختراق الطبيعي بحثاً عن الخلاص، ولهذا يبدو أمام الناس

وحتى أمام نفسه إنه لاينتمي إلى هذا العالم المحدود. إنه لايساوم على ما انكشف له في تحولاته، ولا يخضع للمنافع الزائلة. إنه يهوى الحياة ولكنه لا يحترفها، وهو «مشغول بقضايا ومصائر» ولكن منظوراً «اليها على مسافة بعيدا عن التبريرات المألوفة» سواء اكانت عقائدية أم منفعية أم استعراضية.

اليست هذه هي وظيفة الشامان وتحولاته؟ واليس طموح الشامان دائماً ان يجيء بالخبر اليقين عبر معاناة كل صور الوجود وعبر كل العصور، وعبر كل تحولاته من كائن انساني إلى طائر إلى حجر إلى شجرة؟ واليس طموحه الكشف الشامل، والكشف عن طريق التجربة والمعاناة هو ما يمنحه بصيرة في طبيعة الكون؟

اعتقد ان طموح البريكان الذي يتجاوز الرنين اللفظي والموضوعات الشعرية المتداولة والانشغالات المسلية والنجاح العابر، يشير اليه تشديده على ذلك النوع من الشعراء الذين يطمحون إلى تحقيق انجازات باقية، واقتناعه الثابت الذي يصل حد الإيمان المطلق بأنه شاعر «حقيقي» تشغله الحياة والإبداع، ويود أن يخدم قضية الإنسان، ولكن بالطريقة التي تناسبه (أي التي تناسب ما تكشف له)، ويود أن يتحمل مسؤوليته ولكن وحيدا، اذ لا يمكن للشاعر الحقيقي إلا أن يكون وحيداً في مواجهة العالم وتحرير ذاته، وفي تخطي ماهو راهن والمغامرة على المستقبل، لأن التجربة الروحية تجربة فردية وشخصية بالضرورة.

كل هذه تعابير وردت على لسانه بصيغة الحديث عن الشاعر كما يراه، أو دور الشاعر الذي اختاره لنفسه بالأحرى وتحمل هذه التعابير تحويلاً في حقيقة الأمر لصورة الشاعر التقليدية التي ألفناها، فهي تحوله إلى كائن فريد يتفرد بما يشبه الرسالة المقدسة. رسالة الشاهد والشهيد في وقت واحده الشاهد على عصور الانسانية، والشهيد على صليب ضيق آفاقها وحلكة أزمنتها.

ويقتضى هذا الدور عظمة مساوية في القدرة على الاستبصار، وعلى الإحاطة والشمول، وتجاوز الموضوعات الجزئية، أي تحولاً في موقف الشاعر من انسان محدود بحدود زمنه وقضاياه ومتاعبه الصغيرة، إلى انسان لا حدود أمامه تفصله عن معاناة ما أطلق عليه يوماً «تعب الوجود».

إننا نجد هذا الموقف معبراً عنه في ما أسلفنا من حديثه العابر عن الميل الباطني إلى المراوحة بين الأزمنة، أو إيجاد تداخل بينها، وأضفنا اليه أيضاً استحضار المتباعد مكاناً وزمانا، ونضيف الآن ان هذه التقنيات التجديدية هي بالضبط ما استهدف تجسيد التجربة الروحية بكامل أبعادها. أي بمسعى نعتقد إنه كان واعيا نحو تقديم ذلك الانجاز الذي يبقى : صورة وجودية للعالم تختصر وتلخص كل تبايناته وظواهره وكثرته الظاهرة، وتصل إلى عمق ألوانه الجوهرية. واقتضى هذا الوعي مراقبة هذا المشهد الواسع (زماناً ومكانا) لظواهر الوجود بتقلباتها وحالاتها ومن زوايا مختلفة يتناول فيها المنظور انساناً يسعى في مدينة حجرية، وآخر يحرس فناراً على شاطىء بحر، وتمثالاً تحتفظ ذاكرته بكل مامر أمام محاجره البيضاء من أحداث. ولكن الملحوظ ان هذا السعي نحو الجوهري والأساس في مسرحية الوجود ظل ينطلق من موقع ثابت أمام مشهد متغير. أي ان الشاهد ظل واحداً ذا منظور واحد رغم التحولات التي يمرُّ بها. صحيح إنه يجتهد ليعرض أمامنا عالماً متغيراً بل ودائم التغير والاختلاف، ولكن هذا التغير والاختلاف ليس مدركا من قبل أشخاص مختلفين وفي أزمنة مختلفة بل من قبل شخص واحد يراقب الأزمنة المتغيرة من مكان ثابت. ترى ألم يكن بالإمكان أن يتغير المشهد العابث الذي أطل عليه التمثال الآشوري، أو حارس الفنار، لو تغير أو تعدد الشاهد كما تغيرت وتعددت الأزمنة والأمكنة؟ حين يعرض الشاعر علينا مشهد العالم المتغير بتغير الأزمنة والاشخاص الذين يراقبونه، سيبدو أقل استقراراً واكثر قلقا، أو ستتعدد صوره على الأقل، وسيكون من الصعب اعتبار هذه التعددية ظواهر عابرة تكمن خلفها حقيقة خالدة أو النظر اليها كما لوانها مايا (الوهم) التي يقع في أسرها الإنسان

حسب المعتقد الهندوسي.

هذا الثبات في موقف الشاعر، أو تحكمه بالأحرى، يذكرنا بثبات الرائي العليم بكل شيء، بالماضي والحاضر والمستقبل، والذي تتجاور أمامه هذه الوجوه الثلاثة ويتزامن حدوثها، فينكشف الزمن عن وهم، والحدوث عن عبث وتكرار، ويصبح الوصول إلى هذه الرؤيا هدفا للخلاص من وهم التعدد والتناقض والزوال، أو حتى من «وهم» التباين في القيم. مايبقى بعد كل هذا هو السكونية الغريبة التي نلمحها في الرؤيا البريكانية، سكونية كامنة تحت عوالم تبدو صاخبة ومتقلبة، عنيفه حيناً بعنف الامواج، وصافية أحياناً بصفاء السماء. وهي سكونية نلمح اشارة اليها في حديثه عن التجارب إلى تحدث في أبعاد زمنية سحيقة، تفقد فيها صيغ الأفعال دلالاتها الزمنية الخاصة أو تكاد، وتشترك في خلق إيقاع لانهائي يشبه أن يكون حلماً أبديا. أو نلمحها في إشارته العابرة إلى استخدام الجمل الساكنة، أي الخالية من الفعل، استخداما تجريبياً لتجسيم لحظة روحية.

هل يمكن تجسيم ماهو روحي؟ لمسه مثلما يلمس المرء حجراً أو وردة أو عشباً من دون المخاطرة بمواجهة المحال؟ أو ليست هذه هي الحالة النفسية التي تقف وراء قصيدة «أغنية رعب هادىء» حيث يتحول السعي وراء المحال «سداً يبنى علي الرمال»؟

حتى حين يلاحظ الشاعر فاعليات الوجود المتشابكة وتقلباته ويتساءل عن المعنى في عالم يبدو أنه يخلو منه تماما، وينفتح أمام هبوب الرياح من كل اتجاه، محدقاً في ماهو أبعد دائما، تائقاً إلى اجتراح قصيدة تنفتح وتحتوي كل هذا الذي إن استعصى على الفكر المنطقي لا يستعصي على فاعلية الروح الغامضة (على كلمات الشعراء) يظل محكوماً بفلسفة مركزية الإنسان في هذا العالم من جانب، وظواهرية هذا العالم من جانب آخر، وبفكرة أن تضيء شرارة ما وجه الدهر في لحظة، أن يتجلى الأبدي في كل لحظة من هذه اللحظات كما يتوق فيلسوفه برديائيف.

في هذا الموقف يقترب الشاعر من موقف المتصوف الشرقي القديم اكثر مما يقترب من موقف النزعات الحديثة فلسفة وعلما، ويظهر لامبالاة تجاه كون فقد فيه الإنسان مركزيته، كما فقد فيه المكان ثباته والزمان استقلاله، رغم استخدامه لبعض من تقنيات هذا الموقف الفلسفي، مثل النظر إلى المصائر البشرية وظواهر الطبيعة بوصفها شبكة علاقات، والكشف عن عالم لم تعد فيه السببية قانونه الوحيد، ولا عاد من الممكن النظر إليه والإحاطة به من منظور واحد. فما تعنيه هذه التقنيات هو ان هذا العالم لايتبدى على حقيقته إلاّ بوصفه عالماً كأنما يدركه أشخاص مختلفون وفي أزمنة مختلفة، بينما نجد البريكان يصر على منظوره وموقفه، ولا يرى الالتباس الا في المشهد الذي يراقبه. إنه يتحول ويتصرف في زوايا الالتقاط ويخترق الأزمنة كما يقول، ولكن هذا التحول يظل تحول الشامان الذي يمتلك هوية وجوهراً يجعله مهيمناً على المشهد لاجزءا من أوهامه.

التجارب الجمالية ليست قوالب جاهزة، أو حتى شظايا قوالب يتم البناء بها بإعادة رصفها، لا بالمعنى التعبيري، أي بوصفها ملفوظات لغوية، ولا بالمعني العاطفي أي بوصفها مشاعر وادراكات. ولكن هذا المبدأ لايتجلى بكامل أبعاده الا في التجارب الخلاقة، أي التجارب التي تتمثل لنا أعمالاً فنية منبثقة من شبه فيض لا متحدد. كل ما يشاهده الإنسان وما يسمعه ومايقرأه أو يصل إليه عبر الفكر والحواس يجد لدى الإنسان الشاعر مصيراً قد لايختلف عن مصيره لدى أي انسان آخر الا ان الشاعر يتميز في ان الطفل فيه يظل يقظاً ومنتبهاً إلى جوانب في مايتلقاه لا تجد عند الآخرين يقظة أو انتباها، أو لم تعد موجودة بالنسبة لهم. كل ما يجربه الطفل ويدركه يظل متحرراً من قيود المنافع والأغراض العابرة وحسابات الربح والخسارة. إنه يراه عاريا من كل هذا، يراه كما هو، وهو الذي يجتذبه بلا غرض محدد يتجاوزه.

عن هذا تحدث البريكان وكأنه يتحدث عن نفسه، معادلاً بين الشعر ونبع الطفولة السحرية التي يعيش لها الشعراء ويموتون بها، ومعادلاً بين عيون الاطفال

وأصوات الشعراء، تلك التي وحدها تظل لامعة في أحلك الأزمنة حينما يزحف الظلام على العالم. (خواطر حول محنة الشعراء - ١٩٧١).

ما الذي يجتذب الاطفال إلى سحر التجربة ذاتها لا إلى أي شيء آخر؟ انها متعة التخيل بالطبع، والقدرة عليه. أي متعة رؤية العالم لا كموضوعات، بل كحالة فيض يتمثل حراً في هذا الشكل أو ذاك. نحن كبشر نرى العالم موضوعات جاهزة لأن عاداتنا واغراضنا ومنافعنا لا يمكن ان تلبيها الا هذه النظرة، أما الطفل فهو الأقل حاجة للعادة والغرض والمنفعة، والاكثر حاجة للمتعة والخلق والانشاء.

وعلى هذا يطلق البريكان تسمية الحلم الاكثر صدقاً من يقظة الآخرين. فلماذا كان الحلم اكثر صدقا؟ هل لأنه نزوع إلى شيء أبعد من الراهن واكبر من الموجود؟ أم لأنه تجربة جمالية قبل كل شيء تفترض عودة الاشياء إلى منبعها الوجودي الاول : حالة الفيض الذي يسبق التمثل، أي يسبق تعب الوجود الجزئي في هذا العالم؟

من مميزات التجربة الجمالية أنها توحد بين وسيلة الوجود وغايته ،أي أنها تمثل عودة إلى الأصل والمنبع قبل أن تنشأ الكائنات وتتعدد وتتجسد في موضوعات، وقبل أن تصبح «الأنا» وعياً والموضوعات «آخر» في مواجهتها. في العودة إلى الأصل زوال لصفة الآخرية، واندماج بين الذات وموضوعاتها، وتحراراً من ألم الانفصال والزمان معا. وأميل إلى الاعتقاد ان هذه هي التجربة الفريدة التي تحدث عنها البريكان حين قال، إن الشعر ليس تظاهرة لفظية ولاهو لعبة لغوية بل هو تجسيد حي لنزوع الإنسان، وتجربة فريدة تتجسد عبر اللغة. ويستقيم الأمر فوراً اذا وضعنا التجربة الجمالية مكان الشعر، فهو تجربة جمالية تتمثل، ليس منحوتة ولا لوحة ولامعزوفة، وان حملت هذه الاشكال شيئا منها، بل لغة جديدة لعالم يولد.

هذا العالم المولود ليس جاهزا، فالشاعر يتلقى ملايين المؤثرات حين يقرأ أو يتذكر أو يرى أو يشعر أو يفكر، وتتخذ هذه المؤثرات شكل كليات في ذهنه، أو تصل عناصرها أقصى حالات الوحدة بترابطات داخلية حميمة بحيث تتصرف كقوة واحدة حين تتآزر عناصرها. انها تنبثق ان جاز التعبير من كل هذا اللاتحدد (المقروء والمتذكر والمنظور والمشعور والمفكر به) وتتخذ شكلاً هو ذاته المرآة التي يرى فيها الشاعر ذاته وقوته الخلاقة.

في مثل هذه الحالات الخلاقة من الصعب اخضاع القصيدة لوضعية موضوع في مختبر يبدأ الناقد في تحليل عناصره، وارجاع كل عنصر إلى مشهد منفرد معزول عن الكل، لأن العناصر تفقد معناها اذا فقدت كليتها، مثلما يفقد الحلم سحره حين يترجم إلى مفردات مما لايعرفه الإنسان الا في حالات اليقظة.

كلية القصيدة هي المعنية بقول البريكان ان «لاجدوى من تناول الصيغ بمعزل عن طوابع التجربة» أو بصورة أوضح «أن الظواهر التعبيرية مرتبطة بطبيعة التجربة وليست مجرد مهارات، وبمجرد عزلها عن سائر العناصر تفقد خواصها» رد على مقالة الاحتكام بالاسرار - ١٩٦٩).

لقد تعرضت احدى قصائد البريكان إلى هذا النوع من المختبرات (قصيدة «أغنية حب من معقل المنسيين») وتعرضت للتشريح على يد الناقد طهمازي، وللملحوظة عابرة على يد الشاعر سعدي يوسف.

يستخدم الأول هذه القصيدة شاهدا على تسمية غريبة اطلقها على الشاعر، وهي إنه «نصف داندي يحتفظ من الداندي بشكله وينسى مواهبه الاجتماعية». فيقرر ان «الاسود هو الذي يحكم نصف الداندي الاجتماعي، وهو يواجه ذلك حتى في الحب. فالحب من أجل المجتمع لايجب أن يقع في وسطه ومعمعانه انما وقع في السجن. لقد كان البريكان يريد الحديث عن الحب فقط، ولأن الداندي لابد ان يختار اماكن أفعاله، فقد اختار السجن. إنه يمارس عاداته وطموحاته في غير مكانها») الإحتكام بالأسرار: محمود البريكان - الشعر ٦٩، العدد الثالث).

ولقارىء مثل هذا التحليل الحق في أن يندهش بالطبع من هذا المنطق النقدي في الحديث عن تجربة

شعرية في قصيدة تمثلت بكل عناصرها في لغة، أي الهبوط عليها من خارجها بافتراض ان الشاعر «نصف داندي» يحكم جانبه الاجتماعي نصفه الأسود، والدليل على ذلك إنه يختارلافعاله مكانا هو غير مكانها الطبيعي : يختار لحبه ان يقع في السجن. ! وفق هذا المنطلق سيكون كل من يقع له حب في السجن «نصف داندي» أو العكس. فأين هي القصيدة؟ ترى الا تتهاوى هذه التركيبة النقدية اذا لم تكن «أنا» المتحدث في القصيدة هي الشاعر نفسه، وإنه ليس «نصف داندي» كما يرى الناقد؟

في ملحوظة الشاعر سعدي يوسف إشارة إلى ان القصيدة تتحدث عن سجناء نقرة السلمان الشيوعيين اساساً في الذاكرة المحايدة، وهي معنية بموضوع العزلة والفراق اكثر من القضية الملتهبة لتحرير العراق من ملوكه ووزرائه الفاسدين، بل اكثر حتى من قضية السجين السياسي. (مقالة «يظل بيننا» سعدي يوسف، السفير، ١٣ مارس ٢٠٠٢). بالطبع هذه ملحوظة لماحة على درجة عالية من الادراك لما تتموج به سطور القصيدة، فهي رغم انها تتخذ سجناء نقرة السلمان موضوعاً الا انها معنية بما هو أكثر من القضايا المألوفة، قضية تحرير العراق أو قضية السجين السياسي. انها معنية بموضوع العزلة والفراق، أي انها تتجاوز ما يبدو انها تتحدث عنه. انها تركيب ذو دلالة أبعد من الموضوع، وهي بالإضافة إلى هذا تجسيد لا لتجربة «الأنا» بل لوضعية أو حالة سجناء (حالة تغريب ايضا).

لا أجد من الضروري مناقشة قضية «نصف الداندي» ونصفه الاجتماعي التي لاتعلق لها بتجربة شعرية، سواء أصحت هذه الصفة ام لم تصح، ولكن ما أود ذكره تأكيداً على فشل مختبر التشريح هذا، هو ان لب هذه القصيدة البريكانية لم يأت من صفاته الاجتماعية ولامن نقرة السلمان، بل من الرواية الألمانية القصيرة «كارل وأنّا» للكاتب ليونارد فرانك، والمترجمة إلى العربية تحت عنوان «رجلان وامرأة» صدرت عن دار العلم للملايين في العام ١٩٥٥). في هذه القصة سجينان في معسكر اعتقال للأسرى هما ريشار وكارل، عزاؤهما الوحيد هو الحديث عن امرأة غائبة تملأ نفسيهما وتملك قلبيهما هي «أنّا» زوجة ريشار. ريشار يتحدث عن حبه لزوجته، ويصف لرفيقه بيته في برلين وغرفه، وينبئه بمكان الكرسي ولون الفراش طيلة ثلاثة أعوام، ومع تواصل هذا الحديث تمتزج حياة كارل بحياة صاحبه، ويحس مثل ما يحس به ويجد مثلما يجد، ويفكر في «أنا» كما يفكر فيها صاحبه «وينتهي إلى حبها كما يحبها صاحبه. ولايعود يحب «أنّا» فقط بل ويراها ويحقق مكانها وما تأتي به من الحركات، ويتحدث بأنه يراها الآن في شارع من شوارع برلين قائمة تنتظر تحت الأشجار وهو يرى ثوبها ويفصله ويحقق لونه».

وتضيف القصة تفاصيل تكاد أن تكون منقولة إلى قصيدة البريكان حرفيا، ولكنها مختصرة : «لقد رأى المرأة التي لم يشاهدها من قبل أبدا. رآها تنفض الغبار عن الخزانة ذات الأدراج في الغرفة الصغيرة التي لم تطأها قدماه، رآها تمضي إلى الأريكة كي تسوّى غطاءها.. لقد عرف الأريكة وعرف لون الغطاء والرسوم التي تزينه.. لقد أصبحت بالنسبة إليه في الخيال الملاذ الذي يلتمسه جميع الناس في الإلف والرفيق، بحيث لو قدر له ان ينظر اليها في شارع من الشوارع الحاشدة نظرة عابرة ومن بعيد لعرفها في الحال».

لم يكن هذا اللب القصصي وحده هو الذي شكل قصيدة البريكان بالطبع. بل كان ممكناً واحداً من ممكنات متعددة تضافرت لصياغة هذه الحالة الشعورية التي أعطناها صفة التحول كتجربة يعيد فيها الشاعر صياغة جملة من مدركاته وخبراته النفسية، لقد دخلت هذه القصة، كما تدخل آلاف القصص والأحداث والأخبار مجالاً يحتشد بالمكننات، فليس هناك أكثر انفتاحاً من مجال الشاعر الادراكي لما ينهمر على احاسيسه وافكاره، ولكن ما يتمثل من كل هذا في النتيجة هو القصيدة، وهنا أجد من الضروري أن استكمل موضوع التجربة

الجمالية (طوابعها وتقنياتها الموحدة) بهذا المثال.

اذا اخذنا في الاعتبار حساسية الشاعر تجاه العزلة (لاصفاته الداندية التي افترضها الناقد) وجملة المناخ السياسي في تلك الايام، ونزوعه إلى «التغريب» الذي تحدثنا عنه، نجد ان جوهر الموقف الغريب والاستثنائي الذي ترويه القصة (ولاشك إنه اطلع عليها خلال رحلاته إلى دمشق أو بيروت)، كان جذاباً إلى درجة لاتغلب. تسمى هذه التجارب الآن «تناصا» بينما التسمية الاكثر توفيقاً هي ما يقترحه «ت. س اليوت في حديثه عن الكيفية التي تعمل بها المخيلة الشعرية حين تقوم بخلق كل متلاحم من شظايا عديدة يجربها الشاعر بحسه وفكره منشئاً بذلك «كليات» جديدة تدمج بين هذه الشظايا المتنافرة. التسمية المناسبة هنا هي «التمثل» على اساس ان مايجربه الشاعر يتداخل تداخلاً يشبه تداخل الموجات ولا يتصادم تصادم الكرات الصلبة بفعل ما يرافق هذه التجارب المتنوعة من شحنة عاطفية تمازج بينها وتحولها إلى فيض دافق وتحدث تحويلاً في عناصرها الأصلية، وتتمثل أمامنا في لحظة من اللحظات المواتية قصيدة متكاملة بقيمها التعبيرية وشحنتها الشعورية.

ان «التمثل» يعنى تحقق ممكن واحد من ممكنات التجربة، وتساهم في تشكيله كل الممكنات التي قد لاتظهر (تم استبعادها) ولكنها تترك آثارها في ما تحقق، ومن هنا فرادة هذه التجربة، والإلحاح على أنها فريدة أي انها انبثاقية لا سابقة لها، ومن هنا ضرورة النظر اليها بوصفها كلا يفقد كل عنصر من عناصره معناه اذا اخذناه بمعزل عن كلّيته.

هذه الكلية ليست حاصل جمع آلي كأن تكون قصيدة «اغنية حب من معقل المنسيين» حاصل الجمع بين قصة كارل وأنّا وخبر سجناء نقرة السلمان، وانفعال الشاعر بها، وميله إلى العزلة والتوق إلى حب فريد من نوعه، والنزعة نحو الكشف عن لامألوفية العالم الذي نعيشه... الخ، وانما هي كلية جديدة ضافية على كل هذه الأجزاء، هي منها ولكنها غيرها في الوقت ذاته انها حقيقة جديدة. ومن الشيق ان نشير إلى ان الشاعر لم يأخذ القصة بأكملها، بل اقتطع موقف نشأة الحب في السجن، ولم يعتن بمتابعة مصيره في مابعد، واجرى تحويراً على أمرأة رفيق سجنه، فحولها إلى أخت له.. وليس زوجة كما في القصة الألمانية وكل هذه التحويرات مصدرها مخيلة الشاعر وقدرته على ايجاد كل متلاحم جديد من شظايا ما يقرأ ويسمع ويشاهد ويتوق إليه.

هذه النزعة إلى الكلية هي نزعة ذات أساس فلسفي بالطبع، فمحور التفلسف ادراك للوجود أي لما يؤسس موضوعات الوجود، وهو ادراك للشامل والكلي والمبدئي بالضرورة، ولكن ما يعنينا الآن هو الكيفية التي تتحقق بها هذه الكلية في القصيدة البريكانية وماهي أدواتها، مادام الشاعر يرى في الشعر «استشرافاً للوجود يسبر الواقع من خلاله ويرى فيه تجربة روحية قبل كل شيء تملي صياغاتها المناسبة.

كل ماهو روحي يقود إلى حالة تفقد فيها الموجودات وجودها العياني، أي تتجرد من ثقلها المادي الملموس، وتتحول إلى مجال ممكنات لامتحددة، وهو مايعني انفلاتها من سطوة الفكر الأرضي المحدد بأبعاد يستقل فيها المكان بذاته وكذلك الزمان، وينقسم الوجود إلى ثنائيات : نور وظلام وكبير وصغير وماضي وحاضر وانسان وطبيعة.. وهكذا.

ولكن الشاعر، وشرطه ان «يكون حياً ملء الحياة» لايتمكن من الإحساس بهذا الامتلاء الا بالتوليف بين مايبدو متناقضاً وثنائياً ؛ بين اللامتحدد والمتحدد بين الروح والجسد، بين الفكر والاحساس، بين المكاني والزماني، بين الأناء والموضوع. إنه يعلو على ثنائية الفكر الأرضي والاحساس المتشظي، وعلى الانقسام الموهم بالتناقض، نحو وحدة كلية تتمثل فيها ماهو روحي، فلا يكون التمثل جوهراً مختلفا، ولاينحل المتمثل، ويشفّ ويتجرد. حالة عصية على التعبير إلا بالصورة، أو الاستعارة، ولوقيل للشاعر ماهو الحقيقي لرسم وركب صوراً واستعارات ومجازات، لأن الحقيقي أعمق من أن تحتويه التركيبات المنطقية، أو الانشاءات

والقياسات التي تنتمي إلى عالم الموضوعات المتشظي إنه من عالم الوحدة الباطنة تحت كل اشكال الوجود.

صفاء اللغة اذن هو أول شروط التعبير عن مثل هذا الحقيقي المراوغ الذي نور وظلام حركة وسكون، وعلو وارتفاع، وماض وحاضر فعلى حد سواء. ويتحقق صفاء اللغة بعدة وسائل. الاقتصاد أحدها، ويعنى أقل ما يمكن من الكلمات بحيث لايقف الكلام حائلاً بين الشاعر ومايجربه، فالوجود لايعرف النحو مطلقا، وما النحو الا شبكة مصطنعة ابتكرها الإنسان لاحتياز فاعليات الوجود وعلاقاتها وادراكها في شبكة الالفاظ، ويتحقق الصفاء بتجديد اللغة ورفض مارث منها على الألسنة، أي بفتح مناطق الصمت والإصغاء إلى رنينه، وابتكار الأسماء والافعال ابتكاراً يوحي بانها تطلق لأول مرة، وأن الشاعر أقرب إلى الإنسان الأول الذي يواجه عالماً بلا اسماء، عالماً بحاجة إلى اكتشاف، وعليه وحده مسؤولية التسمية والاكتشاف.

لغة البريكان في هذا الاطار تميل إلى أن تكون قصيرة الجمل نشطة وحيوية، وتحافظ على أقصى طاقتها باقتصارها على تجسيد الشيء بذاته من دون إشارة إلى شيء آخر غيره، لهذا نجدها تطرح عنها أداة التشبيه ما استطاعت، وتقف عارية بأقل القليل من المحسنات البديعية من رنين وقرع وصخب وتجريد.

إن جوهرها يقع في الموقف الذي تكشف عنه وفي زاوية الالتقاط التي يعمد اليها الشاعر، أي التكوين الكلي الذي يطمح إليه بوصفه رؤيا وتجل.

هنا يتبدى طابع التجربة البريكانية خارجاً على التظاهر اللفظي وقريباً من تجسيد حي لما يسميه نزوع الإنسان، أقصى حالات الوحدة بين عناصر اللغة والرؤيا، قوتهاالعضوية تنبع من داخلها لا من شيء خارجي، كأن يكون ضرورات إيقاعية أو البرهان على قضية، أو تمثيل مناسبة أو حدث. ولايمكن وصف هذه الحالة الا بصفة الحدس والإدراك الشامل. حالة تكتمل فيها القصيدة من داخلها وفي داخلها، لهذا السبب ربما تبدو انضج قصائد البريكان وكأنها تتخطى الزمن، أو كأنها تجيء من المستقبل دائماً ولا تتقدم إلينا من الماضي أبدا. انها تحفل بعنصر شبه أبدي لا يستنفد بمرور الزمن. انها متحررة من الاراء العامة والقوالب سواء أكانت دينية أم علمية وحيدة في عزلتها تشبه عزلة ضوء نجم بعيد أحيانا، أو ضوءاً داخلياً يتعرف فيه المتلقي على شيء في داخله منسي ومهمل طمرته العادة والتكرار والانشغالات الزائلة.

قوة هذه الرؤيا الشبيهة بقوة عضوية داخلية هي التي تحدد الايقاع والتدفق اللذين يشعر بهما الشاعر ويجتهد في ادراكهما عبر ايقاع وتدفق الكلمات. ولأن هناك تعارضاً حتمياً بين طبيعة الكلام الذي لابد ان يتعاقب حتى يتم ادراكه، وقوة مثل هذه الرؤيا التي لابد أن تتوهج مثل ومضة برق، نجد ان الشاعر يستخدم اكثر الامور حيوية في القصيدة، أعني التدوير، ويعني التدوير في أبسط معانيه انتظام الكلمات في مجموعات تتسق مع ايقاع وتدفق قوة الرؤيا العضوية التي تشد عناصر القصيدة. وبالتدوير تتوالى القصيدة على شكل سطور كما تتوالى السطور اللحنية في القطعة الموسيقية. هنا تنبني السطور، ولكن لايتقرر هذا البناء عشوائياً كأن يقرر الشاعر انهاء سطر هنا أو هناك، ثم ينتقل إلى السطر التالي. ان مايحدد مكان التدوير (التوقف أو التدفق) هو الادراك الجمالي وهو يشكل مجموعات الكلمات، أي ضرورات التعبير انطلاقاً من كينونته وعبر الضرورة الداخلية لتعبيره عن ذاته. ان ادراك الشاعر هو الذي يسيطر على كيفية تشكيل السطور.

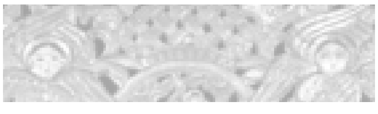
أحياناً يتدفق الايقاع متشكلاً في سطر واحد بوصفه عنصراً واحداً كاملاً ولا يمتد إلى السطر الثاني، فيفرض على القصيدة توازنا، وقد يحدث تغيير في تدفق الايقاع خللاً في القصيدة أحيانا، أي يخلّ بتناغمها النفسي حين لا تتوافق مواضع التشديد والتأكيد مع تموج نغمة الشعور. ومعنى هذا ان التدوير لا يقع لأسباب آلية مثل الحفاظ على عدد التفاعيل، فيفرض هذا نهاية الإيقاع، أو لإيراد قافية تنسجم مع

القوافي السابقة مما يستدعي انهاء التدفق مع نهايات القوافي، بل يقع لاسباب أعمق تظهر من مادة القصيدة نفسها.

التدوير وقفة حسية يمليها الادراك الحسي الجمالي، ومحاولة الشاعر ادراك وحدة استبصاره. وتختلف هذه الوقفة عن نهاية المعنى أي الفاصلة التي يحدث عندها حذف مفاجيء، وان كانت تتطابق معها احياناً حين تحدثان معاً عند نهاية السطر. ولكن هذه الاخيرة تؤدي دوراً مهماً في احداث توتر يشمل ايقاع القصيدة كلها. وقد تكون الفاصلة حذفاً نحوياً أو شعريا، بمعني انها قد تعني اسقاط كلمات لاتضيف إلى معنى القصيدة، أو قد تعني الغاء اضافة تفسيرية أو ايضاحية هذا الحذف الشعري هو مصدر معظم طاقة القصيدة الإيحائية. ومنه ينبثق حضور المسكوت عنه أو الغائب الذي يمثل غيابه، وكأنه معنى المعنى الذي يشعر به المتلقي ولايستطيع تحديده، لانه ينقل الادراك إلى مجالات للتجربة أوسع مما تقوله الكلمات بمعناها الحرفي.

في القصيدة الحرة يمكن أن تتحرر كل هذه التقنيات التي تسجنها قوالب القصيدة التقليدية وتمنع انطلاقها، أو تجعل التفكير فيها بحكم اللامفكر فيه فيصبح نسق تفاوت عدد التفاعيل، أو انفتاح الشكل التقليدي الصارم سيرورة يخضع فيها ايقاع وتدفق الكلمات لمادة القصيدة، أي لضرورة داخلية، وتخضع فيها الضرورة الداخلية لسيرورة وتدفق الكلمات، فلايمكن التمييز بين جانبين تقوم بينهما علاقة تعالق بشرط فيها احدهما الآخر وتتقرر السيرورة معا. ان لحظة التدوير الايقاعي، وهي لهذا السبب الآنف الذكر لحظة تدوير المعنى، تحدث تراكباً لبنى ممكنة متعددة وكأن عنصراً من العناصر حين يتجاوز سطراً في قصيدة إلى السطر الثاني، أو يتوقف مع اكتمال التدفق الايقاعي مع نهاية السطر (ويحدث البريكان مراوحة بين هذين الشكلين الايقاعيين) انما يفتح امكانية نسج شبكة من العلاقات بين موضوعات الوجود وصوره تجعل المتحقق والمؤكد قرين الممكن والملتبس.

ولاتتحرر القصيدة بهذه النظرة الجديدة إلى العالم، والتي تختلف جذريا عن النظرة القديمة (نفي الملتبس وتثبيت المتحقق) فقط، بل وتتحرر أيضاً بنوع من تفضيل التناسب على التماثل الذي يطغى على بنية القصيدة التقليدية، فهنا لا تخضع اطوال السطور لأي تماثل مفروض مسبقاً بل تقصر وتطول بحرية تامة، تخضع في تذبذبها لبنية الادراك الجمالي الذي لم يعد محكوما لقالب خارجي من عادات وتقاليد وأراء عامة في عالم المجتمع أو الشعر أو الفن بعامة، بل لذات الشاعر المدركة الآن بوصفها مجالاً لهبوب رياح وعواصف التجارب، فهي متقلبة أيضا، فردية ووحيدة.. وحرة.. ولكنها نزيهة قبل كل شيء نزاهة طفل يعيش سحر طفولته في كل أطوار عمره. أليس أفضل تعريف للشاعر هو إنه الطفل الذي لايكبر أبدا؟■





محمود البريكان

محمود البريكان

يتحدث عن تجربته مع الشعر الحر

عبد الرزاق سعود المانع *

الاستـاذ محمـود داود البريكـان، مـدرس اللـغـة والادب العربي، في معهد إعداد المعلمين في البصرة. ورئيس تحرير مجلة «الفكر الحي» التي تصدر عن مديرية التربية في لواء البصرة، وهو واحد من الشباب المثـقـف، ذوي الاطـلاع الـواسـع في الادبين الـعـربـي والـغـربـي، وصـديـق الشـاعـر المرحوم (السـيـاب) له تجربة واعية مع الشعر المعاصر، وله فيه رأي خاص، ننقله في هذا الحديث السريع الذي اجريناه معه..

– نحب أن نبدأ ببعض الاسئلة الخاصة، منذ متى بدأتم، يا أستاذ محمود، قرض الشعر؟

❖ البداية الحقيقية للشاعر هي الفترة التي يتبلور فيها أسلوبه الخاص، وموقفه من الوجود، وكل ماقبل ذلك فمحاولات بدائية. لقد كتبت كثيراً ومزقت. على أن التحول الشعري لدي بدأ في وقت مبكر جدا، خلال سنوات الدراسة.

– وهل قلتم الشعر في البداية على اسلوب الشعر الحر أو الشعر المقيد؟

❖ لـقـد بـدأت بـدايـة كـلاسيـكيـة، وخبرت الـوان الشعر وأوزانه، ثم اتجهت الى طرق ابواب جديدة ومن ثم، الى سلوك سبيل التحرر في الاوزان. غير اني لم اتخل عن العمودي، وبقيت الجأ اليه في بعض الحالات. ولا ارى تعارضاً في ذلك.

– سمعت اخيراً انكم تنوون اصدار ديوان لكم، فما مدى صحة هذا الخبر؟

❖ في النية إصدار ديوان هو جزء من مجموعة مؤلفاتي الشعرية غير المنشورة، ويؤمل أن تصدر بعده

* ناقد عراقي يقيم حالياً في المملكة العربية السعودية.

الأجزاء الاخرى. والمشروع قائم، وقد يحتاج إلى بعض الوقت.

– وعن الشعر الحر، ما رأيكم في التهم التي يوجهها خصومه اليه وإلى القائلين فيه؟ على سبيل المثال: انه انما يقصده القائلون فيه طلباً للسهولة وقصوراً منهم عن الشعر المقيد؟

❖ لقد كثر الكلام حول ((الشعر الحر)) ، كما كثر الذين ينظمونه من غير المؤهلين، ان اكثر ما ينشر من الشعر «الحر» لايمت إلى الشعر ولا إلى الحرية. بل هو كلام هجين، ليس فيه جمال الشعر ولابساطة النثر. وهذا لايعني سقوط الشعر الحر، بل سقوط الشعراء. ان الشعر الحر موافق لمطالب التعبير العصري، ولكنه انما يتألق على ايدي الشعراء الحقيقيين، فاما التافهون فيحولون كل شيء إلى تفاهة، وسواء كتبوا شعراً عمودياً أو حراً فانهم لن يأتوا بجديد. ان المسألة مسألة خلق، والتجديد الشعري أدق وأعمق بكثير من أن يكون مجرد ايثار لهذا الضرب أو ذاك من ضروب النظم. وهكذا يمكنك أن ترى ان الشعر الحر بريء من سخافات المتشاعرين. فالشعر الردىء، رديء سواء كان عمودياً أو حر. المهم انما هو امكانات الخلق. ومع كل مالحق الشعر الحر من ابتذال، فانا على ثقة ان الامكانات الجديدة تجنح إلى الحرية وتحسن استعمالها.

أما القول بان الجنوح إلى الشعر الحر سببه القصور عن اتقان الشعر المقيد، فهذا بصراحة كلام يشف عن جهل. ومن المؤكد ان الشعر الحر يبدو ((اسهل)) لكثيرين وهم اولئك الذين لا يحسنون نظمه ولا قراءته. ولكن أي شاعر حقيقي جرب النظم على الطريقتين: القديمة والجديدة، يستطيع أن يقرر ان كتابة شعر حر جديد تحتاج إلى حس موسيقى خاص، وإلى درجة عالية من التركيز والقدرة، لكي يحقق الشاعر الصياغة المثالية والتناغم الداخلي دون أن يقع في شرك النثرية، وهو ما لاينجح فيه سوى قليل من الشعراء.

– يبرز هنا سؤال، استاذ محمود، فهل ترون ان في الاشكال الجديدة نقضاً للتراث القديم؟

❖ بالطبع كلا.. فالاشكال الجديدة ليست نقضاً للتراث القديم اطلاقا، بل هي تطوير واغتناء، والحق ان التراث لا ينمو بالجمود والتكرار، بل بالتجديد والإضافة المستمرة. وانا مثلاً احب الشعر القديم كل الحب وولائي عظيم للتاريخ الشعري، ولكني أجد للشعر الجديد طعماً خاصاً لانني معاصر، والتحرير النسبي في الاوزان مستحسن بقدر ما يعين على تحقيق التجديد الشعري بمعناه الأعمق. أما أن يكون مجرد بدعة صورية، فلا.

– هل تعتقدون أنه اكتملت للشعر الحر المقومات الضرورية لكي يحيا ويستمر؟

❖ المهم امكانات الخلق، والشعر الحر اقدر على تجسيدها. الأكثرون يقلدون فيبتذلون كل شئ. أما المبدعون فيتخطون أنفسهم، وهؤلاء يحيون وتحيا معهم اشكالهم. للشعر مستقبل، هو نفسه مستقبل المواهب. ليس لنمط الشعر الحر أي قيمة في ذاته، التجديد هو أولاً قضية روحية.

كلا، لست قلقاً على مصير الأوزان الحرة، ولكن هل تتحقق من خلالها ابداعات عظيمة؟ ان تبدع أو لا تبدع، هذه هي المسألة !

– المعروف أنكم يا استاذ، تعزفون كثيراً عن النشر، فهل تعتقدون ان هذه هي الطريقة الصحيحة في حياة الأديب؟ وبالنسبة للناشئين من الأدباء هل ترون الاقبال على النشر أم التحفظ فيه والاقلال منه اصلح لتقويم نتاجاتهم؟

ڤ هذا موضوع دقيق، تصعب معالجته في كلمات قلائل. وليس هناك قانون واحد للادباء، لان الادباء مختلفون طاقة وهدفا. من الادباء من يناسبهم ويكفيهم النشر في الصحف والمجلات والاذاعات. انهم يطفون فوق الاحداث اليومية، ويخاطبون الذوق السائد، ويطلبون شهرة لاتدوم ونجاحاً شخصياً خادعاً وقد يكون لبعضهم دوره واثره الوقتي المحدود، ومن الادباء من يتطلعون إلى مستويات خاصة، ويطمحون إلى انجازات حقيقية باقية وإلى تحقيق

أعمال فنية كبيرة. انهم يتمسكون باصالتهم امام مختلف المؤثرات، فمن الطبيعي ان لاينخرطوا في أية جوقة، وان يبتعدوا عن الاجواء الادبية الدعائية، انهم مشغولون بالحياة والإبداع، وهم يريدون أن يخدموا قضية الانسان بالطريقة التي تناسبهم. فبالطبع يكتب المرء ليقرأه الاخرون، ولكن من حقه أن يقرر اسلوب التزامه. ولماذا يجب على أي أديب أن يطل من نافذة الصحافة؟ انا مقتنع ان وسائل الاعلام في وضعها الراهن تسيء بالجملة إلى القيم الثقافية الرفيعة، وهي تميل إلى تسطيح الاعماق وتحويل الفكر إلى نشاط استعراضي. انت ترى ان القضية قضية قناعة شخصية، وعلى كل أديب أن يقرر طريقه وان يحدد وسائله ومجالاته تبعاً لذلك. ولئن كان الاديب مسؤولاً فانه حر في ان ينهض بمسؤوليته وفق ضميره الخاص.

انني لا اثق بمقتضيات العرض والطلب في الحركة الادبية. على الأديب ان يحمل مسؤوليته وحيدا. ومن الطبيعي ان يتخطي ما هو راهن وان يغامر على المستقبل.

– اخيراً ما هي اللوازم والشروط الضرورية للشاعر اليوم، في رأيكم؟

❖ التشبع بالتراث: الشعري والفكري، إلى الحد الضروري لتكوين حس تاريخي عميق بالمورثات وعبقرية اللغة.

التفتح على العصر، وتمثل ثقافته ووعي ظواهره واحداثه.

حب الحقيقة. النقد الذاتي.

واولاً واخيرا: ان يكون المرء حياً ملء الحياة

(«البيان» الكويتية – يناير ١٩٦٩)



لوحة للفنان / رافع الناصري / العراق



بدر شاكر السياب

خواطر حول محنة الشعراء *

محمود البريكان

في أحلك الأزمنة، حينما يزحف الظلام علي العالم، تبقي لامعة عيون الاطفال واصوات الشعراء.

حين تطغى سيول الاباطيل، تبقى كلمة الشاعر، شامخة كصخرة، شاهدة على مجد الانسان.

حين تحصى تركات التاريخ، وتتراكم انقاض الحضارات، يبتكر الشاعر لغة جديدة لعالم يولد.

الشاعر هو بشارة التاريخ. هو شاهد العصور. هو ترجمان الطموح الاعمق في قلب الارض.

وبينما يستقطر الشاعر حكمة الاجيال، ويسبر اغوار الحزن والفرح، ويطلق جناحه في ابعاد الكون، تترجمه الصحف اليومية إلى اعلان، وتلتقطه عدسات التصوير موضوعاً للفضول.

وعندما يذهب، يبدأ المثالون عملهم.

انه يستشهد مرتين.

هل يشعر جميع الشعراء بالحزن أمام التماثيل؟

هل يشعر جميع الشعراء بالتيه أمام الأضواء البراقة والقاعات الباذخة؟

هل يشعر جميع الشعراء بالغربة أمام المنابر، ومكبرات الصوت؟

إلامَ يحن الشعراء؟وفيم يحلمون؟

وهل لحلم الشاعر نسخة أخرى؟

وهل تعوض الشروح عن الشرارة الضائعة؟ وهل تكفي الاوسمة لانتصار فكرة الشجاعة؟

وأية هزيمة للشعراء أكبر من هذه: ان تمجد اسماؤهم، وتدفن رسالاتهم ناقصة؟أن يحولوا إلى أوثان، ويبقى الحقد والشر والفزع، وكل شئ قبيح، قائماً في الأرض كما كان، ملوناً كل شيء بألوانه؟

وكيف اذا استعبدت اللغة نفسها للتفاهة؟ وتحولت

* كلمة القاها الشاعر في احتفال ازاحة الستار عن تمثال بدر شاكر السياب (البصرة ٢٣ - ٢٦ يناير ١٩٧١).

أجمل الشاعر إلى الفاظ جوف؟ ومسخت اعظم الشارات إلى نظام من الاحرف؟

وكيف اذا صهرت عظام الشعراء في هذا المصهر اللغوى الرهيب، لخدمة أغراض مضادة؟ وللدفاع عن التفاهة العريقة التي كانت دائماً هدفاً لثورة الشعراء؟

كلا. ليست محنة الشاعر في لهاثه اليومي، ولا في حظوظه الفردية. محنته هي معركته مع المسخ الكامن في قلب الانسان.

وأعظم ألم يلحق به أن تترجم لغته الحية إلى لغة المسوخ. وأن تحجب الافق الجميل، الذي جاهد أن يكشفه للاخرين، تحت ستار من الوهم، وان يحول إلى هيكل للتشريح في مدرسة من المدارس، وإلى قصة تملأ بها أعمدة الصحف، وإلى موضوع لقتل أوقات الفراغ.

متى يكون البشر كل البشر جميلين كما يريد الشعراء، أنقياء كما يحلمون، سادة لعالمهم كما يتمنون، كباراً في حضورهم أمام الحياة والموت؟

وقيل الشاعر رجل الخيال.

وهم اخر ثبته التكرار!

فليس اكثر حقيقة من الشاعر، وليس اكثر استبصاراً بالواقع منه.

حلم الشاعر اصدق من يقظة الآخرين.

فبينا ينظر الخآرون إلى الحياة من خلال منافع زائلة، وأغراض عابرة، وحسابات ربح وخسارة، يراها الشاعر حراً من هذه القيود يراها عارية كما هي، ويرقص في دائرتها الواسعة بلا حدود.

من الناس من يحترف الحياة احترافا. أما الشاعر فهو هاو عظيم للحياة، تهمه التجربة نفسها، ويجتذبه الجوهر نفسه.

وما خيال الشاعر الا حركة نحو أبعد مستويات الحقيقة.

أكبر الظن أن اتهام الشعراء بجموح الخيال، ليس الا طريقة للدفاع عن رتابة الحياة اليومية، وعن حكم العادة المستحكمة، وسهولة الغناء المريح.

هكذا يرفض الرافضون دعوة الشعراء إلى القلق المبدع، والمغامرة الجميلة، والذهاب وراء حدود الموضوعات.

ولعل كل شاعر يحمل في حياته هذا الصليب.

ألم أقل ان الشاعر يستشهد مرتين؟

هل تحبون إحياء ذكرى الشعراء الذاهبين؟

هذا ولاشك جميل. واجمل منه ان يكون الشعر جزءاً من نسيج حياتكم، وان تحتفظوا في قلوبكم بنبع من تلك الطفولة السحرية التي عاش لها الشعراء ومات بها الشعراء.

أبلغ تمجيد للشعر، أن يحن الانسان إلى الحرية كأكبر حاجة من حاجاته، وأن يجرؤ على الرؤية الساطعة، والتحديق في وجوه الازمنة، وان يتعلم من الشعراء الحقيقيين هذا السحر: معانقة الحياة بلا خوف ولارياء.

هل يهمكم أن تحافظوا على الاشجار التي غرسها الغارسون؟ هذا جميل للغاية. وجميل أيضاً ان تتعهدوا البذور الجديدة كما يجب، وان تهيئوا لها أرضاً صالحة.

لعل خير تحية لمآثر الأمس الاستمرار في انجاز مهمات اليوم.

هذا لأن حلقات التاريخ لاتنفصم، ولان محاولة التشكيل لاتتوقف عند شكل من الاشكال، ولان ابداعاً ما لايصح أن يعتبر قانوناً لما بعده.

ألم يكن هذا دائماً نزوع الشعراء: النزوع إلى شئ أبعد من الراهن وأكبر من الموجود؟

ومن محن الشعراء ظلال الشعراء.

لا عدو للشعر أخطر مما يقدم باسم الشعر نفسه، اذ تسمى الأشياء بغير اسمائها، وتصنع الأمجاد، ويسُود قانون الانتحال.

ليس النثر نقيض الشعر. نقيضه الحق هو النظم الردئ.

وهكذا فإن الانهماك في حركة شعرية فارغة هو أسوأ ما يهدد الشعر الحق.

هب مجتمعاً يشتغل نصف افراده بالنظم السهل: أيكون مجتمعاً متقدماً الا بأسهل المعاني وأهونها؟ انه

مجتمع الانشغالات الباطلة.

ان الانهماك العريض البعيد عن جوهر الابداع، ليس الا ظاهرة تعويضيه تحاول عبثا ان تسد فراغ الفن الغائب.

وما من ابداع حقيقي يمكن ان يتم، الا بالقفز فوق هذه الوضعية، والا بتجاوز تام لمنطلقاتها.

ليس الشعر تظاهرة لفظية. انه تجسيد حي لنزوع الانسان. وهو ليس لعبة لغوية. بل تجربة فريدة تتجسد عبر اللغة. وحين يأبى الشاعر ان يستخدم لغة رثت على الالسنة، وأفرغت من طاقاتها، فأنه يبدو أولاً كائناً متمرداً لا تعترف به الجوقات. ولكن حين تتضح معالم صوته تتشكل جوقات اخرى من حوله. ما أبلغ مشكلة الشاعر من قبل ومن بعد !

قلت: جميع التماثيل تبدو حزينة وجميع الاعلانات.

قلت ماقلت عن محنة الشعراء في هذا العالم،
مفكراً في الذاهبين والآتين.
وفيمن ماتوا وفيمن سيولدون
أجل:

ليس للطقوس الجماعية من معنى الا بمقدار ماتغرى باكتشاف ما اكتشفه الشعراء، والا بمقدار ما تعكس من شوق لفهم النداء الخفي في كل القصائد الباقية في جميع العصور.

اجل:
لايكفى تهجي الاسماء.
ولا تدبيج التواريخ.

المهم هو هذا: شعلة الشعر التي لا تنطفئ، وتلك الشرارة العجيبة التي تحول الانسان خلقاً اخر، وتضئ له حدود الابد.

هل تحدثت بشئ عن المناسبة؟
هل تحدثت عن شئ غير المناسبة !

رد الشاعر محمود البريكان على مقالة الاحتكام بالاسرار *

تعقيباً على مقال (الاحتكام بالاسرار: محمود البريكان) للسيد عبد الرحمن طهمازي، أود تسجيل الملحوظات التالية:

١ – تضمن مقال السيد طهمازي بعض الملحوظات المهمة الصحيحة. ولكنه وقع في التباسات غريبة. وكنت آمل ان يكون أقرب إلى فهم موقفي الشعري، واصح استنطاقاً للنصوص.

٢ – قد يفهم قارئ المقال انه كتب في ضوء وثائق كثيرة وان لم يقل الكاتب ذلك ودفعاً للالتباس أوضح ان المقال كتب عن بضع قطع منشورة، مع أربع قطع غير منشورة فقط، قدمت اثنتان منها لتنشر في المجلة نفسها. (هذا بالاضافة إلى ثلاث قطع سمعها الكاتب سماعاً عابراً).

٣ – وحتى في حدود هذه النصوص القليلة (حوالي ١٢ نصاً) فان المقال لم يقدم كشفاً حقيقياً اذ شغل الكاتب غالباً باطلاق احكام جانبية يشوبها الاقتسار والتناقض مع النصوص.

٤ – كنت قد لاحظت ملاحظة عابرة انني منذ اواخر الاربعينات وفي قصائد كثيرة ملت إلى استعمال المضارع مدوراً للايحاء بنوع من الاستمرارية والحضور واستعمال صيغ الازمنة باشكال خاصة في السياقات المتغيرة وبدل ان يلاحظ الكاتب بعض ملامح هذه الخاصية في القصائد التي بين يديه، أمسك بقصيدة واحدة هي (عندما يصبح عالمنا حكاية) ١٩٥٦ استعملت فيها صيغة الماضي. ومع انه لمح فيها (حقيقة فخمة) فقد استنتج بطريقة غريبة ان استعمال الفعل الماضي هو من اجل توفير متاعب المواجهة ولم يلاحظ ان القصيدة مصممة على اساس معين، فهي تصور العالم المعاصر كما يبدو لانسان المستقبل. لقد عنيت تماماً ان احول الحاضر إلى تاريخ لأ كشف عن غرابته. لقد أردت ان اظهر فظاعة ما

* (مقال الاحتكام بالاسرار كان قد نشر في العدد الثالث من مجلة الشعر ٦٩، ونشر هذا الرد في مجلة «المثقف العربي ») ايلول ١٩٦٩.

يجرى عندما ينظر اليه على مسافة، بعيداً عن التبريرات المألوفة. وعنوان القصيدة نفسه – عندما يصبح عالمنا حكاية – يشير بوضوح إلى هذا التصميم. ولم يتأمل الكاتب مغزى ذلك. بل بادر إلى اقامة هامش من التصورات الملتوية على حدود القصيدة، ولم يكلف نفسه حتى النظر إلى قصائد أخرى تغلب عليها صيغة الحضور لئلا تنهار تصوراته.

والواقع ان لا جدوى من تناول الصيغ بمعزل عن طوابع التجربة. وعندما لايتيسر تمثل الظاهرة الشعرية في عمقها وشمولها يصبح كل خطأ ممكنا. ولكي أبين خطر التعميمات وسقمها أرجو السماح لي بذكر هذا التفصيل: ففي بعض قصائدي المبكرة وما بعدها، وردت صيغة الماضي على نحو يضفي صفة اسطورية على الحدث: – خرافة روح – ١٩٤٨ وغيرها، كما غلب سياق الحضور المستمر على قصائد أخرى مثل: – الباب الكبير ١٩٤٩. وكثيراً ما ملت – باطنياً – إلى السياق المتغير – مداخلة الازمنة أو المراوحة بينها – كما في مطولة – أعماق المدينة – ١٩٥١، وربما جربت بصورة استثنائية، الجمل الساكنة – الخالية من الفعل – لتجسيم لحظة روحية: – قصيدة ساكنة – ١٩٦٩.

وطالما حاولت أن أعبر عن تجارب تجري في أبعاد زمنية سحيقة، وعندئذ تفقد صيغ الافعال دلالاتها الزمنية الخاصة أو تكاد وتشترك في خلق ايقاع لانهائي يشبه ان يكون حلماً أبديا: – الثلاثة – ١٩٦٢ – حارس الفنار – ١٩٦٩ وبعض هذه السياقات مصمم أو ملموح مقدماً ومعظمها – يظهر – في مسار التعبير وغالباً مايبدأ الشاعر تلقائيا، وينتهى إلى اكتشاف اسرار اللغة الشعرية. وهو في ذلك مدفوع بضغط مشاعر تتطلب التجسيم. والذي أود قوله ان الخصائص التعبيرية الثانوية لها دلالاتها ومواضعها وهي تخضع لشروط الشعر الداخلية.

ومن العبث ان يوهم كاتب انه يتناولها ثم يكتفي بتعميم مرتجل على نص واحد. ان الظواهر التعبيرية مرتبطة بطبيعة التجربة وليست مجرد مهارات، وبمجرد عزلها عن سائر العناصر تفقد خواصها.

واعتقد ان المناخ الروحي لشعر الشاعر، والخصائص الفنية المميزة في صورتها المتكاملة هي أهم ما يستحق الالتفات. لأن كل شيء آخر يمكن ان يفهم في ضوء التمثل الكلي لجوهر فن الشاعر وهذه مهمة لها شروطها.

ان من البؤس ان لا يستطيع ناقد تبين الطريقة الفريدة التي يستطيع بها الشاعر مواجهة العالم وتحرير ذاته والشاعر فنان يتصرف في زوايا الالتقاط ويتحرك على مختلف المستويات ويخترق الازمنة. ويمكنه ان يعكس أقسى الإدراكات والإدانات بأشكال شعرية خاصة، لا بصرخات مباشرة تستهلك الغضب.

ان الشاعر الفج يتسلى بصفع المجتمع اما الشاعر الناضج فيهتم بتعرية أعماقه، أي من خلال مجاهدة ذاتية لسبر الواقع، وهو يفعل ذلك على مستوى من التوتر واستشراف الوجود. ان الحياة الداخلية للمبدع ليست في متناول الوهم، وهي ليست موضوعاً مناسباً للحديث العابر.

لقد صنع السيد كاتب المقال أعجوبة، وكان نشيط الخيال: فجاء بشخص لا اعرفه، وصفه بانه – نصف داندي – وأعطاه اسمى الخاص..

وكنت أود أن يتأمل الكاتب مجموع القصائد التي بين يديه ابتداء من – فن التعذيب – إلى القصيدة المذكورة آنفاً قبل ان يتحدث عن موقفي تجاه العالم. انني مهتم بقضايا ومصائر ومشغول جداً عن الألعاب السيكولوجية التي يرتجلها الكاتب ثم ينسبها إليّ. ان الاسقاطات النفسية لاتصنع نقداً جيدا.

٥ – فيما يتعلق بلغة الشعر، لي رأي معلوم، سبق ان اطلع عليه الأخ الكاتب جزئيا. وقد اتفق معي في مقاله حول بعض ملامح من ذلك المفهوم. ولكنه وجهه نحو بعض قصائدي بالذات، وبلهجة تحكمية متعاقبة ! وبالطبع يستطيع المرء ان يقرر رأيا أو نقيضه، وقد يستطيع أن يلتمس شواهد صورية على مدعاه وهذه هي لعبة المنطق اللاإنساني – ولكن المهم هو الحقيقة وليس مجرد إطلاق الأحكام.

٦ – ربط الكاتب بين الحب والسجن لدى مستنداً

إلى – اغنية حب من معقل المنسيين – وهو ربط يفسده التعميم، فكأني لم أكتب شعراً في الحب الا متصوراً في السجن – أو هذا ما قد يفهم من كلامه – ويعرف الكاتب ان لدى ديوانين صغيرين من شعر الحب، وقصائد أخرى غنائية خالصة، ولكنه يلتقط ما يدعم فرضياته فقط، ولو أدى هذا إلى قلب صورة الشاعر.

فأين هذا من النقد؟ يمكن اختراع عشرات الفكاهات الخشنة بهذه الطريقة. لقد كتبت مرة أبياتاً عن موت كلب. ولعل الكاتب يستطيع لو ألقى نظرة على الأبيات ان يكتب هذا التقرير: ان الشاعر لايهتم الا بالكلاب الميتة..

٧- اعتبر الكاتب قصيدة – في الرياح التاريخية – ١٩٦٣ بداية تطور جديد. ان فكرة وجود تطورات للشاعر هي بالطبع صحيحة ولكن توقيتها على هذا النحو اعتباطي. والحقيقة ان الشاعر يمر بتطورات وتحولات روحية وفنية عميقة من الصعب تشخيصها الا بدراسة نتاج الشاعر، الا انه لا يستطيع ان يغالب ميله إلى تعميم الحأكام.

٨ – يشايع الكاتب نزعة واسعة الانتشار نحو تصنيف الشعراء، ولو مع بعض التردد والتحفظ، على حين ان من الصعب تصنيف شاعر حديث ولاسيما في ضوء نصوص قليلة. وفيما يتعلق بي فان اشارات الكاتب متسرعة. وقدأوجد لي أقارب لا أكادأعرفهم.

٩ – ومع ان الكاتب انتبه إلى بعض الحقائق عن شعراء أواخر الأربعينات وما بعدها وأدرك طرفاً من وضعي الخاص في الحركة الشعرية الا انه لم يسلم من أحكام وتعميمات اعتباطية تماماً وخاطئة، وهو معذور في عدم تصور الحقيقة الكاملة لأنني لم أنشر مجموع نتاجي الشعري، ولكن هذا لا يبرر له اللجوء إلى التخرصات. والحقيقة انني لم أتلاءم قط مع مطالب الوسط الأدبي لا سابقاً ولا لاحقاً – ولا الآن – وأعتقد ان للشاعر الحقيقي أن يتحرك وحيداً ضمن خلفية تاريخية مدركة وعبرها.

١٠ – والحقيقة الأخرى هي ان كثيراً من القيم التي يظنها الكاتب جديدة ليست جديدة، لقد اكتشفت وتم استصفاوءها وبعضها تم تخطيه ولو استنطق النصوص لنطقت بذلك. الا انه مشغول بوضع الافتراضات.

ولعله قصد ان يعطى أهمية لتظاهرات أو محاولات أدبية معينة بوضع التحفظات على ما سبقها. أي بتسجيل اعتراف بما تم مع احتكار القيم الجديدة و التكلم باسمها ! غير أن أي إبداع يمكن تخطيه بابداع اعظم منه، لا بأية وسيلة أخرى. وهذا يعنى ان المجال مفتوح، وان الادعاءات السلبية لا تصنع مجداً لأحد..

١١ – وناقد الشعر حر في أن يقبل ظاهرة شعرية أو ينكرها، ولكن ما يؤخذ عليه هو اساءة الفهم وتشوية المواقف، ولو بلا قصد.

وأظن أن من يكتب عن شاعر حقيقي يكون أفضل وضعاً اذا هو لم يتكلم من فوق تل وهمي، واذا هو دخل إلى عالم الشاعر، عازماً على ان يرى ويسمع. ومن العبث التحدث عن الشعر بلغة المناورات، ووضع الأشياء تحت عدسة مصغرة. ان هذا يعطى شعوراً وقتياً بالاستعلاء، ولكنه لا يعطى الكاتب أية مزية.

وبالنسبة للسيد طهمازي، أود ان أنوه بتقديره لحقائق معينة، وان أعبر عن أملي في ان يصدر عن النصوص وحدها، وان يختار زوايا للنظر تلائم امكاناته، وان يمتحن معاييره، وان يقلق قليلا..

أقول هذا لأنني أتطلع إلى كتاب الجيل الجديد، واعتقد انهم يستطيعون ان يفعلوا شيئا، مالم تسحقهم رغبة التظاهر الشخصي.

واخيراً فان الشاعر لا يستطيع متابعة تصحيح الآراء المتناقضة التي يبديها الآخرون، وليس هذا من واجبه. ومن الطبيعي ان تكون أية ظاهرة شعرية أصيلة متعبة للناقدين، اذ ان فهمها كثير التكاليف. وصفوة القراء مدعوون إلى تحكيم عقولهم فيما يقرأون. فكل كاتب انما يكتب على قدر اهتماماته ومراميه، والرجوع إلى شعر الشاعر نفسه هو خير ضمانة ضد شطط الافتراضات.

محمود البريكان – البصرة



كلمات نقدية

احتجاج القصيدة

إن القصائد النثرية التي كتبها الراحل، تعد تقييماً كبيراً للعروض ذاته، فهيي نموذج من تمخضات العروض بمنبريته، إلى نثر مقروء تستسيغه المرحلة، فهو قادر علي تطويع الذائقة العامة، والارتقاء بها إلى قبول الجرس الداخلي لإيقاع الموسيقى الكامنة في انتظام الشعر نثراً وفق مقاس «كلمي» مدروس المعاني والشكل. ان النسق اللفظي القائم على إحساس بالموسيقي العروضية، وليس العروض بحد ذاته، وضع لقصيدة النثر مواصفات، هذه المواصفات هي حرية التعامل مع الجذر الموسيقي للكلمة في سياقها العام.

عبد الرحمن طهمازي

(مجلة «الشعر ٦٩» - العدد الثالث)

الإنسان قيمة عليا

يجسد محمود البريكان في شعره، أزمة الانسان الكونية، وما يواجهه من قهر وسلب لحريته ومصادرة لإنسانيته، وتفريغه من آدميته في عالمنا اليوم. الانسان في شعره إما مطارد بالخوف أو فاقد لهويته الانسانية، أو مسلوب الإرادة والوجود.

إن إيمان الشاعر بالإنسان كقيمة عليا، وبوجوده المطلق وحريته التي لاتقبل الجرح ، قاده إلى أن يخلق توازناً في شعره بين الانسان والطبيعة، أو بعبارة أخرى بين الانسان والمحيط باعتبارهما عنصرين ثابتين، وخاضعين لقانون طبيعي وفيزيائي واحد. وان الاشياء في الكون داخل نظامها الفيزيائي الطبيعي، تعادل وجود الانسان، وان التطاول على الانسان يعني التطاول

● اللوحة للفنانة / ليزا سيرور / تونس

على القانون الطبيعي في الكون وتعطيله. الطبيعة في شعر محمود البريكان عنصر رفض واحتجاج، فهي تضطرب ويختل قانونها عند حدوث التجاوز على الإنسان ووجوده المقدس، وهو حين يفعل ذلك يحاول ان يكشف قيمة الانسان المغيبة، وعمق التجاوز الذي يتعرض له اليوم.

د. قاسم البريسم

(المجلة: ١٨ -٢٠٠١/٣/٢٤)

تعلمت من البريكان

تعلمت من محمود، لا ما تعلمت من بدر السياب، ولكن كما تعلمت من بدر. تعلمت ان الشعر هو في الموضوع ذي الجوهر، وان كان البريكان اقرب إلى الموضوع الجوهر في الشعر. ان قصيدة مثل «أغنية حب من معقل المنسيين» وهي عن سجناء نقرة السلمان، الشيوعيين أساساً في الذاكرة المحايدة، معنية بموضوع العزلة والفراق، أكثر من القضية الملتهبة لتحرير العراق من ملوكه ووزرائه الفاسدين، بل أكثر من قضية السجين السياسي التي منحها أناس مثل بيكاسو وريتسوس والجواهري ما تستحق من تصنيف في الأقل. هل يعود الأمر إلى توجس من اختلاط الانواع؟ ازعم ان محمود البريكان كان يصدر في هذا الأمر عن نوع من التعالي الخفي، هو وريث ماسماه العرب القدامى «كره العامة» بمعنى ان على الشعر الا يتورط بدعاوي «الدهماء».

تعلمت من محمود البريكان، هذا ماتعلمته من بدر أيضا، الحرص على صفاء اللغة، مع الانتباه إلى قدرتها على أن تتداول بين الناس. أحياناً تبدو لغة البريكان صافية إلى حد التجريد، أقول «تبدو» لان النظرة التالية سوف تعلمنا كم هي ملموسة ومحسوسة لغته .

سعدي يوسف

(السفير: ٢٠٠٢/٣/١٣)

مشروع شعري عميق

أدرك محمود منذ البداية ان للشعر وظيفة، وبدأ يطور قصيدته منذ منتصف الاربعينات، فانكب على القراءة بنهم وخصوصاً في الادب العربي والادب المقارن والفلسفة، واستثمر ثقافته الموسوعية في شعره بشكل عميق، فالقصيدة عند محمود تنزل مرتدية ثوبها الكامل ومصممة تصميماً دقيقاً وعميقاً في تجسيد فني رائع لاتسقط كلمة منها، وظل يعمل على مشروعه الشعري، فمثلاً في ١٩٥١ كتب مطولته الشهيرة «أعماق المدينة»، وهو أول شاعر في الشعر الحديث يكتب مطولات شعرية، ثم كتب في العالم ١٩٥٢ مطولته «المجاعة الصامتة»، ثم أصدر السياب في العام ١٩٥٤قصيدته «حفار القبور» متأثراً بقصيدة «أعماق المدينة»، وقد اعترف السياب كما قال محمود في جلسة خاصة ضمته مع محمود على كورنيش البصرة بان «حفار القبور» هي قصيدة «بريكانية» في إشارة منه إلى «أعماق المدينة» لأن محمود قرأ على بدر بحكم صداقتهما الحميمة قبل نشر «حفار القبور» بسنتين مقاطع من «أعماق المدينة».

كان محمود لا يرى أن الشعر يكون عظيماً إلا حين يتجاوز المألوف والمباشر واليومي، وإن بدا انه يصور المالوفات، ولذا تجد في شعره موضوع الانسان وقضاياه الكبرى أو حريته وقلق المصائر والنهايات الفاجعة، وحول الحياة والموت وتجربة الوجود بكل شموليتها، وكلها موضوعات كونية ذات بعد فلسفي، الامر الذي يدلنا على ثقافة الرجل الموسوعية وقراءاته المتنوعة.

عبد الله البريكان

(الرياض: ٢٠٠٢/٤/١١)

انتمى إلى وحدته

ان تفرد البريكان وانفراده لم يشغلاه عن العالم المحيط به، بل جعلاه أكثر ادراكاً لهذا العالم، وانشغالاً به، وبموجوداته المهددة بالعنف. وقد ساعده على ذلك

قدرته على المزج بين الإحساس والفكرة، اذ من الصعب في شعر البريكان ان تفصل الإحساس عن الفكرة، أو الفكرة عن الإحساس، فوراء كل احساس مهما صغر ثمة فكرة، ووراء كل فكرة مهما عظمت ثمة إحساس يتجسد.

انه الشاعر الذي انتمى إلى وحدته، وقد جذرها إلى مايجعلها شجرة تظلل الناس والأشياء بأفيائها. لم يزعم البريكان أنه الكون أو العالم، بل أعلن عن حضوره في هذا العالم، وولائه لما فيه من جمال وبعد، وهو في نظرته هذه يختلف عن شعراء كثيرين نعوا العالم واسقطو حجراً في بئر ذواتهم.

كلما حدق البريكان في العالم، اكتشف حياة اخرى، حياة تسكن حتى الصخر، متجاوزاً بنظرته هذه الراهن إلى المصير، والمصير إلى الوجود، والوجود إلى التساؤل الممض الذي ينتصب في هذا العراء المحيط بالانسان.

عبد الكريم كاصد

(الشرق الأوسط: ١٠/٣/٢٠٠٢)

شاعر عظيم ومغمور

شاعر عظيم ولكنه مغمور بسبب نفوره من النشر وسأحاول بذل كل جهد لإخراجه من صمته ليتبوأ المكانة اللائقة به.

بدر شاكر السياب

(جريدة الشعب: ٩١٧٥)

إنسان طيب ومتواضع

محمود البريكان كما لا يخفى شاعر كبير وإنسان طيب ومتواضع غير أنه لا يريد أن يحيط نفسه بالهالة التي يضعها بعض الشعراء حول أنفسهم.

رشدي العامل

(جريدة القادسية: ٩١٧٨)

كان تجربة كيانية

كان محمود البريكان شاعراً كيانياً، إلا أن متوالياته الصامتة لا تؤكد نهوضاً بصحة الرأي إلى المنتهى.. ربما صمته البنائي هذا كان تجربة كيانية لا بد من استقرائها يوماً ما.

فؤاد رفقة

(ملحق الثورة الأسبوعي ٩١٨١)

ذو أصالة عظيمة

شاعر ذو أصالة عظيمة ونظرة كونية، نادراً ما ينشر نتاجه ولا يعرف له ديوان مطبوع، مما حرم العالم الأدبي من ثيماته «موضوعاته» المتعددة.. ومن النبرة، والنظرة، وطريقة التمثل، المتميزة تماماً، والتي يمكن أن تكون ذات فائدة عظيمة للجيل الطالع من الشعراء في العالم العربي.

سلمى الخضراء الجيوسي

(كتاب الشعر العربي الحديث/بالإنجليزية ٩١٧٥)

نخلة عراقية مثمرة

محمود البريكان شخصية عظيمة في سريتها كعظمتها في سعة ثقافتها وتواضعها. كان يقول للشعراء: «انشروا أنتم فأنتم الشعراء ونحن القراء»، وكان يرى أن خلق قارئ جيد في وطن يعني خلق عشرات الكتاب في ذلك الوطن.

محمود البريكان نخلة عراقية مثمرة. لكنها تمتص ثمرها وتختزنه في ماء الطلع.

أحمد فرحات

(جريدة «اللواء» اللبنانية: ١٩٧٨/١/٢٥)

قصائد مختارة

من شعر البريكان

أسطورة السائر في نومه

أروي لكم عن كائن يعرفه الظلام
يسير في المنام أحيانا، ولا يفيق
أصغوا إلي أصدقائي ! وهو قد يكون
أي امرئ يسير في الطريق
في وسط الزحام
وقد يكون بيننا الآن، وقد يكون
في الغرفة الأخرى، يمط حلمه العتيق!

اعتاد أن ينهض حين تقرع الساعة
دقاتها السبع، ويعلو صخب الباعة
يفتح مذياعه
يصلح شاربيه أو يدهن عارضيه
ويرسم ابتسامة غبراء خداعه
على زوايا شفتيه، ثم في عجل
يمضي الى العمل .

يمر بالناس الكثيرين وبالأشجار
فلا يرى شيئا، وقد يبتاع في الطريق
جريدة يقرأ منها آخر الأخبار
وهو غريق بعد في سباته العميق

اعتاد أن يقوم من منامه الطويلْ
بعض الليالي، ثم ينسل الى مكان
يشرب في عتمته ماشاء من خمرة
ثم يعود وهو لا يذكركم مرة
أضاءت الكأس لعينيه، وفي الصباح
لا يذكر السكرة !

ان له وجها كوجه الناس أجمعين
لكن إذا رأيته يلهث في العتمة
تجده كالذئب الذي أيقظت الظلمة
أسراره، فهو مخيف خشن حزينْ

يجلس في أبهى المقاهي، ينفث الدخان
ويلعب الشطرنج، أو يندس في الزحام
يغشى بلا اهتمام
معارض الرسوم أو متاحف الآثار
أو مسرحاً يعلن عما فيه بالأنوارْ
وربما رأى صديقاً فروى نكات
وقهقها، وربما زارا معاً فتاة
تستقبل الزوارْ!
وهو كظل باهت يسير أو ينهارْ
في ذلك السبات !

ماضيه لايعرف إلا أنه بعيدٌ !
بداية غامضة من حلم مديدٌ
ليس له مدى
حاضره ليس له صوت ولا صدى
منشوده ! يفلت من كفيّه مايريدٌ
فهو هنا شبحٌ
وكائن وحيدٌ
لا يعرف الفرحٌ !
وهو نداء ميت أبحٌ
في مجهل بعيد...........
....

ياأصدقائي هل عرفتم ذلك المخلوق
الشاحب الذي يجفّ صوته المخنوق ؟
الكائن المخدر الهائم في المنام ؟
الكائن الذي تبث كفّه الصفراءٌ
من حوله أشياءٌ
ترعبه
أشياءٌ
لايمكن القبض عليها مرة أخرى !؟
يعرفه الظلامٌ
تعرفه برودة الليل ! وقد يكونٌ
أي امري ترونه يسير في الطريق

أغنية حبّ من معقل المنسيّين

ياسلوى
لم نلتق قبل، ولم أر منك سوى شبحكٌ
وحكايا تروى لي عن نبلك عن مرحكٌ
لم نلتق قط، ولكني
أصغي لأخيك، صديقي، وأخي في سجني
وقسيمي ليل الزنزانة
يحكي لي عنك كألطف ألطف انسانة
وكأجمل روح مبتسمة...

عن ضحكاتك وهي ترن صباح مساءٌ
حبّك للرسم وللتفصيل وللأزياءٌ
ومقصّك والصحف البيضاءٌ
وثيابك ذات الألوان المنسجمة !
أعرف حتى ما في درجك من أشياء !
أعرف حتى ماكنت قرأتِ من الكتبِ
حتى كلماتك عند اللوم أو الغضب !
حتى بعض أغانٍ أعجبت بها جدا
وقصائد مفعمة ورداء... !

ياسلوى،
ياحلماً في الصمت المكتئبِ
ياسرّاً في صدري، وخيالاً نوريا
يتوهج في أقصى التعب !
ياحبّاً لا يعقل، ياشعراً لاينسى !
يازنبقة تفتح في الليل الأقسى
تضوع وتنمو في صمتي
يا مرقصة في الحزن رؤاي كأسطورة
يا شبحاً تنقصه الصورةٌ !
أقسم لو لاقيتكِ يوماً في أي مكانٌ
لعرفتك ! لو صافحتك بعد مضيّ زمانٌ
لبكت أعماقي من فرح !
أتصورها خصلاتك تطفر في مرح
أتصور وجهك ! صوتك ! لون العينين
وكمون البسمة في الشفتين
أتصور... لا يمكنني تجسيد الشبح !
أتصور إخوتك الأطفال، وأيّ حنان
تضفين على البيت العاري
وأفكر: ما أروعها في غدها أمّا..

في أقبيّة المنسيين
لاصوت هناك. وما في الليل سوى الحزنِ !
نام السجناء ونام أخوك، ولكني
أرقِ، أتأمّل أغلالي
وأصارع أبعد آمالي

وأفكر فيك... وفيما أصنع بعد سنينْ
إذ أنزع أثواب السجن
أأحبّك جداً أم لهوا..؟
ثم، أتبقين كما أهوى
وكما أتصور، ياسلوى.. !؟
(دمشق ١٣/٦/١٩٥٨)

أغنية رعب هادىء

لأن للشتاء عنفوان
لأن للخريف
جماله، لأن للحديث والاغان
صدى بلا زمان
لأن للنار وراء رقصها العنيفْ
جسماً من الرماد أو روحاً من الدخان
لانّ للصحو مدى، وللرؤى رفيفْ
مع انفتاح الليل لا يحدها مكانْ
لان للسقوطْ
فديته، فيعتق القلب من القنوطْ
لان للهوان
منعته، إذ يصلب القلب على الزمان
لان للبكاءْ
حدا، وللدموع أن تكون خيط ماء !
لأن للصخرة أن تكون في التعبْ
وسادة، لان في دوامة الصخب
ما يغرق الروح اذا اشتاقت الى الفناء !
لانه ليس وراء الموت من عذابْ !
ليس على تمرد ليس على اغتراب
عقوبة أقصى من الموت ولا أكبر !
لأننا جميعنا نأوى الي التراب
يوماً، لأن جوعنا المخيف لا يقهر !
لأننا نحتمل المحال
في دغلنا، ونطرح الشكوك في الظلال
لأننا لا بد أن نعيش
نعيش، لا أكثرْ
هذا هو السد الذي يبنى على الرمال.
(بغداد ٧ -١٠ -١٩٥٩)

البدوي الذي لم ير وجهه أحد

لعلك يوماً سمعت عن البدوي العجيب
الذي كتب الله ألا يموت
وألاّ يرى وجهه احد
(وجهه الأول المستدير البرئ
الذي غضنته المهالك وافترسته الحروب
وخطت عليه المآسي علاماتها).

نمت طبقات الزمان
على جلده، فهو لا يتذكر صورته
صورة البدء
مستغربا في مرايا المياه ملامحه الغامضة

أنا هو ذاك
أنا البدوي الغريب، يجوب البوادي
ويطوي العصور ويعبر جيلا فجيلاً
إلى آخر الازمنة
انا البدوي الذي لفظته الصحارى
الذي رفضته القصور

الذي انكرته الشموس
الذي انطفأت جذوات النجوم
على محجريه
أنا البدوي المحمل بالأوبئة
بذكرى الجنان التي اندثرت
والبراري التي دفنتها الرياح
بصوت الينابيع في الأودية
ولون البروق على صخرة اللا نهاية
انا البدوي الذي نسخته التجارب

واستعبدت روحه المعرفه
وشلّت يديه الأعنّة،
واخترمت صهوات الجياد إرادته
في الرحيل الطويل.

حفظت أغاني الزوابع عبر الأفق
وكنت امرأ القيس في التيه
والمتنبي على الطرق النائية
وفي عزلة الروح كنت المعري رهين السجون الثلاثة
وكنت دليل القوافل عبر المفاوز
وكنت الذي يوقد النار للطارقين
وكنت أنا الضيف والفارس المتوحد يأتي المضارب
محتجباً بلثام الغموض
وكنت انا الزائر الهادي المنزوي في المجالس
سمعت كلام النبي
وآمنت، لكن رأيت الدماء التي انفجرت
وحروب السّلالات
والقوة العارية
تمارس لعبتها وتغير ألوان راياتها
أنا الشاهد الأبدي
على الموت تسقط ذاكرتي في الظلام.

أقمت على صخرة الروح مملكتي
وفتحت حدود المقادير يوماً
فمن اين دب البوار الي؟
وفي أي مرحلة في الطريق
بدأت ضلالي؟
وتلاشيت بين المقاصير
اعتصرتْني المخادع
واستعبدت روحي الطيبات
الى أن تفتت لحمي
نسيت صهيل جوادي
ولم يكن السيف رهن يدي عندما اقتحم الاخرون
مداخل حصني الأخير
دخلت عصوراً من الخوف
بايعت في حضرة السيف والنَّطع
خضت حروب سواي
وما عدت اذكر مغزى حروبي
رأيت كلاب الملوك
تطاردني في المنام
رأيت الرجال
وهم يخدمون كلاب السلاطين أو يضحكون
الطواشية المتخمين
وقوفاً وراء الموائد
وكالببغاء التي هرمت
كنت أملك هذا اللسان
ولا أتذكر شيئا.

تخاطبني الريح
افتح عيني:
هل كان ذلك حلماً بعمق الزمان؟
وهل أحلم الآن؟
ها انا في عالم يتفجر حولي بايقاعه المتوحش
طاحونة بقوى الظلمات تدور باسرع مما أفكر
عقول وراء المكاتب تبدع هندسة الموتِ
للمدن اللاهية
صواريخ منصوبة باتجاه النجوم
جيوش تخوض حروباً خفية.
أيقهر هذا الدوار؟ سأجمع أجزاء روحي
وابحث ثانية عن مكاني واسمي ومسقط رأسي
وما ترك الدهر لي من سلالة اهلي
عسى ان يتم التعرف يوما.

القوة الطاردة المركزية

لو كان لي أن أطلق استغاثة واحدة
عبر سماء الجليدْ
لصحت من رعبي الخفي الوحيد
القوة الطاردة

دوامة الأصداءْ
تأخذ بالروح وتمتد الى الفراغ :
دوائر سود على بحيرة بيضاء
زوبعة صامتة
تبعثر اللون على المسافة الباهتة
كابوس
في أعين مفتوحة، إغماء
ليس له علامة ، توتر مغروس
في جسد العالم، موت متعب طويل
في صخب الإيقاع.

ليس الحب مستحيلْ
ولا الجمال خدعة، ولا ندى السحَرْ
خرافة ... لكن يفيض مرقص البشرْ
بالعنف والعويل.

إنسان المدينة الحجريّة

في العالم المطمور تحت الأرض، في متاهْ
قدّ من الحديد والاسمنت والحجرْ
حيث يمد عنكبوت الخوف والضجرْ
خيوطه في طرق الصمت، ولا مفرْ ...
في «لابرنث» الموت، حيث يهلك البشرْ
شوقاً إلى الحياة
حيث يضيع الصوت، حيث يفقد الأثرْ
أنت هنا تدورْ
كأنما تلهث في لهاثك العصورْ
أنت هنا ... ماذا تغني أنت للقبور؟
ماذا تقول للظلام الفظ والصقيع ؟
وما الذي تسر للوحدة ؟
تدور ! في عينيك شئ ما عن الربيعْ
وعن سماء لم يمر العدم المريع
بأفقها، وعن مكان ضاحك وديع
يغسله الفجر، ويرويه السنى وحده !

انت هنا في سجنك الصخري، في دروب
تلتف ، تلتقي، وتلتف، ولا يؤوب
أسيرها، تحلم بالعالم، بالهروب
من السكون الوحش ، من خيالك المتعبِ
من صوتك الأبح، من وقع الخطى الأشهبِ
من الرؤى يدركها الذبول والجفاف
كالزهر، كالعنقود بعد موسم القطافْ
تحلم بالعالم، بالشمس التي تضيء
تلون الأرض، ورقص الزهر البريء
تحلم : أبعاد، وآفاق وأغنيات
وأعين ضاحكة، رائعة اللغاتْ
شواطئ مديدة ، ليس لها مدى
جزائر مفعمة بالعطور والندى
مدائن غريبة ، تموج بالحياة
عواصم مخيفة الهدير والصدى
ملامح تطبع في النفس، مصادفات
عجيبة، دموع أحزان، وقهقهات ....
تحلم بالعالم حيث ترسخ الجذور
وتلعب الرياح
حيث يكون الليل حلماً فرحاً جَسوراً
بمشرق الصباحْ .

كم ساعة قضيت من أمسية حزنى
تنظر في البحر الذي ليست له حدودْ
ماذا تقول أنت للموج الذي يعودْ
بعد ارتطام بالصخور الخضر (الخلودْ
للصخر .... للصخر الذي ليس له معنى ...)
ماذا تقول أنت للطير التي تحومْ
على اشتعال الماء ؟ والقش الذي يعومْ
خلاله (لعله من منبت سحيقْ
جاء ونحو شاطئ محتجب عتيقْ
سينتهي !) وما الذي تقول للشراعْ
الأبيض الخفاق، والريح التي تهيم
في مرح كبهجة الأطفال واندفاع !

ماذا تقول أنت في هدوئك الأليم
للأفق المدور المغلق ؟ والشعاع؟
ألم تكن يوماً
طفلاً جميل السر لا يحاكم البشرْ ؟
ألم تكن يوماً
تهرع للشمس وتشتاق إلى القمر؟
من أين جاءت هذه الوحشة في قلبك ؟
كيف تلاشي الدهر عن رؤيا بلا ألوان ؟
وأين ترجو أن تلاقي أيها الانسان
ما ضاع من حبك؟

(١٩٥٩)

حارس الفنار

أعددتُ مائدتي .. وهيأت الكؤوس .. متى يجيء
الزائر المجهولْ ؟
أوقدت القناديل الصغارْ
ببقية الزيت المضيء
فهل يطول الانتظارْ؟
أنا في انتظار سفينة الأشباح تحدوها الرياحْ
في آخر الساعاتِ، قبل توقف الزمن الأخيرْ
في أعمق الساعات صمتاً ، حين ينكسر الصباح
كالنصل فوق الماء ، حين يخاف طير أن يطير
في ظلمة الرؤيا ، سأركب موجة الرعب الكبيرْ
وأغيب في بحر من الظلمات ليس له حدود
أنا في انتظار الزائر الآتي ، يجيء بلا خطى
ويدقّ دقّته على بابي ، ويدخل في برود
أنا في انتظار الغامض الموعود تحمله الرعودْ
والريحُ
يوشك أن يحل الوقتُ
والأفق الطويلْ
خالٍ
وليس هناك ظل سفينةٍ
يبدو الوجودْ

كالقوس مشدوداً ، ولكن لاعلامة للرحيلْ ...

❖❖❖

سقطت فنارات العوالم دون صوت ، الرياح
هي بعدُ سيّدة الفراغ ، وكل مَتجه مباح
وتغيَرت طرق الكواكب فوق خارطة السماء
الآن تكذب ألف بوصلة تشير إلى الفناء
وعلى مسار الوهم ترسم خطّها القلق القصير
ما من مغامرة، هو التيه المجّرد في العراء!
أتذكّر الموتى، ولون دموعهم في الزمهريرْ
(ولعلّهم كانوا جميعاً قبل ذلك أبرياء)
لم يهلكوا جوعاً ولا عطشاً، وإن كانوا ظماء
ماتوا بداء الوهم
ليس لطائر البحر الجميلْ
شكل
وقد لاينزف الدم من قتيلْ .

❖❖❖

أتذكّر المدن الخفيّة في البحارْ
أتذكّر الأموات ، والسفن الغريقة ، والكنوزْ
وسبائك الذهب المصفّى ، والعيون اللامعاتْ
وجدائل الشعر الجميلة في القرارْ
منشورةً ، وأصابع الأيدي المحطمة النحيلة
مفتوحة لاتمسك الأمواجَ
في الطرق الظليلةْ
في القاع ، تنتثر النياشين المدورة الصقيلة
وتقرّ أسلحة القراصنة الكبارْ
ياطالما أسريت عبر الليل ، أحفر في القرار
طبقات ذاك الموت ، أتبعت الدفائن في السكون
أستنطق الموتى ، أرى ما كان ثم وما يكون
وأشم رائحة السكون الكامل الأقصى
أريد
أن لا أمثّل من جديد
آلام تجربة العصورْ
أن لا أقطّع بالتوتر ، أو أُسمّر في الحضور
أبصرتُ آدم في تعاسته ، ورافقت الجيوشْ
في أضخم الغزوات ،نؤتُ بحمل آلاف النعوشْ

غنّيت آلاف المواسم ، همت في أرض الجمال
ووصلت أطراف المحال
ورأيت كيف تدمر المدن المهيبة في الخفاء
شاهدت ما يكفي ، وكنت الشاهد الحيّ الوحيدٌ
في ألف مجزرة بلا ذكرى
وقفت مع المساء
أتامل الشمس التي تحمّر ، كان اليوم عيدٌ
ومكبّرات الصوت قالت : كلّ إنسان هنا
هو مجرم حتى يقام على براءته الدليلٌ
وسمعت أبواق الغزاة تضج في الليل الطويل
ورأيت كيف تشوّه الأرواح جيلاً بعد جيل
وفزعت من لمعان مرآتي : لعلّي كالمسوخْ
مسخ تقنعه الظلال
وعجبتُ منها دمعة في القلب تأبي أن تسيل
والدمع مهما رقّ هل يكفي لمرثية الجمال ؟

❖❖❖

الوقت أدرك ، رعشة في الريح تعكسها الصخور
الوقت أدرك ، موجة تنداح من أقصى الدهور
الوقت أدرك ، لست وحدي ،
يعرف القلب الجسور
ان الرؤى تمت ، وأن الأفق يوشك أن يدور
أنا في أنتظار اللحظة العظمى
سينغلق المدار
والساعة السوداء سوف تشلّ ، تجمد في الجدارٌ
أنا في أنتظارٌ
والساعة السوداء تنبض – نبض إيقاع بعيدٌ –
رقّاصها متأرجح قلق يميل الى اليمين
إلى اليسار
إلى اليمين
إلى اليسار
إلى اليسار

عن الحرّية

دعوتموني لاكتشاف قارة أخرى
معاً ، وأنكرتم علي رؤية الخريطة .
أوثر أن أبحر في سفينتي البسيطة
فإن تلاقينا فسوف نحسن الذكرى .

❖❖❖

قدمتمو لي منزلاً مزخرفاً مريح
لقاء أغنيّةْ
تطابق الشروط
أوثر أن أبقى
على جوادي ، أهيم من مهّب ريح
الى مهّب ريحْ

❖❖❖

جئتم بوجه آخر جديد
لي ، متقن حسب المقاييس المثاليّة
شكراً لكم ، لا أشتهي عيناً زجاجية
فماً من المطّاطْ
لا أبتغي إزالة الفرق ، ولا أريدٌ
سعادة التماثل الكاملٌ
شكراً لكم ، دعوه يبقى ذلك الفاصلٌ
أليس عبداً في الصميم سيّد العبيد ؟

عندما يصبح عالمنا حكاية

على الظلمات كانت أرضهم تطفو لغير مدى
تعاف الشمس دكنتها ، ويكره جدبها القمر
وعصر النور كان زمانهم ، لم تشهد « العصُر » ...
من الظلمات ما شهدا !

❖❖❖

زمان كان فيه المارد المحبوس ينطلق
وكان الموت ، من أقصى رؤاه السود ينبثق
سحاباً ، مرعب الألوان ، يبسط « أجنح» الغسقِ
على إغماءة الأفقِ

وباسم العقل ، وهو يجّن ، كان لظى البراكين
يذوّب للملايين
وحتى خضرة الغابات رفّت في قشعريرة
لريح من وراء الأفق ، مّرت وهي مذعورة !
وأعماق الينابيع ، وراء الدعة الجذلى
بكت تنتظر المحلا .
ووجه الأرض ، كان جماله المهجور يمتقع
ويشرب زهوه الفزع
وأمّا عبرة الانسان .. فاختنقت برؤياهُ ..
وفي ضجّة دِنياهُ
أضاع الغد والتاريخ ، حتى ضاع معناه .
وما زال على مقبرة يبني مقاديره
الى أن صار أسطورة .. !

❖❖❖

كانوا يقصّون لأبنائهم
حكاية الانسان في الدغلِ
ولا يسّرون لأبطالهم
قداسة إلاّ على القتل !
أعطوا طغاة الأرض أرواحهم
وأبدعوا كّل مراثي الطغاة
لعلّهم لم يعشقوا موتهم
وانما لم يعرفوا ما الحياة

❖❖❖

وبينا كانت الأوثان تهوي نصف منسيّه
أقام الليل يبعثها ظلالاً غير مرئية
وفي هرم من الأرواح والأحلام والفكَرِ
نمتْ وثنية كالموت تمسخ أجمل الصورِ
تعرّى الالم الحيّ ، فلا وهم يغطّيه
ولا بعث لموتاه
ولاكوكب يهديه
قضت آلهة الفانين ، كالفانين في التيه
ولم يبق سوى الانسان ، في عالمه المتعب
وحيداً ومآسيه
فراغ قارس يمتدُ في أعماقه القفرا
وحلم الليل بالشمس التي تكشف أبعاده

طريد الوحشة الكبرى
لقد أنكر ماضيه ، وما أدرك ميلاده !
لقد حّطم أقياده
ولكن لم يكن حرّا .

❖❖❖

وغار الرقّ في الأرواح حتى شاهتِ البشرُ
وضاع الحبّ وافتقد ! !
وظلّت تصخب الآلات والأرقام والنذرُ
وعصر النور كان زمانهم ، لم تشهد « العُصُر»
من الظلمات ما شهدا .

في الرياح التاريخية

حين توارت جثث الأموات
واتّضح المشهد
تجسّدت فظاعة المأساة
عن إرثنا الأسود

❖❖❖

ميراثنا المشؤوم جوع القبور
عار ضحايانا
ميراثنا كلّ عقاب العصور
عن كلّ ما كانا

❖❖❖

أنا تخلّيت أمام الضباع
والوحش ، عن سهمي
لامجد للمجد ، فخذْ ياضياع
حقيقتي واسمي

قصة التمثال من آشور

في غرفة الزجاج
في متحفٍ
يقبع في مدينة ضائعة
ترسب في بلاد

مهجورة
في قارة واسعة
هذا انا ، مرتفع ، أواجه العيون
أشلّها
أنفض في نهاية السكون
حوادث الدهر ، ورعب المائة التاسعة.

معبود نينوي
سيدها
في لحظه غامضة
برزت للوجود
على صدى ازميل
في راحتي نحات
في قاعة الاحجار والسجيل ...

قبائل الأموات
تنحر لي ذبائح الرعبِ
وكم اصوات
تهتز بالكابوس في ذبذبة الترتيل .
سميت الواناً من الأسماء
بخرت بالعطور والأنداء
ختمت بالخواتم
عيناي ماستان
تخترقان الليل ، من مناجم
لم يكتشف اسرارها انسان

يعترف الزمن
بهذه الذاكرة ؟
انا رأيت القمر الناعم
عند ابتداء الليل
وضجة الزلزال قبل الساعة العاشرة
انا رأيت الخيل
تقتحم الخدور
رأيتها ترتفع الرماحُ بالجماجم
رأيتها تختلج الرؤوس

بعد سقوط السيف
رأيت كيف ترقص العروس
في زفة الموت
وكيف تطفئ الشموس
زوبعة العواصم .
يعترف الزمن
بهذه الذاكرة ؟
تساقط القلاع والأسوار
والقحط والأمطار
والقمح والحديد
والبدء من جديد
وقوة السيف الذي يحدجه الرجال
برهبة ،في غمده الجلدي.

يعترف الزمن
بذلك الواقع (أو بذلك الخيال) ؟
الموعد السري
لموت اسطورة
وبدء مشروع من المحال
أو بئة التاريخ
دورتها المجهولة التقويم
اشعة الحرائق
تلون الوجه والسماء والحدائق
ارادة القوة
وشهوة التحطيم .....

فقدت ماساتي
جردت من خواتمي ... جزت ذؤاباتي
دحرجت من قاعدتي
نقلت من مكانٍ
إلى مكان
حاورتني البوم والعقبانٌ
تسلقت اضلاعي الصبيان
جّرب فأس ما
في جسدي يوماً

ربطت بالحبالْ
سحبت ممدوداً علي وجهي
وراء زوجين من البغال
حرست سوراً مرة
ومرة آخرى
وضعت في مدخل قصر ما
قطرت في جيش من الجيوش
تركت في الصحراءْ
ممدداً ، تغسلني الانواءْ
تجفف السموم
أقصى حجيراتي
محدقاً تحديقة الأبد
محاجري البيضاء
مفتوحة لعالم النجوم
ينحسر البحر ولا تبقى سوى الأصداف
في باطن الارض
تهب الريح بعد الريح
تعيد توزيع الرمال الحمر
والغربان
حطت هنا، واندمجت في دورة الأفق
قوادم الصقور
رفت على العنق
واحترقت على ذرى الكثبان
عجائز الذئاب
توسدت جسمي
هاربة إلى مكان ما
قوافل اللصوص
تفيأت جنبيَّ ، حيث تترك الفصوصْ
أثارَها ، وحيث تبني النملُ من ترابْ
مملكة التوازن الأعمى

في غرفة الزجاج
منتصب، تحدق النساء
في جسدي الخالي من التعقيد
(في وسط الحوض على التحديد)
يبتهج الاطفال
لان أذني سقطت ، وحاجبي مكسور
لأن في صدري
دائرة خالية (مفزعة في النور)
في غرفة الزجاج
لا يصل الصوت
ولا يُلمس سطح الموت
يبدو رجال ، ربما يواصلون الهمس
عن ظفري الايسر
في غرفة الزجاج
لا تسقط الاصابع الرثة
لا تصل الشمس ، ولكن يصل المجهر .
في غرفة الزجاج
وحيدة تنتصب الجثة.

(١٩٦٩)

قصيدتان متوازيتان

في البدء
كانت البذرة
ترقد في التراب الندي
تتفتق عن ساق صغيرة
تصعد بنعومة الى الشمس
هاهي
شجيرة مزهوّة بخضرتها
تحتفل بخروجها الى عالم النور
تراقص النسيم
يتفرع جسدها وتتشابك اطرافها
محطة للطيور الغريبة
يتناجى تحتها العشاق
ويلعب الأطفال
مثقلةً بثمارها
تحلم باليد القاطفة
وبربيع قادم

وخريف
تنثر فيه أوراقها
وتذوي ، تقاوم ثقل الأرض
تنشق عن جذع أغبر
يكافح كتل التراب
وها هي
تنتصب شجيرة صلبة
في وجه الرياح الصارمة
والوهج
تتضخم اطرافها وتتهدّل
ويتآكل جسدها
حيث تدب الأرضة
في مجاري النسغ
تنعب عندها الغربان
وتبول الكلاب
مثقلة بثمار يابسة
غائبة في كابوسها
تستقبل وجه الحطاب
وضربة الفأس القاطعة
في النهاية

(١٩٩٦)

حوادث

في غموض النهار
تتكّون رؤية خافتة
تقرع نواقيسها عند منتصف الليل .

في بؤرة الظلمات
تتشكل الصورة ذات الألوان المائة
التي تكتشفها الشمس

(١٩٩٧)

استعادة العالم

إنْس ما تعرف
وابدأ كآدم
يخطو على الأرض التي أخصبتها البراكين .

(١٩٩٧)

خلف الزجاج

الصوت غير مسموع في الداخل
ولكن المشهد واضح خلال النافذة
رجل وطفل
الرجل أشيب تقريباً ، مهموم ومتعب
والطفل دون العاشرة ، يقف بوجه جامد
محدقاً في نقطة ثابتة
الرجل يتكلم برفق
يشير اشارات محتدمة
يرسم بذراعه أقواساً في الفضاء
وبكامل جسده ينحني على وجه الطفل
ويكرر الانحناء
والطفل لا يختلج
ولا يكاد ينطق
وحين يضع الرجل يده على كتفه
يجفل ويطلق نظرة كنظرة فزع
الرجل يتكلم ويتكلم بطريقة يائسة
أهو اعتراف بخطأ ؟ والتماس مغفرة ؟
توضيح لموقف لايفهمه الصغار ؟
محاولة اقناع تصطدم بحاجز الغضب ؟
استنطاق لانتزاع سرّ حرج ؟
الضوء خافت داخل الغرفة
ولكن يكفي داخل الغرفة
وعبر الزجاج البارد
يستمر المشهد
رجل يحاول الوصول الى قلب ولده ولا يستطيع

(١٩٩٧)

الهم توأمك

يتبعك الى المسارح والحدائق
وليلاً يتمدد الى جانبك في الفراش
عندما تلتقي حبيباً أو صديقاً
فهو الشخص الثالث
وعندما تحاول الهرب
يتحرك على وقع خطاك
ويستدير اليك في المعطفات
وعندما تسافر بعيداً
يهبط معك في المحطة الأخيرة
وفي المدن الزاهية يُظلّك بظله

الهمّ ، توأمك
موعد موته هو بالضبط
موعد موتك
(١٩٩٧)

قصيدة

أيها القنوط
هناك ، بعد منفذ :
القفز الى دوّامات المحيط

هواجس عيسى بن أزرق في الطريق الى الأشغال الشاقة

يصطخب القطار في طريقه الطويلْ
في نفق الظلمة نحو مطلع النهارْ
وددت لو يموت عنا ذلك النهار
وددت لو ينحرف القطارْ
عن دربه المشؤوم
(آه أيّها الجنون !
يهوّم الأطفال في تراقص الظلالْ
وتغرق النسوة في السكون ، والرجالْ
يغفون في غير مبالاة ، ويحلمون
حلمهم المألوف ..)
فوق الخشب البارد
والمعدن الصليب أطوي جسمي الراعدْ
يداي تجمدان في الكبل وتبكيان
والحارسان لا يكفّان يحدّقان
في وجهيّ العليل
لا أعرف الشكوى ، ولايدهشني العدم
لكن على قلبي تدوس صخرة الألمْ
ويهبط العالم باكتئابه الثقيل
يخفي المسافرون
وجوههم في صفرة الظلّ ، ويحلمون
بالغد ! الرجال متعبون يحلمون
بالبيع والشراءِ
والفاقة والثراءْ
والأهل والبنين ! والوداع واللقاءْ !
وضحكة المستقبلين آخر الطريق !
ولحظة فلحظة يخنقني صمتي
وساعة فساعة أنظر في احتضار
أنظر من نافذة القطار
إلى البراري ، واشتباك الليل والقفارْ
وغامض النجوم ، والزوابع الدكناءْ
تسفى من الرمال ، وأصغى دونما رغبة
إلى صدى الرياح ، أو سهم من الصياح
يطلقه القطار في سكينة الجواءْ .
وساعة فساعة أنظر في وجوم
إلى البراري والمحطات ، أفي سبات
أنا ؟ أمن عالمي انتزعت ؟ ما أزالْ
أراقب الأشباح ، أشخاصاً يلوّحون
يعدون ، يضحكون ، يصعدون ، ينزلون
كأنهم ليسوا سوى أشباح ذكرياتْ
كأنهم ليسوا سوى حشد من الظلالْ
في حلم غريبْ

الحارسان ما يزالان يدخّنان
ويلفظان كلمة ثم يعاودان
صمتهما الكئيبْ
وجهي إلى القفار
أنظر في البعيدْ
أنظر مشدوداً إلى الموت إلى الحياة !
محترقاً ! وحالماً بالموت والحياة

كنت أغنّيكِ اذا اشتقت إلى الغناء
وأذخر الحنين للربيع والشتاء
كنت أمنيّ الحبّ بالزواج ، والسهاد
ما كان يشجيني ، بلى ، والليل اذ يطول
كنت أحس في مداه فرح الحياة !
وكنت في كل مساء أشهد الزهورْ
في المعرض الجميل (كم وقفت بالزهورْ
في ذلك الطريق) كم سعدت بالعبورْ
مفكّراً في بيتنا : « سأغرس الزهورْ
في كل صوب منه ! بل سأشتري بذوراً
أغرسها .. !
حديقة صغيرة .. تحومْ
من حولها الطيورْ .... »

أبكيك للحلم الذي بدده الحديدْ
للأمل البعيدْ ،
للضحك والبكاء ، للصحة والمرضْ
للحبُ ، للحب الذي ليس له عوض !
أبكيك مأسور طريق ما له رجوع !
لا تنفع الدموع ،
إلا إذا أحرقت الأوهام : تسعدين
بعدي ، ولا تنكرك المرآة ، الحياة
حظّك والشباب ! حاذري السنين !
وابتسمي للشمس ، إن الأفق الحزين
يكره الصبا ! وانسي ما ستذكرين !
أحبّ أن أعرف يوماً ما (وتسمحين !)
أسماء أطفالك ، لن أضعف ، الحياة

خلفي، وليس بعد إلا منظر الصخور
والقفر ، والفضاء والغبار ، والكلاب
والوهج المحرق ، والأقفال والسياط
في عالم من السدود ، تفتح القبور
للخارجين منه ! للعذاب فيه باب
وللفناء باب
لا تستطيع الأمهات طرقه ، يموت
رجع الصدى عنه ، وينأى طائف النداءْ .
ستنطوي السنون ثم تنطوي السنون
ويُطبع التقويم مرات بلا حساب
ويكبر الصغار ، والشيوخ يهلكون ،
وتُهدم الدور التي تهرم ، والأشجار
تسقط ، والشوارع الحمراء تستطيل
وتختفي الأصوات والألوان والرسومْ
عن صخب يولد أو توهّج جديدْ ،
وإخوتي الصغار ربّما سيقرأون
في كتبي يوماً ، وأمي ربّما تكون
عمياء .. (ياويحي ! فدى عينيك إذلالي !
وثقل أغلالي !
للسجن ما ولدت ، هل يسعدك الوِلاد
لو كنت تدرين بما قدّر من حداد
لكلّ أم تلد الأحرار ؟!
تذكرين
أني عصيّ الدمع ، أني صامت العيون
فالآن ! ....)
الآن يدقّ قلبي الحطيمْ
دقّاً .. يكاد يحطم الضلوع من جنون
الآن كالكلب أُقاد ! صامت الشفاه
كالهالك الموبوء لا يقربني إنسان
تنزلق العيون بالوحشة عن وجهي
وترمق الكبول في خوف وفي سكونْ .
ما أغرب الكبول ! كم رأيت مجرمين
من قبل يدفعون في الدروب ، يُخفرون
في زحمة القطار ، يُدخلون في السجون !
ما ملمس الحديد مثل منظر الحديدْ.

وحزّهُ الأليم في اللحم وفي العروق
ليس له من صفة تروى ولا شبيه
وليس من شبيه
لرعدة الصقيع ، حين يمنع الحديد
يديك ، أو يضرب رسغيك ليهدأ !
لو أنّ لي يدين تقطران بالدماء
لو أنّ لي يدين تنضحان بالسمومْ
لو أنّ لي يدين عبدتين
للغش والخداع
فقد تقرّان على قيدهما الصديء
لكنّني بريء !
وليس في صدري سوى حب وعنفوان !
لست أخاف غير أن يهدّمَ الزمان
من هيكلي مالم يهدّم ثقل الصخور :
أن يشحب البريق في النظرة ، والوهج
في الصوت ، والقوة في اليدين ! أن أنوء
بالشوق والفكرة !
أموت مرّتين ! لا أموت مرتين !
تعول أعماقي أسىً ايتها الحياة !
أريد أن أهواك رغم السوط والسلاح
والمعول الثقيل والشتائم المرّة !

أريد أن أبقى على الحب ، أأستطيع
بعد قبول النور ؟ لو أرجعني الطريق
يوماً إلى الدنيا وقد أدركني المشيب ؟
يداي تجمدان في الكبل وتبكيانْ .
هل تألفان الكبل يوماً ما ؟ أتنسيان
عذوبة الكتاب وانتفاضة القلم
وهزّة الحماس وانبساطة السلام ؟
إن كان لابدّ من الضمور والألم
إن كان لا بد من التشوّه البطيء
أريد أن تُصلب كفاي وتكفرا
أريد أن أرى
يدي قبضتين ، صخرتين ، صلدتين
بلى ! ولا أريد أن أظلم في الظلامْ ...

محطة موحشة ، نوافذ القطار
تفتح ، والباعة يعرضون للعيونْ
أطباقهم ، وبعض أعراب مسافرينْ
يندفعون الآن ، إنهم يحدّقون
في عيني اليسرى (وقد ضُربت في الصباح
أمس !) وينظرون في مقت وفي قسوة
إلى يديّ ! (أي شيء يجذب العيون
في حلق الحديد؟)
فيم تقطبون
لنظرة مني ؟ وكيف كيف تفهمون
أني أمرؤ صديق ؟ !
أنا لكم حزين
لا تلهب الشمس أغانيكم ، ولا الرياح
تسقط أوراقكم الذابلة الصفرا .
أنا لكم حزين
اذا تذكرت غداً وضاءة الصباح
وموتكم فيه ، فقد تحزنني الذكرى ...
....
أربع ساعات وسوف يشرق النهار
إلا على قلبي
تراكم الغبار
والحارس الجالس في صمت الى جنبي
يغلق في فظاظة نافذة القطار
علي أن أنام ، لا أحب أن أطيل
تأمّل الوجوه
إيه ! أحس جهشة الأعماق من نفسي:
ما أطول الطريق !
ما أبعد العالم ! ما أغربه كلّهْ !
....
أعرفه ، فهو طريق موحش سحيق
ولم تكد تبتديء الرحلة

(الشتاء أوائل ١٩٥٨)



تمرينات بغدادية

على الغروب

محمد علاء الدين عبد المولى *

(١)
آه ما أجملكْ
حين شاهدت بيتك مازال يمكنه أن يزغرد لكْ
ارفعِ الآنَ رأسكَ
حتى أحسّ بأن الطّبيعةَ عادلةٌ
والمدى يُمتلَكْ
كم بكيتُ على نخلك المتفحّمِ
لكنني سوفَ أبحثُ عن سببٍ للبقاء معاً
فوق هذا الترابِ
بعيداً عن «الحرس الوثنيّ»
الذي سلّم البابَ دون مفاتيحه للغزاةِ
ولم يحترم أملكْ
لا أدافعُ عن أيّ طاغيةٍ
إنّما أرفضُ الجندَ إن سكنوا منزلكْ

(٢)
من يحاورني قبل أن يلبس الموت جبّته
ويعود إلى بيته في المدينةِ؟
من يأخذ الصمت من يده
ويحرّره من عيون الجنودْ ؟
مرّ عمرٌ عليَّ
ولم أتّخذ بعدُ هيئتيَ الآدميّةَ
لم أبتسم للمرايا
ولم ألتحق بالطبيعة يوماً

* شاعر من سوريا.
● اللوحة للفنان / راشد العريفي / البحرين.

وفي كلّ صبحٍ يقلّ هوائي
وينشفُ قلبي
وأسأل: هل قدرٌ أن تقيّدني لغتي
وتزولَ من المعجم المفرداتُ
فإما الطغاةُ وإما الغزاةُ

(٣)

أضعُ النّقاطَ على الحروبْ
وأقول: لا معنى لمعجم شاعر
لم يستطع تغييرَ لهجته
ولم يلعب تأمُّله بإيقاع القلوبْ
الحرب ممحاةٌ تمرّ على الزمان
تعيدُ أرقام الجماجم للقبورْ
والحرب تمضي
دون أن تقضي على كل الجسورْ
لكنها ستقصّ أجنحة الحمام من الجذورْ

(٤)

الأمّ قالت:هذه أشلاء بنتي فاطمةْ
والبنت قالت:إنه فكّ أخي
ووالدٌ تلمّس الأسنانَ :هذه لزوجتي
وصاح شاعر:هنا قصيدتي
ومن بعيدٍ أقبل الصدى وقال:تلك صرختي
إلا أنا بقيتُ وحدي أحفر السرداب
بحثاً عن عظام أمتي

(٥)

لعبةٌ وانتهت
نصّبوا الطّاغيةْ
خلعوا الطّاغيةْ
نفخوه فلمّا استوى حلبوه
غزلوه على نولهم قطعة قطعةً...
حين غيّرتِ الريحُ ميزانها حاصروه
فجرّب عزلته ورأى أنها لعبة ثانيةْ
فبنى في الظلال قصوراً
ودحرج بالسيفِ مليونَ رأسٍ
على أنها غنم زائدٌ عن شروط البقاءْ
قال أين سأدفنُ هذا القطيع الغفير؟
لقد ضاقت الأرض
فلتحفروا في السماءْ
إنه سمك القرش منذ طفولته
قل هو العنكبوت الخرافي
مصّاص نهر النساءْ
ديناصور الكهوف الأخيرة
عاش على وهمه أمراءٌ
وباض على ظلّه شعراءْ
كل شيء إذا واضح
غير أني أحار إلى الآن
كيف لطاغية أن ينام
وفي فمه كل هذي الدماءْ؟؟؟

(٦)

هرب الطاغية
سقط الطاغيةْ
وابتدأنا بمعزوفة السخريةْ
ربطوه بحبل الوداد
وبالوا على صورة باليةْ
وهناك عجوزٌ كئيبٌ شحيح المذاقْ
صاح من قبره:إيه...يا ناس...
لو تعرفون (اش سوّى) بشعب العراقْ!!

(٧)

الصغار على أمهم
والطغاةُ على ظلهم
كلهم مخبرون على كلهم
فلمن سأوجه هذا السلاح
إذا نزف التمر من نخلهم؟
وعلى من سأبكي
وقد سرقوا الكحل من عيننا
وأضافوا مخيلة العاشقات

إلى متحف الظلماتِ
ودقّوا الفضاء على نعلهم؟؟؟

(٨)
يا إلهي كم بكيتُ
عندما أحسستُ أن الجند
لم يمشوا على الجسر ولكنْ في دمائي
صوتُ دبّاباتهم في جسدي تحت غطائي
فلهذا عندما قمتُ من الحلم انتهيتُ
فأنا حي وميتُ
(٩)
أنا لا أرى في الأرض إلا الأرضَ
لكنّ الغزاةَ لهم حواسهمُ الرديئةُ
ينبشون بها الترابَ ليبحثوا عن فكرةٍ
صُنعت وراء محيطهم
هم ألبسوها زيَّها الرسميّ
واندلعوا بغالاً من حديدٍ
يبحثون عن الذهبْ
فإذا التقوا في لوعةِ الصّحراءِ
نصفَ قبيلةٍ،بحثوا لها بين الخرائطِ
عن سببْ
- لا تقلقوا هذي بقايا للعربْ!

(١٠)
في السّهرةِ الأولى نشاهدُ مسرحية عنترةْ
في السّهرة الأخرى نتابع داحساً
يختال في بُردٍ جميلْ
أما غدًا... فيلمٌ أميركيٌّ طويلْ
لن ينتهي من قبل إفراغِ العراقِ من النّخيلْ

(١١)
بماذا تفاءلتَ يا صاحبي؟
هل رأيتَ الجنودَ يمرّون من تحتِ نَصْبِ
جوادَ سليمْ ؟
وماذا تمنيتَ أكثرَ من أن تموتَ سريعاً
لكي لا ترى أن هذا العراق يتيمْ ؟

(١٢)
ياربَّ آكادٍ و سومرَ ما جرى ؟
هل أنتَ من حجرٍ غشيمٍ لا ترى ؟
دار السلام خرائبٌ عزلاءُ، لا
تقوى على حمْلِ النسيم...ومن درى
قد لا يظلّ على مداخلها سوى
ميراثِ فتنتها يباعُ ويُشترى
إن كنتَ أضعفَ من يدٍ مبتورةٍ
فافقأْ إذاً عينيَّ كي لا تبصرا

(١٣)
القصيدة عاجزةٌ يا بنيّ
وهذا الخيالُ شللْ
لا تصدّق بأنّي أغنّي لأجل الأملْ
إنها صرختي في الفراغِ
لكي لا أظلّ بدون عملْ

(١٤)
كم حصارٍ مضى وأنا في مكاني؟
كم نبيّ أتى والنبوءة جاريةٌ في بلاط الغواني؟
كيف تزعم هذي الأميرة أنَّ غداً عرسها
وأنا بيديَّ طعنتُ حصاني؟

(١٥)
يا سيدي الحلاّج قل لي ما المحبَّةُ ؟
قال:لا تثقلْ عليّ
أرجوكَ دعني ريثما أجدُ الصّليبَ
لكي أثبّتَ راحتيّ
أمضيتُ هذا العمرَ أحلجُ قطنَ أعماقي
وحين بلغتُ أوّلَ قطفةٍ؛ قالوا كفرتُ؟
إذاً،لماذا كلهم سجدوا إليّ ؟

(١٦)

لا وردَ نرشقُه على أحدٍ

وهذا العمرُ ليس لنا لنحياهُ خِفافاً،

أسرِعوا،عودوا إلى أبنائكمْ

واحكوا لهم عن شهرزادْ

أودى بها السرطان قبل وصولها

قصر الحكايةِ،قبل أوّل ليلةْ

حمراء،والتحقت بذاكرة الحِدادْ

(١٧)

ضجرَ الجنودُ من الرمالِ

فقرّروا أن يصنعوا حرباً تسلّيهم

وتطردُ عنهم الحشراتِ،والذكرى...

وأغراهم مزاجُ الحارسِ المهووسِ

أن يلقوا على بغدادَ نصفَ الليل

شعلةَ هيروشيما

حتى يريحوا قارىءَ الأخبارِ من تلوينِ نشرتِهِ

وحتى يبصرَ المتفرّجون سماءَ ذكراهم هشيما

(١٨)

سأل المغني:أين تنّور الجميلةِ

كي تناولَني الرغيفَ؟

فردّه القرويُّ: يا شيخ المقامْ

من أي عمرٍ لم تذقْ خبزاً شهيّاً؟

قال: يا ولدي أفتش عنه حتى أستردّ اللحنَ

من شفةٍ معتّقةِ العناقْ

ـ وإذا بحثتَ ولم تجده؟

قال: اعلمْ يا بنيّ بأن كل الرمل تنّورٌ

ليُشْوى فوقه لحم العراقْ

(١٩)

بكامل عفّتهم وأناقتهم يخرجون علينا

صباح مساءْ

لتقديمِ آخر ما أنجزوه من الشهداءْ

وحين يفاجئهم سائلٌ: أين ندفنُ نهرَ الفراتِ؛

يقولون: سوف نفكّر بعد العشاءْ

(٢٠)

عاد ابن زريقٍ يبحثُ في الكرخ عن القمرِ

فرأى جسداً خرباً

لم يعرف فيه حجراً من حجرِ



قسوة السواهي

فوزية السندي *

لماذا لا أدري؟

وقفنا قليلاً

أدرنا الهواء فيما بيننا

ثم إبتعدنا

لنداري ما استحل وأردانا

كنعشين يعتصمان ببرد الوحشة

ضد بدء خنق استوى لهذا التراب:

مشيئة الدرب الأعزل، جريرة الأزل الأعمى،

غاوي تفانين العذاب

لماذا كلما رآنا نستهل لروع يجابه أرواحنا،

راح يسترد هلعة الشغاف.

ذهبنا لمفترق صعب،

كل خطو أنحى له، ممرا غريباً

لندرك فيما بعدنا، آن تشظت خطانا:

كم أراق ذاك اللقاء القليل قسوة سواهي النظر

كم مسد كل جفن برجفة رمش أسير سهو ما انتحب

كم سورتنا المساءات بخدوش حزت سرايا الذاكرة

كم تناهبتنا أضرحة الليالي مأسورين بأنقاض تتألم

كم كنا نلهث في غصة قبرين ملامين على قبلة الموت

كم كنا معاً،

كم وحدنا كنا علينا،

لا لنا.

مذ،

في هدير ذاك المكان الصغير، المنحور برعب الأضداد

مذ مددت يدي اليمني المجللة برعشة الفقد المضني نحوك،

لألتمس مدى عبء روحك،

لأكتم دهشة أصابعي التي تفازعت وجلاً

غصباً عن توق القلب الذائب،

مذ آنذاك حتى

أراني مسدلة كجدار كسير يتذكر مدى الحجرة

* شاعرة من البحرين.

● اللوحة للفنان / مظهر نزار / اليمن.

جدار مهزوم مثلي
يتكسر كل حجر لا يرى غير غبار الخسارات.
مذ آنك،
آن أرديت خطوي لغلو طريق يتحدر لبأس المصاب
مصاب لا يشفى منه أحد،
مذه
لم أختنق إلا بصمت عارم فزز خفوت حنجرتي،
صمت رامني لهاوية تراني
أهمس برتم رنيح يجمح كالصهوة عالياً: آه.

هل أدرك كم هو غاف هذيان هذا الحب
كم هو قتل لذيذ
متاح لخنجر جدير برنيم خفق لا يخفيه
قد لا أعرف،
ولينهرني ما تبقى من خبط القلب
فما عدت أستهدي إلا:
بنفذة عينين كمخلبين يقتنصان رجة القلب
جمرتين تقدان أهوال الحميم في صهير يتدافع نحوي
جناحين يؤججان ريش عصفور استحل رعشة روحي.
يا عاهل القلب، يا والي مسرات الألم
أمام ضوء شريد يتغادى بك،
أتسامى،
سافحة جسدي، ليتردم من رنيح لآخر،
حتى يسندني مديد ظل كفحم الحبر لا يسهو عني
لأهواه:
قارب يتمادى بطيش أشرعة تراوغ غدر العصف

طائر يرتكب جنوح عظم يبالغ في قدرة الريش
لئلا أنساه:
صار يتهاطل بهجمة نبض يخلع آخر الأنفاس
ليراني اتعرض لردم شقي
لم يدع حجراً واحداً ليتلو جسدي،
بل راح ينز فتوى الوريد تلو الوريد
لأحتضر- وحدي- بآه مديدة،
لم تؤخر خلعة عظم

لم تبق جنازا لي.

تلك الليلة القليلة،
ما أن مددت يدي نحو أصابع تحيا ملغومة بتوقك
حتى أشهرت عروقي فضح الوجيف،
لاحتمى بعنف صمت داهى متاه الوله
ربما،
لأمحو ما ألمح من ذعر ران يستخف بأقاصي الزفير
ذعر غالى بمهب الكبد، وداهى هسيس الجوى
فأهال الصهير كله على غفلة جسدى،
لاسلو بغفير خجل كوهيد الشمعة لم يشفع لي.

أدرك أنه الحب
سلاح القتيل الواجف من مسيل الجرم
لا غير هذا الشنق،
لا غير نحر رحيم يرتوي من خفقة الحبل
ما لا براء من لياليه و لا من سخط يدميه
و لا من شنق خانق يرميه،
نار تدك جفلة الجمر
فزعة تديم إرتباك الروح
بكاء يذيب آخر الحواس
على مهل هكذا.

ياللخفي الجسور، يا لسطوك
يا عنفوان الذنب اللائذ بضحاياه
يا لملذة البرق الشارخ حرير البحر
يالغرابة وهدك الخجول،
ما أن تغافل محراب الذات
حتى تغل وقيد الحراب،
تباعاً
هكذا..

هل بدء جور المنتهي
هل آخر حرف يشاغل حبر الغياب
هل عذب ينيب لحنين الرغبة الموارى مذاق الشفاة

إذ يعتمر الأعضاء بشفاقة حضن حوانا ذات رحيل
برحيق الجمرات
خطف بريق داوى وميض أرواحنا
ورمانا لغامر رغبة استبدت
واشهرت ما استنزف من شهوة أدمت يأسنا
ليرسو كل رأس مثقل بجاه الردم على جلالة كتف
يتهدم.

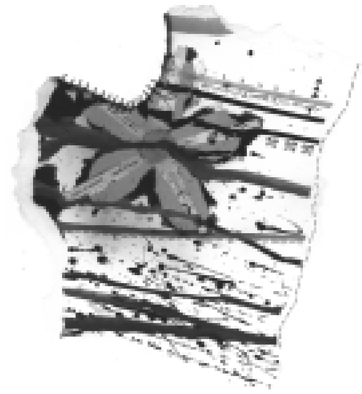
لم نعرف كم الجنة بيت رحيم لأجنة تحبو
إلا آن داخلت خطانا
راوغتنا الطرق وخادعتنا الأرصفة

ورمتنا السماء وهي تداوي غيماً يتقصف
بقطرة، تلو قطرة تغاوت بنا نحو أشغاف لا تهدأ
طعنة، طعنة أغرقتنا الأرض بنصال لا تخدع
لنسلو بهدير عذب لا ينسانا
لنرانا،
نرمم شهقة الآه
نحو مساء شفيع بمطر أخرس
نحو ملاذ صعب يحنن المسافة نحونا
نحو حرير حب
يرتل آخر الهدوء الذي تماهى
بجسدين يمتحنان هواء كل هذا العذاب.

تنويه

سقط المقطع التالي سهواً من قصيدة (لوعة امرئ القيس) للشاعر على جعفر العلاق المنشورة في العدد السادس، وهو المقطع الثاني من القصيدة، لذا لزم التنويه.

حملت معها نومنا الممطرا
حملت كل عشب القرى
حملت معها صولجان الأنوثة
لا فضّة الفجر دافئةٌ
لا المساءُ



تنتالــــوس

أحمد بهجت *

حمّاك ماء
حمّاك أنك لا تموت
ولا تملُ الاشتهاء

....

من أنت يا تنتالوس الكلمات كي تأتي إلي
تعيدني للنهر في عطش السلاسل، وانعكاس الماء في ظمأ اليقين.
تأتي من المرآة، تقرأ كل تاريخ انتفاضات الخلايا كل ثورات الأزقة في الجبين
ثم تتركني أعاني ما تعمق من ندوبٍ، ما تمرس من حنين

تأتي إلى الآمال لا تبقي لها عيناً تقرُ ولا وصايا كي تنام
تأتي من المأثور في عبق الحكايا ثم تحرمني من المسك الختام
وتجيء للكلمات مزهواً بإدغام لها وبألف غنة
وتقول شلال الحروف يفيض والمعنى تقلص وارتيابك فيه جنة

* شاعر فلسطيني مقيم في برلين.

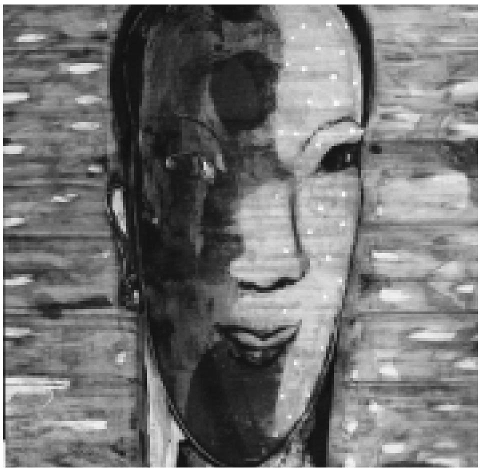
● اللوحة للفنانة / وحيدة مال الله / البحرين.

وتقول إن الضوء حطم في اقتحام الماء كل قرينة
للإنكسار
وتقول بشرى للذين تقدمت صلبانهم في ظل رابعة
الحوار
وتقول ها درب المدار هنا...
فأسقط في مداري
وأدور لا قمري أضاء ولا تغيرت الفصول
وأدور لا عمري حضنت ولا نهايات الوصول
وأدور يدفعني السدى حتى أدور لكي أدور
هل كان ذنبي أنني حُمِّلتُ رؤيا
لا يدي تقوى عليها
لا أشاء لما أقول
هل كان ذنبي أنني ناديت في عطش الحقول حماي ماء
فاحترقت بما أقول
من أنت ياتنتالوس الكلمات كي تأتي إلي
كأنني نصر الجنوب، كأنني مجد الحجارة والحروب
شفتاي لا ماء تريد
ولا بصيصاً من رمق
من أنت في هذا التمرد يا إلاها من نزق
ما إنت إلا قبض ريح أو جحيم من ورق
فارحل إلى حيث الجفاف يسد أفاق الدروب

واعجن رحيلك يا غريب بما تخمّر من براري
وامزج حنينك أو لظاه بما تسمر من غروب
هدّ الصواري فالمياه هي الخديعة
والسفينة للغزاة
حماك أنك لا تموت
حماك أنك لا تباركه الحياة
اسمع نداء القحط في الأرض اليباب
اسمع جفاف النهر في مدن الخراب
اسمع يقين البحر في لغة التراب
يا أيها الوطن الشقي بما أردت
في أي بركان نزلت
وبأي مصباح مشيت وبأي قوس قد رميت
هي للعقاب
أو بعض أوهام العذاب

....

حماك ماء
حماك أنك لا تموت
ولا تمل الإشتهاء



قصيدتان

شاكر العاشور *

مرثيَّةٌ لأوَّلِ العُمْر

(شاهدة على قبر ولدي « علي»)

دائماً ينهضُ بي ليلي مِنَ النَّومِ
ويُرسيني عليكْ ،
آهِ يا أجملَ مَنْ نامَ ، ومَنْ
لمْ تَغْفُ ، من وَجْدٍ ، بليلِ اللّيلِ
أشواقي إليكْ٠

آهِ٠٠(علاّوي)٠٠

الليالي انْطَفَأتْ منذُ انْطَفَأْتْ،
وصباحاتي التي تُشرِقُ من عينيكَ
غامتْ ،
وأنا أركضُ من بابٍ إلى بابٍ
لأستهدي إليكْ٠

آهِ٠٠(علاّوي)٠٠
٠٠قد ازْدانَتْ زُهورُ البيتِ ،
والكُنتُ أُراعيها
لأُلقيها عليكْ٠
آهِ٠٠

* شاعر من العراق.

● اللوحة للفنان / عادل السيوي / مصر.

٠٠كيفَ اخْتَرتَ أنْ تزرَعَ أزهاري
ولا يقطِفُها عطفُ يديكَ؟

أنتَ؟٠٠
مَنْ أنتَ؟
الليالي اسْتَصغَرَتْ أشواقَها
منذُ ارْتَحلْتَ٠
فلماذا أيُّها العابرُ من دُنيايَ
وَشَّحْتَ ألاعيبَكَ بالشوكِ،
وفي روحي ارْتَمَيتَ؟
صوت:
حفنةٌ من تُربةٍ كانت عليهِ ، وهو نائِمْ ،
جاءَ من خلفِ جِدارِ الموتِ ،
وانْقَضَّ على ديدانِها٠٠
٠٠سِربُ حمائِمْ٠

. . .

ما بعدَ الوضوح

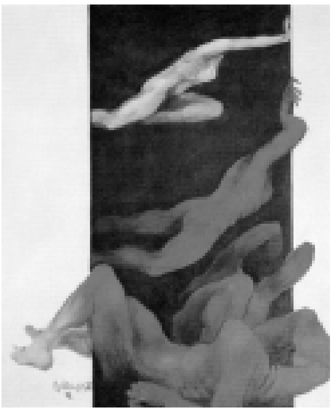
. . .

(١)

ليسَ سِوى النّارِ لِبُقيا الغابةِ المُحْتَطَبَةْ
وحينما هوتْ عليها حِمَمي المُصْطَخِبَةْ
لمْ أَسْتَبِنْ جُرحيَ٠٠هلْ٠٠في السَّيفِ؟٠٠
أمْ في الرَّقَبَةْ؟

(٢)

معي، أَوْ لا تَكوني في انْتِظاري
سأُوقِدُ فجرَ عَتْمَتِها بناري
فليسَ تلوحُ للغافينَ نجـــدٌ
ولا بعـدَ العشيَّـةِ مـن عَرارِ



أحد صباحات باريس

أحمد العجمي *

والهواء البارد
يسرّح أهداب باريس
أكون قد وضعت قدمي
على ضفاف الضوء ،
وحيداً ،
أوقظ بلاط الطريق إلى الشانزلزيه
وأثير فضول النوافذ التي
تود الاحتفاظ بقليل من أسرارها
لست متأكداً ،
فربما يرمق حذائي
رجل نصف عار في الطابق الثالث
أو أثير استغراب كائنات اللوفر

ها أنا أقترب أكثر
من رائحة الحي الذي
تنبع منه السماوات
لعلى ألتقط قصيدة أضاعها بودلير
أو أعثر على خطأ لسارتر
كما أنني بنفس المودة
أصغي
إلى بقايا الأحاديث التي
تركها المراهقون ليلة أمس
والآن ، لم أعد أمتلك دليلاً
على وجودي مع سيزان
فها هو الصمت يتناقص!

---

* شاعر من البحرين.

● اللوحة للفنان / المنجي المعتوق / تونس.

قصيدتان

من المنفى العربي

كريم الأسدي *

ولكن تعالي واجعلي النهر ساقياً

خذيني إلى الأشجار،
وشحها النهرُ
بماءٍ ونارٍ،
فاستضاء بها الجمرُ
مُزخرفة،
حتى كأنكِ نورُها
وحتى كأن النجمَ في عذقها التمرُ
خذيني إلى عينيكِ
اسرح فيهما
وأنأى،
بعيداً،
حيث يقتادني السِحرُ
وإمّا ترينَ الماءَ فوق مجامري

فقولي
فتى الأمواهِ بلله القطرُ
رضابُك ؟
ام خمر التمور تقادمت
ومرَّ عليها
الهالُ
والبردُ
والحرُ ؟
معتقةٌ صهباء نبلٌ بأصلها
عريقٌ،
وفيها الصحو والشعر والسكرُ
معتقةٌ أقداح عينيكِ عَذْبَةٌ
فصبي مزيداً؛
مايشاء لها الشعرُ
وحلي سدول الليل،

* شاعر عراقي مقيم في برلين.

ليلكُ جَنّةٌ
وطلي
ففردوسُ الهوى ابداً حرُ
كأني بغابات النخيل تحيطني
فيشرق في انساغِها
الشمسُ والبدرُ !
ففي فرقديها الشفع
يسقي كوؤسَه
ونحن رهافٌ
قد يدوخنا الوترُ
ولكن تعالي
واجعلي النهر ساقياً
وسوف ترى عيناك ما يفعل الخمرُ !

برلين ٢٠٠٢/٩/٣٠

منذ عشرين الفية

منذ عشرين الفية والسماءْ
غيومٌ دماءْ
منذ عشرين الفية
-هي عمركَ يا صاحبي -
والدنى كربلاءْ
لا العواصف قد هدأت، لا البروقْ
لا الطيور التي هاجرت رجعتْ
تلونُ اصواتَها في خليج الفناءْ
لا مراكب سوق نحو النجوم
استفاقت على وهجٍ وشروقْ
وبلَ صوتُ النواخذِ(١) فيها مسيلُ الضياءْ
وانت منحتَ لصبرك أفق المحيطات لاصبرها
وتطمعُ كي تكتب الحدثَ الجمَ ان تقتني حبرها
كيف تروي لهم عن زمانٍ بلا منتهى
وعن شجرٍ نابتٍ في الفضاءْ
ونخيلٍ يموتُ ويحيا
يزوركَ سراً ويروي اليكَ الأحاديثَ في لغةِ الشعراءِ.
نخيلٌ وماءْ
نخيلٌ يقصُّ عليكَ الأقاصيص احسنهَا في المساءِ
وبعد المساءْ
وماءٌ طوى قلبه في فؤادِ البهاءْ
لم تكن كاهناً قادماً من معابدَ تحتَ البحار
ولا ساحراً يمزجُ الضوءَ والماءَ
في ساحرات المحارِ
ولكنكَ الكلمةْ
ولغات العناصر في بدئِها
ومن سدرة المنتهى نبقُها
وغناء العصافير في فيئِها
والاعاصيرُ محترمٌ برقُها
وجيوش الحنين الى الحلم والمشتهى
منذُ عشرين الفية غبرتْ
وانت تؤنسنُ هذي الوحوشَ،
تفجرُ نبعَ الكلام جداولَ تبرٍ وماسٍ وماء
فيلمع نجمُ السماء بفاكهةِ الأرضِ
حتى تتوه افتتاناً عيونُ الطيور
ويلتمع الوهجُ فوق شفاه النساء:
تموراً وتينا وماءْ
نصبتَ وانت تونسنُ حشد الضواري
وتجمع ماءً ونارِ
وتمزجُ اضدادَها في إناءْ
بيد ان الامورَ الجسامَ نصيبُكَ
انّى- سواكَ-لها من احد !؟
ايها الشيخ مسترجعاً-دائماً-في ولد
هكذا......هكذا
من زمان الأبد !

برلين ٢٠٠٢/١١/٢٥

(١) النواخذ: مفردها نوخذه وتعني ربان السفينه



في لحظة ازدحام التماثيل

محمد نجيم *

(١)
بكثير من العطر
بقليل من ملح صحراء جلدك
وعويل حيوانات هائجة
بيد شيطان مريض بالطاعون
بكل هذا الهذيان الذي في الوردة
قررت هذا المساء
أن تأخذي إلى سريرك البابلي
أحد الذكور المنهك بحمل أشجار الثلج
لتنزعي من عينه بحيرة ماء
وصرخة إله نائم في المرايا
سريرك المرشوش بأعناق نمل أصابعي الأولى
النمل الذي تطحنينه خلسة لأسرى الحب
وتسقطينه بضربة واحدة
على سريرك البابلي
عند إنتهاء الخلوة مع إله الرقص
مع تمثال بملامح عاشق ذاهب
إلى الحرب بيد واحدة
تمثال يسجن ضحكة الغريق
حيث باض النمل في فمه
أبهى الأشياء
في لحظة إزدحام التماثيل الغامضة

* شاعر من المغرب.

● اللوحة للفنان / الشيخ راشد آل خليفة / البحرين.

(٢)

بكثير من العطر

التمثال يمشي كعادة شجرة الفاكهة

تقوده إمرأة بنهار قصير

وليل طويل كالمراثي

تقوده بمرايا هالكة

ونحن مسرعون إلياالبحر/ نفقد بعضنا كلما

إلتقينا إلى الوراء

(٣)

بكثير من العطر

بقليل من جلد المرايا

وهواء شجر يجلد الموتى

خبأت في عينيك ضحكة صانع الرماح

خبأت رنين أجراس السجان

خبأت إتكاءة الحبارى

على خواء الماء

(٤)

بكثير من العطر

سحبت من الماء غيمة الكراسي

راهنت على قبيلة أخرى

على بحارة سوف يعودون بنمس نادر

عبأت المحابر الأولى بأبخرة هرمة

أوقفت وردة في يد القتلى

تركت التمثال تأكله يده الأخرى

تأكله عين الوضوح

وشوارع أكملت نشيدها في عربة اليتيم

وأغلقت الأبواب على شجر بائر

نحيب

شجر لايصل أبدا

إلى لسان الطير

(٥)

بكثير من العطر

كانت الفاكهة تمشي

وتتجنب الماء

وأنا لم أقل شيئ

طول الطريق

فقط تعثرت بيضة البياض وسقطت.

النص المتشظي في السرد المتجانس

قراءة نصية سوسيولوجية لرواية آلام السيد معروف

أسامة غانم *

تشتغل رواية (آلام السيد معروف) لغائب طعمة فرمان في (مكانين مختلفين كل الاختلاف في آن واحد-جاك دريدا) بمعني أن الرواية تتكون من نصين متداخلين، نص داخل/مقروء، ونص خارج/لا مقروء، فالنص الأول/المقروء، يشير خفية إلى النص الثاني/اللامقروء، الذي يستمد منه خطابه وبنيته وآلياته، واعتماده عليه في فك رموزه.

إن اللامقروء، هو ليس مناقضاً للمقروء أبداً، بل هو المتن الذي يمنح المقروء قوة، وفعالية، مع العمل على انطلاقه في الفضاء الروائي، وهذا يجعله يدخل في تجربة رمزية، تعمل علي ترميز مختلف الظواهر: الاجتماعية -التاريخية- الفكرية المنحدرة من الميتانص، ومن هنا يبدأ تشظّي النص، ومن الممكن العثور على ذلك التشظي إذا ما قمنا بعملية تتبع النص وحضوره في نصوص أخرى جانبية، من خلال تفكيك النص والبحث في أجزائه، فذلك من (شأنه أن يؤدي إلى نمط من أنماط الأرشيف إلى نص ذاكرته معلقة في لا زمانية حاضره)[٢]، والعثور على استفادة النص المقروء من الذاكرة الثقافية الموجودة خارجه،وكيفية توظيفها لإنتاج نص متشظٍّ، وهذا التداخل بينهما يكون كبيراً جداً، بحيث يتعذر علينا التفريق بينهما، ولكنه يحقق قراءة شمولية متماسكة تشتغل على نصين، ومنتجة للمعني المزدوج المتشظي، ومرغمة القارىء في محاولة من أجل إعادة تجميع آفاق النص الدلالية.

والراوي في نطاق الرواية، ليس مجرد ضمير المتكلم، إذ هو لا يمثل المؤلف تماماً، وكذلك من الضروري ألا يقع الخلط بين الشخصية الروائية الرئيسية السيد معروف وبين مؤلف غائب أيضاً، ولكن قد تقترب وجهة نظر الراوي من وجهة نظر الشخصية كثيراً إلى درجة (يتلاشى فيها صوت الراوي في صوت الشخصية، بحيث يصعب التمييز بينهما في كثير من الأحيان)[٣]، ولكن الراوي يبقى حلقة الوصل المتداخلة بين النص المقروء/ السيد معروف، واللامقروء/ غائب، بمعنى أنه يتحرك داخل النصين، ويتفاعل معهما بطريقة جدلية-حوارية عالية جداً بالخفاء.

ومما يزيد في تميز وتفرد رواية (آلام السيد

* كاتب وناقد من العراق.

معروف)، هو أنها نص مفتوح، يشكل معاني مفتوحة، وأحداثها دائرية، وباستطاعة القارىء أن يبتدئ من أية صفحة ولكن ليس في استطاعته الانتهاء، أبداً، لذا فما على الراوي إلا أن: يروي، يحكي، يسرد، ليجعلنا مطلين على تاريخ الإنسان: المنسي، المضطهد، الإنسان الذي يصنع الحياة الحقيقية والتاريخ الحقيقي بصمت، لذا جاءت شخصية السيد معروف، متناسقة، متألقة، مكتملة، ناضجة، فلقد اعتبرهما الروائي الكبير عبد الرحمن منيف: (من أكثر الشخصيات نضوجاً واكتمالاً في الرواية العربية)[٤].

وإنها شخصية إنسانية-تاريخية، مشبعّة بروح التاريخ، ومستوعبة لها، تموج بالحياة، والحيوية،ولكنها في الوقت ذاته،تقوم بالاحتجاج ضد وحشيته، في مسخ وطمس إنسانية الإنسان، فإن هناك (ملايين عديدة تشعر أنها خارج تاريخ البشر، وربما بلا تاريخ مكتوب، أو على الأقل لا تحس بالتاريخ ولا تعترف به-ص١١٣)، وتعمل على تعرية ذاتها بشكل مخيف، بلا مواربة، ولا تزوير، وهذا يعطيها الحق في أن تكون حالة عامة،أي أن تكون مرآة عاكسة لحياة ملايين البشر، الذين يولدون ويموتون في صمت، وبدون أن يثيروا أي همس، أو إشارة تدل إليهم: (لو كان التاريخ هو تاريخ البشر حقاً، لكان تاريخي-ص١٢٧)،هكذا يقول السيد معروف عن نفسه، عن وجوده، في نهاية الرواية، فلقد قام غائب بتشظية هذه الشخصية الروائية في عمق الذاتية، وفي عمق التاريخ، ولتكون متساوية فيهما، لأنها: حكت، وتحكي، وستحكي، عن المأساة الإنسانية : الذاتية-الجماعية، وعن الحلم الضائع، المهدور، المسروق.

والسبب في مجيء هذه الشخصية بهذه القوة، والرسوخ، لأن المؤلف كانت له (صلات عميقة بالحياة الشعبية في أكثر تشعباتها تنوعاً، أي بالحياة الواقعية لجميع الطبقات في المجتمع)٥، واستيعابه لوضعه، ووضع الناس، والعلاقات الاجتماعية-الاقتصادية التي يمارسونها، فهو يكتب (من الناس، لا من أجل الناس، إنه يكتب عن تجاربهم، من روحهم)[٦]، ويرسم خسّة وغباء وفساد الطبقة (الفوق) بسخرية موجعة، من خلال الرؤية الثاقبة للسيد معروف، ووجهة نظره، وعن طريق الشخص الثالث، الراوي الذي (حضوره محرر من الجسد)[٧]، كما قلنا، مع القارىء، أو مختفٍ عنه، ولكن القارىء يحس به بشدة، وهذا ما شاهدناه منذ السطر الأول في افتتاح الرواية، عندما يعّلمنا الراوي: بجملة إخبارية عن افتتان الشخصية الروائية بالغروب، إلى حد أنه يشترك معها في إعطاء التبريرات لهذا الافتتان (للغروب فتنة لدى السيد معروف لا تعادلها فتنة أخرى في الدنيا كلها. والغروب بعد كل شيء، صار رمز حياته، حياة السيد معروف الآيلة إلى الغروب، حياته الشاحبة المتراجعة المتقلصة، المتراكضة، كالغروب نفسه-ص٧-٨) فالمؤلف تاه بين رحلة الحلم في المنافي والمأساة في الوطن، وبين جواز سفره غير المجدد، وجنسيته المسقطة، فعندما حزم ذاته وارتحل، ضاع الحلم والوطن، وخاصة عندما اختار (منفاه في مدينة الحلم)[٨]، فرحلة غائب/كلكامش، وصلت إلى طرق مسدودة، وأصبح الحلم من اليوتوبيات، فالمؤلف ما هو إلا نسخة أصلية من منفي داخل الوطن وخارجه، لذا كان على غائب أن (يلبس الخيبة ويلتحق الماساة)[٩]، لحين رحيله، ولكنه بقي في منفاه عراقيا حتى النخاع، مسكونا بروح مدينته بغداد وواقع وطنه ومستقبله، وهذا لا يعطينا الحق في المطابقة بين المؤلف وشخصية السيد معروف، ولكن يبيح لنا المقارنة للقيام بإظهار (المأساة الباطنية)[١٠]، المستمرة بين أضلاع التاريخ - الاجتماعي، والمعاناة، والغربة، والمرض، عند السيد معروف، ولنعثر على الاختلاف في التفاصيل اليومية، والحياتية، والتطابق في رؤية التاريخ- الإنساني عندهما، ومن خلال ذلك نكتشف وجوهنا، والوجوه التي تشبه وجه السيد معروف، ووجه غائب بكل وضوح،وفي أحيان كثيرة تختلط علينا الأصوات: المؤلف-الرواي-السيد معروف، ونحسبها لواحد

منهم، بينما هي في الحقيقة متداخلة، لأنها تمتلك وجهة نظر واحدة مضادة لوجهة نظر المميز والمدير العام: (في مكاتبة رسمية تسمح لنفسك بأن تكتب تحويل تفكير تفكير من هذا الذي تريد تحويله؟ الدائرة؟ الدولة، المجتمع؟ هذا شيء يحاسب عليه القانون هذا-ص٤٦).

وكيلة النص للرواية كلها، إذا لم تقرأ، قراءة رمزية-تأويلية، فإننا سنظل نتصور أن السيد معروف، (الإنسان النكرة، المضطهد، المحروم، عاشق الغروب)[١١]، الحزين، الكئيب، المريض بالمعدة، الموظف في إحدى دوائر الحكومة، كاتب طابعة، وجملته المخيفة الخطيرة، (أنا مجرد آلة طابعة-ص٣٨)، جملة تجريدية، في الظاهر، وتفقد دلالتها إذا لم تفسر ضمن الرمزية-التأويلية، ومنظورها المستتر، وقراءتها الموازية للأخرى، لتوصلنا إلى رؤية داخلية مكثفة، لأن النصين، المقروء، واللامقروء، مصنوعان أساساً (من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض)[١٢]، وهذا التداخل بين النصين، يدفع القارىء إلى حيث لا يستطيع أن يفرق بينهما، وأن يعرف أيهما الحقيقي أو الضمني، لأن السيد معروف يمثل الآخر، والمؤلف من الآخر والقارىء كذلك، وهكذا (يبلغ إيقاع الرثاء مقامه الأخير، ويأخذ شكل الهجاء أو شكل الأدب الساخر في عمل روائي قصير وكثيف وبالغ في الرهافة والمأساوية هو: «آلام السيد معروف»[١٣]، وهذا ما نلمسه في كل الحوارات التي تجري بين المميز أو المدير العام مع السيد معروف، حوارات تبين مدي عمق التصادم والتضاد الفعال بينهم، وكلما يتطور هذا الصراع، كلما يعمل على فضح تفاهتهم، وأساليبهم البربرية في التعامل مع السيد معروف، بشكل أكثر صراحة وعلانية، في العمل علي قمعه، وتهميشه، ومن خلال هذا الصراع المحتدم، نكتشف أن محور الأشياء هو الإنسان، عند غائب (ولا سيما الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً-اخلاقياً)[١٤]،

ونرى ذلك بوضوح في الحوار التالي مع المميز:

وضحك السيد معروف ضحكة، باردة قطعها الأستاذ عبد الرحيم

بجملة غامضة:

- ولكن المهم القصد والغاية الفكرة التي تسيطر على الدماغ وتدمره.

- لم تسيطر أية فكرة على دماغي.

- سيطرت، سيطرت.

- أية فكرة؟

- كنت تريد تغير لغة المكاتبات الرسمية.

- أبدا والله. ولكني كنت أحب أن ألطفها. وهذا أيضا ثبت منه حتى... حتى الأخطاء النحوية لا يهمني أمرها الآن.

- الأخطاء النحوية لا يهمني أمرها الآن.

- أخطاء؟ هذه هي الفكرة المدمرة. كل الذين لا يعجبهم شيء، ويريدون رفضه أو تبديله قالوا إنه خطا، ليأتوا بفكرة من عندياتهم ص٤٣.

مشهد يصور المؤسسة البيروقراطية، ووحدانية فكرها، ووحشية أيديولوجيتها، عندما تعمل على رفض أو اضطهاد أي فكر آخر، وقمع أي تطوير أو تجديد، بل إلى حد اعتباره بأنه (فكرة مدمرة)، يجب تجميدها أو إلغاؤها نهائيا، حسب مفهومهم السوسيولوجي المبتذل، لأن التاريخ حسب منطقهم فوضي، وهو تاريخهم.

تاريخ القوة والنفوذ والمال والسلطة، وهذه العلاقة تخضع لجدلية مادية ولا تخضع للمنطق والرؤية الأنسانيين، ولتساعدنا في الوقت ذاته، على فهم المواقف الخفية وغير المعلنة في النص الروائي، وحتمية وجود التغيير في هذه المواقف الواعية، التي ترى معاناة وآلام الناس، حتى ولو كانت في دوائر مغلقة، لأنه كلما يزداد الصراع والتفاعل في النص، كلما يزداد وعي القارىء ورؤيته تجاه وضعه وتجاه العالم، مع ترجمة هذا التفاعل إلى فعل إنساني، يتسم بالغرابة الواقعية، الداخلة ضمن عملية فض بنية المجتمع العراقي، عبر

الكشف عن الاتجاهات: الاجتماعية-السياسية-الثقافية.

ولقد رسم غائب طعمة فرمان، الجانب الإنساني على نحو شاعري، ولكن بتجسيد رمزي مخيف، غارق بالتأويل، لأن (تأويل البني الرمزية يدفع إلى الغور عميقا على لا نهاية المعاني الرمزية)[١٥]، كما يقول باختين، وعلى ضوء ذلك يكون هدف القراءة هو الكشف عن الواقع الحقيقي الذي يكون خارج النص، من خلال تلاقي النصين المقروء واللامقروء، اللذين نعثر فيهما، على (العمق الإنساني مسونا بالآخر)[١٦]، وللتدليل على ذلك، نقوم بقراءة الصفحات من ١١٠ إلى ١١٤ من الرواية، مع عثورنا على ذروة الصراع واحتدامه، المتمثل في الحوار بين السيد معروف والمدير العام، وفي هذه الصفحات تتلخص كلية النص تقريبا مع معرفتنا برؤية السيد معروف والمدير العام، وفي هذه الصفحات تتلخص كلية النص تقريبا مع معرفتنا برؤية السيد معروف الواضحة والصريحة في موقفه من ذاته ومن العالم، المغايرة لرؤية المدير العام المزيفة تجاه الناس والاشياء، المبطنة بإلغاء الآخر، والمصادرة لفكره، واستلابه، وقمع رأيه، ولاستفاضة الحوار وطوله، سأقوم باستعارة الجمل المكثفة بالمعاني والمواقف والتي تفي بالقصد وتوضحه:

- وهي مذيلة بتاريخ حين كنت تعمل في لجنة النشر.

- لا تاريخ يا سيدي.

- كيف لا تاريخ؟

- هكذا ببساطة، لا أذكر تاريخا.

- هل أنت تنكر وجود التاريخ عليها، أم التاريخ بشكل عام؟

- الأثنين، يا سيدي.

- وضع المدير العام القلم على الأوراق مستنفزا، وقال:

- أنت مجرم إذا، غبي، وغير وطني.

- تؤمر سيدي.

- قلت لك لا تكرر كلمة سيدي.

- أرجو المعذرة: ما هو التاريخ؟

- أوه التاريخ، يا بهلول. هو تاريخ الناس. تاريخ البشر.

- لا أعتقد يا سيدي. أرجو أن تسمح لي بهذا النداء اللازم. من قبل كان يا مولاي، والآن يا سيدي. ساد سيادة، هكذا اقتضى التاريخ الذي تعتبره حضرتكم تاريخ البشر، واعتبره أنا تاريخ المميزين والمديرين العامين وملاك البيوت والمقاولين وأصحاب الأسواق العصرية، ومن شاكلهم ولكل لكلهم

- أسكت سفيه هذا تلقين دعاة السوء والمشاغبين ومقسمي الناس إلى طبقات، هذا تحريف بالقيم.

- هناك ملايين عديدة تشعر أنها خارج تاريخ البشر، أو ربما بلا تاريخ مكتوب، أو على الأقل، لا تحس بالتاريخ، ولا تعترف له.

- اسكت حيوان، حشرة.

- وهكذا نفيتني بهذين النعتين من تاريخكم، يا سيدي.

ومن الملاحظ أن غائب لم يوظف التراث في رواياته السابقة نهائيا، ولم يقترب منه ،أما في رواية آلام السيد معروف، فقد وظفه فيها توظيفا فنيا عاليا، باستخدام الرموز التراثية العربية: المتنبي-المعري-الجاحظ-الزمخشري، وغيرهم وجاء متناسقا، ومتجانسا، إلى حد أنه أصبح جزءا لا يتجزأ من النسيج السردي للرواية، مع اشتراكه في تشكيل جمالية النص اشتراكا فعالا، بالإضافة إلى إعطاء النص قوة وحيوية وزخماً في التعبير، مع العمل على تعزيزه وتماسكه، كل هذا انعكس على بنية الشخصية الروائية، وتم ذلك بكل مرونة وحرية في التشكيل السردي، واستخدام التراث كمفتاح لقراءة النص، لا ستيعابه، لتحليله، لتفكيكه وإعادة صياغته، وهذا يعتمد على المتلقي، فكلما كانت ثقافته واسعة أو نشطة، فإن خياله وتأويله، سيكونان متمكنين من الإحاطة بخفايا التراث في النص.

وتصل انسيابية استخدام التراث وعفويته، إلى حد أن يجعل القارىء يقرأ الحاضر والمستقبل بعين الماض التراثي، وفق منظور تاريخي-اجتماعي-سياسي، كما في الفقرة التالية، التي تبين مدى تداخل الموقفين وتوافقهما وتماثلهما تجاه وضعية إنسانية معينة، من خلال رؤية تهكمية ساخرة، بين الجاحظ-السيد معروف، والزيات-المدير العام:

والجاحظ طيب الله ثراه اتقي نتور الزيات برسالة موجعة مفجعة، في الجد والهزل، ينفي عنه التهم الباطلة، ويفرق بينه وبين صاحب نعمته. أنت طويل و أنا قصير. أنت أصلع و أنا أنزع. أنت صاحب براذين وأنا صاحب حمير. أنت شاعر وأنا راوية. أنت ملك وأنا تابع. أنت مميز وأنا كاتب طابعة. ص٦١.

ومن حق القاريء أن يتساءل: كيف نستطيع أن نقيم تجربة السيد معروف؟ بالإضافة إلى ما عرفته آنفا، فإنه كان يقوم بإعالة (أم عجوز، وأختين عانستين-ص٢٥)، وإنه يمثل أو يشكل: الذات-الآخر، وهو لا يمر في حالة موجود لكنه غير مفكر، أو مفكر لكنه غير موجود، بل هو يمر في حالة موجود وهو يفكر، (أنا موجود، إذن أنا أفكر)، لكن أين يكمن التقاطع؟ يكمن في أنه ليست لديه حرية التعبير أو الحق في طرح وجهات نظره، مفارقة حادة، إنه النموذج الملغي السائد في المجتمع، مهمش ومعزول، فقط المطلوب منه تنفيذ ما يؤمر به، والخضوع للآخر-السلطة (مؤسسات-شركات-أرباب العمل- دوائر أمنية الخ)، فهذه (التجربة تتجاوز الواقع من أجل أن تحسن الغوص في داخله، وتحسن استقصاء ما يضمره)[١٧]، وكشف أسرار الذات، والواقع، والمتخيل. وهنا يبرز دور النص اللامقروء-الخفي في دعم وإيضاح المقروء-الظاهر، وفي منح القارئ الرؤية الشاملة، العميقة، ومعرفة الكثير عن قصدية النص، عبر القراءة الرمزية-التأويلية، والعثور على (أن عيش اللامعقول بمعقولية جامدة وباردة، تثير الدهشة ليس من غرائبية اللامعقول بل واقعية، بل تثير الذهول من درجة واقعيته التفصيلية)[١٨]، وينسحب هذا أيضا، عندما يتناول غائب تفاعل الذهنية الدينية في بنية المجتمع، ومدى رسوخها وتأثيرها فيه، واعتبارها من العوامل التي تحكم تطور وتغير الوعي السوسيولوجي، وفي تكوين رؤية تجاه الأشياء، يقوم بتناولها ضمن رؤية مدروسة ومحسوبة بدقة، مع تجانس في كلية السرد:

لا، لست متزوجا. قسمة ونصيب، لا تدخل نفسك في أمور لا تعرفها، يا سيد معروف. سر على ما كنت تسير عليه دائما، لا تعرف، ما لا تعرفه ولا تتدخل فيما لا يجوز التدخل فيه. نعم. قسمة ونصيب. أم عجوز، وأختان عانستان. لا. قسمة ونصيب. ص٢٥.

هذا التحليل القدري للظواهر السوسيولوجية، والأخلاقية، يدفع بهذه الشخصية-النموذج، إلى ناصية التاريخ وناصية المجتمع، (فتحس ذاتها منعدمة بالاغتراب، وتستلمح به عجزها وحقيقة وجود لا إنساني-ماركس)[١٩]، ولكن هذا لا ينفي من كون السيد معروف-النموذج، يمتلك وعيا بوضعه الاجتماعي ومعرفته العميقة بحاضره، لأن هذه (تعمل تغيرا بنيويا، موضوعيا في موضوعها)[٢٠]، وإن قوته الدلالية تتجاوز النص.ويشمل هذا أيضا، موقفه المتشدد إزاء المشاركة في الفعاليات التي يفرضها المدير العام على الموظفين، وبقائه للأخير رافضا على عدم المشاركة، في أية فعالية، ومقاطعا لها، لإحساسه بزيفها وتفاهتها.

وللسيد معروف صوته الداخلي، الصوت الثاني (ينطق بلسان غير لساني-ص٦٧)، وما لم نفهم ذلك يتعذر علينا فهم هذه الشخصية-النموذج، فالصوت الثاني: هو الحوار الداخلي الموجه إلى الذات، وكأنه موجه إلى إنسان آخر، يعنفه (اسكت، يا سيد معروف. ص٢٧)، ويوبخه (لا تدخل نفسك في أمور لا تعرفها، يا سيد معروف-ص٢٥)، ويستفزه (هل أنت كائن، يا سيد معروف؟ ومن أين جاءتك هذه الكينونة؟ ص٩٧)، والصوت الأول يتقاطع مع الصوت الثاني في الرؤية والطرح، فالأول مستسلم، خانع، هامشي، بينما الثاني متمرد، متحفز، ويتسم باستقلاليته وعدم اندماجه،

وهذا ما يطلق عليه بأختين (المزدوج) في هكذا شخصية روائية، وأن العلاقة الجدلية-الحوارية المتبادلة بينهما، تزداد وتتبلور، كلما ازداد احتدام الصراع بينهما، ولتشكل البنية الحقيقية للرواية.

وعند تناولنا النص، لا يمكننا أن نغفل جانبا جوهريا فيه، ألا وهو توظيف غائب للشخصيات التراثية، والأقوال المأثورة، والأمثال، والأشعار، التي جعلت الخطاب الروائي الأصلي، يستمد منها غايته ووسائله التي يعبر عنها، وفي أغلب الأحيان يوظفها بتصرف مميز إلى حد يتم فيها تغير المعني، في محاكاة ساخرة حزينة، ولتحقيق الوحدة الدلالية الشاملة في النص، بالإضافة إلى العمل على إثراء النص وتماسكه، وتكثيف المعني وتجسيدها، مع الكشف عن رؤية النص للعالم، من خلال عملية التناص، التي تتم فيها التحولات داخل الخطاب الروائي، وإن (التناص ينتسب إلى الخطاب)[٢١]، وهذا يقودنا إلى قراءة النص، باعتباره نصا واحدا لا يتجزأ، وخلاف ذلك يعني (تشتت هويته، وتبديد انظمته الدلالية والخيالية والإيحائية، بحيث تصير مرتبطة بغيرها من أنظمته في النصوص الغائبة التي اعتمد عليها الأديب صاحب النص المدروس)[٢٢].

إن جوهر السيد معروف الإنساني، يكمن في وعيه العميق بذاته وبالعالم، وحدة وعيه الطبقي (وذوو الميزانيات الضعيفة هل سيحشرون؟ أما كفاهم حشرا في البيوت الضيقة والباصات المكتظة، والدوائر الخانقة بفعالياتها ومميزيها ومديريها العامين- ص١٢٠)، ومن خلال التصدع الذي يحصل فيه- الألم، المعاناة، السخرية، التهميش، الإهمال-يقوم غائب بإعادة خلق السيد معروف، أو بالأصح كلما اشتد عليه الضغط، كلما خرج أقوى، ففي خضم الألم يفخر نفسه مزيحا القناع عن الوهم، وإدامة كينونته الاجتماعية-التاريخية، مع تحديد العلاقة التي تربطه بالعالم، التي بدورها تكشف لنا، العلاقة بين النص الروائي والعالم، ويأخذ التحول مداه في نهاية الرواية، والذي يعتبر من أرقي أشكال التعبيرية في الرواية، عندما يعلن السيد معروف أنه مستعد لمواجهة المدير العام/السلطة، ولن يتراجع عن ذلك، فكفي خضوعا وخنوعا، لأنه (لو كان التاريخ هو تاريخ البشر حقا لكان تاريخي).

ولا بد من التوقف أمام بنية العنوان (الام السيد معروف) وبنية الإهداء (إلى الشهداء الأحياء ممن لهم شبه بالسيد معروف)، فهذه الجمل الإشارية والمرجعية، تخلق رد فعل فوري إيحائي من قبل المتلقي عند استقبالها، منطلقة من انفعالية شعورية، اعتمادا على الإحالة إلى الواقع، ولأن هذه الإيحائية التوصيلية تجعل المتلقي يشكل صورا ذهنية وحسية تلقائية ذات دلالات قيميه، قبل الدخول إلى عالم المتن الروائي، فإنها ستعمل على إضاءة النص بكامله، أو ستجعله يخضع لبنية سلطتها، ولتكون علامة تحفيزية، لأن المؤلف في هذه الجمل حصر قصدية كلية السرد فيها، وإن هذه الجمل ملحقة بغائب/النص اللامقروء، وبالسيد معروف/النص المقروء، وبهما تتشكل بنية النص الروائي.■

الهوامش

١- ال.ال. جيمز، النص وما وراء النص ت: د. محمد درويش، مجلة الأقلام، العدد الرابع /تموز- اب ٢٠٠١.

٢- م.ن

٣- د. شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص١٩٥، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٤.

٤- عبد الرحمن منيف، لوعة الغياب، ص١٣٨، المؤسسة العربية للدراسات العربية، ط٢، بيروت٢٠٠٠ والمركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع الدار البيضاء، المغرب، وانظر كذلك: مجلة الهدف، العدد١١٣٤ في ١٩٩٣/١/٣١.

٥- جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ت :د. صالح جواد الكاظم، ص٤٣٢-٤٣٣، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢, ١٩٨٦.

٦- م.ن، ص٤١٧.

٧- مايكل. هـ. ليفنس، أصول أدب الحداثة، ت: يوسف عبد المسيح ثروة، مراجعة د.فائز جعفر، ص٢١، دار الشؤون الثقافية، بغداد١٩٩٢.

٨- د. فيصل دراج، غائب طعمة فرمان في ذكراه الثالثة (ملف)، مجلة الهدف، العدد١١٣٤ في ١٩٩٣/١/٣١.

٩- م.ن

١٠- نيقولا برديائف، رؤية دوستويفسكي للعالم، ت: د. فؤاد كامل، ص١٩، دار الشؤون الثقافية، بغداد١٩٨٦.

١١- لوعة الغياب، ص١٣٧.

١٢- رولان بارت، نقد وحقيقة، ت:د.منذر عياشي، ص٢٤، مركز الإنماء الحضاري، دمشق.

١٣- د. فيصل دراج، الرواية والمجتمع المدني، مجلة الهدف، العدد ١١٢٣ في ١٩٩٢/١٠/١.

١٤- الرواية التاريخية، ص١٨٤.

١٥- تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين، ت: فخري صالح، ص٣٨، دار الشؤون الثقافية، بغداد١٩٩٢.

١٦- م.ن، ص٥٠.

١٧ -أدونيس، الصوفية والسريالية، ص١٨٥، دار الساقي، ط٢، بيروت١٩٩٥.

١٨- د. عبد الرزاق عيد، سلمان رشدي في المنظور العربي (ذهنية التحريم، صادق جلال العظم)، ص٣٧٢، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ط٢، دمشق١٩٩٤.

١٩- جورج لوكاش، التاريخ والوعي الطبقي، ت: جورج طرابيشي، ص١٣٣، دار الأندلس، ط٢، بيروت١٩٨٢.

٢٠- م. ن، ص١٤٩.

٢١- المبدأ الحواري، ص٨٢.

٢٢- محمد اديوان، مشكلة التناص، مجلة الأقلام، العدد ٤-٥-٦، نيسان-مارس-حزيران/١٩٩٥.



شعرية التشخيص

في المشروع السيرذاتي لمحمد شكري

محمد الداهي *

تمهيد:

يعنى بالشعرية تحديد قوانين وسمات فئة من النصوص. واتسع مجالها لتستوعب أبحاثا تسعى إلى ضبط كيفية تتشخص قضية محددة في أعمال كاتب أو في أعمال كتاب تجمعهم قواسم مشتركة. ومن بين القضايا التي استأثرت باهتمام الباحثين في هذا المجال، نذكر أساسا : شعرية المجهول، وشعرية البوح، وشعرية التلفظ، وشعرية اليومي أو المبتذل، وشعرية الموت، وشعرية التشخيص.

حيل التشخيص إلى العلاقة الملتبسة بين الواقع الملموس وبين ما يؤول إليه الأمر من أدلة وصور تعجز عن تحديد الموصوف على حاله، «والتغلغل إلى أعماق ما لا يوصف، أو تشخيص «المرعب» الذي لا تطاوله الكلمات»[1]. وتولدت عن هذا الالتباس مفاهيم (على نحو التشخيص، والتشخيص المضاد، والتشخيص الذاتي..) تبرز ألاعيب الكتابة في تمويه الواقع وتزييف حقائقه، وتتعامل مع النص الإبداعي ليس بوصفه «انعكاسا» للواقع أو «ترجمة» أمينة لحياة صاحبه، وإنما بكونه تشخيصا مغايرا لعناصر الكون، وتعبيرا عما تستضمره الذات من أحلام أو تطلعات محبطة، وحقائق ملتبسة وغامضة.

نوظف مفهوم التشخيص لبيان ملاءمته في تجديد الشكل، وفي تبني استراتيجية المعيش أو التمرد عليها، وفي استجلاء الموقف من الإيديولوجية السيرذاتية.

---

* ناقد وأكاديمي من المغرب.

● اللوحة للفنان / الأمين ساسي / تونس.

١- **تجديد شكل الكتابة عن الذات:**

أصدر محمد شكري ثلاثة أعمال سيرذاتية تتضافر فيما بينها لرصد تجربة الذات في مواجهة صروف الدهر وتقلبات الحياة، ، وإبراز المجهودات التي بذلتها لاستكشاف مجاهل الكينونة، وإعطاء معنى للوجود، والتخلص من براثن الجهل والفقر المدقع، ومواكبة إحساساتها ومواقفها واستيهاماتها في فترات متعاقبة من زهرة العمر.

وقد تبين من خلال الاحتمالات الحكائية للخبز الحافي وتصريحات محمد شكري (٢) بأنه يمثل الجزء الأول من مشروع سيرذاتي متواصل . ومع ذلك لم يعلن عنه بوصفه ميثاقا للقراءة إلا بعد أن أصدر العمل الأخير، إذ أثبت في غرة غلافه بأنه يمثل الجزء الثالث من سيرته الذاتية الروائية. وهكذا يعتبر امتدادا للعملين السابقين عليه. وإن ظهرت هذه الأجزاء في فترات متفاوتة (١٩٨٢-١٩٩٢-٢٠٠٠)، فهي تؤرخ لذات واحدة رغم تباين المغامرات والمواقف، وتنكب على الموضوعات المقدسة لدى محمد شكري (الجنس، الخمر، كراهية الأب، زيارة المقابر). واللافت للنظر أن هذا التفاوت الزمني انعكس على وتيرة المشروع السيرذاتي وأدائه، وأثر في شكله وطريقة استثمار المادة الحكائية وعرضها.

وهكذا اتخذ الجزء الأول صبغة قصة ترصد هجرة أسرة شكري من الريف إلى طنجة هروبا من المجاعة وبحثا عن «الخبز الكثير». لم تجد ما كانت تحلم به، فخاب ظنها. وهذا ما حفز الطفل محمد على اقتحام عالم الكبار لاهثا وراء «الطمأنينة المفتقدة» ومتوسلا بحيل الأمان والنجاة والبقاء. امتهن حرفا وضيعة (نادل، خادم، بائع الجرائد، بائع الخضر، ماسح الأحذية، حمال، مهرب.) في مختلف المدن التي قضى بها قسطا من حياته (طنجة، تطوان، وهران) إشفاقا على والدته التي كانت تبيع الخضر لسد رمق العيش، وخوفا من الأب القاسي والفظ الذي يجبره على العمل للاستفادة من أجرته في إشباع نزواته الشخصية. إن ترعرع الطفل في لجة الحياة وصخبها مكنه من اكتشاف التناقضات الاجتماعية، ومن فرض وجوده في مجتمع مهمش يحكمه منطق القوة والغلبة، ومن إيقاظ شهواته المغفية للتلصص على مفاتن الجسد الأنثوي وتضاريسه وممارسة الجنس. كان للرسالة الوصية التي كتبها له حسن الزيلاشي أثر كبير على حياة شكري، إذ ستسعفه على التسجيل بمدرسة المعتمد بن عباد في العرائش رغم كبر سنه (كان -حينئذ-يبلغ من العمر عشرين سنة)، وتحفزه على تعلم الكتابة والقراءة الذين يمثلان بالنسبة له هوسا لا مثيل له، وتورطه في شرك المؤسسة الاجتماعية.

أما الجزء الثاني فهو جماع من المحكيات المتشذرة التي تعرض العينات السير ذاتية (autobiographèmes) بتقتير وتكثيف، وبسخرية وإيحاء أحيانا، وتقيم قطيعة بين حياة الصعلكة والتشرد والقذارة وبين حياة التحصيل والتعليم والأناقة، وبين هامش المؤسسة الاجتماعية وطقوسها وقوانينها المتواضع عليها. تضيء كل شذرة جوانب معينة داخل المحكي-الإطار، وترصد التحولات التي طرأت على حياة شكري لتحقيق طموحاته وانتزاع الاعتراف به كعنصر فاعل في المجتمع، وتكشف عن مجاهيل الذات وهواجسها وأسئلتها المقلقة . وبما أن محمد شكري ركز على مساره التعليمي والعاطفي، فقد أعطى نظرة عن الجو التربوي والثقافي الذي كان سائدا في المؤسسات التعليمية، وأبرز طبيعة الكتب التي كانت تستهويه، وكشف عن استيهاماته ونزواته التي تبين علاقته الملتبسة بالمرأة.

ويتكون الجزء الثالث من بورتريهات لشخوص اقتسم معها الكاتب تجارب حياته بطنجة (فاطي الساقية بحانة غرناطة، عبد الهادي الذي عاد مبتور اليدين من الحرب الهند-الصينية ، بابا دادي صاحب مطعم وحانة بطنجة، ماجدولينا المنيعة التي تحتفظ بمجدها في ممارسة الجنس مع الأجانب، والتي لم تستسلم لنزوات السارد إلا بعد أن بدأ جسدها يترهل

نتيجة كبر سنها(٣)، حمادي القمار الذي يقامر لإرضاء غروره ولذته في الربح، فريد الذي يأتي مرة كل شهر إلى حانة نيجريسكو لصرف جزء من حوالته على من يؤنسه في وحدته ويصغي إلى أحاديثه الرتيبة، منصف المتخصص في نقل ونشر أخيار الموتى، فيرونيك التي قضى معها السارد أياما جميلة ثم قرر -كعادته مع النساء- إيقاف مغامرته معها (٤).

ويخصص محمد شكري الفصل الأخير من سيرته الذاتية لاستكشاف ملامح وجهه الذي يجسد «أحلامه السحرية»، ولمحاورته في مختلف تقلباته وانفعالاته عبر الفصول والأزمنة، وللكشف عن أسرار «الصنعة الإبداعية». وفي هذا العمل يبرز حذق محمد شكري في إضفاء طابع التخييل على تجربته الشخصية، وترك أحلامه تصنع عالمها دون قيد أو مراقبة، والمواءمة بين الذاتي والموضوعي، وبين الحلم واليقظة، وإثارة أسئلة نقدية عن «الكتابة عن الذات» وحول المفهوم التقليدي للسيرة الذاتية. «سيبقى مني رمزي وليس حياتي»، «الصراحة المطلقة إعدام لكل احتمال للتوافق»، «عندما أعترف بصريح ما أعرفه عن الأشخاص وصريحة ما أعرفه عن الأشياء أكون قد خلقت عدوا لا أعرف متى يثأر مني ولو في الوهم»، «الصراحة ليست دائما أم الحقيقة. ما يشدني إلى واقع ما هي الفكرة المبهجة التي أكونها عنه والغواية التي يستطيع أن يواجهني بها» ص١٥٣.

٢-إستراتيجية المعيش ونقيضها:

يحتفي الجزء الأول والثاني بـ «المعيش». ومما جعل دائرة القراء تتسع هو اعتقادهم بأنهما يمثلان «نسختين مطابقتين لما عاشه الكاتب»، و«يقدمان انطباعا عن الحياة»(٥)، وبأن «علاقة النص بما يصدع به هي علاقة المشابهة، وليست علاقة الإنتاج»(٦). وتنبني «استراتيجية المعيش» في الجزأين معا على ما يلي:

ا- «لا يكتب محمد شكري بقوة عن تجربة حقيقية، وإنما يكتب بالقوة التي تمنحه له التجربة الحقيقية» (٧). وهي تجربة مثيرة وغنية وفريدة وقاسية عرف صاحبها كيف يشخصها بـ «البراءة الأدبية»، وكيف يخرج من مختلف أطوارها منتصرا ومتحديا ومتشبثا بحب الحياة. إن سيرة شكري لا تقدم عبرة أو قدوة للتسنن بها، وإنما تعرض تجربة استثنائية تغري قراء من شرائح مختلفة لقراءتها من أجل الاستمتاع بمغامرات السارد وهو يكد لإثبات ذاتــه «وسط قوانين يحكمها منطق القوة واللذة وبريق المال» (٨).

ب-يضطر محمد شكري في بعض الصفحات إلى وضع هوامش لشرح بعض المفردات، واستدراك بعض الأحداث، والتعليق على واقعة معينة، والتعريف بشخصية أو مكان ما. وأحيانا يفتح أقواسا لشرح مفردة قد يجد القارئ العادي صعوبة في فهمها. ويتوخى من هذا الصنيع تذليل المعجم القاعدي لتوسيع دائرة القراء، وضمان تداول مشروعه السيرذاتي ومقروئيته.

ج-يحكي محمد شكري سيرته الذاتية بلغة بسيطة مستمدة من الصياغة الشفهية، ومن رواسم و قوالب الكلام اليومي. «ولا يعنى بالكلام اليومي ما هو «مشترك» و«فظ»، بل هو استعمال خاص لأنظمة الشفرات الثقافية على مستوى سيرورة التواصل. فالنص الذي يحتفي بالكلام اليومي ينزع -بواسطة الوسائل الخطابية المشغلة-إلى التحدث كالجمهور، والاستجابة إلى حاجاته المستضمرة، وملاءمة أفق انتظاره على الوجه الأحسن»(٩). يستمد الكلام اليومي حركيته داخل الجزأين من تفتيت اللغة الواحدة والآمرة، وتجميع الرطانات المهنية والأساليب التعبيرية في نسق أدبي منسجم، وهتك حجاب المحظورات والمحرمات، وإضفاء الشرعية على ملفوظات الفئات المهمشة (المومسات، الحمالون، مهربو المخدرات، العاطلون، بائعو الخضر) وتوظيفها في سياقات جديدة مع الحفاظ على أصالتها الأسلوبية وعيناتها الإيديولوجية.

تخلى محمد شكري في العمل الأخير عن «إستراتيجية المعيش» ليتبنى «إستراتيجية التشخيص المضاد» l'anti-représentation . وهكذا لم يتعامل مع

السيرة الذاتية بوصفها «تشخيصا للواقع» أو «منافسة للحالة المدنية» أو «وساطة بين القارئ والحياة الحقيقية»[١٠]، وإنما بكونها «أدبا للإنتاج» noitcudorp al ed eruteréttil، و«بناء وإبداعا للنصي» [١١] noitaér ud textuel يمكن أن نجمل تجليات التشخيص المضاد فيما يلي:

أ- يتخذ محمد شكري في مقاطع حكائية مسافة إزاء ذاته لمعاينتها وتفحصها من خلال وجوه تعرف عليها بحانات طنجة . ويتعامل معها كمرايا[١٢] لحرف استيهاماته وأحلامه وإحساساته ومواقفه. ونظرا لتداخل الواقعي بالتخييلي، وتشابك الذاتي بالموضوعي فإن هذه الوجوه تبدو كما لو كانت شبيهة بشخوص الأحلام التي «تملك مفاتيح حياتنا السرية»[١٣].

ب- يبدو في العمل الأخير نضج شكري في التشخيص الأدبي للواقع، وللمة خيوط الصنعة الحكائية التي تتشخص بعض معالمها في الاقتصاد في اللغة والحكاية والمراهنة على دور المتلقي في ملء البياضات والفرجات، وفي إضفاء التخييل على الوقائع المعيشة إلى حد الالتباس ، وفي وضع الكتابة نفسها موضع تساؤل وتأمل وبناء عوض التضحية بها في محاولة إعادة إنتاج الواقع. ورغم تحقق طفرات في حياة شكري، فإنه يظل على ما هو عليه، محافظا على «معدن شخصيته». وهذه سمة جوهرية تميز نموذجا من الأعمال التخييلية التي تجهل الصيرورة وتطور الإنسان(وضمنها طبعا الرواية الشطارية).

ج- يخلف الجزء الثالث أثر الإبهام effte tiugibma'dé في القارئ. ومرد ذلك إلى «الشك الذي يساوره في تحديد موقع السارد بالنظر إلى ما يحكيه»[١٤]. ويتجلى ذلك الأثر على المستوى التلفظي والمستوى الحكائي.

فعلى المستوى التلفظي، نجم عن مزاوجة الكاتب بين الكتابة عن الذات والكتابة عن الآخرين فقدان ضمير المتكلم لسلطته وهيمنته، وانحسار دائرته داخل الحكي.

وعلى المستوى الحكائي يتداخل التخييلي والحقيقي، والحلم واليقظة، ويمتزج الحكي الاستعادي بتأويلية اليومي ومشاغله وبإرهاصات المستقبل.

٣-تزييف الواقع :

يعتبر محمد شكري من دعاة الإيديولوجية السيرذاتية، تتبناها فئة من الكتاب رغم تباين تصوراتهم حول طبيعة العلاقة التي تربط المتكلم بخطابه. وإن اختلف الكتاب في التعامل مع الإيديولوجية السيرذاتية، فهم يتفقون على عدم اعتبار «محكي الحياة» نسخة مكرورة من الواقع. ويمكن أن نستشف موقف محمد شكري من الإيديولوجية السيرذاتية انطلاقا من النص الموازي والنص الواصف.

١-على مستوى النص الموازي: جنس محمد شكري كل جزء من الأجزاء الثلاثة بالتعيين الجنسي الذي يراه ملائما. جنس الجزء الأول والجزء الثالث ضمن السيرة الذاتية الروائية، وأدرج الجزء الثالث ضمن خانة الرواية. إن الميثاق السيرذاتي ليس وصفة جاهزة يتلقاها القارئ بسلبية وسذاجة، بل يشغل معارفه ومؤهلاته الذهنية لقبول ما يراه مناسبا ويرفض ما يجانب الحقيقة. ويمكن أن نقدم التبريرات الآتية للتعيينات الجنسية المثبتة في أغلفة الأجزاء الثلاثة:

أ-يحترس محمد شكري من تصدير أعماله بالسيرة الذاتية فحسب خشية أن يكون لها مفعول سلبي لدى المتلقين المفترضين. فهي تقترن في مخيلة شريحة واسعة من الناس بالجنس الديمقراطي البسيط الذي لا يكترث بالتخييل وبألاعيب الكتابة.

ب-يتعذر على الذاكرة استرجاع ما وقع بحذافيره وعلى حاله. فهي تنسى أحداثا وتقصي أخرى[١٥]، وتنظر إلى الأشياء الماضية بمنظور جديد، وتلونها بتلوينات دلالية وانفعالية تلائم تجدد الظروف وتغيرها. وهذا ما يجعل السيرة الذاتية مجافية

للحقيقة. وفي هذا الصدد كان جوته محقا – كما قال موروا– حين سمى سيرته «لشعر والحقيقة» إشارة منه إلى أن حياة كل فرد إنما هي مزيج من الحقيقة والخيال»(١٦). وهذا ما أكدته سيمون دي بوفوار في نهاية كتابها مذكرات فتاة رصينة بقولها: «هذه الحكاية الرائعة حكاية حياتي الماضية، كلما أمعنت في روايتها لنفسي ازدادت زيفا»(١٧). ومن ثمة يتبين أن تركيز محمد شكري على الجانب الروائي إنما قصد به إبراز وهم الحقيقة والصدق وزيفهما في الكتابة السيرالذاتية.

ج–قد ينبني التمييز بين السيرة الذاتية والرواية على أساس معايير ملتبسة، على نحو التخييل واللاتخييل، الحقيقة والكذب، الذاتي والموضوعي، الشهادة التاريخية والشهادة الإنسانية، العميق و السطحي، والمتعدد والمبسط. إذا كانت السيرة الذاتية تتضمن أحداثا خيالية، فان الرواية– بدورها– تتوفر على عيينات سيرذاتية. وهناك من يرى أن الرواية لها القدرة على تشخيص الحقيقة أكثر من السيرة الذاتية، وذلك بحكم أنها متحررة من سلطان الرقابة، وغير محترسة من إيذاء أشخاص من لحم ودم. وهكذا يعتبر فرنسوا مورياك «أن التخييل هو وحده الذي لا يكذب، إنه يشق بابا سريا في حياة إنسان ما، تلج منه روحه المجهولة في منأى عن المراقبة»(١٨)، ويسير أندريه جيد في المنحى نفسه بقوله «حان الوقت لأصدع أخيرا بالحقيقة لكن ذلك لا يمكن إلا في عمل تخييلي»(١٩).

٢–على مستوى النص الواصف: تتخلل المشروع السيرذاتي نصوص نقدية واصفة تجلي موقف شكري مما يكتبه، وتبين وعيه بدور الكتابة في تشخيص المادة الحكائية.

ا– أشار في الصفحة ١١٨ من الجزء الثاني أنه يكتب فصولا من سيرته الذاتية عام التسعين. ولما شاهد المستشرق الياباني نوتاهارا (إبان إعداده ترجمة الخبز الحافي) الصهريج، علق عليه بأنه لم يظهر جميلا على النحو الذي وصفه به محمد شكري في الجزء الأول من مشروعه السيرذاتي. ورد عليه شكري بقوله: «هذه هي مهمة الفن: أن نجمل الحياة حتى في أقبح صورها. إن هذا الصهريج انطبع في ذهن طفولتي جميلا فلا بد لي من أن أستعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من الوحل. ثم أنني كنت بعيدا عنه «منيا» (الصفحة نفسها).

ب– يحاول محمد شكري إزاحة الغيوم عن الطفولة المستعادة لعله يدرك بعضا من أسرارها وذكرياتها الهاربة، ويعترف بصعوبة استرجاع مواصفات القرية التي ترعرع في كنفها وسحنات الشخصيات التي تعرف عليها بعد أن استحال كل شيء إلى أشباح، بما في ذلك صورته.س وإذا كنت اليوم أعتز بأن أكون شاهدا على طفولتي وطفولة أمثالي فلأنني أحاول، في معظم كتاباتي، أن أستجلي الملبد فيها؛ إذ كل حياة إنسان لها غيومها، بعضها ينقشع وبعضها يبقى في السديم. كذلك هي كل طفولة. إن قرية طفولتي لم يعد لها وجود حتى في ذاكرتي: شاشة مشوشة، تتشبح عليها صورتي وصور الآخرين والأشكال التي لا شكل لها... لا يمكن معرفة كل شيء عما يمكن أن تؤثر به طفولة الكاتب على كتاباته! فهو يكتب طفولته من خلال رجولته ونضجه. إنه يحوم حولها؛ لأن كل طفولة هي رهينة برجولتها. و«الطفل لا يفهمه إلا الطفل»(٢٠).

نكتفي بهذين المقطعين الحكائيين اللذين يبينان أن محمد شكري–وإن استغنى عن ذكر الرواية– فقد ظل وفيا لتصوره المضمن في النصوص الموازية. إن الروائي مضمن في كتابته بدعوى أن الصدق في السيرة الذاتية قضية زائفة و«محاولة لا أمراً محققا»(٢١). ومن الحوائل التي تحول دون تحقق الصدق في السيرة الذاتية يذكر محمد شكري أساسا مسألتين:

ا–ينجم عن النسيان الطبيعي استحضار أحداث على حالها، أو تذكر ما عشناه في الطفولة أو وصف

سحنات شخوص تلاشت وبهتت مع مر الزمن. ليس قصد الكاتب التدليل على ما عاشه فعلا كما لو كان يكتب محضرا أو وثيقة. يعرف محدودية الذاكرة في استحضار تجارب الحياة وملء ثقوبها وبياضاتها، ويعي بأنه مهما طاوعته اللغة فليس بمقدورها نسخ الواقع. فما توخاه محمد شكري من وصف الصهريج هو إضفاء مسحة من الجمال عليه، واسترجاع الانطباع الجميل الذي خلفه في نفسه لما كان طفلا. ونظرا للمسافة الزمنية التي تفصله عنه، فقد نسي كثيرا من مواصفاته أو ربما مزجها ولقحها بمواصفات أشياء أخرى. وفي عملية الهدم والبناء، يندرج الصهريج في علاقات وسياقات جديدة، مما يكسبه كينونة خاصة وحركية مغايرة داخل حياة الحكاية. وهو ما يضفي التخييل على «محكي الحياة».

ب–لا نذكر من عهود الطفولة إلا النزر القليل. فلا يمكن أن يتحدث عن الطفل فينا إلا الطفل الذي كناه. أما من تعمقت الهوة بينه وبين طفولته، فسيجد نفسه أمام فرجات يصعب عليه ملؤها إن هو لم يستعن بوالديه أو شهود عيان أو بوثائق. ومع ذلك فإن من يستحضرها سيتصرف فيها خدمة لمآربه ، سيغيب حقائق ويزيف أخرى حسب ما تمليه عليه مصلحته. وهكذا ينبغي لكل كاتب للسيرة الذاتية «أن يعترف إن عاجلا أو آجلا بعجزه عن التعبير عن الحقيقة»(٢٢).

وبما أنها مزيفة ونسبية، فهي تبرر تداخل الروائي والسيرذاتي، وتؤكد – حسب تعبير فليب فابرو uaerepaV– بأن السيرة الذاتية تطفح بالاستيهامات، وليست ملزمة قطعا بنقل الأحداث بدقة أو بقول الحقيقة المطلقة. وهذا ما يميزها عن المذكرات والاعترافات. «تترك السيرة الذاتية مجالا واسعا للاستيهام. ومن يكتبها ليس ملزما قطعا بأن يكون دقيقا في نقل الأحداث كما هو الشأن في المذكرات، أو بأن يقول الحقيقة المطلقة على نحو الاعترافات»(٢٣).

مما تقدم نخلص إلى ما يلي:

١–تبنى محمد شكري إستراتيجية المعيش لإبراز استثنائية الأحداث التي عاشها والمغامرات التي اضطلع بها، ثم تمرد عليها بتجريب كتابة ملتبسة تضفي التخييل على تجاربه الشخصية، ويمتحن فيها قدراته على نحت لغة يتوسل بها اكتشاف مجاهيل ذاته وتقويض الميثاق السيرذاتي (الصدق، الأمانة، المطابقة، الإحالة..).

٢– يعد محمد شكري من أنصار الإيديولوجية السيرذاتية الذين ينسِّبون الحقيقة، ويعترفون بعجز اللغة عن تشخيص الواقع، ويراهنون على دور الذاكرة والكتابة في تحوير الواقع وصوغ أسئلة جديدة لإعادة النظر في العلاقة بالماضي والتاريخ والمجتمع و الإنسان.■

هوامش

١ - محمد برادة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٣.

٢ - يقول محمد شكري: «لقد كتبت الجزء الأول من سيرتي الذاتية في زمن مبكر لبعض الأسباب:
– لم أكتبها بالمفهوم التقليدي المتسلسل تاريخيا الذي غالبا ما تكون له علاقة بالنتاج الأدبي الذاتي والموضوعي.
– أعتبرها سيرة ذاتية روائية..س ، محمد شكري، «مفهومي للسيرة الذاتية الشطارية»،الآداب، عدد خاص عن الرواية العربية الجديدة، ١٩٨٠، العدد ٢-٣-ص١١١.
ويثبت الملاحظة نفسها في الخبز الحافي : «مثل هذه الصفحات عن سيرتي الذاتية، كتبتها منذ عشر سنوات ونشرت ترجمتها بالإنجليزية والفرنسية والاسبانية قبل أن تعرف طريقها إلى القراء في شكلها الأصلي العربي» ص٤، ثم في «زمن الأخطاء» «ما زلت أمارس هذه العادة حتى اليوم. بعض كتاباتي- منها الجزء الأول من سيرتي الذاتية: الخبز الحافي- وهذه التي أكتبها اليوم، كتبت فصولا منها في المقابر اليهودية، والنصرانية، والإسلامية» ص٤٢.

٣ - لم يلح السارد على ممارسة الجنس معها إلا شوقا إلى ذلك اليوم الذي رفضته فيه . زأما الآن فلا أطمح إلا إلى دفء حنيني يذكرني بذلك اليوم الذي كنت فيه وحيدا أو أردت الليلة أن أعانق جسدا بحب أو مجرد دفء ولمسات وهمسات و وجود جسد لصق جسد حتى أشعر بوجودي» وجوه ،ص ٧٣.

٤- «فيرونك، عودي إلى أمك ودراستك. عودي إلى نفسك أو إلى ما شئت بعيدا عني ولم نعد نتراءى أو نتهاتف أو نتراسل. لا أعلم اليوم أهي حية أم ميتة» وجوه ص١٤٥.

٥- -Lejeune (ph)Je est un autre liautobiographie de la litterature aux medias, Sueuil,1980,p206.

٦- -ibid p 205.

٧- -ibid p 209.

٨- محمد برادة، «الخبز الحافي : سيرة لقراء الذوات المغيبة»، أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، ط١, ١٩٩٦، ص٨٩.

٩- ترجمنا Trivialité بالكلام اليومي تبعا للسياقات التي أطرتها في الكتاب أسفله. وهي تحيل إلى الكلام الشفهي والمعتاد والروسم والإجماع. وتقترن بمصطلحات غير ملائمة، على نحو: «الأدب الشعبي» و«العبر أدبية»، و«الأدب الجماهيري». وتجنبنا ترجمتها بالمبتذل والسوقي لتضمنهما معاني قدحية.
Pierre Van Den Heuvel , Parole Mot Silence Pour une poétique de l'énonciation, Librairie José Corti, 1985, p55.

١٠- كان محمد شكري واعيا بهذا الاختيار ومفروضا عليه لاستبعاد فكرة الانتحار والتخلص نسبيا من الندوب التي تركتها في نفسيته التربية التي تلقاها، ولمواكبة المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع المغربي. وفي هذا الصدد يقول شكري : «إن ما كتبته في هذه السيرة أعتبره وثيقة اجتماعية، وليس أدبا عن مرحلة معينة آثارها السيئة ما زالت تنخر مجتمعنا»، الآدب، م. «ا ص١١١.» السر يكمن في أن الخبز الحافي كتب أصلا ضد الأدب. لو لم أكتبه لأصبت بالجنون أو لانتحرت. كنت خارجا للتو من حياة صعبة. دعارة، تهريب ومخدرات. ثم الندوب التي خلفتها في نفسي التربية السيئة التي تلقيتها من والدي الذي كان يضربني أنا واخوتي. «الخبز الحافي» كان علاجا لي. به استعدت توازني النفسي»، «خليل طنجة ومؤرخ متاهاتها يحلم بقتل أسطورة الخبز الحافي»، زوايا، العدد ٤-٥، ٢٠٠٣، حوار أجراه ياسين عدنان، ص/ص١٨-١٣.

١١- أخذنا العبارات الموضوعة بين المزدوجات من كتاب: J.P.Goldenstein, Pour lire le roman, Deboeck-Duculot,1989,pp18,20.

١٢- يصدر محمد شكري الفصل الأخير بهذا الملفوظ «لم تكن لدينا مرآة في الدار، لأن لا أحد منا كان يريد أن يرى وجهه فيها» وجوه ص ١٤٧. يتبين من هذا الملفوظ أن شكري يستغني عن المرآة ربما لأنها لا تظهر إلا الملامح الظاهرة. في حين هو يريد أن يرى ما تخفيه ذاته من أحلام واستيهامات. وهذا لايتأتي إلا باتخاذ وسائط أخرى على نحو الوجوه.

١٣- وجوه، ص١٥٦.

١٤- Lejeune (ph) , Le pacte autobiographique, Seuil ,1975,p166.

١٥- يقول برليوز : «لن أقول إلا ما يحلو لي أن أقول». وتقول سيمون دي بوفوار «سوف أتعمد إهمال الحديث عن أشياء كثيرة».
جورج ماي ، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبدالله صولة، بيت الحكمة، قرطاج،١٩٩٢، ص٩٥.

١٦- إحسان عباس، فن السيرة ، دار الثقافة، بيروت ، لبنان، ط٥, ١٩٨١، ص١١٤.

١٧- جورج ماي، السيرة الذاتية، م.سا ص٩٤.

١٨- -Lejeune (ph), Le pacte autobiohraphique, op, cit p41.

١٩- -Ibid p42.

٢٠- وجوه، م.سا ص-ص١٤٨-١٤٩.

٢١- إحسان عباس، فن السيرة، م.سا ١١٣.

٢٢- جورج ماي، السيرة الذاتية، م.سا ص٩٣.

٢٣- Lejeune (ph), Moi aussi ,Seuil 1980,p18-19.

إدراك المكان في الرواية النسوية العربية

الحدود والسدود بين «العام» المحظور و«الخاص» المرصود

نازك الأعرجي *

يتمثل المكان، في الوظيفة التي اختصّ بها كلٌ من الجنسين في العقد الاجتماعي، كما ترى «جوليا كريستيفا».

وكل إنسان يستعمل المكان ويدركه بتمثّل خاص للثقافة السائدة والموروثة التي تحدّد ارتياد الأمكنة بحسب تقسيمها للناس كفئات أو طبقات في الزمان المحدّد.

وكما يرى زادوارد هالس في كتابه زالبعد اللامرئيس فإن نظرة الفرد إلى المكان ترتبط ارتباطاً وثيقاً إلى ذاته، وباتصاله الحميمي بمحيطه.

فالشارع مكان عام، أي رجولي، ينطلق فيه الرجال لصنع الحياة العامة. أما المرأة فليس لها حق في الشارع. بل يتحدّد وجودها في البيت، وإذا ما وجدت في المكان العام مغليها أن تعلن قبولها بألاّ تكون مرئية. أي أن تتحّجب.

ويقبل المجتمع على مضض وجود نساء تدفعهن الحاجة إلى العمل والتكسّب في المكان العام. ولكن، إن لم تكن المرأة كذلك فلا بّد أن يغني تجوالها خارج بيتها إنها واحدة من اثنتين: عاهرة أو مجنونة.

وطبيعي أن الحدود الموضوعة تُجسّد غالباً توزيعاً غير عادل للسلطة يربط ما بين مجموعة وأخرى في إطار علاقة تراتبية.

أما خروج ملايين النساء إلى العمل فلم يؤثر مستوى أقلّ التأثير في حدّة وصلابة هذه الحدود. ففي النهاية لا يُحتسب وجود المرأة في المكان العام إلاّمؤقتاً وعابراً وباعتباره نشازاً يأتي به الخطأ ويعيده إلى موافقة، الصواب الذي جّربه الجمع واتقاه قانوناً لوجوده.

إن أبلغ تعبير عن الصفة المؤقتة لوجود المرأة في المجال العام، إدراكها الجمعي ذاته. فالمرآة العاملة- في الغالب- تعتبر تركها لعملها وقعودها في البيت تتويجاً لمرحلة في حياتها. فإذا ما هبطت عليها ثروة- أو تزوجت من رجل ميسور، أو تحسّنت أوضاع عائلها فإنها ستجّد إن في الطبيعي أن تترك عملها فتوفر على نفسها مشقّة الكدح «البهدلة» في الشوارع وأماكن العمل. أي في المكان الذكوري.

وحين يقال إن البيت هو زجنة المرأةس فهذا لا يهدف- فقط- إلى صرف أطماعها عن التطلع إلى الخارج. بل لأن البيت صندوق أسرار المرأة، حيث يمكنها فيه أن تصنع ما تشاء من عوالم تعويضاً عن المكان العام الذي لا يعرف الأسرار، بل وتحيط وجود المرأة فيه الشكوك والريبة.

في البيت لا أحد يسأل المرأة عما تفكر فيه أو تتخيله أو تصنعه. أما في الخارج فالكل يملك الحق

* ناقدة من العراق.

فيها. فهناك من ينظر، من يلاحق، من يجسّ، من يختبر. والكل يجّرب التجاوز والتعدي، ومنهم من يهجم ويغتصب، ومنهم من قد يقتل.

المرأة في البيت مصانة مقابل التزامها وظيفتها، والمكان المحدد لممارسة هذه الوظيفة. أما في الشارع فهي تلقي بنفسها في شبكة معقدة من الافتراضات الساعية لإدراك معني وجودها خارج مكانها. وكلها افتراضات تنتقص في قيمتها ولا تعبأ بالمستجدات والطارئان من القوانين والثورات والانقلابات والكوارث التي لا تلبث أن تسحب تأثيراتها غير تاركة إلاّ القليل الضئيل من الأثر والتأثير على الجمع الكلي.

أما النخبة فأنها تسير ضد التيار وتبعث بالحدود وتواجه الافتراضات أو تتجاهلها وتتحمل مسؤولية اختلافها عن الجمع الكلي، والجمع الأنثوي فيه.

ولكن.

هل يكفي الاختلاف من أجل إدراك مالا يمكن إدراكه إلاّ جميعاً، إلا إرثّوياً؟

وحين لا يكفي الاختلاف. كيف سندرك النخبة الأنثوية الحدود ما بين الخاص والعام في المكان؟

- هل تدعيه؟
- هل تطرحه بصفة واقعية معاشة ومجّربة؟
- هل تطرحه بصفة فوق واقعية، استبصارية؟
- أم تحتال على معضلات الإدراك بالتجاهل والاستغناء عن حضور المكان، وتالياً الزمان؟

× × ×

لا يدرك المكان العام إدراكاً سليماً لدى الكاتبات إلاّ بصفة تسجيلية ومنسوبة بوضوح إلى الذات المُنتجة للخطاب. كما في السيرة الذاتية والمذكرات، حيث يصعب تعميم صوت الرواية ليعّبر عن خبرة نسوية جمعية مدركة و موروثة لجمع النساء في محيط إنتاج الخطاب.

ونعني ب «تعميم الخطاب» إمكان ارتياد أي أنثي لها في الجمع الذي تنتمي إليه الكاتبة. والأهم إدراك أي أنثي لهذه التجربة باعتبارها إرثاً متداولاً يحمل إمكانيات تحققه ويجّددها.

إلى جانب السيرة والمذكرات وشبه السيرة، تعنى الروايات النسوية العربية، التاريخية منها وشبه التاريخية بمستويات إدراك المكان الخاص والمكان العام. لكن هذا الإدراك منقول عن الواقع المعاش أو المدّون، شأنه شأن الوقائع والأحداث والأزياء...الخ.

وهذا لا يعني أن بطلات الروايات النسوية العربية لا يرتدن المكان العام/ الذكوري، فهنّ- في الغالب- متعلمات وعاملات، وبعضهن ذوات مهن مرموقة أو مواهب متميزة، ما لم يكنّ نماذج دالّة على بيئاتهن، كأن يكنّ ريفيّات أو بدويات...الخ.

لكن المكان العام في الرواية النسوية العربية يظل عنصراً غير مدرك، على وجه الإجمال.

إما لأنه يستعصى على الإدراك بسبب ضمور الدور المقترن به.

أو لأن إدراكه يستعصي على التمثّل، تجنّباً لتبعات الإفصاح عن خبرة الكاتبة الشخصية، سواء بصفتها جزءً من النخبة الاجتماعية، أو بصفتها أنثي.

في رواية «جسد ومدينة» للمغربية ززهور وكَرّامز تشتهي البطلة السير تحت المطر ذات مساء. وسرعان ما يتحول توقها البريء البسيط إلى معركة زتنازع مواقعس حي تلتقي في الشارع بمن يذكرها بحدود حقها في التحرك في المكان. ففي المساء، وبخاصة تحت المطر، حيث يُفرض بالناس «الأبرياء» أن يمكثوا في بيوتهم، تصبح امرأة وحيدة في الشارع لكل رجل ولائي رجل، ولا يحقّ لها الدفاع عن نفسها حتى وإن مدّ الرجل يده إلى مؤخرتها!

تقول البطلة: «خفت أن يضربني» لذا تشتمه وتهرب. أما هو فيردّ عليها كصاحب حق، إذ يبصق باتجاهها.

وصحيح أن «أمل» بطلة رواية زالحصارس للبحرينية «فوزية رشيد» كانت تجوب الشوارع وتلتقي بالرجال الغرباء وتزور خطيبها في السجن. لكنها في الواقع لم تكن امرأة واقعية، بل وسيلة فنية بنائية. فهي في المكان العام لكي تكشف عن الحقائق والوقائع كما يكشف الضوء ما تخفيه العتمة.

ولو كان سجن المرأة سياسياً أمراً جديراً بالتقدير لعمدت الكاتبة إلى وضع بطلتها في السجن وإطلاق خطيبها لكي يرتاد- بدلالة ذكورته- الميادين اللائقة: ميادين التمرد والتحدّي

غير أن وجود الخطيب في السجن أشّد ضرورة لكشف عن خطورة الدور الذكوري في الكفاح، أكثر منه في الخارج عن اضطرا بات يمكن لوجود الأنثى أن يرصده ويسجله.

ولو كان «الخارج» أهم من السجن لبطل الرواية لا نطلق الخطيب في ميادين التحدي، ولا لتفت إلى خطيبته ليلزمها البيت ويقول لها ما قال المناضل القيادي اللبناني لزوجته في رواية «بستان أسود» للبنانية «هاديا سعيد». فقد قال لها أمراً محذّراً: «ابقي في البيت ولا علاقة لك بالمكاتب ولا باللجان.س

وقد يقول لها ما قاله إخوة «سمر» في رواية «باب الساحة» للفلسطينية «سحر خليفة»: «نحن خمسة. كل واحد فينا بعشرة. إحنا اللي ندافع ونقاوم وأنت تعيرينا سكوتك وبتقعدى حيلك وترتاحي».

ولا تبدو «يارا» في رواية «بستان أسود» خارج جدرانها إلاّ وهي محمية. بزوجها، ثم بدورها كأرملة شهيد، ثم بحبيبها. ورغم أنها تنطلق في النهاية خارج العلاقة، متحررة من تبعيتها لحبيبها، إلاّ أنها في الواقع تظل حتى النهاية تأمل في أن يتراجع عن قراره زهوس إنهاء علاقتهما.

و«منيس بطلة رواية زشتاء مهجور» للبنانية زرينية حابكس ليس لديها أوهام حول المكان خارج عزلتها.فهي نادراً ما تفتح شبابيك بيتها. وعلى الرغم من أنها عاملة وأم وصديقة جيدة، لكنها لا تبدو في الرواية إلاّ في عزلة ووحدة.

ولا تبدو خارجه إلاّ مسرعة باتجاهه. حتى ليبدو الخارج، ليس فقط ممّراً نحو الداخل، وإنما مسوّغ للبقاء فيه.

وبطلة رواية «فوضى الحواس» للجزائرية «أحلام مستغانمي» تكمن في مستقّرها، ثم تقرّر التجربة التي اجتيازها من أجل كتابها الذي تؤلفه، فتذهب إلى حيث تجد التجربة و «تنقرها» كما ينفر الطير الحبّة، ثم تعود إلى مكمنها لتهضم صيدها وتتمثله، أما من أجل رحلة أبعد من المدينة التي تعيش فيها، فلا بّد أن تكون بصحبة حارس.

وحتى الفتاة المتحررة في رواية «نخب الحياة» للتونسية «آمال مختار» فأنها بعد رحلة حرية صاخبة في السفر وحيدة دون مخططات ولا رفيق ولا مال، تعود إلى البيت عودة الضال التائب المدرك لفداحة الخسارة، حيث تكتشف أن الحرية لا يمكن أن تكون كاملة، كما تقول.

وما الذي أحرزته «سراب» بطلة رواية «البدد» للفلسطينية «نعمة خالد» إذا ما عزلنا حركتها الحقيقية عما أحاطتها بها الكاتبة من ضجيج وفرط انفعال؟ لقد انتقلت من حماية رجل «خطيب منذ الطفولة» إلى عهدة رجل آخر «خاطب قيّم يفرض نفسه».

وكم بدت حركتها بين النادي الثقافي والمعمل زائفة وتنتمي إلى عهد مضى ولا عودة له. عهد الثورة المسلحة التي زلزلت الجدران والحدود، قبل أن تعود لتنبي بأشدّ مما كانت عليه. وإلاّ، كما استعّدت «سراب» حاملة الماجستير في الكيمياء والمناضلة والرسامة، إلى القبول بعرض نفسها على زدابةس لتثبت أنها ما تزال عذراء وأنها لم تكن تهمس في موسكو «على حل شعرها»!

و «نادية» بطلة رواية «امرأة الفصول الخمسة» للفلسطينية «ليلى الأطرش» تنتفض على مسعى زوجها لتجنبها وتستخدم أسلحته القذرة فتبتزّه ونكدّس ثروتها الخاصة، حتى تعثر على طريقها في العمل المستقلّ. ولكن، بمساعدة امرأة أجنبية وبعيداً عن البلد الخليجي حيث تعيش، في لندن وباريس حيث تتحرّر من إلزامات الحدود ما بين الأنثوي والذكوري في الأمكنة والأدوار.

إن البعد والابتعاد عن المكان العام/ الشخصيّ، يظل من أهم العوامل المساعدة لارتياد المكان العام بتخفيف تقدمه الغربة دائماً للمعابرين والطارئين. إن

«عائشة» بطلة رواية «عين المرأة» للفلسطينية زليانا يدرس تكتشف بعد عملها في المدرسة الملحقة بالكنيسة على مشارف مخيم تل الزعتر، تكتشف أن خلاصها من مصير المخيمّ وأهل المخيمّ، ومن أفراد أسرتها الذين لا تـوارب في الإعراب عن نفورها منهم واشمئزازها من الانتماء إليهم، هذا الخلاص لا يتحقّق إلاّ بالانتماء إلى الجانب الآخر حيث ستتعلم وتعمل وتمتلك قياد نفسها ومصيرها. تقول عائشة: زالأخت ماري! لو أنها كانت أهلها وأراحتها من هذا العذاب.س

و «يارا» في «بستان أسود» لهاديا سعيد لم ترتد المكان العام، لأن ارتيادها له يعيب زوجها ويجعل رفاقه يتندرون عليه ويتهامسون بأن زوجته تتحكم به.

وفقط بعد استشهاد زوجها وتدمير المكان العام/ الشخصي، وانتقال الجمع الثوري إلى مكانات عامة/ آخريّة، خرجت يارا وارتادت الأماكن العامة. ولكن ليس بصفتها الشخصية، بل بصفتها أرملة الشهيد.

وفي رواية «حبل السرّة» للعراقية «سميرة المانع» تجد «عفاف» في المكان العام/ الآخرين، في موسكو، عوناً كبيراً لاتخاذ قرار الانفصال عن زوجها، المناضل الأناني الإتكالي. فهناك تتحرّر من تأثيرات البيئة الاجتماعية الحارسة لمعاييرها، وتمتلك سلطة اتخاذ قرار الانفصال، ومنه تنطلق لاستكمال تحصيلها الدراسي والاستقلال بعملها وحياتها.

و «هد» بطلة رواية زالولعس للعراقية «عالية ممدوح» كانت تجد نفسها مع زوجها: زغير مؤكدة أمامك. من سلالة الشعوب الضعيفة المنهكة.س كما تقول. لذا تتخّذ في فترة مبكرة من حياتها الزوجية قرار الرحيل إلى بيروت للدراسة. ومن هناك تكتب لزوجها: «تريدني ألاّ أتزحزح عنك. كلا. سأتخذ مساراً آخر».

وكما يبدو من مآل البطلة فإنها قد حققت ذاتها بعيداً عن مكانها العام/ الشخصي.

أما الكاتبة العمانية «بدرية الشحيّ» فأنها ترسل «زهرة» بطلة روايتها «الطواف حيث الجمر» من قريتها الصغيرة في الجبل إلى سواحل أفريقيا لتحوّلها من راعية وابنة أسرة مزارعة إلى سيدة أعمال. ولماذا؟ هرباً من زواج تراه غير متكافئ. وما ذخيرتها؟ أنوثتها وذهب عرسها الذي تدفعه إلى أحد المهربين ثمناً لرحلتها.

وكانت ستحقق ذاتها لولا اضطرا بات سياسية في البلد الأفريقي تجردها من مزرعتها وتؤلب عليها عمالها المحليين.

و «كاميليا» إحدى بطلات رواية زباء مثل بيت، مثل بيروتز للبنانية زأميمة حميدان يونسس تحقق ذاتاً غير متوقعة لها بعد هجرتها إلى لندن.ولو أنها بقيت في بيروت لظّلت مجرد فتاة جامحة شهوانية مندفعة.ففي لندن، حيث يمكن لهذه الصفات أن تتشذّب وتوضع في مسارات إيجابية استطاعت كاميليا إدراك أهداف غير التحدّي المجاني.

وفي رواية زوصف البلبلس للمصرية زسلوى بكرس تكتشف البطلة في ذاتها امرأة أخرى، ولكن، في مكان عام/ أخرى.

ففي وقت قصير جداً، هو عبارة عن أيام رحلة سياحية، تتعرّف على شاب يعمل غرسوناً في الفندق الذي تقيم فيه ويقعان في الحب ويتفقان على الزواج.

و «هاجر» الأرملة الموظفة المتحفظة، أم الشباب الطيب المقبل على الزواج، تذهل وهي ترى زهاجرس الشابة العاشقة المعشوقة الجميلة الرشيقة المتهورة تنبعث تحت وهج حب شاب في عمر ابنها، يَصّر على الزواج ولا شيء غير الزواج ويقدم تبريراً كأنها يكاد يجعل لقاء هما أسطورة من أساطير العشق.

ولو لم تكن «هاجر» بعيدة عن مكانها العام/ الشخصي لاعتبرت الأمر كله كابوساً مريحاً.

و«سراب» في زالبدوس كانت قد ارتادت المكان العام على أتمّ وجه في موسكو فحققّت ذاتها كفنانة تشكيلية ومناضلة وطالبة وعاشقة.أما حين أرادت ارتياد المكان العام في المخيم بعد عودتها فلم تشفع لها منجزاتها، فتعامل كأنّني متمردة ناشز وتُلزم مكانها، فتدرك استحالة استغنائها عن كفالة الذكر لكي

تتحرك ما بين المكانين العام والخاص فتوافق على الزواج من رجل لا يحمل إلاّ كل صفة سلبية ولا ميزه له سوى أنه متقنفذ في المخيم، حيث سيمكنها من خلال نفوذه التحايل على محدودية قدرتها على تحقيق ذاتها.

أما «فاطم» الطفلة البدوية، بطلة رواية «الخباء» للمصرية زميرال الطحاويس فتدرك بفطرتها الفرق ما بين الإناث المخدّرات في منزل أسرتها، والإناث الهامشيان المسكون عن ارتيادهن المكان العام: الخادمات والراعيات فتعشق اقتفاء خطواتهن. ويقودها عشقها إلى الأحلام الضارية التي توصلها إلى العرق وعتبات الجنون.

وتحقق فاطم جانباً من ذاتها ما أن تبتعد قليلاً عن مكانها الخاص وترتاد المكان العام المفتوح بتأثير امتلاك الأجانب لمعاييره.

فحين تتولى امرأة أجنبية زالمدامز رعايتها تجعل تبدع في سرد الحكايات وإتقان اللغات. لكنها، إذ لم تبتعد بما يكفي عن تأثير معايير بيئتها، فإنها تظل تراوح ما بين الحدود. حتى إذا ما عادت إلى منزل أسرتها فإنها تنهار وتصاب بلوثة. فكأن ارتيادها للمكان الذكوري لم يكن سوى حلم أو حكاية.

كذلك، فإن الإطرابات والحروب والثورات تخلخل الحدود ما بين المكانين: العام الذكوري والخاص الأنثوي، وإن لفترة محدودة تعود زالحالةس مهما طالت لتركت قوانينها وتنقاد إلى قوانين الحياة.

تُحسّ زكاميلياس في رواية زباء مثل بيت، مثل بيروتز بالتغيير القوي والسريع الذي أحدثه الحرب في الحياة وعلى الحدود ما بين المكانين العام والخاص، فتقول: «صرنا نمتلك المكان بعد ما كنّا ضيوفاً عليه».

و «مهى» البطلة الأخرى في الرواية نفسها تنجح في الإفلات في شبكة أشدّ صلابة. فتتمكن، في ظل الحرب وتعقيدات التنقل بين المناطق من أن تنتزع حقها في السكن في بيروت بعيداً عن بيت الأسرة، وبالتالي، العيش مع حبيبها دون زواج «في انتظار موافقة والدته» وأن ظلت تدعي أنها تعيش مع صديقة لها.

فالحرب- اللبنانية هنا- فتحت إمكانات واسعة لارتياد المرأة المكان العام: عمل سياسي، عمل تطوعي، هجرة، تهجير، هرب، لجوء...الخ.

لكن الحرب إذ طالت واستقّرت، أفقدت زمهيس صفة «الرفيقة» مثلاً. مضار المسلحون يصفونها بأنها «حرمة».

كذلك تلتقي زكاميلياس من يقرأ تحررها باللغة الوحيدة التي تقدمها هندسة المكان وتقنين حركة المرأة ما بين الحدود، فما هو مقاتل شرس يستولى عليها ويجعل منها زكحظيةس ويحتجزها في شقته.

وفي رواية زباب الساحةس لسحر خليفة تُخرج الانتفاضة زالأوليس النساء من البيوت: يتظاهرن، يعتصمن، يساندن الرجال، يبتكرن وسائلهن في المقاومة.

وتخرج «سمر» لتجرى استبياناً حول دور المرأة في حياة النساء، وتصل بها اندفاعها حدود بيت «نزهة». وهي عاهرة ابنة عاهرة تُقتل أمها للاشتباه بصلتها بالاسرئيلين. ولا تنثني سمر عن قرارها إشراك زنزهةس بالاستبيان، أليست امرأة كسائر النساء؟ بل أنها، بعد أحاديث مطوّلة مع نزهة تتأثر بمأساة حياتها وتشفق عليها وتعلن تضامنها معها: «نحن أخوات»! تقول لها.

لكن سمر تلقى عقاباً صارماً على تأخرها خارج المنزل. يضربها أخوها حتى يتركها حطاماً. ولا ينبري أحد من إخوتها الآخرين أو أمها إلى نجدتها. حتى ليبدو كل ما صنعته مع نساء الحارة من بطولات مجرد صورة ممزقة للأحلام.

وحين تحب «سمر» ويدفعها الحب إلى الحلم بمشاركة حبيبها رحيله إلى الجبال للالتحاق بالثوار، يردعها رفيقه ردعاً صارماً: «ممنوع البنات».

وفي رواية «البدو» تقتضى «سراب» تراث الثورة الفلسطينية المسلحة في لبنان، وهي تحسب أنها تعود إلى المخيم الذي خرجت فيه الفتيات للمشاركة في

العمل التنظيمي والتطوعي، وربما المسلح. لكنها تدفع ثمن أوهامها وتكتشف بالمعاناة حقيقة تحلّل ذلك التراث وجميع آثاره.

أما «سهاد» بطلة رواية «القهر» للعراقية «سهيلة داود سلمان» فلم يُتح لها أن تجرب التحقق خارج المكان الأنثوي الخاص، فطريقتها ما بين البيت ومكان عملها كأنما يجري في نفق تحت الأرض. والحرب «العراقية الإيرانية» رغم طولها لم تزحزح الحدود ما بين المكانين. وحين تلوح لها فرصة الزواج من قريب لها يعيش في الخارج، ينطفئ الأمل، إذ تنشب حرب أخرى جديدة ويُعلن عن منع السفر «إلى إشعار آخر».

إن ارتياد بطلات الروايات النسوية العربية للمكان العام، ارتياد ارتدادي يكاد ينحصر في الانتفاع من المكان العام بصفته وسيلة للانتقال من المكان الخاص الأنثوي إلى أماكن توطأ المجتمع على اعتبارها أماكن «شبه أنثوية» وإن كانت تجمع الذكور والإناث وهي أماكن العمل والدراسة. حتى لتبدو الشوارع في بعض الروايات كالأنفاق ما بين أماكن الأحداث، لا توصف جغرافياً ولا يوصف تأثيرهما في الأحداث ولا في الذات ولا العلاقات. ولا يتم الشعور بها بوصفها جزء من تاريخ وذاكرة.

على ذلك فإن بطلات الروايات النسوية العربية يتجهن دائماً إلى البيوت، بيوتهن أو بيوت أخرى، محميات بذكور يصاحبوهن. أو تتجه حركتهن خارج المنازل باتجاه ذكور. وإلاّ فالبطلة تسج في فضاء مجرد من ملامح المكان، وأحياناً الزمان أيضاً. مكان غير موجود بذاته، وإنما مصنوع من أجل قيمة الرواية.

وقد تدفع الكاتبة بطلتها بشيء من التصميم لارتياد المكان العام بقصد التأثير فيه واحتلال مكانها الخاص. عندما نجد البطلة تسلك سلوك الذكور وتسعى نحو أهداف «ذكورية» في تعبير عن الاحتفاء بالأنوثة المتجاوزة لقدرها وحيّزها المفروض والمقرر لها في المكان.

وسوف نرى بالمقابل، وكلما اتخذت الكاتبة بطلاً رجلاً لروايتها فإنه يُحرم من إدراك المكان العام وسلك فيه سلوك الأنثى سعياً نحو المكان الأنثوي، حيث سيعجز عن أن يكون ذكراً سوياً.■

هوامش

١- جوليا كريستيفا: زمن النساء. مجلة «ألف» العدد ١٩/ الجامعة الأمريكية بالقاهرة.
٢- ٣- انظر: الجنس كهندسة اجتماعية: فاطمة المرينس/ المركز الثقافي العربي ط ٢ ١٩٩٦.
٣- جسد ومدينة: زهو كَرام. منشورات الغني/ المغرب ط١ ١٩٩٦.
٤- الحصار: فوزية رشيد. دار سينا ط١ ١٩٩٣.
٥- بستان أسود: هاديا سعيد. المؤسسة العربية للدراسات.ط١/ ١٩٩٦.
٦- باب الساحة: سحر خليفة. دار الآداب ط١/ ١٩٩٠.
٧- شتاء مهجور: رينية حايك. المركز الثقافي العربي ط١/ ١٩٩٦.
٨- فوضى الحواس: أحلام مستغنامي. دار الآداب ط٣/ ١٩٩٨.
٩- نخب الحياة: آمال مختار. دار الآداب ط١/ ١٩٩٣.
١٠- البدد: نعمة خالد.دار الحوار. ط١/ ١٩٩٩.
١١- امرأة الفصول الخمسة: ليلى الأطرش. المؤسسة العربية للدراسات ط١/ ١٩٩٠.
١٢- عين المرآة: ليانا بدر. دار توبقال ط١/ ١٩٩١.
١٣- حبل السّرة: سميرة المانع. دار الاغتراب الأدبي ط١/١٩٩٠.
١٤- الولع: عالية ممدوح. دار الآدابط١/ ١٩٩٥.
١٥- الطواف حيث الجمر: بدرية الشحي. المؤسسة العربية للدراسات ط١/١٩٩٩.
١٦- باء مثل بيت، مثل بيروت: إيمان حميدان يونس. دار المسار ط١/ ١٩٩٧.
١٧- وصف البلبل: سلوى بكر. دار سينا ط١/ ١٩٩٣.
١٨- الخباء: ميرال الطحاوي. دار شرقيات ط١/ ١٩٩٦.
١٩- القهر: سهيلة داود سلمان. دار الصباح ط١/ ١٩٩٤.

رقيم الطوفان

حسين رحيم *

وقف قبالته بطوله الذي تجاوز الثلاثين ذراعًا ورأسه الكبيرة ووجهه الدائري، الوسيم وجبين عريضة على عينين قد تكحلتا بعمق وشعر أزرق طويل مفروق على الجانبين قد خضب خصلات منه بالحنّاء تكسّر نازلاً حتى خمسة أذرع ولحية مستطيلة سوداء لامعة ومقصوصة بعناية، مزينة بقطع اللازورد المقدس والعقيق والزمرد. وثوب طويل ذي أهداب، وشال أخضر بحاشية مذهبة ملقىً على كتفه اليسرى، أمّا اليمنى فمكشوفة تمامًا، في قدميه نعلان ضخمان من جلد جاموس بشرائط تلتف على ساقيه. صاح، فامتلأ الجو برائحة العنبر:

– كو – أيّي .. يا «شملو – م» هيئ ألواحك الطينية واجعلها ناعمة ورطبة، هيئ أقلامك من قصب البردي وأبرها جيدًا. من بين أسنان الخوف التي أطبقت على لسانه خرج السؤال:

– من أنت أيها السيد العظيم؟؟. جاءه الرد بذاك الصوت الذي زاده هلعًا واندهاشًا فتعبق الجو برائحة العنبر:

– أنا (زيوسدرا) أبن شروباك الملك أبن أوبار – توتو..جئتك من المكان الذي تستيقظ الشمس فيه..من أرض العطور والأرز والزاج والعنبر..من دلمون الخالدة..لقد اختارك السيد الهواء والأجواء والرياح والعواصف وصاحب القدر وراعي الملوك والأباطرة «انليل»، فتهيأ من الآن تهيأ..تهيأ..وضع كفه على رأس كو-أيي فأصبحت كثمرة برتقالة في كفه....استيقظ على عجل، تناول كسرة خبز وخرج إلى مشغله.. سيصرف جميع التجار وكل من اتفق معه على المبادلات التجارية والأختام الأسطوانية، ثم عجل خطاه وذهب إلى معبد «أنليل» وقدم طقوس العبادة والشكر، ثم عاد..اغلق على نفسه الباب..وضع اللوح الطيني أمامه، امسك بالقصبة وحفر الرأس المدبب في الطين الطري الناعم «حينو-إيلو-أويلم»..حين الآلهة مثل البشر، كانوا.

تعامدت الشمس على الأرض وكانت صمت حكيم بانتظار اللحظة، وعندها فقط انبجس من آفاق الجهات الأربع غيم رمادي اخذ يصعد ويصعد مضيقًا دائرة إشعاع الشمس، ولونه يزداد كمدًا وهو يتقدم دائرًا حول نفسه كجزة كبش عملاق حتى أصبح بلون القهوة الناضجة وغطى قرص الشمس وكان كبطن امرأة حبلى بمياه الآلهة اخذ ينزل وينزل حتى لامس أسطح منازل «شروباك»، وكان الناس، رجالاً ونساءً وأطفالا هناك يلمسون الغيم الداكن فيبدو تحت أصابعهم كالصوف المندى..فيبتسمون لهذه الأعجوبة وهم لا يعلمون ما سيحصل..ومن كان خارجاً يصل على المدينة. كان «زيوسدرا» على سفينته «ماكَوركَور» – منقذة الحياة – ينظر إلى «شروباك» ويحزن. عرف أن

* قاص من العراق.

الموعد قد حان فأسلم دفة السفينة إلى الملاح زبوزور - آموريس ودخل الغرفة وعندئذ جيء بالقبر والزفت وسدت الفتحات والمزاغل وكان «أدد» قد بدأ يرعد في داخل الغيمة التي تحولت إلى اللون الأمغر، فجأة مزق نصلاً من ضوء أزرق حاد الغيمة الكامدة من الأفق إلى الأفق وحزها كرغيف خبز. لقد كان مخلب «زو» طائر الصاعقة وسارق ألواح القدر من أنليل، انشطر الغيم وظهرت السماء الرائقة لكن عاد والتحم مجددًا.

ومن هناك.. من وراء البوابة السابعة للعالم السفلي.. مسكن الايكيكي، حيث يقبع هناك كل ذي رهبة وجبروت استيقظت ريح الجنون تململت وتمطت ثم انطلقت مأمورة بغضب «أنليل» على ذوي الرؤوس السود الذي ارقه صخبهم وضجيجهم، وبأمر من «ايرش كَيكَال» فتحت أفواه المقابر وأطلقت زفيرها «الهابي» رماد الموت الذي دار دورتين ثم ترسب على الرؤوس أولئك أبناء «ماما إنّانا العظيمة» فانعقف خوفهم واستكانوا منتظرين، خرجت ريح الجنوب يسبقها عويل طويل طويل وحزين غطى أرض سومر كلها ثم اندفع بقوة ألف ألف إعصار نحو الشمال، الشمال كله، مالت أشجار النخيل حتى قبّل سعفها وجه الأرض ثم قلعت من جذورها وطارت آخذةً معها كل شجر مثمر، ثم سمع الناس المأخوذون بعصف الريح المدمر ثغاءً ورغاءً وخوارًا وهديرًا يأتيها من أعلى، فنظروا بعين مرعوبة إلى أعلاهم كان جمع من ثيران وجواميس وخنازير وحُمُرٍ وحشية يطير فوق رؤوسهم متقلبًا ومتطوحًا باتجاه الشمال.. الشمال كله ثم سحبت ريح الجنوب كل ما على الأرض من رقم طينيه وأوانٍ فخارية ونحاسية وخوذ من ذهب وتيجان مرصعه بالياقوت وصولجانات ملكية ومحاريث وأختام أسطوانية وكهنة برؤوس حمر، وشارات ملكية وقيثارات ومعابد ومزارات مقدسة آخذةً إياها معها باتجاه الشمال كل الشمال..فقط وحدهم ذوو الرؤوس السود من بقي ولم تأخذه الريح وذلك كي يشهد الآتي من الساعات والأيام.

وكانت شواهد الحضارة تطير وتطير وتطير..حتى حطت على سفح جبل (نيسير) بسلام.

توقف لحظة..توقف (كو - أيي / الناسخ الصغير الذي وهبه (زيوسدرا) (اتراخاسيس) الواسع في الحكمة فضيلة تدوين الطوفان، وها هو قد أنهى الرقيم الأول وذَّيَلَهُ:

كُتبَ في اليوم الحادي والعشرين من شهر نيسان في السنة التي صنع فيها الملك زآمي - صادوقاس تمثالاً لنفسه «يمثله» حاملاً جديًا على صدره وأن تمثاله.....منتصرًا.

اتكأ كو - آيا على كرسيه من قصب البردي وتناول جرعة كبيرة من كوز فخاري، صعد الدم إلى رأسه فأنتشى بفعل النبيذ من كروم زاشنوناس وابتسم واضعًا يديه الملوثتين بالطين خلف رأسه:

- سأصبح كاتب الملك .. سأصبح كاتب الملك..ورنت ضحكته في الغرفة الطينية. ثم حمل الرقيم الندى ووضعه في باحة الدار. عاد وهيأ اللوح الثاني وكتب:

السطر ٤١٧

حتى أن الآلهة ذعروا لهول الطوفان

فأخذوا يتراجعون إلى خلف حتى وصلوا

سماء الآلة زآنوس فاستكانوا هناك

وكأنهم كلابةٌ رابضة بمحاذاة الجدار

وانزل الموكل بالشرور والغضب مطر الهلاك في الليل.... وأعلن زآياس عن فتح الساعة المائية وملئها وكذلك مزلاج البحر وعارضته. لقد حلت الليلة السابعة وأعلن عن مجيء الطوفان، أقتلع الآله «ايراكال» دعائم السد للمياه السفلي وانطلق الآله «ننورتا» ليجعل المياه تطغى فوق السدود ورفع «الانوناكي» المشاعل في عتمة ذلك النهار وفتحت «ايرش كَيكَال» «جنزير» العالم السفلي عندها فار تنور الماء من أفواه المقابر وارتفع بطنا دجلة والفرات.

ثم نزلت أول قطرة من ذاك الغيم فكانت بحجم كف فلاح من أرض «لكَش» وأعقبها انهمار مروع للمطر

الذي اصبح أعمدة بلورية توصل الأرض بالغيم «القهوائي».. وارتفع الماء.. ارتفع حتى غطى أربعين ذراعًا من «الماكَوركَور» فتململت وكان طول ضلعها «١٢٠» ذراعًا بطوابقه السبعة الحاوية على بذرة كل المخلوقات الحية.

يا جدار استمع إليّ
يا جدار القصب انتبه إلى كلماتي
هدم بيتك وابن سفينة
انبذ المال وأنقذ النفس

وضع كو - آيا القصبة جانبًا واتكأ على ظهر الكرسي اغلق عينه اليمنى ونظر باليسرى بعيدًا..بعيدًا إلى حيث يقرأ الملك - آمي - صادوقا - ما دونه وبعد يتغير كل شيء سيترك «الايدوبا» ويرتفع عن مرتبة «الشملو» ولن يعطي دروسًا لصبيان في تعلم اللغة السومرية والكتابة المسمارية..ابتسم، فجأة قفز من مكانه كطائر الكركي خارجًا إلى الباحة الأمامية لداره، لقد عاش يتيمًا تحت رعاية كهنة معبد «أنليل»، فأبوه كان محاربًا في جند الملك وقتل في الحرب مع (الكوتيين) على (شروباك) وأمه رمته في المعبد وهربت مع عشيقها إلى «آشور» وتعلم الكتابة المسمارية بعد أن أدخلوه (الايدوبا) على نفقة المعبد واختص بعدها في تدوين المبادلات التجارية وعمل الأختام الأسطوانية والرقي والتعاويذ على الرغم من امتلاء ذاكرته بطيسٍ من كلام ميلَتّ رغبته باتجاه الترانيم والمراثي وتدوين الحوادث لكن لم يدر في باله ولو لحظة أن ينال حظوة آلهية كهذه وفتح عيناه على اتساعها وتوهجتا أيمكن أن أكون المختار من قبل الآلهة للتدوين على أولئك العظام (ايتانا) الرجل الذي صعد إلى السماء والذي رسخ كل البلدان والذي..لم ينجب ولدًا. وانيمركار ولوكَال نبدا في كفاحهما مع (اراتا) و(دوموزي) ملك أول شعيرة زواج مقدس..الآلة المتوفى وكلكامش الباحث عن الخلود وصديقة انكيدو ولوكَال أنيموندو ملك الجهات الأربع، الذي شيد جميع المعابد العظيمة واخضع بلاد جبل الأرز وعيلان

ومرخاشي..هذا ما يريده.. استدار وقد بدأ النبيذ المعتق يعمل في رأسه نظر إلى غرفته كمن يريد إزاحة شيء ثقيل عن رأسه، دخل.. كانت الرقم المجففة والمفخوره والألواح التعليمية مرصوفه على أرفف خشبية بالإضافة إلى أنواع أخرى كروية وقرصيه ومجسمة وهرمية وبأشكال آدمية وحيوانية مدون عليها نصوص سحرية وتعويذية والمسامير الفخارية لاحجار أسس المعابد والمواشير الفخارية المكعبة..أمسك أول لوح طيني ورماه خارجًا واخذ جرعة أخرى من النبيذ، وتناول رقيمًا قرصيًا ورماه فتكسر وهكذا كانت الرقم والألواح تخرج طائرة من الغرفة وصوت كو - أيي يرتل تشكراته للآلهة حتى فرغ منها. خرج إلى الباحة وطفق يرقص ويغني ويضحك صائحًا:

-أنا - كو - أيي - ننكَرسو قلب الفضة..أشكركم جميعًا..شكرًا لك يا أنليل يا عظيم الآلهة وملك البلاد جميعًا. وأنت يا نابو، كانت الآلهة المتمكنة «ويانيدابا» كاتبة الجميع وزوجك «خاني» سيد الرقيم المختوم وآله الكتابة.

وشكرًا لك يا «زيوسدراس اتراخاسي» الواسع الحكمة الذي احبك أنليل وزوجته ننليل وابنها سن «القمر» على إنقاذك الحياة من الطوفان وضموك إلى مجلسهم فعشت رغيدًا خالدًا في «دلمون» العظيمة أرض النداوة حيث لا جوع ولا مرض ولا عطش ولا كبر.. شكرًا.. شكرًا..... ها ها ها ها.. واخذ يرقص ويرقص.. ويرقص حتى سقط على الأرض ونام.

تشابك الجميع، ريح الجنوب العظيمة، المطر الغليظ، فوران الماء من العالم السفلي وارتفع الماء..ارتفع مغطيًا المنخفضات والمرتفعات والبيوت والزقورات والمعابد و«التومال» حتى وصل قمم الجبال التي تبعد عن شروباك مسيرة شهر فأصبحت (أرض سومر) سطحًا مستويًا واحدًا يبدأ ملاصقًا لقمم الجبال وينتهي عند حافة الخليج بعمق مئات الأذرع. وكانت (الماكَوركَور) تتطوح من موج بارتفاع مئتي ذراع بالطافيات عليها من جثث للبشر والحيوانات والعربات التي بدت كبثور سود على جسد الطوفان الأسمر تظهر

وتختفي. وزيوسدرا مستكين في غرفته مكسور القلب يتقيأ المرارات.. وكانت سبعة نهارات وسبع ليالٍ انحرف فيها مسار التواريخ ليبدأ من نقطة الطوفان وتغير وجه الحضارة بكل الروايات سومرية وبابلية وآشورية وهندية وفارسية..سبع غطى فيها الطوفان أرض السواد..وماكَوركَور – الفلك السومرية تسير صاعدة نحو الشمال الشمال كله وهي تحمل كل الكائنات..نواة البدايات وبذرة الحضارات دائمًا، حتى وصلت سقف العراق عندها مدّ جبل «نيسير» ذراعه وقبض عليها.. الجد الأكبر «ليرة مكّرون» ذلك الشيخ الإسماعيلي العتيق.. بقي «نيسير» قابضًا على السفينة ستة أيام، في اليوم السابع فتح «زيوسدرا» كوة فيها فأدخل «اوتو» حزمة من ضوئه على وجهة، عندها خرج وسجد وبكى. ثم أطلق الحمامة لكنها عادت وأطلق السنونو لكنه عاد ثم أخرج الغراب وأطلقة فأكل وحام ونعق ولم يعد.. وعرف أن جلدة الأرض بانت.. فخرج من السفينة بعد أربعة عشر يومًا من دخولها، وسكب الماء المقدس على قمة الجبل ونصب سبعة قدور بعد أن كوم تحته القصب وخشب الأرز والأس فَشمَّ الآلهة الرائحة.

فتهافتو كالذباب فوق القربان

وبعد أن أكلوا القربان

وقفت الآلهة (ننتو) لتوجه إليهم الاتهام

وكانت لحظة ندم صبغ أرواح الآلهة بالحزن فانكمشت خجلى / جائعة / حزينة وهي تشاهد الجثث الطافيات على حافات الأنهر والأهوار كالفراشات و«الاكلاك»* أو صغار الأسماك المتعفن وكانت «ننتو» عشتار، سيدة الجهات الأربع قد أفردت شعرها الأزرق وهي تولول كالثكول.

وآ أسفاه لقد تحولت تلك الأيام

إلى طين

لأنني نطقت بالشر في مجلس الآلهة

لقد بدأ كو – أبي بالرقيم الثالث.. لقد أصبحت ذاكرته ساعة رملية عليه أن يسابقها بالتدوين لآخر الوصايا بلغها الآلة أنليل إلى آلهة النسل والخصب «ننتو» لمنع تكاثر البشر.

ليكن صنف ثالث بين الناس

ليكن بين الناس نسوة تلد ونسوة لا تلد

ليكن بين الناس شيطانة «باشيشتو»

خاطفة الأطفال من أحضان الأمهات

ثم اجعلي من النسوة محرمات وبهذا تتوقف الولادات

وأنهى كو – ابي الرقيم الثالث وذيّلة بأسمه – الناسخ الصغير..وانتظر

رقيم المؤلف

أذهب يا كو – أبي أذهب

أيها النقي – ننكرسو / قلب الفضة

عسى أن تحظى بمقابلة الملك آمي – صادوقا

عسى أن يقرأ تدوينك.. إنه يقرأك

عسى أن يفهمك

عسى أن يرفعك من «شملو–م» إلى كاتب الملك

أيها القلب النقي

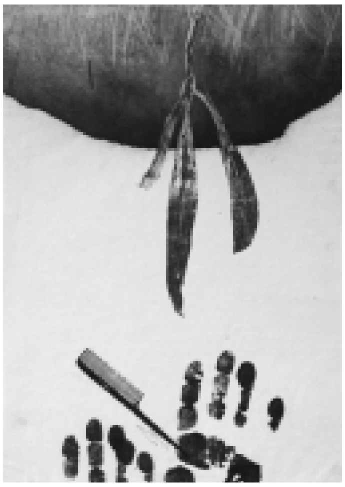
عسى أن يصدق رؤياك – رؤيتك

و..عسى أيها الشاعر الذي

أُمليَ عليه خرابًا لم يره

عسى .. أن تبقى شاعرًا■

❖ اكلاك: مفردها كلك شكل دائري لقارب يستعمل للنقل المائي.



اللولب

قصة يابانية

بانانا يوشيموتو

ترجمة: غادة جاويش *

أكسب عيشي من الكتابة، لكنني في ذلك اليوم كنت أعاني من آثار الشراب المزعجة فلم أقم بعمل يُذكر طوال فترة ما بعد الظهر. كان يُفترض بي أن أؤدي عملاً مستعجلاً، أنهي التعليق على مجموعة صور فوتوغرافية لفنانة كنت قد عرفتُها الا أن الدوار في رأسي جعلني غير مهتم بأمواج المحيط المتلاطمة في صورها.

أحب التعاون مع فنانين تعجبني أعمالهم، لكن أحياناً يراودني شعور في منتهى الغرابة، كأن كل منا يختلس النظر إلى دماغ الآخر قائلاً له: مرحباً، هل تتذكر الوعد الذي قطعناه؟

في ذلك اليوم لم أكن قد وعدتُ أحداً بشيء. أو، على الأقل، كنت أتصرف كما لو أنني لم أقطع وعداً لأحد، مكتفياً بالاستلقاء على السرير ومراقبة سماء الخريف الزرقاء الصافية، بدت بمنتهى الصفاء إلى درجة أنني شعرت بالخديعة. من الباب المجاور أمكنني سماع فتاة صغيرة تتعلم العزف على الكمان. الصوت جعل عيناي تدمعان. فبينما كانت تسحب قوسها على الأوتار، كانت النغمات المنتشرة في السماء الزرقاء تملأ رأسي. وكلما أخطأت في عزف النغمات وازداد الصوت سوءاً، كلما كان أكثر انسجاماً مع ظلال الأزرق المشرق الذي استطعت رؤيته حتى بعد أن أغلقت عيني.

---

* كاتبة قصة ومترجمة من سوريا.

● اللوحة للفنان / يحيى الشيخ / العراق.

وبينما كنت أستمع، كانت صورة السماء الزرقاء تتلاشى تدريجياً كي تحل محلها صورة أهداب صديقة لي. عندما تخونها الكلمات، تغلق عينيها وتقول متلعثمة: «آه.. أنت تعرف». أستطيع وقتها أن أرى حافة أهدابها الحالكة السواد تحت أجفانها التي كالأهلة البيضاء، وأُدرِكُ مزيجاً من القلق والهدوء على جبينها ذي الخطوط البسيطة.

أشعر أنني أستطيع الوصول إلى حقيقة شخصيتها من خلال ذلك التعبير.

دائماً تتعبني لحظات الفهم المعمّق تلك، أشعر كأن قلبي سيتوقف عن الخفقان. لأنني بمجرد أن أعرف الكثير عن امرأة، تفشل علاقتي معها.

وفيما يتعلق بتلك الصديقة على وجه الخصوص، فإنني تنبهت لذلك من الطريقة التي تغلق بها عينيها بينما تبحث عن الكلمة المناسبة. وأخيراً (في الحقيقة حوالي ثانية أو أكثر) تفتح عينيها على اتساعهما وتعود مرة أخرى شخصية واضحة وعادية، تقول أشياء من مثل: زالفهم شيء رائعس. هل يوجد وضوح أكثر من هذا؟ أفكر. لكنني لا أعتبر ذلك عيباً فيها، بل إنني أعتبر بساطتها ميزة عظيمة، وآسف لأنني أفتقد إلى ميزات مشابهة.

اتصلت في ذلك اليوم وقالت أنها تود رؤيتي. وافقت، لكنني شعرت بالقلق. أعرف أن شيئاً ما يدور في رأسها، فربما ستعبر عنه هذه الليلة.

على الهاتف قالت: «سأكون في مكاننا المفضل في التاسعة مساءً». تذكرت أن المكان الذي اختارته يغلق في الثامنة. دائماً كانت تلعب بعقلي. اتصلتُ لأعتذر فذكّرني جهاز الرد في هاتفها، وبكل لطافة، بعدم إمكانية العثور عليها في أي مكان. لا أعرف أين تكون خارج أوقات عملها، لذا لا خيار أمامي سوى النهوض من السرير والذهب لمقابلتها.

لم يكن هناك كائن حي واحد في الشوارع المظلمة، ماعدا رياح الخريف. كنت أصطدم بذلك الفراغ في كل زاوية مقمرة ألتفت إليها. كان الزمن يتباطأ إلى درجة مؤلمة، لكن الرياح الباردة نظّفت دماغي من الأفكار التي لا هدف لها.

كان المقهى مغلقاً عندما وصلتُ. ولم تكن صديقتي في المكان. هو في الحقيقة متجر صغير لبيع البضائع المستوردة، واجهته الأمامية تشغلها عدة طاولات حيث يمكن الجلوس وتناول الشراب. أحب أماكن كهذه توصل إحداها إلى الأخرى فتنمحي الحدود فيما بينها. الليل والنهار، عصير الفاكهة في الآنية والأشياء التي يبيعونها في المخزن بالقرب من طاولات الكافتيريا. كذلك حبي لها. كانت مثل قمر مسائي ضوءه الأبيض تبتلعه تدرجات الأزرق السماوي الشاحب.

قررت أن أذهب لأرى فيما إذا كانت تنتظر بجانب السلم المؤدي إلى المخزن. لكنها لم تكن هناك. عند ذلك سمعت صوتها يناديني، قادماً من بعيد كأنها تتكلم من فوق الغيوم. نظرت فوجدتها واقفة وراء واجهة المقهى–المتجر، والظلمة تغمر المقاعد البيضاء والطاولات من ورائها. ابتسمت وأشارت إلي كي ألحق بها. تسلّقت الدرجات فوجدتها تسند الباب الزجاجي الثقيل كي يبقى مفتوحاً من أجلي.

«كيف دخلتِ؟» سألتها.

«المديرة أعارتني المفتاح».

قادتني إلى الداخل وكان صدى خطواتنا وأصواتنا يتردد في المكان. كأننا في متحف. بدا المكان مختلفاً كلياً عن ذاك الذي نلتقي فيه عادة. لكنه ليس كذلك في الحقيقة. انسللنا مثل أشباح لحشود نهارية ووجدنا لأنفسنا طاولة. ذهبَت إلى المنضدة الطويلة في المقهى كي تحضر كؤوساً وزجاجة من عصير التفاح.

«هل سُمِحَ لك بالإغارة على الثلاجة أيضاً؟»، سألتها.

«بالتأكيد. قالت المديرة أنه عليّ أن أخدم نفسي». أجابت من الجانب الآخر.

«ألا نستطيع إشعال الضوء؟س سألتها معلناً عن عدم ارتياحي في الظلمة.

«لا. سيظن الناس أن المخزن مفتوحاً. وسيتوافدون. عندها ماذا سنفعل؟»

«أعتقد أنك محقة. إذاً علينا أن نجلس في الظلامز.

«أحب ذلك. إنه ممتعس.كانت تهتف بينما تضع كأسين من عصير التفاح في صينية، مثل نادلة.

«ألا يوجد لديك بيرة؟»

«لكنك تعاني من آثار سكرة البارحة. ظننت أنك لا ترغب بشراب كحولي».

«كيف عرفتِ؟»، سألتها مندهشاً، زلا أذكر أنني أخبرتكِ».

«بلى، أخبرتني عندما تركت رسالة صوتية على هاتفي»، قالت مقهقهة. شعرتُ بالراحة.

«لكنها الآن التاسعة ليلاً، وأنا أشعر بالتحسن».

«لك ما تريد»، قالت، وذهبت لإحضار البيرة.

أستطيع القول أن شيئاً ما قد انتهى رغم أنني لا أعرف ما هو بالتحديد. كانت مرحة قليلاً، وصوت خطواتها يوحي بالرحيل مما جعلني عصبياً.

إضافة إلى أنني أمضيت وقتاً عصيباً وأنا أحتسي البيرة في تلك الغرفة المظلمة، كأنني أحتسي شراباً في القطب الشمالي يشع بالثلج والبرودة. شعرت بطنين في رأسي قبل أن أنهي كأسي الأولى، ربما بسبب الكحول الذي في دمي من الليلة السابقة أو بسبب ضوء القمر الباهت في المقهى.

«أريد أن أخبرك عن حلقة بحثية سأذهب لحضورها الأسبوع القادم»، قالت.

«أية حلقة هذه؟»

«صديقة لي تعاني من مشاكل شخصية، علمَتْ بانعقاد هذه الحلقة. يفترض أنها تقدم حلولا جذريةً. لذا أرادت أن تأخذني معها».

«ما المقصود بكلمة (جذريةً)؟»

«قالت أن الحضور سيساعد العقل على أن يرى بوضوح. ليس عبر تطورات ذهنية أو تأملية. إنهم يعيدونك إلى نقطة الصفر فتستطيع أن تبدأ من جديد. قالوا لها أن غالبية الأفكار والذكريات التي تحتشد بها أدمغتنا ليست ضرورية على الإطلاق. ألا يعتبر ذلك جيداً؟»

««لا، يعتبر فظيعاً. ثم، من الذي يقرر ما هو ضروري وما هو غير ضروري؟

«أعتقد أنها الفرصة التي تتاح لك إن حضرت إحدى هذه الجلسات. ربما تنتهي إلى نسيان الأشياء التي تبدو كأنها ضرورية بالنسبة لك، أشياء لا تريد أن تنساها».

«مثل الأشياء التي تقلقك؟»

«وهذه أيضاً. صديقتي تشعر بإحباط بسبب طلاقها. أعتقد أن هذا ما تريد نسيانه، رغم خشيتي من أنها لن تتمكن من ذلك».

«لا تذهبيس، قلت بإصرار.

«لكنني لا أستطيع أن أدعها تذهب بمفردها، إضافة إلى أنني أود مراقبة ما يبدو عليه الأمر. كيف أستطيع أن أعطيها رأيي إذا لم أكن هناك؟»

«لا أثق بتلك الأماكن. مَن يريد أن ينسى كل شيء؟»

«من المفيد التخلص من الذكريات السيئة، ألا تعتقد ذلك؟ ما الخطأ في ذلك؟»

«لكنك تستطيعين القيام بذلك بمفردك. على الأقل يمكن أن تختاري ما تودين نسيانه، أليس كذلك؟»

أغلقت عينيها باحثة عن كلمات مناسبة، ثم فتحتهما وقالت:

«حسناً، مهما يحدث، أعرف أنني لن أنساك».

«ما أدراك أنكِ لن تنسيني؟»

«هكذا. لا تكن متشددا»، قالت مبتسمة.

استطعت أن أعرف تماماً أنها كانت تشعر بقلق عميق حتى أنني استطعت أن أسمع صوتها الداخلي:

«أريد أن أنسى جزءً مني يريد أن ينساك».

عرفت أنه لا توجد طريقة لمنعها من الحضور. كنت ثملاً.

«ربما تنسين علاقتنا كلها. هذا كل ما أستطيع قوله».

قلت وأنا أرسم ابتسامة عريضة.

«كل سنوات علاقتنا الألف؟» سألتْ مبتسمة أيضاً.

ربما بسبب صوتها الداخلي العميق البهيج، اعتقدت أننا مرتبطان منذ ألف عام.

«هل يمكن أن أنسى أول مرة ذهبنا فيها إلى رحلة؟»

«كنا صغيرين وقتها، تسعة عشر عاماً».

«نعم. تذكرين عندما قالت لي مدبرة الفندق (زوجتك صغيرة!)، أستغرب كيف يحشر الناس أنوفهم في أمور الآخرين!»

«نعم، خاصة أننا في نفس السن».

«لكنك كنت تبدين أكبر سناً. تذكرين كم كانت تلك الغرفة كبيرة؟ كانت شبحيّة، نعم، مليئة بالظلال».

«لكننا خرجنا إلى الحديقة ونظرنا إلى النجوم. كم كانت مضيئة. وكانت للعشب رائحة طازجة. هذا ما أحبه في الصيف».

«كان شعرك قصير وقتها».

«وقد وضعنا أريكتينا لصق بعضهما».

«نعم».

«وكنت تحكي لي حكايات عن الأشباح إلى درجة أنني خفت من الذهاب إلى النبع بمفردي».

«فذهبتُ معك».

«ومارسنا الحب في نبع المياه المعدنية ذاك، بقرب الحديقةس.

«نعم، كما لو أننا في غابة».

«كانت النجوم بهية.. وكان هناك الكثير من المتعة».

«سيكون الأمر أشبه بالموت».

«ماذا تقولين؟»

«فقدان الذاكرة».

«آه. كُفّي عن النكد».

«ربما يفعلون شيئاً على طريقة (الطيران فوق عش الوقواق)».

«مثل جراحة المخ؟ هل تمزح؟ بالطبع لا». أغلقت عينيها، «سيجعلونك تنسى الذكريات التي لم تعد بحاجة إليها، هذا كل شيء».

«مثلي».

«لا! لكن لا أدري حقاً أي من تلك الذكريات ضروري وأي منها غير ضروري».

«لنخرج من هنا، الهدوء يخيم. أشعر كأنني أحضر اجتماع قمة أو شيء من هذا القبيل».

«نعم، ألا يشعرك الصدى هنا وكأنك تقول كلاماً عميقاً؟ انتظر لحظة. أريد أن أتفقد المخزن».

تجولنا في المكان، تفرجنا على المعروضات المستوردة على رفوف العرض الزجاجية. كانت كؤوس الكريستال المرتبة فوق بعضها البعض تشع كالموشورات، تبدو أكثر ألَقاً مما هي عليه في ضوء النهار.

خرجنا من الباب الأمامي. أغلقناه، كما لو أننا نغادر شقتنا. في الخارج، استقبلتنا هبة ريح باردة، وكانت الساعة تدق.

«لنأخذ كأساً قبل أن نذهب إلى البيت».

«فكرة جيدة». كنت أشعر بسعادة أكبر.

❖❖❖

«أعدكَ أنني سأتمكن من استعادة كل ذكرياتي معكس، قالت. وفجأة، بينما كنا نسير زحتى لو نسيتها في البداية».

«كل الذكريات؟»

«طبعاً. لدينا الكثير من الأشياء المشتركة. سأتذكرك أينما ذهبت ومهما رأيت، الأطفال الحديثو الولادة، اللوحة النموذج التي يمكن رؤيتها تحت شريحة صغيرة رقيقة من الشاستيمي، الألعاب النارية في شهر آب، القمر مختبئاً خلف غيوم الليل فوق المحيط. عندما أجلس في مكان ما، أدع» في غفلة مني على قدم أحد ما وأعتذر، وعندما يلتقط أحد ما شيئاً وقع مني فأشكره.

وعندما أرى رجلاً مسناً بالكاد يمشي على قدميه وأتساءل كم من الوقت بقي له في الحياة. قططاً وكلاباً تختلس النظر من الأزقة الضيقة، منظراً جميلاً من فوق بناء عال. تياراً هوائياً دافئاً يلفحنا في نفق المشاة. الهاتف يرن في منتصف الليل.

حتى لو أُغرمتُ برجال آخرين، سأراك دائماً في تقوس حواجبهم».

«إذاً، هل يعني ذلك أن كل شيء في الدنيا سيذكرك بي؟»

«لا. كل شيء في قلبي».

«إذاً، تقصدين حبك لي؟» قلت مندهشاً بعض الشيء.

في تلك اللحظة لمحت ضوءً لامعاً. وفي جزء من الثانية سمعت صوتاً قوياً كالرعد. نظرنا فرأينا وهجاً من أعلى المبنى إلى أسفله اندلعت النيران. وكان هناك دوي صاحَبَه شظايا من الزجاج نزلت كالمطر في حركة بطيئة في الظلام.

خلال ثوانٍ، استيقظ الناس من نومهم وبدؤوا يتدفقون إلى الشارع. وسط ضجيج الأصوات، استطعنا سماع صوت صفارات الإنذار تنطلق من سيارات الإسعاف والشرطة القادمة إلى المكان.

«ربما تكون قنبلة»، قلت منفعلاً بالمشهد.

«ونحن الشاهدان الوحيدان. أتمنى أن لا يكون أحد قد تأذي».

«اشك بذلك، فهو مبنى للمكاتب، ولم يكن أي منها مضاء إضافة إلى أننا كنا وحيدين في الشارع. أتمنى أن لا يكون هناك بعض الأولاد».

«أتمنى ذلك. رغم ذلك يبدو المشهد جميلاً، مثل ألعاب نارية».

«نعم، لم أرَ شيئاً كهذا من قبل».

«رائع».

نظرت باتجاه السماء. نظرت إلى جانب وجهها وفكرتُ بكلينا.

❖❖❖

حبّك مختلف عن حبّي. ما أعنيه هو أنك عندما تغلقين عينيك للحظة، يأتي مركز الكون ليسكن فيك فتصبحين جزءاً صغيراً من الاتساع الذي ينتشر وراءك بلا حدود، مستمراً بالتوسع بسرعة هائلة كي يبتلع ماضيّ حتى قبل أن أولد، وكل كلمة كتبتها وكل مشهد رأته عيناي، وكل الكواكب والظلمة في الفضاء المحيط بتلك الكرة الزرقاء الصغيرة المسماة الأرض.

وعندما تفتحين عينيك يختفي ذلك كله.

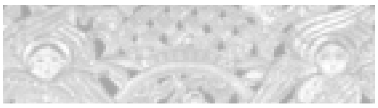
أتوقع المرة القادمة التي تكونين فيها متعبة من شيء ما فتغلقين عينيك.

ربما تختلف طريقة تفكيرنا، لكننا زوج عتيق بدئي، الرجل والمرأة الأصل، نموذج لآدم وحواء.

ستأتي لحظة لكل عاشقين، ينظر فيها الرجل إلى المرأة بهذا النوع من الفهم. إنها حركة لولبية لا متناهية، رقصة روحين يترجّع صداهما. مثل رقصة الـ د.ن.آ في الخلايا، مثل الكون الفسيح.

في نفس اللحظة نظرت إليّ وابتسمت. وكأنها تجيب على ما كان يراودني من أفكار، قالت: «كان ذلك جميلاً. لن أنساه».

من مجموعة - العظاءة ■



رحيل الفقيه السريفي

عبدالواحد العلمي *

عندما توفي الفقيه أحمد السريفي، هرع كل سكان القرية نحو المسجد لحضور جنازته. خرج الرجال بدافع الحب والإحترام تجاه شخصيته المثيرة، ورهبة من موت رمز ولغز كبير للقرية. والنساء خرجن نتيجة الإعجاب، و كذلك الرهبة التي كان يثيرها ذكر اسمه في مجمع أو محفل، ورغبة أيضا في رؤية أحد أقرباء الشيخ، الذين لم ير أحد منهم طيلة العشرين سنة الأخيرة. فلا أحد كان يقترب من بيته، باستثناء مريده الحاج عبدالسلام المستيوي الذي كان يعوده بين الفينةوالأخرى، ليقضي له بعض الأغراض و الخدمات..

كان بيت الفقيه أحمد كبيرا مستطيلا أبيض، و كان يقع على أعلى تلة عند الجهة الشمالية من القرية على الطريق المؤدي إلى الغابة مباشرة. كان البيت متطرفا، إذن، عن باقي البيوت و كانت شرفته الرئيسية تطل على منحدر سحيق، يؤدي إلى الوادي، أو الخندق كما يسميه أهل القرية. أما ظهر المنزل فكان يطل على بداية الغابة. فكان البيت يعطي الإنطباع بالعناد والخوف. لم يفهم أحد من القرية كيف يستطيع ساكن هذا البيت أن ينام قرير العين، و الغابة تفتح فمها مباشرة على وجه المنزل.أما على الجانب الأيمن فكانت تتمدد، على مقربة مائتي متر من البيت، مقبرة القرية، وكان طرف منها يمتد إلى جوف الغابة . وكان النظر إلى المقبرة و هي على هذا الامتداد يعطي الانطباع أن الغابة قد امتلأت قبورا فمدت بقبورها إلى خارجها. و هذا مما كان يزيد هذا البيت وحشة و رهبة. لكن البيت كان ،مع ذلك، يثير في نفس الوقت في نفس الناظر شيئا من الوقار و الوهج. لعل ذلك نابع من بياض لونه، أو من الحقل الأنيق الدائم الإخضرار المحيط به.

بعضهم قال أن ذلك لان أصحاب الحال اختاروه مسكنا لهم . بعضهم قال إن كل «الرجال السبعة» الذين يحرسون القبائل قد مروا من هناك في سالف الزمن..

حين كان الفقيه أحمد السريفي على قيد الحياة ، كان الناس يعتبرونه تقليدا و تراثا واجبا ، أو ضربا من الميراث الجمعي للقرية.بدأ هذا الاعتبار منذ أن سقط الشيخ الأمين السريفي الجد ،عام ١٩٢٥، شهيدا على عتبة هذا البيت برصاص خمسة عشر جنديا إسبانيا، نزلوا خصيصا للبحث عنه بعدما بلغهم أنه قد خرج في زمرة من فقهاء القبائل، ينادي بالجهاد ضد

* قاص مغربي مقيم في بروكسل.

المستعمر، ويحرص على جمع الأسلحة والمؤن للمجاهدين هناك في الجهة الأخرى من الجبل.

بعد جلاء الإستعمار، أقسم أهل القرية أن لا تخرج المشيخة عن سلالة الفقيه الأمين، رغم أنها لم تكن فيهم أبدا. تولى والد الفقيه السريفي الشيخ محمد السريفي المشيخة.وكان البيت ، منذئذ، لا يخلو من الأهالي و الزائرين والمتبركين بقبر الشيخ الأمين ،الذي كان يتوسط «الدويرة» التي أصبحت فيما بعد فناء على الجانب الأيسر من البيت .

كان الفقيه أحمد السريفي في بداية شبابه في ذلك الوقت . لم يخالط أهالي القرية كثيرا، فقد أرسله أبوه، بعد أن حفظ القرآن و بعض المتون الفقهية و النحوية، إلى المدينة ليتابع دراسته في المسجد الأكبر ، الذي كان يقال أن كبار الفقهاء و العلماء يتناوبون على كرسي التدريس فيه . سمع بعض الأهالي أنه لم يستمر طويلا في هذا المسجد ، و أنه التحق بالمدرسة الإسبانية في نفس المدينة. و قال بعضهم أن ذلك كان من بين الأشياء التي أسهمت في حزن أبيه واكتئابه طوال العشرين سنة الأخيرة..

كثرت الأقاويل عن أحمد السريفي الشاب، فلم يعد يره أحد منذ أن غادر القرية للدراسة في المدينة. بعضهم قال أنه يلازم جماعة من الهبيين والحشاشين.. آخرون قالوا أنه عبر إلى أوربا للعيش هناك و للأبد.أحدهم أقسم في ليلة مقمرة ،تحت الشجرة العتيقة التي تتوسط القرية، و التي يحلو لرجال القرية أن يتسامروا عندها ، أقسم أن هذا الشاب سيكون له شأن الأولياء، لأن أكثر من واحد لقيهم في المدينة حدثوه عن هجرته حافيا نحو الجنوب، يبحث عن شيخ أطبقت بذكره الآفاق، رغم أن ليس له مقام محدد و لا مأوى ثابت.كان لوقع هذه الرواية الأخيرة بالذات ، خاصة في تلك الليلة المقمرة ، و القمر يضفي على الصوت الخافت للحاكي سحرا خاصا، أثرا كبيرا على الاهالي نساء و رجالا.لم يعودوا يذكرونه أو يتصورونه ، إلا محاطا بتلك الهالة من الأقاويل و الحكايا الغرائبية..

لم يره أحد عند وفاة أبيه الشيخ محمد. قيل أنه شوهد ليلا و هو يجثم على ركبتيه، باكيا عند قبر أبيه، في نفس اليوم الذي دفن فيه . صدق بعض الأهالي و تحفظ بعضهم.مرت سنوات طويلة بعد وفاة الشيخ محمد بقي فيها البيت مقفولا . فبناته تزوجن و رحلن إلى قرى أخرى ، و الولد الوحيد لم يعد يسمع عنه شيء غير نسيج من الأقاويل و الحكايا .

رجع الفقيه أحمد السريفي إلى البيت بعد ثمان سنوات من وفاة والده .لم يعرف أهالي القرية لا كيف و لا متى رجع.كل ما في الأمر، أن الشكوك بدأت تساورهم عند رؤية بصيص ضوء ، لبرهة من الوقت، في إحدى ليالي الشتاء الممطرة .. قال أحدهم أنه لا بد وأن «أصحاب الحال» سكنوا البيت واستعمروه. قال آخر ليس في الأمر أصحاب حال و لا هم يحزنون . كل ما في الأمر أنه رجع البرق يتصوره الناظر من بعيد مصباحا أو نارا تشذوها الرياح..لكن الأمر تكرر في ليلة هادئة غير ممطرة . و لم يكن أحد من القرية يجرؤ على اقتحام المنزل لا ليلا و لا نهارا .كانو يقولون أن للبيت هيبته ولروح الشيخ الأمين سطوتها ..فظلوا على ذلك الحال من رجم الغيب ، إلى أن شوهد و هو يحتطب في أسفل الخندق، معتمرا جلبابه الخشن و على رأسه شاشية عريضة.بدا لهم و كأنه كان هناك منذ سنين خلت . لم يقترب إلى بيته أحد ، إلا الحاج عبد السلام المستيوي الكتوم الصامت أبدا ، و الذي بدا و كأنه كان على موعد معه، و الذي كان كلما سئل عن رأيه في ما يحكى و ما يروى عن سر غياب الفقيه السريفي يطبق بابتسامة لا قرارة لها .

و منذ ذلك اليوم كل ما بدأ يروج عن الفقيه السريفي من حكايا ومعلومات ، على شحها و سطحيتها ، يتسرب عن طريق زوجة الحاج عبد السلام، التي كانت نسوة القرية يقصدنها خصيصا لغرض التقاط هذه الحكاية أو تلك عن الفقيه السريفي و بيت الفقيه السريفي. و كانت تخجل أن ترجعهن خاليات الوفاض فتروي لهن ما تجود به قريحتها.

عاد إليهم وحيدا دون زوجة أو أولاد، رغم أنهم سمعوا أن له من الأولاد ثلاثة ذكور، و أن أصغرهم قد يكون رجلا بقده و قديده.

في الأيام الأولى لمجيئه ، كان الأهالي يتسمرون طويلا أمام البيت عند عبورهم إلى الغابة، أو عند زيارتهم للمقبرة .كانوا يتفحصون البيت جيدا، كأنما يرونه لأول مرة.و في الحقيقة كانوا يطيلون النظر إلى البيت، لعلهم يسترقون النظر إلى الفقيه، و هو يعبر من البيت إلى الخندق، أو هو يغيب في بطن الغابة محتطبا أو متجولا. زاد البيت في نظرهم هيبة وغموضا.

وطبعا، وفيما يتعلق بموضوع غياب الزوجة والأولاد، وجد الأهالي فرصة في اختلاق الحكايا، وافتراض الروايات، و ترجيح رواية على أخرى، استنادا إلى هذه الواقعة أو تلك .

قال أحدهم إن الرجل قد هجر المال و الأهل و البنون، و جاء إلى منابته الأصلية لكي يقضي ما تبقى من عمره.قال آخر : قيل أنهم هم الذين هجروه ، نظرا لأصله البدوي. وألمح آخرون إلى أن ليس في الأمر هجر و لا هم يحزنون، و أن الذين نتكلم عنهم ربما يكونون من طبيعة أخرى، وأن ليس ببعيد أن يكونوا في البيت معه يأكلون مما يأكل ، و يشربون مما يشرب. لامست هذه الرواية الأخيرة مخيال جل أهل القرية و مالت قناعاتهم إليها.

انقضت شهور، و الإتصال بين الرجل وأهل القرية لا يتعدى أن يكون نظرا من بعيد، أو حكاية تنسج عنه في جنح الظلام، تحت الشجرة العتيقة التي تتوسط القرية.

لكن الذي كان يزيد في حيرة الناس ، هو أن أمور الرجل من زراعة و سقاية و مواش و حرث و احتطاب ، كل أولئك كان على أحسن مايرام .. فالحقل المحيط بالبيت ازداد اخضرارا ، و الزرع فيه أينع و اشتد عوده ، و ماعزه تكون كل صباح خارج الزريبة في انتظار راعي القرية ، ليقودها إلى المرعى في داخل الغابة مع باقي ماعز القرية.لكن الرجل، مع ذلك، لا يكاد يتميزه الناظر فهو حاضر غائب. و الحاج عبد السلام لا يزيد عن ابتسامة غائرة، إذا تجرأ أحدهم و سأله عن أمور الفقيه السريفي .كل ذلك زاد من رهبتهم و غموض إحساسهم، عندما يحدقون من بعيد إلى ذلك البيت المستطيل الأبيض الذي انزوى عنهم كأنه ضريح، يعتقد زائره أن كل الأسرار قد دفنت فيه..لكنه لا يستطيع إلى استكشافها سبيلا.

لكن الفقيه السريفي بدأ يكتسب ،شيئا فشيئا، أهمية فعلية عند أهالي القرية إضافة إلى أهميته الرمزية ، التي تتمثل في كونه سليل بيت الشهيد الأمين السريفي .

كان الموسم في تلك السنة شحيحا من المطر ، لهذا ازداد احتياج الناس إلى ماء الجبل، الذي ينساب عبر الغابة و يمر عبر قرية أخرى، قبل أن يصل إلى قرية السريفي . لا يبالي الناس عادة بهذا الماء عندما يكون الموسم ممطرا .. فالسواقي و الينابيع و الآبار المحلية في القرية، تكون كافية للسقي .بل قد لا يحتاجونه نظرا لاكتفاء الأرض و الزرع. لكن هذه السنة ، شح الماء خاصة و أنه الموسم الثاني على التوالي من الجفاف. اشتد الاحتياج إلى ماء الجبل، لأنه هو الوحيد الذي يبقى منسابا غير متأثر بالجفاف. إنها بركة الولي الشيخ سيدي ابراهيم العريفي ..الولي المدفون في وسط الغابة و أحد الرجالات السبع للقبائل كلها.لكن أهالي القرية الأقرب إلى ينبوع ماء الجبل ، حولوا مجرى الماء لسقي زراعتهم. في البداية كانوا قد أبقوا على جدول صغير، يضعف تياره شيئا فشيئا إلى أن يصل إلى قرية السريفي ضئيلا هزيلا، لا يكفي حتى لغسل أواني بيت واحد من القرية. و لكنهم فيما بعد ، حولوا حتى مجرى هذا الجدول الصغير إلى مزارعهم، مما استفز أهالي قرية السريفي، فاستشاطوا غيظا، و لم تنفعهم مفاوضاتهم و زيارتهم الودية إلى تلك القرية.

وقيل إن شيخ تلك القرية عاملهم باستخفاف واستعلاء و طلب منهم أن يشربوا البحر إذا لم يعجبهم الحال.. قليل الأصل قال أحد الأهالي ..عشنا

حتى رأينا سارق المواشي شيخا على قرية.. لم يراع لا كهولنا ولا شبابنا ..ما العمل؟ أردف أحدهم..

-علينا جلب الماء من طرق أخرى .. شراؤه من المدينة مثلا .

استغرب الكل هذا الإقتراح.

-إن هناك شركات توصل لكم الماء في الشاحنات حتى باب القرية . كل شيء يباع في المدينة حتى البني آدم نفسه.أجابه أحدهم:

-بالله عليك لم سيصلح هذا الماء؟ هل للشرب أم للسقي أم...!؟ ضحكوا جميعا ..لكنهم عادوا للصمت في عجز و حسرة.

وإذ بهم قعود أطل عليهم الحاج عبد السلام المستيوي، وعليه ملامح الحزم، حياهم باقتضاب. حدقوا فيه باهتمام و اندهاش، فليس من عادته أن يترك كتبه الصفراء المكتظة في فناء منزله ليتسامر معهم . صمت لبرهة و خاطبهم بحزم :

-قال لكم الفقيه السريفي، أرسلوا معه عشية شابين حازمين ، يكونان من بين أكثركم صمتا ، وأقلكم ثرثرة، و أصلحكم للمواجهة.

بهت الجميع، و هم يحدقون في بعضهم بعضا. سكت الحاج عبد السلام ، وأطبق صمت عميق، يفجر كل دلالات الغموض و الحيرة في نفوسهم.تسلل الحاج عبد السلام بدون أن يضيف كلمة واحدة، وتركهم في حيرتهم ودهشتهم يسبحون. تركهم يفترضون وينقضون افتراضاتهم ويرجحون ويخمنون، لكنهم لم يترددوا طويلا في اختيار الشابين ، فلم تكن لديهم خيارات كثيرة، فالحسين التيدي وعبدالوهاب العروسي ليس في مثلهما صمتا و صياما عن الكلام إلا الحاج عبد السلام، وليس في مثلهما اقتدارا على العمل إلا الفقيه السريفي نفسه. و ليس صدفة ، إنهما لم يكونا في تلك الظهيرة حاضرين أثناء مناقشة مشكل الماء و الساقية.. فليس أكثر إغاظة لهما من الإسراف في الكلام الفارغ و التردد والعجز..

في اليوم التالي، و في الصباح الباكر، لم يعرف أحد ماذا جرى و كيف حدث حتى عاد الماء يجري بقوته المعهودة داخل الجدول الهابط من أعلى الجبل، لكن علاقة ذلك بطلب الفقيه السريفي للشابين لم تكن محل شك من أحد.

و يعرف الأهالي أنهم لا يعولون كثيرا أن يعرفوا ماذا جرى من الحسين التيدي وعبدالوهاب العروسي، ينطق الحجر ولا ينطقان.الآن ظهرت لهم حكمة طلب الفقيه السريفي للشابين .لكأنه كان يعنيهما هما بالذات.

أخذت الحكايات و الروايات تنسج و تحبك ، بحماسة و إعجاب هذه المرة .فمن قائل أن الفقيه السريفي وقف هو و الشابان كالأسود على عتبة بيت شيخ القرية وأنهم جروه كالفأر مذعورا ليحول بنفسه مجرى الماء.. ومن قائل أنهم ذهبوا رأسا نحو المجرى وأعملوا فيه فؤوسهم .أحدهم ادعى بأنه قد التقى بصديقه القديم في تلك القرية، و أخبره بأن الفقيه السريفي جمع أعيان القرية الأخرى و حذرهم، و هو محفوف بالشابين كأنهما وزيراه، بنبرة حادة فلم يدروا بأنفسهم إلاو هم يحولون مجرى الماء، والدموع تخضب وجوههم..

انطبعت هذه الحادثة في نفوس الأهالي، و أصبحوا يؤرخون بها كما يؤرخون بيوم رجوع الفقيه السريفي.

و ابتداءا من ذلك اليوم لم تكن تعترضهم مشكلة إلا وجلسوا في صمت، ينتظرون أو يأملون إطلالة الحاج عبدالسلام عليهم، كي يخرجهم من حيرتهم وتخبطهم ليدخلهم في حيرة و تخبط من نوع آخر. ما زالوا يتذكرون أيضا عندما جاءهم قائد المنطقة يتبختر كالديك ، و يهددهم بالحبس إن لم يزيلوا الأسيجة عن الأراضي التي تحيط بالقرية من الجهة السفلى، بحجة أنها ملك للدولة مع أنها مسيجة من قبل أن يعقل عاقل كما يقولون .لا زالوا يتذكرون كيف جاءهم الحاج عبدالسلام، يبلغهم أن الفقيه السريفي يقول لهم :

-كونوا على موعد غدا في السوق الجماعي للقبائل كلكم ،رجالكم و نسائكم وعيالكم ، واحفظوا دعاء اللطيف لترديده.نعم، لا زالوا يتذكرون كيف أن القائد جاءهم يستعطفهم و يسترضيهم أن ينصرفوا .بل

وكيف طار القائد على إثرها من منصبه ليحل محله قائد آخر..لم يظهر معهم الفقيه السريفي في ذلك التجمع، لكنه كان قد شوهد فجرا، يخرج من دائرة القائد في السوق الجماعي قبل قدوم الباعة و المتسوقين كلهم.زادت هذه الحادثة و حوادث أخرى من غموض الرجل و أهميته في آن واحد.

كل تلك الحوادث بغموضها و التشويش المحيط بها ، تبقى عندهم ذات قدر من المعقولية و المنطق بالنظر إلى نتائجها العملية، التي عم نفعها عليهم ، لكن الحادثة التي التي لم يستطيعوا لها فهما و لم تقنعهم الحكايات و الروايات التي ينسجها بسطائهم تحت الشجرة العتيقة التي تتوسط القرية، و الذين يروون حكاياتهم وهم واثقون من أنفسهم ، كأنهم كانوا يصاحبون الفقيه السريفي منذ أن ولد ، و الذين لا يلبثون أن ينقضوا روايات الأمس دون أي إحساس بالتناقض أو الحرج.هذه الحادثة بالذات لم يعرفوا لها لا قاعا ولا باعا..

كان ذلك في يوم ممطر حالك الضباب.كان قد مرت على مقامه في القرية أكثر من سبع سنوات.شوهد رجال ذوو سحنة أوربية و برفقتهم قائد المنطقة .قيل كانوا خمسة وسادسهم القائد ، وقيل كانوا ستة وسابعهم القائد ، و قيل كانوا سبعة و ثامنهم قائدهم.كان العدد يزداد حسب الراوي و حسب سياق الرواية.

شوهدوا و هم يلجون الحقل المؤدي إلى دار الفقيه، إلا القائد الذي وقف خارج الحقل كأنه حارس الغابة .لكن و لأمر ما ، فإن كل الروايات تجمع على أن القوم لم يدخلوا البيت بل لقد عاجلهم الفقيه وهم في الدويرة و دار ما دار بينهم و هم في الدويرة.لبثوا معه ساعة من الزمن .ساعتين قال آخرون.سمع بعض الأهالي من بعيد رطانتهم ، لكنهم أجمعوا على أنهم لم يسمعوا له صوتا و لا حسا.قيل أنهم كانوا يتكلمون الإسبانية و قيل الفرنسية ، و قيل لغة أخرى لا يعرفها أحد من القرية ، مع أن الأهالي ،في الحقيقة، لا يعرفون غير العربية!!

شوهد ذلك الجمع و هم يغادرون القرية في خطوات أسرع من خطواتهم وهم يدخلونها.كانت عليهم أمارات الغضب و الخيبة كتلك التي بدت على وجوه أهل القرية و هم يرجعون من مفاوضاتهم حول ماء الجبل..

تحدث شباب القرية عن أن شيوخهم ذكرهم مجيء هؤلاء القوم بيوم استشهاد الشيخ الأمين .كان العساكر الإسبان يومئذ مرفوقين أيضا بالقائد.حرك ذلك في نفوس الشباب إحساسا سحريا و إعجابا غامضا بالفقيه السريفي.قالوا ماأشبه اليوم بالبارحة! دائما يجيئنا الأجنبي محمولا على كتف كبرائنا .قال أحدهم ليس مستبعدا أن يعودوا مرة أخرى ،و لكن هذه المرة ليلا ، ليقتلوه ..حرك هذا الكلام في نفوسهم الإعتزاز به و الإحساس بسحر شخصيته..

بقي الحاج عبد السلام جالسا لمدة طويلة على قبر الحاج السريفي، لا ينبس ببنت شفة و لا يحرك ساكنا إلا ما كان من دمعة و حيدة اندلقت من عينه اليمنى، و بقيت على منتصف خده، لا هي تنزلق نحو الأسفل، ولا هي أفسحت الطريق إلى أخريات ليتبعنها..

انفض الجمع من المقبرة بعد دفن الفقيه السريفي مباشرة .انفضوا لا يلوون على شيء، والصمت يخيم على رؤوسهم .انتهت حكاياتهم وروياتهم و أفسحت المجال لخيالاتهم و لتخوفاتهم و لتكهناتهم ، ولسان حالهم يسأل : و ماذا في شأن قريتنا بعد الفقيه السريفي!؟

حين عسعس الليل نهض الحاج عبد السلام ماسحا الدمعة الباردة المتجمدة على خده.اتجه صوب البيت ، بيت الفقيه السريفي .دخل الدويرة، و فتح باب الفناء الأوسط للبيت ، و اتجه نحو الغرفة الوسطى ، و كأنه ينفذ شيئا أمر به من طرف الفقيه .أخذ دفترا مهلهلا ، بادية عليه علامات القدم، من على درج مكتبة عتيقة في ركن قصي من الغرفة .كتب على ظهر الدفتر «مذكرات الفقيه الحاج أحمد بن محمد بن الشهيد الأمين السريفي رحمهم الله جميعا و أسكنهم فسيح جنانه».

فتح الدفتر من دون أن يقصد صفحة بعينها و قرأ في وجل و رهبة:

«قلت لها يا ماريا بالله عليك ..دعينا نعيش هنا في سلام نربي أولادنا الثلاثة في هدوء، ويكفينا ما نحن فيه من نجاح ونعمة وطمأنينة.قالت بعنادها الإسباني المعروف:لا، إنك موهوب يا أحمد ، ومستقبلك هناك .أقسم أنهم سيتلقفونك كما يتلقف المؤمنون نبيا.أنا متيقنة أن لوحاتك سيكون لها الشأن العظيم ..أنا لا أكره بلدك يا أحمد، بل أعشقه حتى الجنون.لكن حرام أن يغمر موهبتك النسيان..هيا نعبر البحر يا أحمد، لتعبر موهبتك الآفاق ..و دعك من قلقك الشرقي ..قلت لها تعرفين أن نقطة ضعفي أنني أحبك يا ماريا..»

فتح الحاج عبد السلام الدفتر على صفحة أخرى دون أن يراعي التسلسل، و استرسل في القراءة و لم تتجمد دموعه هذه المرة بل انسابت في سخونة كما لو أنها وجدت منزلقها المناسب:

«..آه ماريا ، يا زوجتي الحبيبة، ليتني لم أسمع لكلامك.. ليتني قاومت إلحاحك، بل ليتني هجرتك أنت و الأولاد قبل أن أرى اليوم الذي أفقدكم فيه مرة و إلى الأبد..آه قتلوك و قتلوهم ..قتلوكم لا لذنب اقترفتموه ..قتلوكم لأنكم أبناء مورو ..قتلوكم لأن جلودكم ، لونها غير لون جلودهم.. قتلوك معهم يا ماريا و هم يحسبون أنهم يقتلونني.. قالوا إنهم يخلصون حيهم من هذه الأزبال العربية التي جاءت تزاحمهم في مساكنهم ورزقهم..آه يا ماريا، قلت لك منذ اليوم الأول الذي وطئت فيه أقدامنا هذا البلد ..أنني أحس كأني في غابة يتربص بي الأفاعي من كل حدب و صوب ..قلت لك إن النجاح الذي أحققه، لا يعوضني عن الأمان الذي أفتقده.قلت لك إن الناس هنا يشزرون فينا و في أولادنا شزرا ..قلت لك إنهم لا يطيقون هذا المزيج .إنهم يريدون أن يبقى الشرق في شرقه و الغرب في غربه ..قلت لك و قلت لك..لكنك كنت تقولين إنك تعرفين جيدا مواطني بلدك..صحيح أن البرود و اللاإنسانية تطغى على معاملاتهم..لكنهم لايستطيعون أن يؤذونا..قلت..و قلت ..آه يا ماريا، ما عدت تقولين و ما عدت أقول..»

مسح الحاج عبدالسلام خده بكم جلبابه و قلب بأصابعه المرتعشة عدة صفحات ثم استرسل في القراءة:

«..في الثامن من شهر صفر الخير لسنة..جاء عندي رهط من بلد ماريا. حاول هؤلاء الأغبياء إقناعي بالرجوع إلى بلدهم، واستلام منصب رئاسة المتحف الذي عملت فيه مشرفا طوال إقامتي هناك .. قالوا إن الدولة ستصرف لك دية زوجتك و أولادك الثلاثة، رغم أنهم لم يعثرو على جثمانهم بعد أن نبشت قبورهم.قالوا إن المتحف بدون مجهوداتك أصبح مرتعا للصوص و سراق التحف و اللوحات .. قالوا لي نحن محتاجون في لوحاتك لكي نفتتح بها الموسم الجديد، وأن الملايين تنتظرني ..قالوا كثيرا ..طردتهم يا ماريا ..وفاء لروحك و لروح أولادنا الثلاثة..قلت لهم ارحلوا عن جرحي ..لا تطأوا هذا البلد مرة أخرى ..آه يا ماريا ..أقسمت أن لا أستكين لظالم بعد اليوم..»

أقفل الحاج عبد السلام الدفتر، جال ببصره عبر الغرفة يتأمل اللوحات المعلقة على جدرانها .إنها لوحات الفقيه السريفي .خرج الحاج إلى الفناء الأوسط ، حيث تمددت قبور أربعة ، قبور زوجة الفقيه السريفي و أولادها الثلاثة ،يقابلها قبر الشيخ الأمين السريفي، وهو يتساءل عن السر الذي دفع الفقيه السريفي إلى أن يوصيه بعدم دفنه إلى جانب هذه القبورالخمسة..فتح باب البيت و خرج في صمت، ليبلغ الناس آخر ما قاله الفقيه السريفي قبل أن يموت،■

معصومة وجلنار

عبدالله خليفة *

الآلاتُ الكاتبة تدقُ. تأكلُ الورقَ وعينيها. تصطكُ في سمعها. عباءتها معلقةٌ على كرسيها. منحنيةٌ على الآلة وأصابعها الطويلة الرقيقة تتوغل في الحروف الحديدية، تدقُ، تدقُ، تدقُ، الحديد المنصهر يصل إلى عظمها، تدقُ، لا ينتهي الكلامُ المكتوب، الأرقام وخسائر وأرباح الشركات تتحول إلى نمل وبق على يديها، تنفضُها فلا تزول، تدقُ، تحاولُ أن تصرخ أو تبكي، فتبلع ماءً متوهجاً. ترى خطوطَ العرقِ على زجاج نظارتها.

تستندُ على المقعد وترى وجه المدير المتألق وراء مكتبه البارد. قال لها:

ـ لماذا تريدين هذا التعب كله؟! تستطيعين أن تجلسي في البيت، بل في فيلا كبيرة، فيها بركة سباحة ودغل من الأشجار الظليلة، ومكتبة تقرأين فيها، وتصيرين الملكة هناك!

تبتسمُ في وجهه، أحبت إعجابه بها. رغبت أن ترى نظرات الحب تتألق في عينيه. تقول بحدة:

ـ لكنك متزوج وأب لأطفال!

يندفع شاكياً:

ـ وهل تلك امرأة؟! إنها ليست مثلك، زهرة فاتنة، وعقل مفتوح، هي كيس من الأرز واسع، بطن لإنتاج الأطفال.. وأنا الآن أريد امرأة حقيقية، أنت وردة متضوعة، ملونة.. لماذا لا تقبلين دعوتي لعشاء؟ ثمة مطعم جديد، لي نصيب فيه، افتتحته مؤخراً، يطلُ على البحر، حيث السفن الشراعية تمخرُ الخليج، والبحارة السمر ينشرون شباكهم المسائية المحملة بالسمك الضاج بالحياة. سترين السمك وهو يُشوى أمام عينيك، والنبيذُ الأبيض يتلألأ في زجاجاته الشفافة..

ـ وهل تشرب الخمر أيضاً؟

قالتها بخوف .

ـ نعم، وأنت ألا تشربين؟!

الورقةُ الطويلة مثقلة بالأسماء. تدقُ. المروحة الثقيلة تدور قرب رأسها، وتصنع دوائرَ من الهواء والظلال والصور، وهي طفلةٌ تمشي في الزقاق المظلم، تحمل الخبز، وتشاهد الأشباح الطويلة. تدقُ على وجوهِها، وتسمع أصواتاً تأتي من آخر الزقاق..

❖ ❖ ❖

كان أبوها يحضنُ امرأةً غريبة في غرفة النوم. عارٍ. جسدُه الضخم، المفتول، الأبيض المتورد، يرتعشُ وينتعش ويهتز في صلاة حارة مخيفة، تهزُ السرير الكبير الذي قلما تسمعه يصدر صوتاً. زجاجةُ الخمر كانت قربه. لم يبق فيها سوى بقايا، وهو يتجرعها قليلاً مواصلاً الجثوم فوق صهوة جواده المخيف، كلما رفعها إلى فمه تسربت قطرات من زواياه، وتساقطت على ذلك الجسد المختف في الفراش الناعم الغزير، والذي يصدر آهات وضحكات.

---

* قاص وروائي وكاتب من البحرين.

كان أبوها ينطلقُ، وعرَقُهُ يتصببُ ويتبخر في طنين المروحة الحاد، ويتفجرُ بالآهات ويسابق ريحاً عاتية، حتى خذلتهُ وعصرته وألقته على الفراش..

كانت خائفةً أن يكون قد أصيب. أن يكون شجاره مع المرأة قد آذاه.مشت بهدوء ونعومة حتى وقفت قرب رأسه عند شعره الكث الجميل.

ـ بابا.. هل آلمتك المرأة.. سأضربها!

انتفض الجسدان العاريان، وامتدت يدُ المرأة إلى ثيابها، وبدا جسدها الأسمر نحيفاً وذا صدر كبير.

جلس وهو يستر عريه بلحاف السرير، في حين كانت المرأة تجمع أشياءها:

ـ منذ متى وأنت هنا؟

ـ كنت قد جئتُ لأخبرك إن أمي سوف تبقى في بيت خالي، وإنك تستطيع أن تأكل من غداء أمس.. سوف أسخنه لك!

المرأةُ سحبته إليها وراحا يتهامسان وراء الباب:

ـ هيا أعطني..ما هذا ؟

ـ هذا هو الذي لدي..!

ـ أخرج ما في محفظتك كلها.. قبل أن أرفع صوتي..

ترنحّ على المقعد وقال:

ـ لا تتحدثي مع أمك عما رأيتهِ هنا، كنتُ أعالج هذه المرأة.. أخافُ أن يفسد العلاج.. أتفهمين؟

قالت بلطف:

ـ يا أبي أنت بحار وطبيب أيضاً؟!

ـ هي التي تعالجني، أبوك مريض جداً، تعالي إلى صدري يا روحي..

تقفز إلى أعماقه، بحر عميق واسع مليء بالحكايات والسفن والأشرعة والضباب والطيور، يتدفق حلوى وقبلاً، تطير كفراشة وورقة ملونة فوق البيوت، تضيع بين الريح والضوء، حتى يأتي أبوها من بين زرقة البحر، النوارس تتطاير وتصيح من حوله، كأنها تأخذ السمكات الصغيرة الأخيرة من يده.

❖ ❖ ❖

تدقُ وأوجاعها الغريبة تظهر مع الكلمات. كلمات أخرى تنبثق، تشتبك مع كلمات الآلة، ثمة توترٌ عنيفٌ يسري في عروقها. تقف لحظة عن الدق، تحدق في دخان السجائر المتطاير من أمام وجوه الموظفين، تستنشق الدخان بلذة. تحس بأعصابها وهي تكاد تقفز نحو هذا السراب الذائب في المكتب.

كأن ثمة طَرقاً في رأسها. وشوشةٌ هي مزيج من أصوات أمها ودوران أجنحة المروحة وعصف الآلة.

ترى أمها تتقدم نحوها، تتوارى وراء الخشب، تقلقل أمها المواعين، تندفع إلى أبيها كقطة متوحشة، تدخل أظافرها في جلده:

ـ لماذا، لماذا أيها الملعون، تلوث سريري وبيتي؟ أما يكفيك لعبك الدائم في الدور وجريك وراء المغنيات والطبالات السود القذرات.. أتحضر امرأة إلى بيتي؟!

يدفعها بعيداً:

ـ أخرسي! من قال لك ذلك؟ من كذب عليك! أنا هنا وحدي..أجيء من العمل منهكاً لأستريح حتى تأتين وتنقضي عليّ؟ أين الأكل ..؟ أين الراحة؟

ـ وتكذب أيضاً.. رأتك جارتنا أم محمد، ورأت الداعرة وهي تخرج ونصف ملابسها في يدها!

ـ أم محمد... هذه العمشاء..؟!...دائماً تحاول أثارتي لكنني لا ألتفت إليها، كيف ألتفت إليها وعندي البدر المصور..!

تتطلع الأم في شتى الجهات، تصرخ:

ـ معصومة!

تخرج من تحت الطاولة بحذر، تتحسس طريقها الصعب نحو كتلة النار والكبريت المتطاير، ترتعشُ وترتعد وتصيح، تقترب منها العباءة الكبيرة المتوهجة، تظلها سحاباتٌ قاتمة، تنحني، تواجه مجموعة من الصفعات، تتقلب على الأرض، تصرخ الأم:

ـ يا كلبة ستكونين مثل هؤلاء الداعرات اللواتي يجلبهن أبوك.. ترين كل شيء ولا تخبرينني؟!

تندفع إليها بقدمها، يأتي الأب ويدفع الأم جانباً ويأخذها في حضنه، تضربه الأم بقبضتها، وهو يجري بها.

❖ ❖ ❖

تنتظرُ الباص في جهنم الظهيرة، عباءتها السوداء الملتفة على تكوينها الداخلي تشعل جسمها، مقعدها مبللٌ بالعرق وآثار الأقدام وخربشات الأظافر، كلماتٌ بذيئة محفورة تتحسس نظارتها، خطوطُ الأرض وغابات النخيل المقطوعة والبحر المتوهج الذي يزفر حرائق، وأبخرةُ الأسلفت التي تكوِّن ريح السموم، تودُ لو تصرخ، لو تنزل من هذا الباص، جسدُ الرجل الضخم يزاحمها، دخانه ونظراته ولعابه تلاصق جلدها، أنفهُ المليء بالشعر والحبوب السوداء يقترب من عطرها، الحريق يقترب من قلبها، تصرخُ:

ـ أبتعد!

الرجل ينفلتُ بعيداً والوجوه تحدق بها، ويصبح المقعد كله لها، فتفتح النافذة.الهواء الحار يضربُ رأسها، العباءةُ تتحول إلى بالون من الزيت المقلي، تتأوه، تصرخ ثانية:

ـ يا رب !

تنزع عباءتها، تدوسها بحذائها، الوجوه تحدق ثانية بها، تخرجُ من الباص مغسولة بالعرق وبمشاعر الحرية.

في لهب الشارع، في زقاق متعرج كأنه أمعاء غليظة لحوت ميت، وفي ظلال بكاء ميكروفون، تمشي ونظرات الرجال والصبية تحدق فيها، يتساءلون، فترفع رأسها، يتغامزون فتتذمر بصوت مسموع، وتفتح الباب وتدخل.

تصدمها الضجة العنيفة، أمها تركض وراء أخيها الصغير وتلسعه بعصا . شعرها الكث متهدل، وخيوطٌ بيضاء بدت تلمع بحدة في دغله المعتم. أبوها جاثم على مسند ويعبث براديو صغير في يده، يتتبع نشرة أخبارية تائهة. تنحني نحوه، وهو ينتبه لعطرها الذي تحدى الشمس والغبار، ثم يرمق جسدها بدهشة:

ـ أين عباءتك؟

ـ لم تعد لي عباءة ... نسيتها.. في الباص!

الأب يعتدل في جلسته، يرفع جذعه:

ـ تشتغلين مع الرجال ثم تتركين عباءتك وستعودين إلى العمل هكذا؟!! هل هجم عليك أحد؟

ـ لم يفعل بي أحدٌ شيئاً، الدنيا فظيعة الحرارة، وهذه العباءة كريهة أحس إنني أحمل تنوراً معي، لا يمكن أن ألبسها ثانية!

تندفعُ إليها أمها:

ـ لا نريد أن تذهبي إلى العمل، لا نريد هذه الدنانير التافهة التي تحضرينها!

الأب يتوجس من الكلمات الأخيرة، يقلب (كحفيته) ويدخل أظافره في شعر رأسه، تقول معصومة:

ـ إذا كنتم لا تريدون عملي سوف استريح في البيت.

نهض الأب:

ـ لا يا أبنتي نريدك أن تعملي، ولكن الستر واجب..

ـ هل ستقوم العباءة بالدفاع عن شرفي؟ إذا أردت أن أزني هل ستمنعني؟

ـ لا.. ولكن المظاهر يا حبيبتي..

تصرخ الأم:

ـ أسمعوا ماذا تقول التي تعد نفسها لتكون زانية!

وتقترب منها لتنشب أظافرها فيها، ولكن الأب يقف في طريقها، وهي تمضي إلى غرفتها، فيما كانت انفجارات الألفاظ والأطباق والأبواب تدوي وراءها.

تضع ظهرها على الجدار المتمزق، تحاول أن تغوص بصدرها المتلئ بالحمم والحمى في بركة باردة. تتطلع إلى أغطية وأفرشة أخوتها غير المرتبة، والمفتوحة ورائحة كريهة لاصقة بالهواء والقماش والحجر.تكومها بحدة، تجلس ثانية، تسحب كتاباً وتدع المصباح الأصفر قرب السقف يهطل برذاذه السحري.

عيناها تتحركان فوق السطور وهي تسمع دوي الشجارات يلتهم الصغار هذه المرة، وبكاء الجوع وصرخات أمها تحاول أن تقيد قدمي أبيها المتجهتين إلى الشارع والسهر.

وفجأة ينفتح باب غرفتها، أمها وشعرها المنفوش وعيناها الرهيبتان، وصوتها المدوي:

ـ هيا قومي امنعي أباك من الذهاب إلى الداعرات والقمار، قومي امنعيه من صرف نقودنا وبعثرة

تعبك..لماذا لا تتحركين وتمسكين بهذا الكتاب وكأنك تريدين أن تصبحي فيلسوفاً.. لماذا تدافعين عنه دوماً؟!

في خضم قضبان الليل الساقطة على جسدها، وانهيار أعضاء الغضب والحزن، وفي مطر الضوء الشحيح المتدفق من السقف، من الغيم، من الغيب، تجمع أرجل الأخوة تحت الألحفة، تتابع الأسطر الأخيرة من الكتاب، تخربش بالقلم الرصاص، تنصتُ إلى دوي المكيف وهو يعيد تلاوة صرخات الأم، يأخذها النوم إلى ذلك الزقاق المتهاوي من الحارة قرب البحر، تحمل الخبز الساخن والرجل الشبح يتقدم نحوها، ويضع يده على فمها، وترى المياه تتدفق فوقها، ويأخذانها إلى السمك والهياكل العظمية المتناثرة تحت الماء.

❖ ❖ ❖

سطح منزل الخال يطل على برية واسعة، ثمة أدغال باقية متناثرة من زمن أسطوري قديم. تبدو بعض النخلات المتقدمة تحمل أعلاماً خضراء ومزق من الملابس وأجنحة طيور وأشباح.

البرية البعيدة تومضُ بأضواء السيارات المارة التائهة. والنجوم جلست فوق بساط السماء الأسود أميرات للضوء والرشاد.

تتطلع معصومة إلى خالها بانبهار، جلس بأبهة ملك، احتضن عصا النارجيلة الفارسية، وراح يسحب ماءها فتدوي غرغرتها الضاحكة في القعر. يحيل الماء إلى دخان وحكايات، ويرسم بالعصا في السحاب رواية غريبة:

ـ كانت امرأة عظيمة أسمها جلنار.قامة شامخة ووجه فاتن ساحر.جمعت جمال الحمام وإرادة الصقور.ضربت المجاعة القرية، والرجال يدخنون ويسكرون ويزرعون أغصاناً ميتة. تناثرت جثثهم وهم يتقاتلون.كانت الطيور الوحشية تنتزع آخر اللحم من الجثث وتتطلع إلى الأحياء.نهضت جلنار من بين الدماء وصرخات الأطفال وأشارت إلى الجبال الشامخة، فحدث فزعٌ هائل واضطراب، رفض الجبال وسخر الشيوخ.تقدمت فوق الصخور، وبدا جسمها المجرح راية تائهة وسط الصخور والهياكل العظمية ومآدب النسور. دبت الحياة في خطوات النساء والصبية، وبكى الأطفال وتحرجت جثث لنساء، لكن جلنار لا تتوقف، جلنار تزيح الصخور والطيور. ظهر رجالٌ يصرخون إلى الينابيع السفلى، تجسدت أشباحٌ وشياطين فوق وجوه الأحجار، لكن جلنار لا تتوقف، تتكلم الكهوف، تثرثر الصخور وتتدفق بالدم، لكن جلنار لا تتوقف، ثم فجأة الهواءُ يتغير، السماءُ تنتعش، وندفُ الثلجِ تتساقط فوق الرؤوس والأكتاف، وتبتلعُ حفرٌ مباغتة بشراً فرحين، ولكن جلنار لا تتوقف، المدى ينفتح، وتظهر أرضٌ سوداء وأعشاب وطيورٌ ملونة وأغصان..توقفت جلنار في أرض سوداء وأعشاب. غاصت قدماها في طمي وزهر وسماد. صارت شجرة..

لم يصفق الحاضرون لخالها البارع.لكنها نهضت وقفزت الصبية الجاثمين في قلب الدائرة وقبلته بين دهشة الجميع وصرخاتهم.الخال ارتعش شارباه الكثيفان وسأل:

ـ أعجبتك القصة؟!

كانت تهتز من الفرح:

ـ نعم..نعم..تلك البراري العذراء المدهشة الموحشة الجائعة لفعل النساء، المرأة عمود من نار..مثل الأنبياء..تأخذ الشعلة إلى.. الحياة والمدن! أكانت حقاً موجودة جلنار؟

ـ نعم وبيتها لا يزال هناك وراء البحر، في الجبال.. منزل جلنار لا يدخله إلا إنسان أحب المرأة ولم يعذبها..

كأنها طارت وراء البحار، صارت فراشة تدور حول المنزل، من أصابعها تطلع الأزهار وتصير سيلاً، من صدرها يتدفق الورق الأخضر ويصير أدوية وبيوتاً..

أحست فجأة بذراع خشنة تلامسها، بُغتت بموسى وذراعه تلتصق بكتفها، كأنه يتشمم عطرها:

ـ ما أجمل هذه البشرة، كأنك غزال عربي!

قالت بحدة، وبضيق لانتهاء النشوة والسقوط على الرمل:

ـ فقط البشرة .. أليس ثمة شيء بي أعمق؟ ألم تستفد شيئاً من حكاية أبيك؟

ـ إنها خرافة! هل تصدقين إن ثمة امرأة تقود طوفاناً من العراة والجياع وتعبر الجبال الشامخة!

ـ أي جمال رائع فيها وعقلك الصغير لا يفهمه!

ـ تعال إلى غرفتي دون أن يلاحظك أحد..

كانت الليلة التي اختلى بها غريبة.راح يغسل جسدها بفمه، ثم آلمها تحت خصرها، وانتشى، وهي لم تشعر بشيء.

الآن وهي تتسلل إلى الغرفة تريد أن تغسل بشرتها من دبيب النمل. يحتضنها ويريد أن يقبلها.

ـ اتركني، ماذا تريد مني؟

ـ دعني أقبلك، ألسنا مخطوبين؟

ـ أنس حكايات الأهل هذه.أريد أن أقتنع بك، من تكون؟ ما هي قيمتك في الكون؟ ماذا لديك غير أن تشتغل في متجرك وتجمع النقود. أنت شبه أمي!

ـ وما دخل القراءة في الحب والزواج؟!

ـ كيف ؟ ألا يجعل غيابها شخصيتك محدودة وسطحية وتافهة، وأنا أريد رجلاً مثقفاً وذا شأن.

احتضنها بقوة. أبعدت رأسها. راح يلتهم صدرها بقبلاته الضارية، الشفتان راحتا تدغدغان جلداً نائماً. كان رأس موسى الغارق في ضيائها وعبيرها، يكهربها، وتود لو تتعرى وتكون بين يديه كاملة، كتفاحة. لو تستطيع أن تعطيه ثديها ليأكله! ما هذه النار التي تسري في عروقها؟ قال:

ـ لماذا أنت جامدة الآن..؟!

تصرخ:

ـ أبتعد، أنت لست سوى متعطش لجسد، جائع عند وجبة ممتلئة..

وتخرج من الحجرة ضاربة الباب بحدة فأهتز المكان والرؤوس.

❖ ❖ ❖

عشراتُ الآلات الطابعة والوجوه والمكاتب والدخان والعرق والكلمات المتناثرة كنثار الأكل، وحلمٌ بعيد لا يومض، حشرجةٌ داخلية ملتهبة لا تصعد ولا تنفجر، نارٌ سرية أوقدتها نسوة في الكهوف، مخاضٌ لامرأة حامل لا تلد أبداً، مولودها مشوه يتشكل بالنار في بطنها وصدرها..

تدق. تدقُ الأصابع الحساسة وجوه الحديد، لتنزف أرقاماً وأحلاماً ومشاريع مروعة فوق الجماجم والمقابر والنخيل، تدق لتهدم المنازل العتيقة وينفجر الزيت دماً وعظاماً، تدق بلا أصابع، تكتب في فضاء يتناسل أقنعة وأشباحاً، دخانُ الموظفين يلتف حول عنقها، تريد هواءً نقياً، كانت تركضُ دوماً في النفق تحملُ الخبزَ والألعاب المحطمة، تريدُ حقلاً وشرفة مطلة على البحر وحبيباً ودفتراً تملؤه بالكلمات..

لكن لا شيء سوى الآلة، كل يوم، منذ الثامنة وحتى الثانية ظهراً، من الشروق وحتى النزف الأخير للضلوع، ويتبعثر دمُ اليوم على الرصيف والمحطة والباص والذكريات. من يستطيع أن ينتزع هذه الصور من روحها، إنها تلوبُ كمجموعة من السكاكين الحارة في أحشائها، تدق على ظلالها، وأصواتها، وصراخها، فلا تذوب..

سحبتهم الأمُ من أيديهم إلى الشارع. كانت صرراً قليلة من الثياب والأشياء يحملونها. كان بكاءُ أمهم وصراخها لا ينقطعان:

ـ أتـرون.. أتـرون زوجـي يضـاجـع امـرأة في فـراشـي..؟! يحضـرُ امـرأةً وسخة من الدور، من الطبالات الوسخات، ويجعلنا نغادر المنزل ثم يتسلل بها إلى المكان.. حتى غرفة لا يستعيرها من أصحابه..هل هذا أب؟

المارةُ تتطلع إليها بدهشة ورثاء وألم. تجرُ العظام الصغيرة والخرق في الدروب. تلتفتُ فجأة إلى معصومة وتصفعها بقوة لتترنح على الأرض. جاءتها الضربة وهي لا تدري، مذعورةً من الرجال، خائفةً على أمها وهي تقفز أمام السيارات، تسمعها تقول:

ـ أنت السبب يا أبنة النحس.. لا أعرف كيف أنجبتك.. أخرجتِ من بطني أيتها الملعونة أم من غار في الأرض؟ تعالوا عن الشارع يا أولاد، يا أشقياء.. لو لم أنجبكم لكنتُ حرةً الآن، أنطلقُ إلى أي مكان،

أختفي عن أنظاره وأعمل في السوق، أو أتزوج رجلاً غريباً وأهربُ من هذه الأرض.. النحس..

تمشي في الزقاق وتصرخ:

ـ يا رب لماذا أتعذب هكذا؟ ماذا فعلتُ لأجرجر أطفالي في الدروب؟!

في بيت الخال القديم، ذي الغرفتين الضيقتين، ثمة جيش من الأطفال، وزوجة الخال تغمغمُ متذمرة، صوتُها لا يصل إلى الأم، لكن وجهها الصارم، الغاضب، يجعل المكان تنوراً.

يداها تقذفان الأرغفة، وتضع طاسة الباقلاء الكبيرة لتنهشها الأيدي الصغيرة والطويلة، لتنتزع حبة أو اثنتين في صراع عنيف.

الأمُ تتجمد عند النافذة المطلة على الشارع. هل سيأتي؟ هل سيخطو هنا كدبٍ كبير ملعون ويركع تحت قدميها؟ لا يبدو في الطريق وها هو المغيبُ المعتمُ ينتشر، ويلق برذاذِ فحمه على الدروب والأشياء، ويزرع سكاكينه وجمره في القلوب..

تصرخ الأم:

ـ معصومة.. تعالي هنا.. أذهبي إلى أبيك في المقهى.. هو يحبك .. اصرخي تحت قدميه.. اذرفي الدموع الغزيرة.. هيا أخرجي!

ـ لا ! يا أمي أنا أخاف من الظلام..!

لم تقل زوجة الخال شيئاً وتركتها في العتمة. أين تمضي؟ الدروبُ خاليةٌ إلا من مارة مسرعين يبدون كمردة بظلالهم وعيونهم النزقة. أين المقهى الذي قالت عنه أمها، لماذا تركتها في هذه العتمة، ضائعة في الدروب؟ هل كانت تريد أن تتخلص منها؟

ـ أبي .. أين أنت؟

تركضُ وثمة ذئب يجري وراءها. تدق الأبواب ولا أحد يفتح، وفجأة سقطت في زقاق اسود طويل، لا ذرة ضوء فيه، صامت كقبر، وفي رأسه البعيدة ثمة عمالقة كبار مضاؤون في جماجمهم، يحدقون فيها، على أكتافهم ألحفةٌ تتدلى منها حشرات. جسدها تشنجّ كله. ثمة أجزاء داخلية تتمرد وتفرز حوامض متفجرة. قلبُها طبلٌ تمزق بيد زنجي موتور..

وجدت نفسها في بيت خالها فجأة.فتحت عينيها ورأت حشداً من الرؤوس، أين كانت؟ غابت في ظلمة وأحست بأشياء لزجة تتغلغل في جلدها.ترتعد ثانية، كأن الزنجي يلاصقها بشفتيه الضخمتين. هذا نهار، وذاك ليل، أي مضى الرماد؟ هل ستعاقبها أمها لأنها لم تحضر أباها؟!

يتحدثون عن الظلام وعن أمها وأبيها، لكنها تنام ثانية، وتصحو على أنفاس بخور ينتشر، وثمة لحية تنغرز في جسمها، تصرخ، وتسمع أمها تقول بحنان:

ـ هذا شيخٌ يقرأ عليك..

وانفجر صوت أبيها:

ـ ماذا عملتم في أبنتي.. تركتها يومين؟!

من تحت الغطاء، في سحابة البخور والكلام، تزحف نحو صدره، تدخل في أعماقه كأن السفن تأخذها نحو النور، وهو يسحبها إلى العين ويجلسها فوق ظهره ويسبح بها، متغلغلاً تحت سعف الجداول، ملتقطاً الرمان واللوز لها، فترى في مياه العين السمك الصغير في سحابات مضيئة..

الآلة أمامها. كومةُ الملفات والأوراق تصير رجلاً يخنقها وهي على الكرسي. دوائر الدخان والكلام والهواء الساخن وصرير المروحة ودبيب المكيف وصور الأشباح الوالعة في عقلها، والعواء الذي اقترب من لحمها، وأمها والموقد الذي قربته من ساعدها، والبيت الملىء بالأذرع والأيدي والأطباق التي لم تُغسل، والصفعات والركلات والتلفزيون الصارخ طوال الليل والراديو والفواتير التي عليها أن تدفعها وسهرات الأب التي لا تتوقف وروائح النساء في قمصانه، وبقع أحمر الشفاه في أصابعها، وصرخات الأخوة: أعطينا نقوداًا، والحب الذي فشل والعذرية التي فُقدت، والحب الذي لم يأت، ونظرات المدير وعقابه، و الدخان الذي صارت تحبه..

الملفاتُ تتساقط والأوراق تطير.. وهي تترنحُ، وتنهار من فوق الكرسي.

❖ ❖ ❖

كانت تتأمل الشاطئ معه، النهار يترنح وينسحب

من الفضاء. ترتعش من ذكرى الظلمة. تتأمل موسى وهو يتكلم بهدوء، مدركاً انتصاره:

ـ ها قد صرتُ تعبة، كل أعباء الأسرة على كاهلك، وتريدين أن تقرأي طويلاً وتصبحين شاعرة، وكل هذا قد انهار..اعتري في بأن عش الزوجية الذي أهيئه لك أروع وأكثر هدوءً وراحة..

في بحر العواصف الذي ابتلعها، وسحبها نحو غرف المستشفيات وروائحها النفاذة وأنابيبها المرعبة، والعودة إلى كرسي الشركة والجلوس وراء الآلة، والجثوم بالباص المشتعل، ورؤية الهياكل المحترقة، والزحف في نفق بيت الأم بمواعينه وأشباحه المتحدثة ليلاً، تريد أي صدر ترمي عليها رأسها وتغفو بسعادة، ويبدو موسى في هذه اللحظة كرجل هادئ من الممكن العيش معه.

ـ لا تستطيعين إلا أن تكوني مثل بقية النساء، ربة بيت وأم..

تصيح بغتة:

ـ لا تقل ذلك، لا تقل ذلك! إنني لا أرغب بالأطفال.. أخاف الموت!

ـ ماذا؟ وما دخل الأطفال...

ـ أخاف من الحمل والموت.. حلمت إنني سوف أموت وأنا ألد.كنتُ في نفق معتم طويل، وفوق رأس ساحرات، وجوههن مصبوغة بألوان فاقعة، وكانت بطني منتفخة، حاولن إخراج الجنين فلم يستطعن، كان هناك خالي يركض من عنبر إلى آخر، وأبي فوق سرير آخر سكران ومعه امرأة.. شققن بطني وأخرجن الجنين الميت أيضاً..كان الوجود سقف خباز مليء بالدخان السام.

ـ هذا مجرد حلم..!

ـ لا إن أحلامي كلها صادقة..

ـ ماذا بك أنت، لم كل هذه العقد..؟!

ـ ذهبتُ إلى قارئة كفٍ ورأتْ ذلك في يدي..

سمعت ضحكاته وهو يغادر المكان.

❖ ❖ ❖

وقف أبوها على رأسها عملاقاً خرج من قوقعة صمت مشتعلة. يكادُ أن يطبق عليها بحربتي يديه. لم يرفع يده يوماً على جسدها المثخن، والآن...؟! أعرف بانتهاء عذريتها على يد موسى؟ أجثم مع أحلامها المخيفة؟

ـ ماذا بك يا أبي؟

ـ أنت تفضحيننا يا أبنتي..أتساوي الدراهم التي تعطينها لنا كل هذا...

أرأى أبوها الماكينة التي تدخلها يومياً مثل الوردة لتخرج مبعثرة من فرامة الورق؟ ألم يدعوها للشهادة من أجل أخوتها حتى امتلأ صليبها بالمسامير؟ ألا يكف هو عن سهراته في الأزقة المعتمة والنوادي الضاجة بلعب القمار؟

وتركته يرفع هذا الصوت الذي لم تحب سواه:

ـ هل من المعقول أن تفسخي خطبتك لموسى بعد كل هذه الخلوات بينكما، من يقبلك بعد الآن؟!

كأنه أدخل شفرة في رقبتها، فصاحت بغتة:

ـ ماذا تريدون مني؟ ألا يكفي أن جرجرتموني إلى الشركة وأخرجتموني وأنا طفلة من المدارس.. وقلتم ضحي من أجل أخوتك.. وانغرزتُ بين أولئك الرجال ولم تخافوا على كنزي، وتركتموني أجيء في الحر والباص المليء بالرجال..وخطبتموني إلى رجل يريد أن يحبسني..

ـ وقد تركتِ العباءة ثم الآن أيضاً تتعلمين السياقة وغداً لا أعرف ماذا ستفعلين؟ سوف أحبسك في البيت .. لن تخرجي أبداً إلا إلى بيت زوجك وليكن من يكون!

اندفعت صارخة:

ـ لا تستطيع أن تحبسني، أنا امرأة حرة ..!

لكن باب الغرفة انغلق في وجهها.حاولت أن تفتحه دون جدوى.

كانت تصرخ في نفسها:

ـ وأنت.. لماذا لا تقيد شهواتك وتسكن في البيت، لماذا توزع نقودك ونقودنا على نساء رخيصات، وعلى طاولات القمار.. والتدخين والشراب؟! أي عذرية بقيت عندي وانتم شردتموني في دروب الحارة ليلاً؟ لماذا يا أبي.. لا تكون أباً؟!

جلستْ في العتمة طويلاً، سمعتْ أحاديث الصالة تصير مختلفة، همسُ أخوتها يجيءُ غريباً:

ـ حبستم معصومة؟!

ـ أين سننام والغرفة مغلقة؟

ـ هل ستموت؟

دهشت من هؤلاء الأخوة، كانت تغطيهم دائماً وتشتري دفاترهم وأقلامهم وملابسهم، وتحضرُ القدورَ المليئة من المطاعم لهم، والآن.. يفكرون في الغرفة فقط! في شمس الظهيرة تأخذهم من مدارسهم، تجري بهم إلى المستوصفات وتأخذ جراثيهم وبردهم..

تتطلعُ إلى أصابعها، إنها تدق فحسب في الحديد، ولا تنتج ملحاً، تلتهمُ الصدأ ولا تزهرُ وردةً..

تبكي.

لا أحد قريب منها مثل هذا الورق، هذا البياض الناصع الذي تملؤه بالماء والحبر والأمل. ليدعوها في هذه العلبة المغلقة والوحدة التي طالما اشتهتها وخافت منها، والآن أصابعها لا تدقُ بل ينبتُ منها الشعرُ والورد، والعصافيرُ تطير من غيومها الكثيفة الملأى بالمطر والحب، والكراسة غدت مثل التربة الطينية المشبعة بالأرواح..

تفتحُ أختها الباب محضرة صينية الأكل فترفسها وتطيح بالأرز والسمك، وتغلق الباب.

لتبقى هنا وحيدة منبوذة، ولتمت شهيدة. سترى جنازتها الآن، وتسمع الأصوات: ها هي البنت التي حولت أصابعها إلى شموع لعائلة دفنتها حية.

يتهامس أخوتها، تسمع الأم تقول:

ـ خلاص ينبغي أن تفتح عليها!

تسمع صوتاً غريباً يدخل الزقاق ويجيء في البيت ويلامس حذاؤه السجادة الرثة في صالتهم، إنه مديرها، يقول:

ـ إنها مثال .. الاستقامة و.. والرجولة!

وتسمع صوت سيارته الفخمة تنأى عن زقاقهم. وهاهم الأقرباء حزانى ويثرثرون : أين بهجة معصومة وثرثرتها وصراخها وضحكها، البيت ميتٌ بدونها!؟

إنهم جميعاً الآن يريدونها، وها هو الأب يقترب، والباب يُفتح، ويدخل منكس الرأس ، حزيناً، لكنه يرفع رأسه بقوة وكبرياء ويقول:

ـ انتزعتِ يا أبنتي حريتك!

❖ ❖ ❖

تكتبُ:

هذا الليل الجميل من خلقه؟ هذه النجمات الساحرات في الأعالي من رصعها يواقيت في الكون اللامتناهي؟ هذا السحر الضوئي الطالع من الأصابع، والعيون والقلب من بثه وأزهره؟ هناك الأب العظيم الرحيم فيما وراء المادة الفانية يغذي العالم بحنوه المتدفق.

مصباحها الصغير تعبٌ من التحديق في الورق، وأغوارها البعيدة تنتفضُ في كل سطر، هي على شجرة الكون تنبض بالمحبة وتفتح صدرها لكل عابر سبيل ضائع. ها هو شيء يتحرك في التربة، بذرةٌ صغيرة ترتجفُ حياةً بين الرمل والعناكب، نبضةٌ في جسد هائج ثائر، نبضة نورانية كأنها قادمة من الغيب، تتغلغل في جلدها فتتحول إلى شجرة ميلاد مضاءة.

لن ينطفئ المصباحُ ما دام هذا القلم ينبض، سنديانةٌ من سماد الحقول إلى أرصفة الشوارع.

أخوتها يغمغمون من المصباح. الليل أوغل بعيداً والصمت غابة عذراء في كل الطرق، وهاهي اللغة تتدفق، والروح تطلع من أحراشها القصية، ترفرف حول الإله مرة، وتشرب ماء النجوم مرات، وتنزل إلى الخيام الكثيفة الألم، المقذوفة في البراري المشتعلة، تدنو من ينابيع الصيادين الفوارة في البحر، وتذوب في سواعد النسوة الغارقات دماً في الحقول، الروح خضراء كطائر، سمراء كالبراءة والحنطة.

نهضت من فوق مكتبها، غسلت الخشب والحديد، الغرفة المليئة بالأسرة والألحفة والمساند تخنقها، إن لحظة التوهج تذبل، صحت فإذا الشمس ساخنة فوق جبينها، وضجة البيت والأخوة تتصاعد وتمتزج

وتصير نافورات من الصراخ في سمعها.

❖ ❖ ❖

كان الرجل الأبيض ذو العمامة السوداء واللحية الكثة يتطلع إليها، وهي مبهورة بالأرفف وأطنان الورق الناعم المجلد الذي يحيط به كأنه قوس قزح.الكهل لم يخفي إعجابه بها، وحين مدت إليه أوراقها لكي ينشرها لم يفتحها، وسأل عن أبيها وبيتها، وراح يخطو معها في الأزقة متذكراً الدروب والدكاكين، وعلى عينيه ترف أجنحة الحكايات والفضائح، فيتطلع فيها بأسى.قال:

ـ حاولي أن تزورينا دائماً لكي تكتشفي الثقافة الحقة، ولعلك تغيرين من هيئتك هذه..

قالت بكبرياء:

ـ لا ينقصني شيء يا سيد، لكن هل سمحت بإلقاء نظرة على أوراقي التي أرجو نشرها، في حين إن هيئتي أنا كفيلة بها..

حدق فيها بدهشة، وراح يقرأ بين التمتمة والذهول، قال:

ـ ما هذا يا أبنتي.. هذه كلمات حب فاضحة؟! الجسد المفتوح، والثدي المتفجر ورداً وحمى، والإله الذي يزرع في السماء والأرض محبة وأطفالاً..أتريدين نشر هذه الحرائق بين عباد الله حقاً؟!

نهضت وانتزعت الأوراق من بين يديه وهو لا يزال في ذهوله المستمر.

❖ ❖ ❖

كل شيء بات أمامها مفتوحاً، السطح يتحول شيئاً فشيئاً إلى مملكتها المستقلة عن البيت وصراخه ومعاركه، يصيرُ غرفةً كبيرة منزوية، ومدخراتها المتوارية تصير أسطوانات وكتباً ومزهريات. السماء تصير أقرب وتغدو مظلة زرقاء شفافة، وهي تخترقُ الظهيرة بسيارة حمراء جميلة باردة من الداخل وتصدح بموسيقى، تجري بسرعة نحو الكشك وتنتزع المجلة وتلهث نحو الصفحة، وهاهي كلماتها متفجرة، ضخمة، سوداء كبيرة، تنزف دماً ورسوماً، وها هو أسمها متلألئٌ..

المجلة مفتوحة في حضنها، تسوق بين خط السيارات البطيء، الدخان ينبعث ويتسرب إلى علبتها الحصينة، تنزلُ عن خط السيارات الطويل، تندفعُ فوق الأرض الترابية وتئزُ الحصى تحت عجلاتها تندفع بين المنخفضات والمرتفعات وهي تهتز وتتأوه، تتذكر رئيس التحرير الذي حدق فيها مبهوراً، وقذف الورق إلى المطبعة ودعاها إلى عشاء ..

في الليل تفتح الكتب، تطالع كتاباً. تستغرقُ، وبغتةً تحذفه لتطالع كتاباً آخر. تتأمله وتدخل في أعشابه النفاذة بالعطر، تنساب وتدهش لأن كل هذه الأفكار سبق أن لاقتها في طرقاتها المعتمة، وفي أزقة الخبز والظلام، وصرخات المدرسة؛ كونٌ هائل يتفتح داخلها، لا تعرف أين تبدأ نجومه وتنتهي مجراته، سحبٌ وغموض ومخاوف من الجلد وانفجارت الصدر وزيارات الأشباح وهذه الآلام التي تأتيها في كل لحظة. تدع الكتاب، وتطفئُ المصباح، وتتجمد على السرير.

موسى يقف أمامها مذعوراً غاضباً، ويمسك المجلة ويصرخ:

ـ هل بدأت تكتبين أيضاً..؟ وما هذا الهذيان الذي تنشرينه.. امرأة ذات أثداء مفتوحة للحب... وجسد مجنون ينضح بالغربة في الارتواء وأنت المتخشبة!هل تتصورين إنني أتزوج امرأة تعرض وجهها وقلبها على حبل غسيل عام؟!

خلعت الخاتمَ وقذفته في وجهه.

تذكرت الشاطئ الذي كانت تركض فوقه ويلحق بها، يجريان، ويقفزان على الموج، أو يتأرجحان في قارب، ويشمان بقايا السمك وأساطير البحارة، يتظاهران بالموت والطفو فوق الموج، تخيلته سيبقى معها إلى الأبد، وفجأة اختفى، وزالت روائحه وصرخاته وذاب مع امرأة أخرى وزغردت النسوة في فرحه، وانتفخ بطن زوجته واحضرت كتلةً من الضحك والدهشة من الغيب، حياة متجسدةً تتحرك على الأرض، وهي في غرفتها، بين أوراقها، تصير ورقاً من الأوراق، تدقُ كل يوم على الآلة وجسدها، تخمشُ بأظافرها روحَها..

تلبسُ عباءةً وتمشي في زقاق وتدخل بيتاً غريباً وتعرض يدها على المرأة العجوز، بين بخارها وشعرها الأبيض الكث.تقول:

ـ دربك وعر يا أبنتي، ستعرفين رجالاً كثيرين، لكن لا أحد سيبقى معك..

ودت لو تقلب مجمرة البخور على رأس العجوز، لكنها مشت في الزقاق كئيبة. وجرت إلى غرفتها وسط اشتباك بين الأم وأخيها.

ألقت بنفسها على السرير. تشعر بأن كليتها تكاد تنفجر، وإن أشباحاً يركضون في صدرها ويصرخون في مغارات مفتوحة على عينيها، تتقلبُ، وتدهش كيف تحن إلى موسى وطيبته البسيطة، وتود لو كانت في بيته..

ازدادت الصرخات والشتائم في أسفل البيت. لم تستطع غرفتها أن تحميها من السيل. وهاهي أقدام أمها المتوترة ترتقي السلم. الآن ستفتح، وفعلاً تظهر لها منفوشة الشعر، عظامية الوجه، عيناها تشتعلان غضباً على كل شيء، تصرخ:

ـ أين أبوك؟ أتعرفين أين أبوك..؟ إنه مع امرأة الآن .. جاءت امرأةٌ صديقة وقالت إنها رأته يدخل دار طرب وقد أنزل من سيارة أجرة امرأةً ..ومغطاة ..الفاجرة! لماذا تختبئين هنا؟ لماذا لا تحضرينه إليّ..؟ وأين النقود... بحثتُ عن النقود فلم أجد شيئاً.. سرقها وسيصرفها الآن على الخمور والنساء..!

ـ يا أمي لم لا تكفين عن الشجار؟

ـ آه، أسمعوا هذه البنت الجاحدة.. أقول لها أبوك ينام مع امرأة ويضرب رأسَ أمك في الجدار وهي تقول لم لا تكفين .. عن الشجار؟! إذا لم تفعلي شيئاً سأحرق هذا البيت كله..!

ـ أحرقي العالم كله، أحرقي نفسك في الشارع ولن أطفئك!

حاولت الأمُ أن توقفها فاشتبكت أيديهما بقسوة، نحتها معصومة بقوة، اندفعت على السلم، تساقطت ككرة نار، صار حجمها هائلاً، اندفعت سيارتها كرصاصة في المدينة.

تدورُ، تحدقُ في التضاريس، كشبح، كنفثة تائهة من السماء، مثلما كانت طفلة تمشي في الحارة،مثلما كانت نفثة من الإله، سقطت على تنكة ساخنة هي الحارة، كم كرهت تلك الحارة ولم ترها بعد. لم تذهب إليها وتخاف من المرور بها. حمامةٌ من الأعالي سقطت في قفص الأرض. تدورُ بسيارتها، تجدُ مسبحةً من المصابيح التي لا تقود إلى سكينة، الشوارع فارغة، والساحلُ الطويل معتمٌ، تنحدر إليه، تسمع وشوشة البحر، تسكن قربها. تود لو تنام وهي تلتفت. تسمع همساً. فجأة تطل وجوهٌ مرعبة على الزجاج، فتطلق المحرك وتندفع وهي تسمع صرخات وضحكات!

❖ ❖ ❖

كانت الثلة في غرفة واسعة. أجسادُ رجال مسترخية ومستفزة، دخانٌ كثيف من الأفواه، وعيون تحدق في ورقة صغيرة في يد رجل، أعقاب السجائر تنهالُ حرقاً في الأجساد المعدنية السوداء، ووجوه ترتفع فجأة، وأصواتٌ تتعالى وتتداخل، وأذرع وأصابع تمتد منها كأنها أغصان محروقة من الشمس، وانفجارات لغة وارتعاشات مياه رقراقة..

وهي تتطلع إلى ذلك الوجه الأسمر، ذلك الصفاء الذكوري الغريب، ذلك الكلام الصامت، والصمت المنفجر شعراً، وتجد الصورة تنغرزُ بين نهديها كوردة حارقة، وتتساءل إذا كان الإله سيعطيها فرصةً لتلثم ذلك الفم الصغير الذي يشبه جمرة ورماداً.

كانت كل سهامهم موجهة إليه، وأخرج عدة منها مضرجة بدمه، وكانت تود أن تصرخ، وأن يلتفت إليها كل هذا الجمع اللامبالي بها، كأنها حشرة اندست في مزهرية، وحين تبعثرت روافدُ الجمع فوجئت به ينساب معها وزميلتها هند، ويأخذهما إلى مشرب في فندق: غرفة صغيرة مطلة على الشارع، وغارقة في العتمة وفي النزع الأخير لشمعة..

رأت رجلاً مخيفاً، رائعاً، وُوضعت علبٌ راح يشربها بسرعة وهند تحتسي على مهل، وهي لا تقرّب هذا المنكر..تتطلع فيه وهو يتكلم وتقترب كما تمنت

من فمه، ولكن الآن يطلق كثيراً من الدخان، وعروقها بدأت تؤلمها، وراحت تتدفق بالكلام ودهست شمعة جديدة، وقلبت علبة..

ولا تعرف لماذا اشتبكت معه، لكن صوتها راح يتعالى بغتة، واندفعت بكلماتها في دروب جديدة، ودهشت من قدرتها على توليد الكلام، وازداد التوتر وهي مخدرة بالروائح، فأخذت علبة ودفقت سائلها الغريب في جوفها، وكأنها تعرف هذا السائل منذ زمن بعيد، انتبهت إلى عروق أبيها تجري فيها، وازداد اشتباكها مع سامي، وخرجت مخدرة ومدخنة نصف علبة وشاربة لنصف دستة من القناني الباردة التي حلقت بها، وانتشت روحها واندفعت بسيارتها، وحين وضعت رأسها على الوسادة شعرت براحة غريبة وهي تنام ونور الفجر يشعشع..

في الصباح تتذكره، في دق الآلة المخيفة وهي تدهسُ الأكواخَ وتبيعها في السوق أراض للكبار، تتوهج شعلة صورته في الجريدة وكلماته الشعرية المبعثرة المنتشية الصارخة، تطير إليه في المساء، ويحضنهما شاطئٌ يطل على جزيرة خضراء، وتبدو الأغنيات والحجرة التي تحبس ذاتها فيها والعائلة والعالم، كلها أشياء مختلفة، والرجل يتدفق معها بكلماته الشعرية الأخاذة:

ـ أنت فراشة حطت بغتة على سطح قلبي البارد الثلجي..يا لنورك المتوهج، من أين أتيتِ بهذه الأصابع الزهرية المشتعلة، وهذه الحنطة في وجهك وجلدك..

وتتراخى على المقعد، والموسيقى الحالمة تدور غازلة من الظلام والبحر والشجر بدلة ساخنة للشتاء، يقول:

ـ الآن العالم تبدل فجأة عليّ، حينما ظهرت في عالمي المقفر، وكانت الأشباح تملؤه والقبور مفتوحة فيه، أعلنت قيامتي وظهر نبأ فرحي، وجئت إليّ بالأبيض النوراني المطرز بالورد، أيتها الجنية الساحرة!

تسكر بلا خمرة وحين جربتها معه ودخان السجائر والشعر يلفهما، راحت ترفرف بجناحين كبيرين، ولم تعد صرخات أمها تعنيها في شيء، وراحت تعطي الأب علب سجائر ونقوداً صغيرة للنادي، وتسهر إلى وجه الفجر، ولا تكاد تستطيع أن تنهض للعمل، وحين تسوق سيارتها تندفع في الدروب وتصعد الأرصفة، وتخمش مصابيح السيارات وخلفياتها، وتلوذ بالفرار.

حين تجلس على مقعدها في مواجهة الآلة تغتسل بمطر من الصدأ والغبار، وترى زهيرات الشعر ذابلة تحت صندليها، وليالي الغيم وفجر الفضة تستحيل إلى حراشف ثعابين انسلت من روحها، فتتفجر كلماتها مع النزيف الداخلي، وفي الهياج وعذابات الظهائر المشتعلة وأخطاء الحسابات وغيابات التدخين في الحمامات النسائية المليئة بالدخان وهمسات الفضائح. كانت تحمله معها، كان صوته في معطفها وكلماته حمامات تطلقها في وجوه السحرة وموظفي خزائن الدم والعظام، وعلى ساعده ترتاح من أيام مروعة بالكوابيس، يقول لها على صفحات الورق بين الناس وفي السرير، وفي الأركان المنعزلة في المطاعم الصينية الملأى بالنبيذ والظلال والأنوار الشاحبة:

ـ أنت الحمامة النقية التي تعلنين ميلاد الطهر، سيدة الفرح الأولى، حاملة أختام الحب ، من أصابعك ستتدفق كلمات جديدة..

يطيران إلى عش يجمعهما، يغسلها بشفتيه طوال الليل والنهار، يفتح زجاجات النبيذ القانية ولا يأكل إلا شفتيها، وتراه يهذي بعشقها، وينثر صفاتها ومدائحها في كل مكان، تسكر كثيراً، وتدخن معه إلى الفجر، وتمضي إلى العمل كطائر مذبوح.

مشروعاتها كلها ورق نائم في مكاتب البيت، خربشاتٌ تبحث عن وقت، وزمنها مخصص كله للآلة، التي تدخلُ في تروسها فتتقطع وتتناثر مع الكلام الكثيف والدخان.

تصرخ في سامي الذي صار زوجها:

ـ أريد وقتاً.. داخلي مشحون كبركان تكون مع بداية الأرض والمرأة.. فيه حممٌ ستغطي المكان..

وهو مع زجاجاته يمضي إلى المطبخ والصحون

ويعد لها الوجبة، وبالكاد يضع في فمه شيئاً. يتأخر عن الجريدة ولا ينام ويسمع الموسيقى ويشرب، وهي تتأمله خائفة: الآن صار لها طفل جديد، وبدلاً من ضجيج البيت الهائل حدث صمتٌ مروع!

تثرثر معه طوال الليل، وتخمش جلدها، وتطالع الخارج المحترق، أشجارٌ كأنها اشتعلت من القيظ، وتختلي بنفسها، ولا شيء يخرج، وتتكلم أمام سامي طويلاً عما ستفعله، وتشرب وتدخن وتندفع، وتجد إن الفجر يقترب، وهي بحاجة الآن إلى النوم..وبعد ساعات قليلة سينفجر موعدها مع الآلة، وفجأة تجد نفسها في الشارع، تندفع بسيارتها وتبعثر أحجار الرصيف وتذعر المارة، وتنطلق كرصاصة..

❖ ❖ ❖

تتقلب على الكرسي الطويل، ثمة سكين حامية في خصرها، تنتزع سامي من مقعده وهو يكتب ويشرب، تصرخ:

ـ ماذا بك ؟ لماذا تزوجتك ؟ ألكي تبتعد عن العمل وتحتسي هذه المشروبات التي لا تتوقف؟ كنت أعاني مع أهلي والآن أنت.. والآلة التي تطحن رأسي كل لحظة..

سحبت غطاءَ التلفزيون، اندفعت مزهريةٌ وتحطمت، دخلت شظاياها في جلدها، صرخت بعنف وحرقة.

السيارة تندفع بهما في الظلام والحر والغبار، وجهها كأنه صار طويلاً، جسدها مبعثر، والدم لا يتوقف، ستموت الآن، ثمة صرخات تندلع في الزقاق المعتم، وأمها تجري وراءها، صراخٌ رهيب يتعالى، وسامي يقود بسرعة، يضع يده على جرحها، وهي تبعده بعنف..

وحين وضع الطبيبُ بعض الأربطة، وفحصها طويلاً في مواضع الانفجارات التي تقول أنها لا تتوقف تحت جلدها، لم يجد شيئاً.وكان الطريق الخالي، والفجر الوشيك، والنوم إلى الظهيرة..

تحلم حين تتخلص من الآلة ستملأ الدنيا بالكلمات، لكن كيف وأهلها لا يزالون يطاردونها بطلباتهم، وزوجها الذي تتباعد أيام عمله، ويكثر جلوسه في البيت، وقرب زجاجاته..؟ لا خلاص لها أبداً..إنها لعنة تطاردها منذ أن كانت طفلة، منذ الزقاق والشبح الغريب المعتم، الذي لعب بجسدها، وهي مطاردة.لعل سامي امتدادٌ لذلك الشبح جاء على هيئة رجل تشرشر أصابعه بالشعر، ويمضي وقتاً طويلاً صامتاً كئيباً، ليطلع بورقة أو ورقتين، وعليها أن تعاني كل هذا الكم الكثيف من الدخان والحرقة والصمت، ثم يغرق في زجاجته ويندفع صارخاً، يحضر الجن وقوافل العرب وقصص الندماء، ويصيبها شيء غريب من المس المماثل، فتندمجُ معه وتختلط ضحكاتهما وصرخاتهما وشعرهما وقبلهما وأعضائهما، لكنه في الصباح مثل سجادة مبلولة أو طير غريق.ينامُ طويلاً إلى الظهيرة، ويتركها تزحفُ نحو سيارتها، مقطعةَ الأوصال، نازفةً، لتجري وتجلس تحت صليبها الفضي الكبير وهي معلقة بأسياخه ونوابضه التي تتحول إلى ذبذبات عن البورصة والأسهم والأقفال والإغلاق، ويسحب فكها نمرٌ من هنا، وحيةٌ من هناك، لتندفع في الظهيرة إلى بيت أمها، الشمس الكبرى تجثم على سطح نظارتها، والمكيف تعطل، والأرصفةُ تشعلُ الغبار، ورجال المرور يحدقون في ساقها، وهي حين تصل إلى مجلس بيت أبيها تسمع ذات الصرخات وترى الاشتباكات نفسها وتقاذف المواعين واللعنات، حتى تنتزع طبق الأرز وتضعه على طاولة شقتها لترى زوجها لا يزال نائماً..

ترى ملابسه وأوراقه المبعثرة والزجاجات الكثيرة الفارغات، وحين يلملمُ أعضاءه لغروب الظهيرة، ويغتسل ويتطلع فيها، متذكراً بأنه زوج وموظف، يزحف نحو طاولة العشاء، مستمتعاً بملمس السجادة، والزجاجة، ومتطلعاً بقرف إلى العيش..

تصرخ:

ـ أجيء بالأكل في عذاب هذا الوقت.. وأنت مخدر في الفراش، هل عليّ أن أتحمل طفولتك الدائمة؟

تضرب الصحن بيدها فيتناثر الأرز وتقع السمكة على رأسه.يتجرع الشراب، في حين تقذف هي بنفسها على الفراش..

تهذي:

ـ أتخلص منه، أهرب من هذا المكان، من الآلة والعائلة، بعيداً يا رب، أجد وقتاً لأكتب، لأصنع أشياء مبهرة، لدي الطاقة، كل هؤلاء عوائق يضعها الشيطان في طريقي، لم أتخيل سامي بهذا الشكل، ثرثار، وكسول، وأناني، رأيتُ مظهره الخارجي، الوسامة والصورة اللامعة في الجرائد، واندفعتُ إلى ذراعيه..

تسمع الهاتف ويجيء صوت هند فتنهض، وتلبس وتتعطر، وتحقد فيه وهو ينظر إليها بدهشة، وتندفع بسيارتها إلى شقة هند، حيث الهدوء والسكينة واللوحات والموسيقى.

تروي مرة أخرى حكاياتها، والمرأة الكهلة تتطلع إليها بإنصات غريب، كأنها كلها آذان.

تغيرت ليالي الصمت والحزن، إلى ليل بهيج، ووجوه رجالية شابة كثيرة تحيط بها، وتسمع كلامها المثير، وتقترب منها، وتغازلها، وهي تسدد الضربات للكسالى والتافهين.

تتطلع إلى نفسها بدهشة كيف راحت تضع كرات الثلج في كأس الويسكي، وتشفط الدخان وتلقيه سحائب في وجوه الرجال وكأنها تريد أن تثقبها، وتتدفق بكلمات وصرخات ساحبةً كل البقع المعتمة في النفوس، وأحدهم يصرخ، وآخر يتأوه، وثالث يهرب، وتتطلع إليها هند بدهشة وتقول:

ـ كيف استطعت أن تهزمي كل هؤلاء الرجال؟!

وتضيف:

ـ إنهم حشرات.. آه، لو كنا نقدر أن نكون مثل ملكات النحل نلسعهم لسعة مميتة ونسيطر على خلية العسل..!

تتطلع إليها معصومة بدهشة، وتجد ثمار الرجال منتشرة من أكياس ملأى بالأكل والعلب والأشياء.تترنح على خطوط الضوء الأخيرة، والدخان، وهمسات هند الساخرة، وتشعر بجسدها الممزق، ونداءات الهاتف وأرقام زوجها وأهلها تومضُ في الفراغ والظلام، وتشعر بهم يقتربون منها ليجروها إلى الآلة ويحشروا جسدها في تروسها، ونهدها ينشطر والدم يتدفق..

لأول مرة منذ سنين لم تذهب إلى العمل، لم تركض إلى سيارتها، وتندفع بين عجلاتها ودخانها وتقذفها وسط الحشود لتعثر على موقع بعيد وسط غابة من كتل الحديد.

ترى الشمس وراء الستارة كتلة من الفضة.والشاي والموسيقى والبيض المشتعل والخبز الطازج وكلمات الشعر مبهجة.ليس ثمة وجوه الموظفين المحنطة، ولا الآلة التي تدق، وأصابعها تذهب إلى القلم.. وتتكلم.

ويشنق المساء بمجيء الرجال وأكياسهم وزجاجاتهم وعلبهم وثرثراتهم ودخانهم، وهي تهتف: ما قيمة الحياة دون متعة، ومن يدري ما سيحل به غداً !وتندفع معبةً من العلب بعد أن سخر منها أحدهم بأنها عاجزة عن الشرب، تضع هرماً كبيراً منها، ولا يزال رأسها يتدفق بالحكم والشعر والسخرية والسباب، وكأنها ترى جواً سحرياً، جلنار تتقدم وسط عتمة الذئاب وأبخرة الرماد والكهوف، تتجاوز حشود الرجال النائمة والمثرثرة وتصعد إلى ذروة الجبل، ترى الدرب وسط الدغل والأكاذيب..

تندفع معصومة بالصراخ، تضع أصابعها في وجه خنزير آدمي يتاجر باللحم البشري، تعري آخر صامت متستر مستفيد، وتحس بأن جسدها يُنشر بآلة أخرى، ثم ترى الشمس واهنة خافتة الأنوار، فتقول لها هند إن المساء قد حل مرة أخرى!

لا تكاد أصابعها أن تصل إلى كأس الشاي، والزجاجات والعلب قدُمت، وبدأت الثرثرة تنشر جسد الليل الميت بالضوء، ولكن الهواتف تتسارع وتصرخ، وتسمع في إحداها أمها تصرخ وتقول إن أبوها مريض ونُقل إلى المستشفى.

❖ ❖ ❖

تدقٌ. أصابعها تكاد تتغلغل في الحديد، وعمرها يذوي لأجل قمل يمتلئ بدمها كل يوم. تدقُ على رأسها، الذي يكاد ينشطر.أهلها، طلباتهم التي لا تنتهي،

الزوج السكير ، الأحجار التي تريد ضحية دائمة، الآلة، الكلمات التي لا تأتي، والسهرات الرائعة التي غابت، والشقة التي تنحشر في دولابيها، آه لو تستطيع أن تحيل هذيان السهرات إلى شعر، تطفو بتلك الجثث على نهر الطمي، تصور الوجوه الضائعة في الدخان والفقاقيع..

تتوقف عن الدق.تتناول سيجارة، تندفع بكلمات أخرى خالية من الجداول والسهام المصوبة على القلوب والبيوت.تحدث حولها سحابة من الضوء، تمتلئ الأوراق بدمها النقي الذي يعلب في زجاجات مضيئة، تندفع بسيارتها إلى شقتها، تضع الأوراق تحت أعين زوجها المذهولة، الذي يقرأ ويحاور، ويُعجب ويشارك، وهو الذي ظنت إنه سيغير من كلماتها، وها هو صنع الأرز والسمك والصمت والعطر.

تصرخ دائماً في أذنه:

ـ أريد أن أخرج من مقعد الإعدام تحت الآلة..أريد أن أهز العالم بشعري..!

البيت هادئ لها، لا تليفونات من الأب والأم ومعاركهما في هدنة من أجل الكلمة النازفة، ولكنها تحك جلدها بسأم، ضاقت من الصمت، ومن زجاجة سامي الليلية، تقترح عليه أن يذهبا على بيت هند، لكنه يفضل الوحدة.تندفع هي في طريقها الليلي، تعبر تلالاً وجسوراً، تنزل في منخفضات ويتبدل الهواء الرطب المشتعل، وتعبر أزقة راقدة، وتقتحم البيت الضاج بالصراخ، الكل يصمت ويتأملها، تعشق هذه النظرات المستهامة بها، ومستعدة أن تحلب نجوم الليل لكي تظل هذه العيون محدقة بها. لماذا زوجها بخيل بكلمات الغزل والثناء؟

يحيط بها الجمعُ، يصغي للكلمات، ودوائر اللهب والشعر والجمر والدخان تدور، والعيون تتسع دهشة وخوفاً وفجأة تنهمر الشكاوى والصرخات واللعنات، وهي تضحك تحس بلذة من توغل أظافرها في جلودهم السميكة، ولكنهم يشربون ولا يعيرون ضرباتها اهتماماً دائماً.

تواصل قذف شظايا زجاجاتها المحطمة على وجوههم، تقول لسالم: أنت دكان قمامة تجمع فلوسك الصغيرة من الأطفال والغرباء المشردين وتبعثرها في المراقص وعلى الغواني! أنت يا كمال مجرد انتفاخة كلام وأسطر قليلة محفوظة ثم فراغ أجوف.أنتِ يا مريم مجرد تابع لزوج غبي. وحتى أنتِ يا هند فدوامة تبلعين النقود والهدايا والثرثرة !

استمر الصراخ إلى الفجر، وانقلبت طاولات وتحطمت كؤوس وزجاجات وأفئدة، ولم تنفد المياه المشتعلة في الصدور، وبدا إن الجميع استفاق للحظة، ودهشت لأنها أحبت هذه اللحظة كثيراً، وصاحت: هذه لحظة الصدق المطلقة! وشعرت بشلال نظيف غسل روحها.

ثم صحت في الظهيرة على صداع فظيع، وروائح كريهة، ورأت البقايا تملأ الصالة، وهند محمرة العينين تحدق فيها، وتقول:

ـ عليك أن تنظفي البيت كله من هذه القذارة!

لم تتذكر هند أي شيء، ومضت تأكل بشراهة، وكانت الليلة لا تزال مبهرة في مكان ما من نفسها، وحاولت أن تنبش ذاكرة هند، وجاء الليل كرة أخرى، وظهرت الزجاجات والوجوه والأدخنة والضحكات والصرخات والأشعار وبالكاد كان أحد يتذكر ما جرى في ليلة أمس، وبدت جلنار مذهولة، فكلما صعدت التلال والجبال وقادت الرجال في الدروب الضيقة تبخروا في الضباب وتجد في قبضتها تراباً من أشباح وأرواح..

تقول للجمع:

ـ لماذا تسمونني معصومة هذا الاسم البلدي المبتذل، أنا جلنار! انظروا إلى أوراقي الكثيرة التي أحرقت فيها روحي لكم، انظروا إلى الجبال التي أوصلتكم إليها.. ما بالكم تتطلعون إليّ بهذه النظرات الغبية؟ أنتم تسكرون وتنسون فتوحاتي الكبرى..

يقول كمال:

ـ دعوها فهي لا تزال سكرى من البارحة!

ضحكوا. لكنها قالت:

ـ بل أنت الذي لا تفيق من سكرك يا تافه !

❖ ❖ ❖

ليس هذا هو أسمي. خشبةٌ محفوظةٌ من الطوفان. برسيمٌ لم يأكله الماعزُ البري التراثي. هذه امرأةٌ تغسلُ جلدها كل يوم بالخناجر والشمس وتُصلب في زقاق بلدي ضيق. هذه التي باعها أبوها في سوق الغواني وصارت نبية. انظروا إلى أصابعها الممتدة من الآلة إلى الإله.ليس هذا هو أسمي، قناعٌ من المكر، ودميةٌ تغمغمُ بنعم الفراش، وتنسجُ الوردَ الصناعي في مخدات الرجال، وتُوضع على عرش العرس مصبوغةً بالحناء والدم.بل امرأة مصلوبة على السهام المعقوفة ومطرٌ معدنيٌ ينهمرُ على رأسها منذ أن كانت طفلةً تهربُ من الزقاقِ الذكوري وسواطيره.امرأةٌ وجدت شظاياها في كل بقعة من الأرض تأكلها النسور.

أيها الأطفالُ الطالعون من دمي، أحلامي النازفة المشتهاة البعيدة، كلُ حذاءٍ صغير يتحول في روحي إلى قنبلة، وأنا شجرة بلا أوراق، محروقة، في أرض صفراء، أحبس الضباب في يدي وأحيله إلى قطرة وطفلة..

❖ ❖ ❖

تندفعُ مسرعة إلى بيت خالها الجديد. دروبٌ زلقة، سيارتها تبعثر الأسربة المشتعلة، وتتجنب المنخفضات والشجيرات الأخيرة الباقية من غابة الملح.

تكاد السيارةُ أن تصطدم بالجذوع والأشباح، تندفع، العرقُ يتصبب وأمها تهذي في المقعد الخلفي، وسامي واجمٌ، وتصرخ العجلاتُ بغتةً عند البيت الكبير الوحيد في الخلاء الغريب.

البابُ مفتوحٌ على مصراعيه، والدهليز مليءٌ بالنسوة لابساتِ السواد، متقاربات كأنهن نسيج معتم من جلد الخفافيش، رؤوسهن المتقاربة النائحة تثير فيها الرعب والفجيعة.

تركض، تقفز سيقانهن، تمضي في غرف وممرات البيت، وثمة وجوه غريبة، حية وميتة، كأنها دهاليز العالم السفلي، ومياهه الزيتية المشتعلة، تطبخُ الرؤوسَ، وجثمتْ بقربه، هذا هو خالها، الراقص، المغني، القاص، قرب نهر الشاي الأخضر، الشاعر الذي أعطاها طيوره وخواتمه، ها هو حيٌ، رقد، وجهه يتطلع إلى السقف كأنه يتأمل العنكبوت الوحيد في الزاوية.

سوف يلتفت إليها حتماً، وها هي تهزه، وتحدثه، وتصرخُ به، لينهض، ليسقيها الشاي الذي سقاها إياه أمس، وكان في قمة جبل جلنار، يعبر الثلوج نحو جمرة الكلام.

أقرباؤها يمسكونها من الخلف لكي يظل ميتاً ولا ينهض، سرقوا عمره، والأرضَ التي حلم بالعيش، وبناء البيت فيها، ها هو ينزل إلى قاعها، يفتتحُ مقبرتها، ويترك المنزل خالياً إلا من العباءات والصرخات السود.

يمسكونها والجثة تتقلقل في يدها، وتترنح، وهي تراه حياً، يكلمها، ويقول:

ـ قتلوني يا جلنار، سقوني السم. أفحصي طعامي جيداً. لا أزال أتنفس، ولكنهم عجلوا بقتلي.أخذوا كل نقودي، غدوت عاطلاً ومتسولاً ولهذا متُ..!

تترك الجثة لهم وتأخذ خالها، وتفتش في دفاتره وترى كيف نضبت الأرصدة، وتسللت الأصابع إلى عروقه، ووضع بيته في الرهن، وعائلته في الحجز، والمنزل الذي أقيم في غابة الملح لا تزال الأرواح لها نصيب فيه، ولم يستطع أن يذبح على عتبته..هاهي تكتب: خالي القتيل من الذئاب البرية الجائعة إلى اللحم، الضارية للسندات، كنت أجلس معه، على كأس شاي يثرثر بألم، يريني مواقع البيت التي لم تكتمل، يقول غداً سوف أضع أحجاراً جديدة، لكن الأشباح تقتحم المكان وتريد قطعاً أخرى من لحمه، يسلمها كتفها، ويقول لي: غداً سأصنع سريراً لأبنتي، كي ترقد قرب شمس الصباح، حيث قتلوا النخيل، وسأبعثها من جدائلها، لكن الثعالب لم تتركه يغفو على السرير

وجاءت وأخذت رئتيه، وكان بالكاد يتنفس فترك الدخان جانباً وقد صار بحيرة من دم، يقول لي: غداً سأزرع المقبرة بالأشجار وأبيع الملح لكن دائني السوق جاءوه وعصروا جسده وحولوه لبضع قطرات من الفضة، كانت روحه تتحشرج، والأشباح تصرخ في غابة الأسلاك تريد نصيبها من دمه، كان ينزف من كل أوردته ومات على العتبة، وصمتت الطبول الضارية..

❖ ❖ ❖

تطلع فيها الضابط بسخرية:

ـ ما هذا الذي كتبته يا سيدة معصومة؟

غضبت بشدة من ابتسامته وقالت بحدة:

ـ حقيقة قتل خالي..

ـ من قتله..؟!

ـ كل هؤلاء الذين...

ـ ما دخل الناس في موته، لقد أثبت التشريح الطبي إنه مات بجرعة زائدة من المخدرات !

اهتزت بشدة، أمسكها سامي، الذي قال بهدوء:

ـ يا حضرة الضابط هذا مجرد نص أدبي وليس تقريراً رسمياً عن الحادثة!

كانت الشمس ثقيلة على رأسها، والسيارة تحولت إلى فرن، والعجلات كانت صاخبة على وجوه الإسفلت والأرصفة، وراحت معصومة تغلي:

ـ لماذا تتدخل وتدلي بهذه المعلومات التافهة، هم قتلوه وأنت تدافع عنهم، خالي لا يمكن أن يقترب من هذه الإبر المسمومة..أنت رجل أبله، سكير، تظن إن الجميع يعيش في تعريشة الحشيش..!

قاطعها سامي بحدة:

ـ أنت لم تجلسي معه جيداً، أنا تحدثت معه، ورأيت يده المثقوبة بمستنقع من الرؤوس الصغيرة، وزوجته كانت تغمغم دائماً عن انفراده في الغرفة وغيابه عن العمل..

صرخت والسيارة تضرب حجارة رصيف، وصاحت:

ـ لا يمكن أن تكون أنت إنساناً سوياً، بل رجلاً شريراً تظن إن كل شيء ملوث وفاسد.. أنزل من السيارة!

فوجئ سامي بالصرخة وبالذراع القوية التي دفعته للخارج، وبالسيارات التي تهز جسده بهوائها المندفع الساخن، وبالأبواق والعجلات المسرعة قرب قدميه..

❖ ❖ ❖

السهرة عامرة من نزيف قلبها، نعم الحضور من موارد جيبها ودمها وعقلها، ضيوف جدد وهند تحتضن وجوهاً عربية، وهي وسط الحلقة تخز هذا وتسخر من ذاك، وتتحدث والكل صامتٌ ومعجبٌ. لكن روحها في مكان آخر، في بلدها، وفي منزل أبيها، أصبحت الآن تحن حتى لأيام الشجارات المروعة !

تجريان هي وهند للمعارض والندوات وصخب المقاهي. هنا تماثيل تحتضن الضوء والكلمات.وغرفٌ صاخبة تسهر حتى الفجر، تحتسي زجاجات البيرة الخضراء وتفرم الكلام في مهرسة مرعبة حتى نزيف الفجر، ويتبادل الحضور رئاتهم وقطع أكبادهم دون أن يصغوا لكلماتها الشافية، وهي تصرخ، وتقدم أصابعها وخلاياها وتجسد الحقيقة، وهؤلاء يتطلعون إليها باستعلاء..

لا تزال الآلة تدق على رأسها، تسمعها وهي تقترب من النوم، ودوائر الدخان تلفها ووجوه الموظفين والغرباء والأصدقاء، وأسرتها لا تزال تصرخ، وتنتبه وإذا المساء جاء مرة أخرى، وجميع أجزاء جسدها تغرز فيها أظافر مؤلمة، تتلوى، وتلتهم حبوباً، وتدخن بشراهة، وتجد إن لا وجه لها في المرآة، تركب الباص الحاشد، وتنزل في محطة، وتصعد إلى شقة عالية، لترى البشر نملاً. الآن اقتربت من قمم الجبال، تقول للطبيب المعالج:

ـ إسمي جلنار..■



جورج طرابيشي

وأسئلة النهضة من جديد

حوار: غازي الذيبة *

جورج طرابيشي.. سيرة معنى كبير، تجتاحه اللهفة الى الاكتشاف، والمغامرة الى البحث، والإقبال بنهم على إقامة نص فكري عربي خاص، يمتد عبر بصيرة المفكر الى التراث، قراءة وبحثا وتحليلا وتفكيكا والى الحاضر نقدا واستشرافا ومقاربة ودرسا وتنقيبا، والى اجتراح مناطق جديدة في البحث الفكري العربي النهضوي، يتماس مع حاجة «الأمة» الى أن تتوازن، وتستعيد قدرا من عافيتها المهدورة.

وفي منجزه الكتابي، فضاءات متنوعة من الفعل والإبداع، فهو مترجم قدم للمكتبة العربية نصوصا عالمية في الرواية والفكر والفلسفة والنقد، ما زالت آثارها عالقة في تاريخ القراءة العربية المعاصرة، وأنجز تأليفا وبحثا عددا من الدراسات النقدية في الأدب العربي، وحقق جهدا فكريا عميقا في مسارات أخرى من إنتاجه، لعله أبرز ما قدمه لثقافتنا العربية المعاصرة، خاصة في قراءاته العميقة للتراث والمعاصرة.

وللاقتراب من جورج طرابيشي والتعرف إليه، نقرأ في سيرته أنه من مواليد حلب سنة ١٩٣٩، وفيها تلقى تعليمه الأولي كما درس في جامعة دمشق اللغة العربية، تلا تخرجه عمله مدرساً ثم صحفياً، فمديراً في إذاعة دمشق بين عامي ١٩٦٣-١٩٦٤، ورئيساً لتحرير مجلة «دراسات عربية».

له من المؤلفات والترجمات والأبحاث والدراسات المنشورة وغير المنشورة، ما يزيد على الأربعين كتابا، وبعض هذه الكتب طبع أكثر من مرة، ومنها: سارتر

* شاعر وكاتب اردني مقيم في قطر.

والماركسية، والماركسية والمسألة القومية، والنزاع الصيني السوفييتي، والاستراتيجية الطبقية لثورة نجيب محفوظ الرمزية، وشرق وغرب رجولة وأنوثة – دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، والماركسية والأيديولوجيا، والأدب في الداخل – بالإضافة الى ترجماته ودراساته الأدبية النقدية، لكن أبرز انشغالات طرابيشي يأتي في مقدمتها مراجعاته النقدية للتراث العربي الإسلامي وقراءاته العميقة للمشروع النهضوي العربي وسبره للرؤى والأفكار النهضوية، خاصة في كتابه الهام نقد نقد العقل العربي، الذي صدر منه الى الآن ثلاثة أجزاء.

هنا يتحدث طرابيشي عن رؤيته للنهوض بالعقل العربي الإسلامي وعلاقتنا بالتراث، وتمفصلنا معه، بصوت هادىء واثق من عدته ا لفكرية، يرتكز على أساسات عميقة في البحث والتفكير والرؤيا، وفيما يلي نص الحوار:

○ من قراءة ستينية (أي في فترة الستينات من القرن العشرين) للماركسية الى قراءة للعقل العربي برؤية جديدة ما زلت تشتغل على إنجازها منذ أربع عشرة سنة، لتظهر في كتابك الموسوم بنقد نقد العقل العربي، فهل في الأفق فضاءات اشتغال فكري تالية، تعد لها ؟

○ قبل كل شيء أريد أن أوضح نقطة، فانتقالاتي هذه التي ذكرتها قد يجوز تسميها بالبداوة الأيدلوجية، ذلك أنني بالفعل تنقلت ما بين القومية والماركسية ثم النزعة التحليلية النفسية الفرويدية إذا جاز التعبير، ولانتهي منذ أكثر من خمسة عشر عاما إلى الاشتغال فقط على التراث العربي الإسلامي، وهذه التحولات قابلة للربط فيما بينها وليست منقطعة الأواصر، باستثناء فترة الماركسية، بمعنى أنني ما زلت أرث من القومية العربية أننا شعب وأمة واحدة، ولا بد من التفكير بشكل ما من أشكال الوحدة، وفي الحقيقة أنا ابن جيلي، جيل الخمسينيات والستينيات.. جيل تقلب، عاش أحداثا بالغة الخطورة بدءا من هزيمة ١٩٤٨والى هزيمة ١٩٦٧ وشهد تمزق الأيدلوجيات العربية التي كانت قائمة، ليس لي ان أنقطع عن جيلي، فانهيار الفكرة القومية عام ١٩٦٧ وانهيار العقيدة الماركسية في السبعينيات إلى أن تفكك الاتحاد السوفييتي أواخر عام ١٩٨٩، كل ذلك جاء في عصر متسارع جدا نعيش تفاصيله، لذلك، فإن الحلول التي وجدناها في بدايات شبابنا وثبت فشلها، لا بد أن نتجاوزها، ومن يقف عند حل ثبت فشله، فقد تجمد. ان فكرة الانتقال من أيدلوجيا الى أيدلوجيا أو من منظومة معرفية إلى منظومة معرفية أخرى لا تخيفني، وردا على سؤالك حول التالي في منجزي الفكري واشتغالاتي المقبلة، فإنني لا أستطيع التنبؤ بالمستقبل، ولا الى أين سأذهب في عملي، لكنني سأمضي بمشروعي حول نقد نقد العقل العربي الى أن أستطيع إنجاز الجزء الأكبر منه.

○ في اطروحاتك تؤكد دائما على وحدة العقل العربي، وعلى عدم الانقسام بين أجزائه: مشرقيا ومغربيا، وهذا المنحى كما أرى هو مرتكز هذا المشروع في نقد نقد العقل العربي وكذلك في جزء هام من سجالاتك، خاصة تلك التي جرت بينك وبين محمد عابد الجابري ؟

○ لقد بدأت الاشتغال على التراث العربي الإسلامي منذ عام ١٩٨٤، أي منذ اليوم ا لأول الذي هاجرت فيه من بيروت الى فرنسا هربا من الحرب الأهلية اللبنانية، ومنذ تلك اللحظة أصبح التراث لي نوع من الوطن البديل، وبالتالي بدأ لدي نوع من إعادة اكتشاف لهذا التراث، فكما تعلم، درست الأدب واللغة العربيين، ولكن في الفترة الأيديلوجية القومية والماركسية كنا كمثقفين ننظر بشيء من الازورار إلى التراث ونعتبره مجرد كتب صفراء، غير أنه في عام ١٩٨٤ وأنا في الطائرة التي تقلني من بيروت الى باريس، وكنت أحمل معي أو ل نسخة من الطبعة الأولى لكتاب محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، التي استغرقت في قراءتها، وجدت نفسي أدخل معمعة

جديدة تماما، سحرت بهذا الكتاب، ذهلت للمستوى المعرفي والمنهجي الذي يدلل عليه الجابري في عمله، ورؤيته التجديدية في التعامل مع التراث وفي صياغته بالإشكاليات الجديدة علينا آنذاك، والتي لم نكن نعرفها نحن، وأذكر أنني كتبت مقالا فور وصولي الى فرنسا، قلت فيها إن هذا الكتاب ليس كتابا مثقِفا (بكسر القاف) وإنما هو كتاب مغير، فمن يقرأه لا يعود كما كان قبل أن يقرأه، ثم شاءت ظروف، قد لا يتسع الدخول الآن لذكر تفاصيلها، لأكتشف أن هذا الكتاب الذي أحدث لي هزة كبيرة، مبني على مقدمات قابلة جدا للطعن، وشاءت الصدفة أن أكتشف فيه تزييفا لنصوص من إخوان الصفا، وأخرى من الغزالي، فحدثت لي هزة مضادة: كيف لكتابة بهذا المستوى مبنية على نصوص، إما مزورة لا وجود لها، وإما أنها مقطوعة عن سياقها وإما أنها مفسرة بعكس مدلولها تماما مائة بالمائة، فبدأت عملية مراجعة هائلة لشواهد هذا الكتاب، ووقعت بدون مبالغة بينه وبين الكتاب الثاني من بنية العقل العربي على ما لا يقل عن ثلاثمائة الى أربعمائة شاهد، كلها مهزوزة، أو حتى كما قلت لا أصل لها، ومن هنا انطلقت فكرة كتابة نقد للنقد ابتداء من عام ١٩٨٦ وقد توطدت هذه الفكرة لدي، وانصرفت انصرافا رئيسيا لها، إذ أنجزت فيها الى الآن ثلاثة أجزاء: نظرية العقل، ثم إشكاليات العقل العربي، ومؤخرا صدر وحدة التراث العربي الإسلامي، وأنا أعمل الآن في الجزء الرابع بعنوان: العقل المستقيم في الإسلام، وقد لا يكون ذلك آخر أجزاء هذا المشروع، الذي استغرق إعداد كل كتاب فيه أربع سنوات، وإذا قدر لي فسحة من العمر والقدرة على الكتابة فلا أعتقد أنني سأخرج عن هذا الخط الى ما تبقى من العمر، إنني أريد أن أنجز هذا المشروع عن نقد نقد العقل العربي.

○ لكن لا يمكن اعتبار هذا المشروع هو مجرد ردة فعل تجاه مشروع بنية العقل العربي للجابري ؟

◐ لا.. هو ردة فعل ومحاسبة ليس للجابري، ولكن لنفسي أنا، كيف سحرت بهذا الكتاب وأخذت به ؟ لقد طرحت على نفسي هذا السؤال لأعترف عبره أن ثقافتي التراثية تحتاج الى إعادة بناء، ولأعترف أيضا للجابري أنه غيّرني، أجبرني على أن أعيد بناء ثقافتي التراثية، وأن أقرأ مئات من كتب التراث والدراسات حوله.

○ هل هذا يعني أن هدفك انصب فقط للرد على الجابري في مشروعك الفكري ؟

◐ طبعا لا، لكن الجابري أصبح مجرد تكئة، لكي أستطيع انطلاقا منها أن أقدم قراءة بديلة عن تلك القراءة التي يقدمها هو، فقد بدا لي وكأنه أوصل الدراسات التراثية الى قمتها، ولكن كما في سلسلة الجبال ليس هناك قمة نهائية، كل قمة إذا تجاوزتها وجدت وراءها قمة أخرى، وأنا أعتقد أن الجابري فتح لنا الباب الى أن نتجاوزه، وأن لا نقف عند قمته، فهناك قمم أخرى تنتظرنا.

○ حسنا، فما الذي يميز مشروعك عن مشروع الجابري، بعيدا عن الردود المباشرة وبعيدا عن نقد النقد والسجالات الأخرى؟

◐ أستطيع أن ألخص كل ذلك في منحيين، فالجابري ينتهي الى أنه وبعد أن يميز تمييزا صارما عنيفا حادا، بين ما يسميه عقل مشرقي لا عقلاني وعقل مغربي عقلاني، إلى إقامة عصر تدوين جديد، وبذلك يرى أن نهضة عربية جديدة تكرر عملية النهضة التي تمت في القرن الثاني والثالث للهجرة، ويقول إن هذا العصر انطلق من بغداد ومن بلدان المشرق، ولا بد له أن ينطلق اليوم من المغرب، لأنه المغرب، وبحسب ما يسميه هو هناك المشروع الثقافي الحزمي المغربي الأندلسي ممثلا بابن حزم وابن طفيل والشاطبي وابن رشد وابن خلدون، وهو اعتبر أن هذا المشروع هو الوحيد الذي كان يمثل جناح العقل في التراث العربي الإسلامي، وأن هذا ما أخذته أوروبا وبنت عليه نهضتها الجديدة، وأننا فقط بالعودة الى التراث المغربي وإلى هذه العقلانية النقدية المغربية الأندلسية، نستطيع أن نقيم نهضة، لكن بالقطيعة مع تراث المشرق وتراث اللاعقلانية المشرقية، هذه هي

خلاصة دعواه، وطبعا يضمن هذه الدعوة أنه وريث هذه المدرسة وأنه انطلاقا من الجابري يمكن أن نجدد المشروع النهضوي العربي وأن نؤسس له.

○ من هنا فإن رؤية الجابري الفكرية رؤية انقسامية؟

○ نعم هو أقام ثلاثة خنادق كبيرة داخل الفكر العربي الإسلامي، حفر خندقا بين المغرب والمشرق، وآخر حفره بين ما يسميه بالعقل السني والعقل الشيعي، والثالث حفره بين العقل البرهاني والعقل البياني العرفاني، فانتصر للبرهان وقال إنه هو العقل اليوناني، وأما البيان فهو عقل عربي، وأما العرفان فهو عقل فارسي، أي أوجد خنادق قومية للمعرفة، وقصر البرهان على اليونان، هذا هو مشروعه.

○ وأنت كيف رأيت هذا المنحى من اشتغالات الجابري، كيف قرأتها ؟

○ شخصيا، إن هذا التصوير لفكرة المشروع النهضوي انطلاقا من المغرب، عدا أنه يحدث انقساما هائلا في الفكر العربي الإسلامي، هو غير صحيح. أي أن ابن سينا وابن رشد وابن خلدون أو ابن طفيل، كلهم ينتمون الى الفضاء المعرفي نفسه الذي انتمى إليه الفارابي وابن سينا وسيبويه والرازي ومسكويه. قد تكون هناك فوارق أو تلوينات خفيفة نتيجة الطبيعة الجغرافية والبعد والتقارب من نقطة المركز التي كانت آنذاك بغداد، ولكن بنية العقل العربي الإسلامي واحدة، ما هي هذه ا لبنية ؟ ها هنا أسأل نفسي، وها هنا محور اختلافي الكبير مع الجابري، فأنا أقول أن ما يميز الحضارة العربية الإسلامية هو أنها حضارة مركزية، وانطلاقا من تمييز مشهور أقامه أوشفلدز شبنغلر في كتابه أفول الغرب وهو كتاب هائل وكبير، احتوى فصولا لتحليل الحضارة العربية، انتهي فيه شبنغلر الى ما سماه حضارات الدائرة وحضارات السهم، فحضارة الدائرة يعني بها أن هناك حضارات تدور على نفسها كالحضارة العربية، وهناك حضارات تندفع إلى الأمام كالسهم لا تدور حول نفسها ولا تكرر نفسها بل تتجاوز نفسها باستمرار، ومثالها الحضارة الغربية الحديثة.

أنا اعتقد أن هذا التوصيف صحيح، ولكنه كان مجرد صيغة أولية عند شبنغلر، فالحضارة العربية مركزية، والنص القرآني المقدس هو نقطة المركز فيها، وانطلاقا من ذلك فقد بنت هذه المركزية، منظومة دوائر، بدأت بالتفسير ثم بالفقه وبعلوم اللغة، واتسعت بعدها، فدخل عليها علوم الكلام والفلسفة والتاريخ والجغرافيا والطب والفلك والإنسان أو الأنثربولوجيا، والعرب كانت لهم مساهمات سابقة لأوانها في علوم الإنسان قبل الأمم الأخرى، من هذه النقطة المركزية انطلقت مجموعة من الدوائر ما زالت تتسع وتتسع باستمرار، وينطبق ذلك حتى على طريقة التأريخ، فحين نرجع إليها سنجد مثلا أن المؤلفين في الإسلام كانوا يؤلفون صفحات معدودات تصل الى عشرة أو اثنتي عشرة صفحة ويسمونها كتابا، وهذا الإقلال كان مرده عدم وجود الورق آنذاك، ومع دخول الورق الصيني في نهاية القرن الهجري الأول وظهور مصانع الورق أتيحت إمكانية مادية لصدور الكتب، ثم في فترة تالية بدأت تظهر المصنفات الكبيرة من التآليف، وصرنا نسمع عن مؤلفات موسوعية من عشرين وثلاثين جزءا. فإذن أيضا من نقطة المركز هذه اتسعت حلقات التاريخ كما اتسعت حلقات العلوم، وامتدت من القرن الأول الى القرن الخامس، وهذه الفترة هي التي شكلت العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية، ثم بدأت مرحلة معاكسة، وابتداء من القرن السادس الهجري بعد استلام السلاجقة للحكم في بغداد، وكانوا أمة أمية، بدأت عملية مضادة، فبدلا من توسيع الدوائر قلصت، وطردت الفلسفة، وصدرت دعاوى بتكفير الفلاسفة من الغزالي إلى ابن صلاح، وظهرت كتب الرد على الفلاسفة وأشهرها كتاب تهافت الفلاسفة، ولكنه لم يكن الوحيد، ثم بدأ تكفير المنطق، مع ان الغزالي وابن حزم الأندلسي أرادا إنقاذ المنطق، في الوقت الذي رفض فيه الغزالي الفلسفة قال إن المنطق آلة حيادية، ويمكن أن نوظفها في الفقه الإسلامي وفي المعرفة الإسلامية، وبالتالي بيّأ

المنطق وكتب «معيار العلم والقسطاط المستقيم» في تبيئة المنطق والدفاع عنه. وكذلك فعل ابن حزم في التقريب لحد المنطق، ولكن مع الأسف حتى هذا المنطق ابتداء من القرن السادس، بدأت حملة مضادة لطرده هو الآخر من حضارتنا تحت شعار من تمنطق فقد تزندق. ثم بعد طرد المنطق واعتباره علما غريبا ودخيلا، بدأت الحملة على علم الكلام، مع أنه علم الدفاع عن العقائد الإسلامية في مواجهة المتكلمين المسيحيين واليهود الذين كانوا يناقشون الإسلام في العصور الأولى، وقد تم تكفير هذه العلوم، وقالوا إن الإسلام لا حاجة له بها، وإن الإسلام قد استقر، وكان من يتكلم في علوم الكلام يضرب ويجلد إن لم يستحله السيف، ثم امتدت حملة تقليص الدوائر هذه الى اللغة، انظر مثلا ابن رجب الحنبلي والشاطبي، يقولان لك لا حاجة للنحو ولقراءته لأنه يسرقك عن شؤون الدين والتقوى، وكتب بن مضاء القرطبي في كتابه المشهور للرد على النحاة ما مفاده انه لا حاجة للأمة إلى النحو والنحاة، وبالتالي جرت حملة لتصفية النحو، وهو كان الأداة الأساسية لفهم النص القرآني، فقد ولدت العربية على متن القرآن الكريم لتعمل على القرآن وتستنطقه وتقرؤه قراءة صحيحة، كذلك الطب، فقد ظهرت في القرن السابع والثامن كتب الطب النبوي، ودعا واضعوها الى عدم حاجتنا إلى طب أبقراط ولا طب ابن سينا ولا طب الرازي، وجاءوا بمجموعة من الأحاديث النبوية أو المنسوبة الى النبي (صلى الله عليه وسلم) ودعوا الى أنه بهذه الأحاديث يمكن الاستغناء عن الطب، وهذا ما فعله على سبيل المثال ابن قيم الجوزية، ناهيك فيما بعد أنهم اعتبروا أي علم زائد كالجغرافيا والرياضيات التي قالوا انهم ليسوا بحاجة إليها إلا الى ما يعينهم على معرفة مواقيت الصلاة وحساب المواريث.

○ يبدو أن العقل العربي تعرض للحظتين كبيرتين، هما اللتان أسستا حضوره في الحضارة الإنسانية، ففي الأولى انعتق فضاء الاشتغال الحضاري المنفتح والمتقدم والمتعدد، والثانية هي اللحظة المظلمة المنغلقة والتي ما زلنا نغرق في براثنها ؟

○ أجل، فالمرحلة أو اللحظة الأولى انطلقت من النص المركزي لتتوسع الدوائر، ثم بدأت المرحلة الثانية مرحلة الجمود، ثم ما يسمى بعصر الانحطاط، ثم تقليص الدوائر، ولم يقبلوا سوى دائرة محدودة هي الدائرة الفقهية فقط، وحتى في هذا المجال طردوا الفرق ففي المغرب مثلا انتصر للمذهب المالكي وقضي على كل مذهب فقهي آخر، حتى إذا وجدوا شافعيا كانوا يضربونه وقد يقتلونه، وهذا ما يذكره المقدسي في كتابه أحسن التقاسيم، وفي المشرق تغلب الفقه الحنبلي واضطهد الأحناف والشافعية، حتى في موضوع الفرق ظهرت فكرة الفرقة الناجية.

لقد قتلت التعددية، فالعقل العربي الإسلامي هائل في تعدديته، لكن فرضت عليه الأحادية، وهذه على ما اعتقد هي الأزمة الحقيقية للعقل العربي الإسلامي، لانطلاقه من الانفتاح إلى الانكماش ومن توسيع الدوائر الى تضييق الدوائر وصولا الى السقوط في العصر العثماني الذي أغلق حتى باب الاجتهاد.

وبالنسبة لي، فإن مشروعي يذهب من هنا الى إعادة تفتيح الدوائر، فما نحتاجه أولا على صعيد العلاقة مع التراث العربي الإسلامي هو ما أسميه إعادة فتح باب الاجتهاد، ولكن ليس فقط في الفقه، إذ يجب أن نعيد الاعتبار الى علم الكلام، فما صيغ في القرن الثاني والثالث الهجريين لا يلبي حاجاتنا ونحن في القرن الخامس عشر، إذ لا بد من إعادة تفتيح الدوائر.

○ من هنا كيف لنا أن نعيد صياغة جديدة لفكرنا وحضارتنا ونحن في حالة الانحطاط، ومن أين يمكننا أن نستمد الوقود للنهوض من عصر الردة كما تسميه أنت ؟

○ إن المصدر الرئيسي الراهن للمعرفة هو الحضارة الغربية، فقد عرف أسلافنا منذ القرن الأول الانفتاح على التراث اليوناني والتراث الهندي وترجموا الآلاف من الكتب، وهنا أستطيع القول أن الحضارة العربية الإسلامية هي واحدة من كبريات الحضارات المترجمة

في التاريخ، ليس هناك من حضارة أخرى.. لا الصينية ولا الرومانية ولا الهندية ترجمت بقدر ما ترجمت الحضارة العربية الإسلامية قديما، والحضارة الوحيدة التي ترجمت هي الحضارة اللاتينية المسيحية، ولكنها ترجمت انطلاقا من الحضارة العربية الإسلامية، وعليه لابد أن نعيد فتح باب الترجمة التي قتلت في حضارتنا الإسلامية، وهذه نقطة أساسية، ففي القرون الثالث والرابع والخامس الهجرية لم يترك كتاب من كتب العلم المتاحة من الفلسفة الى علم الطبخ ومن علوم الفلك الى علوم ما يسمى بعلوم الباه إلا وتمت ترجمته، واليوم نحن بحاجة الى تدشين عملية ترجمة كبيرة، لأن مصدر المعرفة تغير، فقد كان سابقا في اليونان والهند وبلاد فارس لكنه اليوم بمعظمه يأتي من الغرب، إذن لا بد من معاودة الاتصال مع الحضارة الغربية، فالإسلام لم يتخلق من عدم، لا الإسلام نفسه أقر الديانات التوحيدية من قبله، والرسول (صلى الله عليه وسلم) قال جئت لأتمم مكارم الأخلاق، فلم ينف ما قبله، وانما هو يؤسس ويتابع من جديد، وأعتقد أننا بحاجة الى أن نفعل الشيء نفسه في علاقتنا مع الحضارة الغربية ونعيد الانفتاح عليها، وهذا الانفتاح له مفعول مزدوج، فمن طرف أول نستطيع من خلال تمفصلنا مع الحداثة ومنهجياتها أن نعود القهقرى الى التراث لنراه بعين جديدة وبمنهجيات جديدة، وأن نكتشف فيه مكامن ثروة جديدة، لم يستطع القدماء ان يكتشفوها، وأن نضيف الى ثروته ثروة، والى مواته حياة، والى قيمته فضل قيمة، وأن نصوغه في إشكاليات وأسئلة وأجوبة جديدة، وأعطي مثالا على ذلك، ما يجري الآن من الاشتغال الكبير على الدراسات الخلدونية والرشدية، التي تعيد اكتشاف ابن خلدون وابن رشد. كما بدأ الشافعي يحتل موقعا كبيرا في هذه الدراسات. لماذا يحدث ذلك ؟ لأنه توافرت لنا منهجيات حديثة نستطيع بها أن نقدم قراءات جديدة لم يكن يعرفها القدماء، وفي الوقت نفسه، وفي تمفصلنا مع الحداثة، التي هي غربية الأصول، نستطيع أن ننقد هذه الحداثة وجوانب القصور والنزعة المركزية والنرجسية فيها. فمن غربية الأصول الى حداثة كونية، تسهم فيها جميع ثقافات الأمم، بما فيها الثقافة العربية المعاصرة، ومن خلال التمفصل، نغني تراثنا ونأخذ في آن واحد موقفا نقديا وإيجابيا معا من الحداثة الغربية، نسهم في نقدها، ثم بقدر ما نتكون ونتعولم، أي بقدر ما نمارس تأثيرا عليها، نغنيها، ونجعلها أوسع بكثير مما هي عليه، ونساهم مع شعوب أخرى كالصينيين والهنود واليابانيين في إغناء هذه الحداثة.

إن المشروع النهضوي العربي هو نوع من استئناف لمشروع النهضة في القرن التاسع عشر الميلادي، وهو كما تعرف بدأ كبيرا ثم ألغي وضرب، بعد أن جاءت فترة الثورات الأيدلوجية ابتداء من الخمسينيات، وقالت بحرق المراحل، وطرحت بدلا من شعار النهضة شعار الثورة، فما نجحت إلا في أن تحرق نفسها وتحرق النهضة، وتعلق وتجمد التاريخ العربي منذ ذلك الوقت والى اليوم، وبالتالي نحن بحاجة الى استئناف المشروع النهضوي.. الى نهضة ثانية.

○ ألا تحتاج هذه النهضة الثانية الى آليات للنهوض، الى آليات تقف بالنهضة على أقدامها ؟

◐ آليات النهوض واضحة.. عالمنا اليوم لم يعد كالماضي، الذي كانت فيه حضارات رومانية وفارسية ويونانية ولاتينية وحضارة عربية إسلامية وحضارة عثمانية إسلامية، أما اليوم، فإن العالم يتجه لأن يكون موحد الحضارات، لكنه متعدد الثقافات القومية، فقبل ذلك كانت كل حضارة جزيرة، منغلقة على نفسها ولا تتصل مع حضارات أخرى إلا بواسطة مضائق أو برازخ تتبادل معها قليلا من التجارة أو الكتب أحيانا و...، لكن اليوم العالم تحول الى قرية كونية كبيرة، والحضارة فيه أصبحت جزيرة واحدة، لكن لم يعد بالإمكان العيش ضمن جزر صغيرة، أو في مضائق وبرازخ وخنادق، فالعالم أصبح مفتوحا على بعضه، وإذا لم ندخله دخلنا رغما عنا، ومن هنا يمكن استشفاف آليات لنهضة عربية ثانية، من خلال التصميم على الدخول في العصر، بدلا مما أسميه

بالردة اليوم، ففي واقع الخطاب العربي ردة، وهناك دعوات للخروج من العصر، وهنا أؤكد على الحاجة والتصميم العنيد للدخول في العصر، لأننا إذا لم ندخله، سيكون مصيرنا مثل مصير الهنود الحمر.

إننا أمة تراثية، وحضارتنا وأمتنا واحدة من كبريات الأمم التراثية في التاريخ، لذا لا نستطيع دخول هذا العصر ونحن خاليو الوفاض، علينا أن ندخله ومعنا حمولة ثقيلة من هذا التراث، لذلك، وعليه فإن موقفنا من التراث قد يتخذ منحيين: إما أن نحتمي بالتراث حتى نمنع دخول العصر، وإما أن نتخذ من التراث مقفزا يدفعنا الى الانخراط في العصر، ونحن مطمئنون الى خلفيتنا التراثية الحضارية.

من هنا فإن التراث عتلة حضارية، تعطينا ثقة بالنفس وثباتا في الهوية، ويتيح لنا أن ندخل حداثة عصرنا مطمئنين، لأننا لم نفقد هويتنا، ولن نتعولم على طريقة العدم والإلغاء، ولكننا سنتعولم عن طريق المشاركة والإغناء.

ومن آليات النهضة أيضا، إنه بقدر ما أستطيع أخذ موقف نقدي وليس أيدلوجيا، لا يقوم على السب أو الشتيمة للغرب، بل بالموقف النقدي، وبتعميق الأسس المعرفية بهذه الحضارة نفسها وبآليات نهضتها، أستطيع دخول العصر والنهوض، فلماذا نهضت الحضارة الغربية ؟ وعلي أيضا أن أكتشف مكامن القصور والنرجسية في هذه الحضارة، لأن هذا يغني خطابي النقدي ويساعدني أيضا على ان أتعولم، وأن أكون شريكا فاعلا في هذه الحداثة، وليس طرفا مستهلكا.

إن مشكلتنا الحقيقية في علاقتنا مع الحضارة الغربية هي أننا مستهلكون، وعندما نتحول الى منتجين، حينها نكون قد دخلنا في آليات النهضة، لذا، لا رجوع الى الوراء، ولا ارتماء الى الأمام دون أي شروط.

○ نحن نتحدث عن الحضارة الغربية غالبا، شاملين في سياقها أميركا، إنني أرى أن هناك انقساما حقيقيا في هذا السياق، فالحضارة الغربية غربية المبنى والملامح والرؤى، وأميركا تختلف عن هذه الحضارة وتفترق معها، ولأسأل هل لأميركا حضارة ؟

○ هذا الانقسام واضح، الحضارة الغربية واحدة، ولكن هناك ثقافات فرنسية وإيطالية وألمانية وسويدية، ولا أستطيع أن أقول حضارة فرنسية أو حضارة إيطالية، كذلك، وفي السياق نفسه، هناك ثقافة أميركية وليس حضارة أميركية، وهنا تكمن المشكلة مع أميركا التي تزعم لنفسها، و هي ثقافة، أنها حضارة، وتريد أن تستأثر وتفرض سيطرتها ليس فقط على العالم، بل حتى على أوروبا، وأن تؤسس نفسها في حضارة، وهذا ما نرفضه فيها، وليس الثقافة الأميركية، فنحن لا ننكر مساهمة الشعب الأميركي في تطوير وإغناء العالم الحديث، ولكن هناك نزعة للهيمنة والتسلط لدى أميركا تريد من خلالها تحويل نفسها من ثقافة مشاركة الى حضارة مهيمنة. وهذه كما أعتقد هي نقطة الصدام، ليس بين الحضارة العربية الإسلامية والثقافة الأميركية فقط. بل أيضا بين الثقافات الأوروبية والثقافة الأميركية، فإرادة الهيمنة الأميركية لا تشمل العالم العربي ولا العالم الإسلامي ولا العالم الهندي والصيني، وإنما تشمل أوربا نفسها.

هناك صراع، والأمور ليست محسومة، إذ لا يوجد ما هو محسوم في التاريخ سلفا، إنما بقدر ما نستطيع أن نشارك وأن نساهم، نستطيع حسم الصراع لصالحنا، قدر ما يتاح لنا ذلك.

○ غالبا ما يحمل الحديث عن التأصيل والجذور والتراث، حالة من الارتباك في تفسير المعنى والمرمى الذي تذهب إليه فكرة النهوض بمعناها العملي، وثمة استعارات ذات بلاغة شعرية تكمن في الحديث ذاك، تنطوي على مبالغات وتوصيفات غير واقعية وغير عملية ؟

○ لا مناص لنا من الدخول الى العصر، والسؤال الكبير هو: كيف ندخل العصر، ليس لدينا خيارات، وهذا الدخول سيكون مزدوج النتيجة. أولا، فبدل أن نوظف التراث كما لو أنه سيف في مواجهة الصاروخ،

ونحن لا نريد خوض معركة خاسرة من هذا القبيل، علينا ألا نوظف التراث لخدمة الحداثة، بل الحداثة هي التي توظف لخدمة التراث، ونوظف التراث في خدمة التأصيل، بمعنى أن ندخله ونحن أصحاب هوية ولسنا منخلعي الجذور لا، لقد ترسخ فهم لدى البشرية على أن فكرة الجذور. هي عودة الإنسان إلى أصله، وأنا أقول إن الإنسان أيضا قادر على التحليق، وبالتالي له جذور إذا كان شجرة، وهنا يمكن تطوير الاستعارة من المملكتين النباتية والحيوانية، فنقول أيضا إن الطير يحلق، فالإنسان طير وليس فقط نبات، له جذور وميزته كإنسان، لكنه يستطيع أن يرتفع الى فوق، أن ينظر الى السماء.

هناك فلسفة نكوصية تقول إن الإنسان يجب ان يعود الى جذوره، وأنا أقول إن هذه العودة الى الجذور ممكنة فقط، مثل الطائر، الذي إذا حلق عاد الى عشه ولا يضيع. إذن لا بد من التحليق، بدون أن نضيع الجذور، وأن لا نغيب هذا الطائر السابح في الفضاء عن إطاره المرجعي، ونحن لنا إطار مرجعي هو ثقافتنا الإسلامية العربية التراثية، وهناك فضاء ينتظرنا، يجب أن نسبح فيه وهذا الفضاء الكوني، هو ما لعبت فيه الحضارة الحديثة وهي غربية الأصول دورا كبيرا لا خيار لنا في دخوله، فمن محطة انطلاقنا هذه يمكننا بعد ذلك أن ندخل الى الفضاء الكبير.

○ في قراءة منشورة لكتابك من النهضة الى الردة يطرح كاتب القراءة سؤالا أستعيره منه وهو: كيف نبقى أمة متجذرة في تربتها وأرضها وكيف نحلق في الوقت نفسه في فضاء العولمة، كيف يمكننا ان نتجاوز راهننا ؟

○ هذه جدلية حداها واضحان، محتومة علينا، أنا لا أستطيع الإجابة عنها وحدي، وبالصدفة جاءت استعارة الشجرة والطير في إجابتي السابقة، فنحن شجرة وطير في آن واحد، فكيف نستطيع أن نحلق. ولنأخذ مثلا اليابان التي هزمت في الحرب العالمية الثانية، وضربت بالقنابل الذرية، أذلت في كرامتها القومية، واحتلت من قبل الأميركيين الذين فرضوا عليها صياغة دستورها وكتابته على الطريقة الأميركية، كما فرضوا عليها اللغة الإنجليزية، فماذا فعلت وهي أمة لا تملك أرضا واسعة، وليس لديها بترول أو ثروات طبيعية ؟ جاءت الى الحداثة وقرصتها من عقلها بالعقل والذكاء، فطورت الصناعات والإلكترونيات، هذه الصناعة التي تعتمد على العقل في الدرجة الأولى، وغزت بها العالم. لا أدري ما الذي نستطيع اختراعه، ولكنني اعتقد أيضا وبمجرد أن نعي الحاجة والضرورة المطلقة للدخول الى العصر، فإننا نستطيع أن نكون يابانيين على طريقتنا.

○ هذا يقودنا الى سؤال آخر، ولكن في المنطقة ذاتها هو: لماذا تأخر مشروع النهضة المصرية العربية مع أنه تواقت مع بدايات النهضة اليابانية في القرن التاسع عشر ؟

○ مع أن مشروع النهضة اليابانية ضرب. صحيح أننا ضربنا، لكن اليابان احتلت وضربت بالقنابل الذرية، قد يكون وضع مقاربة هنا صعب الظروف معقدة ومتشابكة. ولكن لننزاح باتجاه مثال أقرب إلينا لتوصيف الحالة، ولنأخذ مثالا هو الكاتب نجيب محفوظ، والذي بدأ كتابته أوائل الأربعينيات في القرن العشرين، وقد بدأ مقلدا حينها، للرواية الأوروبية، إذ لا وجود للرواية في تراثنا الأدبي، وهي فن مستحدث. طبعا لنا حكايات، ألف ليلة وليلة وغيرها، ولكنها نصوص سردية، وليس روايات بالمعنى الفني للرواية. لكن نجيب محفوظ اخذ يقلد، كتب الرواية التاريخية في البداية كأنه وولتر سكوت بإنجلترا، ثم التفت الى الرواية الواقعية وكأنه إميل زولا أو بلزاك، ثم حين امتلك نفسه كتب أولاد حارتنا، فاللص والكلاب، والطريق، ورحلة بن فطومة وملحمة الحرافيش.. الخ. أعطى، فأخذ نوبل، أعطى الرواية العربية مدى هائلا استحقت معه جائزة نوبل، وفي الوقت نفسه أسهم في الرواية العالمية، إذ ما كان لأي غربي أن يكتب بالطريقة التي كتب بها نجيب محفوظ، أخذ من الغرب، ثم أعطى الحضارة الغربية نفسها، واليوم، فإن نجيب محفوظ ترجم الى لغات العالم كلها، يقرأ

في المترو والباصات والطائرات والقطارات والجامعات.

لا أستطيع أن أجد ماذا لدينا لنعطيه وما الذي يجب أن نأخذه، لكن المثال الياباني والمثال المحفوظي ضروريان لأن نقول اننا نستطيع أن نأخذ وأن نعطي فيما بعد، وأخشى ما اخشاه هو ألا نأخذ ولا نعطي.

○ ثمة غموض وارتباك في مفهوم العولمة لدينا، وأنا شخصيا لا أعرف كيف أتعامل مع هذه المفردة حين أسأل عنها، وأتحرج في كتابتها غالبا، فما الذي يجعل هذا المفهوم الجديد في منحى التحولات الدولية بعد ما سمي بنهاية الحرب الباردة، يغزو مساحة كبيرة من السجال والنقاش في العالم؟

○ تعريف العولمة واشتقاقها هو أنها صيرورة العالم واحدا، العالم يتعولم، ومفهوم العالم لم يكن موجودا في الحضارات القديمة، كان اليونانيون يعتقدون مثلا أن نهاية العالم تقف عند جبل طارق، لكن مفهوم العالم ظهر للوجود في وقت الفتوحات الكبرى التي تمت أواخر القرن الخامس عشر باكتشاف أميركا واستراليا، ولأول مرة آنذاك صار العالم عالما واحدا جغرافيا. أما العولمة اليوم فهي أكثر من هذا المفهوم، آنذاك ظهر مفهوم العالم، واليوم ظهر مفهوم العالم، بمعنى أن هذا الذي اكتشفنا رقعته الجغرافية. نكتشف اليوم أن هناك علاقات واحدة تنتظمه، ولم يعد هناك مكان على أرضنا خارج هذا العالم، فبعد تجاوز الحدود وانتشار التلفزيونات ووسائل الاتصالات الحديثة، عبر الرأسمال والرأسمالية الحديثة، وبعد سقوط الاتحاد السوفييتي أصبح الرأسمال عالميا، وقبل ذلك كان محجوزا، يقف عند حدود المعسكر الاشتراكي. الآن لم يعد هناك حدود، لا أمام الرأسمال ولا أمام الإعلام ولا أمام وسائل الاتصالات والآلات، وحتى أن مفهوم العالم يتسع غدا، وقد يمتد الى كواكب أخرى.

ومع سقوط الاتحاد السوفييتي سقطت آخر الحواجز السياسية والأيدلوجية والجيوبوليتيكية القائمة في قلبها، فالمشكلة في العالم.. العولمة هي أين؟

إن هذا العالم الموحد تقنيا ورأسماليا، ما زال منقسما على نفسه الى مركز وأطراف، إلى مركز وهوامش، الى شرق وغرب، الى جنوب وشمال، وأنه ليس كل الشعوب أو كل الأمم تساهم فيه على قدر من المساواة، وما زال هناك طرف منتج للعولمة وطرف مستهلك لها. هذه هي الإشكالية في العولمة، وليس ظاهرة العولمة بذاتها، ومن هنا يمكن استقراء مناطق ذات وعي بمجريات العولمة وخط صعودها وانتشارها مثل الصين، وهذا هو رهانها اليوم، أن تتحول في صيرورة العولمة هذه من طرف منفعل الى طرف فاعل، فهي في ظل العولمة استطاعت لأول مرة أن تكرر المعجزة اليابانية، كذلك آسيا معها، فما كان معجزة يابانية أصبح اليوم معجزة آسيوية، دخلت التنينات الصغيرة الأربعة، وتدخل اليوم إندونيسيا وماليزيا، وبشكل أساسي طبعا، الصين، عملاق كبير. فإذا نجحت الصين بواسطة العولمة وليس بأي شيء آخر وأصبحت طرفا فاعلا في هذه العولمة، وأبقت على نقاط تطورها الراهن، فمن المتوقع من هنا والى نهاية منتصف القرن القادم أن تكون أكبر قوة اقتصادية في العالم، فيمكننا في العولمة أن نكون طرفا منفعلا، وعندها سنكون موضع استثمار واستغلال من غيرنا، وأصحاب هوية ضائعة مستأصلين. لكننا أيضا نستطيع ان نكون طرفا فاعلا فيها، تعطينا الفرصة للخروج من التخلف الى التقدم ولغزو المركز الغربي في عقر داره، وهذا ما تفعله الصين، فاليوم تجد البضائع الصينية في كل أسواق الغرب، بهذا المعنى، العولمة تفرض نفسها علينا، وهنا، يحضر مثال الهنود الحمر، إما أن ندخلها فاعلين، وعندها نستطيع أن نكون مثل التنينيات الآسيوية، أو عكس ذلك. وآمل ذات يوم أن نتحدث عن معجزة عربية كما تحدثنا عن معجزة يابانية وأخرى آسيوية، وأن نكسر حاجز التخلف.

وأنا أقول إن كل مواجهتنا مع إسرائيل منذ أن ولد المشروع الصهيوني في أواخر القرن التاسع عشر، كان بسبب غياب الحداثة العربية، فلو وجدت حداثة عربية، ليس فقط في فلسطين بل في أي دولة عربية،

لكانت وحدها قادرة على أن تتصدى لإسرائيل. واليوم أيضا لو وجدت دولة عربية محدثة، لما رأينا إسرائيل تمارس عنجهيتها.

○ كان تاريخ ١١ سبتمبر ٢٠٠١ تاريخ تحولات في وعينا لأميركا، وفهمنا لعلاقاتها معنا ومع العالم، ومنه يبدو أن ثمة تحولا كبيرا جرى داخل البوتقة الأميركية التي عاشت دائما على العزلة ؟

○ نحن أعضاء وأبناء الانتلجنسيا العربية، لم نفكر تفكيرا حقيقيا بما جرى في ١١ سبتمبر ٢٠٠١، فلأول مرة في تاريخ أميركا وبعد خمسمائة سنة، أي منذ اكتشافها، تضرب في عقر دارها، وحتى مقارنة هذه الضربة بما جرى في بيرل هاربر لا تجوز هنا، صحيح أن ما سقط من ضحايا في هاربر يقترب من عدد من قتلوا في سبتمبر، لكن هاربر كانت تبعد مئات الكيلو مترات عن أميركا، وليس كما حدث في سبتمبر، حيث جاءت الضربة في قلب واشنطن. إذا علينا ألا نعجب إذا تحولت أميركا الى ثور مندفع الى الأمام، وكل تاريخ أميركا هو تاريخ صراع بين النزعتين الانعزالية والانفتاحية على العالم، وهي في معظم الأحيان كانت تختار الانعزالية، لأنها لا تحتاج الى العالم، فـ ٩٢٪ من دورتها الاقتصادية تدور داخل ولاياتها نفسها، ولا تحتاج إلا الى ٨٪ من خارج اقتصادها، وحتى النفط العربي، فإن أميركا لا تحتاجه، ودوما هناك صراع في داخلها بين النزعتين الانفتاحية والانعزالية، مرتين خرجت أميركا الى العالم من انعزاليتها عبر تاريخها، إحداهما في مواجهة اليابان، واستعمارها لأجزاء من آسيا، والثانية لإنقاذ أوروبا من النازي، لكن اليوم لن تعود أميركا ومنذ ١١ سبتمبر منعزلة على نفسها، فما هو جديد في وضعها الحالي، هو أنها ستتحول من الانعزالية الدفاعية الى الهجومية الخارجية، وهذا تحول جذري وخطير في تاريخها، وبغض النظر عما سيكون عليه موقفنا، لكن يجب أن نفهم كيف يفكر الاميركان اليوم، هذه أولا، وثانيا، أميركا عاشت نصف القرن العشرين على مكافحة الشيوعية، كل قواها كانت مكرسة لهذا الفعل. أما اليوم وبعد سبتمبر، فسيحدث تحول.. انقلاب جيبوليتيكي في أميركا، وهذا التحول سيوجه بدلا من مكافحة الشيوعية، الى أيدلوجيا ما تسميه بمكافحة الارهاب، وهنا يجب أن نفهم هذا التحول الكبير، من أميركا بكل قوتها ومخابراتها وجيوشها وأموالها وطاقتها الفكرية لمحاربة الشيوعية، على مدار نصف قرن، إلى أميركا لمكافحة ما تسميه الإرهاب في نصف قرن قادم، وستخوضه ليس فقط في العراق أو أفغانستان، بل ستخوضه في دول عربية وغير عربية. فأميركا اليوم ثور أحمر في حلبة مصارعة، وهناك من يلوح لها بالقماشة الحمراء في عدة أماكن من العالم، وأنا اعتقد أنها ستخرج الى كل تلك الأماكن.■

العدمية النهيلستية

تقود للخلق والإبداع..

والفكر المحايث ينتصر للإنسان من قيم التعالي والمفارقة

ياسر عثمان *

يبدو من عنوان هذا الكتاب «العدمية النهيلستية»، أن مؤلفه واحد من هؤلاء المثقفين الذين إن جيز لنا أن نقسمهم إلى قسمين، لا ثالث لهما:

مثقف تحاصره الأسئلة فيعمل حسه المعرفي والرؤيوي في التعاطي معها.

ومثقف يحاصر نفسه بالأسئلة فيصبح أمام حصارين: حصار الداخل الذي ضربه على نفسه وحصار القاريء أو المتعاطي مع ذلك المثقف نقاشاً أو نقداً. لو جيز لنا هذا التقسيم فإنه من المؤكد أن سامي أدهم مؤلف هذا الكتاب مثقف من النوع الثاني.. ذلك النوع الأكاديمي المعرفي الذي يحاصر نفسه وتحاصره الأسئلة. فيتفتق ذلك الحصار عن إثارة أفكار وأسئلة جديدة تحرك العقل. حيث إن النص الفلسفي هو نص مشحون بالأسئلة.. متفجر بها.. هو ذلك السؤال الذي لا ينتهي.. والذي يثير ويولد إشكالات معقدة لا حدود لها. كما يؤكد أدهم في مقدمة كتابه.

فأدهم يحاصر نفسه بالأسئلة منذ الوهلة الأولى لهذا الكتاب. حيث يؤطر نظرياً لعدد من المفاهيم التي تجيب عن أسئلة ذلك الحصار قبل أن يصدمه قارئ متحفز بطرحٍ بسيط يقف فقط عند غياب الإطار النظري لكتاب من هذا النوع. هذا الإطار الذي لم يكن لأدهم أن يتجاوزه.

بل كرس له جيداً عبر مقاربته لعدد من المفاهيم التي يفرضها موضوع الكتاب بدءاً من مفهوم «العدمية» ومفهوم «النهيلستية» ومبررات هذا التجاور بينهما عبر الكتاب وحضور الثاني واصفاً الأول.

ثم مروراً وانتهاءً بمفاهيم أخرى يستدعيها السياق عبر إثباته فرضية مفادها إننا نعيش «عدمية كاوسية» مع طفرة التكنولوجيا. تلك الكاوسية التي يجتمع فيها المتشظي مع المنطقي والصنعي. ولم يعد للعرف أو القانون أو أي معيار آخر حق السيطرة على تلك القيم العدمية الكاوسية أو إدارتها.

تلك القيم الكاوسية المتشظية التي ينتظر لها أن تقودنا إلى قيم اجتماعية وأخلاقية وفنية وعلمية وشعرية تقوم عليها المدينة الفاضلة - الحديثة.هذه القيم هي سمات العدمية الكاوسية التي يقارب لها أدهم عبر هذا الكتاب .

يبرر أدهم - بداية - هذا التجاور الكائن بين «العدمية» و«النهيلستية» اللتين تجاورتا ليصبحا عنواناً لهذا الكتاب:

«**العدمية النهيلستية**»

فإذا كانت العدمية تعني السلب والإقصاء والرفض المطلق. وهي مجموعة السلوب السالبة لحالة

* كاتب من مصر / سكرتير تحرير المجلة.

أو لموقف فلسفي أو أدبي رافض أو شعري. فإن النهيلستية التي ترتأى أحياناً بمعنى العدمية- يتحدث عنها أدهم كتقنية تطبيقية لتحقيق المقاصد التي تنطوي عليها العدمية من سلب ورفض وإقصاء يصل إلى حد السعي لتدمير ما قصد سلبه ونفيه ، وإقصاؤه. ويؤكد أدهم هذي المقاصد النهيلستية باستدعاء السياق التاريخي الذي ولدت في حضنه «النهيلستية».

تلك الكلمة التي اخترعها الروسي ترجنيف في أواخر القرن التاسع عشر. وتقال في حالة الشك المطلق ، أو عن المذهب الذي يعتمد التدمير الشامل الكامل كهدف أعلى.

إنه المذهب الذي انتهجته فرقة أو جماعة من الثوريين الروس الذين انتشروا في روسيا القيصرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وذلك للنضال ضد الحكم المطلق للقياصرة. وهذا السياق التاريخي لمفهوم «النهيلستية» يبرر مجاورته للعدمية في عنوان هذا الكتاب الذي يبدأ بتذكير قارئه بعدد من البدهيات المعرفية التي استقرت في الفكر الفلسفي ويكأن المؤلف يريد تهيئة القاريء للاستعداد لحالة من القراءة الواعية تستطيع التعاطي مع ما يحمله الكتاب من نبوءة معرفية فلسفية وبنى نظرية جديدة تكونها تلك المجاورة بين «العدمية» و«النهيلستية».

ومن تلك البدهيات أن:

النهيلستية موجودة في كل حضارة وكذلك العدمية وهي المحرك للإبداع والتقدم. فالثورات والانقلابات والرفض كلها مواقف عدمية.

- النهيلستية تأخذ أشكالا كثيرة. وذلك حسب النص والسردية والحالة والموقف فهي ثورية عسكرية نضالية في حالة الاحتلال.وفلسفية أو شعرية أو أدبية مع المثقفين.

ولما كانت العدمية تعني السلب والرفض المطلق و السلوب السالبة فان النهيلستية هي التدمير

والانقلاب الذي من خلاله يتحقق مقصد العدمية في الخلق والإبداع على الصعيد الفردي والسوسيولوجي.

ولا يقف الكتاب بهذا الصدد عند تلك البدهيات وحسب. وإنما يقارب فلسفياً لمفاهيم تمت المقاربة لها منذ آلاف السنين. وهو يهدف من تلك المقاربة هنا إضاءة جوانب معينة من تلك المفاهيم / المقاربات وتفعيلها بما يخلق مفاتيح الدخول لقراءة كتابه هذا الذي يسعى لاكتشاف أهمية العدمية النهيلستية في الخلق والإبداع. إذ أن العدمية الخلاقة المبدعة لديه هي تلك العدمية التي تقوم على مقصد نهيلستي. فتعريف الفلسفة بكونها سلباً مطلقاً لما هو..نفي صارم لكل ما هو معطى وتدمير لما هو.. لا تقتصر على موضوع معين. بل كل الموضوعات الفكرية هي مواضيعها..

الفلسفة هي حدس الفيلسوف.. حدس أولي.

هذا التعريف الذي مضى. قد جاء ضمن تعاريف أخرى تمثل مفاتيح الإرشاد التي تدل القارئ على المسافة المعرفية التي يريد أن يضيئها أدهم عبر ذلك الكتاب والمساحة الفلسفية التي تعيشها مقارباته، عبر اثني عشر فصلاً هي مساحة هذا المؤلف.

في الفصل الأول من الكتاب وعبر مقاربته للعدمية، والتعالي ، والمفارقة.وإضاءة الحيثيات الكامنة وراء أهمية المحايثة كبديل حقيقي لقيم التعالي ،والمفارقة - يرجع أدهم أسباب الشرور والانهيارات الاجتماعية إلى مفاهيم متعالية تكرس لها دولة لا تنبثق عن إرادة الشعب المتحرر من الضغوط الاقتصادية.تلك الدولة التي تمرر سلطتها وهيمنتها (المتجاوزة كثيرا لحق الفرد في الحضور الفاعل) - عبر المؤسسات فعندما تتحول تلك المؤسسات إلى وسيلة هيمنة تتولد القيم التي تكبل العقل نتيجة تفشي مفاهيم بعينها عبر تلك الهيمنة مثل مفاهيم الدولة ، والمُلكية، والحيازة، والتعالي، والمفارقة، والقوة الجماعية، والمؤسسات.

تلك المفاهيم التي تتفاعل وتشكل الأيدلوجي الذي يكبل الفرد والعقل بقيود رأس المال.

هذا المشهد السلطوي الاستبدادي المُلكي يحرك الفعل المناهض التلقائي لدى الشعوب في الخلق

والإبداع.ذلك الفعل الذي يتجلى في الضالات المضنية الساعية للخروج على هذا المشهد السلطوي والثورة ضده عبر سلسلة من الإبداعات، والاختراعات، والفنون العظيمة.

تثور مقاربات أدهم على التمركز والزمرة وتجييش المجتمع الذي يؤدي حتما إلى تكبيل الإبداع والعفوية والتلقائية لحساب قيم الاستلاب والغش والكذب والاحتيال والقهر .... إلخ.

يطرح الكتاب مفهوم المحايثة كبديل لمفاهيم التعالي والمفارقة وما يدور في دالتيهما من مفاهيم فرعية تحاصر الفرد وتسخره لخدمة المؤسسة. فالمحايثة تعني التجاور إلى حد الاندماج والتجاذب الكلي.إلى الحد الذي يتأثر فيه عالَمَي/ طرفي المحايثة كل بالآخر وينبثق عنه.

وتبدو أفكار «بردون» محايثة لما يقارب له أدهم بهذا الصدد حاضرة منذ بداية هذا الفصل وحتى نهايته. فأفكار بردون تراهن على حذف المؤسسات والدولة باعتبارها مفاهيم تتعالى على المجتمع وتستغله لتفرض سلطتها عليه.

وبعد مقولة المحايثة كبديل لقيم التعالي والمفارقة يأتي الفصل الثاني ليقارب لميتافيزيقا هذه المحايثة ونقض مقولة الانعكاس الماركسي. فيرى أن فعل البروليتاريا الساعية للقضاء على البرجوازية (أيام الإتحاد السوفيتي السابق)- يرى أنه فعل مفارق خارج على الصراع الاجتماعي وعلى الفعالية الاجتماعية . وهو انعكاس لصراع الطبقات ولكنه ليس محايثا لجموع الشعب.

ويؤكد الكتاب حقيقة التعالي الكامن في الخطاب السياسي الذي تمخض عنه الفكر الماركسي وذلك عبر استدعاء نصوص من هذا الخطاب و ومقاربتها وفق منهج تحليل المضمون ، بما يؤكد ثنائية هذا الخطاب الماركسي وما ينطوي عليه من انعكاس وتعالٍ.

ثم يؤكد أدهم لا منطقية هذا الخطاب وهذا التعالي الكامن فيه وتلك الثنائية التي يكرس لها وذلك الانعكاس المنطوي عليه. حيث العقل المنعكس على الواقع يختلف عن موضوعه.فيما تعني المحايثة علاقة الذات بالموضوع،حيث تصبح المسافة ممكنة دون نفي وجودية الاختلاف بينهما بشكل مطلق.بمعنى أن المحايثة هي اختلاف والتصاق شديد.. تمايز ودنو.

وينتهي هذا الفصل إلى كون الانعكاس يعني المفارقة وليس التلقائية والانبثاق. وذلك ما يؤكد خطا المقولة الماركسية التي تسلم بكون الفكر انعكاساً للمادة.

مما سبق فإن الفكر المحايث بطريق ميتافيزيقية مطلقة هو مقصد حتمي لانطلاق التقدم الإنساني.

يأتي الفصل الثالث من الكتاب لتسليط الضوء على جوانب وملامح الفكر المتعالي المفارق، بدءاً من سيطرة هذا الفكر على خطاب العصر الوسيط. وحتى لحظته الراهنة بدرجات وأشكال متفاوتة ومروراً بدرجات التخلص التدريجي من هرمونات التعالي والمفارقة التي أتخمت هذا الفكر الذي مارس طقوس الاستعباد وإذلال الشعوب وقهرها استلابها وكان الأداة الضاغطة في أيدي السلطة. سلطة الآلهة والملوك ورجال الدين والسياسة والإقطاع والرأسماليين.

ويؤكد ادهم مظاهر هذا الاستلاب وذلك القهر بإحالة القاريء إلى ما مورس في العصور الوسطى الثيولوجية من تلك المظاهر وكيف قادت إلى ظهور الفكر العدمي بصفته الفكر المحايث الذي يسعى إلى تقويض عملية السلب والاستلاب الواقعة على إرادة الإنسان وعقله من قبل الفكر المتعالي المفارق الذي اتخذ من الفكر الديني والفلسفي وسيطاً لممارسة هذا التعالي وتلك المفارقة.

ويشير أدهم في هذا السياق إلى عدد من النصوص التي تنبهت لخطورة هذا الفكر المتعالي المفارق وسعت إلى تقويضه وهدم عالمه مثل كتابات ابن الراوندي في كتابه «كتاب الزمرد».

ثم يقارب المؤلف بعد ذلك للصورة المحايثة والخيال المحايث وأهمية هذين في تكوين الخطاب والسردية. فمفاهيم التعالي والمفارقة التي تتكون فيها السردية ترتد إلى المتخيل والفكر الذي يقرر نوعية

تصوراته بالنسبة للمحايثة والمفارقة. إذ أن الرمز الذي يستعمله النص إما أن يكون مفارقا أو محايثا بمعناه. ولا يمكن أن يكون محايدا بطريقة مطلقة.

فخطورة الصورة والخيال أنها تتجلى في هذا اللمعان القوي المنبثق من محايثة الذهن في كل منهما. فالصورة تحايث الذهن. والذهن يتماهى معها في وحدة انطولوجية كأنها الواقع.

ثم يقارب المؤلف بعد ذلك وفي الفصل ذاته لعدمية هيدغر وعمر الخيام وفكرة الموت لدى كل منهما. فيقارب لعدمية هيدغر عبر تحليل أشهر كتاباته الفلسفية التي تتجلى فيها تلك العدمية وهو مؤلف «الوجود والزمان» «ثم يؤكد السبق الذي حققه الخيام بإبراز العدمية الدينية. فإذا كان هيدغر قد جعل التذكر عنصر الأساس في النص. فإن عدمية الخيام مهدت الطريق لظهور الثورة الفكرية الإبداعية لإنسان ما بعد الحداثة الذي امتلك القوة وإرادة الفعل فانفتح على الحياة السياسية والمادية ولذائذها بعد امتلاكه للمعلوماتية والفضاء والربوتية والكمبيوتر وكل وسائل التكنولوجيا المتطورة . مهد الخيام لكل تلك الثورة بإبرازه العدمية الدينية وتخطيه الموروث النصي، وتخطيه للذاكرة الموروثة.

أما في الفصل الرابع من هذا الكتاب فيتناول المؤلف النموذج العدمي لدى الخيام وبيئة السلب والاستلاب والقهر والتعالي التي عاشها الخيام وظهر فيها وملامح المشروع العدمي لديه وكذلك رصد خطاب المهمشين الإبداعي وكيف أسس هؤلاء المهمشون خطاباً عدمياً نهيلستياً يواجه السلب والنهب والقهر والاستبداد الممارس ضدهم من قبل الولاة والعمال فيما اكتفى بعضهم بالأنين والتظلم والشكوى واكتفى البعض الأخر بتكريس الاستبداد والعنف والعنصرية والتشيؤ بالعبيد عبر نصوص أغرقت نفسها في الحقد الأسود والتعصب والأنانية والغطرسة.

يؤكد أدهم عبر استدعاء نصوص عمر الخيام أن الخيام كان داعية للعدمية والشك وأن الخمرة كانت عنده طريقا لإلغاء الحضور الواعي ذلك الحضور الذي يجعله يعيش قيما ومعتقدات ومبادىء دينية وأخلاقية ارتآها الخيام مناوءة لعدميته. فالخمر تذهب بالوعي وبالذهن فتخلص المرء من روابطه الاجتماعية وتحلله من معتقداته الانطولوجية الدينية. فسعى الخيام عبر احتساء الخمر لم يكن لإلغاء الوعي وإنما كان لإلغاء المتعالي.

ويتطرق المؤلف هنا إلى نقاط الالتقاء بين عدمية الخيام وعدمية شوبنهاور وآخرين من رواد العدمية.

يأتي الفصل الخامس ليقارب لمفردات الإلحاد – والعدمية الأخلاقية – النهيلستية– إبليس – الشيطان.

يبدو من هذا الفصل إصرار المؤلف على شحن القاريء بجمل تكتيكية حول ملامح العدمية الخلاقة.

فالعدمية تؤسس لإبداع جديد ولخطاب يخلو من الركاكة والبهرجة الرنانة والفوقية المتعالية.

والعدمي هو ذلك الذي يريد اليأس والضيق والإنكار والرفض. وليس المستسلم دون إرادة.. العدمي هو ذلك الإنسان المتفوق على ذاته بإرادة صلبة.

يقارب أدهم للشر والرزيلة وإبليس والشيطان وذلك عبر إثارة أسئلة العدميين القلقة مثل:

ما هو الشر ؟ هل يلازم الخير والشر الإنسان منذ ولادته لماذا وجد إبليس مساوياً للخالق ؟ أليس الخالق هو الخير المحض وإبليس هو الشر المحض ؟ هذه الأسئلة التي تنتهي بمشهد الاسى الذي يكمن في انتصار الـ «لا» على الـ «نعم» بانتصار رد الفعل على الفعل ذاته.

ثم يقارب الفصل السادس للمشروع العدي لدى بروتون ورامبو ، وبودلير.ولا يكتفي فقط بهذه الأسماء وحسب إنما يطل ثانية على ملامح المشروع العدمي لدى الخيام بعدما تفرض تلك الملامح نفسها من جديد على السياق بعدما أشير لها في الفصل الرابع وبرر أدهم هذه الإطلالة الجديدة لمشروع الخيام العدمي بكون الخيام مهد للمشروعات العدمية لكل هؤلاء جميعا ويبدو هذا جليا عندما يستدعي المؤلف نصوص الخيام ونصوصاً أخرى مختارة من كتابات

هؤلاء حيث يظهر هذا الاستدعاء نقاط التماهي والاختلاف بين المشروعات العدمية لكل هؤلاء جميعا بما فيهم الخيام رغم اختلاف بيئة الخيام ومجتمعه الثيولوجي الإقطاعي المتأخر عن بيئة ومجتمع هؤلاء الشعراء الذين ظهروا بعد عصر الأنوار كأبناء للثورة الفرنسية. ولا يفوت السياق أن يتعرض لعدميين آخرين غير هؤلاء الذين جاءوا بعنوان هذا الفصل.

وعبر قراءة ملامح العدمية لكل هؤلاء الرواد ، فإن أدهم لا يفوته أن يقرأ الواقع الديني والاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي فجر طاقات العدمية لديهم جميعاً.

ويقارب المؤلف في الفصل السابع لإسهامات العدمية وانعكاسها على الإبداع والفن وكيف أنجبت العدمية ملامح واتجاهات ومقاصد جديدة تبناها الفن والمنتج الفني وتشربها وشكلت رؤية اللوحة الا بداعية للوجود والحياة والعدم. وذلك من خلال مقاربة أدهم للفن العدمي والبرجوازي والواقعية الفجة. فهذا الفصل يجيب عن تساؤلات عديدة منها: كيف قرأ المبدعون العدميون واقعهم السياسي والاقتصادي والاجتماعي المتعالي /المفارق/ القلق / اللامنسجم مع مقاصد الإنسان في الحرية والحياة والإبداع. كيف قرأ هؤلاء العدميون هذا الواقع وكيف تعاطوا معه إبداعا وفنا. وكيف تبدت رؤيتهم لهذا الواقع في نسيجهم الإبداعي. وكيف انعكس فكرهم وموقفهم من هذا الواقع على قيم ومعتقدات إبداعاتهم الفنية التي كرست بدورها لقيم فنية تحاول رفض هذا الواقع وتدميره في شكل من أشكال العدمية النهيلستية الخلاقة التي ثارت على الواقع المعيش وكذلك على الرموز المهادنة والمسالمة إلى حد الاستسلام تلك الرموز التي أعملتها سلطة القهر أو أعملت نفسها لخدمة هذه السلطة من خلال لوحات إبداعات مستأنسة من قبل رموز السلطة وقيم التعالي والمفارقة.

ويقرأ أدهم قيم وأفكار الفن العدمي من خلال قراءة ثوابت ومتغيرات القيم الفنية لدى المدارس الإبداعية المختلفة.

بعد ذلك تأتي قضية الوجود الانطولوجي للشر / العدم الواقعي من خلال مقاربات الفصل الثامن من الكتاب حيث يقارب المؤلف فيه لسياقات فلسفية وإبداعية تعاطت مع انطولوجيا الشر ولسياقات تاريخية شاعت فيها قيم. الشر ثم تتفجر الأسئلة عن مقاربات هذه السياقات (تلك الأسئلة التي برر أدهم كثافتها عبر هذا المؤلف عندما لوح في مستهله أن الفلسفة هي لحظة قلق مشحونة بالتوتر والقلق والأسئلة اللامتناهية) . حيث تحاول تلك الأسئلة استكناه الدوافع الحتمية التي قادت إلى مرحلة اللا إنسان والعدمية الخلاقة. والتي تقود إلى ما يسمى بحضارة اللا إنسان العدمية الخلاقة.

يأتي حديث المؤلف عن انطولوجيا الشر من خلال استعادة العديد من الأسئلة حول السلب والاستلاب والعدم ومن أين هذا العدم ؟ من أين يأتي العالم بتوسط الإنسان؟. وكيف يؤسس العدم انطولوجيا بواسطة الشعور الذي بدوره لا يملك مصيره بيده ؟ وما هي القوة الغريبة التي يملكها الشعور لكي يجلب بها العدم إلى العالم؟. لماذا تحدث الكوارث ؟ لماذا الموت الجماعي وسحق جماجم الأطفال والشيوخ والعجزة الكاثوليك المؤمنين في زلزال برشلونة ١٧٥٥ ؟ مثلا.. هؤلاء الذين دمرهم الزلزال وهم يصلون للرب في الكنيسة ؟ ما ذنبهم وماذا اقترفوا من الإثم حتى ينالوا هذا الجزاء المروع ؟ وكثير من الأسئلة التي يطرحها أدهم دونما إجابة (إذ اللحظة الفلسفية هي فقط لحظة القلق وإثارة الأسئلة وليس الترميم والتفسير) تلك الأسئلة وغيرها من الاستفهامات والسرديات والأحداث والأفعال المختلفة الشريرة التي تنتج عن البشر يطرحها أدهم فقط لشحن اللحظة الفلسفية الساعية للتأمل في انطولوجيا الشر عبر هذا الفصل من الكتاب مستحضرا بعض النصوص والأقوال الفلسفية والأشعار التي أبدعها عدميون تعاطيا مع المسألة ذاتها.

يأتي الفصل التاسع من الكتاب ليقارب لعدد من

المفاهيم مثل العولمة والتراث والأخلاق والفرد وذلك من خلال طرح عدد من الأسئلة حول بنية الأخلاق ومفهوم الفرد من منظور الحداثة وما بعد الحداثة وقيم العولمة.ثم يطرح سؤالا جوهرياً هنا هو هل يمكن للعولمة أن تلغي فكر نيتشة وماركس وهيجل ،هيدغر ، وفرويد، وفوكو، ودريدا، وديكارت، وسارتر، وراسل وغيرهم من كبار المفكرين، وما الأفكار المنبثقة عن عصر المعلوماتية والتكنولوجيا؟ وكيف تنظر هذه الأفكار للتراث والفرد. ثم يقارب أدهم بعد ذلك لمؤشرات من شأنها أن تحفز العقل للانطلاق نحو رؤية واضحة تمكنه من التعاطي مع استحقاقات هذه الأسئلة والإجابة عنها.

بعد ذلك يقارب المؤلف في الفصل العاشر من كتابه لقراءة ملامح العدمية النهيلستية في الفنون الحديثة وكيف نظرت الفنون الجميلة للشر ؟ كيف تراه وكيف ترسمه وكذلك كيف تعاطت الفلسفة الإسلامية مع الشر من خلال فلسفة ابن سينا وعدمية المعري . وكيف لنا أن نرى ما يسمى بعولمة الشر وما علاقة عولمة الشر هذه بقيم السوق والنفعية والشركات متعددة الجنسيات.. وكيف لقيم السوق هذه أن توجه مسارات العلم والتجارة والثقافة.. وكيف تخرج العدمية كمخرج وردة فعل لمواجهة استبداد وأحادية العولمة.

وفي الفصل الحادي عشر يقرأ أدهم خطاب ناظم حكمت والشعر العدمي وأقنعة البروليتاريا والخطاب الستاليني وخطاب مايكوفسكي العظيم وكل ما لدى هذه الخطابات من قيم تكرس لها. بعضها مع الفكر العدمي النهيلستي والخلاق (رغم خداع الاشتراكية وتوظيفها للخطاب العدمي النهيلستي دون قصد من أرباب هذا الخطاب) مثل خطاب ناظم حكمت الذي استخدمته الزمرة الروسية الحاكمة لتسويق سلطتها وهيمنتها واستبدادها (رغم ما يسعى له الخطاب الشعري لدى حكمت من مقاصد نهيلستية خلاقة تعاطت مع الفقراء المهمشين والبسطاء). وبعضها ضد العدمي النهيلستي مثل الخطاب السياسي الروسي (إبان الاتحاد السوفيتي) الذي استغل أشعار ناظم حكمت لفرض الهيمنة والسلطة السياسية للتيار الاشتراكي .

وأخيراً يأتي الفصل الثاني عشر من هذا الكتاب ليناقش العدمية الدينية وما يدور في دالتها من أسئلة مثل ما هو موقف رجال الدين من العدمية النهيلستية؟ ومن هو رجل الدين العدمي ؟

وهل يلتقي الدين مع العدمية ؟ أليس للدين معتقدات ثابتة؟ كيف يصبح رجل الدين عدمياً ؟.

وعبر استدعاء نصوصٍ لرجال دين عدميين، يؤكد أدهم في هذا الفصل أن العدمية لا تطال جوهر الدين أو ثوابت العقيدة. فالعدمي الديني يدافع عن الإنسان وعن داخل الإنسان..

يريد أن يضع الإنسان في جوانية الوجدان لا خارجه.ثم يقارب ادهم بعد ذلك للعدمية الدينية العربية الإسلامية . ثم عدمية كولن ولسون عبر كتابه «اللامنتمي» و«سقوط الحضارة» وأخيراً أفكار توينبي حول العدمية.

وبعد قراءة هذا الكتاب وإصرار مؤلفه الدكتور سامي أدهم على تفجير لحظة القلق والتوتر والسؤال لدى القاريء.

تبقى لنا هذه الأسئلة:هل لنا أن نسلم – وفق ما طرحه المؤلف من أسئلة وأفكار بهذا الكتاب بالفارق بين المراحل المختلفة كما يسوقها هذا الكتاب أم بالفارق بين المراحل وفق المنظور الافلاطوني.. هل لنا الإعلان عن مرحلة اللا إنسان ومرحلة اللافلسفة ؟.. وهل يمكن للتقني أن يكون بديلاً للابستمي؟.. (مثلما يقول الدكتور جميل قاسم في تصديره للكتاب):

«أم أن مقاربات أدهم بهذا الكتاب هي مقاربات جاءت وفق رؤى استكناهية مستقبلية تحتاج لمقاربات أخرى بديلة ليتحقق لها الاستقرار كما في سائر الاستشرافات الخاصة بالمستقبل؟. إنها الأسئلة التي تحتاج إلى مزيدٍ من الأسئلة».■



فنون

الفنّان عبدالجبار الغضبان ... *

التعبيرية بحر وأنا مسكون به

حاوره: عباس يوسف **



ليس مستغربا أن يمضي امرؤ مهووساً بمشروع، مجنونا بحياة لا توازي إلا عناده وإصراره على الوصول إلى بحار لم يعرف شواطئها أو بالأحرى لا يعنيه معرفة مواقعها وماهيتها، كل الذي يعنيه حمل القارب في القلب والإبحار بما فيه وعليه إلى الجهات التي يحلم دون الاعتراف بنوع الموج ولا بسرعة الريح وأسمائها.. أبدا ولا غرابة أن يذهب الفنان عبد الجبار الغضبان منذ البدايات إلى اختيار واختبار الصعب واختراق المغاير من الطرق والمسالك التي يرى البعض في اقتحامها – وركوب بحرها – مجازفة خاسرة وبله وغباء فادح كون الجهد والوقت المبذول فيه لا يضاهي المطمح المادي بمقياس تسعيرة

* فنان تشكيلي من البحرين.

** فنان تشكيلي من البحرين/ الاستشاري الفني للمجلة.

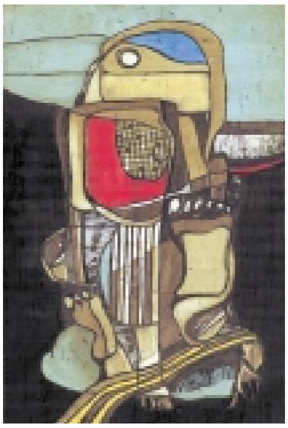


اللوحة غير المطبوعة – الفريدة – إلا أنه يصر على الذهاب إلى تلك المنطقة التي تكسر قدسية اللوحة الفريدة غايته أولا إدخال ونشر نوع جديد من الفنون في الساحة الفنية التشكيلية بتقنيات جديدة لم تؤلف من قبل ولم يعرف منها هنا إلا النزر اليسير وثانيا إتاحة الفرصة لغير نفر محب للفن غير قادر علي شراء لوحة باهظة الثمن باقتناء لوحة أصلية مطبوعة، عبر هذه السطور علنا قدرنا التسلل إلى عوالم الفنان عبد الجبار الغضبان الفنية وتعرفنا البعض من آرائه حول الفنون البصرية والجمالية أيضا، هو الذي درس الفن بأكاديمية الفنون بدمشق وأسس مرسما أسماه عشتار للجرافيك بجمعية البحرين للفنون التشكيلية آخذا علي عاتقه إيصال درسه الذي تعلم سطوره إلى أكبر شريحة من الفنانين في البحرين وخارجها عبر إقامة الورش الجماعية والمعارض المختصة بفن الجرافيك.

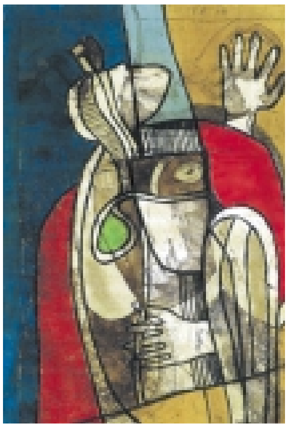
□ يا صديقي مباشرة نبدأ الحديث عن رحلاتك الأولى مع هذا العالم ومن ثمّ نلج في العتبات الأولى.. إلى حتفك الجرافيكي الذي أنت فيه، ألم يكن ذات يوم مغامرة منك في دخول المجهول وقت ذاك؟

● يتعذر على المرء التحدث عن نفسه بأسلوب يعبر بشكل دقيق عن العتبات الأولتى على طريق الفن بحيث أن لا يكون هناك فصل بين البدايات وبين مراحل متقدمة تكون لها مدلولاتها الواضحة في أية مرحلة من مسيرته الفنية.. تجول في الخاطر بعض من المحطات الهامة في فترة ما قبل الدراسة الجامعية غرست في الذات الكثير من التمسك بحبل الفن وبجوانبه الفكرية والاجتماعية والثقافية.

بيد أن ما يقال عن الحب الفطري للفن حقيقة تبعث في نفس المرء مودة يتعاطاها مع شيء من بواعث داخلية مشمولة بمؤثرات



محلية تشكل في مضامينها شحنات أولية ترتبط كثيرا بجوانب الفنون الفطرية وتداخلاتها بمسار تطور شخصية الفرد الفنية، غير أن هذه الخطوات أخذت في التصاعد لتصل إلى درجة الاهتمام الجدي، ومن بدايات المقاعد الدراسية الأولي كانت الانطلاقة الأولي تحمل بين ثناياها الحماس والاندفاع في خطوات تدنو وتتباعد نحو هدف بعيد اسمه الفن، وفي فترة الدراسة الأكاديمية كانت تنتابني العديد من التساؤلات عما إذا كنت أستطيع أن أثبت جدارتي في دراسة الفن وأن أكون بمستوي المسئولية التي وضعت نفسي أمامها، وعندما تخصصت في فن الجرافيك وجدت نفسي أمام مجال جديد في عالم الفن الواسع جديد في شكله ومضمونه وتقنياته وكان تخصصي في هذا المجال ما يبرره وذلك من منطلق حبي وتعلقي بعالم الطباعة ومن جانب آخر أن الساحة التشكيلية في البحرين فترة السبعينات كانت تفتقر لفن الجرافيك وخاصة في مجال الحفر على المعدن والطباعة الحجرية، ولم يكن تخصصي في قسم الجرافيك في تلك الفترة مغامرة أو دخول المجهول بل كان يهدف إلى أمر بعيد وهو نقل تجربة فن الجرافيك إلى ساحتنا الفنية وتطعيم نشاطها الفني بفن بصري آخرله تقنياته ومفاهيمه الخاصة التي تعطي أهمية خاصة للوحة الفنية المطبوعة وتذوقها جماليا والنظر إليها باحترام لا يقل أهمية عن اللوحة الزيتية... وقد اتضح ذلك عندما جئت إلى البحرين في منتصف الثمانينات من القرن الماضي وبدأت نشاطي الفني بافتتاح مشغل لفن الجرافيك بجمعية البحرين للفنون التشكيلية حيث لعب هذا المشغل دورا كبيرا في نشر وتعليم فن الجرافيك.



□ يتبدى لي هكذا بصورة جهلية - محقة تماما - اهتمامك بعالم البشرية.. عالم المرأة هذا العالم الفاتن، ما سر هذا الهيام والإصرار؟ وماذا تمثل المرأة في عوالمك هذا الطقس المجنون؟

○ أنت محق في سؤالك، فقد كنت مولعا منذ البدايات الأولى بالتمعن في لوحات كبار الفنانين وخاصة تلك اللوحات المتعلقة موضوعاتها بتناول المرأة، لقد شدتني كثيرا لوحات رامبرانت - جويا - دولا كروا - دافنشي - ميكل أنجلو - رفائيل - بيتر بروجل - كنت أري في أعمالهم تعبيراً حقيقياً عن العبقرية والإعجاز في ذات الوقت، فقد كانوا يرسمون شخوصهم بدقة تشريحية متناهية، إضافة لذلك ازداد اهتمامي بالاطلاع على إنجازات المدارس الفنية الحديثة خلال فترة الدراسة الجامعية مما زاد من اهتمامي سنة بعد أخرى أن أدرس التشريح الفني وأدخل في تفاصيله وأيقنت فيما بعد أنه لا يمكنني أن أنتج لوحة حقيقية تشبع نوازعي الداخلية ما لم أتمكن من إجادة الرسم بشكل جاد وخاصة رسم جسم الإنسان من جوانبه المختلفة وحركاته الكثيرة. أما سر اهتمامي بالمرأة وعالمها فقد كانت لها صورة أخرى موازية باهتمامي بالفن وهي قراءة الروايات والقصص التي تمجد المرأة وتبرز تضحياتها وتفانيها في الدفاع عن الحق والحرية، وكان لهذا العدد الكبير من الروايات الكلاسيكية دور كبير في تبني موضوعات ترتبط بقضايا اجتماعية تلعب المرأة فيها الدور الأهم، ولا هروب من ذلك فالمرأة تمتلك تلك الخصوصية المزدوجة : الجمال والرقة ومن جانب آخر عطاءها أللا محدود في الحب والتضحية..

من هذا التّلازم المترابط تنبع موضوعاتي والتي هي جزء من



كياني وتفكيري وثقافتي وقناعتي بأن اللوحة الفنية ليست مفصولة تماما عن الواقع، وقد انغرست في داخلي الصرامة في بناء اللوحة وتكوين موضوعاتها وتفاصيلها من منطلق أن العمل الفني لا يمكن أن يكون عبثياً، بل هو معزوفة تصوغ حكاياتها صعودا ونزولا وترسم في تلك الحركة الروح الجميلة التي ترسخ في الذاكرة.

☐ التعبيرية المتغلغل أنت في مفاصلها، أو هي بتعبير آخر مفصل حاد من دمك.. روحك، ألا تعتقد أنه ولي عصرها.. أم أن هذا الذهاب هوس يلاحقك في الوعي واللا وعي؟

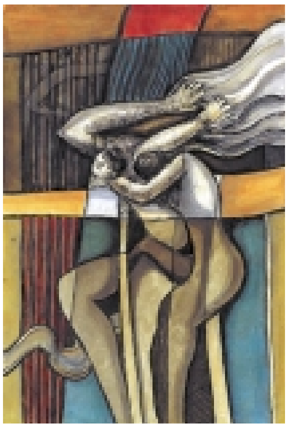
○ التعبيرية كمدرسة فنية لم يولِّ عصرها مثلما الكلاسيكية التي لم يولّ عصرها أيضا، لقد تغيرت أشكالهما ومعطياتهما ولكنهما ما زالتا موجودتين بنفس الزخم القوي ولكن بروح جديدة تحاكي العصر ومتغيراته وتنبعث ببريق جديد يبحث عن السمو الطبيعي للأشكال والأدوات الطبيعية متجاوزا الأخلاقيات القديمة والتقاليد المنهجية التي سارت عليها الأساليب التعبيرية منذ الثلاثينات، لا شك بأن المدرسة التعبيرية التي استندت في مسارها على مجمل التيارات الفنية الحديثة والقديمة في صياغة لوحة قادرة علي الإقناع الجمالي والإبداعي مبتعدة عن التعقيدات والسرد المباشر في بناء موضوعاتها، فالتعبيرية هي في حد ذاتها تيار حداثي أصبحت في الزمن الحاضر تميل كثيرا إلى ارتباطها بالروح التجريدية ولكن ضمن أطر إيحائية قوية البناء تعتمد اللون والمساحة كمؤثر بصري متناغم، بالنسبة لي التعبيرية ما زالت بحراً معطاءً في سكونه وهيجانه أنا مسكون بها لأن في دواخلي ما يجيش بالأشكال والمتناقضات التي من خلالها أستطيع أن أحوّل وجه امرأة نابعة من



مرئياتي الداخلية إلى أيقونة مختلفة جماليا تمثلني وتبعث في النشوة، مستعينا بأفراحي وتجلياتي في وضع خطوطي والواني وبأشكالي التي أقلبها يمنة ويسرى لكي أعيد توازنهم من جديد وأخلق هذا المشهد الذي يخصني تماما، وبعيدا عن مسميات المدارس الفنية فأنا بالنسبة لي تعتبر اللوحة مشروعا فنيا مبنيا علي أسس وقواعد متينة متماسكة في بعدها البنائي والجمالي، فأنا لا أستطيع أن أتذوق عملا فنيا مبنيا علي خواطر عبثية لا تقيم وزنا لأبسط العلاقات الجمالية لا في اللون ولا في الشكل وهذا الموقف لا يتناقض مع مسالة حرية الفنان في أن يبدع ما يريد.

□ كيف تفهم عالم فن الجرافيك بعد هذه التجربة التي فاقت الثلاثة عقود؟

○ من خلال تجربتي المتواضعة في الاشتغال بفن الجرافيك تبين لي أن هذا الفن هو عالم واسع من المعرفة الجمالية والتقنية والفنية ولا يمكن أن يستوعبها إلا المشتغل بهذا الفن والمتبحر في أسراره وجمالياته والمطلع على تقنياته وأدواته، فهو فن متجدد ومتطور على الدوام ولا يمكن لأحد أن يتعلمه بدون حضور الورش والمحترفات المختصة بهذا الفن أو أن يدرسه في الجامعات والمعاهد، وانطلاقا من أهمية هذا الفن على المستوى العالمي واهتمام الكثير من الدول في إقامة المعارض الدولية والبيناليات الخاصة بفن الجرافيك، فقد شاركت في الكثير من هذه المعارض التي أعطتني دافعا قويا كي أدرّس هذا الفن للعديد من الفنانين في البحرين وذلك عندما أسست ورشة لفن الحفر علي المعدن قبل أربعة عشر عاما وأتحت الفرص لهم في التعلم والمشاركة في المعارض الدولية حيث أعطاهم



ذلك رغبة في أن يستمروا في ممارسة هذا الفن الجماهيري والاجتماعي وذلك عبر التواصل مع الفعاليات الفنية من خلال ثقافة انتقال اللوحة إلى أكثر من معرض في آن واحد وإلى ثقافة اقتناء اللوحة الورقية المطبوعة التي كان العديد من الناس ينظر إليها على أنها لوحة متعددة النسخ ولا يمكن اقتناؤها لأنها ستكون موجودة لدى أكثر من شخص أو أكثر من متحف. إن هذه الفكرة الخاطئة تبين مدى جهل الكثيرين بفن الجرافيك، والفرق بينه وبين التقنيات الأخرى. من جانب آخر تعتبر كل نسخة مطبوعة عن الأصل - الأكليشيه -عملا أصليا.

لقد تطور فن الجرافيك في عصرنا وخطا خطوات متسارعة تبعا للتطور التكنولوجي في عالم التقنيات الطباعية فقد فتح الكمبيوتر الأبواب واسعة للقفز بهذا الفن نحو آفاق رحبة ومتعددة للاتجاهات والأساليب خاصة في مجال التصميم الإعلاني المطبوع والمصور مبتكرا تقنيات متقدمة طورت الجانب البصري في النظر للعمل الفني سواء في اللون أو الشكل أو في أبعاده المختلفة وفي الدقة المتناهية في إخراج الصورة، وقد توجه الكثير من الفنانين في إنتاج أعمالهم الفنية بواسطة الكومبيوتر ومن المهم أن أذكر بأني استفدت كثيرا من اشتغالي في مجال الإخراج الصحفي والإعلاني من خلال تصميم الملصق - البوستر - السياسي وذلك بعد تخرجي من كلية الفنون حيث شعرت بأن ارتباطي المباشر بالمطابع والأحبار وتصحيح النسخ الفنية للتصميمات والرسومات ومتابعة تفاصيل مراحل الطباعة الملونة.

☐ ألا تتصور أنك تبحر في فضاء جفت مياهه وانقطعت أمواجه،

بمعنـي أنك متخلف بسنوات عن السيل الجارف من الأساليب الحداثية المسيطرة على الذهنية - الفنّانية والمجتمعية - إن جاز القول في هذا العالم الذي نعيشه؟

○ أنا لا أتصور ذلك، فأنا أبحر في فضاء غني بالمعطيات الفنية والإبداعية والفكرية التي تعينني علي صياغة أعمالي وموضوعاتي التي إذا ما قارنتها بفنانين آخرين ومحدثين سأجد نفسي أنا المحدث في أسلوبي الفني وإذا كانت الأساليب التعبيرية تعتبر متخلفة أمام الأساليب الحديثة (التجريدية) علي سبيل المثال فليس هناك ما يدل على أن كل من دخل عالم التجريد في مجال الإبداع التشكيلي استطاع تقديم نموذجا متميزا في البحث البصري والجمالي، ثم أنه ليس هناك مقاييس ومقارنات بين ما تقدمه هذه المدرسة أو تلك، ففي حالات كثيرة تصبح اللوحة الكلاسيكية والواقعية أهم بكثير من أكوام من اللوحات التجريدية مع احترامي الشديد للعمل التجريدي لكن ضمن شروط قدرته على الإقناع جماليا وفنيا وبحثيا لا أن يكون نسخة مكررة لأعمال عادية تفتقر إلى الشرط الإبداعي أو أن تكون ظلا مشوها لما هو متوافر وشاهدناه في المتاحف الأوربية وفي بطون كتب تاريخ الفن والأمر ينطبق علي بقية الاتجاهات الفنية الأخرى، فليس كل فنان تعبيري أو واقعي لديه القدرة على تقديم لوحة فنية متماسكة جماليا من حيث الشكل واللون والموضوع، إن لب الموضوع يعتمد أساسا على الفنان وقدرته علي بلورة وصياغة أفكاره وبحثه الفني والفكري والجمالي على هيئة عمل فني نابع من صميم تجربته الفنية وأسلوبه في إبراز الأسرار المخفية للرؤية الجمالية الجديدة. أنا استطعت عبر تجربتي الفنية الخاصة على صياغة أشكالي وموضوعاتي ضمن نسق تعتمد التوازن الموضوعي والجمالي في موضوعات إنسانية أتناول من خلالها رؤية حداثية في بناء اللوحة، فالخطوط والأشكال والتكوينات أبنيها بناءا متماسكا، خاصة وأنا أتعامل مع خامات وأدوات جرافيكية تهبني إمكانات واسعة لونيا وتقنيا في إغناء الموضوع وإبرازه.

□ بحكم دراستك في سورية، ألا نشمّ رائحة علاقة ربما متوارية بالمحترف السوري سيما التعبيرية؟ وهل مثل هذا القول يحمل في مضمونه شيئا من الصحة؟

○ لقد تأثرت بالمحترف السوري بالمعني الشمولي، بقائي في دمشق فترة طويلة أثناء الدراسة وبعدها ومعايشتي ومتابعتي لأغلب إرهاصات المحترف السوري بتفاصيله الفنية والفكرية وقتذاك، نعم

تعلقت بأعمال الكثير من الفنانين والأسماء لكنني لم أتأثر بشكل مباشر بفنان ما أو بأسلوب معين سواء كانت التعبيرية أو أية مدرسة أخرى، مع أنني من حيث المبدأ اعتبر التأثر أمرا صحيا شريطة أن لا يكون بمعني النقل المباشر من هذا الفنان أو ذاك، و بقائي في سورية فترة طويلة من الزمن أفادتني الكثير ليس فقط الإطلاع والتأثر بما أبدعه المحترف السوري بل من محترفات أساليب ومناهج فنية أخرى أقصد من تلك المعارض التي كانت تقام في دمشق قادمة من دول أوربية عدة (شرقية وغربية) ومن دول غنية بتجاربها الفنية وبعراقة تاريخها الإبداعي كالصين واليابان التي كنت على الدوام أحرص على زيارتها كونها معارض متميزة تحمل في مضامينها ومستوياتها أفكارا معاصرة ومتجددة، أضف إلى ذلك حضوري العديد من الورش الفنية العالمية سواء في فن الجرافيك أو في فنون التصوير الزيتي، كل ذلك أثر بصورة وأخرى في تجربتي الفنية تأثيرا كبيرا جعلني استمد منه تطوير أسلوبي وتجربتي الفنية.

□ المعارض الفردية والجماعية ماذا أعطتك؟

○ كانت لتجربتي مع المعارض الفردية والجماعية أهمية في إعطائي دفعات أساسية للأمام والانخراط في عالم الفن الواسع الذي ليس له حدود، فالبداية كانت تجربة بسيطة ولكنها مهمة، فقد شجعني أساتذتي في كلية الفنون الجميلة بالمشاركة في المعارض السنوية لكلية الفنون الجميلة عندما تمّ ترشيح أعمالي للدخول في مسابقة اختيار الأعمال الفنية للمعرض وكانت هذه التظاهرة الفنية تقام سنويا وروح التنافس بين طلبة كل الأقسام والتخصصات - الرسم - الحفر - النحت.. الخ هي السمة الغالبة وان أصداء المعرض تتواصل على هيئة نقاشات بين الفنانين وبين طلبة الكلية بشكل يومي تقريبا في أروقة الجامعة وفي مراسم طلبة الفنون، وكانت هذه الأجواء والتفاعلات تبعث في نفوسنا شيئاً من الفرح وتزرع فينا الثقة والاستمرارية في العمل. أما المعارض الفردية فقد أعطتني دفعة أخرى للتعرف على أحد جوانب الفن الهامة ممثلة في الجمهور المتلقي والتحاور معه فيما يتعلق بأمور اللوحة، والفنية والفكرية وهذا حصل في اوّل معرض أقمته في مدينة عدن عام ١٩٨٣حيث التقيت بجمهور متعطش للفن، يستفسر عن كل عنصر من عناصر اللوحة بدءا من التقنية وانتهاء باللون والموضوع.■

رفائيل ألبيرتي والمسرح الأسباني

محمد القاضي *

بتاريخ ٢٨ أكتوبر ١٩٩٩م ودعت إسبانيا أحد شعرائها الكبار، إنه رفائيل ألبيرتي، الذي ولد في بلدة (مرفأ سانتا ماريا) في أعمال قاديس في جنوب إسبانيا عام ١٩٠٢م هذا الشاعر الذي عاش حياة صاخبة كالعصر الذي كان شاهدا عليه، حياة ملؤها المآسي والآمال، الخيبات والأحلام،

المنفى والانتظار، النضال والعزلة، الشهرة واليأس، الفقر والفرح، يقول في سيرته الذاتية التي نشرتها مجلة (لا كثتا ليتيراريا) عدد يناير ١٩٢٩م أنا رفائيل ألبيرتي. ولدت في ظل مراكب خليج قاديس، حين كانت جماهير الفلاحين الصغار بكل بقاع الأندلس تتمرد احتجاجا على معاناتها من البؤس والجوع. إن البيضات الأولى التي أعطت بريقا لعينيّ كسبتها من خلال كدي مع عمال الملاحات الذين جعلوني أرى هذا العالم بنصاعة ووضوح كبيرين. أنا رفائيل ألبيرتي صنع صوته وسط معامل الرخام، أنا رفائيل ألبيرتي الذي التصق بنضال ميؤوس منه مع الملائكة ساقطا في نهاية المطاف طريحاً على الأرض، والذي وجد القوة، رغم ذلك من الارتماء بغتة وبإسراع في ساحة النضال بالأزقة والشوارع التي كانت في حالة غليان أنا رفائيل الذي خرج إلى هذا العالم منفيا ومبعدا مع جزء من شعبه البطل، ألم وألم بدون نهاية في المعتقلات الفرنسية الأفريقية، ألم الابتعاد عن قلبه الأسير المثقوب، إنه ألم كثير من الكوارث، ألم وألم وألم. (١)

«لقد كرس نفسه للرسم منذ عام ١٩١٧ حين انتقلت أسرته إلى مدريد، وقد وصل به الأمر إلى حد إقامة معرض للوحاته في قاعة (أتونيو) بمدريد عام ١٩٢٢م». وأقمت معرضا للوحاتي في مدريد لكن في لحظة ما شعرت بأن الرسم لم يعد يحقق طموحاتي إلى الدرجة التي أتطلع إليها، لأنه كان يفتقد إلى شيء وكان هذا الشيء هو الكلمة، لذا فقد بدأت بكتابة الشعر» (٢)

وفي سنة ١٩٢٥ أصدر أول دواوينه الشعرية (ملاح على الأرض) وحصل به على الجائزة الوطنية للشعر، وكانت لجنة التحكيم برئاسة الشاعر الكبير (أنطونيو مات شادو)، فأصبح شاعرا يشار إليه، وصار يشكل جزءا أساسيا من جيل ٢٧. (٣)

* كاتب ومترجم عن الأسبانية من المغرب.

ألبيرتي وعالم المسرح

يقول رفائيل ألبيرتي: «علاقتي بالمسرح لها جذور تمتد إلى (جيل ٢٧)، وخاصة للصداقة بيني وبين فيدريكو غارسيا لوركا مؤلف العديد من المسرحيات. بوحي منه بدأت الكتابة للمسرح». (٤)

تقع أولى محاولات ألبيرتي الدرامية بين عامي ١٩٢١-١٩٣٠م. وتتألف هذه الفترة التجريبية من أعمال أكثرها ناقصة أو ضائعة باستثناء مسرحية (العصور المبرقعة) التي كتبت سنة ١٩٢٥م، وهي عمل مكرس لمسرح الأطفال، عرضت في حدائق (كامبوديل المورو) بمدريد حوالي سنة ١٩٣١م أو١٩٣٢م وهناك عمل آخر ناقص سماه المؤلف (لغو غنائي هازئ راقص) مقتصر على مقدمة وفصل واحد، وهو عبارة عن محاولة سريعة على طراز مسرح العرائس السائد قبل لوركا والمتأصل في الفلكلور الشعبي.

أما بالنسبة للمحاولات الأولية الأخرى فهي:

١. عرس البحار (دراما ريفية شعرا، حوالي ١٩٢٢م)

٢. متوقدة وباردة (أرجوزة درامية، حوالي ١٩٢٤م)

٣. لبيى، ليبيخو وابنه (مهزلة، حوالي ١٩٣٠م)

٤. ابن المومس الكبيرة (مهزلة، حوالي ١٩٣٠م)

٥. العاشق والموت (رومانسية أعدت للمسرح شعرا، حوالي ١٩٣٠، وبين سنتي ١٩٢٩م ١٩٣٠-م

يكتب البيرتي مسرحية (الرجل الخالي) وانطلاقا من هذا العنوان فإننا نبدأ بالوقوف على أرض صلبة حيث يعرف المؤلف مسرحيته (الرجل الخالي) على أنها (دراما دينية قدسية) وقد افتتحت يوم ٢٦ فبراير ١٩٣١م في مسرح (ثرثويلا) بمدريد (٥) مطلقة العنان لنقاشات شعبية واسعة، فكانت أول معركة لرفائيل ألبيرتي في المسرح من وجهات نظر مختلفة ومتناقضة. معركة انخرط في أتونها مؤلفون آخرون من جيل البيرتي ومن أجيال أسبق واعتبر الجميع أن (الرجل الخالي) هو عنوان يتمتع بنفوذ واسع قوي.

ففي بداية هذه الدراما يعلق الحارس الليلي، متوجها إلى الأنسان بالجمل الآتية: «تموت مدن وأمم بأسرها وهي تعج بأمثالك: ثياب خاوية لا تريد شيئا. يحركها الملل بلا اتجاه». كما عرضت المشاهد التالية للدمار، وكأنها تشير إلى كابوس، ظلال للبشر تتراءى في بقايا نار خامدة تخرج من باطن الأرض. وفي أحد المشاهد يذهب بطل المسرحية ضحية مؤامرة ولكنه في نفس الوقت يصير الضحية والمدان، عندما يستسلم للغاوية فيقتل زوجته (رمز الحب والنقاء). «هذا العمل ليس منفصلا عن بقية أعمالي الشعرية وخاصة ديوان (عن الملائكة) الصادر عام ١٩٢٨م. فهو عمل مجازي، استعاري مكتوب، أشبه ما يكون بالعمل الروحي لكنه ليس كذلك. بعد انتهاء العرض الأول للمسرحية الذي قدمته المكسيكية (ماريا تيريزا مانطويا) خرج الجمهور معجبا بهذا العرض. كان العرض الأول لمسرحية (الرجل الخالي) معركة ذات بعد فني محض، بينما كان عرضها الأخير ذا بعد سياسي واضح إذ تم الاحتفال بالمثل (ماريا تيريزا مانطويا) بكلمة رائعة ألقاها (ألبيرت دي فاللو) وبتأييد من الكالاثامورا وفرناندو دي لوس ريوس، ولاركوكا بايير و(زعماء الجمهورية). كما أرسل الشاعر (ميغيل دي أونا مونوا) برقية قرأت في نهاية العرض مما أدي إلى قيام الجمهور واندفاعه إلى الشارع بحماس ملتهب، وعندما حضرت الشرطة كان كل شئ قد انتهي »(٦)

بعد ذلك مباشرة يقدم ألبيرتي مسرحية (فيرمين غالان) التي تؤكد علنا هجر المؤلف للفن الطليعي، وتتألف من ثلاثة فصول على طراز (رومانسية أعمى) افتتحتها (مارغيريتا شيرغو) في مسرح إسبانيول. بمدريد في ١٩٣١/٦/١م.

وتعتبر ذات صيغة سياسية لأن غالان وغارسيا إيرنانديت كانا قادة حركة التمرد الجمهوري في يوم ١٩٣٠/١٢/١٢م وقد حكم عليهما مجلس الحرب بالإعدام بعد يومين فقط، مما أدى إلى إثارة ضمائر الشعب. لذا فإن ألبيرتي يعيد خلق شخصية غالان في

مسرحيته مدافعا عنه علنا ومحركا ما لديه من أسلحة فنية مختلفة، كتدخل العذراء لصالح المتمردين مثلا. الأمر الذي أثار غضب اليمين واليسار على السواء عام ١٩٣٦م.(٧) وتبدأ المسرحية بمجموعة أشعار للمؤلف لينطق منها دراما خاصة لفرقة (مارغيريتا شيرغو) تعرض على مسرح الأسبانيول بمدريد. إن الذي يسترعي الانتباه في هذه المسرحية، ويساعد على فهم مسيرة التطور الدرامي لمسرح ألبيرتي هو أنها تقدم لنا على اعتبارها عملية بحث قبل أي شئ آخر. وقد وصفها هو نفسه بأنها أقرب ما تكون إلى (اللطمة). أي تتابع مناظر عضوية كما لو كانت ألوان قوية جذابة، إنها عبارة عن (رومانسية أعمى) تلتقي مع مسرحية (الفزاعة) للكاتب المسرحي الأسباني الكبير (فايي إنكلان ١٨٦٦م-١٩٣٦م) بروابط متينة وبغض النظر عن معناها الوثائقي الكبير، فإنها تتمتع بمضمون دقيق جدا، إذا توضح لنا المنطق الجمالي -عبر رموز لا طبيعية -الذي يختاره المؤلف لمسرحه السياسي الذي سيصل نضوجه التام في مسرحية (ليلة حرب في متحف اليرادو). (٨)

وقد رصد النقاد تأثير (فايي إنكلان) في مسرح ألبيرت وخصوصا المسرح السياسي. إضافة إلى تأثير المسرح الديني- مسرح الكنائس- الذي يبدو واضحا في مسرحية (الرجل الخالي)

/ من قاعات العرض إلى جبهة القتال ثم المنفى /

وفي خضم الحرب الأهلية (١٩٣٦م- ١٩٣٩م) تعبأ رفاييل ألبيرتي - زيادة على عمله داخل التحالف المناهض للفاشية - لأي ذكاء جذوة المقاتلين الجمهوريين بتنظيم قراءات شعرية على جبهات القتال، كما نظم مع زوجته الكاتبة (ماريا تيريسا ليون ١٩٠٤م- ١٩٨٨م) مسرحا متجولا قدما فيه أعمالا مسرحية قصيرة لكل من لوركا وكالديرون دي لا باركا (١٦٠٠م - ١٦٨١م) وبعضها من أعماله كان أهمها العمل المسرحي (من لحظة إلى أخرى) وهي محاولات للوصول إلى تفسير متماسك لعملية نشوب الحرب.

وتجري أحداثها في مدينة صغيرة من مدن الجنوب قبل ١٨ يوليو ١٩٣٦م، أي تاريخ بداية الحرب وهي بصورة عامة قصة شاب مثقف يدعى (غابرييل) يجد نفسه مضطرا للاختيار في لحظة من الهيجان الاجتماعي والتاريخي بين عالمين متناقضين اختيارا حاسما:

عالم الأسرة البرجوازي الرجعي المنهار حيث ولد. وعالم الشغيلة الثوري الذي يجمعه به إحساس أصيل وطريقة في التفكير خاصة ويمثل الصورة العكسية أخوه (إغناثيو) نموذج لذلك العالم الرجعي الذي يسبب غثيان البطل.

ومهما كانت الانتقادات التي وجهت للمسرحية، فإنها تبقي وثيقة عصرها جسدت الصراع الذي كان يعيشه المثقف الأسباني أثناء الحرب الأهلية وبعدها. فلم تنزف إسبانيا دماءها فحسب، وإنما نزهت مفكريها ومثقفيها الذين هاجر معظمهم إلى الخارج. وحوصر من بقي منهم في الداخل يعلق أحزانه. «بعد انتهاء الحرب مباشرة، وتسلم فرا نكو السلطة كانت ثمة ضرورة لمغادرة البلاد، أقمت أولا بالأرجنتين، وبعدها قضيت الخمس عشرة سنة الأخيرة في إيطاليا».

وفي الأرجنتين كتب مسرحيته (البرسيم المزهر) ١٩٤٠م، وهي مأساة هزلية، وقد عرضت فيما يعد بفرنسا وإيطاليا والسويد. ثم تلاها بمسرحية شعرية بعنوان (الظريفة) ١٩٤٤م، وهي مأساة رعاة بقر وثيران أصيلة، وهما من أجرأ مغامراته في مجال الدراما.

فمن خلال الإهداء الذي تصدر مسرحية (الظريفة): «إلى غوتيالو لو سادا ذكرى أمسيات الحنين الأرجنتينية لأشياء إسبانيا الأصيلة والكبيرة». نجد أن ألبيرتي يستسلم في المنفي لتأملات إسبانية حادة، ويعثر في الشعب مرة أخرى على العمق والعظمة السامية، إن مسرحيتي (البرسيم المزهر) و(الظريفة) بكل ما فيهما من أساطير وفن وأسرار شعبية تعطي معني عميقا لمنفى ألبيرتي،فالمسرحيتان

بكل سخنتهما الشعرية وبكل كثافتهما الأسطورية والفلكلورية يوحيان بالتفكير في إسبانيا (الجنة الضائعة) والبعيدة جدا، إسبانيا الأصيلة، إسبانيا اللازمن، إسبانيا المبتغاة، المخلوقة للعثور عليها من جديد عبر أساطيرها القديمة.(٩)

فأحداث مسرحية البرسيم المزهر تجري في جزيرة شمس وبحر أزرق وسماء شائعة، وتقوم على عملية تناقض مستمر / يتناقض البر والبحر اللذان يرمزان إلى مجموعتين محددتين تماما من الشخوص. وهذه العلاقة التناقصية بدورها تتحدد بعلاقة مختلفة تقيمها الشخوص العديدة فيما بينهما. واحتواء هذه الشبكة المعقدة من الصلات تكاد تكون كأضواء هذا العالم الدرامي الرائع بأسره، حيث تتقارب الشخوص وتتباعد في نفس اللحظة. أما أحداث المسرحية الشعرية الظريفة، فإنها تجري في هضبة إسبانيا الوسطي عند سفوح الجبال. والظريفة هي راعية بقر مرحة وشخصيته المسرحية المركزية وبطلتها بدون منازع. وما نويل سانشيت راعي بقر وزوج الظريفة. وأمجاد (الثور الصغير المللون) الذي لا يظهر أبدا على خشبة المسرح إلا أنه يؤثر فيها باستمرار، من خلال العلاقة الغربية والمذهلة بينه وبين الظريفة التي تشكل النواة المركزية للمسرحية، حيث تدفع لوقت المسؤول عن القطيع والرعاة إلى تهديد الظريفة عند ما يرى نفسه مرفوضا من قلبها.

إن المسرحيتين البرسيم المزهر والظريفة تكشفان عن دنيا مرتجفة راجفة، قابلة لتفسيرات عدة، قلقة وغريبة فوق أي اعتبار آخر.

وفي سنة ١٩٤٤م في بوينس أيريس وبإخراج مارغريتا شيرغو، كان العرض الأول لمسرحيته (الفظاعة) أو الشناعة وهي مسرحية شعرية كذلك مليئة بالرمز والدلالة يذكرنا بتقليد إسباني حيث يدعي الفقراء والشحاذون إلى بيوت الأثرياء، فيتحدثون عن الحب، والسلطة، والقسوة، والوحدة، ويمكن مقارنة هذا العمل بمسرحية فيدير يكون غارسيالوركا (بيت برنا ردا ألبا) و (فرديانا) للويس بونويل. بعد هذا العمل لم يكتب ألبيرتي للمسرح حتى عام ١٩٥٦م، حيث كتب مسرحيته الشهيرة (ليلة حرب في متحف البرادو)، وحول كون النص غير مطواع للعرض المسرحي كما شاع عنه يقول ألبيرتي: «إن النص في معنى ما، استرجاعات شخصية لسنوات الحرب الأهلية في إسبانيا التي عشتها، حيث آنئذ شاهدا ومخططا لإخلاء متحف البرادو في اللحظة التي تم فيها قصف مدريد، لقد أراد (بر يخت) أن يخرج هذه المسرحية في برلين، ولكنه لم يحقق ذلك بسبب موته، أخرجها إيطاليون ومن بينهم- ريتشارد سلفات- وذلك في عام ١٩٧٤م، حيث طاف بعرضه أوروبا، كما عرضت في مهرجان المسرح بالمكسيك. بعد ذلك أخرجها بطريقة مغايرة المخرج الفرنسي (جان بيركونسطانطا) كما عرضت لأول مرة في إسبانيا سنة ١٩٨٠م بالمركز القومي للدراما في مدريد بإخراج (ريكاردو سالباطي). إنه لشرف أن تكون هذه المسرحية فاتحة لمسرح قومي رسمي دائم في إسبانيا».(١٠)

لقد توزعت الأحداث على خطين ووفق طريقة (سالباط) في الإخراج تتحدد الثنائية الدرامية للأحداث، في الخط الأول تتردد أحداث سنوات الحرب الأهلية في ١٩٣٦م، وفي الخط الثاني (المرتبط بالأول تاريخيا) تبرز حقائق من حرب نابليون، في الخط الأول يقوم الحرس بإنقاد موجودات متحف البرادو، حيث تسمع انفجارات القنابل تبدو صالات المتحف مقفرة، وفي الخط الثاني، وضعيات حية من لوحات الرسامين (غويا) و(بيلاثكيت) و(تيزيانو) الخ.

إن العنوان يعلن عن زمان ومكان المسرحي ، إنه متحف البرادو الشهير، في إحدى ليالي شهر نوفمبر من سنة ١٩٣٦م حيث تجري عملية نقل أروع الأعمال الفنية إلى الأقبية لحمايتها من القصف الذي تعرض له من طرف القوات المتمردة بقيادة (فرا نكو) ويصف

ألبيرتي ذلك قائلا: «في نوفمبر من ١٩٣٦م زرت متحف البرادو، كان الوقت بداية ليل، كانت القاعات الرئيسية أفرغت، لم يكن باقيا على الجدران غير آثار اللوحات كان المتحف قد قذف بالقنابل فأنزلت أهم اللوحات بسرعة إلى السراديب لحمايتها أكثر قليلا - فالسراديب لم تكن عميقة بتاتا - من إتلاف أكيد، المتحف في عزلة! صورة لا يمكن أن تمحى، في تلك المدريد التي كانت تبدأ دفاعها البطولي الذي دام أكثر من عامين، مع ماريا تيريسا (زوجته) شاركت في اختيار اللوحات التي كانت ستحمل إلى (لببانطي) من أجل أمان أكثر. وهنالك حينئذ، في ذاك الجو الذي يقشعر له البدن، جو المتحف الفارغ العامرة أرضه بالرمل والأكياس الترابية، هناك فكرت في هذا التركيب لطرفين: الدفاع عن مدريد داخل المتحف من طرف متراس من الشخصيات الفويية (بنسبة إلى غويا الرسام الإسباني المعروف (١٧٤٦م - ١٨٢٨م). رفع أما الاعتقاد بأن الجيوش الفرنسية، بنابليون في طليعتها، عادت، وكذلك الهجوم الحقيقي على العاصمة الجمهورية من طرف القوات المتمردة بقيادة الخينيز اليسيو (نسبة إلى فرا نكو) [١١].

تمثل المسرحية (ليلة حرب في متحف البرادو) على الرغم من بعدها الزمني الكبير أحسن عمل في مسرح ألبيرتي السياسي، ويعتبرها النقاد من أهم الأعمال الدرامية التي كتبت حتى الآن حول موضوع الحرب الأهلية الإسبانية.

وقد توصل الباحث «فرناندو دي دييغو» الذي قدم رسالة دكتوراه إلى جامعة مونتريال بكندا عن مسرح رفائيل ألبيرتي إلى جملة من النتائج نلخص فيما يلي بعضا منها: تكمن أصالة مسرحه في معالجته لموضوعات كان قد تناولها من قبل في دواوينه الشعرية، فالعلاقة بين الديوان (عن الملائكة) ومسرحية (الرجل الخالي)، وكذا بين ديوانه (كراس روت) ومسرحية (الفضاعة)، وأخيرا بين كتابه (إلى الرسم) ومسرحيته (ليلة حرب في متحف البرادو) ليست مجرد صدفة، لأنها في الواقع بحث عن سبل جديدة وفعالة للتواصل مع الجمهور من خلال جنس أدبي مختلف. وعنصر التسييس في مسرح ألبيرتي واضح، غير أنه يبتعد عن الواقعية الاجتماعية المباشرة ومما يميز مسرحه كذلك استخدامه للكثير من القصائد ضمن النص المسرحي النثري وإدخاله للأغاني الشعبية، وكذلك استخدام الرموز بشكل ثري، فهو يرمز ببعض الشخصيات البرجوازية إلى الحرب والطغيان، بينما ترمز الشخصيات الشعبية إلى البطولة و التضحية من الذين يحاربون ضد القهر والظلم ورمز «بفينوس» و«أدونيس» إلى الحب الذي يقف على طرف نقيض مع الحرب وكل هذه الميزات الأدبية والإبداعية التي خرجت من بين يدي رفائيل ألبيرتي سمحت له بأن يصبح واحدا من أكبر الأدباء وكتاب المسرح الإسبان المعاصرين. [١٢]

قال عنه الكاتب الإسباني الكبير (داماسو ألونسو) «إن فن ألبيرتي قد تقدم بنجاح بسلسلة من وجهات النظر التي كانت أحيانا تختلف عن اللون المألوف، ولكن مع ذلك، لم يكن هناك ما هو أشد تعطشا للتغير وأكثر نضالا من أجل الكمال أكثر من هذا الشاعر، وغالبا ما كان كل كتاب من كتبه افتراقا جديدا، رغم ذلك كان إخلاص ألبيرتي لنفسه كاملا كإخلاصه لجوهر التعبير الإسباني.[١٣]■

الهوامش

١. العدد ٤٩/ يناير ١٩٢٩.

٢. انظر مجلة / صوت البلاد / عدد: ٢٧ / ديسمبر ١٩٨٤ / ص: ٥٦ حوار مع رفائيل ألبيرتي أجراه عرفان رشيد

٣. أنجزنا دراسة عن هذا الجيل وأعلامه / نشرت في مجلة (الفيصل) عدد: ٢٩/ ١٩٧٩م.

٤. انظر مجلة (مسرح) البولونية / عدد: الأول / ١٩٨٠ حوار مع ألبيرتي (قامت بترجمته (العلم الثقافي) انظر عدد يوم ١٠/٢٤/ ١٩٨٠م /ص:٦).

٥. دراسة مهمة عن مسرح رفائيل ألبيرتي أنجزها (ريكاردو دومنيك)) نشرت في مجلة دفاتر إسبانية-أمريكية عدد: ٢٥٩/ يناير ١٩٧٢م/ ترجمها إلى العربية الدكتور محمود الأغا/ نشرت في مجلة / الأقلام العراقية / عدد: ٨ / السنة/ ١٣ / ١٩٧٨م.

٦. نفس المرجع /وانظر كذلك موضوعا عن رفائيل ألبيرتي والمسرح الإسباني (بالإسبانية) للكاتب:

JOSE MON LEON/REPUBLICA DE LAS LETRAS Ps: 81-/N :25/JULIO-1989

٧. رفائيل ألبيرتي / الجرس الضائع/ بوينس أيريس/ ١٩٥٩م ص: ٣٢٠.

٨. دفاتر إسبانية- أمريكية / مرجع سابق

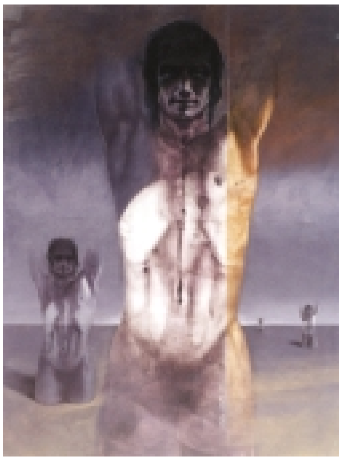
٩. نفس المرجع.

١٠. مجلة (مسرح) البولونية / مرجع سابق.

١١. كتب ألبيرتي هذا النص سنة ١٩٦٨م. وقد قام الأستاذ محمد العشري بترجمته مع مسرحية (ليلة حرب في متحف البرادو) إلى العربية لمجلة (الكرمل) عدد: ١٢ ١٩٨٤م / ص: ١٤٥.

١٢. انظر دراسة لوليد غائب صالح عن رفائيل ألبيرتي - أشعار ومواقف مسرح الأسطورة و الرمز / في مجلة (كتابات معاصرة) عدد / ١٨/ يونيو ١٩٩٣م ص: ١١٧

١٣. انظر مجلة الأقلام العراقية / عدد/ ١/ ١٩٧٦م ص: ٢٩



○ الحلم / لوحة للفنانة / سارة شمّة

كوكبة انفجارية

من شباب المحترَف السوري

وطفرة تشكيل (ما بعد الحداثة)

أسعد عرابي *

١- مقدمة:

التمع في السنوات الثمانية الأخيرة عدد من الأسماء والتجارب التي تمثل مخاضاً عميقاً ضمن رتابة المحترف السوري خلال ثلاثة عقود. يختلف هؤلاء بمواهبهم الاستثنائية في الرسم والتلوين، ومواهبهم الفكرية التي قادت الحركة الحداثية إلى اداءات ما بعد الحداثة، خاصة في مجال الإنشاءات الفراغية.

بعكس بعض الحداثويات المراهقة والمستوردة في بعض المخترقات العربية فهي حركة ذات تمفصل عضوي مع حساسية التعبيرية السورية لثلاثة أجيال، ولكنها لا تخلو من رد فعل على أحادية اللباس الخطابي وسكونية الدهمائية الملتزمة - حاولت في هذه الدراسة المبسترة والتي بالطبع لا تجمع الجميع أن افتح نافذة على مساحة الضوء المتفائلة في مستقبل الفن المعاصر السوري - باعتبار أن ماضيه بدوره لا يخلو من اضاءات.

٢- مصورون شباب أم تصوير شاب؟:

هل نحن بصدد إنبثاقة مواهب في مقتبل العمر الإبداعي (الذي لا يتجاوز الخامسة والثلاثين في العرف النقدي المحلي مقابل نظيره الأربعين في التظاهرات الشابة العالمية)؟

أم أنّنا بخصوص التشكيل بروحه الشابة المقدامة والمتجددة والمستقبلية (كما يشير إليه عنوان الصالون السنوي الشهير في باريس «La Jeune Peinture») أو الذي اعتمد بينالي المحبة- دورة ٢٠٠٣ - اللاذقية؟

* كاتب وباحث في مجال الفن التشكيلي من سوريا.

يتقاطع هذان الشرطان ميدانياً: شبابية العمر وشبابية الروح المبدعة، لذلك فنحن بصدد مشهد منتقى من التجارب بطريقة نخبوية انتخابية، وهي التي تتناسخ في ظاهرتها الشابة من التراكمات التعبيرية المحلية الخاصة بثلاثة أجيال مضت. تلك التي مثلت ابرز سمات الحداثة في نهضوية المحترف السوري منذ منتصف القرن، أي منذ إحتدامات مأساوية شخوص حماد ثم مدرس قبل زيات نبعه ونبقة.

تنتمي الكوكبة الشبابية إذن إلى جيل التسعينات، هي التي إلتمعت عقب جرآت أحمد معلا وأيقونات صابور ومحفورات عبد لكي وسعي «جماعة حمص» للخروج من ربقة «الواقعية الاشتراكية».

أومضت حساسية عقدهم بالذات منذ اقل من عقد متحلفة على الخروج من أحادية الثقافة التشكيلية التي طبعت الفن الرسمي خلال عقود ثلاثة.

تخرج بعض فناني العقد اليافع من كلية الفنون الجميلة قسم التصوير (جامعة دمشق) بتفوق ظاهر، ابتداءً من فادي يازجي وانتهاء بياسر الصافي مروراً بشمه وعمران وسواهم، ولكنهم ظلوا على مسافة من التسييس والأدلجة التي أوقعت جيلهم الفني في البيروقراطية الوظيفية والألقاب الفارغة.

وبعضهم بالمقابل- وهو الأهم عصاميون علموا أنفسهم بأنفسهم بمعزل عن وصاية وبصمحة المؤسسة التربوية الفنية المترهلة (لحسن حظهم)، من أمثال سبحان آدم ونهاد الترك وخالد تكريتي إضافة إلى بعض فتوة الجزيرة وحتى الذين تخرجوا من الكلية لا يكترثون بالتعليم والتعلم ويعتبرون ساحة تواصلهم أبعد من الدائرة المغلقة المحلية التي احتكرها الهواة والطفيليون والمتسلقون، يعرض أغلبهم في الصلات الخاصة أو الخارجية، أو في المراكز الثقافية الأوربية (خاصة المركز الثقافي الفرنسي) وقد بدأ الجمهور المتذوق يقتني من مراسمهم ومحترفاتهم مباشرة.

بل أن بعضهم يتابع المعارض العالمية عن طريق الإنترنت يوميا مثل ساره شمه.

تهيئ متابعة العديد من المعارض الداخلية والخارجية للموسم الأخير فرصة اكتشاف إضاءات الثمرات الشابة: أسماءهم وطبيعة تجديداتهم المثيرة في تحررها واحتدامها، هو الذي جمع شمل أغلبهم مابين معرض «صالة الرواق» (نقابة الفنون الجميلة) وتخصيص «بينالي اللاذقية» دورة شباب ٢٠٠٣ للشباب العربي - هو ما كشف مدى تفوق حداثتهم السورية على بقية الأجنحة فقد حصدوا أغلب الجوائز عن حق ودون عصبية، فلنبدأ منذ البداية.

٣- (رصد ظاهرة ما بعد الحداثة الشابة من خلال معارض ٢٠٠٣

قد تكون سارة شمه (من مواليد١٩٧٥) بقوة جاذبيتها شخصيتها ورسمها رمزاً نموذجياً يمثل تمايز خصائص جيل الكوكبة الشبابية المحدثة عما سبقها من أجيال.

حصدت منذ تخرجها العديد من الجوائز، كان آخرها جائزة بينالي المحبة لدورة ٢٠٠١ عن التصوير.

طالعنا منذ وقت قريب على مواجهه «مسرح الحمراء» وعلى جدران قلب دمشق إعلان شيق بالغ التأثير والإثارة، يمثل لوحة صممتها الفنانة اليافعة من أجل مسرحية «كونشرتو» من إخراج ماهر صليبي. تحمل اللوحة خصائص تصويرها الميتافيزيقي.

تصور فيها وجهها الذاتي الملغّز عن المرآة، ملفحاً بحجاب أبيض من قماش الدانتيل بثناياه وثنياته الشافة أو الشفّافة. تحاصر طوياته العينين فتعزقهما في عتمة ليل مديد، ثم تخنق حناياه فتحتي الأنف منسلة بطريقة سادية إلى الدخل حتى تكاد لتقطع الشهيق والزفير، ثم تحاصر قطبها (المحاكاة بالإبرة) تضاريس الشفتين لتقّلل رفيفها الحسّي، وهكذا يتوشح الرأس الليلي المر آتي بقناع أبيض شاحب فينقلب إلى شبح حلمي مختوم بالمسامير.

تقع خصائص سارة في هذا المعنى الذي يحاصرهم روحياً فيبدو التصّور وسيلة للإنعتاق من أصفاد هذا الإنحباس سعياً وراء مأمن «طوباوي» حر، تختلط في شخوصه ملامح الذكورة بالأنوثة وعبر



○ امرأة / لوحة الفنان / ياسر صافي

موضوعات جزئية تخدش حياء المجتمع الذكوري. خاصة وأن اغلب تكويناتها مستقاة من عوالم الحذر الحسي وموسيقى الهيبينغ، وترداد الجسد الهرمافروديتي الشاب، أمام أفق إغترابي بعيد. لا شك بأن عذاباتها الصامتة تلفّ الروح والجسد معاً، ثم يحضرني في هذا المقام معرضان شخصيان: أقيم الأول في «صالة السيد» – دمشق لخالد تكريتي (من مواليد ١٩٦٤)، وأقيم الثاني في «صالة كومين» – باريس لسبحان آدم (من مواليد ١٩٧٤).

تبدو شخصيات الأول كافكاوية مصقولة بتقنية الالوان المائية الشاحبة، تنحرف محاورها عن عمود الجاذبية الأرضية بطريقة رهيفة إنطوائية عزلوية، مقرباً مجهر اهتمامه من بعض التفاصيل الحسيّة أو الاحتلاميّة مثل الفم أو الأنامل، أزرار المعطف أو السروال والبنطال. يشارف أسلوبه تشخيصات ما بعد الحداثة وإنفصاماتها «الفرويدية» المنطلقة من سوريالية التحليل النفسي والعصاب والهمود الاغترابي. استقر أسلوبه من منذ معرضة الأول في «صالة عشتار» عام ١٩، كما عرف مدير الصالة الفنان عصام درويش باهتمامة وعنايته بنتاج اغلب المجموعة الشابة.

أما آدم فيصّور مسوخاً عملاقة وهياكل اغترابية عجفاء ترتشف ألوانها المحتقنة والهذيانية حتى الثمالة، يختلط في هيئتها ترميز «الإنسان الصرصار» بالرأس الكابوسي التطّيري. كثيراً ما يعلق أقمشة لوحاته عارية من الإطارات الخشبية مثل الخيام، مستخماً مشتقات قطران الفحم أو الأحبار مع خلائط الاكريليك والتربة. اكتشفه «المركز الثقافي الفرنسي» (إثر قدومه المغامر من الحسكه إلى دمشق) عن عمر غض، عرض له أربع مرات (مما ساعده على العرض في أوروبة وخاصة فرنسه) لعله من الجدير بالذكر تحالف هذا المركز نسبياً مع تجارب اغلب الكوكبة الشابة، عرض سابقاً مثلاً لشمّه وتكريتي، وأقيم معرض جامع لنخبة منهم في العام الفائت، تعرفنا لأول مرة على بعضهم مثل عمران يونس وسواه.

ليس بالصدفة أن معرض بثينة علي (من مواليد ١٩٧٤) أقيم مؤخراً في نفس الصالة الشجاعة «أتاسي»، هي التي استقبلت أول معرض للأنشاءات الفراغية في دمشق عام ١٩٩٧، أقام احمد معلا (من مواليد ١٩٥٨) تحت عنوان: «تحية إلى سعد الله ونوس».

يمثل معرض بثينه شاهداً تدميرياً واعتراضياً على حرب العراق، تحت عنوان «وعود». تقع إنشاءاتها الفراغية (L'installation) في مركز تقنيات ما بعد الحداثة الشابة (كانت ابتدأتها بالخيمة المحمولة من موقع دراستها الباريسية).

إحتل العمل الجديد فراغ الصالة بأسقفها ومعابرها وجدرها بحيث تطوق بصرياتها الفاضيه

الزائر من كل جانب، إبتداءً من لوحاتها المنجزة بتقنية مختلطة) ملصقات اكريليكية من دمى أطفال وسراويل عسكرية إلى شظايا وتبصيمات آثار القصف الصاروخي) وانتهاء بشاشات التلفزة ذات العروض الدائمة، تسترجع تسجيلات من وقائع الحرب الإعلامية، مابين مبثوثات وكالات الأنباء العالمية من الفظائع ومنافقات برامج الفضائيات العربية، ناهيك عن قمامات الأشلاء البشرية، ثم سبيل السقاية العام الذي تضخ حنفيته الدم.

لا تقل وحدة المعرض المعمارية إحكاماً عن وحدته الدراقية، فقد تحكمت الفنانة بصيغة موهوبة شتى هذه الاداءات المتباعدة بما فيها العناصر الصوتية – البصرية – وذلك ضمن تزامن أوركسترالي صاخب ومأزوم. تحتكر بثينة ضمن الكوكبة الشابة الالتزام بالشهادة النضالية، والموقف الصارخ في وجه العدوان والليل والشر. بما يتناقض مع معرض أقيم بالمقابل في «صالة مرسم فاتح المدرس»، هو معرض مشترك بين نزار صابور (من مواليد ١٩٥٨ وفادي يا زجي) من مواليد ١٩٦٦ تحت عنوان «دمشق القديمة». معرض توليفي اجتمع فيه التصوير والنحت والموسيقى، كما اجتمع فيه ممثلان عن جيلين من التعبيرية (الثمانينية والشابة). مما يشير الى الاحتكاك الدؤوب بينهما كما هو معرض هولندة الراهن.

تمثل عوالم فادي يازجي من الناحية الميثولوجية برزخاً متوسطاً بين الأجيال التعبيرية الثلاثة، تتناسخ في مجتمعاته العليا كائنات فاتح المدرس (الكنعانية الآرامية) وقدسيات الياس زيات الايقونية، تبتدىء خصائصه الرهيفة من نحته للرسم ورسمه للنحت على تربيعات خشبية (بقياس بلاط سيراميك القيشاني) وبلونين من الطين المفخور (المشوي). يمثل تراوحه بين مسطحات النحت الغائر هذه والطباعة على القماش بالإرشادات التشخيصية الموشومة باللون الأسود، أقول تمثل تراوحه بين الذاكرة السورية الأسطورية واستمداده من عالم الإشارات الصناعية التقليدية الباقية في الأنسجة الدمشقية. يصّور أحيانا مجتمعات سرية متلامسة بطريقة ملتبسة، تفرض غربتها وعزلتها في مساحة الانطواء والحلم. تتصل خصائصه بطرقته الذاتية الرهيفه في رسم الأشخاص وتشريح مفاصلهم، مثيراً القلق والفضولية في آن.

اجتمع رهط فنانين ينتمون إلى الأجيال التعبيرية المتعاقبة في «مهرجان الثقافة السورية» في هولندة (محطته الراهنة في مدينة لندن)، هو المعرض الذي شاركت به إلى جانب يوسف عبد لكي وهالة مهايني – مقابل ما اجتمع فيه من حدايثي الشباب: سارة شمه وفادي يازجي عبد الحميد عبد الله (من مواليد ١٩٧٥) ويعقوب إبراهيم (من مواليد ١٩٥٦)، برز الأخير في حلب مع جورج بيلوني (من مواليد ١٩٦٦)، فهما مثل نهاد الترك في الترك في دمشق من أوائل من أدخل مفهوم «الإشارة والأثر» إلى تصاوير ما بعد الحداثة المحلية. أثارت مجموعته المعروضة الإنتباه بسبب وحدتها التقنية معتمداً على «المونتاج» الالكتروني – المعلوماتي الاحادي النسخة ، ووحدتها الإنفعاليه المعتمدة على المقامات الرملية الشاحبة، أي التي تفضل الصمت والزهد على التعددية اللونية. أما بيلوني فقد عرف بألوانه الترابية المستمدة من ألواح الذاكرة السورية والأيوقنه الملكية (خاصة معرض «صال السيد»).

تستكمل بقية المعارض والتظاهرات المشهد الشبابي وما خفي من مواهب كوكبتها، ابتداء من معرض المركز الثقافي الفرنسي وانتهاء بمعرض «فنانون في المدينة» الذي أشرفت عليه بعثة المفوضية الأوروبية، وأقيم في البناء الأثري «لمكتب عنبر».

لعّل أبرز هذه المعارض هو الخاص بالفنانين الشباب الرابع الذي أقامته نقابة الفنون في «صالة الرواق»، أشبة بالمتحف الدائم لمختارات من الدورات السابقة وأعمال الفائزين فيها، نكتشف من جديد ارتباط أسم سارة شمه باعتبارها واحدة من ثلاثة حصلوا على جائزة الدورة الأولى، نعثر على نجوم شبابيين من دفعة تخرجها من الكلية مثل المصور



○ رجل الكرسي / منحوتة للفنان / محمد عمران

عمران يونس والحفار ياسر الصافي والنحات محمد عمران. هم الذين يتناوبون على حجز الجوائز الشبابية.

تألق أسلوب عمران يونس (من مواليد ١٩٧٥) في العديد من المناسبات المذكورة، وذلك من خلال رفعه للحدود بين التجريد التشخيص بصورة حاسمة، يخطّط بحرية شبقة على رقعة شطرنج نوطاته التجريدية بحيث تغور أعضاؤه البشرية المرسومة داخل توقيعات الأنسجة البصرية الخصبة (هي أقرب إلى نوطة شطرنجية غير هندسية، مدماكية من ميراث واجهات مدينة معلولا التي درج على تصويرها تعبيريو الجيل الثاني وعلى رأسهم فاتح المدرس). يبدو مسار اللوحه أقرب إلى المغامرة الأحادية الاتجاه لا تقبل مراجعة أو تراجع، محفظ للأداء طفرته البكر والصدفوية الحدسية التي ترفض التعديل.

أما محفورات ياسر الصافي (من مواليد ١٩٧٦ فتحمل الخيال إلى مكنونات أللون الأحادي) الأسود على الأبيض)، وأزيز الإبرة المعدنية وتآكلات أحماضها الجارحة. تحتدم تهشيراته الخطية ضمن غنائية رومانسية، ناهيك عن قدرته على إحكام خارطة تواتر الأسود مع الأبيض والدرجات المتوسطة بينهم.

تمثل تجربته تراكماً يعكس ازدهار فن الحفر السوري مابين غياث الأخرس ويوسف عبدلكي. مستثمراً نفس العناصر ضمن تواصل أصيل واختزال متمايز.

تستوقفنا - «في معرض الرواق» - تجربة نهاد الترك (من مواليد ١٩٧٢ وذلك بتخلي إشاراته النصبية (المنمالية) عن الحدود بين مفهوم التجريد ومفهوم الدلالة التمثيليّة. حتى لتبدو تكويناته ملتبسة من السيميولوجية. تتراوح بين المشهد المجهري أو البنية الخلوية وبين المشهد السوريالي المنتزع من معابر الحلم وتخيلاته.

تثيرنا كذلك تشكيلات طارق عبدالحي (من مواليد ......) تنتمي توليفاتها التعبيرية إلى خصائص الكوكبة المحدثة. ينفرد قيس سلمان بدفع تجريداته الرهيفة باتجاه هذه الخصائص التعبيرية بدرجة ما. ثم تتكشف مع العروض التالية بقية الأسماء الشابة. هي التي كرسها بينالي اللاذقية في دورته الراهنة للعام ٢٠٠٣. وما تخصيص وزارة الثقافة لنتاجهم إلا اعتراف بجدية إضاءاتهم وجدية تجاربهم التي أخرجت تشكيل المحترف المحلي من سكونيتة الأيدلوجية التي يعاني منها منذ عقود. أثبت تفوّق الجناح الشبابي السوري تفوقه الظاهر على بقية

الأجنحة العربية العارضة، وحصدت طفرتهم أغلب الجوائز.

٤-خصائص فتوة ما بعد الحاثة:

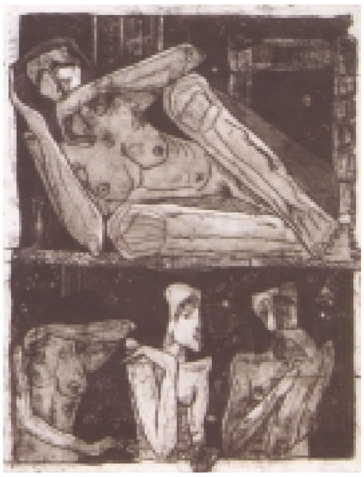
تقودنا عروض فناني المجموعة التي اعتلت إضاءاتهم جدران البينالي إلى ضرورة الاعتراف بأن متابعة تجاربهم اليافعة على أصالتها لا تخضع لنفس الضمان الأسلوبي الذي ننظر به إلى الجيل التعبيري الأسبق، وذلك لسبب تسارع مخاطراتهم وتطورهم وانقلاباتهم وتدميراتهم الذاتية لسكونيّة الأسلوب والتنميط (هي التي يرموا بها من سبقهم)، ينطبق على شجاعة إفتجاءاتهم الدائمة الانعطاف المثل: «خطوة إلى الوراء من أجل القفز خطوتين إلى الأمام». هو عكس ما اعتور الوثوقية المفتعلة لبعض الكبار، خاصة الدكاترة وأباطرة الألقاب منهم.

عانقت جدران صالة شورى في المعرض الأخيرة لسارة شمه)على سبيل/المثال/أكثر من مستوى من اللوحات، تتجاوز التكوينات الملتصقة بعالمها الداخلي مع لوحات وجوه تمثل مراجعة لا تخلو من معاودة مؤسلبة حفظية لوجوه استهلكتها أكثر من مرة. وسيكون من المثير للعجب أكثر عند اكتشافنا لتفوق محتويات محترفها/المحرابي الصغير على مستوى المعرض، خاصة اللوحات العملاقة وعلى رأسها محتويات مولوية جلال الدين الرومي. ورثت الكوكبة الشابة عن عائلة التشكيل التعبيري السوري. تقاليد العزلة الفردية وفقدان القدرة على الحوار، وعدم القدرة على تقويم التجربة. وتفريق غثها عن ثمينها، لعل نقطة الضعف الوحيدة في مسار هؤلاء هو عدم قدرة أحدهم على تقويم تجربته الذاتية بمعزل عن تقاليد النرجسية العامة هي التي جعلت من المشروع الثقافي لدى فناني الأجيال الأسبق مؤسسة مصلحية أو تسويقية أو سلطوية مستقلة عن سياق تاريخ الفن المحلي.

إذا عدنا إلى مختبر البنيالي الشاب وجدنا كيف تراجعت تجربة نهاد الترك (رغم انتزاعه جائزة التصوير) عن نظيرتها في معرض الرواق، وذلك بسبب جنوح أشكاله المشبحية - المحبرية الملغّزة إلى الهيئة المشيمية السهلة والمؤسلبة منذ شخوص «جياكو ميتي». نحسّ بأننا نعرف هذه الأشباح على نقيض فرحة الاكتشاف والفضولية التي هيأتها لوحاته في الرواق .

فإذا أمعنا في نفس المقارنة بين المعرضين وجدنا ·تجربة عمران يونس وقد انعطفت بصيغة متطرفة في البينالي باتجاه أفضلية أللون مما أفقده خصائص الأنسجة الرهيفة. وبالعكس فإن النّحات محمد عمران الذي إستحق الجائزة الكبرى تسارع في تقدمة، وتوقده ألتّصبي، فظهرت واحدة من شخوص المأزوته في أقصى حالات التوتر التشريحي ملتحماً بمقعد الجلوس. تقع خلفه تمزقات ذاكرة النحت الأوربي لما بعد الحرب العالميّة الثانية، موروث تمثال «المفكر» لرودان وانسحابه على الهياكل العجفاء المنخورة لهتري مور وجياكومتي.

مفاجأة البينالي كانت ثلاثية منيف عجاج (والتي كانت موضوعاً للجدل داخل وخارج مناقشات لجنة التحكيم). أزداد تمايزاً سورياليـاً حتى لنتصّور أن الفرق الزماني بين لوحته المعروضة في الرواق وثلاثيته هذه أكثر من عقد من الزمان . يعتمد في الأخيرة على مفردات خصوبية جنسية بالغة الخصوصية التلغيز، ما أن نطالعها لأول مرة حتى نتّصور (كما هي الألحان الموسيقية) وكأننا نعرفها منذ الأبدية، تجربة تستحق الدراسة والتأمل. على أن ألا تخصيها التجربة اللاحقة. لعلة من الجدير بالإشارة قوة شخصية واحدة من لوحات مطيع مراد، انتسابها الحاسم إلى آلية «الفن البكر» ابتداء من اختيار اللون الآجري إلى طريقة تحول رسم الجسد إلى إشارة صريحة الأعضاء الجنسية. ناهيك عن المواصفات العالية في «موادّية» نحت السطوح، والكثافات الترابية المتعددة، وتترسّخ لدى أحمد حمود الصيغة «الغنائية» كما تحاول ريمة حمزة (من مواليد ١٩٧٠) الخروج عن «غنائيتها» التجريدية بتطعيم السطوح «بالملصقات الدادائية»، لكن مواهب التجريديين... شباب الحداثة هذه على



تكوين / لوحة للفنان / شادي أبو حلا

رهافتهم، تظلّ مساحة مغامراتها محصورة في ذلك التقسيم النقدي الذي طويت أطروحته، وهو أن التجريد درجة متقدمة من التشخيص- لأن بقية العقد تجاوز هذا التقسيم مدمراً (مثل التشخيصية/المحدثة في أوروبة) منطق التمفصل/المفتعل في تاريخ الحداثة.

يذكر الفنان نزار صابور خلال الندوة التي رافقت بينالي الشباب، (شاركت فيها إلى جانب سمير صايغ وسعد القاسم وصابور). بأنة استفاد عند مساهمته في تحضير فكرة البينالي من دورات بينالي الشباب في القاهرة - عارضً بعض الشرائح المصّورة عن تجاربهم.

هيأ بذلك فرصة لتأمل الاختلاف بين حساسية الحركتين الشبابتين ذلك أن الكوكبة المصرية تبحث عن أصول لأداءات ما بعد الحداثة (خاصة الإنشاءات التي تحيل السطح التصّويري إلى نحت فراغي) داخل ذاكرة الفن الفرعوني- بعكس نظائرها في الإمارات التي تبدأ من ذاكرة الصفر (هو ما يفسر السمة النقلية أو الاتباعية فيها) في حين أن ابرز مواطن الأصالة في الحداثة الشابة السورية أنها تخرج من رحم الأجيال التعبيرية الثلاثة التي سبقتها والتي عّمرت أسماءها المعروفة تاريخ الحداثة.

❖ ❖ ❖

إذا حافظ التيار التعبيري ما بين الستينات والثمانينات على موقعه المركزي وصراعه مع التعبيرية الرسمية (الواقعية الاشتراكية)، فإن الكوكبة الشبابية التسعينية لا تخلو من رد فعل على التعبيريتين في نفس الوقت، ليس فقط بسبب الاختلاف مع تورطها غالباً بالمجاز والسرد المحلي، وإنما أيضا من الناحية المضمونية مع تورطها الإلتزامي عموماً بالقضايا الاجتماعية والسياسية. وفيما عدا تجربة بثينة علي فإن صوتهم التشكيلي متحّرر من شتى الأصفاد التي تكّبل اللوحة.

يتحالفون على الاستقالة من تقاليد إقحام هذه اللوحة بالمواقف النضالية - والخطاب السياسي مهما كان، تبدو هذه الاستقالة نوعاً من الطهرانيةّ الإبداعية أكثر منها هروباً أو طوباوية سلبية انهزامية (في منجى عن الكبوات الحضارية والعسكرية). تصدر في الأساس من قناعة فطرية لا تقبل الشك من أن الصبوة المركزية في النشاط التشكيلي، منذ رسوم عصر الكهوف وعصر الميثولوجية. تقع في الهاجس

الوجودي والسحري، وبالتالي فهو ملتصق بأبدية التجربة الداخلية الإنسانية، أكثر منه توثيقاً لسيرة (أوبيوغرافي) أو شهادة وقائية تترصّد الأحداث والخطابات السياسية المتماوجة. يعتبر هؤلاء بأن إستجداء مباركة الإجماع الجماهيري والدهمائية الأمعية نوع من طلب حسن سلوك منافق مهما كان بعده الأخلاقي. هو ما يفسّر إنقلاتهم العبثي من شتى الملابسات العقيديّة. والواجبات المقحمة في ضمير اللوحة والمنحوتة والمحفورة تتقارب الموضوعات من هاجس الموت والخُصوبة، بل أن العديد من هذه التجارب تعيد للجسد حضورة الحسي خارقاً سكونية النواهي والأصولية التشكيلية، يعود الجسم العاري إلى الفراغ والتكوين بعد غيابه النسبي وبشتىّ وجوه خصوباته ومعاناته الشابة المعاشة، نعثر في معرض الرواق على موضوع مضاجعة صريحة لمنيف عجاج، وكذلك مشاهد حب جريئة لأحمد حمود في البينالي.

ابتدأت هذه الحسية وخدرها الهذياني مع شجاعة مواصفات شخوص سارة شمه المخنثة (الهرمافروديتية). رافقة الحدود كما رأينا بين الأنوثة والذكورة. يسترجع العمل الفني بالنسبة إلى هؤلاء قوته الغريزية والوجودية والعبثية بمعزل عن الواجبات الاجتماعية أو الأخلاقية العامة، فالتشكيل بصوته الحر والروحاني يمثل نواظمة السلوكية النوعية المتجددة، بعكس سكونية الأعراف التي أربكت بعض التجارب التعبيرية الخطابية السابقة. لعلة الالتزام بعد الالتزام بكل ما هو خارج وطن اللوحة المحفورة والمنحوتة.■



○ شخوص / لوحة للفنان / فادي يازجي

في الثقافات الأخرى



الالتباس المعرفي
وتبرئة المصطلح

عبد السّلام المسدّي *

لا يَطرق طارق - في مناخنا العربي - موضوع الأدب ولا يتطرق إلى مسائل النقد إلا وتواجهه إشكالات بعضها أصيل متأسس على ركائز ممتلئة يتطلب حسمها غوصا على العلم وتفرغا لأشراط المعرفة، وكثير منها عرضي عابر لا سند له غير تفاقم الالتباسات حول مضامين يخالها المتداولون قضايا وما هي إلا مشاكل زائفة : تتولد بالظن وتتراكم بالوهم ثم تستحكم بالتواتر، فيشيع التسليم لها عند عامة المثقفين، وقد يتواتر على العارفين الانقياد لها في غير فحص ولا تمحيص.

في طليعة القوائم بين المسائل التي يتجاذبها الطرح السوي يوما والطرح المخدوع أياما قضية الخطاب النقدي في مدى جلائه أو في مدى غموضه، يتضاعف الإشكال علينا وتشتد ضغوط القلق الفكري حينما نستذكر أن الناس - في كثير من عامة مثقفيهم وفي نصيب من خاصة عارفيهم - يلقون بمسؤولية الغموض وتعقد الخطاب النقدي على كاهل «المصطلح» بشكل قطعي وبظن حاسم وبلفظ مدين يشي بموقف راجم لا يتيح استئنافا ولا يرحم بتعقيب. فكيف السبيل - في عصر نسلم فيه جميعا بأن المعرفة العلمية قد استحكمت بكل المجالات، وبأن أقدارنا تحتم علينا تحتيما بأن نتوسل بالعقل، وأن نتدرع بالعلم، وأن نتنازل عن عواطف الوجدان كلما أخلت بموازين الحكمة - إلى أن نتحدث عن مسألة المصطلح ؟ ومن المؤهل لإنجاز هذا الحديث ؟ وإلى من سيتحدث المتحدث بدءا وختما ؟

بل كيف سيتحدث من يتحدث وكيف يبحث الذي ندفع به نحو البحث ونستنهض منه الهمة حتى يثير ما يتواطأ الناس على إدراجه ضمن المحسومات إن نحن لم نضمن له المناخ الفكري المتقبل، وإن نحن لم نضمن له الأحواض الذهنية التي تستوعب ما جاءها ناشزا على المألوفات ؟

لعل أول فريضة توجب نفسها على المهمومين بالأدب وعلى المُهَوَّسين بخطاب النقد هي العمل على أن يتوفر «الوعي المصطلحي»، هي الكد في سبيل أن يوجد هذا الوعي، وأن يحصل، وأن يكون. هي الكد في أن يبعثه هؤلاء المهمومون إن كانت بذوره خاملة نائمة، وفي أن ينشئوه إن كان لزاما أن يزرعوا بذره ومشاتله. هي

* ناقد وأكاديمي من تونس / أستاذ اللسانيات.

مهمة «استنشاء» الوعي المصطلحي ثم الارتقاء به إلى الإدراك المعرفي في غير ملاطفة لحقيقة اللغة بالمجاز، وفي غير إذعان لما تواتر وشاع ثم اطراد من انزلاقات ذهنية تحرف العلم عن مسالكه، ومن متلابسات تتيح لمن خاف صرامة الحكم أن يراوغ بين ظن بالتقدير ويقين بالاعتبار. من المؤهل في ذاته بالحديث عن المصطلح ؟ ومن الأولى في نظر العلم الخالص بمعالجة قضاياه التأسيسية ؟ ومن المخول له بذلك والمتمتع بالصلاحيات الفكرية في رأي الماسكين بسلطة القرار الثقافي أو الناطقين باسم مرجعياته في المجتمع ؟ ثم هل المؤهل هو الأولى وهو ذاته المخول فتتطابق الصورة بين الباحث والعلم والمتقبلين، أي بين منتج المعرفة ومستهلكيها ضمن أشراط المؤسسة المعرفية ذاتها ؟ أم أن هناك شقوقا من المفارقة تتسع فتمسي شروخا بين المؤهل الفاعل والمؤهل المفعول، ثم بين المخول الفاعل والمخول المفعول، وأخيرا بين المغدق بالصلاحية والضنين بها ؟

فيما مضى - وبين زوايا سائر الثقافات - كان الاشتغال بالمصطلح موكلا إلى أحد رجلين : إما المتخصص في الحقل العلمي المتعين بذلك المقام، كأن يكون حقل العلوم الطبية أو حقل البحوث الجيولوجية أو ميدان الفلسفة أو حتى حقلا من حقول النجارة أو الحدادة أو الخياطة أو فنون الطبخ. وهذا هو المخوَّل الأول الذي يدرك أسرار المفاهيم الثاوية من وراء كل مصطلح، وهو المؤهَّل معرفيّا لأن يمارس تدقيق الفوارق بين الألفاظ حتى لا يتلابس مفهوم بمفهوم ولا يتخالط متصور بآخر.

وإمّا اللغوي الذي يعكف على دراسة منظومة الألفاظ المتداولة في مجال من المجالات النظرية أو العملية، فينكبّ على معالجتها بغية تنظيمها وتصريف شؤون دلالاتها، عسى أن يصبح قادرا على المساهمة في الوضع والصياغة والابتكار، ويكون أثناء ذلك قد تثقف بثقافة العلم المخصوص حتى شارف الارتياض الدقيق، ولكن تظل بينه وبين أسرار المعرفة مسافة ما بين من دخل حياض العلم عبر الحذق بالاختبار والترقي ومن اقتحمها بالعصامية والمغالبة، ولا بد لمن هذا شأنه أن تأتي عليه بين الحين والحين لحظة تنفضح فيها هَنَة من هنات التثقف العارض يدركها العارفون ويعشى حيالها غير العارفين، فيظنون أن اللغوي وقد تمرس بمصطلحات علم من العلوم قد تحول إلى عالم بذلك العلم يحاور أهله في مقولاته، ويشاطر رواده صلاحيات القول الحاسم في دقائقه وأسراره. وقد تتغلف الحقائق تحت سجوف الوهم الخادع فينطلي الأمر على اللغوي ذاته من فرط تردد الصدى حول مسمعه فيخال هو نفسه أن طول العشرة مع مصطلحات العلم قد ارتقت به إلى العلم ذاته.

بين المختص بالعلم وهو يعالج موضوع المصطلح في غير خبرة علمية بشؤون اللغة واللغوي وهو يعالج مواضيع العلم من خلال قاموسه الاصطلاحي في غير ارتياض حقيقي بمقولات العلم وخباياه تنزرع إشكالات : عديدة في كمها، متنوعة في أصنافها، تتسع دوائرها على التدريج إلى أن تستحيل مولدا للالتباس الفكري ولمزلق الظن الثقافي، وربما لسوء الفهم الحضاريّ بالكلية. وليس من المجازفة في شيء أن نزعم أن عمل المجامع العربية كما انتشرت وتعددت في أرجاء الوطن الكبير قد ظل يجر ارتدادات من الالتباس المبدئي الذي أسلفناه. وليس من دليل على زعمنا هذا أقوى من تضاعف الالتباس يوم فكرت الأسرة العربية ضمن مؤسسة العمل العربي الثقافي المشترك في إنشاء مكتب لتنسيق التعريب كان من المظنون أن تنصهر في حوضه جهود المجامع القائمة يومها، فإذا بمسلسل إنشاء المجامع يتوالى في الأقطار العربية بعد قيام مؤسسة التنسيق بالقدر الذي تعاقبت حلقاته قبل قيامها.

فإذا التمسنا على وجه المضايقة الجدلية دليلا آخر على اشتغال المؤسسة المجمعية في كثير من الأحيان خارج دائرة اللحظة الحضارية النافذة، بل خارج سياق الوعي المعرفي المكد، سقنا لماما كيف أنها أخرجت من مجال اهتمامها مسألة المصطلحات الأدبية والنقدية كما لو أنه حقل يقوم أهله بشؤونه داخل بيتهم المعرفي دونما حاجة تدعوهم إلى

الاستنجاد بالمؤسسة المجمعية المصطلحية. وهل من آية على هذا الانحراف المنهجي أقوى من إصداح الناقد العربي بالصيحة الفكرية المشعلة للأضواء المعرفية على حد ما أرسلها الدكتور صلاح فضل متحدثا عن إشكالية المصطلحات النقدية وعن الوظائف المرتقبة من معالجتها علميا كي يتسنّى «إدراك أن صعوبة المصطلح جزءٌ منها صعوبة لغوية، وهو جزء محدود لأن الجزء الأكبر هو صعوبة معرفية حيث إن هناك تحوّلات، والتحوّلات العلمية لا يمكن الإشارة إليها بغير كلماتها وعلينا إذا أردنا أن نمسك بها أن نتجمّل خشونةَ الكلمات الدالة عليها وأن نتكيّف مع هذه الخشونة لأن المعرفة ليست مجانية لكنها تقتضي مجاهدةً، ومعاناةُ المصطلح جزء من هذه المجاهدة العلمية ».

لقد قبلنا - نحن العرب - بتغير العلم في العصر الحديث، وسلمنا بتبدل قواعد المعرفة العصرية، ومنا الكثيرون الذين يقرون بأن إنتاج العلم وتوليد المعرفة قد أصبحا يذعنان لشروط جديدة تختلف جذريا عن شروط الوضع والابتكار التي كانت سائدة على مدى الأحقاب وبين سائر الحضارات، وليس غريبا أن ينبري بين شرائح المفكرين العرب - حتى خارج دائرة الصفوة العلمية أو النخبة النقدية - ثلة تأكد لديهم أن أشراط إنتاج المعرفة هو الذي ينزع بالإنسانية إلى كسر الحدود الثقافية فيما بين المجالات الفكرية أولا ثم فيما بين المجموعات الحضارية ثانيا، وأن المثاقفة الكونية هي الأقدر على تلطيف هوجاء السياسة.

لقد قبلنا كل ذلك طوعا أو امتعاضا ولكن قرائن عديدة تدل على أننا لم نقبل - طوعا ولا كرها - النتيجة المتعينة التي يحتمها علينا ذلك القبول، وهذه النتيجة ذات انجلاءين : الأول أن نعترف بأن شؤون المصطلح - في العلوم والآداب والمجالات الإنسانية، وكذلك في الحقول العملية والخبرات التطبيقية، وفي سائر أوجه النشاط الإنساني من معاش واحتراف وفن وتصنيع - هي اليوم من مشمولات معرفة قائمة بنفسها بالغة الدقة ومستوفية لكامل حيثيات الاختصاص المستقل بذاته ألا وهي علم المصطلح، أو لنقل - توسلا بفردية اللفظ واتكاء على صيغة المصدر الصناعي ذات الأصول الراسخة - هو المصطلحيّة. واعترافنا بالعلم يؤول إلى التسليم له بكامل صلاحياته المعرفية، فكما لا يتجرأ غير الرياضي على أن يستشهد بقاعدة حسابية أو يستعمل معادلة جبرية إلا بعد أن يستفتي أهل الذكر في أمرهما فكذلك يكون الإخلاص في العلم - أيّا كان مشربه - حتى لا نسوق قولا في المصطلح على عواهنه إلا بعد أن نحتكم إلى مرجعيات المعرفة القائمة على أمره، لا سيما وأنها معرفة كلية تصدق على الظاهرة اللغوية بشكل مطلق قبل أن تتلون في فروعها بأصباغ الألسنة الطبيعية لسانا لسانا.

اليوم لا يكفي الباحث أن يكون لغويا حاملا لمخزون واسع من ثقافة فقه اللغة حتى يواجه المعضلة الاصطلاحية، ولا يكفيه أن يكون لسانيا وقف همه على اللسانيات النظرية أو على أحد أركانها الكبرى، وإنما عليه أن يكون مدركا للدائرة الضيقة الدقيقة التي تتقاطع عندها مشارب عدة من المعرفة اللغوية : في علم الأصوات وعلم الصيغ وعلم التركيب وعلم الدلالة، ثم في اللغويات المقارنة واللغويات التقابلية، وكذلك في المعجمية وعلم التأثيل فضلا عن طبائع اللغات وفصائل الألسنة الطبيعية. عندئذ فقط سيتسنى للباحث أن يقول قولا يحظى بالكفاءة التفسيرية ويتعزز بالسند الإيبستيمي المؤسس.

وأما الانجلاء الثاني فهو التسليم بالناتج الطبيعي لتلك المعرفة العلمية المتعلقة بشؤون المصطلح بحيثيات صياغته وبكل صلاحياته الفكرية. ويتمثل هذا الناتج المتمخض في الالتزام بدقائق المصطلح وبحدوده عند استخدامه في السياق العلمي، وكذلك عند استخدامه في التداول اللغوي العام الذي هو تواصل باللغة في غير تقيد بقواميس المعرفة المستقلة. كل ذلك يمثل مبدأ الانضباط في استعمال اللغة ويؤسس أولى قواعد قانونها الدلالي مما يقربها شيئا فشيئا إلى الإقرار بدستور المصطلح في كل علم وفي كل معرفة وبين دفاتر كل الفنون.

إن الذي يعرقل الارتقاء العلمي ويعوق النهوض الفكري الحضاري هو السكوت عن هذه الثغرة في واقعنا الثقافي، فمن يتداول المصطلحات مكتفيا بإضمار القصد أنها مصطلحات ثم منتهكا دقائقها النوعية إما غفلة منه أو تغافلا سيصنع بيده الحلقة الواهنة ضمن سلسلة البناء الذهني العام، ولعل دقة الموضوع في هذا المقام هي التي أملت على الخبراء المختصين في كل معرفة ممن يعالجون ألفاظها المعبرة عن مقاصدها بأن يقولوا إن موضوع بحثهم هو المصطلحات العلمية والفنية فلم يكونوا يأتون بلفظ المصطلحات عاريا عن نعتيه، وهذا هو الذي كان شائعا في اللغة الأجنبية لأنه محصلة فكرية عامة.

ثم فعل قانون الاقتصاد الأدائي الذي تحركه نزعة المجهود الأدنى فعله فأصبح الناس يذكرون المنعوت، ويستغنون عن ذكر النعت وفي ذهنهم أن النعت قائم في الأذهان ومنه تم اشتقاق اللفظ المعبر عن العلم مقترنا بموضوعه، فقيل علم المصطلح، ثم قلنا المصطلحية على حدّ ما قالوا (الترمينولوجيا) ولكن الناس ينسون أننا في الأصل قد توسلنا بلفظ هو من قسيمة الأسماء ولكنه ليس إسما محضا لأن لفظ (المصطلح) ليس اسما في أصل الوضع كما هو الشأن في أرض وحجر وجبل ولكنه اسم مشتق، والمشتقات أسماء تجر معها الدلالة على الحدث التي هي من مستلزمات الأفعال. فما أن نتفوه بلفظ المصطلح حتى يقوم في الذهن طرفان آخران هما فعل الاصطلاح وفاعله الذي هو الإنسان الذي يصطلح. فإذا دققت الأمر تبين لك أن وراء ذلك طرفا آخر هو الطرف الرابع وهو الذي لفائدته نقوم بفعل الاصطلاح ولنسمه المصطلح إليه.

والأصل في القضية أن فعل (اصطلح) ليس فعلا لازما وإنما هو فعل متعد، بل هو يتعدى إلى مفعولين ولكنه لا يتعدى لأي منهما بنفسه إذ يتوسل بحرف الجر في الحالين. مرة بالباء مع المفعول الأول ومرة بـ (على) مع الثاني، فتقول : اصطلحت به عليه، فإذا أمعنت في التحليل أوقفك التفكيك على أن العملية الذهنية مبنية على تشقيق العلامة اللغوية وذلك بفصل الدال فيها عن المدلول، تماما كما يفعل الكيمياوي عند توسله بالحرارة المغناطيسية لفصل الذرة المزدوجة من الهيدروجين عن الذرة الفردية من الأكسجين في هباءة الماء.

إننا عندما نقول : «اصطلحت بهذا اللفظ على ذلك المعنى» فإننا نقصد باللفظ الوجه الدال، ونقصد بالمعنى الوجه المضمون المدلول عليه، رغم أننا في الموطنين نستعمل كلمتين تحمل كل واحدة منهما بذاتها دالا ومدلولا وهما كلمة (لفظ) وكلمة (معنى) ولكننا في هذا السياق الدقيق نتعامل في مختبر لغوي كشأن الكيمياوي، فقولنا : «اصطلحت به عليه» يعني : «اتخذت من هذه التركيبة الصوتية علامة دالة على ذلك المتصور المجرد».

وهكذا كلما مر على لساننا لفظ المصطلح كان من الإنصاف أن نستحضر في الذهن مستلزمه وهو الجار والمجرور : به، ثم الجار والمجرور : عليه، متذكرين أن لفظة «المصطلح» ذاتها هي - في مصفوفة المشتقات - اسم مفعول مستخرج من فعل متعد إلى مفعولين، فيكون من حقها أن تحمل معها مفعوليها فنقول : المصطلحات هي مجموعة الألفاظ التي يصطلح بها أهل علم من العلوم على متصوراتهم الذهنية الخاصة بالحقل المعرفي الذي يشتغلون فيه، وينهضون بأعبائه، ويَأْتمنهم الناس عليه، ولا يحق لأحد أن يتداولها بمجرّد إضمار النية بأنها مصطلحاتٌ في ذلك الفن إلا إذا طابق بين ما ينشده من دلالة لها وما حدده أهل ذلك الاختصاص لها من مقاصد تطابقا تاما.

من هنا تبدأ المجاهدة الذهنية وتتمثل في أن لفظ المصطلح هو بذاته مصطلح، وأننا لا نلج بالمعرفة بيت الصرامة الفكرية - حيث ورشات كيمياء اللغة - إلا إذا تمرسنا بتفكيك مصطلح المصطلح على حد ما أشرنا إليه لماما. ولئن كان في ذلك بعض الإفادة المنهجية فإن الأهم والأخطر والأعمق هو الفائدة المعرفية التي نجنيها من وراء ذلك، بل الفائدة المتصلة بعلم المعرفة من حيث هو نقد لتركيبات العقل بعد تشخيص آليات الإدراك. ولنقل - على القصد الواعي - هي الفائدة

الإيبستيمية وتتمثل في شيء دقيق نبنيه على ذلك التحليل التفكيكي لمتضمنات مصطلح المصطلح.

إننا إذا سلمنا بأن كل مصطلح في أي معرفة وعند أي حقل ومع أي ثقافة هو في حقيقة أمره مصطلح به عليه - حيث يعود الضمير الأول على تركيبة الدال، والضمير الثاني على المتصور الذهني المدلول عليه - استطعنا أن نحسم القضية الشائكة المعلقة، وأن نجيب عن السؤال المؤجل : من المؤهل بمعالجة المصطلح في كل مجال علمي وفي كل حقل عملي وفي سائر الفنون الإنسانية ؟ إنه على وجه التمحيص كيانان فكريان، وذاتان ذهنيتان، ربما يلتقيان أو تلتقيان في الشخص الواحد، ولكنهما متمايزتان حتى ولو التقتا. فأما الذات الأولى فهي ذات عالم المصطلح، أي المصطلحي القائم بنفسه ذو الخبرة اللغوية المعجمية اللسانية وهذا - من الناحية المعرفية الدقيقة - مسؤول عن «المصطلح به» وهو ذاك الشق الذي قلنا إنه أعلق بالدال بعد أن نفكك الهباءة إلى ذرتيها تفكيكا كيمياويا. وأما الذات الثانية فهي ذات المتخصص في الحقل المعني بالدرس من طبيب أو رياضي أو صيدلي أو مؤرخ أو جغرافي أو مهندس كهربائي فكل واحد من هؤلاء هو المسؤول عن الشق الثاني الذي قلنا إنه المدلول المطابق للمتصور الذهني وسميناه «المصطلح عليه».

إن هذا التشقيق مثمر من الناحية المنهجية عند المعالجة بالوصف والتحليل، ومنتج من الناحية الإجرائية عند مباشرة الصوغ والوضع والابتكار، ثم إنه تشقيق تأسيسي إذا رمنا الإحكام المعرفي في أبعد أغوار الفكر التأويلي حيث تتعانق اللحظة الإيبستيمية مع اللحظة الهرمينوطيقية. ولعل استثمار كل ذلك سهل المنال في جل الحقول العلمية لأن إدراكه فيها قريب المأخذ، ولكنه يتعسر على الناس كلما اقترب موضوع المعرفة من أداة المعرفة التي هي أداة التعبير عن المعرفة بشقيها : الدال به والمدلول عليه. نعني أن محاذير الالتباس تتكاثف في أمر هذا الفصم الثنائي حينما يتعلق الأمر بالمعرفة التي موضوعها اللغة ذاتها وهو علم اللسانيات، أو يتعلق بالمعرفة التي موضوعها صورة من صور تشكيل اللغة كما هو الشأن في الكتابة الفنية واللغة الإبداعية وكل خطاب موسوم بالشعرية.

لقد دأب الناس على الظن بأن اللغوي - مهما كان المجال الدقيق الذي يختص به من أصوات أو صيغ أو تركيب - هو وحده المسؤول عن قضاياه المصطلحية، ورغم ما في هذا الظن من مجاوزة لأصول الحكمة فقد لا يضرنا كثيرا أن نتغاضى عنه لأن هموم اللغة متعالقة ولأن هواجس الباحث فيها يأخذ بعضها من بعض.

ولكنهم دأبوا - وما هم محقون فيما دأبوا عليه هذه المرة - على إجراء قياس خاطئ صادروا على أن أمر الأدب هو في هذا الباب جنيس أمر اللغة يناظرها حتى المطابقة، وتماثله إلى حدّ المماهاة، فأقنعوا أنفسهم بأن ناقد الأدب قائم بنفسه على شؤون مصطلحه بشكل كلي، وربما كان الأمر يهون لو ظل الوهم عند هذه الحدود، ولكنه قد تجاوزه إلى الظن الإقصائي : ألاّ أحد بمخول له أن يقاسم الناقد أمر الخوض في مصطلحاته الأدبية والنقدية. والسبب في استفحال هذه الأعراض غياب الوعي بذاك الانشطار الوظيفي الذي أفضنا فيه بين مصطلح به ومصطلح عليه. ولو كان للنقاد أن ينصفوا أنفسهم بعد أن ينصفوا حرمات العلم الخالص لكان يجدر بهم أن يكونوا أول من ينادون بذلك التشقيق الثنائي، وبذلك الفصم الازدواجي، وأن يتمسكوا بأن مسؤوليتهم تقف عند حدود أحد الشقين وهو شق «المصطلَح عليه» حتى يكونوا - من حيث الأهلية الإيبستيمية – نظراء لأخلائهم الرياضيين والفيزيائيين والكيميائيين، بل ونظراء لأقرانهم الفلاسفة والاجتماعيين وعلماء النفس.

إن الحلقة الغائبة في واقعنا العربي من الناحية الفكرية والثقافية ليست مقصورة على احتجاب الوعي بدقائق المعضلة المصطلحية، ولكنها متجسمة على الخصوص في غياب الصرامة مع الذات عند تداول المصطلح، وقد فتح هذا الغياب بابا واسعا من التسامح والمجاوزة ما لبث أن استحال معينا يفيض بالالتباسات

الذهنية ويكاد لا ينضب. فإذا نظرت في ظاهرة التلابس الشائعة بين مظان التداول اللغوي وأمعنت النظر في حوافزها ومرتجعاتها ألفيت لها آلة منتجة على الدوام تشتغل بمحركين : الأول يقوم على لعبة التجوال الدائم بين قاموس العلم ومعجم اللغة، ذلك أن معظم مصطلحات العلوم والفنون هي كيانات مفهومية مزدوجة يسير استعمالها في سياق التداول العادي للغة حيث التواصل الإخباري الشفاف، ويسري استخدامها خلال نفس الحيز التاريخي في سياق التخاطب العلمي المختص. وبعض المصطلحات تتعدد كياناته بحيث يكون له وجود في الاستعمال اللغوي المألوف، ويكون له وجود ثان في علم محدد مخصوص وثالث في علم آخر ولكل سياق دلالته المتفردة، وكثيرا ما يتسع الفارق بين الدلالات المتعينة للفظ الواحد عند فحصه بين علم وآخر.

إن لعبة التجوال باللفظ الواحد بين دلالته في الرصيد اللغوي المشترك ودلالته في المنظومة المصطلحية المخصوصة لهي السوس الآكل لصرامة الفكر ينخرم به ميثاق المعرفة انخراما لا راتق له لا سيما إذا جاء على لسان الذين من المظنون فيهم أنهم أهل الذكر وأهل الدراية. ومما لا مجال للشك فيه ولا للتردد في التسليم به أن الحركة النواسية ذهابا وإيابا بين المدلول المعجمي والمدلول الاصطلاحي عند استعمال اللفظ الواحد وعلى مراتب الخطاب العلمي الواحد لهو تداول هاتك لحرمة المصطلح، دائس على كينونته الذهنية. ومن كل ذلك يتولد انفكاك البنية المعرفية فتسيل حصون قلعتها وتتلاشى ركائزها المرجعية.

أما المحرك الثاني الذي تشتغل به آلة إنتاج الالتباس فهو لعبة التطواف بين قطبي الحقيقة والمجاز، وهذا من أعراض التداول اللغوي والاستخدام الاصطلاحي اللذين يأتيان على ألسنة الخواص تحديدا، فقد يتواتر في خطاب العارفين لفظ ينكشف من سياقاته أنه يدل مرة على مدلوله العلمي الدقيق، ومرة أخرى يقصد به مدلوله العلمي ولكن على وجه التجاوز والمسامحة، فيكون استعماله إلى المجاز أقرب منه إلى الحقيقة، لأن الدلالة الاصطلاحية إذا استقر اللفظ عليها أصبحت حقيقة حتى ولو جيء بها في الأصل عبر المجاز، ولذلك يتحرى البلاغيون تسميتهما «حقيقة عرفيّة» وقد يسمّونها «حقيقة لغوية».

والخطر في التجوال المتحرر من قيود الصرامة الفكرية بين الحقيقة والمجاز هو أنه يؤول إلى سلاح خطير على اللغة وعلى العلم وعلى المعرفة ثم على الثقافة وما تنشده من نهضة حضارية، وصورة ذلك أنه يزيل عن المتكلم بخطاب العلم التوتر الذهني الذي هو شرط ضروري لاستواء البنية الفكرية الصارمة، فيبيح له مسافة شاسعة من الانفلات عن قيود الحصافة، فتتراخى أعصاب العلم وتتلاشى قوائمه من خلال انخذال حارسه الذي هو اللغة. ثم إنه يحرم المتلقي فرصة المحاورة العقلانية لأنك كلما حاصرت صاحب الخطاب في زاوية تبتغي إحراجه فيها - لا شماتة به وبعلمه وإنما اعتصارا لجوهر الفكر الخالص الذي عليه يشيد معمار المعرفة - زاغ بك من الحقيقة إلى المجاز، ثم التف بك من المجاز إلى الحقيقة، فيضيع العلم ويتبدد رحيق الخلاصات بحكم انسداد غرابيل الاستصفاء النقدي. فليس من سبيل إلى نهضة فكريّة في حقل المعارف الإنسانية عامة وفي حقلي المعرفة اللغوية والمعرفة الأدبية على وجه التخصيص إلا إذا أسسناها على انضباط أدائي أول مفاتيحه الإقرار بحرمة المصطلح كي نضمن له فاعليته في تمثل المعرفة، وفي إيصال المعرفة، ثم في إعادة إنتاج المعرفة، حتى نصل إلى إنتاج المعرفة بالوضع والابتكار.

ستبدأ الفاعلية النقدية عندما يكف كل من يتعاطى النقد عن استعمال المصطلحات على عواهنها، ثم يلتزم بألا يتجول بها بين حقيقة ومجاز أو بين مُعْجم الاستعمال التداولي وقاموس الاستخدام الفني الدقيق ما دام بينه وبين القارئ عقد ضمني بأنه يسوقها مساق الألفاظ الدالة على مقولات العلم المخصوص.

وسينسدّ معين الالتباس وتجف عيونه في باطن البنية الثقافية كلما أخذ النقاد على أنفسهم ألا يستسهلوا استيراد المفهوم، وألا يستهينوا بتداوله إلا بعد إدراك أسراره في الحقل الذي انزرع فيه. فكم من خطاب نقدي يتزين بلفظ التناص أو يتحلى بمصطلح التلقي، أو يتدبج بالسردية وبالأدبية وبالشعرية، فإذا وقفت عند حدود الدلالات، وعرضتها على موازين المعرفة الاصطلاحية الجازمة، أدركت بدون عناء كبير أنك حيال جدول من الكلمات تقفز كلها على درجات سلم المفاهيم بين سطر وآخر، فلا أنت بقادر على أن تزكي لو أردت تزكية، ولا أنت بقادر على الإدانة لو رمتها لأن الخطاب أرض زلوق من طين رجراج.

والمعضلة ثقافية فكرية حضارية كأعظم ما تكون. وهي مقبض من مقابض أعراض النهضة العربية المنشودة، تراها تتواتر في مجالات عديدة، وقد تطرِد في أكثر الدوائر أهمية وفي أعمقها خطورة. ألا ترى كل الناس في هذا الزمن يديرون على ألسنتهم صباح مساء لفظ العولمة ؟ وليس من مثقف يتحدث به إلا وهو يسوقه مساق المصطلح لا مساق الكلمة المعجمية السيارة، والسبب في أن اللفظ لا يتم تداوله إلا بوصفه مصطلحا بديهيّ، وهو أنه لفظ مستحدث في مدلوله وفي داله أيضا، لأنه في صيغته الصرفية مع القالب الصوتي الذي أتى عليه مبتكر فعلا يعود استحداثه إلى أواسط التسعينيّات من القرن العشرين، أما عن مدلوله الذي هو المضمون الذهني فهو بدون أي شك أمر حديث لم تعرفه البشرية سابقا، بل هو مناقض لما دأبت عليه الشعوب والدول والأنظمة والحكومات، إذ أن جوهره قائم على تغيير جذري لمفهوم السيادة وذلك بالتخلي عن جزء كبير منها لفائدة أرباب رؤوس المال في الحركة التجارية والحركة المالية والحركة التصنيعية إذعانا لناموس الاستثمار.

الوعي المصطلحي في امتداداته المعرفية العميقة يدفع إلى التساؤل : كم هي نسبة الناس - والمثقفين منهم خاصة - الذين يستخدمون مصطلح العولمة وهم مدركون للحد الأدنى من المعلومات الكفيلة بسلامة إدراك المصطلح وباستساغة تداوله في كلامهم ؟ وما هي نسبة المثقفين الذين قرؤوا فعلا بنود اتفاقية التجارة الدولية المعروفة بحروفها المختصرة (الجات) وتبينوا علاقة العولمة بآليات البنك الدولي من جهة وصندوق النقد الدولي من جهة أخرى ؟ وما علاقة العولمة بأشغال المنظمة الدولية للتجارة ثم المنظمة الاقتصادية للتعاون والتنمية ؟ وكيف يعتبر الاقتصاديون أن الاتفاقية المتعددة الأطراف حول الاستثمار هي بمثابة الدستور الجديد للعولمة رغم الاهتزازات التي مر بها مشروع تركيزه ؟

إنّ أخذ الذات الحضارية بالصرامة العقلية يبدأ مع الالتزام بحرمة المفاهيم داخل أسيجة المصطلحات. ومن خيل له أنه يستطيع الحديث عن العولمة وأنه يصوغ موقفا فكريا أو ثقافيا أو سياسيا تجاهها وهو غير مدرك على وجه الدقة لمعنى عقود الشراكة، ودلالة التأهيل الاقتصادي، وأنظمة الشركات ذات الجنسيات المتعددة، ودساتير البنوك غير المقيمة، وحيثيات المناطق الحرة، فإن شأنه كشأن من يتحدث عن الماء بين علماء الكيمياء وهو غير مدرك لتركب هباءته انطلاقا من ذرة واحدة من الأكسجين تلتحم بذرتين اثنتين من الهيدروجين، أو غير متذكر للدرجة الحرارية التي يتحول معها سائل الماء إلى غاز، وللدرجة التي يتحول فيها إلى متجمد. ولو رمنا الإمعان في الصرامة العقلية إلى حد الإيغال لقلنا : لا يباح لأحد أن يتحدث بلفظ العولمة إلا إذا أدرك تعريفها المتناهي في الدقة، وهو أنها عبارة عن ذوبان رأس المال الأصغر في رأس المال الأكبر.

وتحدث الناس ومازالوا يتحدثون بين عامة وخاصة ثم بين الخاصة وخاصة الخاصة عن الاستنساخ، وكلهم يتداولون اللفظ على وسمه الاصطلاحي، وما منهم بمتردد في التعبير عن موقف مبدئي حياله ذي خلفية علمية أو عقدية أو نفسية مزاجية، ولكن عدد الذين صبروا - من غير المختصين - على استكمال ثقافتهم في أمر تركيب الخلية ومكوناتها من الجنات واختلاف عدد الحيامل بين

الخلية مطلقا - وهو ٤٦ حيملا - والخلية التناسلية عند المرأة وعند الرجل وهو ٢٣ فقط، قليل جدا. أفنقول - كما قد يلذ لبعضهم أن يظن - إن الذين يستخدمون المصطلح بدون أدواته المعرفية الأولى لم يخرقوا الميثاق الاصطلاحي لأن جهلهم بالأسرار لن يغير كثيرا من مواقفهم ؟ لو انسقنا مع هذا السيل من التجاوز لما عرفنا حدا نقف عنده في موضوع التسامح، ولوصل بنا الأمر في أمر علم الحساب يومها إلى أن نقبل من بعض الناس أن يتحدثوا عن الجمع والطرح والضرب والقسمة وهم لا يعرفون كيف يضربون ويقسمون، وعندها سنزيل الحواجز تدريجيا بين العلم بالأشياء والجهل بها أو لنقل اختزالا : بين العلم والجهل.

إن المشكلة حضارية بأتم معنى العبارة، وليس في هذا الحكم مجازفة ولا نزوع نحو الإفاضة أو التهويل. وهي حضارية لأنها تنبت في ضيعة الثقافة فتتسلل عبر المسام الذهنية إلى المؤسسة الفكرية سواء منها الإبداعية أو النقدية : في العلم وفي الأدب كما في سائر الفنون.

إنها حضارية لأنها تتصل بالتغير غير العقلاني الذي يطرأ على مواقعنا من الأشياء ومن الوجود. ألا نرى كيف يتعامل الفرد العربي مع آليات الحياة المعاصرة فيزاحم الآخرين ليحتل المواقع الأمامية على جبهة الحداثة بمضامينها وبوظائف أدواتها، ثم بمصطلحاتها أيضا كلما اتصل الأمر بمنتجات المدنية العملية، وبمبتكرات التقانة الوظيفية من أجهزة الاتصال وآلات البث والالتقاط وأدوات التنقل، وكل الناس من كل الشرائح سباقون إلى الفهم والتداول والإدراك، مبادرون بفك أسرار المفاهيم من خلال اقتحام أسوار المصطلحات كلما تعلق الأمر بالمعرفة التي تخص سلامة أجسادهم. كلهم ينضبطون بحدود المفهوم والمصطلح إذا ما حل بجسمهم عرض من الأعراض فتسارعوا إلى الحكيم فطلب إليهم - قبل كتابة الوصفة العلاجية - الفحوصات المساعدة على التشخيص الدقيق : كلهم يدرك بعمق معنى التصوير بالأشعة، ومعنى التصوير بالتموج الصوتي، وكلهم مشرئب إلى الكشف بواسطة الطيف الحراري الغزير، ولا غرابة أن يبادر المريض فيفاجئ حكيمه بأنه يود إجراء كشف بواسطة المنظار أو عن طريق الرنين المغناطيسي.

إن السائد الثقافي لدينا قد جعل الناس يتقبلون المصطلح الطبي والتقني والحاسوبي باحترام وإعزاز، يجلونه فيخلعون عليه ما هو حقيق به من هيبة ووقار، ولكنهم يستسهلون شأن المصطلح ويتجرؤون عليه وقد ينتهكون بساطه كلما تعلق أمره بحقول المعارف الدائرة على الإنسانيات والاجتماعيات، وهم على المصطلح المتصل باللغة وبالأدب وبالنقد أكثر جراءة وأعظم قسوة حتى لتراه بين أيديهم مهينا يستدر العطف وينادي بالإشفاق. وبين خطاب الناس حول الأدب والنقد وخطاب بعض النقاد حول الأدب وما إليه من مقولات معرفية متنوعة يستجلبونها من الحقول المجاورة تنبت المتناظرات المتماهيات، وتنزرع القرائن المتشابهة تحكي كلها أعراض الفكر والثقافة. فكم عدد النقاد المتداولين لمصطلحات الباث والمتلقي والرسالة والمرجع والقناة والرسالة، العارفين بمضامينها حق المعرفة، والمنزلين لها ضمن جهاز التواصل والقادرين على تسمية الوظيفة التي ينهض بها كل طرف وتعيينها ثم تدقيق ما جمعها بالأخريات وما يفصلها عنها ؟ والحال أنه لا معنى لتزيين خطابنا النقدي بتلك المصطلحات ما لم نستكشف من خلال معانيها الدقيقة أسرار «الشعرية».

وكم من ناقد يتحدث اليوم عن ثنائية اللغة والكلام، وعن الدال والمدلول والمرجع، ليقفز إلى الحديث عن إنتاج الدلالة، فإذا استثنيت من نقادنا من بادروا منذ زمن بتحصيل الثقافة الأساسية اللازمة، وتدرعوا بمعرفة المطلعين المدركين، واقتحموا الأسرار بفك مغاليق التيارات النقدية الناشئة التي مثلت الجسر الأول الكبير بين الوعي اللساني والوعي النقدي، كان بوسعك أن تعمم الحكم بأن عبارة إنتاج الدلالة على ألسنة الأغلبية تساق مساق المجاز لا مساق

التعيين الاصطلاحي الدقيق.

ولو أخذنا أنفسنا بالصرامة الاصطلاحية لأدركنا أن لعبة الحقيقة والمجاز التي هي لعبة ثنائية في التداول اللغوي تنقلب إلى لعبة رباعية في الاستخدام الاصطلاحي، لأنك قد تورد اللفظ على دلالته الاصطلاحية التي هي متعينة بمتصورات العلم المخصوص، وقد توردها بتسامح تتجاوز فيه حدود مقولات العلم فيكون إيرادك لها هو على المجاز لأن الأمر نسبي في هذا المقام، ولكنك قد توردها بما ظاهره حقيقة وأنت تخطط لهامش من المناورة يبيحه المجاز، وقد توردها بما ظاهره المجاز والاتساع والمسامحة وأنت تلوّح في شيء من مقاصدك ببعض ما في الدلالة الاصطلاحية العلمية الدقيقة تتكتم عليه وتدخره حتى إذا ضايقتك ظلال المعاني لذت به.

إنه لا مخرج لنا من مشابك المعضلة الاصطلاحية في ارتباطها بالمسألة الفكرية وبالقضية الثقافية بالاستشراف الحضاري الفسيح إلا بتأسيس ثقافة معرفية عميقة بعلم المصطلح، وبالعمل على نشر الوعي المستوعب لها، ثم بغرس الإحساس بالإثم الفكري كلما سارع المثقف إلى إرسال أحكامه على المصطلحات - في تصورها وفي صياغتها ثم في آليات تداولها - دون أن يكون قد تدرع بأولويات المعرفة المصطلحية على أقل تقدير. فقضية المصطلحات تمثل فعلا كما ألمحنا إحدى المعضلات القائمة في واقع الفكر العربي المعاصر منذ انبعاث نهضته الحديثة، ويكفي أن نتتبع جهود الدول العربية في بعث المؤسسات المختصة من مجامع علمية وهيئات للتعريب ثم نستقرئ ما جادت به أقلام الباحثين اللغويين - سواء في نطاق تلك المؤسسات أو خارجها - من دراسات انكب أصحابها على قضايا المصطلح العلمي حتى نتبين أبعاد هذه المعضلة فكريا وحضاريا.

والذي يستوقفنا من كل ذلك على وجه الخصوص هو أن قضية المصطلح العلمي والفني كثيرا ما اقترنت بجملة من التقديرات المتوالجة التي أدت إلى تلابس الأمور على أصحاب النظر والتقدير، بل إن مشكل وضع المصطلحات لمّا كان قرين معضلة التعريب في حقل العلوم والمعارف قاطبة فقد التبست به أمور عدة من قضايا الفكر بينما هي من أشباه القضايا، إنها مشاكل زائفة ولدها سوء النظر حينا ومظان السريرة عند بعض القوم حينا آخر. وهكذا ما فتئنا نرى معضلة المصطلحات محصلة تتجمع فيها العقد النفسية والمركبات الحضارية.

ومن أقوى الأسباب التي حولت هذه المسألة اللغوية إلى عقدة فكرية وحضارية كما أفضنا في ذلك أن المتطرقين إليها من الدارسين والمثيرين إياها من المتحمسين المتدافعين - بعضهم نصير لها وبعضهم خصم عليها - قلما يصدرون عن وعي عميق بخلفيات القضية الاصطلاحية حتى احتجبت المواضيع الأساسية خلف مغالط المتحدثين من نقلة العلم طورا وممن سلبوا حس الهوية الحضارية أطوارا أخرى. ولعل مركز الصواب يكمن في محاولة تأسيس القضية الاصطلاحية تأسيسا علميا يتناسى نوازع الأهواء، ويتغافل عن مثارات الوهم الخادع، فيتحرر عندئذ من كل ما يلابس القضية الجوهرية وليس منها. ذلك أن المعرفة الصحيحة في شأن الظواهر اللغوية أصبحت ميسورة بحيث يتعين التوسل بكل حقائق العلم في تناولها، وهذا ما يتيح للباحث اليوم أن يغوص على صياغة المصطلح تنقيبا عن أسسها النظرية واستكشافا لجذورها المعرفية.

أما الدافع العميق الذي يحضنا على هذه المحاولة المتوالجة الأبعاد فهو اشتباه السبل على الناس في عامة القوم منهم وخاصتهم في شتى الحقول العلمية فضلا عن حقل الأدب والنقد، إذ تراهم أصنافا شتى حيال معضلة المصطلح في علاقتها بتأصيل لغة العلم تلقينا وبحثا وابتكارا، فمنهم من يناقض مبدأ تعريب المعارف منكرا قدرة اللغة على توليد مصطلحات العلم الإنساني في تطوره الحديث، وليس هذا الصنف بأخطر الأصناف على عكس ما قد يتراءى لأنه منسلخ من حلبة الصراع الفكري بضرب من الانتقاض. ومنهم من يناقض تعريب المعرفة الحديثة ولكنه لا يعثر على دليل يسلب به اللغة قدرتها الاصطلاحية وهو الموقف المتعري فكريا. ولكن من الناس صنف تراه

يزكي مبدأ المثاقفة الإنسانية بالنهل من كل الموارد العلمية المتطورة أيا كان مبتكروها ولكنه بعد ذلك يخاصم أشد الخصام أن تكون اللغة العربية قادرة على صياغة الألفاظ الفنية الدقيقة. وإلى جانبه صنف آخر تراه لا يجادل في أمر المثاقفة ولا في أمر المصطلحات ولكنه إذا صاغها أساء الصنيع فيأتي على يديه من المصطلحات ما يجعل الناس ينفرون من المصطلح ومن اللغة التي جاءت به أصلا، وهذا من أخطر الأصناف.

كل ذلك يكشف عن الوجاهة المعرفية لأي مشروع علمي يهدف إلى تأسيس القضية الاصطلاحية بالبحث في صياغة المصطلح وأسسها النظرية. ولا مفتاح لأي باب من أبواب هذا المشروع التنظيري إلا محاولة إدراك طبيعة اللغة في أسرارها الخفية كما يجلوها العلم الحديث. ومن أول مقررات المعرفة اللسانية المعاصرة أن اللغة في حد ذاتها ليست إلا نظاما اصطلاحيا، ومرد ذلك طبيعة الدلالة التي تؤديها، إذ من الحقائق الشائعة أن الكون تنتظمه شبكة من الظواهر وأن علاقة الإنسان بتلك الظواهر تنبني على التبصر فالإدراك. ومن هذه العلاقة ينشأ مبدأ الدلالة، والدلالة في ذاتها ظاهرة مركبة فيها فعل الإدلاء بالدلالة، وفيها فاعل ذلك الفعل، وفيها متلقيه. ثم إنها تتنوع إلى أصناف تكون بمثابة الأنظمة المتميزة، وتصنيفها هذا يرجع إلى طبيعة العلاقة المعقودة بين فعل الإدلاء بالدلالة والعقل المدرك لمضمونها. وجملة هذه الأصناف في الكون ثلاثة : الدلالة الطبيعية والدلالة المنطقية ثم الدلالة الاصطلاحية، وهي الدلالة العرفية وفيها لا يتسنى للعقل البشري من تلقاء مكوناته الفطرية ولا الثقافية أن يهتدي إلى إدراك فعل الدلالة إلا إذا ألم سلفا بمفاتيح الربط بين ما هو دال وما هو مدلول. وهذا الإلمام ليس بفعل الطبيعة ولا هو من مقومات العقل الخالص، ولكنه من المواضعات التي يصطنعها الإنسان إما بإعمال الروية أو باتفاق السلوك، لذلك يتفاوت وعي الفرد أحيانا بهذه المواضعات ضمن الحياة الجماعية.

ولئن بان منذ تأسست قواعد العلم اللغوي الحديث كيف تنشأ عملية الاقتران العرفي في حقل النظام اللغوي انطلاقا من مفهوم العلامة فإن الذي نتبينه الآن في معرض البحث عن هوية الحقائق الدلالية هو أن الاقتران بين الدال والمدلول في الأنظمة العرفية - واللغة أحدها - ليس اقترانا سببيا إذ لا توجد قرينة علية بين العلامة وما وضعت دليلا عليه، وإنما تنشأ السببية من عامل خارجي هو فعل الاصطلاح أي التواضع على ما اتخذت العلامة أمارة له. فالدلالة العرفية تنشئ نظاما علاميا ولكنه ليس بذاته نظاما سببيا، وفي هذا يختلف عن نظام الدلالة الطبيعية ونظام الدلالة المنطقية، ولكن علة الاقتران تتولد بصفة طارئة بعد إحداث المواضعة، وعندئذ يكتسب فعل الدلالة سلطته لا من ذاته وإنما مما التصق به من اصطلاح فتكون سلطته من سلطة الأعراف، ولذلك يمكن عده نظاما سببيا من درجة ثانية. ومعلوم أن الدلالة العلامية (السيميائية) في المجتمع تنشأ فردية فتكون نماذجها قائمة بذاتها لا يحتويها نظام متجانس بالضرورة إلا إذا تعددت علامات الحقل الواحد ثم تناسقت وتعقدت فترتصف عندئذ في نمط يولد الانتظام.

فأول مفاتيح المعضلة الاصطلاحية هو إذن التسليم مطلقا بعرفية الجهاز اللغوي، وما للعرفية من قوام إلا الاصطلاح ذاته، وهذه العرفية هي التي ولدت القول باعتباطية الحدث اللغوي ذاته ممّا يأخذه الناس باستسهال قام، بل من النقاد ما يتلقون فكرة الاعتباط تلقيا يوحي باستبساط محيّر. وإذا كانت سمة الاعتباط شاملة للظاهرة اللغوية فإنها تتركز جوهرياً في مشكل الدلالة وبذلك ينحل مفهوم العرفية إلى اعتباطية الاقتران الحاصل بين دوال اللغة ومدلولاتها أو ما يمكن ربطه باعتباط العلامة اللغوية باعتبار أنه لا يتحدد أي دال في اللغة بمدلوله طبقا لأي اقتضاء، كما أنه ليس من دال في ارتباطه بمدلوله بأولى من أي دال آخر كان يمكن أن يقوم بدله.

فالعنصر اللساني لا يستمدّ مقوّمات ارتباطه الدلالي إلا مما يلابسه من اصطلاح وتواطؤ بين أفراد المجموعة اللغوية المتنزّل فيها، بل إن الموجودات ذاتها لا يمكن التحاور بشأنها إلا بواسطة العلامات اللغوية المتفق عليها. على أن عرفية اللغة تتراوح بين قطبين : حد أقصى وحد أدنى، والظاهرة تنزع إلى أحد الطرفين تبعا لمستوى التشكيل البنائي في الحدث اللغوي. وهي بهذا الاعتبار تبلغ الدرجة القصوى من العرفية في مستوى دلالة الألفاظ مجردة، أي عندما تكون مقابلة لما يسمى بالأقاويل وهي البنية التركيبية التي نواتها الجملة النحوية. أما أعمق أثر يتولد عن مبدأ عرفية الدلالة اللغوية ويرتبط ارتباطا عضويا بإشكالية المصطلح صياغة وتوليدا فإنما هو ضرورة التسليم بانتفاء تفاضل الألفاظ تماما كانتفاء تفاضل اللغات. ولئن قضت البشرية عهودا لتصل إلى وعي علمي يؤهلها للتسليم بهذه الحقيقة البديهية مما أومأ إليه فردينان دي سوسير ولم يجرؤ على التصريح به فإن حركة العلوم اللغوية عند العرب قد أوقفت روادهم بتبصّر كامل على هذه الحقيقة بينما كانوا هم أولى الأمم بأن تحتجب عنهم.

فكيف ينساق الإحساس البشري عموما إلى استشعار التفاضل بين ألسنة الأمم في كل عنصر وبين كل الشعوب ؟ ثم كيف تتكاثف الظلال على حقيقة الظاهرة اللغوية فيحتجب الوعي بأولى بديهياتها حتى يخال الناس أن الألسنة بذاتها أصناف : منها القادر على توليد مصطلحات العلوم والمعارف ومنها العاجز عن مواكبة الحركة العلمية الكونيّة ؟ من المعلوم أن عرفية اللغة لا تصبح إجرائية إلا إذا تعززت بعقد جماعي بين المجموعة البشرية الناطقة بلغة مشتركة بينها ومخصوصة بها. وإذا كانت اللغة تحدد أساسا بمبدأ الاصطلاح فإن الاصطلاح يتضمن قانون العقد الذي مستنده مبدأ الاطراد، ومن ذلك يخلص أن الاصطلاح متراهن مع مبدأ الاستعمال والتواتر.

وبما أن اللغة - في غايتها وفي علة وجودها - ذات وظيفة دلالية قبل كل شيء، والدلالة ترتكز بالمنظور الأوفى على مبدأ المعرفية أفيكون من الاستتباع الضروري أن مصطلحات اللغة اعتباط صرف وتحكم محض ؟ ثم إن اللغة لما كانت تواضعا على الدلالة، وكان الاصطلاح تواترا في الزمن، أفلا يعني هذا أن الدلالة هي قبل كل شيء دلالة في الزمن ؟ وأن اللغة إذ هي محصورة بين فكي الاصطلاح والدلالة لا تكون إلا معقودة في خصائصها الأولية برباط الزمن كمفترق لتقاطع كل السمات النوعية. فإذا دخل عنصر الزمن على معادلة الدلالة أزال عن الدلالة غلاف التعسف فيكون التعاقد الضمني حول المصطلح ماحيا لسمة التعسف الاقتراني. ومعناه أن الاعتباط تحكمٌ من حيث هو متنزل في مبتدأ الاقتران ومُنطلق الاتصال، فما أن يطرد اتصال الدال بمدلوله طبقا لتواتر الاطراد حتى يرتفع التحكم الأولي عند لحظة الاقتران الدلالي. فحصيلة كل حلقات التسلسل الجدلي فيما أسلفناه من استتباع بموجب التراصف التعادلي تتمثل في أن مفهوم العقد العرفي كعنصر جوهري في تحديد الظاهرة اللغوية عموما وفي تداول المصطلحات المعرفية إنّما هو بمثابة نفي للتعسف الاقتراني أو هو تواطؤ على إلغاء سلطانه المبدئي، وهو ما يؤول إلى اعتبار إمضاء التعاقد اللغوي فسخا لاعتباط الحدث اللساني.

كل ذلك قد يتراءى في واقعنا العربي كأنه إفاضة فكرية ليست إلا ترفا بين أيدي الأدباء والنقاد، ولعل القول بضرورة توفر الخطاب النقدي على ثقافة لسانية متينة يبدو بدعة من البدع، بل ليس مستبعدا أن يتأوله بعضهم على أنه انتصار من اللغوي لحقل اللغويات في ضرب من الشوفينية الفكرية. ولكن المسألة ما إن نعرضها على المحك التأملي الغائص إلى أغوار النوى الإيبستيمية العميقة حتى تتجلى سلامتها المعرفية وتتضح كفاءتها الثقافية.

مع دقيق الاستبصار سنعرف أن لاستعمال مصطلح الانزياح في التحليل الأسلوبي وجاهة من نوع خاص لا سيما إذا سلمنا ببعض النشاز الذي قد

يستشعره الإنسان المتشبع بالذائقة العربية حين يتداوله. فهذه قضية. أما الذهاب إلى استعمال مصطلح العدول مع الظن أنه يصلح بديلا للمصطلح الأسلوبي الحديث فذاك هو الخطل بعينه، بل إننا نذهب في غير مغالاة إلى أنه يأتي بمعكوس الغرض المنشود، فالغيرة التي تدفع إلى إحياء المصطلح البلاغي القديم تؤدي إلى امتهان لذاك المصطلح العربي واستنقاص لجلال شأنه في مجاله البلاغي. إن مصطلح العدول ليس كائنا بلا هوية حتى نستعمله لنسدّ به حاجة طرأت، وهو ليس لفظا نزقا نقضي به وطرا من الأوطار، ولا هو كائن هجين حتى نستزرعه في أي تربة تصادفنا ونصادفها.

ولو تسلح النقاد بسلاح الثقافة اللسانية لانتهوا إلى التسليم بأن التلقي غير الاستقبال، وبان الاستقبال غير التقبل. ثم لو أمعنوا النظر في أسرار التوليد الاصطلاحي لأدركوا ضآلة الخصومات التي استنزفت قوى بعض النقاد الرواد وهم يتجادلون أي الألفاظ أولى وأرشق بالذي كانوا فيه: أهو التفكيكية أم التقويضية أم التشريحية؟ ولو كان لنا في مجال النقد كان يجب أن يكون لعرفنا الفروق التداولية وفروق الإيحاءات بين السيميوطيقا والسيميولوجيا والسيميائية والعلامية والدلائلية.

إن الاستئناس بقوانين انبناء الألفاظ من وجهة علم اللسانيات هو الذي يبقى الخطاب من التعسف التداولي، فدراسة المصطلح النقدي في أعمق مكوناته التركيبية والدلالية هي التي تساعد على تبين الثغرات التي قد تتخلل جهازنا الفكري فتشكل مواطن اهتزاز تتسرب إلى قاعدة الهرم المعرفي.

إن الكلام إنما يكون مفيدا بالاصطلاح لا لأمر يرجع إلى جنسه أو وجوده الذاتيّ أو سائر خصائصه، لأنّ حصول الفائدة منه أمر متّصل بموقع عناصر التحاور منه وخاصة عنصر الباث وعنصر المتقبّل، إذ لو كان الكلام دالاًّ بنفسه على ما هو دالّ عليه للزم أن يدركه كلّ من حضره سواء أكان عالما باللغة التي سُكب فيها أم لم يكن عالما فتنتفي إذ ذاك إمكانية اللاّفهم في مصطلحات اللغة بل ينتقض عندئذ مبدأ تعدد الألسنة البشرية. ومعلومٌ بداهةً أن فَقْدَ العربي العلمَ باصطلاح أهل لسانِ أمّةٍ من الأمم يمنعه من معرفة ما ينبني عليه العرف اللغوي لديهم، والجهل بالمواضعة أصلا يحول دون وقوع الفائدة بالكلام، ولا يجوز أن يكون ذلك كذلك إلاّ والفائدة في ألفاظ اللغة لا تحصل إلا بسابق العلم بمضمون الاصطلاح عليها. ويدخل هذا القانون في مسلك الانجرار فيصبح منطبقا على أهل المعرفة الواحدة داخل اللسان الواحد. فقد يحضر الإنسان حوار قوم متخصصين في غير ما هو متخصص فيه، فتجري على لسانهم ألفاظ يتداولونها على سبيل المصطلحات الخاصة بعلمهم، فلا يفهمها عنهم بما هم يتفاهمون بها فيما بينهم، فتضيع دلالاتها عليه، ثم يغمض عليه جراء ذلك حوارهم بكليته، فيخال أن خطابهم خطاب ملغز وقد يسارع إلى إرسال نذير الغموض.

إن ما نستفيده - نحن الآدميين الناطقين بالألسنة الطبيعية - من عبارة اللسان عن مادة الفكر وصور الحس وقوالب الخيالات يضمن تواصلنا عبر قنوات إخبارية اصطلحنا نحن على مدها وإرساء حلقاتها، وهي - وإن وجدت - فليس يمتنع أن نتصور أنه كان يمكن أن لا تكون، ولكنها وقد كانت فإنه يتعذر من جهة أن لا تدل على ما تدل عليه، كما يتعذر من جهة أخرى أن تبقى موصومة بالوجود العرضي الذي تأسست عليه. فهي بعد أن استقرت في وجودها اكتسبت منزلة وجود الجواهر لا وجود الأعراض. ولما كنا بصدد ظاهرة التحول الدلالي في جهاز اللغة منذ لحظة تولد المصطلح إلى ما بعد اطراده في الزمن وتواتره في الاستعمال تعيّن علينا الاستطراد إلى انعكاس هذه الظاهرة على مركبات اللغة وخاصة رصيدها الاصطلاحي الذي هو مادتها اللفظية والذي يمثل - حسب مصطلحات العلم اللغوي الحديث - الجدول الاستبدالي.

إن ظاهرة التحول الاقتراني على صعيد الاستبدال الذي هو جدول الاختيار المقترن برصيد اللغة المعجمي

تتركز وتتكامل ابتداء من تناسق أضلاع المثلث الدلالي. ومعلوم أن الدال في اللغة يحيل على مدلول هو صورته المرتسمة في الذهن كمتصور معقول مجرد، وذلك المدلول يحيل بدوره على المرجع الذي هو الجسم الحقيقي في عالم الأشياء وحيز الموجودات إن كان من المدلولات الحسية، ولكن اللغة إذ ترتب أضلاع المثلث الدلالي على هذا النسق دالا فمدلولا فمرجعا فإنها في الحقيقة تعكس تصنيف الموجودات طبقا لمحور الزمن، لأن المرجع سابق في الوجود للمدلول، والمدلول سابق للدال من حيث هو دال عليه : ومن هذا الباب جاز تولد المفهوم العلمي في ذهن صاحبه قبل أن يتجلى له اللفظ المناسب فيعمد إلى صياغته بالتوليد أو الاشتقاق.

فإذا أطلقنا الدال على مدلوله المتواضع عليه، والذي هو صورة ذهنية لمرجعه، ارتفع حاجز الاعتباط، وأصبح اللفظ على لسان المتكلم وفي أذن السامع قائما مقام المسمى المدلول عليه في الذهن وفي عالم الوجود الفعلي، بل إن المرجع بعد حصول الاصطلاح الدلالي يصبح من المتعذر التطرق إليه تصورا أو تعبيرا إلا من خلال الدال الذي اصطلح به الناس - في الاستعمال الشائع أو في السياق العلمي والفني - عليه في تلك اللغة. واستنادا إلى هذا المبدأ الأولي اعترض اللغويون على تأويل الكلام ما لم يتعذر الفهم بدون تأويل، وما لم تقم قرينة تجيز ما يقود إليه التأويل من معان، وهذا القانون أصدق على الخطاب العلمي وعلى كل صياغة معرفية منه على الكلام التداولي. فمبدأ الاصطلاح هو الذي يؤسس ظاهرة التلازم الاقتراني على قواعدها الاختبارية لأنه ليس تضمينا لإلغاء التعسف الدلالي والاعتباط العلائقي وذلك بواسطة التعاقد على إبرام الدال ومدلوله، كل واحد منهما بالآخر صعودا ونزولا بحسب موقع الإنسان من جهاز التواصل أفي قطب البث هو أم في قطب التلقي.

ومما تتكاثف في سياقه فكرة خروج الدلالة عبر صياغة المصطلحات اللغوية من اللاوجوب إلى ما يشبه الوجوب قضية الاشتقاق داخل اللغة. وإذا اعتبرنا أن رصيد اللغة - معجميا - هو من الناحية النظرية حجم كمي محصور عددا باعتبار أن مواد اللغة لما يدوّن بين دفات القواميس الجامعة، فإنه يرضخ لمبدإ التحويل الاشتقاقي سواء بتصريف الأفعال حسب الضمائر المحيلة على أطراف التخاطب جنسا وعددا، فبثا وتقبلا، ثم حضورا وغيبة، أو بتقليبها على مفاصل الزمن مضيا وحضورا واستقبالا، أو بالمراوحة القائمة بين الفعل ومختلف صيغ الزيادة عليه، ثم بينه وبين أنواع المشتقات التي يفرزها بالقياس أو بالسماع. وهكذا لا يمكن الجزم البتة بأن قاموس اللغة يحوي كل رصيدها الاستبدالي، وبالتالي فإن جدول الاختيار في عملية الكلام لا يتحدد بما هو موجود في مخزون اللغة بالوضع الأول، وإنما يتسع إلى ما يستخرج - بالتحويل والتناسخ - من أوضاع معجمية جديدة ونماذج دلالية مستحدثة انطلاقا من قائمة البحث الفعلي في الرصيد المعجمي لتلك اللغة.

فليس من عربي بمستشعر لأي غربة دلالية عندما يتجول - وهو يستعمل في اليوم الواحد وربما في السياق الواحد المادة الثلاثية ضرب - بين دلالة فعل الجارحة، ودلالة علم الحساب، ودلالة تصنيف المناطقة، ودلالة القائمين على المال منذ كانت ديار ضرب السكة، فضلا عن معنى اللفظ وهو يجرى على لسان العمال إذا أضربوا، أو معناه في قاموس البداوة عندما تضرب الخيام بين حل وترحال، وهكذا إلى أرقى درجات المدنية المعاصرة في آليات التعامل المالي بين البنوك ومؤسسات الاستثمار النقدي حيث المعاملات وحيث المضاربات. وهل ننسى مصطلح الإضراب كما حدد به النحاة دلالة بعض الحروف موازاة لدلالته على الاستدراك. ذلك إذن هو ما يمثل انعكاس ظاهرة التحول الدلالي في جهاز اللغة على بنائها الاستبدالي المرتبط مباشرة بمحصول ثبتها المعجمي سواء منه ما أنجز بالفعل أو ما كان قائما في رصيد القوة. وهو بمثابة النزوع إلى الانتظام الصارم انطلاقا من واقع اصطلاحي بالوضع الأول عند مبتدإ النشأة. ولكن الذي يتجسم معه خروج اللاوجوب في الاقتران اللغوي

إلى حيز الوجوب تجسما متكاملا إنما هو مستوى تركيب الكلام عند إنجاز البث التواصلي. ذلك أن حد انتظام اللغة بعد عرفيتها يبلغ أقصاه على محور التوزيع مما يجعل البناء النظمي في الكلام نازعا نحو الوجود المنطقي الأوفى بعد انسلاخه من ملابسات التعسف في الاقتران الدلالي.

ومما يساعد على تكاثف الحجب بين الإنسان واللغة فيصيره غافلا عن طبيعتها الاصطلاحية - ويجعله بالتالي مسلما بقدرة بعض اللغات وقصور بعضها الآخر، ومسلما بعد ذلك بتفاضل الألسنة البشرية من حيث قدرتها على صياغة المصطلحات، ثم مسلما بأن أفضلية مصطلح على مصطلح هي أفضلية مطلقة لا أفضلية نسبية - ما يعتمل في وعيه وفي لاوعيه من علاقة نفسية مع ألفاظ اللغة حتى لكأن لفظ الماء لم يخلق إلا ليدل على مادة الماء ولفظ التراب على مادة التراب. ولئن جوز الإنسان عقلا أن لفظ الماء كان يمكن أن يكون دالا على التراب، وأن لفظ التراب كان يمكن أن يكون دالاّ على الماء أو على غيره، فإنه من الناحية الفعلية لا يستسيغ قبول ما يسلم به النظر العقلي. وفي هذا سر من أسرار القضايا الفكرية التي تتحول إلى صراع ذهنيّ حضاريّ كالذي ينشأ عندما يختلف الناس في مدى شرعية الحديث عن «قصيدة النثر» وهم على أشد الخلاف إن كان يصدق الدال على مدلوله أو لا يصدق ناسين أو متناسين أنه دال وليس إلا دالا.

على أن معضلة المصطلح من حيث نواميسها اللغوية الخفية كما قد تخفى على مبدعي الأدب وصانعي النقد تكتسب بعدا آخر ذا امتداد اجتماعي فيكون من حيز النظر الذي تستوعبه اللسانيات الاجتماعية. فإن نحن انطلقنا مجددا مما كنّا بصدده وتذكرنا العلل التي من أجلها يغفل النّاس عادة بين عامتهم وخاصتهم عن الحقائق البديهية في شأن الظاهرة اللغوية جاز لنا الجزم بأن مدار الحديث عن قدرة أي لسان من الألسنة على صياغة المصطلح العلمي أو قصوره عنها إنما هو من القضايا الزائفة لأنه إشكال غير ذي موضوع، فما من لغة من لغات البشر إلا وهي في ذاتها مهيأة بالطبع والجبلة لاستيعاب الصوغ الدلالي الجديد عن طريق التوليد الاصطلاحي المستحدث، وإنما القدرة أو القصور في أهل العلم ورعاة المعرفة عندما يعجزون عن التوسل بالآليات المناسبة، أو عندما يغفلون عن طبائع اللغات واختلافها بين لسان وآخر بحسب انتماء كل لسان إلى فصيلة اللغات الانضمامية أو اللغات الاشتقاقية.

ومن غريب ما يحصل في الواقع المعرفي الراهن أن التناسب بين درجة تطور العلم ومرتبة الوعي بخلفياته الفكرية والحضارية يظل تناسبا عكسيا، إذ رغم تقدم المعرفة اللغوية في العصر الحديث وتبلور تجلياتها الاختبارية يظل كثير من أهل العلم ومن ذوي الأمر يجادلون في أمر اللغة القومية وصلاحها للعلم مصرين على وهمهم القائل بأن «للعلم لغته». وهم في كل ذلك يتعللون باستعصاء سبك المصطلح وتوليده تلقائيا.

ولعل أهم الأبعاد وأخطرها مما تتلابس به قضية المصطلحات في أسسها النظرية البعد المعرفي والإدراكي المتصل بعلاقة كل علم بثبته الاصطلاحي من جهة وبعلاقة الجهاز المصطلحي لعلم من العلوم بالرصيد المعجمي العام للغة من جهة أخرى وما النقد الأدبي إلا علم من العلوم على الدلالة العامة. فمما لا شك فيه أن مفاتيح المناهج النقدية هي مصطلحاتها إذ هي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منها عما سواه. وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق النقد غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم منه مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم النقدي ذاته ومضامين قدره من رجحان المعالجة. فإذا تبينا خطر المصطلح في كل فن توضح أن السجل الاصطلاحي هو الكشف المفهومي الذي يقيم للمنهج النقدي سوره الجامع وحصنه المانع، فهو له كالسياج العقلي الذي يرسي حرماته رادعا إياه أن يلابس غيره، وحاضرا غيره أن يلتبس

به. ومتى تحلى الدال بخصلتي الجمع والمنع كان على صعيد المعقولات بمثابة الحدّ عند أهل النّظر المقوليّ الذين هم المناطقة، فيكون للمصطلح النقدي في أيٍّ شعبة من شعاب شجرة الأدب سلطة ذهنية هي سلطة المقولات المجردة في علم المنطق : فلا شذوذ إذا اعتبرنا الجهاز المصطلحي لكل منهج نقدي صورة مطابقة لبنية قياساته متى فسد فسدت صورته واختلت بنيته فيتداعى مضمونه بارتكاس مقولاته.

بهذا الذي سلف تتعيّن بالتخصيص العلاقة المعقودة بين الخطاب النقدي وجملة مصطلحاته، وفي هذا النسق يتسنى الاستدلال على هوية اللحام الرّابط بين المصطلح والمنهج : هو ضرب من علاقة التوالج بها ينصهر في الثاني بعض ما يتحلل من الأول، ويداخل الأول بعض ما يتراكم من الثاني حتى لتكاد المعرفة الاصطلاحية أن تغدو هي المعرفة النقدية إلى المرتبة التي يتعذر معها تصور هويّتين متمايزتين : تتدافعان أو تتجاذبان، وإنّما هو توحد على نمط اتحاد الدال والمدلول في عملية الأداء اللغوي بإطلاق. فكما أنك لا تدرك للمدلول دلالة إلا من خلال علامته الدالة، ولا تتصور وجود دال ما لم تحمل مظانه معقوله المدلول عليه فكذلك شأن منظومة المنهج النقدي مع جهازه المصطلحي.

ذلك ما يفسّر إذن كيف أن كل تيار نقدي يصطنع لنفسه من اللغة معجما خاصا، فلو تتبعت كشفه المصطلحي وقارنته بالرصيد القاموسي المشترك في اللغة كالتي يتحاور بها الأدب ذاته لوجدت حظا وفيرا من ألفاظ العلم غير وارد قطعا في الرصيد المتداول لدى أهل الإبداع، وما منه وارد فإنما ينفصل في الدلالة عما هو شائع انفصالا لا يبقى معه إلا التواتر في الشكل الأدائي. التسليم بقيمة الجهاز المصطلحي بالنسبة إلى كل معرفة نقدية تنشد القبض على الظواهر الأدبية سواء أكان ذلك بالوصف التشخيصي أم بالإحكام الاستنباطي هو الذي يفضي إلى الاقتناع بأن مصطلحات المدارس النقدية هي الصورة الكاشفة لأبنيتها المجردة مثلما ألمحنا منذ حين. ومن خيل له أنه يتقفى أثر النقد بغض الطرف عن متصوراته الفعالة ومفاهيمه الإنشائية فإنما شأنه شأن من يرى من الأجزاء أشباحا ومتعذر في حقه أن يرى صورة الجزء من الكل فضلا عن صورة الكل من وراء الأجزاء. وإذا كان «المنطق» بمقولاته الأولية وأنساقه التركيبية وأقيسته الاستدلالية هو بمثابة «رياضيات» العقل التجريدي، وكانت «الرياضيات» بعلائقها التناظرية وسلسلاتها التحويلية وتعاقبها البرهاني بمثابة «منطق» العقل التحليلي، فإن الجهاز المصطلحي في كل منهج نقدي هو بمثابة لغته الصورية : بل قل هو رياضياته النوعية. وكل ذلك يفضي جدلا إلى اعتبار كل مصطلح في أي منهج من المناهج ركنا يرتكز عليه البناء المعرفي فيكون للمصطلح من الوظائف الصورية ما يكون للرمز السيني في المعادلة الرياضية : كلاهما سنم التجريد الذهني.

هذه حقائق قوامها معرفي، وسنداتها بديهية عند من مارس العلم وباشر النظر وحاول معالجة شيء من أبوابه بالوضع والاستحداث. ولكنّ سند الممارسة لفرط بداهته يختفي، والأس المعرفي كثيرا ما يحتجب، ولاحتجاب هذا أو خفاء ذاك تظهر مشاكل زائفة تلوح بقضايا يفتعلها الذهن بتلابس الاستدلال الصحيح والجدل المكذوب. وعندئذ تتحول معضلة المصطلح إلى إشكال تتجاذبه عائقات مبدئية وخيالات مصطنعة عليه. وليس أدعى إلى الدهشة أو إلى الإشفاق من الذين سارعوا إلى القول بأن مصطلح النظم الذي وضعه الجرجاني هو الأصلح للدلالة على علم التركيب (أي السنتاكس) وليس أمضى من هذا السلاح لقتل جذوة الفكر الجرجاني فضلا عن تلبيس المفاهيم اللسانية المستحدثة.

وأكثر اعتراض زائف وأشده غرابة إذا أورده أهل الذكر من الذين يحترفون النقد ويرتدون لبوسه أن يعزو بعضهم استغلاق الخطاب النقدي عليه إلى تعسر المصطلح ظانا أو مجاهرا أن لو كان الأداء الاصطلاحي على غير ما هو عليه لأدرك كل العلم الذي حملت اللغة به. وترى البعض قد انبرى معترضا

فيرمي الخطاب النقدي بالإلغاز والتعمية مشهّرا بما ظنه إغلاقا في المصطلح وطاعنا في من لا يواسي أمره بتقديم مادة النقد بعد طرح جهازه المصطلحي

ذلك هو الفصم بين مضمون العلم وأدواته، وذاك هو الانتقاض : أن تستبقي العلم وقد سلبته بنيته التي يتأسس عليها. على أن علة الأمر من وجهين : الأوّل عرضي وصورته أن الناس كثيرا ما يتعاطون العلم بالمطالعة أو الدرس فلا يراوحون بين زمن الكسب المعرفي وساعة التمثل الذهني فلحظة النقد الإجرائي، فإذا بهم يتماطون ما لم يستأنسوا به من العلوم ويغتصبون الحاصل اغتصابا ليكونوا منذ لحظة البدء متعلمين وناقدين، فيتطابق الزمن بلا مراوحة، وينبثق الوهم الخادع. أما الوجه الثاني من علل هذه الظاهرة فمرده الغفلة عن بعض خصائص الإبلاغ العلمي. ذاك أن السعي إلى تفادي المصطلح يؤول إلى شرح المفهوم وتفكيكه إلى مركباته التقريبية من المعاني وظلال المعاني. ولما كانت السبيل الوحيدة هي اللغة فإن في ذلك ازدواجا وظيفيا لا تطيقه اللغة بطبعها. وبديهي أن الظاهرة اللسانية تكفل الإبلاغ التواصلي في إحدى وظائفها، ولكنها تكفل أيضا القدرة على أن نتحدث بها عن نفسها وذلك ما نصطلح عليه بالوظيفة الانعكاسية. غير أن اللغة لا تنصاع إلى تراكب الوظائف في نفس الحيز الأدائي. فكما يتعذر عليك أن تزاوج في نفس اللحظة الحديث باللغة عن غير اللغة مع الحديث باللغة عن اللغة يتعذر عليك بنفس الصورة أن تتحدث باللغة عن العلم وتتحدث في نفس اللحظة باللغة عن لغة الحديث عن العلم.

فمن ظن أن الناقد قادر على أن يتحدث في النقد بغير جهازه المصطلحي فقد ظلمه ما لا طاقة له به إلا أن يتواطأ على امتصاص روح النقد وإذابة رحيقه، وهذا لما يصدق على كل معرفة تحتكم إلى أواصر العقل. ولو أخذت أبعد العلوم تجريدا وأوغلها في صياغة الرموز - شأن الرياضيات - لتبينت حقيقة قيام المصطلح من العلم مقام الرمز من المعادلة، فإذا تحاشيت الرمز ارتكس العلم ذاته.

تلك إذن مجامع الإشكال الاصطلاحي في أعماقه المبدئية مما إذا اشتد الوعي به خلصت معرفتنا النقدية من أزمتها اللغوية عبر خلاصها من عائقات الوعي النظري الحكيم. وإذا كان مطردا أن ننعت اللغة بأنها «كائن حي» فإننا نتوسل بالمجاز في التعبير عن حقيقة يعوزنا ما به نعبر عنها تعبيرا غير مجازي، وبنمط مجانس ننعت اللغة بكونها «مؤسسة اجتماعية»: رصيدها رموز، ورموزها أوعية تسكب فيها الصور المشتقة من حياة الناس في مظاهر المادة والمعاش والأخلاق والمعارف، فيؤول الأمر بالمؤسسة اللغوية إلى صوغ شبكة العلاقات الجامعة بين أطراف الحياة البشرية فيما هم قائمون عليه، ثم بين المتعاقبين منهم على محور الزمن، فكان لزاما أن تتأسس اللغة على قوانين الحركة الذاتية، وهذا مفاد الصورة المجازية التي نلجأ إليها عند نعتها بالكائن الحي، أو عند إسناد صفة النمو لها.

فمن المسلمات اللسانية إذن أن اللغة ظاهرة جماعية واجتماعية تتحرك طوعا كلما تلقت منبها خارجيا إذ ما إن يستفزّها الحافز حتى تستجيب بواسطة الانتظام الداخلي الذي يمكنها من استيعاب الحاجة المتجددة والمقتضيات المتولدة وهكذا تصطنع اللغة لنفسها نهجا من الحركة الذاتية. فالأحداث التاريخية والوقائع الحضارية مما لم يكن صورا مستنسخة من المتداول المعروف هي التي تستحث اللغة أن تصور دلالاتها عبر صوغ ألفاظها حتى تتلاءم والتطور المفهومي الحاصل في ذاكرة الحضارة المتجددة. ولما كانت العلوم بمثابة الأنسجة العضوية التي تنمو خلاياها نموا رياضيا فإنها أشد المنبهات وقعا على اللغة، تستفزها بالمفاهيم فترد الفعل بولادة المصطلحات، إلا أن اللغة في خضم هذا التطور التاريخي وهذه الصيرورة الحضارية لتقف مشدودة إلى قطبين متدافعين يتجاذبها الأول بدافع المواكبة ويشدها الثاني بوازع حب البقاء اتقاءً للانسلاخ الماحي لرسمها، وليس ما نسميه بحياة اللغة سوى قدرتها على ترشيح الناموس المعدل للنقيضين : أن

تتلاءم مع الاقتضاءات المتجددة وأن تبقي على بناها التي تحدد هويتها بين الألسنة.

فهذا من الظواهر العامة، فكل اللغات تعيش مخاض تولد الدوال عندما تقتحمها مدلولات مستحدثة بصرف النظر عن سعي الجهاز اللغوي إلى استيعاب المدلول الجديد دون استقبال الدال الغريب، وذلك باللجوء إلى استبطان تعود فيه اللغة على نفسها لتفجر بعض ألفاظها بالطاقات الدلالية المتغايرة. وليست هذه الظاهرة وقفا على مواجهة اللغة للرصيد المصطلحي في الأدب والكتابة النقدية، ولكنها شاملة للمتن القاموسي الواسع، ومن تدبر قضايا الدلالة في ألفاظ اللغة رأى شقوقا من المعاني دقيقة دقة الحاجة المتولدة بها.

على أن اللغة مثلما هي مدفوعة إلى التوازن بين ضغط الحاجة وضرورة سدها فإنها محمولة على التوسط بين جنوح المحافظة وناموس الاستعمال، لذلك تسعى دوما إلى استيعاب المدلولات دون دوالها إن بالإحياء وإن بالتوليد، فإذا أعيت الحيلة استقبلت القادم عليها دالا ومدلولا فيكون زدخيلا ز ترضخه إلى أبنيتها حتى يتواءم ونسق الصوغ الأدائي لديها.

ومن هذا التوسط وذاك التوازن يحدث في اللغة قانون تعادلي يحقق توازنا بين الرصيد القاموسي العام ورصيد كل علم من المصطلحات الفنية يأخذ كل واحد من الآخر بما لا يدخل الضيم على دلالات اللغة في وظيفتها الإبلاغية النفعية ولا على مفاهيم المعارف في وظائفها النوعية من حيث هي خطاب علمي. ومجال التحكيم في كل ذلك إنما هو السياق الإخباري بحقوله الدلالية وإيحاءاته التعبيرية، وهذا ما يؤسس قواعد الفصل بين النظام المصطلحي والجهاز اللغوي رغم تصاقبهما إذ يرد الأول متولدا في مظان الثاني كما أسلفنا آنفا. فكل علم ينزع إذن على المدى البعيد إلى الاستقلال برصيده عما يتداخل مع القاموس المشترك، وهذا شأن العلوم منذ القديم، وهذا أيضا شأن الخطاب النقدي. واحتكاما إلى كل هذه الاعتبارات كان خليقا باللسانيات أن تتبنى ضمن محاور اهتمامها قضية المصطلح، وقد كانت عنايتها بالموضوع مبثوثة بين أفنان متعددة منها البحوث التأثيلية، تلك التي تعنى بالأصول الاشتقاقية وتاريخ تفرعها، ومنها البحوث المختصة بالرصيد اللفظي كما هو بيّن في فرعين من فروع اللسانيات هما القاموسية والمعجمية،.

على أن الذي شدد حيرة اللسانيين في أمر المصطلحات إنما هو نمو علم الدلالة بعد تشعب مقارباته المنهجية، حتى أصبح قطب الدوران في كل بحث لغوي مما لا ينفصل عن نظرية الإدراك وفلسفة المعنى، وقد نتجوز الظن بأن حوارا صامتا جال بين تلك العلوم اللسانية - الآنفة الذكر - وعلم الدلالة فتولد نهج جديد في البحث مداره علم المصطلح أو المصطلحية النظرية من حيث يعالج نشوءها ضمن نسيج اللغة. غير أن رديفا يلامس هذا الحقل الاختصاصي قد يبدو ملابسا إياه، وليس الأمر كما قد يبدو، ونعني المصطلحية التطبيقية، فهذه علم يعنى بحصر كشوف الاصطلاحات بحسب كل فرع معرفي، فهي لذلك علم تصنيفي تقريري يعتمد الوصف والإحصاء مع سعي إلى التحليل التاريخي، أما علم المصطلح النظري فهو علم تأسيسي، لا يمكن الذهاب فيه إلا بحسب تصور مبدئي لجملة من القضايا الدلالية والتكوينية في الظاهرة اللغوية. فعلم المصطلح النظري ينتسب سلاليا إلى علوم التأثيل فالقاموسية فالمعجمية، ولكنه فرع جنيني عن علم الدلالة وتوأم لاحق للمصطلحية التطبيقية بحيث يقوم منها مقام المؤسس الإيبستيمي الضابط لقواعد النشأة والصيرورة.

فبين علم المصطلح ومصطلحية العلم فرق ما بين المعجمية والقاموسية. من كل زوجين جنيس لبعض الزوج الآخر فكأنما نضع المصطلح ثم نبتكر علم وضع المصطح، مثلما نضع القاموس ثم نبتكر علم وضع القاموس، والإنسان منذ القدم تداول اللغة قبل أن يضع للغة علما. ويزداد الأمر تشابكا متى تاق اللساني

إلى البحث في مصطلحات المعارف المرتبطة بذات اللغة كعلم اللسان وكعلم الأدب الذي هو المعرفة النقدية، فيستحيل علم المصطلح عندئذ - على صعيد المنطق الصوري - إلى تنظير من الدرجة الثالثة إذ يغدو بحثا باللغة في لغة البحث في اللغة. وعلم المصطلح موكل إليه اليوم أن يساعد علم الدلالة على فحص إشكالات المعنى عسى أن يجيب عن سلسلة المساءلات المعرفية المتجددة : كيف تدل اللغة بألفاظها على ما تدل عليه ؟ وهل هناك نواميس تطرد في ارتباط الأسماء بمسمياتها ؟ ثم ما هو مدى تصرف الإنسان - مستعمل اللغة - في توجيه الروابط الدلالية بين الدوال والمدلولات ؟ بل كيف تتحرك اللغة ذاتيا فتسد بألفاظها ما قد يحدث من شغور في كيانها المعنوي بموجب بروز متصورات لا تملك اللغة في البدء ما تدل به عليها ؟

فإذا تأسست قواعد المنهج النظري تسنى البحث في مظاهر ازدواج الطاقة التعبيرية بين قدرة تصريحية وأخرى إيحائية، ثم بين دلالة ذاتية موضوعة ودلالة حافة محمولة، وكذلك بين الإفادة بالوضع الأول والإفادة بالوضع الثاني عبر النقل والمجاز، وكله ييسر ظهور الفيصل بين المعاني وظلال المعاني.■

هوامش

١- إلى جانب مجامع دمشق والقاهرة وبغداد وعمان تم بعث مجمع في تونس ومجمع في طرابلس.
٢- جريدة المدينة، الملحق الثقافي، D ٣ شوال ١٤١٨هـ (١١ فيفري ١٩٩٨).
٣- la terminologie
٤- la lexicologie
٥- l'étymologie
٦- les termes techniques et Scientifiques
٧- Herméneutique
٨- ما تم تداوله في اللّغة العربيّة قبل أن يستقر مصطلح العولمة لفظة الكوكبية ولفظة العالمية في مقابل اللفظ الإنجليزي globalization واللفظ الفرنسي mondialisation.
٩- Radiographie
١٠- Ecographie
١١- Skaner
١٢- Fibroscophie
١٣- Imagerie à Raisonnance Magnétique (IRM)
١٤- راجع لكاتب هذه الأسطر «مباحث تأسيسية في اللّسانيات».
١٥- راجع له أيضا «المصطلح النقدي».
١٦- هي ما يسمى بوظيفة ما وراء اللغة أو الوظيفة الميتالغوية حيث تنعكس أداة الإبلاغ على نفسها فتكف عن الحديث عن الأشياء الخارجة عنها وتتفرغ لوصف ذاتها بذاتها.
١٧- Lexicograihie
١٨- Lexicologie
١٩- Néologie
٢٠- Terminolgie

الإبداع الأدبى
فى جنوب أفريقيا
(رغبة مضنية لتحقيق الحياة)

سمير عبدربه *

إن تعدد الأجناس والثقافات بالإضافة إلى تسلط الأقلية البيضاء التى كانت وما زالت تنتهج سياسة التمييز العنصرى (الأبارتايد) يجعل الحديث عن الإبداع فى جنوب أفريقيا وعن الحركة الروائية والشعرية بشكل خاص مختلف بعض الشىء عن مثيله عند بقية الشعوب، إذ تشكل هذه المنطقة من العالم مرتعاً خصباً للمبدعين لما تموج به من تناقض غريب وصراع مرير علاوة على غياب الحد الأدنى من الحرية التى تغذى الكتابة والفن ٠

عرف الغزاة البيض من البريطانيين والهولنديين طريقهم إلى جنوب افريقيا فى النصف الأخير من القرن السابع عشرمع بداية الحركة التجارية عبر الطرق الساحلية وسرعان ما استقروا فى المنطقة وقد أطلق الهولنديون على أنفسهم إسم «البوير» Boer ** للفصل بينهم وبين أمثالهم من البيض البريطانيين ، وفى عام ١٨٠٦ استولى البريطانيون على مدينة كيب بالقوة من البوير فورثوا السلطة وسيطروا على ٨٠,٠٠٠ من السكان يمثل البيض منهم ٢٦,٠٠٠ فقط٠

ومنذ الاحتلال البريطانى حتى منتصف القرن التاسع عشر كان البريطانيون والبوير يتعايشون معاً فى جو من الشك المتبادل نظراً لطموحات كليهما السياسية والثقافية المختلفة فانعكس ذلك على السكان الأصليين حيث ساد مزيد من القهر العسكرى والنهب الاقتصادى ، ومع اكتشاف الثروة المعدنية عام ١٨٧٠ حدث تحول كبير فسادت الرأسمالية وتفاقمت بالتالى حدة الصراع بين البريطانيين والبوير حتى نشبت الحرب بينهما فى مطلع القرن العشرين وعندئذ أصبح النظام السياسى فى البلاد أكثر تعقيداً فأطلق البوير على أنفسهم إسم أفريكان *** Afrikaner طمعاً فى تحقيق السيادة على المجموعات الأخرى وفى النهاية نجحت حكومة الأقلية البيضاءفى وضع السود والملونين - الذين يتطلعون نحو الحرية - تحت مظلة الاستعباد والسيطرة٠

بدأت الكتابة الإبداعية فى جنوب أفريقيا فى منتصف القرن التاسع عشر مع ظهور البعثات الوافدة إما للاكتشاف والتجارة أو للتبشير، وكان يغلب على تلك الكتابة طابع اللغة الشفاهية الدارجة ومع اتساع دائرة الإبداع نشأ الحلم بوجود دار للنشر تقوم بطبع كل إبداعات الأفريقى الأسود، لكن حكومة جنوب أفريقيا العنصرية حالت دون تحقيق ذلك الحلم ولم

---

* كاتب ومترجم من مصر.

** البويري Boer: شخص جنوب أفريقي من أصل هولندي وجمعها بوير.

*** افريكاني Afrikaner: شخص جنوب أفريقي من أصل أوروبي.

تتوقف عن مصادرة كثير من الأعمال وزج أصحابها فى السجون مما جعل كثيراً من المبدعين يتجهون إلى الكتابة باللغة الإنجليزية أو ترجمة أعمالهم المكتوبة بلغة الزولو أو اللغة الأفريقية الأصلية إلى الإنجليزية حتى يتسنى لهم نشرها من الخارج وبالتحديد فى أمريكا وأوربا ،وهكذا غادر بعضهم جنوب افريقيا تجنباً للمصادرة والرقابة والاعتقال، وسنعرض فى هذه الدراسة لأربعة من الروائيين وأربعة من الشعراء المعاصرين فى جنوب افريقيا من الذين غادروا البلاد وانتشرت أعمالهم فى الداخل والخارج حتى أصبحوا من العلامات البارزة وسط أدباء وشعراء جنوب افريقيا بعد هذه الإطلالة التاريخية الموجزة والتى تعد مدخلاً ضرورياً للحديث عن الأدب فى جنوب أفريقيا نستعرض بعض النماذج الروائية والشعرية لأهم المبدعين الذين أثروا الحركة الأدبية ولاقت أعمالهم استحساناً كبيراً ليس فقط فى جنوب افريقيا بل فى الأوساط الأدبية الأوربية والأمريكية غير أننا - باستثناء بعض المحاولات الجادة القليلة التيقام بها البعض فى التعريف بذلك اللون الأدبى المتميز وأولئك المبدعون الأفارقة - فإننا ما زلنا نعانى نقصاً فى هذا الصدد لا يتناسب مع ما يزخر به الملف الإبداعى الأفريقيفى شتى المجالات (القصة - الرواية - الشعر - المسرح) إذ أن إختلاف الثقافات قد ساهم بشكل مباشر فى إبداعات تلك القارة السوداء إلى جانب الإستعمار الأوربى الذى لا يخلو أى عمل أدبى من الإشارة إليه بالإضافة إلى ذلك التراث وتلك البيئة والطقوس الخاصة التى يتميز بها ذلك العالم الأفريقى الأسود والتى انعكست على الفنون والآداب واكسبتها مذاقاً خاصاً .

إذا ما بدأنا بالرواية فإننا نجد أن الروائيين فى تلك الفترة كانوا يكتبون عن النباتات والحيوانات الموجودة فى المنطقة بطريقة شبه علمية وفى أحسن الأحوال لم تكن أعمالهم تتجاوز تلك الحكايات الرومانسية التقليدية الخالية من المضمون والمعنى كما فى رواية «كارى هوبسون» المكتوبة عام ١٨٩٧ تحت عنوان (عبيد أو لا عبيد) والتى تتناول قصة فتاة من العبيد ينتهى بها الأمر إلى أن تصبح وريثة لأحد الرجال البرتغاليين. كذلك رواية «آرن بيج» الصادرة نفس العام بعنوان (إنطلاقة بعد الظهر An afternoon Ride) تحكى عن بطل وبطلة من الفيكتوريين* الفخورين بأنفسهم، وعندما يحب كلاهما الآخر يواجهان عقبات كثيرة يستطيعان - بفعل قوة الحب - أن يتغلبا عليها فى النهاية.

لكننا حين ننتقل إلى البدايات الأولى من القرن العشرين وبالتحديد عام ١٩٠٠ نجد أن حرب الأنجلو- بوير أو حرب الأفريكان قد أثرت قليلاً فى تطور الرواية بجنوب أفريقيا فنرى الكاتب «هارولد بلور» فى روايته (الفارس الماهر An Imperial Light Horseman) يصف الهجرة الجماعية من جوهانسبرج إلى ناتال وذلك الحصار الناتج عن الحرب ولكن بطريقة سردية وواقعية دون أن تتوفر في الرواية أية محاولة من محاولات الخلق تماماً كما حدث في رواية (ستيف الغريب Steve, The outlander) للروائي «آرثر ليكوك» الصادرة أيضاً عام ١٩٠٠ .

يأتى بعد ذلك «أوليف شرينر ١٨٥٥-١٩٢٠» و«بولاين سميث ١٨٨٣-١٩٥٩» فتتسم الرواية على يديهما بروح الخلق والإبداع حتى نصل إلى مرحلة النضج الروائي في الفترة ما بين الحرب العالمية الثانية ونهاية الستينيات والتي ما تزال تواصل نضجها حتى الآن وبشكل أكثر تفرداً خاصة بعد أن ترسخت أقدام حكومة الأقلية البيضاء التى كان من نتائجها ظهور الحركات النضالية من أجل المساواة والتحرر فاتجه الكتاب فى أعمالهم إلى مناهضة سياسة التمييز العنصرى (الأبارتايد Apartheid) والتنديد بالأفريكان والمطالبة بحق السود فى حياة كريمة كما فى رواية «آلان باتون» (Cry The Beloved Country) ورواية (Too late the Phalarope** -1953) ثم أعمال الروائى «جاك كوب» وأهمها :

- الطائر الذهبى The golden Bird 1958
- الطريق إلى بيستربرج The Road to Yesterberg 9591
- صانع المطر The Rainmaker 1971

* فيكتوري : أحد أبناء عصر الملكة فيكتوريا (١٨٣٧ - ١٩٠١).
** الفالاروب: طائر صغير يعيش على الشواطئ. (س . ع)

- طالب زند The Student of Zend 1972

بالإضافة إلى كثير من الروايات السابقة واللاحقة التى نحاول أن نتعرض لأهمها وأكثرها تعبيراً عن ذلك المناخ المتفرد والصاخب الذى تموج به جنوب أفريقيا والذى لم يجد منه المبدعون سوى الرواية وسيلة للتعبير عن قضاياهم بشكل مشبع مقارنة بالأشكال الأدبية الأخري ، والجدير بالذكر أن تلك الروايات في معظمها - إن لم تكن جميعها - تتسم بالاحتجاج والرفض الكامل لمختلف أشكال القهر والعنصرية مع الحلم الكبير بوطن حر مستقل ٠

نبدأ بالكاتبة الروائية «بيسى هيد Bessie head» التى قالت قبل نشر أى رواية لها: إذا كان لا بد أن أكتب فى يوم ما فإننى سأقول دائماً إن البشر هم البشر دون اعتبار للون بشرتهم ٠

وهكذا نتعرف منذ البداية على مشاغلها والقضية التى تؤرقها وسط جوٍ زاخر بالتفرقة بين الناس على أساس اللون ٠

ولدت «بيسى هيد» فى مدينة (بيترمارتيزبورج) عام ١٩٣٧من أصل مختلط ثم انتقلت إلى كيب تاون حيث عملت بالتدريس والصحافة وتعيش الان فى بتسوانا وفرانسيس تاون مع ابنها٠

كتبت أول رواية لها تحت عنوان When Rain Gather Clouds) ومثل كل أعمالها اللاحقة فإن تجربتها الشخصية تسيطر على مسار الرواية فنرى «ماكاياسيكو» وهو يغادر جنوب أفريقيا إلى بتسوانا بعد تورطه فى نشاط سياسى مناهض للحكومة وتلك المعاناة التى يلقاها السود كما فى حديث زماكاياسإلى صديقته القديمة : (هل تفهمين من أكون ؟٠٠ إننى «ماكايا» الكلب الأسود الذى تقذف به الحياة٠٠ إن الحياة مزيج من العذاب والألم وقد لا تكون شيئاًعلى الإطلاق حتى أننى لا ارغب فى محاولة فهمها)٠

ثم يحاول تفسير معنى الكلب الأسود فيقول: (إنه مجرد إحساس ٠٠ إن أولئك البيض معتادون على سلوكنا الغريب وحين نرتجف من سياطهم ويصيبنا الفزع تنتابهم سعادة بالغة لأننا بالنسبة لهم لسنا سوى كلاب سوداء على هيئة بشر ٠٠ إ نهم يضحكون علينا وعندما نتحول إلى كلاب مجنونة يضحكون بصوت أعلى)٠

لم تستطع صديقته المسيحية الطيبة ان تفهم شيئاً مما قاله فهى واحدة من الذين عاشوا حياتهم داخل جلدهم الأسود فى هدوء فقالت فى محاولة لتخفيف حدة الكراهية لديه : (أنت لست كلباً أسود ولا ينبغى أن يخدعوك بضحكاتهم ٠٠ أنا لا أعرف أولئك الناس البيض لكن إيمانى علمنى أن الحياة عبارة عن حريق كبير يولد فيه الناس أجمعين إلى أن يحين موعد إغلاق المحل) ٠

وفى الروايتين التاليتين «مارو Maru» و«مسالة قوة A Question Of Power» تأخذ السيرة الذاتية شكلاً أعمق فنرى «مارجريت» فى رواية «مارو» تنتمى مثل «بيسى هيد» إلى مجموعة الأقلية المضطهدة وحين تعرض على صديقها «ديكيليدي» بعض رسوماتها فإنه يسالها : كيف رسمت كل هذا ؟

فتقول المؤلفة: (استدارت «مارجريت» وابتسمت إذ لم يكن بمقدورها أن تشرح له عذاب تلك الأيام !!) ٠

ثم تستطرد: (لقد تعلمت «مارجريت» الرسم لأن شيئاً ما بداخلها كان أكثر قوة من قدرة جسدها على الاحتمال !! ٠٠ لقد تعلمت الرسم من أجل أن تحتمل ومن اجل أن تكبح عواطفها طمعاً فى حياة يمكن احتمالها)٠

وعندما يتزوج الشاب «مارو» من «مارجريت» يعد ذلك انتصاراً عرقياً غير أن الناس فى قرية «مارو» يعبرون عن رفضهم لذلك الزواج المختلط ويتحدثون عنه وكأنه قد مات، ثم تشرح العاهرة المريضة «ديليب» موقفهما وتقول: (إنها مجرد نزوة) بينما يرى أهل «مارجريت» وقبيلتها أن الباب قد انفتح بهدوء على حجرة صغيرة مظلمة خالية من الهواء كانوا يعيشون فيها منذ زمن بعيد وأن رياح الحرية تدفقت داخل الحجرة وتستطرد «هيد» المؤلفة حتى تقول: (لقد استيقظت إنسانيتهم) ٠

إن «بيسى هيد» التى ترفض كل ما يحدث فى جنوب أفريقيا وتحلم بالتغيير عن طريق تبادل الحب بين الأجناس البشرية ترى فى ذلك الزواج طريقة

للعيش بين الناس فى سلام بعيداً عن لون بشرتهم ٠

أما فى رواية ((سبيل القوة)) فإن «إليزابيث» لا تختلف كثيراً عن «بيسى هيد» نفسها فهى أيضاً تعمل بالتدريس وتشتغل بالسياسة فنرى «إليزابيث» وقد غادرت جنوب أفريقيا فى الرواية كما فعلت زهيدس فى الواقع كما أنها تعانى من حالة اغتراب شديد وإحساس بفقدان الجذور. وتعبر المؤلفة عن ذلك فى بداية الرواية على لسان «سيلو»: (إننى مجرد أى شخص)٠

إن رواية ((سبيل القوة)) تعد من أنضج أعمال «هيد» ففيها - رغم التشابه الذى أشرنا إليه - تتحرر من عبء السيرة الذاتية والسرد الوقائعى لحياتها وتستخدم الرمز وتنتقل إلى شخصيات أخرى تمثل مختلف القضايا الأخرى ٠

قبل أن نتعرض للكاتبة «نادين جورديمر Nadine Gordimer» صاحبة نوبل تجدر الإشارة إلى أنها ليست الكاتبة الأفريكانية الوحيدة التى تناولت فى أعمالها مختلف أشكال القهر والعنصرية وإنما هناك أعمال قصصية وروائية وشعرية ومسرحية مختلفة لمبدعين آخرين من البيض تناولت نفس الأفكار وعبرت عن وقوفها إلى جانب السود وتعاطفها مع قضينهم ورفضها لسياسة التفرقة العنصرية ، ورغم أن «نادين جورد يمر» - بعد حصولها على جائزة نوبل عام ١٩٩١ - قد أصبحت أبرز أولئك الكتاب فى الساحة الأدبية إلا أن القارىء المحايد يجد صعوبة فى إدراك ما ترمى إليه كما أنه لا يشعر - بعد قراءتها - بالتعاطف والمتعة الكافيين كما يحدث له بعد الانتهاء من قراءة أحد المبدعين السود ويرجع ذلك لسببين أولهما أن المبدع الأسود لا يستطيع أبداً أن يتجاهل الحقيقة المتمثلة فى كونه أحد أصحاب البلاد الأصليين بالإضافة إلى ما يلقاه دائماً من اضطهاد وعبودية ونفي واعتقال ومصادرة فنراه يعبر عن واقع ملموس بإسلوب بسيط يتناسب مع أشكال الكتابة الأدبية التى تحمل قضايا وهموم وطنية ٠

أما السبب الثانى فهو أسلوب «نادين جورديمر» فى الكتابة، ذلك الأسلوب بالغ التعقيد والذى يفوّت على القارىء قدرته على المتابعة وبالتالى يفقده التعاطف المطلوب٠٠ ذلك الأسلوب وتلك التركيبات اللغوية بالغة الصعوبة هما السبب - على ما أعتقد - فى إحجام المترجمين عن التصدى لترجمة أعمالها الكثيرة على العكس مما حدث مع أعمال كل الحاصلين على نفس الجائزة من قبلها ومن بعدها ٠

ولدت «نادين جورديمر» فى ٢٠ نوفمبر ١٩٢٣ فى مدينة «سبرنجز» بجنوب افريقيا من أب هولندى وتعيش الان فى جوهانسبرج وقد كتبت العديد من الروايات :

- الأيام الكاذبة ١٩٥٣
- صاحب الحيازة ١٩٥٨
- عالم الغرباء ١٩٥٨
- مناسبة للحب ١٩٦٣
- العالم البرجوازي الزائل ١٩٦٦
- ضيف شرف ١٩٧٠
- إبنة برجر ١٩٧٩
- شعب جولاي ١٩٨١
- قصة ابني ١٩٩٠

كما صدرت لها المجموعات القصصية التالية :

- وجهاً لوجه ١٩٤٩
- فحيح الأفعى الناعم ١٩٥٢
- ستة أقدام من البلاد ١٩٥٦
- آثار أقدام نهار الجمعة ١٩٦٠
- غير صالح للنشر ١٩٦٥
- شيء ما هناك ١٩٨٥
- نزوة الطبيعة ١٩٨٧

وقد ترجمت أعمالها إلى عدة لغات وكانت الحكومة العنصرية فى جنوب أفريقيا - قبل حصولها على الجائزة - تمنع تداول أعمالها بسبب وجهات نظرها الجريئة ومقاومتها لسياسة التمييز العنصرى٠

نحن - إذن - أمام كاتبة غزيرة الانتاج يستولي على إنتاجها موضوع أثير لديها وهو الوقوف بشدة ضد سياسة الأبارتايد والاشتغال بالسياسة والمطالبة بالمساواة والحرية وإدانة المجتمع الأبيض كما فى رواية

(العالم البرجوازى الزائل The late Bourgeois World) التى تعرّى فيها ذلك المجتمع فتقول على لسان جراهام :

«إنهم يدعوننا بالعالم البرجوازى الزائل»

الجدير بالذكر أن الحكومة البيضاء قد صادرت هذه الرواية بحجة أن الشخصيات الرئيسية من البيض والسود غارقون فى علاقات جنسية غير أن السبب الحقيقى هو إدانة المجتمع الأبيض ، ذلك المجتمع القاسى الذى ينقصه الشعور والقدرة على التواصل ليس فقط بين الأبيض والأسود وإنما أيضاً بين الأبيض والأبيض .

إن «نادين جورديمر» فى هذه الرواية تريد أن تقول ببساطة أن البيض فى جنوب افريقيا قوم مجردون من الصفات الإنسانية حتى أنهم يخافون من العيش كسائر البشر ويخشون التعامل بصدق مع أحاسيسهم لأنهم موافقون ضمناً على العيش فى ظل قوانين غير إنسانية .

يذكرنا السبب الأول بعدم تعاطف القارىء مع «نادين جورديمر» بضرورة الإشارة إلى اثنين من أهم المبدعين السود فى جنوب أفريقيا وأكثرهم تميزاً وهما «أليكس لا جوما Alex La Guma» و«حزقيال مفاليلى Mphahlele Ezekiel» .

ولد «أليكس لا جوما» فى مدينة كيب تاون عام ١٩٢٥ وظل تحت الحراسة منذ عام ١٩٦٢ حتى غادر البلاد مع عائلته عام ١٩٦٦ وكان ممنوعاً من الدخول بسبب أنشطته السياسية .

تتميز أعمال «لا جوما» القصصية والروائية بالغوص فى أعماق الناس وإظهار معاناتهم وتسيطر عليه فكرة الأرض واللون والحركات النضالية والرفض الكامل لسياسة التمييز العنصرى (الأبارتايد Apartheid) وتكمن قوة كتاباته فى البناء المحكم البسيط والواقعية المتمثلة فى الفعل والشخصيات .

فى رواية (شرود فى الليل A walk In The Night) الصادرة عام ١٩٦٧ يصف كآبة ووحشة المكان الغارق فى السحب ويتعرض لأساليب النضال عبر حافة جبل مرتفع بقوله : (ننشب مخالبنا فى الصخور من أجل موطىء لقدم ونتنفس بصعوبة ذلك النسيم القادم من الشمال الشرقى) .

ويعبر عن معاناة الناس بقوله: (إنهم يشعرون بالنسيم فى بيوتهم الخانقة من خلال الشقوق والنوافذ المهشمة) .

ونرى «جو» الذى يعشق البحر ويتخذ لنفسه فلسفة بسيطة فى الحياة وهو يمضى فى نهاية الرواية نحو البحر حيث يمكنه التحايل على العيش فيقول : (المشى وحيداً فى الظلام المضاء بالنجوم) .

ثم يضيف «أليكس لا جوما» بإسلوبه الأخاذ : (فى الصباح يصبح مشبعاً برائحة المحيط وينحنى قريباً من السطح الأخضر ليرى سعف النخيل وأعشاب البحر ومن خلال الصخور يتفحص غموض الحياة فى كائنات البحر المختلفة الرائعة ويستمع إلى الموج القاسى وهو يصطدم بتلك الصخور) .

كتب «لاجوما» أهم الروايات التى تحتل مكاناً بارزاً فى كيب تاون مثل :

- الحبل الثلاثى And The Threefold Cord 1964
- الوطن الحجرى The Stone Country 1967
- عندما ينقشع الضباب In The Fog Of The Season`s End 1973
- زمن البوتشربيرد* Time Of The Butcherbird 9791

وأهم ما يلفت الانتباه فى هذه الروايات هو ميلودراما الجريمة والعنف والاختطاف وموت الأطفال فى الحرائق والاعتقالات والمنشورات السياسية وتبدو كل شخوص «لاجوما» ضد النظام وتحتل التفرقة بين الأبيض والأسود مكاناً بارزاً فى إبداعاته كما فى رواية (الوطن الحجرى) على سبيل المثال حيث تصل التفرقة إلى داخل السجن ايضاً فلا المعاملة هى نفس المعاملة ولا الطعام هو نفس الطعام .

لا يفوت «لاجوما» تفسير السبب وراء القبض على السود والزج بهم داخل السجون إذا لم يكونوا من السياسيين فيقول : (إنهم يدخلون السجن نتيجة ليأس شديد من لونهم الأسود مما يؤدى إلى ارتكابهم الجرائم) .

وفى رواية (عندما ينقشع الضباب In The

* The Butcherbird: طائر من الفصيلة الصردية. (س . ع)

(Fog Of The Season`s End التى كتبها فى المنفى يسود الضباب فى نهاية الرواية وينتهى التمرد بموت إلياس حتى يخيل للقارىء أن «لاجوما» يمثل رؤية تشاؤمية نظراً لنهاياته المنهزمة لكنه فى الحقيقة متفائل بالغد لأنه يرى فى عذابات إلياس الحرية فى استمرار الآخرين وهذه الاستمرارية هى ما تشغله أكثر من عذابات إلياس .

إن الحوار عند «أليكس لاجوما» مختصر ويوحى بالدلالة ودائماً ما نجد أبطاله المنشغلين بالأنشطة السياسية يعرفون ما يقومون به وما يفكرون فيه كما فى رواية (الوطن الحجرى The Stone Country (حيث لا يشعر جورج آدمز بأى اسف لاعتقاله بسبب تهمة سياسية ويعبر المؤلف عن ذلك بقوله : (لقد فعل الصواب من وجهة نظره وكان يعرف النتائج) ·

بالعودة إلى السبب الثانى فى عدم تعاطف القارىء وإحساسه بالمتعة عند قراءة «نادين جورديمر Nadine Gordimer» بسبب أسلوبها بالغ التعقيد والذى يفوت على القارىء قدرته على المتابعة يتحتم علينا أن نشير إلى عميد الأدب الأفريقى كما يلقبونه هناك والذى هو على العكس من «نادين جورديمر» إذ يتميز أسلوبه بالبساطة الشديدة فى تناول نفس القضايا الساخنة المشتعلة فوق أرض الواقع·

إنه «حزقيال مفاليلى Ezekiel Mphahlele» المولود عام ١٩١٩ فى بريتوريا والذى غادر جنوب افريقيا مع أسرته قاصداً نيجيريا ومثله مثل «أليكس لا جوما» كان يعانى من قسوة المنفى ولقد عبر عن ذلك بقوله : (أريد أن أبقى على اتصال ببيئتى فالكتابة خارج البلاد بلا معنى خاصة وأن القدرة على استرجاع الأحداث تصبح متعذرة بعض الشىء) ·

كتب «مفاليلى» كثيراً من الأعمال القصصية والروائية إلا أن معظمها تمت مصادرته ولعل رواية (نزولاً إلى الشارع الثانى Down Second Avenue) التى بدأ بها الكتابة عام ١٩٥٩ هى أحد أهم أعماله رغم أنها سيرة ذاتية عن حياته فى جنوب افريقيا.

كتب أيضاً رواية «المشردون The Wanderers» عام ١٩٧١ وبعد ثلاث سنوات تلاها برواية (شيروندو Chirundu) لكنها لم تنشر إلا بعد خمس سنوات من كتابتها وكانت هى وروايته المبكرة (يجب أن يحيا الإنسان Man Must Live) هما الروايتان الوحيدتان اللتان تم نشرهما فى جنوب أفريقيا على العكس من بقية أعماله التى نشرت جميعها خارج البلاد وقد حدث ذلك بعد تراجع الحكومة البيضاء عن قرار منع أعماله فسارعت دور النشر بإضافة أعمال عميد الأدب إلى قائمة الكتاب ·

فى مجال نقد الأدب الأفريقى كتب «مفاليلى» مجلداً رائعاً بعنوان: «الصورة الأفريقية The African Image ».

وحين ننتقل إلى الشعر والشعراء فى محاولة لإلقاء مزيد من الضوء على الملف الإبداعي في جنوب أفريقيا فإننا نحاول التعريف بأربعة من أهم الشعراء واكثرهم تأثيراً فى الساحة الأدبية :

١- «مازيسى كونين Mazisi Kunene»:

ولد عام ١٩٣٠ وبدأ كتابة الشعر بلغة الزولو ومثل كثير من الشعراء تعرضت أعماله للمصادرة من قبل حكومة جنوب أفريقيا العنصرية فغادر وطنه عام ١٩٥٩ قاصداً بريطانيا حيث درس هناك بمعهد الدراسات الأفريقية والشرقية التابع لجامعة لندن ولم يتوقف عن الاستمرار فى أبحاثه ودراساته المتعلقة بشعر الزولو الذى حصل فيه على درجة الأستاذية ثم اشتغل بالعمل السياسى واصبح الممثل الرسمى فى المؤتمر الأفريقى الدولى التابع للأمم المتحدة وهو يعمل الآن استاذاً للأدب الأفريقى واللغة الأفريقية فى كاليفورنيا بلوس أنجلوس ·

«قصائد الزولو» هو عنوان أول مجموعة شعرية كتبها «كونين» بلغة الزولو ثم قام بترجمتها إلى الإنجليزية كى تتسع دائرة قرائتها لأن ولاءه كشاعر كان يتمثل فى رؤية العالم الأفريقى أكثر من ولائه للغة الأفريقية كما أنه - كما يبدو من قصائد الديوان - كان يهدف إلى تشجيع العودة إلى النقل الشفاهى فى الأدب المتمثل فى تراث قبيلته وفى ذلك الصدد قال «كونين» فى مؤتمر عن الأدب المعاصر فى جنوب

أفريقيا بجامعة تكساس عام ١٩٧٥: (إننى أقوم بتحليل الماضى والحاضر كى أخلق رؤية مستقبلية فالدين الأفريقى لا يرى انفصالاً بين الأجيال السابقة والحاضرة والمستقبلية وأنا أحاول تعميق هذه الرؤية بخلق معادلة أدبية تؤكد ذلك)٠

فى قصيدة من الديوان بعنوان (أوروبا) ينبذ «كونين» الثقافة والقيم الأوروبية :

كنت أعتقد فى الحكايات
كنت أعتقد أن أثدائك
طافحة باللبن
حين رأيتك محملة بالكتب ٠

أدرك «كونين» صعوبة التكيف مع الرؤية الأوروبية فازداد تمسكاً بالثقافة الأفريقية واعتنق مثاليات الأجداد :

إنهم نائمون تحت الأرض
التى نعانقها باقدامنا
عندما نرقص فى المهرجان
إننا نقف فى نفس المكان
حيث كانوا يقفون بأحلامهم
لقد حلموا حتى أصابهم التعب
ثم تركوا لنا الحكاية التى نرقص عليها
سنواصل طريقهم
ونقف فوق نفس التراب ٠

وفى قصيدة (انتصار الانسان) يتباهى « مازيسى كونين» بتصورات الحياة وبالإنسان الذى وحده يخلق الخلود ويشير إلى أن الميت يستيقظ متجسداً فى أولئك الذين يتبعونه :

يصحو الميت ويمرح فى الرقصة
يدفع أوراق الشجر المتناثرة
فوجوههم لها جسد
وعيون وشفاة فى تعاقب الأجيال

يؤكد «كونين» فى قصيدة (قوة الإنسان فوق الأشياء) على أهمية الإنسان والتى تصبح كل الأشياء بدونها فارغة :

غنّ لدمك العظيم

ويرفض «كونين» أن يكون الأدب مجرد أداة للتسلية وقتل الفراغ أو حالة من التفريغ النفسى لدى المبدع ذاته وإنما يرى أهمية دور الأدب فى ترسيخ القيم الاجتماعية الأصيلة والتصورات الفلسفية الجادة كما كان يفعل الشاعر الشعبى فى عصور ما قبل الاستعمار ثم يبرز لنا فى (قصائد المقاومة الأفريقية) حق الشاعر فى الاحتجاج ، تلك السمة الغالبة على أدباء جنوب أفريقيا السود مع الاستعانة بالمعتقدات الأفريقية التى غالباً ما تخلق تصادماً مع الأوروبيين والمناداة بان الأرض ملك للجميع ولا يستطيع أحد أن يملكها أو يقوم بتقسيمها ٠

يتساءل «كونين» فى قصيدة (الأرض الأم) عما أسماه بحماقة الحدود القومية :

اولئك الذين فى نهاية الأرض
لماذا لا يشربون من
نفس الزجاجة
ويشيدون بيوتهم
فى الوادى
ويكبرون مع أطفالنا ؟ ٠

كتب «مازيسى كونين» فى السنوات الأخيرة ملحمتين طويلتين الأولى بعنوان (ترنيمة عشرات السنين) وقد استخدم فيها شكل الأسطورة ، أما الثانية فهى ملحمة «الامبراطور شاكا العظيم» الصادرة عام ١٩٧٩ وتضم آلافاً من أبيات الشعر كتبها أولاً بالزولية ثم قام بترجمتها إلى الانجليزية وقد تناول فيها البطل العظيم الذى قام بتوحيد قبائل الجونى المكونة لشعب الزولو ولم تكن هذه الملحمة محاولة أكاديمية أو نعرة قومية وإنما هى محاولة من «كونين» لتفسير الفلسفة الأفريقية أراد من خلالها أن يبث روح الاحتجاج لدى السود من سكان جنوب أفريقيا ضد العنصرية والخضوع ٠

٢- «أوزوالد مشالى Oswald Mstshali» :

كتب «مشالى» معظم أشعاره داخل بلده غير أنه لم يتمكن من نشرها إلا فى المنفى ، أما ديوانه (ألسنة اللهب Fire Flames) فقد كتبه أثناء سنوات غربته ،

ومن الغريب أنه لم ينشر إلا فى جنوب أفريقيا.

يقول «مشالى» فى مقدمة الديوان : (بعد رؤيتى للانتفاضة فى سويتو وبعض الأماكن الأخرى حدث تغير ملحوظ فى رؤيتى المستقبلية فتوقفت – فترة طويلة– عن الكتابة كانت بالنسبة لى فترة الحمل التى جعلتنى أتخلى عن دورى كشاعر متحضر من جنوب أفريقيا وعن نظرتى للخلف فقدمت الديوان إلى كل الأبطال وخاصة أطفال المدارس الشجعان فى سويتو الذين ماتوا أو تم اعتقالهم وتعذيبهم فى النضال المرير من أجل الحرية) .

فى سنوات المنفى تذكر «مشالى» كلمات «إبسن»: (إن المرء لا يرى وطنه بوضوح كما يحدث وهو بعيد عنه) .

وهكذا أصبح إنتاجه وفيراً فى تلك السنوات حيث كتب كثيراً من القصائد والمجموعات الشعرية نذكر منها: (روح البائس المتعبة)، (فجر عصر جديد)، (الجيل الغاضب) ، (١٦ يونيو ١٩٧٩) وهو تاريخ إحياء ذكرى إنتفاضة سويتو فى هارلم ، (كن مستعداً يا اخى) ، (كونى مستعدة يا أختى) التى يقول فيها :

أماندلا ! أماندلا ! أماندلا !
القوة ! القوة ! القوة !

ويحذر الناس فى قصيدة أخرى قائلاً :

طوّق مئزرك
واطلق خواراً قوياً كالثور المنتصب
انفخ فتحة أنفك كى تلطخ الشمس
دع الأرض تهتز حتى جذورها المتعفنة
إلعق البارود من المدافع الصدئة
دع الترس يصطدم بالرمح
دع الرمح الصغير يغنى أغنية حلوة عن انتصارنا
دع الموت ييأس ويتهالك داخل السجن.

فى قصيدة «أغنية من أجل جنوب افريقيا Song for South Africa» يمجد «مشالى» المسجونين والممنوعين من العمل فى جنوب أفريقيا بتعبيرات شعرية تغلب عليها الوطنية متأثراً بالشعراء الأفارقة الذين قابلهم فى الولايات المتحدة من أمثال «مازيسى كونين» لكنه فيما تلا هذه القصيدة نجده قد تخلى عن المباشرة وراح يتمثل الطفل والحب والله ويتحدث عن العمق والوفرة وغموض الروح كما فى قصيدة (ثراء الروح) وقصيدة (العودة إلى الدغل) والتى يقول فيها :

قلت لى ألا أذبح
الثور الأسود لأجل أسلافى
وألا أرتدي جلده
وبدلاً من أن تعلمني كيف أتغير
وأعرف كيفية تناول الديك الرومي
في الكريسماس
كما يفعل المتحضرون
قلت لي إن أولئك الناس
برابرة
وإن الذين يلطخون وجوههم بالنقود
سفاحون
إنتبهت لنصيحتك الأبوية
فغيرت جلدي
وارتديت البدلة
ومن أجل تجميل وجه زوجتي
قدمت لها مراهم هيلينا
وعندما ذهبنا إلى حيث يذهب الآخرون
كانوا يطردوننا.

٣- «مانجين والى سيروت Mangane Wally Serote»:

ولد عام ١٩٤٤ وعند بلوغه الخامسة والعشرين تم اعتقاله بتهمة الإرهاب لكنهم أطلقوا سراحه بعد تسعة أشهر لعدم ثبوت أدلة، وكان وقتها يعمل ناسخاً بإحدى شركات الإعلان.

فى مؤتمر عن الكتابة فى جنوب أفريقيا بجامعة تكساس عام ١٩٧٥ قال سيروت»:

(لقد تأثرت بمبدعي الخمسينيات كما ان السجن والمصادرة والنفى والقوانين الوحشية كانت من الأشياء التى لعبت دوراً كبيراً فى حياتى وانعكست بالتالى على أشعارى).

قارن النقاد بينه وبين «مشالى» فاعتبروه جميعاً الشاعر الأكثر اكتمالاً ونضوجاً .

كتب «سيروت» ديوانه «صرخة الماشية فى

المذبح» الصادر عام ١٩٧٣ على إثر حكاية رواها له صديق نحات عن رؤيته للناس وهم يذبحون بقرة بجوار الحظيرة بينما كانت بقية الماشية تنظر بارتياب وتصرخ بشدة من الغضب وتطعن بعضها بعضاً بقرونها وتحفر الأرض بحوافرها فرأى «سيروت» أن الماشية تشاهد موتها على يد الإنسان ومن خلال هذا المشهد عبر عن صرخة شعبه ومدى فزعه وغضبه وبعد عودته لبلاده بدا وكأنه يتعرف من جديد على المكان الذى ولد فيه وخامره شعور خاص وقوى تجاه وطنه فكتب قصيدة (أليكساندرا) :

أنت تخفف من هدوئى الداخلى
أنت هادىء فى دقات قلبى
دقات قلبى الصاخبة ٠

يسود الطابع التأملى على بعض قصائده بعد العودة ، بينما تسير بعض القصائد الأخرى بإيقاع سريع يصف من خلاله الأنوار المعتمة والظلال والرمال والطين والأسوار الشائكة والرعب والدموع والدم والموت ٠٠ لكنه فى قصيدة (الجحيم ٠٠ الجنة) يصف «سيروت» تجربته فى الغربة والأحاسيس التى كانت تنتابه فيقول فى الأبيات الأولى من القصيدة :

لست أدرى أين كنت
لكننى يا أخى
كنت أعرف أننى قادم
لست أدرى أين كنت
لكننى يا أخى
كنت أسمع النداء

ويعبر فى قصيدة أخرى عن نفس التجربة والأحاسيس فيقول :

نحن مقاطعون فى دورة التيار
بطيئاً ٠٠ تخطو بطيئاً دورة التيار
النبض نبض محتضر
فى دورة التيار
ونحن مقاطعون هناك
حيث تتحطم الأمواج قبل أن تكتمل ٠

وفى قصيدة (سانتظر) يعبر «سيروت» بشكل غنائى بسيط عن أفكار عميقة :

تذوقت مرارة الجوع
وألهبت الدموع حواجبى كاللهب
أريد أن أعرف
ولكن ٠٠ أوه !!
المتعة فى كل مكان كالممرات
عشت المتعة كمشاهد سارة
كانت تجرى تحت جلدى كالأنهار الفضية المتلألئة
والآن
أعرف
انها غارقة وجافة
المتعة غارقة وجافة
لكننى سانتظر ٠

تتسع رؤية «سيروت» للعالم وتتسم بالنضج كما يبدو فى ديوانه الثانى الصادر فى جوهانسبرج عام ١٩٧٤ بعنوان : (سيتلو Tsetlo) والذى يسود فيه ذلك الحزن المعتاد لكنه هذه المرة حزن أكثر رسوخاً دون الحديث عن العودة إلى أحضان أليكساندرا والرقود وسط أحجار الدبش أو التعبير عن الدموع والوحشة كما فى قصيدة (آمين أليكساندرا) أو فى قصائد أخرى مثل (دوّى الرعد) وقصيدة (ذلك الجليد فى قلوبنا) :

إذا توقفت عن البكاء
قد ترى
فذلك بداية المعرفة ٠

لا تخلو اشعار «سيروت» من عاطفة جياشة ممتزجة بتفكير فلسفى عميق فى محاولة منه لاكتشاف العالم من حواليه وفيما عدا القليل من القصائد المبكرة فإن موقفه العقلى زاخر بالأسئلة التى لا تتطلب إجابات سهلة وسريعة ٠

هذا العالم الذى كتبه الله باصابعه الكبيرة
هل كانت أصابع مترددة ؟؟؟!!
ويتعجب فى قصيدة أخرى :
لقد كتبوا قصة لا نفهمها !!

غادر «سيروت» جنوب أفريقيا قاصداً الولايات المتحدة للدراسة وكان أحد المشاركين فى مؤتمر الأدب

الأفريقى بتكساس وهناك تجول تحت رعاية مركز الدراسات الأفريقية بجامعة بوستون وتم ترشيحه للزمالة بجامعة كاليفورنيا حيث حصل على درجته العلمية فى الفنون الجميلة وانتشرت أعماله فى جنوب أفريقيا بعد حصوله على جائزة إنجريد جونكر الشعرية ٠

ظل «سيروت» يبحث عن الحقيقة والمعنى أثناء وجوده بأمريكا وكان يأمل فى طريق جديد وكلمات جديدة :

يجب أن تتمتع بالجديد
كالطفل
ألسنتنا المقطوعة
وشفاهنا الطويلة الملوثة
تستطيع أن تتلمس كلمات جديدة
فالكلمات القديمة
حطمت هذه الأرض إلى قطع صغيرة ٠

يذكرنا «سيروت» بالتناقض بين ظلام الحياة وإشراقة الميلاد فى ديوانه (لا تبك أيها الطفل) :

دخلت هذه الأرض
مكبلاً بالدم والجسد والحب الشديد ٠

ثم يبدأ فى سرد حياته وطفولته بإسلوب عاطفى محاولاً التخلص من المعاناة التى يشعر بها فى ظل حكومة عنصرية ويرمز لأفريقيا بالأم ويغدو النهر رمزاً لحياة السود والبحر رمزاً لأفريقيا الحرة :

دعنى أسيل فى أفريقيا
دع هذا المساء
هذا البحر
يسيل داخلى ٠

وفى ديوانه (انظرى ماما ٠٠ الزهور) يصف «سيروت» طفلاً يرى أجزاء من جسد إنسان وعظامه تطفو فوق سطح النهر فيقول الطفل لأمه بتعبير يوحى بالتحام الألم بالأمل :

انظرى ماما ٠٠ الزهور
انظرى الزهور
إنها تزدهر

٤- «جيمس ماثيوز James Mathews»:

إن وعي المبدع الأسود في جنوب أفريقيا بتراثه ووجدانه جعل من الصراع والاحتجاج ضد الحكومة العنصرية هو السمة السائدة في أدب جنوب أفريقيا في السبعينات والثمانينات ولا يكاد يخلو عمل أدبي من الإشادة بثقافة وتاريخ السود حتى أن شاعرنا الأخير في هذه الإلمامة السريعة وهو من ذوي الدم المختلط يعد من أول وأهم الكتاب الذين عبروا بشجاعة عن أدب أفريقيا المعاصر .

«إنني أسود ».. هكذا يعلن «جيمس ماثيوز» في قصيدة من ديوان «صيحة الأصوات السوداء» ثم يضيف :

إن لوني الأسود حتى الحافة
كقدح النبيذ الجميل
فتتمايل أحاسيسي بالفخر

يعد «ماثيو» عميداً للأدباء السود الجدد وقد تناول في أعماله القصصية والشعرية أهمية أن يكون المرء شجاعاً لا يتوانى عن مقاومة القمع وأساليب الحظر والسجن .

كانت أشعاره ممنوعة في جنوب أفريقيا فظل ينتظر اللحظة المناسبة لنشرها حتى صدرت أول مجموعاته الشعرية «صيحة الغضب» في امريكا وهولندا وفرنسا وألمانيا عام ١٩٧٣ لكن ديوانه «صيحة الأصوات السوداء» تعرض للرقابة ونذكر هنا بداية إحدى قصائده:

(الحياة في أرضنا تعد فعلاً سياسياً)

تم اعتقال «جيمس ماثيوز» عام ١٩٧٦ فأكسبته تجربة السجن مزيداً من الشجاعة وبعد أربعة أشهر أطلقوا سراحه لنفس السبب وهو عدم وجود أدلة وكان قد كتب في هذه الفترة مجموعة من القصائد جمعها في ديوان بعنوان «أعطني كرات اللحم يا جون» ولقد نجح في هذا الديوان في ان ينقل للقارئ الإحساس البشع بالتجرد من الحرية ومدى تشوه العالم .

عقيمة هي الآمال
والأحلام كوابيس
وجه هادئ
تحت قناع مضطرب

إنهم يعتدون علي أذني
بالصراخ الهادئ
للجيش المهزوم
والأرواح اليائسة التي تفسر آلامهم
للإله الذي لا يبالي
تقطر الأشجار دماً
تلهو الطيور
تتلطخ الثياب بالدم المتفجر
وتبكي الزهور أوراقها المنسحقة
كما تكشف الأرض عن الجراح الدامية
والإنسان مسروق بالإيمان
ينظر إلى السماء
السماء المتوجة بالنجوم الأبنوسية
وصياح الديك الميت
ينفعل بالنداءات السخرية
إن نهاية العالم الآن.

ويصبح الوقت لدى الشاعر بلا معنى ويواجه انسحاقاً شديداً مع الإحساس بفقدان الهوية :

الإنسحاق في المرات المعتمة
حيث الآثار المسكونة بالأرواح
تتألق كالخطوط الفضية
فلم أعد قادرا على العيش هنا

جعلته فترات الاعتقال الطويلة مهموماً بتكثيف شعوره بالإنسحاق داخل السجن وكأنه ورقة شجر في الخريف ففقد رغبته في توخي البلاغة حتى سيطرت عليه اللهجة الدارجة في بعض القصائد أو الأسلوب النثري في بعضها الآخر :

ينتشر الأصفر كالأوراق الخريفية
تتحول روحي إلى روح هشة
أيام بلا معنى
تذوب في الليل
أشعر بالبطء
بانسحاق الذات
وتطفو ذرات كينونتي
على مهل
وتصل إلى قاع مقبرتي الأسمنتية
فيلتف الذبول داخل الرمال

وفي قصيدة أخري يصف «جيمس ماثيوز» ما يراه من نافذة الزنزانة :

السماء توبخني
وتخطف عيني
الطيور تحتفل بالأعشاب
وتغرد موسيقى زائفة
فالنوتة الموسيقية زائفة
... كعذابي .

لكن الشاعر الأسود الحقيقي لا يهزمه اليأس ويظل دائماً يحلم بتوصيل أفكاره إلى الناس ويعبر «ماثيوز» عن حلمه وطموحه في الأبيات التالية:

ابتسامتي
لا تقدر على الازدهار
يكفي ان تنتشر

قال «وول سوينكا Wole Soyinka» : (لو أنه لا يوجد سوى شكل أدبى واحد وطريقة تواصل لغوية واحدة لأصابنا الفناء بفعل الضجر والملل) .

ولعل هذه المقولة تفسر تلك الضرورة وذلك التفرد الإبداعى الذى تتميز به القارة الأفريقية السوداء عموماً وجنوب أفريقيا على وجه التحديد .■


غسان كنفاني

الفلسطيني
في أعمال غسان كنفاني الأدبية

شتيفان فيلد *

تعريب: محمد فؤاد نعناع **

القصص القصيرة والروايات الصغيرة التي خلَّفها غسان كنفاني (ولد في ١٩٣٦/٤/٩ في مدينة عكا واغتيل في ١٩٧٢/٧/٨ في بيروت) أحدثت دوياً كبيراً وأثراً عظيماً في أدب المنفى الفلسطيني إلى درجة قلّما حظي كاتب آخر بمثلها. ولا يعود هذا الأثر إلى النوعية الأدبية فقط، وإنما إلى أن غسان كنفاني كان في حياته سياسياً نشطاً أيضاً. لقد كان صحفياً مشهوراً ونافذ الكلمة، كما كان رئيس تحرير الجريدة الأسبوعية البيروتية (الهدف) عام ١٩٦٩، وأصبح فيما بعد المتحدث باسم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين. وهكذا كان العمل الأدبي مرتبطاً بالعمل السياسي عند غسان كنفاني[1].

إن الأفكار التالية حول أحد الموضوعات المركزية في أعمال كنفاني لا تستطيع، ولا تريد أيضاً، أن تكون أدبية جمالية خالصة. والأرجح أنه ينبغي أن يُكشَف كيف تنعكس الوقائع السياسية المحددة والتطورات على عمل أدبي لأحد الفلسطينيين؛ وبالعكس، كيف يشكِّل الاتجاه السياسي للمؤلف عمله دائماً. ويبدأ تاريخ كنفاني الشخصي مع قدره بوصفه لآجئاً في أحد المخيمات إلا أن هذا اللاجىء الفلسطيني يصبح أحد القوميين الفلسطينيين البارزين، إن لم يكن مع ميل ماركسي-أصولي.

وتعود كتابة القصص الأولى لغسان كنفاني، بما فيها القصص الصغيرة إلى الحقبة التي عاشها في دمشق والكويت. فعندما كاد يقترب من العشرين من عمره كتب معاناته وما سمعه في قصص قصيرة، وانطباعات تتعلق بفقدان فلسطين والطرد منها. وتبدو لي السمات النموذجية للمرحلة الأولى من كتابته مجتمعة في قصة قصيرة بعنوان (ورقة من الرملة) كُتبتْ في دمشق عام ١٩٥٦، ونُشرتْ[2] في مجموعة (أرض البرتقال الحزين، بيروت ١٩٦٣)، فالراوي، وهو شاب في التاسعة عشرة من عمره، يخبر كيف أن طفلة صغيرة أمام عيني أمها وهذه الأم أمام عيني

---

* أكاديمي من جامعة بون / ألمانيا الاتحادية.

** أكاديمي من كلية التربية الأساسية / الكويت.

زوجها أُعدمتا رمياً بالرصاص، وذلك عند احتلال الجيش اليهودي لقريته، وما لحق ذلك من طرد وتشريد للسكان العرب. لقد كان الناس يراقبون ما يجري صامتين، وبصمت قام الأب والزوج بدفن زوجته وطفلته. وتُسجِّل نهاية القصة عملاً من المقاومة، ولكن هذه المقاومة انتحار في الوقت نفسه، فقد نسف الأب نفسه في الطريق إلى الاستجواب.

هذه القصة القصيرة ليست أكثر من تمرين مبكر لموهبة فذة. وهذا يعني أن تطبيق المعايير الأدبية عليها ليس في محله. ومع ذلك فهي تُصَوِّر تصويراً مخلصاً جوانب أخرى لجيل الفلسطينيين اللاجئين الذين نشأوا في الخمسينات. وما يميز هذه المرحلة الأولى في الوقت نفسه وصف المحيط الخارجي للمخيم بوصفه جحيماً لا مخرج منه، حيث ينهش سكان المخيم جسد بعضهم. إن قصة (القميص المسروق)[٣] القصيرة التي ظهرت في الكويت عام ١٩٥٨، (كُتبت قبل ذلك) والتي من المؤكد أنها تُعدُّ أهم قصص غسان كنفاني القصيرة، تُقدّم مثالاً على ذلك. فهي تدور حول مشاجرة بين رجلين فلسطينيين من سكان المخيم تنتهي نهاية مأساوية مميتة، وتتعلق المشاجرة بينهما حول السطو على مخزن المواد الغذائية لمنظمة الإغاثة العالمية. إن برودة أيام الشتاء القارسة في الخيم المبلولة الممزقة، والأطفال الذين يقشعر بدنهم، والبطالة المستعصية، كل ذلك يكسب القصة القصيرة صحة ومصداقية ويعطيها قوة الإقناع. أما الجو العام فيسوده اليأس والمرارة، فالفلسطيني يُصوَّر على أنه المقتول والمعذَّب بلا طائل، وبالمثل يصبح المطرود قاتلاً لأخيه دون طائل أيضاً.

أما صورة الإسرائيلي فهي صورة الطاغية المتوحش. لقد صُوِّر الجنود الإسرائيليون على أنهم جنود همجيون ساديون. ففي القصة المذكورة (ورقة من الرملة) تسخر امرأة إسرائيلية مسلّحة من حلاق القرية، برسم إشارة على لحيته، وهي إشارة تنطوي على انتهاك عميق وجرح مهين لكرامته، نظراً إلى النموذج المثالي للرجولة العربية المألوفة. وهذه المرأة نفسها تسأله عماّ إن كانت البنت الصغيرة التي تقف بجانبه ابنته، وعندما ردّ الرجل بالإيجاب أطلقت المرأة الرصاص عليها فأردتها قتيلة.وبعد ذلك بقليل أطلق جندي يهودي الرصاص على أم الطفلة لأنها جلست على الأرض بسبب ما لحق بها من صدمة بمقتل ابنتها. وهكذا تتم المواجهة بين الفلسطيني المتألم الذي لم يكن قادراً على الدفاع عن النفس، وبين العدو الإسرائيلي- اليهودي المتفوق بقوته والمتغطرس، ولكن بصورته غير الإنسانية.

ويُنظر إلى رواية (رجال في الشمس، بيروت ١٩٣٦)[٤] على أنها أبرز أعمال غسان كنفاني وأشهرها، وربما تكون أفضلها. ثلاثة فلسطينيين من أعمار مختلفة يمثلون الأجيال الثلاثة يحاولون الهرب من حياة المخيم الحقيرة. لقد تجمعوا في البصرة، وحاولوا بما تبقي معهم من مال أن يجتازوا الحدود الكويتية- العراقية بشكل غير قانوني، ليبدأوا حياة جديدة في الكويت، أرض الأحلام، فقاموا برشوة فلسطيني رابع كان يعمل سائقاً لسيارة صهريج، على أن يهربهم فيها عبر الحدود. ويختنق الثلاثة في لهيب الحر داخل الصهريج.

إن هذه القصة ترمز إلى وجوه عدة. فمن جملة ما تعنيه بلا شك فشل الفلسطيني الهارب أمام قدره، الهروب الفردي من المخيم، والبحث عن الحظ في بلد آخر، والإقلاع عن القضية الفلسطينية، وكل ذلك يؤدي كما يقول كنفاني إلى كارثة بالضرورة. ويبقي أبو الخيزران سائق الصهريج، وهو الشخصية الرابعة، على قيد الحياة، إلا أننا نعلم أنه فقد رجولته بفقدان قوته الجنسية نتيجة إصابته في حرب عام ١٩٤٨ العربية-الإسرائيلية، وهذا يعني أنه تخلّص من هويته إلى النخاع. وفوق كل هذا فهو الذي قاد زملاءه، وإن كان ذلك ضد إرادته، إلى الموت. لقد رأى بعض النقاد العرب[٥] في أبي خيزران رمزاً للقيادة العربية الفاسدة التي قادت الجيوش العربية عام ١٩٤٨ إلى الهزيمة.

وربما يكون هذا مغالاة في التفسير والتأويل. والمهم أن الفلسطيني أصبح رجلاً يفعل، ولم يعد يحتمل وحيداً بصمت. إن الفلسطيني يحاول الفرار من المخيم من حياته كلاجئ، بيد أن هذا الفرار يقوده إلى الموت أو الخصي وفقدان الرجولة. ومما يُشار إليه من صفات الفلسطيني التغير الحاصل في الحوار السينمائي الذي وُضع حسب الرواية. فقد أُعدت هذه الرواية عام ١٩٧٢ من قبل توفيق صالح للسينما بعنوان (المخدوعون). إن نهاية القصة في الكتاب الأصلي تتلخص في أن السائق أبا خيزران يرمي جثث الفلسطينيين الثلاثة في كومة مخلفات. ثم تُذكر الجملة النهائية للكتاب: «وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى: لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟»[٦]. وهذا المشهد لا يظهر في الفيلم بموافقة صريحة من غسان كنفاني. ففي هذا المشهد دقّ المحاصرون والمخنوقون دقاً قوياً وبصوت مسموع طلباً للمساعدة. أما الفيلم فيقدم مشاهد طيفية، حيث تقف سيارة صهريج أمام مركز حدودي وسط الصحراء المتوهجة، وفجأة يبدأ دوي يصك الآذان، ولكنه يضعف شيئاً فشيئاً، فلا أحد يسمع. إن المرء لم يعد يستطيع في عام ١٩٧٢-كما بدا لغسان كنفاني-أن يصور الفلسطيني على أنه المعذّب بصمت. إنه يدق لمعاصريه بصوت مسموع على جدران سجنه، وإن كان هذا دون طائل.

حقاً لا يظهر أي إسرائيلي في رواية (رجال في الشمس)، ولكن في رواية كنفاني التالية التي أُلفت على أنها متابعة لها وهي بعنوان (ما تبقى لكم، بيروت ١٩٦٦) فإن الإسرائيلي يظهر ظهوراً واضحاً. ويجب في هذا المكان أن يُصرف النظر عن مناقشة شكل هذه الرواية التي تنحرف انحرافاً قوياً عن الأسلوبي الواقعي المعتدل البسيط لسابقتها.

ويُستحسن الاكتفاء بالقول: إن هذه الرواية التي تصف هروب أحد الفلسطينيين، وهو حميد من مخيم في غزة إلى الصحراء، قد استندت استناداً وثيقاً إلى الكاتب ويليام فاولكنر من الناحية الشكلية٧. ويؤيد هذا الارتباط الدائم لمستويات عدة من الوعي بالأشكال الأساسية من استعادة الماضي والمذكرات وبضع قطع من الحوار الداخلي. ويُشار إلى مشهد ذي دلالة في سياق دراستنا حيث يلتقي فيه حميد بجندي إسرائيلي أعزل، ويكون الفلسطيني هذه المرة هو القاسي، فهو يوقع زجاجة الماء من يد الأعزل قائلاً بسخرية: عطشان[٨]. ويحاول حميد قبل أن يقتل الإسرائيلي أن يتحدث معه، ولكن لا أحد منهما يفهم الآخر. لقد كان من غير المعقول أن يحدث أي نوع من الحوار، أو أي مستوى من التفاهم. إنه الموت الذي يشكل العلاقة بين الفلسطيني والإسرائيلي.

أما المرحلة الثالثة والأخيرة من التطور في أدب غسان كنفاني فتظهرها مجموعة من القصص القصيرة سُميت حسب بطلتها وشخصيتها الأساسية بـ (أم سعد، بيروت ١٩٦٩). أم سعد امرأة فلسطينية بسيطة تعمل خادمة في بيروت لكسب المال، وتعيش في مخيم للاجئين، وكان ابنها سعد قد انضم إلى الفدائيين. لقد تعلمت أم سعد، وهي تعرف أن الكفاح في سبيل فلسطين كما يقوده الفدائيون هو الوحيد للوصول إلى الهدف، أن تتخلّص من سجن المخيم (أم سعد والحرب التي انتهت). وهي تعرف أن المخاتير القدماء رفضوا الوجود الإسرائيلي وهم الآن متعاونون معه (الرسالة التي وصلت بعد ٣٢ سنة، البنادق في المخيم)، وتعرف أن القيم الدينية القديمة لا تُقاوم (أم سعد تحصل على حجاب جديد)، وتعرف أيضاً أن الأغنياء يحاولون أن يضرب الفقراء بعضهم ببعض (الناطور وليرتان فقط)[٩]. وتُظهر القصص المتواضعة أدبياً عودة تامة من التجربة الشكلية لرواية (ما تبقى لكم). ويتوارى اليأس العميق الملاحظ في القصص السابقة من عمل غسان كنفاني بوجود الوعي السياسي بأن المطرودين في المخيم لهم حظ وحيد بوصفهم شعباً فلسطينياً مكافحاً.

وأقرب ما يكون إلى الدهشة هو كيفية تغير

شخصية الإسرائيلي أيضاً إلى جانب التغير في صورة الفلسطيني. وأول ما يُلاحظ هذا في (عائد إلى حيفا، بيروت ١٩٦٩)، حيث تحكي القصة حكاية زوجين عربيين هما سعيد وصفية اللذان يقومان بعد حرب حزيران عام ١٩٧٦ واحتلال الضفة الغربية بزيارة مدينتهما حيفا التي هربا منها قبل عشرين سنة تقريباً. ويتحدد الهدف السياسي لهذه المرحلة في أمل الزوجين في العثور على ابنهما الكبير خلدون الذي توجّب عليهما أن يخلّفاه وراءهما، وهو رضيع بسبب الاضطرابات التي رافقت هروبهما من حيفا. وعندما وصلا إلى بيتهما القديم في حيفا وجدا فيه امرأة يهودية بولندية قُتل والداهما في معتقل للنازيين الألمان. لقد أخذت هذه المرأة الرضيع خلدون وتبنّته، وأطلقت عليه اسم دوف، وهو يخدم الآن في القوات الاحتياطية الإسرائيلية. وعندما جاء خلدون إلى البيت يجري حديث بين الأب العربي وابنه الإسرائيلي يستغرق الكتاب كله[10]. وهنا لا يمكن سرد المشهد بطوله أو تأويله. لقد طلب الأب من خلدون أن يعود معه إلى أسرته الحقيقية، ولكن الابن يمتنع، لأنه يشعر الآن أنه إسرائيلي. وواضح أن نمطاً جديداً من صورة الإسرائيلي يحتل مكانه في أدب كنفاني. وفي الوقت الذي يجد الفلسطيني فيه هويته يظهر إسرائيليون لأول مرة بصور ليست كاريكاتورية أو تنكرية صماء. صحيح أن قصة (عائد إلى حيفا) لم تفصّل الشخصيات بشكل متناسب، إلا أن رمز الحكاية قوي للغاية. ذلك لأنه لأول مرة يظهر الإسرائيليون على أنهم عانوا من الاضطهاد في حقبة من الزمن، وعلى أنهم ليسوا جنوداً، كما يحدث حوار عربي–إسرائيلي لأول مرة أيضاً، نعم وإن كانت آراء الطرفين متناقضة وبشكل لا يعرف المهادنة. إن الحرب هي الحل الوحيد، كما قال سعيد، وترد الجملة الأخيرة للكتاب عندما يرجع الزوجان الخائبان إلى رام الله، يقول سعيد لصفية: «أرجو أن يكون خالد قد ذهب أثناء غيابنا إلى الفدائيين»[11]. ومع ذلك فإن شخصية الإسرائيلي تكون هذه القصة قد حملت وجهاً إنسانياً. ولا شك في أن المرحلتين الأولى والثانية اللتين خططتا هنا في أدب غسان كنفاني تقعان قبل حرب حزيران من عام ١٩٦٧، أما المرحلة الثالثة فتقع بعدها. ومن المعروف أن هذه الحرب وما تبعها من هزيمة منكرة للجيوش العربية كانت سبباً مباشراً في قوة الحركة الفلسطينية. ومن الطبيعي أن المرء يجب أن يحذر من المطابقة بين الشخصية الأدبية الفلسطينية، كما يصورها غسان كنفاني، وبين الفلسطيني التاريخي مطابقة بسيطة. ويجوز القول إن شخصية الفلسطيني الأساسية المكررة في أدب كنفاني كانت تتغير، وإن هذا التغير كان يجري بموازاة التطور السياسي الواقعي.■

الهوامش

١- جُمعت أعمال غسان كنفاني الأدبية كلها في: غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول (الروايات، مع مقدمة لإحسان عباس)، والمجلد الثاني (القصص القصيرة، مع مقدمة ليوسف إدريس)، بيروت، دار الطليعة ١٩٧٢-١٩٧٣. وله الدراسات التالية:

- الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال وأدب المقاومة في فلسطين المحتلة ١٩٤٨-١٩٦٦، دار الآداب بيروت .١٩٦٨.

- في الأدب الصهيوني، بيروت ١٩٧٠، (دراسات فلسطينية ٢٢).

أما مقالات الجرائد والمجلات الكثيرة التي ظهرت في أوقات مختلفة فلم تُجمع بعد، ولم يُنظر فيها. انظر ملاحظة لجنة تخليد غسان كنفاني المسؤولة عن نشر أعماله الكاملة، في: الآثار الكاملة ٧٧٩/٢. وتقدّم أرملة غسان كنفاني انطباعاً طيباً عنه في كتيب بعنوان: غسان كنفاني، بيروت ١٩٧٣. وانظر حول كنفاني:

٢- ثلاث أوراق من فلسطين، الآثار الكاملة ٣١٩/٢-٣٢٧.

٣- المصد السابق، ص٧٨١-٧٩٠.حاز كنفاني هذه القصة على الجائزة الأولى في مسابقة كويتية للقصة القصيرة، وهذا أسس شهرته وسمعته بوصفه قاصاً. انظر ملاحظة لجنة تخليد غسان كنفاني التي نشرت الآثار الكاملة، ص٧٧٩-٧٨٠.

٤- نقل هارالد فونك الرواية إلى الألمانية، في روبيرت سيمون: استكشافات (١٧ قاصاً عربياً)، بيرلين ١٩٧١، ص١٩١-٢٤٤. وأُعيد طبع هذه الترجمة في بيروت عام ١٩٧٣. وهناك ترجمة هنغارية لم أستطع الكشف عنها.

٥- فضل النقيب: «عالم غسان كنفاني»، شؤون فلسطينية ١٣ (١٩٧٣)، ص١٩٢-٢٠٤. وانظر خاصة ص١٩٨. وحول ذلك انظر: إحسان عباس، «المبني الرمزي في قصص غسان كنفاني»، دراسات عربية ٢/٩ (ديسمبر ١٩٧٢)، ص ٤٧-٥٤ = مقدمة المجلد الأول للآثار الكاملة (ص١١-٢٧).

٦- الآثار الكاملة ١٥٢/١.

٧- انظر مثالاً على النقد العربي الذي أبرز شكلية هذه الرواية: بدر الدين عر ود كي، ما تبقى لكم ولعبة الشكل، دراسات عربية (ديسمبر ١٩٦٦) ص١٠٠-١٠٤.

٨- الآثار الكاملة ٢٢٦/١.

٩- في المصدر السابق ٢٣٥/١-٢٣٦. في هذه القصص وفي المقدمة لذلك تم اقتباس جملته: «نحن نعلم الجماهير في الوقت الذي نتعلم منهم». وهناك أفكار متأثرة بتعاليم ماوتسي تونغ بشكل ملاحظ. ويذكر أن كنفاني زار الصين بين عامي ١٩٦٥-١٩٦٦.

١٠- الآثار الكاملة ١ /٣٩٧-٤١٤.

١١- الآثار الكاملة ٤١٤/١.

الأنانية وحب الذات
والمصلحة الذاتية

إريك فروم

ترجمة: محمود منقذ الهاشمي *

أحبب جارك حبك لنفسك

«الكتاب المقدس»

يشيع في ثقافتنا محرَّم يتعلق بالأنانية. وجرى تعليمنا أننا إذا كنا أنانيين فنحن آثمون وإن أحببنا الآخرين فنحن فاضلون. ولا ينكر أن هذا المذهب هو على تناقض فاحش مع المجتمع الحديث في ممارسته، التي تتمسّك بالعقيدة التي فحواها أن الدافع الأقوى والأكثر مشروعية في الإنسان هو الأنانية وبالتالي فإن الفرد يجعل هذا الدافع الجبري أفضل إسهام له في الخير العام. إلا أن المذهب الذي يعلن أن الأنانية هي الشر الكبير وأن محبة الآخرين هي الفضيلة العظمى لا يزال قوياً. والخيار هو إما أن يحب المرء الآخرين، وهذه فضيلة، وإما أن يحب نفسه، وهذه خطيئة.

ووجد هذا المبدأ تعبيره الكلاسيكي في لاهوت كالفان Calvin، الذي يَعدّ الإنسان وفقاً له شريراً وعاجزاً من حيث الأساس. فلا يستطيع الإنسان أن يحقق أي خير على الإطلاق على أساس قوته أو مزيته. يقول كالفان، «نحن لسنا لأنفسنا، ولذلك لن يسود عقلنا ولا مشيئتنا في مناقشاتنا وأعمالنا. فنحن لسنا لأنفسنا؛ ولذلك يجب ألا نقترح أن يكون غايةً لنا البحثُ عما عساه أن يكون وسيلة لتحقيق مقتضيات الجسد. نحن لسنا لأنفسنا؛ ولذلك فلننس، ما أمكن النسيان، أنفسنا وكل الأشياء التي لنا. على العكس، نحن لك؛ لذلك فلنعش ولنمت في سبيل الله. لأنه، كما تُهلكُ الناس أشدُّ الأوبئة اجتياحاً إن هم أطاعوا أنفسهم، فإن نعيم الخلاص لا يعرف أو لا يريد أي شيء من المرء إلا أن يهديه الله الذي يسير أمامنا» ويجب على الإنسان ألا يكون لديه الاقتناع بانعدامه المطلق وحسب بل يجب أن يفعل كل شيء لإذلال نفسه. «لأنني لا أدعو ذلك تواضعاً إذا كنت تفترض أننا قد تركنا أي شيء.... إننا لا نملك أن نفكر في أنفسنا كما نفكر من دون أن نحتقر تماماً كل شيء قد يُفرض أنه ممتاز فينا. وهذا التواضع هو الخضوع غير المتكلف من ذهن يغمره إحساس فادح بشقائه وفقره؛ لإنه هكذا هو الوصف الموحَّد له في كلمته الله».

إن هذا التأكيد لانعدام الفرد وضعفه يتضمن أنه لا يوجد فيه شيء يمكن أن يحبه ويحترمه. ولهذا المذهب جذوره في استرذال الذات وكره الذات. ويوضح كالفان هذه المسألة كثيراً. وهو يتكلم عن حب الذات بوصفه «وباء». وإذا وجد الفرد شيئاً ما «استناداً إلى ما يجده من اللذة في نفسه»، فإنه يفضح حب الذات

* ناقد ومترجم من سوريا.

الآثم في نفسه. وهذا الولع بذاته سوف يجعله يقعد في المحكمة فوق الآخرين ويحتقرهم. ولذلك فإن ولع المرء بنفسه أو محبته أي شيء في نفسه هو ذنب من أعظم الذنوب. ويُفرض أن يمنعه ذلك من محبة الآخرين وأن يكون متطابقاً مع الأنانية.

لقد كان ما رآه كالفان ولوتر من رأي في الإنسان بالغ التأثير في ظهور المجتمع الغربي الحديث. لقد طرحا الأسس لموقف لا تُعدّ فيه سعادة الإنسان غاية الحياة بل أصبح الإنسان فيه وسيلة وتابعاً لغايات تفوقه، هي غايات الله القادر على كل شيء، أو ما لا يقل عن ذلك قوة من السلطات والمعايير المعلمنة، والدولة، والعمل، والنجاح. وإن «كانْت tnaK»، الذي لعله كان أشدّ مفكري عصر التنوير تأثيراً، كان لديه مع ذلك الاستنكار نفسه لحب الذات. ووفقاً له، فإنها لفضيلة أن يريد المرء السعادة للآخرين، أما أن يريد المرء السعادة لنفسه فأمر لا أهمية له أخلاقياً، ما دام أمراً تجاهد طبيعة الإنسان في سبيله، ومادامت المجاهدة الطبيعية لا يمكن لها قيمة أخلاقية إيجابية. ويفترق «كانْت» أن على المرء ألا يتخلى عن المطالبة بالسعادة؛ وفي بعض الظروف قد يكون حتى من الواجب أن يهتم بها، لأنه قد تكون الصحة والثروة وما إلى ذلك وسيلة ضرورية لتأدية المرء واجبه، ومن جهة أخرى لأنه يمكن لفقدان السعادة- الفقر- أن يمنع المرء من تأدية واجبه. ولكن محبته المرء لنفسه، مجاهدة المرء من أجل سعادته، لا يمكن أن تكون فضيلة. ومجاهدة المرء من أجل سعادته، من حيث المبدأ الأخلاقي «الأمر المستنكر أكثر من غيره، لا لمجرد أنه باطل...... وإنما لأن الوثبات التي توفّرها للأخلاق من شأنها أن تقرّض أساسها إلى حد ما وتقضي على سموها.......»

ويميّز «كانْت» بين الأنانية وحب الذات والإحسان إلى الذات aitualihP والعُجب (سرور المرء بنفسه). ولكن حتى «حب الذات المعقول» يجب أن يقيّده المبدأ الأخلاقي، وسرور المرء بنفسه يجب سحقُه، وعلى المرء أن يصل إلى الشعور بالصَّغار لدى مقارنة نفسه بقداسة المبادئ الأخلاقية. ويجب على الفرد أن يشعر بالسعادة القصوى في تأدية واجبه. وتحقيق المبدأ الأخلاقي- ومن ثم سعادة الفرد- ليس ممكناً إلا في الكل العام، الأمة، الدولة. على أن «حسن حال الدولة» tse xel amerpus acilbup icer sulaS - ليس متطابقاً مع حسن حال المواطنين وسعادتهم.

وعلى الرغم من أن كانْت يُظهر احتراماً لسلامة الفرد أكبر مما يُظهره كالفان أو لوتر، فإنه ينكر حق الفرد في العصيان حتى في ظل أشد الحكومات طغياناً؛ ويجب أن يعاقَب العاصي بما لا يقل عن الموت إذا جدّد صاحب السلطة العليا. ويؤكدّ كانْت الميل الفطري إلى الشر في طبيعة الإنسان، الذي من الضروري لقمعه وجود القانون الأخلاقي، الأمر القطعي، لئلا يصبح الإنسان بهيمة ويؤول المجتمع إلى الفوضى الهمجية.

وفي فلسفة عصر التنوير أكّد فلاسفة آخرون حقوق الفرد في المطالبة بالسعادة بقوة أكبر مما أكّدها كانْت، ومنهم، مثلاً «إيفيسيوس» euitevleH. ووجدت هذه النزعة في الفلسفة الحديثة أشد تعبيرها جذرية عند «شتيرنر» renritS و«نيتشة». ولكن على حين أنهما قد وقفا الموقف المضاد لكالفان وكانْت فيما يتصل بقيمة الأنانية، فقد اتفقا معها على افتراض أن حب المرء للآخرين وحبه لنفسه بديلان. وهما يندّان بحب الآخرين بوصفه ضعفاً وتضحية ذاتية ويفترضان أن الفضيلة هي الأَثَرة والأنانية وحب الذات- وهما يشوّشان المسألة كثيراً بعدم تفريقها بين هذه الأمور. وهكذا يقول شتيرنر: «وهنا الأَثَرة والأنانية يجب أن تقررا، لا مبدأ المحبة، ولا بواعث المحبة كالرحمة، أو اللطف، أو طيب الخلق، أو حتى العدل والمساواة- لأن العدل aititsui هو كذلك ظاهرة من ظواهر المحبة؛ والمحبة لا تعرف إلا التضحية ولا تطالب إلا بالتضحية بالذات.»[١٥]

إن نوع الحب الذي يشجبه شيترنر هو الاتكال المازوخي الذي يجعل المرء به نفسه وسيلة لتحقيق مقاصد شخص ما أو شيء ما خارجه. وهو في

معارضته هذا المفهوم للحب، لم يتجنّب صيغة تغالي في المسألة بمساواة شديدة. وكان المبدأ الوضعي الذي اهتم به شيترنر متعارضاً مع الموقف الذي كان موقف اللاهوت المسيحي قروناً- والذي كان فرد هراً في المثالية الألمانية المنتشرة في عصره؛ ألا وهو إرضاخ الفرد حتى يخضع لقدرة أو مبدأ خارجه ويجد محوره فيه. ولم يكن شتيرنر فيلسوفاً له قامة كانْت أو هيغل، ولكن كانْت لديه الشجاعة ليتمرد جذرياً على جانب في الفلسفة المثالية أنكر الفرد المحسوس فساعد بذلك الدولة المطلقة على المحافظة على السيطرة عليه.

وبرغم الاختلافات الكثيرة بين نيتشه وشتيرنر، فإن أفكارهما في هذه الناحية هي نفسها إلى حد كبير. ونيتشه كذلك يشجب المحبة والغيرة بوصفهما تعبيرين عن الضعف ونكران الذات. ونشدان المحبة هو عند نيتشه الصفة المميزة للعبيد العاجزين عن القتال من أجل ما يريدون ولذلك يحاولون الحصول عليه من خلال المحبة.وهكذا أصبحت الغيرية والمحبة علامة انحطاط. وماهية الأرستقراطية الجيدة والصحية هي أن تكون مستعدة للتضحية بما لا يحصى من الناس من أجل مصالحها من دون أن يكون لديها ضمير يشعر بالذنب. ويجب أن يكون المجتمع الأساسي والإسقالة اللذين يمكن بهما لفئة مختارة من البشر أن ترفع أنفسها إلى أعلى ولجباتها وعموماً إلى أعلى وجود.س وتمكن إضافة الكثير من الشواهد لدعم روح الاحتقار والأنانية هذه بالمستندات. وكثيراً ما كانت تُفهم هذه الأفكار بوصفهما فلسفة نيتشه. وآيا كان، فهي لا تمثّل الصمم الحقيقي لفلسفة نيتشة.

وعمة أسباب مختلفة تفسّر لماذا عبّر نيتشه عن نفسه بالمعني الملحوظ آنفا. قبل كل شيء، وكما هي الحال مع شتيرنر، فإن فلسفته هي رد فعل- تمرد- على تبعية الفرد القائم على التجربة والمعاينة للسلطات والمبادئ التي هي خارجه. وُيظهر ميلُه إلى المغالاة هذه الخصيصة الارتدادية. ثانياً، كانت أحاسيس القلق وفقدان الطمأنينة في شخصيته قد كوّنت التشكّل الارتدادي الذي جعله يؤكد «الإنسان القوي». أخيراً، كان نيتشه متأثراً بنظرية التطور وتأكيدها مبدأ «البقاء للأصلح». ولا يبدّل هذا التفسير أن نيتشه قد اعتقد أن هناك تناقضاً بين محبة المرء للآخرين ومحبته لنفسه؛ وبرغم هذا تشتمل آراؤه على النواة التي يمكن منها التغلّب على هذا الانقسام الزائف. وإن «الحب» الذي يهاجمه له جذوره لا في قوة المرء، بل في ضعفه. : إن محبتكم لجاركم هي محبتكم السيئة لأنفسكم. تفرّون إلى جاركم من أنفسكم وتجعلون من ذلك فضيلة بسرور! ولكنني أعرف كنه، عدم أنانيتكم،.» ويعلن بصراحة، «ولكنكم لا تستطيعون أنتم أنفسكم أن تقفوا من دون أن تحبوا أنفسكم بما فيه الكفاية.» وللفرد عند نيتشه «أهمية عظيمة للغاية.» والفرد القوي هو الفرد الذي لديه «لطف» حقيقي، ونبل، وعظمة في الروح، التي لا تعطي لكي تأخذ والتي لا تريد أن تتعالى بأنها لطيفة؛- «الإسراف» بوصفه اللطف الحقيقي، وغنى الشخص بوصفه حجة مسلّماً بها.» ويعبّر عن الفكرة ذاتها في «هكذا تكلم» رادشتز: «يذهب المرء إلى جاره لأنه يبحث عن نفسه، وإلى غيره لأنه يود أن يفقد نفسه عن طيب خاطر.»

إن ماهية هذه الرؤية هي هذا: الحب ظاهرة من ظواهر الوفرة؛ مقدمته المنطقية هي الفرد القادر على العطاء. الحب توكيد وإنتاجية، «إنه يتوخى أن يخلق ما هو محبوب!» ولا تكون محبة المرء شخصاً آخر فضيلة إلا إذا نشأت عن هذه القوة الداخلية، ولكنها تكون رذيلة إذا كانت التعبير عن عجز الإنسان الأساسي أن يكون ذاته. وعلى أية حال، تظل الحقيقة هي أن نيتشه قد ترك مشكلة العلاقة بين محبة الذات ومحبة الآخرين بوصفها تعارضاً غير محلول.

إن المذهب القائل بأن الأنانية هي الشر الأكبر وأن محبة المرء لنفسه تستبعد محبتة الآخرين لا يقتصر على اللاهوت والفلسفة، بل هو فكرة من الأفكار المبتذلة المنتشرة في البيت والمدرسة والأفلام والكتب؛ وبالفعل في كل وسائل الإيجار الاجتماعي أيضاً. «لا تكن أنانياً»، جملة أثّرت في ملايين الأطفال، جيلاً بعد

جيل. ومعناها غامض إلى حد ما. وم شأن جلّ الناس أن يقولوا إن معناها هو لا تتمركز حول نفسك، لا تكن غير مراع لشعور الآخرين، ومن دون أي اهتمام بالآخرين. وهي حقاً تعني أكثر من ذلك. فعدم الأنانية يدل ضمناً على عدم قيام المرء بما يريد، وأن يتخلى عما يريده من أجل الذين في السلطة. إن جملة «لا تكن أنانياً» لها، بعد التمحيص النهائي، المعنى الغامض الذي لها في الكالفانية. وهي فضلاً عما لها من تضمين واضح تعني، «لا تحبب نفسك»، «لا تكن نفسك»، بل أخضع نفسك لشيء أهم من نفسك، لقوة خارجية أو ما هو مستلهم منها، «الواجب». إن جملة «لا تكن أنانياً» تصبح وسيلة من أقوى الوسائل الأيديولوجية لقمع العضوية والنشوء الحر للشخصية. وتحت ضغط هذا الشعار يُطلب إلى الشخص كل تضحية ويُطلب إليه الخضوع التام: إن الذين هم «غير أنانيين» هم وحدهم الذين لا يخدم واحدهم الفرد بل شخصاً ما أو شيئاً ما خارجه.

وعلينا أن نكرر أن هذه الصورة هي بمعنى من المعاني أحادية الجانب. لأنه إلى جانب هذا المذهب القائل بأن على الفرد ألا يكون أنانياً، تجرى الدعاية لنقيضه أيضاً في المجتمع الحديث: تذكّر مصلحتك، اعمل وفقاً لما هو أجدى لك؛ وبعملك هذا ستعمل من أجل أكبر فائدة للآخرين. وواقعياً، فإن الفكرة القائلة بأن الأنانية هي أساس السعادة العامة هي المبدأ الذي بُني عليه المجتمع التنافسي. وإنه لما يدعو إلى الحيرة أنه قد أمكن تعليم هذين المبدأين المتناقضين كما يبدو جنباً إلى جنب في ثقافة واحدة؛ ولكن ليس ثمة شك في هذه الحقيقة. وإحدى نتائج هذا التناقض هي التشوّش في الفرد. وإذ تمزّق بين المذهبين فقد أُحبط على نحو خطير في عملية توحيد شخصيته. وهذا التشوّش هو مصدر من أهم مصادر غُمة الإنسان الحديث وعجزه.

إن المذهب القائل بأن محبة المرء لنفسه متطابقة مع «الأنانية» وأن البديل هو محبة الآخرين قد تفشّى في اللاهوت والفلسفة والفكر الشعبي؛ وجرت عقلية المذهب نفسه باللغة العلمية في نظرية النرجسية لفرويد. ومفهوم فرويد يفترض سلفاً قدراً ثابتاً من اللبيدو.

فعند الطفل الصغير، يجعل اللبيدو كلُّ شخصَ الطفل هدفاً له، وهذه هي مرحلة «النرجسية الأولية»، كما يدعوها فرويد. وفي أثناء نشوء الفرد، يتحول اللبيدو من شخص المرء إلى الأشياء الأخرى. فإذا أعيق الشخص في «علاقاته الشيئية»، ينسحب اللبيدو من الأشياء ويعود إلى شخصه، وهذه الحالة تسمى «النرجسية الثانوية». وعند فرويد أنه كلما وجّهتُ الحب نحو العالم الخارجي قلّ الحب المتروك لنفسي، والعكس صحيح. وهكذا يصف فرويد ظاهرة الحب بأنها إفقار حب الذات لأن اللبيدو كله متجه في هذه الحالة إلى شيء خارج المرء.

وهذه هي الأسئلة التي تثار: هل الملاحظة السيكولوجية تدعم الفرضية القائلة بأن ثمة تناقضاً أساسياً وحالة من التناوب بين حب المرء لنفسه وحبه للآخرين؟ وهل حب المرء لنفسه والأنانية هي الظاهرة نفسها، أم هما متضادان؟ وعلاوةً، هل أنانية الإنسان الحديث هي حقاً اهتمام بنفسه بوصفه فرداً، اهتمام بكل إمكانياته العقلية والانفعالية والحسية؟ ألم يصبح «هو» ملحقاً بدوره الاقتصادي- الاجتماعي؟ متطابقة مع حب الذات أو ألم يسبّبها الافتقار الشديد إليه؟

قبل أن نبدأ البحث في الجانب السيكولوجي للأنانية وحب الذات، يجب إيلاء الأهمية للمغالطة المنطقية في فكرة أن حب المرء للآخرين وحبه لنفسه يستبعد بعضيهما بعضاً. إذا كان فضيلةً أن أحبّ جاري بوصفه إنساناً، فيجب أن يكون فضيلةً- لا رذيلةً- أن أحب نفسي ما دمت إنساناً أيضاً. وليس هناك مفهوم للإنسان لا يشملني. والمذهب الذي ينادي بمثل هذا الاستبعاد يثبت أنه متناقض جوهرياً. وتتضمّن الفكرة المعبَّر عنها في «الكتاب المقدس» «أحبب جارك حبك لنفسك» إن احترام المرء لسلامته فرادته، ومحبته وتفهمه لذاته، لا يمكن أن تنفصل عن احترامه ومحبته وتفهمه لفرد آخر. إن محبتي لذاتي ترتبط ارتباطاً لافكاك منه بمحبتي لأية ذات أخرى.

ها قد وصلنا الآن إلى المقدمات السيكولوجية التي تُبنى عليها نتائج محاجّتنا. وهذه المقدّمات هي، عوماً، كما يلي: ليس الآخرون وحدهم، بل نحن أنفسنا كذلك، «موضوع» مشاعرنا ومواقفنا؛ إن المواقف من الآخرين، ومن أنفسنا، البعيدة عن أن تكون متناقضة هي موحَّدة. وهذا يعني فيما يتصل بالمشكلة التي هي قيد البحث: أن محبتنا للآخرين ومحبتنا لأنفسنا ليستا بديلين. بل على الضد، فإن موقف المحبة من أنفسهم سيكون في كل الذين هم قادرون على محبة الآخرين. إن المحبة، من حيث المبدأ، لا تقبل التجزّؤ بمقدار ما يتعلق الأمر بالصلة بين «الموضوعات» وذات المرء. والحب الحقيقي تعبير عن الإنتاجية ويتضمن الاهتمام والاحترام والمسؤولية والمعرفة. إنه ليس «ولعاً» بمعنى أن تُولع بشخص ما، بل هو مجاهدة فعالة من أجل نماء الشخص المحبوب وسعادته، له جذوره في قدرة المرء على الحب.

والمحبة تعبير عن قدرة المرء على أن يحب، ومحبة شخص ما هي تحقيق هذه القدرة بالفعل وتركيزها فيما يتصل بشخص واحد. وليس صحيحاً، كما تُشيع الفكرة الرومانسية عن الحب، أنه لا يوجد في العالم إلا الشخص الواحد الذي يمكن أن يحبه المرء وأن الفرصة العظيمة لحياة المرء أن يجد ذلك الشخص الواحد.وليس صحيحاً أنه إذا وُجد ذلك الشخص سيؤدي حبه (أو حبها) إلى انسحاب الحب من الآخرين. والحب الذي لا يمكن أن يكابدَ إلا فيما يتصل بشخص واحد يثبت بهذا الأمر نفسه أنه ليس حباً، بل هو ارتباط تواكلي. إن التأكيد الأساسي الذي يحتويه الحب موجّه نحو الشخص المحبوب بوصفه تجسيداً للخصائص الإنسانية الأساسية. وحب شخص واحد يعني ضمناً محبة الإنسان في حد ذاته. وإن نوع «تقسيم الجهد» كما يدعوه وليم جيمس Wsemaj mailil، الذي يحب به المرء أسرته ولكن من دون شعور حيال «الغريب»، هو علامة العجز الأساسي عن الحب. وليس حب الإنسان، كما يُفترض مراراً، تجريداً يأتي بعد المحبة لشخص معيّن، ولكنه مقدمته، برغم أنه يُكتسب، أصلاً، في محبة أفراد معينين.

وينجم عن ذلك أن ذاتي يجب أن تكون، من حيث المبدأ، موضوعاً لمحبتي بوصفها شخصاً آخر. وتوكيد المرء حياته وسعادته ونموه وحريته له جذوره في قدرة المرء على الحب، أي في الاهتمام والاحترام والمسؤولية والمعرفة. وإذا كان المرء قادراً على الحب بطريقة إنتاجية، فهو يحب نفسه أيضاً؛ وإذا كان لا يستطيع أن يحب إلا الآخرين، فإنه لن يستطيع أن يحب على الإطلاق.

وإذا سلّمنا بأن حب المرء لنفسه وحبه للآخرين موحَّدان، فكيف نفسّر الأنانية، التي من الواضح أنها تستبعد أي اهتمام حقيقي بالآخرين؟ إن الشخص الأناني لا يهتم إلا بنفسه، ويريد كل شيء لنفسه، ولا يشعر بالسرور في العطاء، وإنما في الأخذ فقط. ولا يُنظَر إلى العالم الخارجي إلا من وجهة نظر ما يمكن أن يستخلص منه؛ وهو يعوزه الاهتمام بحاجات الآخرين، واحترام كرامتهم وسلامتهم. وليس في وسعة أن يرى شيئاً سوى نفسه؛ وهو يحكم في كل شخص وكل شيء من نفسه له؛ وهو عاجز أساساً عن الحب. ألا يثبت ذلك أن اهتمام المرء بالآخرين واهتمامه بنفسه بديلان لا مناص متهما؟ إن من شأن ذلك أن يكون كذلك إذا كانت الأنانية ومحبة الذات متماثلتين. ولكن هذا الافتراض هو المغالطة التي أدّت إلى الكثير جداً من النتائج المغلوطة المتعلقة بمشكلتنا. إن الأنانية ومحبة الذات، البعيدتين عن أن تكونا متطابقتين، هما ضدان بالفعل. فالشخص الأناني لا يحب نفسه كثيراً جداً بل قليلاً جداً؛ وهو في الحقيقية يكره نفسه. إن هذا الافتقار إلى محبة الإنسان ورعايته لنفسه، الذي ليس إلا تعبيراً عن افتقاره إلى الإنتاجية، يتركه خاوياً ومُحبطاً. وهو بالضرورة شقيّ ومشغول بقلق بأن يخطف من الحياة الإشباعات التي يعوق نفسه عن بلوغها. ويبدو أنه مهتم كثيراً بنفسه وهو بالفعل لا يقوم إلا بستر إخفاقه في الاهتمام بذاته الحقيقية والتعويض عنه. ويعتقد فرويد أن الشخص الأناني نرجسي، وكأنه سحب حبه من الآخرين ووجّهة

نحو شخصه. وإنه لصحيح أن الأشخاص الأنانيين عاجزون عن محبة الآخرين، ولكنهم غير قادرين على محبة ذواتهم أيضاً.

وسيكون من الأيسر أن نفهم الأنانية بمقارنتها بالاهتمام الجشع بالآخرين، كما نجده، مثلاً، عند الأم المسيطرة المفرطة في العناية. إذ بينما تعتقد شعورياً أنها مولعة بطفلها على وجه الخصوص، فهي بالفعل تكنّ عداء مكبوتاً بعمق نحو موضوع اهتمامها. فهي مفرطة في العناية لا لأنها تحب طفلها كثيراً، بل لأنها مضطرة أن تعوّض عن عدم قدرتها على محبته أبداً.

وهذه النظرية في طبيعة الأنانية تثبت صحتها التجربة التحليلية النفسية مع «عدم الأنانية» العصابي، وهو عَرَض من أعراض العُصاب يلاحظ في قلة من الناس لا يكدرّها في العادة هذا العَرَض بل يكدّرها ما يرتبط به من أعراض أخرى كالإكتئاب وألا نهاك وعدم القدرة على العمل والإخفاق في الحب وهلم جرا. ولا يتوقف الأمر الأمر عند أن عدم الأنانية لا يتم الشعور بأنه «عَرَض»؛ إذ كثيراً ما يكون السمةَ الوحيدة في طبع هؤلاء الناس التي تشفع لهم ويفخرون بها. والشخص «غير الأناني» «لا يريد أي شيء لنفسه؛ وهو لا يعيش إلا للآخرين»، وهو فخور بأنه لا يعتبر نفسه مهماً. ويحيّره أن يجد نفسه شقياً على الرغم من عدم أنانيته، وأن علاقاته بأقرب الناس إليه غير مُرضية. ويريد أن يزول عنه ما يعدّه أعراضه– ولكن لا أن تزول عدم أنانيته. ويُظهر العمل التحليلي أن عدم أنانيته ليس أمراً متفرقا عن أعراضه الأخرى وإنما هو واحد منها؛ وفي الحقيقية كثيراً ما يكون أهمّها؛ وأنه أشدّ في قدرته على الحب أو التمتّع بأي شيء؛ وأنه تخالطه العداوة للحياة وأنه خلق واجهة عدم الأنانية يختفي تمركز رقيق حول الذات ولكنه ليس قليل الشدة. ولا يمكن لهذا الشخص أن يشفى إلا إذا فُسّر عدم أنانيته على أنه عَرَض بالإضافة إلى الأعراض الأخرى حتى يمكن تصحيح افتقاره إلى الإنتاجية الذي هو في جذر عدم أنانيته واضطراباته الأخرى على السواء.

وتصبح طبيعة عدم ألأنانية واضحة بوجه خاص في تأثيرها في الآخرين وبصورة أكثر تكراراً في ثقافتنا، في التأثير الذي للأم «غير الأنانية» في أطفالها. فهي تعتقد أنها بعدم أنانيتها سوف تجعلهم يختبرون ماذا يعني أن يكونوا محبوبين ويتعلمون، بالتالي، ماذا يعني أن يحبوا. على أن تأثير عدم أنانيتها لا يتوافق البتة مع تطلّعاتها. فالأطفال لا يُبدون سعادة الأشخاص المقتنعين بأنهم محبوبون؛ فهم قلقون، متوتّرون، خائفون من استنكار ألام ويقلُقهم أن في الحياة على مستوى تطلّعاتها. وهم في العادة تؤثر في نفوسهم عداوة أمهم الخفية للحياة، التي يحسّون بها أكثر من أن يدركوها، ويصبحون في آخر الأمر هم أنفسهم مشبعين بها. وإجمالا، لا يختلف تأثير الأم «غير الأنانية» كثيراً عن تأثير الفرد الأناني، وغالباً ما يكون أسوأ فعلاً لأن عدم أنانية الأم يمنع الأطفال من نقدها. فهم ملزمَون بالا يخيبوا أملها ؛ ويجري تعليمهم، تحت قناع الفضيلة، أن ينفروا من الحياة وإذا سنحت للمرء الفرصة أن يدرس تأثير أم ذات محبة حقيقية لذاتها، استطاع أن يرى أنة لاشيء يُفضي إلى مخ الطفل خبرة في مسألة ما هو الحب والفرح والسعادة أكثر من أن تحبّه أم تحبّ ذاتها .

يمكن لنا الآن بعد أن احلّلنا ألانا نية وحب الذات أن نبحث في مفهوم المصلحة الذاتية ، الذي أصبح رمزاً من الرموز المعوّل عليها في المجتمع الحديث . وهو أشد غموضاً حتى من الأنانية أو حب الذات ، ولا يمكن أن يُفهم هذا الغموض فهماً كاملاً إلا إذا أخذنا في الاعتبار النشوء التاريخي لمفهوم المصلحة الذاتية . والمشكلة هي ماذا يُعتبر أنة يشكّل المصلحة الذاتية وكيف يمكن تعريفه .

ثم مقاربتان مختلفتان أساساً لهذه المشكلة. أحداهما هي المقاربة الموضوعانية التي صاغها سبينوزا بأشد الوضوح . وعنده أن المصلحة الذاتية أو المصلحة، أي «توخي المرء لفائدته» متطابقة مع الفضيلة. يقول ، «كلما جاهد كل شخص وكان قادراً على توخي فائدته ، وذلك يعني محافظته على وجوده ، ازداد امتلاكه للفضيلة ؛ ومن جهة أخرى، فبمقدار ما

يهمل كل شخص فائدته فهو عاجز.»[٢٧] وبحسب هذا الرأي، فإن مصلحة الإنسان هي المحافظة على وجوده، وهي نفسها تحقيق إمكانياته المتأصّلة. وهذا المفهوم للمصلحة الذاتية موضوعا ني بمقدار ما لا يجري تصّور «المصلحة» على أساس الشعور الذاتي بما تكون عليه مصلحة المرء بل على أساس ما هي طبيعة الإنسان، موضوعياً. وللإنسان مصلحة حقيقية واحدة وهي النمو الكامل لإمكانياته ولنفسه بوصفه إنسان. وكلا أنه على الإنسان أن يعرف شخصاً آخر وحاجاته الحقيقية لكي يحبه، على الإنسان أن يعرف ذاته لكي يفهم ما هي مصالح هذه الذات وكيف يمكن أن تُخدم. وينجم عن هذا أن الإنسان يمكن أن يخدع نفسه لئلا يرى مصلحته الذاتية الحقيقية إذا كان جاهلاً بذاته وحاجتها الحقيقية وأن علم الإنسان هو الأساس لتحديد ما يشكّل مصلحة الإنسان الذاتية.

وفي القرون الثلاثة الماضية ضاق مفهوم المصلحة الذاتية على نحو متزايد حتى كاد ينتحل نقيض المعنى الذي له في فكر سبينوزا. لقد أصبح متطابقاً مع الأنانية، مع الاهتمام بالمكاسب المادية والسلطة والنجاح؛ وبدلاً من أن يكون مرادفاً للفضيلة،أصبح التغلّب عليه وصيه أخلاقية.

وما جعل هذا الإفساد ممكناً إنما هو التحوّل من المقاربة الموضوعانية إلى المقاربة الذاتانية الخاطئة للمصلحة الذاتية. ولم تعد المصلحة الذاتية تحددها طبيعة الإنسان وحاجاته؛ ويتوافق مع ذلك أنة قد تّم الاستغناء عن فكرة أن الإنسان يمكن أن يخطئَ فيها وحلّت محلها فكرة أن ما يشعر الشخص أنة يمثّل مصلحة ذاته هو بالضرورة مصلحته الذاتية الحقيقية.

إن المفهوم الحديث للمصلحة الذاتية هو خليط عجيب من مفهومين متناقضين: مفهوم كالفان ولوتر من جهة، ومن جهة أخرى مفهوم المفكرين التقدميين منذ سبينوزا. وكان كالفان ولوتر يعلّمان أن الإنسان يجب قمع مصلحته الذاتية واعتباره مجرد وسيلة لمقاصد الله. وعلى العكس، كان المفكرون التقدميون يعلّمون أن الإنسان يجب ألا يكون إلا غاية لذاته وليس وسيلة لأي قصد يتجاوزه. وما حدث هو أن الإنسان قَبِل محتويات الكالفانية عند رفضه صياغته الدينية. فجعل نفسه أداة لا لمشيئة الله بل للآلة الاقتصادية والدولة. لقد قبل دور الأداة، لا لله بل للتقدم الصناعي؛ وعمل على كَنْزَ المال ولكن من حيث الأساس لا من أجل لذة إنفاقه والتمتّع بالحياة بل من أن يوفر ويستثمر ويكون ناجحاً. وحلّ محلّ الزهد الرهباني، كما أشار ماكس فيبر Max Weber , زهد دنيوي - باطني لم تعد فيه السعادة والمتعة الشخصية هدفي الحياة الحقيقيين. ولكن هذا الموقف كان ينفصل باطّراد عن الموقف المعّبر عنه في مفهوم كالفان ويختلط بالمفهوم المعّبر عنه في المفهوم التقدمي للمصلحة الذاتية الذي كان يعلّم أن للإنسان الحق - والواجب - في أن يجعل متابعة المصلحة الذاتية المعيار الأسمى للحياة. والنتيجة هي أن الإنسان يعيش وفقاً لمبدأ نكران الذات ويفكر على أساس المصلحة الذاتية. وهو يعتقد أنة يعمل لصالح مصلحته في حين أن شاغله الأكبر هو بالفعل المال والنجاح؛ وهو يخدع نفسه لئلا يرى أن أهم إمكانياته غير محققة وأنة يفقد ذاته في عملية البحث عما يُفترض أنه الأفضل له .

إن التدهور الذي لحق بمعنى مفهوم المصلحة الذاتية وثيق الصلة بالتغيّر في مفهوم الذات.ففي العصور الوسطي كان الإنسان يعتقد أنة جزء جوهري من الجماعة الاجتماعية أو الدينية بالرجوع إلى ما تصوّره عن ذاته عندما كان الإنسان بوصفه فرداً تواجهه مهمته أن يعيش ذاته بوصفه كياناً مستقلاً ، أصبحت هويته مشكلة. وفي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر صار مفهوم الذات يفيق باطّراد؛ وصار يُعتقد أن الذات تشكّلها الملكية التي يملكها المرء. ولم تعد صيغة هذا المفهوم للذات «أنا ما أفكر» بل «أنا ما لديّ»، «ما أملك.»[٢٨]

وفي الأجيال القليلة الأخيرة، وفي ظل تنامي تأثير

السوق، تحوّل مفهوم الذات من معنى «أنا ما أملك» إلى معنى «كما تريدني.» [٢٩] فالإنسان، في عيشه في اقتصاد السوق، يشعر أنة سلعة. فهو منفصل عن نفسه، كما ينفصل بائع السلعة كما يريد أن يبيعه. ومن المؤكد أنة مهتم بنفسه، ومهتم كثيراً بنجاحه في السوق، ولكنة «هو» المدير والمستخدم والبائع – والسلعة. ويتبيّن أن مصلحته الذاتية هي «مصلحته» بوصف الشخص الذي يستخدم «نفسه» سلعة يجب أن تنال السعر الأفضل في سوق الشخصية.

إن «مغالطة المصلحة الذاتية» عند الإنسان الحديث لم توصف أفضل مما وصفها أبسن في «بير غنت Peer Gynt ». ويعتقد بير غنت أن حياته كلها مكرسّة لبلوغ مصالح ذاته. ويصف هذه الذات بأنها :

« الذات الغِنْتيّة !
جيش هي من المنى والشهوات والرغائب.
الذات الغِنتيّة!
إنها بحر من التخيلات والمطالب والمطامح؛
هي في الحقيقة كل ما ينتفخ في صدري
وتجعل ما أنا عليه يحدث فأعيش من حيث أنا هو
أنا.» [٣٠]

وفي نهاية حياته يدرك أنه كان يخدع نفسه؛ وأنه بينما كان يلاحق مبدأ «المصلحة الذاتية قد أخفق في تبيّن ما هي مصالح ذاته الحقيقية، وحين فقد الذات الحقيقية راح يسعى إلى المحافظة عليها. وقد قيل له إنه لم يكن نفسَه أبداً. ولذلك يجب أن يرد إلى بوتقة التكوين ليعالج بوصفه مادة خاماً. ويكتشف أنه قد عاش وفقاً لمبدأ الأقزام في الأسطوريات الاسكندنافية: «كن كافياً لنفسك» – الذي هو نقيض المبدأ الإنساني : «كن صادقاً مع نفسك». ويستحوذ عليه الرعب من العدم الذي لا يستطيع، هو الذي لا ذات له، أن يمنع نفسه من الرضوخ له عندما تُزال دعامتا النفس الزائفة، النجاح والأملاك، أو يشكّ فيها بجدية، وهو مرغم أن يتبين أن في محاولته كسب ثراء العالم، في متابعته التي لا تلين لما بدا أنة مصلحته، قد خسر روحه– أو، كما أفضّل أن أقول، ذاته.

إن المعنى الذي جرى إفساد لمفهوم المصلحة الذاتية والذي يشيع في المجتمع الحديث قد أفسح المجال لهجمات على الديمقراطية من شتى الأيدلوجيات التوتاليتارية (الاستبدادية الشاملة). فهي تزعم أن الرأسمالية خاطئة أخلاقياً لأنه يحكمها مبدأ الأنانية، وتزيّن أفضليتها الأخلاقية بالإشارة إلى مبدئها في تبعية الفرد غير الأنانية للمقاصد «العليا» للدولة، أو «العرق» أو الوطن الاشتراكي. بهذا النقد لا يقتصر تأثيرها على القليلين لأن الكثيرين من الناس يعتقدون أنه ليست ثمة سعادة في ملاحقة المصلحة الأنانية، وهم مشبَعون بفكرة النضال، وإن كان غامضاً، من اجل التضامن الأكبر والمسؤولية المشتركة بين البشر.

ولسنا بحاجة إلى تبديد الكثير من الوقت ونحن نحاجّ ضد المزاعم التوتاليتارية أولاً، هم غير مخلصين ماداموا لا يفعلون غير إخفاء الأنانية المفرطة لـ «نخبة» تبتغي أن تتغلب على أكثرية السكان وتحافظ على السيطرة عليها. إن لأيدلوجيتهم في عدم الأنانية قصد خداع الذين يخضعون لهيمنة النخبة وتيسير استغلالها والاحتيال عليها. وعلاوةً، فإن الأيدلوجيات التورتاليتارية تشوّش المسألة بجعلها تبدو أنهم يمثلون عدم الأنانية في حين أنهم يطبقون على الدولة في كلياتها مبدأ المتابعة الغاشمة للأنانية. فعلى كل مواطن أن يكون متفانياً في الصالح العام، ولكن يُسمح للدولة أن تتابع مصلحتها من دون مراعاة لما هو في صالح الأمم الأخرى. ولكن علاوة على أن مذاهب التوتاليتارية تموّه الأنانية القصوى، فإنها إحياء– بلغة علمانية– لفكرة دينية حول العجز والقصور البشريين الجوهريين وما ينجم عنها من الحاجة إلى الخضوع للتغلّب عليها الذي كان ماهية التقدم الوحي والسياسي الحديث. وليست الايدلوجيات التسلّطية تهدّد أنفَسَ إنجاز للثقافة الغربية، وهو احترام فرادة الفرد وكرامته وحسب؛ وإنما هي تجنح إلى أن تعترض سبيل النقد البنّاء للمجتمع الحديث، فتعيق بذلك التغيّرات

الضرورية. ولا يمكن إخفاء الثقافة الحديثة في مبدئها في الفردية، ولا في الفكرة القائلة بأن الفضيلة الأخلاقية هي نفسها متابعة المصلحة الذاتية، وإنما هي في إفساد معنى المصلحة الذاتية؛ وليس في أن الناس شديدو الانشغال بمصلحتهم الذاتية، بل في أنهم لا يهتمون الاهتمام الكافي بمصلحة ذاتهم الحقيقة؛ وليس في أنهم أنانيون جداً، وإنما في أنهم لا يحبون أنفسهم.

وإذا كانت المواظبة على متابعة الفكرة الوهمية عن المصلحة الذاتية عميقة الجذور في البنية الاجتماعية المعاصرة كما اشرنا آنفاً، فيبدو أن فرص التغيير في معنى المصلحة الذاتية مستبعدة ما لم يستطع المرء أن يشير إلى العوامل الخاصة التي تعمل في اتجاه التغيير.

ولعل العامل الأهم هو الاستياء الداخلي عند الإنسان الحديث من نتائج متابعته لـ «المصلحة الذاتية». إن دين النجاح يتداعى ويصبح هو نفسه مظهراً خارجياً. و«المجلات المفتوحة» الاجتماعية تضيق؛ وخيبة الآمال في عالم أفضل بعد الحرب العالمية الأولى، والكآبة في نهاية العشرينيات، والتهديد بحرب جديدة تدميرية إلى أبعد الحدود بُعيد الحرب العالمية الثانية، وما نجم عن هذا التهديد من فقدان غير محدود للطمأنينة، إن كل ذلك يهزّ الإيمان بمتابعة هذا الشكل من المصلحة الذاتية. وإضافة إلى هذه العوامل فإن عبادة النجاح نفسها قد أخفقت في أرضاء مجاهدة الإنسان التي لا يمكن استئصالها من أجل أن يكون ذاته. وكالكثير من الأُخيولات وأحلام اليقظة، فان هذه الحالة لا تحقق وظيفتها إلا بعض الوقت، مادامت جديدة، ومادامت الإشارة المرتبطة بها قوية بما لا يكفي لمنع الإنسان من أن يفكر فيها باتّزان ورجاحة عقل. ويوجد عدد متزايد من الناس يبدو لهم كل عمل يقومون به عبثاً. إنهم مسحورون بالشعارات، التي تفظ بالإيمان بالفردوس الدنيوي للنجاح والعز. ولكن الشك،. الذي هو الشرط المثمر لكل تقدم، قد بدأ يغشاهم وجعلهم مستعدين أن يسألوا ما هي مصلحتهم الذاتية الحقيقية بوصفهم بشراً.

وتكاد خيبة الأمل الداخلية هذه والقالية لإعادة تقويم المصلحة الذاتية لا تصبحان فعالتين ما لم الشروط الاقتصادية لثقافتنا بذلك. وكنت قد أشرت إلى أنه حين أن توجه كل الطاقة البشرية إلى العمل والمجاهدات من أجل النجاح كان شرطاً من الشروط التي لابد منها للإنجاز الهائل للرأسمالية، فقد تم الوصول إلى مرحلة خلّت فيها مشكلة الإنتاج إجمالاً وأصبحت مشكلة تنظيم الحياة الاجتماعية هي الواجب الأسمى للبشرية. وخلق الإنسان كذلك مصادر الطاقة الآلية التي حررته من مهمة وضع كل طاقاته البشرية في العمل لكي ينتج الشروط المادية للعيش. واستطاع أن يبذل جزءاً كبيراً من طاقته في مهمة العيش نفسه.

ولا يمكن إلا بوجود هذين الشرطين، وهي الاستياء الذاتي من الهدف المحتذى بها ثقافياً والأساس الاجتماعي-الاقتصادي لتغيير أن يصبح عاملٌ ثالثٌ لا يُستغنى عنه هو التبعّد العقلي، ذا تأثير وفعالية. ويصدق هذا بوصفه مبدأ التغيّر الاجتماعي والسيكولوجي على العموم ومبدأ التغيّر في معنى المصلحة الذاتية على الخصوص. لقد حان الوقت الذي تجيء فيه المجاهدة غير المخَّدرة من أجل متابعة الإنسان مصلحة ذاته الحقيقية إلى الحياة من جديد. ومتى عرف الإنسان ما هي مصلحته الذاتية الحقيقية، تكون قد اتُّخذت الخطوة الأولى، والأصعب، لتحقيقها.■

الهوامش

المنشور في مجلة «الطب النفسي».

Cf. Eerich Fromm, "Selfishness and Self-Love," Psychiatry (November, 1939).

٢ Johannes Galvin, Institutes of the Religion, trans. by John Allen (Philadelphia: Presbysterian Board of Christian Educaton,1928), in partivular book III, Chap. 7, p. 619.

ومن قوله «لأنه، كما تُهلك الناسَ» فالترجمة هي ترجمتي عن الأصل اللاتيني.

(Johnnes Galvin, Institution Christianae Religionis. editionem curavit, A. Tholuk, Berolini, 1935, par. 1, p. 445.

٣ Ibid., Chap. 12, par. 6, p.681.

٤ Ibid ., Chap.7, par.4 p.622.

٥ ولكن يجب أن يلاحظ أنه حتى محبة المرء لجاره ، على حين أنها من التعاليم الأساسية في «العهد الجديد»، لم يُعطها كالفان ما يناسبها من الاعتبار. وفي تناقض صارخ مع العهد الجديد، يقول كالفان : «أما ما يقدّمه معلمو القرون الوسطى فيما يتصل بأفضلية المحبة على الإيمان والأمل فهو مجرد سروح الذهن في خيال مختلّ مشوّش .....»

Chap. 24, par. 1, P. 531

٦ بالرغم من تأكيد لوتر لحرية الفرد الروحية، فإن لاهوته، المختلف والحالة هذه في عدد من النواحي عن لاهوت كالفان، يسري فيه الاقتناع نفسه بعجز الانسان وانعدامه الأسان

٧ Compare Immanuel kant, kants Critique of Practical Reason and other Works on the theory of Etrans. by Thomas Kingsmill Abbott (New York: Longmans, Green & Co., 1909), Part I, Book I, Chap. I, Par.VIII, Remark II, p. 126.

٨ Ibid., in particular Part I, Book I, Chap. III,P.186

٩ Loc. cit., Fundemental Principles of the Metaphysics of Morals; second section, p. 61.

١٠ Loc. cit., part I, Ch. III, p.165

١١ mmanuel Kant, Immanuel kants Werke (Berlin: Cassirer), in particular Der Rechtslehre I. Abschnitt, par. 49, p. 124. Zweiter Teil

١٢ وهذا أترجمة من النص الألماني لان هذا الجزء حذوف من الترجمة الإنجليزية المنشورة في

The Metaphysics of Ethics by I.w. Semple (Edinburgh: 1871).

Ibid., p. 126.

١٣ Compare Immanuel Kant, Religion within the Limits of Reason Alone, trances. by T.P. Greene end H. H. Hudson (Chicago; Coutt, 1934), Book I.

١٤ لكي لأجل هذا الفصل بالغ الطول لم ابحث إلا في نشأة الفلسفة الحديثة، وسوف يرى دارس الفلسفة أن الفلسفة الأخلاق عند أرسطو وسبينون ترى محبة الذات فضيلة، لا رذيلة، في تناقض صارخ مع وجهه نظر كالفان .

١٥ Max Striner, The Ego and His Own, trans. by S.T. Byngton (London: A. G. Fifield, 1912), P. 339.

١٦ من صياغاته الوضعية، مثلاً: «ولكن كيف يستخدم المرء الحياة ؟ إذا استهلكها المرء كلها كالشمعة احترق..... والتمتّع بالحياة استنفاد للحياة.» وقد رأى فز أنجلس F.Engels أحادية الجانب في صياغات شتير نر بوضوح وحاول التغلب على الخيار الزائف بين محبة المرء لنفسه ومحبته للآخرين . وفي رسالة إلى ماركس يدرس فيها كتاب شتيرنر، يقول: «ولكن إذا كان الفرد المحسوس والحقيقي هو الأساس الصحيح لإنساننا «البشري»، فمن البديهي أن الأنانية–وليست أنانية العقل عند شتيرنر فقط ولا ريب، بل كذلك أنانية القلب– هي أساس حبنا للإنسان.» Marx-Engels Gesamtausaagbe (Berlin: Marx-Engels Verlag,1929), p.6.

١٧ Friedrich Nietzsche, The Will to Power, trans. by Anthony M. Ludovici (Edinburgh and London: T.N. Foulis, 1910), stanzas 246, 326, 369, 373, and 728.

١٨ Friedrich Nietzsche, Beyond Good and Evil, trans. by Helen Zimmer(New York: The Macmillan Company, 1907), stanza 258.

١٩ Gf. G. A. Morgan, What Nietzsche Means (Cambridge: Harvard University press,1943).

٢٠ Friedrich Nietzsche, Thus Spake Zarathustra, trans. by Thomas Common (New York: modern Library), p. 75.

٢١ The Will to Power, stanza 785.

٢٢ Ibid., stanza 935.

٢٣ Thus Spake Zarathustra , p. 76.

٢٤ Ibid., p.102.

٢٥ See Friedich Nietzsche, The Twolight of Idols, trans. by A. M. Ludovici (Edinburgh: T.N. Foulis, 1911), stanza 35; Ecce Homo, trans. by A.M. Ludovici (New York: The Macmillam Company, 1911), stanza2; Nachlass, Nietsche Werke (Leipzig: A. Kroener). pp. 63-64.

٢٦ أكدت هذه المسالة «كارين هورني» Karen Horney, The Neurotic Personality of our Time (New York: W.W. Norton & Company, 1937), وكذلك اكدها روبرت سز لند Robert S.Lynd, Knowledge for What? (Princeton: Princeton University Press, 1939).

٢٧ Spinoza, Ethics, IV, Prop.20.
نجد قريباً من هذا المعنى ما جاء في الحديث الشريف، «لا يؤمن أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه» (المترجم)

٢٨ عبّر وليم جيمس عن هذا المفهوم بوضوح شديد. يقول، لتكون لدّي ذات أُعنى بها، يجب على الطبيعة أن تزودني بشيء مهم كافٍ لجعلي أرغب غريزياً في أن أمتلكه من أجل ذاته....... إن جسمي وما يقوم به من رعاية لحاجاته هما على هذه الصورة الشيء البدائي، المحدَّد غريزيا، لمصالحي الأنانية. والأشياء الأخرى قد تصبح مهمة، فرعياً، من خلال ارتباطها بأي أمر من هذه الأمور، سواء بوصفها وسائل أم مصاحِبات عادية، وهكذا فبألف طريقة قد يوسّع المجال البدئي للانفعالات الأنانية حدوده ويبّدلها. ونوع المصلحة هو حقاً معنى كلمتي. وأياً كانت تمتلك فهي، في ذات نفسها، جزء مني.» William James, Principles of Psychology (New York: Henry Holt and Company, 2vols., 1896), I, 319, 324.
وفي موضوع آخر يكتب جيمس : «من الواضح أنه من الصعب رسم خط فاصل بين ما يدعون الإنسان «أنا» وما يدعوه ببساطة «ليس نحن نشعر ونعمل في بعض الأمور مثل مانشعر به ونتصرف حيال أنفسنا إلى حد كبير. وقد تكون شهرتنا وأطفالنا وعملنا اليدوي من الأمور الغالية علينا مثل أجسادنا، وتثير إذا ما هو جمت تلك المشاعر نفسها وأعمال الانتقام نفسها ولكن ذات الإنسان هي بأوسع معنى لها حاصل جمع كل ما يستطيع ذلك أن يستدعيه، لا مجرد جسده وقدراته البدنية، بل كذلك ملابسه وداره، وزوجته وأطفاله، وأحفاده وأصدقائه، وسمعته وأعماله، وأرضه وخيله، وزورقه وحسابه المصرفي. إن كل هذه الأشياء تعطيه الانفعالات ذاتها. فإذا كانت متعاظمة ومزدهرة، شعر بالانتصار. وإذا تضاءلت وانخفضت حتى تلاشت شعر بانكسار النفس. وليس بالدرجة نفسها حيال كل شيء بالضرورة، ولكن بالطريقة نفسها إلى حد كبير حيال كل الأشياء.»
Ibid.,I, 291-292.

٢٩ عبّر بيرانديلّو Pirandello في مسرحياته عن هذا المفهوم للذات وما ينجم عنه من ارتياب بالذات.

٣٠ Loc. cit., Act V, Scene I.

Thaqafat Eng Side 14/2/04 3:08 PM Page 245

ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

T H A Q A F A T

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates

(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	7 or equivalent
Gulf States	US $	30
Other Arab Countries	US $	20
Other Parts of the world	US $	45

For Organizations

Bahrain	BD	20 or equivalent
Gulf States	US $	60
Other Arab Countries	US $	45
Other Parts of the world	US $	90

A free book will be offered for yearly subscription.

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

Bahrain	BD	1.5
Gulf States	US $	6
Egypt	US $	1
Other Arab Countries	US $	2 or equivalent
Other parts of the world	US $	8 or equivalent

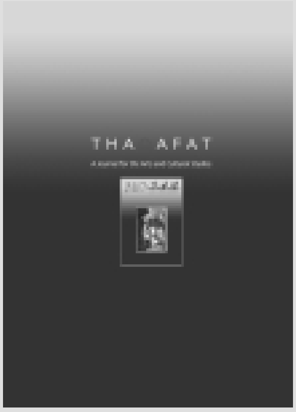


Front Cover:
Painting by Bahraini Artist **A. Jabbar Al Ghadban**

Thaqafat No. 7/8 Summer-Uotom 2004

Contents

Back Cover




Mahmood Al-Beraikan

He Gathers "My Sorrow" and Drives it to the Sun A Black Rose

I do not mean here to minimize the sorrow of the poet by the added pronoun "my". For the sorrow is his, yours, and mine..the sorrow of the living.

Thus - all at once - I find myself facing a poetry that moves me from life to existence. And the black rose which I place or remove from your hands, is a rose I took upon myself to imagine, to pick, to place in your hands, embracing within its leaves this poetry.

Mahmood Al-Berikan is an existential poet. Not in the technical term of the word, but in the sense of relating to existence. Al-Berikan is an existentialist without following a certain specific school. He is close to Sartre but he is not the same. His poetry focuses on the suffering of the living..whether human, a tree, or other. An existentialist in his dealing with the suffering of the human being as he faces evil, the evil within..and the evil in the world. And from this inferno of suffering arises occasionally dreams that serenade Man.

That is the rose which I shall narrate its details leaf by leaf, poem by poem, in response to the symbolic gesture offered to me by my friend Alawi Al-Hashimi when he asked me to borrow his pen to write the editorial for the current issue of Thaqafat.

* - In "The Bedouin's Face Whom No One Has Seen", is the image of evil as it conceals a primeval innocence:

May be you've heard one day of the strange Bedouin
The one whom God granted immortality
And his face not be seen by any one
His first rounded innocent face wrinkled
by catastrophes and devoured by wars and marked by calamities.

Ancient is evil as ancient as the human being, bitter is belief in war, disasters once again, killings and epidemics and prisons. The primeval innocence of the human is wrinkled by evil.. innocence.. as it departs from paradise.. the fall.. not in its theological sense but in its worldly sense. Who has eclipsed the creature's face? How was the primeval innocence eclipsed? When was the

fall and why? The questions leave their echoes in the poem..there is no answer.

Then where does innocence lie? I am unable to say, and the poet doesn't either. All he states is that evil has wrinkled the face of the human being.. made him forget his first image.

But Man has also his kind seeds, he has what drives him to knowledge, he has "Umruu AlQais" in his loss.. and "AlMutanabi" in his ambition..and "AlMu'arei" as a sage, he has his hospitality for guests.. he listens to the Prophet's words of wisdom, and directs the passing caravans.

But once Man saw the bursting blood, race wars and naked power, he started to wonder: where did this evil come from? Why the wars? And is there a way out of this grinding evil? Could he recognize himself again? To retrieve his "self" before it is caught up in this cyclone of mischief? Questions and presentments stir in the Bedouin but they can't be minimized to his own existence only. For the Bedouin is the human being who is questioning his own existence as a human.

* - In "Man of the Stone City", we have the image of the person who is separate from himself.. he left behind him his true nature and merged with the rock.. he is dying of longing for the life he deserted, the life he left on the outside.. he took the wrong road.. and his heart filled with estrangement and loss. Could he find one day what he lost? Could he bring the love back to his heart? A question that associates the "City Man" to the "Bedouin".

* In "The Central Expulsive Power" an answer to the previous poems. Love is not impossible.. and beauty is not an illusion.. neither the magic's dew is a myth.. but the human being's dancing place is full with violence and wailing.

* In "The legend of the Sleep Walker" is an autobiography of this evil creature:

The creature whose yellow palm scatters
Around him things which
Scare him
Things
That can not be captured again?!
Darkness knows him
The coldness of the night knows him and he could be
Any person you witness walking on the road.

A person who conceals his reality, lives like the others, his corrupt nature is not apparent, he doesn't feel the others, he doesn't see beauty, he does not feel people or trees, a creature who is hollow, evil find residence in his emptiness, and feeds on his lack.

*- In "A Song for a Calm Fright" there is an existential nihilism. For the barricade that stops that which is coming can not be erected.

*- And from "Behind the Glass" two people are portrayed: a child and an old man. A father attempting hard to communicate with his son, but in vain, neither of them manage to reach an understanding of each other.. a chasm between the person and his closest people. That is the human being in his deadly existential solitude.

*- Thus "When Our World becomes a Story" the tragedy of the human being is in his loneliness. His primeval innocence is corrupted, hence he found himself alone with evil. He tried to find his freedom, but he never managed to. Has the poet found Lus?

*- In his poem "About Freedom" Al-Berikan chose to be himself, to preserve his difference, not to follow the crowd, as he refuses to barter his freedom:

You brought me another new face
Perfected according to ideal measurements
Thank you, I don't crave a glass eye
A mouth of rubber
I don't seek to erase difference, and I don't want
The happiness of perfect homogeneity
Thank you, let the divide be
Is not he a slave in his heart the master of slaves?

*- In "The Historic Winds" is a summary of the poet's historical stand. Human beings are fighting, their will is murdered, and history reveals a heritage tainted with blackness and loss.

I have surrendered in front of the hyena
My arrow
No glory in the glory, so Loss take
My reality and name

*- In "The Assyrian Statue" arises the image of the statue eying in horror the ninth hundred years. Is it the culmination of ages?

A sacred statue for a god which has been dragged..broken..moved.. till it ended in a museum after witnessing his many adventures. A statue that has intensified in his eyes the vision of the poet toward rituals and history.. it saw people present their vows.. present their rituals not out of love but out of horror. It saw people fight..saw history turn to blood..and saw that the driven force of history is but a lust for power and a will for destruction.

*- So let “The Lighthouse Guard” be the person vowed for sacrifice, and let Man from birth to death, be the son of catastrophes and tragedies and wars.

*- As “Sorrow is your Twin”, your double which accompanies you..resides where you reside..its movements follow your footsteps..and its time of death is the same as yours.

*- And in “The Poem”..your only choice is to leap from despair to the unknown..your only choice is to leap into the swirls of the ocean..will it swallow you? May be. Will you overcome it? May be. Your fate is open..you could die..you could commit suicide..you could change..and may be..

*- And “A Love Song From the Prison of the Forgotten”, tears open the darkness carrying to the poet the luminous face of “Salwa”..whom he has not met..she does not exist..in this dream which embraces him, she is his other half that engulfs him..frees him from grief..redeems the ugliness and barbarity of the world.

And Salwa’s face remains the only feminine face that illuminates the dark world of Al-Berikan, joined only by a face he does not name, but he hopes for a future happiness with it. A face that emerges from “Worries of Isa Bin Azraq on his Way to Hard Labour”, to disperse for a moment the intense darkness which fills the poet’s world, where it suffices for him to have a promise to embrace the other, or a promise to let him know what becomes of her.

And darkness Persists, so does the long lonely road:

How long is this road
How far is the world! How strange all of it
I know it, for it is a lonely bottomless road
And the journey hasn’t started yet.

That is the eminent intellectual turn that carried Al-Berikan to the peak of his poetry. And carried within it a philosophy that has no concern about the universe but about the human being and how he shapes his existence. For life and death are two “juxtaposed poems”, poetry becomes a contemplation of them, a contemplation of existence..and no matter how dark the world becomes..the Man is never to surrender..but to start anew.

Thus the poetry of Al-Berikan is an existential poetry pervaded with darkness, a contemplation of existence, a thick solemn darkness that is penetrated occasionally by a star here and a star there, a star that is hardly luminous itself, and its luster becomes the dream it brings to the poet.

Is that then existentialism? Is it because it is inhabited by the horror of endings that it ends in pessimism? Sartre would have answered: “That his existentialism is optimistic, but it is resolute.. idealistic but argumentative.. rational but critical.”

That is the poetry of Al-Berikan.. and now I understand why did “Al-Sayab” favoured him, and I could go further to claim that the owner of “Al Mutawalt Al Arbaa” was never successful in embracing the existential agitation of Man, but was able only to touch upon it, and I could add that the human reality he aspired to criticize wasn’t the reality of Man as much as the reality of “Al-Sayab” himself.

The language of Al-Berikan is a naked language..it says what it means to say..a naked language free of rhetoric and metonymy.. it does not pain itself by splitting into an image. A language that does not drive you to look for an image here and an image there..but invites you to receive the whole poem as an image, as a drawing left by a trace.

The poem in this sense leaves an impression of its narrativity..however, it is not a hollow narrativity..but an allegorical narrativity which presents an abstract reality, described by Baudilliard as: The primitive form and most natural for poetry.

And I am not an existentialist, however, I find myself side by side with poetry that carries my “sorrow”, and forces it to the sun, a black rose. ■

Visions of Home:

Exile and Return in Palestinian-American Women's Literature

Lisa Suhair Majaj *

We have a country of words. Speak speak so we
may know
the end of this travel.
-- Mahmud Darwish

The longest exile is exile of the heart
And the only passage for return is love.
-- Mohja Kahf

In an essay titled "Crafting Feminist Genealogies: On the Geography and Politics of Home, Nation and Community," Chandra Talpade Mohanty asks,

What is home? The place I was born? Where I grew up? Where my parents live? Where I live and work as an adult? Where I locate my community, my people? Who are 'my people'? Is home a geographical space, a historical space, an emotional, sensory space? … this question - how one understands and defines home - is a profoundly political one." (Talking Visions 487)

The questions Mohanty raises are crucial to Palestinian American women writers, for whom definitions of home and identity are similarly "profoundly political." What kinds of "home" are possible for Palestinians in the U.S., especially when return to the geographical space of Palestine remains precluded by political and military realities? Is home a physical place, an emotional state; is it found in history, in memory? Can homes be created or recreated through writing? Are definitions of home altered by the experience of exile, whether literal or metaphorical?

Through their poetry and prose, Palestinian-American writers Ibtisam Barakat, Naomi Shihab Nye, Nathalie Handal and Suheir Hammad explore these questions, making clear that political, personal, cultural and feminist concerns cannot be separated in the construction of "home." Tracing the ramifications of exile and the need for homecoming, they not only give voice to their Palestinian identities, but also seek to forge understandings of home nuanced enough to contain all facets of their identities: as Palestinians, as Americans, as writers and as women. Exiled from the Palestinian homeland by history, geography, politics and personal circumstances, often marginalized within U.S. culture and both Arab and American spheres of male power and discourse, they chart the difficult terrain of Palestinian experience, exploring the possibilities of return. But "return," in their work, signals a return not just to Palestine or to Palestinian history, but also to new visions of home and selfhood -- grounded in history, memory, resistance, and the transformative power of the imagination. More than anything, these writers suggest that to return,

* Arab Amirican Pout: Living in Cyprus.

especially in the face of current realities perpetuating Palestinian dispossession, is to come home to the self.

It hardly needs to be said that the experience of exile, with all its ramifications, has been the dominant theme of Palestinian existence over the past half century. Although exile has become a common literary and cultural metaphor, used to describe ethnic, racial, gendered, and other forms of marginalization, it is above all-- as many have pointed out-- a starkly literal fate, not to be romanticized. Literary discussions of displacement and exile have as their underlying shadow the millions of refugees of all nationalities dispersed throughout the world, often under conditions of extreme physical hardship. Against this backdrop of all-too-real suffering, metaphorical discussions of exile may seem all too trite.

At the same time, however, it is also true that the homelessness of exile is experienced on many levels beyond the simply physical. s Edward Said writes, "Exile is strangely compelling to think about but terrible to experience. It is the unhealable rift between a human being and a native place, between the self and its true home….what is true of all exile is not that home and love of home are lost, but that loss is inherent in the very existence of both" ("Reflections on Exile" 137, 148). Exile, in this description, encompasses not just the violent separation of a human being from a geographical location, but also a deeper rift within the self. Indeed, while the notion of a "true home" may seem, to the postmodern ear, uncomfortably essentialized, on some level the homelessness of exile is always an existential matter. What is lost in exile, after all, is not just a physical place of residence, but the entire network of relationships between self and world: relationships that resonate at the deepest possible levels of emotional experience. Indeed, what is lost in exile, or irrevocably altered, is selfhood itself. And with that "condition of terminal loss" (Said, "Reflections" 137) comes the consequent necessity of constructing both a new home and a new sense of self.

What is clear in descriptions such as Said's is that the physical, emotional, social, and discursive aspects of exile are irretrievably linked. For Palestinians, exile has meant not just expulsion from Palestine per se -- the geographical location, cultural and national community, and personal universe that constitute "home." It has also meant expulsion from the historical narrative that literally makes a space in the world for Palestinians. Denied permission to go home, Palestinians have also been, at least in countries such as the United States, denied the simple "permission to narrate" their history and experience. As Said has noted, speaking of the vast distance between U.S. and Israeli representations of Palestinian history and the appalling realities endured by Palestinians, "The worst misrepresentation is that in the 54 years since 1948, never has a narrative of Palestinian heroism and suffering been allowed to emerge."("What Price Oslo" screen 7.) The fact that the Palestinian narrative has been obscured in the consciousness of the west not only makes possible the erasure of history, as in Golda Meir's infamous assertion that "there are no Palestinians." It also leads, inevitably, to contemporary justifications for ongoing oppression. Hence, for instance, the Israeli destruction of Palestinian civilian infrastructure in the West Bank in March-April 2002 was justified as part of the global "war on terror." It is clear that exile -- from home, homeland, and history itself -- is not a singular event; its ripples widen into an indefinite, and troubled, future.

Given this context, is no surprise that one of the most urgent aspects of Palestinian experience and statement has been the call for awdah, or return. On one level, awdah refers to literal return to the geographical location of Palestine. As such it is of particular significance for stateless Palestinians in refugee camps, whose conditions are dismal and whose future bears little hope. However, the idea of return bears equal resonance for Palestinians more securely situated, whose possession of homes and passports has not eradicated their historical and personal memory. And "return" informs every level of Palestinian consciousness and being. As Said writes in After the Last Sky, "All of us speak of awdah, 'return,' but do we mean that literally, or do we mean 'we must restore ourselves to ourselves'? The latter is the real point, I think, although I know many Palestinians who want their houses and their

way of life back, exactly…[But] Is there any place that fits us, together with our accumulated memories and experiences?" (33).

Said's questions about the nature of return, posed in 1985, are perhaps even more urgent today. What kinds of return, literal and emotional, are possible for Palestinian refugees and subsequent generations, given world indifference to the 54-year-old UN-mandate for the repatriation of Palestinian refugees, the ongoing realities of military occupation, and the difficulties of redressing injustice within a post-Sept. 11 world order? What kinds of return are possible for Palestinian Americans, often geographically and generationally removed from the direct experience of exile, yet deeply affected by its realities and marginalized within their American contexts as well? And finally, what kinds of return are available for Palestinian-American women writers, situated within multiple contexts of exile -- ethnic, national, gendered and literary -- whose work as writers, activists and feminists forges a particularly complex and multifaceted relationship to the concept of home?

Arab Americans in general and Arab American writers in particular have long identified a deep sense of homelessness as one of the most salient features of Arab-American experience. Pointing toward a history of invisibility and/or exclusion within American culture, and describing lives marked by experiences of marginalization and negative stereotyping, many identify the process of embracing Arab-American identity, after years of trying in vain to "assimilate," as a form of homecoming. While making clear that the process is never easy (nor, perhaps, ever complete) Arab-American writers show, again and again, that claiming Arab-American identity in all its complexity, within a context that too often positions "Arab" and "American" as intrinsically opposed terms, is itself a form of return.

For Palestinian-Americans, the difficulties of claiming such a homecoming are even more accentuated. For many, especially refugees and others denied reentry to their homeland except as tourists, the identity "Palestinian-American" is, from the beginning, a bitter one to accept, signaling as it does the reality that their original Palestinian identity is denied legitimacy in the eyes of the world. While U.S. citizenship offers options and opportunities, it still stands as a reminder of their essentially exilic status. For those born in the U.S. and more firmly grounded in an American identity, the political realities defining Palestinian existence still impinge on their lives both pragmatically and emotionally. Not only do they feel an intrinsic emotional connection to events in the Middle East; their own identities as Palestinians and as exiles becomes particularly salient when they travel to Palestine. At the Israeli-controlled border, U.S. citizenship is disregarded, and Palestinian identity becomes the determining factor in deciding who is pulled aside for special interrogation, who is denied entry, who is allowed to pass through. Upon arriving at the borders of their Palestinian homeland, that is, Palestinian-Americans are transformed into exiles whose inherent claims to land, culture and heritage are simultaneously brought into focus and denied.

Exile, moreover, exists in relation not only to the lost homeland, but also to the complex and contradictory space of the present. Situated at a remove from both Palestinian and U.S. culture by virtue of their dual identities, Palestinian-Americans may find themselves not only exiled from the geographical homeland they may never have set foot on, but also excluded, politically and culturally, from U.S. identity. Too often stereotyped as terrorists, anti-American, anti-Semitic-- characterizations that have become more entrenched and more devastating since the destruction of the World Trade Center on Sept. 11, 2001 -- they may find the "ethnic option" (see Waters) accorded to other U.S. ethnic groups (that is, the choice of when and how to claim "ethnicity" in the U.S. context) largely denied them. Theirs is not, for the most part, the option of a hummos-and-tabouli ethnicity: merely to identify as Palestinian is to find themselves situated within an already-politicized arena.

For Palestinian-American women, the over-determination of identity goes even further. American feminist discourse has long tended to view Arab culture as intrinsically mysogynistic, and "Arab" and "feminist" as incompatible terms; this baggage is

superimposed onto stereotypes of Palestinians as terrorists and Palestinian women as the mothers of terrorists. Palestinian-American feminists may find themselves, even within progressive contexts, expected to denounce or oppose their identity in the name of feminism -- as if upholding Palestinian identity and feminist ideals at the same time is an intellectual impossibility. At the same time, they may find their efforts to levy internal critique of gender practices within their own communities hampered, both by the pressure to prioritize the all-too-urgent issues of nationalism, and by the fear of "airing dirty laundry" in an environment where Palestinians are already negatively viewed. Finally, Palestinian-American writers have often found their literary work subject to implicit or explicit censorship by publishers unwilling to take on "risky" topics and writers, whether or not their texts address "political" issues. In negotiating all of these pressures, Palestinian-American women writers find themselves situated within contexts of both literal and metaphorical exile.

Feminist scholars have long pointed out the ways in which women are displaced from the patriarchal mainstreams of cultural, social, political, economic and literary power. Although increasingly careful to stress the fact that exile is all too often a literal state, feminist writers still use the term as a metaphor for women's experience. (Conversely, they have also suggested that feminist analysis is particularly useful for understanding exile. See, for instance, Marcus 273.) This emphasis on exile throughout feminist literature often leads quite directly to a corresponding focus on home and homemaking. If patriarchy has exiled women from mainstreams of power, feminism offers alternative structures of home. And as the editors of the anthology Homemaking: Women Writers and the Politics and Poetics of Home note, "if exile is to be in flight from, than home is to move towards" (Wiley and Barnes xvi).

Home, of course, signifies both a place of origin and a place of residence. It is a place not only to go back to, but is also a place to make and make anew. At the same time, to be "at home" suggests not only physical habitation but also the emotional states of comfort, ease, harmony. As Jutta Ittner writes, "Home is not a place because it extends from the innermost self throughout the world…we create it anew every day by actively and lovingly going about our daily lives" (66). The writer who negotiates exile, of whatever sort, is seeking not just a return to a particular geographical or emotional space, but is seeking to recreate the self in relationship to the world. If homecoming is a movement, a journey, homemaking is an act of creation. And as the history of literature makes clear, countless writers have responded to the pressures of exile by creating a "home in writing."

What does this all of this mean for Palestinian-American women writers, who are imbued with the exile that is part and parcel of Palestinian experience, yet simultaneously situated elsewhere, seeking, through necesssity, to create home in the present? Consider, for instance, the work of Palestinian-American writers Ibtisam Barakat, Naomi Shihab Nye, Nathalie Handal and Suheir Hammad. These writers, who span a spectrum of backgrounds, ages and experiences, from first-hand experience of exile to a bicultural rootedness in both Palestinian and American identity, engage in literal and metaphorical journeys to familial, historical, cultural and personal sites of origin. For all of them, "home" encompasses Palestine as well as their present U.S. context; it is a space that is informed by memory and history, yet infused by the capacity to imagine change. Their work suggests the ways in which exile and homecoming are inextricably intertwined, leading not only to assertion and reclamation of Palestinian identity and history, but also to a re-imagining of the self.

Ibtisam Barakat

Ibtisam Barakat was only three and a half when the 1967 Arab-Israeli war came to her family. In the two published chapters of her memoir-in-progress, "Marked for Destruction" and "Shattered," Barakat describes fleeing with her family from Palestine to Jordan to escape the Israeli army, enduring a long, terrible journey in which she was separated from her parents and walked barefoot for an entire night. This journey marked the beginning of a process of exile that becomes,

in Barakat's writing, an internal ghurba, or alienation. Yet the true moment of exile in Barakat's narrative occurs not when her family first leaves their home, joining the mass of Palestinian refugees fleeing the war. Rather, the exile begins when the child realizes that her family has accidentally moved away from her and that she has been left alone in the crowd. At this moment, her world -- both internal and external -- is transformed into alien terrain. As she writes, "the world within and around me seemed to fade into the ghastly unknown" ("Marked for Destruction" 172).

At this moment of utter desolation a vast sense of distance emerges between the young Barakat and the world. She describes walking, stunned, repressing not only her fear and the terrible pain in her bruised feet, but also her previous knowledge of being part of a familiar and embracing context. At one moment the braid down a woman's back in front of her looks familiar and Barakat believes she has found her mother. "Thinking that I was with my mother again," she writes, "I began to feel the feverish fire in my feet. I let myself weep a little and let her dear dress take my weight." But the woman proves to be a stranger, and Barakat recedes once more into a inner space where she could "feel neither terror nor pain." In this state of numbness, she moves on with the crowd. When she arrives, at dawn, at a large group of people and finally finds her parents and siblings, she feels almost nothing. She writes, "I could neither cry nor smile. And although I walked up to them, and they to me, we had become a heartful of fright estranged" ("Marked for Destruction" 174).

This phrase, "a heartful of fright estranged," powerfully encapsulates the emotional estrangement that accompanies physical dislocation. It is not, Barakat makes clear, an estrangement that is necessarily eased with the passage of time. In a poem titled "Diaspora, Step by Step," Barakat describes an old Palestinian man who has carried memories of Jerusalem inside of him for forty years. In her description, the steps of his old Jerusalem streets are "wrinkles" on the face of the city in which he once "had a place." But the years of exile have left their mark. Now, he says, "my heart/ cannot hold its history/ and its beat/ cannot knock at the gates/ and my hands/ cannot reach my chest/ and enter the purse/ in which I'd stored/ the number of the steps/ in each street/ of my old Jerusalem" (571-3). This loss is not a failure of memory; rather, it is an alienation -- from the site of origin, from the site of memory and from memory itself. It is this alienation that is the reality of exile, and which the exile seeks to overcome.

Barakat's writing registers, above all, an attempt to diminish this sense of alienation. In an essay titled "A Morning With my Mother" Barakat describes a reunion with her mother after eleven years of ghurbah. The distances of exile evoked here are created in large part by political realities. As a Palestinian who has lived outside of her home for eleven years, Barakat is constrained by the laws enacted to exclude Palestinians from Palestine whenever possible, and is unable to return to Palestine or to her family except as a tourist. Immense pain infuses her description of the costs of exile: a separation in which strands of political and personal loss are inextricably intertwined. She tells her mother: "In USA, mother, if I say I am Arab, some people jump as if I were a nightmare…. There are times when I cannot stand in the face of what some people throw at Arabs…. when my wounds healed and I could stand again I came back to you. I wanted you but only saw the demolished homes…the clanking of guns that tear through people's lives threatened forever to make me the unwanted other….Maybe I would be able to tell the world about us [someday], and the world would listen …. Maybe, Mother, someday I would be able to return home. But for now, this visitor visa that expires in a day says we're slaughter cattle, and our journey must only be one-way" ("Morning").

Yet the pain of ghurbah, Barakat hints, is also rooted in family, society, and gender. Barakat accuses her mother, "You like boys more than you do girls"; some unspoken family history is clearly at play here. As mother and daughter struggle to speak to each other across profoundly personal, as

well as political, distances, Barakat cries out: "I see the harsh years of history stretched between us. I see that we cannot decipher what we had written with our hands." Yet a fragment of an Arabic song bridges the gap, as Barakat recalls "that she and I are two women prone to singing our longing." And although the distances of exile cannot be fully assuaged, there is a homecoming in the mother's words: "I wanted you….I did not want a boy. I wanted you" ("Morning")

Clearly, if exile is externally imposed, it is always internally experienced. In the final passages of this essay, Barakat seeks to transform estrangement to something bearable. She writes, "Today I knew the past cannot sustain me. A human must come home to the present anywhere"("Morning") Unable to change the reality of exile, she seeks a different kind of return: the assertion of an internal home grounded in memory, brought into the present through creative statement. Invoking the same musical fragment that before breached the chasm between mother and daughter, Barakat suggests that in the final analysis, home is a matter of self-creation-- and that connections can be both sustained and remade in the heart. This fragment of song -- "All the love, I live through you. All the love. All my life, I live for you. All my life" -- resonates, for Barakat, across the breach of time, distance, loss and estrangement, helping to make possible a movement into the future ("Morning").

Naomi Shihab Nye

Naomi Shihab Nye similarly makes clear the capacity to find a "home within." Nye's personal experience is perhaps less tormented than Barakat's: although her father is a Palestinian refugee, Nye, who is perhaps the most prominent contemporary Arab-American writer -- was born in the United States to an American mother, and is firmly rooted in a bicultural and ecumenical identity. A traveler in the world able to make home where she goes, Nye is conscious of the tug of gravity rooting her in Palestine, yet conscious too of the tug of her US context. As the title of her first book of poetry, Different Ways to Pray, suggests, her writing honors the multiplicity and richness of her different heritages – Palestinian and American, Christian and Muslim. While speaking out against injustice and dispossession, Nye seeks to counter the alienation of exile, insisting that every story can be rewritten. More than many Arab-American writers, she is able to lay claim to a "whole self." As she suggests in a poem called "Half and Half," being of mixed heritage does not have to mean fragmentation; it can also mean "leaving nothing out" (Fuel 60).

Despite Nye's determination to honor the ground beneath her feet, however, exile is always present in her work. This exile is that of her father the refugee, who longs for fig trees as he longs for "a world that was always his own"; who travels to Jerusalem with "maps in [his] head", searching for what was lost (Nye, Words, 21;127). It is the exile of her relatives, 1948 refugees from the Old City of Jerusalem, living under occupation in their West Bank village yet going about their lives with a steadfast determination. It is the exile of Palestinians such as the villager Abu Mahmoud, who tells Nye, "I'm tired of fighting…All my life, we've been fighting. I just want to be sure of one thing - that when I wake up in the morning, my fig trees will still be my fig trees." (Never In a Hurry, 57). And it is the exile that Nye comes to understand as part of her own identity: whether at the Israeli airport, where she is "put in the slow line, the line for trouble that we earned without even trying," or writing a poem whose lines include a call for peace between Arabs and Jews that is rejected for publication by the Israeli censor, or walking in the West Bank with her father when a tank pulls up and train its guns at them, at which Nye finds herself shouting furiously at the soldiers -- understanding, she says, "several years before the official beginning of the Intifada….why little boys throw stones" (Never 217; 57).

Yet Palestinian experience offers Nye not just an understanding of exile, but also a homecoming. On her first visit to Palestine, the teenaged Nye had resisted being there, telling her parents again and again, "I want to go home." Although on some level she recognized what she calls "the exquisite oddity of [her] own life," how "lucky" she was to be there, that kind of luckiness, she says, also felt " hard" [Never 45]. Yet by the time of their return to the US, on the eve of the 1967 war, she had come to realize the richness of

what she had been given through her time in Palestine: "Home had grown different forever. Home had doubled. Back home again in my own country, it seemed impossible to forget the place we had just left" (Never 46).

Returning to Palestine as an adult, Nye finds herself resonating to this sense of an expanded sense of "home." "Maybe this is what it means to be in your genetic home," she writes. "That you will feel on fifty levels at once, the immediate as well as the level of blood… level of the seen and unseen. Maybe this is heritage, that deep well that gives us more than we deserve." She discovers that Palestine is part of what sustains her in all parts of her identity, including her identity as a writer. As she notes, "Every time I write or walk or think, I drop a bucket in [to that well of heritage]." Her grandmother's life in the village becomes, to Nye, "something essential," its calmness standing in contrast to the history of displacement and motion that is Nye's American, as well as Palestinian, heritage. Noticing a wedding picture of her parents hanging crookedly high on her uncle's wall, unmoved since it was put up in 1951, Nye thinks, "suddenly I want to leave the picture crooked, because it may be the single icon of our lives that has stayed in one place (Never 51, 53,57).

Nye is not unaware that this kind of stability may have limitations, particularly for women. When her grandmother asks, of her husband, "'Does he beat you?…No? Ah, good. Then he is a good man,'" Nye comments, "It is simple to define things here" (Never 51). Although Nye makes clear her outrage over the abuse of women in all cultures, however, her feminism is not rigid; nor does she indulge in simplistic dismissal of traditional ways. In a poem called "Going to the Spring," published in 19 Varieties of Gazelle, a recent collection of old and new poems on the Middle East, Nye shows how tradition can coexist with openness to the world (19 Varieties 9-10). Describing the women who "walk to the spring…balanc[ing] huge buckets on their heads" Nye writes, "They know there are countries/where men and women kiss in the streets/where a man's hand on a woman's knee/ does not mean an earthquake./ Still they take the buckets/the fat fold of cloth that rests/ on the head, and go to the spring." Although these women are engaging in a centuries-old activity, they are not outside of history. But only an attentive observer can see their impact on the world. As Nye points out, "These feet write history on the dirt road/ and no one reads it, unless you are here/ to read it" (19 Varieties 10).

This poem subtly evokes Nye's own relationship to Palestinian culture. Although she pokes fun at herself for her own incompetence in traditional activities -- as she notes, her cousins "know I can't carry the bucket. Still they offer it, grinning"-- Nye makes clear that both she and they have something to offer. The women's laughter at "the way [she] look[s] into things/ as if there were something waiting there/to be seen" suggests what Nye brings to this context: the ability to read the history being written on these dirt roads, history that might otherwise go unnoticed. (19 Varieties 10). And given the silencing of Palestinians in world discourse, the ability to voice to these unspoken histories is of incalculable importance.

Indeed, throughout 19 Varieties of Gazelle, Nye makes clear that giving voice to Palestinians is an urgent project. In her introduction to this volume, Nye writes of the attack on the World Trade Center on September 11:

For people who love the Middle East and have an ongoing devotion to cross-cultural understanding, the day felt sickeningly tragic in more ways than one. A huge shadow had been cast across the lives of so many innocent people and an ancient culture's pride… Since September 11, 2001, [my grandmother] has swarmed into my consciousness, poking my sleep, saying, 'It's your job. Speak for me too. Say how much I hate it. Say this is not who we are." (xv, xvii)

The result is a collection that charts Nye's ongoing exploration of her relationship to the Middle East, and her construction of a new sense of "home" within a Palestinian identity grounded in political, cultural, and personal exile. What Nye says of her grandmother might be said of herself as well: "What was the thing she never gave up? The simple love of her difficult place" (19 Varieties 98).

In this context, it is striking to note the two final poems of 19 Varieties of Gazelle. The penultimate poem is "Blood," one of Nye's earliest and well-known poems. Here, Nye describes an early encounter with her

Palestinian identity:

Years before, a girl knocked,
wanted to see the Arab.
I said we didn't have one.
After that my father told more stories,
"Shihab" - "shooting star" --
a good name, borrowed from the sky.
Once I said, "When we die, we give it back?"
He said that's what a true Arab would say.
(19 Varieties 136)

But this discovery of ethnic heritage quickly gives way to a confrontation with the more difficult legacy of Palestinian history: what Nye terms "this tragedy with a terrible root." The poem, written after the 1982 massacres of Palestinians at the Sabra and Shatila refugee camps in Beirut (indirect personal responsibility for which was found, by the Kahan Commission, to lie with then-Israeli Minister of Defence Ariel Sharon) invokes a Palestinian history of tragedy, and underlines the inadequacy of ethnic celebration not rooted in political awareness. Indeed, the poem ends on a note of near-despair: "Where can the crying heart graze? /What does a true Arab do now?" (19 Varieties 137).

The collection's concluding poem does not offer an easy response: in fact, if anything, it warns against facile answers. Titled "Think of Something you Said, Now Write What You Wish you Had Said," the poem charts the dangers of both saying too much, and of not finding the right words for the situation. Although the poem does not seem at first glance linked to the Middle East, further reflection suggests that fears about the inadequacy and harmfulness of language connect quite specifically to the task of trying to speak about Palestine. By the end of the poem, Nye's wish for having said only "a tiny tiny thing. A well-shaped phrase…./That nobody would get a splinter from" (19 Varieties 139) has been transformed into an awareness both of the humility and the tremendous power of words:

… Write it down.
Always write it down. Say it slowly.
Say it the way you learned words. Say it
as if words count.
One two. The shoe still has
a buckle.
(19 Varieties 141)

"Say it as if words count." Perhaps no more poignant response can be made to the exeriences Nye charts, in quiet and sometimes terrible detail, than this: the understanding that words so often do NOT count, but that what we have, in the end, are words. And that to lose faith in words is to lose faith in everything. This is, perhaps, not a large response. But as Nye reminds us, "Poetry slows us down, cherishes small details. A large disaster erases those details." For Nye, poetry helps one to make a home within daily experience -- no matter how difficult that experience -- rather than removing one to an abstracted realm. To live as if words count is, perhaps, one way to make a home within Palestinian history.

Nathalie Handal

For Nathalie Handal too, living as if words count is paramount. Indeed, for Handal, poetry seems to provide the only secure homeland available to exiles. Like Nye, Handal has a strong connection to Palestine and a strong awareness of Palestinian exile, but is not herself a refugee. In an essay titled "Poetry as Homeland," she explains: "My grandparents come from Palestine. I grew up in a house where Palestine was at every corner of our hearts. Through the years, I always went back to Mahmoud Darwish's words: 'I have lost a sweet dream/ I have lost the touch of tulips/ And my night has been long/ Upon the fences of gardens/ But I have not lost my way'"(quoted in Handal, "Poetry as Homeland" 140). Yet, Handal continues, although she did not lose her way, she "didn't know when she would be back" (140). Her poetry and prose reflect an exilic consciousness in ongoing motion, one that resists singular definitions while always remaining atuned to the bass note of Palestine.

Although Handal's writing is imbued with an awareness of Palestinian identity and experience, she makes clear that neither being Palestinian nor being Palestinian-American are simple identities. On the one hand Handal bears the legacy of Palestinian exile -- the knowledge that although her grandparents came from Bethlehem, and the name of her family is everywhere there, she herself cannot return. On the other hand, as a Palestinian-American she struggles with the

difficulties of bifurcation so poignantly articulated throughout Arab-American literature. As she asks in one essay, "How do you define yourself when you are hyphenated, or maybe even bi-hyphenated…? Does cultural multiplicity condemn us to complicated, unsettling identities or does it liberate us from set cultural definitions…?" ("Shades of a Bridge's Breath").

These questions resonate throughout Handals's writing. If for Nye being Palestinian-American means both "simple love of a difficult place" and "leaving nothing out," for Handal it means being grounded in a complex history, yet constantly searching for a home and identity of her own making. Her words echo with the ramifications of exile -- whether that of her Palestinian family or her own multiple displacements. At the same time, they reflect an awareness that on some level exile can -- or must -- be transformed. As she writes, "We keep asking ourselves how we can be so Palestinian, and so American, and so whatever else that lies at the borders. Well, why do we only have to be one person? Why do we only have to have one homeland?" She goes on to explain:

There is the homeland inside of us, the one we inhabit, the one in our dreams, maybe others. I forever thought of myself as being in the frame, when in fact, I was also everywhere in the painting… In our journey to finding this identity that we think can be settled, we confuse ourselves for I have come to believe that we will forever travel in margins. But margins of our own. ("Poetry" 141)

Such insistence that it is possible to transform exile into an internal state of homecoming reverberates through Handal's more recent work. In "Shades of a Bridge's Breath" she writes, "I think that others created dilemmas inside of us. We know who we are, others have a problem defining us"(pp). And with such clarity of self-definition comes an increased capacity for action. As Handal goes on to assert, "we as ethnic women, as women, as feminists; we who have had histories rooted in occupation, oppression, alienation, it is up to us to continue to remember, act, speak and write" ("Shades" pp).

Indeed, within Handal's writing one can trace a nuanced progression from unsettled exilic consciousness, to an understanding of "home" as self-created, to the more activist stance described above. In her book-length poem, The Neverfield, for instance, the narrator sets out on a journey through memory, history and poetry that is ultimately both a search for selfhood and a reclamation of agency. The poem begins with an evocation of exile, physical and emotional:

Decades of riding through skies wearing different costumes, landing in squares strange to the heart, feeling like a misplaced light in a dying day, like a phantom passing through a village with no one to observe… feeling like a spy exposed myself as the tongue speaks everything with a foreign tone… feeling abandoned inside the darkest room of myself, knowing that all the openings are open but none are mine…. (3)

This is in many ways a classic description of the exile -- out of place in every place, with even one's own language reduced to a "foreign tone." The narrator, however, finds recourse in a home in the blood -- albeit a home that is only a starting point. The poem continues: "After stopping in many stations, the mind holds onto one flight -- when it is not the language my mouth speaks, nor the landscape my face reflects, but the name I carry, the murmuring of my blood that is my only claim, the only one that really matters" (3-4). Although what is grasped at as home is itself a "flight," this realization allows the narrator to set out on a journey through memory, history, exile and the lyric space of poetry, arriving at last at a homecoming that is, simultaneously, a continuation of the search.

The Neverfield Poem begins by evoking a field of yellow that expands throughout the poem to signify Palestine, poetry, the lost homeland, the homeland within: a space of both impossibility and possibility. From the beginning the field offers succor to a wounded heart. Yet at other points the field seems to signify something longed for but unattainable as Palestine itself. Handal writes: "I heard the field singing/ but couldn't hear the words/ saw the leaves dancing/ but couldn't see the moves" (18). Throughout, the field invokes both Palestinian history and personal memory, grounding selfhood and agency. As Handal writes midway through the

poem, "If I were a woman who didn't know she had colors/ on the palette of her stomach…then they could have unknotted my braids in my hair and sent me across the border…/but the field continued growing/ our forefathers' names/ our grandmothers' traits…" (23).

This symbolic place of origin expands beyond historical memory to the imaginative space of poetry, where language holds the possibility of transfiguring the pain of historical reality. By the end of the The Neverfield Poem the field represents a space both within and without the poet, where exile is transformed to a homecoming that is a continual expansion: a space of poetry and possibility. "The field," writes Handal, "is everywhere all at once…I am in the never field where it never does not give ...give us the field …" (52-53). Whether or not she is able to return to Palestine, it is clear that Palestine, through the neverfield, is within her.

Although Handal's portrayal of exile and homecoming may at times seem abstract, her work is not removed from daily realities. In "Shades of a Bridge's Breath" Handal makes clear that one of the exiles Palestinian-American women confront is grounded in gender. She writes, "we're all looking for who we are…fighting our battles, fighting for our womanhood, for freedom" (pp). Although her grandmother was able to lay claim to a stable identity anchoring her amid displacement, Handal sees the women of her own generation struggling to define themselves outside of both patriarchal norms and the ethnic definitions imposed on them by others. However, she makes clear that this struggle is not limited to Palestinian or Arab-American women, but is shared by other ethnic women. Thus, for instance, she takes inspiration from minority American women writers such as Asian-American Maxine Hong Kingston, Latina Gloria Anzaldua, African-American June Jordan; writers who also deal with "issues of homeland and identity politics, hyphenation, marginalization, fragmentation" ("Shades" pp).

As writers such as these demonstrate, feminist concerns and feminist agencycannot be isolated from issues of exile, homeland, and identity politics. Consider, for instance, Handal's description of an incident of domestic abuse in "Shades." She depicts her mother hanging up the phone and relating a piece of news to several generations of family women: Handal, her grandmother and her sister. "Albert is getting a divorce," the mother reports. "He almost beat Myriam to death" ("Shades" pp). Handal feels a sense of betrayal at the realization that the knowledge that the lesson she was taught from childhood, that "people from our culture could only protect us", was false. The incident, she knows, though quickly condemned, would be treated as an exception within the community in order to protect cultural boundaries. She knows that her grandmother and mother might interpret the news differently than she and her sister do. Still, Handal realizes, a gendered awareness links them all. Perhaps, she suggests, this awareness is informed by the experiences linking every woman in her family: of being "between cultures, between nationalities, between languages, between countries, between mentalities, always in-between." As several generations of women sit together in the wake of this news, eating the food --Creole and Palestinian and American -- that sustains cultural ties while at the same time registering the traces of their exilic journey, Handal finds that a single breath weaves "one familiar bridge" between them ("Shades" pp). That bridge-- linking homelands, histories, languages, cultures, generations -- is, one suspects, the closest Handal will get to "home." Yet, for a writer who understands that in the world given to Palestinians, "words are our home, poetry our homeland" (Handal, "Poetry" 142), it is, perhaps enough.

Suheir Hammad

The work of Suheir Hammad moves the poetic exploration of Palestinian exerience into a particularly intense realm. Hammad, a young Palestinian writer, activist, and performance artist, was born in a refugee camp in Jordan and raised in the gritty urban environment of New York. Her work grapples fiercely with the ramifications of injustice and the need for both resistance and transformation. Of the writers discussed in this essay, Hammad is the most explicit in her anger -- at the dispossession, occupation and massacres of Palestinians, at violence against women and racial minorities, at

oppression of all kinds. Clearly, she is not interested in making anyone comfortable, least of all herself. Yet her writing is imbued not only with rage and grief, but also with a fierce insistence on affirmation and change. In the introduction to her poetry volume Born Palestinian, Born Black, Hammad asks: "Why do I write?" Her answer presents a challenge to the many faces of exile: "'Cause I have to. 'Cause my voice, in all its dialects, has been silenced too long. 'Cause women are still abused as naturally as breath. Peoples are still without land. Slavery exists, hunger persists and mothers cry." Poetry becomes, in Hammad's hands, a political tool, one used for critique, self-definition and empowerment.

Although most of Hammad's life has been spent in New York, her work is imbued with a Palestinian history that is clearly part of her internal landscape. The opening poem to Born Palestinian, Born Black, "Dedication," evokes the immense pain and rage born of dispossession and oppression. The poem describes a young uncle, also named Hammad, who "could've been / ahmad mustafa jihad/…mohammad yousef hatem" -- in other words could have been any Palestinian -- standing on a mountaintop in Jordan, looking toward Palestine. "It was close," Hammad writes; "so close and/ forbidden to him/ him the son of the land/ his love for phalesteen so fierce." She imagines the uncle "wonder[ing] what it would've been like if/ we'd been left alone/ he'd be with his family/rejoicing a wedding instead of/ mourning another death/he'd go to school and write/ poetry about the sky the sun love." Instead, the poem traces the bitter realities that have replaced this dream of normalcy for too many Palestinians -- years of poverty and hunger, anger and despair. Despite his rage, the uncle still feels "repelled by the extent of his hatred." Even though "His enemies never/ believed he was human," Hammad writes, "he'd prove them wrong." But he doesn't have a chance; he is shot and killed by Israeli soldiers without setting foot on Palestine. His niece, sitting on the same mountaintop, looking toward Palestine, "feels her uncle's heart join hers" and understands both the dream of returning to Palestine, and the impulse of resistance. Her vow to "return to phalasteen/ bi roh bi dem/ with my life with my blood" is punctuated by the smell of ripe olives of the land she longs for but has never seen (Born Palestinian 3-6).

As this poem suggests, the connection to Palestine provides the ground beneath Hammad's feet. Palestine was bequeathed her in the womb, she writes, as the jangle of her pregnant mother's beads promised her " a life of/ palestinian frustration/ palestinian dreams"(Born Palestinian 36). Yet the sense of displacement evoked throughout Hammad's work is not just the exile of the refugee, but the internal exile brought about by other forms of displacement as well. Throughout her writing, Palestinian tragedies, anti-Arab stereotyping, violence against women, racism, sexism, poverty, and a generalized disparagement of dreams are interwoven into a single fabric shot through with threads of resistance and affirmation.

For instance, Hammad is as fierce a feminist as she is a supporter of Palestinian rights, and she does not hesitate to make clear that achieving justice on one front requires achieving justice on all fronts. Thus, for instance, in the poem "of woman torn," Hammad rages against the so-called "honor" killing of a Palestinian woman accused of shaming her family through an illegitimate pregnancy. In this poem, Hammad challenges the double standards that subsume Palestinian women's rights beneath nationalist imperatives. In this world of "men and molotovs," Hammad warns, "lovemaking can be as dangerous/ as curfews broken/ guerilla's hidden." The woman in this poem was murdered by "family pride laid/ between her thighs"; "no oslo accord/ or camp david signing/ could free her sex/ from its binding" (Handal, The Poetry of Arab Women 114-117)

Against this denial of women's agency and women's human rights, Hammad insists on her own right to claim her Palestinian-American woman-of-color feminism on her own terms. Instead of rejecting Palestinian identity because some aspects of traditional culture victimize women, Hammad challenges injustice on the basis of injustice, and insists on using the strengths granted to women within familial and cultural contexts as a starting point for agency. Close to the end of her prose narrative Drops of This Story, she writes,

Too bad we gotta call ourselves by

manmade borders, languages or hair types. But if I didn't name myself Palestinian, who would? Too bad we can't go by the names of our spirits rather than the width of our noses, and whatever is resting between our legs. For all this nonsense about domesticity I put up with as a kid, my father really did raise me as a boy. I was encouraged to think, to ask, to figure out. Just couldn't act on anything. My father raised a strong human being, but when he realized I wasn't gonna grow a penis, he changed his mind. Thank God it was too late. (Drops 91)

For Hammad, feminist agency is grounded in, among other things, the act of writing. Her parents, she says in a recent poem, "wanted a daughter not a writer." But writing, for Hammad is both a "talisman" and a vehicle for resistance and change. As she asserts, "the act of writing is holy words are sacred and your breath brings out the god in them" ("Talisman").

If Hammad challenges patriarchal norms defining women's roles, she also challenges the closed boundaries between different ethnic and minority groups. As a child, she became aware that minorities might be better able to empathize with Palestinian experiences than mainstream whites. Describing her childhood experience of learning of the 1982 massacres of Palestinians at Sabra and Shatilla, Hammad recalls receiving comfort only from an African-American teacher:

Massacred blood flowed from the Sabra and Shatilla camps to enter the Brooklyn water system…. I could hear the shrieking and wailing of the old women as they sifted through bodies in search of one who belonged to them. I was too young to hear so many names not mentioned 'cause the news wouldn't take the time to find them out… The only teacher to let me know it was alright to cry was Ms. West, my only Black teacher. She held me as I cried over these people I didn't know, and she cried with me. My other teachers asked me, What did I expect? My people were terrorists. They got what they deserved. (Drops, 59)

Hammad's early understanding of the links of empathy between oppressed groups is powerfully borne out in her choice of title for the volume of poetry, Born Palestinian, Born Black. The phrase is a reference to lines from African-American poet June Jordan's poem "Moving Toward Home" in her collection Living Room. Speaking of the Sabra and Shatilla massacres in quiet and terrible detail, Jordan concludes the poem, and her book, with these lines:

I was born a Black woman
and now
I am become a Palestinian
against the relentless laughter of evil
there is less and less living room
and where are my loved one?
It is time to make our way home.
(134)

Taking Jordan's words as her title, Hammad not only honors Jordan's deep empathy with the Palestinian experience, she also insists on the links between Palestinians and Black Americans -- and indeed, between Palestinians and any oppressed group. These links are present not only in the racial experiences shared by Arabs and African-Americans (for instance, stigmatization on the basis of skin, hair, facial features) but more generally in a common history of oppression and resistance. Through Jordan's words, Hammad not only honors the African-American's poet's stance of affiliation, but assumes that stance herself, and claims her own identity as a woman of color.

Resonating throughout Hammad's work is the need for what Jordan calls "living room" -- space to live without violence, poverty, oppression or fear - and the need to "make our way home" (Jordan, Living Room). If Hammad is particularly explicit on the anguish wrought by violence and injustice, forced and internalized exile, and marginalizations of all kinds, she is also particularly passionate on the need to create change and to imagine new possibilities of "home." Grounded in the need for affirmation in the face of destruction, the homecoming she charts is both anguished and absolutely necessary. As Hammad writes in a powerful poem about the Sept. 11 destruction of the World Trade Center,

there is life here. anyone reading this is breathing, maybe hurting, but breathing for sure, and if there is any light to come, it will shine from the eyes of those who look for peace and justice after the rubble and rhetoric are cleared and the phoenix has risen. … we got to carry each other now. we

are either with life, or against it." ("first writing since," screen ?)

In a poem titled "broken and beirut," Hammad makes clear the connections between a history of violence and oppression, and the need to recreate both self and world. The poem begins by invoking the Palestinian experience of massacres: "people blown apart burned alive/ flesh and blood all mixed together/ a sight no human being can take/ and yet we take and take…." (Hammad, Born Palestinian 95). Hammad's description of Palestinian experience, as the survivors of one massacre become the victims of the next, is pained almost beyond articulation. Yet out of this horror of piecing together body parts from the rubble, she holds out the possibility of finding -- or creating -- something different: some vision of home and self that honors both the past and the future. Tired of "taking fear and calling it life," Hammad longs to be able to go home to something before pain, before massacres and bombs and wars. But her desire is not for a space outside of history. Rather, she longs simply to go home to herself, and in the process to re-imagine the possibilities of self and history, political and personal agency. "I want to remember what I've never lived," she writes, "a home within me within us/ where honey is offered from my belly… want to return to the belly of my honey/ and feed myself earth… return to what we've forgotten…/ to the drum the hum the sum of my parts." This is not a utopian nor an escapist longing: in Hammad's depiction it requires work, imagination and memory: an awareness of history and a willingness to take the past and use it as the basis for a different future. Going home means "com[ing] back," "shifting through the rubble," "mathematically building a new day." It means "never forgetting/ where we've come from/ where we've been." But out of this painful memory comes something nourishing: "honey/ on the lips of survivors." (Born Palestinian 96-97).It is this amalgamation of memory, history, personal experience, anger, and passion that makes possible a homecoming -- one grounded, as it is for all the Palestinian-American writers discussed here, in language, in history, but most of all in the self. As Hammad writes in her introduction to Born Palestinian, Born Black, "Home is within me. [I] use my history as the road in front of me, the land beneath me… I make my own way home" (xi).

Throughout their writing, Ibtisam Barakat, Naomi Shihab Nye, Nathalie Handal and Suheir Hammad speak out against the many faces of exile, giving voice to a deeply human understanding of the Palestinian experience. This understanding is sorely needed within a context where Palestinian voices have most often been absent, distorted or vilified. If, as Mahmud Darwish has written, Palestinians in exile have only a "country of words," then at the present time -- especially given the obduracy of the international community in enacting justice -- it is, perhaps, only through speaking that they may "know the end of this travel." Through their words these Palestinian-American writers carve out space for a new articulation of selfhood within the space of exile, refusing to accept the common binaries that pit Palestinian against American, Arab culture against feminism, male against female, colored against white. Writing as Palestinians, as Americans and as women, they bear witness to these words of Arab-American poet Mohja Kahf: "the longest exile is exile of the heart, and the only passage for return is love." ■

NOTES

1. Barakat notes that the term ghurbah, signifying estrangement, is "often used to refer to the sense of alienation caused by separation from one's homeland and culture of origin." See "Morning."
2. Consider, for example, the anthology Looking for Home: Women Writing about Exile, edited by Deborah Keenan and Roseann Lloyd, which brings together writings on exile and homelessness, portrayed both literally and metaphorically. In this anthology "exile" is the result not just of literal dislocation, but of violence, disability, racism, national, ethnic and religious origin, and so on.
3. See, for example, essays in Arab-American anthologies such Joanna Kadi's Food For our Grandmothers and Nabeel Abraham and Andrew Shryock's Arab Detroit: From Margin to Mainstream.
4. The question sometimes posed, of why Palestinian-American writers have not produced a Palestinian literary equivalent

Texts in English

of Leon Uris' Exodus --the novelistic, and deeply inaccurate, portrayal of the establishment of Israel -- may be a moot one, as it would be hard to find a commercial publisher for such a book.

Works Cited

Abraham, Nabeel and Andrew Shryock. Arab Detroit: From Margin to Mainstream. Detroit: Wayne State University Press, 2000.

Barakat, Ibtisam S. "Diaspora, Step by Step." Islamic Studies 40, 3-4 (Autumn-Winter 2001; Special Issue on Jerusalem): 571-573.

---. "Marked for Destruction." In Children of Israel, Children of Palestine: Our Own True Stories, ed. Laurel Holliday (New York: Pocket Books, 1998), 166-175.

---. "A Morning with my Mother." Mizna 3, 2 (2001): n.p.

---. "The Second Day." In Shattered, ed. Jennifer Armstrong (New York: Alfred A. Knopf, 2002), 5-13.

Darwish, Mahmoud. "We Travel Like Other People." In Modern Poetry of the Arab World, trans. and ed. Abdullah al-Udhari (Penguin 1986), 142.

Hammad, Suheir. Born Palestinian, Born Black. New York and London: Harlem River Press, 1996.

---. Drops of This Story. New York and London: Harlem River Press, 1996.

"first writing since." Internet. . Accessed February 28, 2002.

---. "talisman." Internet. . Accessed February 28, 2002.

Handal, Nathalie. The Neverfield Poem. Sausalito, California: Post-Apollo Press, 1999.

---. The Poetry of Arab Women: A Contemporary Anthology. Ed. Nathalie Handal. New York and Northhampton: Interlink Books 20001.

---. "Poetry as Homeland." In Post-Gibran: Anthology of New Arab American Writing, ed. Khaled Mattawa and Munir Akash (Jusoor; distributed by Syracuse Univ. Press, 1999), 139-143.

---. "Shades of a Bridge's Breath." In This Bridge We Call Home: Embodying the Spirit of This Bridge Called My Back, ed. Gloria Anzaldua and AnaLouise Keating (New York: Routledge, 2002, forthcoming).

Itner, Jutta. "My Self, My Body, My World: Homemaking in the Fiction of Brigitte Kronauer." In Homemaking: Women Writers and the Politics and Poetics of Home, eds. Catherine Wiley and Fiona R. Barnes (New York and London: Garland, 1996), 53-69.

Jordan, June. Living Room. New York: Thunder's Mouth Press, 1985.

Joanna Kadi, Food For our Grandmothers. Boston: South End Press, 1994.

Keenan, Deborah and Roseann Lloyd, eds. Looking for Home: Women Writing about Exile. Minneapolis, MN: Milkweed Editions, 1990.

Marcus, Jane. "Alibis and Legends: The Ethics of Elsewhereness, Gender and Estrangement," in Women's Writing in Exile, ed. Mary Lynn Bore and Angela Ingram (Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1989), 269-294.

Mohanty, Chandra Talpade. "Crafting Feminist Genealogies: On the Geography and Politics of Home, Nation and Community." In Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age, ed. Ella Shohat (Cambridge and London: The MIT Press, 1998), 485-500.

Nye., Naomi Shihab. Different Ways to Pray. Portland, OR: Breitenbush Publications, 1980.

---. Fuel.Rochester, New York: BOA Editions, 1998.

---. Never in a Hurry: Essays on People and Places. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1996.

---. 19 Varieties of Gazelle: Poems of the Middle East. Greenwillow Books, 2002.

---. Words under the Words. Portland, OR: The Eighth Mountain Press, 1995.

Said, Edward. Said. "Reflections on Exile." In Altogether Elsewhere: Writers on Exile, ed. Marc Robinson (San Diego, New York and London: Harcourt Brace & Co., 1994), 137-149.

---. "What Price Oslo?" Al Ahram Weekly Online, 14-20 March 2002, Issue No. 577. Accessed April 5, 2002.

Waters, Mary C. Ethnic Options: Choosing Identities in America. Berkeley, Los Angelos and Oxford: University of California Press, 1990.

Wiley, Catherine and Fiona R. Barnes, eds. Homemaking: Women Writers and the Politics and Poetics of Home. New York and London: Garland, 1996